

# arta

ANUL XXXIV

NR. 1/1987



# arta

ANUL XXXIV

NR. 1/1987

REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

---

## REDACTIA

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

Mihai Drișcu

## MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

## PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

## CORECTURĂ

Liana Poslușnic

## FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartoian, Mihai Oroveanu,  
Cornelia Șoancă, Dan Dinescu, Eugen  
Lupu

## FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu, Cristinel  
Trancă

Redacția mulțumește artiștilor și cola-  
boratorilor pentru materialele ilus-  
trative puse la dispoziție.

---

## 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



Portrete de Traian Brădean

Tovarășului  
NICOLAE CEAUȘESCU,  
Secretar General  
al  
Partidului Comunist Român  
Președintele Republicii Socialiste România

MULT STIMATE ȘI IUBITE  
TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU

În ales moment sărbătoresc, artiștii plastici din țara noastră, alături de întregul popor, dând expresie celor mai înflăcărâte sentimente de recunoștință, celei mai înalte prețuiri, Vă urează cu prilejul zilei Dumneavoastră de naștere, multă sănătate, fericire, ani nenumărați de viață, putere de muncă spre a Vă împlini marile proiecte vizionare, vasta operă de construcție economică, socială și spirituală pe care ați inițiat-o și condus-o cu atîta strălucire, pentru continua propășire a națiunii noastre socialiste, pentru binele și bunăstarea poporului.

Vă avem tot timpul înainte drept exemplu de dăruire revoluționară, de abnegație patriotică, de fermitate și consecvență, de adîncă și emoționantă omenie. Sînteți omul care și-a pus întreaga viață și activitate, cu fierbinte elan, în slujba ridicării națiunii române, demnă și liberă între toate națiunile lumii, în slujba triumfului celor mai scumpe năzuințe ale poporului, a triumfului cauzei socialismului și comunismului în patria noastră.

Mult stimată și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, cu îndreptățită mîndrie am dat epocii pe care o străbătem numele Dumneavoastră ilustru, ca unei epoci de avînt

Tovarășei  
Academician dr. ing. ELENA CEAUȘESCU  
Membru al Comitetului Politic Executiv  
al Comitetului Central al Partidului Comunist Român  
Prim-Viceprim Ministru  
al Guvernului Republicii Socialiste România

MULT STIMATĂ  
TOVARĂȘĂ ELENA CEAUȘESCU

Cu fericitul prilej al aniversării Zilei dumneavoastră de naștere, creatorii plastici din patria noastră, dînd expresie celor mai adînci sentimente de prețuire, dragoste și recunoștință, vă urează cu toată căldura inimii lor, ani nenumărați de viață, multă sănătate și fericire, putere de muncă, spre a împlini, în mod pilduitor — așa cum ați făcut-o și pînă acum — importanta dumneavoastră activitate politică, de înaltă responsabilitate, pentru prosperitatea și progresul neîntreput al națiunii noastre socialiste, spre a desăvîrși excepționala dumneavoastră operă științifică, de largă recunoaștere universală.

Vă rugăm să primiți cele mai vii mulțumiri pentru grija neobosită pe care o purtați înfloririi științei, culturii și artei românești, învățămîntului și cercetării, inițiativelor cutezătoare ce vădesc autentic spirit revoluționar, pentru stăruința exemplară pe care o depuneți în domeniul instaurării unui climat de pace și colaborare în lume, punînd în prim plan răspunderea morală a savanților și oamenilor de cultură, ale căror realizări trebuie să servească cauzelor nobile, dezvoltării pașnice a propriilor națiuni, progresului întregii umanități.

Artștii plastici din patria noastră vă asigură, mult stimată tovarășă Elena Ceaușescu, că nu vor precupeți nici un efort, că vor pune tot talentul lor și puterea lor de muncă

fără precedent în istoria României, stimulând la cele mai înalte cote energiile creatoare ale poporului, adîncă lui vocație constructivă, unei epoci cu realizări impresionante în toate domeniile, marcată de o remarcabilă înflorire a culturii și artei, care adaugă valorilor tradiționale pe cele ale prezentului nostru eroic.

Vă rămînem profund îndatorați pentru condițiile de muncă și viață de care ne bucurăm, pentru grija permanentă pe care o arătați dezvoltării artei românești contemporane. Vrem să Vă asigurăm încă o dată, cu acest minunat prilej, că artiștii plastici nu vor precupeți nici un efort spre a traduce în faptă nobilele Dumneavoastră chemări, hotărîrile istorice ale Congresului al XIII-lea al partidului, dînd viață unor opere durabile, inspirate din epopeea construcției socialismului în țara noastră, cu ample valențe educative, opere reliefînd plastic profilul uman al zilelor noastre, care să servească desăvîrșirii unei conștiințe noi, revoluționare.

Artiștii plastici se angajează solemn, cu matură și nestrămutată convingere comunistă, să aducă la lumină lucrări evocatoare din viața și munca poporului, din felul său de a gîndi și simți, izvor veșnic viu de inspirație, să celebreze marile victorii constructive ale socialismului pe străbun pămînt românesc.

Acum, într-un ianuarie scump inimii noastre, îndreptăm spre omul care ne-a redat gloria istoriei naționale și ne-a descoperit simțul istoric al existenței noastre, care a purtat pe cele mai înalte culmi prestigiul patriei dragi, cele mai vibrante simțăminte de respect, prețuire și dragoste, urîndu-i în curat grai românesc, cu toată căldura ființei noastre: LA MULȚI ANI!, pentru continua prosperitate a națiunii române, pentru înfăptuirea idealurilor cutezătoare ale poporului nostru, pentru împlinirea visului de aur al omenirii.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA  
PREȘEDINTE  
Ion Irimescu  
Artist al poporului

în slujba înfăptuirii însuflătoarelor programe aprobate de Congresul al XIII-lea al partidului, creînd o artă pe măsura timpului nostru eroic, chemată să pună în valoare înaltele principii umaniste care ne călăuzesc, marile cuceriri ale socialismului, iubirea de patrie, respectul față de muncă, profilul luminos al omului nou, prestigioasa tradiție a spiritualității poporului nostru.

Ne angajăm, în acest moment sărbătoresc, atât de scump inimii noastre, să răspundem cerințelor vieții, vastului proiect constructiv care animă țara și îi dinamizează fără precedent energiile creatoare, în semn de aleasă cinstire și grațitudine, pentru condițiile create, asumîndu-ne cu probitate comunistă înalta misiune educativă cu care am fost investiți. Ne-am simțit întotdeauna stimulați de interesul care ne-a fost purtat, de aprecierea maselor largi atunci cînd am izbutit, de înțeleapta, clarvăzătoare și competența dumneavoastră viziune despre artă și rolul ei în societate, orientîndu-ne în căutările noastre către aspectele cu adevărat fundamentale ale realității, beneficiînd de inițiativele dumneavoastră strălucite, care ne și îndeamnă să spunem, cu legitimă mîndrie, că v-ați legat definitiv numele de tot ceea ce înseamnă în epoca contemporană, mare faptă de artă românească.

Cu aceste gînduri, aducem un fierbinte omagiu marcantei personalități politice, științifice și culturale care sînteți, tovarășei credincioase de viață și de luptă a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, mamei devotate, omului și comunistului de omenie, străjuind cu profundă înțelegere și neînmurită afecțiune la liniștea și frumusețea căminelor noastre, căreia îi urăm, astăzi, din prea plinul ființei noastre, noi succese în multilaterală activitate, dedicată binelui și gloriei țării, propășirii întregului popor, triumfului cauzei păcii și colaborării în lume.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA  
PREȘEDINTE  
Ion Irimescu  
Artist al poporului

## Înalt omagiu al întregului popor

La 26 ianuarie — sărbătoare scumpă a întregii noastre națiuni — tovarășul Nicolae Ceaușescu a primit omagiul fierbinte al partidului și al poporului, la aniversarea zilei sale de naștere și a peste cinci decenii de intensă și eroică activitate revoluționară pentru libertate și independență, dreptate socială și națională, pentru triumful cauzei socialismului, progresului și păcii. Sărbătorindu-și fiul cel mai iubit, poporul i-a adus un vibrant omagiu de stimă și recunoștință, expresie a mîndriei patriotice pentru înfăptuirile celei mai profund revoluționare epoci din multimilenara sa existență — «Epoca Nicolae Ceaușescu», ctitorită de conducătorul înțelept și vizionar al amplului proces de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism; expresie, totodată, a hotărîrii unanime de a-l urma neabătut pe înflăcăratul militant comunist aflat la cîrma destinelor țării, spre noi și mărețe înfăptuiri epocale, pe drumul luminos al libertății, demnității și prosperității noastre, într-o lume pe care o dorim a păcii și colaborării egale între toate națiunile.

Manifestările omagiale care au avut loc pe întreg cuprinsul țării și la nivel central au scos, o dată mai mult, în evidență, personalitatea de excepție a omului politic și revoluționarului patriot care

întruchipează certitudinile și năzuințele unui întreg popor, chezășuindu-i ferm mersul înainte. Gînditor vizionar de largă cuprindere, neobosit promotor al noului, profund cunoscător al realităților românești, tovarășul Nicolae Ceaușescu orientează, de aproape 22 de ani, strategia dezvoltării economico-sociale a țării și soluționarea problemelor complexe ale edificării noii societăți, militînd neobosit pentru creșterea rolului conducător al partidului, a forței și cutezanței sale revoluționare, ca centru vital care dinamizează forțele creatoare ale întregii națiuni. Dezvoltarea fără precedent a economiei naționale, a științei și învățămîntului, înflorirea artei și culturii, creșterea continuă a calității vieții, în anii de lumină ai «Epocii Nicolae Ceaușescu», s-au împletit în mod fericit cu asigurarea participării oamenilor muncii de la orașe și sate la conducerea societății, în cadrul larg al democrației muncitorești revoluționare, înfăptuindu-se astfel principiul magistral formulat de secretarul general al partidului, potrivit căruia construim socialismul cu poporul și pentru popor, în spiritul unui comunism de omenie, pentru bunăstarea și fericirea omului, în spiritul unei înalte exigențe revoluționare și al responsabilității fiecăruia față de progresul general al societății românești. În toți acești ani, România a dobîndit în fața lumii un prestigiu fără precedent nu numai prin pre-

facerile înnoitoare și realizările obținute în dezvoltarea sa, dar și prin promovarea unei politici realiste, umaniste și constructive pe plan internațional, al cărei promotor neobosit este tovarășul Nicolae Ceaușescu. Erou al păcii, al prieteniei și colaborării între toate popoarele lumii, împletind fierbîntea iubire de țară cu dăruirea și răspunderea pentru liniștea și viața întregii omeniri, conducătorul partidului și statului nostru s-a impus, în conștiința contemporanilor de pretutindeni, ca o personalitate proeminentă a vieții mondiale, cu o activitate prodigioasă, de largă audiență, în vederea opririi cursei înarmărilor și trecerii la dezarmare, în primul rînd la dezarmarea nucleară, pentru înlăturarea spectrului unui conflict devastator, pentru făurirea unei lumi mai drepte și mai bune, fără arme și fără războaie pe planeta noastră.

Un cald omagiu de dragoste, stimă și recunoștință a fost adus, la 7 ianuarie, tovarășei Elena Ceaușescu, sărbătorită de întregul popor cu prilejul aniversării zilei de naștere și a îndelungatei sale activități revoluționare. Cîstînd, cu cele mai alese sentimente, pilduitoarea sa activitate desfășurată în mișcarea revoluționară, în conducerea partidului și statului, contribuția remarcabilă pe care o aduce, alături de tovarășul Nicolae Ceaușescu, la progresul multilateral al patriei, comunistii, toți oamenii

muncii au evidențiat, și cu acest prilej, meritele de excepție ale tovarăsei acad. dr. ing. Elena Ceaușescu în elaborarea și punerea în aplicare a planurilor și programelor dezvoltării economico-sociale, în realizarea unei dezvoltări intensive, potrivit obiectivelor noii revoluții tehnico-științifice și ale noii revoluții agrare, în promovarea științei, învățămîntului și culturii românești. Unind într-o viziune armonioasă strălucitele calități ale omului politic și răspunderea savantului față de marile cerințe ale progresului social, tovarășa Elena Ceaușescu s-a impus totodată, în conștiința națiunii și a întregii lumi, ca luptător neobosit pentru folosirea cuceririlor științei în slujba civi-

lizației umane, pentru triumful națiunii și al păcii în lume.

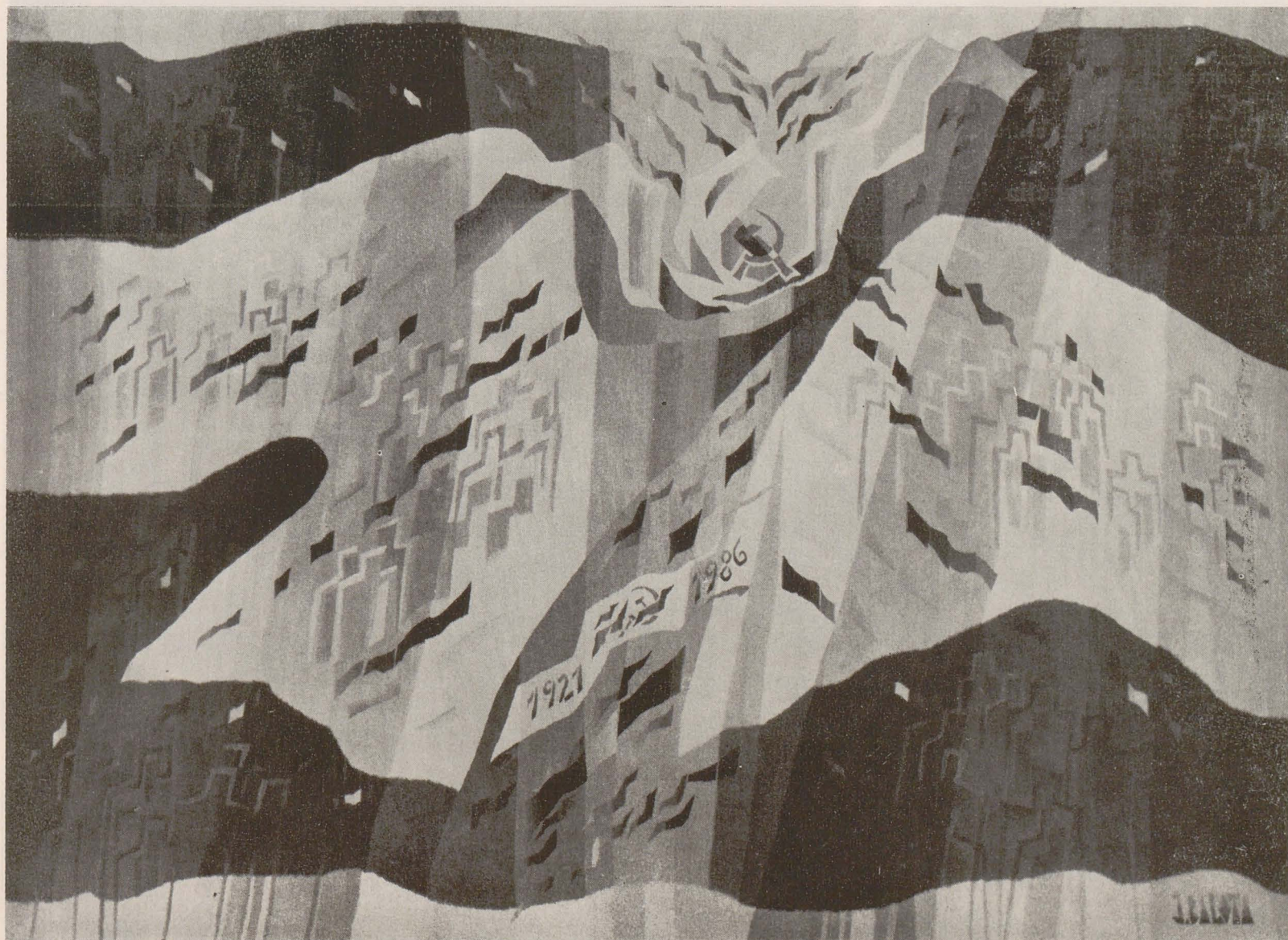
Magistrala cuvîntare rostită de secretarul general al partidului, președintele Republicii, în sărbătoreasca zi de 26 ianuarie, se înscrie printre documentele politice ale timpului nostru ca o strălucită sinteză a problematicii de mare însemnătate a construcției socialismului și comunismului. Reafirmînd adevărurile fundamentale ale socialismului științific, în lumina experienței istorice de edificare a noii orînduiri, secretarul general al partidului a subliniat necesitatea impericasă a continuării, la cea mai înaltă tensiune, a procesului revolu-

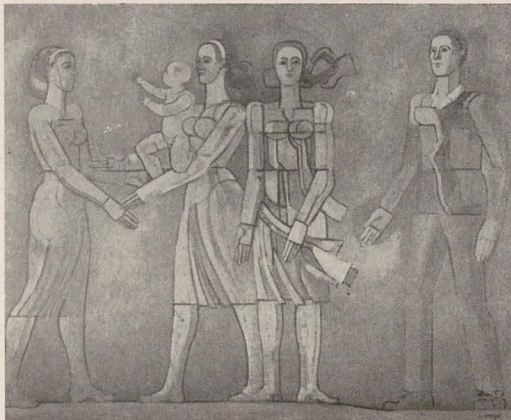
ționar, care nu s-a încheiat și practic nu se va încheia niciodată. Angajați cu toată răspunderea patriotică în acest vast proces, muncitorii, țărani și intelectualii României socialiste sînt hotărîți să nu precupețească nimic pentru a înfăptui marile sarcini pe care iubitul nostru conducător le pune în fața întregului popor, pe drumul societății fără clase, a bunăstării și egalității depline între oameni, pentru tot mai înalta afirmare a României în rîndul națiunilor prospere, libere și demne ale lumii. Această hotărîre unanimă este supremul omagiu pe care națiunea îl aduce ctitorului României socialiste moderne, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

**arta**

## omagiul artiștilor plastici

### sala dalles, 1987

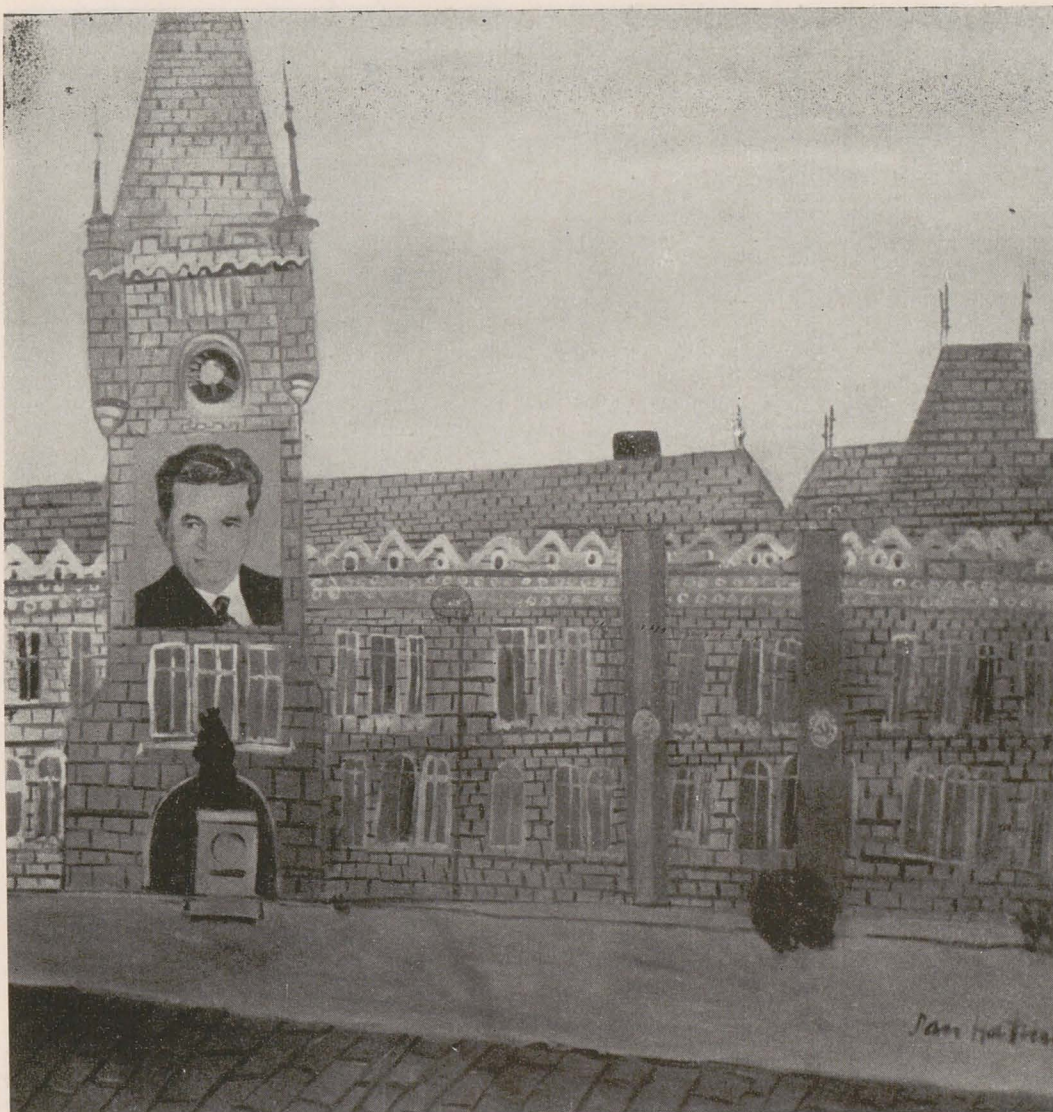




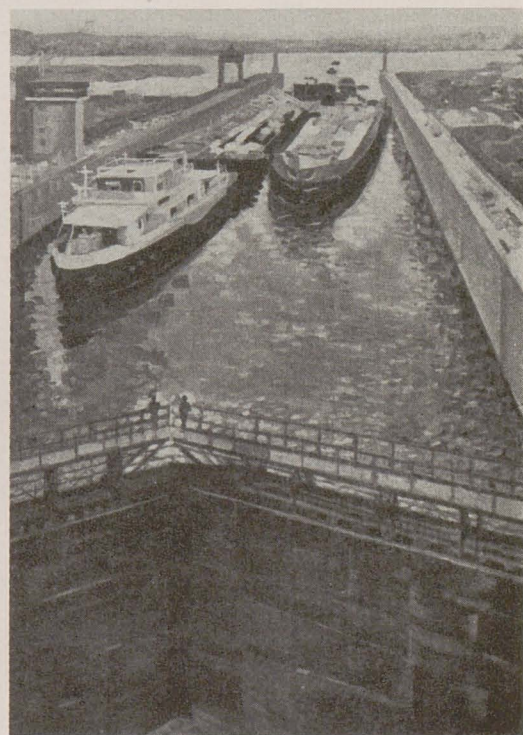
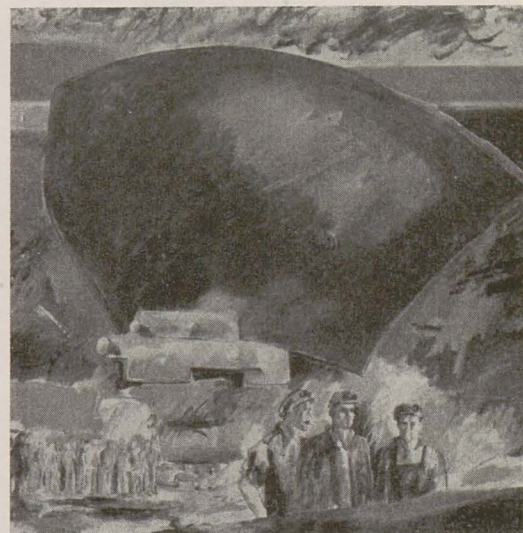
Alături de toți cetățenii patriei noastre, aducem un omagiu fierbinte celui de numele căruia sînt indestructibil legate cele mai mari împliniri din îndelungata istorie a României, conducătorului înțelept, militantului strălucit pentru demnitatea și fericirea poporului român. Luminoasei sale prezențe în fruntea partidului și a țării, faptelor sale de istorică măreție și aleasă omenie le-am dedicat, drept omagiu de înaltă prețuire, lucrări de artă, năzuind să îngemănez în ele sentimentele proprii cu ceea ce trăiesc și simte întreg poporul român. Suflet în sufletul neamului său, cel mai iubit fiu al națiunii noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu a conferit epocii pe care o trăim însemnele unei epoci mărețe ce a cunoscut și cunoaște impresionanta descătușare a tuturor energiilor creatoare ale minunatului nostru popor, care omagiază în personalitatea secretarului general al partidului întru chiparea celor mai înalte virtuți ale sale. Aducînd prinosul nostru de recunoștință Eroului patriei, îi adresăm din inimă urarea de «La mulți ani!» spre binele și prosperitatea patriei, spre gloria eroicului nostru popor.

**cornelia ionescu**





DAN HATMANU: Zi de sărbătoare  
VLADIMIR ȘETRAN: Șantier naval  
BRĂDUȚ COVALIU: Concert  
RODICA ANCA MARINESCU: Ecluza de la Porțile de Fier II



Tot ceea ce s-a clădit mai durabil pe cuprinsul întregii noastre țări în acești rodnici ani este indestructibilele legate de inițiativele și activitatea neobosită a secretarului general al partidului.

În dialogul permanent pe care președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, l-a purtat și îl poartă permanent cu poporul, pentru popor, au fost stabilite căile mersului nostru înainte, spre piscurile socialismului și comunismului.

Și noi, slujitorii artelor aducem omagiul nostru celui mai iubit fiu al națiunii, urîndu-i «La mulți ani!» marelui militant al luptei pentru pacea lumii, marelui strateg al politicii de înțelegere, colaborare și cooperare, susținător strălucit al noii ordini economice. Marii sale vocații pentru pace, neobositele activități dedicate apărării bunului suprem al umanității i-am dedicat acest simbolic «Omagiu». La mulți ani înflăcăratului evoluționar, ctitor al României moderne! La mulți ani comunistului care și-a consacrat întreaga viață cauzei partidului, intereselor țării, viitorului de aur al patriei, al minunatului nostru popor!

eugen palade



(...) Democrația socialistă oferă oamenilor de artă un câmp larg de manifestare, posibilitatea de a participa activ la viața politică și socială, de a-și aduce contribuția la mersul nostru înainte, la întărirea și perfecționarea continuă a orânduirii noi.

Trăim într-o epocă de mari prefaceri sociale, epoca unei profun-

de revoluții științifice și culturale, în care omul se afirmă cu tot mai multă forță ca stăpîn al propriilor sale destine. În această epocă omul patriei noastre, eliberat de exploatare și asuprire, își construiește în mod conștient viața, viitorul luminos, propria-i istorie. Omul societății socialiste dorește să acționeze în deplină

cunoștință și în sfera creației spirituale, dorește făurirea unei culturi care să fie nu rodul activității întâmplătoare, ci al necesității înțelese, o cultură nouă, inspirată din realismul societății noi, din umanismul socialist, închinată poporului și numai poporului. (...)

NICOLAE CEAUȘESCU

## salonul municipal 1986

theodor redlow

Deschisă la sfârșitul anului și pe parcursul lunii ianuarie, actuala ediție a Salonului a constituit, poate mai mult decât alte dăți, o corectă și relevantă selecție cu caracter reprezentativ din creația unui mare număr de artiști ai Capitalei, aparținând tuturor vîrstelor, opțiunilor și orientărilor (23 de invitați de onoare, 128 de pictori, 89 de sculptori, 106 graficieni, 86 de participanți la secțiunea de arte decorative și design). Progresul relativ pe care îl constatăm ține atât de consecvența criteriului de artisticitate intrinsecă, prin care au fost cernute și reținute ofertele participanților, cît și de coerența dinamică ce a prezidat la organizarea unui material deosebit de vast, după un set de criterii care vizează, în același timp, importanța conținutului încorporat și pregnanța imaginii, detașările prin notorietate și asocierile prin afinitate, armonizarea optică și ritmarea parcursului expozițional, cuprinderea cît mai completă a diversității și evidențierea netă a centrilor de interes.

Ziua Republicii, Anul Nou — marcat de tradiționalul Mesaj adresat națiunii de *tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU*, aniversările de înaltă semnificație politică națională ale lunii ianuarie, ca și statornica fundamentală a creativității plastice românești pe principiile umanismului socialist revoluționar au conferit Salonului o firească relevanță în planul conștiinței artistice angajate în vasta activitate de construcție și creație a unui întreg popor, călăuzit cu clarviziune de partidul său comunist pe treptele civilizației socialiste și comuniste. La loc de frunte, sălile (rezervate Salonului de Muzeul de Artă al Republicii) cuprindeau cunoscute înfățișări portretistice ale Ctitorului României moderne în perioada celor mai vaste și profunde transformări revoluționare din istoria ei — *tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU*, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, precum și portrete — deopotrivă remarcabile prin subtila pătrundere psihologică a trăsăturilor personalității cu valoare de exemplaritate — ale *tovarășei academician doctor inginer ELENA CEAUȘESCU*. Notabile sînt, în acest sens, operele semnate de *Horea Flămînd* și *Dan Cristian*, ca și monumentalul dublu portret realizat de pictorul *Eugen Palade* și intitulat "Salutul președintei către țară". Participant la Salon cu un nou picto-reportaj de mari dimensiuni, *Vladimir Șetran* a știut și de această dată să redimensioneze cotidianul operei de edificare socialistă a patriei, sub puterea de impact a uneia din înfîlirile conducătorului partidului și statului cu oamenii muncii. Alte compoziții, cum sînt cele semnate de pictorii *Corneliu Ionescu* și *Gheorghe Ioniță* reînvie momente din istoria revoluționară a ultimilor decenii, trădînd însă unele efecte superficiale de retorică a imaginii, ceea ce se poate spune despre crispat amănunțita alegorie istorică adusă în expoziție de *Albin Stănescu* ("Cîntec pentru străbuni"). De asemenea, ni s-au părut ilustrativ-convenționale — deși realizate după toate rigorile compoziției picturale monumentale — lucrările *Getei Mermeze* și *Aureliei Heinrich-Belicincu*, avînd ca temă omagierea idealului de pace și, respectiv, înnoirile socialiste ale agriculturii. Aceleași arii tematice pot fi însă abordate și cu mijloace plastice mai acut contemporane, în consens cu o viziune existențial asumată: *Eugen Popa* deschide "O fereastră păcii", într-o compoziție simbolică a cărei ținută picturală nu e afectată de adresa și limezimea unei comunicativități de tipul afișului; *Gheorghe Iliescu-Călinești* dezvoltă în continuare tema



STEFANIA GRIMALSCHI: Flori

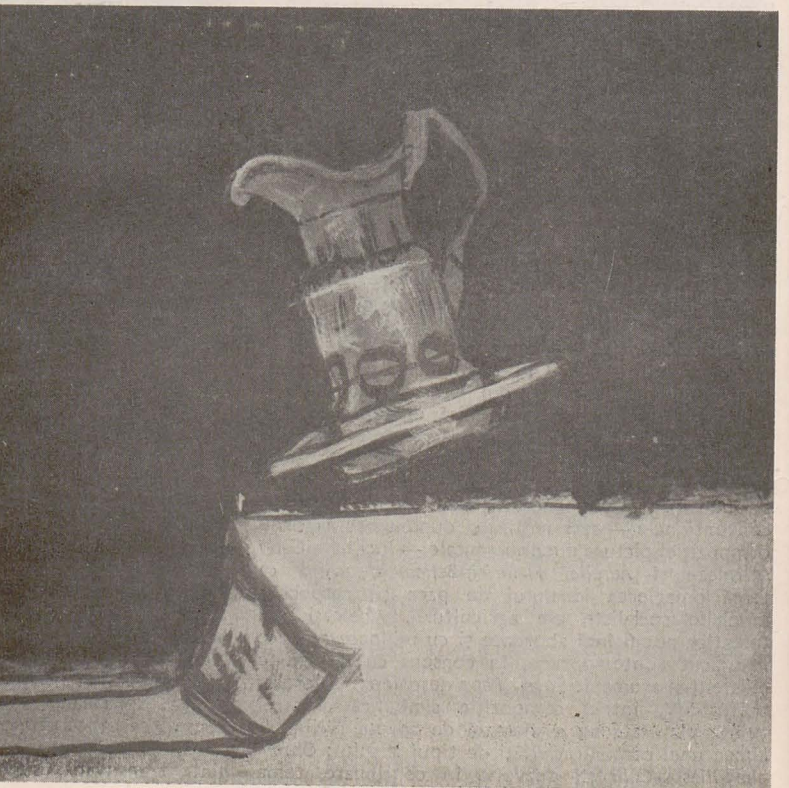
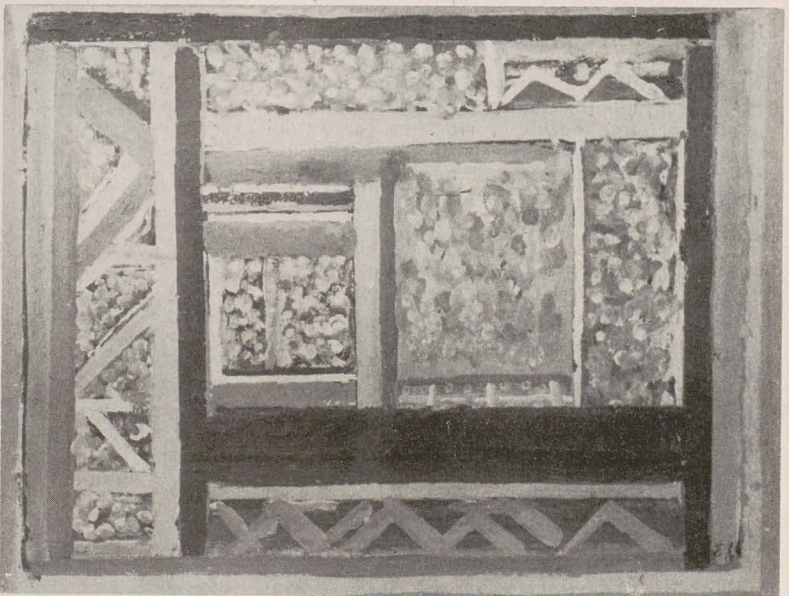
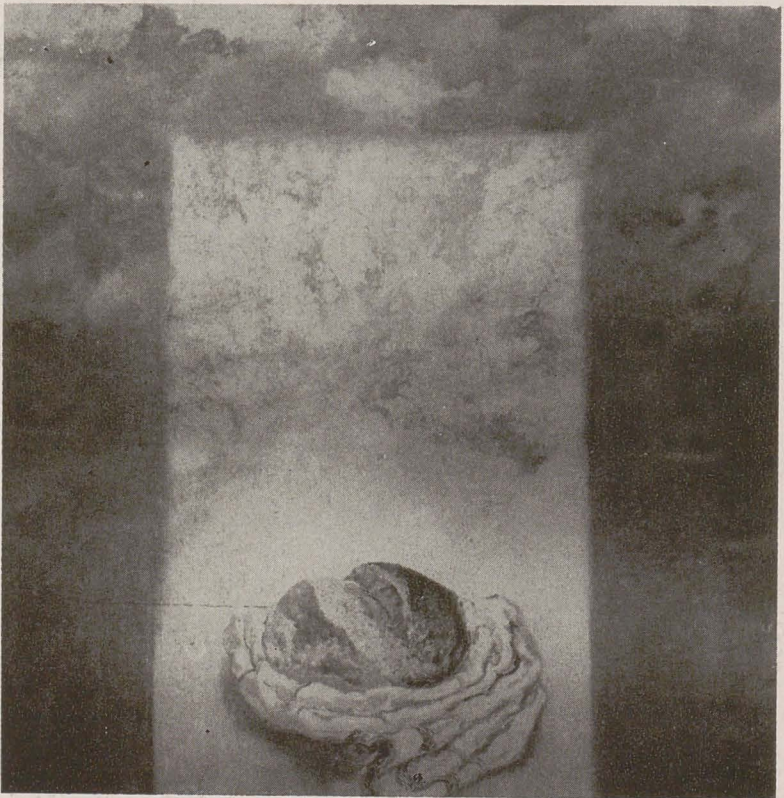
ecloziunii și a înălțării, într-un radios, dar sever articulat "Semn pentru pace"; *Decebal Nițulescu*, cu o tăioasă luciditate, abordează conceptual tema transformării de către om a naturii ("Omagiu eroilor cîmpiei"); *Ileana Balotă*, în secțiunea de arte decorative, mensește pace cîmpului, într-o tapiserie de largă respirație, a cărei ordonanță ritmic ornamentală își găsește la fiecare pas justificarea figurativă.

## Invitații de onoare

*Margareta Sterian* continuă să-și afle imaginile în fondul memoriei și să le proiecteze în spațiul vizual, *Wanda Sachelarie-Vladimirescu* menține tensiunea spirituală a compozițiilor sale dinamice dense ca încărcătură vizual-emoțională, *Eugen Găscă* își adîncește neoprimitivismul liric de sorginte transilvană, în vreme ce pictura lui *Ion Po-*

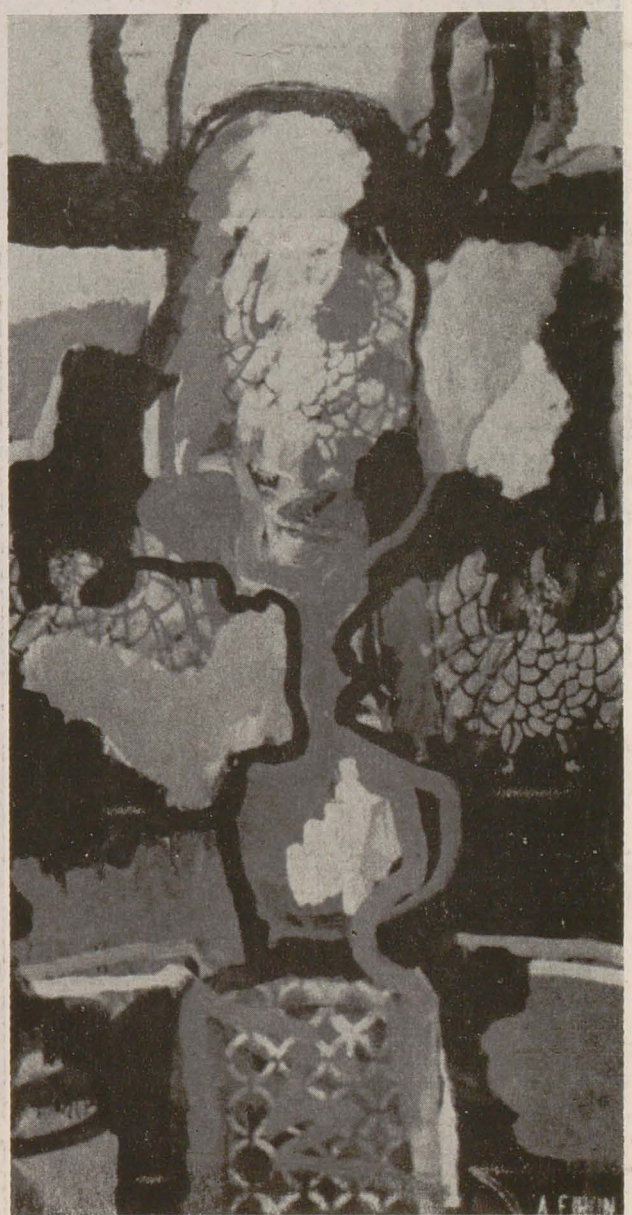
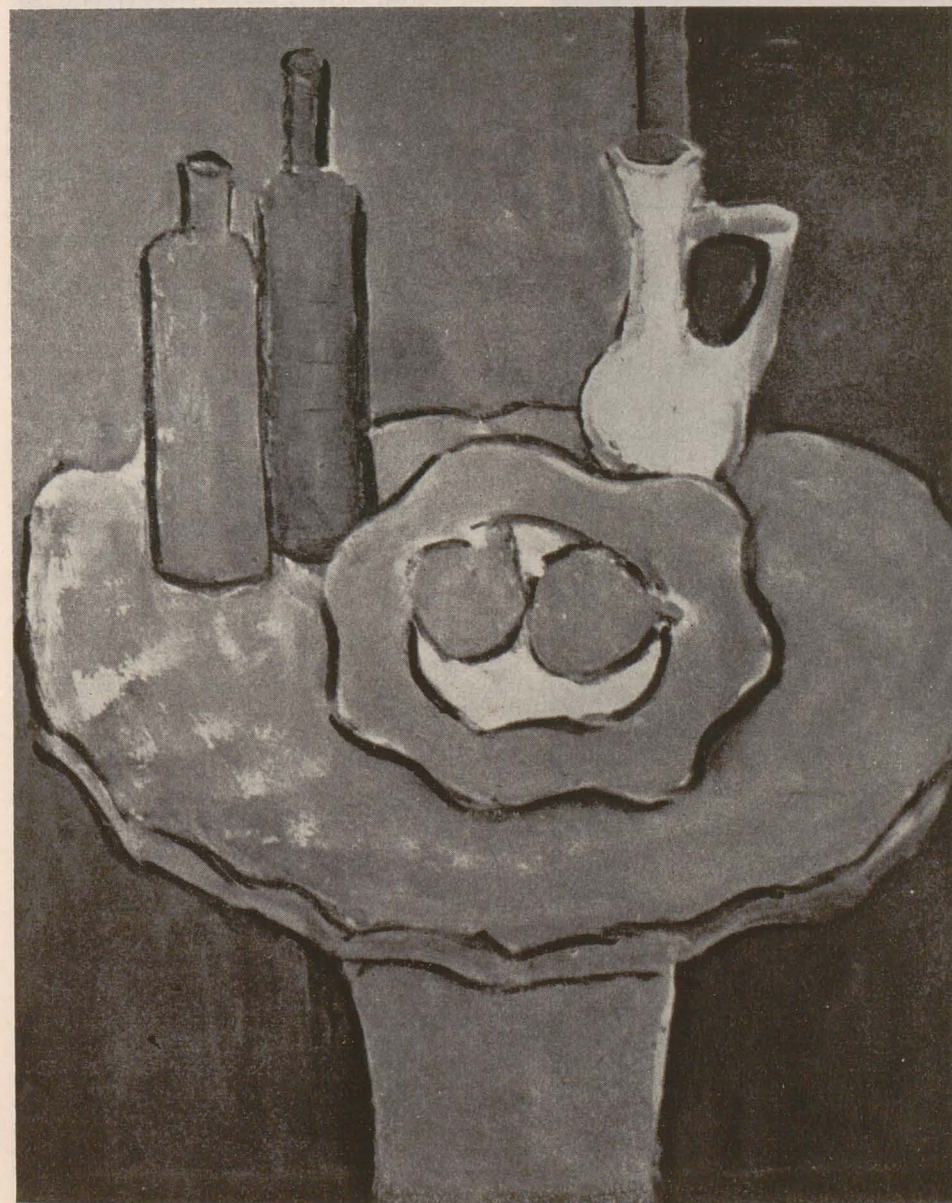
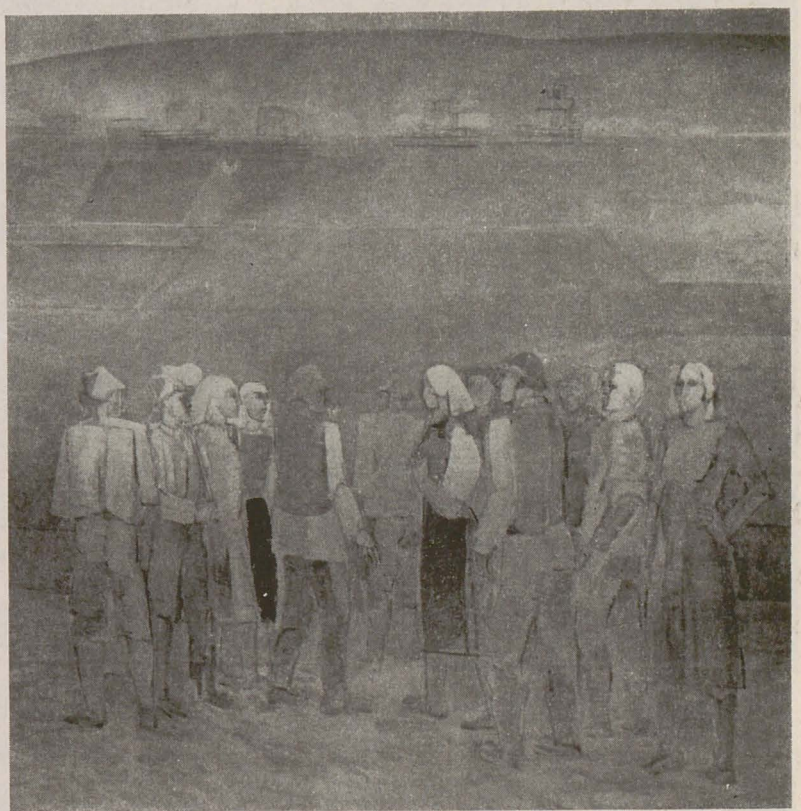
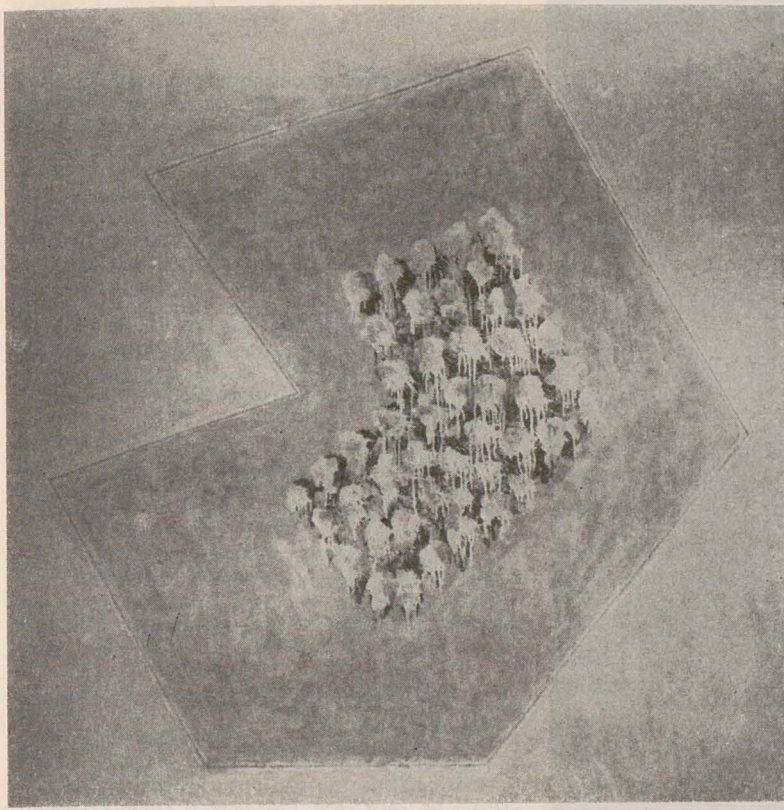
*pescu-Negreni* se arată, de la un an la altul, tot mai bine cumpănită în respirația ei blîndă, în armoniile ei rare. Fără salturi și surprize, *Brăduț Covaliu* își desfășoară pe mai departe reveriile grafico-picturale în care amintirile văzute și știute se reconfigurează poetic, păstrînd unitatea ritmică și melodică a parcursului optic în tablou, *Pavel Codiță* aprofundează raporturile expresive între culorile tulburi și cele saturate, între concentrări și diluții în gamă restrînsă, iar *Ion Pacea* abordează de această dată, surprinzător, registrul rece al paletelor, ale cărui culori acide devin însă suportabile prin raport și dozare, într-o fericită sinteză de rafinament și vitalitate.

La sculptură, bronzurile oferite Salonului de *Zoe Băicoianu* dezvoltă o elegantă expresie a muzicalității cursive; *Cristea Grosu* și *Mircea Ștefănescu*



BRADUȚ COVALIU: Spațiu în mișcare  
 ION DUMITRIU: Grinda  
 EUGEN POPA: O fereastră păcii  
 ERVANT NICOGOSIAN: Betonul  
 SORIN ILFOVEANU: Drumurile levantinului  
 FLORIN MITROI: Natură moartă cu cană

VLAD FLORESCU: Geometrie  
 MARIA MIHALACHE BLENDEA: Vremea secerișului  
 ION PACEA: Natură statică  
 ANIELA FIRON: Himeră





HOREA FLAMÂND: *Maternitate*  
FLORENTIN TÂNĂSESCU: *Compoziție*  
ION IANCUȚ: *Stea*

aduc portrete solid construite și analitic modelate, cu respect față de caracterul plastic al modelului; *Ion Jiga* cultivă o expresie netă, încărcată de afectivitate. *Ovidiu Maitec*, cu al său "Răboj" se asociază însă — atît prin modernitatea propriului demers cît și prin opțiunea organizatorilor Salonului — generațiilor mai tinere de sculptori: înlocuind mai vechile perforații cu înscrierea ritmată a unor împlîntări în placa-suport, lucrarea convertește expresivitatea vizual-tactilă a lemnului bătrîn într-un enunț plastic decis articulat.

Invitații secțiunii de grafică sînt *Marcel Olinescu* (alegoria linogravată "Așa te văd eu, patria mea"), *Vasile Dobrian* — cu același opoziții și afinități de forme abstract-geometrice converite în simbol, *Mihail Gion* — remarcabil prin capacitatea liniei de a povesti aluziv, în înaintarea discontinuă a traseelor tensionate, *Fred Micoș* — în buna tradiție a gravurii ilustrativ-evocatoare, *Ion Murariu* — cu acuarele bogat încărcate pictural, densificînd impresionismul peisagist, *Hortensia Maschievici* — care unifică în imagine complicațiile arbitrare introduse într-un cadru de peisaj, compulsînd observații, amintiri și proiecții și *Geta Brătescu* — valorificînd încă inepuizabilul lumii figurale pe care o poate genera atotcuprinzătorul cerc, a cărui regulă strunește, dar și încurajează jocurile imaginarii.

Actuala ediție a Salonului omagiază, de asemenea, aplicația artizanală a *Elei Cancicov* (piele cu intarsii) și laborioasa, dar nu mai puțin diafana orchestrație vizuală pe care *Lena Constante* o conferă colajului textil, abordat ca temă poetică inepuizabilă ("Grădină moartă sub razele lunii").

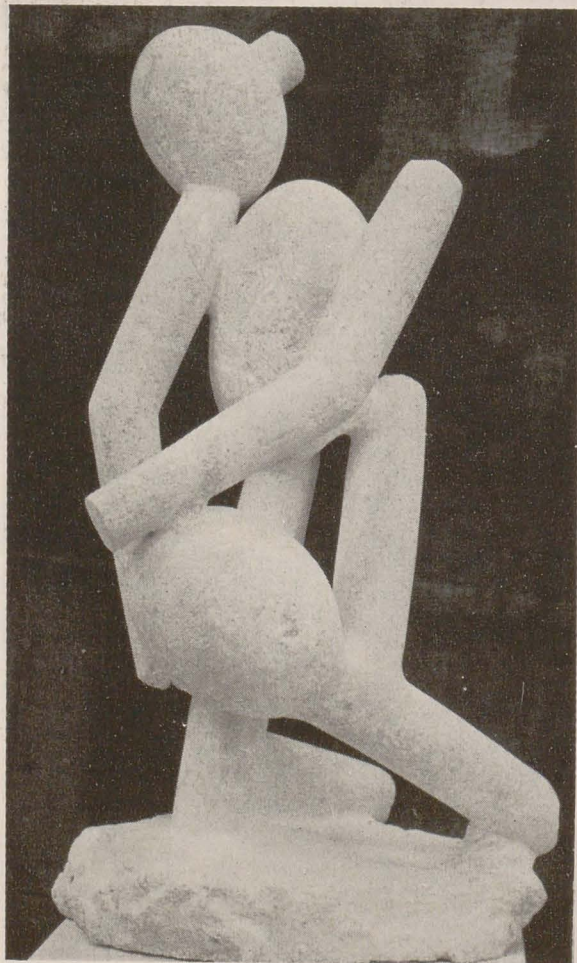
#### Statornicie și aprofundare

Mulți dintre artiștii noștri de renume prezintă în fiecare an lucrări la Salon, considerînd probabil că își îndeplinesc astfel și o îndatorire de etică profesională, pentru a oferi publicului o imagine cît mai completă și cuprinzătoare a unui stadiu evolutiv general în creația plastică. Se simt însă, și de această dată, unele regretabile goluri, care lipsesc expunerea de adevărata ei reprezentativitate.

Pe de altă parte, ne permitem să constatăm că nu întotdeauna o operă a unui pictor important — care își potența contextual valoarea și pregnanța, cînd era văzută în cuprinsul unei expoziții personale — își păstrează greutatea și cînd e singură, concurată de vecinătăți mai puțin notorii, dar vrednice de luat în seamă. Așa se face, de exemplu, că simplitatea austeră, înflorată însă launtric, a unui "Fluture" de *Viorel Mărginean*, sau un nou "Castru roman" de *Gheorghe Anghel*, încălzind de trăire actuală arhetipalul, se impun cu autoritate în orice context, în timp ce rafinamentele gestuale ale lui *Ion Sălișteanu* sau exaltările cromatice ale lui *Vasile Grigore* sînt mai puțin în măsură să reziste în sine, suferind parcă de uzura reluărilor fără investiție creativă majoră. E ceea ce se poate spune și despre zidurile pictate ale lui *Marin Gherasim*, care, într-un salon, se golesc de substanța meditativă, nemaifiind integrate de rigoarea unei demonstrații. Unicul își păstrează însă forța expresivă atunci cînd e vorba de *Ștefan Călția*, *Sorin Ilfoveanu* sau *Florin Ciubotaru*: ipoteze tainice ale condiției umane, fond mitic retrăit sentimental și nu proiectat în concepte, rostire picturală intuitivă și, în cele din urmă, bucuria de a mai afla cîte ceva despre sine și despre lume, pictînd.

În registrul geometrismului epurat, își continuă nespectaculos căutările *Ștefan Sevastre*, iar în cel al tectonismului cu suport senzual, *Ervant Nicogolian*. Remarcăm, de asemenea, planul dinamizat al compoziției lui *Liviu Lăzărescu*, în care figurativul se contrage într-o schemă de tensiuni.

Un centru de interes al Salonului este portretul adus de *Paul Vasilescu* (*Nichita Stănescu*), al cărui modelaj viu accidentat interiorizează tensiunea plastică, transformînd-o în tensiune psihică. Un alt portret sculptural — pictorul *Teodor Dan*, de *Dumitru Pasima* — se distinge prin rigoarea construcției și a analizei, iar cel realizat de *Rodica Stanca Pamfil*, prin impactul caracteristicului psiho-



fizionomic. Horea Flămând reușește să sugereze mai mult decât reprezintă și să ascundă mai mult decât arată, într-un relief cursiv modelat, cu minime diferențieri în adâncime, Elena Hariga susține o nouă probă de modelaj patetic cu tendințe arheologizante, iar Ion Iancuț, precizându-și intențiile de simbolizare prin finisare netedă a lemnului, pierde ceva din umorul discret și din sentimentul de perplexitate pe care-l lăsau mai vechile sale bronzuri.

Între graficieni, Constantin Baciș se dovedește același desenator tandru, cu subtilă capacitate de sugestie, iar Maria Constantin impune și de această dată prin sudura dintre impresie și sentiment. O expresie acută e cea pe care o realizează Mircea Dumitrescu, în compoziții impresionante prin acribia definirii plastice și bogata diferențiere de materialități, mizând pe verosimilul fizic al asamblării și pe straniețea fragmentului supra-dimensionat. Wanda Mihuleac e prezentă cu o nouă propunere din ciclul "Proiect pentru o insulă", continuând să caute, în utopia ecologismului ei conceptualizat, centrarea spirituală a unei absențe. În domeniul afișului, Klara Tamas Blaier dă o nouă probă de virtuozitate a desenului iluzionist, de o plasticitate exacerbată, în care cruzimea mortificatoare a descrierii prin modelaj grafic nu face decât să potențeze patosul expresionist.

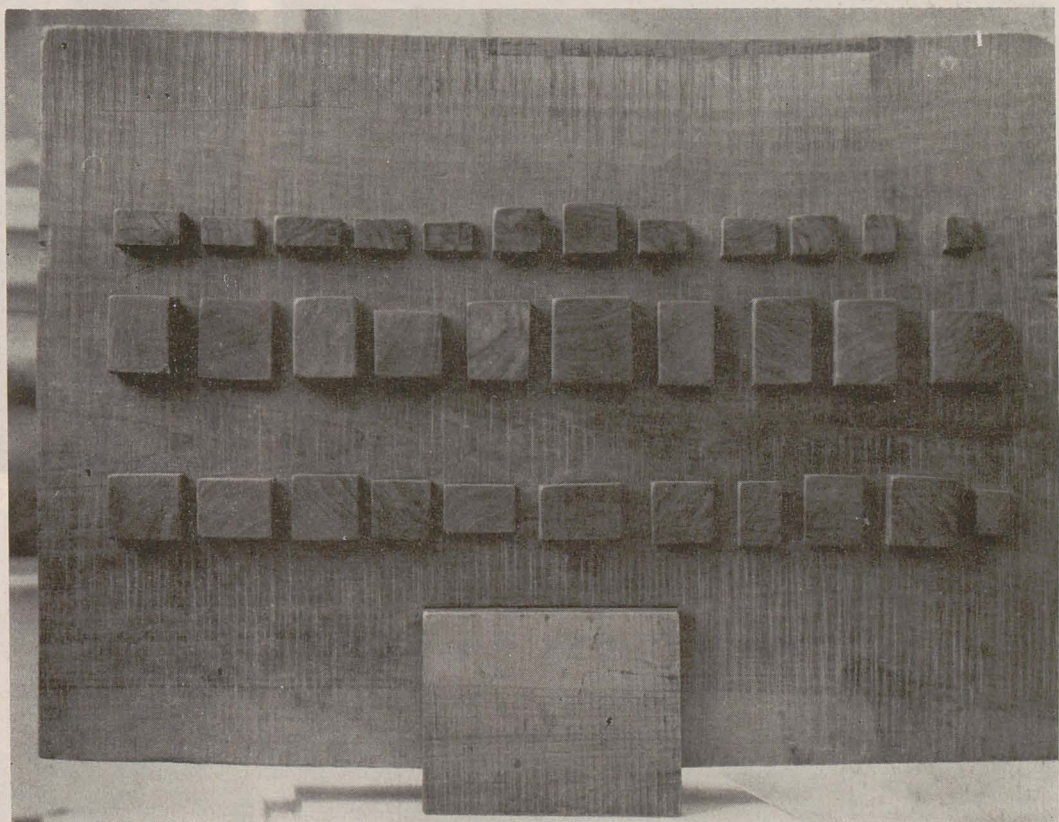
În mare, secțiunea de arte decorative și design reține atenția mai mult prin eleganța unei dispunerii ritmate și aerisite decât prin insolitul sau spectaculosul exponatelor. Astfel, tapiseria Celei Neamțu atestă un decorativism rafinat, muzical, pătruns de conotații benefice, dar destul de monoton în ordonanța sa repetitivă. Se remarcă, de asemenea, volumetria luxuriantă a «Devenirii» semnate de Gabriela Beja, iar din domeniul creației în sticlă, metaforismul ingenios pe care-l cultivă Laurențiu Anghelache. Ion Berendea conferă modulelor săi din porțelan sugestii de materie lemnoasă sau de piele, Cristina Russu revine cu o austeră compoziție din patru elemente, din ciclul simbolic legat de căutarea centrului, Alexandra Gheorghe naturalizează ludic forme de recipient, în timp ce Mihaela Dulea valorifică tradiții rustice într-un set utilitar ce se sustrage seducțiilor decorative. De menționat, din domeniul creației vestimentare, realizările Svetlanei Șusnea și ale Clădiei Popescu, notabile prin surpriza fără ostentație pe care o prilejuiesc privitorului.

#### Reconfigurări și promisiuni

Am avut plăcerea de a vedea o «Grădină suspendată» de Ion Gheorghiu care pare să anunțe o restructurare de viziune, prin caracterul mai puțin festiv al expresiei și prin atenuarea ecloziunii centrifuge în favoarea unei mai complexe dinamici a continuităților și rupturilor în spațiul pinzei.

Am avut, de asemenea, surpriza de a întâlni un Sorin Dumitrescu, care știe să se ferească de ispitele retoricii plastice, pentru a-și adânci contemplația și meditația pe tema cardinalității, a centrării și a lumii ce se adună în ele. Tenacitatea cercetării în care s-a angajat, cu admirabilă modestie, Ion Dumitriu îi permite acum să iasă din tiparele recunoscutului imediat, pentru a studia configurația unor elemente de îmbinare constructivă, cu o asemenea calmă obstinație încât precizia reproductivă ajunge să echivaleze cu abstracția fără nume.

Cauza resemantizării artistice a firescului e slujită, de pe acum cu măiestrie evaluabilă după criteriile muzeale, de tinerii Ion Valentin Scărlătescu și Mihai Sârbulescu, cărora li se alătură — asumându-și însă o anume crispă a voinței de investiție simbolică — Ștefan Râmniceanu. Alți tineri cum sînt Cătălin Guguianu, Mircea Lăluț, Aniela Firn — preferă modelele abstracției informale, expresioniste sau lirice, cultivând fie hedonismul culorii, fie energetica liniei, fie violența opozițiilor care dramatizează un spațiu pictural. Într-un stadiu prealabil asumării de opțiuni ferme se află Adriana Blendea și Andrei Chintilă, vrednici de încurajare pentru seriozitatea studioasă și sinceritatea de care dau dovadă.



Cea mai mare parte a lucrărilor de sculptură pot fi incluse în acest subcapitol: Marian Zidaru are cutezanța de a compune bronzul și lemnul în trei elemente care alcătuiesc un fel de jertfelnic ritual, Romelu Pervolovici surprinde prin violența conținută și prin echivocul expresiei gotului (capcană și pavăză, deopotrivă), Florentin Tănăsescu și Alexandru Grosu rearticulează elemente figurative esențializate, în folosul unui sens plastic liber de referința imediată, iar Ion Mindrescu, Gabriel Popian, Narcis Teodoreanu și Liviu Russu filosofează, mai mult sau mai puțin convingător, pe tema unor arhetipuri mitice. Afinități ale unor asemenea căutări putem afla în secțiunea de grafică, unde Nistor Coita se joacă în continuare de-a convertirea corporalului uman în semn, ștergînd distincțiile între individ și cuplu, Dan Mihăilțianu studiază corespondențele vizuale ale unor prepoziții («peste», «sub») și Rareș Pantea inventariază vesel-răbdător o imagistică onirică; de asemenea, la arte decorative, unde Narcis Teodoreanu impune prin decizia compozițională și prin încărcătura

simbolică lipsită de false obscurități a unei frumoase tapiserii, Constantin Petrașchivici ne stimulează capacitățile asociative prin umorul blajin al asamblajelor sale fantasmagorice, iar Florin Ciocîlteu propune noi expresii ale torsionii metalului, într-o lucrare careia i-ar fi stat mai bine, de altfel, în secțiunea de sculptură. Aceeași remarcă se poate face și pentru gresia pe care Mircea Popescu și-a intitulat-o «Spațiu pentru aer» (un eseu plastic despre vastitate și centrare), înrudită cu bronzul expus de colegul său sculptor Aurel Vlad (o «Punte de aur», concepută ca ocrotire a surselor vitale). Cu aceste din urmă notări am intrat însă pe terenul unor mențiuni de preferință personală: lucrări pe care ne permitem să le păstrăm în propria noastră memorie de vizualitate semnificantă. Includem aici un remarcabil portret de Sava Stoianov («Luptător», bronz), a cărui expresivitate pare a fi surprinsă mai mult în act decât în urmă, iar din secțiunea de pictură, «Florile» Ștefaniei Grimalschi — în care definirea netă își asociază anvelopa unui mediu de luminozitate aparte, de



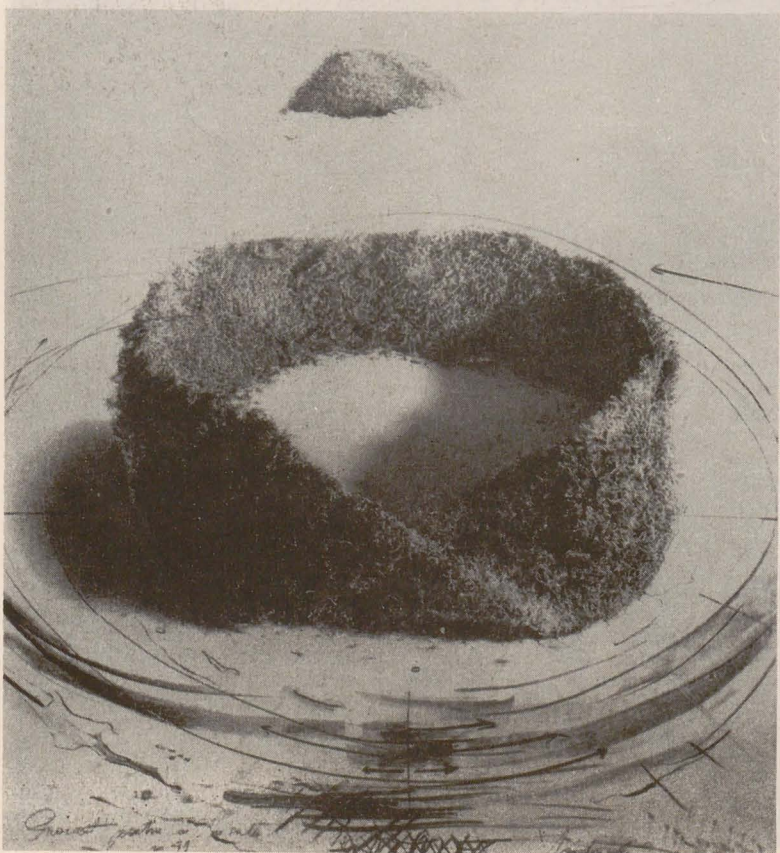
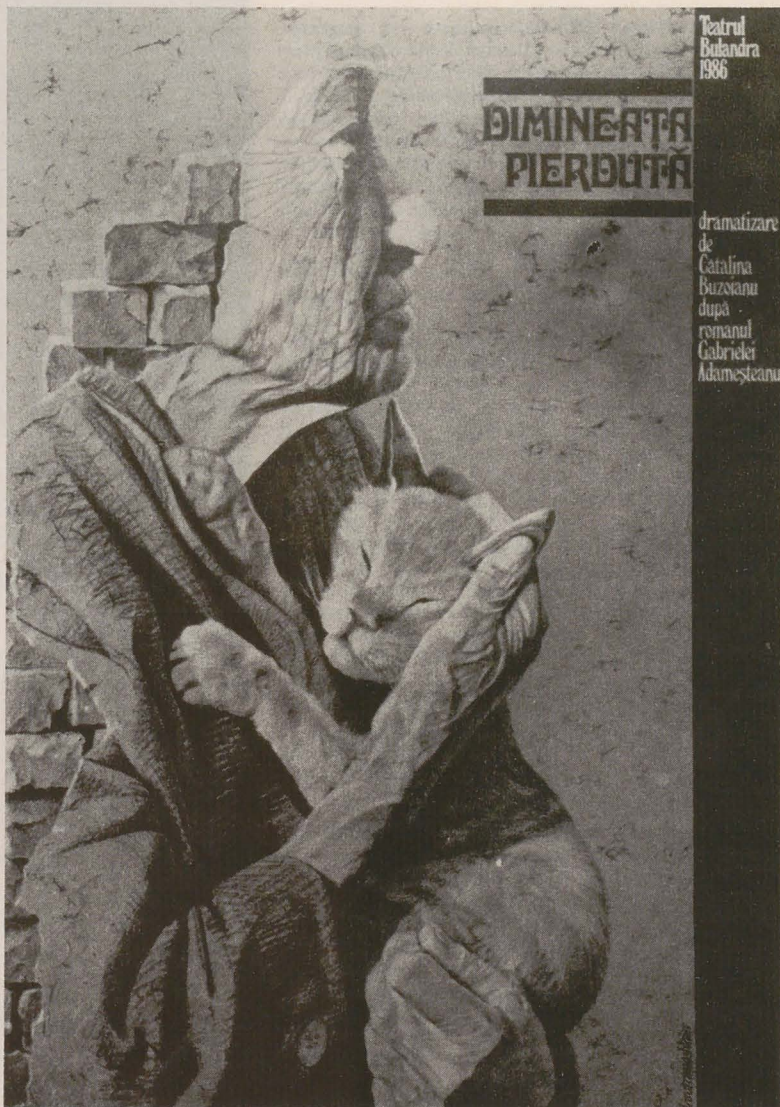
CELA NEAMȚU:  
Posărea dimineții

KLARA TAMAS BLAIER:  
Afiș pentru piesa  
« Dimineața pierdută »

WANDA MIHULEAC:  
Proiect pentru o  
insulă, nr. 41

CONSTANTIN  
PETRAȘCHIEVICI: Stil 1900

o prospețime aurorală, pusă în valoare prin analiza-sinteză de tip cezannian, « Pictura în formă de ladă » a lui Gheorghe Filipescu — acută prin puterea șocului optic, temeinic construită însă sub masca unei materii atacate spontan, și « Natură moartă cu cană » de Florin Mitroi — încă una din parcimonios arătatele sale izbînzi de fulguranță picturală îndelung pregătită, capabile să convertească trudnicul în grațios și mai-nimicul în revelație.



## wanda sachelarie vladimirescu

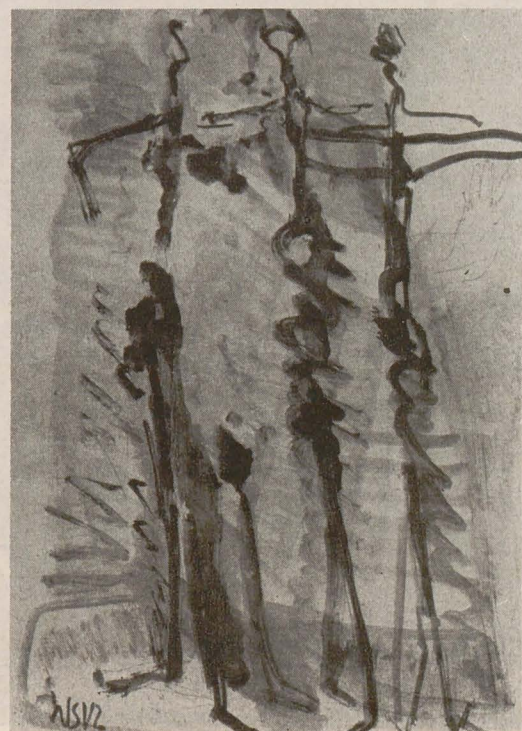
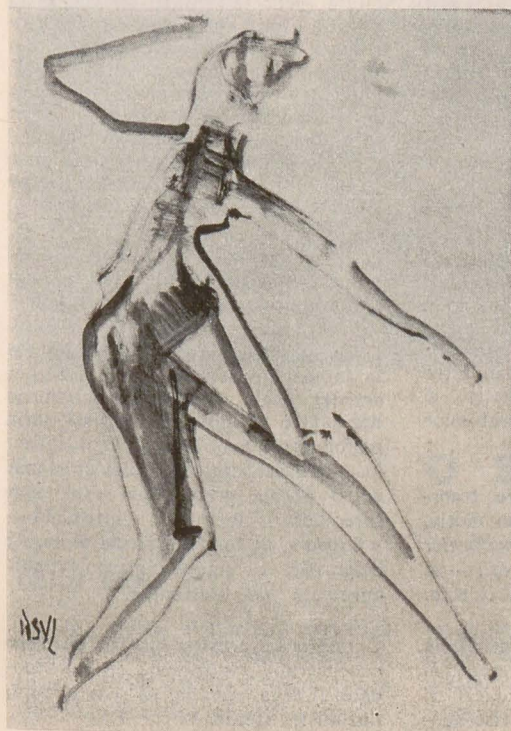
olga buşneag

Sîntem privilegiați că avem asemenea artiști, — iată ce gîndeam după repetate vizite la Muzeul de Artă al Republicii care a găzduit la sfîrșitul anului 1986 o selecție reprezentativă din producția ultimilor șase ani (1980—1986) a *Wandei Sachelarie Vladimirescu*. O pictoriță a cărei forță expresivă o așează în rîndul marilor europeni, operele ei putînd figura pe simezele oricărui muzeu de prestigiu din lume, alături de protagoniștii expresionismului sau ai grupării Cobra.

În aria autohtonă această *personalitate insulară* ocupă unul din piscurile cele mai semețe prin sinteza originală a figurativismului și abstracționismului, prin expresionismul ei românește temperat prin frenezia și robustețea discursului plastic. De atîtea ori contestată și chiar ignorată, ea s-a înscris consecvent printre creatorii care și-au rămas credincioși lor-înșile,

printre artiștii care vertebrează arta unei epoci. *Inclasabilă* (fără a putea fi rînduită didactic într-o direcție stilistică anume) și *imprevizibilă* (căci fiecare expoziție adaugă o nuanță insolită picturii sale), ea posedă darul magic al pasărei Phoenix, capacitatea de a se înnoi, de a intra în campionat cu propriile-i recorduri, de a se provoca continuu. Traversînd timpul și ingraturile momentului, Wanda Sachelarie rămîne mereu Wanda Sachelarie: un personaj solar și totuși plin de neliniști și taine.

A fost succesiv situată în preajma unor Rouault, Alechinsky, Appel, Jorn ș.a., de care o apropie atitudinea expresionistă (deformarea motivului, înfrigurările și angulozitățile liniei, intensitatea cromaticii, fervoarea implicării), dar de care o desparte temperamentul ei sudic, străin crispărilor tragice și impulsurilor critice.



Ritmuri  
Bilci  
Ritmuri



Capacitatea de absorbție și de personalizare a experimentelor secolului XX este uluitoare în arta acestei pictorițe. În producția de tinerete, de pildă, este sesizabilă lecția cubisto-constructivistă și fovă, iar mai târziu identificăm reflexe sublimite din experiența expresionistă, futuristă, supra-realistă, informală. Dar Wanda are forța de a face a sa, de a integra prin decantare orice inovație plastică. (Este posibil ca ea să fi refăcut pe cont propriu, dintr-o necesitate interioară, toate experiențele plastice ale vechului, iar contiguitățile și filiațiile stabilite de critică să fie simple coincidențe...)

În textul unui interviu, Wanda Sachelarie Vladimirescu preciza laconic rațiunea fundamentală a posturii sale artistice: «De ce pictez? Răspunsul vine imediat și categoric: *Ca să știu cine sînt*» (s.n.). Reverberază în această mărturisire, à son insu, ecouri din faimosul îndemn înscris pe frontispiciul templului apollonian de la Delfi, îndemn din care Socrate a făcut piatra unghiulară a gândirii sale: «cunoaște-te pe tine însuși».

Spontan și franc, ca o țîșnire din străfunduri, răspunsul dă nume nevoii de cunoaștere și de identitate a omului din totdeauna. *Autoportretul* artistei, sigilat de două perechi de ochi imenși, sfredelitori și implacabili, pare o întruchipare percutantă a unei multi-milenare interogații. Și poate că în caracterul acesta de ardentă dezbatere interioară al picturii sale rezidă seducția ei supremă, acel «ceva» incomunicabil prin vorbe dar care ne tulbură și ne atrage irezistibil în contemplarea unui tablou de Wanda Sachelarie. Lupta cu materialul liniar și cromatic este doar masca unei acerbe lupte cu sine. Încercînd să dezlege misterul propriului eu, artista descoperă că ființa umană nu-i decît o particulă din misterul universului, particulă inclusă în noul sistem de ritmuri ce articulează marea sistem cosmic. Celebrînd impactul pe care-l are cu realitatea interioară și exterioră, pictura ei devine reflexul unei viziuni heraclitiene în care totul — și făptura și firea — este integrat unui sistem dinamic, unei devenirii neîncetate. Ecourile decantate ale acestei experiențe existențiale le percepem noi în ritmurile frenetice, în efluvii energetice ce-i străbat tablourile, dizlocînd liniile, electrizînd culoarea și transformînd cel mai anodin motiv într-un fapt intens plastic.

Pictura Wande Sachelarie Vladimirescu — a cărei *obsesie fundamentală rămîne mișcarea* — mai mult ascunde decît arată. Ea exhibă doar o parte din elanul barbar al dezlănțuirilor gestice și bătăliile care se dau între impulsul spontan al inspirației și riguroasa ordonatoare a imperativelor estetice.

Pînzele sale — documente ale transformărilor neîncetate ale unui motiv, de fapt documente ale metamorfozelor succesive ale fluxului mișcării — se situează la granița artei abstracte.

Am putea spune că Wanda Sachelarie practică un fel de *abstracționism în figurație*. Căci adevăratul subiect al tabloului este — cum descoperise Kan-

dinsky — pictura. Motivul este la ea doar mijloc de control asupra a ceea ce face, el se naște aproape spontan din sugestiile petelor. Expresiv este aici tocmai ceea ce se exprimă dincolo de motiv, în revenirile obsesive, în macroritmurile liniei și microritmurile tușei, în pulsunile secrete ce animă materia.

Lucrările din ultimii ani (1983—1986) înscriu o nouă etapă în evoluția artistei. Ele frapază, ca totdeauna, prin suflul lor vast, prin forța bărbătească a desenului și intensitatea culorii, dar și printr-o nouă, subtilă decantare. Suprafața, mai puțin încărcată, respiră uneori prospețimea unei fresce; materia, grea de împăstări odinioară (rezultat al unor depuneri și reluări în timp) se muzicalizează, devine mai aeriană, mai transparentă, mai fluidă; culoarea nu mai este așternută în pete mari, delimitate de contururi marcate, ci într-o viscolire mărunță și diafană (v. «*Parcele*», «*Ritmuri vegetale*»); dezlegată de obiect și de asociațiile lui narative, culoarea își desfășoară plenar expresia emoțională. Factura tașistă trece astfel pe primul plan estompînd tematica și lăsînd să se manifeste liber înseși ritmurile vieții, fluxul vital. Gestul aleargă cu degajarea și energia unui De Kooning, descărcîndu-se uneori torențial precum în «*Ritmuri vegetale*» lucrarea cea mai eliberată de motiv din creația Wande Sachelarie. Dar și în lucrările recente în care pensulația devine mai liberă, mai violentă, și în care imaginile doar uneori mai sugerează un motiv, artista veghează cu severă exigență la frinarea redundanței, la instaurarea unei ordini a dezordinii.

În biografia artistică a Wande Sachelarie Vladimirescu lucrările în tempera — notații fulgurante ale gândului și emoției — ocupă o pondere specială, constituind un capitol de mare interes plastic. În ele se exprimă cel mai direct înalta temperatură creativă a artistei, spontaneitatea și imediatețea gestului, forța de convingere a materiei. Ca într-un fantastic joc de oglinzi desenele în tehnică mixtă reflectă însăși structura sa psihică, tensiunea maximă la care trăiește arta, întreaga energie potențială a minii, anvergura talentului. Nimic, nici o radiografie nu ne-ar ajuta să descifrăm mecanismul secret care declanșează elanul frenetic al creației la ora «*distracțiilor*» mele (cum numește artista aceste desene născute în ceasurile tîrzii ale nopții).

Noi înregistrăm doar curățenia sem-nului, capacitatea expresivă a unui contur eliptic ca-n desenele rupestre.

Condensate ca o stenogramă, desenele în tempera constituie însăși iscălitura artistei. Cele pe fonduri nocturne dezvoltă o neliniște existențială, seria pe fond ocru evocă hieratismul icoanei bizantine, iar altele dezvoltă un climat de o poezie gravă, cum este acea splendidă lucrare intitulată — «*Strada*», pe fundalul căreia se degajă enigmatic o figură giacomettiană, aureolată de solitudine.

Grundton-ul acestor lucrări, de mare concentrație emoțională și inconfundabilă vervă, rămîne, ca și în pictură, optimist, stenic.





Contraste

## o sărbătoare expresionistă

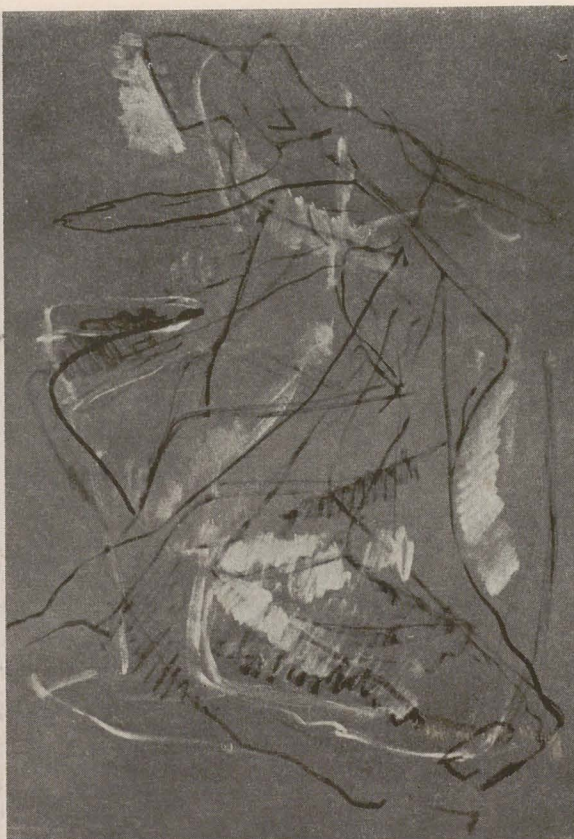
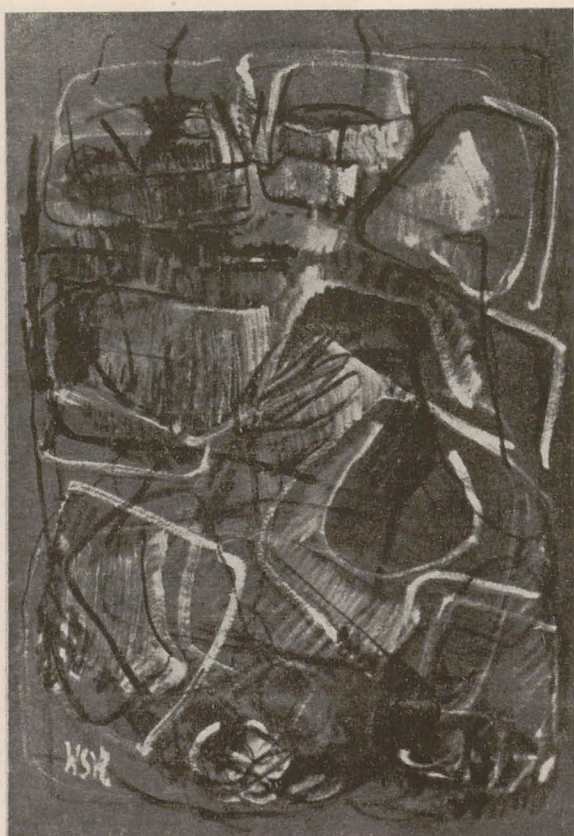
**călin dan**

De la ultima expoziție personală (1980) și pînă acum, Wanda Sachelarie Vladimirescu vădește o tulburătoare constanță stilistică și vitală. Tulbură-

toare pentru că numărul enorm de pînze pe care le-a « marcat » în această jumătate de deceniu poartă toate amprenta unei voințe incon-

fundabile și, simultan, pe cea a unei permanente stări de experiment. Wanda Sachelarie Vladimirescu demonstrează un instinct sigur de ex-

plorare a acelor zone obscure pe care o personalitate capricioasă și energică le oferă analizei, avînd în același timp magnetismul pe care îl degajă doar



personalitățile care își folosesc talentul pentru construirea de sine. Între expresie și construcție, între logic și abisal, artista menține un echilibru a cărui precaritate stă sub semnul duratei.

Cu răbdarea marilor spirite, Wanda Sachelarie Vladimirescu cucerește implacabil noi zone de încredere pentru discursul său. Dacă în 1980 generația mea trecea indiferentă pe lângă expoziția de la Dalles, neînțelegând această pictură labirintică și simplă, aspră și senzuală, agresivă și colorată; dacă în acel moment «conceptualist» arta aceasta ținea de o zonă inexplicabilă a «urîtului», după (numai?)

cinci ani un proces subteran de erodare a prejudecăților iese la suprafață, prin chiar acest text. Triumful expresionismului ca nouă soluție în contextul eclectic postmodern o face pe Wanda Sachelarie Vladimirescu perceptibilă ca valoare sigură și model într-un moment când tinerii generației '80 încep să își afirme coeziunea într-o stilistică unitară, cea Neo-Expresionistă.

Față de curentul istoric interbelic și față de revalorizările sale în stil «bad painting», Wanda Sachelarie Vladimirescu se situează pe o poziție echidistantă și nedogmatică. Indiferența sa la succesiunea stilurilor (de-

venită, prin frecvență, o succesiune a modelelor) ne face să presupunem că e vorba de asumarea inteligență / cîștigarea treptată a unei formule conforme atât unei structuri antropologice proprii cît și unei concepții personale asupra Culturii.

Tipologia expresionistă apare cu limezime în lucrările Wande Sachelarie Vladimirescu, prin structuri și semne ce se numesc: *masca, omul și orașul, bălciul, cabaretul (jazzul), războiul (pasărea morții)* etc. Sintaxa în care sînt situate aceste elemente de morfologie este una pe care aș numi-o a «pre-textului».

Elementul tematic este efectiv un pretext pentru desfășurarea unui discurs în care lirismul destructiv / constructiv are o funcție de mecanism mimetic. Mimesisul Wande Sachelarie Vladimirescu este unul ce caută recuperarea unei stări ante-textuale, a unui informal paradisiac. Exaltările dionisiace nu au însă loc niciodată; un grațios echilibru între văzut și nevăzut, știut și neștiut controlează suprafețele. Starea de grație în care Matisse își construia formele dansante, extatice și logice totodată, pare filtrată prin experiența mai dură a stilului COBRA, liric și el, dar încărcat de reziduurile unei existențe tensionate.

Artista mai oscilează încă între liniile ce se deplasează armonios (ca în graffiti-urile unui Braque senect) și exaltarea abstractă a «ritmurilor vegetale», explozie amintind de școala expresionistă abstractă de la New York. Însăși tratarea graficii, nediferențiată de pictură decît prin suport, o așează pe Wanda Sachelarie Vladimirescu în acea ascendență europeană care de la Fauvism și Expresionism pînă la pictura «tinerilor sălbatici» constituie o contrapondere a modelului clasic, mediteranean și arhaic. Omagiul adus lui Breugel, singurul explicit în această pictură a dialogului cu Pictura, este merit, cred, să arate că tonul sărbătoresc, ceremonios, nuanțînd risul și zîmbetul, gîlgiutul jovial și ironia fină se potrivesc și în sărbătoarea expresionistă.



# ligia macovei

dan grigorescu

Scriu aceste rânduri cu conștiința clară că, dacă o expoziție de amploarea celei de la Dalles poate să pună în lumină conturul unei personalități cum e aceea a Ligiei Macovei, comentariile la expoziție sînt primejduite de lunecarea pe lîngă ceea ce e esențial în arta aceasta, sinteză a efectului profund și a lucidității. Ne aflăm, de fapt, în fața unui caz de felul celor pe care un istoric al artei din secolul nostru, Edward Lucie-Smith, le definea ca pe «evoluții ce ascund, sub aspectul lor rectiliniar, adevărate labirinturi». Labirinturi, firește, nu în sensul unor parcururi întortocheate ale demersului artistic, ci al permanentelor capcane ce pîndesc judecata critică.

S-a vorbit cu insistență, de pildă, despre expresionismul imaginilor create de artistă. Și, evident, nu fără dreptate: e, în desen și în cromatică, o tensiune ce transmite întregului spațiu optic vibrația profunde participări afective la traducerea motivului în imagine. Empatia acționează de fiecare dată, în sensul investirii obiectului sau scenei reprezentate cu sensuri aparținînd propriului univers de sensibilitate. O unitate poetică se creează între lumea exterioară și cea lăuntrică. Avem, însă, dreptul să ne întrebăm dacă aceasta ajunge pentru a clasa o operă în lărga sferă a unui curent atît de complicat. Expresionismul nu e, se știe, doar o problemă de gramatică a formelor, ci — în primul rînd — de atitudine față de universul sensibil ce se contopește de fiecare dată cu universul real.

Dar expresioniștii nu au fost singurii pentru care orice imagine instituită de artă e un autoportret și nu ei au stabilit acest adevăr esențial.

S-a vorbit, e adevărat, și de faptul că desenele și picturile Ligiei Macovei, chiar dacă exacerbează formele și culorile, nu le conduc spre exasperare

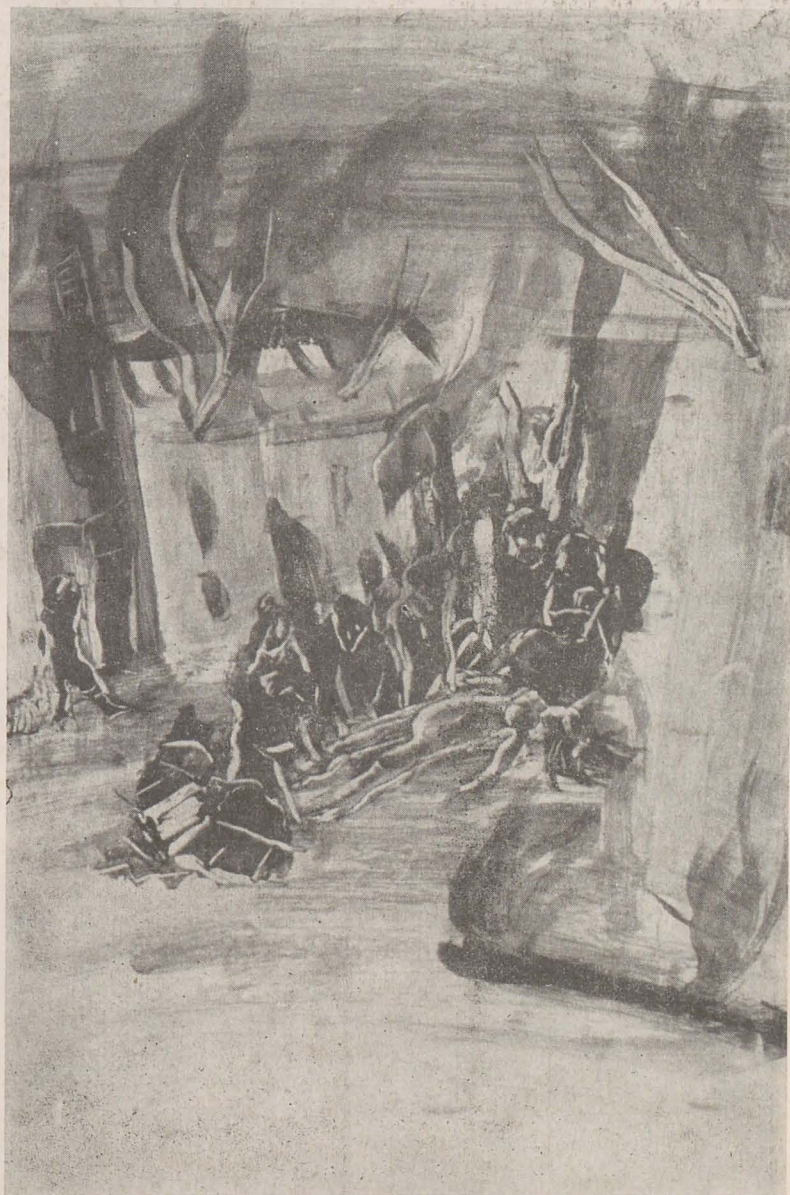
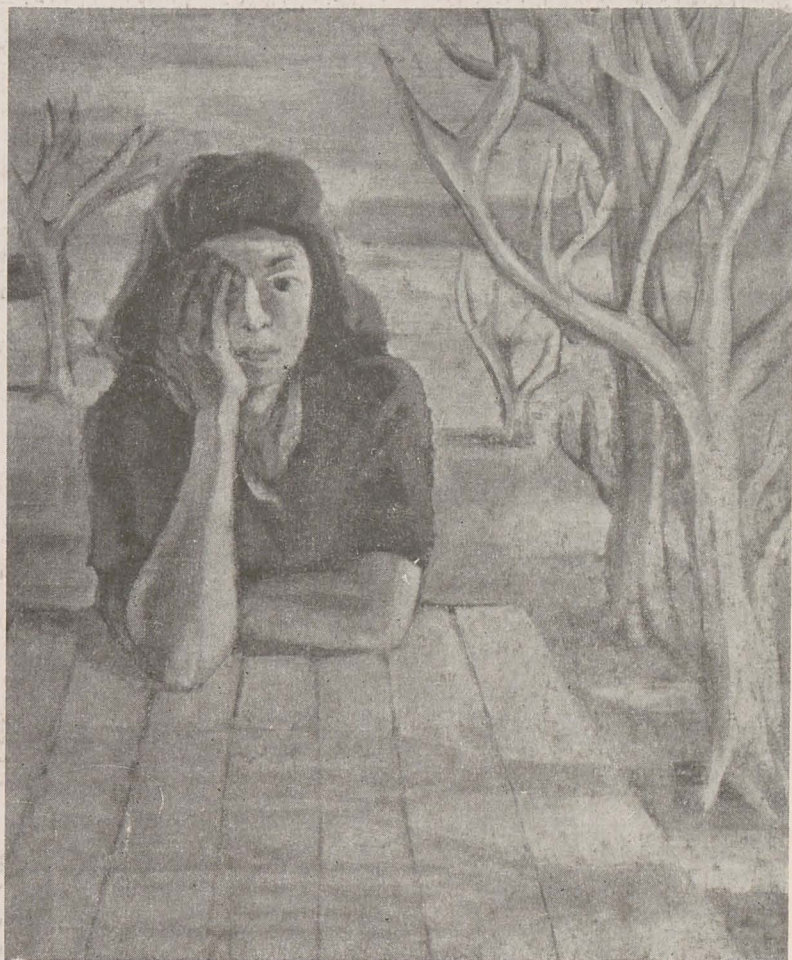
și nu fac din ele expresii ale acelui *Weltschmerz* ce descinde din romantism pînă spre arta modernă. Dimpotrivă, e destul să privești florile și o parte însemnată a portretelor ca să îți dai seama că artista participă cu o bucurie nedisimulată la necontenita redescoperire a lumii. E o anume candoare care dă, deopotrivă fiecărei lucrări în parte și ansamblului, o nealterată prospețime a interpretării. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin o subordonare a inteligenței.

Ligia Macovei e unul dintre acele spirite ale artei din această ultimă jumătate de secol pentru care vitală e sinteza între gînd și sentiment.

Artista nu aderă, în nici un fel, la ceea ce marii expresioniști înțelegeau prin *retorica urîului*; fără nici un compromis și fără prejudecăți, ea construiește acolo unde alții dau imaginii sensul unei proiecții directe, în care starea de veghe nu intervine.

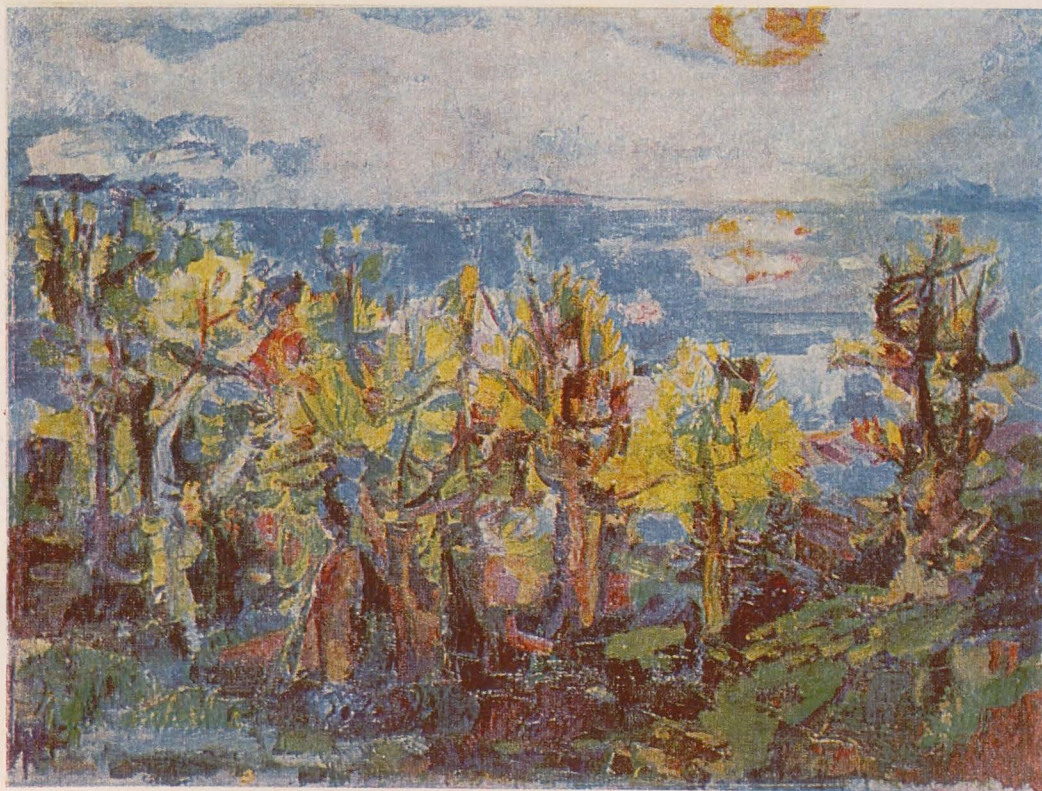
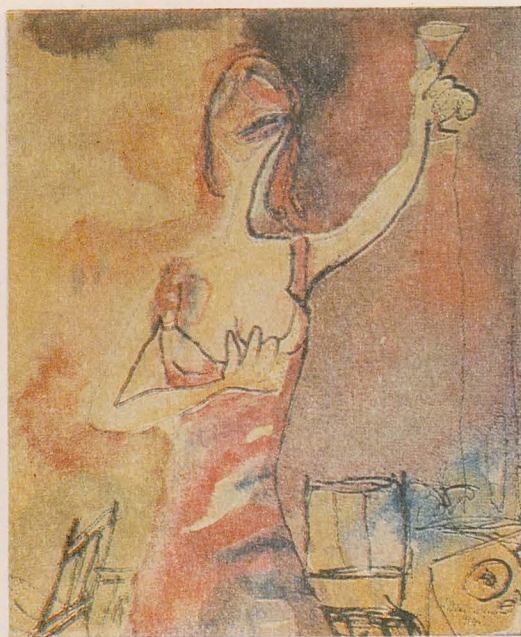
Florile Ligiei Macovei au, din acest punct de vedere, o funcție specifică.

Ele sînt ceea ce numea Wölfflin construcții *muzicale*. Nu numai în sensul efectului asupra universului sentimental al privitorului, ci și în acela al arhitecturii raționale, al stricteții cu care sînt respectate raporturile interioare ale întregii structuri, coerența formei și, în consecință, forța de expresie. Pentru Ligia Macovei, în flori se concentrează întregul miracol al lumii vii, al necurmărilor creșterii, al transformării bobului umil în inflorescență involtă, izbucnire de lumină în lumină. Ele cuprind întregul spațiu într-un freamăt de culoare; dar, aparent paradoxal, tulburîndu-l, îl reclădesc potrivit unor legi deloc mai puțin riguroase decît cele ale geometriei. Nu numai geometria, ci și poezia și muzica dau rigoare spațiului pe care aspiră să-l ordoneze. Astfel încît patosul devine, ca în



arta barocului, mod al ordinii lucrurilor; așa, poate, se explică surprinzătoarea senzație pe care o ai adesea, în fața acestor flori, că, sub virtuțile de culoare se deslușește o severitate clasică. Petalele transparente, irizate de lumină, își păstrează o materialitate diafană, subliniată de linia clară. Nu sînt învăluite într-un abur care să le dizolve contururile și nici nu își propun să creeze efecte ale unui decorativism de tipul îndelung elab-

boratelor ikebana. Adevărul lor nu trebuie căutat în eventuala refacere a iluziei, ci în gradul înalt de participare a artistei la definirea lor ca motiv liric: sînt forme ale unui adevăr lăuntric, poetic, care le unește cu artista și cu restul universului. Și, mai presus de toate, sînt pictură, nu redare a realității, ci reconstrucție a ei. Ceea ce e întru totul valabil, cred, pentru întreaga artă a Ligiei Macovei.



Amurg (detaliu),  
ulei pe pînză

Cîntăreață (desen pentru un  
poem de Geo Bogza, 1941,  
tușuri colorate)

Peisaj orășenesc, 1944,  
lacuri pe carton

Peisaj pe malul lacului, 1964,  
ulei pe pînză

O fericită idee a organizatorilor expoziției a făcut ca extremele evoluției ei, începuturile și operele cele mai recente, să se afle alături, într-o închidere a largului ciclu descris de-a lungul a peste patru decenii de biografie artistică. Rezultatul confirmă o convingere, formată pînă acum din argumente parțiale. Debutul semna o maturitate a ideii și a expresiei (pe care critica vremii, spre lauda ei, a recunoscut-o), o viziune personală ce stăteau, inconfundabil, sub semnul poeziei moderne. Al unei poezii năzuind să transforme în esență sen-

Omăgiu lui M. Eminescu —  
Melancolia (detaliu)  
1964, ulei pe pânză



zațiile provocate de contemplarea unei lumi neconținut mișcătoare. Afinitățile Ligiei Macovei cu poezia acestui secol sînt, de altfel, certe. Ilustrațiile ei la Arghezi, Saba, Quasimodo, Desnos nu sînt întregiri plastice ale textului, ci comentarii ale unui lector inteligent. Semnificativ, artista a stăruit îndelung asupra liricii lui Eminescu. Piatră de încercare, așa cum frecvent se spune, a disponibilităților unui ilustrator de poezie. Reușita acestor ilustrații nu stă numai în realizarea unui fond de sensibilitate *recognoscibil* ca aparținînd universului eminescian

(și, evident, aceasta înseamnă foarte mult prin ea însăși); ci în propunerea unei grile personale de lectură. Romanticul Eminescu are, în interpretarea Ligiei Macovei, o forță de a uni eternitatea și clipa, cosmosul și făptura umană, visarea și suferința ce îl așează în afara oricărei împărțiri istoric-literare a poeziei lumii. Dar nu se întîmplă așa cu toți marii poeți? Nu refuză, oare, opera lor orice compartimentare? Nu se ridică ei deasupra oricărui curent literar? Ligia Macovei nu l-a citit pe Eminescu numai ca pe ultimul mare romantic,

ci și ca pe unul dintre fondatorii poeziei moderne universale. Nici Arghezi, nici Desnos, nici ceilalți nu sînt citați ca niște ilustratori ale unei etape a istoriei literaturii din acest secol: o linie fină, riguros ritmată, îi cuprinde într-o sinteză a sensibilității lirice de totdeauna, dar nu le estompează personalitatea. Nu ne rămîne decît să regretăm că Ligia Macovei nu a perseverat în acest cîmp al artei în care străvechea tradiție românească a creat un temei atît de puternic pentru interpretările moderne.

La fel de puțin prielnică unei încadrări în expresionism — deopotrivă în sensul larg și mai restrîns, istoric-artistic al acestui cuvînt — mi se pare portretistica Ligiei Macovei. E adevărat că în unele lucrări, mai ales în desene, o forță telurică se degajă din siluetele acestora energice. Că oamenii își afirmă, nu o dată, prezența cu o vitalitate ce iradiază în întregul spațiu plastic, comunicîndu-i o vibrație intensă. Dar în atitudinea lor se deslușește o gravă concentrare, ei nu sînt *creații ale pămîntului*, ci *stăpînesc pămîntul*. Fie că sînt surprinși într-un moment de



meditație, fie că dau senzația că trăiesc cu simplitate bucuriile vieții, ei transmit o intensă vibrație spirituală. Elementul acestor opere nu e pământul, e vegetația: ca și în florile Ligiei Macovei, linia are aici o unduire ce urcă, uneori asemeni unor lujeri, alteori asemeni unor tulpini de arbori.

Dar întotdeauna condiția lor e verticalitatea, puntea între pământ și cer.

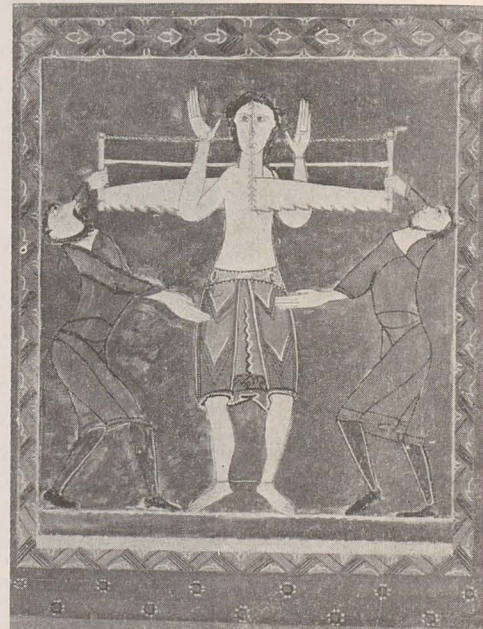
Și, dacă în comentariile ei polemice ale unei lumi ce nu se înalță deasupra imediatului, lume funciarmente legată de bucuriile materiale (sau blazată cu un fel de aroganță de tot ceea ce i se oferă), dacă în aceste imagini se poate citi o certă relație cu sardonicul expresionist, atunci, așa cum sugeram și cu un alt prilej, direcțiile unor asemenea relații conduc spre *Neue Sachlichkeit*, spre Vorel și spre

Grosz, mai curînd spre decît spre expresionismul primei faze, acela de la *Die Brücke*. Pentru că Ligia Macovei nu aderă la un crez artistic potrivit căruia răul se află în însăși substanța lumii, ci are convingerea că el e creat tocmai de abaterea de la normal.

Poetă și moralistă (în sensul în care îl căpăta cuvîntul în clasicism, adică de comentator al oamenilor, și nu de autor a unor texte didactice, moralizatoare), Ligia Macovei e un artist aparținînd acestei epoci și acestui loc. Dar care, privind dintr-un unghi specific de perspectivă, trage concluzii ce dau relief, într-o unitate conceptuală, gîndurilor și sensibilității de totdeauna și de pretutindeni. Sau, într-o formulare ce convine poate mai bine hotărîrii cu care ea refuză emfaza, e un liric și un dialectician al picturii.

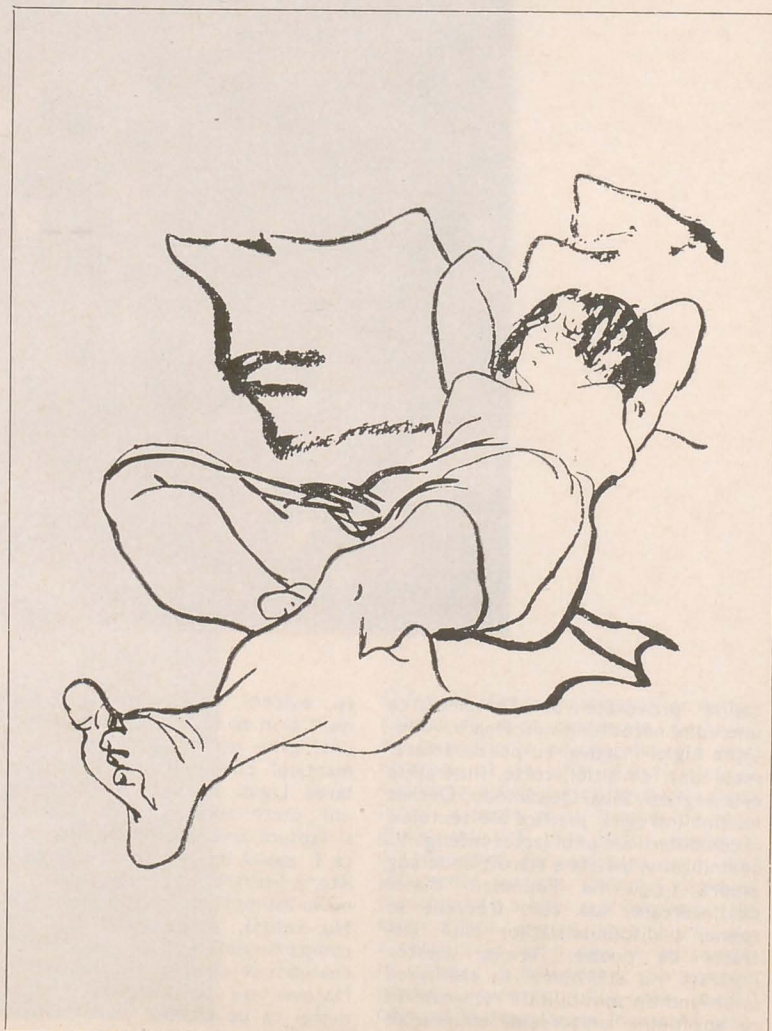
Femeie cu pisică, 1942, guașă

Supliciul Iuliei, după o pictură catalană romanică, 1974



Model șezînd, 1943, tuș cu pensulă

Model culcat, 1943, tuș cu pensulă



## mihai drișcu

Din trecutul său de op'artist (mă gândesc la expoziția sa din 1975, de la galeria Amfora), Viorel Toma reține doar o cel puțin la fel de remarcabilă strădanie — ca răbdare executorie și ca timp investit — în manevrarea unor cu totul alte tipuri de « prefabricate » vizuale.

În legătură cu acestea intervine, în mod obligatoriu, starea opțională, binomul curent *imitare a naturii/imitare a picturii*. Sensul acestui ultim concept ar putea fi sugerat, de exemplu, de celebra scrisoare a lui Rafael către Castiglione (« Studiați anticii și maestrul pentru a învăța să vedeți ! »), de îndemnurile lui Ingres (« Exemplul altora, departe de a ne slăbi imaginația și ideea, slujește să ne facă mai încrezători, să ne întărească ideile noastre despre perfecție, idei care la început sînt slabe, informe și confuze. Ele devin solide, perfecte și clare prin autoritatea și practica celor despre ale căror opere s-ar putea spune că au fost consacrate de aprobarea secolelor »), sau chiar de atît de cunoscuta butadă a lui Valéry despre leul format din mai multe oi digerate.

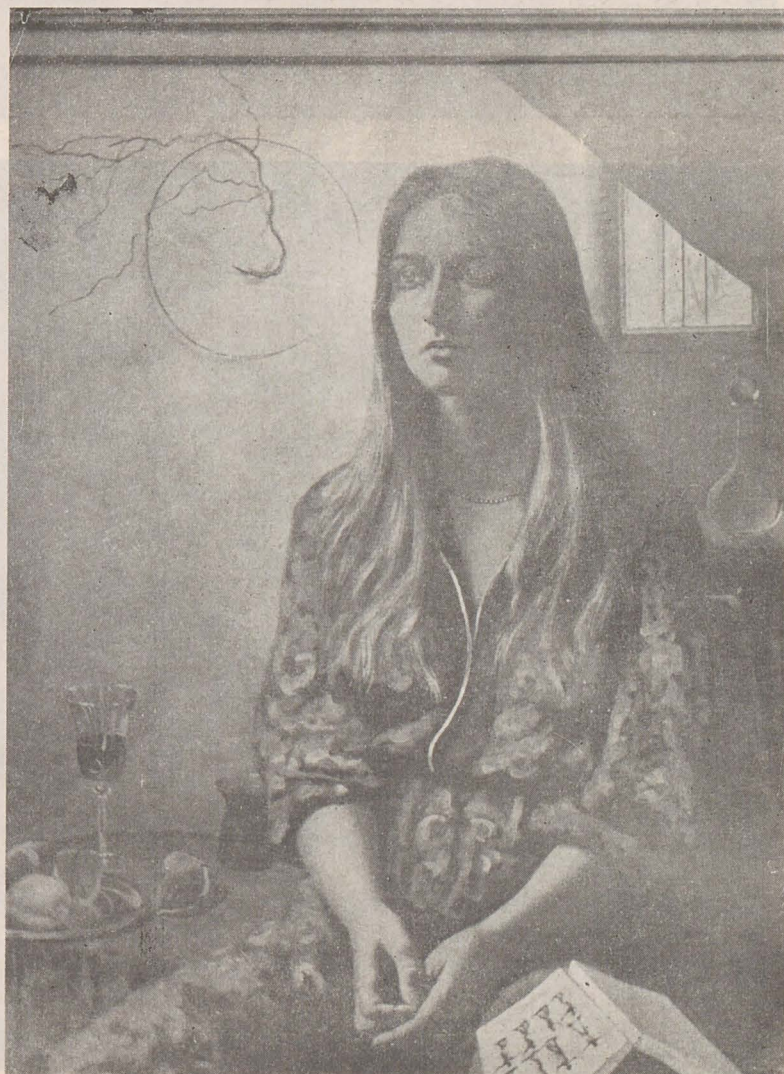
Pentru Viorel Toma problema este rezolvată printr-o soluție conciliatorie: pictură după *motiv* (de preferință din genul « natură statică », uneori după *model viu* (în cîteva rînduri, femei cu un aer absent, de adevărate « pasiuni în stadiul de obiect »), *compoziții* cu intenționalitate simbolică, dar totdeauna cu memoria convențiilor, cu filtrele tradițiilor istoriei artei, în fapt, cu amintirea, practic fără opreliști, a operelor susceptibile a fi puse, într-un mod destul de subiectiv, în legătură.

Se poate spune că gîndirea picturală a lui Viorel Toma este a unui *fictor* (= creator de ficțiuni) situat într-un fel de breșă borgesiană (« Poeții își creează proprii precursori »). Pentru pictor, generalizarea lui Charles Morris, « Artistul experimentează neconștient noi combinații sintactice de semne pentru a obține valorile dorite » capătă sensul unei *antologii personale a iluzionismului*, a unei scurte istorii a *trompe l'œil*-ului; apare o *recurență sincronică* ce aliază hiperrealismul și alte proceduri diferite, soluții ale campionilor ultra-realismului, ca întrepătrundere a fotografiei cu pictura (de fapt nu practică « transferul » de fotografie, ci doar *simulează* efectele fotografice, în special precizia de prim-plan), cu recuperarea, « reabilitarea » pompierilor, începută, cum știm, în 1967, cu actul elogiator al lui Dali față de Meissonier, cu învățăturile lui Ingres (« Desăvîrșirea formei se află finisînd »: cu alte cuvinte tușa nu trebuie să fie vizibilă, întrucît « ceea ce se numește

Natură statică cu ceainic



Portret de față

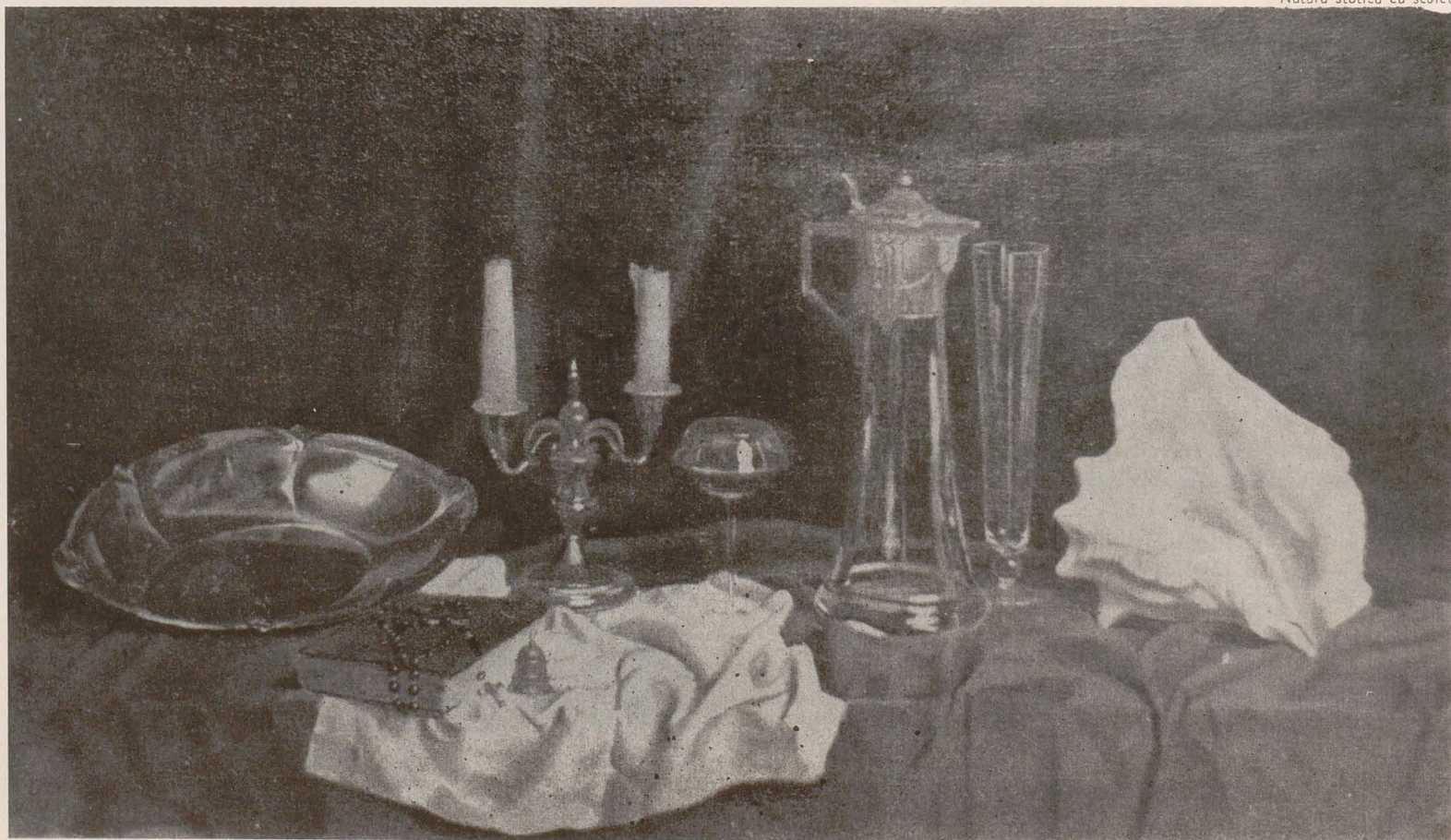




Natură statică



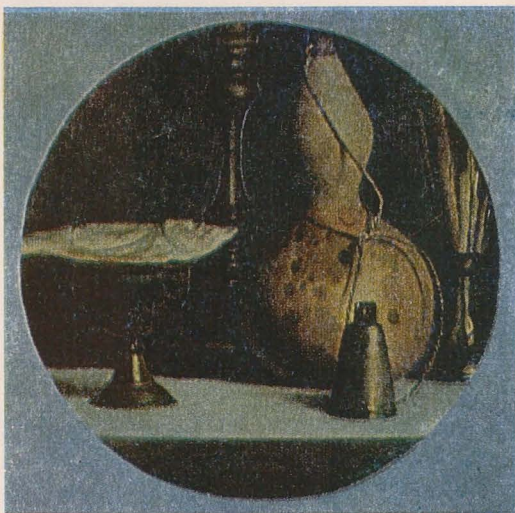
Natură statică  
cu potir



Natură statică cu scoică

tușă este un abuz al execuției »), cu studierea unor «precursori» autohtoni (Stahi în primul rând), cu observarea meticuloasă a «micilor meșteri» olandezi ai genului numit *pronkstilleven* «natură moartă somptuoasă», sau, și mai înainte, cu urmărirea efectelor de relief (*eminentia*) și strălucire (*lustro*). În arta actuală, eclectismul de tip superior la care, în deplină cunoștință de cauză, s-a atașat Viorel Toma, s-a scuturat de orice nuanță peiorativă.

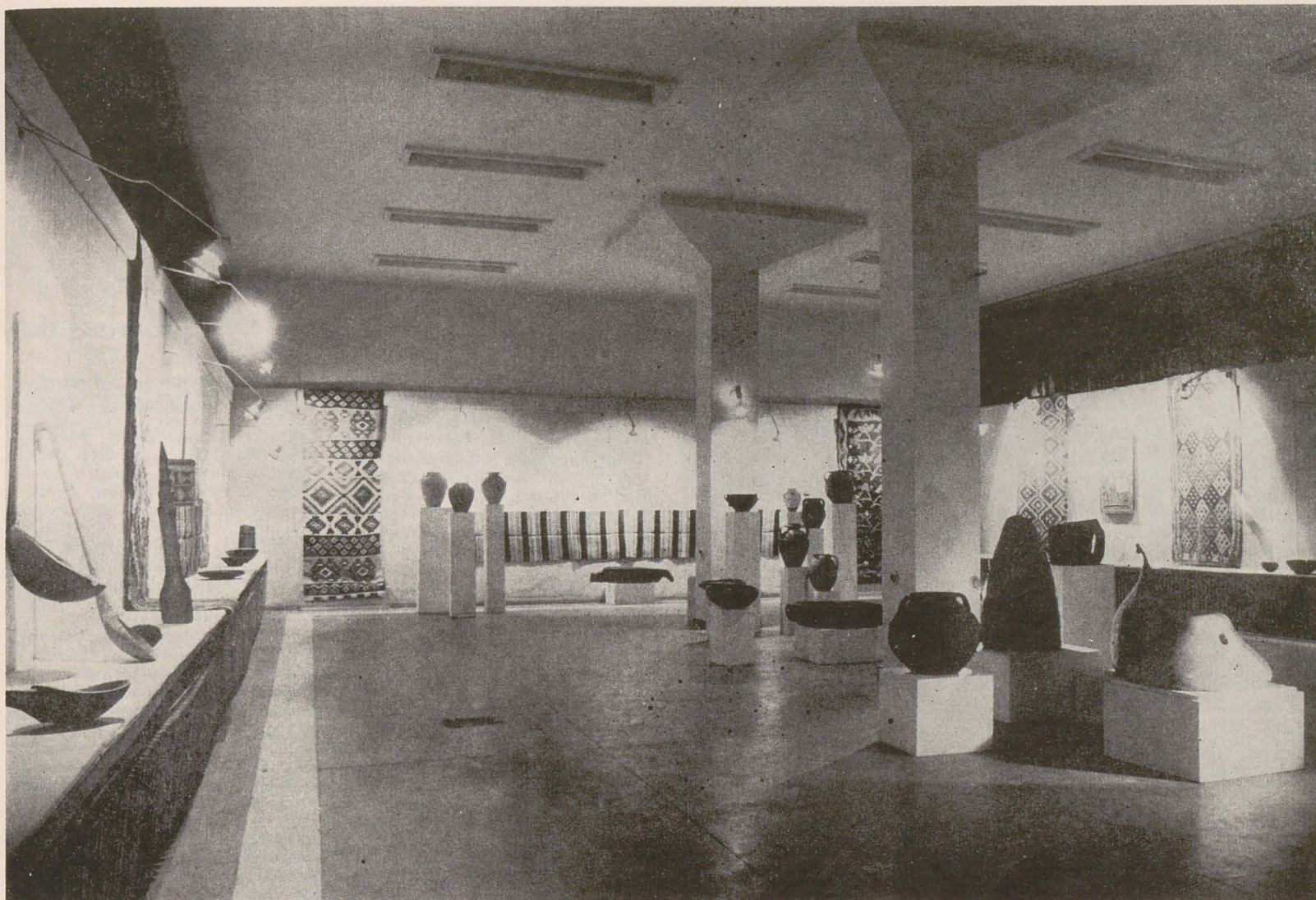
Mai pot fi distinse și alte «migrații», afinități, paralelisme, ecouri, de la *anexări* de tipul «cită» la aluzii adiționale și *parafraze* când parodice («imi-



Natură statică

tații ce cuprind răzbunarea») când fetișist-admirative, ca în acele foarte economice naturi statice de certă dispoziție simbolică, în care este urmărită, în studiate «părțile de adevăr», coincidența realității vizuale și a celei tactile.

Mai recenta «întoarcere la peisaj» (taberele de la Teremia) introduce date noi, în sensul analizei subiectivității.



La sfârșitul lunii octombrie 1986, la Muzeul satului și de artă populară a avut loc un simpozion închinat lui Lucian Blaga, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la apariția lucrării de filosofie «Spațiul mioritic». Programul simpozionului a cuprins: un recital de poezie Lucian Blaga (susținut de actorii Ilina Tomoroveanu, Lucia Mureșan, Traian Stănescu și Papil Panduru), o audiție muzicală a unor compoziții semnate de Miriam Marbe, Ștefan Niculescu și Corneliu Cezar și un dialog, care a precedat recitalul, purtat între invitații simpozionului — profesorul Alexandru Balaci, pictorul Marin Gherasim și cercetătorul etnolog Paul Drageanu — în care a fost evocată personalitatea poetului-filosof, subliniindu-se prezența specială pe care o are lumea satului în scrierile sale și importanța interpretării pe care el o face spiritualității populare în contextul culturii românești. Simpozionul s-a desfășurat în ambianța unei expoziții intitulate «ESEU asupra spațiului mioritic», ce cuprindea obiecte țărănești (scoarțe, lemn, ceramică) selecționate și asociate după principiile formulate de Lucian Blaga în capitolele binecunoscutei sale lucrări.

## eseu asupra spațiului mioritic

anca vasiliiu

La început părea că între un text filosofic, cu atribute de valoare poetică, și o serie de obiecte adunate din case țărănești bătrâne, umile lucruri casnice rînduite cuminte, fără o noimă aparentă, n-ar exista nici o legătură.

Poate doar una forțată, livresc-ilustrativă; sau o legătură energetică, din care poți afla tainicile înrudiri latente date între oameni, ca și între artefacte, de un îndepărtat strămoș comun.

Ritmuri lineare infinite, alternînd deschisul luminos al zilei cu întunericul nopții, frigul albastru al iernii cu ocrurile coapte ale verii, cu tranziții niciodată bruște, fără rupturi definitive și fără reluări egale, monotone; zig-zaguri de coloane ale infinitului, deschise vertical unei creș-

teri nesfîrșite, sau împinse în tensiunea unor romburi concentrice sintetizînd în racourci centralități și extensii de abis; sînt geometrii simple ale vîrgii sau ale răscrucii, în care năzuiește spre stihial o fire de om conștient pînă la detașarea de viață sa cu destin individualizat, unic, irepetabil. Peste acest desen cu linearitatea lui imperfectă, «corectat de zvicnirile singelui», cum spune Blaga, dar dorind ordinea cosmică a lumii, se suprapun curbele organice ale pămîntului. În firea pămîntului stau toate unduirile creșterii și descreșterii. Lumea vegetală se lasă modelată pînă în intimitatea freamătului ei vital de puterea fecundă a pămîntului.

Creșterea lemnului în cercuri concentrice determină o lucrare a sa preferențială pe forme curbe ce,

respectînd organicitatea făpturii vii de plantă, păstrează și tot misterul ei de păgînităte inefabilă, imperfect comunicabilă raționii discursive a meșteșugului. Dar firea unduitoare a pămîntului modelează și trupul umanității. Vasele de lut sînt, nu doar într-o simbologie arheologică și mitologică, întruchipări ale corpului, receptacole fecunde ale duhului aflat în vidul conținut. Așezate în triade, ca niște temple la cele patru colțuri ale lumii, vasele acestea mărturisesc alchimia umilă a vieții casnice, prin arderea căreia umilînța devine stăruință, din eterna repetiție a nașterii și a morții, și apoi viața spirituală intensă, bogată, înaltă. Ele, aceste vase de lut ars, sînt formele cele mai arhaice și totodată cele mai pline de grație, prin care o cultură străveche, cum este și cea românească, își mar-

chează detașarea de ordinea naturalului, ieșirea din regnurile pămîntului prin autocontemplare, conștientizare a existenței, cuprindere a «golului» și autoportret.

Blaga vorbește la un moment dat (în «Perspectiva sofianică») de «pămîntul transparent», invocînd o legendă românească din care reiese puritatea primordială a pămîntului și întunecarea sa ulterioară, ca efect al pierderii transparenței, a acelei comunicabilități a sferelor datorată altădată curățeniei etice a omului.

Dar această transparență nu a fost de la început definitiv pierdută ajungîndu-se pînă la opacitatea absolută a organicului devenit inert. Altădată mai exista la noi un «duh» al lucrurilor și o conștiință a «ochiului»

cu care te privește fiecare obiect. Formele nu erau pur și simplu forme destinate unei egoiste plăceri a decorativului, ci semne ale unui limbaj de o supremă precizie și coerență a sensurilor multiplu determinate. Lucrurile materiale vorbeau oamenilor care le creaseră despre taina expresiei a inefabilului vieții pe care o slujeau, despre adecvarea lor adâncă la o finalitate care transcendea prezența lor obiectuală. Ele erau transparente în măsura în care aminteau omului în permanență de altceva decât stricta lor utilitate, în măsura în care prin ele se străvedea un Tot manifestat, o parte întreagă a unui unic, indivizibil sens al umanității,

Scos din contextul său, care-l așeza într-un raport ontologic față de lumea originară și față de adevărurile ei revelate prin «transparența» obiectului, pus într-o lumină artificială, lucrul riscă să-și piardă conturul său real, volumul plin dublat de gol.

Într-un demers analitic el nici nu rămâne altceva decât suportul material-documentar al unei demonstrații științific-istoricizante, care despoaie ornamentica de duh, trupul de viață și de spirit. Or, văzute cu perspectiva marginalității și a globalității «grădinii închise» a acestei lumi, obiectele vechi țărănești sînt trans-istorice. Ele sînt arhaice, fiind aproape contem-

## un spațiu admirabil

paul p. drogeanu

În geometria severă și aproape improprie a sălii de la demisolul Muzeului de la Șosea, în tăcerea umbră și armonioasă pe care, sub raza spărturilor luminoase, o ritmău un țest sau un stup, un peretar sau câteva oale de lut era încă prea devreme în acea după amiază de toamnă: formele populare vibrau nestingherit, cu deplina lor lipsă de ambiții (dar) și supremul lor orgoliu, fără etichete muzeografice și libere de prea cercetătoare priviri. La întrebarea nerostită, pe care o puteai citi pe fața celei ce organizase această semnificativă întindere, un prim oaspete, pictor îndrăgostit de idee, a răspuns în șoaptă și parcă roșind: «E ca într-un sanctuar». Mai mult decât o apreciere exactă, remarcă exprima de fapt o uimire și prefața o admirabilă întâlnire. Puține minute mai târziu se adunau la jubileul unei cărți fundamentale, compozitori și istorici, actori și etnografi, critici de artă și scriitori, sociologi și plasticieni.

În planul vieții culturale era o minunată adunare, dar, cum ne învăța pe toți Anton Dumitriu, era și un prilej de a ne reaminti ce înseamnă (pentru viața culturii) *întîlnirile admirabile*, căutări ale adevărului pe calea unor paradoxale modelări. (Strategia paradoxului e contrazicere a opiniei comune, însă doar pentru a ușura o dăruire, o mediere a tradiției despre ceea ce contează.) Fără să o rostească explicit, expoziția dedicată spațiului mioritic continua un stil de înscenare a conceptelor inaugurat prin 1983, odată cu primele manifestări grupate sub emblema *Locul — faptă și metaforă*. În modalități inițial contrariante, în fapt stringent necesare, se încerca dezvăluirea permanentei implicări a culturii rurale în cea mai strictă actualitate a artei moderne. Și tocmai de aceea am remarcat mai ales trei soluții (nu de continuitate, ci de întâlnire) ale unor aparente contrarii, rezolvarea a trei false paradoxuri, prin impunerea frescului unor alături de care ne-am dezobișnuit în pragmatica locului, podoabei și ar rostirii. Deci:

**A face loc.** Filozofia de nuanță antropologică de la începutul secolului propunea, mai ales odată cu Frobenius, conceptul de paideuma, de suflet al locului, spre a defini autenticitatea, acel mai-mult-decît-specificul grupurilor umane. În al doilea volum al *Trilogiei culturii* sufletul popular era construit ca un posibil spațiu matrice, în căutarea, am spune, a unui fel de loc al sufletului românesc.

Pentru a dezamăgi persoana noastră esențială, spre adîncime și vastitate, spațiul trebuia făcut loc, iar locul poziție în lume, după o procedură care să urmeze nu atât ritmul geografic, cît mai ales tensiunile acelei «grafologii colective» pe care o puneau la îndemînă arta textilă, ceramica și sculptura populară. «*Artei populare românești și ornamentice* ei

i se poate atribui un loc privilegiat în studiile de filozofie a culturii.»

Ceea ce făcuse Vasile Băncilă — căruia de altfel îi și este dedicat «spațiul mioritic» — pentru valorificarea timpului popular («nu e o întreprindere ușoară să corectezi timpul... dar tocmai acest lucru l-a realizat poporul nostru»), conștient Lucian Blaga pentru spațialitate, făcînd loc înțelepciunii rurale în meditația asupra locurilor ființei.

Tot în 1936, Școala sociologică de la București își materializa cercetările implantînd în inima capitalei un fel de sat al satelor. A sărbători la Muzeul Satului cinci decenii de la apariția Spațiului mioritic înseamnă a reuni două capodopere și a demonstra, dincolo de prea mult (și rău) speculare disaritate metodică dintre concept și metaforă, înrudirea lor intențională.

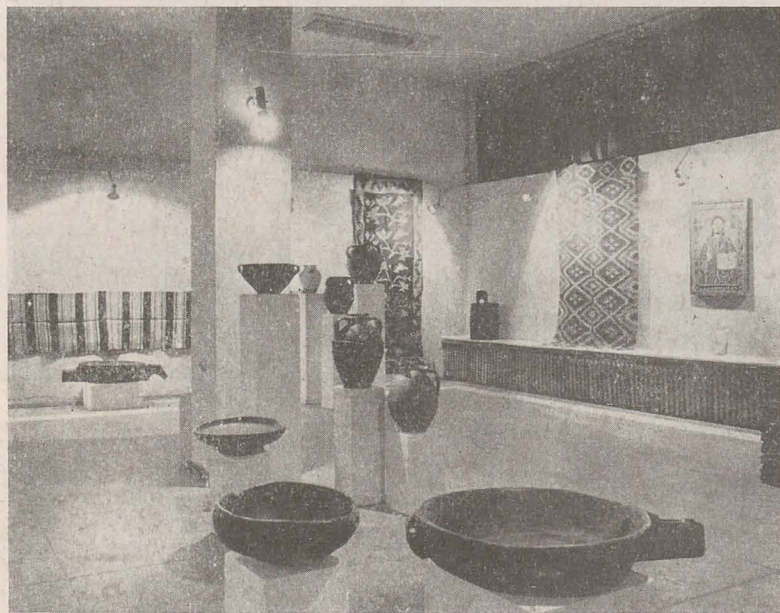
**A împodobi.** Nu coperti și vitrine și nici manuscrise omagiau acum editarea acestei cărți decisive. Eram introduși direct în ideatica ei, «în pragul esențelor artei populare», prin expunerea celor care au făcut posibile gîndurile din «Duh și ornamentică» sau din «Pitoresc și revelație».

Nu peisaje deal-vale, ci distilările sobre ale frumosului. Nu pitorescul, ci sunetul grav al formelor. Pentru Lucian Blaga, prin aceste obiecte se exprimă «o îmbogățire a realului» și practica unei originare viziuni ce exclude frivolul și-și asumă dramatismul: «*O lume podoabă*». La greci Kosmos însemna și orînduire și podoabă iar cuvîntul *agalma* (ornament), într-o dreaptă cumpănire a lui, semnifică simultan bijuterie și ofrandă.

Prin spațiul mioritic (Anton Dumitriu îl numea *terra mirabilis*), sufletul nostru își caută paradigmatica ruralitate, la fel cum ideea europeană se constituie neîncetat apropiindu-și paradigmaticii greci. Împodobirea țărănească are, modelată în costume sau ulcioare ori expusă filozofic, aceeași antică bivalență de a-l face și a-l dăruia pe om.

**A recita.** Sărbătorirea a jumătate de veac de la ieșirea în lume a unei vaste metafore filosofice, a devenit fertilă nu numai prin cele două contrarietăți mai sus amintite, prin celebrarea ei cu ajutorul conceptului sociologic sau al obiectului de uz țărănesc. Ci și printr-o a treia. Am ascultat pentru întâia oară propozițiile textului clasic citite cu arta recitativă a unei cunoscute și frumoase actrițe.

Iar această «împodobire nu a fost superfluă». Ea a adus cuvintele din sfera rece a literiei tipărite și văzute în acea caldă a oralității a participativului pe care îl mijloceau. Și ne-a amintit că tot grecii rezervau numai adevărului privilegiul de a fi cîntat. Recitarea adevărurilor culturii poate constitui o întâlnire admirabilă, o sărbătoare.



participarea lor la un adevăr care ritualiza și autentifica viața.

Transparența și sensul participativ al obiectelor vechi țărănești sînt comentate de Blaga în «Duh și ornamentică». Decorul e un fel de scriitură depozitînd taine colective, și din el poți citi, grafolog iscusit fiind, «duhul unei populații». Un joc de forme, o alternanță de contraste, un ritm linear, o corespondență de curbe, o așezare tectonică pe un volum sau în spațiu, nu sînt rodul unui simplu «joc». Nici «motivele» nu sînt doar decorative, iar originalitatea lor nu vine din morfologie, ci din sintaxa nouă, din semnificațiile inedite pe care le stîrnește așezarea lor în compoziție. Ritmicitatea echilibrantă, discreția ridicată la rang de virtute, nuanțele fine «stoarse din singele diafan al burueniilor», sînt calitățile vizibile ale unei configurații spirituale. Din ele transpare chipul omului, dar nu în sine, izolat în superbia unei opere de artă, ci raportat la viață și la destinul său.

De aici, tema meditației pe care o propune ESEUL, de aici «atmosfera» expoziției, aerul de simplitate, cumpănare și mister. Pitorescul, așa cum îl definește Blaga, este un *loc al revelației*. Materia concretă este, pentru român, un vas în care coboară cu firesc transcedență. Uneori intervenția omului este minimă: obiectele sînt încă aproape de rădăcina sau de trunchiul copacului. Alteori lucrul e făcut îndelung, cu înfinată răbdare, dar cu subtila ocolire a caznei și a virtuozității rigide. În totul e o încredere echilibrată și superioară în destinul propriu fiecărui lucru, sau, cum ar spune filosoful, «o grație a întîmplătorului, ceva mai presus de bine și rău, ceva mai presus de adevăr și de neadevăr».

porane cu noi. Ele au sacralitate și monumentalitate. În ele ritmul și geometrismul linear stihial, corectat cu nonșalanță de legile organicului, sînt o repetitivă și neostoită alergare a ornamentului (și a cugetului) spre înfinit, o asumare conștientă a acestuia și o oprire întîmplătoare, o stază a individualității creatoare, de unde viața poate fi reluată și continuată la nesfîrșit, aidoma succesiunii generațiilor la etniile foarte vechi. Este meritul *gîndirii artistice* (așa cum o definește A. Pleșu pe marginea scrierilor de tinerețe ale lui Goethe), propriu oricărui creator-gînditor, cum este și cazul lui Blaga, de a fi venit cu competența sa inegalabilă asupra concretului, cu «priza directă asupra misterului» și cu intuiția celui «nimb cosmologic» al lucrurilor, pentru a îmbogăți propria noastră existență cu un înțeles viu, netransant, al trecutului și al devenirii. În «Spațiul mioritic» sîntem, o recunoaște chiar autorul, pe un tărîm al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și imponderabilului. Dar el nu se definește numai prin binecunoscuta și ades invocată alternanță geografico-peisagistică de deal/vale, ci își găsește adecvările sale intime în toate felurile în care omul a știut să facă transparent în manifestările destinului său «dorul unui suflet, care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții», adică dorul de a uni cerul cu pămîntul.

Poate că în felul acesta, ordonînd obiectele în spațiu cu «neatenția» ochiului ațîntit asupra construcției din carte, și citind totodată textul în preajma lucrurilor, devenite prezențe încărcate de fiorul vieții, cu înțelesuri pe care privirea învățată le străvede în orice gest umil, vom fi ajuns la una din acele imagini primare ale spiritului unic al unei civilizații, în care s-au născut olari și filosofi, păstori și poeți.

# elogiul formelor

paul petrescu

«Ne-am dat însă în același timp seama, dintru început, că ne mișcăm pe un tărâm de fenomene plastice și într-o atmosferă de imponderabile și de arome».

Lucian Blaga  
Apriorism Românesc  
în Spațiul Mioritic, 1936

De atâtea ori citit, de atâtea ori citat, Lucian Blaga în cărțile sale formînd *Trilogia Culturii* oferă încă surprize, întoarceri și închideri ducînd paradoxal către noi orizonturi, către alte înțelegeri. Străbătînd expoziția gîndită și realizată de Anca Vasiliu la Muzeul Satului în toamna lui 1986 ca un elogiu celui ce rostea în plenul Academiei Române, acum cincizeci de ani, discursul de recepție intitulat *Elogiul Satului Românesc*, și ca marcare a trecerii a cinci decenii de la apariția *Spațiului Mioritic*, mă întrebam cum va fi privit ilustrul poet formele și culorile, mai ales formele, acolo adunate în acea expoziție. Probabil ar fi găsit-o, într-un fel, ca o îndreptățire tîrzie, poate nesperată, a ceea ce gîndea și spunea în finalul *Elogiului Satului Românesc*: «Aș dori ca acest elogiu adus satului românesc să nu fie înțeles ca un îndemn de atașare definitivă la folclor și ca îndrumare necondiționată spre rosturi sâsești. Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi launtrice. O cultură majoră nu se stîrnește prin imitarea programatică a culturii minore; nu prin imitarea cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însușim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare. Nu cultura minoră dă naștere culturii majore, ci amîndouă sînt produse de una și aceeași matrice stilistică. Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul numelor» (Academia Română, *Discursuri de recepție*, LXXI, București, 1937, p. 16). Dincolo de implicita (dar și explicita, vezi «Pitoresc și revelație» în *Spațiul Mioritic*) considerare a pitorescului culturii populare, dincolo de inesizabila «matrice stilistică», dincolo de adîncă turburare poetică a «stratului numelor», rămîne admirabila împletire a firelor intuiționiste și a celor raționaliste, așa cum Ion Petrovici remarcă în aceeași ședință a Academiei Române, în răspunsul său la discursul de recepție al lui Lucian Blaga: «Cu aceasta, în fond, nu faci decît să continui lungă tradiție a filozofiei raționaliste, pe care încrustezi firesc arabescurile artistice ale unei cugetări personale» și rămîne, mai ales, dreapta înțelegere a creșterii culturii «majore» din rădăcinile culturii populare. O cultură populară pe care a cunoscut-o mai adînc doar în ipostaza sa ardelenască sudică,

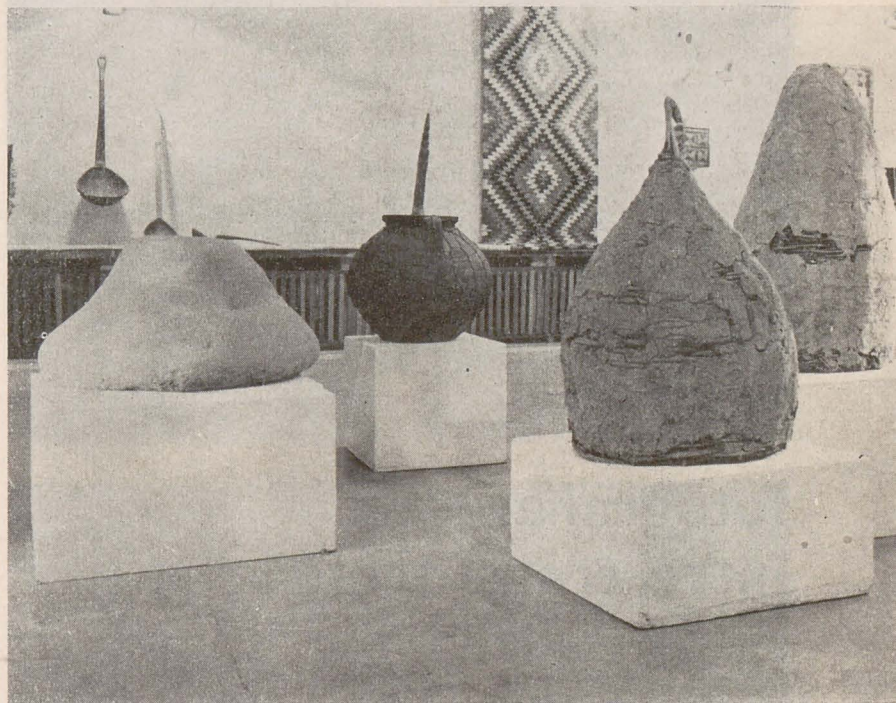
restrînsă la orizontul satului natal și la unele «plimbări» la munte, «copilăria și satul întregindu-se reciproc și alcătuiind un întreg inseparabil». Din acea depărtată imersiune în lumea satului copilăriei sale probabil că izvorăște marea metaforă a «spațiului mioritic» ca și ideea acceptării «plaiului» ca spațiu ondulat fundamental al culturii populare românești. Nu mă pot împiedica să nu mă îndrept către percepția total diferită a spațiului «românesc» de către un alt mare poet, Dan Botta, care vedea, dimpotrivă, în «golul de munte», spațiul de predilecție al românului cioban: «Cioban, ciobănel / Inimă inel / De ce mi-ai lăsat / Virfu-nsîngerat? / Nu mai priveghezi / Dreptele amiezi / Noptile albastre / Astele exacte / Culmile lucide / Pietrele aride?» Cantilena acestuia în care al doilea moment spațial este valea sau «cîmpia» și marea îl îndreptățește și-l îmbeie pe Henri H. Stahl să construiască o altă ipoteză a spațiului românesc formativ, evident mai complex decît cel al plaiului.

«Nordic ciobănel / Tristul meu model / Cine te aduce / Pe cărări în cruce / Sub limpedea punte / Cu seara pe frunte?»

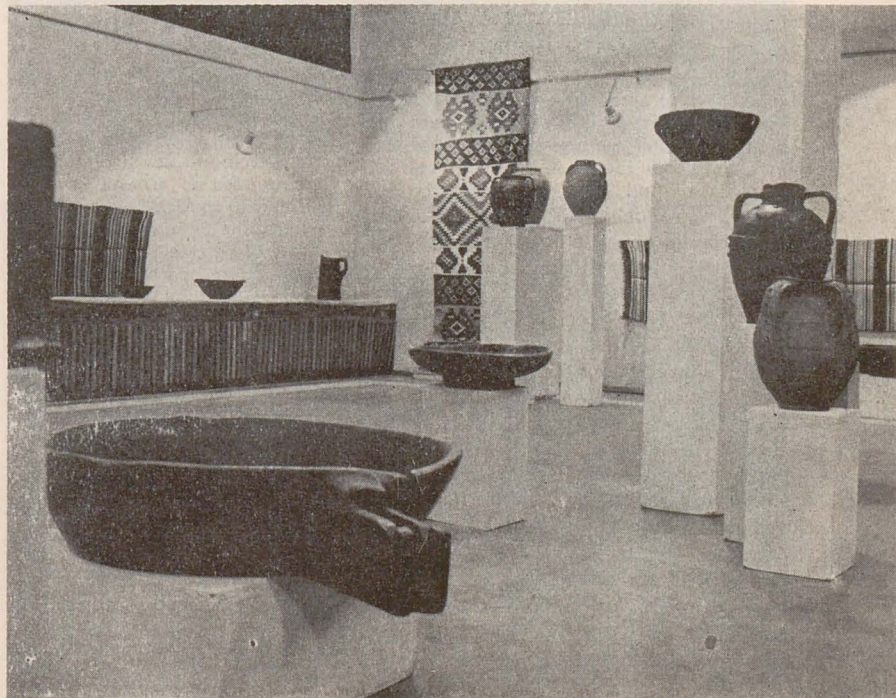
Poartă călător / Liricul meu dor, / Stelele de apă / Umbrele pe pleopă / Cornul depărtării / Muzicile mării /

Poezie, Forme, Muzică, Culori, Lumini, au fost materia primă inefabilă cu care Anca Vasiliu a construit o expoziție-obiect, în care frumusețea era mărită de adevărul obiectelor. Un adevăr etnografic în care gîndurile lui Lucian Blaga poate s-ar fi regăsit modelate pe un alt registru, nimic rural sau rustic neglăsînd din acel univers de forme eminamente funcționale. Nici ochiul și nici gîndul nu mai era îndemnat să caute «rostul» acelor «obiecte» a căror rugozitate, născută și din lunga viețuire în preajma apei, a focului, a vîntului, a prafului purtat, a miinilor omenești, a întâmplărilor anotimpurilor și a muncilor, se transformase într-o nemaipomenită patină demnă de rafinamentul marilor culturi. Nu era un salt de la «cultura minoră» la «cultura majoră», în terminologia blagiană puțin fericită, ci era simplu «cultură» și «artă» românească, vorbind despre însușirile mereu însumate ale spiritului românesc de-a lungul mileniilor. Transfigurarea era totală, de o concretețe de necrezut, cu toată prezența ei indiscutabilă.

Îmi vine greu să numesc, etnografic, «țest», «buduroi», «orintă», «chiup», «pieptene de stof», «hîrgău», acele splendide obiecte în spațiu, definite ca volum de mînușchiurile dirijate de lumini, însoțite de muzica modern-românească a lui, toate constituindu-se în acea «atmosferă de imponderabile și arome» presimțită de Lucian Blaga și pe care atîta aș fi dorit să-l fi văzut în preajmă tresărînd la această tîrzie, și poate înțeleasă de el, adevărire.



Triada oalelor amforoidale  
Forme de pămînt ars și nears din nuiile împletite și lipite  
Forme de lemn, lut și lînd





Fotografii de CAROL POPP DE SZATHMARY

## fotografia: între transparență și oglindire

### coriolan babeți

Ideile cele mai îndrăznețe nu sînt cele improbabile, ci dimpotrivă, cele dezinvolve...

«Ideea» fotografiei este una de acest fel, dezinvoltă, explicabilă poate prin vîrsta ei respectabilă. Plutise în «empireul ideilor», în aerul secolului, uimind prin întîrzierea cu care a «coborît» în concret deși beneficia de condițiile necesare acestei descinderi cu mult înainte de secolul al XIX-lea. Delacroix însuși deplîngea în 1854 apariția prea tîrzie a fotografiei.

O găsim în numeroase arhaice intuiții și premonițiuni, mai explicită în universul fictiv de Halimă, dar încă subiect de legendă. Pînă la obiectul sută la sută european, datat convențional 1824, «Vedere de la fereastră», principiul camerei obscure e cercetat de Leonardo, Dürer, Holbein ori Vermeer.

Idee dezinvoltă, «fixată» în materie în secolul cel mai fictiv al istoriei, deși gîndul fotografiei îl mîngîiasse în 1773 pe Niépce-copilul — cînd

acesta avea doar zece ani, în miezul epocii hedoniste a rococo-ului. Fotografia s-a întemeiat pe ecloziunea lentă a unui mister al materiei; l-a demistificat mai apoi «decupîndu-l» din cîmpul universului, făcîndu-l adică vizibil; sofisticîndu-l azi și obnubilînd prin expansiunea ei această revelație inițială. Mereu același, misterul este că totul depune în univers mărturie despre tot, că totul e oglinda totulului, că totul e o transparență a totulului, că ochiul cu care vedem este chiar ochiul cu care sîntem văzuți. La propriu, fotografia nu e decît o invitație a ceea ce natura opera întotdeauna. Există un început al fotografiei, atît cît există unul al primei raze de lumină înfiptă în pîntecul nopții, prima cameră obscură a lumii. Dacă există o descoperire, aceea este a principiului fotografiei, dacă există o invenție, aceea este fotograficul.

1859. Două evenimente din istoria fotografiei rețin atenția noastră: primul, publicarea primei fotografii în ziarele britanice, o imagine de pe frontul Crimeii, întiul test social al fotografiei. Nici un reportaj scris

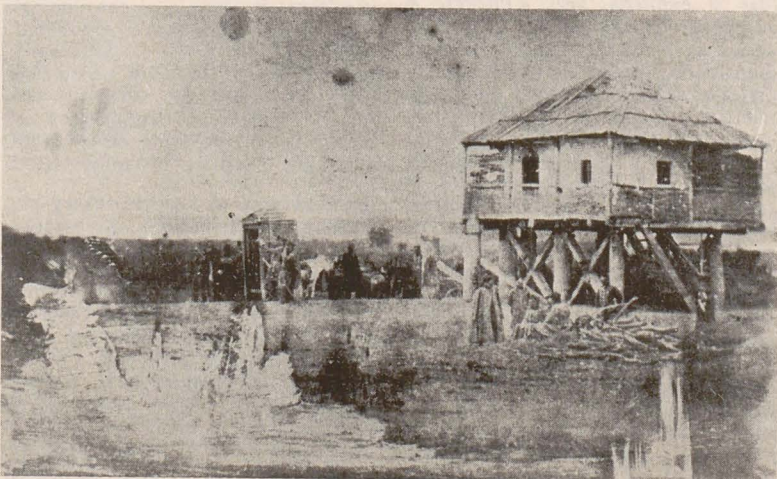
nu avusese efectul acestei imagini despre «dezastrele războiului». Opinia publică impunea oficialităților retragerea urgentă a trupelor engleze. Al doilea, un gînd al lui Lamartine expus în «Cours familier de littérature»: «fotografia este fotograficul, e mai mult decît o artă, e un fenomen solar, în care artistul colaborează cu soarele». E important să observăm și în marginea acestei meditații că nu omul pare să fi inventat fotografia ci că legile universului au inventat fotograficul.

Înregistrată la capitolul «invențiilor», omologată în academii, purificată de flacăra polemicilor, fotografia nu e decît «cêveloparea» unei idei în «substanță» unor inventatori ce se numeau predestinat bisilabic ca în timpii unui declic: Niépce, Daguerre, Talbot, Bayard, Carjat, Le Gray, Bisson, Man Ray...

Artistul colaborează cu soarele... «O rază de soare întîmplătoare sau o umbră de-a lungul unui drum, un stejar uscat de timp, o piatră acoperită de mușchi pot deștepta o serie de gînduri, de senzații și de imaginație pitorească» (William H. F. Talbot, 1800—1877).

Indiferent de subiect, fotografia modernă s-a născut din atenția pe care secolul al XIX-lea o poartă naturii, din fanatismul său descriptiv, din privirea sa de «miop», care vede cum spune Flaubert «pînă în porii lucrurilor». Cînd în 1839 statul francez va cumpăra de la Niépce și Daguerre procedeul dagherotipiei, fizicianul Gay Lussac se rostea cu o naivitate exaltată: «fotografia reproduce natura cu o perfecțiune care echivalează cu natura». Înainte de a fi corpul reflexiv al fotografiei, oglindă cum se credea, echivalentă perfecțiunii naturii, imaginea e mai întîi o virtualitate transparentă în pîntecul camerei obscure. Ea nu se mulțumește să ofere aparențele, ea le păstrează; nu e magică, ci dimpotrivă, teribil de obiectivă. O obiectivitate supusă fatal suferinței și legilor timpului. Fotografia se îngălbenește dar nu se predă niciodată. Aceasta avea să fie aura fotografiei secolului XIX. Azi credem, dimpotrivă, că ea nu se mulțumește să păstreze aparențele ci le transformă prin însăși legea nescrisă a remanenței. Rămîne într-o fotografie fragmentul de timp întotdeauna irepetabil și ireversibil al unui peisaj, al unei case, al unui chip. Căci fotografia are mai mult de a face cu timpul decît cu forma, observă Barthes. El, timpul garantează mereu noutatea în istoria fotografiei în alianță secretă cu istoria subiectivității ei. Avem aici, în fond, o ilustrare a elegantului proiect Barthes-ian pentru o «istorie a privirii». Rămîne subiectul care a privit luînd decizia fotografiei: fotograficul. Este oglinda unui timp ce scapă ochiului și transparența unei priviri pe care acel timp ne-o arată.

În împrejurările în care a apărut, fotografia avea să imite nu doar natura, ci chiar un sistem al imaginii din artele de imitație, fiind cum se știe asimilată unei tehnici vecine cu litografia. Dar, straniu, primele fotografii, cele ilustre ale lui Niépce, pentru care fuseseră necesare opt ore de expoziție spre a capta, de pildă, o masă la «ora» dejunului, înregistra mai cîrînd decît oglinda lucrărilor prezența lor spectrală, fantasma lor. Desprinsă din mediul artelor de reprezentare, fotografia simplifica transcrierea realului în puritatea unei prezentări. Realul devine o prezentă «imaginată» de actul pur obiectiv al camerei. Ei înșiși desenatori, pictori, scenografi sau caricaturisti (la noi Carol Popp de Szathmary), fotografii vîrstelor de pionierat au suspendat întrebări, au generat tarele care însoțesc întreaga istorie a fotografiei. Trei par să fie datele mai obsedante ale acestei geneze: originile cu caracter experimental-științific; epuizanta controversă încercată pentru a ști apriori dacă fotografia e artă sau dacă nu și, în fine, dacă fotografia poate fi pusă sub semnul originalității. Răspunsurile însă locuiesc în propria istorie a fotografiei în condițiile apariției ei. În mediul complex al nașterii sale fotografia răspunde cu «un discret protest» unei «crize a morții» ce însoțea în penumbră optimismul pragmatic al secolului pozitivist. Baudelaire fixează ideea: «iubirea de sine a acestei lumi burgheze nu va lăsa să scape o asemenea frumoasă ocazie (fotografia n.n.) de a se satisface.» Ea oglindește la propriu încrederea oarbă în comensurabilitatea realului, gnosticismul Auguste-Comte-ian, însoțește naturalismul literaturii și artelor, principiile estetice ale unui Taine, care pretindea artei «să redea obiectele așa cum sînt», dar care nu se întreba cum sînt obiectele. Dar istoria ei, a fotografiei, cît și teoria ei generală, fenomen tîrziu și ocazional, nu sînt decît lente evoluții în direcția depășirii criteriului asemănării prin acela al adevărului prins în aerul portretelor și peisajelor. Prin acel «supliment intratabil de identitate», fotografia descoperă ochiul fotograficului cedîndu-și privilegiile ochiului care o privește. Ceea ce s-a crezut mereu a fi «obiectivitatea» ei nu a fost discursul unor subiectivități conjugate: ale «ochiului epocii» și ale «ochiului viu de fotograf», întotdeauna învingători asupra ochiului indiferent al camerei obscure. Judecată în obișnuința noastră ca o oglindă a realului, fotografia e cea mai pură conjuncție a două priviri în transparența lor. Misterul ei inițial se păstrează intact. Ochiul cu care privim lumea este ochiul cu care sîntem priviți de ea. E cea mai elocventă experiență pe care artistul modern o poate avea «în vedere», în poetica sa.



## galeriile de artă ale u.a.p. giurgiu

alexandru ghilduş

Amenajat într-un spațiu comercial în zona centrală, în fața renumitului Turn cu Ceas, galeria de artă constituie astăzi un real punct de atracție atât pentru locuitorii orașului Giurgiu cât și pentru turiștii români și străini care-l vizitează. Port pe malul stîng al Dunării, cu o populație în jur de 60.000 locuitori — care își desfășoară activitatea în domeniul construcțiilor navale, prefabricatelor, mobilierului, țesăturilor, conserveelor, panificației, chimiei, pomiculturii — Giurgiu este și un important punct de legătură cu orașul Ruse prin calea ferată și șoseaua de la «Podul Prieteniei» de peste Dunăre. Cetatea de pe insula din fața orașului a fost menționată pentru prima oară în anul 1409, dată de la care orașul se dezvoltă continuu, afirmându-se mai târziu ca important centru comercial și portuar al României. Legăturile sale strînse cu Bucureștiul au făcut ca în 1869 să se realizeze prima linie de cale ferată din România pe această distanță, fapt ce a permis o mai mare dezvoltare pe toate planurile și din ce în ce mai mult pe plan cultural. Numeroși oameni de cultură — e suficient să amintim numele lui Nicolae Dărăscu și Tudor Vianu — au pornit din Giurgiu și au dus faima orașului în întreaga țară. Galeria de artă ale U.A.P., prezente în 50 de orașe din țară, au un pregnant rol cultural prin aceea că prezintă publicului lucrări din toate domeniile artelor plastice, pornind de la obiectele de contemplație și ambient, pînă la obiecte de podoabă și vestimentație.

Galeria de artă din Giurgiu dispune de un spațiu de 125 m<sup>2</sup> — pe o lungime de 25 m — din care mai mult de 2/3 sînt destinate vânzării obiectelor de artă decorativă, vestimentație și materiale pentru pictură ale Combinatului Fondului Plastic.

Studiul pentru realizarea unui ansamblu unitar a pornit avînd la dispoziție, în cadrul unui complex comercial construit la parterul unui bloc cu 4 nivele, spațiul destinat vânzării și anexe cuprinzînd magazia-depozit și grupul sanitar.

S-a realizat despărțirea spațiului de magazinul inițial, apoi s-au făcut propuneri de amenajare a fațadei, interiorului și de realizare a mobilierului de prezentare și vânzare. Pentru evidențierea produselor destinate vânzării s-a realizat o deschidere mai amplă a ferestrelor, folosindu-se tîmplăria din inox și geamuri duplex de Buzău.

S-a amplificat de asemenea zona intrării în magazin, cu scopul de a atrage publicul, pentru aceasta realizîndu-se placarea cu travertin a stîlpilor de susținere și a fațadei. Intrarea galeriei are două uși duble din geam de Buzău, deasupra aflîndu-se firma realizată din litere de inox și fixată pe fundalul de travertin.

Linia suplă a caracterului de literă desenat, ușor de perceput de la distanță conferă galeriei o notă elegantă distinctă în ansamblul arhitectural din vecinătate, făcînd o plăcută corelare cu turnul cu ceas al orașului și cu piața centrală.

În interiorul magazinului s-a intenționat realizarea unei ambiante plăcute care să accentueze rolul spațiului, acela de prezentare și vânzare a lucrărilor de artă. Astfel, s-a tratat în mod unitar tavanul și pardoseala, mobilierul și sistemul de iluminare, vitrina și spațiile de contemplare. Tavanul prezintă un desen discret realizat din module de ipsos (600 × 600 mm) cu o grosime de 60 mm, completate cu lămpi cu neon tip FIDA de aceleași dimensiuni.

În zona intrării a fost prevăzută pe tavan o suprafață placată cu module de oglindă de 600 × 600 mm în corelare cu mobilierul care prezintă obiecte vestimentare, cu scopul de a amplifica spațiul pe înălțime și de a permite evidențierea exponatelor.

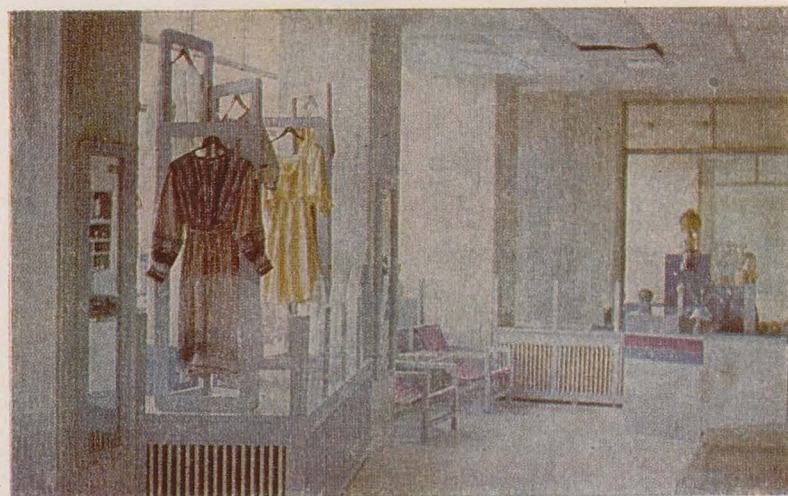
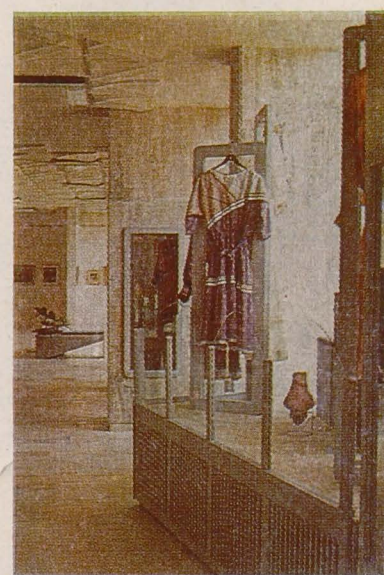
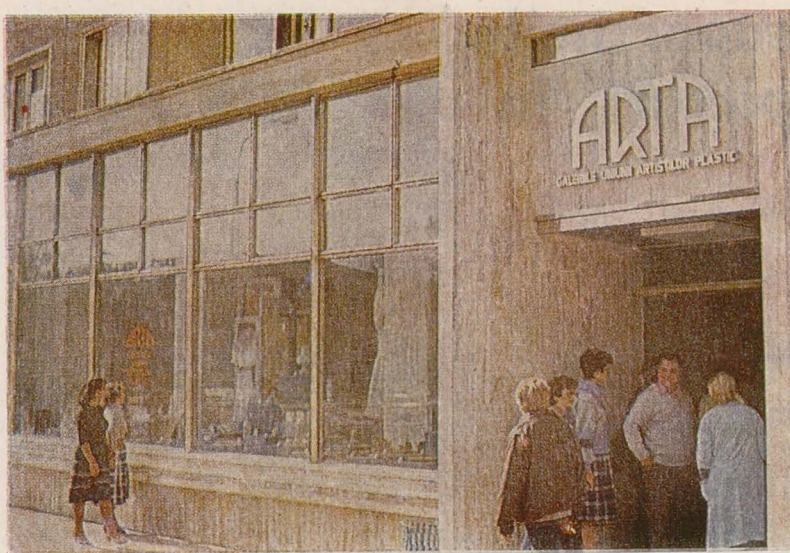
Pardoseala realizată din marmură albă se desenează pe întreaga lungime a sălii într-o combinație dimensională cu accent pe zona de expunere a tablourilor de pe perete.

Vitrina, acel spațiu concentrat care face legătura cu strada și are un important rol informativ și de atenționare, a fost amplificată în sensul că în spațiul interior se continuă într-un unghi care corespunde mobilierului tonetelor.

Placată cu travertin, vitrina acoperă radiatoarele și permite expunerea obiectelor de artă, în acest sens folosindu-se o combinație spațială între module piramidale și elemente structurale sub formă de rame combinate. Astfel, expunerea pe diverse înălțimi permite ca toate obiectele să fie observate perfect atât din exterior cît și din interior.

Mobilierul a fost realizat pentru expunere și vânzare și pentru contemplație. Rafturile sînt o combinație între corpuri de depozitare și casete de expunere, iar tonetele cu suprafețe de expunere și de depozitare se întind pe 2/3 din sală, descriind o zonă accesibilă cumpărătorului și un spațiu ușor de parcurs pentru vînzător, care trebuie să aibă acces rapid la toate obiectele din galerie. Un plan înclinat în zona intrării, placat cu oglindă, face parte dintr-o tonetă care realizează o legătură cu galeria ca invitație în zona de expunere. Întreaga ambianță prezintă pereții, tavanul și pardoseala albe, iar mobilierul realizat din pal furniruit și vopsit cu email carbamidic, laminat într-un gri cald cu intervenții de plus în tonalitatea gris-albastru, violet, verde.

Sînt amplificate zonele de prezentare care susțin obiectele expuse în vitrinele tonetelor și pe panourile de pe pereți, în spațiile special afectate pe categorii de obiecte fiind prezente produse de ceramică, sticlă, metal, podoabe, vestimentație, etc. În completarea spațiului ambiental, în zona de vânzare și în cea de prezentare a tablourilor și sculpturilor s-a realizat un mobilier de completare și odihnă compus din fotolii și masă în cromatică întregului ansamblu (lemnul vopsit în gri și tapițeria violet la gri-albastru) și trei tipuri de banchete care cuprind spații pentru flori cu rolul de a aduce un plus de prospețime interiorului. În 3 octombrie 1986 s-a deschis încă un magazin al U.A.P., într-un oraș în plină dezvoltare, un spațiu cultural cu un mare rol în educarea publicului în spiritul dragostei față de obiectul de artă.



# suporturile picturii în ulei (III)

Iviu lăzărescu

Înainte de a ne ocupa de câteva din problemele pe care le pune întinderea pânzei pe șasiu, să mai zăbovim puțin, pentru a recapitula, asupra destinderii pânzei.

La început, o pânză bine întinsă sună ca o tobă. Ulterior pânza «se lasă» mai mult sau mai puțin, urmând apoi, alternativ, perioade de contracții și extensii, iar cu vremea pânza devine din ce în ce mai inertă. Uneori apar cute, de cele mai multe ori nu, dar mișcările acestea neîncetate afectează sănătatea grundului și implică a tușei picturale, pe care câteodată o încrețesc, alteori o fragmentează prin dilatare. Aceste fenomene se datorează: 1. naturii fibrelor vegetale (orice fir vegetal se alungește într-una prin întindere); 2. discontinuității fibrelor vegetale (care sînt alcătuite din mai multe fibre răsucite, fiecare avînd lungimi variabile); 3. lipsei de întindere reală a fibrelor la țesere (în mașinile de țesut firele se împletesc fără ca, practic, să se întindă, ceea ce face ca să-și mărească suprafața chiar pânze țesute din fire inerte).

De aici rezultă că alungirile ulterioare trebuie prevenite într-un mod oarecare. Și acest mod este în fapt unul singur: realizarea *elongației maxime* încă de la început, dinainte de a fi fost aplicată preparația.

În acest sens ne pot servi ca argument operațiile restauratorilor avizați (care întotdeauna sînt modele de competență tehnică), anume spălările repetate ale pânzelor de dublaj (noi), cu apă fiartă și cu săpun — după ce pânzele au fost întinse pe șasiu —, urmate de reîntinderi din cuie, pînă cînd pânza nu mai cedează la tracțiuni.

Avem de-a face cu o operație care «determină în mod curent o elongație de la 5 la 10%» (M. Havel).

Și vom observa că este vorba despre inversul rezultatului ce se obține prin «intrarea la apă» a pânzei, pe care din păcate unii pictori o practică.

Prin introducerea pânzei în apă fibrele își micșorează lungimea, ne «înduc în eroare» și cu atît mai mult vor ceda ulterior.

Întinderea temeinică a pânzei cu ajutorul cleștelui special trebuie așa dar precedată de o altă operație la fel de necesară: dezapretarea (decatarea) pânzei destinate picturii. Aprețul provenit din procesul de fabricație este realizat din cleiuri vegetale, incompatibile cu cleiul nostru (pe bază de gelatină), astfel că trebuie îndepărtat — așa cum s-a amintit — prin spălarea cu apă fierbinte și săpun, prilej cu care vor fi eliminate și alte reziduuri vegetale proprii fibrelor textile. Cît privește noutatea procedurii ne e cazul să ne facem iluzii: într-o carte privind practica picturii, este consemnată de J. G. Oudry încă la jumătatea sec. XVIII.

Întinderea pânzei pe șasiu  
Cîteva pregătiri prealabile sînt indis-

pensabile acestei întinderi, căreia sîntem tentați să nu-i acordăm totdeauna atenția cuvenită. În afara spălării temeinice a pânzei, ele se rezumă la procurarea uneltelor de lucru, la pregătirea cuielei și a șasiurilor.

Unelte de lucru sînt acelea care în mod obișnuit se găsesc (sau, oricum, sînt indispensabile) în orice atelier de pictor: un clește de tapițer, cu gura lată între 8—12 cm, un ciocan ușor, un clește mic de scos cuie, o șurubelniță, un fierăstrău de mînă («coadă de vulpe»), o foaie de glas-papir întinsă pe o stinghie de lemn cu fețele plane (de aprox. 15×6×2 cm.).

O remarcă aparte privind cleștele de tapițer, care nu odată — fiind realizat la modul improvizat — are dinții dispuși în așa fel încît atunci cînd se închide, aceștia se îmbucă «dinte între dinte», adică în zig-zag.

Cu adevărat bun este cleștele care strînge «dinte pe dinte», sau are zimți mărunți pe fețele (plate) de îmbinare. Acest din urmă clește este util și la întinderea pânzelor grunduite, sau a celor deja pictate, pe care nu le va fărîmița în zonele de strîngere.

Cuiele cele mai bune sînt cele inoxidabile (din aramă), de formă conică (nu cilindrică) și cu floarea lată — dar care sînt greu de procurat.

La noi se folosesc cuiele de tapițerie cărora li se spune «cui albastre».

Întrucît sînt din fier, rugina nu le ocolește — or, rugina este cauza unor neplăcute consecințe, concretizate în «putrezirea» marginilor pânzei. la locul de fixare, și la destinderea accentuată și ireversibilă a pânzei pictate. Protecția lor se realizează simplu: se introduc într-un mic recipient iar deasupra lor se toarnă puțin ulei de în fier, dublat cu esență ori cu petrosin; pot fi scoase imediat și lăsate la uscat 2—3 zile, întinse pe o bucată de pânză, care va absorbi surplusul de ulei, lăsîndu-le totuși «învelite» într-o peliculă subțire.

(Deși este mai puțin eficace, protejarea cuielei poate fi făcută și ulterior, după execuția tabloului, atîngînd cu pensula înmuiată în verni capul fiecărui cui).

Șasiurile cele mai utilizate astăzi sînt cele din lemn de brad. Este imperios necesar ca lemnul să fie bine uscat, pentru a evita aspectul penibil al răsucirii «în elice» a pânzelor pictate, la cîtva vreme după ce acestea au părăsit atelierul pictorului. De altfel, răsucirile și încovoierile șasiurilor se datorează și altor cauze, previzibile și relativ ușor de evitat printr-un plus de atenție în momentul achiziției. Lemnul șasiului trebuie deci să fie bine uscat, curat, neted, fără noduri și pe cît se poate să aibă fibrele paralele între ele și totodată cu canturile.

Șasiurile tăiate oblic (în secțiune, sînt astăzi o regulă devenită comună, cu atît mai pozitivă cu cît este mai puțin binevenit spectacolul oferit de multe șasiuri vechi, care și-au imprimat marginea interioară în pânza pictată, și care dau destul de lucru restauratorilor. Optime sînt — indiferente de dimensiunea lor — șasiurile cu pene, apărute în sec. XVIII, care permit întinderi ulterioare (cu mențiunea că la început penele trebuiesc abia introduse în lăcașurile lor, urmînd a fi bătute numai la eventuale destinderi tîrzii ale pânzei).

Deși despre soliditatea șasiurilor s-ar putea discuta mai mult, ne permitem totuși să facem cîteva recomandări (ele rezumînd carecum opinii specialiștilor):

— dimensiunile medii (între 1—1,5 mp.) e bine să aibă lățimi între 5—7 cm, la o grosime de 2 cm. și să fie prevăzute cu o stinghie transversală mobilă;

— dimensiunile mari (între 2—3 m.p.) ar fi necesar să aibă lățimi între 8—10 cm., pentru grosimi de 3 cm., avînd confecționate stinghii mobile, în cruce simplă sau dublă;

— dimensiunile foarte mari (de peste 3 m.p.) este necesar să aibă lățimi stinghiilor între 10—11 cm., grosimea între 4—5 cm. și mai multe stinghii mobile încrucișate. (În zilele noastre dimensiunile foarte mari pot fi confecționate, de altfel, din țevi de duralumin, rezistente și ușoare).

Pentru șasiurile tradiționale din lemn se recomandă cîteva prelucrări inițiale, necesare atît pentru aspect, cît și pentru buna conservare a picturii: frecarea cu glas-papir a tuturor fețelor șasiului, în scopul înlăturării oricăror asperități; rotunjirea ușoară a tuturor muchiilor și în special a acelor pe care se sprijină pânza (pentru ca acestea să nu «taie» pânza, cu timpul); frecarea cu glas-papir și a celor patru colțuri ale șasiului, în același scop.

În sfîrșit, înaintea fixării pânzei trebuie controlată (cu un echer, etc.) perpendicularitatea unghiurilor șasiului. Acest control se poate face cu ruleta sau cu ajutorul unei stinghii de lemn, cu care se măsoară diagonalele (care trebuie să fie, evident, egale). O altă metodă utilă constă în imobilizarea șasiului, după ce i-au fost fixate unghiurile la 90 de grade, cu ajutorul unei (sau unor) stinghii bătute cu cuie; stinghia va putea fi fixată în sens oblic față de șasiu și va putea rămîne bătută în cuie pînă după fixarea pânzei.

În tabelul alăturat prezentăm dimensiunile șasiurilor (și panourilor) așa cum sînt ele astăzi standardizate pe plan internațional (proporțiile lor fiind determinate de raporturi armonice asupra cărora nu este aici locul pentru o discuție). Este de observat că întrucît sînt constituite din elemente dispartate, interșanjabile, șasiu-

rile moderne cu pene nu limitează alegerea pictorului la una sau la alta din cele trei serii (figură, peisaj, marină), permițîndu-i și alte alcătuirii. Ar mai fi de adăugat că unele asemenea tabele includ și numărul 0 (zero), concretizînd dimensiunea pentru figură la 18×14 cm. și cea pentru peisaj la 18×12 cm. (ultima lipsește).

Nr.	Figură	Peisaj	Marină
1	22×16	22×14	22×12
2	24×19	24×16	24×14
3	27×25	27×19	27×16
4	33×24	33×22	33×19
5	35×27	35×24	35×22
6	41×33	41×27	41×24
8	46×38	46×33	46×27
10	55×46	55×38	55×33
12	61×50	61×46	61×38
15	65×54	65×50	65×46
20	73×60	73×54	73×50
25	81×65	81×60	81×54
30	92×73	92×65	92×60
40	100×81	100×73	100×65
50	116×89	116×81	116×73
60	130×97	130×89	130×81
80	146×114	146×97	146×89
100	162×130	162×114	162×97
120	195×130	195×114	195×97

Pânza care urmează să fie întinsă se taie întotdeauna mai mare decît șasiul, astfel încît să depășească viitoarea suprafață pictată cu 5—7 cm.

Nemaisocotind aspectul sărăcăcios al unei pânze tăiată abia cît să poată fi prinsă în cuie, rezistența la tracțiuni a unei asemenea margini înguste va fi cu siguranță deficitară și, peste ani, va pune în pericol pictura.

Întinderea (pr. zisă) a pânzei pe șasiu se face de obicei de la mijloc spre margini și «în cruce»: primul cui se fixează la mijlocul unei laturi a șasiului, al doilea la mijlocul laturii opuse, al treilea la mijlocul laturii următoare, al patrulea în partea opusă, rămasă liberă; se revine la prima latură, unde se fixează cîte un cui de o parte și de alta a primului cui (bătut mai înainte), apoi se bat alte două în latura opusă și așa mai departe fixînd cuiele de la centru spre margini. O metodă mai nouă, propusă de Xavier de Langlais, aduce un plus de întindere a fibrelor pânzei.

Se începe mai întîi cu o latură, care se fixează complet, dar unde cuiele se bat în sens invers: de la exterior spre interior. După terminarea primei laturi se trece la cea opusă, care se bate și ea complet, la fel cu prima. Urmează pe rînd a treia latură care se fixează și ea complet, apoi a patra (de fiecare dată fixînd mai întîi cuiele dinspre margini și, pe rînd, cele dinspre centru).

Indiferent de metoda adoptată, o pânză se fixează în așa fel încît să aibă fibrele riguroso paralele (respectiv perpendiculare) cu stinghiile șasiului.

Nerespectarea acestei recomandări cu valoare de regulă provoacă tracțiuni aleatorii, care pot genera eventuale cute, dar care duc în același timp la

# pictura lui werner túbke din muzeul panoramic de la bad frankenhausen

dr. Peter Michel

fisurarea grundului și a materiei picturale.

Cuiele nu se bat niciodată complet decât după ce pictorul a pus «ultima pensulă», fiindcă o pînă la care se lucrează mult — eventual și cu cuțitul — se lasă și trebuie reîntinsă din cuie; iar atunci cînd se bat definitiv, capetele cuielelor nu trebuie niciodată îngropate complet, pentru a putea fi scoase ușor, la nevoie, cu șurubelnița. În sfîrșit, cu *fixarea colțurilor pînzei* se încheie întinderea.

Este vorba despre o operație cu un dublu rol, să zicem unul estetic și altul de protecție: colțurile pînzei se împătură în așa fel încît să nu fie dispuse în afară, asemenea unor urechi de patruped, ci spre interior și să fie practic mascate. Firește, îndoitura se fixează cu un cui.

*Protecția spatelui tabloului (pe pînă)*  
Pentru protecția spatelui tabloului împotriva căldurii, a frigului și a umezelii peretelui, s-au încercat diverse demersuri, unele valabile și astăzi, cînd igrasia nu mai pune totuși problemele de altă dată. Iată câteva procedee, mai mult sau mai puțin vechi:

— dosul pînzei se peliculează fie cu ceară, fie cu rășini dizolvate în esențe (vernuri), fie cu cauciuc dizolvat în petrol, etc.

— Vilbert recomandă peliculizarea cu două straturi de fixativ de acuarelă (produs special, diferit de cel de astăzi, realizat odinioară de firma Lefranc);

— altă metodă consta în așezarea sub pînza pictată a unei alte pînze, preparate cu un grund uleios (dispusă cu partea grunduită înspre pînza pictată);

— alții protejau spatele tabloului cu o pînă impermeabilizată, fixată pe cadrul de lemn;

— Jean Rudel propune o peliculă foarte subțire de apă cu clei, peste care trebuie aplicat un strat subțire de acetat de aluminiu (1 parte) diluat cu apă (10 părți în greutate); acest ultim strat va face cleiul insolubil în apă, respectiv imputrescibil.

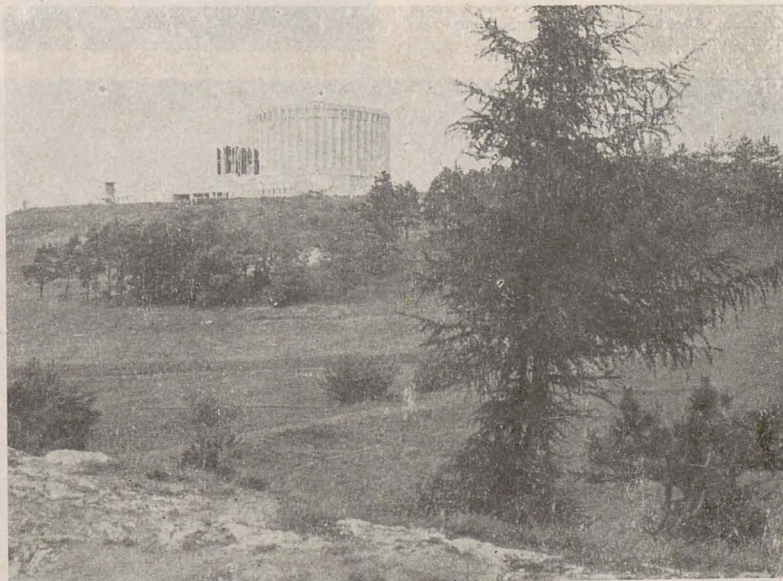
Dacă vom ține seama de praful, fumul, impuritățile accidentale, resturile solide rămase de la zugrăvit, etc (dintre care unele se fixează temeinic între șasiu și pînă), sau de umiditatea asociată cu răceala pereților exteriori, vom sfîrși prin a conchide că protejarea spatelui tablourilor nu trebuie omisă nici astăzi. În definitiv, este firesc ca pe un pictor să-l intereseze soarta tablourilor lui și după ce acestea nu-i mai aparțin.

Oricum, ca o măsură minimă de protecție a tablourilor mici și medii, se impune lipirea pe spatele ramelor acestora a cîte unei folii de carton duplex.

În revista «Arta» 4—5/1980, care conținea un rezumat despre arta din R. D. Germană, am avut ocazia să-l prezint, într-o suită de scurte portrete de artiști plastici, și pe Werner Túbke (pag. 70/71). În acel text aminteam deja de pictura pe care urma s-o execute pentru muzeul ce comemorează războiul țărănesc de la Bad Frankenhausen; cîteva dintre lucrările preliminare puteau fi văzute atunci în cadrul celei de-a VIII-a Expoziții de artă a R. D. Germane de la Dresda. Acum, șase ani mai tîrziu, această pictură se află în centrul creației lui Werner Túbke. Publicul interesat de artă din R. D. Germană și mulți dintre prietenii noștri din străinătate urmăresc îndeaproape nașterea unuia dintre cele mai mari tablouri care au fost pictate vreodată pe pînă.

Este concludent de a urmări evoluția de pînă acum a istoriei Muzeului panoramic. În anul 1973 Comitetul Central al P.S.U.G. și Consiliul de Miniștri al R. D. Germane au decis, cu ocazia celei de-a 450-a aniversări

1. Panorama Muzeului de Istorie a Războiului țărănesc din Bad-Frankenhausen  
2. WERNER TÚBKE în timpul lucrului



a Războiului țărănesc german, să întemeieze pe dealul luptelor de la Bad Frankenhausen un Muzeu panoramic. La data de 14—15 mai 1925, pe acest deal, masele țărănești răzvrățite, conduse de Thomas Münztzer au fost nimicite de trupele de mercenari ale contelui Filip de Hessa.

P'atra fundamentală a Muzeului panoramic a fost așezată pe acest pămînt istoric în mai 1974. Un an mai tîrziu era terminată construcția «la roșu» a acestei clădiri circulare ce urma să încorporeze pictura lui Werner Túbke; în 1977 clădirea a fost predată publicului pentru expoziții, prelegeri, conferințe și spectacole muzical-literare — iar în decembrie 1980 au fost încheiate toate lucrările de construcție. Clădirea circulară are o înălțime de 28 m și un diametru exterior de 43 m.

Werner Túbke începuse să se pregătească încă din anul 1974 pentru preluarea comenzii de stat în vederea creării picturii. El a întreprins temeinice studii de istorie și istoria artei, colaborînd îndeaproape cu oameni de știință din diferite domenii din țară și din străinătate. La 1 ianuarie 1976 s-a încheiat contractul între Werner Túbke și ministrul Culturii Hans-Joachim Hoffmann. Au fost executate numeroase studii preliminare, printre care 16 tablouri, 146 desene și 26 litografii. În luna aprilie 1979 Werner Túbke a început lucrul la versiunea 1:10 a viitoarei picturi panoramice. Comanditarul a confirmat în mai 1981 acest proiect. Tabloul (format din panouri), cu înălțimea de 1,20 m. și lungimea de 12 m, a fost prezentat în 1982/1983 la cea de-a IX-a Expoziție de artă a R. D. Germane de la Dresda publicului național și internațional ca o operă de artă de sine stătătoare, sub titlul «Revoluția burgheză timpurie în Germania».

3. Aspect din interiorul muzeului



4. Detaliu din «Fântâna spiritualității», reprezentând pe Martin Luther, Albert Dürer, Lucas Cranach, Ulrich von Hutten, Erasmus von Rotterdam și alții



După această versiune a fost preluat apoi la Leipzig desenul preliminar pe folie — ca bază pentru transpunerea cu ajutorul epidiascopului pe pînza de 1722 m<sup>2</sup>. Pentru aceasta tabloul a fost împărțit în 900 de pătrate de cîte 136 milimetri. În mai 1982 pînza a fost atîrnată cu ajutorul unei armături de coliere de jur împrejurul clădirii circulare. Această pînza a fost țesută dintr-o bucată la Combinatul textil de la Sursk (U.R.S.S.) și îmbinată printr-o cusătură dreaptă la Bad Frankenhausen. Ea are o înălțime de 14 m., o lungime de 123 m. și cântărește 1,1 tone. În noiembrie / decembrie 1982 a fost executat grundul de către specialiști ai Combinatului pentru modelări artistice de la Podolsk, lângă Moscova, iar în februarie 1983 s-au proiectat pe acest grund primele folii și s-au transpus contururile cu tempera (pe bază de ou) cu uscare rapidă. Desenul preliminar a fost terminat pe data de 4 mai 1983. În august 1983 Werner Tübke pune prima tușă de culoare de ulei pe pînza. Trebuie create circa 3000 de figuri — parțial de dimensiune dublă față de mărimea naturală, scene de mase, peisaje, scene alegorice, simboluri etc. Pînă la terminarea lucrării au fost prelucrate circa 3 tone de culoare (import din U.R.S.S.). În ianuarie 1985 lucrarea era pe jumătate încheiată și nu pare exclus ca în anul 1988 această pictură monumentală să devină accesibilă cetățenilor din R.D. Germană și oaspeților din străinătate. Aceasta va constitui un eveniment de însemnătate internațională.

Werner Tübke a constituit un colectiv de artiști, care s-au adaptat specificului acestor cerințe, deoarece singur nu putea birui un asemenea format uriaș. Din acest grup de artiști plastici fac parte pictorii și graficienii Helmut Felix Heinrichs (n. 1930), Andreas Katzy (n. 1957), Volker Pohlenz (n. 1956), Matthias Steier (n. 1959) și Eberhard Lenk (n. 1951).

Cînd, în 1984, am văzut primele fragmente din pictura circulară, m-a surprins densitatea lor picturală. Deși contururile au fost transpuse pe cale mecanică de la versiunea 1:10 pe pînza de dimensiuni mari, totuși pictura nu putea fi proiectată pur și simplu ca un prospect scenografic. S-au ivit noi probleme de modelare a culorii, căci trebuiau luate în considerație condițiile diferite de recepție a clădirii circulare; acestor cerințe li s-a răspuns cu măiestrie.

Chiar dacă este vorba de o viziune panoramică, concepția și modelajul acestui tablou diferă fundamental de alte asemenea. În timp ce, de pildă, panoramele în amintirea bătăliei de la Borodino dintre trupele rusești conduse de Kutuzov și armatele napoleoniene sau cea în memoria luptelor pentru eliberarea națională a bulgarilor de sub jugul turcesc de la trecătoarea Șipka se lucrează cu recuzită, elemente plastice, obiecte reale, perspective sau efecte de lumină, la Bad Frankenhausen se renunță la toate acestea. Vizitatorul se confruntă numai cu un impunător tablou circular. Panoramele în sens tradițional arătau un oraș, un peisaj sau un eveniment istoric într-un anumit moment; astfel, de pildă, în 1808 Schinkel a pictat o panoramă a orașului Palermo (5 m. înălțime, 30 m. lungime). Werner Tübke, dimpotrivă, nu se limitează să prezinte un anumit aspect delimitat exact din măcelul de pe dealul luptelor de la 14—15 mai 1525; el depășește cu mult această situație. Artistul își îndreaptă privirea asupra unei întregi epoci, cuprinzînd figuri ale umanismului european din secolul al 16-lea, reprezentanți ai Reformei,

scene din viața țăranilor, burgheziei și nobilimii. În această privință Tübke încalcă unitatea de timp și spațiu a «clipei fertile» a unui tablou postulat de Lessing în al său «Laokoon»; el nu creează o reprezentare simultană, o combinație asociativă de scene, imagini și spații parțiale care dau viață unor antagonisme sau colaborări între figuri, evenimente, stări spirituale etc. Nu se naște tabloul unei scene dintr-o mare operă (deși acest tablou conține ceva măreț, grandios, plin de spirit de sacrificiu), ci, așa cum scria istoricul de artă din Leipzig Karl Max Kober, un «teatrum mundi», o imagine complexă a acelei epoci, a acelui moment hotărâtor din istoria Germaniei și Europei, a trecerii de la evul mediu la epoca modernă. Prin întrepătrunderea diferitelor complexe de idei și simboluri într-un asemenea mod de redare a realității, perioada revoluției burgheze timpurii din Germania se face cunoscută ca o epocă în care se produce ciocnirea dintre vechea societate și cea nouă, ascendentă și curente antagoniste spiritual-ideologice ce le corespund.

Comanda statului era parcă «croită pe măsură» lui Werner Tübke. El se constituie ca un pictor căruia îi lipsește simțul distanței istorice. «Răspunderea morală a artistului este variată», mărturisește Werner Tübke. «De ea ține și croirea științei vechilor culturi, a moștenirii, cum se spune. Consider că o sarcină a mea să-mi aduc în atelier, pe diferite căi, fragmente hotărâtoare din cultura europeană, ca model, și pentru a fi copiate dar și pentru a fi reorganizate. În atelier se ating relații de idei despre trecut și prezent — în cel mai bun caz într-un proces de muncă de nouă unicitate». Pentru el, de pildă, recursul stimulator la Bosch, Brueghel, Quattrocento, Renaștere sau manierism este la fel de legitim precum alți artiști se referă la Picasso, Matisse, la impresionism, expresionism, Beckmann sau Corinth. Tübke are convingerea că omenirii i-au trebuit multe mii de ani pentru a atinge punctul culminant al Renașterii; în sec. al 19-lea ar fi intervenit o năruire a formei, la care nu ar dori să adere. Ceea ce a fost cu 500 de ani în urmă este pentru el la fel de viu ca și ceea ce se întâmplă astăzi. Tübke și-a însușit lumea spirituală și cea a formelor din acea epocă, a interiorizat-o și a dezvoltat din ea ceva propriu, original, fără să-i fie imposibil să accepte o asemenea comandă și să o realizeze cu măiestrie.

Astfel, el înțelege noțiunea, provenită din limba greacă, de «panoramă» în traducerea ei ad-litteram de «perspectivă totală» — din punct de vedere al conținutului, și în limbajul artistic ce-l determină de «unicitate încă necunoscută».

Cel care înțelege o imagine artistică numai ca un panou didactic, acela nu va descoperi bogăția de idei și emoțională a picturii. Tübke dezvoltă o configurație a formei convingătoare din punct de vedere vizual, bogată, captivantă, în al cărei ritm patetic se înglobează bogăția detaliilor. Această formă corespunde demnității epocii istorice, abundenței reale de evenimente din acea vreme și impresionează și pe privitorii care dispun de mai puțin cunoștințe istorice.

Se naște o pictură circulară fără început și fără sfârșit, fără o suită cronologică a mersului istoriei, plină de un «dramatism baroc — dinamic, imnic» (Kober), nu un tablou istoric, ci o interpretare istorică exactă și totodată metaforică, care îl copleșește pe privitor și îl incită la un studiu mai îndelungat și repetat — o provocare pentru istoria artei.

Pentru a descrie tabloul ar fi necesară o carte voluminoasă. Tübke include multe elemente care nu pot fi explicate decât cu ajutorul experiențelor spirituale, religioase și chiar practice ale acelei vremi și ale reprezentanților ei. Alături de opulenta scenă a bătlăiei vedem viața de zi cu zi a oamenilor, o Judecată de Apoi, draci, nebuni, apariții vizionare, țărani și orașeni la pescuit, la dans și la masă. Descoperim lefegii la beție, la zaruri și la jafuri. Lângă o fîntînă ospitalieră se adună personalități din acea epocă: Martin Luther, Georgius Agricola, Adam Ries, Paracelsus, Erasmus von Rotterdam, Albrecht Dürer, Lucas Cranach și mulți alții. Putem vedea evenimente din răscoalele țăărănești, din Tirol pînă la teritoriile din Turingia. Sînt tratate probleme din istoria bisericii, ale inchiiziției, exorcismului și cultului demonic. În pictura sa nici nu se întîmplă destule, este de părere Werner Tübke. «Trebuie să fie o beție de forme și culori... dragoste, luptă și moarte, Müntzer, Luther și Papa, portret, peisaj și natură statică — totul este inclus. Este un freemănt pictural peste ani... Pentru mine această lucrare este cel mai mare noroc pe care îl putem avea. Cine mai are posibilitatea de a se dedica cu atîtă concentrare unei munci, de a i se dedica total, de a-și oglindi viața în ea? Trebuie să fie puțin nebun pentru a înfăptui așa ceva».

În ciuda mărimii ei colosale lucrarea nu-l face pe privitor să pară mic. Ea cheamă la dialog și emană acea umanitate pentru care au murit, după ce au fost răniți, prinși și torturați groaznic Thomas Müntzer și prietenii săi. Este plină de nădejdea, istoric motivată, că omenirea este capabilă de a-și stăpîni istoria.

traducere Roxana Theodorescu

#### Date biografice

prof. Werner Tübke

- 30 iulie 1929 — se naște la Schönebeck/Elba  
1945—1946 — ucenicie ca pictor la «Școala profesională de artizanat german», bacalaureat 1947  
1948—1949 — studiază la Facultatea de grafică și arta tiparului din Leipzig, prof. E. Voigt și E. Hassebrauk  
1950—1953 — studiază educația artistică și psihologia la Universitatea Ernst Moritz-Arndt din Greifswald, 1953 — examenul de stat  
1953—1954 — colaborator cultural la Casa centrală pentru muncă culturală din Leipzig  
1954 — trăiește ca pictor și grafician liber profesionist la Leipzig; devine membru al Unirii Artiștilor Plastici din R.D.G.  
1956—1957 — Asistent la Facultatea de grafică și arta tiparului, apoi din nou liber profesionist  
1963—1965 — Asistent la Facultatea de grafică și arta tiparului; în 1965 devine profesor  
1971 — Premiul de artă al orașului Leipzig  
1972 — Profesor și titular al catedrei de pictură și grafică la Facultatea de grafică și arta tiparului din Leipzig  
1973—1976 — Rector al Facultății de grafică și arta tiparului din Leipzig, în același timp profesor și conducător al clasei de măiestrie  
1974 — Premiul național al R.D.G.  
1976 — Ordinul «Drapelul muncii»; Marele premiu al celei de-a II-a Quadrienale de artă din țările socialiste de la Sofia  
1980 — Premiul Käthe Kollwitz al Academiei artelor din R.D.G.  
1982 — Premiul național al R.D.G.; Membru al Academiei regale de artă a Suediei

Călătorii de studii: U.R.S.S., R. P. Bulgară, R. S. Cehoslovacă, Elveția, R.F.G., Franța, Belgia, Austria, Grecia, Suedia, Italia  
Expoziții: Altenburg, Dresda, Erfurt, Berlin, Halle, Leipzig, Bad Frankenhausen, Greiz, Magdeburg, Rostock, Schwerin, Frankfurt/Oder, Milano, Florența, Bremen, Hanovra, München, Paris, Frankfurt/Main, Viena, Nürnberg, Kiel.  
Participări la expozițiile naționale ale R.D.G. la Dresda și la alte expoziții de artă importante pe plan național și internațional

#### cărți/idei

## o frescă michelangeloescă: mediterana lui fernand braudel

narcis zărnescu

I-a fost dat lui Fernand Braudel — reprezentant de seamă, alături de Lucien Febvre, Marc Bloch, Robert Mandrou, Emmanuel Le Roy Ladurie ș.a., al unuia dintre cele mai fecunde curente din istoriografia actuală, inițiat de revista «Annales» — să reconstituie odiseele și iliadele unui fascinant, contradictoriu, stînjenitor și unic personaj: Mediterana, care nu este pur și simplu «marea interioară», ci un «complex de mări», etichetate și jalonate de geografie, geologie, oceanografie, fragmentar însă «codificată» de istorie. «Mediterrana» lui Braudel, situată între ultimele mari vîlvății ale Renașterii și Reformei și veacul al XVII-lea, își dezvăluie farmece și duritățile. «Noutățile sunătoare», cum erau denumite evenimentele în secolul XVI, oscilațiile ciclice și istoria de amploare seculară îi permit autorului să surprindă cele trei ritmuri ale spațiului mediteranean: desfășurarea «presto» a evenimentelor, «moderato», a structurilor, «adaggio», «lento» a permanențelor.

Scrișă în timpul prizonieratului de la Lübeck, cartea lui Braudel aducea în prim plan ideea de civilizație umană, de valoare, într-o perioadă cînd civilizația și valorile se aflau la ceas de cumpănă. Pe urmele lui Lucien Febvre, Braudel refuză modelul hermeneutic propus de Geistesgeschichte, în care realitățile cotidiene, aspectele materiale ale civilizației sînt minimalizate sau ignorate, orientîndu-se în speță spre mediul geografic și orizontul economic. Autorul crede în «heterogenitatea, în diversitatea civilizațiilor lumii», subliniind importanța pe care o deține într-o istorie corectă studiul relațiilor internaționale. Dar preferințele istoricului rețin doar tangențial ideile, atitudinile, reprezentările, viziunile care și-au aflat expresia în artă și literatură. Oglinda Mediteranei braudeliene reflectă, de pildă, doar umbra fugară a lui Michelangelo. Braudel — după cum pe bună dreptate remarcă Al. Dușu în prefață — și-a asumat un risc considerabil, și anume acela de a pierde din vedere parte din prezența umană în desfășurarea evenimentelor. Fresca nu înregistrează ideile epocii despre lumea ideală și omul exemplar.

Lucrarea «Mediterrana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea», (trad. Mircea Gheorghe, pref. Al. Dușu, Ed. Meridiane, 6 vol. 1985—1986) se împarte în trei secțiuni, fiecare reprezentînd în sine o încercare de explicare a întregului. Prima parte cuprinde istoria omului în raporturile cu mediul înconjurător, istorie ale cărei ritmuri sînt alcătuite «din reveniri insistente ale ciclurilor mereu reîncepute». Autorul pornește de la cercetarea munților, a cîmpurilor, a deșerturilor, se îndreaptă spre Marea Egee și Marea Neagră, urmărește «istmurile» — trasee economice și culturale, românii aflîndu-se în «istmul» care unește Balcanii cu Marea Nordului prin Gdansk. Considerațiilor despre climă le urmează analiza căilor de comunicație și a dezvoltării orașelor. Economicul este studiat (și) prin determinatele sale geografice, demografice, climatice. Statul-cetate, specific Renașterii, se îndreaptă irepre-

sibil spre statul-teritoriu. Spania și Imperiul Otoman domină scena istoriei. Supremăția otomană, Liga Sfîntă, bătlăia de la Lepanto — tensiuni și eclipse evenimențiale, pe care Braudel le reconstituie cu acribia-i caracteristică. Modelul hermeneutic este deschis, modulat, lectura funcționînd fie de la «evenimente» prin «conjecturi» spre «constante», fie în sens invers. Constantele ocupă însă o poziție preferențială, «mișcările lente», «durata lungă» — descoperită și impusă de Braudel — permițîndu-i autorului, de pildă, să vorbească despre o «économie-monde». În vreme ce istoriografia pozitivistă stabilește un simplu lanț de cauzalitate între evenimente, Braudel demonstrează că o serie de atitudini și activități rămîn neschimbate, se transformă la distanțe lungi, iar altele aproape instantaneu. Schimbarea înregistrată de istoria evenimentală, aceea «histoire historisante», se petrece la suprafață, dar dincolo de întîmplări se află activitățile care s-au perpetuat datorită atît condițiilor geo-demografice, precum și modului de organizare social-umană. De aceea, pentru a descifra «topografia» duratei lungi — «timpul înțeleptilor» — Braudel observă curba prețurilor, progresia demografică, mișcarea salariilor, variația ratei de interes, tonajul vaselor, căile de comunicație, mișcările comerțului cu mirodenii și cu grîu. Intemeindu-se pe documente de arhivă multe inedite, istoricul sondează atît de Spania, explică «decalajul» dintre Orient și Occident prin pierderea treptată începînd cu secolul XIII a poziției privilegiate ocupate de cel dintîi în sistemul european. În istoria globală a lui Braudel, civilizațiile sînt în mișcare, depind de palierul al doilea al duratei, de conjuncturi. Pentru învățatul francez, civilizația este «așezarea unei omeniri anumite într-un spațiu anumit», «o categorie a istoriei, un clasament necesar». (*Structurile cotidianului*, Ed. Meridiane, tr. rom., II, p. 361). Așadar, coerența spațială plus permanența temporală, totul grefat pe o armătură social-economico-politică constituie elementele definitorii ale civilizației în concepția braudeliană. I se poate reproșa însă lui Braudel absența structurilor mentale, puse în valoare de lucrări fundamentale precum cele semnate de Jean Delumeau, Robert Mandrou, Jacques Le Goff, Georges Duby, Alphonse Dupront, Pierre Chaunu, Michel Vovelle, Al. Dușu ș.a.

Scrișă cu forță evocatoare, cenzurat-michelangan, sinteza lui Fernand Braudel pune în lumină un inspirat mod contemporan de a aborda trecutul, o modalitate necesară de a reconstitui lumea de odinioară spre a-i restabili relațiile cu lumea de astăzi. Istoria devine, astfel, o știință a prezentului, o viziune sistematică exemplară de afirmare a valorilor etern necesare ale umanismului, care — după Braudel — este «un fel de a spera, de a voi ca toți oamenii să se comporte cu fraternitate unii față de alții, ca civilizațiile, fiecare în parte și toate laolaltă, să se salveze și să ne salveze.» (*Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 314).

# chihlimbar și piele

sala dalles

m. abăciței

Poezia accesoriului în materiale calde, prețioase, obediente și cu memoria organicului: cu ocazia zilei naționale a U.R.S.S. și a sărbătoririi Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, s-a deschis într-o secțiune a sălii Dalles o expoziție cu colecții de obiecte din piele și chihlimbar, prelucrate artistic de creatori din republicile socialiste Letonia, Lituania și Estonia.

Condiția artizanală a pieselor este de cele mai multe ori depășită prin evitarea miniaturizării, iluzionismului și artificialității atacante. Creatori dintr-un spațiu artistic cu notă riguroasă, dacă nu chiar geometrizarantă, se exprimă stilistic pe latura unui modernism laconic, în compuneri clare și articulare ritmice. În ambele domenii de prelucrare artistică se poate citi un vector de deschidere stilistică, călcat pe grupe de vîrste ale creatorilor, dinspre tradițional meșteșugăresc spre sublimare în limbajul unei geometrii «iuți», combinatorii, deci moderne. O demonstrație bună a manualității profesioniste și a disciplinării răbdării asigură acuratețea de prelucrare fără bizererii și forțare tehnică.

Chihlimbarul, lavă organică împietrită, opalescentă, are drept calitate princeps spectrul de nuanțe calde, topite unele în altele, cu irizări melifere, ca și caracterul irepetabil, «visător», și «conținător de lumi» (cunoscutele incluziuni biologice). Prelucrarea ușoară, de tradiție seculară pe litoralul sud-estic al Balticii, a dus la extinderea repertoriului de piese de chihlimbar dincolo de pôdoaba propriu-zisă, în extensie, pînă la celebra cameră de chihlimbar din Palatul Ecaterinei de lângă Leningrad. Artiștii letoni recurg îndeosebi la un tip tradițional de pandantiv — sakta, cu varietăți de lanțuri care compun pe registre pietrele/plăcuțele de chihlimbar. Monturile metalice sînt frecvent alcătuite din împletituri și lănișoare ritmate, alternate, într-un regim de regularitate care pune în valoare spărtura, secțiunea sau «cocoloșul» de chihlimbar. Interesul major este deci punerea în valoare a esanționului mineral, astfel că, uneori, acesta rămîne neprelucrat, cu grijă pentru raportul de ton și luciu între metal și piatră. Remarcăm numele cîtorva creatori: Eriks Rubenis, Melčere Austra, Olgerta Keterlins, iar pentru nota modernă, Urve Kintner, Marie Kerem, Ive Marie Kaegerd, și, îndeosebi, Dina Dubinia, cu piesele aflate la Muzeul de Artă al R. S. S. Letonă.

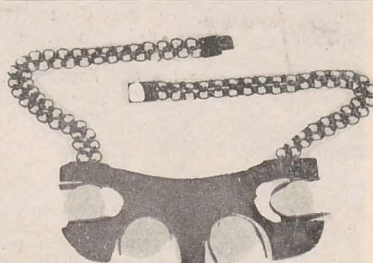
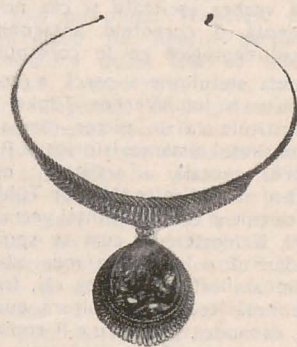
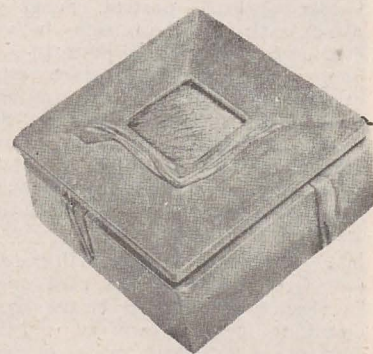
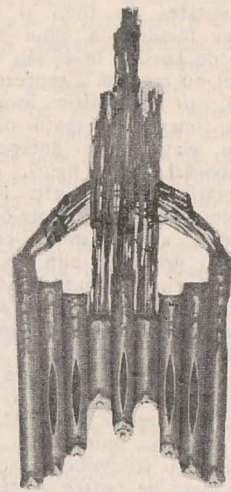
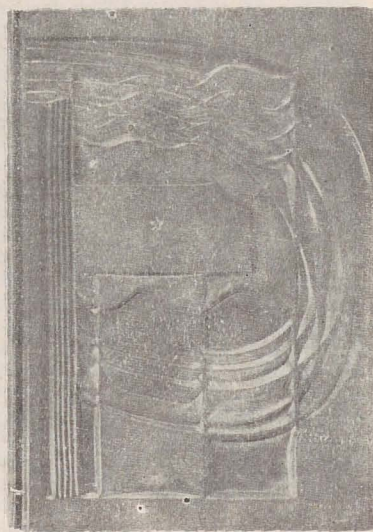
Secțiunea de piele oferă o varietate notabilă, tipologic și funcțional. De la obiecte tradiționale din piele: coperti de carte, cutii de birou, cutii casnice, truse, cordoane «sue-

niruri», ș.a.m.d., latura de noutate calitativă o constituie explorarea posibilităților monumental-decorative ale suprafețelor de piele: panouri parietale, volume sculpturale, mobilier.

Această tendință decorativă este larg ilustrată de selecția propusă: compoziții plane din moduli diferențiali ca textură sau colorit, în stilistica panourilor murale, sculptura modelată în piele (figurativul insolit al «Gîndacilor roșii» semnat de Elo larv) compoziții în relief cu inserții metalice, ca cea semnată de A. Kagaine sau compuneri de volume cilindrice, precum setul de cinci moduli al artistului leton Liska Ghibze.

Exponatele din piele (media este constituită de genul legăturilor de carte și album) repertoriază o seamă de procedee tehnice de prelucrare ale pielii vizînd consistența, textura, vopsirea, reliefa, gofrarea etc. și tehnici inedite de efect plastic: arderea, mototolirea, combinarea cu metal, sticlă, ceramică, chihlimbar, și cu efect de mare eleganță, inserția de blană (setul de trei cutii și panourile artistei lituaniene E. Boci).

Obiecte de artă care solicită și înnoilează materialele, acumulînd o lecție practică asupra frumosului reunite într-o astfel de expoziție dau măsura acelor «bogate ore» ale ritualului artizanal.



## opt pictori din u.r.s.s. căminul artei (etaj)

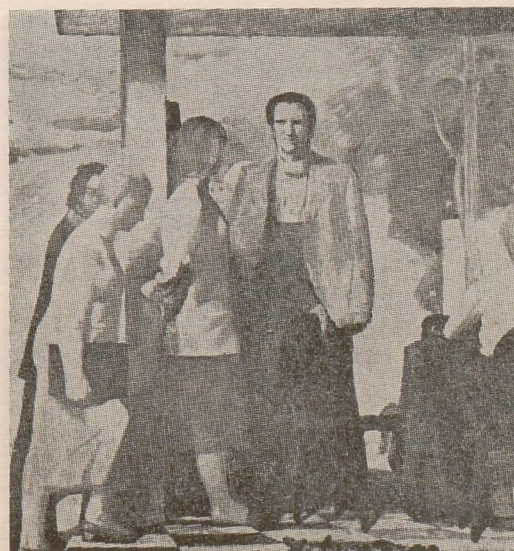
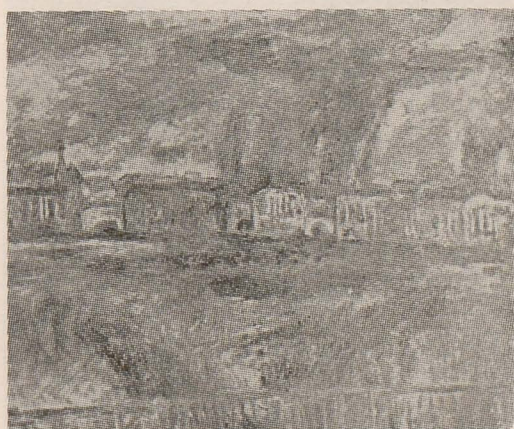
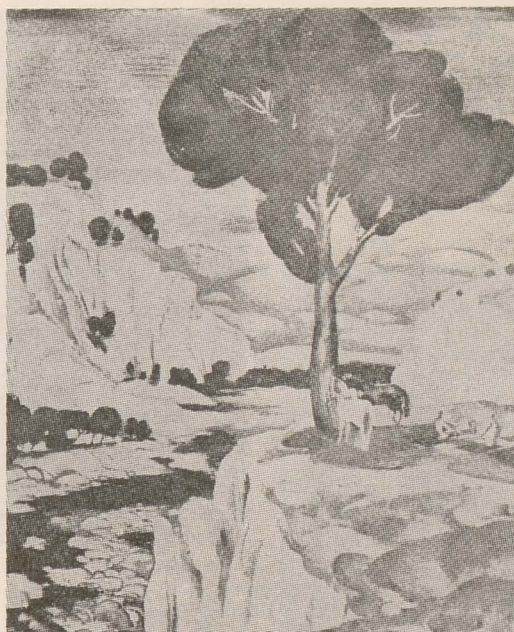
p. frîncu

Între manifestările care au marcat în noiembrie împlinirea a 69 de ani de la Marea revoluție din 1917, și această selecție care ne-a adus la București pictură contemporană din diferite regiuni ale U.R.S.S.-ului. Din generații diferite, numărînd după datele din catalog, între 72 și 39 de ani, cei opt pictori provenind din regiunea Moscovei, Kazahstan, Ucraina, Lituania, Leningrad, Uzbekistan, Letonia și Armenia se constituiau într-un grup expozițional înscris sub numitorul comun al unei arte în contact direct cu realul. Figurate după un canon neoimpresionist (Max Arcadie-vici Birstein) sau sugerînd lecția unui Permecke (Silvestras Djeeaukstas) — ca să cităm antipozii stilistici — «motivele», la fel de diverse ca scenariu și atmosferă, glosau în marginea sonorităților lirice provocate

de peisaj sau natură statică, consemnau momente «de gen», sau scene din cotidianul socialist investite cu o monumentalitate simbolică. Dincolo însă de caracterul mozaicat al facturilor și temelor, de asimilarea specifică a unor experiențe ale picturii europene din secolul nostru, o pictură de solid profesionalism, elaborată cu răspundere și seriozitate, mărțurisind de importanța pe care școala de pictură sovietică contemporană o acordă în continuare desenului, studiului laborios după natură al peisajului și chipului uman, protagonist al artei din țara vecină și prietenă. O expoziție de ținută depunînd încă odată în favoarea necesității cunoașterii reciproce, pentru dialogul în termenii inefabili ai limbajului artistic.

1. VOOS E. (R. S. S. Estonă): Carte de mare «slavă» 1975
2. GAGINE-KAGINE A. (R. S. S. Letonă): Ornament de perle, 1973
3. BOCI E. (R. S. S. Lituaniiană): Cutii decorative, 1982
4. RADZINȘ I. (R. S. S. Letonă): Colier, 1970
5. KETERLINĖ O. (R. S. S. Letonă): Colier, 1970
6. IANO E. (R. S. S. Estonă): Gîndaci roșii, 1979

1. A. S. PAPIKEAN: *Natură statică*
2. D. I. UMARBEKOV: *Tugonda — arborele de fier*
3. M. A. BIRSTEIN: *Portretul pictoriței Nana Nikogosian*
4. S. A. RISUHN: *Pictet un tablou vesel*
5. S. DJEUKSTAS: *Sărbătoarea cîntecului*
6. V. I. TIULENEV: *Capitală nordică*
7. V. I. SOROKIN: *Monumentul lui Petru*
8. I. A. ZARIN: *Sediința sovietului sîtesc*



## jurnalul galeriilor

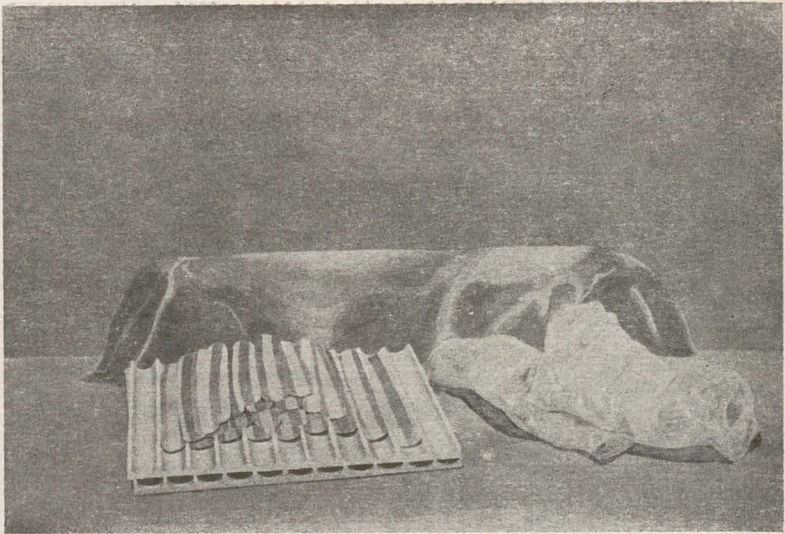
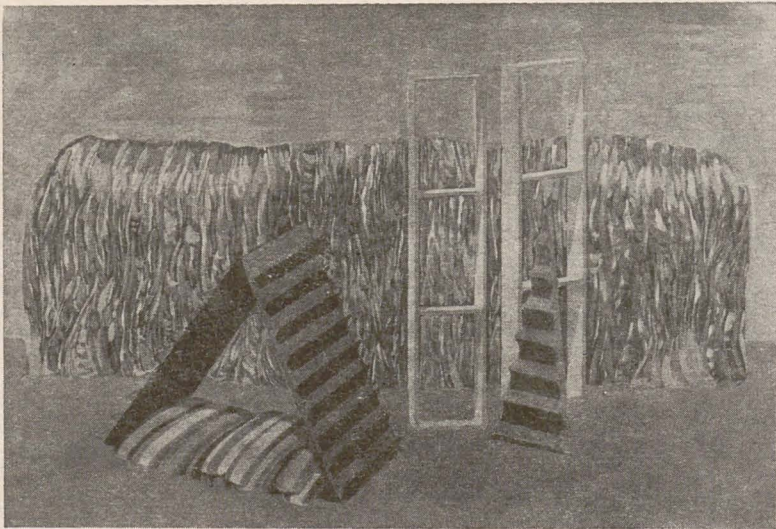
françois pamfil

simona runcan (simeza)

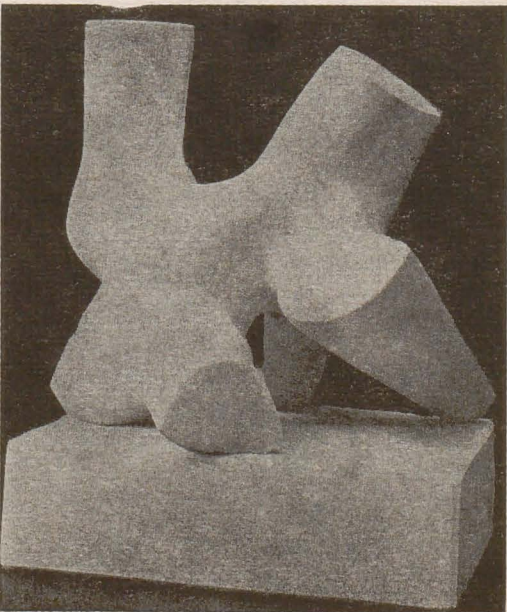
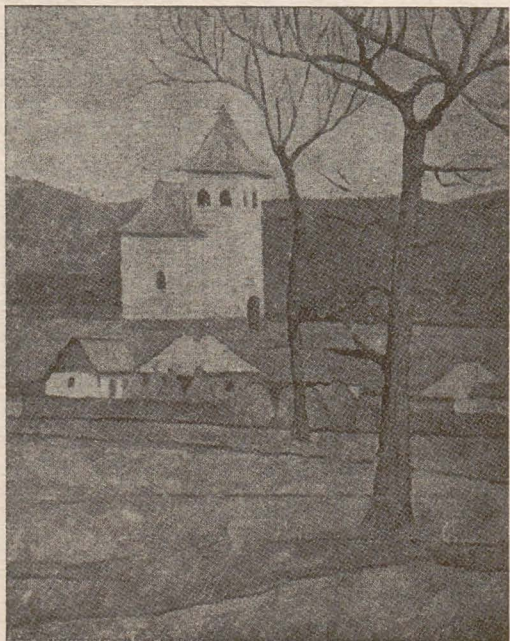
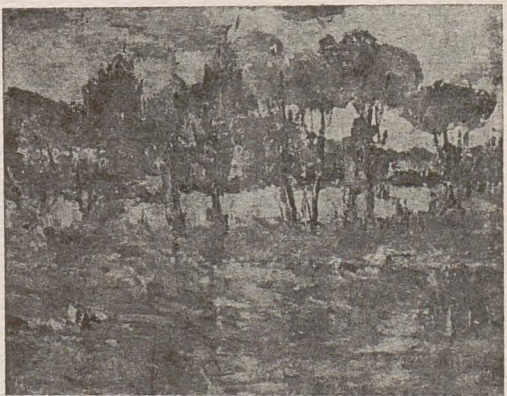
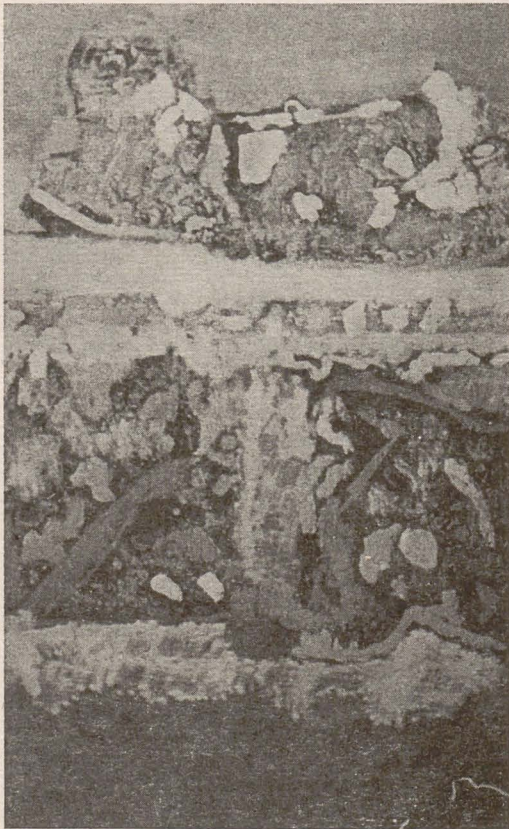
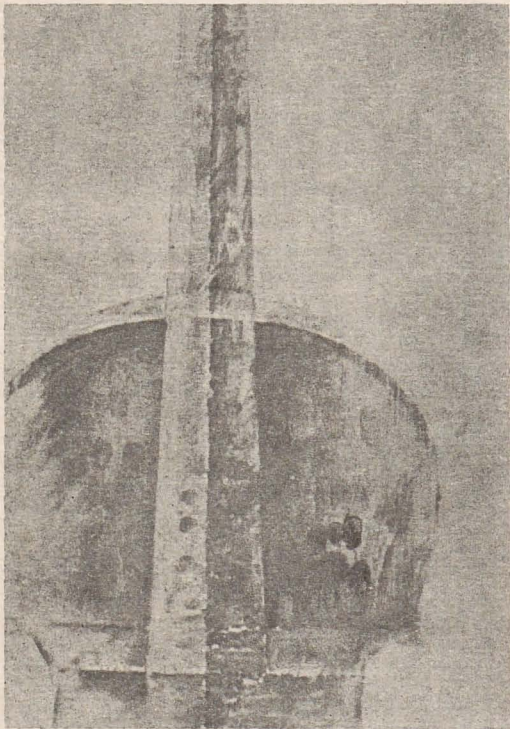
Artistă care nu mai are nevoie de un protocol de prezentare, *Simona Runcan* se află într-un moment de fericită cumpănire între exercițiul unui limbaj din ce în ce mai inconfundabil (prin asimilarea organică a unor modalități frecventate în grafica contemporană) și elaborarea unui scenariu vizual în scenografia unui univers plastic progresiv diferențiat și complex. În «decorurile» concepute ca spații de evoluție a unor mereu tridimensionale «semne» protagoniste se petrece acum spectacolul unei obiectualizări al acestora în sume de ritmuri adunate în construcții plutitoare în atmosfere cordial-metafizice. Este o lume în care prin lipsa posibilității de raport pe scara dimensiunilor antropogene volumele sînt investite cu o ocultă monumentalitate care conferă planșelor realizate în formatele obișnuite ale genului un anume caracter de proiect arhitectural. Ambalate în drapaje transparente sau misterioase sub cele opace, forme asamblate sau debitate în planuri cu structură modulară, ancadramente funcționînd ca pasaje pentru sugestia spațialității, în sfîrșit scări — ca să apropiem astfel sensul unor prisme în trepte compun o lume în care cheile lecturii exploatează copios și capacitățile ca și locurile inevitabil comune ale mecanismelor văzului. Un joc complex și adesea ciudat întreprins cu o admirabilă stăpînire a regulilor și mijloacelor, într-o atmosferă tip de Chirico uneori însă fără sugestiile temporalității, alteori evocînd signaletica convocată în «mandalele» unui Zbigniew Makovschi. În ceea ce ne privește mărturisim rara satisfacție provocată de acceptarea pariului propus de *Simona Runcan*: o călătorie într-un univers în care gramatica desenului se animă, miraculos, în personaje autonome. Și nu în ultimul rînd o pilduitoare demonstrație de rigoare profesională, bun gust și egală cu sine capacitate de concentrare într-un număr de lucrări impresionant de mare. Încă o mărturie despre calitatea eșalonului matur al graficii noastre de azi, o expoziție din care mai junii și mai impacienții cu celebritatea confrăți au avut de învățat și despre valoarea caratelor așteptării laborioase, de înțelepciunea de a învăța continuu și despre ceea ce nu trebuie neapărat desenat, adică spus.

rareș pantea (galateea)

Tot cu grafică de șevalet debutează *Rareș Pantea*, prezentat de entuziasta animatoare a cenaclului tinerilor care este poeta Magda Cârnelci și prefațat în catalog de Adina Kenereș. În ceea ce ne privește nu împărtășim însă întru totul opinia exprimată aici de grațioasa noastră colegă, potrivit căreia tînarul desenator «se scutură de desen», mai explicabilă oricum la sfîrșitul decît la începutul unei opere. Că celebra și dramatica exclamație a lui Lautrec nu se poate aplica în acest caz o demonstrează «inflația» de desen convocat în planșele lui *Rareș Pantea* cu juvenilul orgoliu al demonstrației capacităților sale (manuale și vizuale) de mișcare în mai toate tipurile de figurație obișnuite azi în subspeciile genului. Procedee și contexturi specifice ilustrației în alb-negru se integrează prin juxtapunere într-un mozaic din care nu lipsesc factura specifică gravurii în metal sau litografiei, culoarea mînuită în sens pictural sau numai pur decorativ, notația cu caracter de fragment de studiu sau crochiul de reporter al momentanului.



1, 2. SIMONA RUNCAN  
3. AUREL ACASANDREI  
4. RODICA XENIA  
CONSTANTIN  
5. MARCEL BUNEA  
6. MARCEL CHIȚAC  
7. RAREȘ PANTEA  
8. SANDU PETREA  
9. MIHAI MARCU



Fluiditățile acuarelei și transparențele creionului colorat coexistă cu hașura penței topografice, cu valorări tonale în laviuri mono sau policrome, cu tranșanța tușei de grafit într-un colaj cu o regie aparentă complicată, dificultățile lecturii fiind sporite și de concentrarea lui în suprafețe de proporția formatului în quarto. O teamă a câmpurilor neangajate activ constrânge elementele compoziției, un adevărat horror vacui, spațiile de respirație fiind minime într-o aventură a invenției cenzurată rectangular numai de cadru. Caracterul de poză a unei violențe când asumată când numai benign-adolescentină, detalii antropo și zoomorfe de protocol de prosectură instaurează o atmosferă vag neliniștitoare (moralizatoare?) augmentată și de însinuirea sau disimularea caligrafiei titlurilor integrate economiei imaginii, titluri jucăuș-ambigue ca «Solnița cu supă» sau «Fotoliul din piele de porc cu trei brațe». Harnic și bine școlit, absolutul de acum doi ani ne propune un autoportret artistic, inevitabil baroc la această vîrstă a culturii și experienței sentimentelor, promițînd o evoluție ce nu va întîrzia să cîștige temeritatea simplității.

#### marcel chițac (g.a.m.b.)

La cîtăva vreme după Constantin Piliuță un alt pictor botoșănean probează — prin efectul întîmplării, desigur — parcă o anume simpatie a acestei galerii pentru artiștii proveniți din Țara de sus. Dedicată satului natal, această a doua personală a lui Marcel Chițac se înscrie totuși mai puțin în nota cu care obișnuim să caracterizăm pictura moldovenilor, lirismul discret, o poetică sfîtos-contemplativă ce o caracterizează nu odată. Căci, deși fermecat de luminile unei palete clare, fără sonorități dramatice, pictorul manifestă un apetit obstinat (pînă la manieră) pentru un desen angular în planuri stilizate după logica unei analize sculpturale parcă, sistem de construcție ce conferă discursului său o anume rigiditate monumentală, adesea în contratimp stilistic o atmosfera «de gen» a temei. N-am invoca aici, asemeni profesorului Dan Grigorescu, «augusta lecție a lui Ressu», cît mai degrabă influențele unei concepții a desenului practicat din școala transilvăneană ilustrată de un Nagy Imre sau, mai de curînd de pictura clujeanului Mohi, cu care cea de față pare a sta extrem de aproape. Dar, s-o repetăm și noi, onest și rezistînd echilibrat tentației experimentelor, Marcel Chițac va ști să învețe și de tensiunea convexă a suprafețelor generate de curbe și secretele acelui desen nevăzut pe care se articulează inefabilul imaginii bidimensionale. Deocamdată necesitatea unui expozeu limpede și tranșant, obsesia organizării compoziționale, lipsa precipitării în gest spectaculos sînt date care ne asigură că tînrul pictor care activează la Studioul armatei nu va întîrzia să binemerite epoteții unei consacrarîi neîntîrziată.

#### aurel acasandrei (căminul artei — parter)

Un pictor despre care nu știm — din păcate — prea multe, consemn aplicat și catalogului care nu informează, cum se obișnuiește, nici măcar datele biografice. Săvîrșită cu sensibilitate și eleganță, o pictură în fapt monotematică, dacă ar fi să vedem ciclul variațiilor propuse la un portret al viorii, antropomorfizează în marginea asociațiilor posibile cu toracele, gîtul și respectiv portretul uman în spații aseptice în care paginația elementului protagonist trădează o vocație calofilă. Complex tradusă pictural, epiderma unui instrument vechi devine pretext de modeleu și structuri de pete, structuri reluate de altfel și în compozițiile fără element figurative. Un lirism discret peste tot chiar și în scenografia unui obiect tridimensional construit probabil și în intenția de a ambienta atmosfera glacială a galeriei.

#### andrei pintilie

#### marcel bunea (orizont — atelier 35)

Dacă în anul care tocmai a trecut am înregistrat cîteva debuturi cuminți, care păreau să contrazică însușirile contestate ale tîneretii, iată că la *Atelier 35* debutează Marcel Bunea cu o expoziție în care

inconfundabilul său glas polemic creează un climat de un înconfort spiritual remarcabil; la nivelul limbajului plastic, de asemenea, tablourile sale sînt de o forță și un curaj al exprimării cu totul ieșite din comun fapt care a și produs un «blocaj» al așa numitei critici de întîmpinare din revistele noastre literare care a tăcut a nedumerire pe întreg intervalul cît această expoziție a fost deschisă. Marcel Bunea ne introduce într-o lume care nu trebuie să ne placă într-un ciclu tematic de picturi și desene pe o temă din «mitologia» populară românească anume aleasă pentru ca artistul să-și poată formula o poetică originală. «Nefărtații» săi — ca personaje programate — încearcă orice, își bat joc de imaginile pline de miez și încărcătură spirituală, sînt în luptă cu oricine, dar mai cu seamă exorcizează simțul comun. Pictorul ar fi putut spune, împreună cu nenea Iancu: «simț enorm și vîz monstruos». Și, desigur, nu pentru că pictează făpturi infernale; acele șocante asimetrii din tablourile sale polemizează față de modurile frumoase de a compune, ba chiar cu o anumită direcție din arta noastră contemporană care a început să atragă pe mulți comozii. Recunoaștem în pînzele și desenele lui Bunea dreptul inviolabil pe care-l are tîneretatea de a se autoafirma prin negație. Nu-i de mirare deci ca, temperament afîn expresionismului, Marcel Bunea folosește un limbaj plastic apropiat de cel al «noilor sălbatici» (Die Neue Wilde). Tot așa cum, în plan ideatic, Bunea vehiculează un limbaj, cum ar spune Mircea Eliade, un limbaj de teologie negativă.

#### aurelia mocanu

#### sandu petrea (eforie)

S-a spus, și faptul se confirmă prin perenitatea de limbaj, că vocabularul plastic al post-impresionismului ar fi bine potrivit sensibilității, vizualității și deopotrivă atmosferei și cromaticii peisajului românesc. «Echilibrul raportului complementarelor, relația formă-obiect-culoare sau vibrația spațiilor interobiectuale nu au un teren mai adecvat decît mediul nostru și un mai judicios echilibru decît măsura specifică atitudinii și comportamentului firii romînilor». Sînt spusele lui Horia Horșia într-un parcurs ideatic care desemna feuda senorială, din zona de care ne apropiem, a lui Ion Muscelanu.

Apartenența serioasă la tradiția formală și cromatică a școlii noastre interbelice constituie, în cazul lui Sandu Petrea, temeiul unei expoziții de sinceritate, de comunicare calmă și caldă, de cumință. Am amintit de Muscelanu pentru, credem, similitudinea temperamentală. Structură temperat solară, transfigurează realul fără nivele de re-construcție, ascultînd în primul rînd de semnalele cromatice și materiste ale motivului. Iar prin vibrația tentelor, unificînd material reprezentarea, se instalează un sentiment de plenitudine și lirism sugestiv. Limbajul clasic al peisajului (preferință pentru zonele dunărene sau crînguri transilvane) și al naturilor moarte cu flori (bucete de calmă «audiție» smălțuită) deține, și în cazul lui Petrea, o ambiguitate rodnică, susținătoare de căutări personale în registrul cromatic. O materialitate densă, saturată mai degrabă spre mineral decît spre incandescent, cu prilejul unei dezvoltări gestuale ce reunește fluentă și transparențele pigmentare cu zone de împăstări. În selecția de laviuri (asumată aici, cu energie expresivă, și figura umană) rapidă transfigurare a motivelor accentuează nota de prospețime și convoacă valori picturale prin anvelopa traseelor de linii.

#### mihai marcu (orizont)

O geometrie neîmpovărată de simetrii, pulsînd între umbră și lumină, între goluri și înmuguriri, este demonstrația de unitate a expoziției lui Mihai Marcu. «Inaderent la blocul de materie întreg și concentrat, mișcarea pluri-direcțională a volumelor sculpturii sale, tratarea cu degajare a materiei și menținerea unei coerențe a sensului în condițiile aparente dezarticulării a formei», sînt referințele interne, de marcă ale sculptorului Marcu, sintetizate în textul catalogului de către Grigore Arbore.

Între disciplină constructivă (euritmie, control intelectual al formei, seninătate de matrice clasică) și evoluție proteică, regimul formal al lucrărilor

lui Marcu instalează un regn osmotic între geometrie și încrîngătură organică. Printr-un impecabil echilibru axial, entitățile de marmură sau lemn capătă coerența și autonomia «abstracției vizînd o semnificație». Sculptorul propune cicluri tematice: «Iluziile lui Icar», «Fata Morgana» și «Rusaliile», teme simbolice, decelînd imagini autosuficiente, emblematice. Încercătura lor energetică vine din plin formal și tehnic: distorsiunea sau degajarea maselor, tăieturi îndrăznețe de planuri, ermetizate prin lustruire și necruțarea eroziunilor, perforări și alveolări ale blocului. Dacă primele două cicluri au o poezie păgînă de ritmuri retezate, «Rusaliile», portrete sublimite, recheamă centralitatea și palpitul blocului, într-un miracol traversînd vegetalul spre creșterea făpturii.

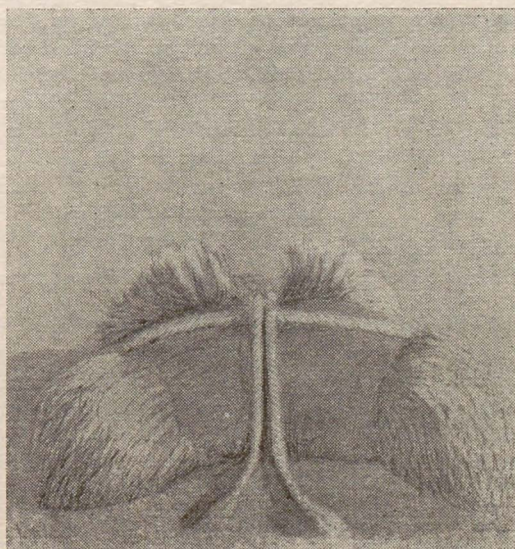
#### rodica xenia constantin (g.a.m.b.)

După Valéry, cuvîntul «natură», ce pare general și aparent, conține orice posibilitate de experiență este cu totul particular. Evocă imagini personale, determinînd memoria sau istoria unui ins». În cazul Xeniei Constantin istoria întîlnirilor sale cu natura ordonează și abstrage din circumstanțierea artistei în locuri cu personalitate expresivă — precum Valea Doftanei, Razelm — o «materie-memorie» ce tinde spre limpezirea unei tensiuni interioare a motivului. «Natura, în spusele aceluiași, de cele mai multe ori declanșează viziunea unei erupții verzi, continue și vagi, a unui mare travaliu elementar, împotrivindu-se celui omenesc, a unei montone cantități care o să ne acopere, a unui lucru mai puternic decît noi, încîlcindu-se, deșirîndu-se, dormind și iarăși brodînd». Ocolind seducția teluricului, munca artistică a pictoriței devine o reconstituire a motivului în structuri «organice». Ea decupează într-un țesut viu și palpitant de densități cromatice conturări alveolare, rafinat decorative, cu senzualitatea rece a unei priviri simultan panoramice și epidermice. Peisajele Xeniei Constantin, naturile moarte ori motivele efigie (copacul, cochilia, motivul etnografic) interpretează analogic dispozitivul natural, și, dincolo de varietatea post-cubistă, propun un raport de analogie între micro și macrostructuri, unificate printr-un țesut cromatic dens, stratificat, mnemotic. Această «materie-memorie» solicită în general ordonări simple, rectangulare care centrează compoziția, chiar și în seria arborilor, a căror scriitură spațială, mai dramatică, este receptoare (testatoare, se știe) de valori simbolice și afective.

Laconism al semnelor, densitate cromatică, virare spre rece a gamelor, restrîngere tonală, rezervare de straturi picturale cu zone de vibrație și cîmpuri de rezonanță, sînt mijloacele unei expresii picturale de discretă poezie și de nostalgie hermetică. Expoziție compactă, fără sațietate, cu secțiunea deloc minoră a graficii de sevalet — guașe elaborate, reluări sau preliminarii ale uleiurilor — personala Xeniei Constantin înseamnă un «ceas de amiază» în peisagistica generației de mijloc.

#### anca vasilii

#### pavel vereș («pro arte», Iugoj)



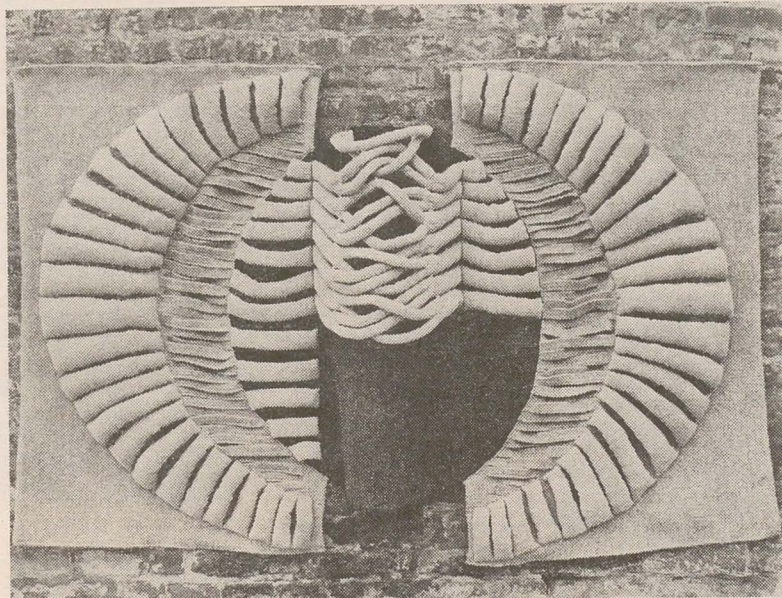
Sintem, cu desenele lui Pavel Vereș, în fața unei așteptări; o îndelungă și meticuloasă lucrare a atenției și a răbdării, o antrenare în stare de veghe a privirii, o neîncetată încercare de echilibru în raportul cugetului cu lumea ochiului, o odihnă lucidă și activă pe lucrurile pământului în căutarea întregului rotund al lumii. Desenele lui sînt urmele combustiei acestei aparent liniștite așteptări. Cu ele artistul, în mod evident, n-a găsit ceea ce caută, n-a primit revelația așteptată. Cu aceste desene, cu aparență de studii ale formelor și ale materialității diverse a materiei, el se antrenează în așteptare, face o conștiință încercare de însumare a părților vizibile pe care ochiul lumii trebuie să le învețe pentru a-și depăși mirarea. Studiază varietatea și echivocul materiilor din regnurile pământului. Spice și sfori, bureți de mare, fructe uscate, hîrtii și cîrpe delabrate. Palpabilul materiei este iluzoriu, ca în cazul norilor. Dar și semnificația aluziv-alegorică a lucrurilor e o metaforă ieșită din uz. Artistul pare a fi depășit faza picturii de tip « olandez », cu naturi moarte etalate cu precizia, concretețea și ironia fabulei (lucrările expuse la personala sa de la Timișoara, din 1984); desenele de acum au, uneori, finețea unor detalii înfime, nesemnificante, din pasteluri de Renoir, Degas sau Watteau. Citirea iconologică a semnificațiilor ascunse, disimulate sub metaforele corporale ale obiectelor, a devenit, în faza acestor desene, inoperantă. Artistul se concentrează tot mai mult pe aparența anonimă a materiei, pînă la dezindividualizarea obiectului. « Motivul » rămîne, în aparență, forma nudă: buretele de mare e o rocă polimorfă, o sferă imperfectă sau o torsadă. Anonimatul obiectului încarcă forma cu alte semnificații, o obligă să întruchipeze concepte. Aici artistul se oprește în incertitudinea de cumpănă a unei intersecții și așteaptă. El știe că lumea materiei este vâlul frumos colorat al aparențelor înșelătoare, dar ochiul său nu e încă descumpănit de conștiința mirajului. El știe, totodată, că și în lucruri cite o idee « își face încercarea » și că în parte poți regăsi Întregul indivizibil al lumii dacă știi să vezi chipul adevărat al lucrurilor, fiind mereu tu însuși o ființă întreagă. Dar, situîndu-se cu bună conștiință în toate acestea, ochiul artistului n-a făcut încă punte reală lumii cugetului său, n-a căpătat deschidere interioară. E drept, în căldura desenului și în eclerajul subtil, infuzînd lumina în spațiu și în materie ca pe un aer firesc, ca o respirație pseudo-organică a lucrurilor, intuim deja o atitudine de discreție, ceva vecin cu resemnarea de a desena deocamdată numai ceea ce se vede, ca pe un fel de canon al așteptării în trup, al conștiinței treze, al privirii atente. Artistul își caută modelul. Nu se lasă tentat nici de întruchiparea formală a abstracțiunii conceptului și nici nu-i stă în fire a plonja în lumea uitării de sine a instinctelor. Căutarea sa e răbdătoare, intim atentă la tot ce poate fi semnal prin transparența lucrurilor și stăruitoare în benefica încredere că ceea ce este căutat acum va fi găsit cîndva, cu același firesc cu care surprinde în atelier, în preajma « naturii moarte », raza de lumină oblică, optimă pentru a echilibra orizontala și verticala compozițiilor, făcute în tihna tainică a așteptării.

## paul petrescu

### ziman vitályos magda (helios, timișoara)

Ceea ce presimțeam, sau intuiam, la acea primă vizită a mea (acum trei sau patru ani) în atelierul artistei Ziman Vitályos Magda, mi se arată astăzi, la această expoziție din sala Helios (7 Noiembrie 1986), ca o evidență, anume: doar obișnuința clasificărilor sau definițiilor devenite cu timpul tradiționale, pornind de la materia primă, mai puțin de

la tehnică, în loc să ia în seamă concepția sau viziunea, mai îngăduie aplicarea denumirii « tapiserie ». Era limpede, cred, pentru oricine se afla atunci în acea sală, că își afirmau prezența « obiecte » acuzat tridimensionale, oricum, modelate, dacă nu « sculptate », probabil mai potrivit spus, construite în fibre textile, folosind tehnici diverse, în care artista dovedește o măiestrie desăvîrșită, de la împletit la țesut și de la cusut și decupat la asamblat.



Aceste obiecte, rigurose și cu știință construite, alcătuiesc o lume aparte de forme în care spațiul « gol » este deseori încorporat, dar care obiecte vorbesc, paradoxal și modern, prin culoare. Iar culoarea la Ziman Vitályos Magda este magnifică de două ori, prin iluzia monocromatismului și prin calitatea tonalităților. Rafinamentul scării de roșuri în cele două *Interferențe* alcătuiește una din componentele ce justifică sau ilustrează titlul, cealaltă fiind dată de întretăierea planului grav, vertical, cu tubulaturile masive orizontale. Artistă creează o realitate autonomă a formelor, clar decupată, uneori, cum sînt aceste două *Interferențe*, alteori o realitate contorsionată, dramatică, cum este alba *Galaxie*, așa numită de artistă, dar care poate fi citită (de către mine) și ca o alambicată țevărie, neliniștitoare, a unei mașinării misterioase, fără țel, sau ca o alcătuire organică de țesuturi. Probabil că una din notele distinctive ale artistei este tocmai capacitatea singulară de îngemănare a tehnicii cu organicul. Organicul răzbate și în acele *Fructe ale Mării*, cum ar putea fi numite minitextilele în care artista excelează ca și în acea impresionantă serie cumulativă, *Vrăștele Arborilor*, imaginînd o posibilă vegetație luxuriantă roșie susținînd hamacurile visărilor și care pe neașteptate mi-a adus în fața ochilor, acolo la Timișoara, vestitele Bayous de la New Orleans și Baton Rouge din delta, văzută cîndva, a Mississippi-ului, ilustrînd capacitatea de transport a artei. Între aceste liane fremătătoare și în această viziune magic-vegetală își are loc și *Vrăjitoarea*.

Trunchiurile de arbori pot prolifera, opera de artă, modernă fiind, este deschisă și-mi imaginam întreg « Helios »-ul (frumosul nume al sălii timișorene) populat de acești trunchi ce ar putea părea să crească, dar mai de grabă căzînd pradă involuției vieții, murind adică, dramatic și colorat.

Culoarea este mereu cea care vorbește prima, *Aurul Verii* fiind cel al luminii soarelui de pe cîmpii, dacă nu cumva pentru un om din lumea tehnicii ar fi imaginea conexiunilor, milioane, electronice, după cum *Rodul Pământului* vorbește prin greutatea brunului teluric. Fericita ambiguitate a artei moderne amalgamează stările și ne transpune, sau ne propune, sensuri diferite. Expoziția, cu toate obiectele ei, este în fond un text ce poate fi citit în multe feluri, artista pîrînd a ne oferi o multitudine de chei prinse însă pe același inel, ferm, al stilului ei

propriu. Obiectele textile ale lui Ziman Vitályos Magda sînt deschise, sugerînd mai mult decît definind sau limitînd, trimițînd, ca orice operă de artă modernă, gîndurile privitorilor către orizonturi multiple, prilejuite evident de viziunea artistului. Nu este o fugă de realitate, ci dimpotrivă o căutare a acesteia, o esențializare, o întruchipare a uneia din nenumăratele fețe ale realității, din care ne este dat să cunoaștem puține. *Geneza* sau *Lauda*

1, 2. ZIMAN VITÁLYOS MAGDA



*Soarelui* sînt tocmai astfel de înțelegeri interioare ale artistei aplicate la teme grandioase și turburătoare, evident universale, dar văzută de o artistă a acestor pămînturi.

Încet, încet, artista a plecat din lumea folclorului copilăriei sale petrecută în ținuturile natale de la izvoarele Oltului și Mureșului, acele înalte ținuturi secuiești prinse în rama munților, azi rămînînd doar amintiri răzlețe ca în țesătura groasă și colorată ca « unda apei » din *Structură*. Transfigurarea realității continuă logica internă a formelor plastice, în care golul, spațiul neumplut de nimic, face parte din însăși corpul obiectului ca atare, dovadă stînd atîtea sculpturi celebre moderne, de n-ar fi să amintim aici doar pe cele ale lui Calder.

Dar viziunea, imaginația pornesc de la practicarea unei tehnicii exemplare. Ziman Vitályos Magda este o mare tehniciană a textilelor cărora le cunoaște, după cît se pare, toate secretele. Îmi amintesc de Vasile Voiculescu, mag al poeziei, care, undeva spunea, parcă: « Scoarță (sau altîta?) este un vers din lîna colorată ». Este ceea ce propuneam atunci, numeroșilor privitori din acea sală: să citim împreună fiecare altfel, poeziile de lîna colorată ale lui Ziman Vitályos Magda.

# portretul lui mihai viteazul de la ocna sibiului

Ocna Sibiu, Tablou votiv din Ctitoria domnească cu portretele lui Mihai Viteazul și Constantin Brâncoveanu



## vasile drăguț

Cunoscut mai ales pentru calitățile sale de clar văzător, om politic și strălucit comandant de oaste, Mihai Viteazul a fost, deopotrivă, un mare și inspirat iubitor de artă, rolul său în dezvoltarea creației artistice din țările române fiind incomparabil mai important decât îndeobște se crede. Ca atîția principii luminați ai timpului său, el s-a înconjurat de artiști, pe care i-a ridicat în rîndul curtenilor, ca pictorii Mina, Nicolae din Creta sau Petru Armeanul, pe care i-a folosit și în misiuni diplomatice de seamă, la Veneția sau la îndepărtata Moscova, de unde domnitorul român primea mai multe icoane dăruite de țarul Boris Godunov.

Nu știm unde și în ce împrejurări Mihai Viteazul și-a putut apropia o specială cunoaștere a artelor. Căci, spre deosebire de alți domnitori care s-au ilustrat prin activitatea ctitoricească — precum Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab și Petru Rareș — Mihai Viteazul nu a fost doar un donator luminat, el implicîndu-se nemijlocit în construirea unor lăcașuri, în calitate de ispravnic. Este demn de reținut faptul că, înainte de a deveni domnitor al Țării Românești, Mihai a fost implicat ca ispravnic la zidirea mai multor ctitorii. Pe cînd era locțiitor de mare ban al Craiovei, în anii 1587—1588, el a condus lucrările de construcție de la mînăstirea Tutana, ctitoria lui Mihnea Turcitul<sup>1</sup>. Tot în perioada premergătoare înscăunării sale, Mihai a reconstituit pe un alt amplasament mînăstirea Ghiormei Banul din București, noul lăcaș, cunoscut mai apoi sub denumirea de Mihai Vodă, fiind terminat în 1591, cînd a căpătat și rang de stavropighie patriarhală. În timpul scurtei și atît de zbuciumatei sale domnii, Mihai Viteazul a găsit răgazul necesar pentru a desfășura o susținută activitate ctitoricească. La Ploiești, așezare căreia i-a stimulat dezvoltarea, a construit o curte domnească — pomenită într-un document polonez drept «Castel» și un paraclis, tot lui fiindu-i atribuită și biserica Sf. Nicolae-ispravnici. La Caracal a construit de asemenea o

curte domnească<sup>2</sup> și un paraclis, edificiu de un mare interes arhitectonic datorită elementelor de veche tradiție pe care le păstrează<sup>3</sup>. Nu este sigur dacă Mihai Viteazul a refăcut, așa cum spune tradiția, cetatea Tabla Buții (de la Slan, com. Cerașu, jud. Prahova), după cum rămîne deocamdată legendar rolul său în refacerea mînăstirii Strehaia. Este, însă, indubitabilă opera sa de ctitor la Clocociov (Slatina) sau la schitul Sf. Gheorghe (com. Nucu, jud. Buzău), menit să devină un centru al așezărilor rupestre din zonă. Știri diverse demonstrează că domnitorul era îndeaproape interesat de calitatea picturilor ce se executau la curtea sa, semnificative fiind în acest sens documentele care vorbesc despre misiunea dată unui pictor de curte pentru aducerea de «vopsele bune» de la Veneția. Pe de altă parte, socotim că nu este lipsit de interes pentru discuția de față faptul că Mihai Viteazul a dispus ca pictorul său Nicolae din Creta să deseneze și să picteze capul tăiat de secu al cardinalului Andrei Bathory, cel învins în bătălia de la Șelimbăr. Tabloul realizat de Nicolae a fost trimis papei Clement al VIII-lea, prin nuntialul papal Malaspina. Din această împrejurare relatată de cronicarul Wolfgang Bethlen, în a sa «Historia de rebus transylvanicis», lesne se poate recunoaște înțelesul de document istoric pe care mărutul domnitor îl acorda faptelor de artă. El, cel care a devenit eroul unor gravuri sau picturi celebre, ca acelea semnate de Egidius Sadeler sau Frans Franken cel Bătrîn, știa să prețuiască o operă ce artă în îndoita sa ipostază: ca fapt de frumusețe și ca mesager al istoriei.

Dragostea de ctitorie și de artă a domnitorului a stimulat inițiativele înalților săi curteni: vistiernicul Andronic Cantacuzino întemeia la Buzău mînăstirea Banu (1592), boierii Buzești înfrumusețau prin mîna zugravului Mina ctitoria lor de la Căluieu (1593—1594), marele logofăt Teodosie Rudeanu zidea mînăstirea de la Flămînda vechiului Argeș (1595), marele logofăt Stoica și-a legat numele de frumoasa chinovie de la Strîmba

Gorjului (1597—1599), în timp ce doamna Neaga își revărsa generozitatea prin așezămintele de la Cislău, Buda, Ciolanu și altele. Dar mai mult decît toate aceste fapte de artă, pentru epoca lui Mihai Viteazul sînt semnificative inițialele ctitoricești ale domnitorului însuși pe pămîntul țării Ardealului.

Acelora care mai pun la îndoială aspectul intențional al politicii sale, în vederea unirii Ardealului cu Țara Românească, li se poate opune ca principal argument tocmai realitatea acestor inițiative din care rezultă că Mihai Viteazul a fost tot timpul preocupat de viața așezămintelor românești nordcarpatice, anticipînd unirea politică printr-una de ordin spiritual. Faptul că, prin tratatul din 1595 cu Sigismund Bathory, el obține ca «omnes ecclesiae valachicales» din țara Ardealului să stea sub ascultarea scaunului mitropolitan de la Alba Iulia, la rîndul său depinzînd de scaunul ierarhului de la Tîrgoviște, trebuie interpretat ca o adevărată prefață a unirii celei mari, săvîrșită după bătălia de la Șelimbăr din 28 octombrie 1599. Anticipînd aceeași unire a țărilor române, Mihai Viteazul s-a îngrijit de construirea la Alba Iulia, în 1597, a unei mînăstiri cu catedrală mitropolitană, «la marginea orașului, lîngă zidul cetății, într-un loc frumos», după cum se exprima cîteva decenii mai tîrziu, marele ierarh și cărturar Petru Movilă. De-a lungul celor 21 luni, cît a durat scurta sa domnie în țara Ardealului către care l-a mînat «pohta ce-am pohtit», Mihai Viteazul s-a îngrijit ca pretutindeni să se imprime sigiliul ctitoricesc al autorității sale. Îl aflăm mai întîi la Brașov, unde înfrumusețază străvechiul lăcaș românesc din Schei, motiv pentru care se pictează aici și un tablou votiv, cu chipul domnitorului, tablou votiv care mai exista în 1694, cînd a fost înnoit de un zugrav localnic, pe nume Radu. La Făgăraș, nu departe de cetatea voievodală, a fost înălțată o ctitorie de zid pe care, după căderea domnului, avea s-o dărîme, cu furie oarbă, Bathory Gabor, «cel mai nebun dintre Bathorești», cum l-a catego-

risit Nicolae Iorga. O altă ctitorie avea să fie întemeiată tocmai în nordul Ardealului, la Lujerdin, pe Someș, reparații importante s-au făcut la chinovia de la Rîmeț, în timp ce la Tîrgu Mureș în cetate se amenaja un paraclis ale cărui picturi au fost executate de Nicolae din Creta<sup>4</sup>. Cele mai multe dintre înfăptuirile ctitoricești cu care Mihai Viteazul a dăruit țara Ardealului au dispărut, victime ale dușmanilor gloriosului domnitor, dornici fiind aceștia să-i șteargă amintirea și să stîrpească ideea de unitate valahă. Una singură s-a păstrat: biserica din Ocna Sibiu<sup>5</sup>. Nici acest lăcaș nu a fost scutit de amenințări. Căci în anul 1609 mai marii locului se porniseră să-i facă de petrecanie. Numai dîrza rezistență a românilor din enorie și din împrejurimi, în frunte cu popa Oprea Pop din satul Alămor, l-a salvat de la dărîmire, cu prețul unor condiții umilitoare stipulate de un document care ni s-a păstrat. Afectat de stricăciuni, edificiul a avut nevoie de importante reparații, de cheltuielile necesare îngrijindu-se un alt demnitar de bine al românilor de pretutindeni, Constantin Brâncoveanu, dar lucrările s-au încheiat abia după moartea sa.

Pe peretele vestic se află tabloul votiv care a fost degajat de sub var în etape succesive și abia de curînd a fost restaurat cum se cuvine, cu atenta integrare a lacunelor de uzură<sup>6</sup>. Macheta ctitoriei este susținută de doi bărbați în veșminte nobiliare. Amîndoi poartă anterie lungi, cu centură, peste care au, asemenea unor pelerine, caftane îmblănite, cu mîneci lungi, prinse la gît cu copci. Personajul din stînga nu poate fi decît Constantin Brâncoveanu, atît după înfățișare cît și după inscripția alăturată care spune: «Constantin Basarab Brâncoveanu au făcut biserica, 1701; și s-au zugrăvit, leat 1723». El are o față prelungă, ca în binecunoscutul portret dăruit la muntele Sinai, cu trăsături ferm scrise; pletele, barba și mustățile prelungi sînt albe, iar pe cap poartă un calpac cu surguci. Personajul din dreapta, care susține macheta ctitoriei în

## mozaic american

## codruța cruceanu

Călător fără jurnal, aidoma multora, mă opresc în fața paginii ce nu mai e albă, în căutarea unui început. «S-a săvîrșit»...

Străbătînd străzi și orașe, săli de muzeu, de teatru și de cinematograf, încerc să încalc cît mai puțin cu puțință ritualul călătoriei: descifrarea a ceea ce se numește «the Americana» — viața, cultura, propria proiecție asupra acestui caleidoscop. Rezultatul? O imagine fragmentară în care unitatea fenomenului nu pare ușor de regăsit. Nici nu s-a dorit vreodată unitară această imagine. Titlul de glorie din totdeauna — mozaicul, diversitatea. Devenit el însuși numitor comun, asemeni blue-jeans-ilor. Un adevărat mit la lucru: conformismul non-conformismului. Fază depășită? Prejudecată? Poate, în măsura în care, oricît te-ai strădui să ieși totul de la capăt, memoria îți joacă feste, impunîndu-ți ici-colo prezența unei imagini de mult «established». Prezența care poate avea aerul de «familiar» — precum atunci cînd, dînd colțul la Muzeul Hirshhorn te afli față-n față cu micile naturi statice semnate de Robert Kulicke, amintind de cele de-acasă de Horia Bernea, sau de «dépà vu» — precum atunci cînd străbăți galeriile de pe Madison Avenue sau din zona străzii 57. Dépà vu?...? Ei bine da, cel puțin în ceea ce privește sezonul de iarnă al anului 1986, da.

Dar dacă afirmația de mai sus poate aduce a pesimistă și nejustificată concluzie, să reluăm firul, începînd cu începutul. Cu norocul de a te întîlni cu creația cîtorva artiști (new yorkezi, dar nu numai), mai mult sau mai puțin «established», la...

WASHINGTON.

«Spectrum» este genericul seriei de expoziții tematice prin intermediul căreia Galeria de artă Corcoran își familiarizează publicul cu teme (re) curențe în arta americană contemporană. Prima expoziție din anul acesta, *Decoruri naturale / Natural Settings*, prezintă șapte artiști (Jan Staller, Julie Bozzi, April Gornik, Mike Kelly, Cheryl Laemmle, Michael Lucero, Jim Sanborn), ale căror lucrări abordează peisajul, natura, din unghiuri diferite, în tehnici ce variază de la ulei și acrilice la fotografie, instalații de sculptură și ceramică. Fotografiiile celor mai mari dimensiuni de Jan Staller captează pe un ton ușor (auto)ironic, în lucrări ca «Dispar» sau «Muntele Saint Victoire», prin motiv și efecte de lumină, un sentiment aproape palpabil al trecerii timpului și al «suspensiei» luminii în atmosferă. Uleiurile lui Julie Bozzi par a reconstitui prin acumularea detaliilor de o acuratețe de secol XV flamand, o specificitate asemănătoare narațiunii din «noul roman», în timp ce lucrările lui April Gornik accentuează dramatismul conținut al unor fenomene din natură, într-o manieră amintindu-i pe romanticii germani. Preocupări similare se desprind și din instalația lui Jim Sanborn «Stînci lovite de fulger», a cărei regie de lumină pune în valoare

efecte ce trimit către imagini arhetipale din repertoriul indienilor americani. De altfel tema centrală a expoziției — împletirea celor două tendințe permanente prezente în demersul peisagiștilor de oricînd și de pretutîndeni, aceea de a lua în stăpînire și de a deveni astfel una cu un fragment al infinitului și aceea de a fragmenta, compune, ordona sau limita tocmai ceea ce este continuu, fluid, infinit, este conturată într-una din declarațiile lui April Gornik: «... Propria mea limitare este cea care mă face să-mi extind și să-mi proiectez percepția prin metaforă pentru a putea reprezenta natura». Celelalte manifestări din seria «Spectrum» organizate în prima jumătate a acestui an sînt *Personajul generic / The Generic Figure*, o expoziție cuprinzînd lucrări semnate de 12 artiști al căror repertoriu se bazează pe decupaje plate de siluete umane, imagini robotice și sculpturi, și *Cu alte cuvinte / In Other Words*, o expoziție ce explorează folosirea limbii în calitate de componentă semnificativă a procesului de creație în cazul a șase artiști. Printre «numele» selecționate pentru a figura în cele două expoziții se numără Joel Shapiro, Keith Haring și respectiv Barbara Kruger și Peter Rose.

L-am pomenit pe Keith Haring... Ei bine, cazul lui este simptomatic pentru spiritul ce animă în acest moment societatea americană și pentru ceea ce generează acel ambiguu (pre)sentiment de «dépà vu». Că încă nu împlinise 25 ani atunci cînd numele său era pomenit de editorialele presei mai mult sau mai puțin de specialitate, ca urmare a seriei de desene cu creta din spațiile rezervate reclamelor în rețeaua de stații a metro-ului new-yorkez este lucru știut, după cum știut este și faptul că legătura sa cu tinerii «graffitiști» a determinat o «îmblînzire» a riguroasei demarcații existente între ceea ce presa, unii critici numeau «high art» (arta recunoscută) și «street art» (arta străzii), determinînd la rîndu-i o «îmblînzire» a opiniei publice ce accepta astăzi cu (oarecure) mîndrie manifestările (pseudo) artistice găzduite cu generozitate de metro-ul cu pricina. Trecut în rîndul celor «established» înainte de a împlini 30 ani, Haring — ale cărei ultime expoziții la galeriile Leo Castelli și Toni Shafrazi din New York prezintă extinderea artistului în sfera sculpturii monumentale în oțel — este pe cale de a deschide un magazin tip boutique în Manhattan pentru mici obiecte create de el.

«Consumarea» rapidă a evenimentului, a informației vizuale pe care tocmai încercam să o sugerez, apare mult atenuată în expoziția *Jonathan Borofsky*, deschisă tot la Corcoran. Retrospectiva nu lasă loc nici unui dubiu cu privire la natura nonconformistă, adesea plină de umor, a creației acestui artist aflat la jumătatea carierei. Trama propriei vieți, temerile și visurile copilăriei se consti-

tuie în tema predilectă a expoziției, concepută ca spectacol la care autorul este deopotrivă regizor, actor și spectator, împărțindu-și în mod egal rolul cu vizitatorul. Intrarea în această lume în care oamenii zboară, picturile urcă de pe pereți pe tavan, coboară pe podea și se furîșează pe după colțuri într-un joc de-a fața-ascunselea în care artistul numără-ntr-una, fără oprire, de la unu la infinit, chiar și atunci cînd scrie pe pereți împreună cu copiii care joacă ping-pong joia după-amiata cînd intrarea este liberă (happening? nu, nu?!...) sau privește la ecranul pe care se proiectează propriul său film video, intrarea în această lume fără de început și fără de sfîrșit spuneam, este străjuită de o mare păpușă mecanică suspendată, jumătate bărbat-jumătate femeie, clown îmbrăcat în rochie de mireasă, înconjurată de bărbați de cîte patru metri-și-ceva înălțime, care tot dau din ciocane, și ei suspendați și puși sub incidența melodiei «fredonate» continuu, «I Did it My Way». (Mai tîrziu am aflat că la Philadelphia paznicului sălii i s-a dat o săptămînă de concediu pentru a-l opri să mai fredoneze... «am făcut-o cum am vrut»).

Și deși privitorului toate interpretările îi sînt deschise — ambiguitatea imaginilor vitale, pline de intensitate vehiculate de Borofsky este căutată — ele îi sînt într-un fel canalizate de prezența recurentă a unora dintre personaje, prin intermediul cărora artistul pare a da glas ambiției exprimate în «Cartea de gînduri»: «Pentru a înțelege universul, omul gîndește în sisteme».

Dar Jonathan Borofsky nu era decît una dintre multele RETROSPECTIVE. Totul pare a merita o generoasă retrospectivă care să pună în valoare creația unui artist uitat sau încă necunoscut publicului american (François Boucher la Muzeul Metropolitan), a unui arhitect căruia America îi datorează profilul inconfundabil al metropolelor cu zgîrie-nori (Centenar Ludwig Mies van der Rohe la Muzeul de Artă Modernă) sau a unui curent parcă nîcînd mai la modă decît anul acesta în Statele Unite: Impresionismul. (Ireventioasă, o întrebare își face drum pe tăcute în gîndul meu, care nu o duce cu totul la capăt, încă un renghi jucat de memorie și de amintirea celor 5000 tablouri de Courbet din care 8000 s-ar afla în Statele Unite...). Cu cîțiva ani în urmă, în însorita Californie, soția celebrului producător de seriale de televiziune Steven Spielberg trecea de la colecționarea de diamante la cea de lucrări ale unor impresionisti americani și francezi... Lăsînd ironia la o parte, la Galeria Națională din Washington se făcea coadă la intrarea în expoziția «Noua pictură: Impresionismul», dedicată împlinirii a o sută de ani de la ultima expoziție de grup a reprezentanților acestei mișcări). La New York Muzeul Solomon R. Guggenheim a fost gazda mai multor

mod posesiv, chiar de la mijlocul ei și din partea răsăriteană, nu poate fi decît ctitorul principal, respectiv Mihai Viteazul. Pletele și barba rotunjită sînt cărunte, indicînd o vîrstă de maturitate, iar pe cap are o cușmă rotunjită, cum știm că purta marele domnitor. Inscripția alăturată nu-l amintește în mod expres, consemnînd doar numele preotului Ioan din Ocna Sibiului care a fost ispravnic al lucrărilor.

Că personajul în discuție este Mihai Viteazul rezultă cu claritate din ținuta vestimentară de înalt nobil, din accentuarea calității de prim ctitor, ca și din simpla prezență într-un tablou votiv domnesc, alături de Constantin Brîncoveanu. De ce inscripția votivă nu-l menționează, e lesne de înțeles. Numele și amintirea marelui domnitor care reușise să-i unească pe români sub un singur sceptru erau prohibite de autoritățile princiare și eclesiastice ardelenne, iar mai apoi de curtea imperială de la Viena care făcea tot posibilul să șteargă sau măcar să denigreze opera martirului de pe Cîmpia Turzii. Devenit simbol al unității de neam și al nădejilor de eliberare, chipul lui Mihai Viteazul le era bine cunoscut zugrăvilor țărani din țara Ardealului, cu deosebire semnificativă fiind acea icoană în care el apare ca un sfînt militar călare, sub denumirea de Teodor, tocmai pentru a înșela vigilența stăpînitorilor străini. Iată de ce, în tabloul votiv de la Ocna Sibiului lipsește inscripția care să indice numele primului ctitor, dar pentru localnici și pentru toți românii din satele învecinate care trăiau în tradiția bătăliei de la Șelimbăr și a marelui uniri din 1599, figura sa era dătătoare de speranță.

Chiar dacă nu este întru totul asemănător cu imaginile contemporane (în principal gravurile lui E. Sadeler) care au fixat în amintirea urmașilor chipul marelui domnitor, portretul votiv de la Ocna Sibiului are o valoare documentară de necontestat. Al doilea ca vechime dintre cele realizate și păstrate în țara noastră, după acela executat de meșterul Mina în naosul ctitoriei Buzzeștilor de la Căluu (1593—1594), portretul lui Mihai Viteazul de la Ocna Sibiului are o și mai mare încărcătură de semnificații. El nu exprimă doar convenția protocolară legată de un act de donație, fie și pios, ci ilustrează gîndurile și aspirațiile unor oameni care știau că fusese cîndva o unire și credeau cu nestrămutare că ea se va înfăptui din nou și pentru totdeauna.

Mai mult decît o simplă imagine votivă, portretul lui Mihai Viteazul de la Ocna Sibiului este un adevărat manifest al istoriei.

## NOTE:

- 1) Se mai știe că tot el ar fi terminat, în calitate de ispravnic, lucrările de construcție la biserica Sf. Paraschiva din Rîmnicu-Vilcea și la minăstirea Georgeta (Jud. Dimbovița).
- 2) Ca și curtea de la Ploiești, curtea de la Caracal s-a risipit.
- 3) Paraclisul este cunoscut sub denumirea de «Potruseni».
- 4) Singurul fragment păstrat din pictura acestui paraclis a fost reprodus în lucrarea noastră *Arta românească*, I, București, curtea de la Caracal s-a risipit.
- 5) De acest monument ne-am ocupat, cu trimitere la bibliografia anterioară, în articolul: *Un portret necunoscut al lui Mihai Viteazul. Însemnări privind biserica din Ocna Sibiului*, în «Buletinul Monumentelor istorice», 1972, nr. 4, p. 60—62.
- 6) Restaurarea a fost efectuată de pictorul restaurator Silviu Ciungan din Sibiu.

retrospective, printre care *Jack Youngerman* (cca 50 tablouri, sculpturi, reliefuri și desene ilustrau receptivitatea artistului față de formele și volumele din natură, față de interacțiunea de tip pozitiv/negativ a acestora), *Naum Gabo*: *Șaizeci de ani de constructivism* (multe dintre cele 150 sculpturi, picturi și desene din perioada 1915 — începutul anilor '70 erau expuse pentru prima dată) și marea expoziție *Transformări în sculptură: Patru decenii de artă americană și europeană*. A șaptea din seria expozițiilor internaționale ale Guggenheim-ului, retrospectiva aceasta își propunea crearea unei cuprinzătoare perspective asupra direcțiilor majore ce s-au conturat în sculptura ultimilor patruzeci de ani, ocupînd întreaga spirală creată de Frank Lloyd Wright și rotonda de la parterul muzeului, incorporînd spațiul și transformîndu-l într-un participant activ la definirea «profilului volumetric» al acestor ani. Străbătînd de sus în jos spirala, vizitatorul avea prilejul să se întâlnească cu lucrări aparținînd unui număr de 58 artiști, de la Giacometti, David Smith, Cornell, Noguchi, Louise Nevelson, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Chamberlain, Lichtenstein, Kelly, la Anthony Caro, Joseph Beuys, Merz, Long, Morris, André, Winsor și Hesse. De la art brut, assemblage, noul realism, trecînd prin pop art, minimalism și arte povera, pînă la «junk sculpture», toate marile curente sînt reprezentate în selecția Diane Waldman, directoare adjunctă a muzeului și organizatoarea expoziției. Simpla enumerare de mai sus sugerează cîteva dintre aspirațiile — împlinite — ce au animat-o pe organizatoare: surprinderea relațiilor dintre sculptura americană și cea europeană, dintre pictură și sculptură, dinamica lor în contextul larg al culturii vizuale a perioadei în discuție. Unele lucrări cucereau prin spiritul ludic, altele aminteau (în mod surprinzător!) de expoziția lui Ion Bițan de la Căminul Artei, iar alte sculpturi în neon trimiteau imediat cu gîndul la spectacolul cotidian al străzii new-yorkeze.

New York, New York,

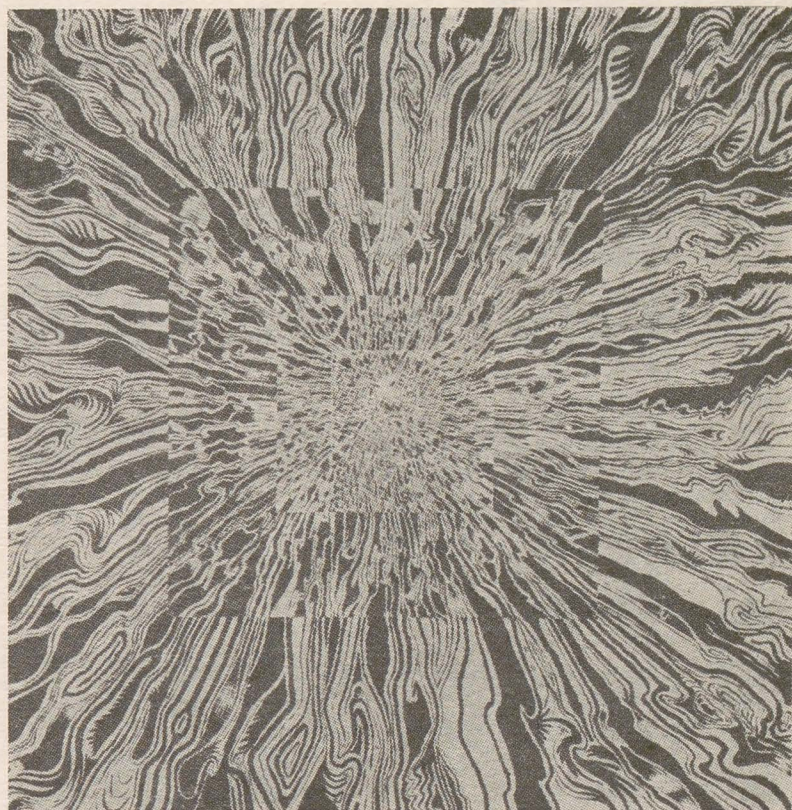
... «the hell of a town» îți vine să fredonezi asemenea multora atunci cînd, viscol sau nu, ești prins în fluxul circulației din orele de vîrf și nu mai ajungi la timp la deschiderea (cu tam-tam) a celei de a douăzeci-șipatra ediții a *Expoziției naționale de gravură* organizată de către Muzeul Brooklyn. Adevărată panoramă a domeniului așa cum s-a prezentat el din 1983 încoace, expoziția cuprinde o sută de lucrări, accentul căzînd în mod deosebit asupra celor două tendințe paralele, ambele în egală măsură caracteristice: pe de o parte realizarea unor piese de mari dimensiuni, «de atelier», a căror prezență plină de autoritate a fost asociată picturii, iar pe de altă parte realizarea pieselor mici format carte sau «de portofoliu», a căror popularitate în continuă creștere printre artiști atestă predilecția multora pentru stampa ce poate fi ținută în mînă și «simțită» mai bine. Tocmai pentru a răspunde acestui deziderat, două lucrări au fost prezentate nu numai ca expozate ci și în cîte un exemplar «de lucru», pus la dispoziția vizitatorului la cerere. Printre artiștii «established», unii dintre ei chiar «instituționalizați» așa spune, am remarcat prezența lui Roy Lichtenstein, Richard Diebenkorn, Jim Dine și mai ales Eric Fischl. Lucrarea lui, «Anul cîinelui înecat» (gravură cu acid, aquatinta și point sèche; 63×180 cm) este reprezentativă pentru înscrierea celor mai mulți dintre

cei «mari» în prima tendință; de mari dimensiuni, realizate în trei sau patru tehnici diferite, lucrările lor articulează un peisaj în care prea puține par a se fi petrecut în ultimii 15 ani. În ceea ce îi privește pe artiștii în curs de consacrare, ei sînt reprezentați de Eric Avery, John Buck (o interesantă deși cuminte xilografură «Tați și fii», 208×89 cm), Anthony Rice. East Village este prezent prin David Sandlin, Kevin Larmee și Richard Hambleton, precum și prin alții, ale căror lucrări sînt descrise de presa de specialitate (se confirmă presentimentul meu?...) ca fiind «în spiritul creației din East Village» — precum în cazul lui Charles Hewitt; «Noapte de vară», o lucrare de format mic (5×8 cm), păstrează în compusa naivitate a desenului de copil, un fantastic autentic, aproape emoționant. Cînd îi părăsești pe gravori pentru Brooklyn '86, anuală artiștilor din «cartier», schimbarea aproape nu mai are aerul unei schimbări. Plutește în atmosferă nostalgia unei personalități critice polarizatoare, polemice (chiar dacă neacceptată), tip Gertrude Stein (?!), care, «punînd ordine» în «babilonia artistică» să «canalizeze» eforturile creatoare și, mai ales, să diagnosticheze pretinsa (?), asumata (?), conștienta (?) oglindire a crizei de identitate sau a identificării cu criza de identitate a unei societăți ce devorează noul minut de minut, în căutarea unei identități istorice... Integrîndu-se acestui ritm mulți dintre artiștii aflați în miezul caleidoscopului artistic new-yorkez și american, mîndri că aparțin acestor comunități și că dau tonul (set the trend), transformă ziua de ieri într-un trecut istoric revolut, iar pe cea de azi în prologul unui mine așteptat cu înfrigurare și disperare deopotrivă. Străbătînd săliile multor expoziții este greu să nu te gîndești că vrînd-nevrînd asemenea anuale și nu numai ele, organizate de muzee de prestigiu (Muzeul de Artă Modernă, Brooklyn, Hirshhorn), au darul de a instituționaliza «arta zilei de azi» încă de la naștere, de a convinge marea finanță să participe activ la promovarea ei, riscînd prin asimilare să topească treptat spiritul de contradicție și să niveleze, să obosească, un fenomen pe care criticii încearcă nu o dată să-l revigoreze prin etichetări succesive... Te străbate un sentiment ciudat, mai ales atunci cînd asemenea reflecții se-nîlnesc la jumătatea drumului cu adevăratul cult pentru trecutul mai apropiat sau mai depărtat al propriei culturi. Asimilarea unui mit? da, în măsura în care el este consumat zi de zi prin intermediul massmediei, obligînd într-un mod sublimar, asemeni ucigătoarelor reclame comerciale de la televiziune, la conformarea cu normele prin care mitul a luat naștere, chiar dacă aceste norme nu mai sînt proprii generației '86. Oricum acuzat, sentimentul acesta este accentuat, perpetuat de vizita la Studio Museum din Harlem și în atelierul pus la dispoziția celor doi participanți la programul «Artists-in-Residence», Kerry Marshall și Nadine DeLawrence-Maine. Pe chipul însoțitorului nostru citesc uimirea și dezamăgirea: «... de la vizita de acum cîteva luni și pînă acum nimic nu pare a se fi mișcat sau schimbat...»

Înapoi în camera de hotel dau drumul televizorului pentru a afla că 50 la sută din premiile Grammy ale Academiei de muzică pentru anul 1985 au fost acordate unor cîntăreți și formații de origine britanică (prezentatorul este Kenny Rogers, care comentează citînd un titlu celebru și el, «The Empire Strikes Back»,

1. MIKE KELLEY: *Expansiune înfinită*, acrilic pe hîrtie, 1983

2. APRIL GORNIK: *Suspensie*, ulei pe pînză, 1984



Imperiul contra-atacă...), că Phil Collins, unul dintre premiați, ascultă în continuare... Beatles, în timp ce de la Londra — via satelit — Mick Jaegger, conducătorul nu mai puțin celebrului grup Rolling Stones, afirmă că nu se simte tocmai onorat de premiul acordat «pentru întreaga creație: «Doar nu am murit încă» spune el, încercînd un aer jignit de rebel ce are deja o vîrstă... istorică.

Peste cîteva zile se va da pe canalul PBS o coregrafie după piesa lui Tennessee e Williams «Un tramvai numit dorință», la New York City Ballet se interpretează în continuare cu sfințenie coregrafiile ale lui George Balanchine din anii '60, și, amintindu-mi de anii cu pricina, memoria

îmi joacă încă un renghi, șoptindu-mi la ureche ultima replică a lui Mary din piesa lui O'Neill «Lungul drum al zilei către noapte» la a cărei montare în versiune prescurtată tocmai se lucrează pe Broadway: «Și am fost cu toții atît de fericiți, o vreme...»

Obosit, New York-ul își încetinește ritmul pentru cîteva ceasuri, lăsînd loc sirenelor mașinilor de poliție și de pompieri dar și convingerii că undeva în Greenwich, Soho sau în East Village instituționalizatul «AZI» nu devine doar «IERI» ci și un MÎINE în care cel ce sare într-un picior undeva între Fifth și Madison Avenue nu va risca să fie imediat catalogat drept «trendsetter», devenind astfel (fără voie!), o persoană... «established».



# agenda u.a.p.

## întrevederi la sediul U.A.P.

În luna noiembrie 1986 au avut loc următoarele întrevederi: cu delegații oficiali care au efectuat vizite în țara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre Uniunea Artiștilor Plastici din R.S.R. și Uniunea Artiștilor Plastici din U.R.S.S.: la 7 noiembrie, cu comisarii expoziției sovietice, cercetătoarea Elena Romanenko și pictorii Iuri Risuhin și Maks Birthtein (a căror vizită a avut loc între 6—13 noiembrie), iar la 17 noiembrie cu Anatoli Moroz și Piotr Zdanev, membri ai direcției Fondului Plastic din U.R.S.S. (a căror vizită a avut loc între 15—22 noiembrie); — la 8 noiembrie, cu oaspeții C.C.E.S., scriitorul și deputatul italian Luigi Preti și secretarul său personal Luigi Bonagura, însoțiți de Georgio Catani, ambasadorul Italiei la București; — la 14 noiembrie, cu directorul Institutului Italian, Gianfranco Silvestro.

În această perioadă, tovarășul Viorel Mărginean, pictor, vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici, a participat la lucrările Academiei europene de științe, arte și litere de la Paris, în calitate de membru titular al acestei Academii, la invitația organizatorilor.

## expoziții externe

În luna noiembrie 1986, în cadrul Zilelor culturii românești, la Ostrawa, Polonia, a avut loc o expoziție personală Marcel Chirnoagă.

La Concursul internațional de ceramică din localitatea Mino, Japonia, au participat următorii artiști decoratori: Cerel Vasile, Dumitrache Costea Gherghina Moldoveanu Cornelia, Russu Cristina, Sumedrea Ion, Șetran Ioana. La Paris, a avut loc o expoziție personală de tapiserie Maria Văgii Arvinte.

# calendar

**BAROI BAZ, Virginia**, grafician  
n. 1932, ianuarie 25, Cernăuți  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
(1957)

1979 — Premiul III la Festivalul național « Cîntarea României »

**BRUDAȘCU, Cornel**, pictor  
n. 1937, ianuarie 28, Sig (Crișana)  
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »  
(1956—1962)

1979 — Premiul I la Festivalul național « Cîntarea României »

1982 — Premiul jubiliar la Bienala Internațională de pictură a țărilor socialiste Kosice — R.S.C.

**CANTEMIR, Clara**, grafician  
n. 1907, ianuarie 2, Negreni (Slatina)  
Studii: Academia de Arte Frumoase București cu C. Ressu (1927—1931)  
1979 — Premiul U.A.P. pentru pictură  
1983 — Premiul pentru pictura la Festivalul Național « Cîntarea României »

**COADĂ, Doru**, artist decorator  
n. 1937, ianuarie 17, Craiova  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
(1973)

**COMȘA, Titina**, artist decorator  
n. 1927, ianuarie 3, Slăvuța (Oltenia)  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
(1952)

1970 — Premiul pentru artă decorativă la Salonul Internațional Vichy-Franța

1972 — Premiul de onoare la Salonul Internațional Clermont-Ferrand-Franța

**POENARU DUȘA, Jana**, pictor, grafician  
n. 1905, ianuarie 27, Ploiești

Studii: Școala de Arte Frumoase București; licențiată în istorie-geografie

**GHIATĂ, Aurelia**, artist decorator  
n. 1896, ianuarie 9, Piatra Neamț  
Studii: Academia de Arte Frumoase Iași, cu O. Băncilă (1916—1922)

1957 — Mențiune la expoziția internațională de artă decorativă Milano 1964 — Artist emerit

1971 — Premiul C.S.C.A. la Expoziția Semicentenarului P.C.R.

**HIRTH, Toma**, pictor  
n. 1937, ianuarie 5, Timișoara  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
cu Al. Ciucurencu (1958—1969)

**ISBĂȘESCU, Tamara**, pictor  
n. 1932, ianuarie 28, Cernăuți  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
cu E. Popa (1961)

**KAZNOVSKI, Vasilica**, sculptor  
n. 1927, ianuarie 1, Pitești  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
(1946—1952)  
1968 — Premiul U.A.P. pentru artă monumentală

**MATHE, Ștefan**, sculptor  
n. 1922, ianuarie 20, Dej  
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »

**MARINESCU, Rodica**  
n. 1937, ianuarie 30, București  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
(1953—1959)

1970 — Medalia de bronz la Expoziția Internațională de artă plastică Köln  
1970—1971 — Medalia de aur la Expoziția Internațională « Italia 2000 » Napoli

1972 — Diplomă la Concursul Național de pictură contemporană Viareggio—Italia

1974 — Medalie la Concursul Internațional de pictură Palegano

**PALL, Dumitru**, grafician  
n. 1937, ianuarie 9, București  
Studii personale de pictură

**PASCU, Nicolae**, sculptor  
n. 1922, ianuarie 27, Benic (Hunedoara)  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »

**POPESCU NEGRENI, Ion**, pictor  
n. 1907, ianuarie 2, Negreni (Slatina)  
Studii: Academia de Arte Frumoase București cu C. Ressu (1927—1931)  
1979 — Premiul U.A.P. pentru pictură  
1983 — Premiul pentru pictură la Festivalul Național « Cîntarea României »

**SAVONEA, Vasile**, pictor  
n. 1932, ianuarie 1, Aiud  
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »  
(1958)

# dans ce numéro:

## wanda sachelarie vladimirescu (p. 13)

Née le 24 janvier 1916 à Constantza. Études de peinture et de gravure à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest où elle aura pour maîtres Jean Al. Steriadi et Simion Luca (1934—1938), ensuite à Paris, à l'Académie de la Grande Chaumière dans l'atelier de Jan Darna (1938). Débute en 1937 à Bucarest. Expose régulièrement des dessins et des gravures aux Salons Officiels d'Automne (1937—1947) ainsi qu'aux Salons officiels de peinture (1940—1947); participe ensuite aux Expositions d'Etat, annuelles, Municipales, Commémoratives, thématiques etc. et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest — 1938, 1946, 1957, 1965, 1975, 1977, 1980 (exposition ouverte successivement à Bacău, Galatzi, Piatra Neamț, Constantza), 1986; Brașov — 1974; Odense (Danemark) — 1978; Moscou — 1981. Ses œuvres figurent dans de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Varsovie, Genève, Beyrouth, Tel Aviv, Turin, Helsinki, Rome, Florence, Rijeka, Skoplije, Titograd, Alexandrie, Düsseldorf, Lüdenscheid, Teeside-Middlesbrough, Eastbourne, Leningrad, Prague, Southampton, Philadelphie, Madrid, Toulon, Téhéran, Manchester, Lisbonne, Stockholm, Kiev, Oslo, Mannheim etc. Prix: 1940 — Prix « Anastase Simu »; 1945 — Prix pour la peinture décerné par la Municipalité de Bucarest; 1965 — 1<sup>er</sup> Prix pour la peinture attribué par l'Union des Arts Plastiques; 1969 — 1<sup>er</sup> Prix pour la peinture attribué par l'U.A.P.; 1981 — Prix attribué par la Section de critique de l'U.A.P., Bucarest.

## ligia macovei (p. 17)

Née le 18 juillet 1916 à Bucarest. Diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest où elle fut l'élève de Jean Al. Steriadi et de Cecilia Cuțescu-Storck (1939). Débute en 1942 dans une exposition de groupe à Venise (Galleria del Cavallino). À

partir de 1943 elle participe régulièrement aux Salons Officiels, ensuite aux Expositions républicaines, annuelles, municipales, commémoratives thématiques etc., et de groupe en Roumanie. Expositions personnelles à Bucarest — 1945, 1947, 1961, 1967, 1971, 1977, 1986; Cluj-Napoca — 1967; Oradea — 1967; Jassy — 1985; Rome — 1962, Vienne — 1965; Prague, Bratislava, Budapest, Téhéran — 1969; Florence — 1979; Tunis 1975.

Ses œuvres figurent dans de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger aussi bien que dans des expositions internationales parmi lesquelles nous citons la Biennale de Venise (1954, 1956) et le Salon UNESCO (1959, 1960, 1975) à Paris. Outre son œuvre picturale, elle déploie une intense activité de dessinateur et d'illustrateur de livres. Comme illustrateur elle a attaché son nom surtout aux œuvres du grand poète roumain Mihai Eminescu. On notera aussi ses interprétations plastiques aux textes littéraires d'écrivains et de poètes roumains et étrangers Mihai Sadoveanu, Marin Preda, Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, A. S. Pouchkine, S. Essenine, A. Tchekhov, N. Gogol, Robert Desnos, Louis Aragon, Henri Michaux, Ady Andre, Josef Attila, Salvatore Quasimodo, Italo Svevo, Gabriel Garcia Marquez etc.), ainsi que sa collaboration assidue à plus de 25 revues et périodiques à partir de 1944 (*Universul Literar*, *Rampa*, *Contemporanul*, *Lumină și Culoare*, *Arcades*, *L'Art dans la R.P.R.*, *La Roumanie d'aujourd'hui*, *Revue roumaine*, *Secolul 20* etc.).

Maître de conférences à l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. En 1958—1959, déléguée permanente de la R.P. de Roumanie auprès de l'UNESCO (Paris).

Prix et récompenses: 1953 — Lauréate du Prix d'Etat; 1954 — Prix « Anastase Simu », Artiste émérite de la R.S.R.; 1979 — 1<sup>er</sup> Prix du Festival « Hymne à la Roumanie »; 1985 — Prix spécial attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest.

EDITORIAL	1	Telegramele Uniunii Artiștilor Plastici	Arta
	2	Înalt omagiu al întregului popor	Cornelia Ionescu
	3	Omagiul artiștilor plastici	Eugen Palade
CRONICA	7	Salonul municipal '86	Theodor Redlow
	13	Wanda Sachelarie Vladimirescu	Olga Bușneag,
ATELIER	17	Ligia Macovei	Călin Dan
	21	Toma Viorel	Dan Grigorescu
	23	Eseu asupra spațiului mioritic	Mihai Drișcu
	24	Un spațiu admirabil	Anca Vasiliu
	25	Elogiul formelor	Paul Droegeanu
	26	Fotografia: între transparență și oglindire	Paul Petrescu
	27	Galeriile de artă Giurgiu	Coriolan Babeți
DESIGN	28	Suporturile picturii în ulei (III)	Alexandru Ghilduș
CORESPONDENȚĂ	29	Pictura lui Werner Tübke din Muzeul panoramic de la Bad Frankenhausen	Liviu Lăzărescu
CĂRȚI/IDEI	31	O frescă michelangioloasă: Mediterana lui Fernand Braudel	Peter Michel
CRONICĂ	32	Chihlimbar și piele	Narcis Zărnescu
		Opt pictori din U.R.S.S.	M. Abăciței
			P. Frâncu
	33	Jurnalul galeriilor	François Pamfil,
			Andrei Pintilie,
			Paul Petrescu,
			Aurelia Mocanu,
			Anca Vasiliu
FIȘE DE ISTORIA ARTEI	37	Portretul lui Mihai Viteazul de la Ocna Sibiului	Vasile Drăguț
MERIDIANE	39	Mozaic american	Codruța Crucean
COPERTA I		Flori	Ligia Macovei
EDITORIAL	1	Les télégrammes de l'Union des Arts Plastiques	Arta
	2	Vibrant hommage du peuple entier	Cornelia Ionescu
	3	Hommage	Eugen Palade
CHRONIQUE	7	Le Salon municipal '86	Theodor Redlow
	13	Wanda Sachelarie Vladimirescu	Olga Bușneag,
ATELIER	17	Ligia Macovei	Călin Dan
	21	Toma Viorel	Dan Grigorescu
	23	Essai sur l'espace mioritique	Mihai Drișcu
	24	Un espace admirable	Anca Vasiliu
	25	L'eloge des formes	Paul Droegeanu
	26	La photographie: entre la transparence et la réflexion	Paul Petrescu
	27	Les galeries d'art de Giurgiu	Coriolan Babeți
DESIGN	28	Les subjectiles de la peinture à l'huile	Alexandru Ghilduș
CORRESPONDANCES	29	La peinture de Werner Tübke au Musée panoramique de Bad Frankenhausen	Liviu Lăzărescu
LIVRES/IDÉES	31	Une fresque de Michel-Ange: La Méditerranée de Fernand Braudel	Peter Michel
			Narcis Zărnescu
CHRONIQUE	32	Ambre jaune et cuir	M. Abăciței
		Huit peintre de l'URSS	P. Frâncu
	33	Le journal des galeries	François Pamfil,
			Andrei Pintilie,
			Paul Petrescu,
			Aurelia Mocanu
			Anca Vasiliu
FICHES POUR UNE			
HISTOIRE DE L'ART	37	Un portrait de Michel le Brave à Ocna Sibiului	Vasile Drăguț
MÉRIDIENS	39	La mosaïque américaine	Codruța Crucean
COUVERTURE I		Fleurs, huile	Ligia Macovei
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Телеграммы Союза художников	Арта
	2	Высокое почтение всего народа	Корнелия Ионеску,
	3	Почет художников	Еуджен Паладе
ХРОНИКА	7	Салон '86	Теодор Редлов
	13	Ванда Сакеларие Владимиреску	Ольга Бушняг,
АТЕЛЬЕ	17	Лиджия Маковей	Кэлин Дан
	21	Томас Виорел	Дан Григореску
	23	Этюд о пространстве Миорицы	Михай Дришку
	24	Великолепное пространство	Анка Василиу
	25	Восхваление форм	Паул Дрожану
	26	Фотография: между прозрачностью и отображением	Паул Петреску
	27	Галереи города Джурджу	Кориолан Бабеци
ДИЗАЙН	28	Подставка живописи маслом (III)	Александру Гилдуш
ПЕРЕПИСКА	29	Живопись Вернера Тюбке в панорамном музее в Бад Франкенхаузен	Ливиу Лэзэреску
КНИГИ/ИДЕИ	31	Медитерана Фернандо Бродел	Петер Мишель
			Нарчис Зэрнеску
ХРОНИКА	32	Янтарь и кожа	M. Абэчицей
		8 художников из СССР	П. Фрынку
	33	Журнал галереи	Франсоа Памфил,
			Андрей Пинтилие,
			Паул Петреску
			Аурелия Мокану,
			Анка Василиу
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА:			
КАРТОЧКИ	37	Портрет Михай Витязу в Окна Сибилулуй	Василе Дрэгуц
МЕРИДИАНЫ	39	Американская мозаика	Кодруца Кручан
ОБЛОЖКА II		Цветы	Лиджия Маковей

