

arta

ANUL XXXIII

Nr. 8/1986



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 re-
dacție, François Pamfil, Mihai Drișcu

RESPONSABIL DE NUMĂR
Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ
Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ
Gheorghe Matei

CORECTURĂ
Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Atanase Cartoian, Mihai Oroveanu,
Cornelia Șoancă, Adrian Guță, Cri-
stinel Trancă, Eugen Lupu, Iosif
Király,

DIAPOZITIVE COLOR
Radu Braun, Eugeniu Lupu

Redacția mulțumește artiștilor pen-
tru materialul fotografic pus la dis-
poziție spre publicare.

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

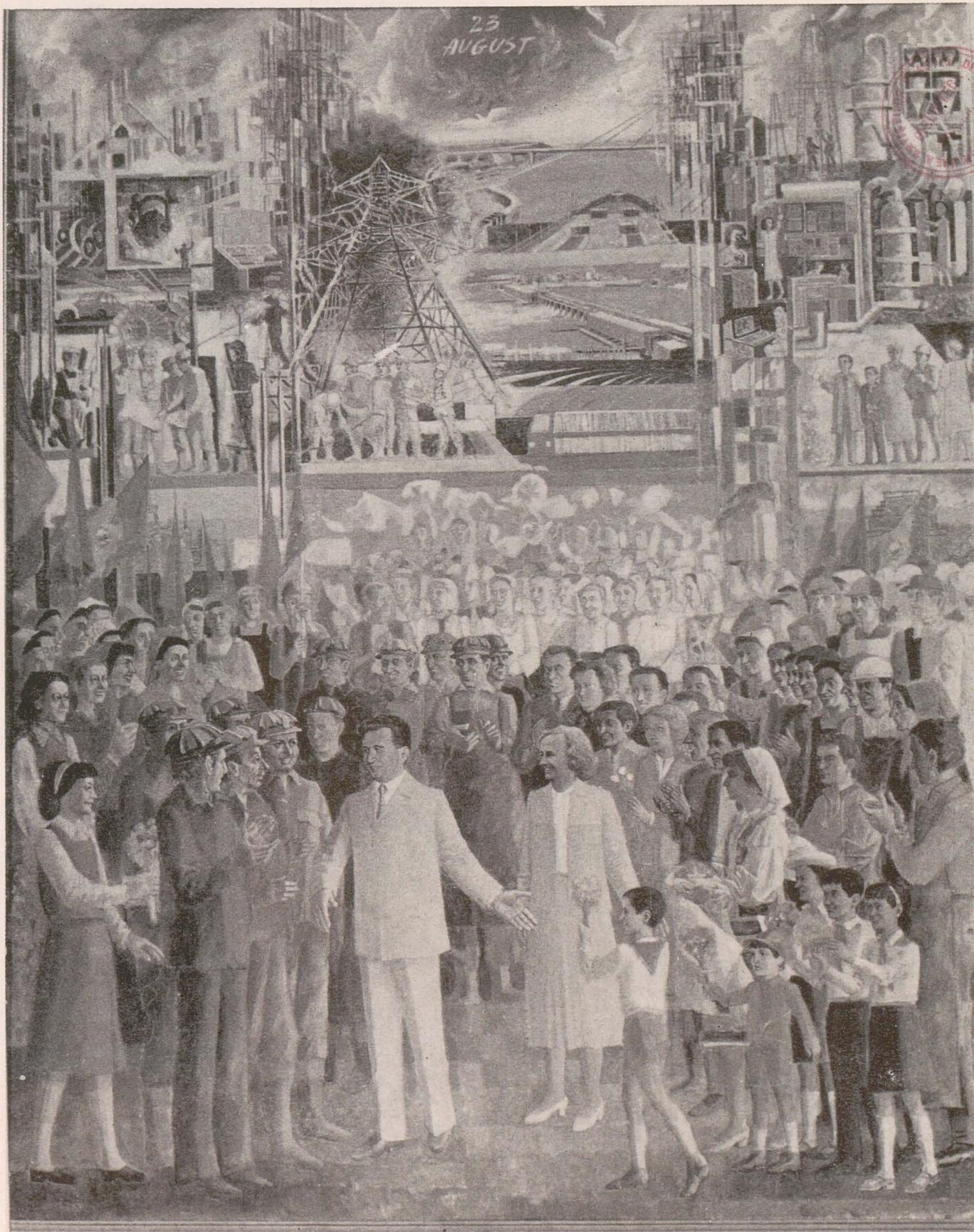
Prix de l'abonnement: 33 dollars par
an (12 numéros).

40541

Lei 30

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

	1	Glorioase aniversări sub steagul partidului Epoca Nicolae Ceaușescu — epoca marilor împliniri	Arta
	5	Salonul republican de grafică '86	Aurelia Mocanu
	8	Expoziția filialei U.A.P. Oradea	Marius Tătaru
REPERE ARTISTICE PE HARTA ȚĂRII CRONICĂ	11	Ștefan Constantinescu	Dan Grigorescu, Ion Stendl, Gheorghe Cosma
	14	Marin Gherasim	Vasile Drăguț, Theodor Redlow, P. Frâncu, Ana Vlah
TINERETUL ȘI PACEA PROFIL PROFIL ATELIER 35	18	Atelier 35: 5 tineri gravori	Adrian Guță
	20	Simion Lucaciu	Coriolan Babeți
	21	Andrei Chintilă	Călin Dan
ANIVERSĂRI U.N.E.S.C.O.	22	Grafica lui Kokoschka în România. Amintiri despre artist	Marica Grigorescu, Didia Saint-Georges
	24	Marginalii la o expoziție	Călin Dan
MERIDIANE	26	Restaurarea picturilor Sixtinei sau redescoperirea lui Michelan- gelo	Vasile Drăguț
	28	Jurnalul galeriilor	François Pamfil, Gheorghe Vida, Anca Vasiliu, Coriolan Babeți, Cătălin Davidescu, Negoită Lăptoiu, Amelia Pavel
PROBLEME ALE TEHNICII ÎN PICTURĂ OPINII	34	Despre suporturile picturii în ulei	Liviu Lăzărescu
	36	Critica de artă la ora bilanțurilor (2)	Eleonora Costescu
CĂRȚII/IDEI	37	Petru Comarnescu — Kalokagathon	Olga Bușneag
	39	Prezențe românești. Meridiane. Vitrina cărții. Agenda U.A.P. Calendar	Mihai Ispir, Olga Bușneag
COPERTA	I	Flori pentru eroi	Iftimie Bârleanu
COPERTA	IV	Vatra străbunilor	Marin Gherasim
REPERES ARTISTIQUES SUR LA CARTE DU PAYS CHRONIQUE	1	Le glorieux anniversaire sous l'étendard du parti L'Époque Nicolae Ceaușescu — une époque de grandes réalisa- tions	Arta
	5	Le Salon républicain d'art graphique '86	Aurelia Mocanu
	8	L'exposition de la filiale de l'U.A.P. — Oradea	Marius Tătaru
	11	Ștefan Constantinescu	Dan Grigorescu, Ion Stendl, Gheorghe Cosma
	14	Marin Gherasim	Vasile Drăguț, Theodor Redlow, P. Frâncu, Ana Vlah
L'ANNÉE INTERNATIONALE DE LA JEUNESSE PROFIL PROFIL/ATELIER '35	18	Atelier 35: Cinq jeunes graveurs	Adrian Guță
	20	Simion Lucaciu	Coriolan Babeți
	21	Andrei Chintilă	Călin Dan
ANNIVERSAIRE U.N.E.S.C.O.	22	L'art graphique de Kokoschka en Roumanie	Marica Grigorescu, Didia Saint-Georges
	24	Notes sur une exposition	Călin Dan
MÉRIDIENS	26	La restauration de la Chapelle Sixtine ou la redécouverte de Michel-Ange	Vasile Drăguț
	28	Le journal des galeries	François Pamfil, Gheorghe Vida, Anca Vasiliu, Coriolan Babeți, Cătălin Davidescu, Negoită Lăptoiu, Amelia Pavel
PROBLÈMES TECHNIQUES DE LA PEINTURE OPINIONS	34	Les subjectiles de la peinture à l'huile	Liviu Lăzărescu
LIVRES/IDÉES	36	La critique d'art à l'heure du bilan (2)	Eleonora Costescu
	37	Petru Comarnescu — Kalokagathon	Olga Bușneag
	39	Présences roumaines. Méridiens. La vitrine du libraire. L'agenda de l'U.A.P. Calendrier	Mihai Ispir, Olga Bușneag
COUVERTURE	I	Flours pour les héros	Iftimie Bârleanu
COUVERTURE	IV	Le foyer des ancêtres	Marin Gherasim
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПЕРЫ НА КАРТЕ РОДИНЫ ХРОНИКА	1	Прославленные юбилеи под знаменем Партии Эпоха Николае Чаушеску-эпоха великих достижений	Arta
	5	Республиканский салон графики '86	Aurelia Mocanu
	8	Выставка С. Х. Филиал Ордеа	Мариус Тăтару
	11	Штефан КонстантINESCU	Дан Григореску, Ион Стендл, Георге Косма
	14	Марин Герасим	Василе Дрăгуц, Теодор Редлов, П. Фрѣнку, Ана Влах
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГОД МОЛОДЕЖИ ПРОФИЛЬ ПРОФИЛЬ/АТЕЛЬЕ '35	18	Ателье '35: 5 молодых графиков	Адриан Гуцэ
	20	Симмон Лукачу	Кориолан Бабеци
ЮБИЛЕИ УНЕСКО	21	Андрей Кинтилэ	Кăлин Дан
	22	Искусство Кокоска в Румынии. Воспоминания	Марика Григореску, Дидиа Сан- Жорж
МЕРИДИАНЫ	24	Заметки о выставке	Кăлин Дан
	26	Реставрация живописи Капеллы Сикстина или новое открытие Микеланджело	Василе Дрăгуц, Франсоа Памфил, Георге Вида, Анка Василу, Кориолан Вацеци, Кăтăлин Давидеску, Негоицă Лăптою, Амелия Павел
	28	Журнал галереи	Ливу Лăзăреску
ВОПРОСЫ ТЕХНИКИ В ЖИВОПИСИ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КНИГИ/ИДЕИ	34	О подставке живописи маслом	Ливу Лăзăреску
	36	Критика в искусстве — час итогов (2)	Елеонора Костеску
	37	Петру Комарнеску — Калокатон	Ольга Бушняг
	39	Румынские участия. Меридианы. Витрина книги. Календарь. Записная книжка С.Х.	Михай Испир, Ольга Бушняг
ОБЛОЖКА	I	Героям — цветы	Ифтимие Бърляну
ОБЛОЖКА	IV	Прадедовский очаг	Марин Герасим

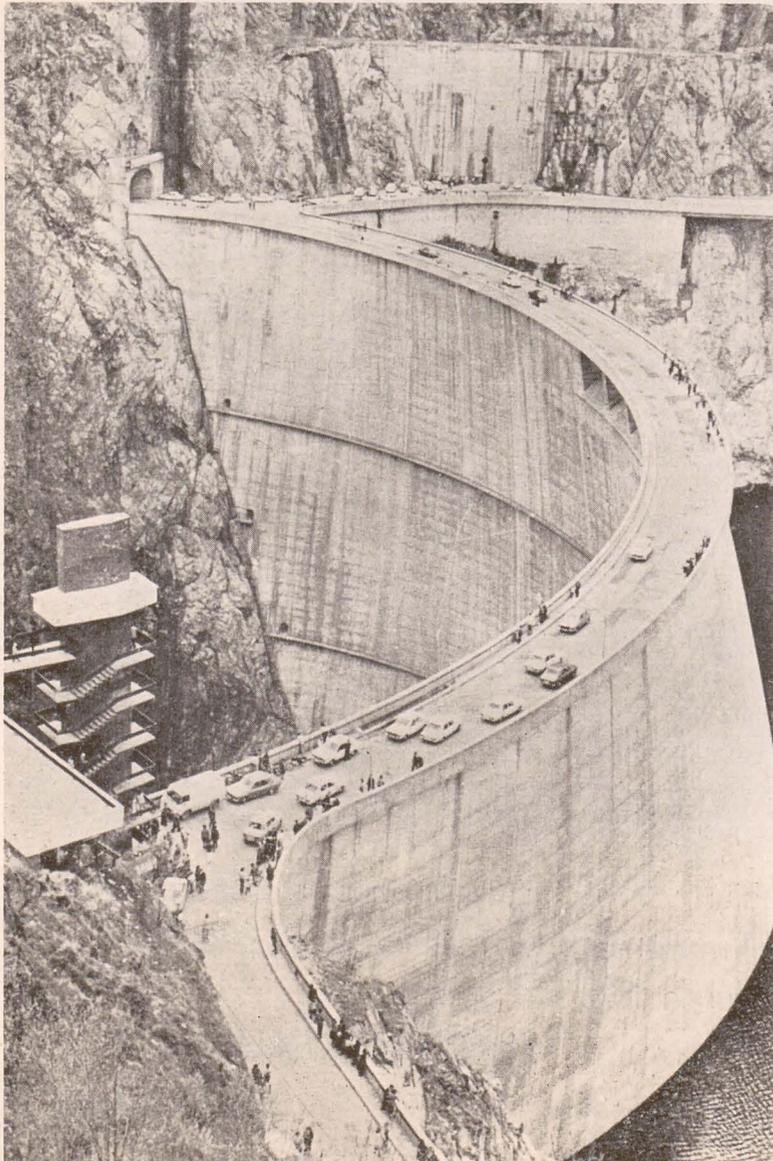
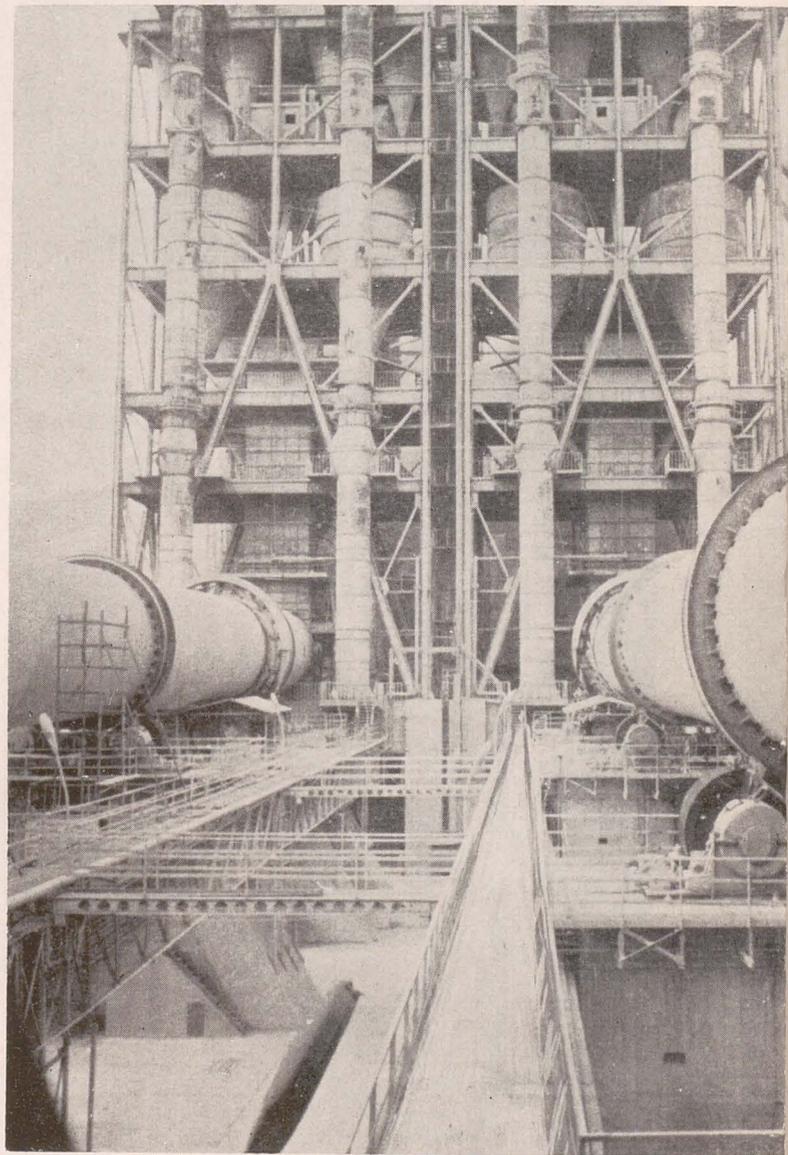
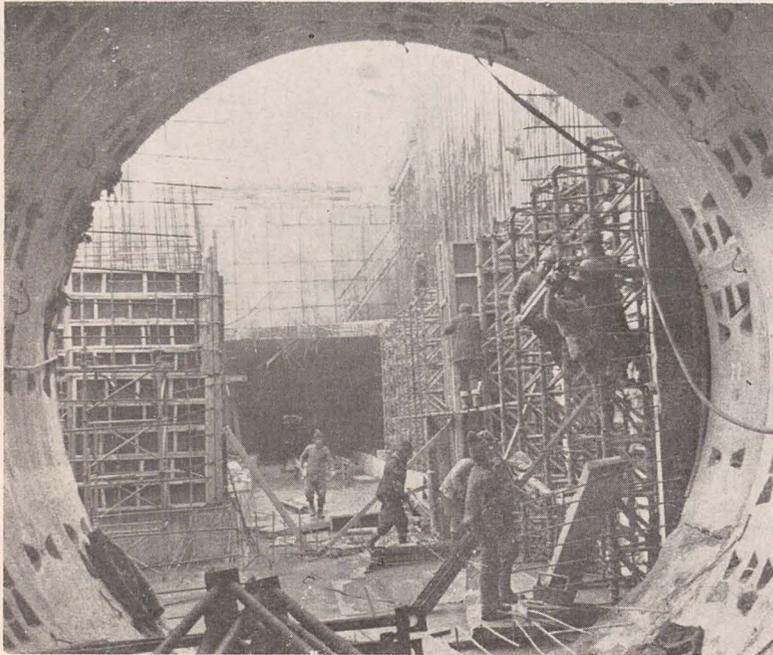


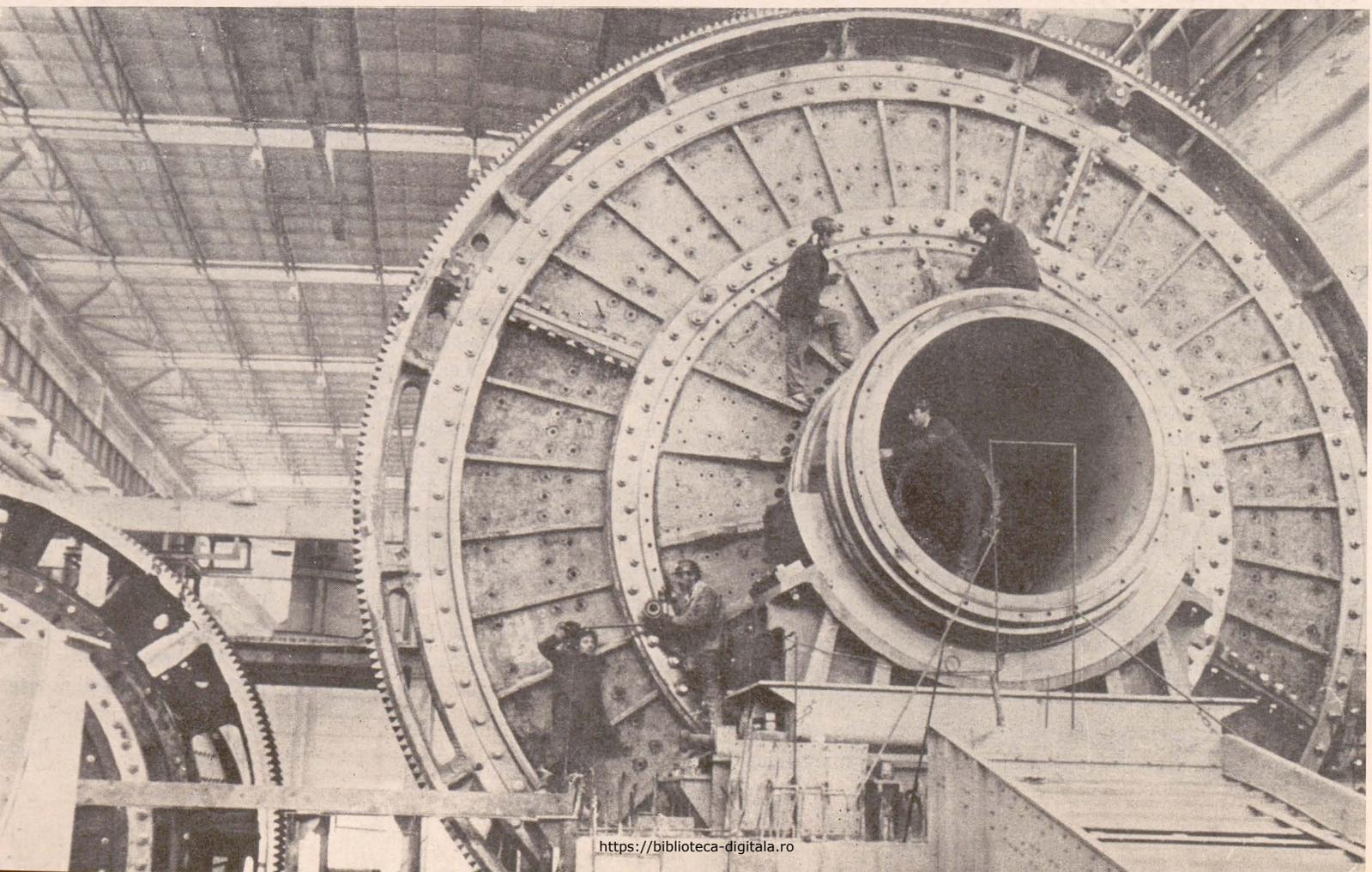
VASILE POP-NEGREȘTEANU: 23 August

Măreața epopee a insurecției a fost rezultatul voinței întregului nostru popor, al acțiunii revoluționare a eroicei noastre clase muncitoare, a maselor largi populare, care și-au dobândit, cu arma în mână, dreptul la libertate și neahtârare.

NICOLAE CEAUȘESCU

epoca Nicolae Ceaușescu, epoca marilor împliniri







glorioase aniversări sub steagul partidului

Acest an — al marilor sărbători și al mărețelor împliniri — a ajuns în luna sa cea mai fierbinte, în Augustul prefacerilor istorice. Bucuria aniversară este sporită în acest an de conștiința unei maturități istorice, de luptă revoluționară și aspirații constante către idealul cel mai luminos — comunismul. Este anul când istoria plină de încercări și lupte a Partidului Comunist Român a împlinit 65 de primăveri ale victoriei și speranței. Este anul când Eroul acestor lupte, ctitorul României moderne, tovarășul Nicolae Ceaușescu este sărbătorit de către toți comuniștii, de întreaga națiune, ca exponentul cel mai de seamă al luptei pentru libertate națională și socială a poporului nostru, ca revoluționar neînfricat ce a transformat acum 50 de ani procesul luptătorilor comuniști și antifasciști de la Brașov într-o tribună de acuzare și condamnare a forțelor oarbe ale reacțiunii. Este un an ale cărui sărbători și eforturi de muncă și creație se așează sub arcul de boltă al celor 21 de ani de la istoricele lucrări ale Congresului IX, eveniment crucial, de maximă forță revelatoare a conștiinței revoluționare a partidului, moment de culme a istoriei noi ce a început la 23 August 1944, moment ce a marcat, de fapt, debutul unei epoci de mărețe transformări și realizări, epocă numită de noi, cu îndreptățită mândrie, epoca Nicolae Ceaușescu. Epocă în care mari convergențe de ordin politic, economic și social, tehnic, științific și cultural acționează pentru o continuă ascensiune a țării noastre spre noi etape de dezvoltare. Epocă în care oamenii muncii din toate

domeniile, muncitori, țărani, intelectuali, sub mărețea și înțeleapta conducere a partidului, au transformat geografia fizică și pe cea spirituală a României, au făcut din patria noastră un imens șantier al generoaselor construcții și un laborator al creației originale. Epocă în care cinci mari forumuri comuniste, cinci mari repere ale istoriei contemporane, au jalonat un drum de eforturi nobile și de generoase victorii.

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român a instaurat practic un nou umanism revoluționar, o deplasare a tuturor forțelor democratice către modelarea omului nou, comunist de nădejde. Congresul al XIII-lea, sub ale cărui directive se desfășoară existența noastră de zi cu zi în acest al optulea și decisiv cincinal, a marcat o etapă nouă și constituie o complexă linie de legătură cu perspectivele viitorului apropiat și îndepărtat, explicitează acest viitor, îl aduce pe terenul fertil al creșterilor calitative și cantitative ale economiei, științei, tehnicii, îl așează sub semnul unei vaste experiențe creatoare. Înaltele ctitorii ale epocii Nicolae Ceaușescu, ctitorii îndrăznețe ce se înalță sub ochii noștri și prin efortul nostru, fac legătura cu acest viitor pe care îl așează în fața noastră — ideal palpabil — marile forumuri ale partidului, gândirea vizionară a secretarului său general.

Patria intră în august — luna istoricele sărbători a libertății noastre, moment de bilanț și de angajare fierbinte pe drumul înnoirilor.

salonul republican de grafică '86

aurelia mocanu

Consemnarea anuală a domeniului atât de dinamic al artelor grafice printr-un salon republican, ridică, pentru critic, obligația de evaluare a evenimentului: a vedea, în spatele unei manifestări panoramice, cu zeci de eșantioane de creație, fenomene mai generale, de ordinul codurilor figurale de atelier, de generație, de zonă artistică etc.

Actualitatea graficii, nu numai ca domeniu de veridicitate și înscriere în consum social a imaginii, se poate constata și prin acreditarea masivă de către tînăra generație de artiști (mulți dintre ei statuați în alte domenii de expresie plastică). Este evidentă, pentru acest palier de vîrstă, o preponderență a expresiei grafice, în numele căreia s-a produs abolirea granițelor între speciile vizualului și instaurarea preeminenței limbajului de tip grafic, cu extinsele sale posibilități tehnice de la desenul colorat la offset.

Discursul grafic are un anume magnetism vital și slujind cel mai bine instinctului de explorare și comunicare a corespondențelor obscure. Manevrat ca instrument de persuasiune sau de percutanță, aparatul grafic depășește regimul clarității pentru a investiga zone mereu mai adînci ale subiectului. Fiziologia graficii, complexă, dificilă și elegantă, este, într-o măsură, periculoasă prin puterea ei de seducție. Căci se poate desface lesne spre un manierism al zonelor parazitare « de efect grafic », și spre o invazie a compoziției estetizante, cu caracter ambiguu.

S-a formulat cîndva termenul de referință pentru exegeza și critica expresiei grafice și, mai cu seamă grafica românească dă curs valorilor implicate de « estetica transparenței ». În locul unei anchete obiective se instalează o dispoziție simpatetică cu

materia realului (imaginarului). Echivalarea grafică cea mai frecventă este a unei stări de neliniște, ce vine din efortul de a stabili cursul proteimorf al imaginației.

Viziunea difuzată de gravura lui Marcel Chirnoagă, ca senior de breaslă, departajează zona de creație grafică cu resort exorcizant al unor mitologii personale. Cu încărcătură variabilă de tensiune obsesivă sau grotescă se înscriu în această familie de graficieni: Alexandru Jakabházi, Gabriel Kazinczy, Petru Rusu, Tudor Popescu, Alina Roșca, Camelia Rusu Manea, Roxana Ganea, Andrei Echizli, Ion Atanasiu. Cu sporită disciplinare a imaginației spre rafinarea, cu o nuanță de sarcasm, a efectului persuasiv al simbolismului grafic, se pot înseria lucrările lui Dan Stanciu, Teodor Hrib, Rareș Pantea, Constantin Șevțov, Magda Isăcescu, Vladimir Ene, Traian Gligor, Lucreția Ionescu.

Viziunea determinată subiacent ce creația lui Vasile Kazar, cu dominanta unui principiu sintetic, cerebral, distinge o altă familie de artiști din care enumerăm, prin pregnanța lucrărilor expuse, pe: Casia Csehi Păpușoi, Dámo Istvan, Elena Țăranu Dup, Ion Drăghici.

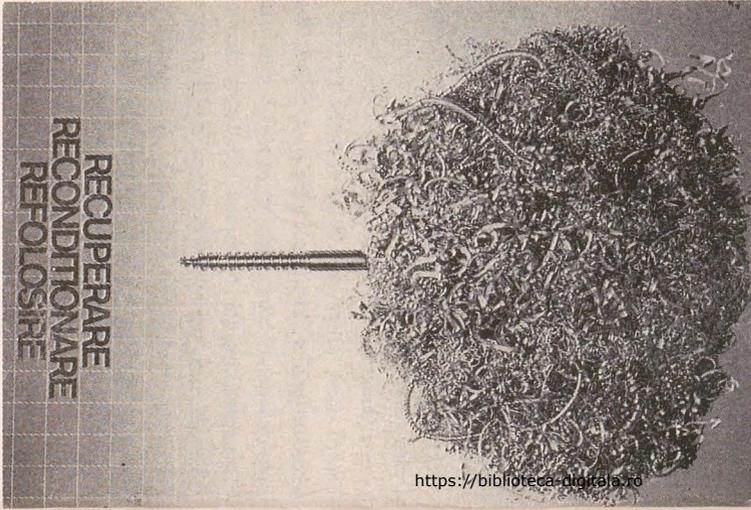
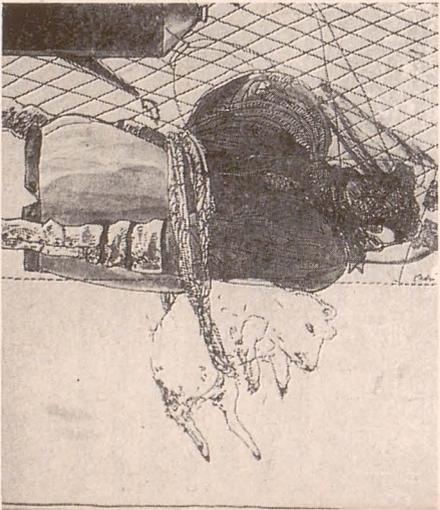
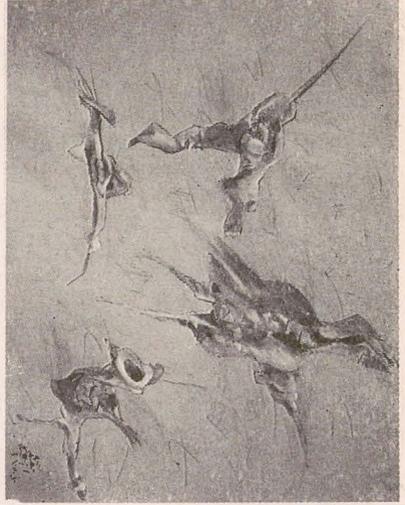
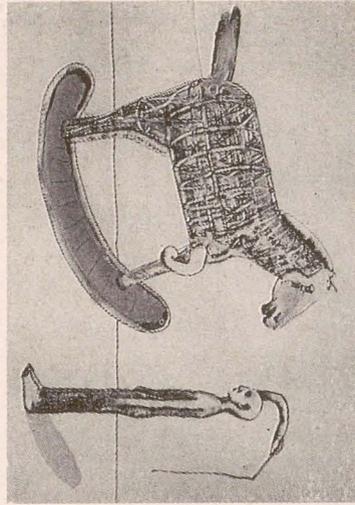
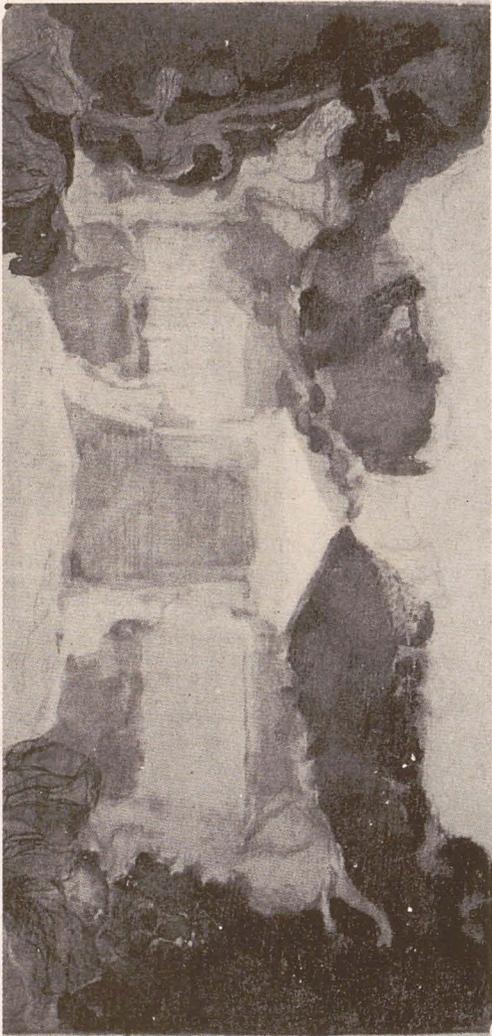
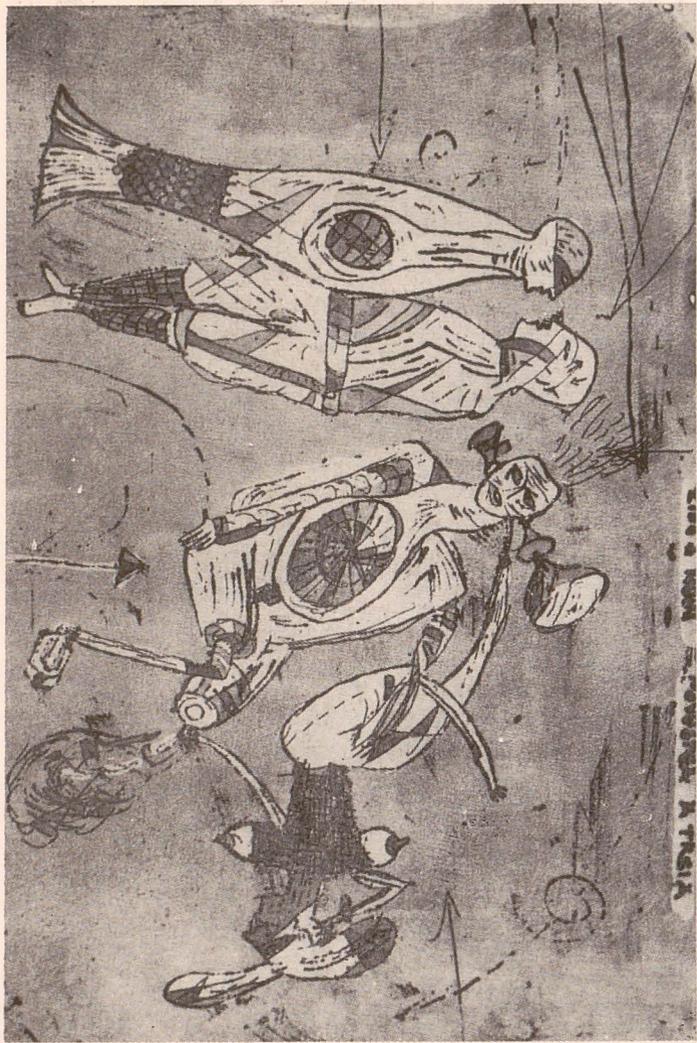
Între tensiunea de dicteu psihic a grafiei și un simbolism deja sublimat temperamental se aliniază o serie mai lungă de lucrări. Selecția este dominată de artiști tineri și semnaleză, în mod revelator pentru momentul actual al graficii românești, confruntarea cu problemele de economie a limbajului. Caligramă, grafemul, în starea cea mai acută de transparență, de care vorbeam înainte, modelate continuu din impuls expresiv, precum un alfabet de transcriere a « modelului intern », construiesc imaginile semnate de Lidia Ciolac, Albert Zoltan,

Silvia și Mircea Muntenescu, Liliana Agache, Dan Mihălițianu, Nagy Lajos, Dana și Rădu Solovăstru, Adrian Timar, Cristian Bădescu, Cătălin și Daniela Beloescu. Cu un risc de extrapolare, subsumăm acestei orientări comunitatea de viziune a graficienilor tineri din Timișoara, Arad, Baia Mare, Oradea, Lugoj și Tîrgu Jiu.

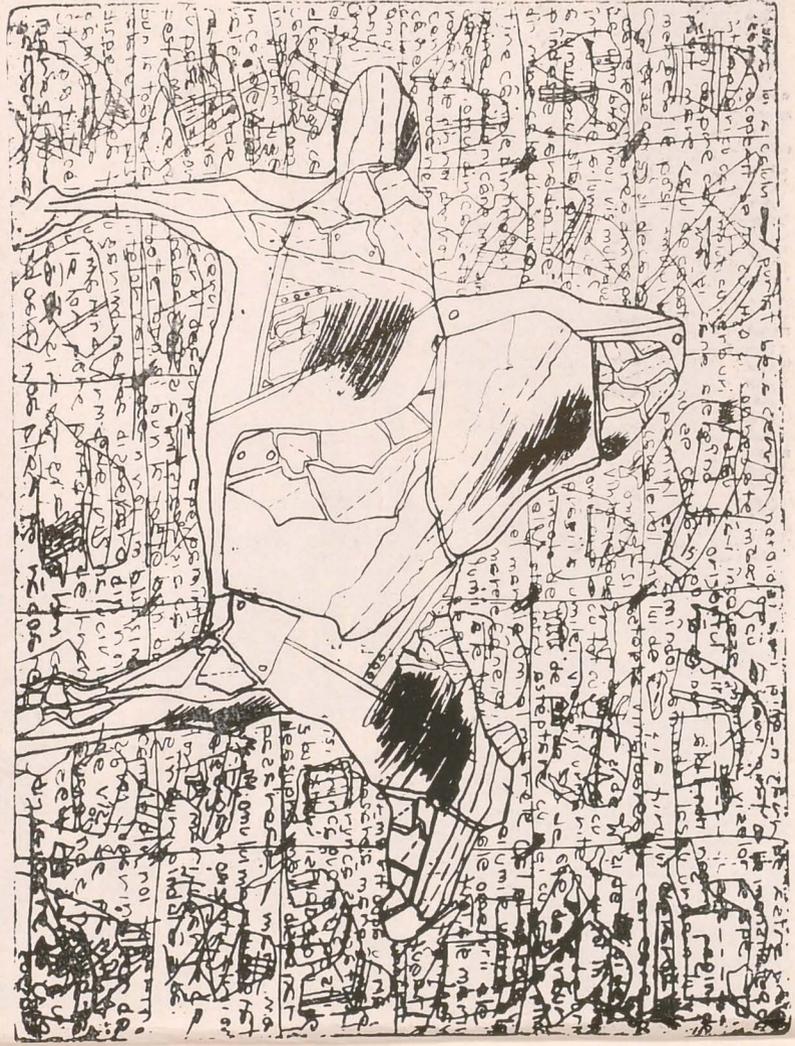
Dacă așa-numita « grafică de șevalet » oscilează cel mai ușor în direcții (și mode) de expresie, gravura, purtătoare cu orgoliu de maxim profesionalism, a fost reprezentată mediu, judicios, în acest salon. Remarcăm gravurile în metal (acvaforte și acvatinta) ale Carolinei Banc, Molnar Dénes, Petru Rusu, seria de ilustrații de mare acuratețe tehnică ale lui Traian Alexandru Filip, lucrările în mezzotinta ale lui Timotei Nădășan, Herbai Katalin, pointe-sèche-ul exersat de Violeta Bulgac. Litografia și tehnicile moderne de imprimare (offset, serigrafie, colografie) le repertoriem prin semnăturile de probitate ale lui Nicolae Onucsan, Ujvárossy Lászlo, Adrian Selegean, Doru Tulcan. Tehnic vorbind, starea de pulsație și disponibilitate a imaginii grafice este cel mai ades și cu voluptate slujită de mixtarea tehnicilor, de încrucișarea codurilor grafice.

Ca ultime semnalări ale salonului de grafică '86, făcute nu din reflex contabil ci datorită propriei lor pregnanțe vizuale, amintim afișele: « Brâncuși » ale lui Radu Șteflea, cele semnate de Klara Tamas Blaiar, ilustrațiile de carte ale lui Vasile Olac (Tom Sawyer), Stela Lie (Urmuz), caricaturile lui Costel Badea.

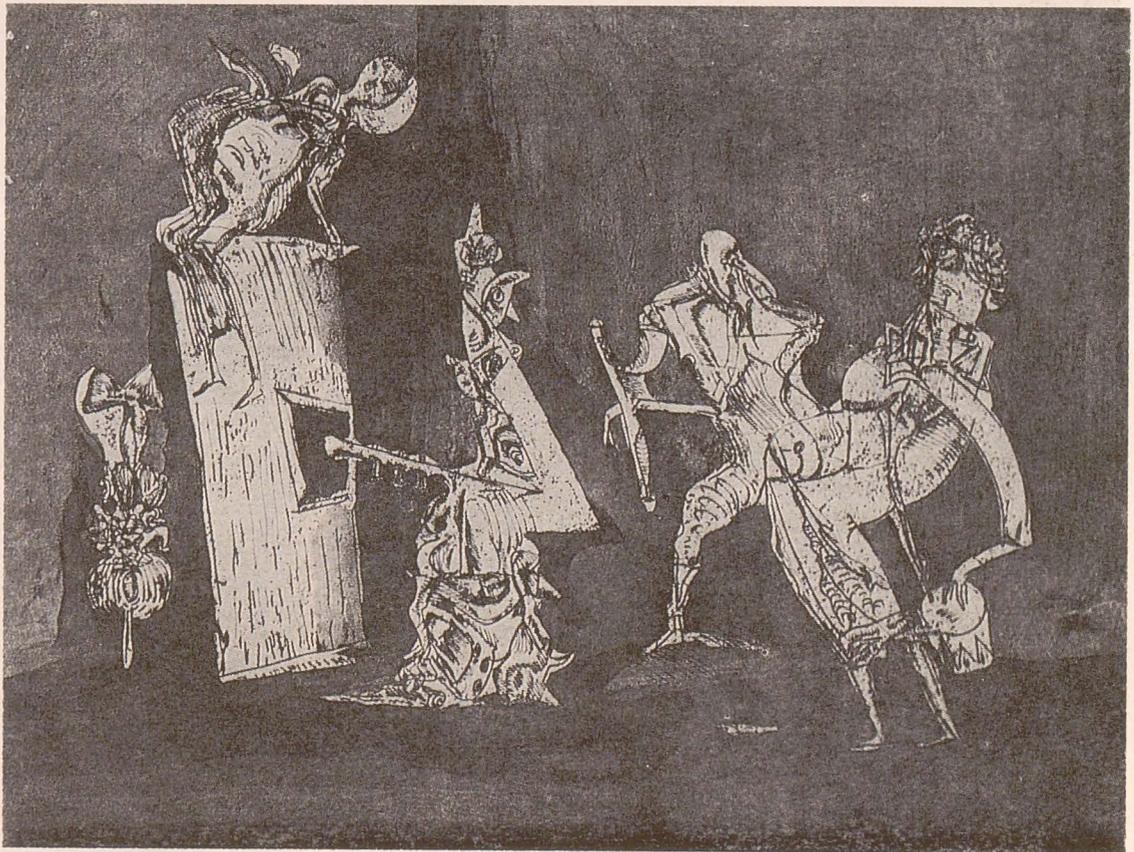
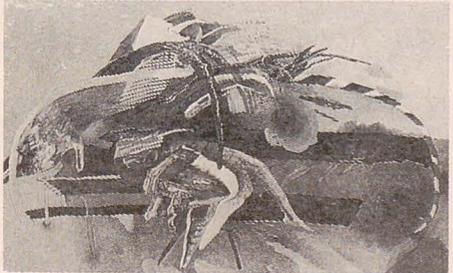
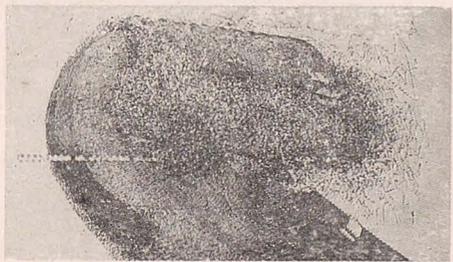
Artele grafice, sectorul cel mai mobil al plasticii, își inventă de la an la an coduri de referință, servind egal o dublă vocație, aceea a metaforei și a lucidității.



**RECUPERARE
RECONDITONARE
REFOLOSIRE**



MARIA MINCHEVICI: Studiu
 ZOE POP: Calul de lut
 CONSTANTIN SEVTOV: Compoziție
 ILEANA MICODIN: Tetcani
 CORNELIU NICOLAE: Afis
 PETRU RUSU: Decameronul
 STELA LIE: Ilustrație la Urmuz
 MARCEL CHIRNOAGA: Inaripare
 GETA BRĂTESCU: Mutter Courage
 ION TÎTOIU: Marele val
 CASIA CSEHI PĂPUȘOI: Compoziție
 RARES PANTEA: Compoziție
 VASILE KAZAR: Noctambule



repere artistice pe harta țării

artiști plastici orădeni

marius tătaru

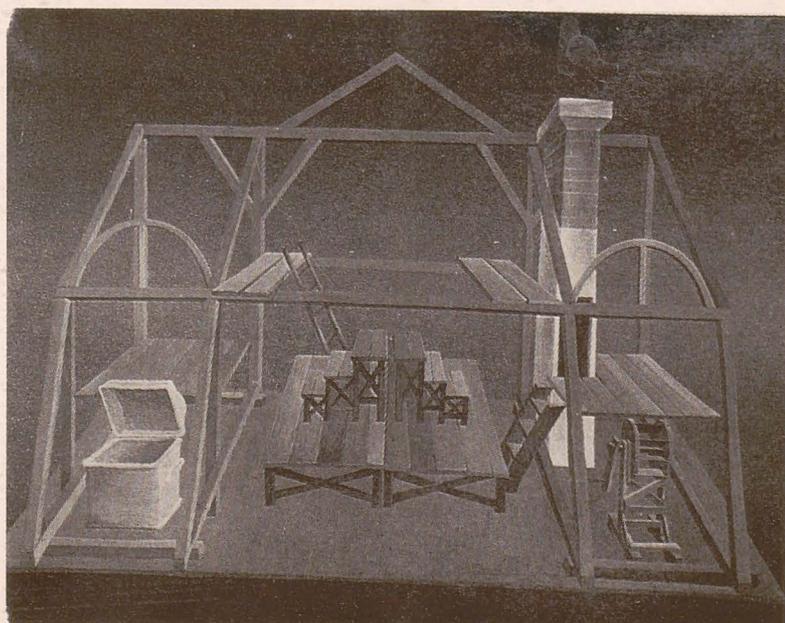
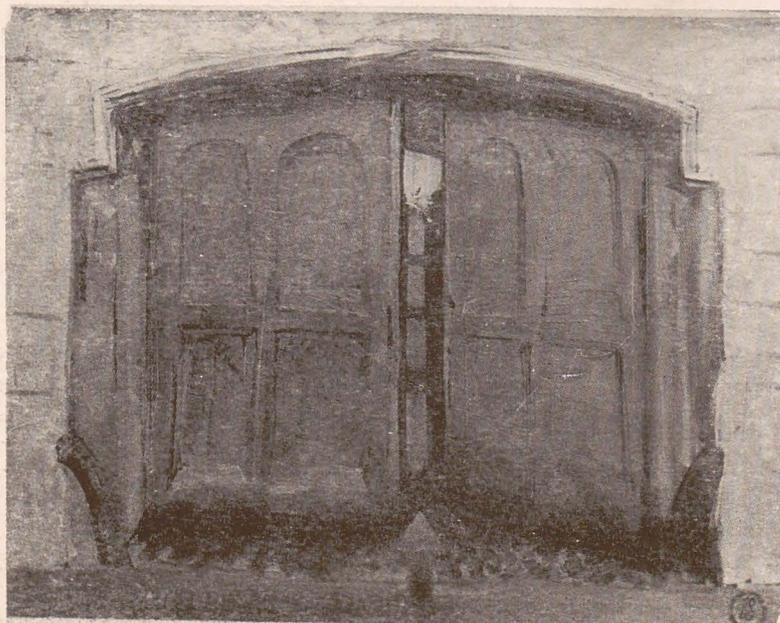
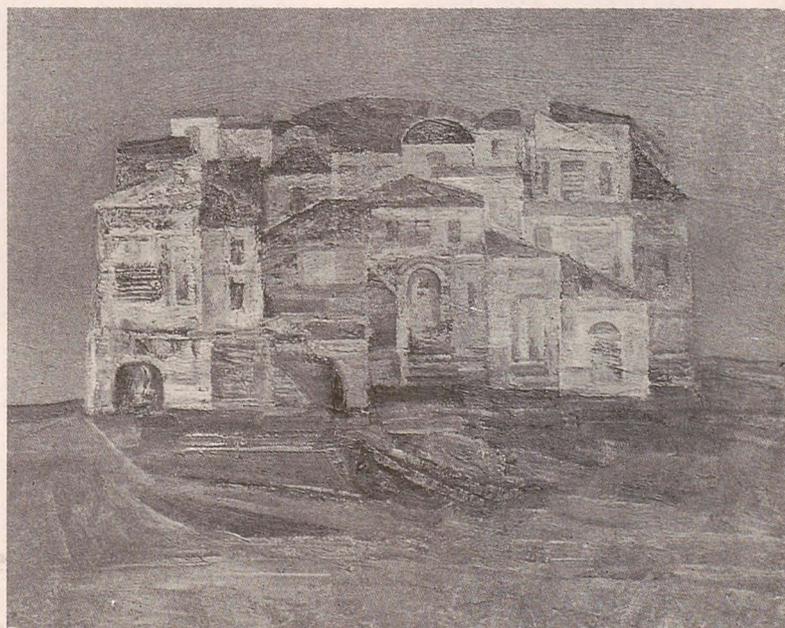
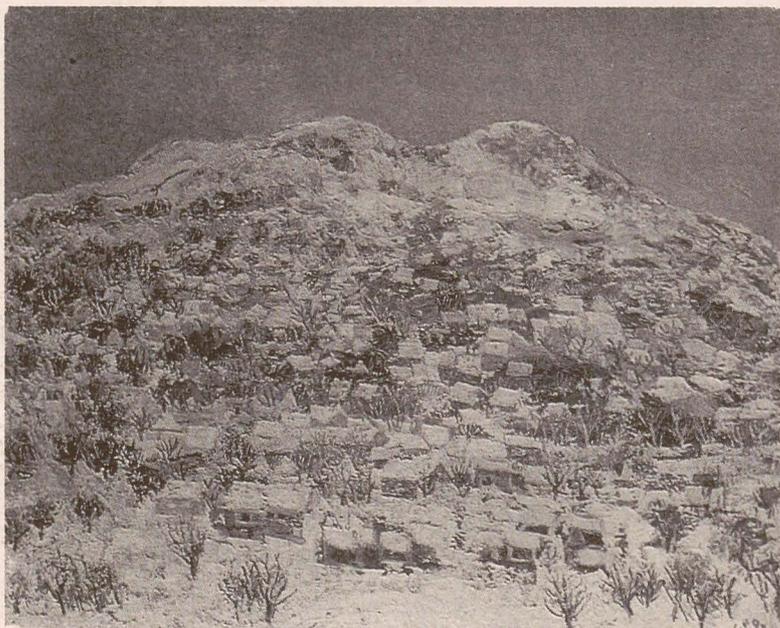
Notele distinctive ale unei expoziții de grup sînt adeseori socotite, în mod abuziv, a fi subsumabile unui spirit convergent, în numele căruia toți cei ce participă la acest act cultural ar avea ceva comun de demonstrat, un «ceva» căruia i se caută apoi, cu tot dinadinsul, o arie de definiție ce se vrea extinsă către cele mai diferite și neașteptate determinative ale actului artistic. Se pare însă că în afara cazului unor expoziții cu program, unde amintita situație se verifică doar între anumite limite (ce nu depășesc, în general, enunțarea unor idei generatoare comune), lucrurile sînt departe de a se petrece astfel în situația majorității manifestărilor colective ce acest gen, fenomen cît se poate de pozitiv, cu atît mai mult cu cît diversitatea este oricum preferabilă repetării, chiar și sub cele mai generoase auspicii. O păgubitoare tendință «sistemată», o pedantă contabilitate culturală, acționînd cu egală voluptate la nivel de grupuri sau indivizi, toate acestea desprind, cu îndoielnică sagacitate, «cate-

gorii», «tendințe» și chiar «curențe», acolo unde nu este vorba, de obicei, decît de diferitele «temperaturi» ale stilului unei epoci, de maniere și chiar manierisme, sau pur și simplu de coincidențe. Nu este, desigur, momentul să continuăm a teoretiza acum această chestiune, lărgind o paranteză care ar merita, pe bună dreptate, să devină vreedată o temă vedetă, de aceea încheiem aici acest excurs, cedînd locul preocupării pentru evenimentul anunțat în titlul acestui articol și care ne-a prilejuit rîndurile cu iz polemic de mai sus.

Se cuvine a remarca, dintru început, investind o concluzie cu atributele unei premise, că nimic din ceea ce oferă și demonstrează această prezență bihoreană într-una dintre cele mai pretențioase săli bucureștene nu justifică eticheta de provincialism sau, mai exact, de artă provincială. Fie-ne permis chiar, pentru a cîștiga o nuanță argumentativă, să răsturnăm întrucîtva edificiul logic al afirmației precedente, reformulînd-o astfel: dacă există (și există, indiscutabil) provincialism în spectacolul general al artei contemporane românești, atunci nu la Oradea sau, în orice caz, nu în acest moment va trebui el căutat în existența artistică a orașului nord-transilvănean. Nu dorim a insufla acestei observații un ton sentențios sau o «direcție» mai ocultă decît i se cuvin a avea: e bine de amintit că a te ridica deasupra provincialismului, indiferent dacă îți pui această problemă la București sau la Oradea, nu înseamnă neapărat a fi avangardist și nici măcar, uneori, a ieși prea mult din matca unor obișnuințe,

chiar dacă acestea fac parte din speța celor recente și deci perfectibile. A nu fi provincial însă — și numim în continuare doar particularități pe care le considerăm potrivite, acum, majorității bihorenilor prezenți la Dalles — înseamnă a păstra o verticalitate a creației, o posibilitate de regenerare, un aer general convingător și mai ales o lipsă de complexe în fața temelor și modelelor zilei, acest ultim argument presupunînd atît capacitatea de a se integra acestor emanații ale contemporaneității, cît și (sau poate chiar, în primul rînd) forța de a le nega relaxat și convingător. Chiar dacă în felul acesta lipsa de provincialism devine mai puțin un criteriu de apreciere valorică al operei de artă, cît mai ales o constantă a stării intelectuale, ea continuă să rămînă un punct de plecare pentru o artă reflexivă, neînhibată, diversificată. Iată deci unul dintre motivele pentru care — și revenim aici la ideea alineatului introductiv al acestor pagini — nu putem și nu trebuie să vorbim despre un «specific orădean», în varianta în care acesta ar putea să apară în expoziția bucureșteană. Departe de a fi un aspect truiștic, acest specific n-ar putea fi invocat decît prin forme pur exterioare, în timp ce lipsa lui constituie, fără îndoială, un cîștig pentru fenomenul artistic din acest oraș.

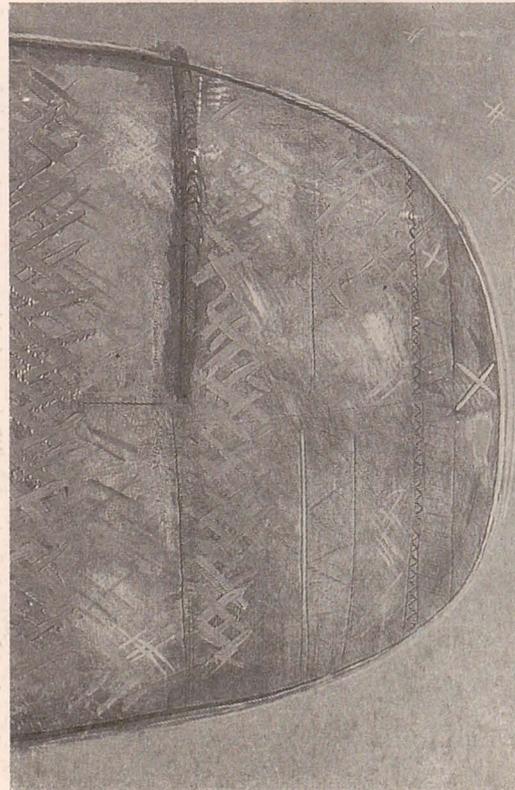
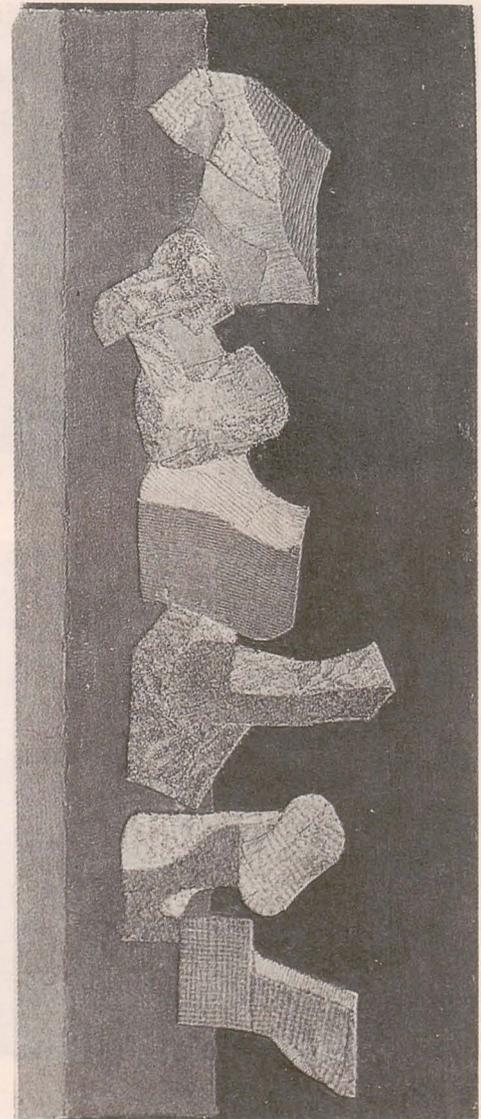
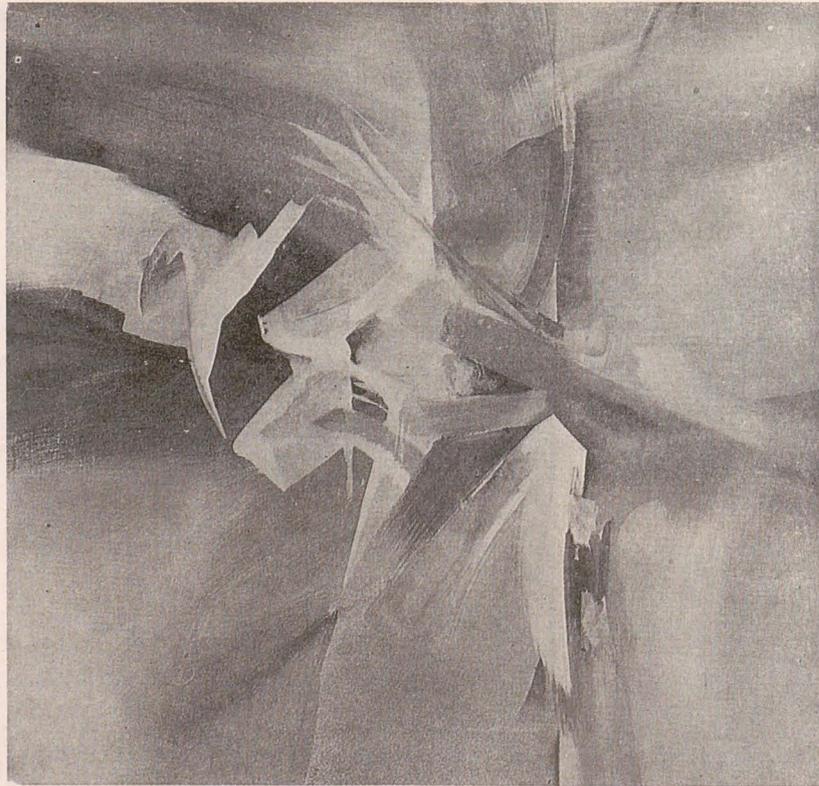
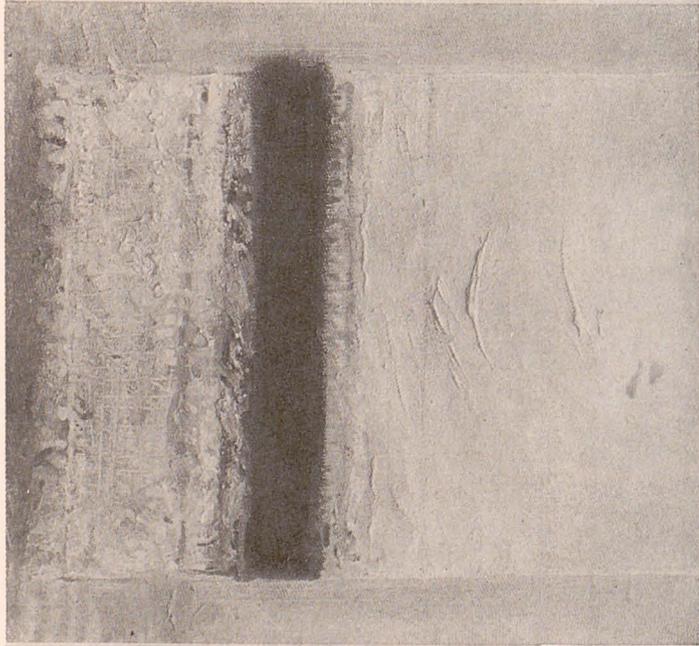
Se remarcă, evident, și în această selecție conturarea diferențiată a unor anumite arii de interes, delimitate prin lucrări supuse unui proces variabil de osmoză stilistică, în general involuntară și permițînd deci individualizarea unor trăsături definitorii



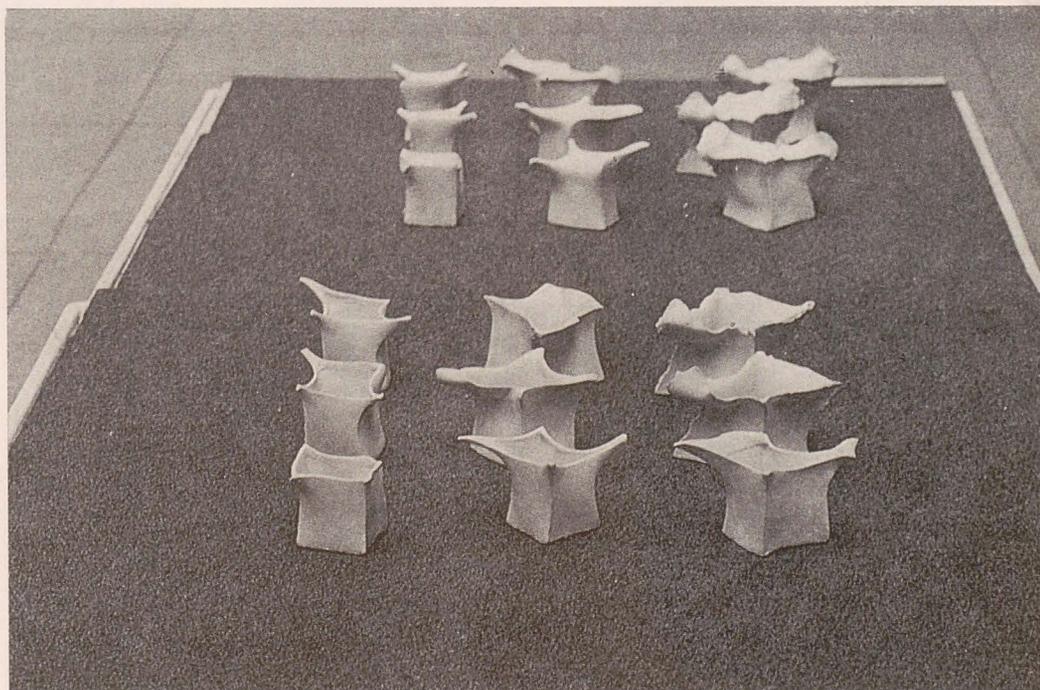
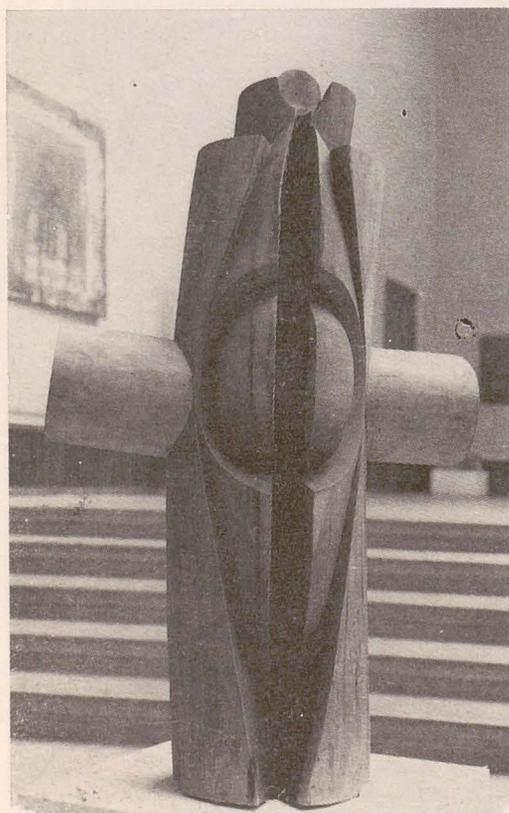
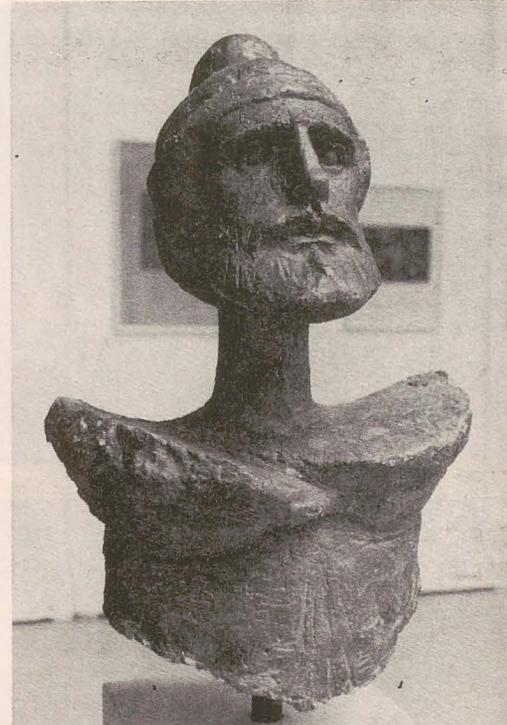
TRAIAN GOGA
GHEORGHE GHERMAN
OVIDIU SĂLĂJAN
WILHELM BÖLÖNI

NICOLAE JAKOBOVITS
NICOLAE KRUCH JR.
ELÉK KISS

RUDOLF BONE
KÁROLY FERENCZY
FLORIAN HEREDEA
DAN PERJOVSCHI



pentru fiecare artist. Tonul general al acestei confruntări neantagonice este dat de opoziția dintre formele de artă mai mult sau mai puțin pronunțat conceptualizate, divagând însă întotdeauna puternic de la linia « reprezentării » și « narării » și acele posturi stilistice care acordă șanse generoase expresiei formale, ambiantei intrinsece a operei, substratului afectiv-liric sau epic al acesteia. Nu este vorba de a forța aici catalogarea artiștilor după principii ce se vor imobile, deși sînt fatalmente subiective, ci dimpotrivă, dorim doar să subliniem o trăsătură caracteristică a expoziției orădene, care constituie, ca orice confruntare de idei, un cîștig pentru privitor,



cu atît mai mult cu cît opțiunile stilistice au în cîteva cazuri notabile meritul de a nu fi dependente de implacabila bursă a generațiilor.

Vom inaugura seria exemplelor prin a aminti un grup relativ compact de graficieni și pictori tineri, familiarizați cu exercițiul transcripției imagistice a unei game relativ largi de concepte uzuale, din rîndul celor manevrate de civilizația contemporană, rezultatul fiind concretizat în tot atîtea variante de reconstituiri, sub formă de experiențe vizuale, ale unor modele logice. Tendința la care ne referem poate căpăta, sub influența unui subiectivism puternic afișat, forme uneori acut gestuale (Ioan Mureșan, Aniko Gerendi Găină, Ștefan Gyálai, Maria Minchevici, Georgiana Hora), devine alteleori o demonstrație de redimensionare simbolică a conceptului, deja trecut prin stadiul de « imaginare » plastică (Cornel Abrudan, Florian Herdea, Dan Perjovschi, Károly Ferenczi, Zenobia Brugos Mladin, Nicolae Onușan, Barna Holló), sau se transformă în cugetări cu oarecare duh moralist sau ușor melancolic, un gen de ironism cu un îndepărtat parfum pop-art (László Ujvárossy, Andrei Zalder). Într-un mod aparte se integrează acestei tendințe

sculptura lui Rudolf Bone și porțelanurile Martei Jákobovits, emanații artistice aparținînd unor regnuri diferite ale artei, dar avînd comună libertatea de a transforma, proteic, ideea în semn, sub cele mai neașteptate auspicii de formă.

Undeva, la polul opus al acestei porniri « structurale » se află o sumă întreagă de lucrări de un discret figurativism narativ, cu fine inflexiuni de afectivitate melancolică, mai ales la nivelul peisajului (Traian Goga, János Kristófi, Gheorghe Silaghi, Vioara Bara, Zita Fekécs Lepszan, Gheorghe Gherman), al naturii statice (Roman Mottl, Aurel Roșu, Ioan Augustin Pop), sau ale compoziției de factură moderat interbelică (Aurel Pop).

Un capitol oarecum aparte îl constituie compozițiile de factură mitologic-simbolică încă destul de nedefinită ale Liei Rusu Brîndaș și Veturiei Brîndaș, precum și lucrările de un realism încă prea « definitiv » ale graficianului Szabó Barna și ale sculptorilor Cornel Teodor Durgheu și Romeo Moldovan. Încercări interesante, deși încă nu suficient de decise pe linia evitării cantonării în zona de gravitație a unor modele intrate în alfabetul uzual al genului îl oferă de asemenea lucrările textile și obiectele

decorative din sticlă sau alte materiale ale Mariei Mureșan, Gheorghe Aursulesei, Gyöngyi Kerekes Ujvárossy, Mariei Abrudan ca și proiectele de scenografie ale lui Wilhelm Bölöni.

O serie întreagă de artiști, în fine, refuză încadrarea în cele două mari « arii de interes » pe care le enunțăm mai înainte, nefiind străini de nici una dintre ele, dar avînd întotdeauna și o constantă, de obicei temperamentală, care îi individualizează, uneori într-un mod deosebit de interesant. E momentul să ne referim, sub acest aspect, în primul rînd la pictura intens spiritualizată a lui Nicolae Jákobovits, la rafinatele stilizări cu substrat puternic afectiv ale lui Coriolan Hora, la basoreliefurile de inconfundabilă expresivitate ale lui Nicolae Kruch jr, la sculptura solidă, în forme bine individualizate a Rodicăi Ungureanu, la explozivul expresionism abstract, încă foarte viabil, al lui Elék Kiss, la lucrările sobre dar bogate în picturalitate ale lui Ovidiu Budurean, la formele relativ îndrăznețe și neconvenționale ale picturii Elenei Kruch și ale lui Ovidiu Sălăjan, la reliefurile uneori expresive, deși nu încă foarte stabile pe linia evidențierii plasticității ale Judithei Egyed.

ștefan constantinescu

dan grigorescu

O retrospectivă de amploare a celei pe care Muzeul de Artă al Republicii i-a consacrat-o lui Ștefan Constantinescu demonstrează cât de necesare sînt asemenea moduri de cuprindere a creației unor artiști pe care prezența, chiar și frecventă, în expozițiile colective nu îi definesc îndeajuns.

Demonstrația e deosebit de convingătoare în cazul lui Ștefan Constantinescu; în cei 60 de ani de creație (a debutat la Salonul Oficial din 1924), artistul nu a avut decît trei expoziții personale. E adevărat, operele lui de artă monumentală impuneau o prezență autoritară, profilul pictorului a fost conturat cu precizie în conștiințele celor care urmăreau mișcarea artistică românească din aceste decenii; lucrările lui, ori de cîte ori au fost prezente în saloanele naționale sau municipale, au avut darul să atragă luarea-amînte a publicului și a criticii care au înțeles semnificațiile poetice cuprinse în imagine, aproape fără excepție cu o structură plastică diferită de aceea a picturilor murale care însemnau, pentru cei mai mulți, adevărata față a personalității lui Ștefan Constantinescu.

Iată, însă, că expoziția de la Muzeul de Artă contrazice în bună măsură asemenea concluzii. Artistul a fost, de fapt, un talent ce s-a manifestat, cu egală înzestrare, în două teritorii diferite ale artei formelor colorate. În esența ei, expoziția a avut însemnătatea unei revelații: Ștefan Constantinescu este, așa cum s-a dovedit, unul dintre maeștrii picturii românești de șevalet, ai desenului și ai gravurii din aceste ultime decenii.

Personalitatea lui s-a format devreme. Iată, de pildă, peisajele lui de pe la mijlocul anilor '20; un simț clar al spațiului se deslușește într-un tablou reprezentînd o stradă bucureșteană, în care trunchiurile copacilor situează cu rigoare suprafața picturii. Sau în altul, din aceeași perioadă, de la Turtucaia, unde perspectiva plonjantă împinge linia de orizont în afara ramei, lăsînd privirii o desfășurare amplă de registre. Tînărul pictor știa să manipuleze construcția planurilor ce căpătau funcția de ecrane, organizînd distribuția luminii pînă în adîncimea imaginii.

Mai tîrziu, compoziția devine mai liberă, planurile sînt definite cu mai multă amploare, raporturile coloristice sînt tratate cu mai multă dezinvoltură. Evoluția de la construcția de factură cézanniană spre una în care par a se auzi ecouri din Șirato și din Bonnard se sprijină pe o cunoaștere exactă a legilor culorii pe care Ștefan Constantinescu le-a cercetat neconștient (lucrul e evident) de-a lungul întregii sale cariere. O cunoaștere temeinică a construcției cromatice din pictura murală a Renașterii românești i-a deschis artistului un larg orizont ce i-a îngăduit să creeze armonii fastuoase, dar păstrate cu rigoare între limitele unei logici inflexibile. La fel de elocventă e evoluția portretului. Ștefan Constantinescu a pornit de la tradiția reprezentată de generația lui Ștefan Dimitrescu, a lui Ressu și a lui Marius Bunescu; asemenea lui Phoebus (cu care avea prea puține afinități temperamentale), el a interpretat gramatica tradițională ca pe un subiect vrednic a fi studiat în detaliu. Elementul central al tabloului era expresivitatea, întrucîtva pitorească,

a figurii celui portretizat. Într-un fel, lucrările care aparțin acestui gen constituie, în ansamblul lor (mai ales, firește, cele de la începuturile carierei), un crez estetic. Prin însăși tematica lor, ele revelau adeviziunea lui Ștefan Constantinescu la arta specificului național: chipurile de țărani împrumutînd — de pildă, *Țărani în peisaj* — ceva din monumentalitatea gravă a portretelor lui Ghiță, dar mai ales căldura și simplitatea celor ale lui Tonitza și Ștefan Dimitrescu. În ultimii ani, portretul era interpretat ca un semn plastic integrat în sintaxa compozițională; de altminteri, după 1965, întreaga viziune a lui Ștefan Constantinescu va fi caracterizată prin tendința de reducere energetică a formei.

În această ordine a ideilor, nudul este, fără îndoială, genul în care, cu o energie matissiană, artistul a dus cel mai departe această aspirație la sinteză. Forma e larg caligrafiată, înscriindu-se melodios în spațiu. Decorativul e mai curînd o problemă de ritm decît de simplificare a liniei. Semnificativ, acuarelele din această perioadă a creației conțin și ele aceeași tendință de reducere la cîteva elemente dominante, stenografiile ale unei stări lirice, ele consemnează masele de culoare — vasta coroană a unor arbori, cerul, iarba — întrerupte de linia fină a cîtei unei cupole, a brațului unei macarale, de scandarea bolților cîte unui pod.

După expoziția de la începutul verii lui 1986, nu se va mai putea concepe redactarea unei istorii a picturii românești moderne care să neglijeze contribuția acestui artist ale cărui sinteze stilistice purtau o marcă atît de personală.



Peisaj

Peisaj

gînduri la o retrospectivă

ion stendl

O schiță, un desen, un tablou pictat sînt fragmente de existență. Tensiune de gîndire și timp reprezentate pe o suprafață; cum arată gîndurile unui pictor ne-o arată lucrările sale. Gînduri trecute întotdeauna prin inimă.

Totul e făurit în tăcere și maximă concentrare. O expoziție este o porțiune de biografie, un edificiu în care fiecare perete este o fațadă cardinal orientată, fiecare cadru un coridor deschis, de la sufletul artistului spre sufletul privitorului.

Parcurgînd acest edificiu în liniște, poți citi confesiunea imaginilor, poți reface cu gîndul cazna fiecărei pînze, poți trăi bucuria izbînzii. Să fii numai ochi, nu ai nevoie de cuvinte.

★

Retrospectiva Ștefan Constantinescu, deschisă la Muzeul de Artă este o «secțiune de aur» a creației maestrului. Ce a adunat pe simeză esența creației sale, desfășurată în multiple domenii, încercînd a demonstra încă odată că la fel de important poate fi un desen, o ilustrație sau o lucrare de decorație murală, cum la fel de valoroasă poate fi o pictură de șevalet sau o acuarelă.

★

Peisajele sale între anii 1930—1950.

Întotdeauna un grup de copaci, cîteodată doar doi, de un verde albăstrui suculent ce adăpostesc la umbra lor densă căruțe cu cai deshămați, meseni întîrziți la un pahar, sau formează prim planul ce obturează carapacea obosită a unui vapor tras la chei.

Totul este concentrat în mijlocul tabloului, totul pictat pe un fond gri neutru, mai cald sau mai rece. Parcă și albastrul cerului este adunat numai între copaci!



Mă fascinează saturația fluidă a culorii din aceste pînze, sprinteneala pensulei.

Totul arată prospețime, făcut parcă într-o singură răsuflare.

Balcicul — unul din leagănele peisajului modern românesc îl visam după Tonitza, Dărăscu și Iser, mi-l închipuiam ca Acropolele (înainte de a mă fi purtat pașii pe pietrele ei).

L-am căutat în realitate în vara trecută, într-un periplu prin Bulgaria. Dezamăgire. Balcicul visului meu nu mai există. L-am regăsit deunăzi, tot pictat, pe o bucăciță de lemn semnată Ștefan Constantinescu, datat 1936.

★

O linie diagonală trasată pe un plan — ne spunea maestrul — poate «compune» aproape ea singură întreaga suprafață.

O văd în peisajul din Oltenița și mă duce gîndul la unele din proiectele sale de artă monumentală. Există un corespondent al monumentului — panorama, panoramele unor tîrguri provinciale (la Curtea de Argeș sau Hunedoara, de exemplu). Forfota de oameni, animale și căruțe ca niște fragmente de coloane albe, culcate în partea inferioară a pînzelor, sub linia de orizont.

★

Nota impresiile în fața peisajului pe un carnet sau pe o simplă foaie de scris cu un creion banal sau cu pixul. Trasa orizontul, fixa zonele de lumină și umbră, relieful, vegetația, arhitectura.

Cîteodată prim planuri solide — bărci trase la mal, grupuri de oameni; adnota chiar culorile (în scris): albastru, ocră, roșu englez.

În liniștea atelierului, în fața pînzei, retrăia impresia din fața naturii după cele notate pe caiet, folosind schița ca o partitură muzicală. Pentru a fi cît mai veridic față de notația primei impresii, împărțea schița în pătrățele.

Urmele unor astfel de carioaje se văd în multe din peisajele pictate. Par a le «mări» scara. Peisajele trăiesc prin schițele lor.

Pe unul din pereți, un obsedant peisaj cu un pod peste Sena în asfințit. Are forța de a sta alături de Monet și Turner.

★

După ce Parisul a fost pictat, fotografiat și filmat, imaginile sale răspindite în toată lumea făcîndu-l arhicunoscut prin toate ungherele sale, a fost

suficient ca un pictor să se oprească pe unul din poduri sau să coboare la nivelul apei cu o cutie cu acuarele și o bucăciță de hîrtie bună, pentru a ne aduce imaginea Senei și a Parisului nevăzute pînă atunci.

★

Nudurile — ritmuri și armonii rare scoase în afara timpului, melodii nemîșcate cîntate în surdina cu ochi rafinați pe un instrument de coarde transparent.

★

«Vedem» muzică transpusă plastic.

Autotportretele solid construite.

Portretele actriței Clody Bertola iradiind lumină și calm.

Portretele lui Sadoveanu ca un măreț amurg de toamnă.

★

Compozițiile alegorice, studiile pentru compoziții murale răspindite în diverse edificii, unele însoțite și de desenele pregătitoare, pictate cu aceeași spontaneitate ca și peisajele, ne ajută să refacem drumul, anevoios cîteodată, de la prima schiță pînă la realizarea finală.

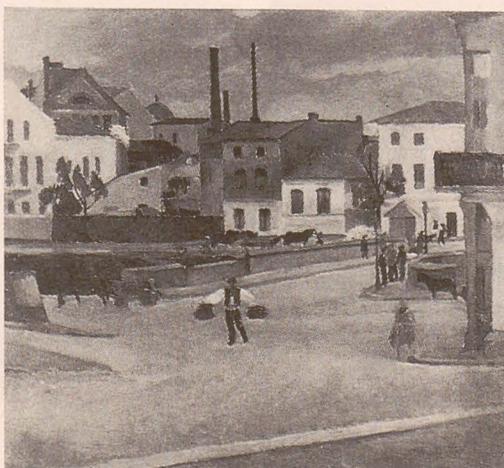
Regăsesc în ele multe din ideile maestrului despre figură, drapaj, proporții și relația cu cadrul expuse la lecțiile despre compoziție din studenția mea.

★

La sfîrșitul acestor sumare gînduri așternute pe hîrtie după periplusuri repetate prin expoziție, constat cu uimire că Ștefan Constantinescu este prea puțin cunoscut. Pentru tînăra generație mai ales, este un necunoscut.

Modest și discret, a trăit, gîndit și lucrat departe de larma publicitară. Confesiunile sale despre gîndurile și lucrul său au fost rare. Îți povestea mai degrabă cu mare plăcere întîmplări din călătoriile sale sau îți împărțea părerile despre Piero della Francesca, El Greco sau Bonnard, atît de apropiați sufletului său.

Retrospectiva, atît cît a putut cuprinde din operă, dovedește marea probitate profesională, totalitatea calitativă a lucrărilor sale, ele fiind adevărate documente de dragoste închinat omului și naturii. Aportul său substanțial la muralistica modernă românească oferă ocazia de a putea vedea adevărata măreție a celui ce a fost și va fi mereu Ștefan Constantinescu.



cronică

etape de creație

gheorghe cosma

Nume consacrat în pictura monumentală, Ștefan Constantinescu a rămas mai puțin cunoscut ca desenator, acuarelist și pictor de șevalet. Adevese s-a uitat că debutase cu pictură la Salonul oficial din 1924, când obținuse «Premiul Simu», că participase frecvent la saloanele de gravură și desen, remarcându-se între fondatorii afișului românesc modern, alături de Petre Grant, Paul Miracovici și Mac Constantinescu. Retrospectiva organizată de Galeria Națională readuce în atenția publicului aspecte mai puțin știute din activitatea atât de complexă a lui Ștefan Constantinescu, care, pe lângă rolul lui de promotor și fondator de școală în pictura murală românească la mijlocul secolului nostru, n-a neglijat niciodată munca în atelier cu tot ce implică ea (portret, nud și compoziție, schițe și proiecte) fiind, totodată, un pasionat peisagist. Majoritatea lucrărilor expuse, cu excepția celor aflate la Galeria Națională și în câteva colecții particulare, provin din atelierul pictorului de la Băneasa, unde zeci de mape, cu sute și sute de schițe, desene, acuarele și guașe, îl revelează pe Ștefan Constantinescu ca pe una dintre cele mai harnice personalități ale picturii românești din ultima jumătate de secol.

Figură alegorică

Port pescăresc

Peisaj urban

Nud

Schiță de nud

Veneția

Personaj

Peisaj

Nud

De tânăr a fost atras de mirajul călătoriilor, colindând timp de patru ani porturile Mediteranei pe vasul «Traian», amintind într-un fel de neastîmpărul și setea de cunoaștere a lui Panait Istrati, colindător pe aceleași meleaguri. În acest străvechi spațiu de cultură și civilizație, el redescoperă lumea Mediteranei despre care Jean Grenier spune că «face ca adevărul să nu poată fi despărțit de fericire».

Este spațiul mirific de care pictorii moderni, începînd cu Delacroix, sînt atrași cu o pasiune irezistibilă în aspirația lor pentru lumină și culoare.

Neîndoindu-l, Ștefan Constantinescu trebuie să fi desenat și pictat cu fervoare în acei patru ani petrecuți în zona Mediteranei. Din păcate, astăzi nu se mai păstrează lucrări ale artistului din această perioadă. Ceea ce confirmă buna sa pregătire profesională din acei ani de călătorii sînt lucrările prezentate la saloanele oficiale, care, pe lângă numeroase premii, îi aduc aprecieri favorabile în critica de artă din presa vremii (Șt. I. Nenițescu, Petru Comarnescu, Adrian Maniu, George Oprescu ș.a.)

Se poate spune că în arta lui Ștefan Constantinescu este filtrată, într-o sinteză proprie, experiența tradițiilor europene și românești, incluzînd tehnica impresionistă a luminii, constructivismul lui Cézanne, fără a uita de Grigorescu, Andreescu și Luchian.

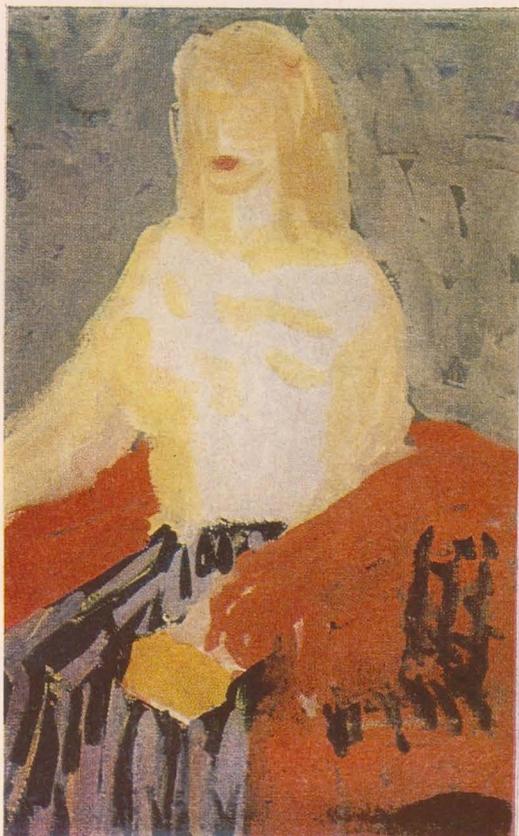
Dacă ne gîndim la primele lui portrete, prețuite încă de la debut, ne reține îndeosebi acela al «Mamei artistului», o pînză de mare sobrietate și densitate picturală, ce ne duce cu gîndul la severitatea plastică a lui Andreescu. De asemenea, autoportretele (1933, 1938, 1942) atestă nu numai o stăpînire temeinică a tehnicii picturale, ci și puterea de introspecție. În schimb, portretul actriței Clody Bertola, cel din prima tinerețe (1938), este pictat cu o gîngășie și o savoare cromatică ce amintesc de vitalitatea paletelor lui Renoir. În cel de al doilea portret (1950—1955), cunoscuta actriță este înfățișată într-un moment de concentrare interioară, surprinsă cu o caldă înțelegere umană. Deosebit de expresive sînt monumentalele portrete ale lui Sadoveanu, pictate de artist în calitate de prieten al familiei marelui scriitor. Subtil cunoscător al operei sadoveniene (făcînd ilustrații la unele cărți, de pildă «Baltagul»), Ștefan Constantinescu lucrează ani în șir la aceste portrete, ultimul, rămas neterminat pe șevaletul din atelierul său de la Băneasa, căutînd să pătrundă în esență universul gîndirii și dramatismul interior al povestitorului.

lubitor de călătorii, Ștefan Constantinescu se dovedește a fi deosebit de sensibil în fața motivelor naturii, distingîndu-se ca un pasionat peisagist. Atras de solaritatea sudului picează adesea peisaje în Dobrogea. Cel mai vechi peisaj păstrat, datat de artist în 1925, este o vedere panoramică din Turtucaia (Colecția Adina Nanu), o pînză pictată cu rigoare în succesiunea planurilor și organizarea dramatică a volumelor și plajelor cromatice. Treptat, peisajele sale cîștigă în luminozitate și subtilitate coloristică (de pildă suita pînzelor cu tîrguri la Curtea de Argeș, în care își fac apariția grupurile de copaci cu vaste coroane în verde stîns și griuri surde). Motivul tîrgurilor îl va obseda pe artist timp de cîteva decenii, ajungînd la interpretări picturale de o mare puritate și muzicalitate cromatică.

În peisagistică, un loc deosebit de important îl reprezintă acuarela și desenul. Fără a fi încărcate și greoaie, acuarelele lui sînt adesea executate cu minuție și grijă față de unele detalii caracteristice specifice locului, într-o execuție tehnică ireproșabilă. Din acest punct de vedere, în istoria acuarelei românești Ștefan Constantinescu deține un loc aparte. El reușește să sugereze cu mare finețe și siguranță tehnică atmosfera și profunzimea motivului. Acuarela îl preocupase de prin 1928—1930 și continuă să-l pasioneze pînă la sfîrșitul vieții, realizînd numeroase peisaje în călătoriile sale în Franța, Italia, Albania și Iugoslavia.

Pasiunea sa de desenator și în același timp de rafinat colorist îl conduce la realizarea unei impresionante suite de nuduri, începînd cu cele caligrafiate cu un duct sigur și energic, de prin 1956—1958 și pînă la admirabilele lui guașe din ultimii unsprezece ani de viață.

Fără a fi tentat de seducția interpretării clasice sau de feminitatea senzuală a tablourilor lui Renoir, de pildă, nici de rigoarea nudurilor lui Pallady, Ștefan Constantinescu face de fapt o investigație a formei, a ritmului mișcării trupului feminin, în studii perseverente de o nesfîrșită varietate, în care linia și culoarea capătă valențe de o discretă muzicalitate, cu o grație și puritate exclusiv plastice. Neîndoindu-l, în aceste guașe artistul se situează pe cea mai înaltă treaptă a picturii sale din ultimii ani de viață, cînd retras în atelierul său de la Băneasa își sintetizează întreaga experiență de peste șapte decenii, cu o disciplină de lucru și o probitate profesională exemplare.



marin gherasim

între utopia edificării și nostalgia muzicii

theodor redlow

Un dangăt de mari clopote pare să cheme la adunare într-un spațiu comunitar: semn al speranței, al încrederii că înșingurarea și tribulațiile individuale (adesea dezorientate) își pot afla leacul în solidarizarea pe lespezile unui edificiu moral-arhitectural, ale unui lăcaș gândit deopotrivă ca marcă spirituală a unui loc, prin construcție înălțătoare, și ca zidire de jur-împrejur, prin construcție ocrotitoare—deci monument și casă în același timp. În această privință, proiectul lui Marin Gherasim de a face din expoziție un parcurs procesional pe la locurile memorabile, marcate de edificările și zidirile sale picturale cu funcție simbolică integratoare, ajunge la o întrupare deplină și convingătoare: fidelitatea față de crez, consecvența demersului și coerența ansamblului realizat sînt fără doar și poate exemplare.

Artist al văzului inteligent, tinzînd la filosofare, el a pornit pe acest drum încă de la începutul anilor 70, cînd a înțeles că vremurile noastre ar putea avea nevoie, mai mult decît de proliferarea unor poezii individuale (expresive dar socialmente ineficiente), de un limbaj artistic al înaltei generalități, întemeiat pe memoria colectivă, motivat de aspirațiile comunității (clan — trib — seminție — popor — națiune — omenire) și relevant pentru acea irepresibilă constructivitate care îl face pe om să înfrunte

vremelnicia, să sfideze neîmînta, durînd edificii și edificîndu-se pe sine, într-o unică operă menită să dăinuie. «Mă gîndesc—îmi spunea Marin Gherasim (v. «Arta» nr. 4/1982) la Cetatea care se poate înălța la dimensiunile patriei și care îi adună pe oameni sub un semn al unității, sub zodia unui destin în care se recunosc».

Meditativ cu seninătate și silitor fără crispă, Marin Gherasim a cutezat să-și pună în față un țel foarte înalt: acela de a aborda marile probleme ale general umanului și de ale da «răspunsuri care să fie ireductibil ale acestui loc». Criticii, ajutați de claritatea didactică din jurnalele de creație ale acestui competent autoexeget, nu au întîrziat să remarce o frumoasă, dialectică de echilibrare tensionată a contrariilor: hieratism și seducție, tectonică esențială a imaginii construite și splendoare a materiei cromatice, austeritate ascetică și fast aulic, concentrare și iradiere ș.a.m.d., toate puse în slujba unei expresii solemne, eroice și glorioase. Mereu cu gîndul la utopia unei edificări moral-spirituale, pictorul construiește nu numai cu axări raționale și cu șarpante arhitecturale, dar și prin însuși modul de mînuire și depunere a culorii, care devine și ea obiectuală, zidită. *Transparenței* dătoare de acces către înțelesuri i se opune astfel *opacitatea* telurică a tabloului-obiect, ferit de tentațiile unei abstracțiuni a rarefierilor și evanescențelor. Pe de altă parte, se poate spune însă că *semnificația* picturală tinde să se reducă, prin previzibilul redundanței, la o *semnificație* literală, iar *expresia* lucrărilor, sistematic codificată, să se contragă în *explicitare*. În asemenea măsură a urmărit Marin Gherasim să facă din expoziția sa un cosmos, încît concentrările semantice și iradierile expresive din fiecare operă—edificiu au ajuns aproape să fie blocate prin concurență; prea mult și prea greu în fiecare imagine, prea răspicat tonul fiecărui enunț, pentru ca luarea aminte în fața diferitelor semne nodale să mai poată fi amplificată în dorita stare meditativă pe tema Unului-Multiplu.

În clipele de răgaz pe care le va fi avut în sălile Dallesului, rememorîndu-și Drumul și contemplîndu-și Cetatea, Marin Gherasim poate că a simțit chemările unei poezii mai muzicale, așa cum i le transmiteau chiar Cupolele sale, serial modulate prin reliefările și nuanțările pastei de culoare, pînă la acea zonă de tăcere a peretelui alb, care le despărțea de concentrările semantice ale Cărții și Receptaculului. Muzica însă—au spus-o esteticienii—este «significant but meaningless», adică expresivă în afara înțelesurilor univoc precizate de un cod, ceea ce dă simbolului încărcătură vitală și îl face inepuizabil, neconsumat.

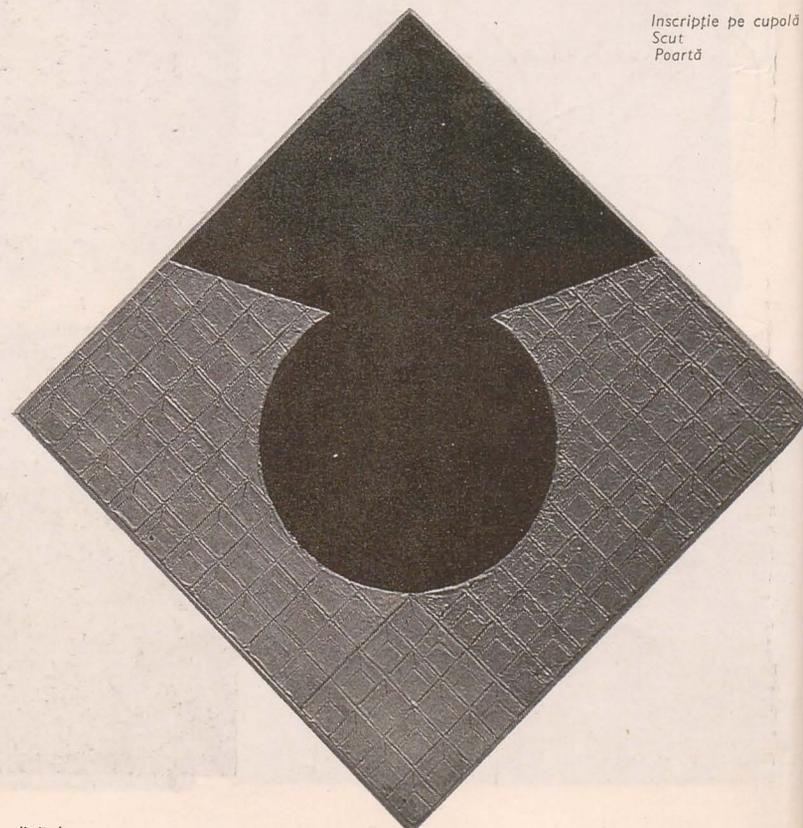
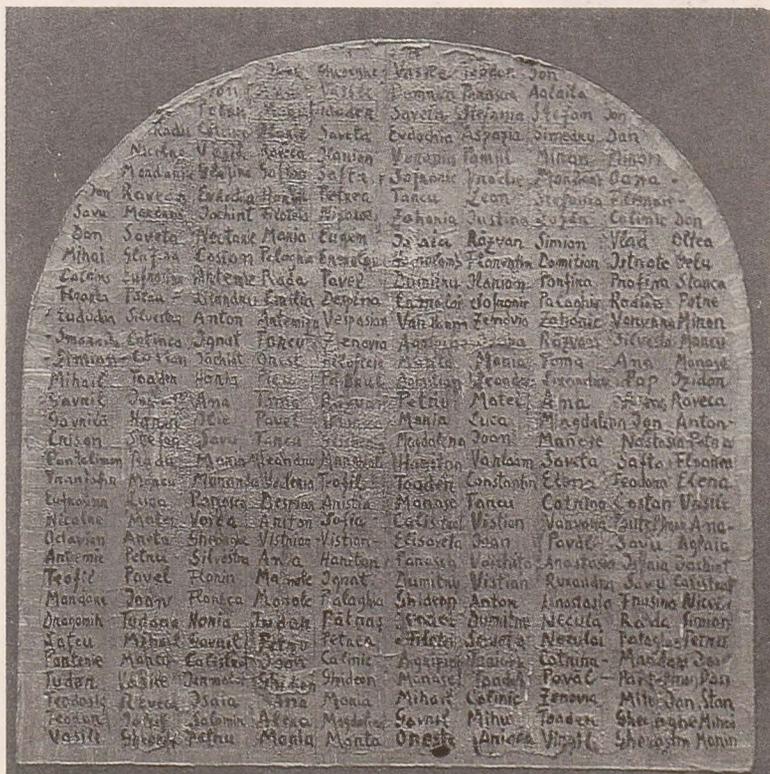
un portret al locului

p. frîncu

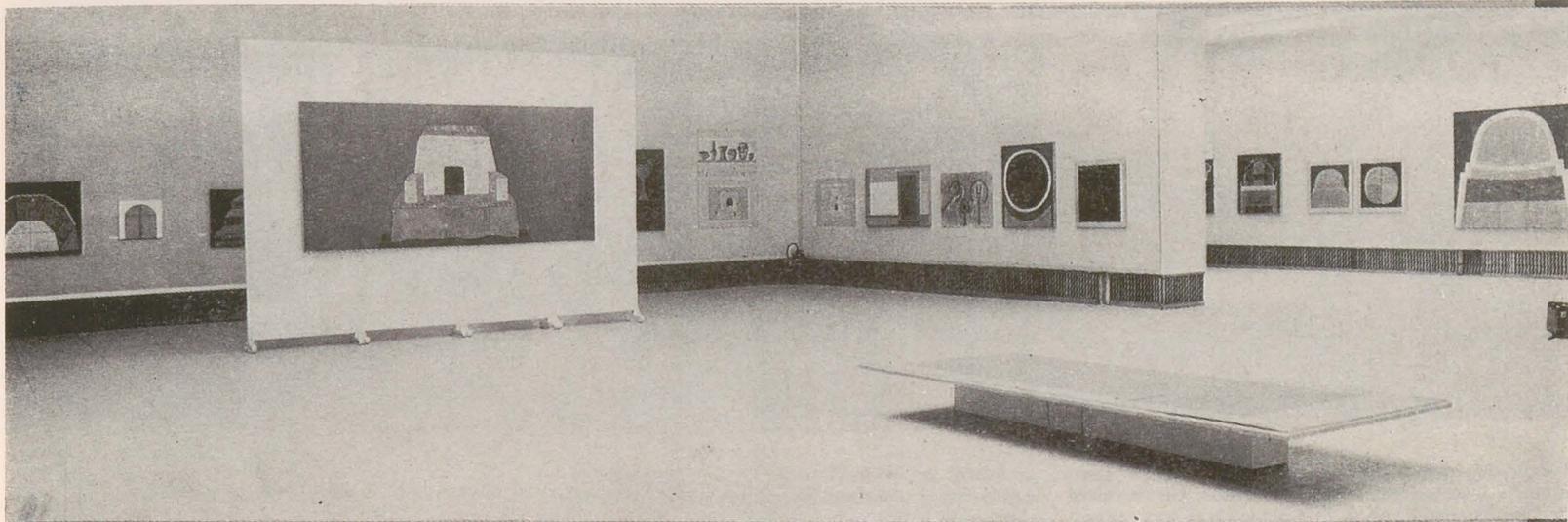
Cum vedeam cu un alt prilej, misterioase edificii sepulcrale, incinte de inițiere sau lespezi cu fragmente anatomice gigante, fac modă în sculptura noastră mai tînără, proclamînd o comună vocație a arhitecturalului. În vedere perspectivică sau în axonometrie frontală, cu punctele de fugă sau cu axe «la vedere» și cu vîrfurile botezate în ordinea unor alfabetice cabalistice, nostalgic originale, această atitudine contaminează și comportamentul în alb-negru ca și pe cel pictural.

Că fenomenul ar merita în alt context o analiză este neîndoielnic. Semnalarea însă a acestei inflații de «zidărie» obsesiv arhaizantă într-o discuție despre pictura *Marin Gherasim* se legitimează acum numai pentru a încerca aici o delimitare. Căci, înainte de toate (poate chiar și de pictură) artistul nostru ni se pare a fi un arhitect, un ins al construcției cu orice preț, chiar cu acela (riscant) al renunțării canonice la energiile mișcării. Fie sugerate în absolută reducere plană, fie desenate între unghiurile teoretice ale descrierii în «cavaleră», volumele imaginate de Marin Gherasim există (dar nu se și dezvoltă) simetric la o implacabilă axă verticală. Este o asează a firului cu plumb și a unghiului drept, o reducere a «paletelor» geometrice la «mijloacele sărace» ale formelor cu secțiuni rectangulare sau curbe regulate. Astfel se constituie inventarul unui repertoriu signalectic care devine și arhetipal, prin capacitatea sa de generalizare și distanța obiectivității. Dar cum și una din marile îndrăzneli a lui Brîncuși a fost tocmai aceea de a reaminti (unei sculpturi care începuse s-o uite) adevărul că un cub este mai static decît o sferă, să zicem, temeritatea «locurilor (aparent) comune» ale acestui tip de sistem este acoperită.

În ceea ce privește, cum se spune, cromatica, vom observa că și aici pictorul procedează ca un om al forme palpabile, ca un sculptor. Modelator însă nu în ronde-bosse ci orfevrar de relief ciocănit. Asemeni unui ferecător de icoane, pictorul-constructor *Imbracă* sacralitatea unor *locuri* din piatră, din pămînt sau lemn în fastul aurului. Pavimentele se metamorfozează astfel în căi de lumină, o hemisferă tumulară în cupolă—ogîndă a cosmosului,



Inscripție pe cupolă
Scut
Poartă



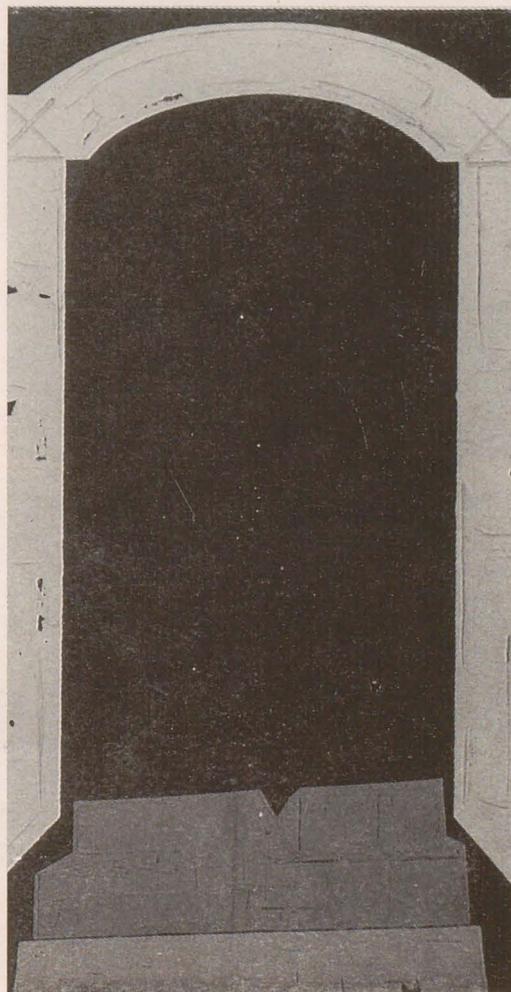
jilțul articulat dulgherește din grinzi sau (mai rural) debitat din cilindrul unui trunchi de copac, în tron imperial sau sacerdotal. Martelînd însă foliile strălucitoare ale ferecăturii, Marin Gherasim nu are și de *transcris*. Căci continuînd analogia propusă, trebuie să vedem că în absența completă a oricărui detaliu (de structură) «icoana» pictorului este în fapt (ștersă poate de vreme) numai un contur, o siluetă. Ferestrele sînt decupate aici nu pentru chip și mîna ci pentru a marca locul «portretului golului» atemporal în care se înalță aceste edificii. Fără «anatomie» și «draperie», dar și fără «atitudine» și «gest», reci (încă odată) prin tactilitatea netității și temperaturii metalului, imaginile lui Marin Gherasim se organizează într-un iconostas al unui heterodox templu al semnelor unei geometrii a începuturilor. Organizat în expoziție sub genericul «Drum» ele trebuie poate să fie privite și ca borne, ca trepte ale unui parcurs. Este ceea ce ar putea să vadă cel aplicat la o analiză morfologică minuțioasă, avînd ca ghid caietul de lucru al pictorului publicat într-un elegant și bogat catalog. Aici la pag. 2 sub data «august 1976» artistul (reputat de altfel și ca teoretician și cercetător) găsește convenit să remarce că simetria este mai abstractă decît asimetria. Să fie oare acest gînd pornit dintr-o subconștientă mică insatisfacție, dacă vedem că «*abstract*» se poate citi și ca *impersonal*?

postbizantinism la marin gherasim

ana vlah

A te situa pe una din razele unui model cultural ce a atins centrul incandescent al ideilor și polul rațiunii dominante alcătuiind un întreg spiritual, înseamnă a suporta o asceză a descendenței, o kenotică punere sub tutelă și, totodată, a te înalța spre confruntare și confirmare a autenticității propriului Eu creator. E adesea, acest tip de continuitate pe care-l presupune alegerea modelului, nu o simplă pasișă cu funcție de citat cultural, ca-n voga «manieristă» a ultimilor ani, ci o profund umană și mereu actuală nevoie de legitimare, nu atît axiologică cît ontică, la nivelul actului însuși de continuitate, ocolind starea falsă a zbatelilor în aerul mărunț al noutății pentru a respira ritmic în conșonanță cu nevoia firească de cultură a omenirii istorice. A sta sub semnul Bizanțului, a continua să fii astăzi un postbizantin înseamnă nu numai a ști bine trecutul artei aici, dar și a țî-l asuma pe acesta drept destin, drept propria ta istorie și drept virtuala ta devenire în viitor. A nu-ți nega continuitatea atunci cînd simți că ea există cu adevărat, aceasta mi se pare a fi ipostaza în care se dezvăluie mereu pictorul Marin Gherasim.

Arhitecturi decupate pînă la a deveni efigii arheologice pictate, tînjind către înveșnicirea lor în simbol, alcătuiesc o lume a cărei morfologie doar aparent s-ar putea asocia unui generic și funciar bizantinism, tot atît de superficial ca și acela al petelor egale, plate, de culoare, închise în conturile decise ale convențiilor vizuale decorative. La acest nivel al citirii, absidele și tronurile, vatra și cupolele, nu sînt bizantine, oricît de sugestive ar fi, cum nici suprafața lor fizico-picturală, goală, rămasă parcă aidoma unei construcții neconsacrate de iconografia canonică a picturii, nu poartă semnul de distincție aureolară a întruhipării figurative. Stenice «arhitecturi ale spiritului», construcții epurate ale raționamentului figurînd aparent abstracte structuri ale comuniunii verticale, alcătuite din suprafețe tactil prezente din aur, argint, cupru și lut, picturile lui Marin Gherasim par a ilustra principii de estetică tomistă: *claritas, integritas, consonantia*; înțîlnirea



geometrismului retoric al suprafeței persuasive cu conceptualizarea prin reducție la esență, tradusă formal prin onomatopee ritmice, și ele geometrice. Aici, la un nivel secund de situare a judecăților critice, artistul e mai degrabă un romanic decît un bizantin, un cistercian dominat de obsesia constructivismului existențial și pragmatic al spiritului, mai mult un occidental al universalilor, decît un răsăritean al absalelor continuități ale lumilor. Abia *semantica* descifrată a «nefigurativului» (înlesnită de sintaxa subtil ordonatei expoziției) ne revelează *adevărul bizantin* al pictorului. Situaarea fiecărei forme (cu complexul ei de multiplicări în contextul rapelurilor axiale și al oglinzirilor tensionale) creează un sistem, o ierarhie și o fixitate a citirii, care dezvăluie în însuși cititorul «cheia înțelesului», prin trăire. Se recurge la această strategie, ne-echivalentă morfologic cu iconografia, dar apelînd la caracterul său de scenografie ritualică spre a spori demonstrația sacralității arhitecturilor implicate, pentru ca sensul inevitabil personal al interpretărilor, fie și numai la nivelul scriiturii dictate de tradiție, să nu alunece în fals, în artificii gestului epigonic, și în eres. Într-un fel e și o strategie a memoriei, o reiterare, un rapel la energetismul vibrant al eternei reînnoașceri. Ambivalența declarată a fiecărei forme reconstruite, trimiterea ei în dublul sens al orientării selectate, funcționînd deopotrivă ca parte și ca întreg (uneori cu o vastă polisemie, ca în cazul «vetrei»), ca identitate particulară și ca ales universal, implicate fiind atît sensul direct al impactului plastic cît și sensul metaforic al citirii hermeneutice în concordanțe și asociații, și caracterul de intensitate vizionară și de percutanță morală a imaginilor sînt toate date esențiale ale moștenirii *în spirit* a artei bizantine. În plus, apare accentul de materialitate prețioasă, nevoia selecției din construcție a ceea ce este socotit a configura optim mesajul zidirii, adică acel capitol al cititorii, dublînd caracterul inițial și suprem al iconicității, aspect ce particularizează cu precădere manifestările locale ale bizantinismului la noi, în secolele XVI—XVIII, în descendența cărora se așează și «construcțiile» actuale ale lui Marin Gherasim.

Aș spune că între absența programatică a figurativului iconic, aparentă derogare eretică de la modelul cultural bizantin și recuperarea subtilă a trupescului prin atent organizată materialitate a suprafețelor pictate se situează, ca-ntre două limite ale înfințului, pariul artistic al acestui tîrziu postbizantin. Puritanismul absolut al formelor l-ar fi dus, fără instinctul pămîntului, la spectralitatea scheletelor de idei; alunecarea în iconografie — la convenționalismul narativului discursiv, diluat, al prototipurilor. Dar Marin Gherasim știe să construiască mînuind pozitivul și negativul volumelor, știe să lase libere golurile, să recepteze tensiunea absențelor, să imagineze, cum ar zice poetul, lumea materiei cu ne-materia și să vorbească cu ne-cuvintele. Postbizantinismul său purcede nu dintr-o situare la poalele cronologiei, ci, aidoma veacurilor noastre de istorie, din continuitatea firească în geografia acestui destin.

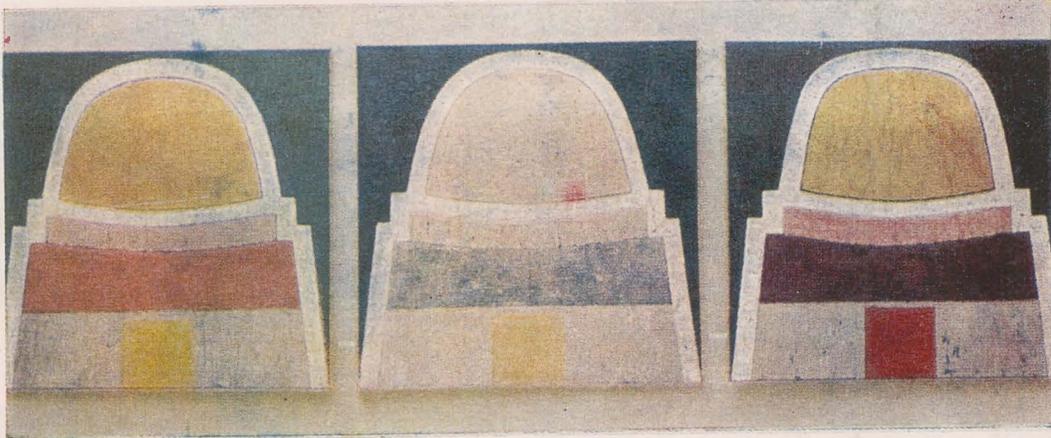
expoziția ca drum, ca reiterare

vasile drăguț

Paradoxal, dar numai la prima vedere, în cazul picturii lui Marin Gherasim judecăților de valoare nu li se recomandă obișnuitul drum de la parte la tot, de la detaliu la generalitate, ci invers. Desigur, fiecare lucrare considerată izolat instituie propriul său univers de întrebări și de răspunsuri, fiind în măsură să angajeze cu privitorul un dialog al butadei. Dar mai presus de tot ceea ce poate comunica un tablou sau un proiect, pentru opera lui Marin Gherasim este definitorie ambianța de gândire, starea de gravă asumare a realității în devenire istorică cu întregul său alai de neliniști și de simboluri. Iată de ce, modul ideal de întâlnire cu pictura lui Marin Gherasim este expoziția, altfel zis ansamblul coerent de lucrări înțeles ca discurs plastic, singurul capabil să pună în evidență, cu claritate și persuasiune, orizontul de gândire al unui artist de excepție. Căci, spre deosebire de mulți alți confrăți, Marin Gherasim nu-și istovește trăirile partiționat, de la lucrare la lucrare; el aparține tipului de creator pentru care confruntările cu drama interogației se prelungesc în lungi serii ciclice, revenirea obstinată asupra aceleiași întrebări exprimând, deopotrivă, insatisfacția și dorința de aprofundare.

Într-una dintre numeroasele sale însemnări jurnaliere, artistul se confesa astfel: «Cred că valoarea esențială a operei de artă este conținută în spiritualitatea ei, în capacitatea de a crea semne de întrebare esențiale, în capacitatea de transpunere a privitorului într-o stare de visare, de meditație. Nu pot structural să fac o artă de agrement optic, o artă de pure valențe decorative, o artă a senzoriului pur. Fiecare tablou înseamnă pentru mine o nouă încercare de a cunoaște esența lucrurilor, de a mă cunoaște în raport cu ele, este un dramatic colocviu cu mine și cu lumea»¹.

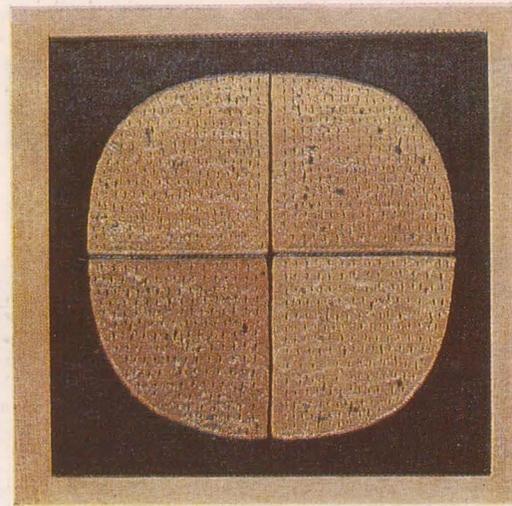
În sensul celor arătate pînă aici, expoziția personală organizată în sălile Dalles (iunie 1986) constituie o admirabilă demonstrație. Așezată sub titlul «Drumul» și evocînd în fapt itinerariile spirituale ale artistului din anii 1973—1986, expoziția lui Marin Gherasim a cuprins mai multe grupuri de lucrări cu teme aparent autonome: absida, cupola, tronul, cetatea, vatra, scutul. Dar, dincolo de apartenența lor autonomă, mi se pare evident că temele



Abside
Scut
Synthronon
Cetate
Scut
Cetate

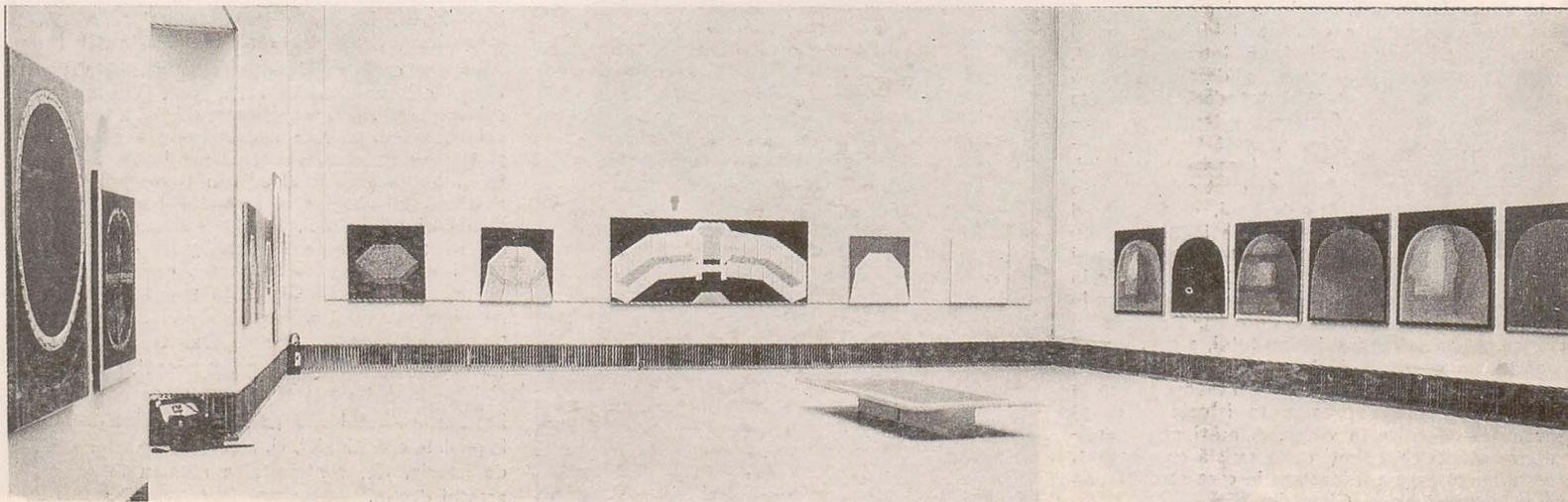
amintite se reunesc în jurul unei idei centrale: posibilitatea contemplării interogative a devenirii umane cu ajutorul unor însemne caracteristice, a unor receptacole de semnificații.

Descinzînd din țara de sus a Moldovei, acolo unde chiar și peisajul natural pare o emanație a istoriei, într-atît este hrănit de fapta oamenilor de pămînt, deopotrivă luptători și ctitori, Marin Gherasim a fost de timpuriu confruntat cu misterul duratei. Față în față cu ctitoriile medievale, el a dorit să înțeleagă mai mult decît frumusețea unei forme zidite sau pictate. Sub semnul propriului gînd că «a privi înseamnă a pune în relație, înseamnă a filosofa», artistul a tins spre zonele secrete ale faptelor de zidire, cu convingerea mărturisită că semnificatul și semnificantul sînt simultane și necesar complementare. În această categorie de preocupări două teme mi se par cu precădere reprezentative: absida și cupola. Pe foaia de studiu (ca proiect) și apoi pe pînză, motivul absidei a fost sublimat în mod repetat, trecînd de la traseul liniar al planului la sugestia unui spațiu ideal, dar fără



implicarea materială a zidirii propriu-zise. Cu alte cuvinte, nu construcția, ci locul consacrat care își reclamă bolțile, bolți care pot fi înălțate mental, în fiecare zi, mereu mai armonioase, mereu mai apropiate de adevăr. Desprinderea de contingentul banal a fost săvîrșită cu simplitate: imaginea bivalentă a absidei (plan și proiecție în spațiu) a fost așezată pe verticală, la partea inferioară fiind desenată o deschidere, o posibilă ușă către pămînt sau către cer. Așadar, o ușă a comunicărilor esențiale. Gravitatea gîndului s-a însoțit de la primele tușe de penel cu gravitatea limbajului pictural, suprafețele largi — incisiv și parcă dureros delimitate — avînd o respirație amplă, cu tresăriri ce par a veni din adînc. Mișcarea în larg a suprafețelor nu scade interesul pentru calitatea prețioasă a materiei, pictorul pîrînd a fi convins că un tablou este asemenea unui stihar voievodal care poartă în greutatea țesăturilor scumpe și a juvaericelelor sale o dramă nepovestită dar mereu prezentă.

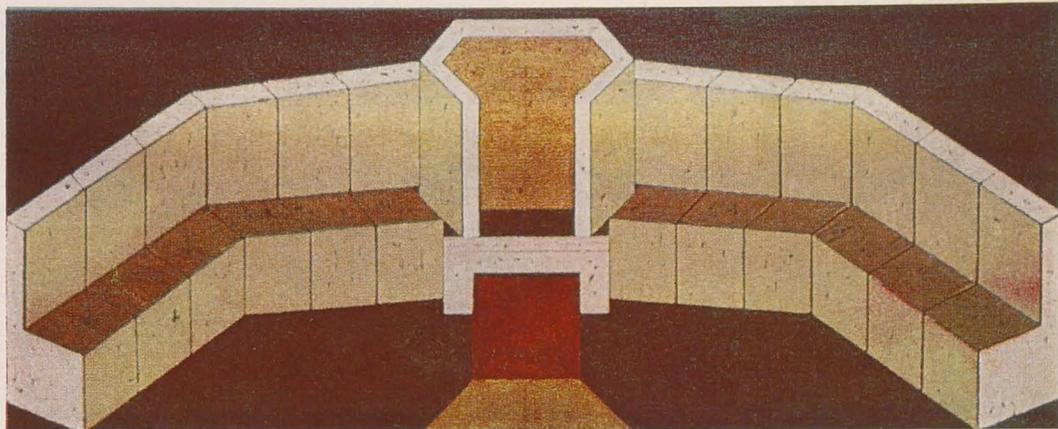
Încă și mai clar mi se pare a fi drumul străbătut de Marin Gherasim în jurul motivului cupolei. În mod obișnuit, cupola este gîndită în primul rînd ca



realitate fizică, cu tot ceea ce implică tensiunile interioare ale structurii de rezistență, și abia în al doilea rând este invocată încărcătura ei de simbol, posibilitatea echivalării cu bolta cerească. Către acest din urmă mod conotativ s-a îndreptat atenția artistului care a refuzat cu premeditare să se lase antrenat în direcția — altminteri bogată în resurse — a investigațiilor materiale. Eliberate de poverile teluricului, cupolele lui Marin Gherasim sînt, din capul locului, datorite luminii și spațiului de deasupra, în a cărui lărgime se rotesc fără servituțele tensiunilor și chiar fără necesitatea suportului. Aceste cupole, ideale, care nu se sprijină pe nimic, conțin în textura picturală care le vizualizează, o bucurie abia măturisită, oprită prin penel pentru privirile noastre. « Peste vîrfuri de genune trec corăbii cu minune » spusese cîndva Dosoftei, mitropolitul, în a sa Psaltire versificată. Cupolele acestea sînt asemenea unor corăbii care poartă pe deasupra contingentului o nobilă zestre de multe uimiri. Pentru aceasta, materia colorată a tablourilor a fost hrănită de artist cu lumină și a fost făcută să vibreze perpetuu: cupolele au devenit însemne ale aspirației de desăvîrșire.

Între aria sacră a absidei și imponderabilul cupolei ideale, momentul tronului este rezervat solemnității de taină, posibilului ritual al cuminecării cu adevărul. Pentru Marin Gherasim, tronul nu este un atribut al puterii, ci, mai degrabă, al cutremurării în sine. Accesul la tron (sintronon) presupune umilitate și tăcere, meditație și ascultare. Așezarea unui tron și legătura sa cu pămîntul nu reprezintă decît condiții ale imanenței, în fapt sensul lăuntric al compozițiilor este ascensional, o ascensionalitate calmă și mediativă sub rotundul nevăzut al cupolei. Așadar o temă a purificării: pe fondul unui aparent triumf, tronul trebuie urcat fără podoabe.

Plămădite dintr-o substanță lăuntrică diferită, « cetățile » lui Marin Gherasim instituie posibile însemne ale duratei, în perspectiva abstractă a valorilor morale. Cetățile construite pe pînză nu au nimic de a face cu ansamblurile fortificate de referință curentă.



Artistul nu este interesat de cortine cu creneluri, de turnuri sau de bastioane. Din pămîntul abia sugerat se înalță o formă convențională care, prin rigoarea geometrică și prin materialitatea picturală, poate fi acceptată ca un posibil reduct. Cîteva însemne, doar aparent auxiliare, sînt suficiente pentru a arăta că « cetățile » acestea nu au nevoie de apărători; ele se apără pe sine prin sine, prin valorile pe care le reprezintă, prin chiar gîndul care le-a înălțat. Căci un fapt de creație, o valoare umană constituită și împlîntată în istorie este ea însăși o cetate.

Ideea apărării ideale se regăsește și în ciclul de lucrări intitulat « Scutul », ciclul mai pronunțat monodic ca sistem de forme, dar a cărui conotație este admirabil servită de fermitatea limbajului pictural, nu lipsit de elocvente asperități. Făurite sub semnul unor incantații apotropaice, scuturile lui Marin Gherasim nu ascund tăișul armelor de contraatac; dimpotrivă ele propun cu sinceritate instaurarea stării de liniște, de echilibru, de meditație. Poate tocmai de aceea — și în mod cu totul neaștep-

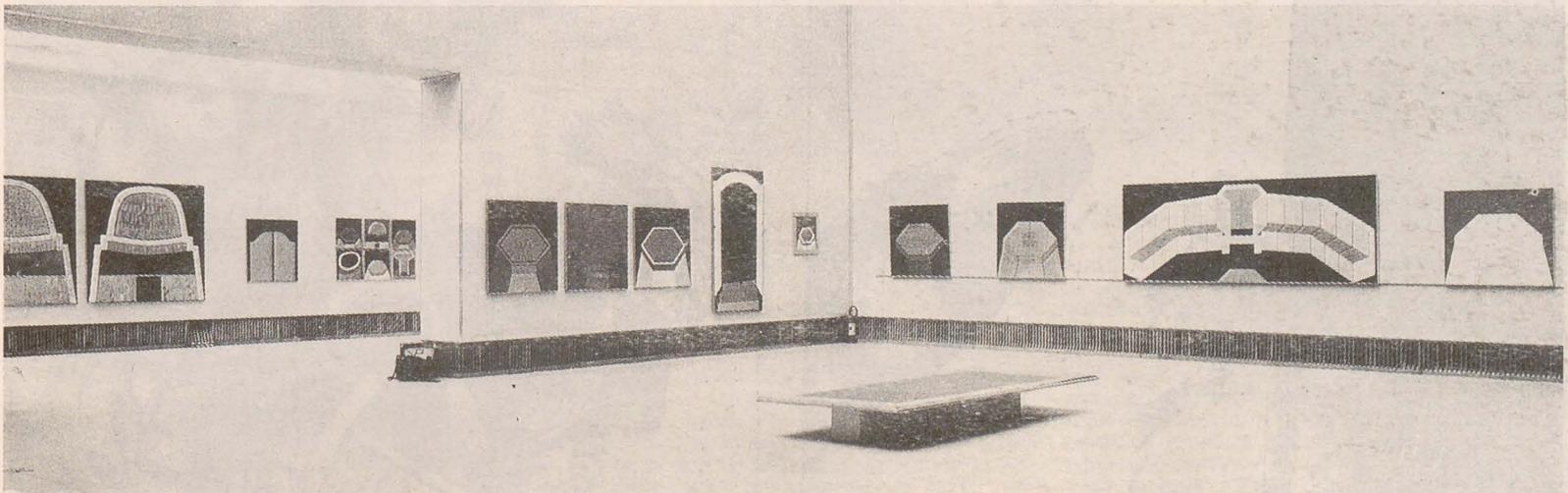
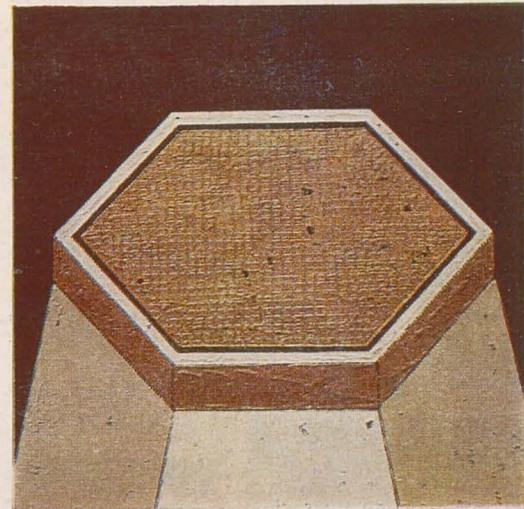
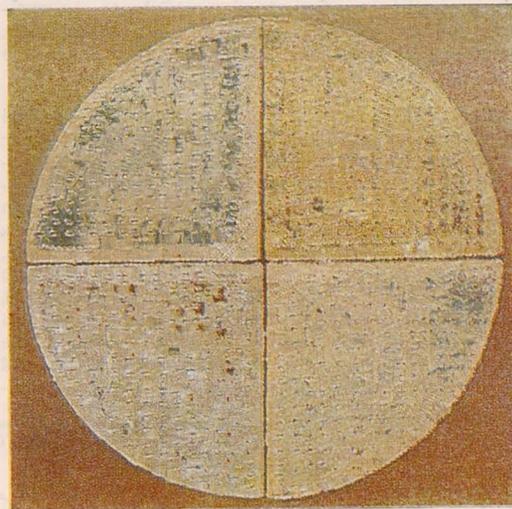
tat — rotundul scutului cruciat își găsește un corespondent în acela al ghizdului de fîntînă.

★

« Prin simbol, realul este investit cu înțelesuri morale » notează în *Jurnalul* său Marin Gherasim. Expoziția de la Dalles este o neîncetată demonstrație în acest sens, dar o demonstrație deloc discursivă sau didactică. Artist pînă în fibrele cele mai ascunse ale firii lui, Marin Gherasim respiră și gîndește simultan prin tablourile sale care (singure și mai ales împreună) oferă omului de cultură al zilelor noastre o nesperată șansă a integrării în spațiul etern al echității absolute¹. O integrare ale cărei drumuri își au începutul în evul de mijloc al istoriei românești. Cu Marin Gherasim pășim în contemporan însoțiți de valorile stabile ale propriei noastre existențe.

¹ Citat din catalogul expoziției de la Dalles. Toate celelalte citate provin din aceeași sursă.

² Constantin Brăncuși obișnuia să spună: « Frumosul este echitatea absolută ».



atelier 35 — cinci tineri gravori

adrian guță

În atelierul de gravură din strada Speranței, proaspeți absolvenți ai secției de grafică din Institut își pot desăvîrși formația într-o atmosferă propice studiului și aprofundării diverselor tehnici (metal, litografie, xilo- și linogravură), experimentului și comunicării. Să ne referim la câțiva dintre tinerii care lucrează aici.

Ion Drăghici (n. 1959), absolvent în 1984 al secției de grafică din Institutul «Nicolae Grigorescu» (clasa Traian Brădean), câștigător al bursei U.A.P. —1985, este un artist grafic prin vocație — elementul de limbaj plastic preferat: linia — cu o sensibilitate complexă și remarcabilă forță imaginativă. În lucrările lui, acest tânăr autor pe de o parte sondează lumea înconjurătoare și încearcă să se raporteze la ea prin imaginile create, iar pe de altă parte, dintr-o pornire idealistă, unele din compozițiile sale se constituie în proiecții ale unor dorite relații interumane sau între om și mediu. Slăbiciunea pentru basm și-a pus la rîndul ei amprenta asupra modului de elaborare al graficianului (v. alcătuirea compozită a animalelor). Ion Drăghici reprezintă într-un cod simbolic vizualizat în secvențe ce se revine în mai multe lucrări și a cărui fizionomie aduce cu a autorului ne amintește afirmația tînarului artist despre implicarea sa în operă. Un motiv ce apare adesea este relația om-animal, mai ales în imaginile de atmosferă onirică, în «traducere» suprarealistă; relația aceasta, pornită din planul realului și mutată în cel al visului, eventual al utopiei, semnifică fie o identificare a destinelor, fie dorința de pace și armonie. Lupta contrariilor, prioritar cea între bine și rău, este reprezentată în mai multe ipostaze: ciclul «Cărților de joc», reper nou în opera lui Ion Drăghici, se referă și la opoziții fundamentale, dar vizualizează și atracția ori succesiunea în timp a forțelor adverse (masculin-feminin, ziua-noaptea). În «Cărțile de joc», în alte lucrări, apar, compozițional, trăsături baroce. Starea de zbor, secvențierea, sînt explicate nu doar de oniric și narativ-simbolic, ci și de preocuparea artistului pentru reprezentarea mișcării și a binomului spațiu-timp. Ion Drăghici preferă gravura

în metal (alb-negru), care îi permite detalierea accentuată. Desenul, evoluția liniei, realizează rafinate neostentative. Se mizează însă și pe relația între linie și pată, pe raporturile valorice — uneori se remarcă folosirea clarobscurului.

Traian Alexandru Filip (n. 1955) a absolvit Institutul «Nicolae Grigorescu» — grafică, clasa Traian Brădean — în 1980; prezențele sale expoziționale includ și câteva personale, în țară și în străinătate. Cea mai mare parte a lucrărilor pe care le realizează în ultimul timp este inspirată de versuri. Tînarul artist reușește, la transpunerea substanței poetice și a sensurilor filosofice în imagine, prin «filtrul» propriu, să dea noi lumini metaforelor, să amplifice la dimensiuni general-umane trăirile individuale. El se exprimă în secvențe narativ-simbolice, ce uneori se grupează mai multe în cîmpul aceleiași lucrări, dar sînt concentrate de cîte un vector semantic unic. Autorul este preocupat de condiția umană în toată complexitatea ei, cu piscuri și abisuri, cu idealuri înalte dar și cu infirmități sufletești, pașuni efemere, cu dorința de împlinire spirituală și spaima de cotidian. «Lectura» imaginilor necesită o abordare de pe poziții ce ne cheamă, din punct de vedere istoric-cultural, din contemporaneitate înspre Renaștere și «zonele» imediat învecinate ei, înainte și după — atît limbajul simbolic, cît și cel plastic vehiculate de Traian Al. Filip își extrag în bună parte substanța din Evul Mediu tîrziu, Renașterea italiană, flamando-olandeză și germană și unele aspecte ale Barocului. Poziția de concepție și stilistică a artistului arată că acesta nu dorește să fie modern (nu-l bănuim, pe de altă parte, nici de intenții postmoderniste). Distingem în arta lui Traian Al. Filip aspirația duratei, a creării urei opere a cărei valoare să se perpetueze în timp. Lucrările tînarului grafician sînt, pentru receptorul contemporan, surse de armonie oferite privirii, trasee culturale și de meditație oferite spiritului. Artistul avînd abia 31 de ani, opțiunile sale stilistice se vor mai schimba, poate — important este să pornească mereu de la ideea construcției artistice durabile. Trebuie subliniată virtuozitatea desenului în compozițiile sofisticate dar echilibrate ale graficianului pe care îl comentăm acum și calitățile melodice surdinizate ale tonurilor delicate de culoare din gravurile sale în metal.

Mirela Isăilă (n. 1957), absolventă în 1982 a secției artă monumentală — restaurare (clasa Rodica Lazăr și Simona Chintilă) din Institutul «Nicolae Grigorescu», activează de cîteva ani în Atelierul de gravură. Universul plastic revelat de personala din 1983 (gravuri, desene, colaje) s-a modificat; de la arhitecturile imaginare, «naturale» sau «edificate», de la exercițiile constructive în care era antrenat semnul plastic, preocupările artistei au început să se concentreze asupra individului uman — sînt mai ales sondaje psihologice, uneori investigații ale zonelor abisale ale conștiinței, viziunea ce rezultă avînd adesea accente dramatice, după cum «mărturi-

sec» elementele expresioniste ale imaginii. Schimbarea nu a fost bruscă ori întîmplătoare: utopicele sale construcții și peisaje pîrîndu-i de la un moment dat prea reci-abstracte, autoarea a simțit nevoia de a-și încălzi-umaniza lumea artistică; și a fost întîii faza de trecere — ne referim la «Proiect pentru o fîntînă ideală» (poințe sèche), unde, în interiorul «edificiului» cu tipologie cunoscută anterior, apar patru personaje feminine seminude de alură alegorică. Există și peisaje personificate prin intruziunea unui ochi, ce veghează în structurile lor. Privirea concentrată, ce însuflețește, interoghează, ochiul deschis — fereastră a suferinței, ochiul apotropaic sau amenințător, constituie un motiv ce revine, cu diferite semnificații, subsumabile însă ideii conștiinței neliniștite, treze — artista are ea însăși o complexă, frămîntată viață sufletească, ce se reflectă în arta pe care o face (în a cărei elaborare, resorturile intime, subconștientul, au un rol important). În lucrările din etapa actuală — litografii (aici remarcăm mai mult decît în alte situații și prezența cromaticii, uneori se recurge la mixaj tehnic, intervenția culorii «de mină», tușa vigo-roasă și amplă conferind picturalitatea imaginii), poințe sèche, aquaforte și aquatinta — este abordat frecvent nudul feminin, personajul feminin în general; această cale de investigare a universului uman se asociază cu analiza divers ipostaziată a chipului uman. Rezolvările plastice sînt interesante. Trupul este «jupuit» (drumul spre adevăr) întru revularea alcătuirii sale de dincolo de aparențele frumuseții — o sugerată structură musculară. Tentația dialogului structurilor înseamnă în cele din urmă impunerea, pe suportul figurativului, a evoluției libere a semnelor plastic, care, urmărit uneori pe suprafețe mici, se emancipează pînă spre abstract. Componentele imaginii sînt conduse nu o dată spre relații de tip suprarealist, iar figurile ori atitudinile unor personaje au accente expresioniste.

Romeo Liberis (n. 1955) a absolvit secția tapiserie (clasa Teodora Moiescu Stendl) a Institutului «Nicolae Grigorescu» în 1980. Lucrează în Atelierul de gravură cu regularitate, de cîteva ani, și este tot mai des prezent în saloanele de grafică, în manifestările speciale consacrate gravurii. Genul în care preferă să se «exprime» este litografia (color sau alb-negru). Lucrările sale au mai întotdeauna o încărcătură simbolică, de obicei de largă accesibilitate. Preocupările tematice merg de la vizualizarea unor generoase aspirații, la portretizarea unor tipologii umane sau stări psihice, de la condiția artistului la compoziții în care un personaj alegoric și un fond narativ definesc momente de istorie; abordează chiar și natura statică (recent, o variantă mai complexă prin prezența unor vagi elemente de peisaj în fundal și a sugestiei filosofice datorate introducerii amănuntului «vanitas» în vecinătatea vînatului abundent). Viziunea artistică a lui Romeo Liberis se concretizează într-un figurativ solid construit, de accepție clasicizantă aproape — nudul

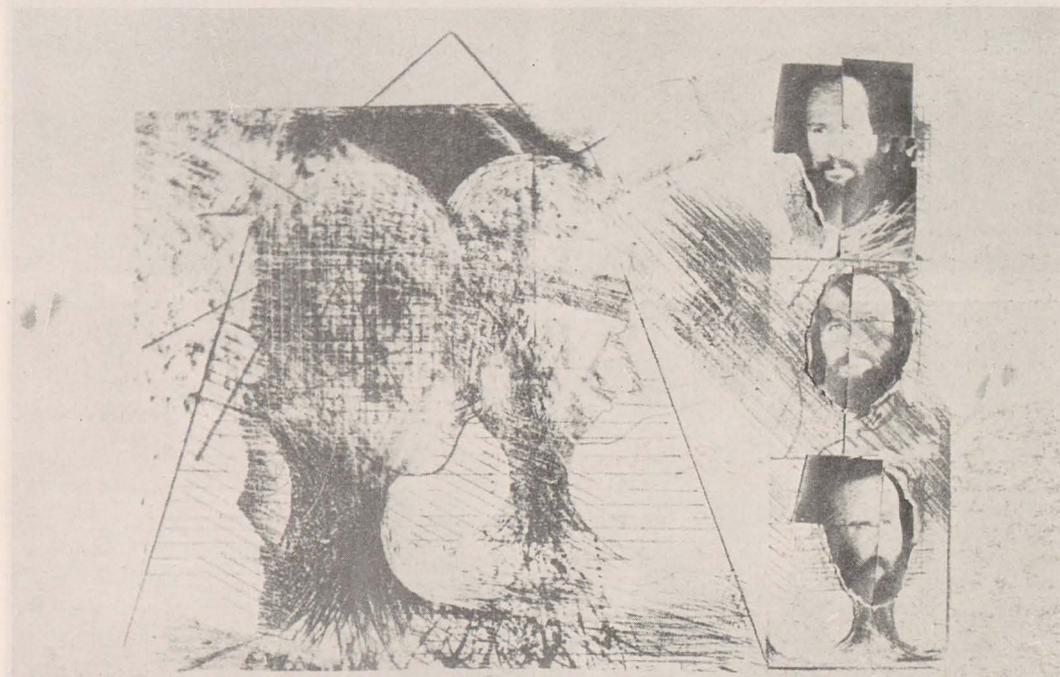




ION DRĂGHICI: *Surpriza*
 TRAIAN AL. FILIP: *Echilibru*
 MIRELA ISĂILĂ: *Sacrițiu*
 ROMEO LIBERIS: *Artistul*
 PETRU LUCACI: *Studiu de portret*

masculin din lucrarea « Descătușare » pare de descendență renașcentistă. Formele sînt fie viguroase, atletice, fie mai blînde și învăluite de lirism. Artistul are un pronunțat simț al volumului, îl definește și îl înscrie în spațiu prin raporturi valorice. Plasticitatea domină așadar aceste imagini, un fel de vedere sculpturală asupra graficii (caracteristicile tehnice ale litografiei avantajează această modalitate de abordare, trecerile tonale fine). Desenul nu își pierde însă fermitatea, linia cu rol grănițitor își face și ea simțită prezența. Compozițiile sînt uneori oarecum secvențiate, altele structurate după scheme clasice; în unele exemple sînt exploatare efecte perspective ori anamorfotice. Simbolul se însoțește uneori cu detalii suprarealiste. Subliniem, de cele mai multe ori omul este personajul central în elaborările artistice ale lui Romeo Liberis, destinul singular sau cel colectiv al individului, insul creator, insul și masele făuritoare de istorie, frumusețea fizică și cea spirituală a omului.

Petru Lucaci (n. 1956), absolvent al secției pictură (clasa Ion Sălișteanu) din Institutul « Nicolae Grigorescu » (1982), este deja cunoscut, ca pictor, de către cei interesați în evoluția tinerei generații — fișa sa de activitate este de pe acum bogată și remarcabilă. Incluzîndu-l însă în grupajul de față, revelăm o fațetă pînă acum neștiută (de altfel foarte nouă) a investigațiilor sale plastice: artistul este unul din cei mai recentți membri ai Atelierului de gravură. Ne grăbim a face deja cîteva notații pe marginea căutărilor în domeniul gravurii ale lui Petru Lucaci, pentru că ni se par interesante atît ca finalizare cît și ca demers; statutul de experiment ni se pare mai potrivit deocamdată acestor fapte artistice și sînt demne de atenție intențiile, încercările novatoare pe care le aduce în cîmpul unor tehnici și abordări consacrate acest pînă ieri « om din afară » față de gravură. Familiarizîndu-se cu litografia sau lucrul în metal, tînărul artist, după primul contact, « clasic », investighează noi rezolvări: introducerea în pagină a unor imprimări de xerox, colaje de materiale la rîndul lor presate și imprimate, care aduc în suprafață evenimente plastice inedite, mixaje de variante ale aceleiași



tehnici (la lito, să zicem), intervenții « de mîna » în culoare, ce conferă picturalitate, o nouă viață lucrării. În foarte multe cazuri, Petru Lucaci are ca finalitate ruperea granițelor între grafică și pictură; lucrînd gravură, domeniu care-l atrage mult, încearcă adesea transpunerea căutărilor sale de pictor în modurile specifice de exprimare ale gravurii — litografia i se pare, prin disponibilitățile de expresie, cea mai apropiată așternerii tușei, petei în pictură. Mixajele tehnice, introducerea unor structuri materiale uneori inedite, vizează nu doar o corespondență (ce poate părea pe alocuri forțată) între grafică și pictură, ci și — iar asta ni se pare acum important — găsirea unor noi modalități de lucru, insti-

tuirea unor noi valori artistice în teritoriul, mai amplu, modern conceput, al gravurii. Unele motive din pictura lui Petru Lucaci (« încasările », de pildă) le regăsim, prelucrate, în litografii, dar apar în acestea din urmă și alte elemente, cum ar fi schițele de portret.

De la figurativ la abstract, de la desenul mai mult sau mai puțin descriptiv la gestul liber, de la raporturi valorice alb-negru la bogăție cromatică și picturalitate, lucrările realizate pînă acum de tînărul artist în Atelierul de gravură, interesante și generoase ca rezolvări plastice, incitante sub raport tehnic, ne invită să urmărim cu speranță în continuare evoluția lui Petru Lucaci în domeniul gravurii.

simion lucaciu

coriolan babeți



O istorie a picturii românești contemporane, alcătuită pe principiul unui « tablou al elementelor » spiritului ei, nu poate face abstracție de opera lui Simion Lucaciu. Altfel rostit, artistul își merită o altă, mai înaltă omologare, dincolo de frontiera unei notorietăți locale, în care l-a fixat natura unei existențe retractile, evanescente. O melancolie irepresibilă, împletindu-se cu asumarea unei doctrine a artistului « inspirat », l-au imobilizat pe Simion Lucaciu în casta pictorilor — « pictori ». Specie adeseori adumbrită de ecranul pe care s-a proiectat în ultimele două decenii cortegiul experiențelor majore ori al discursurilor la modă. O natură pur contemplativă l-a claustrat pe artist pe țărmul tihnit al pictorialismului, asistând atent dar impermeabil la curgerea undelor stîrnite de radicalismul iscoditor al experiențelor și modelor artei. *Pictor-pictor*, acest mai vechi pleonasm numește pentru noi vena unei tradiții de școală românească, cu ecluziuni majore în vârstele picturii interbelice. În mediul școlii clujene, cu Ciupe și Mohi la catedra anilor săi de studiu (1950—1957), în admirația constantă pentru Luchian, Steriadi, Ciucurencu, Baba ori Turner s-a plăsmuit opțiunea artistului pentru o lectură romantică a lumii. A universului picturii, pentru că însăși umilitatea lucrurilor lumii reale (flori, fructe, peisaje) se constituie în « golul » în care debordează pictura ca act. « Portrete ale nimicului, dar foarte fidele » stării de grație a actului creator. Romantic e însuși credo-ul artistic al pictorului, în execuția pînzei, poetica « momentului inspirat ».

Simion Lucaciu pune în evidență fulgurația clipei, « munca ce trebuie să ascundă-cuviincios-munca pictorului ». Artistul se vedește, la capătul acestui parcurs de două decenii și jumătate, un poet al « genezelor ». În pînzele sale de mici dimensiuni e materializată intimist metafora facerii, a creației ca act întors asupra sa însuși. Timide, formele se smulg anevoie nebulozităților unui univers în expansiune, purtînd în ele memoria acestei deveniri, căutîndu-și definiția prin laconice trasee de negru ori concretizîndu-se în trama hirsută a gestului, sub strălucirile de smalt ale pastei picturale. Peisajele însele (« industriale », « marine »), predilecte în atelierul pictorului, emană din seismele pastei sugestia preferențelor lor. Pictor al « smogurilor » — « Ceață și fum » se intitula sugestiv. În urmă cu două secole, o pînză a romanticului Turner — Simion Lucaciu sublimază în peisajele sale sufletești memoria unei tinereți petrecute în ambianța furnalelor Hunedoarei. În inflexiunile lor de poșade, pînzele lui depozitează amintirea unor imagini ale combustiei. În extincția acordurilor de culoare, griuri metalice, violeturi și ocuri, corola unei crizanteme e o apariție solară, iar nervul cu care artistul sgrafitează materia e poate raza de lumină ajunsă în cîmpul vederii prin pîcla de smog. « Dați-mi nițel noroi dintr-o răscruce urbană de drumuri, nițel ocră dintr-o nisipărie, puțin alb și ceva praf de cărbune și vă voi picta un tablou luminos, dacă-mi veți acorda timp să-mi gradez noroiul în tonuri sau să-mi estompez praful ».

Din miezul experienței romantice, îndrăzneala modernă a lui Ruskin dezvăluie sonorități premonitive pentru discursul pictural al artistului nostru. În mineralitatea aspră a griurilor, gracilitatea cîtorva petale de maci, rumoarea suavă a unor flori de cîmp, lumini mirifice de Halima strălucesc în cenușa atano-rului ca o memorie a arderii. Ardere care e însăși pictura. Și pictorul.

Peisaj II
Dimineața cîmpiei
Plajă II
Litoral III

andrei chintilă

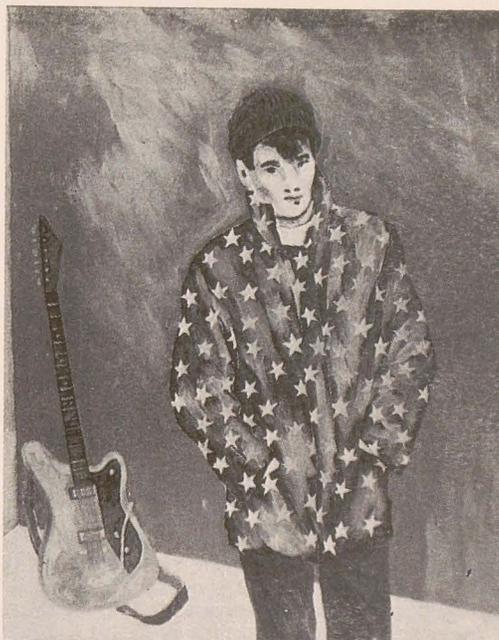
călin dan

În generația de pictori care se afirmă la jumătatea deceniului nouă (generație care — am această convingere — va fi, nu peste mult timp, receptată și discutată la justa sa omogenitate și importanță problematică), Andrei Chintilă joacă rolul, deocamdată subteran, de raisonneur și de filosof al împăcării contrariilor. Receptiv față de noul val al picturii figurative, atent la acutizarea problematicii (stilistică și tematică) impusă de acei « tineri sălbatici », neo-expresioniști, bad painters ș.a., Andrei Chintilă se consideră atașat de arta unor predecesori ai zonei, instalați de acum în celebritate și formule. David Hockney (sec, rece, sarcastic și de o melancolică extra-realitate a figurativului) și Francis Bacon (violent, sumbru, exaltat în furia distrugerii/recompunerii recunoscutului), cam acestea sînt reperele între care s-ar situa tînărul pictor.

Expresionismul lui Andrei Chintilă este unul implicit, subminînd cu discreție limpezimea unor imagini voit banale. Peste un colț de masă ori de stradă, peste o curte sau un portret pare să fi trecut un acid care descompune culorile, lăsînd conturelor suficientă precizie, dar transfigurîndu-le în sensul unei descojiri/treceri dincolo de imediatul aparențelor. Schema compozițională ține de tehnicile șocante ale imaginii de film, care taie grăduri brutale, surprinde profunzimi incomode (*Fereastră spre nord*) izolînd un detaliu și transformîndu-l în narațiune (*Vîntătorul de rechini*). Lucrările au toate cîte o « poveste », conțin un story care tocmai prin imprecizie te stimulează să îl aproximezi deductiv (*Cele 3 grații*, *Buletinul meteorologic*). O tensiune dramatică (în sensul teatral al termenului) se instalează între personajele care își joacă existența ca pe un rol impus de o voință exterioară, coercitivă (*Întoarcerea lui Ulise*, *Instinctul de conservare*). Mișcarea este voit înghețată, pusă în poză, pentru a sublinia acest determinism, care nu e al pictorului, ci al situației surprinse.

Vedem deci că Andrei Chintilă îmbină (tehnic vorbind) zona culturală mai veche-impresionismului (prin tematica banală, « burgheză », și cadrul insolit, decupat fotografic) cu cea recentă a picturii « urîte » (bad painting), purtătoare a unor dezvoltări de tip expresionist ale tensiunilor proprii creatorului și lumii pe care o explorează.

Tematica sa, « recrutarea » subiectelor (imaginilor) ține de o practică personală și e determinată de natura fericită, rezervată, înțeleaptă chiar, pe care o menționăm dintru început. Tema fundamentală, unificatoare, a acestei picturi, este libertatea. Libertatea de a trage la țintă (și multe pînze au marca discretă a unui caroiă median, ca și cum scena ar fi fost aleasă prin cercetatea împrejurărilor cu o lunetă de tir); libertatea de a folosi o fotografie veche și neînsemnată, un text de muzică rock, amintirea unui peisaj (urban), a unei fizionomii, libertatea de a inventa personaje, situații, de a le descrie veridic, de a le pune în scenă, libertatea de a-și povesti propriile întâmplări, întâlniri, accidente. Mecanismul creator al lui Andrei Chintilă este de tip poetic, născînd imaginea dintr-un impact cu realul minor (amplificat în sensul unor tensiuni « tăcute ») și îmbogățind-o prin alegerea unui titlu de contrast, ce potențează spre zonele abstracte o situație din zona imediatului. Bucuriile furnizate de pictura sa sînt nuanțate de o melancolie ce înmoaie durițările limbajului și acea detașată ironie, specifice generației.



Ziggy
Vîntătorul de rechini
Cele 3 grații
Bogdan

Născut 1958 — București; Absolvent al I.A.P. « Nicolae Grigorescu », secția grafică, 1981; din 1981 participă la expozițiile municipale și republicane; expoziție personală — 1986, « Atelier 35 ».

oskar kokoschka

amintiri despre pictor

pe marginea unui manuscris al compozitoarei didia saint-georges

Cercetînd documentele compozitoarei Didia Saint-Georges (1888—1979), am intrat în posesia unui prețios manuscris de *Amintiri* și a unei corespondențe cu diferite personalități artistice din prima jumătate a sec. XX. Ne-au atras atenția, în mod deosebit, însemnările despre George Enescu și Mihail Jora, precum și amintirile despre pictorul Oskar Kokoschka. Dat fiind interesul pentru un cerc mai larg de cititori asupra pictorului austriac, ne-am propus să dăm la iveală acest document inedit. Dar, mai întîi, să schițăm portretul autoarei însemnărilor de față, compozitoarea și pianista română Didia Saint-Georges.

După ce și-a început studiile muzicale la Conservatorul din Iași (1905—1907), Didia Saint-Georges s-a perfecționat la *Königliches Konservatorium für Musik* din Leipzig (1907—1910), unde a fost eleva lui Stephan Krehl (compoziție, forme muzicale), Robert Teichmüller (pian) și Emil Paul (armonie, contrapunct). Reîntoarsă în patrie, Didia Saint-Georges a desfășurat o activitate concertistică în Iași, Botoșani, București etc., dar, mai ales, s-a ocupat de compoziție. Preocupată în special de genurile vocale și instrumentale camerale, a scris lieduri, miniaturi pentru pian, *Sonatina pentru pian* op. 6, dobîndind trei mențiuni (1929, 1930, 1943) la concursul național

de compoziție George Enescu. De altfel, cu maestrul Enescu a legat o strînsă prietenie creatoare, făcînd adeseori muzică împreună.

Însemnările despre pictorul Oskar Kokoschka datează din perioada imediat următoare primului război mondial, cînd Didia Saint-Georges a poposit la Dresda, împreună cu fiica sa Monica. Aci a cunoscut pe muzicologul și esteticianul Oskar von Rieseemann, pe dirijorul și compozitorul Isaia Dobroven, pe pianistul și compozitorul Serghei Rahmaninov, pe balerina și profesoara Valeria Kratina, pe pictorul Hedtner și alții.

viorel cosma

«...În anul 1921, cînd fetița mea avea 5 ani, am plecat din nou în Germania, la Dresda, unde locuia o veche cunoștință a mea, Ira Spiess. Germania nu mai era țara primitoare de odinioară, era o țară stăpînită de foamete. Ira ne-a așteptat și ne-a dus la o «*Erstklassige Pension*» pe Reichsstrasse. Acolo era instalată și Niuta Kalin pe care o cunoscusem în 1913, o fată frumoasă și elegantă, care devenise între timp o femeie foarte bogată, fermecătoare și rafinată.

Prin Ira, probabil, ea l-a cunoscut pe Kokoschka, ca și mine de altfel. Ira era un fel de *passé-partout* a tuturor personalităților din Dresda. Oskar Kokoschka, pictor, poet, dramaturg și profesor la Academia de Belle Arte, avea în acel oraș și în lumea intelectuală de acolo, o situație ca cea a lui Goethe la Weimar pe vremuri. Domina cu totul și nu era supus nici unei convenții sau constrîngerii, trăia cu totul dedicat artei, condus numai de cerințele personalității sale originale și fermecătoare.

Niuta avea trăsura ei, angajată cu luna, care venea pe la 5—6 să o ducă la *Grosser Garten*, parc imens și vestit din Dresda, unde locuia Kokoschka, într-o casuță din secolul al 18-lea, complet izolată, iar pe la 11—12 noaptea, aceeași trăsură o aducea la pensiune. Niuta era șatenă, cu un colorit luminos, avea o talie foarte frumoasă, înaltă, cu șolduri strîmte, cu un gt

lung și destul de gros, cum nu se întîlnește la femeile moderne, ci numai la statui antice. Avea ceva deosebit în fizicul ei. Nu era o inteligență vastă, avea însă destulă, ca să servească, cum spune Nietzsche «*zur Erholung des Kriegers*». Era extrem de bine educată, vorbea bine patru limbi, cînta din gură și la pian, o mică stea mondenă. Din cînd în cînd sosea la Dresda mama ei, «*la mère Kalin*» cum îi spuneam noi, să sondeze terenul să vadă dacă pictorul nu se hotărîște la căsătorie; dar el îi spunea bătrînei «*eu o pectez pe Niuta, o studiez, mă interesează, mă inspiră și atît*», «*la mère Kalin*» pleca la Londra cum venise. Kokoschka nu picta acasă în apartamentul lui, își avea atelierul în oraș, dar, odată am văzut în camera lui un șevalet cu un desen, aproape de mărimea naturală, al unei femei desfigurată — era Niuta. Eu, revoltată, i-am spus: aceasta nu-i Niuta, nu poate să fie... iar el, foarte calm: eu n-am pictat-o pe Niuta, ci pe evreica bocînd, «*die heulende Judin*». Așa explica dubla grimasă a tabloului, expresionist la culme. Cadourile pe care Kokoschka i le făcea Niutei erau excepționale și rare. O dată i-a dăruit un bronz autentic egiptean, o piesă de muzeu, o pisică pe un mic soclu; i-a trimis-o cu o carte de vizită pe care scria: «*das Katzerl dem Katzerl*». Kokoschka făcuse războiul ca ofițer de cavalerie austriac, era un vienez ce căuta să rămîină oarecum credincios trecutului său, nu suferea nimic urît sau vulgar în preajmă.

Mergînd odată în vizită la el cu o prietenă, aceasta i-a spus deodată pictorului: «*D-le Profesor, așa aș vrea să iubesc!*» iar el i-a răspuns foarte serios: «*Ah, d-șoară, acesta este un lucru foarte greu și trebuie învățat — dar să-ți dau o carte în care este exprimată cea mai frumoasă și neîntrecută iubire*» și i-a întins scrierile sfîntei Tereza de Avila, zicîndu-i: «*Uite, de aici ai să înveți să iubești*».

Mie a vrut să-mi dăruiescă «*La magie et la musique*» de Combarieu, dar l-am refuzat ca să-i fac impresie bună și regret și astăzi. Avea în casă numai lucruri rare și surprinzătoare; era un colecționar fin dar și extrem de eclectic. O dată s-a anunțat că vine în vizită la noi, lucru care a întors pe dos toată pensiunea, muțîndu-se mobilele, punîndu-se plante și flori și pregătindu-se un ceai monstru. Niuta nu era în pensiune, orele treceau, artistul nu venea, toată lumea era tulburată. Deodată, sosește o trăsură cu cea mai frumoasă «*Primula Veris*» care a putut fi găsită în Dresda, floare, care în limba germană se numește «*Ganseblümchen*», adică floarea gîștei (la noi Ciuboțica cucului), trimisă cu mii de scuze «*gîscuțelor*» care-l invitaseră.

Locuința lui din «*Grosser Garten*» era deosebită. Se instalase într-o casuță de grădinar. El locuia în partea cu etaj. Ajungeai sus pe o scară de stejar, într-un vestibul gol. Era straniu, pereții erau pictați cu un roșu pompeian pe care erau zugrăviți niște urangutani de mărime naturală, făcînd un efect nemaiîntîlnit, iar în colț, lângă fereastră, se afla copia exactă în marmură albă a vestitei statui «*Victoria din Samotrace*». Din vestibul intrai în bibliotecă, absolut feminină ca stil, cu o dormeză pe care erau răspîndite perne înfășurate în dantele și broderii prețioase albe, lucrate sau dăruite de prietene de ale lui; acolo avea și o mică pianină pe care i-am cîntat «*Dorurile mele*». Alături de odaia de culcare, o cameră mai mică, în care avea o vitrină cu multe obiecte pe care el le considera neprețuite. Nu-mi mai amintesc decît o mîină de fildeș, foarte frumos lucrată, un «*grattoir*» din evul mediu și un manuscris al lui Rimski-Korsakov. La Kokoschka se pătrundea foarte greu. «*Sesamul*» a fost Ira Spiess și, poate, recomandăția Niutei. Pe Kokoschka l-am văzut de mai multe ori la el acasă, în *Grosser Garten*; mi-a dăruit dramele sale expresioniste cu dedicația «*à madame Didia Saint-Georges, âme melodieuse, de son affectionné, O.K.*». Simțea nevoia să comunice cu mine, ceea ce m-a umplut de mîndrie; mi-a citit o poezie de-a lui, destul de îndrăzneată, dar și foarte delicată, cu o fată tînără goală, căreia i se pare că luceafărul de dimineață o privește printre pleoape (sic): «*Durch die Augenlider/sieht der Morgenstern/ledig meine Glieder*».

Kokoschka era o personalitate inepuizabilă, trebuia timp să-l cunoști; multă vreme n-am mai auzit nimic despre el; acum știu că este un pictor cu renume mondial. Casuța lui Kokoschka din *Grosser Garten* cu maimuțoi de pe pereții vestibulului cu fond roșu pompeian, mai dăinuie în memoria mea, iar accentul lui dulce austriac și puțin răsfățat, mai ales cînd vorbea cu o femeie, îl mai am și acum, după atîția ani, în urechi ».



grafica lui kokoschka în românia

marica grigorescu

Centenarul nașterii lui Oskar Kokoschka a fost marcat la București printr-o expoziție de grafică, deschisă la Muzeul de artă al R. S. României, în colaborare cu mai multe colecții publice, între care, Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S.R. și Muzeul Țării Crișurilor — Oradea.

Oskar Kokoschka este printre ultimii « monștri sacri » ai artei acestui secol: o personalitate a cărei biografie s-a confundat cu istoria complexă a artei moderne, fiind concludentă pentru tendințele și evoluția acesteia. Activitatea lui Kokoschka a dus la propagarea pe o scară foarte largă a unor valori noi, acceptate și asimilate acum în tezaurul cultural al epocii contemporane.

De aproape două decenii numele acestui artist este legat de mișcarea secesionistă vieneză. El a figurat alături de Gustav Klimt și Egon Schiele în numeroase expoziții retrospective, dintre care cea mai recentă a fost deschisă la Centrul Pompidou din Paris. Atitudinea sa a fost însă distinctă, întrucât pictorul s-a opus stilului « elegant », ca și extravaganțelor superflue decorative. Sub imperiul unor convingeri profunde, sigure pe încrederea în om (ultimele cuvinte ale lui Orfeu din piesa autorului, apărută în 1918, sînt: « Tu nu trebuie să mori ! »), el promovează o artă originală în care senzorialul și lumea spirituală conviețuiesc într-o armonie deplină.

Creația acestei perioade, mai precis între 1908—1918 este comentată în toate implicațiile ei adînci, cu referiri la cercul istoric în care a luat naștere, de către istoricul de artă Werner Hoffman în prefața la expoziția « Experiment — sfîrșitul lumii — Viena la 1900 »¹: « Umanismul lui Kokoschka nu este declamatoriu, ci înrădăcinat în îndoială, fapt caracteristic pentru aripa radicală a inteligenței vieneze a acelor ani — Kraus, Loss, Schönberg. El pătrunde cuvintele oricărui limbaj și interoghează deopotrivă cea mai ademenitoare formă despre reversul ei ».

Această etapă este ilustrată în expoziția Muzeului de artă prin trei litografii, toate legate de episodul legăturii cu Alma Mahler și realizate între 1913—1914. Portretul ei, lucrare semnată și avînd o dedicație indescifrabilă este din 1913. « Figura femeii » a făcut parte din albumul editat în 1916, « Columb înlănțuit », fiind prima dintre ilustrațiile la poezia cu același titlu a autorului. Același personaj ilustru a inspirat și seria de litografii cuprinse în albumul « O eternitate — ce cuvînt înălțător », titlul unei cantate de Johann Sebastian Bach, album lucrat în 1914, editat în 1916, din care Biblioteca Academiei deține imaginea finală, « Pietă ». În aceeași epocă de maturizare (1914), Kokoschka semnează și un autoportret italianizant, exprimînd implicit tentația clasicizantă a artei sale.

Pictorul a folosit frecvent tehnica litografiei, ce i-a îngăduit să lucreze în sensul talentului său, sens precizat de istoricul de artă englez E. M. Gombrich: « Filozofia sa de viață și artă cultivă încrederea în spontaneitate, ca răspuns imediat la experiența vizuală și influența emoțională, cele două entități fuzionînd pentru acest artist care trăiește prin ochii săi »². Edificator în acest sens este portretul, gen care i-a adus celebritatea. « Kokoschka este portretistul, dacă nu interpretul comportamentului moral și intelectual al oamenilor generației sale... »³ Din ciclul portretelor realizate după oamenii de teatru, un exemplu remarcabil îl oferă « Max Reinhardt — Capul », litografie din 1919 în care dinamica spiritului este transmisă într-o mișcare amplă, ce păstrează vibrația și ritmul interior caracteristice desenului.

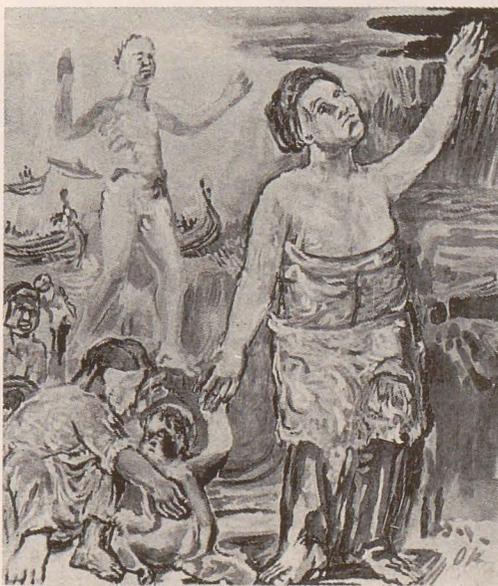
Fervoarea creativă care animă lucrările sale îl determină pe artist să colaboreze cu editorii în realizarea unor tiraje, albume, ediții de serie mică după grafica sa. Dintre prietenii editorii menționați pe Herwarth Walden, Paul Cassirer și Paul Westheim, cel din urmă celebru prin ciclurile de stampe « Crea-



torii », apărute între 1919—1923. Solicitînd o lucrare pentru cea de-a patra și ultima ediție, Paul Westheim primește pentru aceasta chiar propriul său portret litografiat. Un asemenea exemplar, al 32-lea din 100, aparținînd Muzeului de artă este și el prezent în expoziție.

Expresie a aceleiași preocupări editoriale a artistului este și albumul « Concert-Variațiuni pe o temă », scos în 1921 de Bohuslav Kokoschka, fratele artistului. Albumul conține heliogravuri după zece desene redînd aceiași personaje ce ascultă muzică, anume Camilla Swoboda, soția istoricului de artă Karl Maria Swoboda. În prefață, Max Dvorák scrie: « De zece ori a desenat aceleași femeie, de zece ori a privit-o cu ochi noi și a recreat-o. Diferențele surprinzătoare în apariția ei nu se datorează revelației unor noi trăsături, nici schimbărilor datorate luminii sau atmosferei, ci rezultă din neconținută curgere a unei vieți interioare animată spiritual, care ca cel mai vital mobil al portretisticii a devenit punctul de plecare pentru aceste variațiuni ».

Un alt aspect al operei cunoscutului creator și anume pictura cu temă istorică, dedusă din frecvența artei antice, grecești, cheia de boltă a întregii arte europene după opinia lui Kokoschka, poate fi urmărită în expoziție printr-o compoziție în tempera și acuarelă. Ea se leagă de un ansamblu mural de mari proporții și anume tripticul « Thermopylae », realizat pentru Universitatea din Hamburg în 1954⁴. În lucrarea Muzeului de artă se regădesc scene și personaje care apar în fiecare din cele trei tablouri ale ansamblului, realizîndu-se astfel o sin-



teză a lor. Sensul este alegoric — prin elogierea rezistenței grecilor în fața invaziei persane pictorul face apologia libertății.

Ca o încheiere a prezentării lui Kokoschka în expoziție figurează două lucrări din 1970 și respectiv

1972: litografia originală « Luptătorul » din albumul « Schițe grecești » și albumul « Schițe florentine », ambele scoase de Georg Theodor Glansmayr la Editura Bucher din Lucerna, lucrări ce exprimă de asemenea aspirația spre modelele antice, modele ale desăvîșirii necesare pentru a depăși impasul vieții.

Cum scrie Carl Haenlein în catalogul din 1983: « Ceea ce Kokoschka a cîștigat este dimensiunea literară care deseori constituie un reviriment mitic. Prin această dimensiune se realizează cu evidență pentru Kokoschka relația dintre viață și artă. Numai în acest domeniu reușește el să expună și apoi să învingă extazurile și catastrofele vieții sale »⁵.

¹ Experiment-Weltuntergang-Wien um 1900 — München 1981.
² Victoria and Albert Museum: Kokoschka prints and drawings, London, 1971, p. 6.

³ J. P. Rodin, prefață la catalogul « Oskar Kokoschka, aquarelles, oeuvres graphiques », Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1974.

⁴ Oskar Kokoschka: Thermopylae, Stuttgart, 1954; Ludwig Goldscheider — Kokoschka, London, 1963, repr. 42—44.

⁵ Oskar Kokoschka. Die frühen Jahre. Hannover, 1983, p. 21.

Luptător
Studiu pentru « Thermopylae »
Din « Variațiuni pe o temă »
Autoportret.

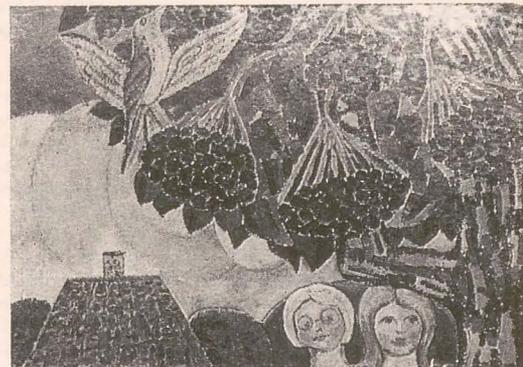


marginalii la o expoziție¹

călin dan

La 8 noiembrie 1948, 6 artiști (Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille, Noiret și Dotremont) au fondat în mod « oficial » gruparea CoBrA, al cărei nume, cu rezonanțe destul de agresive, era format prin eliptizarea numelor a trei orașe/locuri de proveniență pentru membrii fondatori (Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam). În perioada octombrie—noiembrie 1951, la Palais de Beaux-Arts (Liège) are loc apoteoza și sfârșitul mișcării (tot « oficial ») printr-o expoziție-mamut, pregătită de Dotremont, Alechinsky, Uffe Harder, reunind

Amsterdam, Copenhaga, Liège; un film (« Perséphone » de Luc Zangrie); acțiuni comune (« Congresul » de la Bregnerød-Danemarca, 1949) și un număr imens de pinze, desene, fresce, sculpturi, picto-poeme etc. iată care ar fi un prim bilanț. Desigur, această izbucnire de maximă intensitate și violență a fost pregătită de anumite deplasări subterane în câmpul istoric, socio-economic și cultural. Oboseala abstracțiunii pure (promovată tot de un olandez — Mondrian) și a suprarealismului (cu care CoBrA întreține relații ambigue, de preluare/negare), șocul existențial imprimat de război, zgîndărind un fond expresionist « ereditar » pentru Europa, criza economică diminuând implicit și mijloacele de expresie artistică, toate acestea au dus la transformări estetice de ordin fundamental, concretizate în planul social prin apariția grupărilor daneze « Linien » (1934) și « Høst » (1940), a grupului experimental « Reflex » (1941, Constant, Corneille, Appel), finalizându-se în momentul CoBrA. Pentru criticul-istoric-de-artă existența acestui fenomen explică în mod exemplar câteva probleme legate de structura și evoluția artei contemporane. O dublă sinusoidă: abstracție-figurație/obiectivism geometric-subiectivism gestual, acesta ar fi graficul succesiunii avangardelor după 1900. Factori estetici și extra-estetici determină alternarea/combinarea tendințelor complementare; și un bun cunoscător al fenomenului cultural poate să prognozeze evoluțiile pe distanțe mici (un deceniu uneori — în cazul avangardelor actuale — și mai puțin). Nu este deci întâmplător că W. Sandberg, directorul muzeului Stedelijk din Amsterdam, recunoscut pe

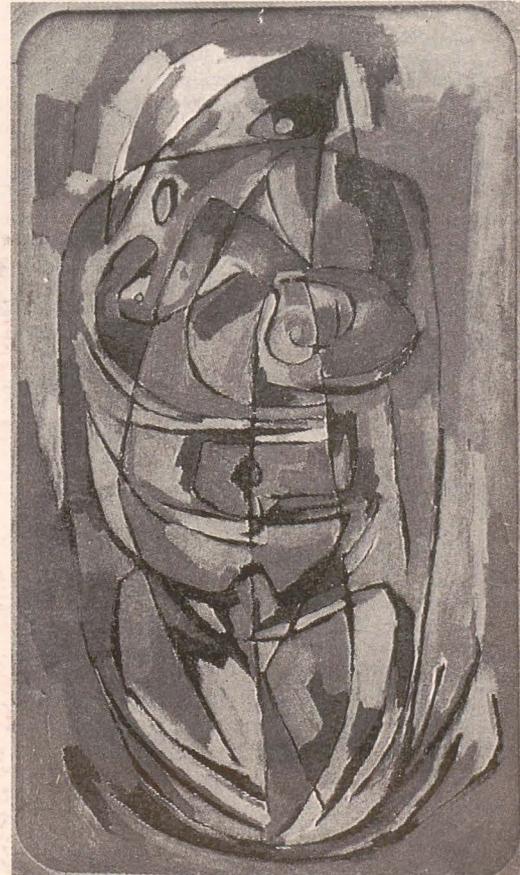


dier. Creația sub imperiul dicteului automat, filmul experimental, relația activă poet-pictor (în acele picturi-cuvinte, predecesoare ale logogramelor poeziei experimentale) sînt elemente preluate de la suprarealism și potențate în vederea unei noi existențe. La fel elemente și procedee provenind din Dada (sărăcia mijloacelor, « uritul ») sau din expresionismul istoric (violența cromatică și a desenului). Pe de altă parte, CoBrA pregătește terenul pentru manifestările de tip arte povera, happening (prin acele întâlniri brain storming ale poezilor și pictorilor în « sesiuni » de creație spontană), bad painting, artă ecologică etc.

O altă importanță corespondență ar fi puternica mobilitate intelectuală a artiștilor, care folosesc



Carl Henning Pedersen
Henry Heerup
Asger Jorn
Egill Jacobsen
Henry Heerup
Carl Henning Pedersen
Else Alfelt



artiști din Belgia, Danemarca, Olanda, Italia, Spania, Cuba, Statele Unite, Suedia, Franța, Canada și Germania Federală și avînd ca invitați de onoare pe Miró, Wilfredo Lam, Giacometti etc.

În acest scurt interval de timp, CoBrA s-a afirmat și a existat ca o vastă colectivitate, extrem de activă și de mobilă, depășind granițe naționale și de generație. O revistă — « Cobra » (8 numere, scoase în 4 țări, redactor Christian Dotremont) cu două suplimente (« Micul Cobra » și « Foarte micul Cobra »); 15 monografii apărute în « Biblioteca Cobra »; expoziții organizate la Bruxelles, Paris,

plan mondial ca autoritate în problemele artei moderne, a organizat, în contra opiniei generale, o expoziție CoBrA în 1949, declanșînd astfel un imens scandal, transformat peste cîteva ani în recunoașterea « vizionarismului » său cultural, odată cu acceptarea esteticii impuse de grup. Sandberg nu făcea altceva decît să fie sincronizat cu cele mai subtile răsturnări ce se produceau în sensibilitatea artistică a momentului. Răsturnări categorice prin generalitate, dacă ne gîndim că în aceiași ani, într-o desăvîrșită ignorare reciprocă, artiștii CoBrA și cei din Școala new-yorkeză (Pollock, de Koonig) exploreau aceleași teritorii.

Ca toate zonele vitale din istoria avangardelor și CoBrA este un punct nodal de concentrare și ira-

deopotrivă cuvîntul scris și imaginea, textul critic, poetic și plastic pentru o cît mai fidelă exprimare de sine.

Atitudinea teoretică a membrilor grupării este ambiguă. Ei proclamă în mod apăsător caracterul abstract al artei lor, înțelegînd de fapt, prin aceasta, nu un refuz al figurativului, ci extragerea sa din zonele psihanalitice, ale subiectivității. De altfel, precursorii danezi ai grupului publicau în 1945 un manifest intitulat « Noul Realism ». De fapt, CoBrA promova nu o artă constituită programatic, ci un mod de existență definitoriu pentru natura profundă a omului european (și nu numai). Fenomenologia expresionistă caracterizează pe toți acești artiști și de aceea existența constituită a grupării nu a fost

¹ În perioada mai—iunie a fost deschisă la Muzeul de artă al R.S.R. expoziția « Preludiul danez al grupării artistice CoBrA ».

decît intersecția inevitabilă, necesară, a unor personalități care s-au afirmat și au trăit în continuare într-o atitudine estetică de tip CoBrA, încercînd să unească semnificantul și semnificatul în același limbaj, să abolească distincția dintre abstract (gîndire) și concret (formă), dintre figurativ și non-figurativ. Pentru avangardele anilor '80 CoBrA constituie, putem spune, un model de similaritate. Condiții preparatorii asemănătoare duc la opțiuni de răsturnare asemănătoare. Noul expresionism al « tinerilor sălbatici » nu mai este « inocent », el s-a filtrat prin experiența contestatară a grupului CoBrA, și, dacă figurativismul său este mai ferm, asta se datorează pe de o parte reacției la o abstracțiune mai tenace (conceptualism, op art) dar, poate, și unei concesiї făcute în lupta cu concurența mass-mediei (TV, film, video). Ca și predecesorii lor, pictorii tineri vor « să ofere privirii o bucată de realitate brută, cu mișcarea și sclipirile realității însăși » (Dotremont).



meridiane

restaurarea picturilor sixtinei sau redescoperirea lui michelangelo

vasile drăguț

În primele zile, cât de radioase, ale lunii mai din acest an, m-am aflat la Roma pentru a participa la lucrările comitetului de conducere al ICCROM (Centrul internațional pentru studiul conservării și restaurării bunurilor culturale). În cadrul programului, altminteri supraîncărcat de ședințe, a fost găsit timpul necesar pentru trei foarte utile vizite de lucru: la Ostia antica¹, la o expoziție consacrată conservării și restaurării hîrtiei (manuscrite, cărți, afișe etc.), expoziție intitulată sugestiv *Scripta volant*, și la Capela Sixtină pentru a examina «pe viu» lucrările de restaurare și rezultatele lor².

Personal, încă din 1980, avusesem șansa de a asista chiar la primele lucrări — mai degrabă cercetări în vederea restaurării — iar pe parcurs, în 1981 și 1982, înregistrasem cîteva stadii ale procesului de curățire. Împreună cu Manfred Koller (un eminent specialist de la Bundesbunkmalamt — Viena), am trăit emoția unică de a înțelege că Michelangelo a fost un mult mai mare artist decît ne-am obișnuit să credem. În fața acelor tușe largi și decise care reușiseră să transmită tencuiei de frescă fluiditatea cromatică și vibrația unor mătăsuri semitransparente, dincolo de care formele umane înstituiau o lume de armonie, am intuit, pentru prima oară, că istoria picturii italiene din secolul al XVI-lea va trebui rescrisă și că manierismul începe triumfător cu Sixtina michelangioloască.

Au trecut patru ani, în care timp echipa de restauratori condusă de tandemul Fabrizio Mancinelli (istoric de artă) și Gianluigi Calalucci (pictor restaurator) a reușit să termine o primă secțiune din marele ansamblu de picturi realizat de Michelangelo, mai exact traveea opusă *Judecății de apoi*. Pe boltă în centru, este gata restaurată compoziția *Beția lui Noe*

înconjurată de cele patru figuri de *Ignudi*, precum și de figurile profeților *Zaharia*, *Ioil* și *Sibila Delfica*. În pandantivii de colț au fost restaurate compozițiile *Judita și Holofern*, *David îl decapitează pe Goliat*. În lunete au fost restaurate perechile de figuri *Eleazar/Nathan*, *Iacob/Joseph*, *Azor/Sadoch*, *Achim/Eliv*³. Desigur că, odată cu imaginile citate mai sus, au fost restaurate toate elementele cu caracter ornamental: imitațiile de profile arhitectonice, putți, medaloane etc.

Stadiul la care s-a ajuns cu lucrările de curățire și restaurare permite nu numai o nuanțată considerare a problemelor de ordin tehnic (materiale, procedee) dar și reevaluarea, în perspectivă critică și istorică, a marelui ansamblu mural pictat de Michelangelo.

Cercetările prealabile și cele desfășurate pe parcurs — pentru că la o restaurare științifică cercetările nu se întrerup nici un moment — au demonstrat că Michelangelo a lucrat cu consecvență în « buon fresco », fără intervenții ulterioare « al secco ». Tocmai în legătură cu acest punct — așa cum vom arăta mai departe — s-a dezlănțuit o violență polemică. Starea de conservare a picturilor, în general bună, nu este uniformă, mai multe zone ridicînd probleme speciale. Se știe că, încă în secolul al XVI-lea, zidurile Sixtinei s-au fisurat în urma tasării terenului învecinat cauzată de construirea basilicii *San Pietro*. Pe de altă parte, eflorescențele de salpetru și-au făcut o timpurie apariție, ele fiind consemnate chiar de Giorgio Vasari. Repetate infiltrații favorizate de stricăciunile acoperișului, ca și depunerile de fum și de praf explică încercările de spălare și « restaurare » care s-au succedat de-a lungul secolelor. Chiar către sfîrșitul secolului al XVI-lea, zonele afectate de eflorescențe au fost spălate și « întărite » prin aplicarea unui strat subțire de clei animal. În anii 1710—1715, papa Clemente XI Albani a decis o intervenție mai energică, frescele fiind spălate cu vin grecesc și curățite cu miez de pîine, după care s-a aplicat un strat de clei animal⁴. Desfășurate sub atenta supraveghere a unui mare număr de specialiști, ca Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Paolo Mora, Laura Mora⁵, cu participarea principalelor institute de profil, în primul rînd Istituto Centrale del Restauro și ICCROM, lucrările de restaurare au dat la iveală numeroase elemente de real interes pentru creația lui Michelangelo, prilejuind totodată consemnarea multor observații privind tehnica de realizare și starea de sănătate a frescelor sixtine.

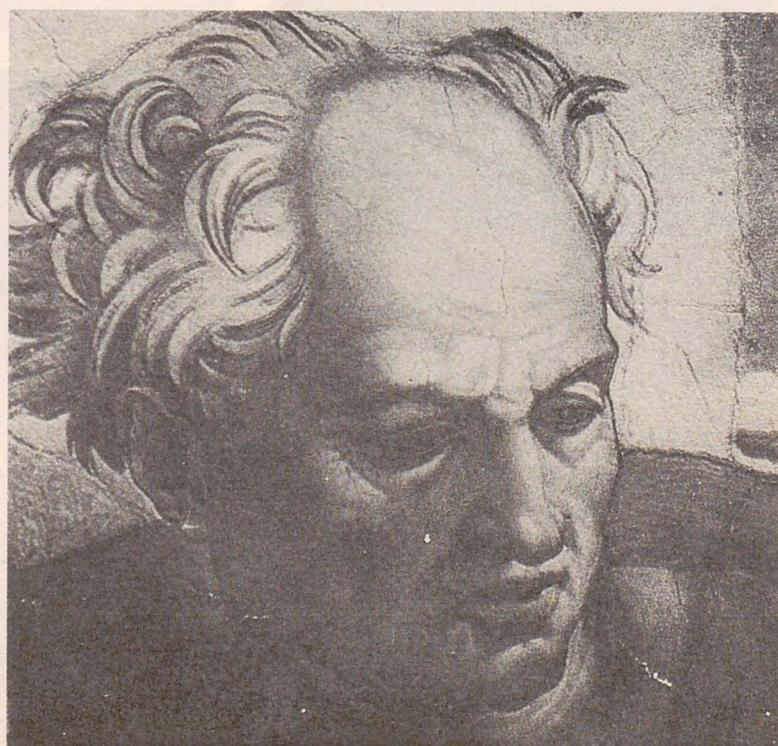
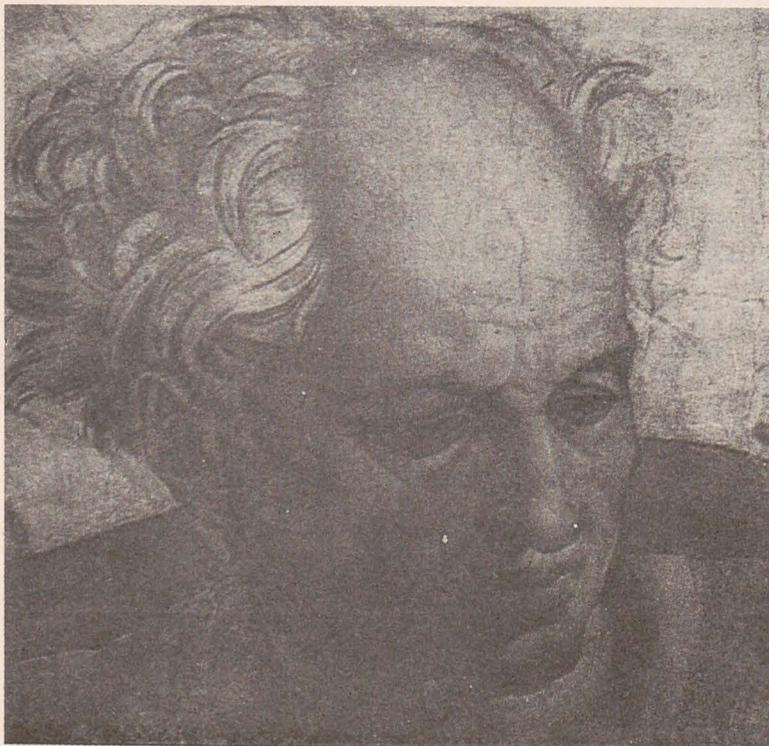
Cu privire la modul de execuție s-a putut constata că schelele lui Michelangelo erau fixate în perete și deplasate pe măsura schimbării frontului de lucru. În general, artistul a folosit cartoane, punctînd cu destulă insistență contururile. Pentru mai multă

stabilitate, cartoanele erau fixate de perete cu cuie (numeroși martori). Transpunerea s-a făcut fie prin împunsături destul de dese și prăfuire cu pigment, fie prin incizare directă pe stratul de intonaco. Pentru desenul formelor și profilelor arhitectonice au fost folosite corzile colorate. Se constată că pentru lunete (3×6 m) nu au existat cartoane, desenul fiind trasat rapid pe suprafața pregătită a stratului de intonaco, un alb San Giovanni. Demn de remarcat este și faptul că o lunetă se lucra în trei zile — « giornate » (centru, dreaptă, stînga). Se poate observa cum, pe parcursul unei zile, desenul putea fi modificat, tendința generală fiind aceea de amplificare a formelor, pentru accentuarea monumentalității. Pentru modelarea formelor, Michelangelo a reluat procedeele lui Giotto, cu alte cuvinte, el a preferat sugerarea volumelor prin diferențe de saturație a culorii, evitînd folosirea umbrei convenționale și contrastele de ecrane la care au recurs adeseori meșterii din Quattrocento. Pare curios, dar pe boltă stratul de culoare este mai gros și mai puțin transparent, de aici decurgînd o relativă închidere a spațiului interior. Boltă Sixtinei se deschide către universul din afară, în concepția artistului capela fiind ea însăși un posibil univers.

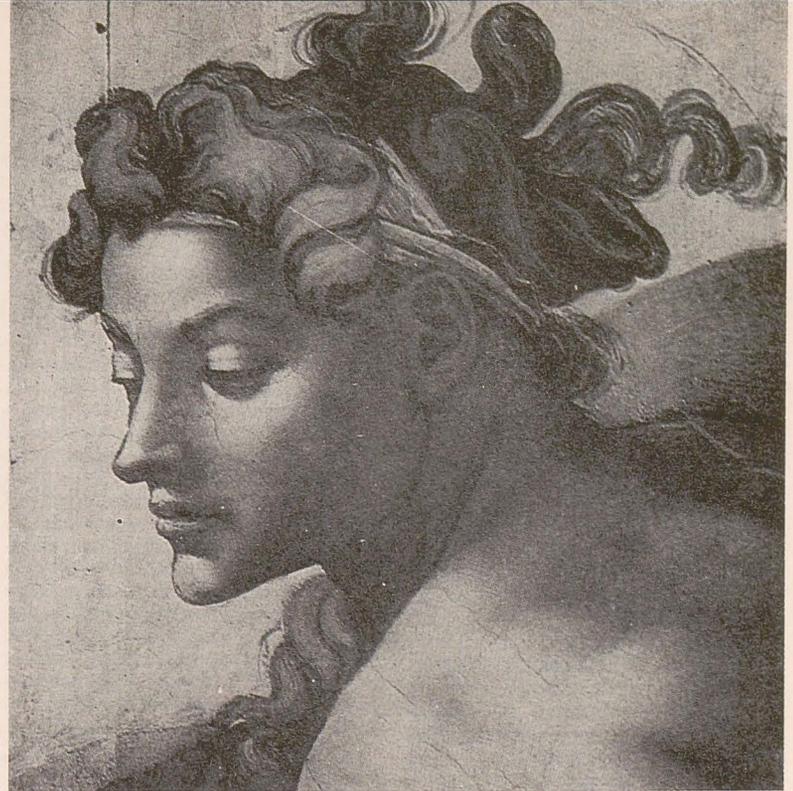
În ceea ce privește rețeturile, se constată că ele au fost executate în mod diferențiat: fie în frescă (cu eliminarea integrală a stratului vechi), fie în demi-frescă, fie (mai rar) *al secco*, în acest ultim caz, artistul a procedat în prealabil la raclarea fină a stratului de culoare existent, corectura fiind apoi realizată în tempera⁶.

Fără a insista aici asupra problemelor și procedeele de restaurare, voi aminti că lunetele prezintă cele mai accentuate degradări (eflorescențe, ecaiaje etc.) din cauza infiltrațiilor, iar cele mai mari acumulări de murdărie se află de-a lungul planului de naștere a boltilor. Pentru curățire au fost folosite gumele plastice, spălări cu soluții amoniacale, lavajele fiind combinate cu aplicații de gelatină sau de carboximetilceluloză. Pentru consolidarea peliculei de culoare afectată de ecaiaje, restauratorii au folosit paraloitul, produs verificat cu bune rezultate în spațiile interioare.

Rezultatele lucrărilor de restaurare, așa cum pot fi judecate după o primă etapă de intervenție, sînt de natură să uimească și să contrazică schemele de judecată cu care oamenii de artă s-au obișnuit de vreme îndelungată. Aspectului tradițional, prin excelență sculptural și oarecum sever din punct de vedere cromatic, i se opune acum o sărbătorească paradă de culori, cu verzuri transparente, cu roșuri strălucitoare, cu violete și portocaliuri, cu albastri diafane. Modelul cromatic, cu treceri de la închis la deschis, asigură formelor o prezență mai



Profetul Ioil (detaliu, înainte și după restaurare)



dinamică decât în trecut, iar figurile dobândesc semnificații noi. Profetul Ioel nu mai este un simplu om care gîndește, ci un bărbat transfigurat de puterea unui gînd. Spațiul Sixtinei promite — în perspectiva restaurării integrale — să se transforme într-un uriaș spațiu de spectacol în a cărui realitate unică personajele lui Michelangelo vor celebra un ritual solemn al dramei omului.

Dar, așa cum era de așteptat, rezultatele restaurării nu au fost primite cu egală convingere de către amatorii de artă, chiar dacă cei mai autorizați specialiști le-au omologat. Pare amuzant că cele mai multe proteste adresate Vaticanului și Papei personal vin din partea unui grup de americani în frunte cu Frank Herbert Mason⁷. Strigătele multiplică în scris: « Stop the violation », « We like Michelangelo » au fost motivate de un manuscris al lui Armenini (1587), în care se vorbește despre umbre fluide și despre « rețușurile și vălurile de umbră » adăugate « al secco » de Michelangelo, pentru a-și finisa opera. Numeroase alte proteste au fost publicate în presa italiană sub semnăturile unor artiști sau critici de artă⁸.

Și totuși. Reținînd memoriile lui Vasari care a consemnat că Michelangelo nu a utilizat velaturele « al secco », cunoscînd la fața locului modul de cercetare și de lucru, fiind asigurat și de împrejurarea că intervențiile sînt supervizate de principalii specialiști ai domeniului, personal cred că restauratorii au procedat corect și că, *abia acum*, ni se oferă șansa de a-l cunoaște cu adevărat pe Michelangelo. Un Michelangelo care nu mai aparține cu nimic Renașterii, un genial revoluționar căruia manierismul îi datorează totul, pentru că el poate fi considerat, nu numai fondatorul, dar și cel mai mare dintre manieristi. În opoziție cu clasicismul epocii anterioare care — prin Mantegna sau Piero della Francesca — optase pentru raționalismul absolutizat în perspectiva reprezentării sau a istoriei, în opoziție cu clasicismul triumfător al lui Rafael, Michelangelo instituie neliniștea căutării, proclamînd valoarea dramei asumată de artist în actul creației. În lumina reală a restaurărilor din capela Sixtină, Michelangelo ne apare incomparabil mai complex decât în trecut, un mare deschizător de drumuri nu doar prin admirația servilă a « seacilor », ci chiar prin actul « eliberator » al operei sale.

Este potrivit să reținem în acest sens părerea prof. Giulio Carlo Argan, personalitate de universal prestigiu ca istoric de artă, specialist implicat de multe decenii în activitatea de restaurare, domeniu în care experiența sa este deopotrivă recunoscută și prețuită. Sub titlul *S-a descoperit un adevăr istoric*, iată ce scrie Giulio Carlo Argan: « În restaurare prudența nu e niciodată excesivă. Opera pictată a lui Michelangelo se află, aproape în întregime, în Capela Sixtină (bolta și Judecata de Apoi). De lucră-

rile de restaurare în curs depinde mai mult decât un capitol de istoria artei. Este deci normal ca printre critici și pictori să fie discutate.

Într-adevăr, a fost suficientă o simplă curățire a unui arc din cele opt, ca să răstoarne judecata pe care critica o repeta dintotdeauna: pictura lui Michelangelo e « teribilă » prin vigoarea reliefului plastic, însă culoarea este sacrificată clarobscurului. Michelangelo însuși obișnuia să spună că pictura este cu atît mai desăvîrșită cu cît se aseamănă mai mult sculpturii. Evident era doar o butadă.

Odată înlăturată crusta negricioasă de cleiuri animale oxidate, resturi ale vechilor restaurări, negrul de fum gras al luminărilor, arzînd în timpul ceremoniilor religioase, a apărut un colorit luminos, intens, transparent, cu o îndrăzneță, în cel mai înalt grad, gamă de timbruri metalice și acorduri atonale, stridente care nu denotă o consonanță emotivă ci o dialectică a vizualului lipsită de prejudecăți. Un colorit mai degrabă intelectual decât senzitiv — iată ceea ce îi deconectează pe pictori entuziasmîndu-i, în schimb, pe critici; dacă autenticitatea sa n-ar fi evidentă ar fi suficient pentru a demonstra o pe deplin concordanța cu gîndirea cercului florentin, ficinian, pe care Michelangelo tînră l-a frecventat la palatul Medicis și căruia, întotdeauna, i-a rămas devotat. Că este vorba de un colorit deja manierist, asemănător celui al lui Pontormo sau al lui Rosso, e explicabil: manierismul a fost marea, istorica invenție a lui Michelangelo.

Neașteptata iluminare a bolții a trezit la mulți neliniște și alarmă: oare nu cumva energica spălare a înlăturat velatura originală? Cine a urcat pe schela unde lucrează Colucci și echipa sa de restauratori a putut constata că velature transparente există și există, intacte: ca diafane umbre de gris-uri perlate, abia învîluind ultima suprafață a unei picturi agile și vioaie.

Mai exista o dovadă; chiar mai sigură. După recenta restaurare, ireproșabilă, a fost reexpus la Uffizi tondo-ul Doni, doar cu cîțiva ani anterior frescelor Sixtinei. Bineînțeles acolo au operat alți restauratori, folosind tehnici diferite și, de altfel, un amplu ciclu de fresce prezintă restaurării cu totul alte probleme decât pictura pe panou. Și totuși, rezultatul final este identic: culori de pietre dure, limpezi și strălucitoare, modelate mai degrabă prin intermediul desenului incisiv de contur decât prin clarobscur. Că restaurarea în curs a ajuns nu numai la epiderma picturii ci la însăși substanța gîndirii figurative a lui Michelangelo e demonstrat de multe probe, printre care una îmi apare cu desăvîrșire convingătoare. Structura arhitectonică nu e falsă arhitectură ci pictură adevărată; nu e o balustradă, o lojă dincolo de care străbate viziunea, ci e deja viziune. Mereu consecvent neoplatonismului său, Michelangelo gîndește lumina ca formă și forma ca arhitectură. Cel mai

surprinzător efect al restaurării este recuperata luminczitate a compartimentărilor arhitectonice: o puritate ce nu reflectă și nu iradiază, fiind modulată de gris-ul palid al modelajului. Arhitectura-lumină nu are nimic fizic: se revoltă împotriva legilor staticii ca și împotriva legilor percepției. În trecut, mulți cercetători au fost înșelați de « fuziunea » nuanțelor estompeate: au văzut în arhitectura pictată o prelungire iluzorie a arhitecturii reale a capelei. Astăzi știm că este deja viziune, parte integrantă din acea « visio intellectualis » — gîndită de teologi și filosofi după conciliul florentin din 1439.

Cînd o restaurare descoperă un adevăr istoric avem dovada certă că a fost bine făcută »⁹.

Opinia lui Giulio Carlo Argan este întărită lapidar de Cesare Brandi atunci cînd afirmă: « Primele rezultate ale acestei restaurări depășesc și cele mai optimiste așteptări ».

De bună seamă, discuția nu se va opri aici, în primul rînd pentru că lucrările de restaurare mai au un drum lung de străbătut. De pe acum au început emoțiile pentru etapa finală, atunci cînd va fi restaurată *Judecata de apoi* și vor fi îndepărtate toate repicăturile, inclusiv veșmintele de falsă pietate și pudoare care au învîluit cu indecența gîndului lor nudurile pictate de Michelangelo. Pînă atunci vor mai trece cel puțin zece ani, dar satisfacția de a-l redescoperi pe marele florentin aparține prezentului.

¹ Consemnez, fie și în treacă, efortul făcut în ultima ani pentru conservarea ruinelor, de asemenea frumosul muzeu organizat în incinta arheologică.

² Lucrările de restaurare sînt finanțate de Nippon Television Corporation care, contra 3 milioane dolari, și-a asigurat exclusivitatea valorificării tuturor imaginilor filmate și fotografiate, pînă în 1995. Aparatele de filmat înregistrează zilnic desfășurarea lucrărilor, iar magnetofoane de mare sensibilitate înregistrează toate discuțiile dintre restauratori, aceștia avînd permanent asupra lor un microfon.

³ Am păstrat ortografia lui Michelangelo.

⁴ Unele lucrări de consolidare au mai fost efectuate în secolul trecut și chiar mai recent, în anii 1964—1972.

⁵ Nu trebuie uitat că Cesare Brandi este nu numai un mare teoretician și istoric de artă ci și fondatorul Institutului Central de Restaurare din Roma (1939), poate cea mai bună instituție de profil din întreaga lume. Giulio Carlo Argan are, și el, o profundă experiență în problemele restaurării, iar cei doi Mora sînt azi considerați cei mai buni specialiști pentru restaurarea picturilor murale. Notăm că cu ajutorul lor a fost organizat șantierul pilot de restaurare de la Humor (1971), iar în 1986 a apărut la Editura Meridiane lucrarea lor *Conservarea picturilor murale*, scrisă în colaborare cu Paul Philippot.

⁶ Merită să reținem că pe bolta nu se constată nici o urmă de pictură *al secco*. Pe de altă parte se va observa că intervențiile *al secco* atunci cînd sînt pe pereți, au un caracter local, de corectură a desenului, niciodată pentru modificarea efectului pictural.

⁷ F. H. Mason este vicepreședinte la National society of mural painters.

⁸ Notez în treacă, că nici unul dintre aceștia nu este un autentic profesionist al restaurării. Mai trebuie adăugat că analizele de laborator și, mai ales, examenul cu ajutorul microscopului electronic elimină orice dubiu asupra aspectelor de ordin tehnologic.

⁹ Articol publicat în « L'Espresso », 13 aprilie 1986, p. 9; traducerea din limba italiană a fost făcută de Ruxandra Balaci

françois pamfil

damian petrescu (simeza)

În consens cu intensitatea luminoasă a perioadei, mostrele de vară egee aduse la « Simeza » de *Damian Petrescu* au izbutit să ofere o expoziție ambițioasă și mult mai mult decât ceea ce se practică de obicei sub genericul « note de călătorie ». Căci, deși inspirate în urma unui periplu la fața locului, aceste spații — cum le-a numit artistul — deliberat epurate de conotațiile demonetizate de clișeu turistic, își propun sau o problematică exclusiv picturală. Variațiuni la o temă de maximă acuitate cromatică, *faștele picturale* (cum le spunea Braque) întreprinse aici cu o canonică sublimare a figurației în arhitecturii de culoare cu existență autonomă, păreau mai degrabă menite să provoace la o imagină reconstituire a atmosferei insulelor. Atmosferă din care, desigur, nu puteau să lipsească nici accentele unor « sonorități tari » nici, pe alocuri, parfumul dulce-fetid al citricelor prea coapte.

Reputat grafician de șevalet și prolific ilustrator de carte, cu virtuozitățile desenului « la purtător », *Damian Petrescu* ne-a părut a opta și pentru ipostaza de pictor într-o « răscumpărarea păcatelor » unui copios exercițiu în alb-negru, exercițiu pîndit adesea, cum se știe, și de manieră. Și poate tot o anume sațietate a reprezentării l-a făcut să aleagă procedeele unei picturalități tranșante, în planuri ample de pastă juxtapuse gestual cu o adresă care — numai ea — mai putea trimite la îndemînarea sa niponă pe coala de hîrtie. Mult mai mult decât un *viollon d'Ingres* — și dacă ne amintim că artistul a absolvit pictura — « spațiile egeene » a însemnat un gest de elegantă profesionalitate și gust sigur.

alexandru cumpătă (g.a.m.b.)

La vîrsta bilanțurilor (născut în 1922) dar de o remarcabilă prolificitate, *Alexandru Cumpătă* ne-a oferit într-o nouă « personală » o selecție din pro-

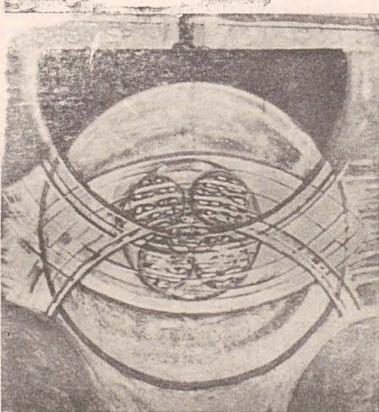


ducția sa de dată mai recentă, grupaj constituit după rigorile unei perpetuu sporite autoexigențe. Păstrîndu-și și acum valabilitatea, cuvintele cu care, acum cincisprezece ani, maestrul *Baba Onora* această pictură descoperind aici « Ficțiuni cu taine adînci, transe cu substrat în parte autentic în parte mimat... » se constituie și într-o lapidară definiție a lumii artistului. Ficțiuni dar totodată și o harnică

frecventare a motivului între portret, natură statică, flori sau peisaj. Un îndelung exercițiu al desenului ca și o structurală capacitate de organizare a cîmpului, o paletă de procedee verificate și laborios frecventate întru conferirea acelei « adrese » proprii numai profesioniștilor încercați, au laureat și acum expoziția cu un remarcabil succes de public. Căci după cum nota cu fină capacitate de pătrundere *Marin Mihalache* în prefața catalogului, « Căutare de sine, pictura lui (Al. C. n.n.) poate fi socotită un fel de jurnal intim, prin care un artist sensibil își mărturisește combustia spirituală... »

geta mermeze (orizont)

Beneficiind de lecții cu *Dărăscu* și *Ressu*, *Geta Mermeze* a afirmat încă din anii de după debut o constantă aplecare către compunerea monumentală. Orches-



trate după geometria liniilor de forță ale unei grafii virile, panourile descarcă centripet energiile unuia (sau mai multor) nuclee adesea circulare în imagini abstract-structurale sau tematic angajate. La scară parietală personaje de o monumentală verticalitate gesticulează solemn după regia unui scenariu festiv. Recuzita este, evident, cea a semnalului simbolic ca de altfel și neutralitatea emblematică a tipologiilor. O expoziție probînd încă o dată efort și temeritate a gestului, prelungind pe simezele galeriei o prezență validată în spațiile de prestigiu ale manifestărilor colective omagiale sau aniversare organizate în ultimii ani. De altfel și prezența aproape constantă a artistei în ilustrația presei cotidiene sau de cultură mărturisește de receptarea pozitivă a cîmpului de preocupări ale unei picturi preocupată, cum vedea și *Octavian Barbosa*, de « reflectarea în ample compoziții a omului și a spațiului social al lumii contemporane ».

octav iliescu — selecție antologică (căminul artei, etaj)

Septuagenar dacă ar mai fi în viață, sculptorul *Octav Iliescu* este din acei zelatori ai tradiției unui realism în cheia stilizat-decorativă proprie statuarilor aplicate provenită din școala atelierului *Storck*.

Debutînd în 1948 la expoziția « Flacăra » și practicînd în paralel grafica și ilustrația, artistul a făcut parte din echipa *Studioului de arte plastice al armatei*, ipostază în care s-a manifestat în teme specifice, în basorelief, bust monumental și compoziție, cu o adecuare a viziunii și soluțiilor care îl va face să binemerite în 1952, Premiul de stat. O anume intuiție a solemnității monumentale îl va pune în situația să opteze pentru posturi hieratice în care volumele debatute după planuri ample și cu superficialitate epurată de accident, se organizează într-o calmă cadență a rostirii (ca în portretul eroinei *Ecaterina Teodoroiu*, de exemplu). Laborios și prolific, bucurîndu-se de numeroase validări, în spații publice, ale producției sale, sculptorul *Octav Iliescu* este unul dintre creatorii onesti a cărui rememorare a însemnat un gest de firească etică de breaslă.

angela popa brădean (g.a.m.b.)

Dintr-un catalog în care calitatea dia-pozitivelor ca și cea a reproducerii tipografice ne obligă — în absența casei tehnice — la felicitări fără adresă, aflăm că *Angela Popa Brădean* se găsește la, numai, cea de a doua « personală » în țară, deși de la « semnarea brevetului ei de pictor » de către profesorul *Ciucurencu* au trecut aproape treizeci de ani. Chiar adunat



la cel al manifestărilor în grup în țară și la cel al prezențelor sale internaționale, numărul acestor « premiere » pare mic, pe scara unei statistici comune. Nu însă și în cazul acestei pictorice pornită cu un moldovean refuz al spectacolului precipitat dar și cu o transilvană, răbdătoare de timp, hărnicie exigentă, pe drumul articulării unui limbaj în continuu efort de conciziune.

Formată sub auspicii de două ori onorabile, ca fiică a pictorului *Nicolae Popa*, și, cum vedeam, studentă la clasa *Alexandru Ciucurencu*, *Angelei Popa* i-a fost hărăzită mai apoi și șansa unei alte mari « lecții de perfecționare » alături de pictorul *Traian Brădean*, artist și dascăl pe care o autoritate în materie ca cea a *Adinei Paula Moscu* îl considera cel mai mare desenator al generației sale. Amintim acestea nu pentru a propune aici o lectură, în paralel, a producției acestui cuplu de artiști — nefiind absolut convingși de efectele « contagionii » stilistice post-maritale — cît pentru a insista, încă odată, asupra calităților de desen pe care pictorița noastră le dobîndește constant întru epurarea imaginii de inflația elementelor care bruiază expresia amplă și limpede a culorii.

O pictură care trimite, nu numai printr-o anume similitudine a tipologiei figurii feminine, la sonoritățile grave ale instrumentelor de lemn și vibrato-ul doinelor *Sofiei Vicoveanca*, fiind mai mult decât în detaliu etnografic al costumului sau cel al recuzitei de natură statică, inconfundabil românească.

O expoziție dilatînd public — așa cum vedea în cuvîntul său înainte doctorul *Dan Popescu Cristian* — un atelier pe care iubitorii acestei picturi speră să-l poată « vizita » de-acum încolo, cît mai des.

dragoș morărescu (orizont)

Creator plurivalent, manifestîndu-se între gravură, sculptură și pictură, desen și ilustrație de carte (dacă enu-



merarea e completă!) *Dragoș Morărescu* este un pasionat al expresiei tranșante, un artist din stirpea celor care prețuiesc în aur clipele contactului nemijlocit cu « motivul », fie că acesta îi este propus de realitatea imediată sau de cea a unor impacturi ale acesteia cu o preexistență imagină. Grefată pe o structurală-constantă dispoziție a stării de « punere în operă », productivitatea plasticianului este însă controlată de rigoarea unei solide și vaste culturi de specialitate aplicată (după cum s-a putut constata și din paginile revistei noastre) unor domenii de vîrf de competență vecine paleografe și imaginerii ilustrației de carte veche românească. În sumă, un personaj de neliniște rinascimentistă combustionată și de un anume aplomb al gestului în sine, act manevrat fără complexe de stil sau tehnică.

Numeroasele « stări » cromatice aduse acum pe simezele de la *Orizont*, în portrete, flori, naturi statice și peisaje, ca și colecția de ex-librisuri, publicată în extenso în catalog, au constituit o expoziție pe cît de diversă pe atît de colorată (la propriu cît și la figurat). Artist prob și experimentat în pofida concentrării sale simultane pe direcții aparent divergente *Dragoș Morărescu* semnează — și în grafică ca și la șevalet — cu o « monogramă » recognoscibilă, siglă stilistică personală ce validează succesul oricăreia dintre expozițiile sale, ca și pe cel al acesteia.

ion drăgan (galateea)

Miniaturi în tempera (guășe?) de *Ion Drăgan*, cadrînd în peisaj după o manieră foto și ambițioasă, în detalii, efecte hiperrealiste. O bună folosire a aerografului și a pensulelor de rețuș, o cromatică agreabilă (datoare și ea bunelor diapozitive turistice *Agfa*) confereau « obiectelor » expuse acel activant al

cumpărătorului potențial, care este proba îndemnării « sub lupă ». Lucru probat, cum se și aștepta, la contactul cu publicul amator de « cadre » la proporția peretelui de apartament.

gheorghe vida

felicia elena voiț (galeria eforie)

Avind de surmontat dificultăți în plus, datorită domeniului în sine (arta imprimeului), uneori de prezentat într-un ansamblu coerent publicului, Felicia Elena Voiț a reușit totuși să capteze un interes deosebit prin frumusețea armonioasă a mostrelor, etalate cu subtilitate, completate cu câteva (puține) proiecte, aflate în studiu. Imprimeurile ei se află la incidența unor intersecții dintre spații culturale fascinante (nipon, indian sau arab) și o natură luxuriantă din care se extrag elementele ce vor fi supuse unor ample și complicate metamorfoze purificatoare. Artistă găsește mereu, tocmai în limitele severe, impuse de producția industrială, sursele dezvoltării unei gândiri de o mare libertate, în supunerea, echilibrarea tensiunilor și liniilor de forță ce traversează pe nesimțite, dar ferm suprafața ce se oferă decorului. Originalitatea acestei atitudini stă în « disciplinarea » acelor forme aluziv-organice sau minerale, apte să devină componente active ale unei desfășurări morfologice și cromatice perfect încheiate chiar dacă nesfârșit continue în intenție, asamblate fie sub semnul celui « horror vacui », extrinsec de fertil în importante epoci ale vizualității, fie dimpotrivă în poetice sintagme, ce sugerează mai mult prin procedee metonimice, solicitând intens reveria și concentrarea. Nu ne rămâne decât să dorim, în încheiere, posibilitatea de a găsi în magazine o parte cât mai substanțială din imprimeurile proiectate de Felicia Elena Voiț.

maria crișan gaghel, tudor popescu (galeria de artă, rm. vilcea)

La Rîmnicul Vilcea expun doi artiști foarte diferiți ca factură, dar apropiați printr-o anume propensiune simbolică a picturii pe care o practică prin instituirea unui sistem aluziv de referințe și manevrarea unui repertoriu de motive polisemice, propriu desigur fiecăruia. Astfel Maria Crișan-Gaghel își axează preocupările, pentru a da un exemplu, în jurul motivului feres-trei, structurat uneori în triptic, al deschiderilor deci spre o zonă ideală treptat explorată de fasciolele luminoase. O artă a contrastelor, dintre planurile apropiate și cele îndepărtate, dintre obiectele examinate minuțios și spațiile nedefinite este ceea ce își propune Maria Crișan-Gaghel cu suficientă siguranță și treptată eliberare de modele. În completare o serie de portrete și peisaje jalonează o experiență artistică demnă de urmărit în viitor. Tudor Popescu în aproape toate lucrările sale se arată fascinat de ambiguitate, de relativizarea chipului uman, devenit părelnic, învăluit în ceață și fum, și articulat într-o ierarhie simbolică. Procedeu preferat în acest sens este estomparea, care șterge granițele dintre conturile reale și instaurează o atmosferă de vis, misterioasă și încărcată de sugestii poetice. Nu altfel se întâmplă și cu naturile statice (flori, vase, draperii) care trec prin aceeași metamorfoză subtilă, care diluează consistența formelor și le

conferă o aură de irealitate stranie. Pericolul pe care nu ne îndoiim că artistul va ști să-l evite în continuare — într-o evoluție care se întinde deja în actuala expoziție — este cel al neglijării construcției spațiului pictural, într-o asemenea viziune ce se vrea totalizatoare, de semne și de fapte dispersate, sondate de o memorie culturală, ce aparține unui pictor aplecat spre meditația plâsmuitoare de forme.

expoziție de grup (ploiești, institutul de proiectări)

Începând cu anul 1982, cite doi artiști din Ploiești au participat la o documentare la Torun și împrejurimi, în Polonia, în cadrul acțiunilor comune dintre cele două orașe înfrățite. Expoziția deschisă într-o frumoasă sală, oferită cu generozitate de Institutul de proiectări Prahova, adună rezultatele acestor documentări, prezentând lucrările lui Marcel Bejgu, Mari- lena Gheorghită, Gheorghe Minescu, Doina Moiescu, Victor Munteanu, Valeriu Scărlătescu, Dan Platon, Ion Sinca. Selecția fiecărui artist a fost în așa fel alcătuită ca să cuprindă și lucrări mai elaborate, « de atelier », cât și înregistrări pline de spontaneitatea « la motiv », în atmosfera plină de pitoresc a orașului Torun, ca și în alte localități și regiuni pe care au avut posibilitatea să le viziteze. Fără a mai face analize diferențiate putem remarca modul în care artiștii au reușit să surprindă în imaginile lor, ael « genius loci », inefabil, adinc resimțit de sensibilitatea exersată a artiștilor, ceea ce se comunică cu acuitate și privitorului. Poezia peisajului, nemodificat de civilizație ca și « scenografia fantastică » pe care o constituie un oraș medieval cum e Torunul (locul de naștere a lui Copernic), iată doar câteva din elementele ce se reliefează cu pregnanță într-o expoziție de elevată ținută, cu totul diferită de unele note de drum de tip turistic, cum mai apar pe simeze. Iată o acțiune de perspectivă cu bune șanse de amplificare pentru viitor.

nicolae alexi, aurel bulacu (muzeul de artă, craiova)

Deschisă nu întâmplător cu prilejul aniversării unei cifre rotunde de la terminarea Liceului de artă din Craiova, expoziția lui Nicolae Alexi și Aurel Bulacu este închinată firesc dascălilor și în primul rând lui Ilie Marinescu. Deși expun la un muzeu prestigios, totuși nimic mai străin de viziunea celor doi artiști decât încremenirea, « clasicizarea » de tip muzeal, dincolo de acuratețea și înaltul profesionalism al ansamblului lucrărilor. Personalități bine definite în grafica actuală, avind în urmă o activitate prodigioasă și pe plan internațional, Nicolae Alexi și Aurel Bulacu prezintă o selecție din creația lor recentă, dezvoltată în jurul unor « mitologii personale » — dacă le putem numi așa — care au început să facă parte integrantă din însuși profilul lor artistic. Investigarea necruțătoare a propriului eu și a raporturilor individului cu colectivitatea ar constitui o preocupare comună celor doi graficieni, un fel de supratemă comună adaptată însă limbajului, codului stilistic specific fiecăruia, ca și unor nuclee ideatice particulare. Contingențele între aceste teritorii subiective pot fi

multiple, uneori autoironice (vezi *Autoportret cu Bulacu* de Nicolae Alexi).

Nicolae Alexi, într-o scriitură nervoasă scrutează filmic realitatea, înregistrându-i laturile groțeste, distorsiunile personalității și ale cuplului mai ales, accentele colorate conferind un dramatism aproape paroxistic desenelor sale, care nu neagă totuși posibilitatea și necesitatea comunicării. Bulacu este mai concentrat, mai ascetic și lapidar, condensând în amprente emblematice o întregă gândire existențială. Hieratica gesticii miinilor, amplificată simbolic, în protegurea chipurilor generice, aproape impersonale impresionează prin tăcuta lor elocvență. Oarecum pandant cu amintitul autoportret al lui Alexi, un singular autoportret al lui Bulacu este o alegorie a artistului, veșnic interogator al condiției umane. În concluzie, o manifestare de excepție, menită să vorbească nu numai ochilor ci și conștiințelor, « aruncind o punte peste abis », pentru a întrebuița o frumoasă expresie a lui Schiller, din scrisorile privind educația estetică a omului.

mugur pascu (galeria sirius, sibiu)

Scenograf ca formație și vocație, Mugur Pascu pătrunde cu îndrăzneală într-un domeniu arhifrecventat și suficient de banalizat: natura statică cu flori. Într-o succesiune de pasteluri încântătoare prin diafanitate, Mugur Pascu « reabilitează » o temă, nu atât prin insolitul punerii în pagină, cât mai ales prin rafinamentul cromatic creator de atmosferă și o anume stare de veghe captată în expresia materială, o stare mereu prezentă care împiedică alterarea autenticității figurării de către tentațiile facilității. Tehnică dificilă, care nu permite reveniri, pastelul cere o deplină stăpânire a mijloacelor, o mare adresă și decizie a intervențiilor în câmpul imaginii. Piese în care primează abundența vegetală din primul plan alternează cu aranjamente studiate de vase și sfeșnice, ce subliniază noblețea sugestivă a citorva flori, alese cu grijă și eleganță. În general, pastelului i se potentează calitățile de sublimare prin omogenizare a motivului, eliminându-se stridențele și rupturile stilistice. Mugur Pascu ne oferă cu pastelurile sale un spectacol al vizualității pure și luminoase.

szotyori anna (galeria de artă, tg. mureș)

O expoziție vastă, fără să devină oboseitoare totuși, cuprinzând gravuri, desene, acuarele realzează Szotyori Anna, sub semnul frumuseții și grației liniei, a tușelor modulate și a capacității de fabulație poetică în intenția deschis afirmată de a transmite un mesaj de o anumită solemnitate și altitudine morală. Asocierea (apropiată de intertextualitatea din literatura actuală) unor motive, fragmente prestigioase, resuscitate din memoria figurativă (de multe ori alegerea ei se oprește asupra Quattrocento-ului nord-italian, prin reluarea în diverse contexte a maiestruoasei monumentalități specifice figurilor lui Mantegna, dar și asupra unor modele din goticul internațional, sau din antichitatea greacă), ca și dispunerea în friză — odată cu accentuarea unor nuclee dramatice prin transformări de tip cinematografic — reușește să reitereze conotații contemporane, scoțându-le din statutul lor de relicve

culturale. Modul ei particular de cupunere a spațiului plastic ne aduce aminte oarecum de desenele și gravurile unor mari artiști romantici, precum Delacroix sau Decamps, care organizau în jurul motivului principal o serie de notații, frânturi, rapeluri, ieșite din frecvența asiduă a faimoaselor colecții ca și din prea-plinul fanteziei. În alte cicluri tematice, mai legate de actualitate, Szotyori Anna aduce în câmpul imaginii documente sociale, istorice, etnografice, uneori chiar biografice, supuse reconfigurării prin înzestrarea cu forțe empatice noi și neașteptate.

Acuarelele ei alcătuiesc o secțiune aparte, de calmă celebrare a mediului diurn, a bucuriilor simple și durabile. Expoziția de acum probează, creștem, cu prisosință, locul distinct, de o originalitate aparte, pe care Szotyori Anna îl ocupă în grafica noastră.

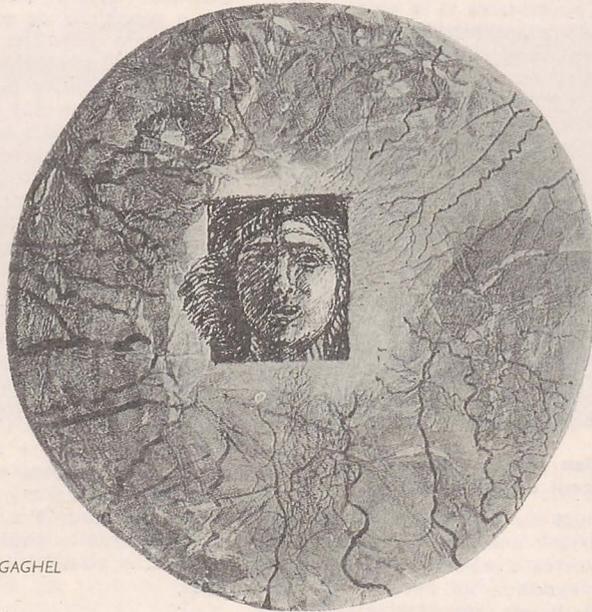
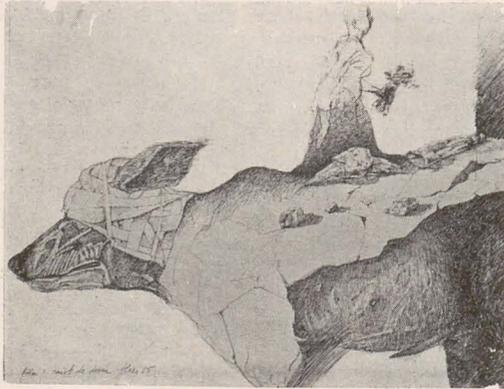
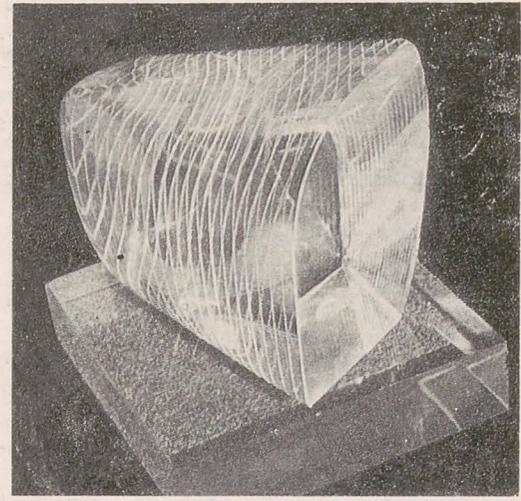
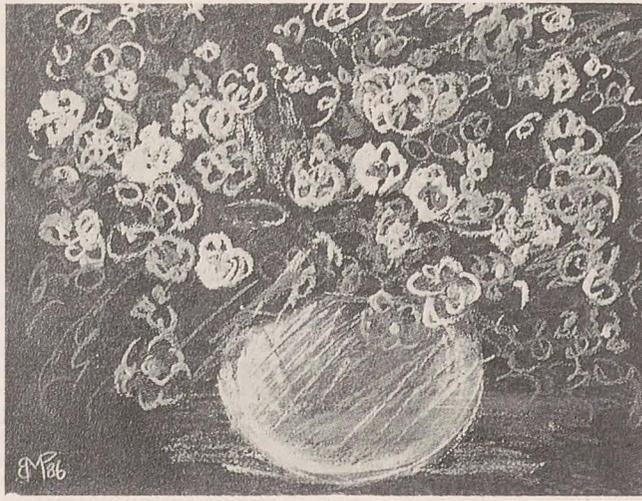
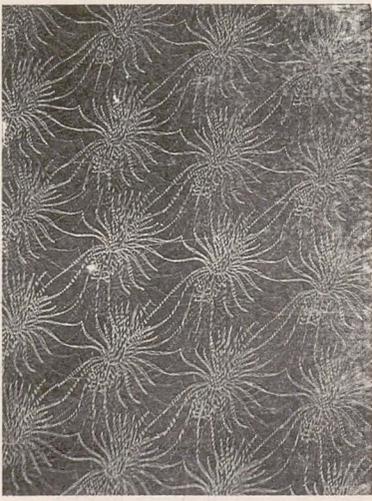
coriolan babeți

suzana fintinariu — gravură și szakáts béla — sculptură (galeriile «arta», craiova).

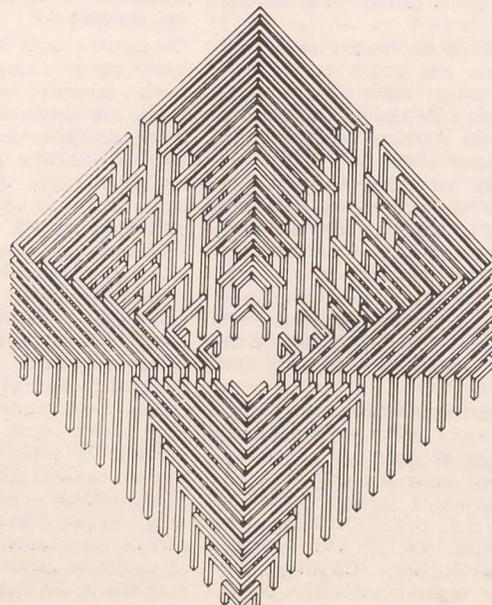
suzana fintinariu Când am numit *materia lumii*, printr-o noțiune așadar, grecii, se știe, au botezat-o *hylé*, cuvânt ce denumește « lemnul concret », « pădurea » chiar *xilo-gravura* așadar, gravura în lemn cheamă în memorie astfel, ceva din sensurile străvechi ale unei respectabile etimologii. În lemn se pare că avem, infuz, elogiul adus *materiei genitrix*. Căci veți zări adeseori (în gravura Suzanei Fintinariu) « zone » întregi « amprentate » de texte și *textura* fibrei lemnoase, urme ale unei sacre « dendrolatrii », sau, poate, ale unei tacite alianțe. « Materia » lemnului, cum vom vedea, despre materie se rostește. Oricum, e simptomatic că aceste amprente se « topească », în câmpul « scrierii » de semne, un alfabet și personal și impersonal. Enclave de natură pură diseminate printre și prinse în logodne inspirate, cu zonele de « artifex ».

Un alb și un negru, transant opuse chiar dreptunghiului al hîrtiei, radiografii halucinate ale însăși materialității. Ale Materiei. Materia, să observăm, este surprinsă oarecum dincolo de un *prag al văzului*, acolo unde ea este *șesătură* și *șesut*, urzită deci de legi și ordini (*ordini* a dat în limba noastră urzeala războiului de șesut). Prag al vederii e însuși ochiul, căruia i-a fost dăruită o limită care e în fond, punctul în care ni se dezvăluie Frumosul, ca « ordine bună a lumii », punctul în care lumea este mai aproape de « întreg » decât de « parte », de « atom ». E o « rimă » între Ochi și Lume, între ce ar fi acuitatea acestui simț și Ecranul pe care Frumosul ni se proiectează. Dincolo de acest ecran, de al lumii înveliș « estetic », la pîndă stau, sub epiteliu, « grotescul » și « interesantul », « spectaculosul » și « bizarul », un teritoriu care este al unei vii curiozități, cînd « scientiste », cînd « artiste » (moderne, însă, mai ales).

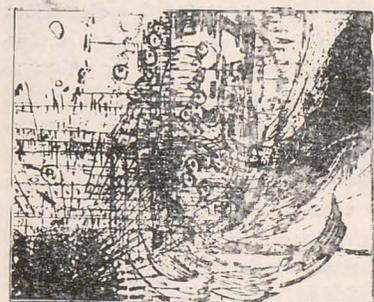
O « populație de semne » ni se descoperă limpid, și rodnică și roditoare, o rumoare; ecranul dincolo de care universul nu mai e *imagine* ci *text* (cum altfel s-ar putea-ținege mai bine chiar așa sintagma ultracunoscută... « Cartea naturii », carte în care poți *citi* la propriu).



ELENA VOIT
 MARIA CRIȘAN GAGHEL
 NICOLAE ALEXI
 AUREL BULACU
 TUDOR POPESCU
 MUGUR PASCU
 ANNA SZOTYORI
 IOSIF KIRÁLY
 MIHAI ȚOPESCU
 MIHAI BARBU
 GEORGE VLĂESCU
 VASILE POP



Nu orice trecere «dincolo» e automat transcendent, căci teritoriul în care artista ne invită e pămîntean și sublunar. Hățișul, jungle de materie vegheată însă cam «literar», de coarne albe, isiace...



Sinapse, neuroni, celule un alfabet de «pictograme» de «ideograme», chiar «letrist», metafore de germinății, o propoziție toată gravura, un text-subtext, cum că materia-l proces. O semioză, o însămintare, o densă «arare» și atentă, în a vieții ubicuitate. Spațiu dedalic de entrelac-uri, un labirint care e bun atunci cînd nu s-a mai spus — un «habitaclu», o «reședință»: atunci cînd duce undeva.

szakáts béla. Deși își visează încă formele — ciclul de «Sfere locuite» și de «Firide», — transpuse în bronzuri grave și sonore, pămînt ars (sau terracotta) în care întii le-a modelat, ascunde adînci și vii consensuri, cu o poetică ce este a formei stricte, propriu-zise. O reverie (a turnării în bronz cu reflexe blînde) ar conferi prețiozitate dar le-ar răpi chiar proprietatea de a fi cum sînt prin sens: telurice. Vom îndrăzni, în schimb, acum, să le vedem pure proiecte în



asteptare de transpuneri în libere desfășurări, sub cerul liber de asemenea.

Desigur cei ce vor fi spus că sculptorii «după [râncuși]» vor trebui spre a sculpta «să spargă oul», au intuit efectul «Zero», gestul total inhibitoriu al «Sfîntului din Montparnasse». E drept, sculptura-i se deschide doar către și prin propriile-i sensuri — nu pentru și prin epigoni. Căci forma sa era o dogmă. E ceea ce la propriu face — encore toutes proportions gardées — și Szakáts Béla.

El sparge oul spre a găsi, în el, chiar *oul*, «ființa cea lăcuitoare» (Cantemir) a perfecțiunii ce-l «îmbracă» și pentru care aceasta îi este leagăn protector și mormînt. Sfere au mai sculptat și alții. (Dar la Arnaldo Pomodoro, de pildă, ele nu-s decît mecanice și suficiente, și iluzorii perfecțiuni, intens și tragic erodate, de o forță oarbă interioară).

Aici sferile (jumătăți), adăpostesc și protejează ființe minuscule, hominide. Nu știm, sînt nașteri toate acestea, sau, dimpotrivă, înhumări? Pioase falduri și lîntolii, sugestii chiar de (geologice) concrețiuni, clustrează figura umană în masa unui geoid. Le «acoperă» sau, dimpotrivă, cu acest mijloc le «arată»?

Prezența generalizatoare — deci o trimiteră la specie — agonizează, luptă surd cu forțe încă nevăzute. Agonos însă e, și lupta pentru viață, cum mai e, și «săvîrșirea», deopotrivă. Prizonieră orișicum, «ființa cea lăcuitoare» se oglindește metaforic, în celălalt ciclu, de «Firide». Căci o aceeași intuiție le chiar preschimbă pe acestea din mici fragmente de zidiri în austerelor portrete proiectate pentru monumente de reculegeri și tăceri.

«Zidire» deci dar și «geneză», conjuncție în care își doarme somnul, «identitatea» acestor verbe.

Ca-n teracote de Tanagra, roșu, calin, familiar, e urma unui foc prin care pămîntul însuși dă viață, ori este «ardere de tot» întoarcere la nemiscare.

cătălin davidescu

george vlăescu (galeriile «arta» craiova)

Gîndită de artist ca un jurnal sentimental în imagini, expoziția de pictură George Vlăescu reunește pe simeze cele mai bune creații ale pictorului din ultimii trei ani.

Consecvent cu sine și cu programul fixat de peste trei decenii, artistul își continuă seria peisajelor și a naturilor statice în mentalitatea și respectul modelelor școlii artistice românești din perioada interbelică.

Admirația sa declarată pentru unii dintre maeștrii artei românești, cu certe afinități pentru zona Olteniei, precum Marius Bunescu, H. H. Catargi sau E. Stoenescu, s-a corelat cu înclinația spre peisajul local, în speță citadin. Artistul regăsește într-o Craiovă aproape uitată, cu case din secolul trecut, capacitatea de regenerare a propriei identități. Amintirea nostalgic-romantică a copilăriei și proiecțiile livrești transpun plastic acest loc-matrice în pînze de mare sensibilitate. Lucrările sale dezvăluie o structură calmă a compoziției, cu eludarea detaliului ne semnificativ, într-un desen viguros ce trădează această întie pasiune de grafician a artistului. Tușa largă, de amplă respirație, în tonuri cîscret luminoase acordate în subtile raporturi de ocru și griuri colorate creează dense implicații emoționale. În piese ca: *Peisaj din Piața Elca, Răscrucial Mic, Casa bunicilor, Paharul cu flori, Case vechi pe str. Unirii* etc.) unde pictorul renunță la detaliu în favoarea întregului, el reușește o viziune omogenă de mare claritate care îl conține cel mai elocvent, confirmînd că devenirea sa este incontestabil pe un traseu ascendent.

Naturile statice, de preferință vase cu flori, sînt concepute în același respect al realității, cu o sporire a importanței detaliului și o diversificare a gamei cromatice, dictată, evident, de caracterul subiectului.

mihai țopescu (galeriile «arta» tirgu jiu)

Puține sînt în țară nucleele artistice de tipul «Cenaclului» de la Tg. Jiu, unde sticla constituie unul din factorii majori ai exprimării plastice. Conținută îndeobște în rigiditatea neconcludentă a unui termen generic cum este cel de «artă decorativă» sau în cea ostentativ peiorativă formulă de «artă minoră», sticla își recîștigă în ultimii ani o personalitate proprie ce poate fi relevată și aici prin rigoarea tenace a doi tineri artiști. După o bună personală Valer Neag, consemnată de altfel în paginile revistei (nr. 11/1985), asistăm în acest început de iunie la o nouă afirmare, propusă într-un cu totul alt registru de colegul său Mihai Țopescu. Această primă expoziție a sa nu ne relevă, ci mai curînd ne confirmă, personalitatea unui artist deja format, așezat în tiparele unei amprente individualizatoare, ce s-a afirmat prin numeroase participări la manifestări de prestigiu din țară și străinătate.

Obiectele ambientale expuse de artist vin să mărturisească din nou și mereu altfel despre robustețea, eleganța translucidă și maleabilitatea unui material aparent mai propice unei «visări» de tip decorativ decît unor pure forme abstracte. Trecute prin filtrul unei maxime rigori estetice,

«Semnele» și «Obiectele» lui Mihai Țopescu asimilează structuri geometrice ce nu implică contingutul, ele fiind concepute pe coordonatele unei creații de o evidentă tentă intelectuală. Elementul de nouate îl constituie, alături de alegerea materialului de expresie — sticla optică, ineditul acestor forme de tip sculptural circumscrîind astfel un spațiu simbolic cu fertile determinații interioare.

Dinamica acestor structuri geometrice este surprinsă fie prin vivacitatea unor incizii în masa translucidă a obiectului, fie prin dialogul refracției luminii în forma migălos șlefuită a materiei. Aceste «obiecte-spectacol» aflate față de receptor într-o veșnică metamorfoză, funcție de intensitatea mereu schimbătoare a luminii absorbite, duc invariabil gîndul la statornicia gestului creator, permanent deschis unor noi interpretări. O bună demonstrație a acestui fapt o avem văzîndu-i obiectele; contrar calităților preponderente unui atare tip de material, formele realizate de artist în cele două cicluri pe care le expune (*Echilibrul acvatic* și *Dinamica solidului*) nu au nimic din fluiditatea sau decorativismul specific acestei materii. Ele se decupează ferm în forme robuste structurate, reușind o pertinentă senzație de ornamental.

S-a afirmat despre aceste lucrări că reprezintă vizualizarea unui «joc secund». Oricîte sugestii fertile ne-ar oferi această idee barbiană, considerăm că mai îndreptățită pare ideea unui «joc prim», acela al universului arhetipal în transparențele căruia se reflectă propria noastră realitate. Aceasta evident în accepția conceptuală heideggerian de «artist-cemîurg», a cărui operă trăiește într-o «situație profetică».

Să nu înțelegem însă prin aceasta că Mihai Țopescu face literatură. Mijloacele sale sînt strict vizuale, uneori tendînd tactil, iar meritul său constă tocmai în calitatea de a face sugestivă, o atît de complexă și incitantă problematică în limitele unei tehnici dificile. Un atare tip de artă, ce-și ascunde menirea în concepte, implicîndu-ne activ în universul ei, poate pentru a ne găsi mai ușor propria personalitate, ne propune spre receptare acest tînr artist sticlar, cu o sinceritate și o siguranță pe care doar credința și munca tenace le pot oferi.

negoiață lăptoiu

dan bimbea (cluj-napoca)

Ce curioasă luminozitate de meridional la acest pictor născut în lumea de taine a Țării Hațegului! Frecvente popasuri de vară pe litoralul românesc aveau să-i dezvăluie afinitatea de spirit cu particulara vibrație a unui spațiu ce hrănește setea de nemărginire și absolut a ființei umane. Infinitul orizontului marin și austeră reverberație a zidurilor în alb-griuri perlate, degajă acea impresie de eternitate, de încremenire a materiei în argumente de nepieritoare trecere. Timpul nu-și precizează identitatea, trecut și prezent conviețuind cu sentimentul unei armonioase interferări. Continuîndu-și discreta și nostalgică rememorare a unor trăiri de o poezie și un farmec unic, pictorul face vizibilă generoasa revărsare a luminii solare asupra naturii și omului. Nu-i plac aglomerațiile și narațiunile. Se refugiază în solitudine meditînd, refuzînd zgomotoasele voluptăți ale

senzorialului. Crîmpeie de țârm, siluete feminine suple, în ocuri diafane, elemente arhitecturale specifice implîntate într-un sol arid, animate uneori de aparițiile unor sintetice pete de verde sau albastru fin orchestrate, alcătuiesc repertoriul unei opere de o subtilă sonoritate. La aceasta contribuie sugestiva capacitate de ordonare și spiritualizare a rezonanțelor lumii înconjurătoare.

Și atunci cînd își alege subiecte desprinse din freamătul realității transilvane atmosfera își păstrează acea caracteristică notă de discreție și solemnitate, de ingenioasă asociere și transfigurare a argumentelor de autohtonie și continuitate spirituală românească. În spațiul vast al unor registre tratate în fine aplatouri de alburi catifelate, multiplu nuanțate, se proiectează făpturi în ritualice ipostaze, cu priviri cînd senin euforice, cînd furișate prin hățșul unor tainice adumbriri.

mihai barbu (clubul casei universitarilor)

Sculptor în care maestrul Lăcea a investit încredere și sentiment, Mihai Barbu s-a impus în conștiința actualității noastre artistice printr-un remarcabil simț al forme și modelării. Drept urmare a devenit autorul unei opere prolifică ce însumează și expresive busturi amplasate public (*A. Vlahuță, G. Coșbuc, L. Rebreanu, Alecu Russò*). Paralel cu modelajul s-au finalizat numeroase lucrări cioplite în piatră și marmoră, aici factura limbajului fiind mai frustă, cu tentă arhaică. Dincolo de bucuria dezvoltării universului uman, sculptorul clujean a dovedit și o bună cunoaștere a tensiunilor specifice lumii animaliere.

Pornind de la această ultimă pasiune a luat naștere în ultimii cinci ani o impresionantă suită de reliefuri, avînd ca motiv predilect calul.

Punîndu-și în valoare virtuțile de desenator Mihai Barbu avea să dea expresie unei frămîntate afirmări în spațiu a siluetei, alcătuiind tumultuoase euritmii. Se desprinde din lectura acestor poliritmice cavalcade dinamica fascinantă a formelor tratate cu nerv și abilitate, alternînd vitalitatea unor curbe dezinvolve cu sobrietatea și concizia unor subtile aplatizări.

Treptat însă, disponibilitățile lirice ale firii aveau să-i încurajeze exercițiul în sfera rezonanțelor specifice sonorităților cromatice. De aceea ultima sa expoziție a cuprins numai acuarele. Preponderent peisaje, imaginile sugerau prospețimea și puritatea unui spirit interesat de cuprinderea și restituirea acelei senzații de inexorabilă trecere, de duos nostalgică scurgere a sevelor, timpului și vieții. Din câteva atingeri a suprafeței s-au configurat motive, registre și planuri, eternizînd boarea

unei diafane dimineți, arșita și luminozitatea amiezii ori vibrația unui tulburător amurg.

roman mottl (muzeul de artă)

Orădean statornic, pictorul și graficianul Roman Mottl (născut în 1921) s-a impus pe parcursul a patru decenii de febrilă activitate creatoare între energiile reprezentative ale realității artistice desfășurată — cu elan și sensibilitate — în orașul de pe Crișul Repede, activînd alături de un Alfred Macalik, Traian Goga, Iosif Fekete, Aurel Pop, Coriolan Hora, François Pamfil ș. a.

După ani de asimilări și decantări, Roman Mottl și-a definit un stil ce o îndubitabilă originalitate. O structură delicat-rafinată a firii l-a orientat către o exprimare calmă, discretă, cu atmosferizări ce învăluie în mister și muzicalitate reverberația culorilor. Pentru a-și valorifica această predispoziție către inтонаția surdinizată a apelat la suavitățile de acord specifice acuarelei. Cunoscînd valențele de atmosferizare ale tehnicii pictorul n-a acționat în virtutea unei facile spontaneității, ci a supus ritmului și evocării stări de meditație și reculegere. Mottl posedă un admirabil simț al urbanității, invocînd acele argumente care dau parfum și rezonanță unică unui climat. Oraș cochec și pitoresc, Oradea cuprinde multiple ansambluri arhitecturale demne de a pătrunde în diverse antologii ale stilurilor. Iar apa Crișului deschide vaste panorame pe care pictorul le-a immortalizat în registre încărcate de eternă frumusețe. Spațiul pictat cunoaște involburări de ocră, mov și griuri-albăstrui catifelate, încurajînd impresia de tihnă, împăcare, de odihnitoare cernere a timpului.

Un aspect important al creației lui Roman Mottl, verificat și cu ocazia expoziției organizată în sălile Muzeului de artă din Cluj-Napoca, itinerată apoi la București, îl cuprinde interesul constant pentru formele de viață și expresie perpetuate prin tradiție. Cum Bihorul reprezintă una din superbe zone etnografice ale țării pictorul orădean i-a pătruns bogăția de spirit restituindu-ne ecrane și semne din mărturiile unei străvechi civilizații. Această restituire se efectuează cu rafinamentul unui interpret sensibil și inspirat, compunînd imagini în care câteva detalii, crîmpeie de arhaică vibrație, se inserează într-o ambianță cromatică animată de acorduri pline de noblețe și solemnitate.

vasile pop

Cu delicatețea și modestia marilor pasionați ai artei care veacuri de-a rîndul au creat cu bucuria unei pure descătușări Vasile Pop și-a cîerulat în tihnă și cu severă exigență un ambițios

și complex program artistic. Acest program urmărea pătrunderea semnificațiilor adînci ale civilizației românești, înfățișînd aspecte evocatoare ale modului nostru de a concepe și consuma trecerea prin timp. Ca atare a desăvîrșit un impresionant număr de lucrări din care transpare vitalitatea și frumusețea unor norme de viață specifică.

Particularitatea viziunii lui Vasile Pop rezidă în desfășurarea ciclică a imaginilor, pornind de la un bine argumentat motiv inspirator: invocarea istorică, aspecte ale formelor de viață ce definesc spiritualitatea unui popor, subiecte de interes general-uman. Acest mod de abordare a creației mărturisește voința de a conferi subiectului cît mai diverse ipostaze, capabile să ne dezvăluie rosturile adînci ale adevărului invocat. Astfel, tumultuoasa manifestare a voinței de emancipare a românilor transilvăneni conduși de *Horea, Cloșca și Crișan* se derulează de la solemnă adunare la sfat a căpeniilor la alcătuirea «oștirii», înfățișarea disputelor crîncene, eroismul multîmii răzvrătite, efectele triste ale ostilităților încheiate cu tragicul sfîrșit al martirilor. Limbajul cunoaște un maxim sintetism: conture ferme și sagace delimitează siluete și motive alcătuite din sobre matități de brunuri grave, griuri și ocuri stinse.

Un important grupaj de lucrări se încheagă pe tema *ferestrelor*. Prin deschiderile divizate în structuri geometrice asemenea unor vitralii strecoară elemente de peisaj, naturi statice, grupări de personaje în diverse atitudini, definind cu vervă și subtilitate afectivă stări posibile ale existenței.

În sfîrșit, un ultim gen de compuneri alcătuiesc un expresiv ciclu de *diptice* și *triptice* în care cu simț pentru autenticul realității rustice sau urbane ne înfățișează simplificat și sugestiv fizionomii și caractere, scene de muncă, momente de repaos și ceremonii, o notă de gravitate desprinzîndu-se ca dominante din lectura stărilor afective immortalizate. Pentru Vasile Pop pictura înseamnă responsabilă implicare în prezent, sugerîndu-ne a da sens pozitiv eforturilor noastre.

amelia pavel

vera marcu — (galeriile de artă «sirius», sibiu)

Dacă se poate afirma, fără îndoieli, adevărul raportului dintre experiența interioară a unui artist și structura geografică și de arhitectură a ambianței lui de viață, atunci arta Verei Marcu — de altfel și a altor sibieni: Rodica și Ion Chișu, Barcan — se oferă ca un argument absolut.

Alianța dintre spiritul de finețe și spiritul de geometrie, cum ar spune

Pascal, înfățișarea unei naturi de un intens uneori și idilic lirism, în care este implantată o arhitectură cu rigori prietenoase, au marcat viziunea Verei Marcu, pînă în miezul celei mai adînci și personale trăiri a realului. Din astfel de izvoare își ia forța un program artistic și teoretic la temelie cărui stau atît ideea reculegerii și a meditației ca bucurie de viață cît și convingerea că încrederea în existența unui univers de valori stabile sînt fragil la impuls al creației. Și tot de acolo acționează echilibrul esențial al imaginilor Verei Marcu, născut din contopirea dintre subiectiv și obiectiv. Nu este un «echilibru instabil», ca cel asumat de Klee în titlul celebrei acuarele din 1922, ci un echilibru doar fragil la punctul de întîlnire între vibrația afectivă și certitudinea ordinei secrete a lucrurilor. Despre acuarelele și guașele Verei Marcu — forme, pe cît de suave pe atît de riguroase, în care subtextul exprimat în șoaptă al aluziei la real nu turbură regulele jocului geometric — Ion Frunzetti spunea că exercită asupra noastră «benefice hipnoze lirice». Așa este: în timp ce linia impunea acestor compoziții idealul «măsurii», culoarea le stimulează libertatea sentimentelor, iar organizarea formelor așează totul spre ispita lecturii. Sînt imagini care se citesc ca un «jurnal», de la suflet la suflet: cînd cu mărturisiri izbucnite, cînd cu sugestii spre universul culturii, ca un soi de teatru în teatru, cînd cu discretă dorință parcă de a ne ajuta să deprindem arta seninătății, a bucuriei. Într-o neconținută metamorfoză, formele-simboluri în mișcare însuflețesc compoziția, uneori fac din ea un spectacol, în care copacii devin bolți de catedrală, zidurile munți, poteca de pădure animal.

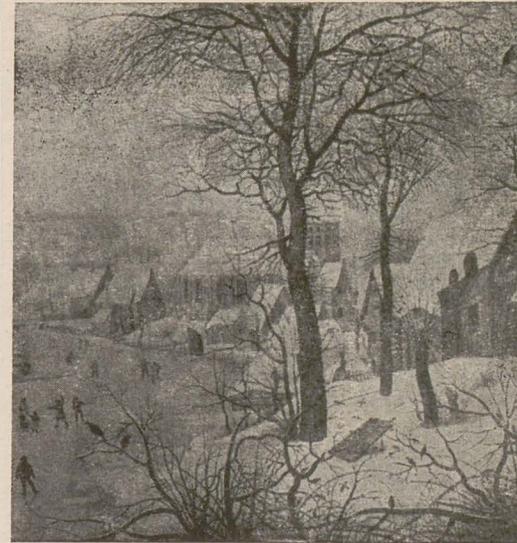
Recenta expoziție adaugă acestei experiențe de viață un nou moment: cel al portretelor de copii. O surpriză; totuși numai tematică. Fiindcă stilistic vorbind, geneza lor pleacă din aceeași sursă de lumină interioară care spiritualizează întreaga operă a Verei Marcu, dîndu-i acea tensiune medita-tivă atît de caracteristică. Fiecare portret este o variantă pe tema transparenței materiei și a luminozității ei; în fiecare portret este surprinsă taina creșterii; efortul materiei umane spre desăvîrșire. Dincolo de prospețimea și gingășia fizionomiilor, dincolo de privirile ușor voalate de presimțiri ale viitorului, stăruie în aceste portrete de copii leit-motivul picturii Verei Marcu: transmutația materiei cotidiene în altă, mai subtilă, mai mobilă, în stare să favorizeze comunicarea directă, fără cuvinte sau în ciuda lor. Alăturarea, în expoziție, a portretelor, cu mici compoziții din repertoriul orfist cunoscut, definitivează irevocabil certitudinea unui astfel de leit-motiv.

Act declarat de *comunicare*, expoziția Atelierului 35 din Timișoara la Oradea s-a legitimat fără disimulare drept o poartă deschisă spre *cunoaștere*, nu în primul rând de sine, ca orice confruntare, ci în chip mai larg spre cunoaștere în breaslă a unei generații ce se vrea fără distanțe geografice și fără inutile, provincial-vetuste însingurări în găoacea Creației la registrul individual. Venind cu întâmpinarea benefică a ofrandei, expoziția tinerilor artiști timișoreni deschide calea unui contact, devenit mai lesnicios prin gestul de dăruire al expunerii, acesta fiind de fapt sensul important al relației conjecturale dintre cele două Ateliere 35. Întâlnirea artiștilor, astfel facilitată în sala de expoziții, s-a prelungit în câteva ateliere ale tinerilor orădeni prilejuind căutatele dialoguri, cu confruntări în idei sau în spațiul tehnicilor și formelor plastice, cu mișcări în proximitatea curentelor de atmosferă artistică de strictă sau mai largă contemporaneitate, cu rezolvări în simultaneitatea opiniilor critice sau în divergențe ce au frământat mințile și au supus la examene conștiințele, în fine, dialogul cu multiplicitatea eurilor artistice în căutarea fondului comun, al unității creatoare. Greu de surprins la nivelul unei notații cronicărești și imposibil de schițat într-o încercare teoretică, fie ea oricât de liberă față de structura și limbajul logico-pragmatic, acest tip de *dialog de atelier* își vedește importanța la nivelul comunicării discursive, aparent simplu declarative dar cu profunde interogații, care se petrece osmotic în conștiința celor implicați. Uneori discuțiile au efectul coagulant al ideilor cristalizate în teorii artistice; de cele mai multe ori însă, ele nu sînt decît contacte, sisteme de oglinzi și planuri de refracție-bumerang, confruntări lămuritoare și cercetări de flanc, expresie a nevoii umane de periodică epurare din singurătatea adesea stînjenitor-ascetică și acumulativă a ideilor proprii. Nu e numai o nevoie socială de colectivizare în virtutea unui statut, nu e numai o forță integratoare de impact extern, ci este, cred, și o mișcare proprie a eului creator, o problemă axiologică în ecuația căreia construcția Operei are drept cale de acces un proces dialectic de neantizare a individualității și de regăsire ulterioară a sa pe un plan superior, prin identificarea artistului cu lumea sa și validarea adevărurilor găsite prin raportarea lor la întregul rotund al Lumii.

Fără orgoliu nici unei demonstrații teoretice dinainte pregătite, cei 12 artiști timișoreni s-au constituit într-o «expoziție colectivă» în care fiecare a venit și s-a așezat, liber de constrîngeri tematice, cu ceea ce și-a gândit a fi expresia sa proprie, urma cea mai adecvată lăsată de cugetul său în forme artistice, indiferent față de vecinătăți și față de unitatea generală a simezei și a spațiului expozițional. Experiențe plastice dintre cele mai diverse, de la desenul fin de epură sau proiecții axonometrice de construcții utopice, pînă la obiecte de sticlă, porțelan sau sfoară închipuind concretețea procesului de creștere biologică sau înșeși roadele acestuia, trecînd prin diferite genuri artistice consacrate, urmîndu-le rigorile tehnice sau remodelîndu-le în expresii noi, de genuri proxime și mixaje, s-au alăturat în expoziție lăsînd cu dezinvoltură să domine, pentru ochiul grăbit, aspectul falsificator al eterogenului. Și totuși, o înrudire subterană, acumînd afinități de generație și o anume comunitate creată de prezența încă importantă a școlilor artistice absolvite, salva expoziția de monotonia unei diversități irelevante pentru cel obișnuit să caute personalități, curente sau demonstrații teoretice de grup. În primul rînd, o expoziție de *Atelier 35* pune o anumită ordine în firea formelor de manifestări artistice, *Atelier 35* fiind deja formula consacrată a unor grupări de idei,

a unui «spirit» anume care animă straturile de generații și care stă sub semnul prospectiv și procesual al conceptului de «atelier». Așa se și demonstrează a fi, cu sinceritate, expoziția timișorenilor, și, mai cu seamă, publicațiile aduse de ei, deosebite prin calitatea, caracterul și numărul lor față de tot ceea ce se face în domeniu în alte Ateliere 35 din țară, ce veneau să sublinieze sensul comunitar conștient și aspectul de șantier al ideilor și formelor artistice pe care și-l asumă programatic *Atelier 35* din Timișoara. «Foaia» anuală a Atelierului este, poate, manifestul cel mai clar în acest sens, așezarea fățișă, demonstrativă și interogativă, prin gestul însuși de a «scoate» o foaie, în spațiul unui grup aflat în lucru, lăsîndu-se surprins în ipostaza căutării într-o desăvîrșire, nesfiindu-se de a-și dezvălui învățarea continuă, experiențele zilnice, neliniștile permanente din singurătatea creației în *Atelierul comun* și peren al generației cu care trec prin timp.

Apoi, trebuie notat pe marginea expoziției de la Oradea faptul că, dincolo de comunitatea de *Atelier* și de generație, un anume aspect de afinitate colectivă este prezent, venind din felul raportării diferitelor tipuri de euri artistice la realitatea lumii înconjurătoare. E o preocupare constantă și fertilă aceea de a învăța din lecțiile zilnice ale văzului, fie că mîna se oprește pentru moment la fotografierea subiectelor alese, sau că ochiul se lasă dominat de forțele sintetice care se ivesc din surprinderea calității de metaforă a celor văzute. De aici, orientări dintre cele mai variate, de la studiul formei în naturi moarte sau structuri psiho-anatomice, la radiografii ce surprind energii, psiho-magnetisme sau forțe de declanșare a subiectivității prin forme plastice reverberate pînă la obiectivizare în concretul operei artistice, altfel spus, imagini înșirate memoriei, de la staze ale «spectacolului lumii» (resimțite cu ironia celor care știu travestiurile) pînă la surprinzătoare reconstrucții ideale. În toate există însă o constantă raportare la real, o fugă de sterilitatea unui conceptualism abstract venit prin embleme simbolice golite de sens, o conștientă asumare a figurativului de diferite feluri, printr-o navigație de coastă, din nevoia permanentă și matură a unei proximități de control față de țărnul pămîntului real. Această cantonare în zona de contact cu realitatea de sub incidența simțurilor nu presupune, cel puțin în cazul afișărilor din expoziția orădeană, nici o mișcare de curent subteran pe direcția «realismelor» contemporane, ci este expresia nevoii de cunoaștere și de comunicare (din care s-a născut, conștient sau inconștient, chiar ideea expoziției), expresia proceselor rapide de asimilare și dăruire ce caracterizează arta tinerilor. *Studiul* domină, iar desenul, expresia sa cea mai adecvată, foarte frecvent în mai multe ipostaze și tehnici, stă drept mărturie a acestei tentații de analiză discursivă, «poetică», a realului. Experimentele decorative sînt mai supuse «citatului cultural», poate și prin limita îndrăznețelor în limbaj tehnic, iar piesele textile sau de porțelan stau și ele sub raza obiectelor și uzanțelor cotidianului, resimțit în gamele afectivului minor, al universului casnic și al resturilor ludice ale copilăriei, dominant fiind în toată expoziția studiul pe mai multe registre al realității direct implicate în existență și reacțiile chimismelor psihice și a structurilor mentale la contactul permanent cu lumea din afară. Transformînd proporțiile, subliniînd analogiile, fragmentînd și recompunînd mereu datele acestei realități, tinerii artiști timișoreni sînt din plin aflați în atelierul creației, concentrați pe drumul căutărilor proprii, ceea ce le asigură... neliniște și, totuși, echilibru. Ei sînt: *Liliana Agache, Daniela Orăvișan Beloescu, Călin Beloescu, Camelia Crișan Matei, Josef Király, Eva Lihor Laza, Vasile Lihor Laza, Doina Mihăilescu, Ion Oprescu, Emilia Stancu, Ion Sandru, Pavel Vereș*.



probleme ale tehnicii în pictură

suporturile picturii în ulei

liviu lăzărescu

«Nu vom ști să ne pătrundem îndeajuns de acest adevăr adesea uitat: suportul reprezintă OSATURA TABLOULUI, la fel cum pictura și verniul final îi reprezintă carnea și pielea».

xavier de langlais

Dacă atunci cînd vorbim despre suporturi ne gîndim la toate suprafețele care pot fi acoperite cu culori vom constata că numărul și varietatea acestora este, practic, nelimitată: de la piatră și beton la metal, de la tencuială la asfalt, de la lemn la hîrtie, țesături, piele, fildes, ceramică, mase plastice etc. Sîntem tentați a crede că se poate picta pe orice suprafață solidă. Și totuși, numărul suporturilor se va restrînge destul de mult dacă le vom selecționa doar pe acelea care sînt în stare nu numai să susțină o peliculă de culoare, ci să o și mențină un timp cît mai îndelungat. Iar cînd pelicula de culoare va fi una frecată cu ulei vor apare noi criterii de selecție, iar suporturile apte pentru pictură se vor împuțina și mai mult.

Astăzi suportul preferat al pictorilor (care lucrează cu culori de ulei) este pînza. Pentru o bună parte din publicul amator sau nu de pictură, ca și pentru mulți pictori, pînza a devenit inseparabilă de ideea unui tablou pictat în ulei. Prin ce se justifică această largă opinie? De ce n-ar fi cartonul, de pildă, mai bun decît pînza? Sau panoul de lemn, atît de prețuit în vremurile medievale? De ce nu se pictează pe sticlă, material pe care arta noastră populară l-a investit cu atîta noblețe? De ce nu se pictează

curent pe tradiționala tencuială, sau pe atât de actuale mase plastice contemporane? În definitiv, după ce criteriul poate fi socotit optim un suport? Definind prin termenul generic de *suporturi* multitudinea de materiale peste care se poate picta, tehnologiile le grupează după gradul lor de suplețe în *rigide*, *semirigide* și *suple*. Să le parcurgem, rezumativ.

Suporturile rigide

În această categorie intră lemnul, metalul, tencuiala, piatra etc., adică toate materiile care au ca mitor comun rigiditatea. Rezistența lor în timp este de regulă mare, iar protecția pe care o asigură stratului de pictură este excelentă: să nu uităm că o pastă colorată frecată cu ulei devine prin uscare casantă, lipsită complet de elasticitate și flexibilitate, astfel că orice mișcare a suportului (de îndoire, sau de întindere-destindere) o crăcează.

Piatra

Văzută din acest punct de vedere piatra este un extraordinar suport al picturii, poate suportul ideal, în orice caz, cel mai vechi suport cunoscut. Durabilitatea, rigiditatea și rugozitatea pietrei, la care se adaugă emanația unor săruri, au asigurat conservarea picturilor rupestre vreme de mii și chiar de zeci de mii de ani (vechimea picturilor de la Altamira atinge vreo 20.000 de ani). Antichitatea a început, epocile ulterioare au continuat folosirea plăcilor de *marmură*, *porfir* și *ardezie*, sau a unor plăci confecționate din *lavă* — încastrate în zid cu ajutorul unor tencuieli. Marmura placată a slujit ca suport aproape până în zilele noastre. Piatra rămâne însă un suport nepotrivit pentru o pictură predestinată parcă tabloului portabil, cum este cea realizată în culori de ulei. De altfel nici căldura expresiei, caracteristică acesteia, nu i se potrivește.

Tencuiala

Aplicată pe ziduri de piatră sau de cărămidă, tencuiala este și ea unul dintre cele mai vechi suporturi. A servit ca suport pentru *frescă*, *tempera*, *encaustică*, pentru o *pictură de ulei* sau pentru una *combinată cu ulei* (ne gândim la sistemul de frescă asociată cu ulei descris, pe baza unui manuscris antic, de către Martin Knoller).

Pictura în ulei aplicată normal pe tencuială — procedeu la care pictorii au recurs, îndeosebi în secolul XIX, în cazul unor lăcașuri de cult, sau pentru anumiți pereți expuși umezelii — pare la fel de improprie zidului.

O cerință firească a unui perete este aceea de a « respira ». Sufocarea lui printr-o cușă uleioasă duce la blocajul schimburilor normale dintre el și mediul ambiant, la acumulări chimice nedorite și la condens, toate acestea finalizându-se într-o mediocră conservare pe termen lung. Pentru a nu mai vorbi despre un lucru bine cunoscut monumentaliștilor contemporani, luciul natural al culorilor de ulei, atât de nepotrivit cu marile suprafețe murale.

Metalul

Dintre metale, *aurul* a slujit în multe epoci ca suport, aplicat pe fonduri care urmau să fie, sau nu, pictate. Se folosește încă din antichitate, tras în foițe fine, bine fixate pe panoul de lemn, iradiind discret de sub straturi subțiri de culoare. Pictorii medievali și, mai târziu, așa numiții « primitivi », l-au folosit des, pentru fonduri, aureole, vestminte, decoruri și ancadramente. Asemenea picturilor medievale de *tempera*, l-au folosit curent și iconarii de tradiție bizantină. Și dacă foițele utilizate odinioară de cei vechi erau mai puțin fine, în schimb strălucirea și mai cu seamă rezistența lor sînt superioare celor actuale.

Cuprul, suport mai puțin generos decît aurul, a încercat totuși să-l înlocuiască. Dar fără succes, pentru că nu are noblețea acestuia, la căldură se dilată mult și în anumite condiții coclește. În sec. XVIII se folosea tras în plăci mici. Adeziunea și repartizarea omogenă a culorilor pe suprafețele de aramă era asigurată prin frecarea lor cu zeamă de usturoi — strat intermediar cîtuși de puțin optim, care absoarbe umiditate din aer, mucegăiește și provoacă desprinderi de culoare.

Peste *plumb* nu s-a pictat direct, dar este pomenit ca un suport intermediar, care avea rolul să izoleze pictura de umiditatea internă a unor ziduri igrasioase.

Tabla de *fier* este încă unul din suporturile rigide folosite de pictori. Aflăm o referință la el în « Tra-

tatul » lui Cennini (cap. LXXII), cînd, recomandînd o *tempera* compusă « numai din gălbenuș de ou », bătrînul pictor medieval spune că « această *tempera* e bună la toate: pe zid, pe lemn, pe fier ». La noi, în Transilvania, și nu numai aici, s-au pictat destule icoane pe o asemenea tablă, la începutul secolului nostru.

Zincul, metal mai puțin supus oxidării decît fierul, a fost de asemenea folosit.

Sticla

Materie rigidă și totodată extrem de fragilă, sticla este prezentă printre suporturile picturii. Vitraliile medievale, cu miraculoasele lor încorporări de lumini colorate, sînt probe de netăgăduit ale generozității acestui material. Dacă rezistă relativ bine atunci cînd este tăiată în fragmente mici, asamblate fix, între lamele fine de plumb și armături metalice, sticla nu poate face însă parte dintre suporturile curente ale picturii în ulei. Accidentele îi sînt fatale, iar restaurarea dificilă. Cu toate acestea, în sec. XVII—XVIII s-a pictat în culori de ulei pe suprafața unor oglinzi destul de ample (Palazzo Pitti din Florența, Versailles, etc.) Pictura pe sticlă, cu precădere cea românească, rămîne unul dintre marile momente ale acestui suport.

Lemnul

Materie « caldă » și nobilă, lemnul este cel mai vechi suport utilizat pentru pictura de șevalet (portabilă) și începînd cu antichitatea, nu există epocă în care pictorii să nu fi apelat la el. Să ne reamintim sarcofagele egiptene, vechi de cîteva mii de ani, pictura grecească pe panou (care începe în secolul V î.e.n., sau chiar mai devreme), panourile de lemn pictate în encaustică de la Fayum (sec. I—IV). În Evul Mediu a avut o și mai largă utilizare: icoanele pe lemn, care apar în bazinul mediteranean cam spre sfîrșitul sec. VI, altarele medievale de mai mici sau mari dimensiuni și mulțimea de obiecte artistice pictate.

Momentul de vîrf, acela în care panoul era cea mai largă folosință, este atins în sudul Europei între sec. XIV—XV și, în nordul Europei, între sec. XV—XVI. În Renaștere este suportul de bază cam pînă în vremea lui Rafael (în Italia), iar în țările nordice se folosește destul de constant pînă la Rubens (sec. XVII). Dacă panoul de lemn este, în sec. XVIII, un suport aproape uitat, în următoarele își redobîndește prestigiul. Pictura bizantină, inclusiv cea țirzie, l-a cultivat întotdeauna.

Însă lemnul este un material de lucru dificil, care « lucrează » fără încetare, putînd astfel să crăceze și să desprindă grundul și materia picturală — pentru a nu mai vorbi despre dușmanii lui, care îl atacă fie că este viu, fie că este tăiat și prelucrat (ciuperci micro și macroscopice, unele insecte și viermi, dintre care *anobium pertinax*, cariul de casă, este cel mai cunoscut). Lemnul este un organism viu, care se modifică odată cu vîrsta și mai ales odată cu moartea. Substanța sa este compusă din fibre lungi, care sînt țesuturi de susținere, din vase prin care curge seva și dintr-un țesut medular, moale, de rezervă. Cînd este viu, își modifică substanța după anotimpuri: primăvara conține mai multă sevă și e mai moale, vara are seva împutînată și fibrele mai contractate. În fiecare an lemnul își adaugă cîte un « cerc », îngroșîndu-se ca diametru, aceste cercuri — privite în secțiune — aparînd mai rare la centru și mai dese la suprafață. Duritatea lemnului variază și ea în plan radial: în centru are o zonă medulară moale, care trebuie evitată, apoi alta mai dură (după un număr variabil de ani, esențele tari dezvoltă în continuare măduvei o zonă foarte dură, numită *duramen*, iar spre suprafață o zonă tînră, moale, nematurizată și activă fiziologic, numită *albun* — care e bine să fie evitată).

Un arbore viu cuprinde apă sub două forme: de impregnare (în pereții fibrelor) și liberă (în interiorul celulelor). Ultima se pierde curînd după tăierea arborelui, însă apa de impregnare se pierde lent și este însoțită de modificări ale dimensiunilor lemnului. Un arbore uscat, după ani de zile de la tăiere, chiar transformat în panou, mai poate conține apă în proporție de pînă la 10%, sau mai mult. De aici rezultă un efect foarte supărător, amintit mai sus: lemnul « lucrează ». Este vorba de un fenomen de destindere (umflare) și de contractare, cauzat de absorția de apă din mediul ambiant (aer și sol) și de eliminarea ei.

Fenomenul se datorează higroscopicității și capilarității — două procese specifice fibrelor lemnoase, constituite din celuloză. Cu cît lemnul este mai vechi, mai uscat, mai bătrîn, cu atît « lucrează » mai puțin, dar o face întotdeauna, chiar dacă foarte slab. Prin îmbătrînire, ajunge la o anumită stabilizare. Lemnul trebuie adus în stare de inerție (relativă). În acest scop, în țările nordice, se ținea în apă, sub pietre, vreme de 2—3 ani, pînă cînd apa elimina substanțele indesezabile — sevă solubilă, rășini etc. —, pînă cînd fibra lemnului rămînea curată (denumită « flotaj »), metoda este încă în uz în anumite țări nordice, după cum ne asigură G.E. Măle). Diformările lemnului trebuiesc cunoscute întrucît duc la modificări destul de mari ale panoului și implicit, la distrugerii ale stratului de pictură. Citîndu-l pe același G. E. Măle, diformările sînt de trei feluri: *tangențiale*, sau în lățime (care sînt foarte accentuate, astfel că uneori « ating zece procente », după opinia lui M. Havel), *radiale* (care sînt slabe), și *axiale*, sau în lungime (care sînt reduse, aproape nule).

Aceste diformări periodice pot fi diminuate prin selecționarea cu grijă a lemnului, prin opțiunea pentru anotimpul tăierii și pentru locul mai central sau periferic din pădure, prin tratamente ulterioare (flotare, uscare, fierbere, fasonare, îmbinare, parchetarea spatelui, marufare, grunduire) și prin protecția față de umiditate, microorganismе și viermi a spatelui panoului (realizată prin impregnări).

Este poate cazul să ne aducem aminte încă odată de grija celor vechi pentru opera de artă, în speță pentru pregătirea panoului, care de pildă în Flandra, devenise un monopol de stat. Legiferarea acestei monopolizări — după literatura de specialitate — era explicată în felul următor: « Geniul pictorului aparține patriei sale. Datoria patriei este să aibă grijă să prelungească cît mai mult viața celor mai de seamă opere de artă. De aceea trebuie să avem grijă egală de toate tablourile, pentru că fiecare pictor celebru începe prin a fi necunoscut, sau poate rămîne cîțva timp necunoscut din pricina modestiei sale și de aceea pictorul, neștiind cum îi va fi prețuit tabloul în viitor, poate, din neglijență sau economie, să-și supună opera la tot felul de riscuri care trebuiesc evitate ». Breslele pictorilor din Olanda de altădată ofereau membrilor lor suporturi de lemn bine preparate, marcate pe spate cu sigiliul breslei.

Esențele utilizate de cei vechi (sec. XI—XVI) variază după zonele geografice cărora le aparțin pictorii, însă retrospectiv, poate fi observată cu toate acestea o coordonată stabilă: în zonele nordice ale Europei sînt folosite esențele tari (stejarul, nucul, etc.), iar în sudul Europei cele moi (printre care teiul, plopul, salcia și chiar unele esențe rășinoase cum sînt cedrul sau pinul). La noi s-au folosit mai ales teiul, plopul, ulmul, bradul și mai rar, stejarul și salcîmul.

Opțiunile pentru esențele folosite sînt deci împărțite. Se pare că cele mai bune rezultate le-a dat stejarul, datorită naturii lui — e mai dur și mai puțin atacat de viermi — dar și pregătirii lui judicioase — flotare, uscare îndelungată etc. Merită totuși de menționat și larga utilizare a esențelor moi, care se diformează mai puțin.

Selecția exemplarului ca atare, are o însemnătate aparte: trebuie ales un lemn bine uscat, sănătos, fără noduri, cu fibrele regulate și dense, care nu produce crăpături și permite o bună prelucrare. *Uscarea lemnului* s-a constituit într-o regulă care nu poate fi eludată; cu cît lemnul este mai îndelungat uscat cu atît devine mai inert (după vechi mărturii bibliografice, lemnul era uscat în scoarță pînă la cîteva zeci de ani).

Fierberea lemnului este un preventiv împotriva crăpăturilor ulterioare. Metodele tradiționale indică o fierbere simplă sau repetată, în soluție de clei în apă (1:20 părți, sau în alt procentaj) și uscarea lentă, sub presă, vreme de săptămîni sau luni.

Fasonarea scîndurilor are o importanță legată îndeosebi de încovoierea ulterioară a acestora. Dintre mai multele sisteme de fasonare, cel optim este acela în care curcile anuale ale lemnului au centrul dispus nu spre una din fețele scîndurii viitorului panou ci, pe cît se poate, spre unul dintre canturile (marginile) acesteia.

Grosimea scîndurilor viitorului panou e bine să fie mică, astfel ca viitoarele curburi să poată fi contra-

carate de stîngiile transversale (așezate pe spate), ori de ramă. Panourile mari, de peste un metru, pot fi ceva mai groase — rezistă mai bine la variațiile de temperatură — dar trebuie să întotdeauna « parchetate ». Flamanzii și olandezii de altă dată lucrau pe panouri de stejar groase între 1—1,5 cm. Bizantinii, inclusiv vecii noștri iconari lucrau pe panouri între 2—3,5 cm.

Îmbinarea scîndurilor panoului poate fi făcută în mai multe feluri. Există o îmbinare simplă, prin alăturarea lor, cant lîngă cant și o alta, realizată prin suprapunerea scîndurilor, după ce grosimea le-a fost înjumătățită pe o porțiune de cîțiva centimetri. Există apoi așa numita îmbinare prin langhetă, sau prin nut și feder, în care o latură a scîndurii este tăiată în forma literei U, iar cealaltă trebuie să intre în cavitatea primeia. Există și o îmbinare prin langhetă falsă, în care se recurge la tăierea marginilor scîndurilor în forma aceleiași litere U, în interiorul cărora sînt introduse apoi stîngii subțiri, pe măsura cavității. Ar mai fi de amintit, în sfîrșit, îmbinările în așa zisa « coadă de rîndunică » sau « fluture » și cea realizată prin cepuri. În Evul Mediu lipirea scîndurilor se făcea cu clei de caseină (obținut din brînză și var), cu clei animal și chiar cu pap amestecat cu ipsos sau cretă. Putem reține de la cei vechi primul clei, iar dacă apelăm la cleiurile animale, acestea ar trebui să fie de cea mai bună calitate, sub pericolul dislocării timpurii a panoului. Din aceeași experiență medievală am mai putea reține lipirea peste locurile de îmbinare a unor fișii de pînză, ori de piele tăbăcită. Cei vechi lipeau aceste benzi cu clei de caseină, apoi le încorporau în grund (și, interesant este că unele vechi panouri au putrezit, sau au fost roase de carii, însă s-au păstrat intacte în zonele unde fusese aplicată caseina).

Disponerea cercurilor lemnului, în principiu, este preferabil să fie făcută în așa fel încît mada lemnului să fie îndreptată spre fața grunduită. Prin uscare cercurile lemnului tind să se desdoie (să-și anuleze curbura), astfel că posibilele încovoieri ulterioare ale fiecărei scînduri vor cumula într-o unică rezultantă curbă, nu prea bine venită, dar preferabilă mai multor unduirii hazardate ale fiecărei scînduri. Regula este cunoscută din antichitate. Consolidările panoului se pot face cu ajutorul penei aplicate pe spate, prin parchetaj și cu ajutorul ramei fixe.

Penele sînt stîngii confecționate de preferință dintr-un lemn mai moale decît al panoului propriu-zis, sau măcar din aceeași esență, care se aplică transversal pe spatele părții destinate pictării. Forma și numărul lor diferă. În sec. XIV erau dreptunghiulare și se aplicau fie cîte una de panou, la centru, fie cîte două, în părți. La început erau fixate deasupra, cu clei și cu cuie de lemn ori de fier. Mai tîrziu, prin sec. XV—XVI erau deja încastrate într-un șanț tăiat pe întreaga lățime a panoului, șanț prin care culisau și în care erau lipite solid. Din dreptunghiulare, penele devin apoi ușor conice, cu secțiune trapezoidală, și sînt semi-încastrate în șanțuri făcute pe măsură. Dar nu mai sînt lipite, ci se fixează prin simplă înțepenie (batere), pentru a permite panoului o anumită marjă de liberă mișcare. Regula este să existe două pene de panou, dispuse în apropierea celor două capete, fiecare din pene avînd dispusă concitarea în sens invers.

Parchetarea este un sistem clasic de consolidare a panoului de lemn, cu ajutorul unor lamele, tot de lemn. Pe spatele lui se lipește mai întii, la distanțe egale, un anumit număr de lamele, așezate longitudinal. Aceste lamele sînt coboite pe partea lor interioară (dinspre panou) în așa fel încît prin aceste caneluri să poată intra un număr de lamele transversale. Dacă primele lamele se lipește, folosindu-se un clei forte — de caseină sau de pește — ultimele lamele se introduc prin simpla glisare, pentru a permite totuși panoului un anumit joc, strangularea lui putînd produce tracțiuni care se transformă în diformări imprevizibile. Epoca noastră a inventat sisteme variate de armături metalice, cu glisare controlată.

Rama fixă poate fi simplă, aplicată pe o singură față a tabloului, sau dublă, atunci cînd panoul este pictat pe ambele fețe. Stîngiile ramei se fixează

de corpul panoului cu clei și cu cuie de lemn sau de metal. După fixare rama este grunduită odată cu panoul, cu care va face corp comun.

Protecția panoului față de microvegetații și insectele xilofage se face, tradițional, în mai multe feluri. Este vorba despre impregnarea spatelui acestuia. Spatele feței pictate se poate vopsi cu 1—2 straturi de culoare de ulei, urmate de peliculizarea cu verni sau cu ceară. Se poate recurge și la acoperirea cu un simplu verni (fie din copal, sau alt verni bun), metodă care va păstra vizibile fibrele lemnului. Peliculizarea cu ulei de în dublat cu verni sau cu esență de petrol și, la sfîrșit, după uscare, aplicarea unui verni de tablou, este o altă metodă (din care pot deriva și altele asemănătoare). Impregnarea feței posterioare a panoului e bine să fie însoțită și de un tratament similar al marginilor lui.

Un argument pentru necesitatea protejării spatelui panoului îl constituie tripticurile vechi: în vreme ce panoul central s-a deteriorat, părțile lui laterale s-au conservat bine deoarece acestea fuseseră grunduite și pictate pe ambele părți (de unde și o altă concluzie, anume că e bine să fie grunduite fața, spatele și canturile). Cercetările contemporane caută soluții de îmbunătățire a lemnului. Marc Havel citează în acest sens lucrările Centrului de studii nucleare de la Sacalay și Grenoble: « Lemnul impregnat cu o rășină polimerizată, apoi iradiat cu raze gama, își păstrează aspectul, dar rezistența sa spre rezistență dimensională riguroasă, insensibilitate la apă ». Nu mai putrezește și nu mai este atacat de microorganisme ».

Maruflajul panoului este o altă metodă de consolidare, dar în acest sens este necesară o discuție aparte. Utilizarea unui suport modern: placajul. Folosirea placajului în pictură este semnalată încă de la jumătatea sec. XIX, marele lui avantaj fiind acela că nu « lucrează » aidoma lemnului obișnuit. Acest tip de lemn este constituit din mai multe folii fine de lemn, fiecare folie avînd dispuse fibrele în sens perpendicular față de cea vecină. Un alt tip de placaj, numit panel, are un « miez » compus din lamele de lemn, peste care, de o parte și de alta este lipit cîte un strat subțire de lemn, cu fibrele dispuse perpendicular. Avem de a face astfel cu veritabile și temeinice parchetări, în care calitatea cleiurilor folosite este capitală (nu trebuie să-și piardă aderența, nici să devină friabile și nici să migreze spre suprafață).

Cîteva măsuri de prevedere sînt totuși necesare: controlul adeziunii foilor placate și eventuale intervenții locale cu un clei bun; evitarea placajelor care prezintă de la început tendința spre încovoiere; înăsprirea suprafețelor ce urmează să fie maruflate ori grunduite, dat fiind faptul că de obicei sînt prea netede; maruflarea și grunduirea corectă a feței cît și a canturilor; și în fine, impermeabilizarea spatelui printr-una din metodele sugerate. Pentru tablouri de dimensiuni mici sau medii pot fi folosite cu succes planșetele placate din comerț, livrate la grosimi și dimensiuni variate (cele mai bune fiind sortimentele cu 6—10 foi).

Deși, teoretic, tratamentul realizat în procesul de fabricare exclude posibilitatea « gondolării » ulterioare, ar trebui totuși reținut că în practică, și mai ales în cazul panourilor mari se mai întimplă derogări de la regulă. Panourile mici (în jur de 20—30 cm) pot avea o grosime între 1—2,5 cm. Panourile medii (între 30—60 cm) e bine să fie mai subțiri, în jur de 5 mm și, de asemenea, să fie casetate (fixate cu clei și cuie pe șasiuri fără tăietură obiică, din lemn uscat). Panourile cu laturi mai mari de 50—60 cm în general nu prezintă garanții: chiar casetate, tind spre forme elicooidale, ori se bombează.

Impermeabilizarea totală a lemnului placat se face prin peliculizarea cu 2—3 straturi de ulei de în (fierbinte), sau prin scufundarea lor în ulei fierbinte timp de 24 de ore, urmată de o perioadă de uscare de 10—15 zile.

Concluzie. Așa cum demonstrează vechile și foarte vechile panouri, lemnul este unul din cele mai sigure suporturi. Calitățile sale, dintre care este de amintit în primul rînd rigiditatea, îi depășesc net defectele — care, așa cum am văzut, pot fi contracarate prin diverse metode. Pictori de mare prestigiu ai secolului nostru — Picasso, Braque, Dufy, Utrillo etc. — l-au folosit nu odată, și cu excelente rezultate.

opinii

critica de artă la ora bilanșurilor (2)

eleonora costescu

Am urmărit în partea întii a acestei dări de seamă pe marginea Congresului Criticilor de artă ținut în septembrie trecut la Bruxelles, un prim mod de abordare a problemei crizei prin care trece critica de artă în momentul de față. Acest prim mod se referea la găsirea unor noi modalități de implicare a tehnologiei în judecățile critice asupra operei de artă cît și în depistarea cauzelor care au concurat pentru a aduce opera de artă ca atare și, implicit, critica de artă într-un impas și am amintit că, în acord cu teza formulată de Laufer este vorba de o criză de legitimitate, iar după Jack Leenhard această criză s-ar datora unei prea inoportune imixțiuni a literaturii în discursul critic, acesta vizînd încă de multă vreme să se substituie creației plastice propriu-zise.

Cu aceasta am intrat în miezul celui de al doilea aspect al problemelor care s-au ridicat în cadrul congresului de la Bruxelles, aspect pe care l-am considerat a deschide perspective mai largi decît găsirea de posibilități inedite — tehnologie sau nu — de valorificare a producției artistice (sau « pe marginea » producției artistice). Implicită în întrebări prezente pe care le pune (și și le pune) Bächtmann, această nouă exigență a criticului față de opera de artă — și față de sine însuși — presupune o radicală schimbare de orientare, în sensul renunțării la rolul de mentor, pe care artistul însuși pare a nu mai fi dispus să-l acorde tovarășului său de drum, criticul de artă. Nici un critic de artă n-ar mai putea scrie astăzi, așa cum o făcea cunoscutul critic de artă new-yorkez, Harold Rosenberg, chiar și în 1980 (reluînd însă teze anterioare cu circa două zeci de ani): « Ochii, de un ultragios filistinism, scria el, trebuie corecți din punctul de vedere conceptual. Pictura azi e percepută prin urechi ». Vera L. Zolberg, care-l citează în articolul prezentat la Bruxelles (*Betrayal of a Trust? Art Critics in the World of Art*) îi precizează astfel punctul de vedere: « Prin aceasta el înțelege că oamenii au devenit dependenți de formulările criticilor pentru a înțelege principiile subiacente operei ». Exprîmîndu-se astfel, Harold Rosenberg « avea în vedere arta anilor '60, mai ales arta conceptuală, pornind de la faptul că abstracția a extins atît de mult cîmpul informației în legătură cu opera de artă, încît spectatorul laic a devenit dependent de specialist ». (p. 10). Afirmații ca cele de mai sus ale lui Harold Rosenberg, adăugate adopțării fără rezerve a unor modalități de valorificare și de difuzare a artei prin mijloace strict tehnologice — lucru ce poate fi realizat tot atît de bine, și poate mai bine, de instituții specializate în eficiența reclamei — au contribuit în mare măsură la adîncirea crizei prin care trece critica de artă în momentul de față. Desigur că nu poate fi vorba de o « trădare » a criticii de artă, așa cum își intitulează Vera L. Zolberg articolul menționat mai sus, parafrazînd astfel răsunoătoarea acuzare antebelică adresată de Julien Benda intelectualilor din acea vreme. De altfel, așa cum reiese din contextul intervenției sale, cercetătoarea de la Graduate Faculty New School for

Social Research din New York este departe de a avea rezerve serioase față de modul cum a fost practică critica de artă în aspirația ei de a deveni promotoarea și, adesea, inițiatora așa zisei avangarde artistice.

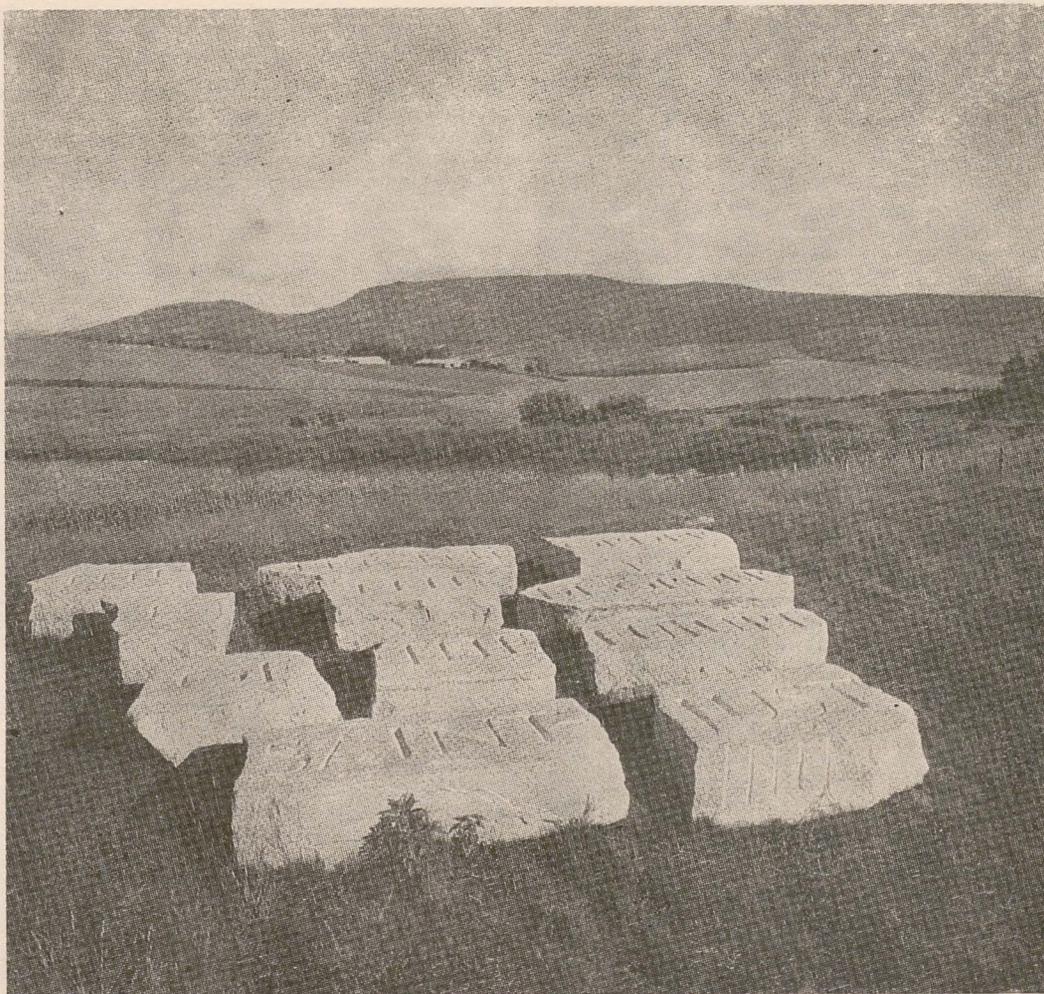
Ne-am fi așteptat ca, pe baza experienței acumulate de unul sau altul dintre participanții la congresul de la Bruxelles să se ia în discuție și perspectivele ce se întrezăresc în legătură cu un mod mai eficient și mai la obiect de acțiune a criticii de artă în anii ce urmează. În această privință, materialele prezentate ni s-au părut relativ modeste. Nu putem considera perspectiva de viitor în critica de artă ca artistul să se substituie criticului, ocupându-se singur de analiza lucrărilor sale și organizându-și singur expozițiile, așa cum se întâmplă în momentul de față pe scară tot mai largă. Faptul a fost analizat în două intervenții: cea a lui Leo Van Damme (*The Artist as a Critic*) și de Jean-Marc Poinot (*Autocritiques*). Primul încearcă să explice cauza neîncrederii pe care unii dintre plasticienii o manifestă față de critici, pe care îi consideră că privesc adesea cu un interes prea detașat-obiectiv opera de artă, fără a încerca să pătrundă resorturile intime ale plăsmuirii sale. « Ambiția de apropiere științifică a alienat treptat relațiile dintre critică și artă care — ca orice fenomen de viață — se află într-o neconținută schimbare. Detașarea și lipsa de implicare (într-un metalimbaj care o îndepărtează încă mai mult), a produs o reacție violentă din partea artiștilor. Ceea ce aceștia au înțeles să facă a fost să devină ei înșiși critici, critici într-un mod diferit, mai puțin steril » (p. 1). De modul cum au încercat să realizeze acest deziderat unii dintre artiștii plastici contemporani s-a ocupat Jean-Marc Poinot în articolul menționat. El distinge în încercările manifestate tot mai frecvent de explicitare a operei de către însuși creatorul ei, trei tipuri de demers, de la cel mai simplu la cel mai complex:

1. *Enunțările performative* menite, prin însuși modul enunțării lor, să dea un plus de expresie și de substanță ideatică operei create (de exemplu, titlul lucrării « *Cheia visurilor* » de Magritte, sau « *Numeroase obiecte colorate dispuse unul lângă altul pentru a forma un șir de numeroase obiecte colorate* » de Lawrence Weiner etc., titluri care sînt departe de a fi inutile în receptarea mesajului artistic în totalitatea lui).

2. *Relatările autorizate*, altfel zis, comentariile orale (interviuri, comentarii publice etc.), datele autobiografice și explicațiile din cataloagele propriilor expoziții, proiecte, declarații de intenții, comentarii a posteriori în legătură cu gena opera etc. În această privință putem da un exemplu chiar dintre cele prezentate la congresul de la Bruxelles, un interviu al plasticianului Jacques Charlier acordat lui David Ellman și Sergio Bonati, în care — lucru semnificativ pentru mutația intervenită recent în relația artist-critic — rolurile sînt inversate, artistul analizează modul cum criticul își exercită discursul critic socotind că acesta nu este, în raport cu opera, decît o simplă « bandă sonoră ». « Chiar un strat de culoare de 3 cm grosime este totuși mai digest ca o bandă sonoră » (textul scris: *L'art et sa bandeson*, p. 4).

3. *Enunțările teoretice*, cu care sîntem de altfel familiarizați de vreme mai îndelungată, căci ele furnizează un material de bază pentru înțelegerea viziunii și concepției pe care un artist o are în legătură cu arta pe care o profesază. Aceste lucrări se recomandă prin « tendința de a legifera, de a propune modele sau căi pentru acțiuni viitoare, pentru opere ce urmează a fi produse. » (p. 5). Aici s-ar putea da numeroase exemple începînd cu *Tratatul de pictură* al lui Leonardo, trecînd prin scrierile lui Delacroix sau Signac, pentru a ajunge la cele ale lui Kandinsky sau Klee (mărginindu-ne a menționa numai exemplele de referință).

Înțelegem astăzi ceva mai mult din mecanismul intim în legătură cu existența în timp a operei de artă, operă ale cărei înțelesuri se desăvîrșesc abia cu trecerea anilor, cu fiecare generație și chiar cu fiecare ins capabil să-i recepteze mesajul, asemenea unei perle ale cărei învelișuri se adaugă fără încetare atîta vreme cît vor vieții oameni pe acest pămînt. Spunem însă, dar însul prin excelență, cel mai în măsură să recepționeze sensul operei de artă și să reușească, în cazurile fericite, să găsească formulările



verbale cele mai potrivite pentru a individualiza și a diferenția o operă de artă de o alta, este criticul. În acest sens el este, într-un fel, co-pătaș la imaginea cu care opera de artă se prezintă în lume, pentru ca fiecare să se bucură de ea. Criticul (omul de cultură, uneori filosoful sau poetul, pe care complexa personalitate ideală a criticului de artă le conține în chip virtual) este acela capabil și chemat să lărgască rezonanța spirituală a creației artistice, și să formalizeze — traducînd în limbajul cuvîntului, atît cît se poate — ceea ce artistul aduce autentic, real și cu adevărat nou în lucrarea sa. Criticul de artă este, așadar, cel chemat să alcătuiască acel « spațiu psihodinamic și istorico-estetic » așa cum se exprimă Donald Kuspit în materialul scris prezentat la Bruxelles (*The Discourse of Art Criticism*), « Discursul criticii de artă, scrie el, nu este un simplu bulevard pe care ne putem apropia de obiectul de artă, ci chiar locul în care acesta este fixat, piața centrală în care el reprezintă monumentul central.

Putem fi inconștienți de spațiul critic în care ne aflăm atunci cînd privim în mod conștient monumentul. Acest spațiu « conceptual » concentrează în el însuși toate cunoștințele noastre despre monumentul de artă. Spațiul conceptual este condiția necesară ce îi permite să aibă un « loc », cel mai elementar loc fizic. Fără acest spațiu, monumentul de artă are o mai minimă existență; el se tirăște pe pămînt asemenea unui copil și nu stînd în picioare ca un adult. În măsura în care este monument public, el este determinat de spațiul mental, tot atît de mult ca și de spațiul fizic pe care-l ocupă (...). Dacă n-ar exista o asemenea « plază » a conștiinței criticii de artă în cuprinsul mai larg al conștiinței publice sau al cetății, obiectul de artă n-ar fi cunoscut nici ca central și nici ca periferic. Ar fi pur și simplu un obiect de artă abia diferențiat de alte obiecte de artă și, încă mai rău, de obiectele obișnuite. » (p. 2) (Am fi tentați să remarcăm aici că numeroase monumente de artă și chiar civilizații întregi n-au fost descoperite decît tardiv; prin această « necunoaștere » ele n-au încetat nici un moment a fi ceea ce au fost de la început, exemplare remarcabile, unice, ale spiritului uman creator).

Această capacitate a criticului de a contribui la configurarea operei de artă își are și ea limitele ei. Una din aceste limite constă în însuși faptul că nu se poate vorbi de « artist » ca de o categorie umană relativ omogenă. Fiecare artist este o unitate inconfundabilă și inedită. Așa că, referindu-ne la « artist », trebuie să vorbim de cutare artist, sau, cel mult, de cutare tip de artist, dacă vrem să rămînem în limitele realului și să nu emitem simple formulări generale. În acest punct al demersului de a examina orizontul artistic al unui ins anume, nu trebuie scăpat din vedere faptul că nimeni, niciodată, nu a putut să se apropie, în chip ceva mai profund, decît de un grup relativ restrîns de probleme sau de tipuri, celelalte rămînîndu-i, inevitabil, străine. Prin urmare, criticul de artă, oricît de larg i-ar fi orizontul intelectual și oricît de vie disponibilitatea sa emoțională, nu are posibilitatea să se exprime egal de bine cu privire la orice tip de artist, sau la orice problemă. Intervine aici elementul de simpatie, în măsură să lumineze cîmpul investigației sale. S-a zîmbit cu indulgență la adresa unei participante la congresul de la Bruxelles, *Lisebeth van Weezel* din Amsterdam, atunci cînd aceasta a avut temeritatea de a face apel, în cuvinte care au părut, desigur, a nu fi prea la modă, la nepuțința criticului de a se apropia de o operă de artă dacă nu este dinainte înarmat cu dragoste față de aceasta. Sime-tric — și aceasta fără să aibă nimic denigrator — un critic poate să nu aibă nici o urmă de simpatie pentru o operă care, în sensibilitatea altui tip de receptor, reprezintă un sumum de realizare artistică. O asemenea conștiință a relativității verdictelor în materie de artă ar fi împiedicat multe din erorile grosolane pricinuite de o judecată pripită — în sens laudativ sau obstructiv — în legătură cu unele sau altele din lucrările de artă înfăptuite mai ales în ultima sută de ani. La un moment de răscruce, cum este cel de față, se cuvine să reflectăm ceva mai adînc la ceea ce se așteaptă de la criticul de artă, în calitatea sa de interpret, de traducător al mesajului plastic prin intermediul cuvîntului, și, într-o oarecare măsură, chiar de configurator al operei de artă, într-o anumită ipostază a existenței sale. El nu mai poate deține pentru moment, așa cum a reieșit

chiar din lucrările congresului de la Bruxelles, rolul atotputernic pe care și l-a asumat în ultimele două-trei decenii. De altfel, jocul de-a demiurgii — nu numai pentru comentatorul și valorificatorul obiectului de artă care este criticul, dar chiar pentru creatorul acesteia — pare să se fi încheiat. Cel puțin pentru moment. Desigur că el va renaște sub proteiformele aspecte ale manierismului de totdeauna, una din constantele culturilor la răscruce de drumuri, mai ales a culturii europene, căreia îi este proprie — așa cum afirma acum câteva decenii A. F. Brinckmann citându-l pe Goethe — aceea continuă mișcare de dilatare și de contracție, de zvîcnire și de retragere, de diastolă și de sistolă, această polaritate dinamică constituind una din coordonatele fundamentale ale ființei sale spirituale, spre deosebire de alte civilizații — cele asiatice, de pildă — ce urmează o traiectorie mai mult sau mai puțin lineară.

O ultimă contribuție la materialele scrise prezentate la Bruxelles a fost cea a lui Donald Kuspit — despre care am pomenit ceva mai înainte — importantă, credem, mai ales prin problemele de ordin teoretic pe care le implică. Kuspit pornește de la distincția pe care o face psihanalistul *Harry Stack Sullivan* (*The Impersonal Theory of Psychiatry*, New York, 1953), între modurile de experiență *parataxic* și cel *sintactic*, primul fiind o luare de contact cu obiectul de artă într-un chip parțial și subiectiv, criticul căutînd să-i găsească echivalente lingvistice cît mai sugestive. Așa cum remarca Baudelaire în «Salonul din 1846» — citat de Kuspit — un sonet sau o elegie ar fi cea mai bună dare de seamă într-o asemenea critică de artă «temperamentală». Există în modul parataxic de practicare a criticii de artă o infinitate de posibilități, mergînd de la cele mai frumoase realizări ale genului, pînă la cele mai facile. Toate se caracterizează însă prin faptul că ele nu comentează obiectul de artă în sine, ci se ocupă de el numai adiacent, ca un pretext de desfășurare a propriei sensibilități declanșate de contactul cu opera de artă respectivă. O asemenea critică de artă este subiectivă și, în consecință, selectivă, în conul de incidență al interesului ei neîntrînd decît lucrările care consună cu gustul și sensibilitatea receptorului-critic de artă. Într-o astfel de situație, demersul criticului merge *paralel* cu cel al plasticianului, ca două entități distincte, care se întîlnesc, eventual, într-un punct foarte depărtat. Din acest punct de vedere credem, spre deosebire de Kuspit, că la un asemenea tip de critic, mai mult decît la cel sintactic, avem a face cu o atitudine narcisică față de opera de artă ce-i servește criticului drept pretext de reflectare a propriei sensibilități artistice prin intermediul cuvintelor.

Cel de-al doilea tip de practicare a criticii de artă, cel sintactic, este cel care încearcă să judece opera de artă în funcție de criteriul cît mai științific cu putință, matematice în cazul ideal, în măsură să confere cît mai multă pondere și siguranță experienței profesionale a criticului de artă. Atît modul parataxic, cît și cel sintactic au fost intuite — așa cum observă și Kuspit — încă de pe la mijlocul secolului trecut de Baudelaire în faimoasele sale «Saloane», atunci cînd a stabilit distincția dintre critica «temperamentală» și cea «matematică», accentul principal căzînd, așa cum era de așteptat de la o personalitate atît de marcată de romantism, pe prima categorie.

Generația de la începutul veacului nostru, adăpată la izvoarele esteticii wölffliene, s-a străduit, din contră, să fructifice la maximum cuceririle de ordin formal din domeniul plasticii. Am asistat atunci, după cum se știe, la un mod de a concepe critica de artă pornindu-se de la principiul riguros formal. Niciînd pînă în acel moment nu s-a încercat, cu mai multă obstinție, să se obțină un mai mare coeficient de obiectivitate în judecarea și înțelegerea operii de artă ca în epoca respectivă.

Această modalitate a marcat, în special, critica italiană interbelică — care-și afla un punct de referință și în gîndirea estetică a unui Croce — critică atît de familiarizată cu problemele de ordin formal, încît orice cititor ceva mai avizat înțelegea chiar de la cea mai sumară lectură atunci cînd se afla în prezența unei mostre a «școlii» italiene de critică. După anii 1945—1960, pe măsura avansării curenților de avangardă, critica «matematică» ni se pare a fi căzut treptat în desuetudine, concomitent de

altfel cu interesul tot mai slab pentru specificitatea genurilor artistice, proces care s-a intensificat ajungîndu-se cu timpul chiar la abolirea lor. Într-o asemenea conjunctură, considerentele de ordin formal nu-și mai găseau rațiunea de a fi și am asistat astfel la o proliferație, pe scară tot mai largă, a modului parataxic de discurs critic, de echivalențe verbale la mesajul plastic, mod practicat atît de criticul de artă profesionist, cît și de cel incidental, artistul plastic însuși.

Ne aflăm acum — așa cum remarcăm — la un punct de cotitură, cînd goana după inedit, atît în creația plastică, cît și în critica de artă, pare să se mai fi potolit, și cînd ambele categorii, ca după o «fiesta» uriașă își revin și caută să prospecteze spre noi orizonturi ale cunoașterii umane. Cum se vor traduce aceste noi preocupări în critica de artă? Nimeni nu se poate hazarda să dea un răspuns, nici măcar aproximativ, în această privință. Tot ceea ce se poate face, eventual, pentru moment este să se reflecteze la unul din conceptele pe care același Kuspit le-a lansat în cuprinsul materialului prezentat la Bruxelles — concept preluat tot din psihanaliza lui Sullivan — despre *modul prototaxic* de experiență artistică. Acest mod îl include atît pe cel parataxic, cît și pe cel sintactic, depășindu-le însă și înglobîndu-le sub un mare arc, în măsură să dezvăluie nu numai «rațiunea originară a operii de artă și semnificația ei criptică», dar și să scufunde pe cel care o practică într-o «relație de reciprocitate dialectică narcisistică cu sine însuși.» (p. 7)

Am dori să mai întîrziem puțin asupra afirmației lui Kuspit în legătură cu experiența *prototaxică* în critica de artă deoarece ea ni se pare susceptibilă de o deschidere incomparabil mai largă de orizont decît a putut-o face, la vremea ei — în jurul anului 1910 — cunoscuta teorie a *Einfühlung*-ului, ilustrată mai ales de Theodor Lipps, teorie cu care o privire mai grăbită i-ar putea găsi o oarecare analogie. În experiența *prototaxică* nu mai este însă vorba de un simplu transfer de sentiment de la privitor la obiectivul privit, ci de o adevărată scufundare în însuși miezul informabil al operii de artă. Kuspit nu se sfieste să numească această experiență drept o stare de «epifanie», stare ce se dobîndește anevoie, numai după ce a fost depășit stadiul parataxic (temperamental-emoțional) și după o relație intensă cu experiența matematic-sintactică. Se atinge atunci posibilitatea unei comunicări directe cu opera, într-o stare aurorală de prospețime primordială ce nu-i este acordată decît copilului, ca pe o trăire euforică pleneră, cosmică, imediată. «Din cauză că experiența *prototaxică* a obiectului de artă îl oferă cu o absolută imediatetă, această experiență apare a fi postlingvistică, iar, dintr-un punct de vedere opus, pre-lingvistică sau esențialmente somatică.» (p. 8)

★

Timpul scurt în care s-au desfășurat lucrările congresului Asociației Internaționale a Criticilor de Artă de la Bruxelles n-a permis să se ia cunoștință, decît cu întîrziere, de materialele prezentate împiedicînd astfel stabilirea unui dialog real între puncte de vedere, forțamente diferite. Faptul însă că organizatorii s-au gîndit să consemneze, chiar prin mijloacele rudimentare ale unor multiplicări mecanice, ideile care s-au vehiculat cu acel prilej, le-au prelungit actualitatea și posibilitatea de a acționa în timp, declanșînd, într-o parte sau în alta a lumii, o luare la cunoștință a unor teze la ordinea zilei și o situare a gîndirii critice locale în planul problematizării de specialitate pe plan mondial. La o distanță de cîteva luni și după o cercetare ce și-a propus, în primul rînd, să descopere punctele de contact ale unor teze, la prima vedere, eterogene, s-au putut astfel redacta aceste rînduri vizînd la întocmirea unui fel de hartă — sumară și incompletă, desigur — a principalelor curente ce străbat gîndirea criticii de artă în momentul de față. Unicul obiectiv al lor a fost acela de a *informa*, fără nici o pretenție de altă natură, pe cei care se interesează de soarta artei, în ce stadiu se află ea în prezent și ce perspective i se deschid după ce multe din aventurile în care s-a aflat angajată în ultimele decenii s-au încheiat. Altfel zis, o primă și modestă dare de seamă lineară, ce s-ar cere secționată pe probleme, în profunzime.

cărți/idei

un mare cărturar român: petru comarnescu

Petru Comarnescu

KALOKAGATHON



Editura Eminescu

olga bușneag

Prin strădania aplicată a criticului Dan Grigorescu o selecție esențială din scrierile lui Petru Comarnescu a intrat din nou în marele circuit public sub titlul *Kalokagathon* *

Notabil act editorial, a cărui realizare a fost puternic sprijinită de Valeriu Răpeanu, directorul editurii Eminescu — care semnează și o emoționantă «Mărturie» la începutul volumului — *Kalokagathon* îmbogățește patrimoniul nostru cultural.

Ediția, operă de respect și devoțiune admirabil concepută, cuprinde patru secțiuni: «Texte de filosofia culturii», «Specificul românesc», «Deschideri spre cultura universală», «Atitudini». Materialul este altfel ordonat încît să evidențieze multiplele disponibilități ale personalității lui Petru Comarnescu, vastitatea culturii, diversitatea preocupărilor, justetea judecăților de valoare, noblețea de atitudine. Chiar și unele infime note — pe care «la prima vista» ai fi tentat să le consideri superflue — poartă amprenta directității și francheții stilului său, a bogăției fluxului asociativ sau a umanității sale.

«Notele» lui Dan Grigorescu, substanțiale, comentează, întregesc, clarifică sau rectifică unele afirmații din texte. Întocmite cu acribie, erudiție și spirit științific, ele reflectă o adevărată conștiință de editor.

În densul «studiu introductiv» Dan Grigorescu construiește o nuanțată și evocatoare monografie «Petru Comarnescu», un portret complex al omului și operii. Ceea ce încearcă el să restabilească — și în aceasta constă *meritul cel mai de seamă* al ediției și al studiului — este *structura de teoretician, de filosof al culturii* a lui Petru Comarnescu. *Personalitatea acestui intelectual de excepție ne este astfel restituită în adevărata ei demnitate și în amplele sale dimensiuni.*

* Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, Antologie de Dan Grigorescu și Florin Toma. Studiu introductiv și note de Dan Grigorescu și o mărturie de Valeriu Răpeanu, Editura Eminescu, colecția Biblioteca de filosofie a culturii românești, 1985. Redactor Maria Cordoneanu.

Temeinică cercetare a operei comarnesciene, studiul este și o pătrunzătoare analiză a fenomenelor și personalităților culturale românești din epoca interbelică, pe care le situează în context internațional. Comarnescu este astfel integrat în mișcarea de idei a timpului, a generației sale. Sînt examinate în primul rînd contribuțiile sale la clarificarea unor probleme de estetică și de filosofia culturii (printre ele și teza sa de doctorat și studiile privitoare la problema specificului național). Pentru a evidenția pluri-valența vocațiilor și preocupărilor comarnesciene, acuitatea intuiției, seriozitatea informării cronicarului plastic și a criticului literar, verva reportelui, entuziasmul animatorului cultural, ascuțimea polemistului sînt scoase din conul de umbră al uitării o serie întregă de debateri, anchete, polemici, oameni și fapte; un întreg climat.

Omul Comarnescu este evocat cu profundă înțelegere empatică, reliefîndu-se generozitatea sa: «Punea prea mult suflet în toate, prea multă ferveare în orice act de cultură, chiar dacă nu totdeauna însemnătoare aceluia act ar fi justificat-o»*. Împedicat de această generoasă «risipă» și răpus pe neașteptate de o boală implacabilă, n-a mai apucat să definească multe visatele proiecte de anvergură (cartea despre Brâncuși, un studiu despre O'Neil, romanul generației sale ș.a.). «Așa încît imaginea de ansamblu a operei lui se înfățișează fragmentar, din studii, eseuri, recenzii, articole, note, risipite în nenumărate publicații ale celor patru decenii și jumătate pe care le acoperă activitatea sa»**.

*

Ediția de față face dreptate intelectualului de superioară inteligență și sensibilitate care a fost Petru Comarnescu. Exponent de frunte și catalizator al unei «nefericite dar strălucite generații»***, el s-a afirmat odată cu Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Ionel Jianu, Șt. Neișescu, Aurel Broșteanu, M. Polihroniade, Mihail Sebastian, H. H. Stahl, ș.a., la sfîrșitul deceniului trei, impetuos și categoric.

«Textele de filosofie a culturii» (prima secțiune a volumului) se deschid cu «Kalokagathon», lucrarea sa de doctorat în filosofie, susținută cu brio în 1931, la Universitatea Southern California din Los Angeles; ele sînt în primul plan *capitolul cel mai semnificativ — din păcate și cel mai puțin cunoscut!* — al operei lui Comarnescu. «I-am dat titlul simbolic de «Kalokagathon» (preciza Comarnescu în prefață*) tocmai pentru a sublinia apartenența noastră la o concepție antică, pe care căutam s-o descifrăm în cadrul vieții contemporane». Examenul pe care-l întreprinde tînarul doctorand asupra naturii Frumosului și Binelui, asupra corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea de sine prilejuiește o incursiune de-a lungul istoriei filosofiei, din care reiese atașamentul său pentru teoriile estetice ale lui Benedetto Croce dar și concluziile unor investigații personale. În contextul operei sale, «Kalokagathon» are valoare de confesiune, de program de viață: «Totul în această viață în afară de credință, muncă și dragoste, Idee și omenie este vanitate»**.

Această lucrare exprimă Weltanschauung-ul unui gînditor bîntuit de nostalgia clasicității: «Viața în totalitatea ei este o armonie, în care dacă știm să găsim echilibrul, totul năzuiește spre perfecțiune»***.

Alături de «Kalokagathon», fragmentele intitulate «Noi înțelegeri și viziuni în estetica și știința artei» (comentarii asupra debaterilor celului de-al II-lea Congres internațional de estetică și știința artei, 1937), cum și eseurile asupra unor lucrări de filosofie românească dezvăluie seriozitatea formației filosofice, calitatea gîndirii, valențele unui filosof al

culturii, înclinarea spre sinapsele monumentale, neoclasicismul lui Petru Comarnescu.

Secțiunea a II-a a volumului — «Specificul românesc» — cea mai stufoasă, însumează alături de studii teoretizante (cum sînt «Specificul românesc în cultură și artă» și «Valoarea românească și universală a sculpturii lui Brâncuși»), eseuri, recenzii, cronici de expoziții, consemnări și note de o uluitoare diversitate (literatură, plastică, teatru, arhitectură, coregrafie, film, istorie ș.a.). Materialele ilustrează credința în vocația creatoare a poporului român și preocuparea statornică de definire și identificare a ethosului, a specificului național în cultură și artă.

Ziaristul înflăcărat — «unul dintre cei mai mari reporteri ai noștri», cum opina Traian Herseni — care în anii tinereții organizase în paginile ziarului «Politica» o anchetă de răsunset asupra specificului românesc, a rămas toată viața partizanul acestei idei. Recenzînd o carte a lui Marcu Beza («Urme românești în răsăritul ortodox», 1935), Comarnescu sublinia că «gradul de cultură al țărilor românești reiese, încă odată, cît se poate de categoric, nimicînd afirmățiile dușmanilor noștri, care ne socot un popor ajuns foarte tîrziu la cultură și civilizație»*. Studiul «Valoarea românească și universală a sculpturii lui Brâncuși», apărut în 1944 (Revista Fundațiilor Regale, nr. 6), constituie o tentativă de remarcabilă exegeză, chiar o lucrare de pionierat pentru acel moment cînd încă nu apăruseră marile monografii brâncușiene. Comarnescu vede în Brâncuși «o forță a naturii»: «la Brâncuși arta nu mai este armonie paralelă cu natura, este procesul creator al naturii luat în mîna de om și realizat prin artă tot în sensurile ei»**. În predilecția sculptorului pentru forma ovoidă criticul citește un reflex popular: «țăranul din Gorj vede în ou principiul generator al naturii, trezirea vieții din însăși perfecțiunea formei»***. Pledînd pentru sensurile vitaliste și energetice ale tradiției, pentru recunoașterea unor caracteristici particulare românești în creația lui Brâncuși, Enescu și Luchian, Comarnescu nu pregetă să ia atitudine polemică față de «manifestul» confuz și negativist al grupării intitulate «Crinul alb» (1928), sau față de exagerările tradiționalismului gîndirist.

Pentru Petru Comarnescu tradiția este un flux dinamic, impropătat mereu de noi iviri. O asemenea revitalizare a tradiției vede el în pictura lui Virgil Almășanu, Ion Bițan, Constantin Crăciun din anii '55, în a căror artă identifică ecouri din stilistica bizantină. Dar tentativa lui de relevare a unei continuități spirituale, de integrare a tendinței neobizantine în dinamica spiritualității românești este sancționată vehement ca retrogradă de către unele spirite «mal-tournés» care au acționat malefic în cultura noastră în deceniul șase.

Cea de-a treia secțiune a clasificării materialelor — «Deschideri spre cultura universală» — conturează statura internațională a acestui cărturar care trăiește la fel de intensiv și evenimentele culturale ale altor popoare. Anii de pregătire a doctoratului la Los Angeles l-au pus în contact direct cu filosofia, literatura și arta americană pe care el, la întoarcerea în țară, e printre primii care le promovează. Se impune în acei ani drept cel dintîi și mai avizat traducător și comentator al operei lui O'Neil, «Un Wagner al teatrului». «Doar Joyce cu romanul său Ulysses, în care întrebuițează monologul interior, a reușit să revoluționeze tehnica epică tot atît de profund pe cît O'Neil tehnica dramei»*.

Noul, semnificativul, tot ce sparge tiparele obișnuitului — fie că este vorba de o animatoare de elită, precum Gertrude Stein, fie de un histriion cu intuiții geniale, ca Orson Welles — solicită entuziasmul acestui neobosit «agent» de cultură. Într-o simplă notă, scrisă la reluarea unor filme vechi, el creionează un portret «Chaplin», lapidar și expresiv: «personajul acela cu «chapeau-melon», cu ochi triști și mustăți melancolice, este pînă acum cea mai umană și mai originală creație a ecranului»**.

Polemistul redutabil și omul de gust transparent pretundenți; textele care comunică însă mai direct pozițiile sale tranșante sînt grupate în ultima secțiune a ediției — «Atitudini».

Are dreptate Dan Grigorescu: tipărirea volumului *Kalokagathon* «nu înseamnă decît o parte a datoriei noastre față de Petru Comarnescu; risipite prin reviste alte sute de pagini așteaptă să fie restituite cititorilor»*.

Viața și activitatea lui s-au desfășurat într-un ritm frenetic sub nobilul comandament — «a servi». Este una din vocile cele mai patetice ale criticii de artă: luptă pentru recunoașterea lui Anghel și Țuculescu în țară și peste hotare, pentru ca operele lui Ghiăț sau Pallady să fie reasezate în gloria ce li se cuvine; scrie pentru impunerea unor tineri ce debutau — fiind printre primii care salutau apariția lui Octav Grigorescu, Horia Bernea, Marin Ghe-rasim, Mihai Olos — contribuie la organizarea primului colocviu «Brâncuși». Îi plăcea să se avînte în clocotul actualității, să fie mereu pe baricadă. Neuitate rămîn furtunoasele sale intervenții de la ședințele de creație ale Uniunii Artiștilor Plastici — scînteietoare dueluri verbale cu confrății — neuitate rămîn și cuvîntările, cu captivante digresiuni, rostite la vernisaje. Ele luau proporții de spectacol oratorul se încălzea pe măsură ce vorbea, fluxul accelerat al ideilor se transmitea frazei torențiale cu o viteză mereu sporită, încît aveai senzația că tumultul verbal nu mai poate ține pasul cu ritmul amețitor al gîndirii. Era un maestru al improvizăției. Artiștii prețuiaau opiniile sale mai mult decît cronicile convenționale ale unor «specialiști» de moment. «Domnul Comarnescu — se spunea — valorează cît un ziar de mare tiraj». Era respectat, era iubit. Internat odată la spital, s-a trezit cu un grup de tineri artiști veniți să-i joace «călușul» ca să-l vindece; știa cît de la inimă îi era folclorul și obiceiurile arhaice. Patriarhala casă din str. Icoanei, veșnic deschisă, în care la un pic-up non stop alternau Bach, Mozart, Beethoven cu jazz hot, devenise loc de pelerinaj. Întîlneai aici artiști, scriitori, critici, muzicieni din toate generațiile, dar mai ales tineri. Îți împrumuta un volum nou apărut sau îți recomanda cărți ce te-ar fi putut călăuzi în realizarea unui articol, îți dăruia sugestii, te stimula; alteori îți citea fragmente din scrisorile primite de la Mircea Eliade, Emil Cioran, Ionel Jianu, Eugen Ionescu, cu care rămăsese într-un dialog neîntrerupt. În preajma lui te simțai mai efervescent, mai «încărcat».

Cărturarul care afirmase în anii de avînt ai tinereții: «binele cosmic este sădit în fiecare individ»* a acționat consecvent în spiritul acestui gînd. Îi reproșam odată că mereu întreprupe lucrul la cartea despre Brâncuși, risipind o energie enormă în a răspunde tuturor solicitărilor, scriind prefețe peste prefețe și cronici peste cronici, că este mult prea generos în aprecierile asupra unor artiști. M-a întrerupt, rostind solemn: «Să nu uiți niciodată că în spatele fiecărui artist flînză un om; și acela nu trebuie rănit».

În ultimele săptămîni de viață l-am vizitat în cîteva rînduri la spitalul Filaret. Ajunsesse o umbră, dar nu conțenea să citească, să se informeze. Mi-a arătat atunci paginile pe care Ionel Jianu le scrisese într-o mare enciclopedie franceză despre monumentele din nordul Moldovei. Era emoționat: număra rîndurile cu o bucurie copilărească. Era fericit că prietenul de o viață nu obosea să vorbească lumii despre comorile noastre de artă, îmi mărturisea că pe măsură ce trece timpul prețuiaște mai mult calitățile umane și intelectuale ale comilitonului din tinerețe, sufletul său mare care n-a încetat să vibreze pentru valorile românești. Ce tulburătoare întîlnire cu Mircea Eliade care, în ultimele pagini de jurnal, găsise pe masa lui de lucru după moarte, nota gînduri asemănătoare despre Ionel Jianu.

«Ursita mașteră și rea» i-a fost potrivită lui Petru Comarnescu: l-a răpit înainte de a ne fi putut dăruia acele «sinteze de capăt de drum», cum le numea el, pentru care ostenise atît. Dar el ne-a dăruit cu mult mai mult: o viață care a ars ca o flacără curată pe altarul culturii românești.

* *Kalokagathon*, Dan Grigorescu, *Studiu introductiv*, p. XXII.

** Ibid.

*** *Kalokagathon*, p. XLVI, din scrisoarea lui Petru Comarnescu către Valeriu Răpeanu.

* *Kalokagathon* a fost prima oară publicată în volum abia în anul 1946, la 15 ani distanță de la susținerea sa.

** *Kalokagathon*, p. 78.

*** Ibid., p. 90.

* Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, p. 257—258.

** Idem, p. 377.

*** Idem, p. 378.

* Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, p. 407.

** Idem, p. 538.

* Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, notă asupra ediției, p. LIII.

* Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, p. 35.

pământ • apă aer • foc

tapiserii
românești la ulm

olga bușneag

Sub genericul «*Feuer. Wasser. Luft. Erde — Rumänische Wandteppiche*» a fost deschisă la Ulm (R.F.G.), în perioada 25 mai — 15 iunie 1986, o expoziție de artă decorativă românească cuprinzând tapiserii semnate de Anca Florescu și Angela Nicolau. Organizată în vastul foyer al Teatrului Municipal din Ulm, cu sprijinul directorului acestei instituții, Pavel Fieber, manifestarea s-a bucurat de patronajul primăriei orașului Ulm.

Lucrările au avut șansa de a fi expuse într-un spațiu generos (un foyer pe două nivele) pe care ele îl ambientau și îl colorau cu o superioară forță sugestivă.

Panourile monumentale ale Ancăi Florescu — imprimeuri manuale cu coloranți textili, pe suport de lână sau de bumbac — se inspiră din natură, având ca punct de pornire cele patru elemente primordiale, succesiunea anotimpurilor, peisajul. Majoritatea sînt structuri modulare, un comentariu personal al tezelor futuriste și ale Bauhaus-ului pivotoare la formă și culoare și la relațiile dintre aceste două elemente. Manipulînd cu o știință rară formele primare ale cercului, triunghiului și pătratului, ea a creat compoziții complexe în care riguroasa și severitatea geometriei sînt încălzite de dinamica și viața culorilor. O particulară forță de «acrocche» și puternice valențe spațiale avea polipticul «Faleză» (realizat prin imprime manual cu coloranți acrilici) care ornamenta cu o friză supanta foyerului. Cele cinci piese ale polipticului organizate într-o compoziție amplă, de o vizualitate percutantă, sînt gîndite ca elemente permutabile (compoziția putînd fi articulată pe orizontală sau pe verticală, în varii ipostaze) și totodată ca elemente autonome, fiecare avînd o existență plastică de sine stătătoare. Din combinarea a numai două culori — alb și negru — s-a născut o gamă nuanțată de griuri calde și reci care animă vasta desfășurare a polipticului. «Faleză» dezvăluie o alegrețe a gestului și o libertate a pensulației, augurale pentru creația Ancăi Florescu. Tapiseriile realizate în tehnică mixtă de Angela Nicolau (broderie manuală, imprime manual și colaj) se axează în jurul unor nuclee tematice al căror izvor îl constituie deopotrivă natura și tradiția broderiilor medievale românești. Lucrările sale s-ar putea încadra în două mari cicluri: unul figurativ (interpretare a unor motive ornamentale folclorice și medievale) și altul abstract (structuri în care străbat ecouri secesioniste și din Orientul îndepărtat). Specifică viziunii decorative a Angelei Nicolau este conjuncția organică a unor ele-

mente diverse, ceea ce dă o atmosferă complexă structurilor abstracte. Astfel cîmpurile ornamentale care se nasc din repetiția aceluiași motiv evocă simultan luxurianța decorativă a unui Klimt și procedeele decorative extrem-orientale («Pasăre», «Ploaia», «Primăvară», «Structură»).

Fastuoase, de o mare bogăție a efectelor de suprafață, tapiseriile Angelei Nicolau cuceresc prin finețea gamei cromatice, prin prețiozitățile materiei, prin virtuozitatea meșteșugului, prin forța de sinteză care contopește într-un tot organic componente de natură diversă și procedee de lucru diferite. Impactul lor emoțional depășește zona decorativului pur, ele avînd și o explicită forță aluzivă care ni se descoperă pe măsură ce le privești. De un admirabil echilibru estetic și tehnic, ele înnobila foyerul teatrului din Ulm. Presa locală a salutat călduros această manifestare românească. Iată ce spunea cronicarul de la Südwestpresse (27 mai 1986):

«Panourile murale ale Ancăi Florescu fascinează printr-un joc cromatic organizat cu multă măiestrie și prin calculul precis al efectelor spațiale. Cunoscînd deplin forța de expresie a culorilor și simbolurilor primare, Anca Florescu construiește geometrii de vis. Poezia discretă a tapiseriilor sale evocă succesiunea zilei și nopții, și rotația anotimpurilor. Fragmentarea cubistă și transpunerea mișcării reliefează dinamica interioară a culorilor, fluxul continuu al elementelor».

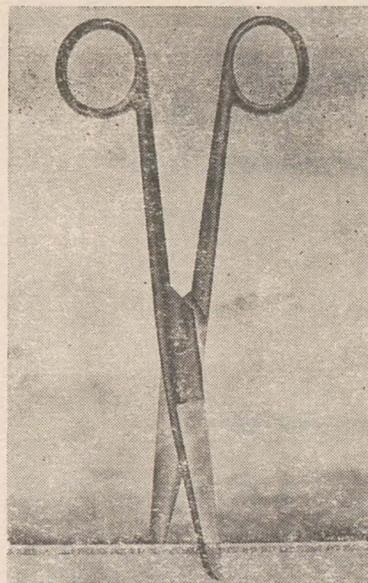
Cît privește tapiseriile prezentate de Angela Nicolau ele au stîrnit interesul prin «acribia manualității și desăvîrșirea broderiei».

«Artista — continua cronicarul — dă o nouă interpretare tradiției broderiei medievale românești. Ornamentaica, motivele bizantine, decorul floral sînt componente ale lucrărilor sale deopotrivă cu sugestiile Jugendstil. Unele dintre piese sînt structuri abstracte: compoziții asimetrice, ele constituie demonstrații energice și în același timp discrete ale unei bogate forțe imaginative, ale capacității sale de a crea semne».

Correspondență din Ulm
12 iunie 1986

mihai ispir

În numărul 10/1985 al prestigioasei reviste *Novum Gebrauchsgraphik*, criticul Michael Reker semnează o prezentare amplă a graficianului Nicolae Corneliu, însoțită de numeroase reproduceri comentate. Cităm din articol: «...artistul despre care este vorba aici poetizează lumea imaginilor în momente vizuale. Și aceasta nu pentru a place unui cerc de cunosători prezentîndu-le anecdote pitorești... Artă lui Nicolae Corneliu este publică, lucrările acestui artist român sînt destinate omului de pe stradă... Prezența acestui român pe scena internațională nu este un efect al întîmplării... Perspectivele acestui artist de la București depășesc poate frontierele: e în orice caz ceea ce sugerează un citat optic — omul în cercul lui Vinci cu mîinile ridicate și expresia sceptică, metaforă vizuală — drapelele Națiunilor Unite rînduite pentru a forma un fel de fermoar, hiperbolă simbolică — priza ale cărei contacte se repliază, refuzînd forța curentului, narcis în costum electric. Obișnuit cu ideile desenatorului de benzi dese-



CORNELIU NICOLAE

nate, el asociază becul electric unor momente luminoase trăite de personajele benzilor. La Corneliu însă domină insolitul: într-adevăr, becul ce anunță lumină, lasă să curgă o densă materie cenușie. Și încă, scări ce nu duc niciunde în sfera de un verde tandru ce odihnește pe un covor de catifea în culorile curcubeului — o invitație în tărîmul artelor?»

«Perspective depășind frontierele realității, foarfecele care, departe de a tăia panglica păcii — echivocul e aici în punctul său culminant — deschide calea păcii în lume printr-o tăietură curajoasă. Cititorul e liber să interpreteze simbolurile după voie. Realizările vizuale ale românului Nicolae Corneliu nu sînt numai destinate tuturor, ele conțin pentru toți un mesaj, oricît de puțin comod ar putea fi acesta citeodată. Ele nu permit plimbarea facilă în zona dezangării optice, stimulînd, mai ales, facultatea de a vedea, scuturînd obiceiurile. Cititorul nu se poate odihni, el se poate numai eschiva. În era televiziunii, o artă cu adevărat internațională».

După Diploma de onoare la Concursul mondial de afiș cu tema dezarmării, organizat de O.N.U., New York, 1981, diplomă obținută cu un afiș popularizat apoi și în Trinidad — Tobago sau Bahrein, după prezența în Anuarul *Graphis Poster*, 1982 și Diploma pentru înalt profesionalism și idee, Moscova 1982, iată deci un nou succes internațional pentru Nicolae Corneliu. Și desigur, pentru grafica românească.

*

În zilele de 5—7 mai a.c., la Roma, în clădirea complexului cultural San Michele, au avut loc lucrările celei de a XIV-a Adunări Generale a ICCROM (Centrul Internațional de studii pentru conservarea și restaurarea bunurilor culturale). Reprezentantul țării noastre, Vasile Drăguș, a fost reales în consiliul ICCROM și reconfirmat (în al treilea mandat) ca vicepreședinte al acestui organism de conducere.

meridiane

Lausanne — a 12-a bienală de tapiserie și problemele ei. Manifestarea debuta în 1962 cu nume ca Lurçat, Picart Le Doux, Saint-Saens, desenatori de cartoane și inventatori de suprafețe. Începînd cu ediția 1973, preocupările

participanților tind să se distanțeze tot mai mult de modelul impus prin acești patriarhi ai tapiseriei moderne; marile curente ce au traversat arta contemporană (minimalism, serialism, artă săracă, destructurări, autocomentarii, autodistrugerii și-au lăsat amprenta și asupra bienalei. În 1985, însuși suportul textil a fost anulat, prin echivalarea sa în materiale «mînd» calitățile țesăturii (suplețe, elasticitate, suprafață amplă obținută prin aditiverii și împletituri, docilitate de pliere, croire, coasere etc.). Interesul major merge către lucrarea, prelucrarea hîrtiei (Katsushiro Fujimura, Laurent Roberge), spațializarea unor procedee tradiționale de vopsire (tehnica ikat-colorarea fibrei înainte de țesere — este folosită de Rebecca Medel pentru construirea unei sfere), folosirea împletiturilor autoportante (stil «coș de nuiete» — Lillian Elliott, Pat Hickman, Toshihiro Kuno, Shigeki Matsui etc.).

*

Magdalena Abakanovicz își radicalizează atitudinea estetică. După revoluționarea conceptului de tapiserie, artista poloneză, folosind aceeași «migrație tehnică» spre materiale complementare fibrei textile, compune mari ambiente cu siluete-carcase umane, ciuntite dar pregnante în imobilismul lor vertical. Modelate într-o pastă de iută cu clei, giganticele siluete autoportante sînt grupate în ansambluri de 20 pînă la 80, populînd un spațiu abstract și neliniștitor.

Video. 1. Sub conducerea lui René Berger, președinte al Asociației Internaționale pentru Video în Arte și Cultură (AIVAC), la Geneva a avut loc o săptămîină de proiecții în cadrul cărora a fost prezentată și o retrospectivă completă a activității artistului video nord-american Bill Viola. 2. La al 6-lea Festival de artă video, Locarno, premiul întîi a fost acordat echipei Robert Cahen-Alain Longuet-Stéphane Huter pentru filmul «Cărți postale video». În cadrul manifestării a putut fi vizionat și filmul realizat de Nam June Paik împreună cu Julian Beck și Judith Malina despre Living Theatre. Au fost realizate instalații video semnate Katsushiro Yamaguchi, Mariotti, Orlan, Christian Carbone, Fr. Develay.

3. Video sculpturi istorice și noi la galeria ARCA. Stau, alături decolajele-TV realizate de Wolf Vostell în 1959, TV Garden (Nam June Paik, 1978) și opere ale tinerilor: Metronomul Babel (Lafontaine), Foamea lumii (P. Bousquet), Sacrificiul templului de aur (T. Wennberg, P. Lobstein). Dincolo de diversificarea lucrărilor se decelează o preocupare comună pentru ritualurile «mediatizate», pentru mitologiile arhaice (prelucrate) sau pentru cele noi, introduse de societatea televizionistă (și televizată). Cel mai impresionant rămîne montajul lui Marie-Jo Lafontaine, cu cele 19 monitoare, debînd, pe fondul unei bande sonore perfid aseasonată cu fragmente lirice, imagini accelerate (lente, panoramate) grosplanare ale unor acțiuni și obiecte avînd ca substrat comun violența. 4. Artă video în impas. Georges Rey, producător, observă că în video ca și în pictură, a ajuns să se lucreze mult, dar se detașează doar cîteva nume importante. Se pare că în momentul actual accentul e pus pe tehnologiile noi, prea puțin accesibile tinerilor creatori. Această fază tehnică implică

neglijarea căutării de noi forme în favoarea narațiunii. Video-clips-urile parazitează, într-un fel, producția video care se află într-o stagnare calitativă.

Film. 1. Draughtsman's Contract («Contractul desenatorului» sau, în versiunea franceză a filmului, «Crimă într-un parc englez») este filmul care a relevat marelui public personalitatea lui Peter Greenway care vine în zona lung-metrajului de ficțiune înarmat cu studiul de artă plastică și după un stagiul, apreciat de specialiști, în zona filmului experimental. «Contractul»... dezvoltă o complexă acțiune erotică, soldată cu o crimă, în jurul a 13 desene pe care un celebru peisagist englez le execută în peisajul oferit de un conac și parcul său, populate de personaje convenționale și în același timp neliniștitoare. Prin banda sonoră extrem de complexă, menită să «ajute» statismul camerei de filmat, prin scenografie și costume, prin cromatica peliculei, Greenway urmărește o reconstituire aproape parodică a unui strălucit secol 17 englez.

2. Tot în zona filmului experimental ar putea fi clasificate și lung metrajele lui Alain Fleischer, cineast, fotograf, plastician, scriitor, personalitate complexă, tipică pentru transgresarea barierelor profesionale pe care o practică tot mai mulți creatori contemporani. Fleischer, debutând odată cu Boltanski și activând în cercul lui Pierre Restany este autor de piese telefonice, instalații, Mail-Art, fotografie experimentală (ciclul «Miroirs-Tiroirs»). Cel mai recent film al său — «Aventura generală», explorează zonele marginale ale producției cinematografice (laboratoarele de procesare, mesele de montaj etc.), amplificând istoria facerii filmelor până la nivelul unor metafore cosmogonice. Graffiti la telefon. Galeria Pierre Lercot a avut ideea de a reuni o serie de desene executate de artiști în timpul convorbirilor telefonice, deci fără a se gândi la ce fac (presupunând că se gîndeau la ce vorbesc). Psihanaliza fiind interesată de categoria «desenului conversațional», de ce nu ar fi interesată și critica (sau publicul). Lucrările pot fi decodificate destul de simplu, se pare, ele eliminând obsesii comune în forme comune. Motto-ul posibil al expoziției «Tot ce scuipe autorul este artă» (Marcel Duchamp).

Neo-Expresionism. 1. Luciano Castellini, după «epuizarea» temei Măștile Veneției a făcut o călătorie în Filipine; rezultatul — o expoziție avînd un titlu forgesian — «Pirata Fu», o serie de portrete și nuduri clasicizate, epurate de erotism dar păstrînd violența contăstantă a tonurilor de roșu, galben, verde, albastru. Chiar și cromatica devine uneori mai calmă, evocînd unele pinze liniștite din creația tahitiană a lui Gauguin. O deplasare discretă de la expresionism către corespondentul sau latin și solar — fauvismul (Geneva, Gal. Eric Franck). 2. «Rainer Fetting — retrospectivă de tinerete» s-ar putea intitula expoziția pe care fostul coleg de atelier și prieten al lui Luciano Castellini o deschide tot la Geneva (Gal. Pierre Huber). Constanta expresionistă a tușei este dublată de o sensibilă evoluție a cromaticii către efecte mai reținute, mai sobre. Colorist de mare rafinament, Fetting demonstrează și el că «sălbăticia» tinerilor care au început să facă vogă prin 1980 începe să se domesticească în contact cu mirajul accedării la «marea pictură».

salomon gessner la muzeul bruckenthal

amelia pavel

După cele câteva gravuri ale cunoscutului poet și gravor elvețian prezentate la București și Sibiu în cadrul expoziției de gravură elvețiană «De la Urs Graf la Vallotton», secția de artă a Muzeului — în ale cărei colecții se află o ediție din întreaga serie a celebrelor «Idile» (1756) compuse și ilustrate de Salomon Gessner (1730—1788) — a organizat o expoziție consacrată artistului. Atît de adecvate, în spiritul lor neoclasic și preromantic, cu ambianța însăși a expunerii, gravurile «Idilelor», a căror circulație și influență în Europa a fost enormă, oferă și acum neepuizate farmecele unei sensibilități senine, ale unei autentice experiențe și cunoașteri a naturii (Gessner a fost administrator al pădurilor zonei Zürich), ale unei solide culturi clasice, încorporată lucid și cu umor. În peisajele lui, fin gravate în metal, copacii stufoși se înfrățesc cu nimfele și păstorii unei atît de prezente și familiare mitologii. Amintiri locale, amintiri din operele unor peisagisti englezi, apreciați în Elveția, aduc o undă din atmosfera de viață și cultură a Zürich-ului secolului XVIII. Este o exemplară expoziție de patrimoniu, care își așteaptă continuarea.

vitrina cărții

Barbu Brezianu — N. N. Tonitza, Meridiane, 1986. Editura marchează centenarul nașterii unuia dintre importanții pictori ai artei românești interbelice apelînd la competența științifică și entuziasmul unui vechi cercetător și cunoscător al activității lui Tonitza. Barbu Brezianu, în scurtul text introductiv și mai cu seamă în extinsa cronologie, folosește prilejul pentru a aduce date noi și a lumina portretul unui cm complex și, prin el, imaginea unei epoci. De real interes științific este și bibliografia, întocmită selectiv.

Mărginenii Sibiului - Civilizație și cultură populară românească, Editura științifică și enciclopedică, 1985. Coordonat de Corneliu Irimie, Nicolae Dunăre și Vasile Petrescu,

publicat sub egida Institutului de cercetări etnologice și dialectologice și a Muzeului Bruckenthal, volumul este rodul unei impresionante acțiuni colective, desfășurată pe teren, în arhive și biblioteci deopotrivă, acțiune menită să fixeze cadrele dezvoltării materiale ale unuia dintre cele mai omogene și ample colectivități rurale românești, ce și-a impus stilul de existență prin diaspora și în alte zone, Oltenia și Dobrogea, de pildă. Dincolo de tratarea sumară (a unor probleme de ordin artistic, mai ales), reținem din cuprinsul sistematic și amplu titluri ca: Zona; Satele; Ocupații tradiționale; Meșteșuguri, industrii, transporturi; Arta populară (Construcții; Interior; Mobilier; Pictură și grafică; Textile; Port).

Daniel Barbu — Pictura murală din Țara Românească în Secolul XIV, Meridiane, 1986, seria «Comori de artă din România». Tînărul cercetător, mobilizat de o pregătire complexă, de dominarea unui întins material bibliografic și ilustrativ, precum și de un susținut elan polemic, dorește să așeze pe noi baze principale însăși disciplina de studiu a artei vechi, exemplificînd cu două monumente de acum celebre în domeniu dela Curtea de Argeș, și Cozia.

«Materia analizei o vor constitui enunțurile — plastice în primul rînd, apoi arheologice, diplomatice sau literare. Obiectul studiului va fi acela de a preciza seriile în care enunțurile figurative se pot integra, de a forma structurile în care aceste serii devin pertinente».

Cornel Radu Constantinescu — Gheorghe Iliescu-Călinești, Meridiane, 1986. Textul critic dedicat acestui solid reprezentant al sculpturii contemporane românești, aflat la ora sa de maturitate, cuprinde secțiunile: Mirajul pădurii, Despărțirea de arhetip, Spegii ale fantasticului inerent, Operă și proiect. Cităm din aceasta de pe urmă: «Gheorghe Iliescu-Călinești, putem trage concluzia, gîndește la scară monumentală tot ce lucrează. Nu are simțul intimității, după cum nu are, deși pînă la un punct se străduiește a-l simula cuviincios, simțul modestiei, făcînd astfel ca pînă și cele mai mici alcătuirii sculpturale... să pară... îndrăzneli neconsumate».

Ruxandra Demetrescu -Beardsley, Meridiane, 1986, seria «Cabinetul de stampe». Scurtul text introductiv încearcă să schițeze portretul unui personaj contradictoriu, ca și epoca de tranziție pe care o ilustrează. Beardsley rămîne un bun prilej de meditație asupra zonelor unde arte ca literatura, desenul, spectacolul teatral și muzical se întîlnesc, după cum constituie o bună cale de psihanalizare a unei epoci intelectuale a cărei poză și pavază era dandy-smul.

Albert Thibaudet -Acropole, traducere, cuvînt înainte și note de Mihai Gramatopol, Meridiane, 1986. O autobiografie poetică a celui ce descoperă Grecia clasică după o viață de căutare a ei printre cărți. Stilul măreț cu care ne-a obișnuit celebrul istoric literar surprinde aici prin lirismul melancolic, animat uneori de cochetărie.

calendar

KOEBER, Iosif, pictor, grafician n. 1897, iulie 30, Tg. Jiu Studii: Academia de arte frumoase din București Debut: 1924

HETTE, Elisabeta, sculptor n. 1906, iulie 9, Chișinău Studii: Academia de arte frumoase din Iași (1942—1947) cu Ion Irimescu. Debut: 1947

ALUPI, Călin, pictor n. 1906, iulie 20, Văncăuți Studii: Academia de arte frumoase din Iași (1932) Debut: 1932

PAROESCU, Dan, artist decorator n. 1911, iulie 4, Hîrșova Studii libere de artă Debut: 1947

MACOVEI, Ligia, pictor, grafician n. 1916, iulie 18, București Studii: Academia de arte frumoase din București (1939) cu Cecilia Cuțescu-Storck Debut: 1938 Premiul de stat pe 1951 și 1953 Medalia de argint și diploma concursului «Cele mai frumoase cărți» (1970) Arist emerit (1954)

LERHNER, Iulia, sculptor n. 1916, iulie 12, Oradea Studii: Academia de arte frumoase din București, Institutul de arte decorative din Budapesta Debut: 1949

MOTTL, Roman, grafician n. 1921, iulie 16, Oradea Studii: Academia de artă decorativă din Budapesta

DUMITRESCU, Emilia, pictor, grafician n. 1921, iulie 31, Brăila Studii: Facultatea de litere și filosofie (1954) și Academia de arte frumoase din București (1947) cu J. Al. Steriadi Debut: 1946

POPA, JALEA, Alexandra, grafician n. 1926, iulie 14, București n. I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1945—1949) cu Steriadi și Dărăscu Debut: 1961

Medalia de aur la Bienala Internațională de gravură Florența-Italia (1970); Premiul III la Festivalul național «Cîntarea României» (1979) Premiul I la Festivalul național «Cîntarea României» (1981)

WALTER, Frederic, grafician n. 1931, iulie 13, Luduș Studii: I.A.P. «I. Andreescu» Debut: 1956

VESÖ, Augustin, pictor n. 1931, iulie 31, Baia Mare Studii: I.A.P. «Ion Andreescu» Debut: 1955

SOO, ZÖLD, Margit, pictor, n. 1931, iulie 9, Cluj-Napoca Studii: I.A.P. «I. Andreescu» (1956) Debut: 1956

JUGĂURS, Răduș, grafician n. 1931, iulie 7, Văcăreni (Tulcea) Studii: I.A.P. «N. Grigorescu» (1960—1966) Debut: 1956

c. d.

GHEORGHITĂ, Alexandru, sculptor
n. 1931, iulie 28, Fintinele (Bacău)
Studii: I.A.P. « N. Grigorescu »
(1950—1956) cu Boris Caragea
Debut: 1956
1964: Premiul pentru sculptură acordat de U.A.P.

GEORGESCU, Sergiu, grafician
n. 1931, iulie 1, Craiova
Studii: I.A.P. « N. Grigorescu »
(1954—1960) cu Vasile Kazar și Iosif Molnar
Debut: 1957
Premiul pentru afiș la Festivalul Internațional al tineretului — Moscova 1957
Premiat la Festivalul Național « Cîntarea României » 1983

DUMITRAȘCU, Eugenia, pictor și grafician
n. 1931, iulie 26, Traian (Bacău)
Studii: I.A.P. « I. Andreescu » (1956) cu I. Bene, A. Demian și A. Ciupe
Debut: 1956

COSTINESCU, Radu, pictor
n. 1931, iulie 2, București
Studii: I.A.P. « N. Grigorescu » (1960) cu R. Schweizer-Cumpănă și E. Popa
Debut: 1961

EBERWEIN, Anton, sculptor
n. 1936, iulie 25, Arad
Studii: I.A.P. « N. Grigorescu »
Debut: 1962
1971 — Premiul C.S.C.A. (Semicentenarul P.C.R.)

MODÂLCĂ, Eftimie, pictor
n. 1936, august 3, Cerna (Hunedoara)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1960)
Debut: 1957

GAZDA, Jozsef, critic
n. 1936, august 4, Tg. Secuiesc
Studii: Universitatea Bolyai — Facultatea de Filosofie din Cluj (1958)

FLOREA, Vasile, critic
n. 1931, august 5, Săgeata (Buzău)
Studii: Istoria artei — Universitatea C. I. Parhon, București
Debut: 1959

LAZĂR, Rodica, pictor
n. 1931, august 6, Huși
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1950—1957), cu Gh. Labin, Ștefan Constantinescu
Debut: 1957
1979: Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »

LEITER, Artur, pictor
n. 1904, august 6, Brașov
Studii: Academia de arte frumoase, București (1924—1928)
Debut: 1929

PLATON, Dan, pictor
n. 1931, august 8, Bahna (Neamț)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1966)

WEISS, Helfried, Eduard grafician
n. 1911, august 8, Brașov
Studii: Academia de arte frumoase Cluj, București, Paris, München
Debut: 1930

JACOBOVICI, Nicolae, pictor
n. 1936, august 9
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » cu G. Miklossy, Kadar
Debut: 1959

AVACHIAN, Arutin, pictor
n. 1903, august 10, Cetatea Albă
Studii: Academia de arte frumoase, București
Debut: 1928

MINULESCU, Mioara, artist decorativ
n. 1911, august 11, București
Studii: Facultatea de Litere și Filosofie, București, prof. Jean Steriadi, Academia de pictură Roma
Debut: 1927

RĂDULESCU, Nicolae, pictor
n. 1911, august 11, Chirnogeni (Constanța)
Studii: Academia de arte frumoase București, cu C. Ressu, Fr. Șirato
Debut: 1930

MINOIU, Ion, pictor
n. 1931, august 12, Moreni
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1955), cu C. Ressu, Ștefan Constantinescu
Debut: 1955
1966 — Prem. ul II pentru artă decorativă, acordat de U.A.P

MÜLLER, Cristea, grafician
n. 1905, august 14, București
Debut: 1954

ANASTASIU, Constantin, critic
n. 1926, august 15, Hirlău (Iasi)
Studii de filologie
Debut: 1957

UZUM, Sofia, grafician
n. 1911, august 15, Cetatea Albă
Studii: Academia de arte frumoase București (1936)
Debut: 1947

CORNELIU, Nicolae, grafician
n. 1936, august 17, București
Studii de grafică
1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »
1982 — Premiul pentru grafică acordat de U.A.P.

FEDORENCO, Timotei, pictor
n. 1901, august 18, Ismail
Studii: Academia de arte frumoase, București
Debut: 1930

RUGINĂ, Sergiu, pictor
n. 1931, august 19, Răpușneț
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1958)
Debut: 1958

SZOBOTKA, Andrei, sculptor
n. 1916, august 26, Timișoara
Studii: Facultatea de Litere și filosofie din Cluj, I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1950)
Debut: 1948
1952 și 1954 — Premiul de stat, Medalia de aur la Festivalul Mondial al tineretului de la Varșovia

ZĂINESCU-MARIN, Ecaterina, pictor
n. 1921, august 27, Slobozia
Studii: Academia de arte frumoase București (1948) cu Al. Steriadi
Debut: 1948

PAUL, Eugeniu, sculptor
n. 1936, august 29, Deva
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1967)

VASILESCU, Paul, sculptor
n. 1936, august 31, Sărățeanca (Buzău)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1955—1962), cu B. Caragea
Debut: 1961
1967 — Premiul U.A.P. pentru artă monumentală
1968 — Premiul U.A.P. pentru sculptură
1971 — Premiul ex-aequo la Semicentenarul P.C.R. pentru sculptură;
— Premiul « Ion Andreescu » acordat de Academia R.S.R.
1975 — Premiul U.A.P.
1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României ».

dans ce numéro:

Ștefan Constantinescu

Peintre et artiste graphique. Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1913—1916). Professeur à l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, il enseigne l'art monumental (1950—1966). Débute en 1924 au Salon officiel, participant ensuite à de nombreuses expositions officielles, collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1928, 1934, 1956, 1970) et Tel Aviv (1971). Expositions organisées à l'étranger: 1942 — Biennale de Venise; 1947 — Sofia (Exposition roumaino-bulgare de peinture, sculpture et art graphique), Budapest (Exposition d'art roumain); 1958 — Moscou (Exposition des Pays socialistes); 1950 — Prague, Bratislava, Berlin (R.D.A.), Helsinki, Athènes (Expositions d'art roumain); 1961 — Vienne, Genève (Expositions internationales d'art graphique); 1962 — Prague (Exposition internationale du livre); 1963 — Rome (Exposition d'art roumain). Auteur de nombreuses d'art monumental dont la mosaïque intitulée « L'industrie et les arts » à Genève (Bureaux Internationaux réunis pour la Protection de la Propriété Internationale Littéraire et Artistique. L'exposition retrospective ouverte cette année au Musée d'art de la République met en évidence les qualités de ce peintre de paysages et de nus, dont le style se situe dans le cadre large du post-impresionisme (pp. 14—17)

Marin Gherasim

Né en 1937. Diplômé de l'Institut d'Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1962). Actuellement chercheur à l'Institut d'Histoire de l'Art. Débute en 1962, participant ensuite régulièrement aux expositions officielles (républicaines, annuelles, biennales, municipales, commémoratives) organisées à Bucarest, ainsi qu'à de prestigieuses expositions de groupe (« Symposium International « Constantin Brancusi » — 1967; « L'expressionisme comme attitude » 1973; « Art et énergie » — 1974; « L'art et la ville » — 1974, 1977; « L'étude » — 1978; « L'écriture » — 1980; Géométrie et sensibilité » — 1982; « Le lieu, action et méta-

phore » — 1983; « Le foyer » — 1984).

Expositions organisées à l'étranger: 1967 — Pologne (Exposition des jeunes artistes); 1967 — Prague; 1968 — Budapest; 1970 — Moscou, Stuttgart, Turin; 1971 — Cagnes-sur-Mer (Festival International de peinture); Belgrade; 1973 — Szczecin (Exposition international), Toulon; 1974 — Moscou; 1975 — Moscou, Athènes; 1979 — Mannheim; 1981 — Sofia (exposition mixte — art roumain et bulgare), Italie (exposition itinérante d'art roumain), Suisse; 1982 — La Haye; 1983 — Rome, Belgrade; 1984 — Athènes.

Expositions personnelles à Bucarest (1959, 1970, 1973, 1974, 1977, 1986), Timișoara (1978), Cluj-Napoca (1978), Bacău (1980).

Prix et récompenses: 1977 — Prix de peinture attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest; 1981 — Prix du Festival « Hymne à la Roumanie »; 1983 — Prix « Caravaggio », Rome.

Se basant sur un monde cohérent de symboles de descendance byzantine, l'artiste s'attache à construire des structures architecturales par le moyen de la peinture. (pp. 14—17).
Simion Lucaciu (p. 20)

Peintre, né en 1928, diplômé de l'Institut de Beaux-Arts « Ion Andreescu » Cluj (1952) et de l'Académie « Repin » de Leningrad (1954). Depuis 1957 il participe à de nombreuses expositions de groupe et officielles. Expositions personnelles; 1962, 1970, 1972, 1976 — Timișoara. Expositions à l'étranger: 1969 — Novi Sad; 1970 — Belgrad. Un coloriste sensible, travaillant dans la direction du lyrisme gestuel.

Andrei Chintilă (p. 21)

Né à Bucarest, en 1958, diplômé de l'Institut de Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » (1981). Depuis cette même année, il participe aux grands Salons municipaux et républicains. Sa première exposition personnelle (1986) dévoile une forte nature expressionniste, faisant figure originelle parmi les jeunes « fauves » qui commencent à s'affirmer dans l'art de sa génération.

