

# arta

ANUL XXXII

NR. 8/1985



REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon  
14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici  
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15  
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

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Doina Răduț, Atanase Cartoian,  
Vladimir Malcoci, Constantin Popovici,  
Marc Vaux, Mihai Oroveanu, Eugeniu  
Lupu, Constantin Nicolae, Dan  
Mihălțianu

DIAPOZITIVE COLOR

Eugeniu Lupu, Radu Braun, Vasile  
Moldovan

Redacția mulțumește tuturor insti-  
tuțiilor și artiștilor pentru materialul  
fotografic pus la dispoziție spre pu-  
blicare.

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: ROMPRESFILATE-  
LIA — Le département export-import  
presses, Bucarest, Calea Griviței nr.  
64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376  
PRSFIR

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

40541

Lei 30

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

	1	23 August 1944—1985		
	3	Prin țară, la citorioile Epocii Nicolae Ceaușescu — fotoreportaj din documentările colective organizate de U.A.P.		
	5	Salonul biennial de grafică '85	Arta	
CONTINUT ȘI FORMĂ ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ: EXPOZIȚII	12	Vasile Grigore	Dan Grigorescu	
	14	Ion Truică	Adrian Guță	
	16	Constantin Popovici	François Pamfil, Andrei Pintilie, Dragoș Morărescu	
TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE — FIȘE PENTRU O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI	18	O ucenică a lui Brâncuși — Irina Codreanu		
	21	Eugen Pascu — un artist al Transilvaniei	Negoită Lăptoiu	
	22	Un pictor uitat — Nicolae Gropeanu	Radu Ionescu	
	23	Adrian Maftei	Mihai Drișcu	
	25	Mircea Ștefănescu	P. Frâncu	
	27	Cristian Breazu	François Pamfil	
	27	Jecza Péter	Andrei Pintilie	
	31	Opinii la expoziția Florin Ciubotaru	Dan Grigorescu, Theodor Redlow	
DIALOG ARTĂ / INDUSTRIE	33	Simpozion de porțelan la « Iris », Cluj-Napoca	Marica Grigorescu	
CENACLUL TINERETULUI	33	Filmul de animație « Casa »	Andrei Roman	
CĂRȚII/IDEI	34	Magda Cârnelci: Țuculescu	Olga Bușneag	
MARI ARTIȘTI ROMÂNI	34	Octav Grigorescu în R.F.G.	Olga Bușneag	
MERIDIANE	35	Salonul de artă al cadrelor didactice din Cluj-Napoca	Vasile Drăguț	
ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN LUME	36	Jurnalul galeriilor — București, Galați, Bacău, Sibiu, Timișoara, Deva (Maria Paleolog, Maria Magdalena Crișan, Grigore V. Coban, Gheorghe Vida, Radu Ionescu, Gheorghe Pogă)		
CRONICA	40	Vitrina cărții/Simeze	Călin Dan	

COPERTA	I	Independența (detaliu din faza în gips a monumentului dezvelit la Corabia)	Mircea Ștefănescu
	IV	Emblemă pentru Anul internațional al păcii	Valeriu Giodic

	1	23 Août 1944—1985	
	3	A travers le pays, parmi les fondations de l'Epoque Nicolae Ceaușescu — photo-reportage réalisé pendant les documentation collectives organisées par l'U.A.P.	
	5	Le salon biennial d'art graphique '85	Arta

CONTENU ET FORME DANS L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN: EXPOSITIONS	12	Vasile Grigore	Dan Grigorescu
	14	Ion Truică	Adrian Guță
	16	Constantin Popovici	François Pamfil, Andrei Pintilie, Dragoș Morărescu

TRADITION ET CONTINUITÉ — FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	18	Un disciple de Brancusi: Irina Codreanu	
	21	Eugen Pascu — un artiste de Transylvanie	Negoită Lăptoiu
	22	Un peintre oublié — Nicolae Gropeanu	Radu Ionescu
	23	Adrian Maftei	Mihai Drișcu
	25	Mircea Ștefănescu	P. Frâncu
	27	Cristian Breazu	François Pamfil
	27	Jecza Péter	Andrei Pintilie
	31	Opinions sur l'exposition Florin Ciubotaru	Dan Grigorescu, Adina Keneres, Theodor Redlow

DIALOGUE ART/INDUSTRIE	33	Le Symposium de la porcelaine organisé dans le cadre de l'entreprise « Iris » Cluj-Napoca	Marica Grigorescu
LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES	33	Le film d'animation: « La maison »	Andrei Roman
LIVRES/IDÉES	34	Magda Cârnelci: Țuculescu	Olga Bușneag
GRANDS ARTISTES ROUMAINS	34	Octav Grigorescu en République Fédérale d'Allemagne	Olga Bușneag
MÉRIDIENS-L'ART ROUMAIN DANS LE MONDE	35	Le Salon d'art des enseignants Cluj-Napoca	Vasile Drăguț
CHRONIQUE	36	Le journal des galeries—Bucarest, Galați, Bacău, Sibiu, Timișoara Deva (Maria Paleolog, Maria Magdalena Crișan, Grigore V. Coban, Gheorghe Vida, Radu Ionescu, Gheorghe Pogă)	
	40	Livres en vitrine/Cimaises	Călin Dan

COUVERTURE	I	« L'Indépendance » détail du monument érigé à Corabia (version en plâtre)	Mircea Ștefănescu
COUVERTURE	IV	Emblème pour l'Année International de la paix	Valeriu Giodic

	1	23-го Августа 1944—1985	
	3	По стране-созидания эпохи Николае Чаушеску, фоторепо- таж; коллективные документальные поездки, организованные Союзом художников	
	5	Двухгодичный салон графики'85	Arta
СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В РУМЫНСКОМ ИСКУССТВЕ	12	Василе Григоре	Дан Григореску
СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ	14	Ион Труйка	Адриан Гуца
ВЫСТАВКИ	16	Константин Попович	Франсоа Памфил, Андрей Пинтилие, Драгош Морэреску

TRADITION ET CONTINUITÉ — FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	18	Последователь Бранкуша: Ирина Кодреану	
	21	Буджен Паску — художник из Трансильвании	Негоице Лэптою
	22	Забывтый художник — Николае Гропеану	Раду Ионеску
	23	Адриан Мафтей	Михай Дришку
	25	Мирча Штефэнеску	П. Фрынку
	27	Кристиан Бреазу	Франсоа Памфил
	27	Иеца Петер	Андрей Пинтилие
	31	Мнения о выставке Флорина Чуботару	Дан Григореску, Адина Кенереш, Теодор Редлов

DIALOGUE ART/INDUSTRIE	33	Симпозиум фарфора в предприятии « ИРИС » Клуж-напока	Марика Григореску
LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES	33	Мультипликационный фильм « Дом »	Андрей Роман
LIVRES/IDÉES	34	Магда Кырнеш — Цукулеску	Ольга Бушнеаг
GRANDS ARTISTES ROUMAINS	34	Октав Григореску (Ф.Р.Г.)	Ольга Бушнеаг
MÉRIDIENS-L'ART ROUMAIN DANS LE MONDE	35	Живопись, скульптура, графика, декоративное искусство: выстав- ка преподавателей города Клуж-Напока	Василе Дрэгуд
CHRONIQUE	36	Журнал галерей—Бухарест, Галац, Бакау, Сибиу, Тимишоара, Дева. (Мария Палеолог, Мария Магдалена Кришан, Григоре Раду Ионеску, Георге Поган)	В. Кобан, Георге Вида,
	40	Витрина книги/выставки	Кăлин Дан

OBLOJKA	I	« Независимость » деталь памятника, открытого в городе Корабия	Мирча Штефэнеску
	IV	Эмблема Международного года мира	Валериу Джодык

STANLEY  
1951



# 1944-1985 23 AUGUST



TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

SECRETAR GENERAL

AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Mult stimate și iubite tovarășe NICOLAE CEAUȘESCU,

Această zi de măreață sărbătoare, marcînd cea de-a 41-a aniversare de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă înfăptuită la 23 August 1944 de poporul nostru sub conducerea Partidului Comunist Român, constituie pentru artiștii plastici din țara noastră — români, maghiari, germani și de alte naționalități, pentru toți cei care, prin arta lor, slujesc cu devotament România socialistă, un fericit prilej de a Vă adresa, mult stimate și iubite tovarășe secretar general, într-un glas cu întreaga țară, un fierbinte și respectuos omagiu, Dumneavoastră, fiul cel mai iubit al poporului, simbol al virtuților sale alese, ideal de viață și de muncă, inițiatorul celor mai grandioase și profund revoluționare realizări ale patriei socialiste, Vă aducem astăzi prinusul dragostei și recunoștinței noastre, urările noastre respectuoase de sănătate, viață lungă și putere de muncă, în folosul cauzei socialismului și comunismului, pentru înaintarea României pe noi culmi de progres și civilizație.

Sărbătoarea de astăzi capătă noi dimensiuni și semnificații în acest an de glorios bilanț al realizărilor celor două decenii de la memorabilul Congres al IX-lea al Partidului Comunist Român. Această perioadă de succese fără precedent în istoria noastră, de ample și profunde transformări revoluționare, care în conștiința tuturor s-a instaurat cu mîndrie sub denumirea « Epoca Nicolae Ceaușescu », confirmă pentru țara întreagă, pentru lumea întreagă în fața căreia România, prin munca și personalitatea Dumneavoastră excepțională, și-a cîștigat un binemeritat prestigiu, legitimitatea mărețului act istoric de acum 41 de ani, premiază glorioasă a realizărilor socialiste de azi.

Recunoscători pentru această mîndră ctitorie, societatea socialistă multilateral dezvoltată, pentru nelimitatele posibilități de înflorire a culturii și artei, artiștii plastici din România socialistă își exprimă hotărîrea nestrămutată de a promova în continuare o artă valoroasă, străbătută de nobilele precepte ale umanismului socialist. Trăgîndu-și seva din minunata realitate socialistă, fiind expresia tumultuoasei energii revoluționare al cărei înalt exemplu sinteți, creația noastră, prin valoarea ei artistică, prin generoasele sentimente care o animă, dedicată din tot sufletul acestei epoci și acestui popor, va fi tot mai demnă de măreția realizărilor contemporane, de luminor și viitor comunist al patriei noastre.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

TOVARĂȘEI ACADEMICIAN DOCTOR INGINER  
ELENA CEAUȘESCU

MEMBRU AL COMITETULUI POLITIC EXECUTIV

AL COMITETULUI CENTRAL

AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

PRIM-VICEPRIM-MINISTRU

AL GUVERNULUI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Mult stimată și iubită tovarășă ELENA CEAUȘESCU,

Aniversarea a 41 de ani de la înfăptuirea revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, eroica zi de 23 August, în care poporul român, sub conducerea partidului comunist, a pășit pe drumul glorios al socialismului, este pentru toți artiștii plastici, pentru întreaga națiune, un fericit prilej de a Vă aduce, mult stimată și iubită tovarășă Elena Ceaușescu, un cald omagiu, expresie a profundului nostru respect, a adîncii noastre recunoștințe pentru viața și munca exemplară pe care, cu abnegație și generozitate, Ați închinat-o, alături de iubitul nostru conducător, binelui și prosperității României, nobilei cauze a socialismului și comunismului, creației științifice românești și universale.

Acum, cînd actul istoric de la 23 August capătă noi dimensiuni și semnificații prin împlinirea a două decenii de strălucite realizări ale epocii pe care conștiința poporului a asimilat-o cu mîndrie, pentru totdeauna, numelui Nicolae Ceaușescu, cînd țara noastră, călăuzită magistral de marele om politic, secretarul general al partidului, președintele Republicii Socialiste România, a cunoscut succese fără precedent în devenirea sa istorică, artiștii plastici din România socialistă își exprimă profundul lor atașament precum și hotărîrea fermă de a urma în continuare generosul Dumneavoastră exemplu de muncă neobosită și înaltă creativitate, punînd și de acum înainte arta în slujba poporului și a țării, dăruind națiunii noastre socialiste opere demne de măreția prezentului, de înfăptuirile revoluționare ale contemporaneității.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

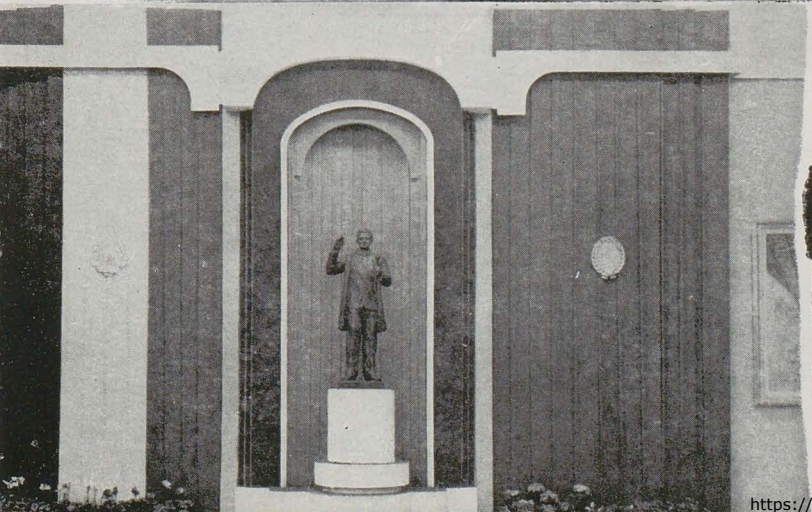
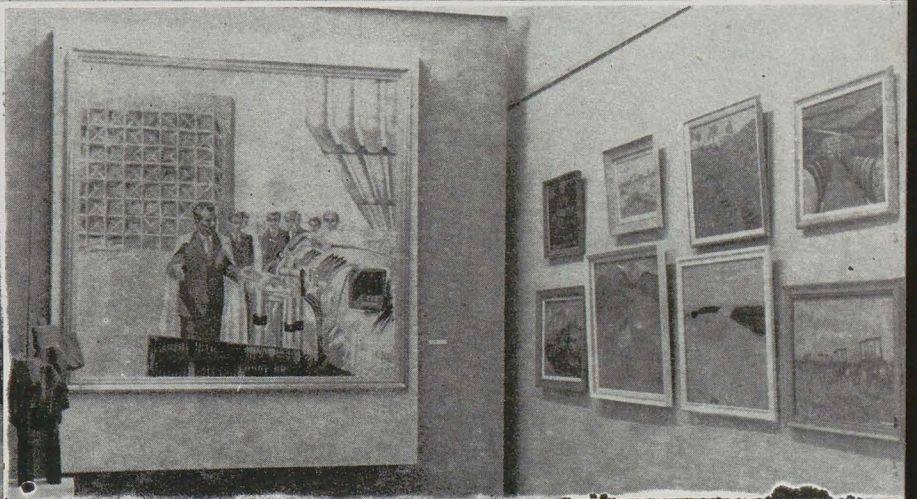
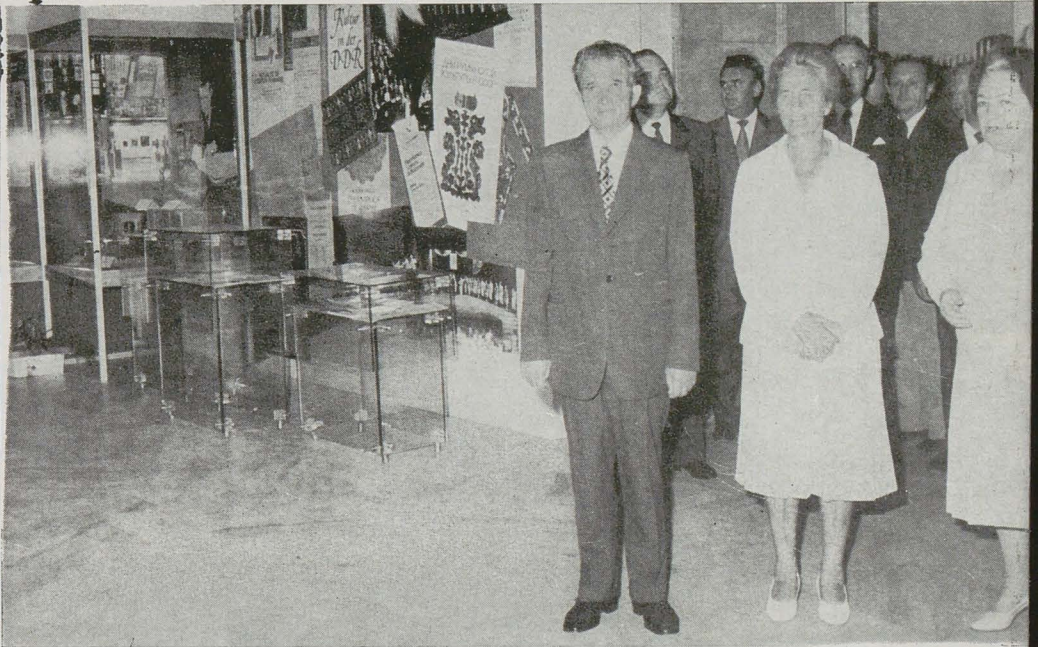
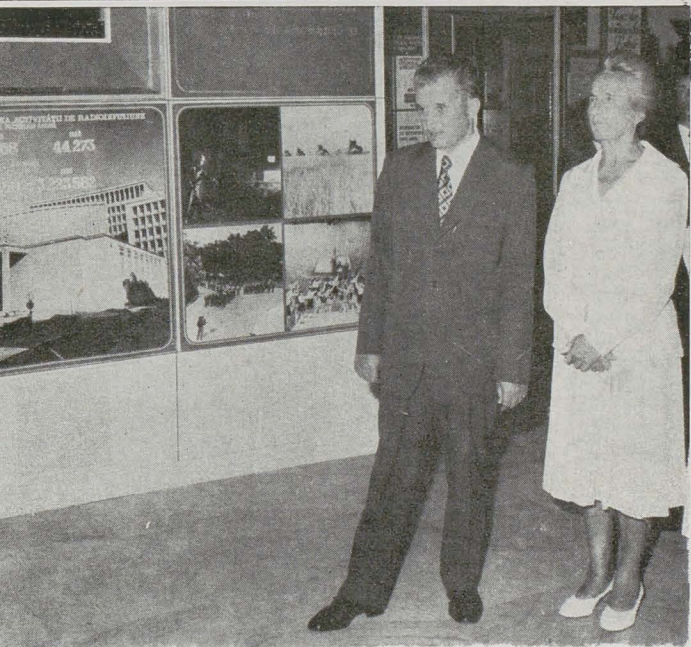
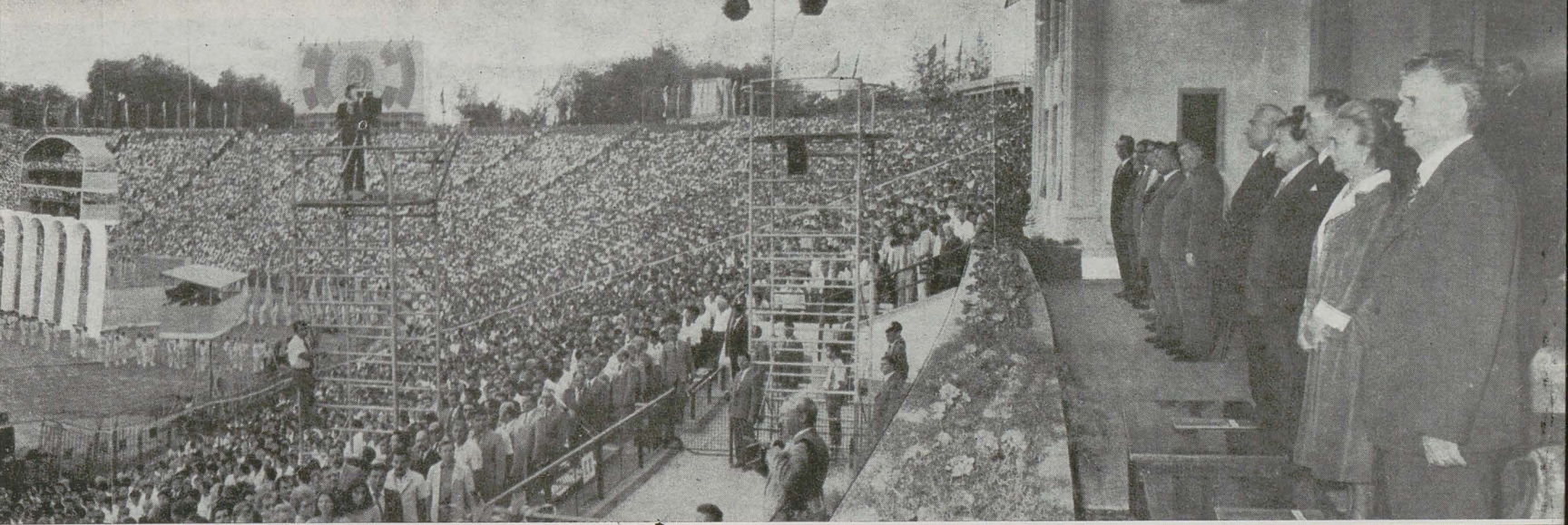
În lumina înaltă a cerului de august sărbătorim, an de an, timpul de glorie al României socialiste, timp care și-a scris acum în cartea de aur a istoriei naționale cea de a 41-a filă a transformărilor sale înnoitoare, a înfăptuirilor de măreață și fără precedent, anvergură. De două ori sub un semn de aniversare, 23 August 1985 își desfășoară aripile stindardelor sale tricolore și purpurii în atmosfera însuflețitoare de puternică emulație creatoare generată de împlinirea a două decenii de la istoricul Congres al IX-lea al partidului — piatră de hotar a națiunii noastre în dezvoltarea socialistă a patriei — care, exprimînd voința unanimă a comuniștilor, a întregului popor român, a ales în înalta funcție de secretar general al partidului pe cel mai iubit și stimat fiu al țării, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU. Epocă de ctitorii mărețe întru bunăstarea și fericirea tuturor, epocă de lumină și muncă eroică sub cerul albastru al păcii, numită de noi toți, cu aleasă cinstire, EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

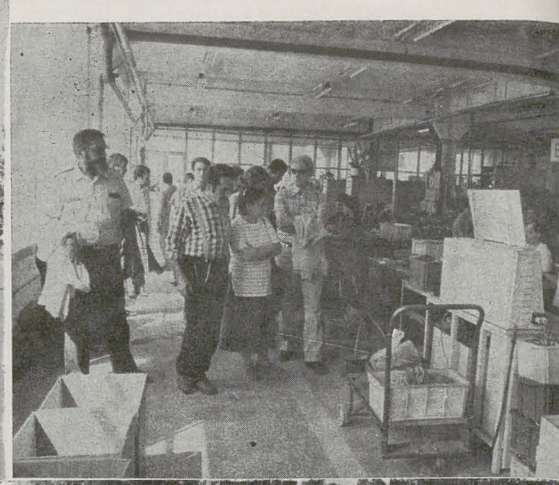
Fertilizînd inspirația și convocînd la cote maxime energiile creatoare ca un curcubeu al rodniceii muncii și gîndului, festivalul național *Cîntarea României* adună sub arcul său festiv semnele de omagiu închinat din inimă celui al cărui gînd inspirat l-a inițiat, tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU.

Între ele, sub acest generic, în expoziția « Magistralele Epocii Ceaușescu » de la Sala Dalles ca și în cea organizată la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România — din care publicăm aspecte — lucrările dedicate de creatorii profesioniști din cele mai diverse genuri, tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, tovarășei ELENA CEAUȘESCU, chipurilor noi ale eroilor de zi cu zi fără truda cărora aceste înalte ctitorii ar fi fost de neconceput, mărturisesc dragostea și atașamentul tuturor slujitorilor dăltii și penelului, recunoștința lor fierbinte pentru condițiile fără precedent oferite generos talentului și hărniciei. În imaginile animate în grandiosul spectacol omagial de pe stadionul 23 August — din care publicăm, de asemenea, aspecte de ansamblu — ca și pe simezele sălilor muzeului, inventivitatea și harul creator și-au dat mîna pentru a țese veșmint sărbătorești fără pereche celor două aniversări de înaltă rezonanță în cugetul și simțirea întregului nostru popor, în conștiința încrederii sale nestrămutate în viitorul de aur al României.

După cum arată, inspirat, Eroul acestui prezent și viitor de aur al patriei, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU:

« Cinstim și prețuim în mod deosebit luptele grele duse, timp de secole, de înaintașii noștri împotriva asupririi străine și pentru formarea națiunii române, a statului național unitar român. Dar trebuie să spunem, totodată, cu legitimă mîndrie că realizările din epoca deschisă de revoluția de eliberare socială și națională din August 1944 reprezintă o înclinare strălucită a acestor lupte de veacuri ale poporului nostru pentru o viață liberă, independentă și fericită, o puternică afirmare a forței creatoare a întregii națiuni ».

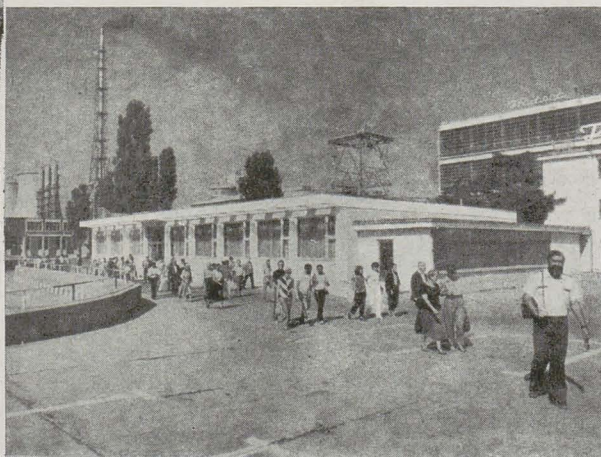




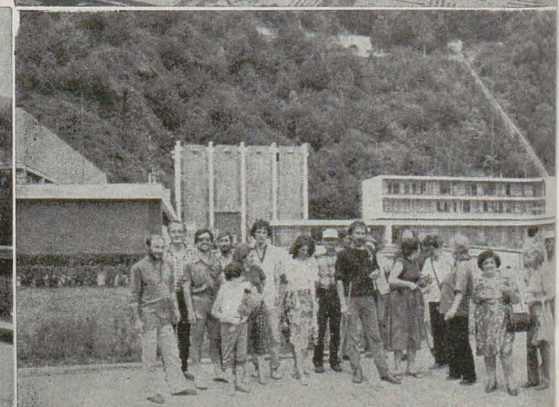
**PRIN ȚARĂ  
LA CTITORIILE  
„EPOCII  
NICOLAE CEAUȘESCU“**



aspecte din excursiile de documentare organ-  
zate de U.A.P. în județele Olt, Vâlcea, Argeș,  
Covasna, Harghita și Mureș.



1. Tabăra de creație Arcuș; 2. I.M.A.S.A. Întreprinderea de ma-  
șini, agregate și subsansamble auto Sf. Gheorghe; 3. Întreprin-  
derea de aparataj electric auto și motoare electrice Sf. Gheorghe;  
4. Întreprinderea de tractoare Miercurea-Ciuc; 5. Fabrica de  
confecții Odorheiu Secuiesc; 6. Întreprinderea de prelucrare  
a lemnului Reghin; 7. Întreprinderea Azomureș Tg. Mureș;  
8. Fabrica de mătase Sighișoara; 9. Monumentul Independenței  
— Corabia; 10. Muzeul de Istorie Caracal; 11. Întreprinderea  
Textilă Slatina; 12. Barajul Vidraru Argeș; 13. Uzina hidro-  
electrică Cumpăna (Vidraru)



conținut și formă în  
arta românească contemporană

expoziții

## salonul bienal de grafică '85

1. PAVLIN NAZARIE  
2. CONSTANTIN POHRIB  
3. GHEORGHE BALTOC

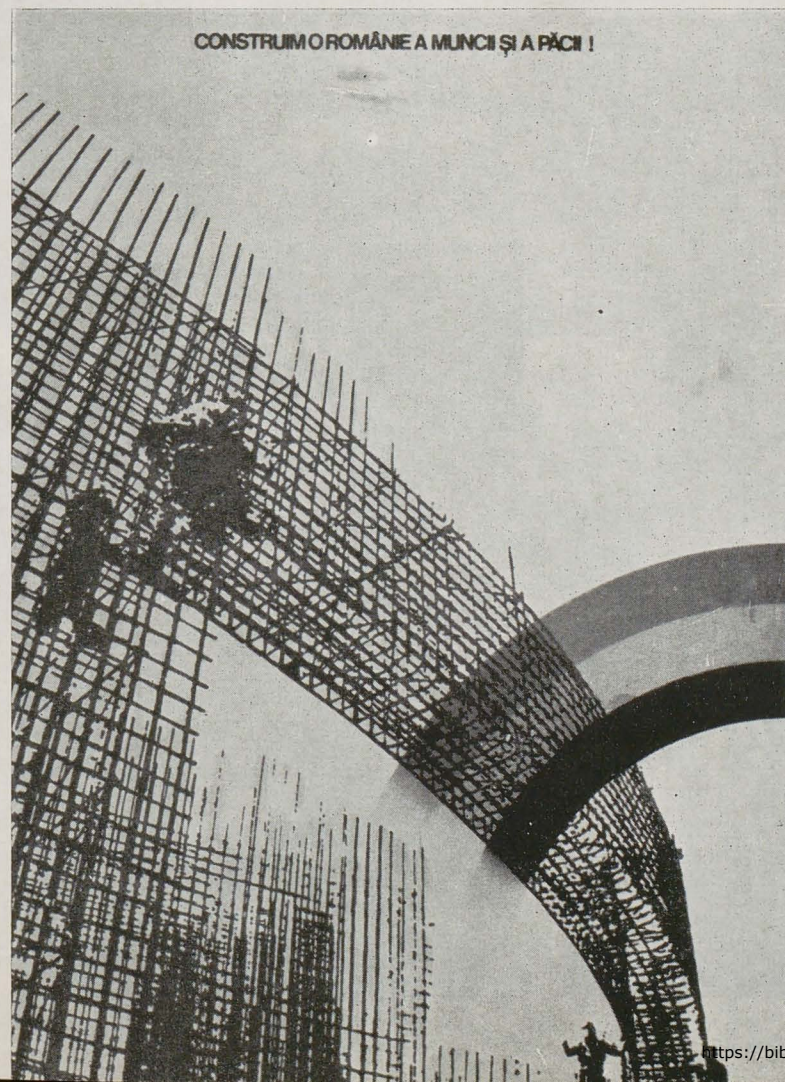
În acest an al împlinirii celor două decenii glorioase de când la cel de al IX-lea Congres partidul, întregul popor român a chemat la cîrma destinului țării pe cel ales de istorie întru ctitorirea unui timp fără precedent în cartea ei bimilenară, faptele de artă își sporesc și ele semnificația, însemnînd în perspectiva arcului peste vreme, roade ale acelei generoase fertilizări ale tuturor energiilor creației realizate în anii pe care-i numim, cu aleasă cinstire, « Epoca Nicolae Ceaușescu ».

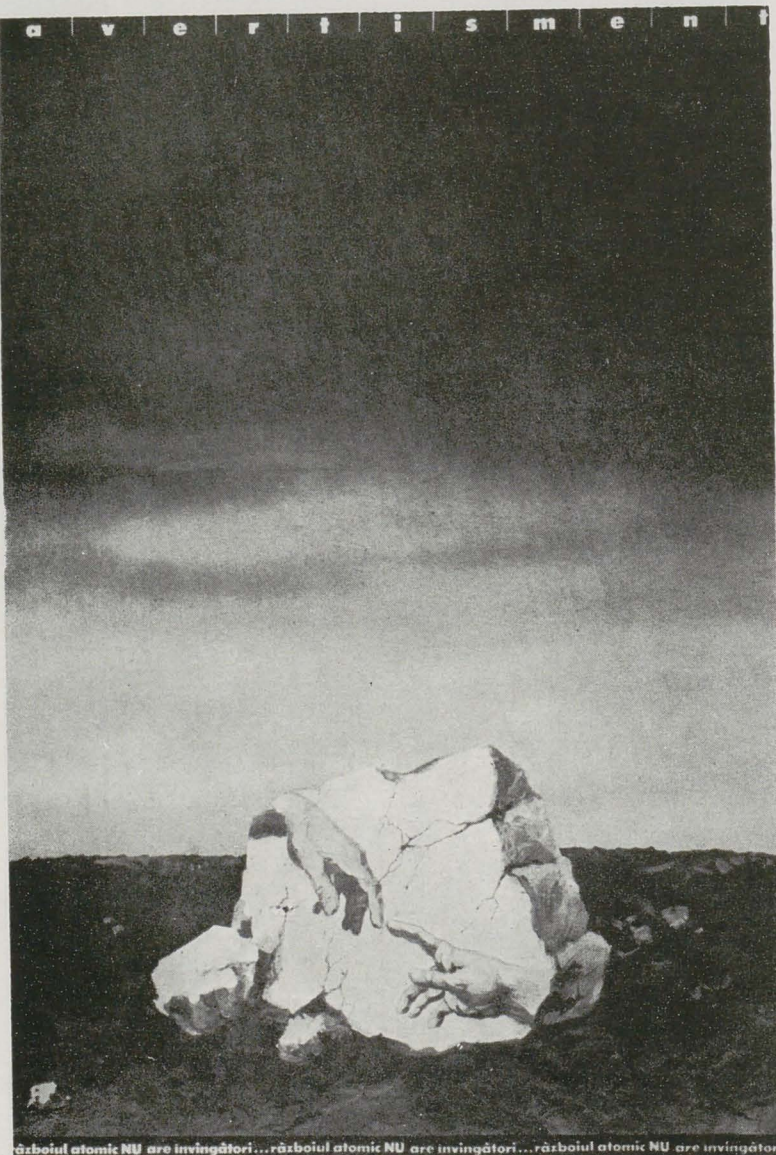
Aliniată la nivelul realizărilor și succeselor cunoscute în această perioadă de toate genurile tradiționale ca și de practicile mai noi ale artelor frumoase, grafica românească se bucură de o binemeritată și progresiv sporită audiență la publicul numeroaselor manifestări colective sau personale de la noi, îmbogățind zestrea patrimoniului artistic național ca și laurii cununei dobîndită de plastica noastră contemporană în atîtea con-

fruntări în prestigioase selecții internaționale.

Menită prin specific să se adreseze în termenii unui limbaj frust și tranșant, în exemplar unic sau multiplicată între valturile presei de gravură, arta coalei de hîrtie cunoaște, prin tipar, în acest timp al ridicării la putere a numărului aștrilor « galaxiei Gutenberg », o capacitate de circulație fără precedent. Cu finalitate pur estetică ca în cea numită « de șevalet », sau aplicată obiectului de folosință culturală sau practică — ziar, revistă, carte beletristică, manual, carte de știință, afiș, pliant, reclamă, ambalaj etc. — arta graficii se implică în viața cotidiană a oricărei civilizații moderne și ca un important factor de educație a gustului pentru frumos, cu o eficacitate direct proporțională cu frecvența ocaziilor sale de impact și « persuasive ».

Rolul artiștilor ei, implicați activ în viața cetății noastre, presupune astfel acordarea cîntului metaforei la

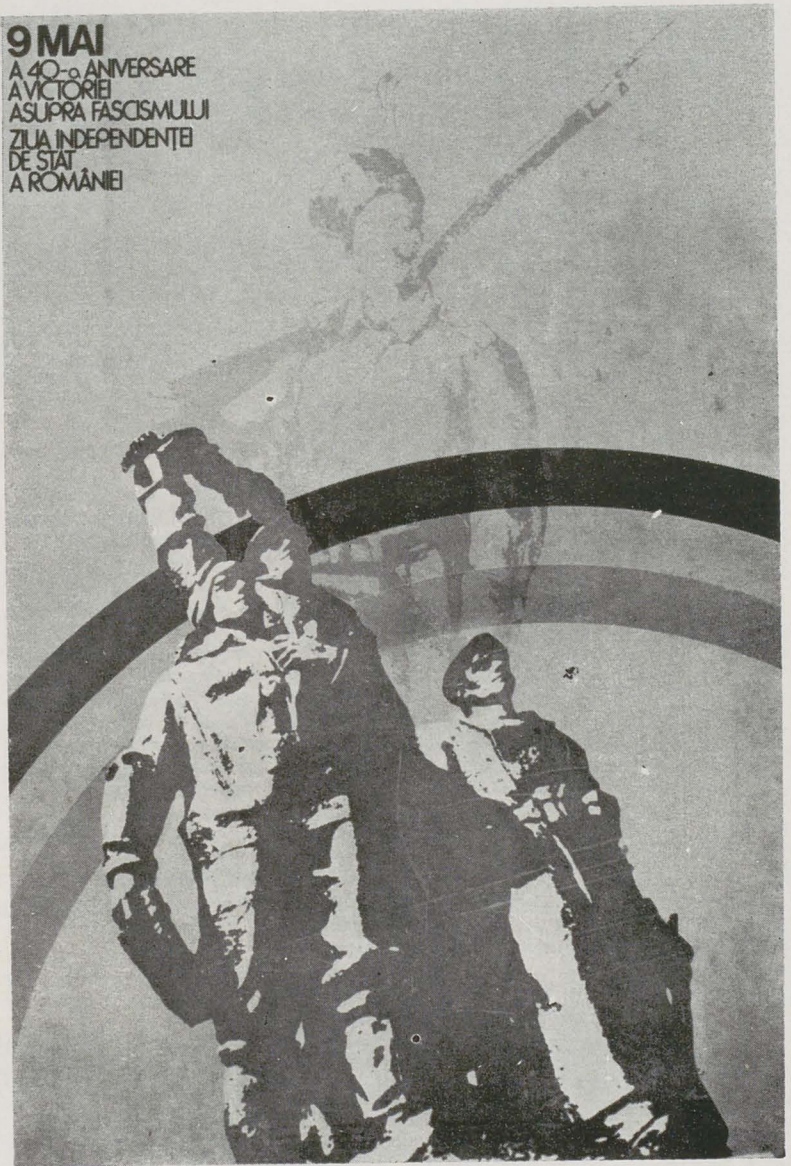




războiul atomic NU are învingători...războiul atomic NU are învingători...războiul atomic NU are învingători

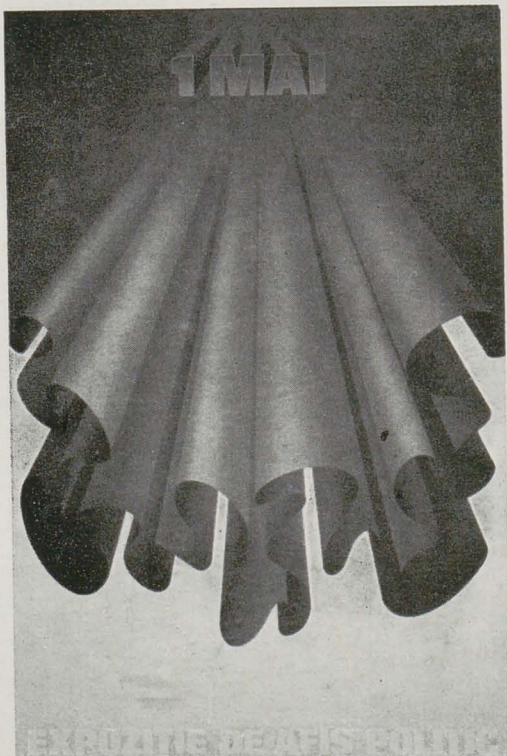
1. MARIA COSTA, CONSTANTIN COSTA

9 MAI  
A 40-<sup>o</sup> ANIVERSARE  
A VICTORIEI  
ASUPRA FASCISMULUI  
ZIUA INDEPENDENȚEI  
DE STAT  
A ROMÂNIEI

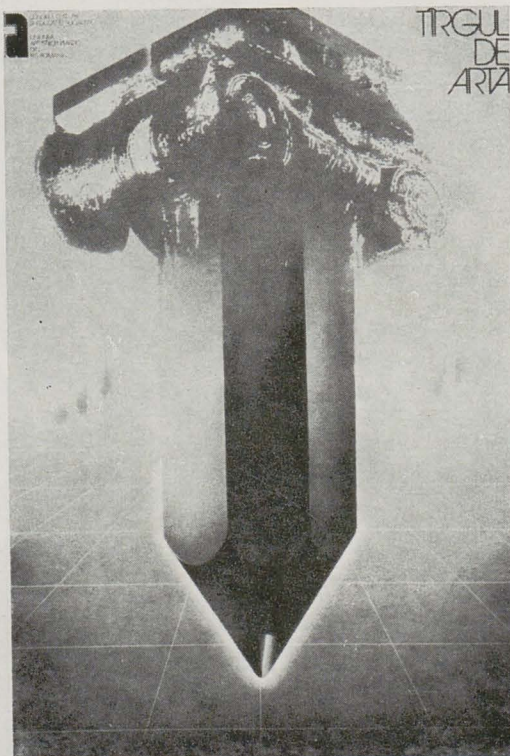


2. NICOLAE CORNELIU

3. ALEXANDRU ANDREI



4. VALERIU NEGOESCU



5. FLORIN IONESCU





1. ANA MARIA SMIGHELSCHI: Studiu II, desen, laviu; 2. ION PANAITESCU: Compoziție II, desen colorat; 3. ALINA ROȘCA—Casa buniții II, tuș, laviu; 4. HILDEGARD KREMPEL FACKNER: La bunici (din ciclul « Amintiri ») tuș; 5. TEODOR HRIB: Natură statică, aquaforte, aquatinta policromă



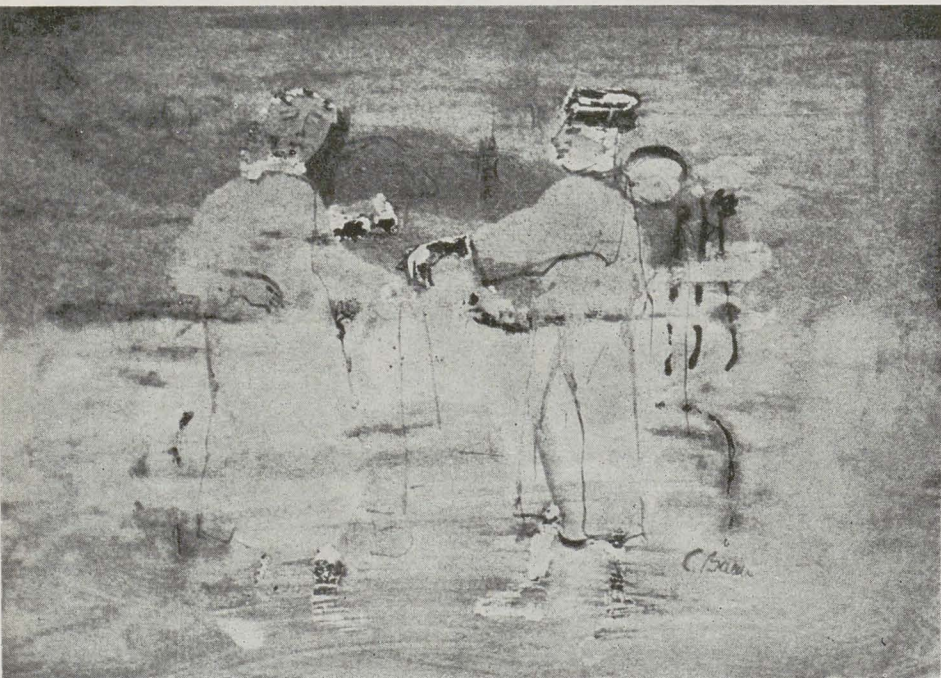
luciditatea responsabilă a pedagogului educației zilnice a ochiului. Sumă a prezențelor și preocupărilor din cele mai diverse ateliere ale genului, salonul republican bienal este, în această perspectivă, un moment festiv care concertează certitudinii și, eventual, propune concomitent modificări și inovații în traseul viziunii și modalităților tehnice de exprimare. Etalată decent în încăperile — încă o dată remarcăm, nepotrivite — de la muzeul colecțiilor, selecția '85 s-a străduit să ofere (în cele numai câteva zile acordate cu o parcimonie nemeritată de un asemenea eveniment), o panoramă gospodărește chibzuită. N-au lipsit astfel de aici nici măștri reputați nici

absolvenții ultimelor promoții, nici mai toate tehnicile desenului și gravurii, nici afișul sau ilustrația de carte și caricatura, după cum nici « mostre » de opțiuni între fulguranța tușei pensulei sau pedanteria peniței și sofisticate procedee aplicate suprafeței pietrei, metalului sau lemnului. În salutara ei varietate și dincolo de insatisfacțiile unor « prezențe » ce se presimțeau numai o obligație de participare (sau numai un punct marcat în palmaresul necesar unui dosar de candidatură la uniune), expoziția a reconfirmat ceea ce — remarcăm mai înainte — așază genul între domeniile de frunte ale plasticii noastre contemporane.

O nouă demnitate a artistului, a locului său în societatea noastră, garantată de o generoasă invitație la o expresie personală, autentică. neîngrădită de prejudecăți, ca și sensul profund al modului în care artiștii știu să fie vrednici de acest climat, modul în care se înțelege că viața de zi cu zi, în secvențele cele mai diverse puse la dispoziție de tot ceea ce se întâmplă și se înfăptuiește azi, este motivul major al creației, au dat și acestui salon al lui '85 girul de calitate, pe care tot ce s-a investit întru propășirea artei noastre în aceste două decenii și tot ce, în consecință, i se pretinde, îl presupunea. Nedorindu-se o cronică, rîndurile noastre nu se pot încheia

fără o citare măcar, a numelor care se remarcă pe simezele salonului. Ele sînt, evident neexhaustiv și într-o ordine ce nu dorește a stabili ierarhii generale sau de moment: *Corina Beiu Angheluță, Constantin Baciu, Silviu Băiaș, Elena Boariu, Lidia Ciolac, Istvan Damó, Paul Erdős, Teodor Hrib, Vasile Kazar, Matyas Iosif, Tiberiu Nicorescu, Ion Panaitescu, Damian Petrescu, Marcela Rădulescu, Ana Roșca, Ana Maria Smighelschi, Radu Solovăstru, Szilagy Zoltán*, (grafică și ilustrație de carte) și *Alexandru Andrei, Gheorghe Baltoc, Constantin și Maria Costa Valeriu Giodic, Dan Alexandru Ionescu, Valeriu Negoescu* (afiș).

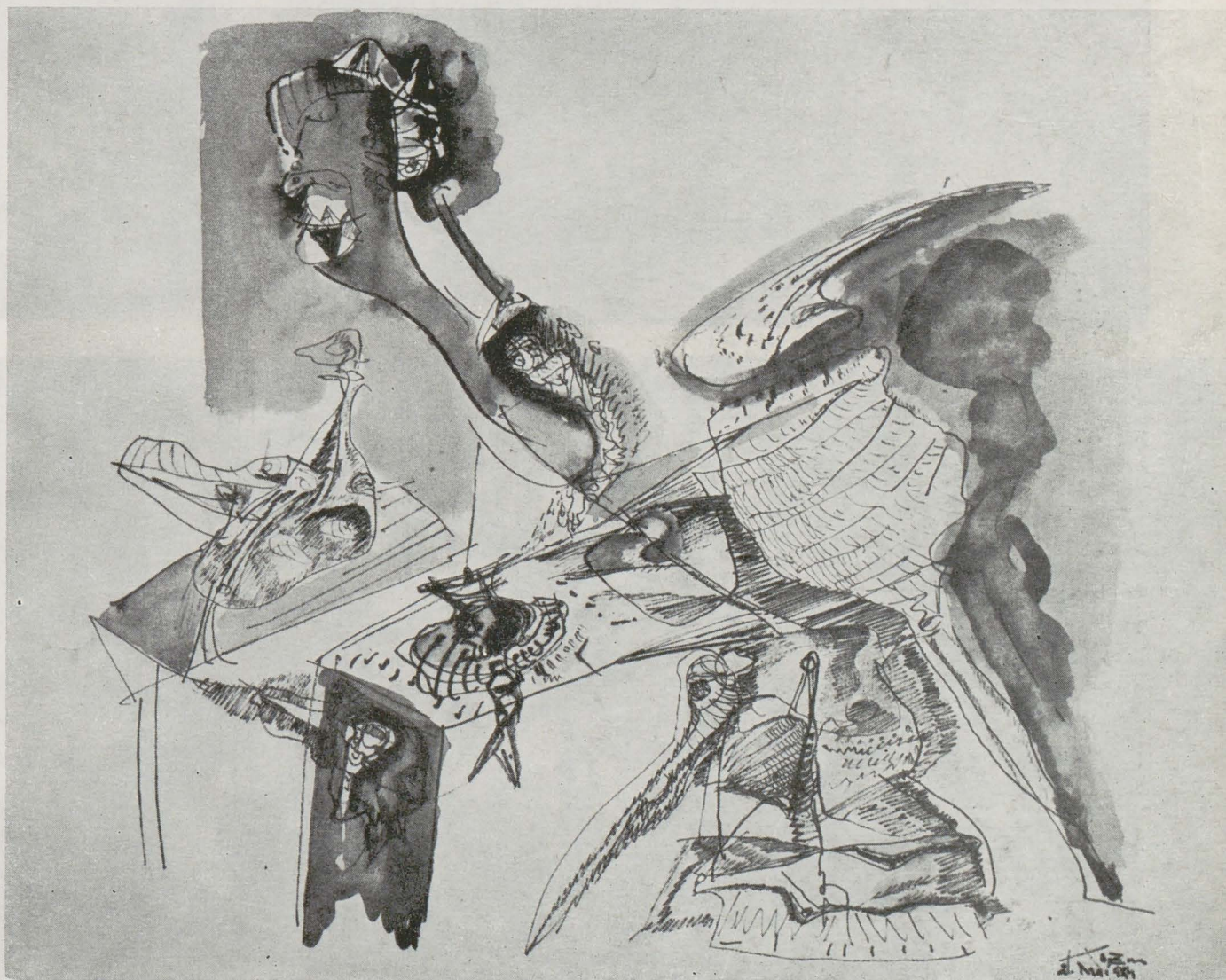
ARTA





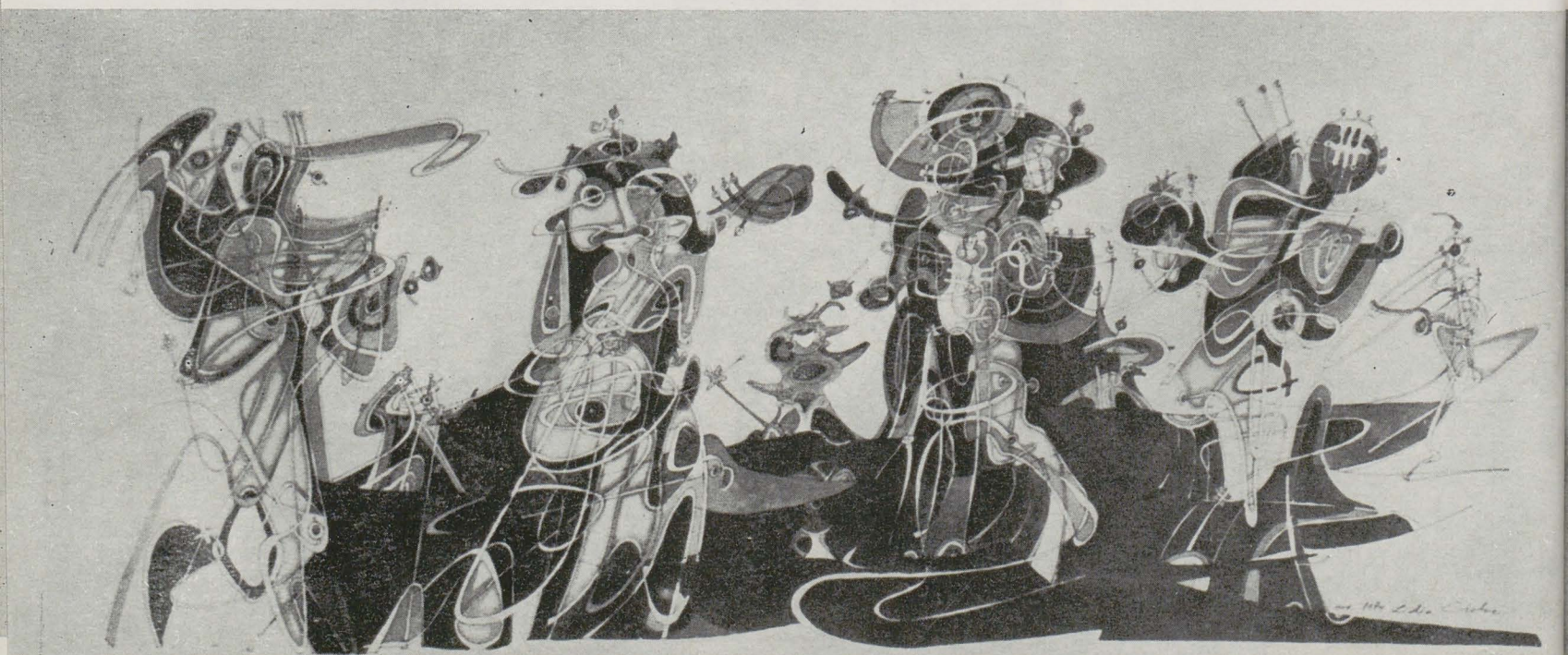
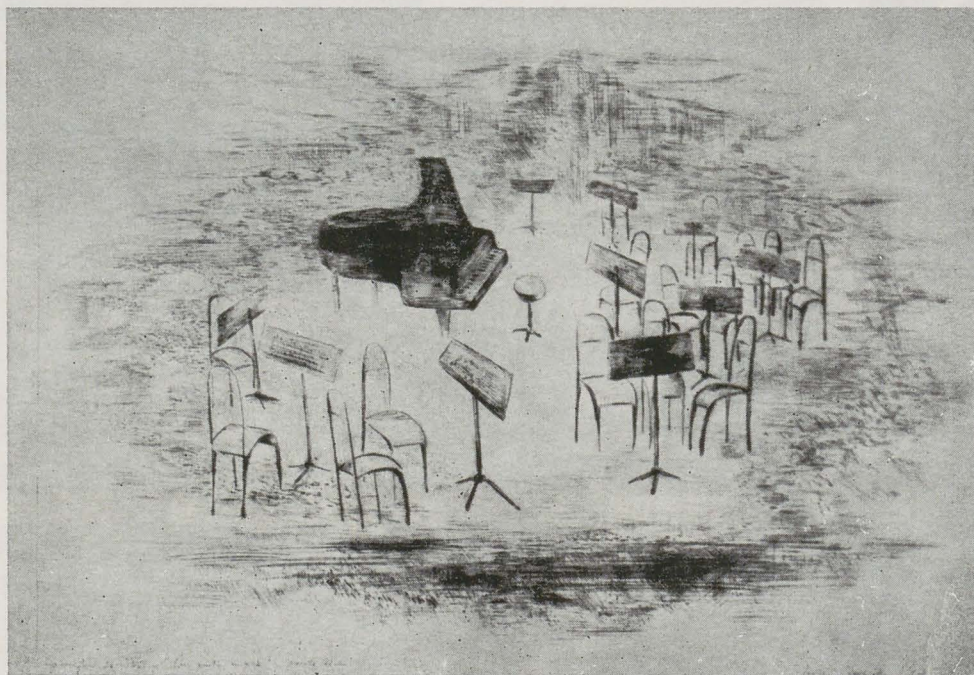
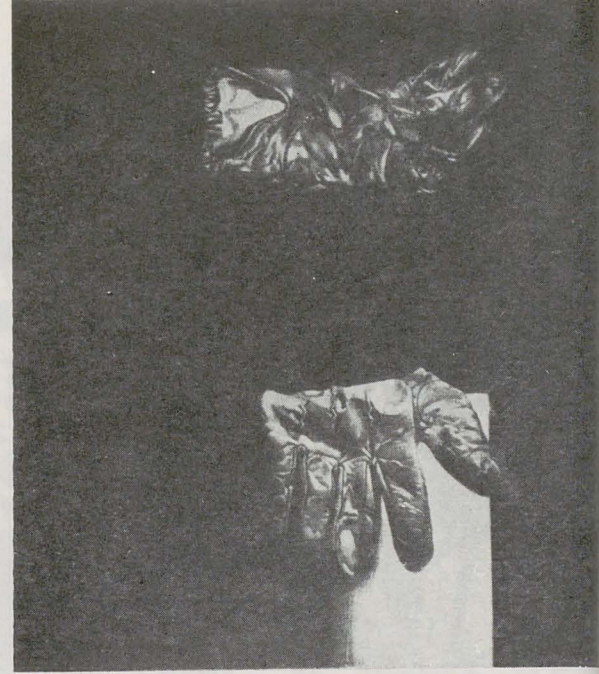
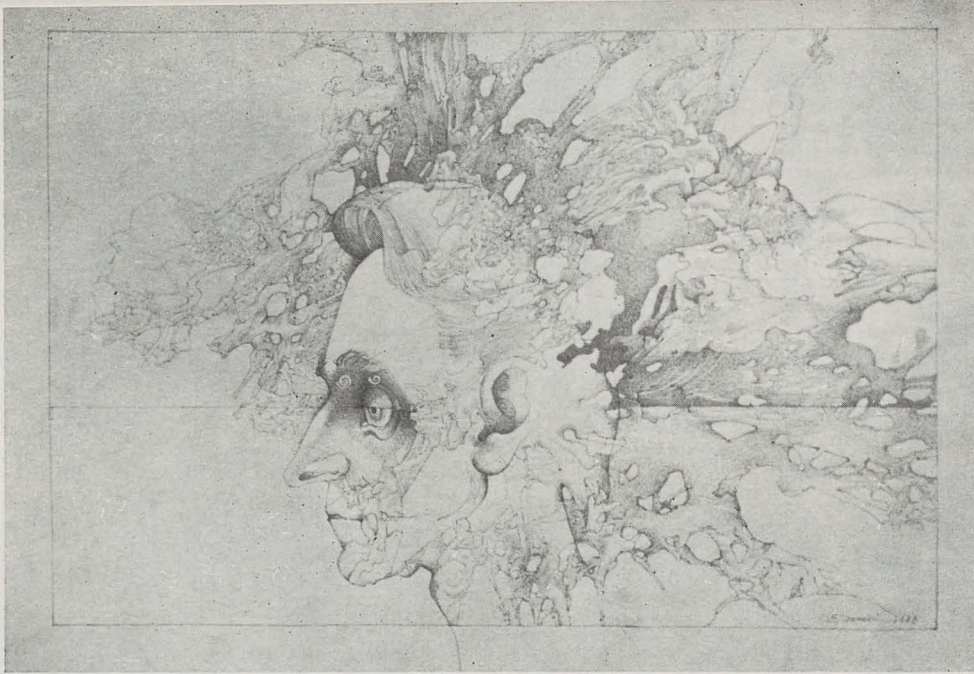
p. 8

1. CONSTANTIN BACIU: *Întilnire*, desen, tușuri colorate
2. DAMÓ ISTVAN: *Ilustrație la «Poetul» de Gabriela Negreanu*, desen tuș
3. ERDŐS PAUL: *Stacatto*, desen tuș
4. SZILAGYI ZOLTÁN: *Fără titlu*, desen colorat



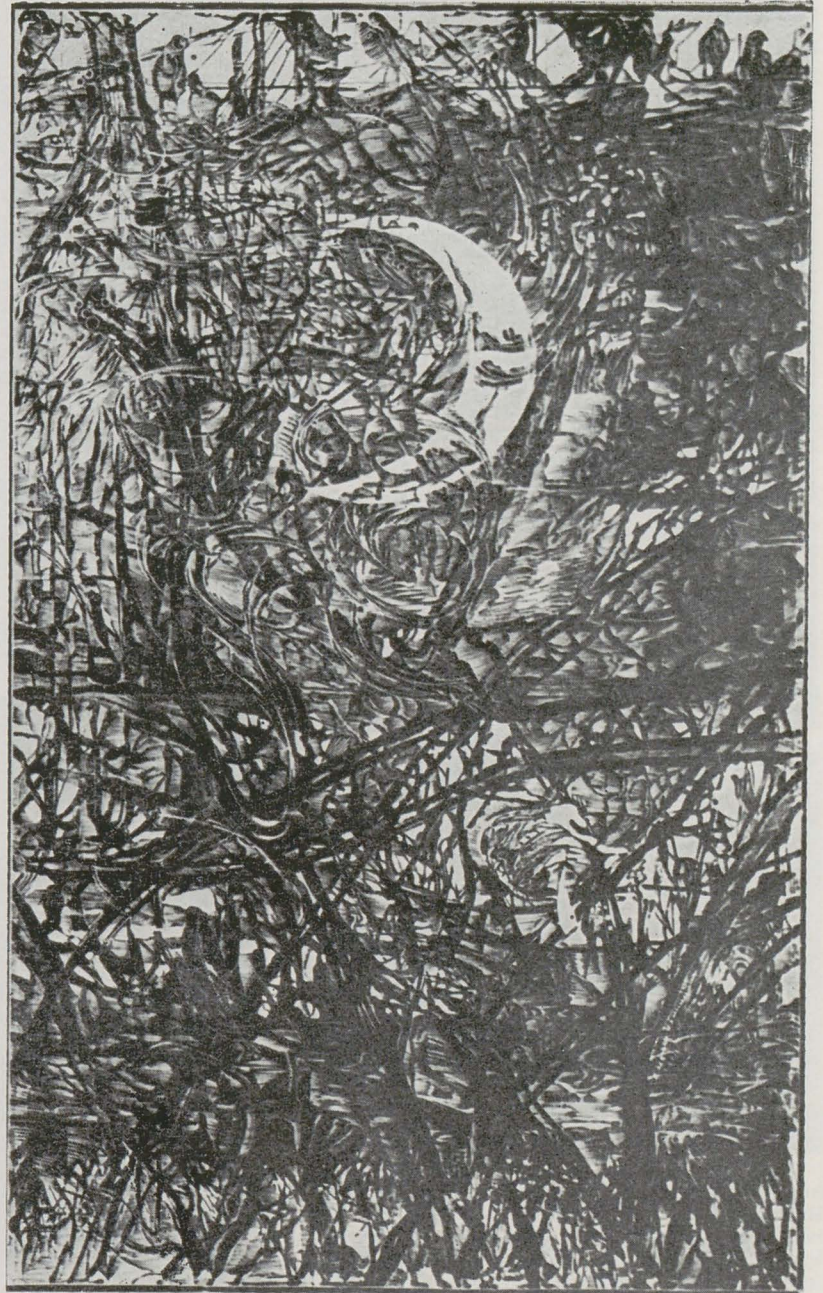
p. 9

1. MATYAS IOSIF: *Ritm de pace*, din ciclul «Balada pentru acest pământ», linogravură
2. RODICA IOAN GHILEA: *Autoportret*, desen creion
3. VASILE KAZAR: *Din ciclul «Făpturile serii»*, desen tuș, laviu, acuarelă

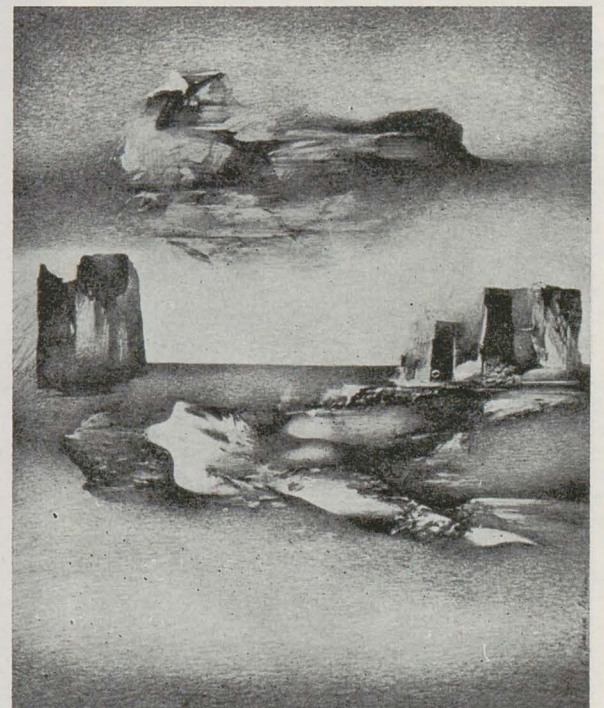
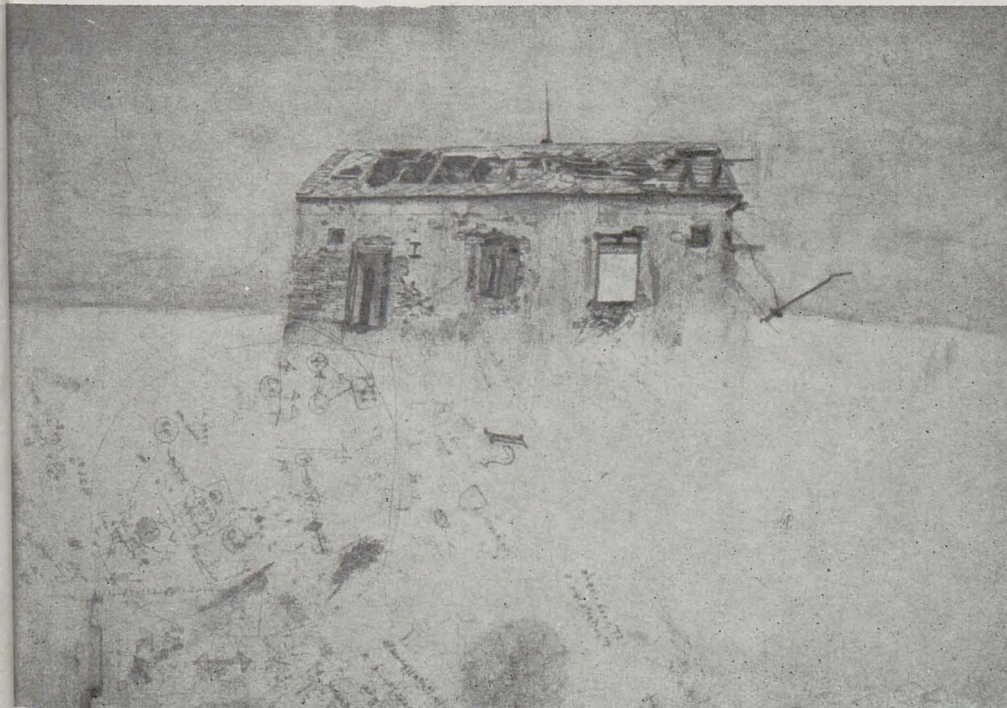




p. 10  
 1. ELENA BOARIU: Poetul, desen, tuș penișă; 2. RADU SOLOVĂSTRU: Studiu M, mezzotinta; 3. CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: Loc pentru muzică, ac rece; 4. TIBERIU NICORESCU: Portret E. M., aquaforte; 5. LIDIA CIOLAC: Craii de Curtea Veche, desen tușuri colorate



p. 11  
 1. VASILE SOCOLIU: Compoziție II, desen tuș; 2. SUZANA FINTINARU: Cînturile nopții, xilografură; 3. ANCA CRĂCIUN: Peisaj, desen creion, guașe; 4. DAMIAN PETRESCU: Insule, desen, creion



## conținut și formă în arta românească contemporană

expoziții

## vasile grigore

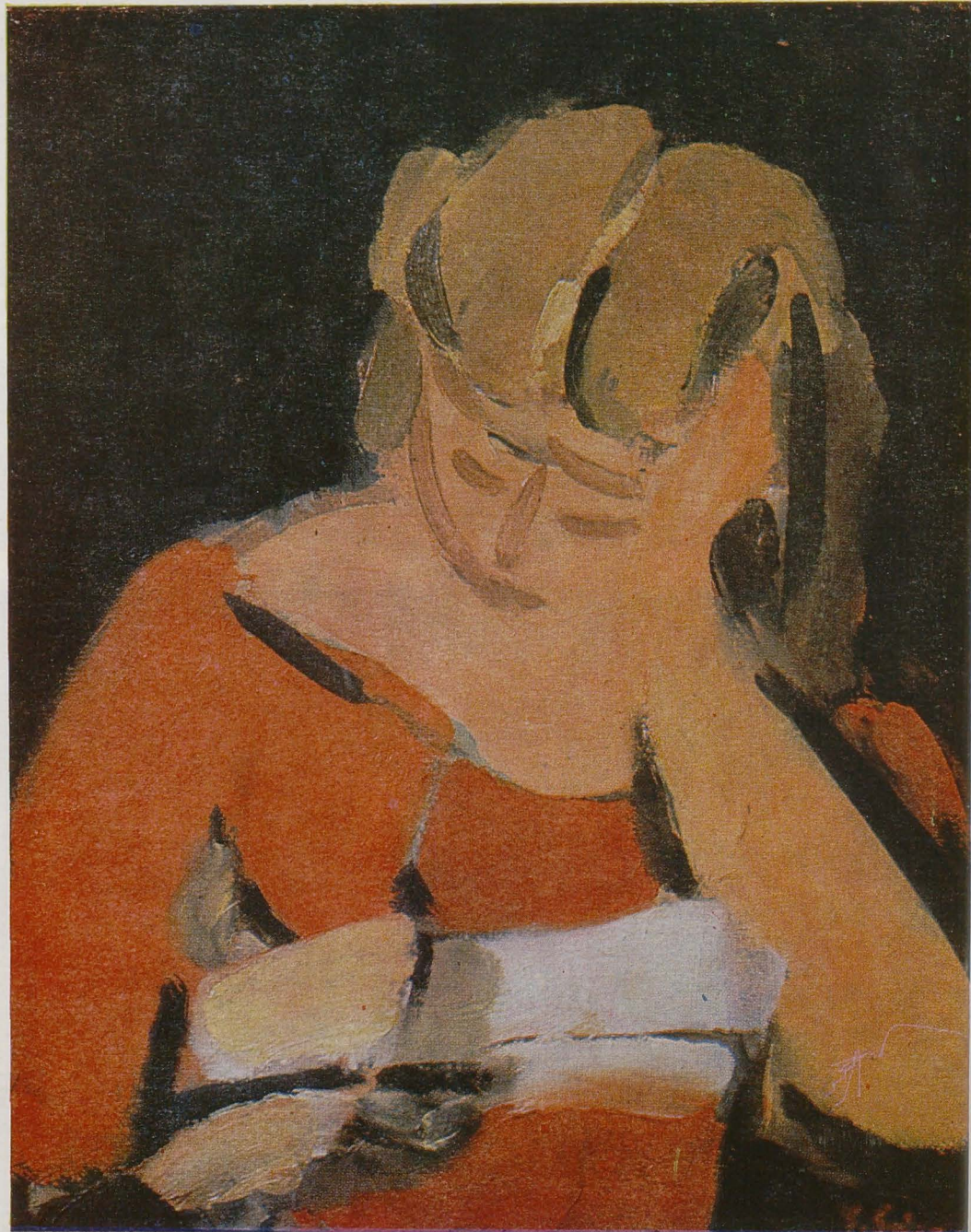
dan grigorescu

Expoziția lui Vasile Grigore nu a avut, desigur, intenția să fie o retrospectivă. Dar antologia de la Dalles a cuprins și câteva lucrări mai vechi — unele de acum douăzeci de ani, cele mai multe de la sfârșitul anilor '70 — ceea ce a îngăduit privitorului atent să identifice traseele unei evoluții caracteristice. Pentru că ampla selecție de la Dalles (aproape 200 de picturi și 45 de desene) nu ar fi fost întrutotul concludentă dacă s-ar fi bizuit exclusiv pe operele create în intervalul care a trecut de la precedenta expoziție a artistului, cea din 1982, de la Muzeul de Artă al R.S.R. Sînt convins că Vasile Grigore ar fi putut să organizeze o expoziție cuprinzătoare, pe deplin reprezentativă, recurgînd exclusiv la lucrări date în ultimii trei ani; știm cît e de esențială pentru el munca sistematică, zilnică, în fața șevaletului, știm cu cîtă pasiune se dedică lungilor 'ceasuri de atelier. De altfel, impresionanta lui prolificitate era demonstrată de însemnata proporție pe care o reprezentau operele date 1984 în ansamblul recente sale selecții. Dar el a știut să fixeze repere ce înlesnesc orice încercare de reconstituire a etapelor.

Consecvența demersului său e însoțită, așa cum o putea dovedi o comparație lucidă cu lucrările anterioare, cu o statornică aspirație la o lărgire reală a orizontului stilistic. În ipoteza în care vizitatorul nu ar fi avut la îndemînă catalogul expoziției (foarte bine redactat și tipărit) în care sînt precizate



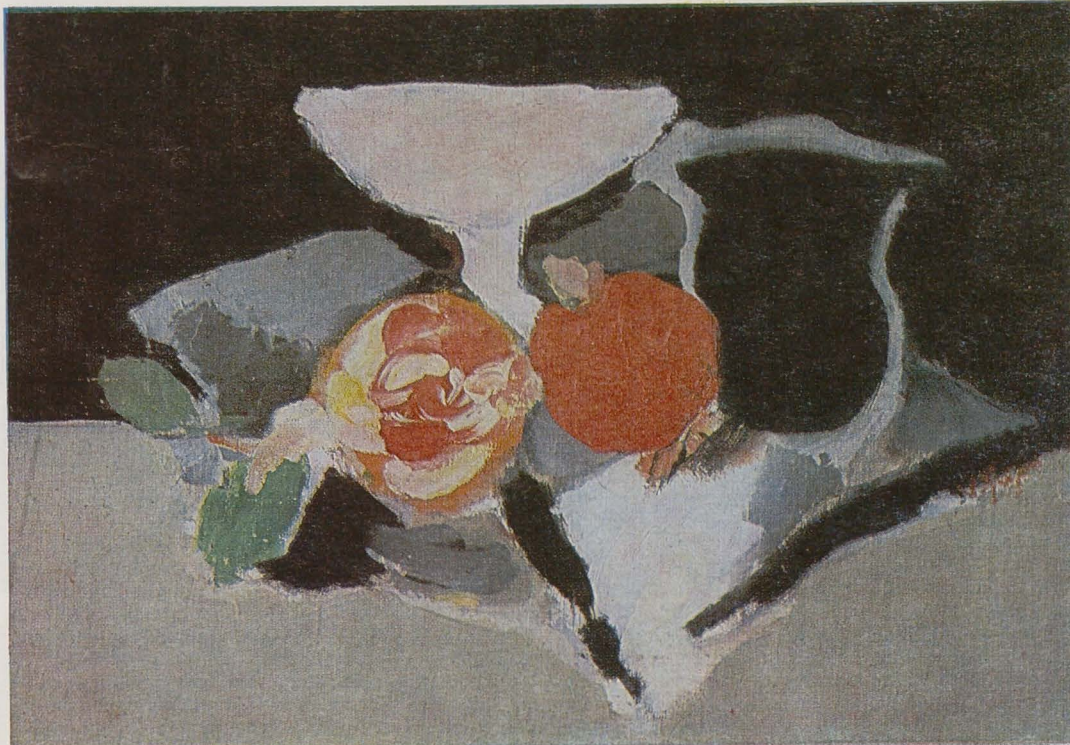
1. După Pisanello, desen tuș
2. După condotierul lui da Messina, desen tuș



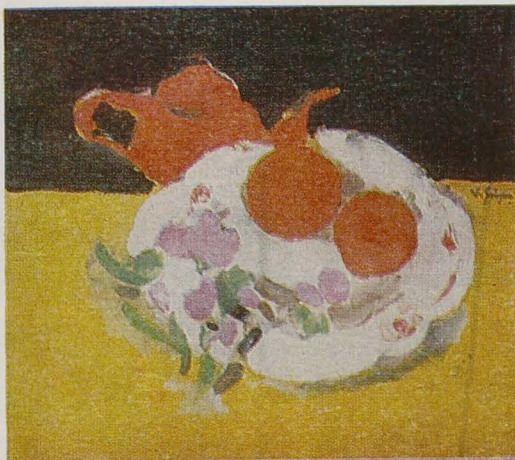
datele lucrărilor, i-ar fi fost, fără îndoială, greu să schițeze o cronologie cât de cât apropiată de cea reală.

Cînd un artist ajunge la 50 de ani (și la aproape 30 de la debut), i se pot trasa, în general, perioadele devenirii. Nu știu cine ar putea s-o facă în cazul lui Vasile Grigore. Pictorul a avut o evoluție continuă, asimilînd și aprofundînd datele propriei meditații asupra relației dintre adevărul artei și adevărurile lumii pe care o cercetează. Extrem de utile pentru cel care ar încerca să schițeze universul acestei picturi sînt însemnările, adevărate fragmente ale unei arte poetice, tipărite în catalogul recentei expoziții. Artistul, definit de critică drept un *colorist* (definiție, să recunoaștem, cam vagă și lipsită de necesara diferență specifică), face, de pildă, următoarea constatare, extrem de semnificativă pentru viziunea lui: «Expresivitatea și picturalitatea culorilor nu aparțin senzației vizuale — ci fondului spiritual. Picturalitatea nu este altceva decît modificarea perpetuă, logică și emotivă din noi, a raporturilor de valori — culori a materiei cromatice».

O asemenea referire programatică la substanța «modificărilor logice și emotive» e foarte importantă pentru înțelegerea semnificațiilor implicate de artist în noțiunile de colorism și de picturalitate. Coroborată cu o altă constatare, anume frecvența cu care revine cuvîntul *lumină* în textele lui Vasile Grigore, această însemnare a sa dă relief unei concepții ce se opune, în substanța ei, vizualității pure. Artistul aparține acelei categorii pentru care pictura e nu numai proiecție a unei stări de spirit, ci și tîlmăcire într-un sistem caracteristic de semne a



3. Memoria unei dimineți, desen tuș  
4. Două nuduri, desen, incizie pe fond negru



unei meditații asupra rosturilor artei.

Pictorul s-a bucurat întotdeauna de înfățișările luminoase ale universului din preajmă («întinericul adoarme culorile»), adăugîndu-le pe acelea ale propriei lumi lăuntrice. Dar el nu e un hedonist, nu caută simpla plăcere vizuală, mîngîierea tandră a retinei. Unora, poate, pictura lui de început li se va fi părut mai riguros construită. Cred că, dintr-o asemenea perspectivă, orice încercare de a stabili deosebiri esențiale poate fi riscată: lucrările lui recente sînt la fel de stricte, dar construcția se desfășoară în arhitecturi mai ample, în sinteze mai complexe ale liniei și culorii.

Respingînd, în interpretări ce au devenit recognoscibile pentru pictura lui, mimetismul, Vasile Grigore refuză, cu aceeași hotărîre și tentația oricărei autonomizări a actului artistic. Obiectele pictate de el sînt forme naturale, cuprinse într-un sistem articulat de valori plastice; el nu încearcă o «refacere» a realului și știe că, pe o suprafață plană, soluțiile nu se pot subordona decît legilor unei geometrii specifice. De aceea, identitatea cîmpului real se păstrează înăuntrul unui cîmp plastic, nealterată în înțelesurile ei fundamentale.

Interpretarea lumii vizibile e, astfel, de factură poetică, în sensul propriu al termenului; pentru că ea operează, în mod obligatoriu, cu metafore, adică cu deplasări succesive ale semnificațiilor, tinzînd la reducerea la semn plastic. Poate că, în legătură cu pictura lui Vasile Grigore, s-a abuzat de cuvintele *poezie și lirism*; dar se cuvine să recunoaștem că termenii acoperă realitatea unui proces asupra căruia artistul meditează, dintr-un unghi sau altul, de multă vreme.



Vasile Grigore e un excelent desenator și singurul nostru regret e că nu se gîndește să-și deschidă cîndva o expoziție cu lucrări de grafică. Pentru cei care îi judecă arta lăsîndu-se legănați numai de ampla ei culoare, o asemenea expoziție ar avea, sînt siguri, darul să îi îndrepte spre valorile esențiale ale unei viziuni ce armonizează elemente aparent lipsite de afinități.

Un pictor îmbrățișat cu căldură de publicul lui se află întotdeauna într-o situație deloc ușoară. Admiratorii // vor să fie așa cum îl știu de multă vreme, cum s-au deprins cu melodia cromaticii lui; nu știu cît de mult i-ar agree modificările de viziune. Și, Jeși depovărat de frivolități, artistul nu poate face abstracție de modul în care publicul aderă la arta lui. Vasile Grigore nu își derutează publicul; dar asta nu pentru că ține neapărat să își păstreze imaginea ce s-a constituit în conștiința publică; ci, mai înainte de toate, pentru că însuși evoluția lui e organică, logică și coerent orientată nu spre modificări spectaculoase, ci spre aprofundarea unor date bine asimilate.

Ceea ce e «spectaculos» în această pictură e rezultatul unei lucide confruntări cu sine. Semn al unei personalități pe deplin constituite, expoziția din această primăvară a fost un argument convingător al seriozității profesionale a unui artist ce are dreptul să spună: «Cînd observația, comparația, meditația, selecția sînt neglijate sau superficiale, devenind rutină în studiul sau analiza operei de artă, atunci confuziile și erorile răstoarnă calitatea».

2,4 (p. 12), 1,2,5 (p. 13): Compoziții cu naturi moarte, Portrete, peisaj

expoziții

## ion truică

adrian guță

Putere de concentrare a ideii, a formei, într-o linie, o urmă de pensulă, o «pată» de negru, de alb sau de (altă) culoare. Desen și cromatică ce converg, fuzionează în Semn. Un om în permanentă mișcare, o privire când visătoare, când penetrând interlocutorul și fixând momentul, stări sufletești oscilatorii trădând o perpetuă febrilitate creatoare. Ion Truică, asemenea unui profesor al său din perioada finală a studiilor urmate la Institutul «N. Grigorescu» (secția scenografie, absolvența în 1966), Catul Bogdan, se află la acel maxim nivel de comuniune cu desenul când acesta din urmă devine un sistem de comunicare, de formulare a unor impresii, idei, egal în importanță cu graiul. Acest amănunt parțial al Ion Truică — datările lucrărilor coboară în timp, dinspre ultimii ani, către începuturile deceniului trecut — a fost proiectată de artist ca o selecție cuprinzând cristalizări ale gândului și faptei sale plastice. Nu toate operele prezentate sînt la prima întâlnire cu publicul, după cum unele expuse pentru întâia oară nu aparțin celei mai recente perioade de creație. Imaginile, fie că nu depășesc finalitatea graficii de șevalet, fie că au constituit material util de film, au comună investigația formei prin linie și culoare, vizualizînd idei, sugerînd, stimulînd asociații spirituale, culturale. Ion Truică se «arată» și grafic și pictural — de fapt, cum e vizibil și în «Anotimpul culorii» (ciclu de lucrări existent în expoziție), evoluțiile cromatice sînt adesea gradații tonale, vibrații valorice care vitalizează fonduri, sugerează forme, structurează compoziții; găsim însă și pura picturalitate, vecinătățile îndrăznețe de culoare exaltate uneori de intervenții al negrului și interștii albe (să remarcăm în ciclul amintit și ipostaza gestualistă, cea mai recentă de altfel, în care trăirea și libertatea expresiei sînt majore, fără ca ambele tușe să trădeze gratuitate).

Ceea ce a expus Ion Truică la Dalles reprezintă o varietate de preocupări și abordări ce nu pot și nu trebuie să fie strict grănițuite, deoarece nu puține din ele comunică, se completează, conlucrează la constituirea unei plurifetate și în același timp unitare opere. Îndeobște, artistul este cunoscut

drept unul dintre cei mai valoroși autori în filmul de animație românesc — numeroase din cele peste 20 de titluri din filmografia sa sînt asociate cu premii în țară și cu importante distincții internaționale; semnalăm acum doar patru repere semnificative: «Rovine» (punct de atracție în expoziție prin «covorul» de fotograme — mărturie grăitoare a teribilului travaliu impus de «tehnologia» desenului animat — ce acoperea un panou de mari dimensiuni) — Marele premiu pentru film de animație, Piatra Neamț, 1984; «Cadoul» — Premiul U.A.P. pentru scenografie, 1973; «Carnavalul» — medalie de argint la Veneția, plachetă de bronz la Barcelona și mențiune la Teheran, în 1972; «Pirjolul» apare într-o selecție la prestigiosul festival de la Annecy, ediția 1985. În Institutul «N. Grigorescu», plasticianul a fost la clasa prof. Mihai Tofan; participă din 1968 la expozițiile naționale de scenografie, ia de asemenea parte la importante manifestări internaționale de scenografie pentru animație. A avut cîteva personale de grafică în București, expoziția actuală, de la Dalles, fiind cea mai amplă și complexă de pînă acum — reper notabil ce se plasează în al 50-lea an de viață al artistului. Regizor, scenograf, scenarist și grafician la «Animafilm», autor total al filmelor sale, Ion Truică, ce atacă și alte domenii ale creativității artistice-culturale, se impune ca o personalitate bine definită, originală, în artele noastre vizuale contemporane.

Dacă privim expoziția pe care o comentăm ca pe un loc de întâlnire al mai multor direcții creatoare, un loc al comunicării lor, al unor fructuoase interinfluențe (uneori doar potențiale), avem posibilitatea să considerăm manifestarea și drept un fel de prezentare (nu este o ipoteză globală, ci aplicabilă mai ales în unele situații) a unui «laborator al creației», dar în sensul adunării unui număr de opere finite revelatorii dinlăuntru pentru demersul artistului și acordînd atenție unei receptări inspirată de relația: joc al liniei și culorii — film, spațiu scenografic. Părăsind cîmpul speculațiilor, să spunem că elementul definitoriu al înlănțuirii de imagini de pe simează este desenul, alb-negru sau adăugîndu-i-se culoarea; secvențele din «Rovine», studiile de personaje din «Pirjolul», aparțin aceleiași mare teritoriu artistic în care «viețuiesc» ciclurile grafice «Conturul unui sentiment» și «Arhitecturi

imaginare», și la limita picturală a căruia «sălășluiește» «Anotimpul culorii».

Antecedente precum studiile lui Ion Truică, anterioare celor artistice, la Școala tehnică de arhitectură, preocupările scenografice, au avut probabil rol în elaborarea «Arhitecturilor imaginare.» «Porțile», «Ferestrele», «Piramidele», alte închipuite alcătuirii aducînd cu o heraldică arhitectonică, amintesc în trasee rectangulare de construcțiile satului românesc dar și de cele nipone. Autorul ne confirmă aceste filiații, cărora le-am extinde componenta orientală adînc în timp și mai larg în spațiu; lucrările, desfășurări de fantezie constructiv-scenografică, au monumentalitate, pot fi mărite și deveni decoruri sau piese de artă ambientală, iar pe de altă parte, «Poarta», «Fereastra», «Piramida», sînt purtătoarele unor bine definite semnificații. Se face simțită în acest ciclu cu subcapitole obstinația simplificării (aici geometrice) pînă la Semn, pe care artistul o operează asupra motivelor sale formale. Apropierea lui Ion Truică de unele sisteme filosofice orientale, pasiunea pentru alfabetele (și grafiile lor) din această parte a lumii, îi influențează concepția și reprezentarea în zona acum discutată a creației — efortul propriu de sinteză și epurare a expresiei amplifică și nuanțează raporturile dintre viziunea artistului român și ideogramele orientale — exemple oferind nu doar «Arhitecturile imaginare», ci și o derivație a lor, «Semnele» (unul, mărit sub forma unui colaj, are o amplasare și gravitate de simbolcheie, atotcuprinzător, de cuvînt demiurgic), ori delicatele «Grafii orientale» în peniță (le găsim corespundențe cu spectaculozitățile de linie ale alfabetului sanscrit).

Lucrările pe care le-am studiat pînă acum pot fi receptate, ignorînd implicațiile semantice, trimiterele culturale, ca investigații grafice abstracte, unghiular geometrice sau pe dialog de curbe-contra-curbe. În ciclurile «Profilul lui Don Juan» (tuș peniță) și «Conturul unui sentiment» (tuș peniță și laviu) se pornește de la interpretarea figurativului uman mai ales, epurat pînă la efigie. Se fixează tipologii, se condensează în secvențe simple relații din sfera umană, a Ființei în general; din episoadele esențiale ale unui decupaj regizoral (v. «Don Juan») nu lipsesc nici umorul, satira. Punerea în pagină vădește și știința regizorală, unele imagini par indicații scenice «notate» prin desen; uneori imaginația slobozește elemente ce morfologic evadează spre un fel de suprarealism glumeț. «Caligrafia» laconică dar de o accentuată sugestivitate (uneori forma e creată parcă dintr-o singură linie), delicatele intervenții valorice, cromatice, reiau într-o gamă nouă efortul de limpezire a expresiei. «Metamorfozele», ciclu în alb-negru, trimit gîndul tot spre Extremul Orient, spre jocurile rafinate ale tușei, ce sugerau sintetic elemente ale realului într-o vecinătate ambiguă cu abstractul; graficianul nostru reia acest proces: aparentele capricii, torsionările vîrfului de pensulă, lasă urme ce nasc apariții mai degrabă nonfigurative care pot închipui transformări ale unor repere ale vizibilului, ori alcătuirii compozite fantastice.

Mecanismul acestor imagini ne îndreaptă spre cele din «Anotimpul culorii», ciclu care include două viziuni: cea a unei clare structurări compoziționale prin tușe care juxtapunîndu-se o ritmează geometric (este un abstracționism receptiv unei decodificări simbolice, sprijinită pe semnificațiile cromatice, evoluția formei și chiar niște intitulări anterioare ale pieselor — e vizat mai des spațiul celest, fenomene), tensiuni optice interesante creînd direcționările opuse ale unor tușe; cea a unui expresionism abstract, în care vibrația lirică, deschiderea gestului e hotărîtoare — eoul filosofic (ce nu contrazice evidenta izbucnire liberă a expresiei), tipologia așternerii tușei, indică tot influențe orientale, nu a

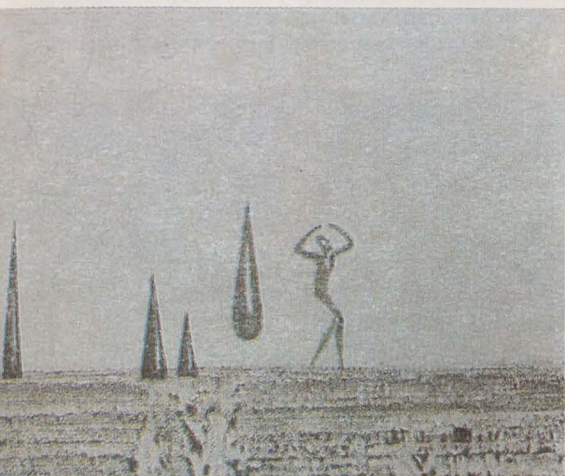
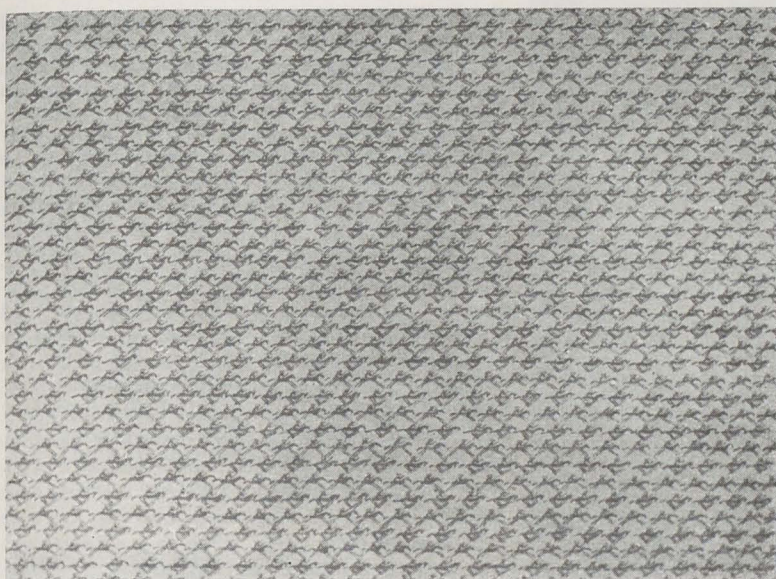
p. 14

1. «Arhitecturi imaginare» — Piramida
2. «Grafii orientale»

p. 15

- din filmele de animație:
1. 7 8. «Rovine»
  2. «Hidalgo»
  3. «Crepusul»
  4. «Cercul»
  5. «Vaporașul alb»
  6. «Cadoul»

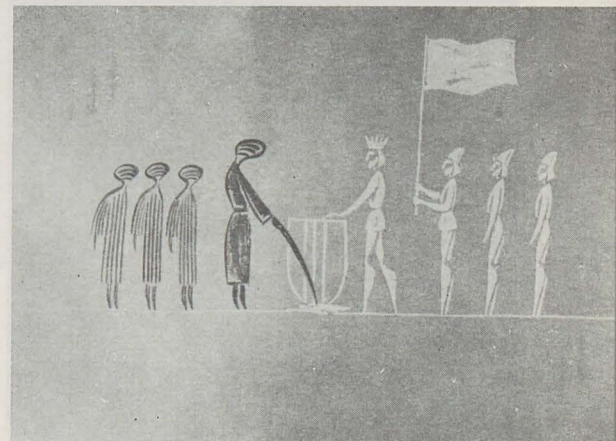
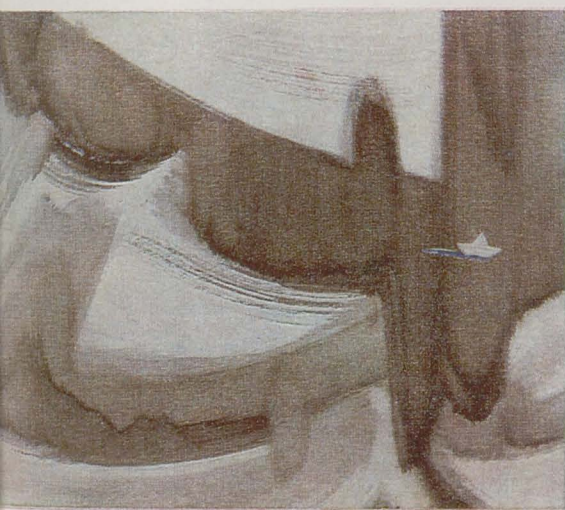
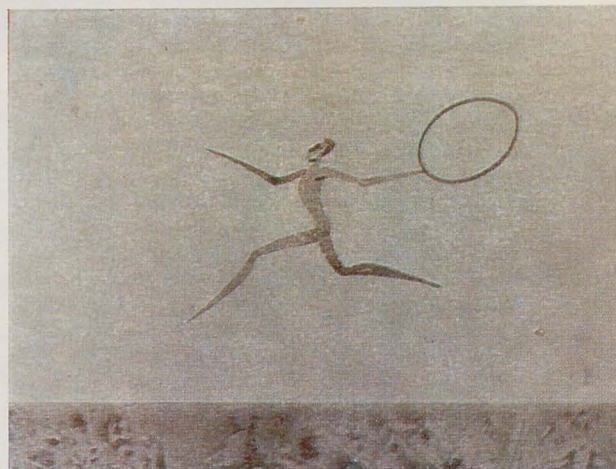




Action-Painting-ului american. Curajul gestului demiurgic, vibrația în sine a urmei lăsate de pensulă, veleitățile constructive, determină și o altfel de receptare a acestor compoziții, decât cea exclusiv tributară abstracționismului — ele devin scena unor conflicte galactice, sau, la o scară mai modestă, « schițe » de peisaj, de decor. Conectînd cu arhiva filmică a memoriei, descoperim mai multe exemple, din ani diferiți — « Cadoul », « Hidalgo », « Marea zidire », « Furtuna » — unde scenografia se constituie din aceste tușe ample, vibrante valoric sau prin « profilul » urmei de pensulă, și se creează astfel un decor simplu, elemente de relief, ori ecouri, prin felul de așternere a « dîrei » colorate, ale intensității unor acțiuni. Perseverența laconismului scenografic în filmele lui Ion Truică, confirmă consecvența structurală a demersului său artistic, de puritate a expresiei plastice, de simplificare pînă la semn, la « scriitură ».

Remarcabile demonstrații ale capacității de sinteză a formei, ni se par în expoziție personajele din filmul « Pirjolul » și secvențierea impresionantă, desigur selectivă, din « Rovine ». În primul caz, atitudinea, mișcarea semnificativă se creează din notația « petei » și « urmei » uneori redusă la linie, din relația plin-gol născută prin plasamentul acestor elemente de limbaj, din interesante fragmentări prin hașură ale unor trasee continue. În al doilea exemplu, personajele, evoluția lor, sînt definite mai ales prin trăsături de lîngime și duct variabil ale pensulei, ce aplică parcă o scriere. Figurile din « Pirjolul » amintesc printre altele tipul de esențializare de pe sigilii și monede antice; în « Rovine », siluetele albe ale românilor au ceva din frescele de la Curtea de Argeș și Cozia, iar cele negre ale otomanilor sînt stilizate într-o manieră ce le apropie și de grafia arabă, și de arta africană — dincolo de aceste tentante paralele stilistice, ceea ce se impune este viziunea lui Ion Truică, ce atinge simultan marea simplitate și rafinamentul. Notabilă este și concentrarea simbolică în unele scene din « Rovine ». Forma umană sugestiv stilizată, mediul recreat prin cîteva detalii semnificative și tușe ce trimit secundar spre abstracționismul liric, sînt coordonate ce se regăsesc și în alte filme, precum « Cercul », « Crepuscul »; în « Hiroshima », simplificarea, estetica semnului, se ancorează din nou în referințe extrem-orientale. De o deosebită vibrație poetică și generozitate a sentimentului umanist, « Hidalgo » și « Marea zidire » aparțin stilistic unei etape în care figurativul, epurat dar mai puțin aproape de concizia grafică oarecum ideogramatică ulterioară, suprapune amintitului fond scenografic sugerat din tușe febrile, suprafețe colorate în tentă plată ce alcătuiesc personajele.

Expoziția de la Dalles a lui Ion Truică nu este doar revelatorie pentru o artă profund originală; ea dezvăluie un demers creator în care se interferează grafica, scenografia, filmul, și arată înclinația unui artist spre vizualizarea unei problematice general umane, neocolind istoria, legenda, literatura, în paralel cu o neobosită atenție acordată de autor limbajului său plastic, evoluției acestuia.



## conținut și formă în arta românească contemporană

### expoziții

# constantin popovici

### françois pamfil

Cine nu-și amintește anii de debut ai lui *Constantin Popovici*, perioadă când celebra modiglianesec într-o boemă care a dat multă apă și morilor de anecdote de atelier și ochilor compasiunii unor moralisti de circumstanță. Secretînd, conform unei specifice tipologii psihosomatie, umoarea *melancholiei* și «însemnat» de timpuriu cu o jale de două ori fără remediu (fiu, și totodată sculptor și el, al celui de la care statuara noastră modernă aștepta atît), compensat într-o vehemență juvenilă critic-justițiară generatoare de rezerve și antipatii, artistul și-a așternut — conform proverbului — un pat de fahir. Dar de fahir pășind pe cuie cu tălpile protejate de invizibilele sandale de aur ale celebrității pe care le-a îmbrăcat, la o vîrstă fragedă cu o febrilitate nonșalant disimulată și cu care parcurge de atunci, umbrele lungi a cel puțin două monumente de excepție.

Superlativale aplicate acestora fiind aproape epuizate, o «vedere» a sculptorului azi suît încă o dată la cota Barajului de la Vidraru sau reluînd declamarea tăcerii din colțul scenei de bronz a Bacăului, s-ar legitima numai în măsura în care cele două momente maxime s-ar integra unei activități cu un numitor, cel puțin stilistic, comun. Și ele însă greu de apropiat între ele atît ca program regizoral al spațiului cît și ca soluții ale formei, provin din aventura unei, programate parcă, inconstanțe. Inconstanță febril-cercetătoare însă, cu pasiunea pură a descoperirilor prin joc și orgoliul invenției perpetue. Astfel chiar de la un registru la altul ale aceleiași piese «tehnologia» sa este un spectacol imposibil de reconstituit, găsind aici, de pildă: refuzul etapelor clasice ale modelajului și lucrul direct într-un gips

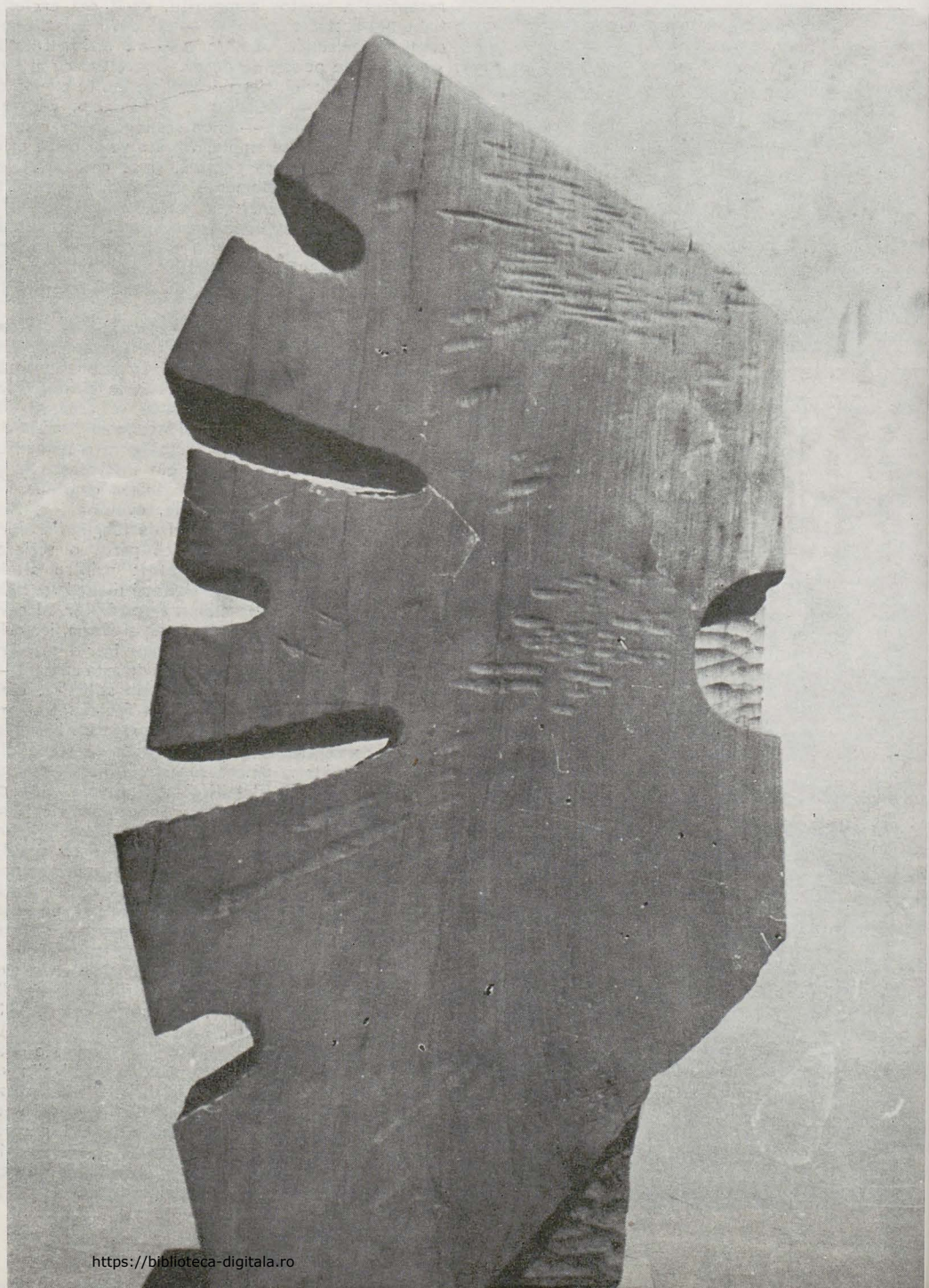
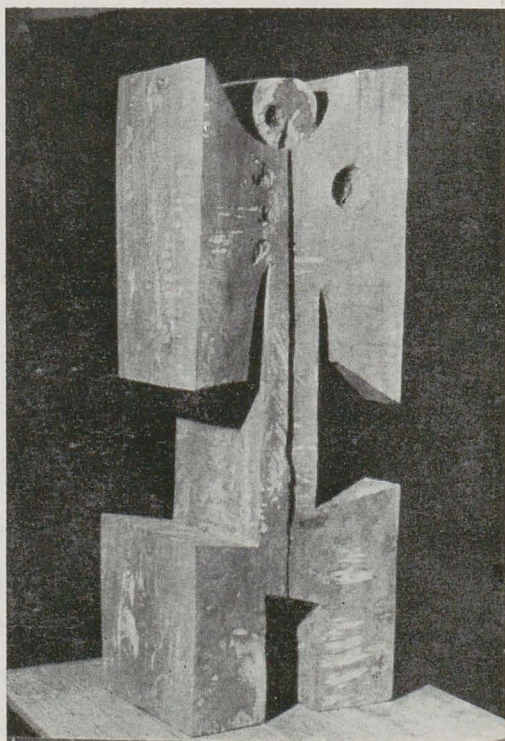
care înglobează obiecte și materiale insolite sau încarcă forma aruncat din canciocul zidarului și recuperat pe drișcă, alături de urma fierăstrăului și dălții care prelevă după planuri de cioplitură în lemn, în sfîrșit, convocarea culorii după rețete inventate ad-hoc, din ce se află la îndemînă.

O chintesență a acestui mod de punere în operă ar fi — pentru cei care și-o mai amintesc — epopeea fazelor gipsului unei alte monumentale, comandată de U.T.C., lucrare de altfel temerar desenată «în» și «pe» aer, și numită de Dan Hăulică, în consecință, o Nike contemporană.

În ceace ne privește, cu toate că, potrivit unor diferențieri temperamentale, nu subscriem fără rezerve la un asemenea «comportament» sculptural, ne place să descoperim în el tocmai date definitorii pentru un mod de existență artistică ca cel al lui Constantin Popovici: angoasa ireversibilității momentului «vederii» («viziune» fiind global și presupunînd în sculptură și durată), invenția precipitată în extremis, satisfacția secretă a ricanării la perplexitatea auditorului contrazis de inconformismul «păgîn» al oficerii. Conform acestor date, în cadrul unui «plan general» al artei lui Popovici, marele portret al lui Călinescu supralicitînd histrio-

nic masca hipnotică a elocvenței (ca și altele asemenea ca dimensiuni și temă, dar nu și ca factură) coexistă cu armura de gisantă gotică a anatomiei lui Bacovia și, desemeni, cu miologia geometrizată în oțel a Electricității desenată parcă după planurile de sinteză, ale acelu cubist avant la lettre care a fost Luca Cambiaso. Și tot aici, «petele negre» de pe retina anxioasă a unor acute, paraconștiente pre și parasimțiri, îmbrăcînd crucile spaimei în cernite zdrențe de metal cusute și peticite cu găuri de electrodul de sudură, alături de volumele calme, preponderent plane, debitînd din cordial — omogena entitate a unui gorun forme tensionate după curbele de portanță ale unei aripi. Necrispat de obsesia finitudinii și crezînd (ca și magicianul care se alinta cu supranaturalul în Impasse Ronsin) în vraja transfigurării și mutației prin simplă atingere, Popovici colecționează și expune și numeroase coli însemnate cu tuș, guașe, etc., monograme ce funcționează în economia plastică a ansamblului, (și datorită caracterului lor de fulgurantă notație), ca niște autografe ale celor cîteva nume de familie ale formelor care-l urmăresc mai obstinat.

Oral sau în scris sculptorul se confesează inteligent și cu har poetic instaurînd atmosferă — un asemenea cod de bază nesuportînd însă și translațiunea. (În

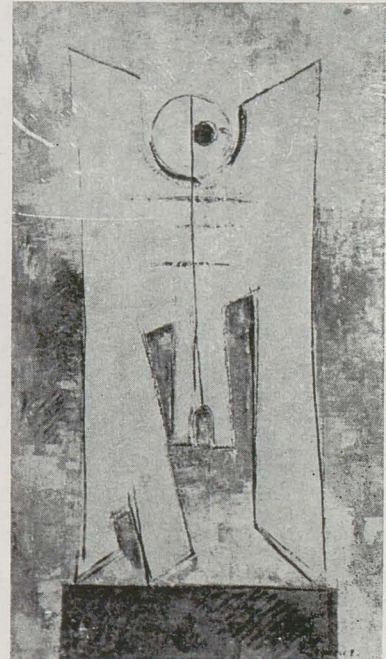
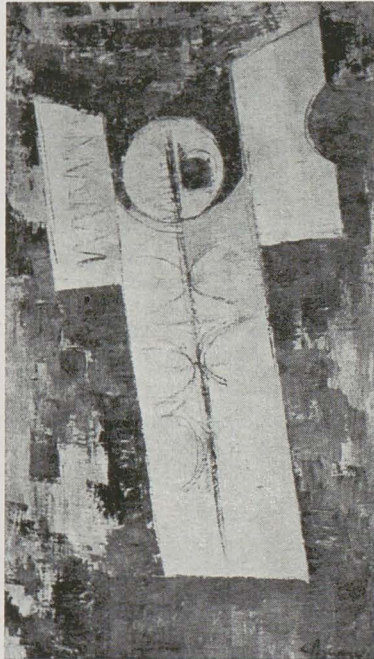
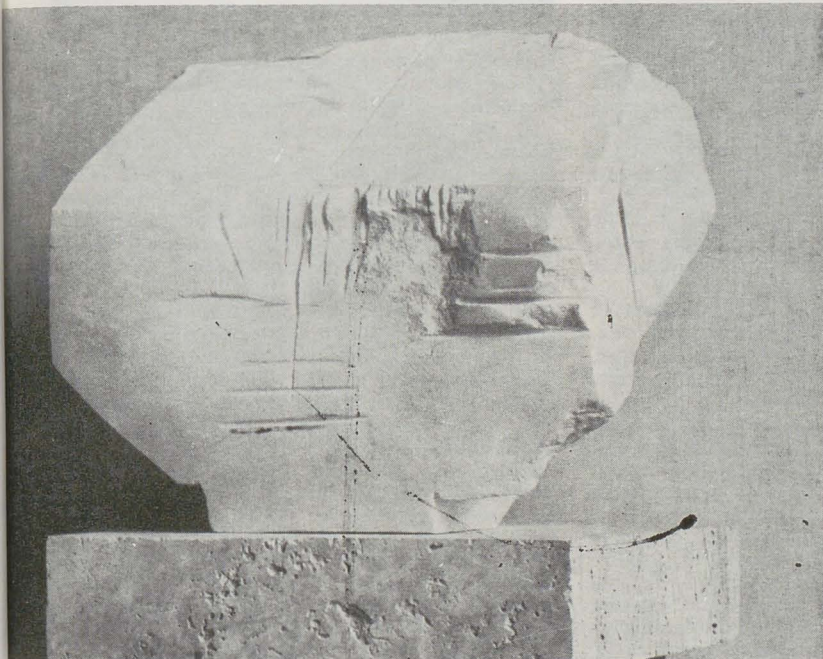
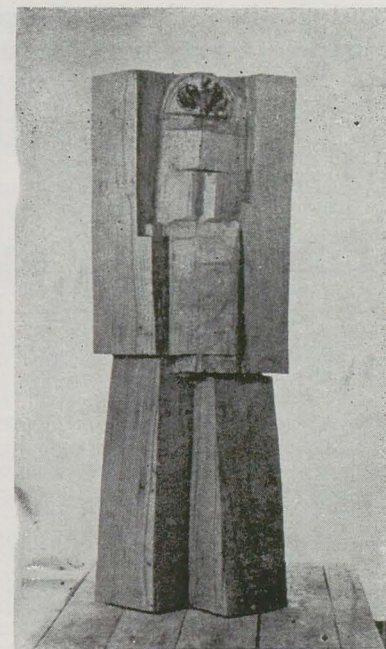
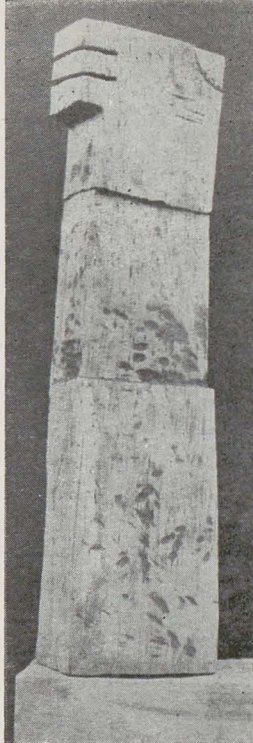


fața unuia din celebrele sale «cîmpuri cu ochi»  
 Țuculescu explica senin că aici și-a propus o investigație asupra structurii care are ca modul... pătratul!)

Greu de reconstituit și din această bogată și diversă «personală» de la Muzeul de Artă, portretul de azi al lui Constantin Popovici disimulează parcă, sub o mască imunizată, nostalgia concentrării, a demersului, la figurat și la propriu, centripet, recuperare care se presimte în suita ultimelor lucrări. Gestului expresionist de ecartare a materiei în aripi, ce plătesc cu sfișiere toracelui aspirația la zbor, i se contrapune acum cel al tăieturii minime, daltă dialogînd respectuoasă, cum cerea Brâncuși, cu echilibrata și maiestuoasa senectute a trunchiului din față. Un semn de liniște deplină matură, o temporară pauză de respirație între emoțiile registrului acut, sau ideea încolțită a unui nou drum? Mai curînd toate la un loc, Constantin Popovici fiind astăzi și un «colecționar» al propriei sale ființe.

## andrei pintilie

O expoziție cum este cea deschisă de Constantin Popovici la Muzeul de Artă al R.S.R. are sensul unui bilanț, căci nu aduce la întîlnirea cu publicul doar



lucrări de «ultimă oră», ci și repere ale unor faze mai vechi, unele încercări ce puteau presupune o altă evoluție decît cea de astăzi, și, în același timp multe încercări de «pictură» care ne sugerează un Constantin Popovici cu o personalitate mai vastă decît cea pe care i-o cunoaștem din sculptură. În realitate «picturile» și «grafica» lui Constantin Popovici sînt, de-a valma, probe în vederea atacului sculptural.

Autor al unor monumente de «for» public, dintre care unele de un succes public notoriu (*Electrificarea*) Constantin Popovici este mai aproape de adevărurile sculpturii moderne în mai vechile *calvaruri*, de un autentic expresionism, ori în «don quichoteștile» *Locustre* ca și în micile sale eseuri (lemn sau piatră), autentice *formulări lapidare* a unei vocații artistice.

Ceea ce l-ar mai caracteriza pe artistul în cauză ar fi și angosaele autentice care par să-l împresoare mai cu seamă odată cu lăsarea nopții.

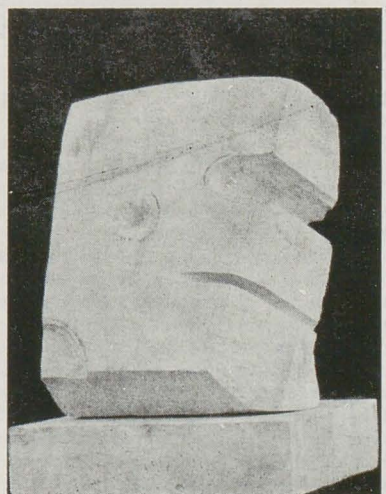
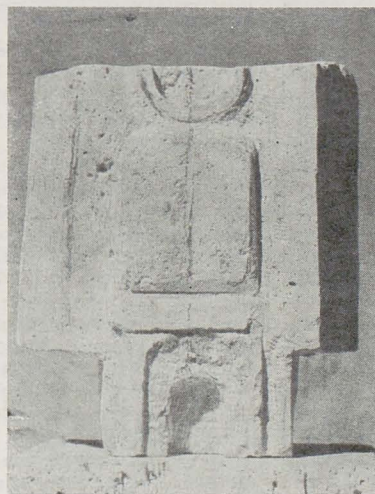
În orice caz, acest bilanț ce nu-i chiar o retrospectivă ne conturează imaginea unui creator astenic, despo-vărat de «vibranta fervoare» pe care Dan Hăulică i-o descoperea cu ocazia unei expoziții mai ample în 1967, artist care mizează, nu doar odată și în trecere, și pe efectul facil. Privind expoziția a cărei aranjare nu ni s-a părut nici ea fericită, răsfoind catalogul care cuprinde și un text semnat de sculp-

p. 16

1. *Himeră*, lemn de gorun
2. *Desprindere*, lemn de gorun

p. 17

1. *Remember*, lemn de gorun
2. *Hecate II*, lemn de gorun
3. *În memoriam*, lemn de gorun
4. *Împlinire*, marmoră de Rușchița
5. *Solititudine*, tehnică mixtă
6. *Himeră*, tehnică mixtă
7. *Himeră*, piatră de Moeciu
8. *Essai*, piatră de Cîmpulung



torul însuși, nu se poate să nu mediteze cu o undă de regret asupra acestor cuvinte scrise de însuși Constantin Popovici: «Toate se aleg și se vor alege dela sine. Trebuie doar să tragi concluziile care se impun...»

Și fără îndoială că alegînd bine între propriile sale tentații creatoare, dacă-și va regăsi «vibranta fervoare» a începuturilor, Constantin Popovici va egala tensiunile începuturilor sale artistice, petrecute sub auspicii atît de favorabile,

tradiție și continuitate • fișe pentru  
o istorie a artei românești

## Irina Codreanu

### dragoș morărescu

Sculptura românească în prima jumătate a secolului XX cunoaște o dezvoltare cu totul deosebită, ca urmare a elanului creator ce a cuprins tinerii ce se consacrau modelării și cioplirii materiei. Aceasta s-a datorat în primul rând suitei de artiști profesori, cum au fost Vl. Hegel, Karl Storck, Ion Georgescu, care au pus bazele învățămîntului artistic în a doua jumătate a secolului XIX, contribuind la formarea climatului spiritual și dezvoltării gustului pentru sculptură. Completarea studiilor și desăvîșirea tinerelor talente se făcea în școlile apusene, de veche tradiție.

Din această categorie a făcut parte, între alte personalități și sculptorița româncă Irina Codreanu, ale cărei lucrări au făcut-o cunoscută în lumea întreagă. Irina s-a născut în București la 17 iulie 1896, fiind cel de al 5-lea copil din cei 8 ai avocatului tipograf Ion Simion(escu) Codreanu — cu ascendență după mamă din 7 Sate-Brașov, căsătorit cu Eliza, al cărei tată, Sterie Grigorescu, aromân, conducător de locomotivă, era originar din Alistrat-Grecia. În familie, în locuința din str. Artei 5, domnea un climat propice artelor: duminică se făceau reuniuni muzicale, cu prieteni — între care Marcu și Vasile Beza — copiii cîntînd la diferite instrumente, iar Irina excelînd la pian. Tatăl cînta în strană la biserică, iar fratele mamei, Florin Grigorescu, profesor de desen (autor al unui reușit portret al actriței Madame Judith) dirija corul Mitropoliei. Predispoziția Irinei pentru desen este remarcată atît la Școala Centrală de fete cît și la liceul Gloria (1907—1915). Influența binefăcătoare și determinantă a profesoarei de desen A. Sfințescu de a urma pictura și a merge la Paris, o face să se înscrie la Școala de Belle-Arte, unde are ca profesori, între 1915—1918, pe Dimitrie Serafim, Ipolit Strîmbu și Cecilia Cuțescu-Stork.

Învățămîntul academic, cu aplicare asupra reprezentării asemănării modelului este completat cu numeroase schițe, cum mărturisesc caietele cu desene după modelele la îndemînă — frați și surori — peisaje în acuarul din Cișmigiu și din marginea Bucureștilor — de la Ferentari, unde părinții aveau o fermă — sau naturi statice cu flori, în ulei pe pînză. În 1918—1919 lucrează și în atelierul sculptorului Alex. Severin<sup>1</sup>, în atelierul acestuia amenajat într-unul din Pavilioanele fostei Expoziții din Parcul Carol I.

După încetarea războiului, în octombrie 1919 părinții trimit patru dintre copii să se instruiască la Paris<sup>2</sup>, unde artele erau în plină efervescență, viața căpătînd noi impulsuri ca urmare a încheierii păcii.

Irina se înscrie la Beaux-Arts, dar după cum ne-a mărturisit, nu s-a acomodat cu atmosfera închisă, displicîndu-i comportarea colegilor mai mari, care pretindeau a fi serviți — cei noi fiind trimiși după cumpărături sau puși să măture atelierul. Deziluzionată de învățămîntul oficial, urmează sfatul renumitului pictor și grafician rus Alex. Iacovleff (1887—1938) și se înscrie la Academia liberă Grande Chaumière, frecventată și de alți tineri români, unde preda Antoine Bourdelle, personalitate care o entuziasmează, atît ca artist cît și ca om. Se hotărăște să devină sculptoriță. Aici este inițiată cum să stabilească masele, să observe anatomia; redarea corelată a expresiei; căutarea laturii psihologice a modelului; amploarea și demnitatea formei, precum maestrul o întîlnise atît în preclasicismul grec cît și în sculptura romanică sau gotică. În atelier se luca numai cu pămînt prin modelare. Sub îndrumarea sa, dragostea Irinei pentru artă

se cristalizează, iar aptitudinile i se dezvoltă, conducînd spre conturarea personalității. Rămîne în atelierul lui Bourdelle pînă în 1924, mărturisind: «Păstrez o amintire de neuitat marelui sculptor, poet și mare artist care este vechiul meu Maestru Bourdelle»<sup>3</sup>.

În atmosfera de emulație artistică pariziană, din 1921 începuse să expună la Salonul de Toamnă, obținînd un prim succes cu portretul pictorului Lazăr Wolowiek.

Dar cum formația sa nu o socotea împlinită doar în această direcție, din 1924 pînă în 1928 își desăvîrșește meșteșugul în atelierul sculptorului Brâncuși, pe care-l cunoscuse cu doi ani mai înainte, la un spectacol popular dat într-un teatru din cartierul Montparnasse din rue Gaîté<sup>4</sup>. Brâncuși o invitase să-i viziteze atelierul său din Impasse Ronsin. Impresionată de lumea artei care i se dezvăluie, Irina îl solicită de a fi primită să lucreze alături de maestrul. După ce fusese refuzată inițial, este acceptată, avînd drept colege pe Milița Petrașcu, Sanda Kessel și Margareta Cosăceanu.

Pentru a le putea struni mai bine, fără a ține seama de frumusețea și tinerețea lor, Brâncuși a numit-o pe Sanda, Petrică, pe Margareta, Mihalache, iar pe Irina, Costică. Marele sculptor ce tindea la concentrarea formei, la unitatea ei și reîntoarcerea la esența artei, i-a dezvoltat tainele întrupării ideii, înțelegerii structurii, a fibrei, a glasului materiei. Era adeptul tăierii directe a pietrei, a lemnului, a șlefuirii bronzului, tehnici puțin cunoscute, puțin uzitate în acea vreme în care a fost făcută părțea. Cînd se rănea la deget îi spunea: «nu-i nimic, așa intră meșteșugul în om»<sup>5</sup>. O importanță deosebită trebuia acordată blocului de lemn sau marmoră din care se înălța opera, a cărei finalitate era încîntarea ochilor, delectarea tactilă.

Cînd Brâncuși a considerat că «ucenicul Costică» s-a pătruns de cele învățate, i-a spus: Ei, Costică, acum cîntă pe gauriul tău<sup>6</sup>. Și i-a dăruit o masă de lucru solidă, lucrată chiar de maestrul, o masă pentru model, unelele necesare lucrului și un bloc de marmură, din care Irina a realizat un tors.

În atelierul lui Brâncuși, o oază românească în inima Parisului, Irina Codreanu a cunoscut celebritățile avangardei literare și artistice: F. Léger, Raymond Radiguet, Eric Satie, Tristan Tzara, O. Kokoschka și alte talente și genii în căutarea noilor căi. Aici a repetat balerina Lizica Codreanu, sora sculptoriței (sprijinul ei cel mai puternic și adevărată mecena) în costumul creat de Brâncuși, Gymnopédie lui E. Satie, înainte de reprezentarea lor în sala Padeloup din rue des Ursulines<sup>6</sup>.

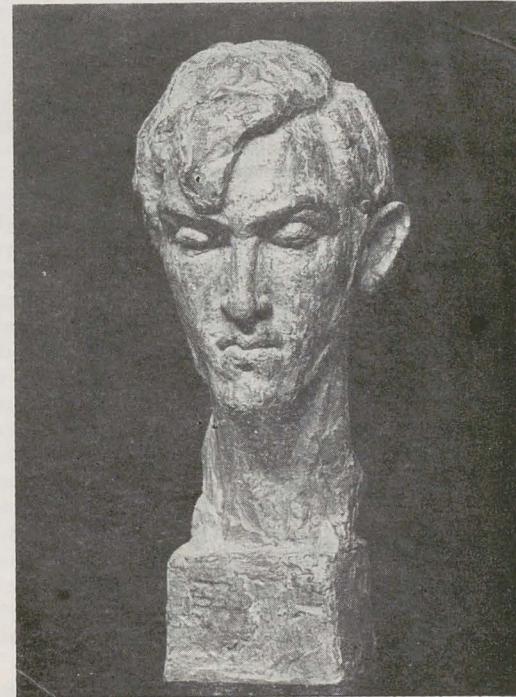
Raporturile de prietenie cu Brâncuși au continuat de-a lungul anilor, atelierul Irinei din 10, Impasse du Mont Tonnerre, fiind la circa 150 m distanță de al maestrului din Impasse Ronsin, unde, din cînd în cînd, «o persoană caldă, calmă și bună, sculptorița Irina Codreanu venea, stătea de vorbă cu el, ajută, îi făcea cu plăcere mici servicii de menaj»<sup>7</sup> cum odinioară îl ajutase să monteze Cocoșul pe care Milița Petrașcu îl șlefuisese<sup>8</sup>.

În țară sculptorița a aderat la avangarda artistică animată de Ion Vinea, B. Fundoianu, Sașa Pană, Milița Petrașcu, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Victor Brauner, Mattis Teutsch, revistele *Unu*, *Contemporanul*, *Integral* publicîndu-i reproduceri după sculpturi.

Expune, între anii 1922—1938 la diferite saloane oficiale lucrări consemnate de critica de artă a timpului, cît și la expozițiile românești organizate peste hotare: Paris 1925, bienala de la Veneția, 1939, sau trienală de la Milano, 1940. Dacă în lucrările de început se resimte influența celor doi maeștri, cu timpul reușește, datorită sensibilității sale, să dea forme proprii, distincte, originale. Amintindu-și de acea epocă, Irina declară în 1969: «Am cunoscut la Bourdelle și la Brâncuși orizonturi de artă total diferite. Prin bogăția ființei lor, prin arta lor incomparabilă, am descoperit afinitățile și contrastele proprii mele arte».

Romulus Dianu observa că «poetii marmorei și ai bronzului au învățat tăcerea și modestia chiar de la materia plastică în care lucrează», dar spre deosebire de Brâncuși ale cărui opere sînt întruchipări ale ideii, lucrările Irinei sînt expresia unei sensibilități poetice de o tandră muzicalitate.

Din 1925 expune cu regularitate la Salon d'Automne și la diverse saloane internaționale<sup>9</sup>, organizînd expoziții personale în diferite orașe ale Europei<sup>10</sup>.



Expozițiile personale organizate la București în 1937 cît și în 1968 au înfățișat măsura talentului și efortul creator, prezentînd publicului și amatorilor de artă operele semnificative în evoluția viziunii și a stilului său personal.

Dacă inițial unele teme dezvoltate de artistă au fost sugerate de faptele apropiate omului, acest fapt s-a datorat imboldului lăuntric de a materializa unduirea formei vii structurate geometrizant, șlefuită cu ardoare, ca în cele două *Păsări* în desfășurare pe orizontală, prima din 1928, de rezonanță atît populară cît și brâncușiană, iar a doua din 1936, cu aripile strînse, cu o linie fluidă; mișcarea încordată vie, reținută a cîinelui *Zheng* din 1930; a *Peștelui* cu creastă sgrafitată (1927) sau *Peștelui de aur*, bronz polisat, în zvicnire arcuită (1928). Foca, din același an și material, aparține Muzeului de Artă Modernă din Veneția la Pesaro.

Formele sale subliniază sensibil, cu inteligență sintetizatoare, melodicitatea liniei, impulsul vieții, o constantă urmărită de-a lungul întregii cariere. Portretele îndelung șlefuite în marmoră a Eileen-ei Lane, din 1925, comparată de un critic cu o muzică de Ravel, — irlandeza fascinantă, ireală, îndrăgită de Brâncuși — a *Chinezoicei* (1927) misterioasă și pură ca o floare de lotus închisă — sora sa, balerina Lizica Fontenoy, stabilită în China o adusesse de la Shanghai — a actriței de o frumusețe vibrantă,



1. Lazăr Volowiek, bronz
2. Veșnicie, gips

1. Charles Münch, bronz
2. Americandă, bronz

Daria (1927) traduc prin sinteza formei grația feminină, puritatea sentimentului, spiritualizarea materiei. Aceste caracteristici sînt puse în valoare și prin lujerul timid reținut al *Fecioarei* (1926), sau a singuraticii, meditative, unduitoarei *Sirene* (1928), care întruchipează, după părerea noastră, această perioadă fecundă, ca și *Nutul așezat*, bronzul spaniolei Suzanne Albaran, din 1936. Tot din acest an datează și grupul *Veșnicie*, două tinere alăturate spate în spate, cariatidele tinereții și ale feminității, moment ce marchează trecerea spre o altă etapă.



Suitele deplinei maturității le constituie nudurile și torsurile elansate, de o rigoare reținută. Tinere cu mișcări grațioase, peste care o undă de mister trecînd le-a înclinat capul într-o dulce nostalgie, uneori ieșind din faldurile draperiilor, amintesc farmecul tanagrelor. Ion Vinea, în cronică sa remarcase cu ocazia expoziției din 1937: «artista a evoluat spre un realism de o plasticitate senzuală, densă, voluntară»<sup>11</sup>. O lumină interioară izvorăște din lucrări, un suflu de poezie le animă degajînd o noblețe rasată. Realizate în piatră, marmoră, bronz sau teracotă, nuduri așezate în picioare, drapate parțial, devin prin euriturii *Grație* (1937), *Odaliscă* (1938), *Muzică* (1938), *Orizont*, *Gînd*, *Armonie*. Din aceeași suită face parte și *Leone* (1948) la care a continuat să lucreze mai mulți ani. *Persephona* (1950) de la muzeul de Artă Modernă din Paris reprezintă sinteza acestei viziuni. Prin tratarea subtilă și modelajul rafinat al suprafeței volumului, estompînd rigoarea geometrică, lumina scînteiază redînd vibrația, intensitatea vieții, căldura trupului, în armonii sugestive.

În scrisoarea adresată nouă din Paris la 16.03.1951 afirma: «... cît despre propria-mi producție artistică nu mă pot plînge. Am lucrat mult și chiar pot spune că sînt în progres. Sănătatea nu-mi dă răgaz

să pot lucra cît aș dori». «În general sculptura mea este statică, de viziune modernă dar și clasicizantă. Din staticism rezultă picturalitatea, ca o compensare a unei trăiri intense. Sculptura trebuie făcută să trăiești în ambianța ei, să încînte continuu, să invite să o mîngîii, nu trebuie să sperie».

Chipul uman a constituit una din preocupările majore, Irina Codreanu realizînd în lungă sa carieră (umbrită de o coxartroză operată în 1969 în Elveția) peste 200 de portrete în marmoră, bronz, poliester, ghips. Ele mărturisesc sensibilitatea și măestria în redarea psihologiei și caracterului modelului. Capete de copii (de reținut cel al celebrei poete precoce Minou Drouet din 1950) și adolescentele sfioase (cităm bronzul din 1959) deschid galeria celebrităților, scriitorii și muzicienii contemporani — unii cunoscuți în refugiul din 1941 la Cannes — prieteni devotați. Cităm: scriitorul Pierre Jean Jouve (1936), muzicianul Borislav Martinu (1939), compozitorul Constantin Brăiloiu (1948), dirijorul Charles Münch (1939, marele premiu de sculptură în 1970), bust ce se află în holul teatrului Champs-Élysées din Paris, între două fresce de Bourdelle, primul său maestru.

Nu mai puțin valoroase sînt și desenele sale în creion, peniță, cretă sau cărbune, sensibile dar și

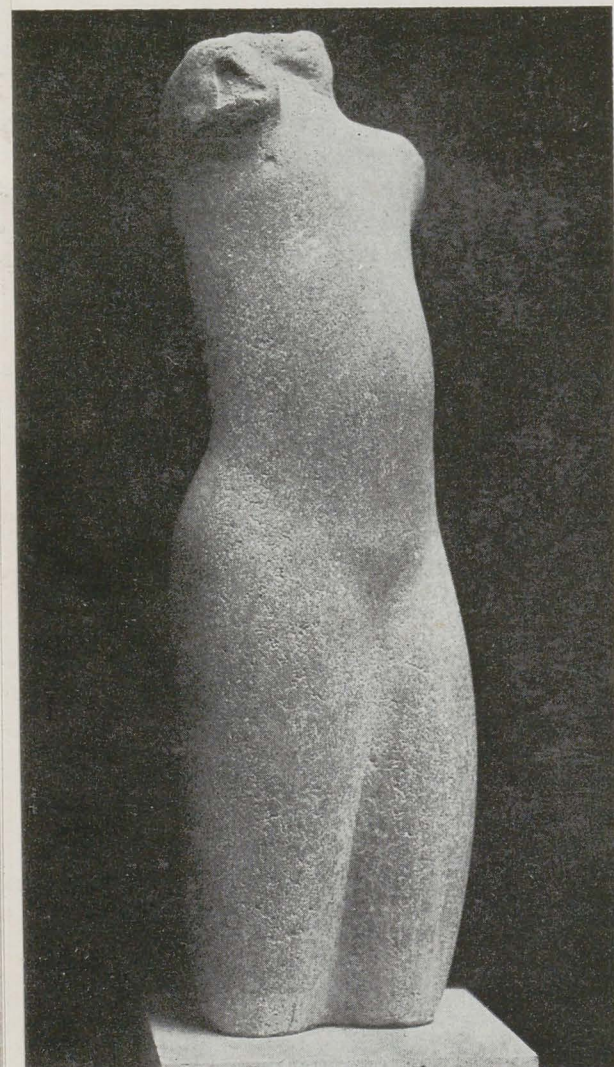
monumentale, executate de-a lungul anilor în diferite tehnici.

Operele sale, prezente în numeroase saloane și expoziții internaționale, datorită recunoașterii valorii lor deosebite au obținut medalii și premii, au intrat în renumite colecții particulare și de stat, atît în țară cît și în Europa și America. Statul francez i-a acordat titlul de cavalier (1968) și apoi de ofițer al Literelor și Artelor (1977).

Societară a salonului «d'Automne», a celui des Tuilleries, Femmes Peintres et Sculpteurs, a societății «des Independents», se stinge din viață la Nogent sur Marne la 17.I.1985.

Legată organic de pămîntul țării, Irina Codreanu, a militat continuu pentru prietenia româno-franceză opera sa fiind un exemplu grăitor. Într-un interviu consemnat de Horia Horșia declara: «Mă atrage pămîntul unde m-am născut și de unde am supt seva pe care o port în mine și în arta mea. Pămîntul bun, frumos, plin de omenie, omenia oamenilor lui care se nasc cu daruri de poeți și artiști»<sup>12</sup>.

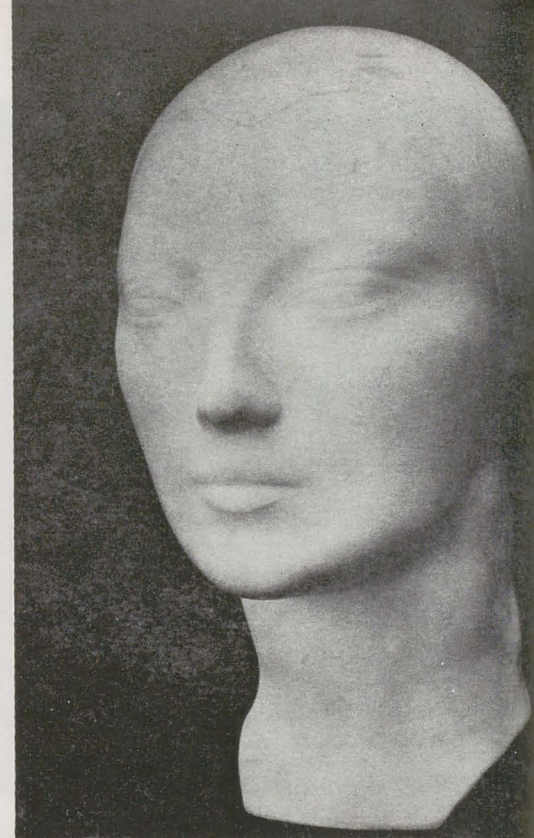
Dacă sculpturile sale se caracterizează prin forme elegante și armonioase, sugerînd muzicalitate și poezie, grație și gingășie, liniște și echilibru, aceasta se datorește naturii sale feminine prin excelență, care prin arta sa caută să înalțe, să redea puritatea



Tors, piatră artificială



Daria, gips



Daria, marmură

sentimentului, frumusețea făpturii umane, avînd « răsunetul autentic și inspirat, atît la noi cît și în lume » afirmă Petru Comarnescu<sup>13</sup>.

NOTE

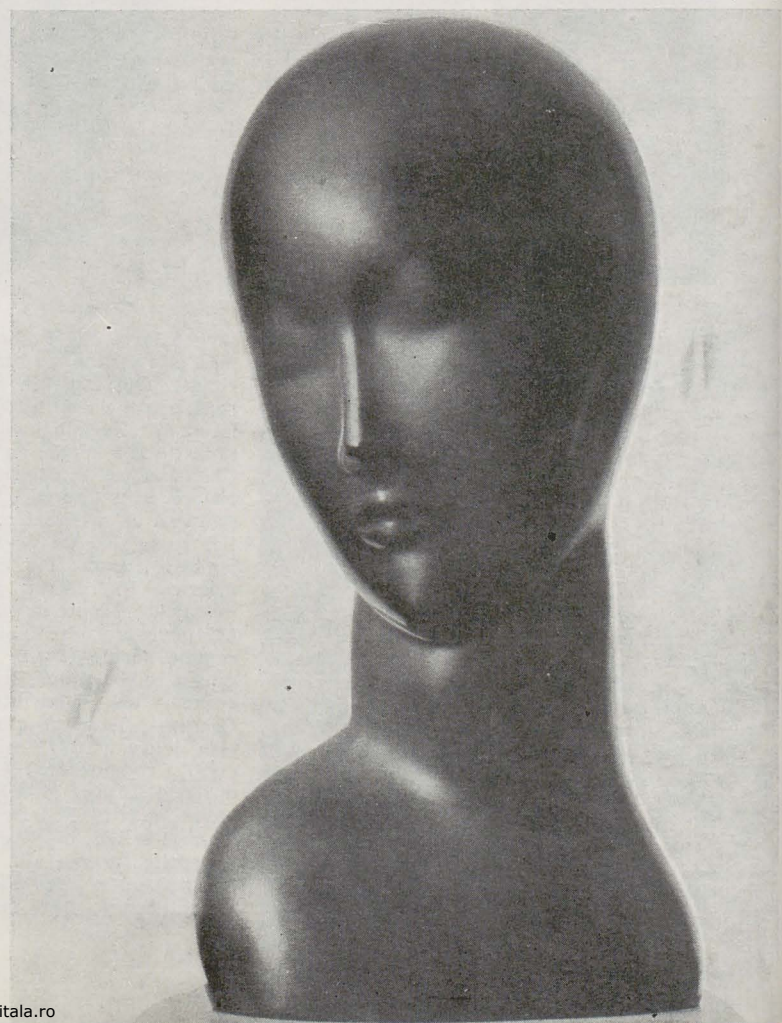
- <sup>1</sup> Paul Rezeanu, *Artele Plastice în Oltenia, 1821—1944*, 1980, p. 121. Din această epocă, realizat de Severin există bustul surorii sale balerina Lizica Codreanu
- <sup>2</sup> Nicu urmează dreptul, Irina, *Belle Arte*, Margareta confecționarea pălăriilor de damă, iar Lizica, dansul
- <sup>3</sup> Dedicatie din 24 II 1973 in placheta Maximilien Gauthier, Bourdelle, Geneva, 1969
- <sup>4</sup> *Colocviul Brâncuși*, București 1968, p. 57—58.

- <sup>5</sup> Simona Nistor, *Irina Codreanu*, București, 1979, p. 19.
- <sup>6</sup> Barbu Brezianu, *Brâncuși și lumea baletului*, *Săptămîna*, 5 II 1971.
- <sup>7</sup> arh. Octav Doicescu, *Brâncuși așa cum l-am cunoscut*. *Contemporanul*, 18.02.1966, p. 7.
- <sup>8</sup> Simona Nistor, *Milița Petrașcu*, București, p. 25.
- <sup>9</sup> Liège, 1927; Paris, 1939; Florența, 1959; Köln, 1970; Paris, 1971, 1975 și 1976; Vichy, 1978.
- <sup>10</sup> Paris, 1936; Berlin și Liège, 1927; Bruxelles, 1928; Paris și Haga, 1930; Paris și București, 1937; Paris, 1949; București, 1968.
- <sup>11</sup> Dr. C. (Ion Vinea) *Expoziția Irène Codreanu*, *Facla* 19 dec. 1937.
- <sup>12</sup> Horia Horșia, *Amintiri cu Irina Codreanu*, *Arta*, 1968.
- <sup>13</sup> Petru Comarnescu, *Expoziția de sculptură Irina Codreanu*, *Informația*, 3 iunie 1968.

Chlnezoaică, bronz



Eileen, bronz



tradiție și continuitate • fișe pentru  
o istorie a artei românești

## eugen pascu

1. În bucătărie
2. Cap de dac, studiu
3. Avarie
4. Culegători de struguri

### negoiță lăptoiu

Orientându-ne după modul lacunar și incidental în care este implicat numele lui Eugen Pascu în literatura de specialitate considerăm că se perpetuează o nedreptate și-o superficială tratare a contribuției de substanță adusă de sculptorul, pictorul și graficianul transilvănean la afirmarea pe făgaș modern a artei rămânești.

Se născuse acum nouă decenii, adică în 8 august 1895 la Zenta, în R. S. F. Jugoslavia, unde tatăl (originar din părțile Devei) era mutat ocazional cu serviciul. Din 1912 îl întâlnim frecventând Școala superioară de arte plastice din Budapesta, fiind coleg cu Szönyi István, de care îl va lega o strînsă și durabilă prietenie. După cîțiva ani de acomodare cu rigurile specifice specialității (activa în cadrul secției de sculptură și grafică) va stîrni admirația profesorilor și colegilor prin abilitatea cu care convergea sugestiile cubiste către o direcție constructivistă, alături de adeziunea la drama umanității greu încercată de experiența războiului. Manifestînd o adevărată patimă pentru lectură își formează o vastă cultură, cîștigînd simpatia eruditului scriitor, grafician și pictor Kássak Lajos (1885—1967), animatorul mișcării de avangardă din capitala ungară. Cînd în 4 noiembrie 1915 apare primul număr al revistei «Tétt» («Fapta») dînd semnalul de afirmare a unei arte puternic implicată în pulsul transformator al vremii, Eugen Pascu figurează cu trei reproduceri, semnificative pentru orientarea



modernistă a publicației. Participă activ la întrunirile cercului format în jurul revistei pînă la suprimarea ei de către autorități (în 20 aprilie 1916), neliniștite de spiritul internaționalist pe care îl cultivă. Puțin mai tîrziu îl întâlnim în «Grupul celor opt» care, în ianuarie 1917, întemeiază o nouă revistă de avangardă «Ma» («Azi»). Între membrii fondatori se afla și brașoveanul Johann Mattis Teutsch (1884—1960), alături de timișoreanul Uitz Béla (1887—1972).

Eugen Pascu debutează la Salonul oficial din Budapesta (1916) pentru ca din anul următor să expună la manifestările accentuat avangardiste ale societății artistice formate în jurul revistei «Ma», cerc frecventat pînă în 1919. Terminînd în acei ani studiile academice, voind să ajute direct și eficient la dezvoltarea artei în Transilvania (unită cu vatra strămoșească) prezintă Consiliului Dirigent de la Sibiu cîteva din proiectele sale de edificare a unor monumente. După ce peregrinează prin cîteva orașe, se stabilește la Baia Mare, atras de animata viață artistică ce se desfășura în urbea maramureșană. Va rămîne aici pînă la sfîrșitul vieții (curmată prematur în 5 septembrie 1948), o singură evadare pe un timp mai îndelungat petrecîndu-se din ianuarie pînă în iunie 1926 cînd a profesat la catedra de sculptură a Școlii de arte frumoase din Cluj.

Prima participare masivă (șapte lucrări de sculptură, pictură și grafică) se înregistrează la Salonul ardelean din 1921, cînd se asociază plăcut impresionat de intențiile organizatorilor: «... de a da o icoană a ansamblului vieții artistice a Ardealului, fără deosebire de naționalitate și de a crea la Cluj un centru permanent de manifestări artistice, care să fie și în sprijinul activării vieții sociale» (v. «Înfrățirea», Cluj, 2 februarie 1921). Este prezent în triplă ipostază de sculptor, pictor și grafician la expozițiile anuale ale artiștilor băimăreni, deschise în localitate pînă în 1927, cînd începe să simtă acut gustul amar al dezamăgirii: toate proiectele de artă monumentală la care lucrase se dovedesc iluzorii. Cuprins de furie și deznădejde, prin 1928 își distruge aproape întreaga operă sculpturală, încetînd să mai modeleze după aceea.

Spiritul neliniștit al căutării, soluțiile formale întotdeauna purtătoare de tensiuni și deschideri spre noi moduri ale reprezentării și cunoașterii, au frapat dintru început pe comentarii opere sale, într-o cronică din 1923 afirmîndu-se edificator: «Spiritul novator al lui Pascu nu are margini. Știința desenului și rafinamentul sensibilității sale îi prezic neîntîrziat un viitor plin de prestanță» (vezi «Nagybányai Hirlap», Baia Mare, 26 februarie 1923). Puternic individualizat și modern, mult detașat de atmosfera în care activa, îl consideră și criticul cotidianului clujean «Patria» (din 18 aprilie 1930): «Un artist care n-are aproape nimic comun cu felul de a vedea al pictorilor de la Baia Mare este Eugen Pascu, un suflet neliniștit și suferind. Sînt valoroase imaginile sale expresioniste. Ideea este determinată de culori, care au un curs și nuanțare fină, sugestivă...».

Eugen Pascu s-a dorit împlinit în primul rînd în domeniul artei monumentale motiv pentru care încă din 1919, după cum am amintit deja, avansase Consiliului Dirigent cîteva proiecte. Cu gîndul la finalizarea unor asemenea lucrări se manifestă în cadrul ambianței băimărene spre bucuria celor din jur care-l vedeau «pe tînărul sculptor al Coloniei» preocupat de un gen de artă puțin experimentat în mediul respectiv. Din evocarea făcută acum două decenii în paginile revistei «Arta» (decembrie 1965, pp. 614—617, 649) de către prof. dr. Raoul Șorban (care posedă o serie de clișee după opera sculpturală și de la care se așteaptă redactarea unei monografii, întrucît l-a cunoscut personal pe artist) aflăm că «dintr-un tumultuos elan romantic a încercat să-și găsească asociați (între notabilitățile timpului n.ns.) pentru ridicarea unui monument în amintirea strămoșilor daci, monument pe care-l vedea tronînd pe o culme de munți din jurul Orăștiei. Dar văzînd că aspirațiile lui nu sînt asimilate de societatea vremii și-a mărunțit nostalgia stîrnită de temă în seria *Capetelor de daci*, de fapt, toate studii preliminare ale măreței opere visate» Privind cele cîteva reliefuri, cunoscute din reproduceri (*Maternități*, *Capete de daci*) observăm mobilitatea și logica dispunere în spațiu a volumelor. Dacă prin 1922 îl aflăm preocupat de desăvîrșirea unui proiect de monument dedicat marelui poet polonez Adam Mickiewicz, între 1925—1927 execută o serie de machete pentru un monument *Avram Iancu* la Cluj, figurînd alături de Cornel Medrea, Aurel Popp, Romul Ladea, etc., între prezențele notabile ale unui concurs care și-a tot amînat verdictul final. Din informațiile pe care le-am primit de la un alt sculptor băimărean, Gheorghe Manu și el aflat printre cei 14 concurenți, Pascu efectuase cîteva studii de cai, imagi-



nați în plin avînt, sfîrteciînd spațiul prin dinamismul formelor dezinvolve. În sfîrșit, mai amintim că în colecția Muzeului băimărean a pătruns un gips, cap de *Miner*, modelat cu finețe, modelului fiindu-i caracteristică acea expresivitate specifică portretisticii sale în genere: o durere înăbușită.

Concomitent cu sculptura, constantă i-a fost și preocuparea pentru pictură, afirmîndu-și o recunoscută sensibilitate coloristică. Dacă la lucrările de început (anii 1915—1920) argumentul cromatic se fixa pe structura energică a desenului, treptat culoarea devine singurul element în configurare. O arată deja *Portretul pictorului Ziffer* (1922), acum în patrimoniul Muzeului de artă clujean, vitalitatea unor acorduri grave afirmînd lucrarea unei certe viziuni expresioniste. Într-un *Portret de bărbat* (1926, colecția Muzeului din Baia Mare) nervul constructiv al volumelor amintește de cele mai bune realizări ale brașoveanului Hans Eder, un incontestabil mare portretist. Dar cel mai





1. Cap de expresie  
2. Autoportret  
3. Studiu de figură

isbit portret compozițional realizat de Eugen Pascu îl constituie lucrarea *În bucătărie*, (1931—1932) la care formele sînt modelate numai prin culoare, cu frăgezimi de ton de o muzicalitate a interferențelor catifelate care ne poartă gîndul la pînzele lui Francisc Șirato din momentele sale de generoasă revărsare lirică. Urmărind seria unor multiple și expresive *Autoportrete*, desăvîrșite la diverse intervale, înregistrăm o sensibilă înregistrare de stări sufletești, de la calm, senin și împăcare la aspra manifestare a unor tulburătoare neliniști. Întrucît confruntarea cu viața i-a procurat adesea decepții, grație și statului fragil al echilibrului său nervos, va apela adesea la alegorie, plasînd umanitatea în sfera unor trăiri simbolice, în care domină impresia de puritate, gingășie și candoare. Un excelent exemplu îl reprezintă ampla compoziție *Încoronarea fecioarei* (1939, Muzeul din Baia Mare) pe care intenționa să o trimită la un concurs în Italia. Însă genul în care Eugen Pascu își manifestă extrem de convingător disponibilitățile multiple de desenator și semnele unei solide culturi plastice îl reprezintă grafica. În colecția Muzeului băimărean au pătruns un mare număr de lucrări (cca. 1.000, realizate în tehnici diverse: cărbune, tuș-peniță, aquaforte, litografie, linogravură, acuarelă) care permit familiarizarea cu aria tematică și stilistică care a fertilizat imaginația sa prolifică. Primele

cu vederi larg umaniste. Un evocator exemplu îl alcătuiește schița cu *Victimele* (1918) în care densitatea conturilor și febrila interferare a volumelor creează o atmosferă grea, apăsătoare, de un tragism ce evocă prăbușire fizică și morală. Interesat a găsi soluții cît mai sugestive unor probleme de mișcare, ritm și atitudine, execută o serie de schițe, cuprinzînd alegorii pe tema dansului și muzicii, cu siluete elegant arcuite, suplețea formelor amintind de factura sinuoasă a stilului 1900.

Ajuns la Baia Mare, Eugen Pascu rămîne consecvent unor principii estetice care-și afirmă intonația prin filtrul unei gîndiri ordonatoare, sustrăgîndu-se astfel soluțiilor intimiste, senzoriale, frecvente în mediul artistic local. Caută compania și se împrieteneste durabil cu Alexandru Ziffer, Iosif Klein, frații Férenczy, iar puțin mai tîrziu cu Petre Abrudan, Martin Kátz și Vida Gheza, artiști stăpîniți de convingeri democratice și exigențe moderne. În dorința de a găsi modalități de expresie cît mai revelatoare se inițiază în cele mai diverse tehnici ale graficii. În aquaforte realizează cîteva portrete în care gravorul băimărean se impune ca un pătrunzător analist al stărilor sufletești deprimante. Amintim de acel mult reproduș și comentat *Cap de bătrîn* din colecția Muzeului județean «Maramureș», totul fiind aici de un coșcitor tragism: fața uscată, cu pomeții proeminenți, ochii adînciți în orbite, privind fără speranță. Gura schițează un rictus amar, de durere înăbușită, ce trădează o profundă traumă sufletească. Virulența transpunerii nu e cu nimic inferioară confesiunii realismului expresionist, profasat de Käthe Këllwitz. Dat fiind specificul materialului, în linogravuri inciziile sînt mult mai largi, întîlnirile dintre planuri mai abrupte, formele devenind acuzat sintetice, cum întîlnim și-n acea scenă încărcată de umor și ingenuitate, intitulată *Poveste*.

Întrucît gravurile solicitau o minuțioasă și atentă elaborare, ele au fost executate în număr sensibil mai restrîns decît notațiile spontane și rapide în creion și tuș. Aici nervul transpunerii păstra o relație mai puternică și directă cu prospețimea trăirii imediate, eternizînd fulgerări ale gîndului, care în absența ductului linear riscă să treacă în anonim. Impresionat de expresivitatea dramatică a unei *Bocitoare* (1929) îi importalizează durerea în cîteva variante. Din cîteva linii frînte, ferme, sintetice, imaginează un trup vlaguit pînă în devitalizare, miinile arcuite deasupra capului sugerînd un țipăt, încărcat de disperare și groază. Din același an și într-o factură stilistică similară ce apelează la un limbaj laconic, apar și cîteva variante avînd ca subiect *Muncitorul*.

Nici atunci cînd lucrează în acuarelă nu se mulțumește cu simpla respirație a concretului. Transpunerea — apelînd la resursele limitate ale inspirației simbolice — ne înfățișează stări specifice repertoriului poetic: exuberanța, visul, puritatea, candoarea, melancolia, fecunditatea, etc. (*Căldreți, Maternitate, ciclul Nudurilor* ș.a.). Schițînd aici un profil al omului și artistului nutritiv speranța să încurajăm gestul care o necesară și mult așteptată monografie care să ni-l definească pe Eugen Pascu în toată complexitatea și splendoarea împlinirilor sale.



notații aparțin etapei de început a studiilor academice la Budapesta, cînd proaspătul student înregistrează cu vervă satirică sau caldă simpatie aspecte ale existenței cotidiene. Uneori chipurile schițate cu un realism amar au comun o meditație gravă, reflex al unei triste condiții sociale. Din cîteva linii nervoase este precizată o fizionomie, brăzdată de cute adînci. Interiorizarea primește chiar un freamăt dramatic, dovedind înțelegere compasivă (*Cap de bătrîn, Țăran*). Asemena vibrații, semn al unei profunde fraternizări cu drama celor mulți devine un leit-motiv al schițelor sale viitoare. Incisivitatea și fervoarea liniei, aspră în promptitudinea ei, afiliază adesea limbajul tendințelor expresioniste. Stilistic și ideatic creația ultimilor ani petrecuți la Budapesta se apropie mult de concepția lui Uitz Béla, cel mai febril exponent al mișcării de avangardă din capitala ungară, artist militant

evocări

## un pictor uitat: nicolae gropeanu

(1865—1936)

radu ionescu

Sînt nume și opere peste care, atunci cînd le întîlnim trecem în grabă sau chiar închizînd ochii fiind convinși — nici noi nu știm ce ce! — că nu ne interesează. În mod preconștient îi situăm astfel în afara «celor aleși» din motive obscure chiar nouă. Uităm prea des că în mari muzee din străinătate am văzut pictori așa ziși «minori» — pe care noi nu i-am fi expus — și care întregesc atît de util imaginea asupra unei epoci. În felul acesta, din inapetența noastră de a ne apleca, de a ne insinua într-o epocă trecută, sărăcim istoria artei de momente, dacă nu importante, cel puțin pline de farmec. Este greu, dacă nu chiar imposibil de motivat de ce îl acceptăm «de bun» pe un Băncilă și-i respingem, «de răi» pe Kimon Loghi sau Nicolae Gropeanu!

lată că, într-un moment de fericită inspirație, secția de grafică a Muzeului de artă, prin efortul Danei Bercea, ne invită, oferindu-ne totodată și temeiurile, să reflectăm asupra unui pictor uitat și întotdeauna, în mod intenționat, neglijat. Pentru a marca cei 120 de ani de la nașterea lui Nicolae Gropeanu (orice dată este bună pentru a «reciștiga» un artist uitat!) 13 lucrări într-o tehnică mai puțin folosită — guașă și pastel — evocă o epocă și definesc un artist.

Inegal, fără îndoială, însă cu momente excelente, Nicolae Gropeanu, revendicabil de arta românească, tot așa cum a fost revendicat de arta franceză, expunînd alternativ la București și la Paris, decernîndu-i-se onoruri oficiale în ambele țări, dovedește o mare sensibilitate, o excelentă practică, vocația de a reda atmosfera și prin pasiunea sa pentru modă, obiecte, interioare, ne introduce într-o lume plină de farmec, desuet poate, însă farmec.

Se născuse la Bacău, în 1865 și, după studii incomplete la Facultatea de farmacie din Iași (urmînd astfel îndemnul familiei) dintr-un puternic îndemn interior se înscria la Școala de Arte frumoase din București, unde va deprinde tainele picturii sub îndrumarea lui Th. Aman și a lui C. I. Stăncescu. În 1892 se va îndrepta spre Paris, pentru perfecționarea la Academia Jullian, ca atîția alți pictori români.

Acceptat și elogiat la Salonul din Paris, în 1895, Gropeanu începe de la această dată să penduleze între Franța și România, pe care o reprezintă, alături de alți pictori, la Expoziția Universală din 1900. Fondator al cunoscutului «Salon d'Automne», compatriotul nostru își vede astfel un loc asigurat și în viața artistică franceză.

Personajele sale sînt surprinse întotdeauna în atitudine meditativă, fie în încăperi cu lumina savant filtrată, fie în natură, în apropierea unor copaci prin frunzișul cărora lumina se strecoară, împrumutînd ceva din verdele frunzișului de vară sau din auriul toamnei. Pălăriile mari, fustele lungi, panglicile și podoabele, ca și recuzita interioarelor, ne duc cu gîndul la o epocă și la un gust dominat de Degas și Lautrec iar, prin execuție tehnică, la Bonnard.

Ilustrator al unei epoci și a unui gust mai puțin agreat de pictorii noștri, Nicolae Gropeanu, prin farmecul și catifelarea atmosferei lucrărilor sale izbutite merită nu numai o discretă retrospectivă ci chiar un loc, fie el modest, în istoria artei românești moderne.



## adrian maftei

mihai drișcu

În decursul a douăzeci de ani (debutază în 1964), pictorul Adrian Maftei face dovada unei atitudini dintre cele mai flexibile, mai suple, deschisă experiențelor și problematicilor celor mai diverse.

Indiferent că se exprimă în pictură, în grafică «de șevalet», în desene pentru presă, în ilustrație de carte, afișe sau machete, că realizează ambienți sau imaginează scenarii pentru filme de animație, producțiile sale sînt de tip *divergent*, ele evoluează concomitent pe mai multe planuri.

Lucrările lui Adrian Maftei furnizează, în ansamblu, un bun exemplu de ceea ce se numește *inteligentă operațională*. (Aceasta, cum știm, presupune compozabilitate, asociativitate — adică drumuri ocolite, drumuri diferite spre aceeași țintă — dar și tranzitivitate — aceleași operații generalizate se aplică și la alte situații).

Desigur că reversul destul de numeroaselor și destul de surprinzătoarelor schimbări de direcție — «capul este rotund ca să permită gândirii să-și schimbe direcția» sună cunoscuta butadă a lui Păcăbia, pe care Maftei și-o însușește — este considerarea lui Adrian Maftei, cel puțin de către practicienii gândirii plastice convergente, ajunși, la limită «maestri în neschimbare», drept purtătorul unei anumite *doze de excentricitate*. De exemplu, frecvenței ambiției — și pretenții — a expoziției «unitare» Adrian Maftei îi opune convocarea, alăturarea aproape ostentativă de regnuri plastice și zone ideatice foarte diferite; tocmai din aceste «suduri» paradoxale apare centrul de interes al expunerilor sale.

Să mai observăm că Adrian Maftei este, pînă acum, singurul artist român care și-a intitulat lucrările prin derivație de la propriul său nume, (așa cum, în 1918, fotografiile pictorului Christian Schad au fost denumite «Schadografii», așa cum, începînd din 1921, fotografiile «inventate» de Man Ray s-au numit «Rayografii» sau așa cum, în zilele noastre, unele sculpturi textile ale Magdalenei Abakanowicz se numesc «Abakan»): un ciclu de pancuri grafice de mari dimensiuni expuse în 1970 sînt numesc «Mafografii». Și tot Adrian Maftei este cel care are prioritatea ideii — neobișnuită și cu o consistență încărcătură auto-parodică — de a «dedica» un afiș propriei persoane, reprodusă într-o postură specifică și acționînd ca un veritabil atentat la «narcisismul» artistic.

Să stăruiem asupra unui ambient — expus în 1970 la «Amfora» și prezentat acum (la «Căminul artei», etaj) prin documentație fotografică — intitulat «Cameră pentru o după amiază flustratică». Se precizează prin aceasta că este vorba despre o operație

delimitată, adică născută dintr-un joc mental înscris într-un timp scurt, iar sinonime precum capricioasă, inconsecventă, instabilă, neserioasă, frivolă, zvăpăiată, labilă, mai curînd «încețoșează» ideea că de fapt întîlnim o adevărată *strategie* — deci serioasă și consecventă — a *deturării de la normalitate*: o populație de obiecte insolite, foste mobile ale căror componente au fost «înstrăinate», extrase din contextul obișnuit și reasamblate după o logică a generării de «obiecte imposibile» și care, în sensul hibridărilor suprarealiste s-ar putea numi, să spunem, tripluscaun, oglindocuier, cuieromanechin etc. Cdată livrată cheia producțiilor imaginare de acest fel, «spectatorul» poate continua, pe cont propriu, pornind de la această *instalație cathartică*, vesela și inofensivă luare în rîspăr a banalului înconjurător.

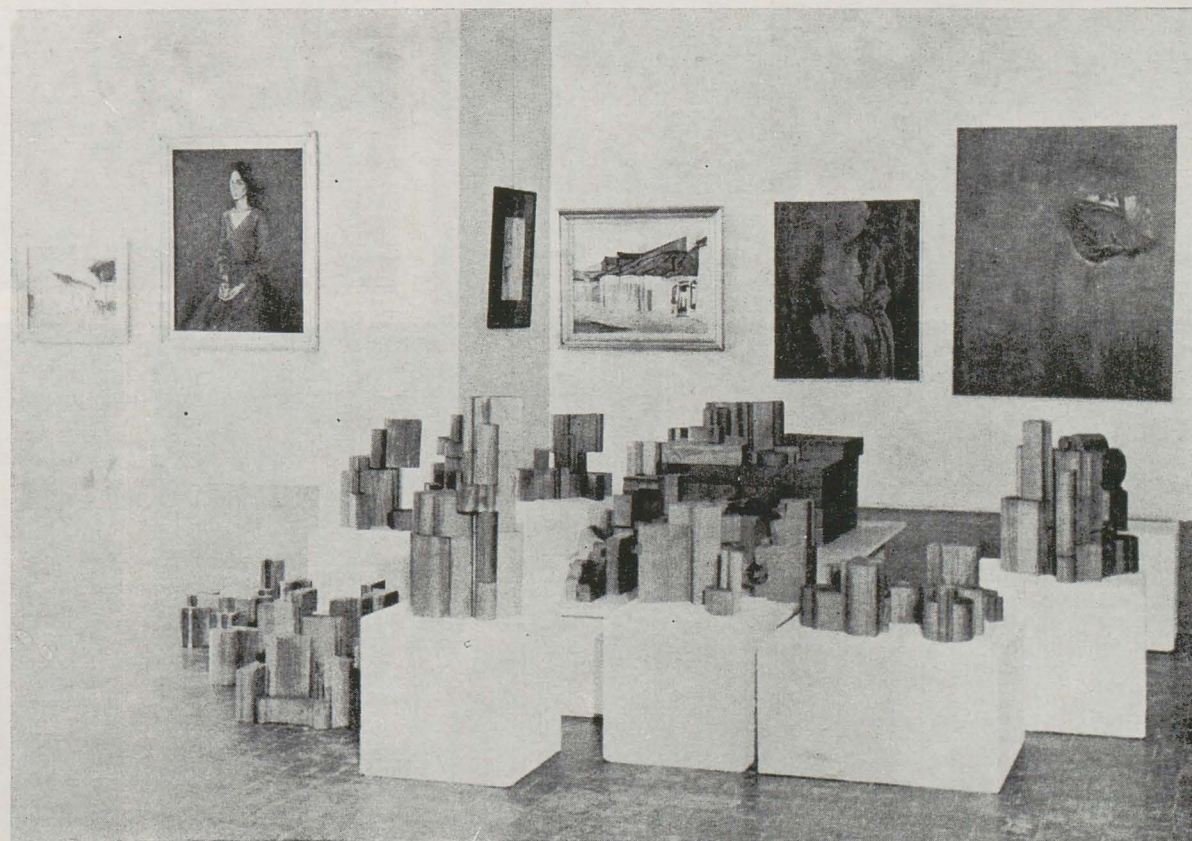
În alt registru, «poetica deschiderii» este prezentă și în «ambientul ludic» (expus prima oară în 1974 la «Galeria nouă» și, în varianta dezvoltată, în 1977, tot la «Căminul artei») astfel explicat de autor: «Lucrarea mea (200 piese lemn de cireș, asamblabile — dezasamblabile n.n) nu este deloc un exemplu de artă permutațională. Ea conține piese aparent asemănătoare și deci *aparent* asamblabile modular, lîngă altele *perfect* interșanjabile, dereglări de înălțime sau egalități deranjabile, capcane aparent insesizabile (diametrele aproape asemănătoare, înălțimi deranjante, profile aparent asemănătoare), integrări în carcasa fixă de asemenea schimbătoare, astfel încît operatorul-manipulator — spectator-consumator să treacă prin dificultăți care să-l oblige la găsirea unui sistem propriu, coerent de construcție la care e invitat în mod clar ca partener al meu, care sînt, să zicem, regizorul acestui spectacol-exercițiu-joc».

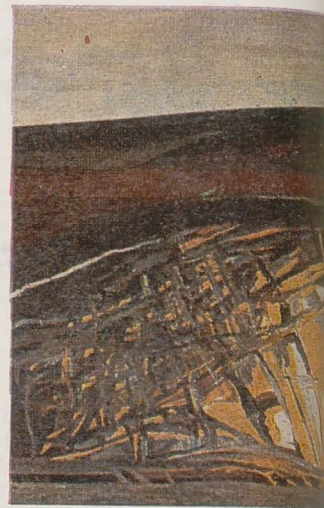
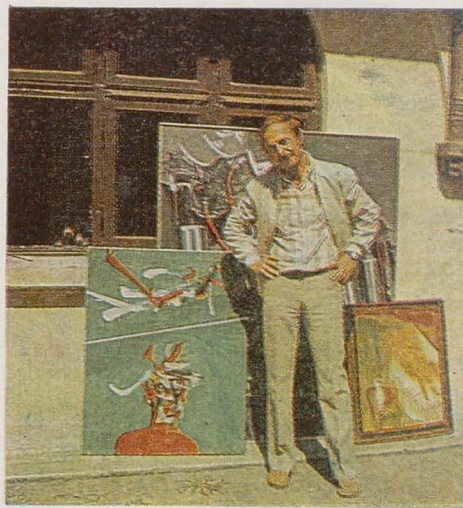
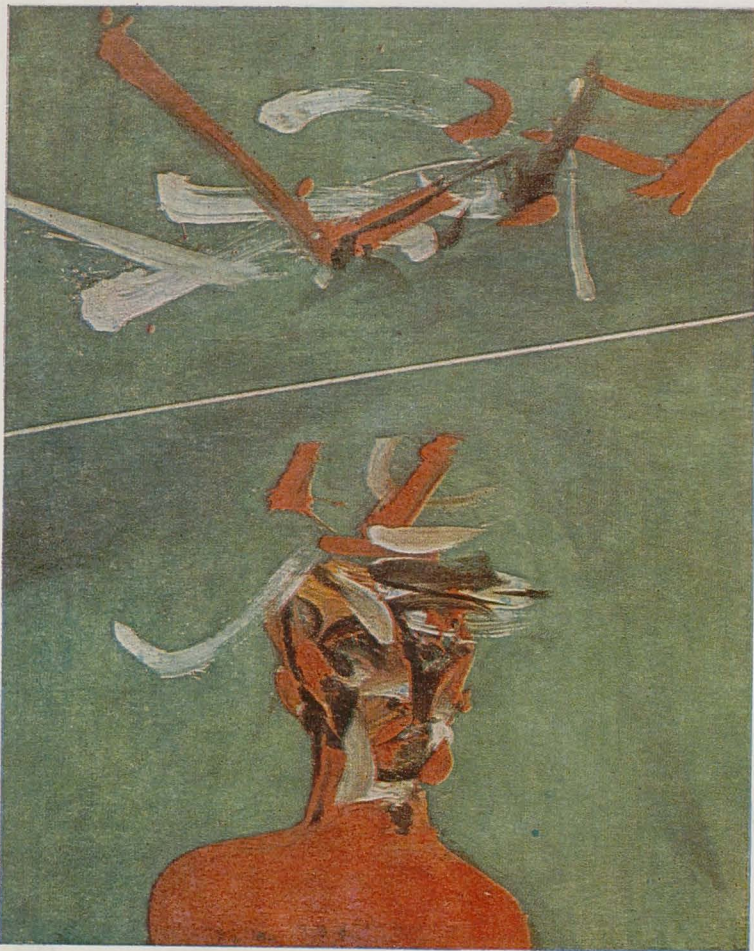
Se înțelege că și pictura lui Adrian Maftei traversează mai multe etape:



1. Afiș

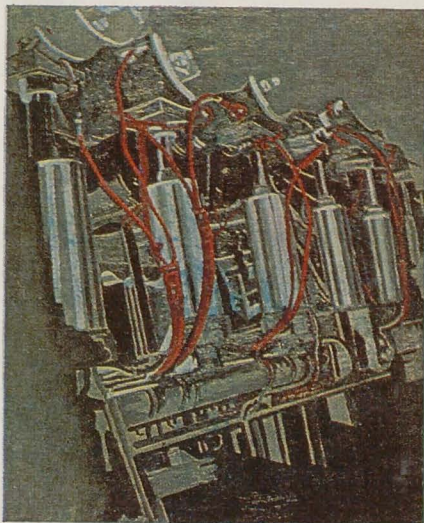
2. Ambient ludic, 200 piese asamblabile într-un cub



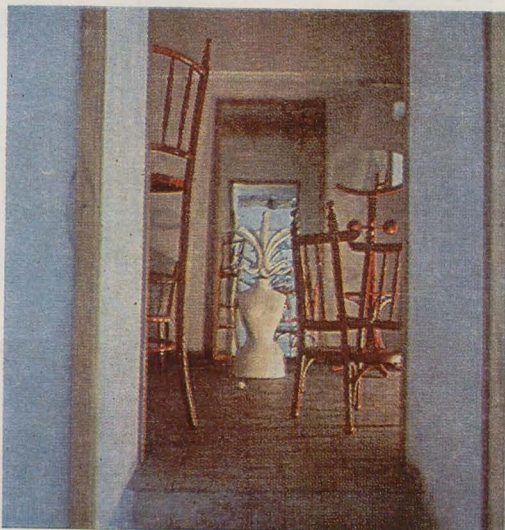


există — la începuturi — și consemnare peisagistică « la fața locului » și compoziții cu stilizări expresive deduse din frecventarea picturii populare pe sticlă și pe lemn, după cum întâlnim, în peisajele industriale, un « actualism » reportericesc provenit din pop'art și hiperrealism, cu o știință a prezentării fragmentului, a detaliului revelator. Dar cele mai evidente afinități sînt de găsit în aria expresionistă: o tensiune

conținută salvează imaginea de la « retorică gestului dramatic » în compoziții; peisaje sobre, în care interesează energia telurului, se alătură cu un autoportret în care soluțiile neo-expresionistilor actuali sînt foarte personal utilizate. În expoziție sînt cîteva tablouri neterminate, fiindcă de un an de zile orice afirmație despre arta lui Adrian Maftei trebuie pusă la timpul trecut.



1. Autoportret  
2. Peisaj  
3. Industrială  
4. Peisaj  
5-7. Din ambientul «Cameră pentru o după amiază flustratică»



**afirmare și consacrare  
în arta ultimelor două decenii**

## mircea ștefănescu

p. frâncu

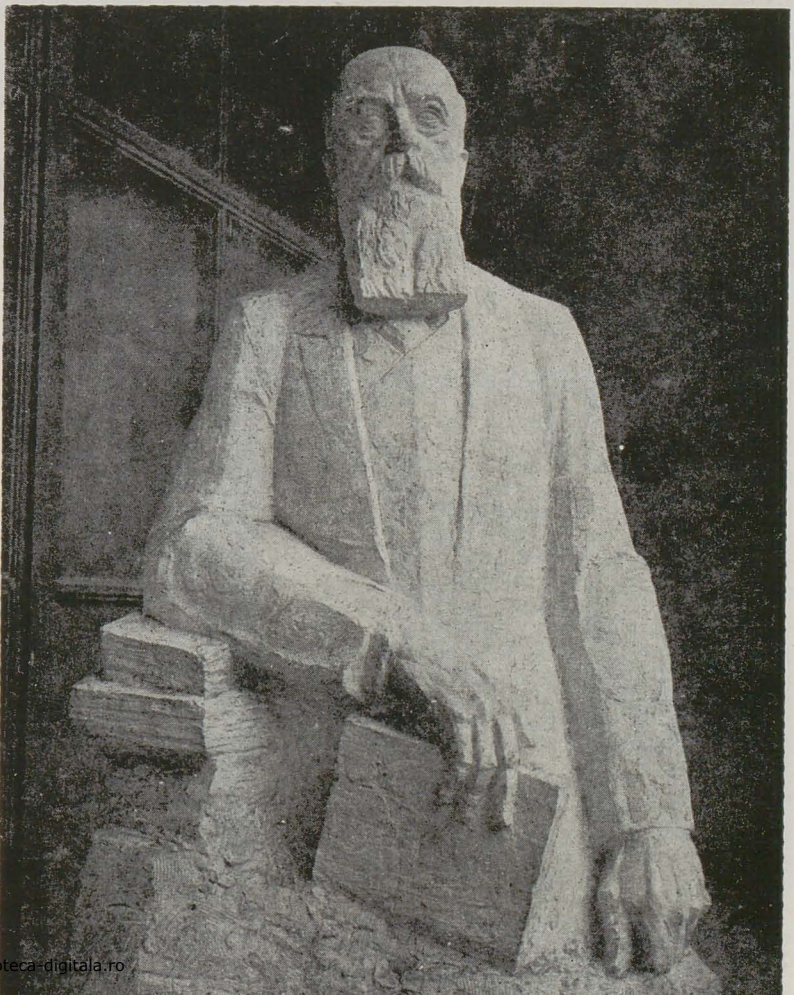
Cum observa Malraux, ducele de Olivares se cheamă azi « un Velazquez », dar bustul lui Cezar sau Carol Quintul se numesc tot Cezar și tot Carol al V-lea. La fel se întâmplă și cu statuile ridicate mai de curînd istoriei, numele sculptorului rămînînd adesea — în umbra efigiei și simbolului — invers proporțional cu amploarea personajului, anonim. La distanța oceanelor întors al « vederii » monumentului, funcționînd ca un centru de incintă sacralizantă, dacă nu numai ca simplu reper topologic, statuara de forum constituie mai rar și emblema unei opere pe care ne-o apropiem dinobicei prin porțile muzeului. Căci, pentru cîți împătimiti după Herculele lui Bourdelle evocarea artistului asociază și monumentul de la Buenos Aires (cu o ecvestră ce măsoară, fără soclu, aproape șase metri !), după cum, cîți dintre admiratorii bronzului lui Delavrancea sau al « Arcașului odihnit » văd concomitent și monumentul de la Satu Mare sau Decebal-ul de la Deva. De altfel, statuia istorică este, printr-o anume neutralitate stilistică impusă « protocolar », obligată încă o dată la o lipsă de semnătură. Astfel dacă anonimul cavalier al unui Marini, să spunem, își poate ecarta invențiile formale după geometria unei absolute libertăți a formei, de la Marc Aureliu, Gattamelata sau Colleone pînă la performanța tehnică a lui Falconet, glosînd clasic și solemn sau în spectacol baroc de echitație acrobatică, ecvestra timpurilor moderne nu are decît de citat un număr — relativ restrîns — de soluții unanim verificate și adoptate. Excepții care confirmă această regulă sînt și printre monumentele ctitorite la noi în acest timp al civilizației socialismului corolar al unei istorii milenare. Printre autorii lor — mai puțin citat decît altele poate și din pricina unei manifeste alergii la convențiile investiturii cu glorie — numele lui Mircea Ștefănescu trebuie amintit în primul rînd. Și asta nu numai pentru că el este co-autorul (cu mai mulți ani în urmă) și autorul « en

titre » al unor monumente de excepție, ci și pentru că lucrarea sa în domeniu se constituie și ca o prelegere, ca o demonstrație de adresă și punere în operă a unei științe sculptoricești, rezistentă, fără complexe dar și fără aroganțe, la trimiterile — pe care cum vedeam — o asemenea întreprindere nu le poate evita. Și cum altfel decît ca un deliberat, asumat program rinascențist poate fi receptat — de la decupajul spațial pînă la modelajul detaliului anatomic, de la tipologia mișcării ansamblului pînă la fragmentul de gest al ronde-bosse-ului ca și al oricărui personaj din basorelieful soclului — « Ștefan »-ul său de la Vaslui. Pariu cu o clasicitate decantată prin sinteze bourdelliene — deprinse mai demult în școala lui Ladea — dar și controlată cu o perpetuă intuiție a echilibrului arhitectonic și animată, în anatomii și drapaje canonic pozitive, ca în modelajul unui Anghel sau, respectiv, Medrea.

Este vorba aici nu numai de un « a ști face » educat și exersat în peste patru decenii de forjare a cheilor transcrierii în sculptural a unei realități, cu un program « scenografic » (tipologie, costum, recuzită) obligat de subiect, ci și de o dotare specifică cu totul ieșită din comun. Căci încă din anii de studii la Cluj și mai apoi la București, ca și astăzi, Mircea Ștefănescu n-a conștient să-și uimească colegii și maeștrii cu o spectaculoasă — dacă ar fi fost conștient exibată — ușurință a înfăptuirii fără tatonări și erori, cu o extraordinară precizie a « ante-vederii » în spațiu, pînă la exactitatea detaliilor conturului final a formei ce-și așteaptă substanța ca un invizibil receptacul preexistent. În jurul selei sau în fața planșetei reliefului, comportamentul sculptorului articulează gest după gest cu o calmă eficacitate ce disimulează virtuozitățile, lăsînd celui care asistă impresia că participă parcă la o copiere, la « refacerea » unui model « învățat pe dinafară ». Că o asemenea genetică, rară



George Călinescu, gips



Nicolae Iorga, gips

● născut la Oradea (Bihar) la 19 august 1929  
● absolvent al Institutului de artă plastică « Nicolae Grigorescu », București  
profesori Romul Ladea, Ion Irimescu, Cornel Medrea

● Debut: 1948

Din 1961 participă cu sculptură la toate saloanele republicane și municipale, anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale

● Participări la expoziții românești peste hotare:

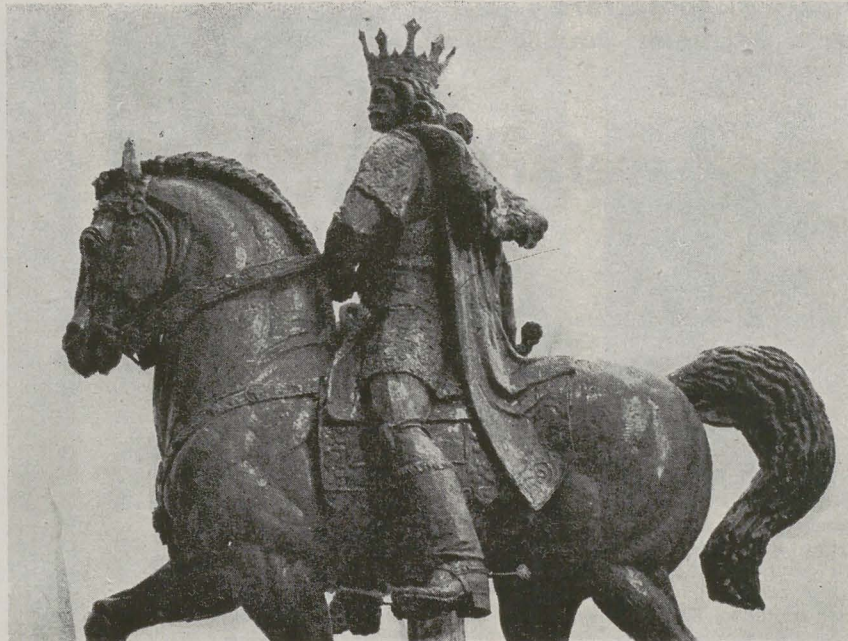
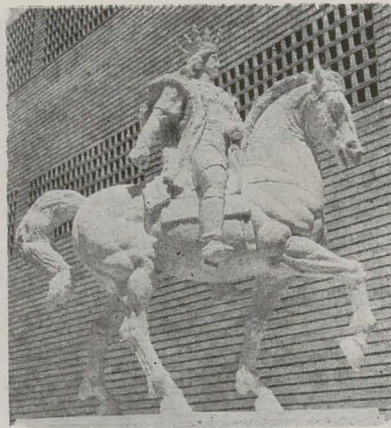
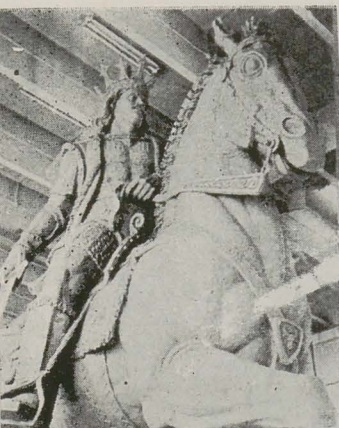
1961 — Moscova; 1968 — Paris (Orly); 1969 — Lüdenscheid; 1971 — Sofia; 1972 — Varșovia, Leningrad, Praga; 1972 — Roma; 1975 — Varșovia; 1979 — Plovdiv

● Participări la expoziții internaționale:

1969 — Bienala internațională de sculptură mică, Budapesta; 1971 — Bienala internațională de sculptură mică — Budapesta; 1972 — Bienala internațională de artă, Veneția; 1973 — Concurs internațional de artă contemporană Monaco; 1974 — Festival internațional de artă decorativă Bromsgrove (Anglia) 1975 — Expoziție internațională de sculptură « Plastik und Blumen » Berlin (R.D.G.).

● Premii: 1953 — Mențiune la Festivalul internațional al tineretului, București, 1956 — Mențiunea la Concursul internațional « George Enescu », București; 1971 — Premiul ex-aequo, Bienala internațională de sculptură mică, Budapesta; 1976 — Premiul de artă monumentală decernat de U.A.P.

● Monumente: 1963 — Fațada casei de cultură a tineretului și studenților, basorelief piatră — București; 1971 — Cultura, ronde-bosse Costinești, 1972 — Nicolae Iorga, ronde-bosse, București; 1976 — Ștefan cel Mare, bronz, Vaslui; 1977 — Vlad Tepeș, bust, bronz, Giurgiu; 1985 — Monumentul Independenței, Corabia.



predestinare, ar fi putut să eșueze în nisipul unei somnolențe a gândului și emoției sau să se autociteze manierist într-un număr comod de soluții, s-ar fi putut aștepta de la un temperament oricum mai senin, cu vocația calofilă a sonorităților cantabile. Dar, ardelean taciturn și temeinic, cu vulnerabilitățile sentimentale bine ascunse, Mircea Ștefănescu a știut să-și construiască și să problematizeze — adesea cu un riscant apetit al sacrificiului persoanei sale fizice și artistic-sociale — un sistem etic în necesar contrast de echilibru cu antidoturile, mai boeme, ale tracului în rol de protagonist. Potrivit lui sculptorul a învățat să înțeleagă că, sortită «aplicării» la o funcționalitate publică programată, arta sa trebuie să să jertfească aici o parte din atelierul expresiei libere, al invenției și experimentului, al «jocului» despovărat de

obligațiile traseului tematic și determinat de tehnologiile specifice acreditate. Departe deci de vernisajul monden al «înnoirilor» periodice și — din păcate — neresimțind încă oportunitatea unei retrospective, oricând posibilă cu un inventar atât de bogat, sculptorul se confesează «cameral» în cariatide lirice cioplite cu muzicalitate, toteme tangente cilindrului inițial, sau modelează alegorii ale melodiei sau dansului. Și la dimensiuni de interior portretistica lui Mircea Ștefănescu este tot o preîntâmpinare a bronzului destinat unui spațiu colectiv. De la busturi ca această sesizantă transcriere a conținutului de noblețe clasică a expresiei lui Călinescu la cel al lui Nicolae Iorga și atâtea altele, de la docherul de la Galați (cioplit cu o sănătate a formei neobișnuită între rețetele din 1957) la mai noul Emanoil Gojdu

conceput pentru Oradea natală în linia unei solemne atitudini ctitoriale, de la ecvestra de care vorbeam pînă la recent dezvelitul moment al Independenței de la Corabia — desfășurare parcă, pe planurile concurente a două drapele, a altoreliefurilor unei colonne eroice — palmaresul artistului numără o asemenea cantitate de piese «integrate», încît în lipsa, încă odată boemă a unei evidențe exhaustive, multe scapă chiar memoriei autorului lor. Ce ar rămîne deci unui «risipitor» ca Mircea Ștefănescu, dincolo de admirația fără rezerve a, inevitabil puțin numeroșilor, colegi întru o astfel de asumare a profesiei și dîncolo de admirația și recunoștința anonimă a celor mulți beneficiari ai «anonimatului» său de monumentalist? Oricum satisfacția unui niciodată dezmințit jurămint pe marea

povață a modelelor fără de vîrstă ca și retrospectarea cu fruntea sus a unor reluări uneori, niciodată însă a unor erori invalide. Iar că la dezvelirea de la Corabia lui și artei românești li s-a făcut marea cinste de a participa la eveniment însuși ctitorul nemuririi istoriei neamului în în monumente, tovarășul Nicolae Ceaușescu, aceasta înseamnă desigur pentru artist o onoare binemeritată și obligația de a fi, și mai departe, demn de ea.

1. Monumentul Ștefan cel Mare, fragment, faza în lut
2. Monumentul Ștefan cel Mare, macheta intermediară, gips
3. Monumentul Ștefan cel Mare, fragment, faza în lut
4. Monumentul Ștefan cel Mare, fragment din basorelieful soclului, faza în lut
5. Detaliu din basorelieful Casei Tineretului (lași), faza în gips
6. Monumentul Independenței (Corabia), detaliu din basorelief, faza de gips

afirmare și consacrare  
în arta ultimelor două decenii

## cristian breazu

françois pamfil

O mîtră episcopală, improvizată zidărește din hîrtia unui sac de gips sau din ziar, iar în chip de cîrje ranga, în «ghiară de pisică», a pîrghiilor de ridicare și «mangealfc», sînt însemnele sacerdotale cu care, de două decenii, Cristian Breazu oficiază o unică slujbă. cea a resurecției «în» și «prin» marmoră. Destinate protecției unei meridionale podoabe capilare contra «imaculării» și, respectiv, sporirii forței, nici coafura și nici tolagul cu pricina n-au reușit însă să-l ferească — încă din vremea cînd timpul nu începuse s-o face, ireversibil — nici de cotidiană încărunțire a templei și sprincenelor nici de prematura uzură a vertebrelor unei staturi, deasemenea, mai degrabă sudice. Căci, animată de energii debordante și mobilizată de o catatonică rezistență la efort — proprie structurilor nervoase preponderent sanguine ale «mezzogiorno-ului» românesc din care provine, făptura lui Breazu comunică și capacitate de îndurare și sacrificiu. Întăritată parcă, între progresiva precipitare a verbului și adresa gesturilor niciodată relaxate, o trepidantă încordare perpetuă instaurează în jurul sculptorului un halou de tensiune.

Este — provocată prin automontare — acea stare de «intoleranță» a adversarului, de «supărare» în vederea aplombului necesar începutului unei confruntări. Competiție aici în care, de două ori handicapată, iritarea combatantului nostru are de marcat împotriva implacabilei imobilități a blocului și fractura forțelor de cceziune ale structurii sale cristaline ca și anularea ne semnificativului, atît de suficient sieși, al geometriei după care el a fost debitat din g.ologie. Insurgent totodată și împotriva tiraniei gravitației — dictatură care, aplicată unor materiale cu indici superiori de duritate, deoarece necesar perene, a obligat sculptura de «tăietură» în megaliiții de granit ori bazalt din vechime (și, prin extensie, și mai încoace) să se autoprocleme o «artă a nemișcării» — Cristian Breazu atacă staticul după traseele temerare ale unor axe de forță care angajează integral bi-tetrada cardinalității în spațiu. O invizibilă armătură pe direcțiile căreia volumele se interechilibrează reciproc prin

descărcări de greutate în minime puncte de tangență, constelație a unor momente de suspensie, din locurile cărora ele emerg, din nou, către imprevizibil.

În general longiline și descrise de planurile care tensionează la mijloc sterila paralelitate a muchiiilor unui paralelipiped de secțiune pătrată către fecund-seminala convexitate a romboidului și glosînd reducția tronsoanelor principale ale nudului, aceste volume se intersectează în spațiu după legile de mișcare ale unei autonom-sculpturale anatomii. Topografie savant și, încă odată protestatar parcă, ignorînd cu program locurile comune ale — atît de obligatorilor, vai! — puținelor grade după care ni se îngăduie, prin mecanica articulațiilor, statica și mobilitatea.

Cu un nume deja sinonim cu cel al unei personale «antropologii» sculpturale și în același timp arhitecturale — sculptorul nescăpînd niciodată din vedere și sensul construirii, al edificiului — marmorele lui Breazu fac la rîndul lor . . .

«carieră», apreciate la București ca și la Varadero în expoziții, sau desenînd ipotetice, imaculate miologii marmoreene pe vegetația parcurilor altor simpozioane.

Un efort de concentrare și tranșanță a rostirii, o neoscilantă credință în valabila necesitate a demersului său — pe care-l acordă cu necircumstanțial sentiment patriotic tradiției și specificității noastre — și nu și în ultimul rînd un «munte dă steril» — dacă facem doar o aproximativă sumă a ceea ce, cum spunea florentinul, învăluie cu somn statuia și trebuie numai înlăturat.

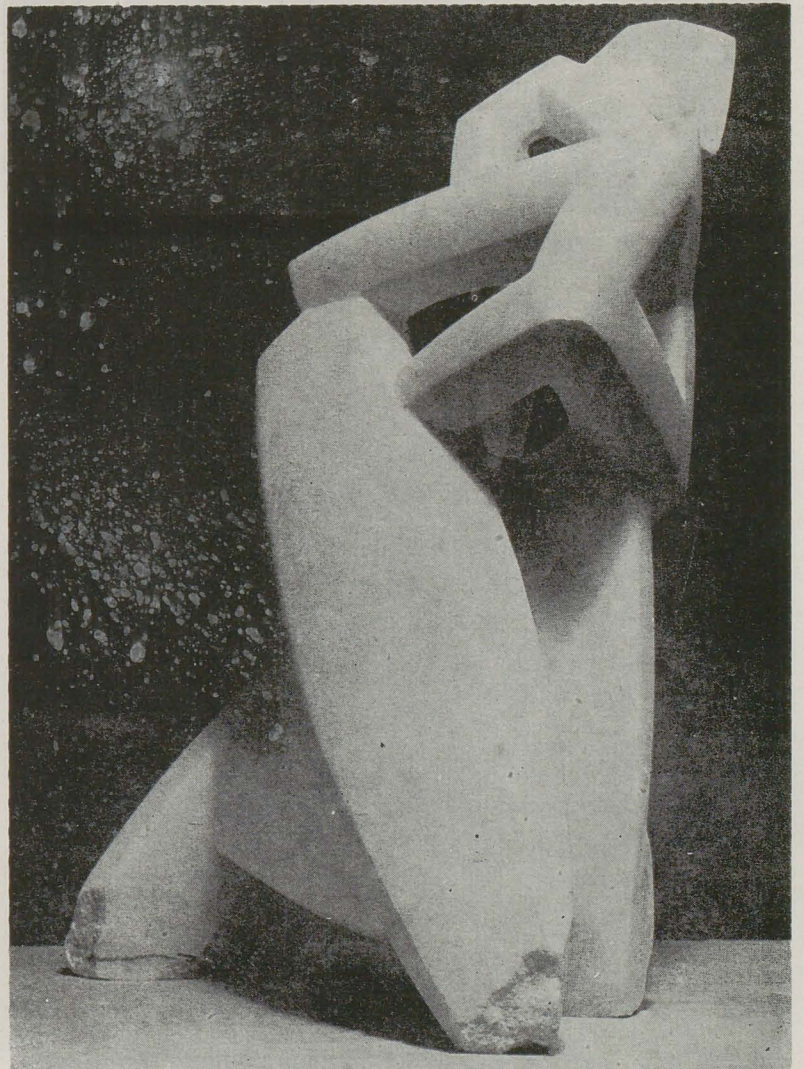
Convocate întru înălțarea unui imaginar edificiu al sculpturii românești moderne formele Cristian Breazu nu și-ar găsi un loc potrivit nici în așezarea fundației, nici între blocurile inexpugnabil suprapuse în ziduri — ambele ipostaze pretinzînd monoliți programatic și exclusiv centripeti. Le-am vedea mai curînd ca infrastructura de dulgherie a apelor acoperișului.

Și cum această îndeletnicire cu «coastele» podului, îmbrăcate numai în pereți de aer la început, este asemuită cu cea a tîmplarului toracelui unei nave, știindu-l și împătimit după ape și fauna lor, să-l numim pe sculptor «un marangoz al corăbiilor de marmoră.»

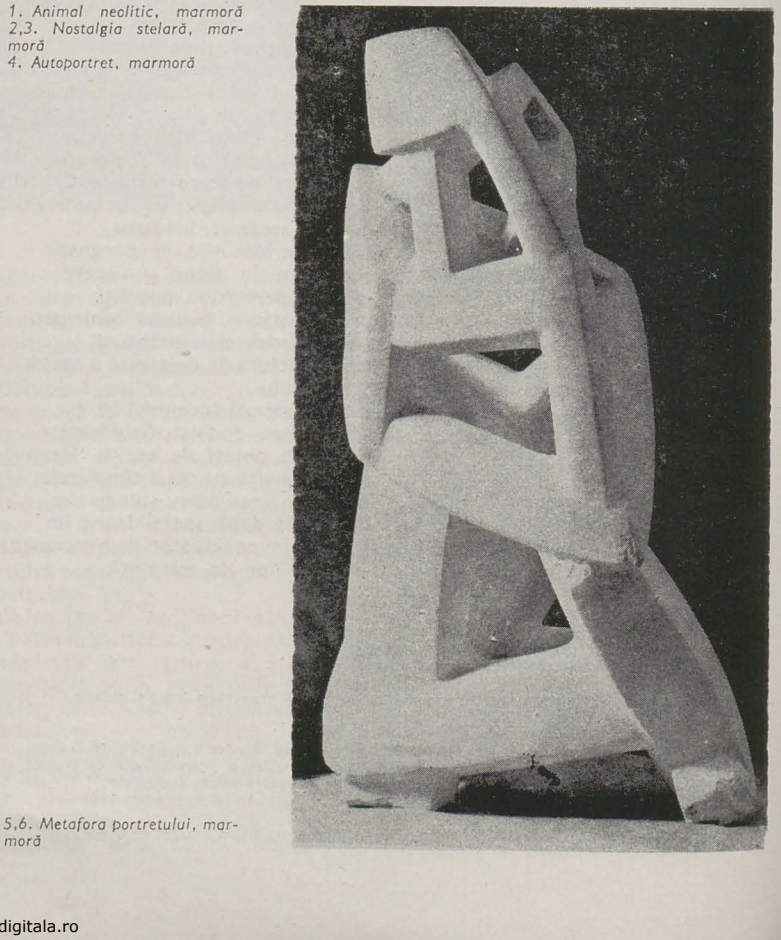
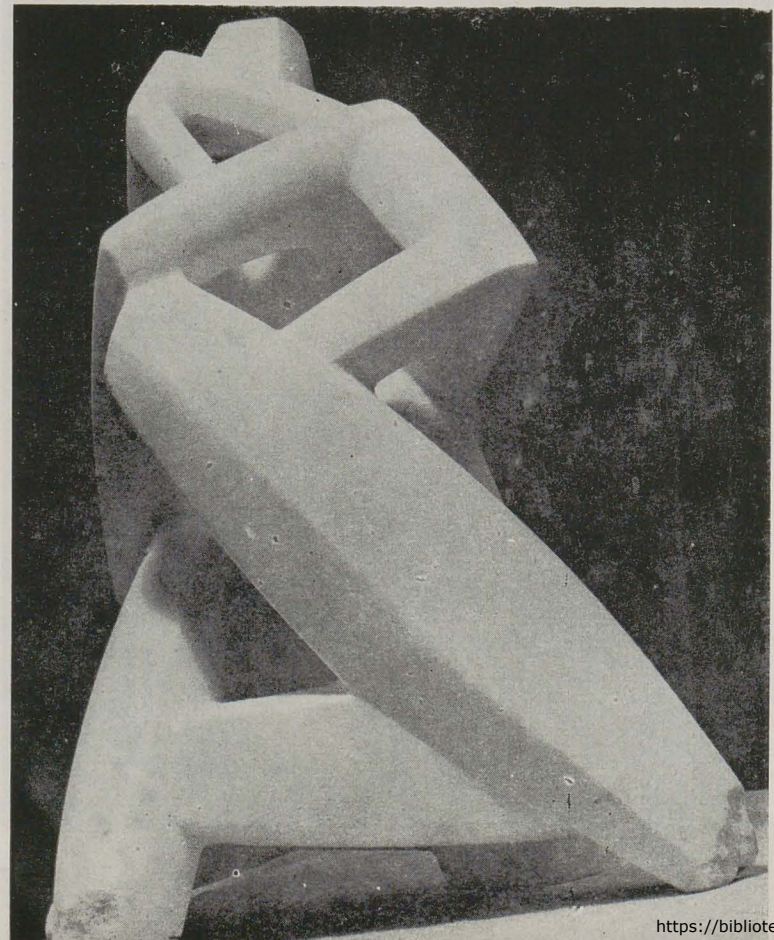
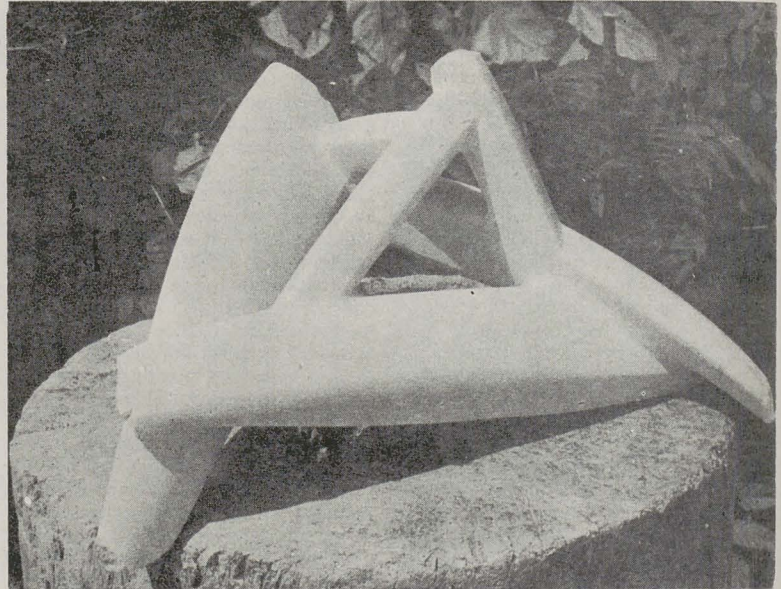
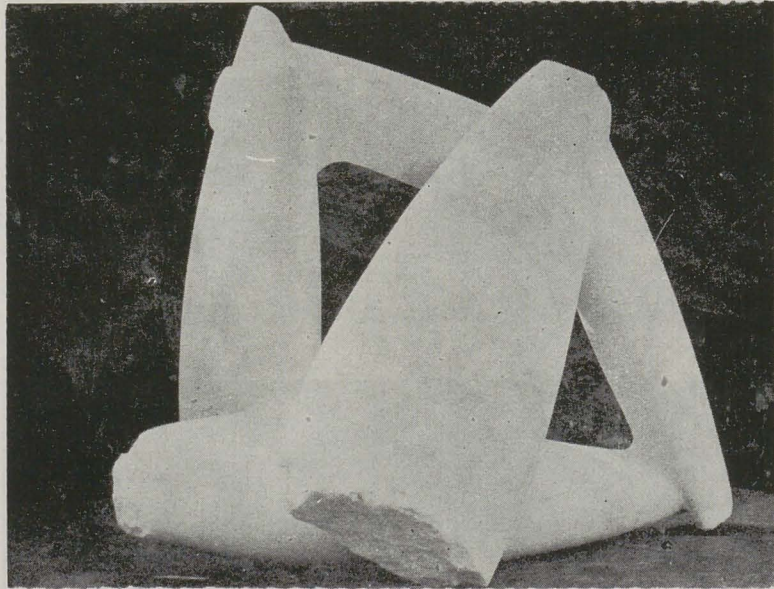
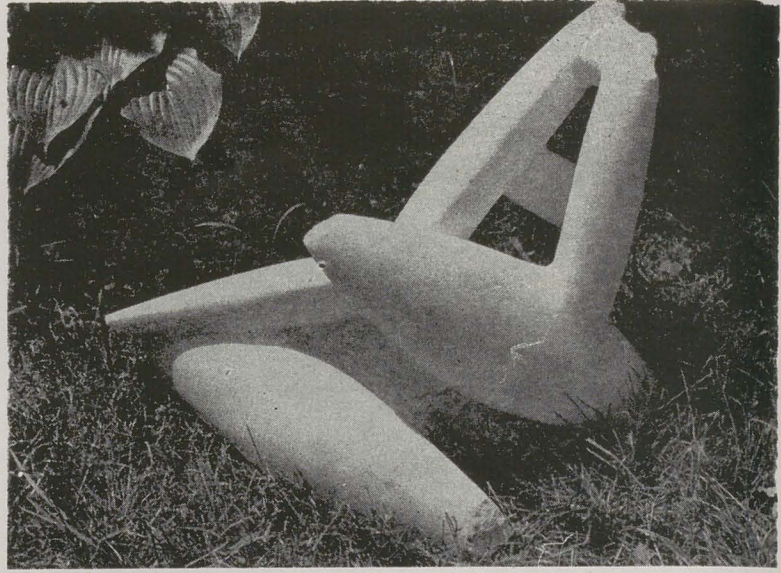
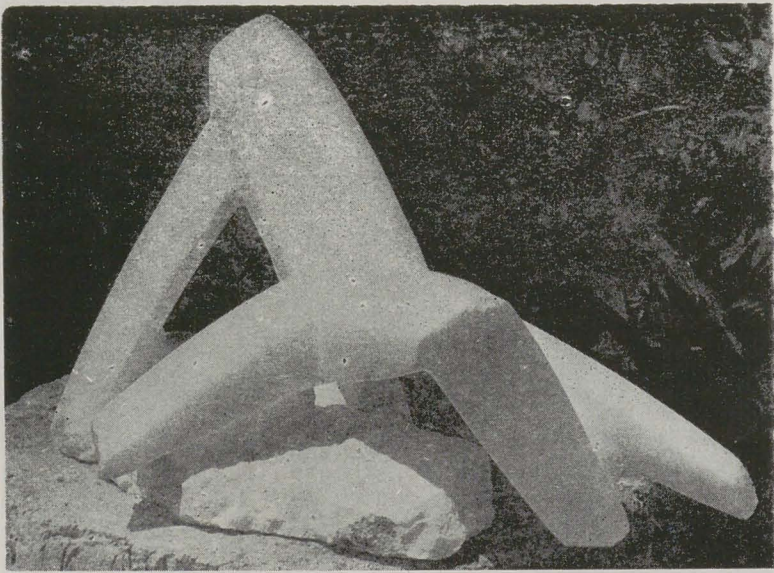


Reverență, marmoră (Varadero, Cuba)

Metafora portretului, marmoră



- născut la Adîncata (Ialomița) în 1943
- absolvent al I.A.P. «Nicolae Grigorescu» București, 1966
- 1967—1968 — bursa de studii «Dimitrie Paciurea»
- Debut: 1964
- Din 1964 participă cu sculptură la toate saloanele republicane și municipale, anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale.
- Participă la expoziții internaționale:
- 1975 — expoziția internațională de sculptură «Plastik und Blumen» — Berlin (R.D.G.);
- 1976 — Bienala internațională de artă Veneția; 1978 — Expoziția internațională de pictură și sculptură — Amiens; 1984 — Bienala internațională de sculptură mică, Budapesta.
- Participări la simpozioane internaționale de sculptură: 1972 — Vysné Ruzbachy; 1981 — Hoyerswerda; 1983 — Varadero
- Premii: 1971 — Premiul Tineretului, 1979 — Premiul pentru sculptură acordat de U.A.P.



1. Animal neolitic, marmoră  
2,3. Nostalgia stelară, marmoră  
4. Autoportret, marmoră

5,6. Metafora portretului, marmoră

## afirmare și consacrare în arta ultimelor două decenii

portret

# Jecza Péter

andrei pintilie

Pentru a intra ex abrupto în universul și problematica sculpturii lui Jecza Péter aș vrea să plecăm dela cuvintele unui artist ca H. Laurens care rezumă câteva dintre problemele unei tendințe importante din sculptura mondială a secolului XX. Așadar: «Sculptura este înainte de toate o luate în stăpânire a spațiului, construirea unui obiect din goluri și volume, plinuri și absențe, alternanțe și contraste, dintr-o tensiune constantă și reciprocă și din echilibru. Intensitatea ceterii compoziții formale corespunde relativului câștig de cauză al staticii asupra mișcării. Atunci spațiul este iradiat și se alcătuieste pornind de aici».

O astfel de lucrare iradiantă este Acustica lui Jecza, care lăsa să se întrevadă, încă din momentul creerii ei, anul 1968, un sculptor puternic și serios pentru care spațiul ambient nu mai constituia un fel de «ramă» a masei sculptate, ci era chemat să participe în lucrare. O confirmă de altfel și alte lucrări aparținătoare aceleiași perioade: *Ascensiune* (1968), *Zburătoare* (1974), *Zbor* (1968), *Rădăcină* (1966), *Phoenix II* (1972). Dacă teme ca zborul ori pasărea, au intrat în sculptura modernă, odată cu Brâncuși, Jecza a înțeles să le trateze într-un stil care este propriu personalității sale așa cum putem vedea și din reproduceri, singurul lucru care-l poate apropia

de Dumnezeu sculpturii moderne fiind doar ideea despre finisarea suprafețelor pe care o are și Jecza. Credem a întui o altă interferență a celor două universuri creatoare în faptul că lucrările din ultimii ani ale lui Jecza reiau cu mijloace plastice proprii tema sărutului brâncușian într-o suită de *Ingemănări*, *Apropieri* și *Monade* în care se pun probleme ca și contrastul dintre pozitiv-negativ, iar golul e încorporat lucrării prin perforarea blocului de bronz, prin partiția în doi, trei sau patru, ceea ce duce la dinamizarea din interior a lucrării, la simetrii care se caută pentru a împlini miracolul întregului din jumătăți, treimi și sferturi.

Lucrate cu o minuție de bijutier, sculpturile lui Jecza uimesc prin monumentalitatea lor arhitecturală. Nimic mai străin acestor opere decât grațiosul factice și aceasta pentru că, în acest caz, da, Jecza urmează exemplul lui Brâncuși în ceea ce are el mareț, peren, adică îl interesează ca și pe marele său înaintaș esențele. Și, pentru că noi înșine, nu doar Jecza, iubim simetriile, să încheiem în chip de fertilă concluzie deschisă, citind iarăși, de data asta un vers al lui Holderlin: «Numai ceea ce-i aproape de origini își are adăpostul sau lăcașul său». (în sufletele oamenilor, n.n.).



Cuplu, bronz

Dans de doi, bronz



● născut la Sf. Gheorghe (Covasna) la 16 octombrie 1939.

● absolvent al I.A.P. «Ion Andreescu» Cluj Napoca cu profesorii: Kós Andras, Fulicea Virgil, Ladea Ramul.

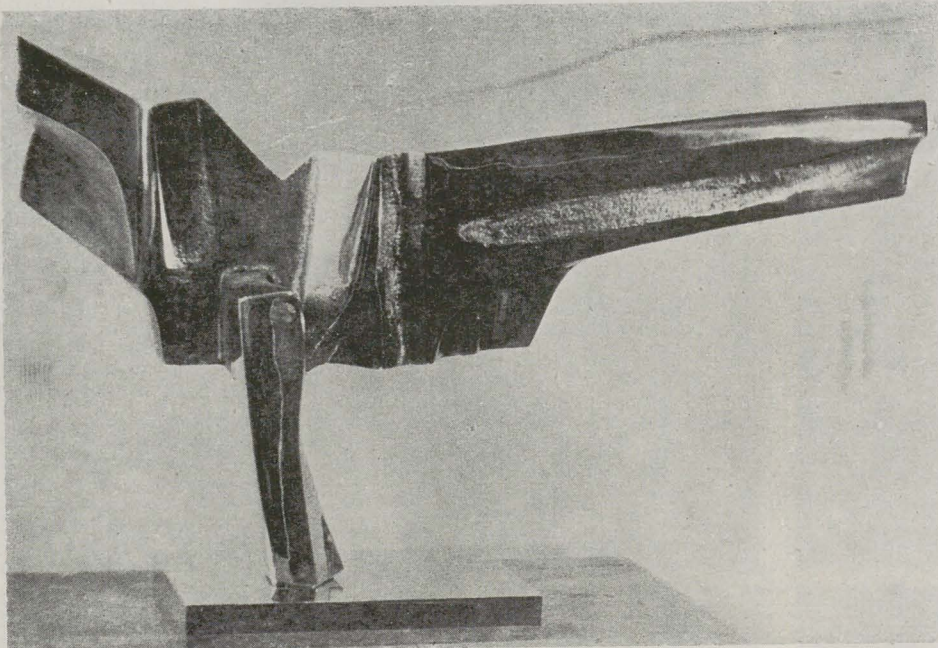
● debut: 1960

● din 1960 participă cu sculptură la Saloane republicane, municipale, anuale, colective și de grup la București, Timișoara, Galați, Reșița, Constanța, Sf. Gheorghe, Tg. Secuiesc, Miercurea Ciuc.

● participă la expoziții românești peste hotare: 1969 Torino, Novi-Sad; 1970 Belgrad, Lüdenscheid (R.F.G.); 1972 expoziție personală Galeria Palette din Wuppertal (R.F.G.); 1973 Wuppertal (R.F.G.), expoziție personală la Hofgeismar (R.F.G.); 1974 San Giovanni Valdarno (Italia), Modena (Italia, Wuppertal (R.F.G.); 1975 Ravenna (Italia) Barcelona (Spania); 1976 Moscova, Glückstadt (R.F.G.) Wuppertal (R.F.G.).

● premii: 1960 Premiul Festivalului republican al institutelor de artă; 1962 Premiul Festivalului republican al institutelor de artă; 1975 Premiul internațional «Dr. Ludwig Lindner» R.F.G.; membru permanent al Asociației internaționale a artiștilor plastici R.B.K. (R.F.G.).

● monumente: 1968 bustul monumental al matematicianului Dimitrie Pompeiu, Universitatea din Timișoara; 1968 relief bronz pentru Casa de oaspeți Timișoara; 1969 monumentul orientalistului Korosi Csoma Sandor, Covasna; 1970 obeliscul Gh. Doja, Dolnac; 1973 bustul monumental Lazăr Mihci, Ef. Gheorghe; 1975 — 2 reliefuri pentru Casa Tineretului, Timișoara; 1976 bustul monumental Emil Bodnăraș.



1. Poiesis, bronz

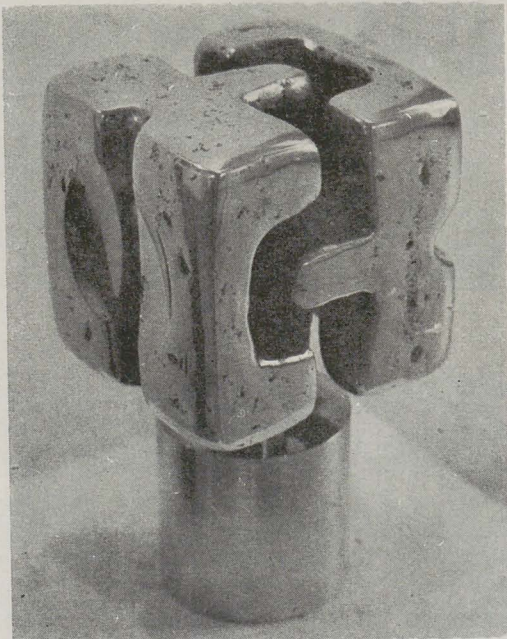


2 Nike, bronz

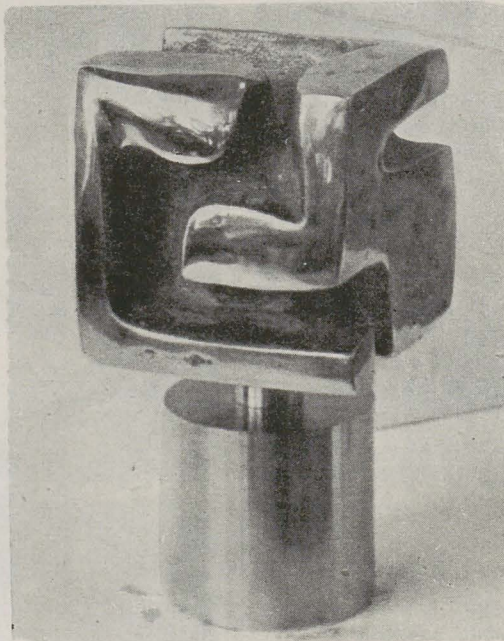
3. Tensiune, bronz

4. Împreunare, bronz

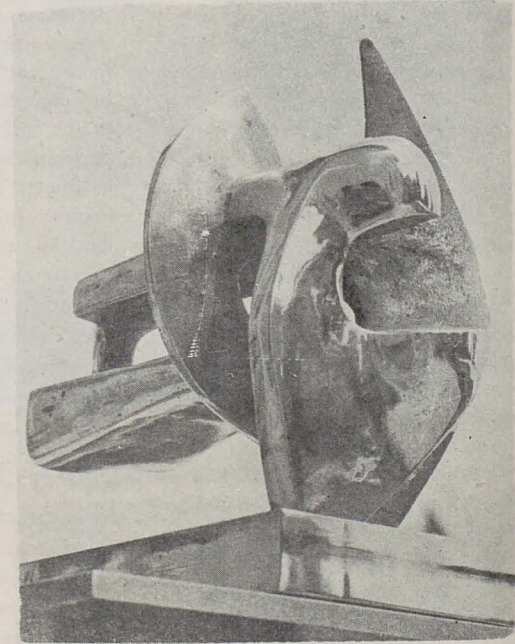
5. Ludică II, bronz



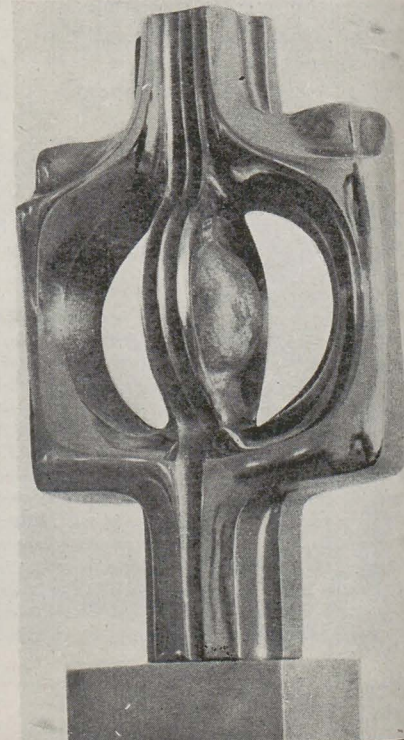
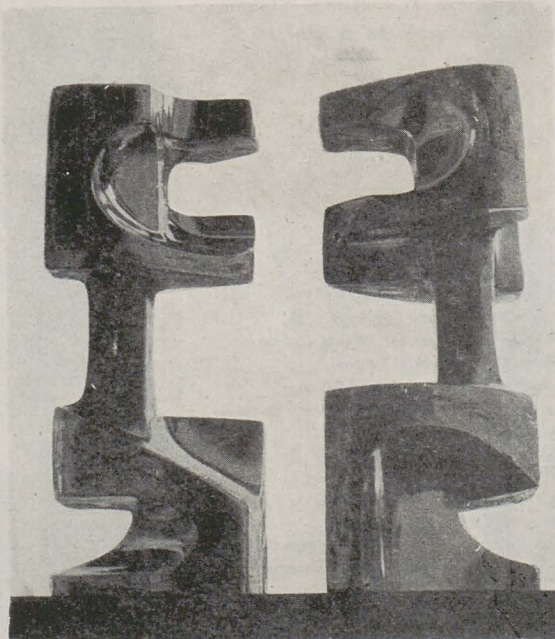
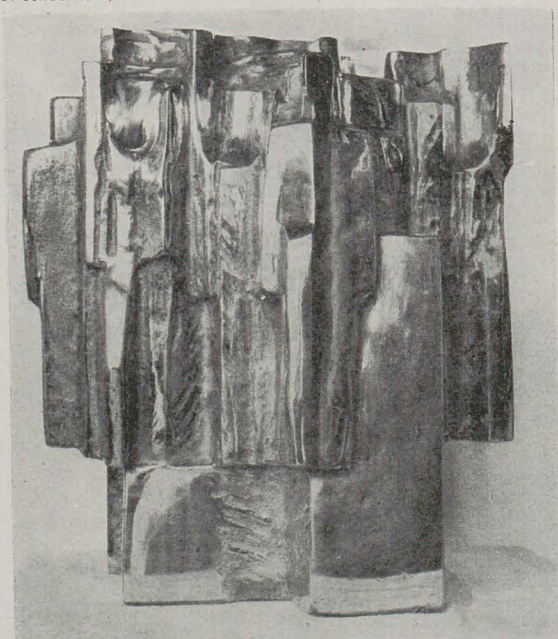
6. Solidaritate, bronz



7. Meditație, bronz



8. Geneză, bronz

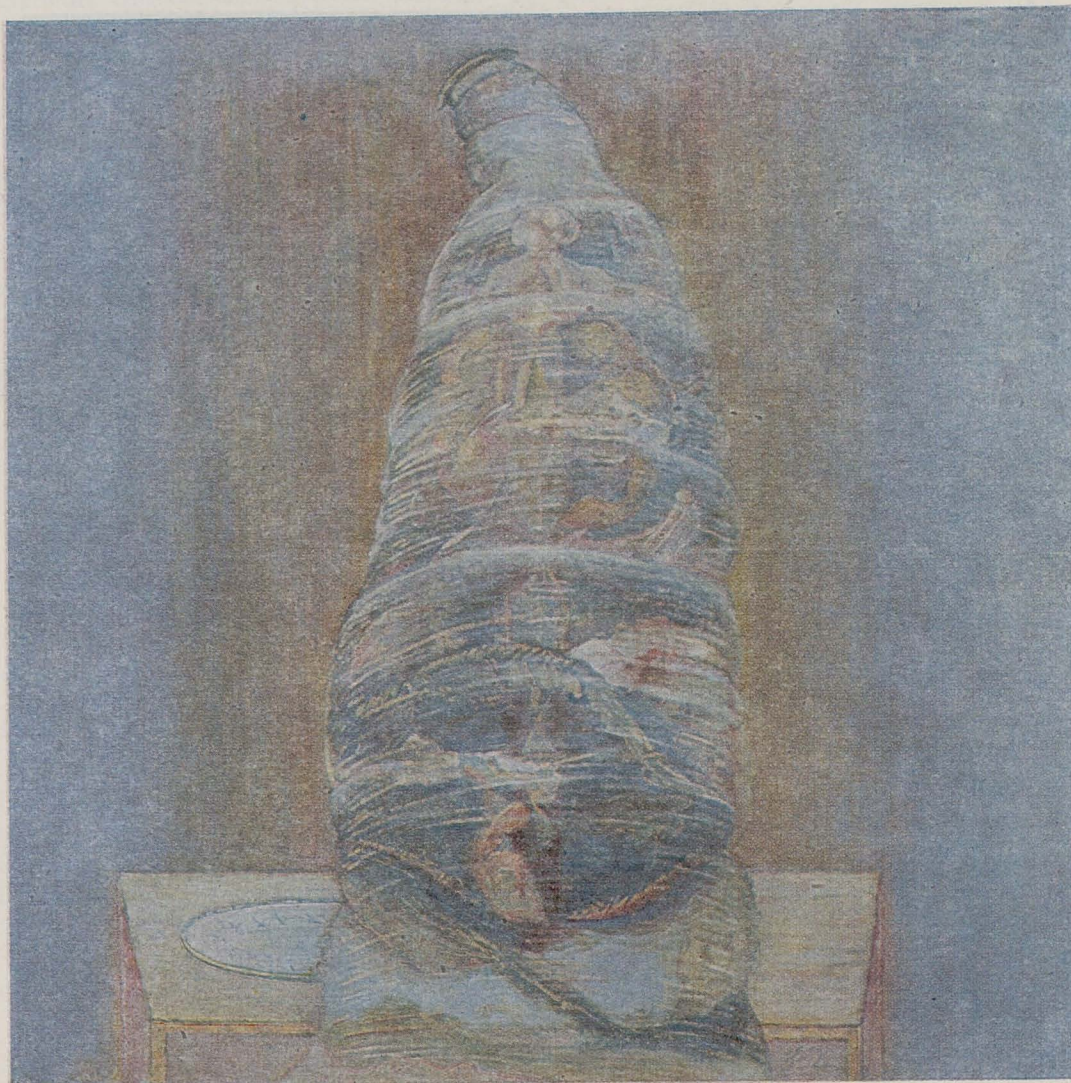




# florin ciubotaru

dan grigorescu

În ce constă, de fapt, misterul picturii lui Florin Ciubotaru, despre care vorbește Andrei Fleșu în admirabilul eseu ce a însoțit catalogul expoziției de la « Simeza »? Cred că, dacă insistăm prea mult asupra « prezențelor », a acelor « ființe inefabile », « duhuri păzitoare » ce « înconjoară lumea obiectelor curente », și pe care, cu deplină dreptate, le semnalează Andrei Fleșu, riscăm să-i atribuim unei viziuni picturale, prin definiție opusă oricărei mențiuni, o intenție de mitologizare ce nu poate, prin însăși substanța ei, să-i aparțină. Cu alte cuvinte, cred că răspunsul trebuie căutat mai curînd în cum e organizată compoziția, decît în ce relatează ea. Evident, această pictură nu aspiră să se transforme într-o serie de imagini închise în ele însele, al căror țel să fie o construcție de forme colorate, fără să conțină un mesaj, fără să transmită concluzii ale unei meditații asupra semnificațiilor unui univers al vizibilului și ale celui de dincolo de vizibil. Dar comunicarea se realizează într-un sistem coerent de semne picturale și nu implică, în niciun fel, recursul la un nivel narativ, exterior picturii. Trebuie să mă declar din nou de acord cu autorul prefetei catalogului care relevă o calitate fundamentală a picturii lui Ciubotaru: ea nu își propune să literaturizeze, fie chiar dacă prin aceasta s-ar înțelege « metaformism »; aceasta constituie, desigur, premiza distanțării hotărîte a artistului de programele suprarealismului și ale picturii metafizice. El nu creează o



cea ce e încă dincolo de vizibil. Și spre care, printr-o mînuire excelent gîndită a ritmurilor de forme și de culori, orientează privirea spectatorului. Pentru că, în esență, pictura lui Ciubotaru e un spectacol, în înțelesul pe care i-l atribuie lumii gîndirea renascentistă, de pildă. O lume ce e purtată continuu spre om, spre artist și spre privitor. O lume ce aspiră neconștient la o unitate desăvîrșită a substanței din care sînt alcătuite lucrurile și a semnificațiilor purtate de ele. La Florin Ciubotaru, cunoașterea și înțelegerea acestei lumi înseamnă, mai presus de toate, etapă a creației însăși. Etapă pe care, cu deplină maturitate a mijloacelor picturale, o parcurge, adîncind mereu datele cunoașterii, ale cunoașterii solidare cu creația.

## adina keneres

Odată cu această expoziție, lumea devine pentru Florin Ciubotaru un joc fatal. Mișcarea — periculoasă, posibilitatea — o tablă de șah, omenescul — vîltoare. Simplificînd mult, am spune că pictorul descifrează lucrurile ca prinse în plasa multiformă a unor forțe dincolo de hotarul fizicii comune, vegheate ori însoțite de existențe supraordonate, ale căror unde sînt figurate în numeroase lucrări cu toate atributele grafice ale stranietății și vibrației cosmice interpretate într-o manieră personală. Imanența e pusă aici la lucru iar drept material i se oferă figurativul cel mai frust. Seria acestor lucrări e izvorîtă dintr-o revelație, una din rarele minuni care va supraviețui clipei. Pictura « tată de familie »: orbitor extaz al soarelui pe îngrămădeala mesei de lucru, triumf al luminii și insuportabilă fericire a unor tuburi, pensule, frunze explodate într-o aură străină de vitalitate și carnal. Această ființare sub semn nobil va continua, însă în altă cheie. Lumina devine spectrală, modelul ei inconștient, formele amuțite și tari, amplasate

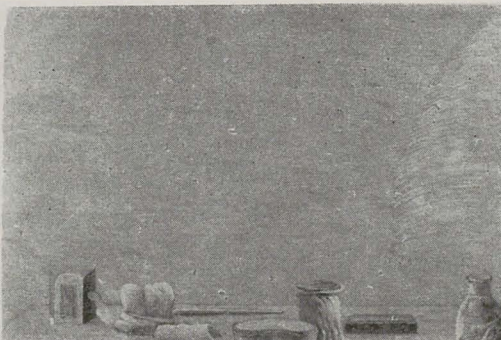
lume paralelă cu aceea a realului, proiecție a unei stări-limită, a unei febrile neliniști provenite din constatarea că se află singur într-un orizont al pustietății, cum se întîmplă, de pildă, cu Chirico și cu discipolii săi din școala de la Ferrara. Dimpotrivă, Ciubotaru trăiește un sentiment al certitudinii, al solidarității cu lumea, cu sufletul ei ce devine, pentru el, vizibil. E o lume vie, nimic nu e spectral, nimic nu se ivește în spațiul pictural ca urmare a unei eventuale evadări din starea de veghe. Subiectul major al picturii acesteia e pictura însăși. Artistul e convins că tot ceea ce e cuprins în zarea existenței umane poate fi exprimat în limbajul propriu picturii. Și, dacă obiectele capătă, în rostirea lui, un aer straniu, dacă îngăduie să se vorbească despre misterul ce le înconjoară și pe care îl conțin, aceasta e o dovadă că artistul crede profund în existența unei asemenea taine pe care, însăși rațiunea, ordinea statornică a ideilor o pot dezlega.

« Misterul » e, în această interpretare, o etapă a drumului spre cunoaștere. Pentru că Florin Ciubotaru nu acceptă să privească lumea « așa cum e », ci îi caută înțelesurile, explicațiile și, firește, acele legături care o fac solidară cu făptura omenescă. Din această perspectivă (evident, nu și din aceea a sintaxei picturale), el descinde din tradiția lui Petrușcu, ale cărui natuiri moarte comunicau senzația gravă a misterului pe care, la vremea lor, au semnalat-o unii dintre cei mai de seamă exegeți ai marelui pictor. Numai că, la Ciubotaru, misterul nu se petrece în aerul plin de umbre adînci ale nopții; ci în plină lumină, obiectele pictate devenind receptacule ce conțin lumina, păstrînd-o parcă în formele descrise cu mare claritate. Ele devin, în chip legitim, parte a tainei ce se degajă, așa cum bine s-a observat, din fundalurile tablourilor care nu sînt doar niște elemente neutre ale compoziției picturale, ci par a fi vaste cortine ce ascund

după o retorică savantă, amenințator de egale cu sine, deși anturate de fascicule diverse, în aparență dispoziție bună—impresie datorată cromaticii tandre în bună parte.

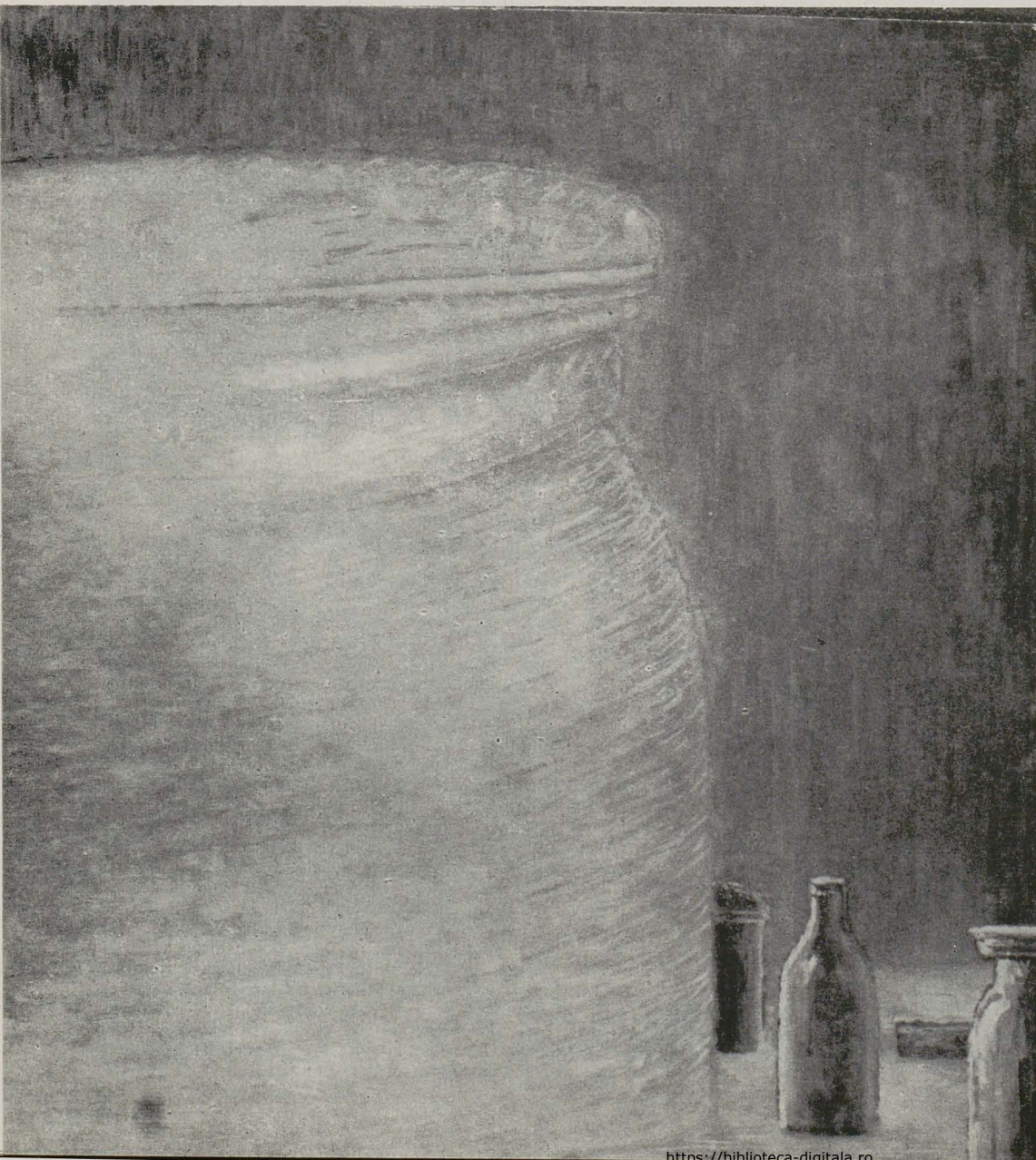
Fascinată și neliniștitoare — ca tot ce răzbate peste cercul magic al cunoscutului — această pictură sare uimitor de ușor peste pariul ei primar (întilnirea plauzibilă între lucruri comune simțurilor și forțele obscure). Abia în cel secund — interogație asupra revelației? incertitudine profundă? singurătate dureroasă? — ea își construiește frumusețea din ezitarea permanentă benefic-teribil pe care o susțin toate elementele: desen precis al formei dar irizație cromatică incertă, imobilitate a concretului și fluid al indefinitului, contraste slabe dar surprinzătoare, contraste mari dar la distanțe infime, obiecte mici dar sub unghiuri gigant, orizont imens peste obiecte închise și stereotipe, ordine și confort până la îngheț cu o dărnicie suspectă a culorii, suprafețe fin lucrate lângă tușe compacte mari, pinze de dimensiuni mici cu perspective enorme, pinze mari cu primplanuri pline, firesc și extravagantă, familiaritate și superbie. Hotărâtoare pentru tonalitatea expunerii sînt însă și cele două lucrări care conțin « indicații organice », adevărate bulboane aspiratoare de homunculi învâlmășiți. Ele nu împărtășesc febra extatică a capului de serie, nici blîndețea amorsată a celorlalte lucrări. Dimpotrivă, anecdota abia schițată mărturisește despre barbaria babilonică a legii, despre informele și gravele ei gesturi — un soi de revanșă oarbă care a iertat anorganicul pentru a pedespi orgoliul conștiinței. Nota sumbră urmărește aceste figuri concurente în oricare din posibilele lor interpretări.

În realizarea efectelor sale, deliberarea artistului pare să fi fost și ea, de la un punct încolo, vrăjtită.



Ideologia nu se transformă de aceea în variațiuni pe aceeași temă iar virtuozitatea nu devine artificiu, teza rămînînd chiar ezitarea de care pomeneam, suspendare a vizibilului între lumi, fără semn cert. Cîteva procente de desacralizare, cîteva de devitalizare și cîteva de formalizare în plus, amalgamate după o rețetă proprie, îi atribuie lui Florin Ciubotaru un loc aparte pe axa care merge de la pictura metafizică la cea fantastică, mai aproape de prima, desigur. Rezultanta acaparatoare a expoziției provine, nu în ultimul rînd, din insinuarea tenace a « inimii deschise », a sincerității totale a demersului. Emoție recomandată — conjurare a participării — ea se eliberează diafan abia în structura intelectuală riguroasă a imaginii, lăsînd contemplației spații de joc proaspete, tensiunea spre epifania dintîi.

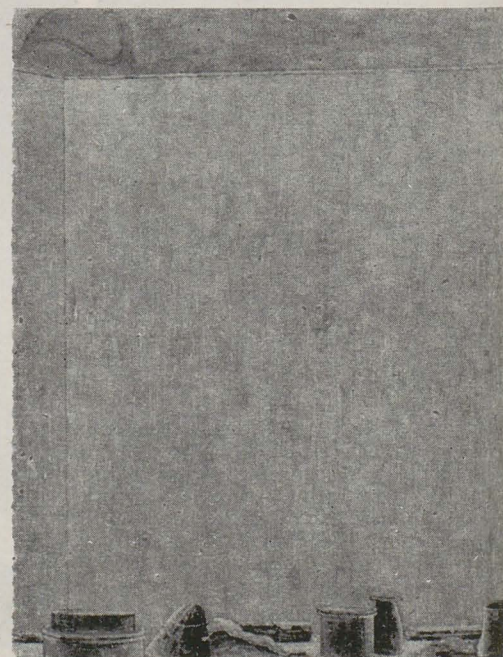
1, 2, 3. Co npoziiții, ulei pe pînză



## doi ochi de înger

theodor redlow

Florin Ciubotaru pictează (ca și cum ar povesti) despre o « întilnire de gradul trei », la care el însuși ar fi asistat, ascuns după o altă draperie decît cele care apar în cîteva din actualele sale lucrări și atent la propriile sale gesturi, ținîndu-și chiar respirația ca să nu-i sperie pe cei ce se întilneau, aduși în același spațiu, din două lumi diferite, dar între care nu este exclus să se poată stabili punțile unei comunicări fraterne. Arătările fabuloase — îmi spunea el — asistă la întîmplările din această lume cordială care ne aparține ; *fabulosul este cumva implicat, dar nu are intenția de a interveni* . . . Nici pictorul nu-și permite să intervină, să plieze aparențele lucrurilor văzute și ale celor amintite sau posibile, reale sau virtuale, dorite sau regretate — să le plieze la propria sa voință de formă și de exprimare. Dimpotrivă, Ciubotaru este complice la această întilnire și pare să-i ocrotească pe protagoniști, să le faciliteze împrietienirea. Fantasticele « arătării », cum le-ar numi maestrul Kazar, sînt niște apariții de o blîndă, domoală bizarerie ; dominînd prin mărime lucrurile banale, orînduite în prim plan și, parcă, în orice moment amenințate să fie luate de acolo, printr-o mișcare de translație inițiată din afara lumii lor, ele par să privească pline de interes și curiozitate la recipientele așezate la cîte o margine de masă, iar acest fel de a le privi este nu numai benign, ci de-a dreptul benefic. Ia te uită — am exclamat odată în expoziție — cum arătările le privesc cu drag și cum lucrurile se îmbujorează de plăcere sau devin luminescente, ca niște licurici! « Melc-melc-cotobelc, scoate coarne bourești » . . . Cum scrie în catalog Andrei Pleșu, misterul este aici « întrucîtva la îndemînă, aproape domestic ». Și totuși, între alcătuirile din cele două lumi există diferențe și complementarități: obiectele noastre sînt mici, lucioase și au muchii și planuri nete ; mesagerii lor au forme mătăhăloase și incerte, în lentă metamorfoză, ca niște vâlătuci de fum, și uneori le cresc cornițe, antene și pălării. Unde și cînd s-a petrecut această întilnire? Aș spune să sub bolta de cer a timpurilor mitice, înaintea oricărei tentative de instituționalizare a sacralului, sau poate în spațiile de viață interioară ale unui copil, cum este fiul unui prieten pictor, care declara, cu toată seninătatea, că a văzut prin jaluzele, într-o dimineață, doi ochi de înger. Culorile acestor false naturi moarte sînt stinse, blînd-crepusculare, ca și cum ar fi suferit ele însele de pe urma întîmplărilor și astfel, cu timpul, s-au erodat, s-au rupt. Doar pe la margine de lucru licărește o promisiune de bucurie.



## dialog artă-industrie

# simpozion de porțelan la «iris»

cluj-napoca

## marica grigorescu

Cluj-Napoca, iunie 1985, Întreprinderea de porțelan «Iris», 29 de participanți, Simpozion național sub egida M.I.U., C.I.S.C., U.A.P.-Filiala Cluj-Napoca. Programul tematic a cuprins trei subiecte: piese reprezentative din garnitura de masă; un obiect decorativ productibil în serie mare și o lucrare originală, care nu mai are caracter de industrie. Acțiunea s-a finalizat printr-o expoziție deschisă la Muzeul Etnografic al Transilvaniei și un catalog cuprinzător.

Termenii dialogului stabilit între artă și industrie, o industrie care în tradiția «Iris»-ului se axează mai ales pe producția manufacturieră, au asigurat încheierea cu succes a lucrărilor simpozionului.

Solicitând cu stăruință și interes un proces tehnologic cu multe rezerve, încă neexplorate integral creatorii au reușit să confere produsului de serie o individualitate proprie, pe care acesta trebuie să o aibă, și totodată au găsit modalități noi de

exprimare artistică. Înlesnind accesul participanților la toate mijloacele și utilajele existente, inclusiv atelierul de ceramică românească, «vitrus», unde se valorifică materialele refolosibile și pastă indigenă, întreprinderea s-a asigurat de un potențial artistic diversificat.

În timpul scurt de o lună, efortul conjugat al creatorilor și al întreprinderii de încheiere a lucrărilor a însemnat treptat depășirea mai multor etape, între proiectare, realizare și neprevăzut, existând un schimb continuu.

Formula porțelanului tare cu un procent de porozitate de 1% ardere la 1380°C, a necesitat o perioadă de acomodare, de cunoaștere, pentru creatorii nedepriși cu liniile tehnologice ale întreprinderii.

Pentru ansamblul de piese care compun garnitura de masă, o compoziție amplă în care «tonul», este dat de piesa cea mai voluminoasă, supiera, variațiile la temă au fost numeroase: de la simplu la încărcat, de la popular la festiv, de la ingenios, la funcțional și multifuncțional, alternativele constituie o lectură pasionantă în stiluri și mentalități. Pe formele proiectate, ornamentul a intrat în multe cazuri în preocuparea creatorilor de decor: Elena Czedula, Viorica Georgescu, Gloria Pinteș, Elena Popa, Rodica Prundariu, participante la simpozion. Între procedeele aplicate în decorarea porțelanului, în afara lucrului manual s-a impus decalcomania, o aplicare a serigrafiei în ceramică. Ansamblul creațiilor industriale și artistice realizate, deși autonome, sînt elaborate pe o sintagmă comună, exprimă un demers individual. Artiștii

care, în tema impusă, au găsit un suport în tradiția unor stiluri preponderent decorative, au urmărit în căutările lor «libere» plasticitate în materie de formă și culoare.

Stabilind un alt raport cu funcționalul, el nefiind decît un simplu motiv pentru desfășurarea unor forme libere în spațiu, alți creatori au perpetuat acest tip de investigație și în tema individuală. Un suport în realizarea unor piese din sfera uzualului l-a constituit frecventarea de către unii autori a creației artistice de tipul cercetării obiective a realității, prin analiză cu mijloace specifice cunoașterii în general.

În enumerarea participanților la acest simpozion remarcabil prin profesionalism, rigoare și plenitudine se cuvine a fi menționați creatorii de la Cluj-Napoca, acest centru care promovează ceramica modernă românească cu mult succes, în parte și datorită prezenței în acest loc a întreprinderii de porțelan «Iris». Creatorii clujeni: Ileana Crăciun, Emilia Drăgan, Vasile Ciolpan, Ieremia Hnat, Ștefan Idiceanu, Emilian Jiboteanu, Arpad Komáromi, Felix Mirea, Eugenia Pop, Ioan Sabău, Ilie Rusu, Horea Sârbu, Mircea Spătaru, Ioan Sumedrea, Titu Toncean, Monica Toch, precum și creatori din alte centre ale țării, precum: Atanase Lucia, Tereza Bubă, Emil Crețu, Martha Jakobovics, Lucian Mătiș, Ioan Mezei, Virgilius Moldovan, Mariana Olteanu, au confirmat cu generozitate, rezervele existente, ce trebuie să-și găsească o desfășurare mai amplă în virtutea exigențelor tot mai profunde de armonizare a frumosului cu utilul în ambientul vieții noastre.

## tenaclub tineretului

# filmul de animație «casa»

andrei roman

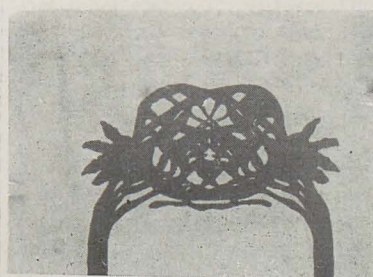
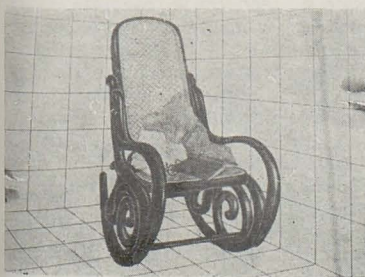
Autor cu o inspirație diversă Zeno Bogdănescu își concentrează în filmul *Casa* (1984)\* toate cunoștințele pentru a ne propune un eseu asupra spațiului de locuit — adăpost și istorie, univers sentimental și mediu intelectual. Refuzînd să dea tribut imaginărilor, autorul ne constrînge cu delicatețe să dialogăm cu realități frumoase mai ales în cruditățile lor, decît în iluzia care, totuși, încearcă să se insinueze. Între casa dărăpănată, dar sufocată de amintiri, de magice cotloane, de senzații irepetabile și perfecțiunea admirabilă, deși puțin nesuferită (pentru că nu admite în

spațiile ei nici un fel de secrete) se desfășoară spațiul de bucurii și îndoielei, de împlinire și sfială care desparte casa de *acasă*. Puținele lucruri care vor fi transferate nu au puterea de a risipi senzația de însingurare. Vechea colivie se zbate ca un pendul silit la alte ritmuri. Balansoarul se leagănă nostalgic sfîșiiind cu umbrele sale podeaua. Tăișul umbrelor devine sîngeriu, podeaua e doar un giulgiu alb și neutru sub care desigur că se află viitorul perfect, clar și simplu. Amintirile nu pot fi grefate cu succes în acest mediu încă aseptice, încă ilizibil pentru conștiința gustînd cu fervoare din carnea amintirilor. În această ambianță Zeno Bogdănescu studiază, urmărește ordonat reacțiile obiectelor, ne atrage atenția asupra uneia frumuseți deghizate în neorînduială. Nu știu dacă a vrut să ne și convingă de faptul că victoria spațiilor funcționale este mai mult decît una istorică, deci în cele din urmă pasa-

geră. Copilul al cărui țipăt ornează spațiile noii locuințe vrea însă să ne asigure că viața trece cu succes toate prăpăstiile care o jalonează. Dar omul care tace pe parcursul întregului film, ca o absență obsesivă sau ca o decizie tragică de a nu-și expune dintr-o dată toate atributele întristării, marchează profund istoria unui gest de fundamentală întemeiere — construcția. Dar noua construcție nu este decît o redistribuire a unor necesități obiective. Pentru afectivitate rosturile nu au fost încă stabilite. Zeno Bogdănescu nu vrea să facă nici un fel de presupuneri. În casa cea nouă conotațiile lipsesc. Există în acest film o satisfacție a proiectului, a unei realități poate puțin credibile și, totuși, tangibile a noului, dar a unui nou încorsetat în exactități. Trecutul concurează acum închipuirea, iar fotografiile vechii case, ca și obiectele transferate din ea

sînt doar gestul unei îndatoriri mecanice față de trecut, nu a dorinței de a-l trăi în continuare, deși în cu totul alt mod. De multe ori autorul își glosoază ordonat remușcarea amintirilor și refuză consecvent să-și marcheze victoriile și înfrîngerile în acest complicat proces de naștere, al maternității. Căci *casa* și *acasă* reproduc la scara culturii toate atributele actului matern. Poate autorul nu s-a gîndit la toate acestea, dar este și meritul său că dezvăluirile sale ne trimit pînă aici. Filmul lui Zeno Bogdănescu elogiază performanța construcției, gestul aparent anonim și necesar. Dar «moralitatea» încă neexplicată a doritei performanțe s-ar putea să se răzbune asupra construcției.

\* *Casa*: scenariul, grafica, animația și regia — Zeno Bogdănescu; decorurile — Olimpiu Bandalac, Zoltan Szylagyi; muzica — Octav Nemescu.





cărți/idei

## magda cârneci: țuculescu

olga bușneag

Magda Cârneci a încetat de câțiva ani buni să mai fie o «speranță»; ea este acum una din «vocale» critice cele mai conturate și mai active ale generației sale. Numeroase articole și studii publicate în revistele de specialitate, inițiativele desfășurate în cadrul Cenaclului de tineret și al Atelierului 35 au definit-o drept o «prezență» a criticii tinere. «Prezență» pe care volumul Țuculescu\* o confirmă, confirmându-i calități deja anunțate — capacitate de disociere și sinteză; eleganță, finețe și claritatea expresiei; seriozitatea informării — la care adaugă acum una nouă: suflul, gestul de anvergură.

Noul volum marchează un moment nou în înțelegerea «cazului» Țuculescu. Magda Cârneci demonstrează în această temerară și dificilă întreprindere că are curajul și maturitatea de a se angaja pe un drum mult bătut (amintim monografiile semnate de Petre Comarnescu, Anatol Bakonsky și Ion Vlasiu), dincolo de explozia de articole de la finele anilor 60), propunând un punct de vedere personal în analiza structurilor vizuale ale lui Țuculescu. Abordând problematic și nu monografic creația artistului, studiul său examinează cum «demersul critic și opera picturală semnată de Țuculescu refac — în interiorul uneia dintre experiențele creatoare cele mai autentice și mai originale pe plan european — drumul artei moderne către abstracție.»

Tentativă de investigare și de aproximare a esenței particulare a operei

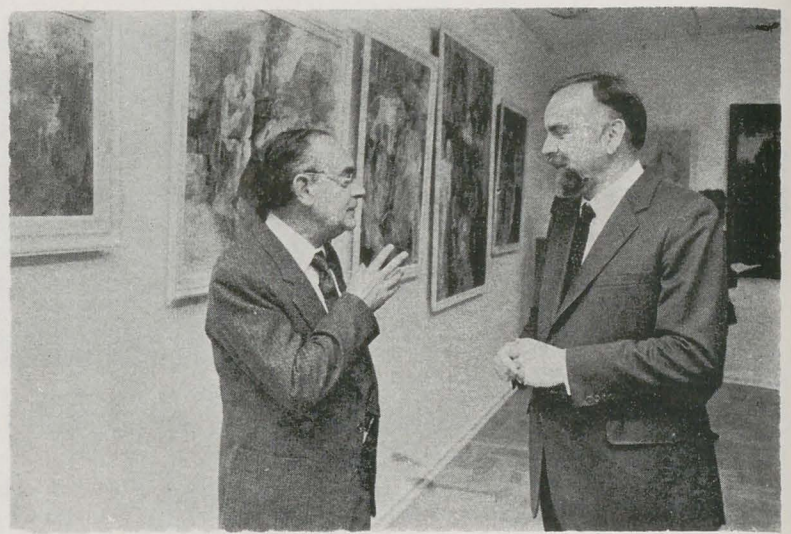
Mica bibliotecă de artă, Ed. Meridiane; notabile, sugestivitatea selecției de imagini, felul în care servește ea demersul critic.

țuculesciene, escursul critic al Magdei Cârneci se definește a fi o modalitate exemplară de critică empatică, participativă, întreprinsă de pe temelile contemporane ale disciplinei, cu un aparat conceptual la zi.

Afirmând dintru început că «apariția lui Țuculescu în pictura românească modernă ține de domeniul singularului, el ilustrând un anume tip de creator și un anume tip de experiența imaginii», criticul nu-l rupe totuși de un anume context autohton (sînt amintiți Petrașcu și Paciurea), identificînd atavismul său românesc în straturile abisale ale memoriei colective.

Analiza imaginii se desfășoară în cadrul periodizării propuse de artist însuși, unghiul de abordare fiind însă diferit, urmărindu-se permanent nivelul de suprafață și de adîncime ale diferitelor și complexelor experiențe pe care artistul le face în interiorul fiecărei etape. În acest sens, de o pertință particulară, sînt examinarea perioadei «folclorice» (în cadrul căreia criticul distinge trei etape ale procesului de conectare a sistemelor vizuale realist și folcloric), cum și aceea a perioadei totemice, finalizare firească, necesară, a aventurii imaginii țuculesciene. Examenul analitic nu ezită să integreze opera lui Țuculescu sistemului european de valori, una din observațiile valoroase și fertile ale cărții fiind sublinierea similitudinii experienței țuculesciene cu marile experiențe ale unor Klee și Kandinsky. Dar cea mai importantă contribuție a volumului, care face din el un pas înainte în studiul artistului și un reper al viitoarelor exegeze, este înțelegerea experienței țuculesciene ca investigație ontologică, întreprinsă cu mijloace picturale, înțelegerea modernității ei, care se afirmă nu în valorile de autenticitate, ci în valorile ei ontologice. Ceea ce se transmite — subliniază în final criticul — este «intensitatea umană» cu care și-a angajat în această aventură integral ființa, patetismul adînc cu care s-a consumat limpezirea de sine, gravitatea cu care și-a trăit pînă la capăt experiența spirituală. Cartea Magdei Cârneci îl scoate pe Țuculescu din nedreptul con de umbră al ultimului deceniu, reasezîndu-l în demnitatea, unicitatea și actualitatea unui «model» de experiență artistică. Și o face cu o ferocitate care aparține poetului care este Magda Cârneci.

Last but not least, am sublinia vajoarea acestui studiu pentru publicul larg căruia îi inișnește o inițiere, o pătrundere treptată, nu numai în evoluția imaginii țuculesciene, ci și în potențele ei revelatorii, pentru ca ea să poată fi parcursă la toate nivelele.



meridiane

## octav grigorescu la «galerie winter» (hamburg)

olga bușneag

La «Galerie Winter» din Altona-Hamburg a fost deschisă un răstimp mai îndelung (de la sfîrșitul lunii octombrie '84 pînă la finele lui ianuarie '85) o amplă expoziție Octav Grigorescu. Au fost prezentate peste 40 de picturi în ulei, jumătate din ele de mari dimensiuni, adevărate fragmente de frescă (*Evocare, Jucătorii de zaruri, Drumul lui Orfeu, Eclipsa, Oameni dormind, Cetatea din nori ș.a.*), și aproximativ 25 de desene și acuarele (*Centaure, Cărți de joc, Nor în mișcare, Contemplativul ș.a.*). În cuvîntul rostit la vernisajul expoziției, Ernst Michael Winter a relevat bogatul și profundul conținut alegoric al picturii și graficii lui Octav Grigorescu; el a comparat «încercarea de a interpreta acest labirint liniar cu un proiect plin de surprize, cu o aventură».

Presa germană a salutat vasta expoziție Octav Grigorescu ca un eveniment. «*Ein rumänischer Maler in der Galerie Winter. Verdecktes Würfelspiel*», iată titlul cu care prestigiosul ziar *die Welt* (13 decembrie 1984) omagia ampla desfășurare pictorială și grafică a artistului român. «Octav Grigorescu afirma cronicarul, posedă o tematică și un stil original care se desfășoară în zona de graniță dintre figurativ și informal, retopind inextricabil elemente picturale și grafice. «*Die Traumseite der Wirklichkeit*» (latura de vis a realului) alcătuiește universul său tematic preferențial, pe care el, pornind de la vechile fresce bizantine, îl configurează în structuri grafice gracile și în cușe de laviuri de culoare delicată ca un abur. Și totuși această «latură de vis» pe care el o zugrăvește conține multiple elemente din realitatea țării în care pictorul trăiește. De pildă unul din motivele pe care-l celebrează arta sa este extras din viața domnitorului Brâncoveanu, considerat un erou-martir al istoriei românilor». După o seamă de considerații asupra sensurilor iconografiei specifice lui Octav Grigorescu, autorul articolului atrage atenția publicului asupra bogă-

ții de nuanțe a acuarelelor și asupra subtilităților liniei desenelor.

Revista «*Hamburg Kulturell*» consideră arta lui Octav Grigorescu ca o «sinteză personală între pictura frescelor bizantine din sud-estul Europei și tradițiile artei vest-europene», sinteză bazată pe știința contrastelor. În articol sînt reproduse și o serie de declarații făcute de artist asupra procedeelelor și manierei sale de lucru. Evelyn Preuss de la «*Hamburger Abendblatt*» reamintește iubitorilor de artă că Octav Grigorescu este din nou prezent în orașul hanseatic (prima sa expoziție a fost în 1979). Ea consideră tablourile pictorului român ca niște metafore polisemice, ocupîndu-se în special de propensiunea sa pentru miturile antice («*Drumul lui Orfeu*»), de interpretarea contemporană pe care le-o dă.

În anul 1985 Galerie Winter va prezenta o expoziție de proporții monumentale intitulată «*Peisaj*», cu nume de rezonanță din secolul 19 și secolul 20, începînd cu C.D. Friedrich și C.G. Carus și terminînd cu Max Pechstein, Emil Nolde și Octav Grigorescu. Căci în programul constant al acestei galerii stă, alături de prezentarea artiștilor germani din trecut și de astăzi (cu un accent special pus pe cei din nordul Germaniei, din zona Hamburg) și organizarea unor expoziții sinoptice cu artiști din întreaga Europă, năzuința de a pune în dialog «bătrîni maeștri» cu artiști contemporani din diferite țări, artiști de un prestigiu plastic incontestabil, dar încă insuficient cunoscuți în vest.

Aceleiași generoase năzuințe i se datorează și albumele de artă pe care această galerie le editează. Astfel în 1985 a apărut volumul intitulat «*Peisaj*» cu o selecție de reproduceri după mari artiști (Dürer, Leonardo ș.a.) alături de care figurează și lucrări de Octav Grigorescu. Ernst Michael Winter se arată a fi nu numai un galerist de gust ales și cu o solidă informație asupra fenomenului plastic, ci și un partener al dialogului cultural între popoare.

# salonul de artă al cadrelor didactice din cluj- napoca

vasile drăguț

Deși cu întârziere, ne împlinim o plăcută datorie consemnând aici un eveniment artistic de reală importanță pentru viața culturală din Cluj-Napoca, eveniment care ar putea deveni un memorabil cap de serie, piatra unghiulară a unei prețioase tradiții<sup>1</sup>. În generoasele săli ale Muzeului de Artă a fost organizată prima expoziție a cadrelor didactice din Institutul de arte plastice « Ion Andreescu », un adevărat salon a cărui valoare de reprezentare era asigurată de îndelunga experiență a expozanților, cei mai mulți cumulând calitatea de dascăl cu aceea de membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Într-o epocă în care nu puțini se întreabă « pentru ce continuăm să facem și să învățăm artă »<sup>2</sup>, într-o epocă în care un estetician de talia lui Umberto Eco vede opera de artă ca pe o baricadă așezată între creatori și marele public<sup>3</sup>, o expoziție ca aceea de la Cluj-Napoca este în măsură să demonstreze modul grav și angajat în care dascălii institutului clujean înțeleg să-și asume răspunderea de a crea și de a forma creatori de artă. Organizată pe baza autoselecției, fără juriu deci, expoziția în discuție s-a impus prin nivelul de ținută al lucrărilor, prin complexitatea problematicii de ordin tematic și tehnic, prin încărcătura ideatică și sentimentală, dar și prin marca de originalitate a fiecărui expozant. Diferențele imediate dintre genurile de

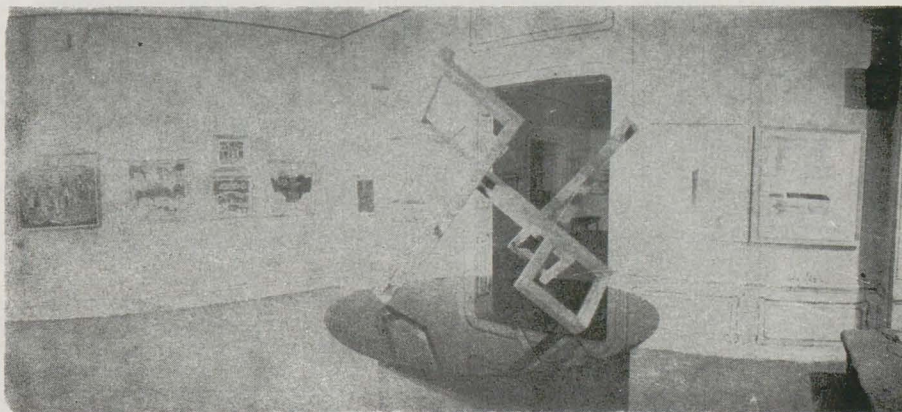
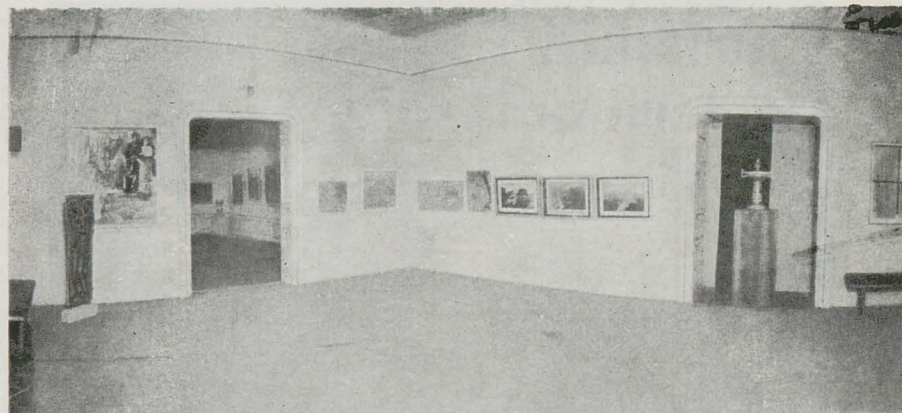
creație — pictură, sculptură, grafică, arte decorative, design — nu au împiedicat consonanțele de atitudine, descifrarea unei benefice atmosfere de școală.

Foarte mulți artiști, fie pictori (C. Ailincăi, Gh. Apostu, L. Elaș, D. Hordovan), fie graficieni (M. Bălău), fie decoratori (V. Căprariu, I. Gradea, V. Vasilescu) s-au apropiat de natură cu o dorință necontrafăcută de comunicare sentimentală, interpretările fiind însă de o largă varietate, cu frecvente implicații de tradiții impresioniste și expresioniste subsumate modului autohton de trăire a imaginii.

Alți expozanți au făcut din datul real un pretext al codului interior, realizând opere (în tehnici diferite) care exprimă fie demersul către lumea secretă a formelor (F. Maxa, I. Nica), fie căutarea unor noi structuri grafice (Feszt L.) ori decorative (E. Băcilă, R. Brînzaș), fie deschideri către o natură recreată subiectiv (T. Botiș, V. Ciato), fie încercarea de a găsi însemnele de noblețe ale muncii (Veress P.), fie starea de zbucium a ființei umane (V. Crișan).

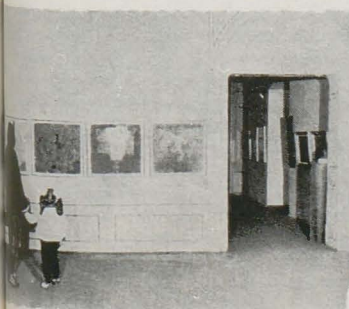
În alte cazuri, operele expuse au fost gândite asemenea unor pagini de cronică, în care omul a devenit el însuși un component al datului exterior retransfigurat prin actul creației. Notabile în acest sens sînt picturile lui Gh. Apostu, P. Sima, R. Svințiu, M. Vremir, ca și sculpturile semnate de E. Gocan, Korondi E., Szederjesi A.

Natura regîndită liric și metaforic cu ajutorul unor tehnici aparent extra-subiective poate fi exemplificată prin lucrările expuse de I. Horvat-Bugnariu, S. Cheptea, V. Salvan, un alt



grup de exponate ilustrînd natura regăsită sub forma obiectului creat: V. Ciolpan (ceramică), V. Salvan (forme design), A. Turdeanu (imprimării). Reamintind observația lui Goethe potrivit căreia « chiar și ceea ce este nenatural este natură », este timpul să observăm la rîndul nostru că suita de lucrări prezentate în cadrul importantei manifestări expoziționale clujene construia o lume proprie pe cît de diversă în forme, pe atît de coerentă prin starea trează de considerare a faptului de artă.

Organizat după șase decenii de la înființarea academiei de artă din Cluj și după trei decenii de existență a actualului institut, salonul de primăvară al cadrelor didactice superioare din cetatea univeritară a Someșului trebuie salutat ca un eveniment cu multiple semnificații, capabil să stimuleze manifestări similare la București și la Iași. În fond, tocmai asemenea expoziții pot convinge că dascălii-artiști își trăiesc cu deplină convingere menirea și se consumă pentru împlinirea ei.



## maria paleolog

### geta brătescu, căminul artei

Geta Brătescu aparține acelei categorii de creatori ce fac dovadă unei deosebite modalități, abordând cu har și inteligență cele mai diverse modalități de exprimare artistică, adevărând astfel spusele lui Kandinsky: «fiecare operă dă naștere unei noi tehnici». În actuala selecție de lucrări prezentate de Geta Brătescu, artist care aspiră neconștient la crearea unor noi tipuri de vizualitate reapare ca formă geometrică de bază dar și cadru conținător al imaginii cercul, care evocă, la un prim nivel de lectură, caleidoscopul jocurilor și ingenuitatea unei copilării încă vii. Aparent, Geta Brătescu se joacă: colorează, decupează, assemblează, așa cum printr-o simplă mișcare a mîinii, caleidoscopul reface o nouă imagine alcătuită din fragmente de sticlă colorată. De fapt, se cristalizează astfel un univers plastic de natură abstractă, deschis plămuirii unor orizonturi posibile, rod al unui proces de algoritmare lucidă, cu scopul de a obține efectul de joc dar și de variantă plastică. Orice elaborare de acest fel implică în mod necesar, pe lângă însușirea de a manifesta o colecție de elemente, o schemă interioară și un anumit grad de omogenitate a acestora. În ansamblul plastic propus de Geta Brătescu se citesc variații, de loc neînsemnate, în ceea ce privește ordinea, așezarea elementelor, jocul de culcri, cel mai ades plate, nemodulate.

În mod conștient dar și instinctual, Geta Brătescu inserează în cerc, formă geometrică cu valoare dinamică intrinsecă dar și simbol cosmic, fragmente de culoare organizate nu neapărat după legi ale hazardului, ci rezultat al unei subtile științe cromatice, care se relevă cu deosebire în ciclul celor șapte desene grupate sub numele generic «Cerc, pătrat înscris și culorile ceaiului». Cercul nu este așadar numai o «constantă a spațiului faustic», la care a recurs Geta Brătescu pentru a-l ilustra pe Goethe, sau «loc de evenimente plastice» în ciclul «Vestigi», ci o adevărată coordonată de natură ironică, menită să sugereze infinitatea aspectelor universului pe care-l exploreaază și îl propune artista dar și fascinația exercitată de formele geometrice riguros definite. Coerența ansamblului, puritatea simplificării evocă la Geta Brătescu «frumusețea lucrurilor risipite în nebănuite alcătuiri». A crea o operă înseamnă a crea o lume.

### mariana popa, galateea

Binecunoscută și perseverentă prezentă, atât pe simezele Galeriei Galateea — pentru care manifestă o vădită predilecție (a se vedea expozițiile din anii 1974, 1977, 1979, 1981, 1983) dar

și «în toate expozițiile de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective» (așa cum ne informează catalogul), graficiana Mariana Popa impune și de această dată o consecventă manieră personală ca o calitate pozitivă. Mariana Popa prezintă desene și gravuri, diferite așadar sub aspect tehnic, dar și tematic, întrucât primelor le corespund imagini de călătorie, în timp ce gravurile evocă un univers în care fantasticul de sorginte populară se alătură cordial alegoriei. Dar ceea ce le diferențiază este mai cu seamă modul de tratare a ductul liniei, a cărei știință o stăpânește artista, auster, calm, echilibrat în desene, contorsionat și învăluit în gravuri, la care se adaugă și o subtilă diferențiere de gamă cromatică, mai atenuată în desene. Nota comună, ce ține în special de temperamentul și de viziunea artistei, este dată de o adevărată spaimă de vid, acel cunoscut «horror vacui» — ce-i drept, mai atenuat în desene — care silește privirea să urmărească un parcurs sinuos și complicat, în care descoperă, ca răbdare, o aglomerație de scene din cele mai diverse, alături de personaje desprinse din mituri și legende, simboluri, toate legate într-un tot prin intermediul liniei și al unor elemente decorative desprinse din regnul vegetal. Odată depășit șocul provocat de perceperea suprafeței acoperită pînă la refuz, de cromatica obsedantă predilectă a tonurilor de roșu, privirea poate zăbovi asupra descifrării conținutului ideatic, al mesajului, evident limpede pentru ce-l care-l «emite», dar aparent neînțeles pentru ce-l care-l «primește». Mai importantă apare însă participarea afectivă a artistei la universul pe care-l recrează prin imagini care nu se îndepărtează de aspectul real al lucrurilor, deoarece, «nu întotdeauna fantasticul se relevă ca un act de voință, ci ca unul de inexplicabil și obscură necesitate».

### constantin popescu, galeriile de artă ale municipiului bucurești

Acuarela cu care se prezintă tânărul artist în această primă expoziție a sa, se arată a fi, așa cum ne-au obișnuit cele mai multe dacă nu toate manifestările și producțiile ei curente, un limbaj puțin predispus înnoirilor. Acuarela rămîne o tehnică prin excelență «clasică», în sensul în care cele câteva maniere pe care le îngăduie, par a impune — cel puțin în zona românească — o aceeași răbdare și atenție față de real, o aceeași sensibilitate delicată față de natură, un tipar gestual, o aceeași ideologie a spontaneității, corelată cu o aceeași filozofie a timpului și a clipei. Și în numeroasele peisaje «clasice» ale lui Constantin Popescu acuarela rămîne o tehnică la îndemînă a «surprinderii» blînde a expresiei lucrurilor, expresie ce păstrează în ea locurile comune vizuale și sentimentale ale atitudinii tipic citadine în fața naturii — plăcerea, bucuria, încîntarea, exclamația, nostalgicul, melancolia, în fața, înaintea, răsăriturilor și apusurilor, deltei și florilor, toamnelor și ostroavelor, etc., tot ceea ce ar putea fi numit un inventar concentrat al iconografiei sensibilității europeanului modern pentru ceea ce vede și gustă din realitate. Constantin Popescu pare să păstreze în peisajele sale realiste, de o corectitudine atingînd uneori ilustrativul, pare să vrea să păstreze acuarelei acea calitate funciară a ei, de

tehnică de «învățare» răbdătoare a privirii și captării expresiei naturale, tehnică a răbdării și atenției, pe cît a spontaneității și fulgurantei, care se poate rezolva fie în figurativismul realist extrem de minuțios și exact, fie în lirism concentrat și spumos trimițînd la poetici orientale ale semnului. Rămîne ca tânărul expozant să decidă.

### georghe dobre, eforie

Profesor de pictură cu o activitate pedagogică prodigioasă, artistul deschide prima sa expoziție personală abia în plină maturitate biologică și profesională. Pictura din expoziție ne amintește de celelalte participări ale artistului prin diferite expoziții și saloane colective. Aceeași discreție, aceeași tăcere înconjoară naturile statice, florile, compozițiile cu personaje, lucrate cu o tenace aplicare pe model și cu o modestie a sentimentului, susținut de o tehnică sobră și cuminte. O discreție pune această pictură, deloc spectaculoasă, sub semnul practicării artei ca o igienă cotidiană a sensibilității și imaginației, fără drame

copyart etc. Dan Mihălițianu are fler pentru ceea ce ar putea constitui o constantă cu valoare operativă de permanență în toate aceste forme și manifestări. Deschis către tot felul de stimuli și tehnici, ceea ce pare că și caută și găsește tînărul artist în zona experimentalului, este un anume mecanism mental și vizual, mai bine zis mecanisme de «provocare», de «declanșare», pentru investigarea în necunoscutul realului. O curiozitate căutătoare, sprijinită de o disponibilitate tehnică pe măsură, îl transformă pe artist într-un fel de «programator» provocator și înregistrator de efecte inedite în real. De la inițialele împachetări — despachetări — sfîșieri de obiecte din primele sale manifestări și din prima sa expoziție personală din 1982, iată-l atacînd acum zona «traseelor» pe căi complementare — desen colorat, gravură, fotografie. Cele trei tehnici dezbate, în planimetrie și spațial, comentării vizuale, semnice, la fenomene naturale sau provocate, cum ar fi falii geologice sau trasee land-art, comentarii la tehnici și teorii fizice, cum ar fi structura și



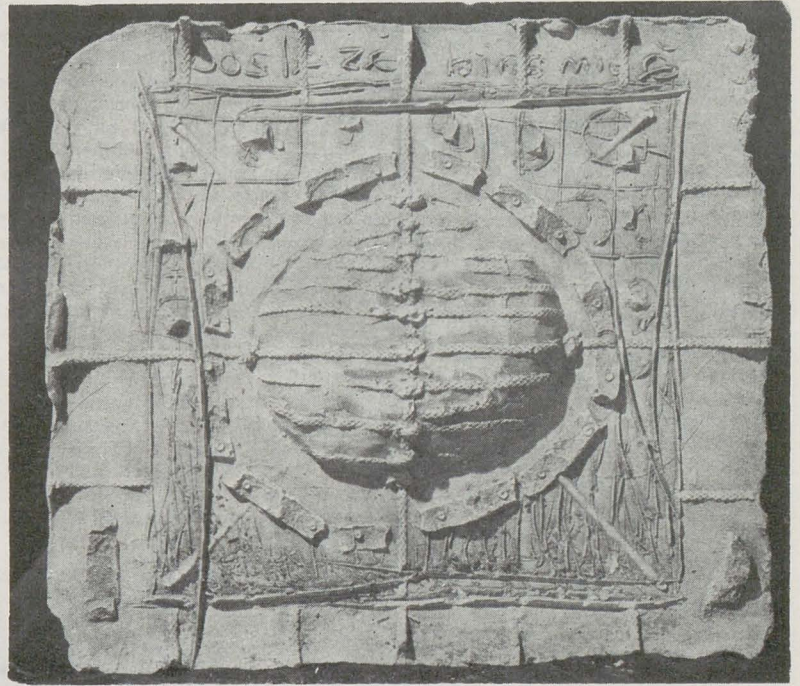
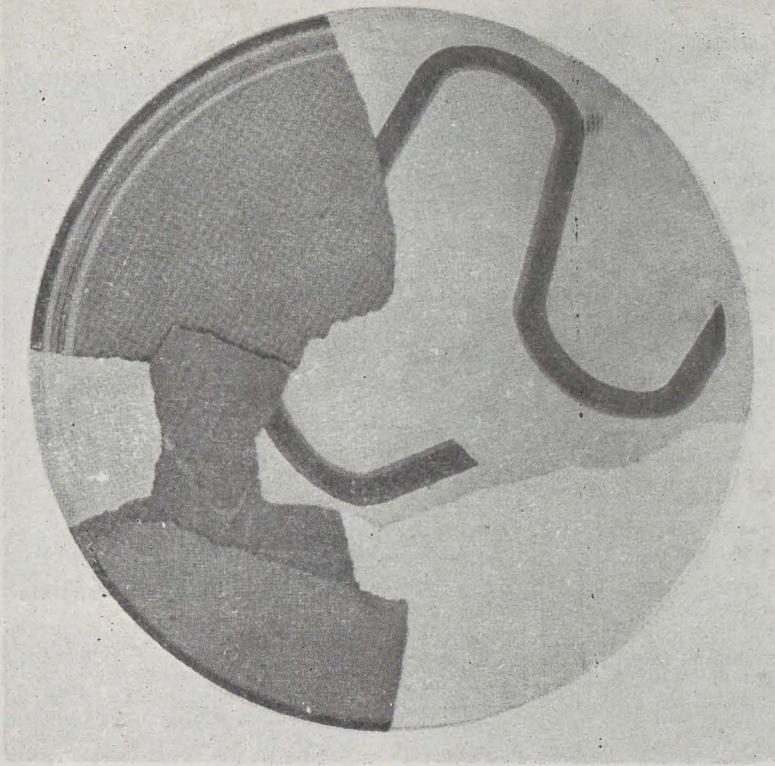
și beatitudini, sub zodia bunului simț.

### magda cârneli

#### dan mihălițianu, căminul artei — etaj

O disponibilitate aparte între congenerii săi tineri îl deschide pe Dan Mihălițianu către tehnicile experimentale de tot felul, dar nu în ceea ce au acestea ca spectaculos, în vogă și trecător, ci în ceea ce toate au în comun, filonul investigator. În ciuda apariției liniștite și bonome, tînărul artist este un avangardist prin ideologie și un experimentalist prin structură. Altfel spus, mare consumator de noutăți vizuale, de la tehnicile de imprimare cele mai sofisticate la tipurile de acțiune artistică dintre cele mai efemere, cum ar fi mail-art,

efectele luminii în condiții speciale, sau comentarii la constituirea, evoluția și dezintegrarea semnului grafic ca atare. Comentariile, ca și tehnicile folosite se suprapun, se intersectează și se completează reciproc, într-o ideologie a gestului artistic auto-semnificat, a limbajului vizual auto-suficient, care mizează pe relevanța efectului vizual în sine și mai puțin pe o posibilă simbolică uzuală. Cu toată miza aproape exclusivă pe valoarea în sine a investigației cu proiecția sensului în viitor, fotografiile, partea cea mai spectaculoasă a actualei expoziții — desenele și gravurile, manifestînd o poetică mai prudentă a fragmentarului expresiv — i le mai cunoaștem din diverse participări colective — fotografiile înregistrează acțiuni artistice de tip «instalații».

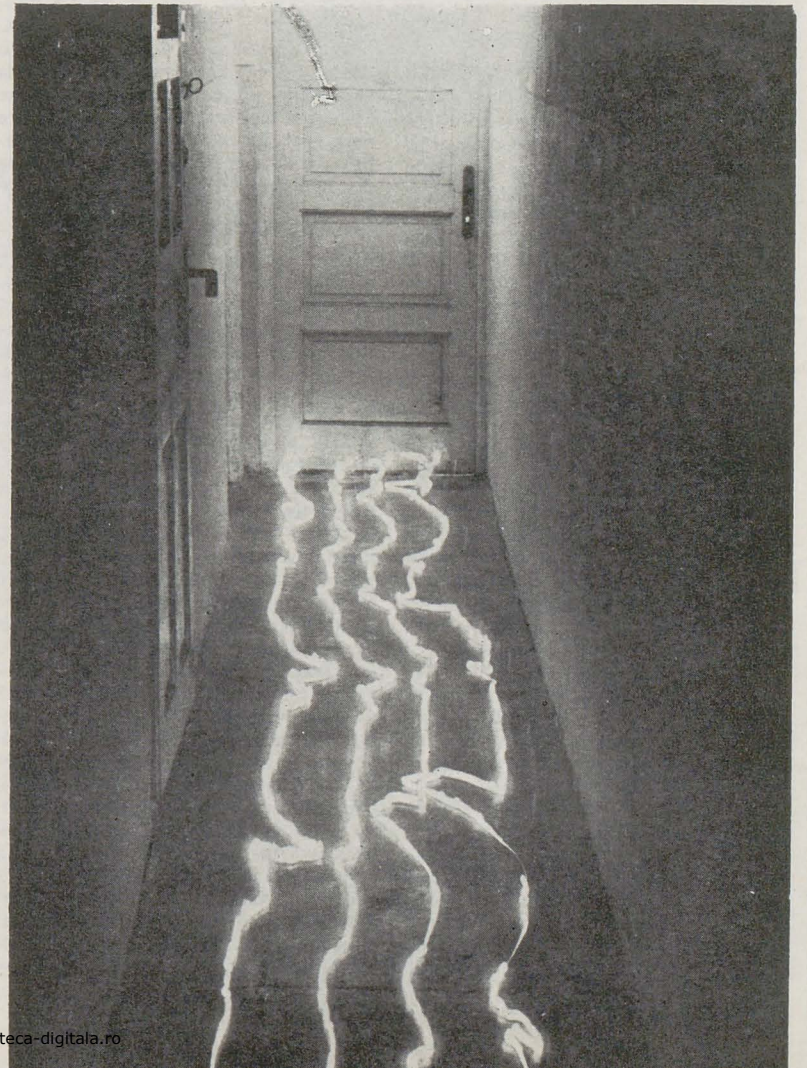


provocate și organizate de artist, care ating un prag de sus al stranieității și chiar al frumuseții, lăsându-se de aceea mai ușor invadate de posibile sensuri. Aceasta pare și calea mai nouă a tînrului artist, manifestările intermediare, în care de altfel disponibilitatea sa pentru investigație se manifestă mai deplin și își păstrează mobilitatea și posibilitatea de evoluție. În ciuda ambiantei post-culturale în care trăiește, scuturată de multe din iluziile și miturile avangardei istorice, Dan Mihălțianu rămîne cel mai încre-

zător și mai tenace, deși prudent și lucid, artist de tip experimentator, din generația de artiști bucureșteni situați în jurul vîrstei de 30 de ani.

#### ana zoe pop, hanul cu tei

Între colegii săi de generație, tînăra sculptoriță, aflată la prima sa expoziție, face desigur figură aparte. Într-o ambiantă artistică generală marcată de orgoliul invenției « în sine » de forme « în sine », de comentarii « personale » la arhetipuri și forme esențiale, Zoe Pop pare mai puțin predispusă racor-



dării la mode. Mai mult decât a inventa, ea are curajul de a « ilustra », a comenta nu limbaje culturale ci limbajele firii, limbajele naturale. Lucrările sale par urme, în pozitiv și negativ, a regnurilor, de la mineral și vegetal, urcând, prin coleoptere, pești și păsări, către urma umană, conglomerate într-o substanță a permanenței. Pornite inițial ca « ilustrații » plastice la poeme literare — demers inedit pentru sculptură — lucrările se constituie ele însele ca « poeme » în spațiu, subliniind semnele naturale de la care pleacă în semnele ultime ale scrisului, în care se integrează. Apelul lor la zona nepoluabilă a naturalului frust salvează lucrările de goliciunea de sens a abstracției pure, de formalismul vid, iar pe de altă parte le păstrează o marjă intuitivă de rezonanță, nicicând destructibilă. Naturalul se revelează aici un fel de depozit « cultural », mai rezistent simbolic decât alte depozite azi ininteligibile, depozit la îndemână, de la care se poate, iarăși și iarăși, reînțepe. Păstrate într-un regim al reperurilor recognoscibile în natură, lucrările semnate de Zoe Pop, reliefuri parietale sau rond-bossuri, mai au un curaj, mai puțin înțeles astăzi — ele nu refuză frumusețea, expresia inerent armonioasă. Discreditații sau lipsei de atenție de astăzi față de acest concept — realitate, asemenea lucrări vin să-i opună și să-i afirme o frumusețe firească, ca un presentiment al unui sens de plenitudine, de armonioasă integrare în fire. Asemenea lucrări recuperează un fond de poeticitate a limbajului plastic, capabilă să se integreze firesc în poeticitatea vastă și inevitabilă, în cele din urmă, a lumii.

## theodor redlow

### ion pantilie, căminul artei — etaj

La 40 de ani și după numeroase expoziții personale la Pitești, pictorul a adus în Capitală o selecție de lucrări recente, relevante pentru stadiul de aproape-împlinire al demersului său ce vizează epurarea de stimulii percepționali direcți a tabloului și transformarea tabloului în pânză de lumină, atât de ușor modulată în diferențieri calitative abia perceptibile încât pictura, aproape nereproductibilă în alb-negru, devine și greu sesizabilă, în structurile ei și în materialitatea ei diafană, pentru un privitor grăbit și care ar vrea să i se livreze totul la prima vedere. Chiar și intitulatul « Copac », « Loc », « Diamant » sau « Urban », tablourile lui Ion Pantilie nu mai păstrează decât o umbră a umbrelor din schemele alcătuitoare ale imaginilor de referință; ele tind să devină structuri ale « plasticii pure a păcii ». Fără asprimea complementarității din opera unui Mondrian — nici în osatura lor liniară și nici în raporturile de culoare — *reducțiile pictural-cristaline* ale lui Pantilie sînt, dimpotrivă, *stăpînite de un duh al blîndeții*. Alexandra Titu scria în catalog despre « tăcerea semnificativă » a acestui tip de pictură, care se situează undeva « pe traiectoria liniară între cei doi poli, dintre care unul ar fi vraja vieții și celălalt actualizarea precisă, moartea, stăciul absolut ». Pentru cine știe și are răbdarea să zăbovească în preajma lucrărilor lui Pantilie, lăsîndu-se înconjurat de ele, ca de niște prezențe

mute și de o consistență incertă, această tăcere devine *murmur* cu putere de penetrare lentă. Lipsită de o adîncime iluzionistă, pictura propune totuși o adîncire, un *dincolo de membrana tabloului*. Este o *adîncime de lumină*, în care apar rudimente geometrice ale formei, posibile, dar niciodată actualizate. Din obiecte au rămas doar amintiri ce se pierd într-un spațiu vag, pătruns de o afectivitate potolită. Articulate geometric după scheme ce derivă din pătrat și din cerc, planurile picturale nu sugerează însă doar un *dincolo*, ci și un *dincoace* de strictetea bidimensională a suportului: ele par să vină cumva către privitor, să avanseze ca un *flux de lumină*. Remarcînd preocupările muzicaliste ale pictorului, Mihai Drișcu nota: « eliberate de zgomote secundare, compozițiile lui pot fi considerate din categoria eufoniilor pur optice ».

## maria-magdalena crișan

### nicolae spirescu, Galeriele de artă, galați

Tradiția artei europene ne vorbește adesea despre fascinația pe care soarele și lumina peisajului sudic au exercitat-o mai ales asupra pictorilor. Italia, Spania, Grecia, sudul Franței, litoralul Mării Negre sînt locuri, devenite legendare, unde, generații de pictori și-au confruntat talentul cu o lume bogată în culoare, cu un peisaj ale cărui forme se topesc de cele mai multe ori în puternica lumină a sudului. Dar mai ales contactul cu Italia, cu vestigiile ce iradiază fascinația unor ani încărcăți de glorie, o lume făcută parcă pentru pictură este un popas care lasă urme în creația multor artiști. Pentru pictura românească acest lucru a devenit deja o tradiție. Ne-o demonstrează și actuala expoziție a pictorului gălățean Nicolae Spirescu, care reunește pe simeze peste patruzeci de lucrări, uleiuri și acuarele, rod al mai multor călătorii de documentare în Italia. Subiectul este unic, el dînd totodată și titlul expoziției « Cerul și apele Venetiei ».

Privind lucrările ne încredințăm încă o dată de calitățile picturale ale lucrurilor. Ochiul pictorului înregistrează cu limpezime, tușele de culoare sugerează o realitate materială aflată sub puternica influență a scurgerii timpului. Momentul, dar și perenitatea le înțelmin concomitent, o atitudine plină de contemplație pe care o degajă aproape filmic întreaga expoziție. Lucrările păstrează ceva din prospețimea, ineditul fiecărui peisaj. Suprafața tabloului intră în rezonanță mai ales prin contrastul cald-rece, sugerînd o arhitectură prin a cărei materialitate trecerea anilor este puternic resimțită. Descoperim o lume făcută din transparențe și vibrații, în care regăsim una dintre principalele calități ale peisajului venetian. Atenția pictorului se îndreaptă către o realitate concentrată și care lasă să penetreze senzațiile puternice avute în fața lumii materiale. Remarcăm preferința pentru un anume colorit local, bogat în resurse prin care paleta pictorului cîștigă foarte mult. În general, în lucrările ultimilor ani, Nicolae Spirescu pune accentul pe vibrația suprafeței, încercînd să redea atmosfera unei realități percepută cu un puternic sentiment poetic, o deta-

șare în fața imediatului, în dorința realizării unor viziuni sintetice. La fel ca și în această expoziție, pictorul a manifestat întotdeauna o mare înțelegere pentru natura înconjurătoare. El rămîne unul dintre cei mai constanți interpreți ai peisajului dunărean, a locurilor și oamenilor înțelniți în preajmă. În aceste ultime lucrări, expuse în fața publicului el reafirmă interesul pentru o artă de o puternică vitalitate, un cult al materiei, pentru care realitatea din preajmă este bogată în senzații.

## grigore v. coban

### vasile crăiță mindră, galeriile de artă, bacău

Printre artiștii băcăuani, ce au contribuit la scoaterea filialei lor din criza de identitate în care se afla după subțierea rîndurilor sale, prin moartea prematură a lui Ion Burdujoc și « exodul » spre centre artistice mai atrăgătoare și, în special, spre București, a unor talente de autentică peștă, ca Virgil Mancaș și A. M. Agripa, se numără și Vasile Crăiță Mindră. Numai că, spre deosebire de un Ciosu, un Boca sau Chiuraru care s-au consacrat în exclusivitate unui singur gen (caricaturii și, respectiv, picturii), Vasile Crăiță Mindră, format la clasa de artă monumentală a prof. Ștefan Constantinescu și Ghiță Popescu de la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu », debutează încă din penultimul an de studii (1968) la Salonul umoriștilor, la ale cărui ediții participă aproape regulat, iar din 1973, intermitent, și la Salonul de desen și gravură, desfășurînd concomitent o intensă activitate publicistică (grafică, caricatură etc.) la reviste și ziare din țară și de peste hotare care îi aduc o binemeritată notorietate ca grafician și, mai ales, caricaturist.

În acest context, Vasile Crăiță Mindră rămîne aproape necunoscut ca pictor monumentalist, pe de o parte, deși semnează două lucrări de artă monumentală (« Simfonia » — mozaic în marmură la Complexul studentesc Timișoara, și « Miorița » — ciment cu intarsie marmură la Casa de cultură a sindicatelor Focșani), iar pe de altă parte, cu toate că se află la cea de a treia expoziție personală.

Artist cu o sensibilitate vie, prevalentă, și cu o vădită propensiune către măsură, el manifestă constant preocuparea pentru un limbaj plastic coerent, în care arhitectura compozițională și arhitectura cromatică a operei conjugă imperatiile intelectului, conștient de sine și lucid, cu un lirism discret, încheșînd elementele tabloului într-un univers propriu, în care detaliul este admis numai în măsura în care susține și întregeste întregul. Pe de altă parte, Vasile Crăiță Mindră se înscrie în rîndul aplicatelor profesioniști din cîmpul artelor plastice, dispuși să accepte că procedeele tradiționalist, departe de a fi perimate, sînt apte să reevalueze lumea obiectivă, în convenția limbajului artistic și să vehiculeze mesaje spirituale și sociale.

Atestîndu-se, cu deosebire, în actuala expoziție de la Galeriele de artă băcăuane, dintr-o direcție tutelată de logică și construcție rațională care generează senzația de echilibru (un echilibru conținut de structura intimă

a pieselor, într-un colorit calm, în sensul raporturilor tonale și lucrului în gamă, cu unele prețiozități cromatice în « Povîrniș », « Amfiteatru », « Livadă toamna » etc.), el își manifestă, e drept incidental, și disponibilitatea pentru o paletă fov în « Peisaj în amurg », în timp ce în « Stîna la Berzunți » transpare decorativismul de bună calitate a perioadelor precedente deja încheiate, restul lucrărilor vîdînd cu pregnanță integrarea motivului în masa cromatică guvernată doar de rigori picturale, care marchează începutul unei noi și fructuoase perioade din activitatea sa artistică.

## gheorghe vida

### aurelian dinulescu, sirius, sibiu

Așa cum ne-a obișnuit, cu prilejul unor manifestări similare, gîndite ca secvențe din desfășurarea unui ciclu tematic, Aurelian Dinulescu persistă cu o consecvență demnă de admirat, în a-și situa lucrările sub semnul muzeului imaginar.

Concepută ca o demonstrație, expoziția se structurează în jurul a trei nuclee ideatice: *Colecții imaginate* peronat de un pretext oferit de un celebru tablou al lui David Teniers, de la Muzeul Prado; *Oglinda*, motiv urmărit în chip de alegorie a creației, precum și desenele grupate cu semnificativul titlu, *Creșterea și descreșterea unui mit: Marilyn Monroe*. O serie de capodopere sînt supuse astfel unor metamorfozări datorită interpretării de către un ochi modern, fără prejudecăți, dar totuși reverențios.

Între aceste alegorii, dirijate de o viziune performată se intercalează peisaje, portrete și naturi moarte care departe de a fi « exerciții pentru mîna stîngă », dovedesc prospețimea facturii și energia transcrierii datelor realului, animate de o neobișnuit de puternică trăire empatetică, apropiată de romantism.

Nu este lipsit de interes să semnalăm în încheiere paralelismul unor preocupări ale lui Dinulescu cu anumite tendințe din arta contemporană. Este suficient să ne referim, în acest sens, la ultima *Bienală de la Venetia*, unde Maurizio Calvesi a reunit sub genericul *Arta în oglindă* o serie de « lecturi » recente ale unor opere clasice.

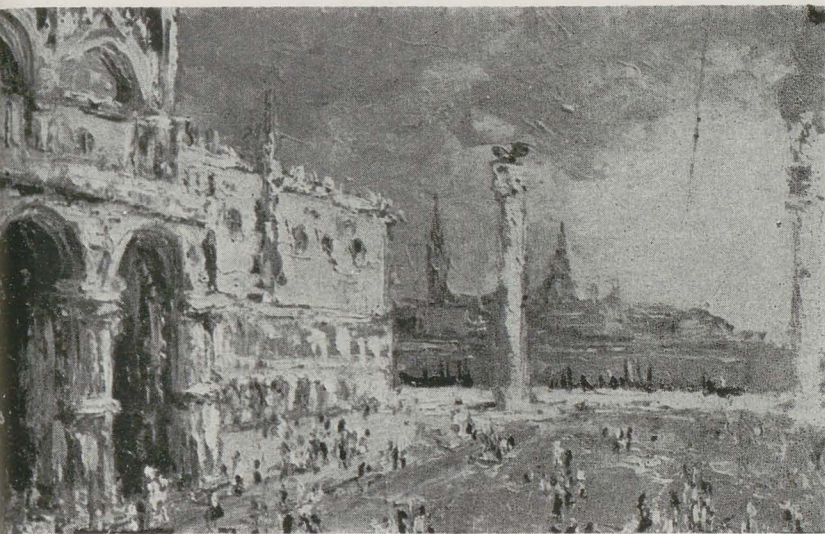
## radu ionescu

### delia dumitrașcu, helios, timișoara

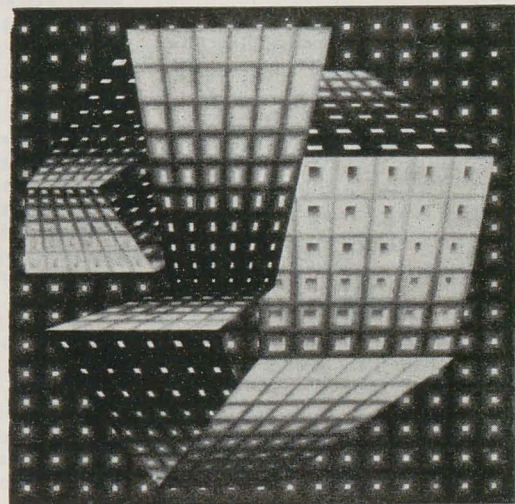
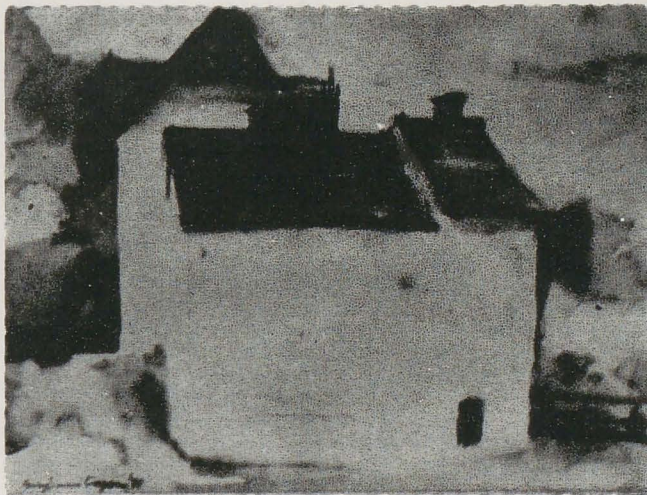
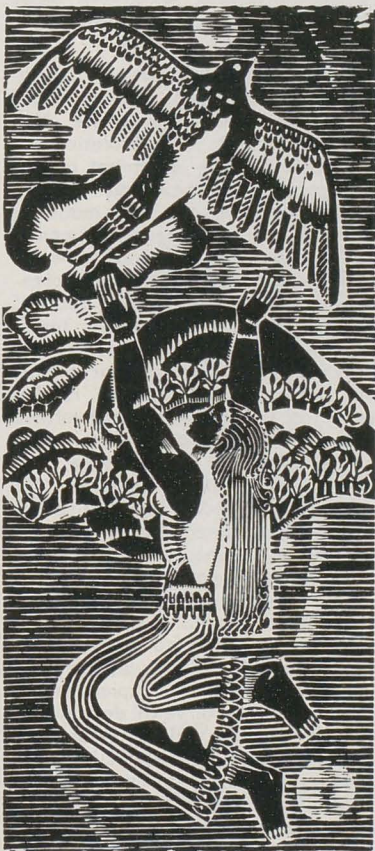
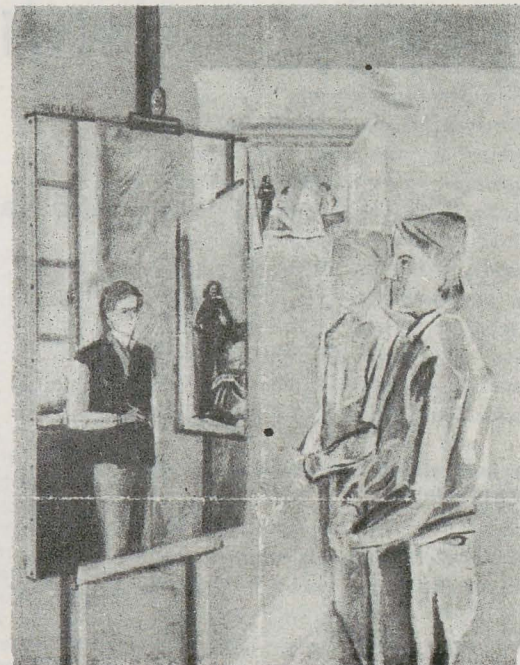
Galeria de artă Helios din Timișoara, a găzduit în perioada mai-iunie expoziția uneia dintre personalitățile vieții artistice timișorene. Delia Dumitrașcu, graficiană cu îndelungată și notabilă activitate artistică, s-a făcut cunoscută amatorilor de artă, cu ani în urmă, drept autoarea unor riguroase construcții, imagini ale unor stări de spirit în care echilibrul de o discretă eleganță a compoziției se armoniza perfect cu cromatică armonioasă, poetică, transparentă.

În anii din urmă, Delia Dumitrașcu s-a reappropriat de peisaj. Din mai vechea sa manieră de lucru a păstrat soliditatea compoziției, soliditatea pusă, de data aceasta, nu în slujba stilizării ci în aceea a acuzării permanenței naturii, a unității care ține îngemănate dealurile și apele, pomii, plan-





1. Nicolae Spirescu
2. Sütö Eva
3. Pașca Micsandra Zlatan
4. Eugenia Dumitrașcu
5. Aurelian Dinulescu
6. Fazakas Tiberiu



unui poem, somptuos dar trist, care te atrage cu o irezistibilă forță, fascinant, insinuându-se în existența ta și atrăgându-te în mijlocul său. Fără să vreau asocierea cu poezia lui Blaga mă urmărea, aceste peisaje, ploios pastelate. fiind, nu o copie, ci echivalența plastică, de o tristețe nobilă dar nu apăsătoare, a poeziei lui Blaga. Un rezultat al exercițiului de sinteză din mai vechile sale lucrări, cit și al efortului de a descifra și exprima sensul poetic al unui peisaj este, credem, suita de portrete, neașteptate pentru noi, care a completat, în mod fericit, expoziția. Știința execuției este evidentă, dovedind un îndelungat exercițiu iar nu o preocupare de dată recentă. Delia Dumitrașcu stăpânește admirabil tehnica dificilă a acuarelui, nu-i cere să suplinească altă tehnică, așa cum se face adesea, ci caută doar să tragă din ea toate avantajele posibile. Sintetică, fluidă, transparentă, expresivă și elegantă, tehnica aceasta bine stăpînită slujește perfect scopul urmărit de artistă. Modelele surprinse în poze mai puțin obișnuite, însă nu căutate, au prospețimea și, mai ales, adevărul instantaneului. Moderne, investite adesea cu un ușor aer «fin de siècle», aceste portrete depășesc modelul fiind imagini ale unui spirit.

tele și, mai rar în lucrările sale, casele, deci aportul omului. Peisajele Deliei Dumitrașcu însă nu sînt pustii, nu sînt depopulate, spiritul generos al naturii învîluindu-le cu caldă generozitate. Privind peisajele din expoziție, izolîndu-le mental de celelalte lucrări, ai sentimentului citirii, prin imagini, a

Pentru Timișoara expoziția a fost un eveniment —salutat cu nuanțată acuitate de un subtil exeget al fenomenului plastic timișorean, Deliu Petroiu — pentru un bucureștean un nou punct de sprijin al încrederii în existența unei școli de artă timișorene, vitală și diversă.

## gheorghe pogan

### micsandra pașca, galeriile fondului plastic, deva

Există în expoziția Micsandrei Pașca o fertilă redescoperire de tehnici și subiecte, o varietate necenzurată de atitudini estetice, care nu pun sub semnul întrebării personalitatea sa, ci o dezvăluie în ceea ce are ea organic specific.

Sînt decelabile toate datele unui stil posibil nu prin hotărîri arbitrare, ci prin franchețea și sinceritatea, rareori calofilă, cu care sînt mînuite mijloacele de expresie. Și există înainte de toate o superioară înțelegere a cîmpului imaginii, înțelegere care pare a veni din frecventarea stampejapo-neze, pe care o sugerează, dar de care se îndepărtează prin apelul la o punere în pagină specifică spațiului european. Semnele și imaginile plutesc în limita celor două dimensiuni ale suportului tinzînd să cuprindă în expansiunea lor nevăzutul care le înconjoară.

Culoarea este cîmp acromatic prin care obiectele își recîștigă o nostalgie de care au fost despărțite prin decuparea lor din cotidian. Ea izbucnește, cenzurată, printre traseele inciziei acide conferind iconiului, contrar aparențelor, o și mai adîncă sugestivitate.

Se afirmă, prin aceste lucrări, o curățenie care ține în primul rînd de idee — candidă — că în fiecare lucru de care ne apropiem, în fiecare secundă la care renunțăm am abandonat o posibilă clipă de grație prin care arta s-ar fi putut face accesibilă, văzută, asumată.

### eva sütö, galeriile fondului plastic, deva

Gravurile Evei Sütö, reunite într-o personală, dincolo de profesionalismul intrinsec, sugerează un continuu dialog între tradiția Școlii petroșenene de gravură, aluziile la figurativul xilografurilor din vechile tipărituri și o concepere dinamică a cîmpului imaginii provenind din sugestiile op-artului. Este mereu întrevăzut imponderabilul unui spațiu concept în care insulele figurative se articulează pe scheme dinamice și sînt susținute de raporturi de profunzime rezultate din ingeniozitatea alternării dimensiunilor.

Ambiguitatea profunzimii este o stratațagemă pentru dirijarea percepției, iar lunecarea concretului în emblematic sau abstract afirmă o superioară detașare de constrîngerile meșteșugului.

Baroce pe alocuri, lirice și de o plăcută intimitate, sugerînd o posibilă evoluție, gravurile încep cu figura

umană pe care parcursurile ritmice o detașează cu forță, ca într-un afiș conceput pentru o citire rapidă, dar și în profunzimea ideii.

Fermitatea tăieturii, alternanța suprafețelor compacte negre sau albe cu fulgurații ornamentale, predilecția pentru forme limitate de trasee curbilini (ca o luare în posesie, fără prejudecăți, a condiției de femeie gravor) se constituie în certe date stilistice pentru o personalitate care, urmându-și sistematic drumul, se arată capabilă să regăsească strălucirea de altădată a gravurii Școlii petroșene.

### **fazakas tiberiu, galeriile fondului plastic, deva**

Fazakas Tiberiu este tipul de artist care-și fundamentează demersul creator pe afirmarea tiranică și sistematică a ordinii în spațiul euclidian presupus de imagine, pe afirmarea continuă a rațiunii ca element generator de sintaxe vizuale expresive.

Tributar pînă la un punct op-artului, de la care împrumută exaltarea contrastelor, impunerea geometriei ca efecte, el își regăsește propria identitate instituind, prin perpetua raportare a părților la întreg, o viziune intimă și, paradoxal, statică asupra realului. El este, înainte de toate, un adept al lucrului pe motiv, al apelului permanent la o figurație prezentă cu arguție sub lunecarea degradeurilor, detectabilă chiar și acolo unde iluzia optică pare a-și desfășura nestingherită geometria. Desfășurarea, aproape aridă, a semnelor și culorilor, conformă spiritului graficii, propulsează în imagine «jocul secund» al figurativului restrîns pînă aproape de criptic.

Din dialogul motivelor (fereastră, cub-arhitectură, țevi, fațade) cu recuzita op ce le acoperă fără a le deveni epidermă, se înfiripă o expresivitate plină de sensuri prin care încărcătura metaforică a motivului suport mai răzbate doar ca un ecou îndepărtat. Metodic și riguros, Fazakas Tiberiu pare a se îndrepta spre un orizont de creație în care citadinul, vizualul acestuia, îi pot oferi un mai larg câmp de manifestare a disponibilităților sale de factură contemporană.

## **vitrina cărții**

### **călin dan**

*François Chamoux, Civilizația elenistică, traducere de Elena Lazăr, Meridiane, 1985, 2 volume*

«Transformarea pe care aventura lui Alexandru cel Mare și consecințele ei o produc în mentalitatea grecilor, răspîndirea pe care o cunoaște acum cultura lor, numeroasele descoperiri făcute de savanții, gînditorii, inginerii și artiștii greci în toate domeniile, merită să le fie consacrat un studiu special, pentru a se scoate în evidență originalitatea și importanța istorică a unei epoci care trece, încă prea des, în ochii publicului drept o simplă perioadă de tranziție între strălucirea Atenei clasice și măreția Romei imperiale».

Fascinantă această reconstituire a unei epoci extrem de agitate și complexe în desfășurările ei aparente, greu de urmărit în profunziunea conexiunilor (și consecințele sale), imposibil de cuprins pentru spiritul comun și pentru eruditul de anvergură medie, datorită surselor documentare disparate, mutilate sau filtrate prin interpretări ulterioare tendențioase. Folosind metodele arheologului (epigrafie, numismatică) și ale filologului, dominînd cu suplețe textele literare (de la simpla epigramă — gen favorit al elenismului — pînă la imne sacre) și pe cele filosofice, extrăgînd încîlcitele evenimente din narațiunea aparent simplă, dar pîrtinitoare, a vechilor istorici, François Chamoux reface pentru noi miracolul elenistic în aspectele sale majore, de la concepția despre cetate și monarhie, pînă la artă și filosofie, trecînd prin obiceiuri, practici religioase, instituții, economie. Cele peste 800 de pagini ale cărții, cu impresionantul aparat critic și elocventă (în parte inedită) iconografie, depășesc de departe nivelul popularizării; pentru cine nu poate stăpîni izvoarele sau cel puțin sumpțuoasa bibliografie a problemei, cartea lui Chamoux este sinteza prin excelență, lapidară, scrisă într-un stil energic, adăpat la sursa marilor modele antice.

*Johann Joachim, Winckelmann, Istoria artei antice. Traducere de Gh. I. Georgescu. Introducere de Dan Grigorescu. Prefață și note de Radu Florescu. Meridiane, 1985.* O carte ale cărei semnificații profunde pentru cultura europeană ar putea scăpa fără o bună punere în context prin cele două studii, de introducere și încheiere. Winckelmann, un romantic dinaintea Sturm und Drang-ului, fanatizat de ideea unei Grecii pe care nu a văzut-o niciodată (!) dar pe care a trăit-o în spirit, și-a conceput opera capitală pe o bază documentară parțial eronată și oricum limitată informativ. A aplicat în mod dogmatic principiul organicist («stadial») al evoluției stilurilor și a pedalat în mod îngrijorător pe «sănătatea» artei grecești. Dacă istoria arelor ar fi rămas la ideile și concluziile formulate de el, o carte ca cea sus-menționată a lui Chamoux nu s-ar fi putut naște. Dar Winckelmann a avut geniala intuiție

a principiilor metodologice ale istoriei artelor («Cadrul astfel reconstituit, folosind deopotrivă izvoarele literare și epigrafice, precum și cele monumentale, a constituit un sistem conceptual de mare putere predicativă, permițînd nu numai clasificarea și corelarea operelor cunoscute în vremea lui, dar și a celor descoperite ulterior, oferind totodată o bază trainică pentru construirea altor sisteme», scrie Radu Florescu), devenind, după străbunicul Vasari, adevăratul lor părinte. Iar pentru cultură în general, a avut meritul de a oferi un model afectiv de antichitate, model care, cum arăta Dan Grigorescu, a influențat pe Goethe și Hegel, pe Shelley și Keats, pe David și, prin aceștia, gîndirea și arta secolului al XIX-lea, pînă la fenomenul, de reacție, impresionist.

### *Revista Mobila*

Remarcăm apariția într-o nouă formulă grafică și conținutistică a revistei «Mobila».

După un prim număr de tatonare Dragoș Gheorghiu dă un al doilea număr tematic, intitulat «Obiect și spațiu». Reținem din sumar: Antropologia recepției spațiului (Dan Cristian Popescu); Spațiu, timp, obiect (Paul Constantin); Spațiu și simbol (Dragoș Gheorghiu); Spațiu, obiect, om și natură (Angela Crocus); Obiect și spațiu în cultura populară (Paul Petrescu); Obiect și sistem (Mihai Ispir); Spațiu, obiect, operă de artă (Adrian Silvan Ionescu); Obiect-spațiu-spectacol (Vladimir Popov); Obiect și spațiu real, obiect și spațiu virtual (Călin Dan); Mobilier, structură și ambient (Laurențiu Constantinescu). Precum și «autoportretele» semnate de artiștii: Daniela Grușevschi, M. Nazarie, Rolando Negoită, Radu Păslărașu, Geta Brătescu, Andrei Oișteanu, Mihai Moldoveanu, Viorica Slădeanu, Olimpiu Bandalac. Prin textele teoretice și prin bogata ilustrație, acest număr de revistă devine o adevărată antologie a direcțiilor majore din gîndirea vizuală a ultimelor decenii de la avangarda arhitecturală și plastică a anilor '60, pînă la manifestări de ultimă oră, teritoriul de referință/interferență rămînd cel al designului obiectual.

*Traian Brădean, Oameni și locuri. Cu un cuvînt înainte de Dan Cristian Popescu. Editura Sport-Turism, 1985* Pictorul dedică, pios, acest album retrospectiv părinților săi Ion și Livia. Autorul prefeței analizează cu generozitate personalitatea artistului, remarcînd apartenența sa la marea familie a desenatorilor-pictori din arta românească: Ressu, Tonitza, Iser, Pallady, Ciucurencu, Steriadi, Baba. Într-adevăr, Traian Brădean soluționează în felul său falsa dispută dintre «ciucurenciști» și «babiști», îmbinînd gustul pentru culoarea sprințară cu sobrietatea imobilă solid circumscrisă prin desen, a compoziției.

### **simeze**

Oferind vizitatorilor o statistică (1147 lucrări admise din 7062 aspirante), juriul celui de Al XV-lea Salon Internațional de artă fotografică dorește, probabil, să dea o probă de severitate. Așa o fi, în ipoteza în care lucrările respinse erau și mai puțin interesante decît cele așezate pe simeză. Pe lîngă hipertrofia cantității, manifestarea mai suferă și de o tenace

banalitate. Ca și cum nu ar exista evenimente, «reportajul» ne înfățișează scene călduțe, la îndemîna oricui, ca și cum simpla existență a modelului e suficientă, portretul și nudul reiau și repetă aceleași capete «de expresie», aceleași poze vag pudice, aceleași ecleraje și estompe; cît despre peisaj, el e doar munte-deal-cîmpie plus (eventual) exotism. Fotografînd arhitecturi, autorii nu pricep nimic din furror-ului, din nebunia benefică a post-modernismului. Elaborînd compoziții, ei par să nu fi aflat de viziunea post-pop, new-wave, punk (sau cum se mai numește), pe care unora o pot vedea și pe monitoarele unor televizoare. Trecem peste lucrările în care e protagonist kitsch-ul, nu ca citat contestatar, ci ca simplă existență triumfătoare (și ridicolă). Trecem și peste premiile acordate — cumînți, dar etalate frumos pe un panou central. În zilele ei bune, o revistă ca «Văzul» are mai multă artă fotografică decît manifestarea din sălile Institutului de arhitectură «I. Mincu».

O manifestare de excepție — *Grafica spaniolă contemporană, Tehnici tradiționale-Tehnici noi* — găzduiește Muzeul de Artă al R. S. R. Profesionalismul tehnic nu este idolatrizat ca singura garanție a durabilității operei gravate; tehnicile cele mai moderne nu introduc în psihologia graficienilor spanioli fetișismul «lucrului bine făcut». Fidelitatea față de ideea creatoare, marelui credit acordat jocului, interferențelor între sferile tematice, noutatea mesajului ideatic — iată motivația profundă a lucrărilor. Simultan, demonstrația tehnică rămîne desăvîrșită tocmai prin dezinvoltura cu care sînt executate cele mai neașteptate combinații de procedee, fără nici un rabat făcut condiției de «stampă». Procedeele standard constă în îmbinarea unei (unor) tehnici tradiționale (sau mai noi — serigrafia), cu intervenții menite să confere un plus de expresivitate, așezată de obicei în zona șocului. Întîlnim astfel aquaforte, aquatintă (cu rășini, zahăr, ceară), litografie, xilografură, în combinație cu: colaj de papier-maché, poliester, nisip, intervenții de creioane colorate, acuarele, spray, guașe etc. Reținem pentru deosebită impresie făcută lucrările semnate Lucio Muñoz, Antoni Tapies, Joan Ponc, Antonio Saura, Equipo Cronica, Joaquín Capa, Manuel Mena, Zush, Roberto Gonzales Fernandez, Fernando Bellver.

În cadrul zilelor culturii columbiene, Muzeul de Artă al Republicii a găzduit și expoziția de gravură a lui Omar Rayo. Precursor al pop-art-ului, după cum mărturisea chiar Jasper Johns, Omar Rayo — pictor și grafician — execută în anii '60 o serie de gravuri în tehnica intaglio, intitulate generic «Papier blessé». Artistul transportat în gravură efigia obiectelor comune, redată supradimensional și schematic, tehnica de «împingere» a hîrtiei dînd pregnanță conturilor și instituind o anume agresivitate a lucrărilor, accentuată și de prezența obsesivă a petelor de roșu, ce tulbură monocromia (a-cromia, mai degrabă). Reacționînd la reificarea existenței, Omar Rayo glosează pînă la sațietate pe marginea metaforei «obiectul intrînd în operă o violență». De remarcat umorul titlurilor, bazate pe jocuri de cuvinte și conotații tipice spiritului pop, contestatar și zeflemist.

## calendar

**Timotei FEDORENCO**, pictor. Născut la 18 august 1901 la Ismail.

Academia de arte frumoase din București și seminarul pedagogic universitar.

**Artin AVACHIAN**, pictor. Născut la 10 august 1903 la Ceateea Albă.

Academia de arte frumoase din București (1932)

**Artur LEITER**, pictor. Născut la 6 august 1904 la Brașov.

Academia de arte frumoase din București (1928).

**Cristea MÜLLER**, grafician. Născut la 14 august 1905 la București.

Studii libere de grafică.

**Gy SZABO Béla**, grafician. Născut la 26 august 1905 la Alba Iulia.

Școala politehnică și Școala superioară de arte frumoase din Budapesta (1923—1927).

**Nistor MOȚU**, sculptor. Născut la 23 august 1915 la Sîtiște (Bihor).

Academia de arte frumoase din București (1944)

**Constantin SCHIRLIU**, sculptor. Născut la 28 august 1925 la Filipeni (Bačău)

Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1953)

**Nicolae CODREANU**, pictor. Născut la 14 august 1930 la Hăret-Pădurini (Galați)

Academia de arte din Leningrad (1956)

**Ion MIHĂESCU**, grafician. Născut la 15 august 1930 la Lunca.

Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca (1964).

**Marcel CHIRNOAGĂ**, grafician și sculptor. Născut la 17 august 1930 la Bușteni.

Facultatea de matematică și fizică din București (1952). Studii libere de artă.

**Iulian SURUGIU**, grafician. Născut la 1 august 1935 la Tulcea.

Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca (1964).

**Răzvan Aurelian IONESCU**, pictor. Născut la 3 August 1935 la Ploiești.

Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București.

**Filaret OLOIER**, artist decorator, pictor monumentalist. Născut la 15 august 1935 la Ipotești-Suceava.

Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1967).

## agenda u.a.p.

La începutul lunii iunie ne-a vizitat țara D-ul SHIN-KICHI NAKAJIMA, director general al comitetului de organizare al Concursului mondial de artă ce urmează a fi organizat în 1986 în Japonia.

Oaspetele a invitat pe artiștii plastici români să ia parte la expoziția concurs de pictură ce va avea loc în 1986 la TOKYO.

Criticul de artă TIMAR ARPAD — Vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Ungară, împreună cu artiste decorative (textiliste) TABORI GABRIELA și KISS MARGIT, precum și designerul MITICZKY GABOR, au sosit în țara noastră la 24 iunie a.c., pentru a efectua o călătorie de documentare și schimb de experiență în baza înțelegerii de colaborare culturală cu Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Populară Ungară.

Începând cu data de 11 iulie, ne-a vizitat țara cunoscutul ceramist SUREN MALIAN, secretar cu probleme de artă decorativă a Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S., autor a numeroase lucrări de ceramică monumentală, înscrise în peisajul nou al țării vecine și prietene. Suren Malian a vizitat litoralul Românesc și orașul Brașov.

Deosebit de puternică asupra sa a fost impresia lăsată de arhitectura modernă a stațiilor, de amplasarea unor lucrări de artă în ansamblul modern al litoralului românesc.

În cadrul schimburilor culturale cu Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Democrată Germană, între 16—21. VII 1985, ne-a vizitat țara graficianul FRIEDERICH FRETWURST și istoricul de artă RUTH FOERSTER.

Dédie au 40-e anniversaire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et anti-impérialiste, en cette année où s'accomplissent deux décennies depuis le IX-e Congrès du parti, un événement crucial dans l'histoire de la Roumanie, lorsque dans une impressionnante unanimité, tous les communistes et tout notre peuple ont élu à la fonction suprême de secrétaire général du Parti Communiste Roumain, le camarade Nicolae Ceaușescu, le plus aimé fils de notre nation — le numéro 8/1985 de notre revue consigne en premier lieu les manifestations d'importance organisées à l'occasion de cet événement sous le signe du Festival national «Hymne à la Roumanie».

Sous les rubriques intitulées. *Contenu et forme dans l'art roumain contemporain, Tradition et continuité* —fiches pour une histoire de l'art roumain, *Affirmation et consécration dans l'art des deux dernières décennies* sont présentées les expositions durantes aussi bien que des «portraits» d'artistes représentatifs de l'école roumaine moderne et contemporaine. Il font également citer la chronique des expositions personnelles, l'ample journal des galeries de Bucharest, Galați Eacău Sibiu, Timișoara, Deva, ainsi que les rubriques pémanentes de la vie artistique et culturelle en Roumanie et ailleurs.

