

arta

ANUL XXXV

Nr. 2 / 1988



REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACTIA

STR. C. A. Rosetti 39, telefon
13.13.80, cod 70205, București 2

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon
50.73.15, 50.71.80, cod 71118,
București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL

François Pamfil, secretar respon-
sabil de redacție, Mihai Drișcu,
Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Vasile Moldovan, Atanase Carto-
jan, Eugeniu Lupu, Mihai Oro-
veanu, Cristinel Trancă

FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu,
Atanase Cartoian, Eugeniu Lupu

Redacția mulțumește artiștilor și
colaboratorilor pentru materialele
ilustrative puse la dispoziție

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate
oficiile poștale, factorii poștali și
la Ad-ția revistei ARTA din str.
Nicolae Iorga 21, București

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariții); lei 180—
6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATE-
LIA — Le département export-import
presse, Bucarest, Calea Griviței no.
64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376
PRSFIR

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

EDITORIAL	1	O viață de erou pentru partid, popor și țară	
ANIVERSARE	4	Scrisoare deschisă lui Ion Irimescu la 85 de ani	
		Gînduri despre meserie	
COMEMORARE	6	Gheza Vida	
FIȘE DE ISTORIA ARTEI	8	Steriadi — portrete în timp	
	10	Un monument Brâncuși	
	13	O colecție de fotografii	
CRONICĂ	17	Gabriela Pătulea Drăguț	
PROFIL	19	George Filipescu: primele pregătiri pentru prima retrospectivă	
	21	Doru Coadă	
ATELIER 35	22	Daniela Orăvițan Beloescu	
PROFIL	23	Leontina Mailatescu	
	25	Premiile UAP din RSR pe 1986 și 1987	
CRONICĂ	27	Ars multiplicata	
	28	Jurnalul galeriilor	
	36	Carnet de critic (XV)	
MERIDIANE	37	Memorial de călătorie	

« Arta »
Corneliu Baba
Theodor Redlow
Mihail Florescu
Călin Dan
Olga Bușneag
Mihai Mitre
Horia Horșia
Mihai Drișcu
Anca Vasiliu
Mihai Ispir

Cornel Radu Constan-
tinescu
Gheorghe Vida, Olga Buș-
neag, Cătălin Davidescu,
Maria Magdalena Crișan,
Valentin Ciucă, Anca Vasi-
liu, Ileana Pintilie
Mihai Drișcu
Amelia Pavel

COPERTA	I	Pavilion în frunze roșii	Gabriela Pătulea Drăguț
	IV	Paciurea în timpul amplasării « Gigantului » (fotografie din 1906)	

EDITORIAL	1	Une vie de héros — pour le parti, pour le peuple, pour le pays	Arta
ANNIVERSAIRE	4	Lettre ouverte adressée à Ion Irimescu à l'occasion de son 85-e anniversaire	Corneliu Baba Theodor Redlow Mihai Florescu
		Réflexions sur le métier	
COMMÉMORATION	6	Geza Vida	
FICHES POUR UNE HISTOIRE			
DE L'ART	8	Steriadi — portraits dans le temps	Călin Dan
	10	Un monument dédié à Brancusi	Olga Bușneag
	13	Une collection de photographies	Mihai Mitre Horia Horșia
CHRONIQUE	17	Gabriela Pătulea Drăguț	
PROFIL	19	George Filipescu: premiers préparatifs pour la première retrospective	
	21	Doru Coadă	Mihai Drișcu Anca Vasiliu Mihai Ispir
ATELIER 35	22	Daniela Orăvițan-Beloescu	
	23	Leontina Mailatescu	
	25	Les Prix U.A.P. en 1986 et 1987	
CHRONIQUE	27	Ars multiplicata	C. R. Constantinescu Gheorghe Vida, Olga Bușneag, Cătălin Davi- descu, Maria Magdalena Crișan, Valentin Ciucă, Anca Vasiliu, Ileana Pin- tilie Mihai Drișcu Amelia Pavel
	28	Le journal des galeries	
	36	Le carnet du critique (XV)	
MÉRIDIENS	37	Mémorial de voyage	

COUVERTURE	I	Pavilion à feuillage rouge	Gabriela Pătulea Drăguț
COUVERTURE	IV	Paciurea au moment de l'amplacement de son « Géant » (photo prise en 1906)	

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Жизнь героя, посвященная партии, народу и стране	« Арта »
ЮБИЛЕЙ	4	Открытое письмо Иону Ирimesку по поводу его 85-летия	Корнелиу Баба Теодор Редлов Михаил Флореску
		Размышления о мастерстве	
ПОСВЯЩАЕТСЯ ПАМЯТИ	6	Геца Вида	Михаил Флореску
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ	8	Стериادي — портреты в измерении времени	Кăлин Дан
		ИСКУССТВА	
	10	Памятник Брынкушу	Ольга Бушняг
	13	Коллекция фотографий	Михай Митре
ХРОНИКА	17	Габриэла Пăтуля Дрăгуц	Хория Хоршня
ПРОФИЛЬ	19	Джордже Филилеску: первые приготовления для первой ретроспективной выставки	
	21	Дору Коадă	Михай Дришку
МАСТЕРСКАЯ 35	22	Даниела Орăвицан Белоеску	Анка Василиу
ПРОФИЛЬ	23	Леонтина Маилатеску	Михай Испир
	25	Премии Союза Художников Социалистической Республики Румынии за 1986 и 1987 годы	
ХРОНИКА	27	Арс мультипликация	Корнел Рăду Констан- тинеску Георге Вида, Ольга Бушняг, Кăтлиан Дави- деску, Мария Магдалена Кришан, Валентин Чуко Анка Василиу, Иляна Пинтилие Михай Дришку Амелия Павел
	28	Дневник галерей	
	36	Записная книжка искусствоведа (XV)	
МЕРИДИАНЫ	37	Путевые записки	

ОБЛОЖКА	I	Павильон в красной листве	Габриэла Пăтуля Дрăгуц
	IV	Пачуря во время установки « Гиганта » (фотография 1906-го года)	



o viață de erou pentru partid, popor și țară

Consacrată aniversării zilei de naștere și a peste 55 de ani de activitate revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, expoziția națională magistrală de la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România a fost, zi de zi, vizionată de un foarte numeros public.

Copiii și florile — cum a observat un scriitor — au fost elementele emoționale dominante ale atmosferei de optimism și încredere, de dragoste și recunoștință respirate de șirurile nesfârșite de vizitatori.

Expoziția a pus în lumină eroica activitate revoluționară, patriotică, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, marile înfăptuiri din epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, contribuția de excepțională însemnătate a secretarului general al partidului, președintele Republicii, la edificarea României socialiste moderne, la elaborarea politicii interne și externe a partidului și statului nostru, la dezvoltarea teoriei și practicii revoluționare.

Pentru vizitator această expoziție s-a constituit, retrospectiv, într-un imens mozaic mental pe care — la scara țării, dar și la scara lumii — apare

admirabila compoziție a unei pilduitoare vieți pusă cu abnegație în slujba poporului, a împlinirii idealurilor sale, transformate, prin fapte și împliniri de epopee, într-o epocă de măreață istorie, care-i poartă, în chipul cel mai legitim, numele ilustru, cu care se mândrește întreaga noastră națiune socialistă.

Personalitatea secretarului general al partidului și președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ne apare — este ideea-forță a acestei manifestări expoziționale — drept cea mai desăvârșită sinteză a virtuților poporului român afirmate în lupta pentru socialism, pentru pace și colaborare între popoare, pentru progres social și o viață mai demnă și mai bună.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu a mobilizat toate energiile națiunii noastre pentru edificarea societății socialiste multilaterale dezvoltate, transformând chipul țării din temelii, împinzându-i pământul cu fabrici și uzine, cu instituții de artă și cultură. Sînt ctitoriile — numeroase și renumite — durate în anii care s-au scurs de la Congresul al IX-lea al partidului. Sînt ctitorii mai traice decât bronzul evocat în lirica horațiană, ele atestă hărnicia, patrio-

tismul și geniul creator al poporului român, condus de un magnific ctitor de țară și de civilizație socialistă, deopotrivă vrednic și drept, înțelept și vizionar.

Ilustrarea mărețelor înfăptuiri ale acestui glorios arc de timp s-a realizat potrivit unei concepții expoziționale, în care locul predominant îl ocupă vaste panouri fotografice, multe în culori, machetele unor obiective economice reprezentative, edificii de învățămînt, cultură și sănătate.

Au fost sugestiv prezentate liniile directoare ale politicii și strategiei partidului în dezvoltarea patriei, în a căror elaborare și transpunere în viață rolul determinant îi revine tovarășului Nicolae Ceaușescu. Au fost ilustrate astfel dezvoltarea armonioasă, echilibrată, a tuturor județelor patriei, industria — prin machetele unor mari platforme industriale — agricultura — în viziunea principiului noii revoluții agrare — cercetarea științifică, la dezvoltarea căreia un rol hotărîtor îl are activitatea multiplă a tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu. Alte secțiuni ale expoziției au cuprins «Contribuția hotărîtoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu la afirmarea Partidului Comu-



nist Român ca centru vital al întregii națiuni», «Cu poporul, pentru popor în construcția socialismului și comunismului», «Sistemul democrației muncitorești revoluționare — creație originală a gândirii tovarășului Nicolae Ceaușescu», «Tovarășul Nicolae Ceaușescu, fondatorul doctrinei militare românești», «Perspective luminoase ale dezvoltării României». Sub alte titluri generice: «Epoca Nicolae Ceaușescu, epocă de strălucită afirmare internațională a României», «Contribuția președintelui României la făurirea unei concepții originale în relațiile internaționale», «Președintele Nicolae Ceaușescu — Eroul Păcii» au fost prezentate concepția, acțiunile și inițiativele tovarășului Nicolae Ceaușescu în viața internațională care au impus România ca o prezență activă pe arena mondială.

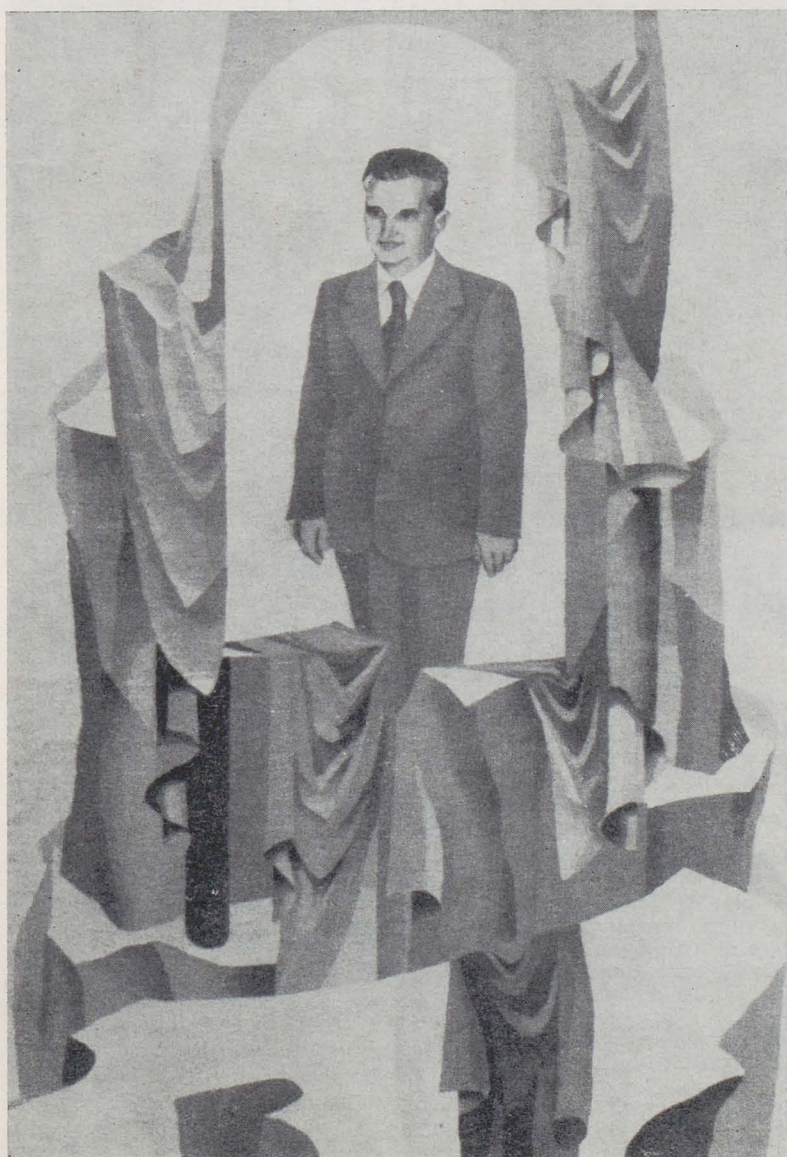
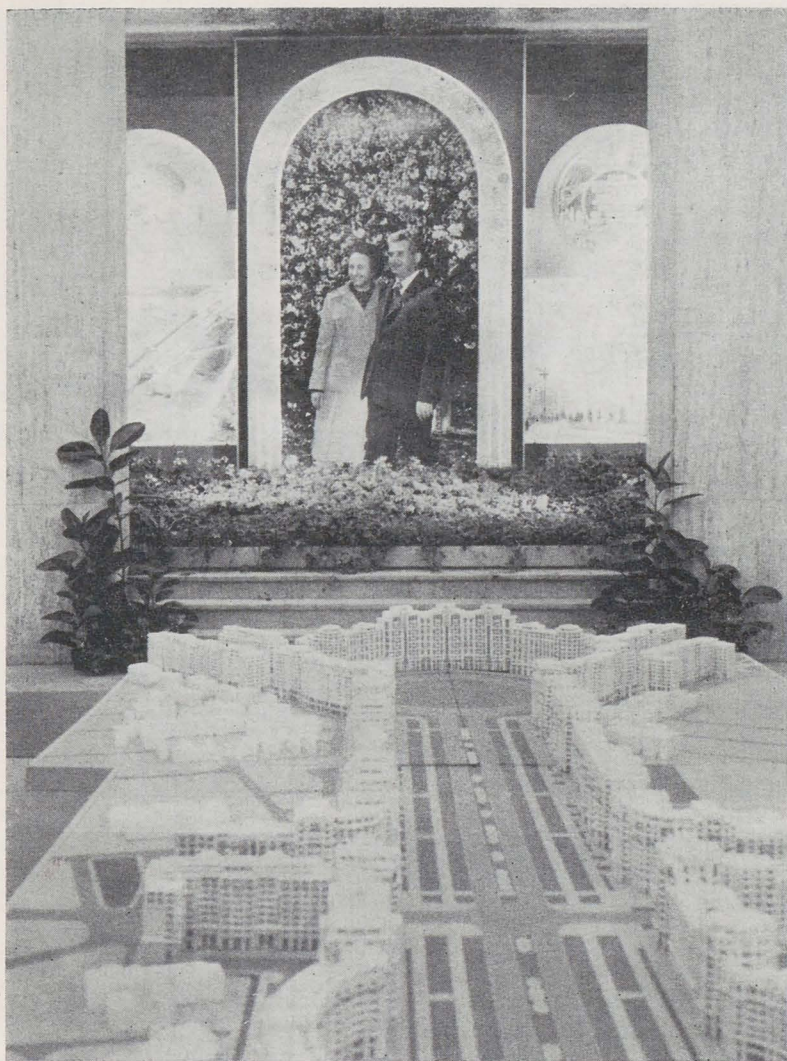
Artiști plastici, scriitori, muzicieni, alți oameni de cultură și artă au dedicat lucrări marelui Erou al României socialiste. Dintre numeroasele apariții editoriale dedicate evenimentului, se cuvine să amintim volumul editat — la Editura Eminescu — de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste și intitulat *Cinstind un om, sărbătorim o țară*, amplă antologie a scrierilor românești din ultimii 23 de ani și volumul *Lauri pe stemă*, tipărit la Editura Cartea Românească, sub egida Uniunii Scriitorilor.

Un album omagial de artă plastică contemporană românească — *O viață de erou pentru partid, popor și țară* — a apărut la Editura Meridiane. «În acești ani» (citim în cuvântul înainte semnat de Nicolae Dragoș, care este și autorul versurilor cuprinse în album) «au fost inaugurate pe cuprinsul patriei impresionante monumente, menite să venereze fapta eroică, nemuritoare a înaintașilor, mărturisind o atitudine și o concepție înalt umanistă față de istoria poporului, față de trecutul său de luptă, deschizând astfel perspective ample drumurilor prezentului către destinul viitor comunist. Iar lângă aceste monumente, ce dau seama de conștiința contemporană a românilor, într-o simetrie semnificativă, s-au ctitorit, în cei aproape 23 de ani de glorioasă epocă, un alt fel de monumente — *monumentele muncii și creației libere*».

«...între marile și hotărâtoarele probleme ale progresului național, tovarășul Nicolae Ceaușescu a așezat în mod constant și pe aceea privind *afirmarea plenară a creației artistice*, crearea condițiilor și climatului prielnice valorificării superioare a tuturor talentelor țării, edificării unei culturi noi, socialiste, în consens deplin cu efortul încărcat de noblețe al ctitoririi unei noi industrii, unei noi agriculturi, al îngemănării, în orizonturile acestora, a cutezanței cercetării științifice».

Albumul cuprinde reproduceri după lucrări — de pictură, sculptură, grafică și tapiserie — semnate de Eftimie Modălcă, Ion Gheorghiu, Ion Irimescu, Ion Bitzan, Vladimir Șetran, Sabin Bălașa, Cornelia Ionescu, Ion Jalea, Gheorghe Ioniță, Eugen Palade, Corneliu Ionescu, Cornel Brudașcu, Vasile Pop Negreșteanu, Paul Vasilescu, Mihai Coșan, Eugen Popa, Ignat Ștefanov, Viorel Mărginean, Spiru Chintilă, Albin Stănescu, Sorin Tuțoiu, Horea Flămând, Ileana Balotă, Romulus Constantin, Gheorghe Apostu, Vintilă Mihăescu, Elena Greculescu, Ion Constantin Penda, Elena Uță Chelaru, Ion Pacea, Liviu Suhar, Alexandru Mustață, Zamfir Dumitrescu, Geta Mermeze, Brăduț Covăliu, Constantin Apostol, Dan Hatmanu, Natalia Matei Teodorescu, Radu Solovăstru, Augustin Costinescu, Suzana Fintinaru, Margareta Nemeș, Paul Erdős, Adrian Dumitrache.

Atunci când o țară întreagă, un popor și un partid și-au adunat sentimentele, gândurile și nădejile lor de bine pe umerii unui nume scump inimii lor și au creat un poem într-un cuvânt: *Ceaușescu* și artiștii plastici s-au unit firesc, adică prin limbajul lor specific, în amplul și vibrantul omagiu.



CORNELIA IONESCU: Omagiu

aniversare

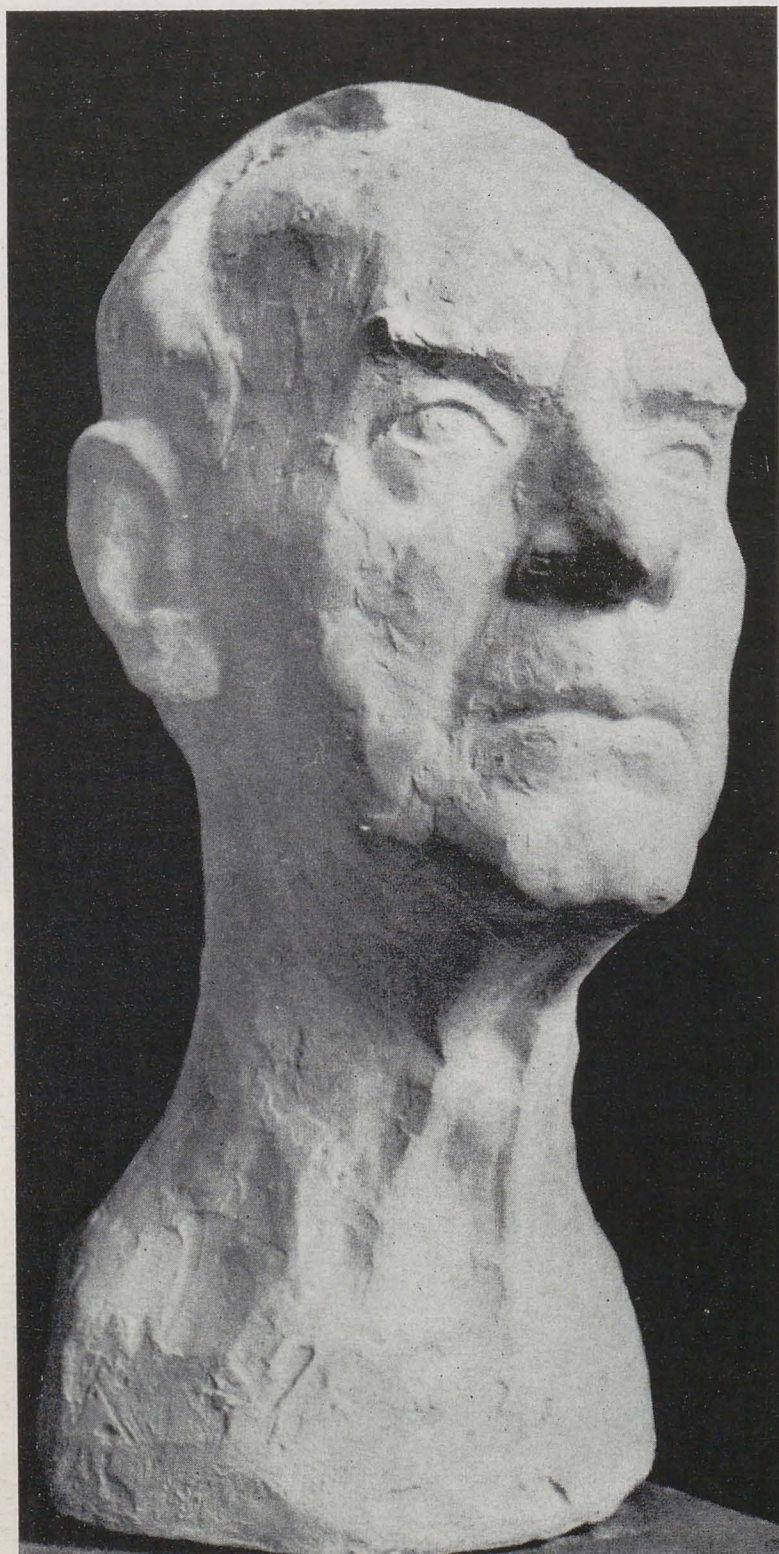
scrisoare deschisă lui Ion Irimescu la 85 de ani

corneliu baba

*Stimate și iubite prieten,
Patriarhi de vîrstă ai breslei, eu, cel mai tînăr octogenar,
tu, la 85 de ani, printre ultimii supraviețuitori dintr-o generație
aproape dispărută, legați prin statornicia unei prietenii ce durează
de vreo jumătate de veac, sîntem îndreptățiti să ne bucurăm,
știindu-ne, și unul și altul, încă exaltați de visuri creatoare
și luptînd fără răgaz cu tainele greu de învins ale sublimelor noastre
meșteșuguri înrudite.*

*Vindecăt, ca și tine, de viciul vanităților profesionale
și de ispitele succesului ieftin, îți doresc să ne putem strînge
încă multă vreme mîna, adresîndu-ne același gînd comun:
«Bătrîne, mai avem ceva de spus, ceva pretențios și greu...
Hai mai departe!»*

Te îmbrățișez, același Baba



Autoportret



gînduri despre meserie

Theodor Redlow:—O viață petrecută în atelier, ducînd la îndeplinire un nesfîrșit program al perseverenței, al aprofundării, nu putea să nu vă creze și un excepțional echilibru sufletesc. Vă considerați un om senin?

Ion Irimescu:— Nu știu dacă sînt senin sau nu, dar sînt încă foarte pasionat de lucru, ca și în tinerețe. Activitatea mea este zilnică și nu am timp să mă gîndesc la bătrînețe. Problema aceasta a sculpturii, atunci cînd vrei să i te dedici cu toată pasiunea, necesită efort, necesită timp. O lucrare presupune o suită de încercări, de la primele idei și pînă la rezolvarea în proporția pe care ți-ai propus-o, iar aceste încercări înseamnă tot atîtea frămîntări și neazuri datorită cărora, cînd închei ziua de lucru,

pleci amărît acasă, chinuit de gîndul de a transforma, de a modifica, de a găsi altă soluție.

— Îmi vorbiți despre frămîntare, despre chinul trudei de atelier, dar întrebarea referitoare la seninătate era generată mai cu seamă de caracterul luminos și calm al operei dumneavoastră — în general, o sursă de emoții întremătoare.

— E cam greu să răspunzi la întrebarea asta. Nu știu dacă lucrările mele exprimă sau nu o seninătate, o atmosferă optimistă. Ele pot să fie pesimiste, pot să fie optimiste, dar asta reiese din permanenta frămîntare a creației. Privim o lucrare, dar nimeni nu știe cît s-a investit în ea ca efort și chin, dar și ca bucurie. Meseria de sculptor

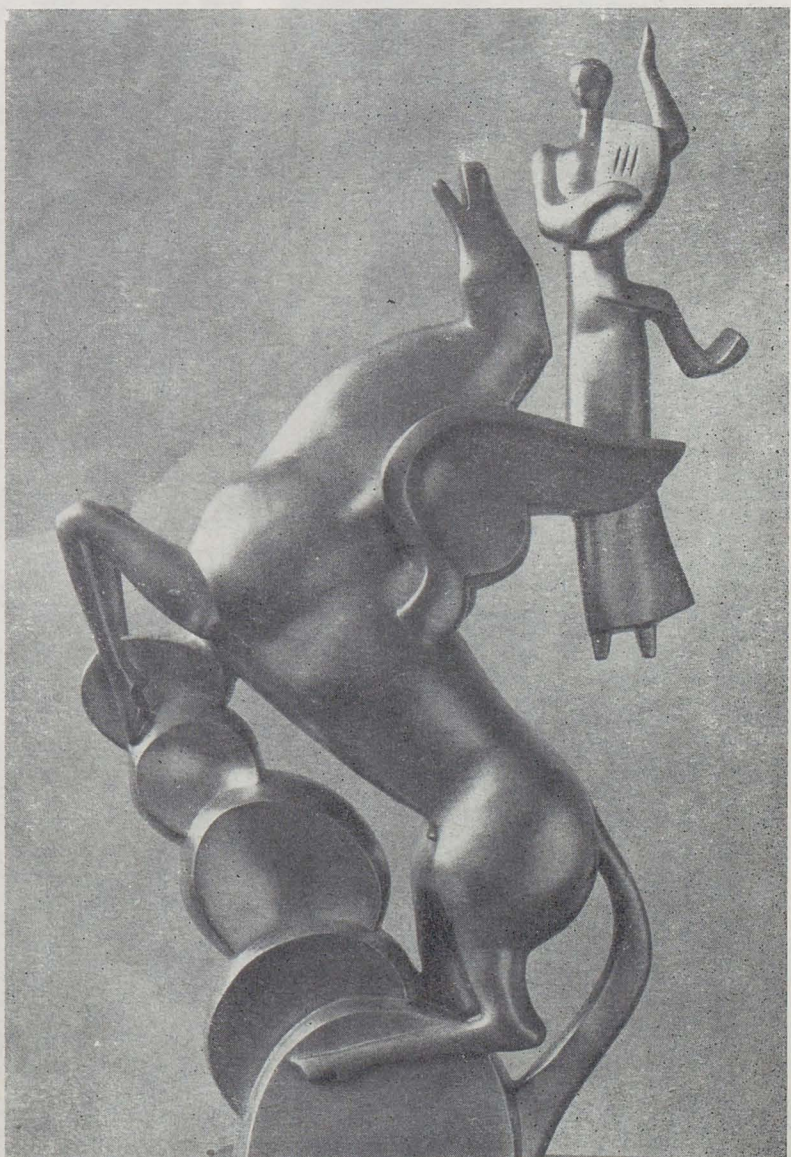
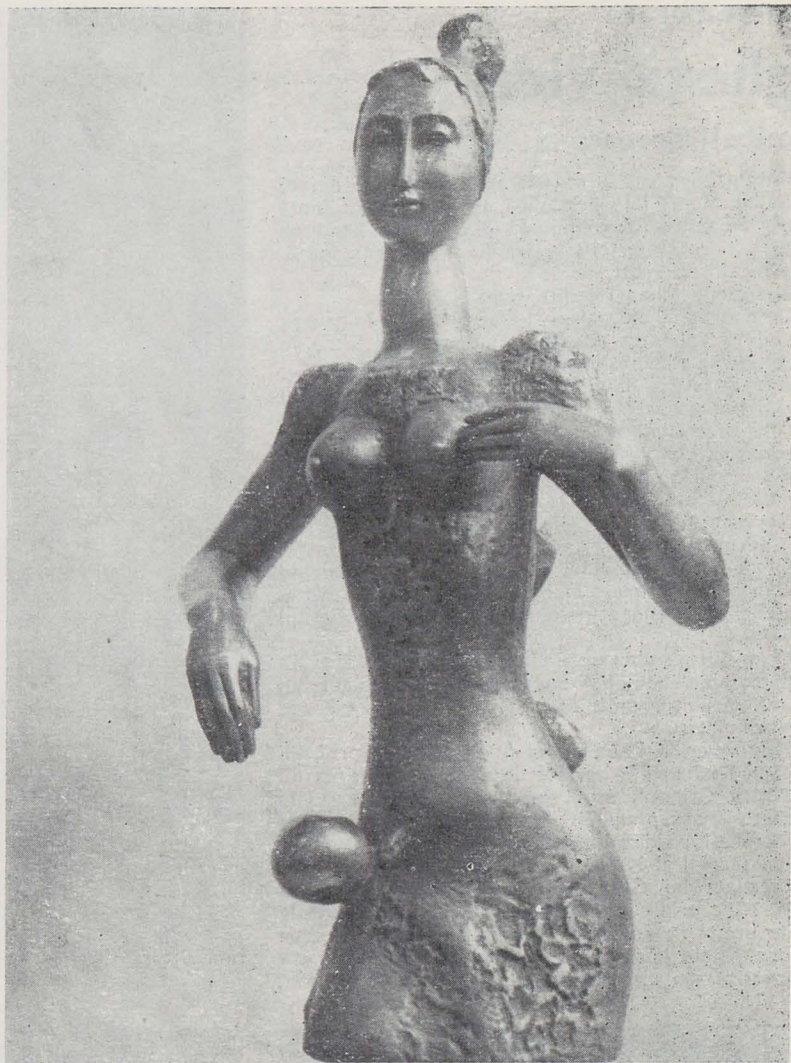
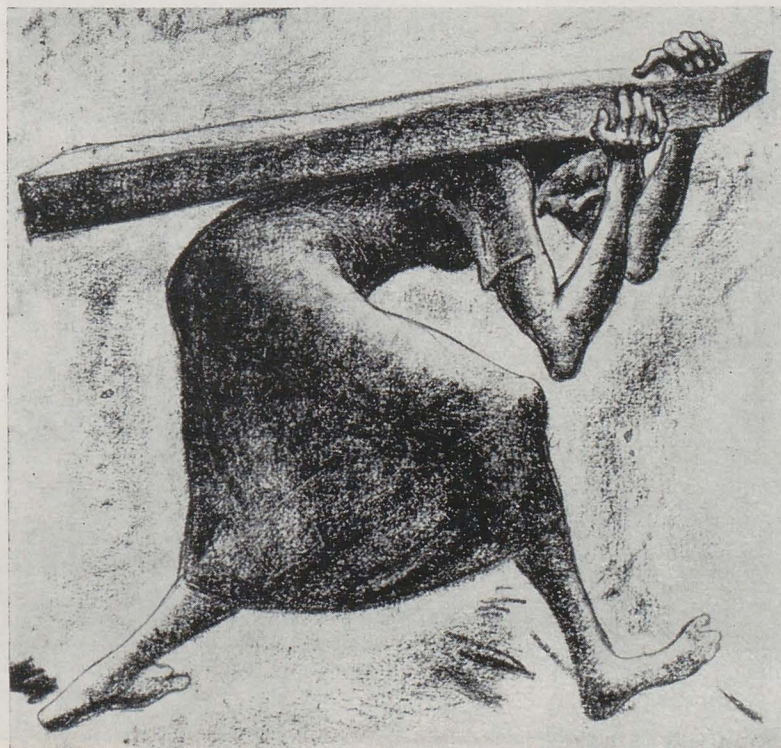


este destul de grea: cu cât ai mai multă practică, cu cât pe parcursul unei vieți ai înaintat și ți-ai însușit o serie de câștiguri în privința unor probleme artistice, îți dai tot mai mult seama că îmbătrânești și încă nu știi destul.

— Un mare capitol tematic din opera dumneavoastră este acela legat de dans, muzică și maternitate — teme care v-au și condus la esențializarea formei pînă la punctul dincolo de care o expresie decorativă, în sensul rimelor plastice și al gândirii ritmice a compoziției, se autodepășește într-o concentrare a volumului care îl face să se adune în axe și, în același timp, să-și propage lumina interioară în spațiu.

— E adevărat că m-am axat pe cîteva mari teme care cred că au corespuns felului meu de a fi și de a gândi; sînt teme legate de sentimentele înalte ale omului. Am căutat, în toată creația mea, să împletesc cît mai organic ceea ce îmi oferă natura și interpretarea în sensul unei sinteze, al unei chintesențe prin care să se exprime mai bine ideea. În primul rînd, trebuie să pornești de la natură, de la frumusețea pe care ți-o oferă ea pe cale emoțională — este singurul izvor care poate să-ți dea forța vie a unei lucrări. Cînd urmărești o sinteză, cu amintirea emoțiilor trăite și a elementelor descifrate după natură, cauți să le transpui într-o sculptură care să reprezinte o simplificare de formă și o adîncire de sens. Dar fie că este o artă de înfăți-

șare a naturii, fie că este o artă interpretativă, principiile legate de meserie, de meșteșug, rămîn întotdeauna aceleași. Pînă una alta, trebuie să cunoști alfabetul ca să poți să scrii... Un portret are multe secrete legate de înțelegerea expresiei unei figuri, de construcția volumului și organizarea planurilor pe suprafață, de căutarea unei monumentalități, fără ca aceasta să fie legată neapărat de proporția metrică. La fel, cînd este vorba de înțelegerea corpului omenesc: construcția, problemele de axe și de volume, înscrierea în spațiu, raportul dintre plin și gol și cîte alte multe probleme. Acestea sînt problemele perene ale meseriei, iar originea lor se află în cele mai vechi timpuri. Brâncuși, demiurgul deschizător de lume nouă în artă, a adus o gîndire proaspătă, care se întemeiază însă tot pe elementele perene descoperite în trecut — fie de țaranul nostru, fie de artistul primitiv din diferite părți ale lumii. Aceste elemente l-au condus la posibilități mult mai sugestive de exprimare decît arta care, la un moment dat, bătea pasul pe loc și nu mai putea înainta pe linia reprezentării directe a naturii. Brâncuși a deschis, a luminat un drum, pornind însă tot de la un anumit fel de a vedea și de a înțelege natura, ca și de la întreaga experiență a artei universale de pînă la el. După ce a înțeles natura, Brâncuși a cules tot ce putea să i se ofere pentru o nouă viziune în artă: a știut ce să culeagă, a știut care sînt elementele perene, statornice.



comemorare

gheza vida

mihail florescu

Sîntem împreună la această aniversare a 75 de ani de la nașterea lui Gheza Vida, tovarășii săi de luptă din Brigăzile Internaționale din Spania, prietenii săi, admiratorii artei sale, familia sa pe care a îndrăgit-o atît de mult.

Amintirile mi-au răscolit inima și mintea.

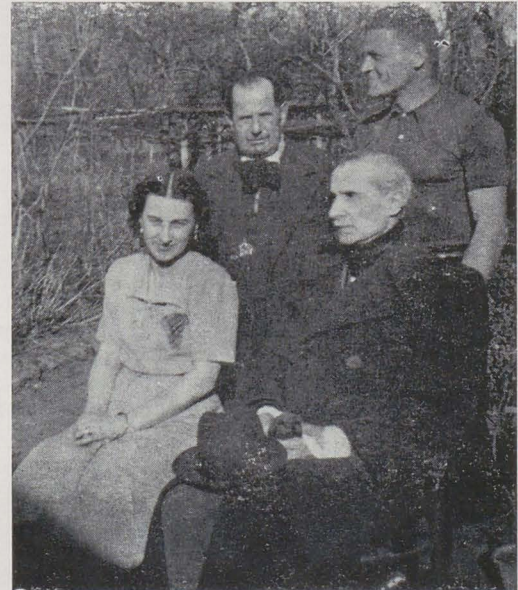
De tînr, tatăl său, miner, l-a luat la lucru în galerii, unde a cunoscut condițiile inumane de lucru în adîncurile pămîntului, asculta cu mare interes legende fantastice povestite de mineri, pe care, apoi, le-a imortalizat în opere artistice de valoare. A cutreierat satele, munții și pădurile Maramureșului, cunoștea viața aspră a muncitorilor forestieri, urmărea cu înfrigurare toate vietățile pădurii, de la păsări și albine pînă la urși, pe care le regăsim frecvent în operele sale artistice.

În focul bătăliilor revoluționare din anii '30 a intrat în rîndurile Partidului Comunist Român, activînd constant în primele rînduri cu nețărmurit devotament, cu pasiune revoluționară pînă la sfîrșitul vieții.

L-am cunoscut în vara anului 1938 pe frontul deschis dincolo de Ebru de Armata Populară Spaniolă. Eram în Regimentul român de artilerie, în bateria « Tudor Vladimirescu ».

Grigore era aici numele lui de combatant și probabil că și l-a luat din dorința de a cinsti amintirea lui Pîntea Grigore, eroul îndrăgit de maramureșeni care l-au supranumit Pîntea Viteazul, căpetenia răsculaților ridicați împotriva groșilor și bogătanilor din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea.

Prezența lui Grigore în mijlocul nostru inspira bărbăție prin curajul său fără margini, iar în serile de liniște ne cuibăream în jurul lui ca să ascultăm minunatele povestiri maramureșene, nestemate izvorîte din viața și obiceiurile poporului român,



Gheza Vida, lucrînd la relieful « Țărani cu sapa », 1934
Gheza Vida cu un « Stup de albine », cioplit de el, anii' 50
Gheza Vida, într-un grup de artiști, 1942—1943
Gheza Vida, student la academia de arte din Budapesta, 1942—1943
Gheza Vida cu Ecaterina Vida, 1943—1944
Gheza Vida, Ecaterina Vida și Gheza Kadar, pictor, tatăl soției artistului, 1942—1943

iar când doinea ne găseam din nou în spațiul miotic, pe minunatele pajiști și culmi carpatine. După retragerea voluntarilor peste Pirinei, ne-am regăsit împreună în lagărul din Gurs din sudul Franței.

În vara anului 1939, în grupul român se desfășura o largă activitate politică, literară, artistică și sportivă. A fost perioada în care Grigore și-a folosit din plin talentul său artistic, utilizând toate mijloacele tehnice de exprimare pe care le-a putut găsi în condițiile nefericite ale unui lagăr de concentrare. Până atunci a lucrat numai sculptură în lemn, care a fost și a rămas pînă la sfîrșitul vieții sale materialul preferat de lucru.

A fost singura dată în întreaga lui activitate artistică cînd a redat în linogravuri, multiplicare pe foi volante de hîrtie și trimise de voluntari în toate țările lumii, scene din viața și lupta voluntarilor din lagăr, expresie a voinței noastre de a continua marea bătălie împotriva fascismului, pe care el, omul de mare talent, o întruchipa și o exprima în chip desăvîrșit.

În aceeași perioadă, a realizat singurele lui acuarele din întreaga sa activitate artistică. Erau de o rară frumusețe, cu un colorit pe care numai optimismul și dragostea lui pentru maramureșeni puteau să le imagineze. În această perioadă, învingînd nenumărate dificultăți, a reușit să aducă în lagăr trei bușteni din care a imortalizat figurile celor trei capi ai răscoalei transilvane, Horia, Cloșca și Crișan, pe care i-a realizat cu întreaga lui dăruire artistică și concepție revoluționară în chipurile care exprimau asprimea luptei și dîrzenia răsculaților, și toate acestea fără nici un model în fața lui, atît erau de întipărite în sufletul și mințile lui țărani pe care i-a cunoscut în tinerețe.

Îl priveam cum mînuiește brișca în formă de cioc de papagal, cu cîtă măiestrie dădea viață lemnului, cum scotea în relief trăsăturile umane ale celor trei căpetenii ale răsculaților. Nu întîmplător, în expoziția deschisă la 14 iulie 1939, cu ocazia aniversării a 150 de ani de la căderea Bastiliei, cele trei chipuri dominau fundalul expoziției în care voluntarii din toate țările expuneau lucrările și operele lor de artă. În iunie 1940, autoritățile vichyste au ridicat o parte din voluntarii internați în lagărul din Gurs pentru a-i transfera în lagărul de represalii din Vernet. Erau printre ei și un grup de voluntari români.



M-am despărțit de Grigore cu mare părere de rău. Nu a trecut mult timp și a fost și el ridicat cu forță și trimis într-un lagăr de muncă forțată în Germania hitleristă, de unde a evadat și, pe căile cele mai periculoase, a reușit să se întoarcă la Baia Mare, care se găsea deja sub ocupația horticistă.

După terminarea războiului, întîlnirea noastră a fost o explozie de bucurie. Acum putea să-și desfășoare liber talentul lui de excepție în opere care au ajuns binecunoscute prin marea lor valoare artistică în întreaga lume. Este neîndoiește unul dintre cei mai mari sculptori în lemn din toate timpurile.

În același timp, desfășoară o largă activitate politică, obștească, îndeplinind nenumărate funcții ca membru al Comitetului Central al P.C.R., membru al Academiei R.S.R., Vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici, Vicepreședinte al Comitetului foștilor luptători și veterani de război împotriva fascismului. În tot ceea ce a făcut a rămas același om deosebit de modest, care a îndrăgit meleagurile maramureșene și oamenii săi, pe care i-a imortalizat în opere de artă nemuritoare.

Doresc să exprim în această deosebită manifestare, în numele voluntarilor români din Brigăzile Internaționale din Spania, a celor prezenți aici, general-colonelul Mihai Burcă și a mea, marea noastră admirație pentru Gheza Vida, care a întruchipat în mod desăvîrșit chipul de om comunist, care și-a pus întreaga viață și marele său talent de om de cultură în slujba cauzei libertății și dreptății sociale a poporului român.

Grigore — Gheza Vida a fost pentru noi un exemplu de devotament, curaj și perseverență pentru marea cauză a comunismului, un talent artistic izvorit din adîncurile mileniilor maramureșene, o expresie de umanism sublim, o rară modestie și un caracter uman desăvîrșit.

El trăiește printre noi, în memoria noastră, și va trăi veșnic prin operele sale de artă.

Cuvînt rostit cu prilejul comemorării a 75 de ani de la nașterea artistului la Muzeul de istorie și artă al municipiului Eucurești.

Toate fotografiile cu Gheza Vida reproduse sînt inedite (cu excepția nr. 1), din arhiva Gheorghe Vida.



steriadi-portrete în timp

călin dan

Am în față câteva imagini ale pictorului. Două fotografii publicate în *Universul literar* din 1914 și *Rampa* (1929) înfățișează un fel de june prim de pe vremea « marelui mut », cu o cărare impecabilă tăind freza gominată, cu mustăcioară cuceritoare sub nasul drept și cu falca grea a unui practicant de sporturi dure. Mai târziu (de pildă într-o imagine unde i se alătură H. H. Catargi și Ștefan Nenițescu), fizionomia apare neconvențională și în mod constant tristă, absentă. O anume delăsare cuprinde trăsăturile în fața aparatului fotografic, iar omul, recunoscut de toți contemporanii ca jovial și stenic, pare cufundat într-o izolare melancolică. Trăsăturile voluntare sînt mascate în culele cărnoase ale feței, o meșă ascunde stîngaci calviția și înfățișarea întregă pare a unui gospodar obosit. O totală contradicție cu personajul Steriadi ce apare cu insistență în desene, agitat de o mecanică a rîsului ce seamănă cu a celebrităților tineretii sale (un Chaplin, de pildă sau, mai târziu, Malec). Apare astfel confirmarea unei rupturi între histrionismul personajului și personalitatea ascunsă, intuiție pe care o înfățișăm la începutul acestor pagini. Steriadi se recunoaște pe sine doar în pictura sa, iar cele două autoportrete (din 1935 și cel neterminat, databil 1954) pe care și le face la interval de două decenii deconspiră o gravitate, un dramatism chiar, în privirea fixată asupra interlocutorului din fața pînzei, asupra posterității, deci. Contemporanilor, pictorul le rezervă o exasperantă ambiguitate, o politețe și un farmec personal care înving toate adversitățile. Egalitatea umorală irită și deseale aluzii (multe dintre ele nu tocmai binevoitoare) la diplomația lui Steriadi aduc presupunerea că pictorul nu se ostenea să-și cenzureze decât pe jumătate adevăratele sale opinii asupra contemporanilor. Ascunzîndu-și sub aspecte ludice problemele personale, considerînd intelectualitatea sa ca ținînd de cea mai strictă intimitate, Steriadi avea o politețe impecabilă, mai puțin uzitată între artiști (să nu uităm brutalitatea umorului ce se practica în școlile de artă ale vremii), care îi suspectau, presupun, o trufie ascunsă și o secretă conștiință a unei detașate superiorități.

Imaginea « diplomatului » Steriadi pare să fi fost lansată chiar de Luchian. Bogdan-Pitești i-ar fi spus lui Han următoarele: « L-am întrebat (pe Luchian — n.n. C.D.): — Babacule, ce crezi de tînărul pictor Steriadi, care a venit curînd de la Paris? Are talent? iar Babacul mi-a spus: — Băiatul ăsta trebuie să intre în diplomație. . . »¹. Episodul e sugestiv pentru a observa mecanica procesului de stabilire a unei reputații. Alexandru Bogdan-Pitești, în ale cărui vederi estetice nu intra și arta lui Steriadi, era despărțit de el și prin rațiuni de tactică mondenă. La rîndul său, Han, ce colportează acest episod, se înscria împotriva lui Steriadi, pe care îl considera, alături de Ștefan Popescu și Eustațiu Stoeneșcu, ca influențînd în mod ocult viața artistică românească a vremii.

Oricum, calificativul a prins și în 1912 un cronicar, entuziasmat de altfel, scrie: « Dacă d-l Steriadi nu s-ar fi născut artist, ar fi devenit diplomat . . . În schimb opera sa e mai puțin diplomată: spune foarte mult »². Pictorul nu vrea să își deranjeze contemporanii cu părerile sale. Dovadă și interviurile unde nu întîlnim, în afara unor relatări anecdotice amuzante, nimic din interioritatea sa artistică. Tudor Argehezi remarcă și el: « E curioasă personalitatea acestui artist, care învinge, în tăcere și cu înțelepciunea unui suris ironic sub țigaretă, toate rezistențele. Nu știm ce impresie face Steriadi asupra colegilor lui de la Tinerimea, deși diferența dintre colegi și el, președintele lor actual, ne lasă s-o bănuim. Pictorii ceilalți însă, cei care reprezintă tendințele independente la noi, nu și-au ascuns părerile niciodată. Acum vreo patru-cinci ani Steriadi era un « pompier », un fel de Moș-Teacă artistic. Pentru ce? Opiniunile nu țin de un « pentru ce ». Cu un an mai târziu, gradul în serviciul comunei



crescu, și tot astfel pînă azi, cînd nu se mai știe exact nici ce vrea Steriadi, nici ce calificativ i se potrivește! Astăzi confrății lui înaintați fac roată în jurul mesei lui Steriadi, sînt măguliți să dezbată cu el . . . chestiuni artistice, pe cînd « pompierul » neschimbat, același și ca temperament și ca artă, surîde întocmai ca anii trecuți și își vede liniștit de treabă »³. Ambiguu el însuși, textul reliefează totuși, destul de sugestiv, acea tenacitate impasibilă cu care Steriadi își urmărește propriul drum, amabil dar indiferent la părerile colegilor, indispuși de asprimea « naturalistă » a primei sale perioade de creație, iar apoi descumpăniți de opțiunea « ariată » pentru impresionism. E o părere la care, paradoxal, se raliază din fuga condeului chiar George Oprescu, prietenul și admiratorul de o viață. El vede în pictura lui Steriadi aspectul « serios,



oficial oarecum » al personalității acestuia; « pe celălalt (Steriadi n.n. — C.D.), pe cel adevărat, îl putem întîlni mai degrabă în cele câteva desene malițioase. . . »⁴. Optînd pentru Steriadi cel vesel și ușuratic, Oprescu, care avea totuși acces la intimitatea artistului, confirmă extraordinara putere de disimulare a acestuia. Mai subtil, Adrian Maniu înțelege manevrele lui Steriadi și le deconspiră cu generozitate: « lată rîndul să însemnăm cuvinte de laudă marelui artist care sub zîmbet, glumă și politețe căuta parcă să își ascundă în viața de toate zilele talentul, ca să îl facă iertat »⁵.

Concesiv în aspectele cotidiene ale existenței și în ceea ce considera ca periferie a activității sale intelectuale (se cunoaște, astfel, larghețea cu care dădea certificate de autentificare unor lucrări dubioase din colecțiile prietenilor), era indiferent la atacurile confrăților. Astfel, cînd Tonitza îi condamnă « adaptabilitatea . . . la mediul înconjurător — acela al „amatorilor” bucureșteni, formați la estetica lui Aman, Grigorescu și a revistelor ilustrate occidentale. Talentul foarte simpatic al d. Steriade pierde enorm din contactul prea strîns cu acest mediu »⁶, se făcea, desigur, o confuzie între prestația socială și cea artistică. Steriadi a avut toată viața admiratori constanți, fără a ajunge, prin pictura sa la performanțele financiare ale lui Petrașcu sau Pallady. Deși, așa cum arăta Oprescu în 1933, « azi se găsesc în București un număr destul de însemnat de locuințe, în care se întîlnesc zece și chiar douăzeci de pînze iscălite de Steriadi, din toate epocile, una mai frumoasă ca alta »⁷, pictorul nu era un industriuos al producției proprii, ceea ce a lăsat contemporanilor impresia risipirii în superficialitate și lene. George Oprescu menționa « anume cercuri sceptice » pentru care Steriadi « era un simplu diletant extrem de inteligent și . . . un boem simpatic, fără prea multă trageră de inimă la lucru »⁸, părere la care se raliază, într-un târziu, criticul însuși, pomenind « acea lipsă de grije a artistului, care îl poartă uneori pe toate căile, numai pe cele ale picturii nu . . . »⁹. Steriadi avea o opinie proprie asupra funcționării unui artist în cîmpul culturii, — trebuie totuși subliniat faptul că el lucra în salturi, concentrînd, în perioade scurte, rezultatele unor delibărări interioare prilejuite și de permanentul său contact cu arta și muzeul. În acest sens, ubicuitatea socială, care-l purta în nenumărate funcții, jurii și comisii, trebuie înțeleasă nu atît din unghiul strîmt al mondenității și cultivării relațiilor, ci din perspectiva mai înaltă a unor continue acumulări de informație profitabilă artistului și, deopotrivă, din cea a unui activism cultural, resimțit ca necesitate într-o societate înscrisă de curînd pe căile modernității.

Steriadi a fost, psihologic vorbind, un *clasic*, în sensul pe care latinitatea și apoi renașterea l-au dat acestui termen, potrivit nostalgiei față de o Grecie ideală. În conformitate cu acest model spiritual, lumea este înțeleasă ca o nesfîrșită posibilitate de a contempla și a înțelege. De aici detașarea și o bunătate, venită aceasta din neimplicare agresivă. Structura latină, meridională și senzuală, înmuind asprimile pietroase ale unei Grecii frugale, înțelege banchetul spiritului ca pe o savurare a existenței, ca pe o trecere a tuturor ideilor și sentimentelor prin filtrul plăcerii. Senzualitatea difuză și continuă extrage aceeași beatitudine elevată din prînzul copios, din executarea unei piese de Bach sau din contemplarea unei gravuri a lui Dürer. Disciplina creației, implicit, nu mai este actul dureros al facerii, ci o rezultată necesară a unei irepresibile bogății interioare. Steriadi mergînd la peisaj, cu scaunul pliant strîns energic în pumnul drept și cu scutul paletei la subțioara stîngă, are ceva de țaran din mezzogiorno în oboseala îmbrăcămînții (groasă în pofida caniculei), în bascul decolorat de soare și în moliciunea espadrișelor enorme; și ceva din panașul unui *condottiere*, pentru care viața e



un spectacol, cu toate aspectele sale mărețe. Artistul frecventa, alături de Stoenescu, Pallady, Ștefan Popescu, Oprescu, Adrian Maniu, Jora, Mateiu Caragiale, cercul doctorului Gheorghe Olaru, sceptic misogin și rafinat *gourmet*, care organiza agape unde oficia, el însuși ca maestru gastronom. «Pallady, în unul din cele mai fericite desene ale sale, îl reprezintă pe Steriadi culcat pe un divan, dormind adânc, după masă, la doctorul Olaru»¹⁰. La doctorul Ion Cantacuzino, Steriadi venea în triplă calitate, de prieten, cunoscător rafinat al istoriei gravurii și meloman. Profesorul Cantacuzino avea



o imensă colecție de gravură europeană, iar zilele sale de primire se desfășurau conform unui ritual sever: împreună cu colaboratorii, timp de câteva ore, catalogau și introduceau în mape, conform prescripțiilor de conservare, piesele nou intrate în colecție. Apoi se făcea muzică, fiind invitați virtuozii ai pianului ca Cella Delavrancea, Alfred Alexandrescu și Mihail Jora (care interpreta versiunile pentru pian ale operelor wagneriene). În lumina aceasta «clasicistă» l-au perceput pe Steriadi și unii contemporani; Zambaccian, de pildă, îi face pictorului un portret mallarméan: «Parcă îl văd pe Steriadi, culcat ca un faun obez, după un prinz copios, mișcându-se alene, mai bine zis rostogolindu-se când pe o parte, când pe alta, pe patul de verdeață, urmărind din privire o nimfă blondă către care își îndreaptă brațele»¹¹. Personajul avea însă și tabieturi orientale, de boier cu Kief, iar Grecia sa era un soi de lăsarlik expectativ, unde lenea și amânarea vin dintr-o conștiință a eternității și zădărniceii, totodată. Înaintea prinzului, Steriadi își primea prietenii în pat, iar noaptea devenea de o activitate impenitentă, mătinaș zice, cutreierînd localurile în cea mai bună companie. În aceeași ordine, se înscrie și ceremonia săptămînală a alegerii modelului pentru elevii săi de la Academie; cu nelipsitul trabuc în gură, Steriadi aprecia de visu și în detaliu calitățile «candidatelor», iar după alegere, ceata respinselor îl petrecea din calea Griviței pînă la Muzeul Kalinderu, blagoslovindu-l cu înjurături și lingușeli mieroase, pe deasupra cărora masivul pictor plutea învăluit în zîmbetul său fin, spre hazul trecătorilor și al megieșilor, ce așteptau cu delicii evenimentul.

În intimitatea sa, Jean Al. Steriadi era un sentimental, supus oscilațiilor pe care le dă această trăsătură de caracter. Tatăl său murind, la 21 ianuarie 1907, de o afecțiune puțin obișnuită la cetățeni (anthrax), pictorul se logodește la 13 iulie cu

Nora Condruș, într-o grabă ce contrazicea, oarecum, uzanțele vremii. Două luni mai târziu, la 13 septembrie, are loc și căsătoria. Steriadi avea nevoie de suportul unui cămin, iar cînd l-a dobîndit, a simțit nevoia prietenilor în afară. Ca soț a fost destul de afectuos, înflăcărat chiar, în primii săi ani, devenind, destul de repede, mai *volage*. Scrisorile adresate soției sînt pline de preocupare pentru buna rînduială a gospodăriei și de o franchețe camaraderescă în prezentarea problemelor curente. Cu toate că Pallady remarcă în 1941 o răcire a relațiilor, aceste documente sînt importante pentru că din ele răsună vocea lui Steriadi, nemediată de nici o interpretare contemporană. De aici apare exasperarea și năduful funcționarului cu obligații protocolare, bucuria evadărilor «la peisaj» cu prietenii, relațiile intelectuale, colegialitatea și entuziasmul obiectiv al profesionistului, pasiunea pentru marea artă de muzeu.

Textele sînt scurte, tonul expeditiv. Artistul nu zăbovea în reflexivități literare. Singura măsură a ethosului său este pictura. Dar și acolo, în artă, ca și aici, în contingentul vieții, Steriadi introduce permanent corectivul (auto)ironiei. Este, de fapt, ceea ce îl izolează în mod fundamental de contemporanii săi. De la portretul lui Steriadi, din *Academia «Terasa»*, unde Ressu îl reprezintă pe pictor într-o sugestivă izolare, cu minile sprijinite pe o natură statică cézanniană și privindu-și expectativ contemporanii, la autoportretele ce se succed într-un ritm diabolic în carnetele de schițe, există o imensă distanță de mentalitate. Spirit întru totul modern, Steriadi percepe cultura ca înglobată existenței, iar existența ca depinzînd de relativismul istoric. Semeția valorilor imuabile e corectată prin ironie, care este semnul detașării și al dominării inteligente, totodată. Spadasinul Pallady și placidul Steriadi recompun, la nivelul arhetipurilor, celebrul cuplu al cavalerului obstinării ideale, corijat de-a pururi de scutierul său.

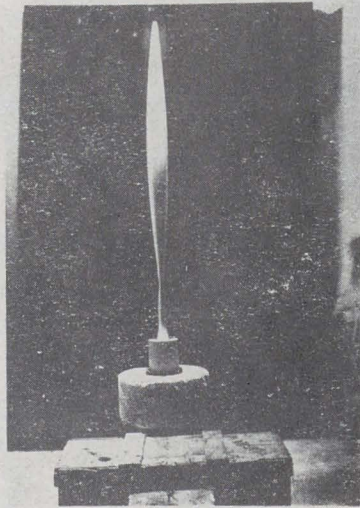
Într-o autocaricatură din 1953, pictorul se înfățișează (luciditate? premoniție?) în această postură de Sancho Panza statufiat întru posteritate.

NOTE

- ¹ O. Han, *Dăți și pensule*, Minerva, 1970, cap. *Colecționarii*, p. 298. Iar K. H. Zambaccian spune că «Luchian îl califica (pe Steriadi, n.n. C.D.) drept Metternich-ul picturii române» (*Pagini despre artă*, culegere de texte și prefață de Marin Miha-lache, Meridiane, 1965, p. 237).
- ² Al. Șerban, *Figuri contemporane — Jean Steriadi*, în *Flacăra* din 21 aprilie 1912, p. 212, cu un portret-șarjă de Iser.
- ³ T. Argezei, *Expoziția Societății Tinerimea Artistică*, în *Seara* din 22 aprilie 1913. Zambaccian scria și el: «Istet și cu tact, Steriadi reușește să iasă din orice impas, fie printr-o amabilitate, fie printr-o glumă inteligentă. Nimic aspru la Steriadi în artă și în viață. Abil, afabil și manierat, la dînsul dojana chiar e un suris». (op. cit., p. 237). Colecționarul a achiziționat cu parcimonie pictură de Steriadi, iar pictorul, în memoriile sale, face în genere figură de calportor și lansator de anecdote (v. op. cit., p. 242, 247, 344, 348).
- ⁴ G. Oprescu, *Expoziția Asociației Arta*, în *Universul* din 13 decembrie 1939, p. 8.
- ⁵ A. Maniu, *Steriadi*, în *Universul*, din 10 noiembrie 1933, p. 3.
- ⁶ N. Tonitza, *În marginea expozițiilor Petrașcu și Steriadi (Ate-neu)*... op. cit., loc. cit.
- ⁷ G. Oprescu, *Expoziția Steriadi*, în *Universul* din 11 noiembrie 1933.
- ⁸ G. Oprescu, *Expoziția Steriadi*, loc. cit.
- ⁹ George Oprescu, *Asociația Arta și Grupul nou în Viața românească* nr. 2 din 1939, p. 103—104. Observația revine și în cronica din 1943: «că ele (tablourile, n.n. — C.D.) ar fi putut fi și mai numeroase, este neîndoios». (G. Oprescu, *Asociația Arta: Jean Steriadi și Eustațiu Stoenescu*, în *Universul* din 20 ianuarie 1943, p. 3). În 1946, același Oprescu, deși recunoaște că Steriadi, bolnav, nu a putut expune decât desene mai vechi, reia leit-motivul: «...posibilitățile lui admirabile, de care însă, din nefericire, nu leagă nici o egală perseverență, nici o egală credință în sine». (*Expoziția Asociației Arta*, în *Universul* din 16 martie 1946, p. 3). Același observator le face și Radu Bogdan la ultima expoziție a Asociației: «... în actuala manifestare pictorul absentează»... (de fapt el expunea doar desene) și mai departe: «...toată lumea este de acord în a-i aprecia posibilitățile și a-i deplînge predispoziția spre inactivitate...» (*Grupul «Arta» — sala Dalles — Steriadi, Stoenescu, Popescu, Ion Jalea*, în *Contemporanul* din 21 martie 1947, p. 5).
- ¹⁰ K. H. Zambaccian, op. cit., p. 237.
- ¹¹ K. H. Zambaccian, op. cit., p. 236—237.

un monument brâncuși

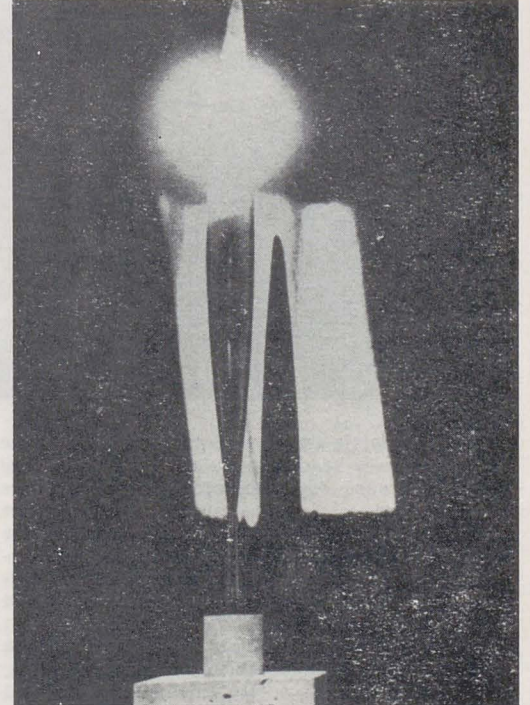
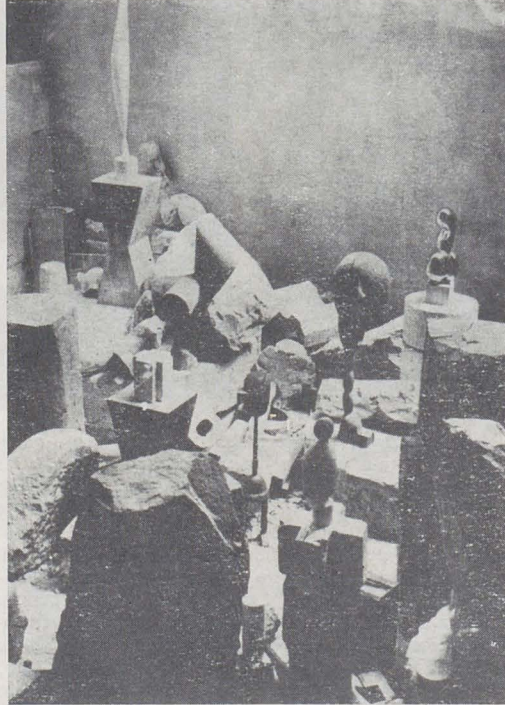
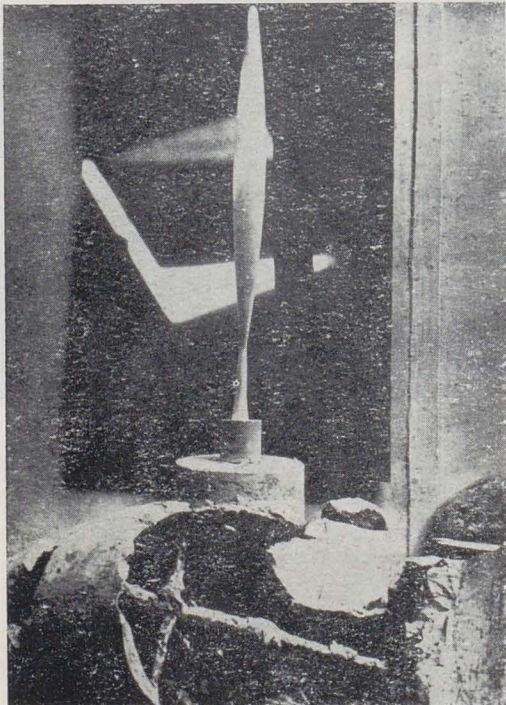
Fotografie de Brâncuși:
aspect din atelier cu « Pasărea în spațiu », 1930
Fotografie de Brâncuși: Aspect din atelier, 1932
Fotografie de Brâncuși: Pasărea de aur, bronz, 1919



CONSTANTIN BRÂNCUȘI
FRIEDRICH TEJA BACH

DUMONI

olga bușneag



La numai un an distanță de albumele « BRÂNCUȘI » — apărute la Paris și New York — un nou Brâncuși, monumental, editat de astă dată la Köln¹. De la monografia Carolei Giedion-Welcker (editată la Basel, 1958) acesta este primul studiu important în limba germană. Autorul, Friedrich Teja Bach (R. F. Germania), unul dintre eminenții cercetători și critici de artă ai generației sale, este de mult cunoscut din valoroase studii publicate în reviste și cataloage de artă, prin contribuțiile aduse în analiza clasicilor moderni și a rezonanței operei lui Brâncuși asupra postumității americane. Născut în 1944 la Crelingen (R.F.G.), el a studiat istoria, germanistica, științele politice, istoria artei și filosofia la Tübingen și Viena, la Yale și la Sorbona. În anul 1969 deschide o expoziție cu lucrări de sculptură, iar din 1981 este asistent științific la Hochschule der Künste din Berlin.

Cum reiese din dedicația de pe frontispiciul cărții — (« Tatălui meu, Friedrich Bach, care în 1958 mi-a povestit entuziasmat despre *Pasărea în spațiu* pe care o văzuse la Expoziția internațională de la Bruxelles) — interesul pentru fenomenul Brâncuși i-a fost declanșat de timpuriu, de la vârsta de 14 ani. Un interes căruia mai târziu îi va consacra nouă ani

de studiu și investigații în Franța și în Statele Unite ale Americii. Fundamentându-și demersul critic pe cercetarea lucrărilor și în special a fotografiilor realizate de sculptor însuși, luând în considerare quasi-totalitatea « literaturii » brâncușiene și noile izvoare depistate pe parcursul anilor '70 și '80, Fr. T. Bach supune opera marelui pionier unei dezbateri științifice complexe în care profunzimea și seriozitatea « stilului germanic » triumfă. Trebuie să subliniem rolul de argument fundamental pe care-l joacă în acest studiu fotografiile artistului — « texte programatice fără cuvinte », cum le numește autorul: căci ele indică nu numai felul în care sculptorul dorea să-i fie văzute lucrările, ci constituie adevărate documente pentru viziunea sa, pentru procedeele sale de lucru (ars combinatoria), pentru evoluția artei sale, pentru înclinarea sa către experiment și modernitate; de altfel fotografia însăși a constituit pentru artist medium-ul unor investigații createore particulare, căci Brâncuși era la curent cu cele mai noi cuceriri ale tehnicii fotografiei și filmului.

Volumul cuprinde patru mari capitole. În primul, sînt examinate principiile de bază ale structurii sculpturii și pregnanța formei; este subliniată totodată importanța polisajului, în realizarea unui

continuum spațial, căci la Brâncuși sculptura nu reacționează pur și simplu la spațiul înconjurător, ci devine spațial activă, desfășurîndu-și propria ei spațialitate. Polisajul *Măstrei* (bronz, 1912) marchează prima apariție a polisajului reflectant care, pe lângă posibilitatea realizării unei depline pregnanțe, deschide formei plastice noi dimensiuni, marcînd concomitent o contribuție de seamă la dezvoltarea sculpturii moderne. O importanță specială este acordată metodei combinatorii ca principiu fundamental generativ al configurărilor brâncușiene, relația soclu-sculptură fiind examinată la un șir întreg de lucrări.

Partea a doua a cărții, — « Gros-Skulpturen und architektonische Projekte » —, dedicată analizei sculpturilor monumentale și a proiectelor arhitecturale, debutează cu evocarea ansamblului sculptural *Trecerea Mării Roșii* (1907) (grup colosal distrus de artist) și cu analiza *Rugăciunii*, « operă-cheie care marchează începutul căutării pregnanței formale și concentrării, a aspirației către o sculptură autonomă, către esență ».

Urmărind, prin intermediul fotografiilor artistului, modificările de la versiune la versiune ale *Păsării în spațiu*, Fr. T. Bach arată că, încă de la început, Brâncuși visase la o realizare grandioasă pentru *Pasărea în spațiu* și *Marele cocoș* nu numai

pentru *Coloana fără sfîrșit*. Sînt evocate avaturile proiectului unei *Păsări în spațiu* (1926) pentru Villa Noailles și ale multor altor proiecte care se opresc la un pas de realizare, uneori din cauza inconsecvenței comanditarilor, de cele mai multe ori din cauza inflexibilității Brâncuși care dorea să posede toate datele mediului înconjurător și o concretizare materială perfectă a ideii monumentului, condiționînd prezența sa personală la fața locului. Brâncuși mai visa și în anii '50 la o *Pasăre* colosală « în centrul unui oraș modern, înaltă cît turnul Eiffel, vizibilă din orice stradă și de la orice fereastră, care să dea oamenilor seninătate și consolare întăritoare » (v. mărturiile lui Göran Schildt). În 1955, Mies van der Rohe își manifesta dorința (nefinalizată) de a avea o *Pasăre în spațiu* în piața de lângă Seagram Building din New York. În ultimii săi ani, Brâncuși, bolnav, îi arăta lui Jacqueline Matisse-Monnier *Marele Cocoș* (o versiune monumentală pentru muzeul din Philadelphia), comentînd: « Mă supraveghează să-l termin » și înălțînd brațele cu un rîs fără speranță: « Dar n-o fac, și gata ».

Trecînd în revistă proiectele arhitectonice ale artistului, începînd cu ideea « unui turn în formă de spirală » (André Salmon relatează că acest proiect îl preocupa încă pe vremea prieteniei cu Modigliani),



Fr. T. Bach observă că trecerea de la sculptură la arhitectură este consecința unei evoluții artistice imanente. Sculptura arhitectonică devine arhitectură sculpturală căci, după opinia lui Brâncuși, «adevărată arhitectură este sculptură». Întâlnirile cu diferiți arhitecți în anii '20 l-au făcut și ele conștient de potențialitățile arhitecturale ale sculpturii sale. Proiectele arhitectonice sînt în consonanță cu situația istorică, cu spiritul timpului, cu dorința unei integrări a diferitelor arte în marea operă totală — «zum grossen Gesamtkunstwerk» — într-o sinteză a arhitecturii, sculpturii și picturii. Sînt amintite, în acest sens, afirmațiile și proiectele similare ale unor Malevici, Gropius, van Doesburg. Ansamblul de la Tirgu-Jiu, considerat «Höhepunkt und Summe eines Schaffens», este supus unei analize speciale (ale cărei concluzii diferă în mare parte de opiniile critice curente) și confruntat cu construcții axiale similare din anii '20 și '30. Dintre proiectele brâncușiene mai sînt examinate, printre altele, cele pentru o Coloană habitabilă (1926), în Central Park din New York, și cel al Coloanei pentru Chicago pe care — îi scria Brâncuși lui Barnet Hodes (cu cîteva luni înainte de a muri) — «mi-o imaginez avînd o înălțime de 400 m. Dacă ar putea fi realizată în oțel inoxidabil POLISAT, ar fi una din minunile lumii (s.n.)». Dintre proiectele nerealizate, cel al *Templului iubirii* se bucură de o atenție specială din partea autorului, care-l tratează în relația cu alte proiecte contemporane de templu, pentru că această idee a preocupat pe mulți artiști și arhitecți chiar din cercul apropiat al sculptorului. Fundamentîndu-și permanent cercetarea pe explorarea fotografiilor lui Brâncuși și pe cunoașterea situației scenei creative a vremii, Fr. T. Bach formulează ca puncte de tangență ale proiectelor brâncușiene cu gîndirea arhitecturală modernă trei con-



sier ș.a.) și la sculptorul român în special. Ideea unui fluid cosmic care face materia compactă transparentă, a animației vibratorii a materiei (principiu natural căreia arta trebuie să i se conformeze), ideea unității luminii și întunericului sînt clar urmărite în unele din fotografiile lui Brâncuși; aceste fotografii nu sînt în nici un caz «unscharf» — accentuează autorul — ci expuneri prelungite, calculate.

Haloul în care apar învăluite *Pasărea* sau *Coloana* este emanație vibratorie (în epocă a făcut mare vîlvă teoria materiei primordiale ca vibrație, materia și spiritul fiind considerate doar două niveluri diferite ale realității). Brâncuși era la curent cu ce se discuta în epocă (cunoștea deopotrivă teoriile științifice ale lui Poincaré și scrierile esoterice) și a examinat teoria vibrației la modul său. Este de înțeles de ce acorda sculptorul un rol esențial polisajului, acesta îngăduind operei să funcționeze în spațiu ca vibrație. Sculptorul dorea să dizolve conturul net al imaginii pentru a face vizibilă deschiderea formei plastice către spațiul înconjurător, deschidere la care năzuia și polisajul. «Tehnica fotografiei și polisajul consună», observă Fr. T. Bach;



cepte: elementarismul, transparența și metoda combinatorie. Atelierul lui Brâncuși este privit drept cîmp experimental al gîndirii arhitectonice, «Komponierter Gesamttraum», operă de artă și spațiu total, «ultima consecință artistică a însuși limbajului său formal».

Capitolul al treilea schițează mișcarea spirituală de la începutul secolului XX, climatul de idei în care s-a mișcat Brâncuși și care l-a impulsionat, dimensiunea esoterică la clasicii moderni, dimensiune perceptibilă deopotrivă în mișcarea literară simbolistă și în preocupările unor artiști și arhitecți (Otto Freundlich, Archipenko, Max Jacob, Ezra Pound, Apollinaire, Severini, Boccioni, Modigliani, Hans Arp, Le Corbusier ș.a.).

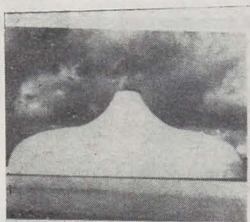
Încercînd în cel de-al treilea capitol să desprindă substratul semnificativ al operei brâncușiene, Fr. T. Bach subliniază preeminența calității plastice față de primatul semnificativ. El demonstrează consonanța gîndirii sculptorului cu gîndirea orientală, suflul panteist care-i impregnează opera, credința în unitatea «creatului» și voința artistului de a face vizibilă această unitate în sculptură. În acest context este examinată relația spirit-materie și conceptul de vibrație la clasicii moderni (Mondrian, Kandinsky, Malevici, Kupka, Boccioni, Le Corbu-

expunerea prelungită este în felul său o formă de polisaj».

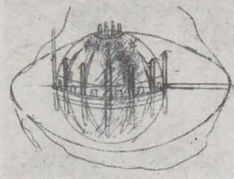
Examinarea relației unu-multiplu, ca și a importanței numărului în opera lui Brâncuși, îi prilejuiește criticului o nouă incursiune în concepțiile filosofice ale timpului. Cit privește raportul dialectic unu-multiplu este subliniat din nou rolul polisajului, el fiind cel care sporește închiderea, unicitatea și pregnanța formei dar și cel care o deschide, prin strălucirea reflectantă a suprafeței, multiplicității mediului înconjurător.

Concepția asupra numărului îl situează pe Brâncuși în succesiunea tradiției pitagoreice. Opera lui — demonstrează Fr. T. Bach — poate fi foarte bine înțeleasă prin recursul la patru unități primordiale: 1, 2, 3, 4.

Comentînd atitudinea sculptorului față de momentul ezoteric al anilor '20, față de tradiția ocultă în genere, Fr. T. Bach arată că totdeauna el menținea o anume distanță față de orice teorie; Brâncuși își păstra libertatea artistică, preluînd ceva dar cu inteligență discriminatoare și numai dacă acest ceva convenea intențiilor lui plastice. O anume mefiență,



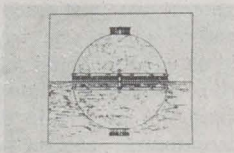
224 Friedrich Kiesler, Schräg des Baues, 1963, Jerusalem



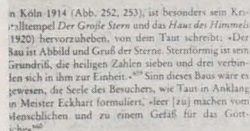
226 Alexander Schorschewski, Skizze zu einem Tempel für die Züchtung des Menschen, um 1912



225 Friedrich Kiesler, Schräg des Baues, 1963, Jerusalem



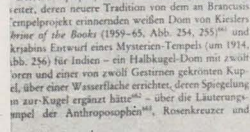
227 Jean-Philippe Salm, Entwurf zu einem Tempel des Geistes, um 1882



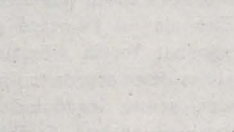
228 Ebenezer Lewis Brinley, Tempel der Natur, um die Jahreszeit, 1933-34



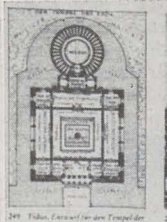
228 Ebenezer Lewis Brinley, Tempel der Natur, um die Jahreszeit, 1933-34



229 Friedrich Kiesler, Schräg des Baues, 1963, Jerusalem



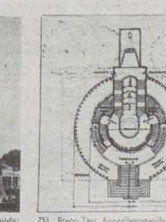
229 Friedrich Kiesler, Schräg des Baues, 1963, Jerusalem



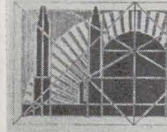
249 Felix Frenkel, Entwurf für ein Tempel der Erde, Grundriss, 1901



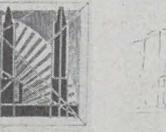
252 Bruno Taut, Ausstellungspavillon der Glasindustrie, 1916, Köln



253 Bruno Taut, Ausstellungspavillon der Glasindustrie, 1916, Köln



250 Hendrik Petrus Berlage, Entwurf für ein Monument des Volkes, Pantheon der Menschheit, 1915



250 Hendrik Petrus Berlage, Entwurf für ein Monument des Volkes, Pantheon der Menschheit, 1915



251 Erich Mendelsohn, Entwurf für einen Tempel des Lichts, 1914

amestec de neîncredere și înțelepciune țărănească, este proprie comportamentului său. În concluzia studiului, Fr. T. Bach subliniază ca principii fundamentale ale limbajului formal al lui Brâncuși: esența, metoda combinatorie, vibrația și metamorfoza.

Accentuînd primatul calității plastice în opera brâncușiană — «totul stă în perfecțiunea plastică a formei» — subliniind preeminența elementului plastic în gândirea lui Brâncuși, gândire acționată de «der Wille zur Modernität, zum Experiment», Fr. T. Bach nu minimalizează substratul semnificativ al operei ci îl integrează desăvârșirii sale formale prin care acesta ni se dezvăluie. Substratului semnificativ al operei îi este dedicată ultima frază a textului, frază de un nobil mesaj umanist: «A înțelege opera lui Brâncuși înseamnă a ocroti lumea la care ea se referă și care ni se revelează prin ea». Cea de a IV-a parte a cărții — «Întîlniri cu Brâncuși» — conține: scrisori; o selecție de convorbiri ale autorului cu personalități din lumea artistică; o antologie de studii și articole despre Brâncuși publicate la începutul anilor '20 în presa americană în special. Sînt puse astfel în circulație un șir de documente greu accesibile și necunoscute pînă acum care conțin referiri inedite la problematica operei și la linia de existență a artistului, luminînd multiple fațete și polaritățile unui temperament tumultuos.

În ce privește «Tabelul lucrărilor», Fr. T. Bach precizează că n-a inclus sculpturile turnate postum, întrucît consideră «polisajul» o operație esențială, care le dă identitate.

Lista expozițiilor, aparatul de note și bibliografia sînt expresia unui profesionalism suprem. 1083 de note, redactate cu cea mai înaltă rigoare (citatele fiind parțial traduse, parțial date chiar în original) dau măsura informării, seriozității și responsabilității criticului german. Bibliografia atinge și ea registrul colosalului; și să ne gîndim că din cele 2400 de titluri, cunoscute de Fr. T. Bach, el a menționat în volum doar o treime! Bibliografia a fost ordonată astfel: bibliografie generală; bibliografie — Brâncuși; scrieri ale artistului; monografii; albume de imagini și antologii de texte; studii, articole, omagii; filme; toate, bineînțeles, menționate în ordine cronologică.

Friedrich Teja Bach a dat o lectură totală operei brâncușiene, o lectură care surprinde, pe de o parte, caracterul novator și punctele ei de maximă tensiune, pe de alta, analogiile, corespondențele sau opozițiile cu tradițiile sau cu marile personalități ale epocii.

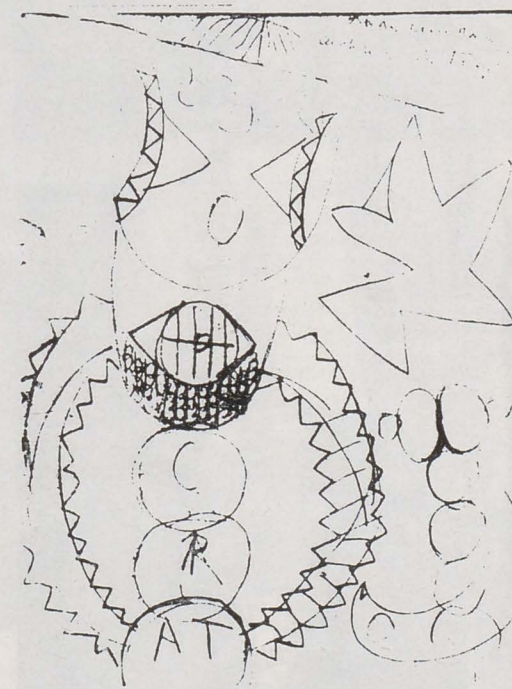
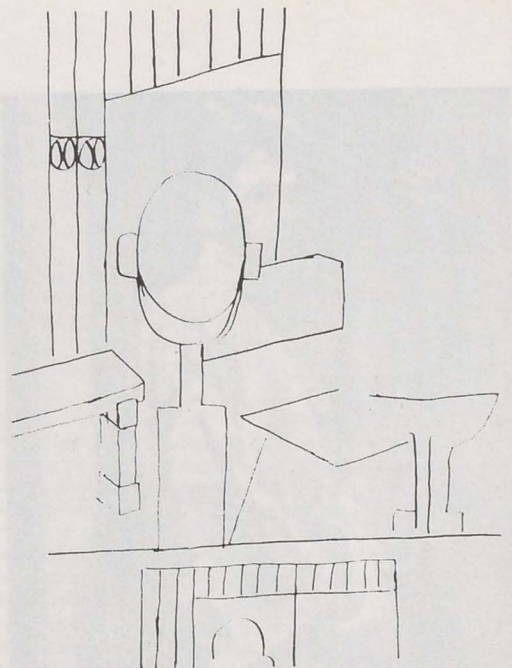
Trei sînt aspectele noi pe care această exegeză originală le evidențiază: vibrația, metoda combina-

torie și importanța numărului în creația sculpturii române. Pentru fiecare aspect, Fr. T. Bach procedează la o incursiune în totalitatea operei și în situația cultural-istorică a vremii. Niciodată opera brâncușiană n-a fost mai vast proiectată pe fundalul filosofic al epocii, niciodată n-a fost atît de deplin integrată fluxului dinamic al ideilor timpului. Comparativ cu monografia Carolei Giedion-Welcker, carte de mari intuiții, scrisă cu brio, care ne restituie preponderent fața mitic-legendară a lui Brâncuși, și cu studiul științific, de un raționalism excesiv, însă, al lui Sidney Geist, volumul cercetătorului german îmbină într-o sinteză complexă, exemplară, profunzimea și sagacitatea intuiției cu rigoarea investigației științifice. Claritatea scriiturii convinge, iar îndrăzneala interpretării și amploarea prospectării exaltă.



Avem în față, cred, un studiu perfect, definitiv, întreprinderea unui erudit care, epuizînd cu metodă și meticulozitate benedictină toate sursele, avansează noi ipoteze.

Trunchi de copac cu mlădițe în atelierul lui Brâncuși, 1933/1934
Aspect din atelier, desen (1918)
Studiu pentru Socrate, desen, 1922



Realizarea grafică, ireproșabilă, — pornind de la calitatea suportului, reproducerea, tiparului, pînă la eleganța severă a machetei — a fost tutelată de DuMont Buchverlag, Köln. Ținuta grafică sobră, străină spectaculosului publicitar, imprimă volumului o atmosferă gravă în acord cu tonul auster al comentariului.

Prin această carte — care înglobează peste un deceniu de susținută, multiplă, pasionată și pasionantă explorare a «fenomenului» Brâncuși — cercetătorul german a atins un pisc al exegezei în «literatura» Brâncuși. Un summum.

Putem spune, cu îndreptățire, că Friedrich Teja Bach i-a înălțat sculptorului român un monument.

¹ Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form*, DuMont Buchverlag, Köln, 1987; 571 p., 486 imagini în alb-negru, în afară de cele 248 reproduceri din catalogul raisonné.

² Cit privește cartea ca obiect grafic, ea are o ținută ireproșabilă, începînd cu calitatea kunstdruckului și terminînd cu cea a reproducțiilor și tiparului.

o colecție de fotografii

mihai mitre

Lumina zilei, pătrunzând printr-o gaură în peretele unei camere obscure, proiectează pe peretele din față imaginea inversată a tuturor obiectelor plasate la exterior în fața acestui orificiu. Încă Aristotel a notat acest fenomen, observând imaginea soarelui în timpul unei eclipse; Leonardo descrie « camera neagră », iar Dürer utilizează un instrument ce permite desenarea « perspectivei exacte » a obiectelor; în 1550 Cardan înlocuiește « mica gaură » — sténopé — printr-o lentilă. După un secol, camera obscură își micșorează volumul, devine independentă și transportabilă; lentile cu diferite distanțe focale, oglinzi redresând imaginea proiectată pe un ecran de hîrtie unsă, constituiau un « aparat » destul de asemănător cu primele aparate de fotografiat.

Printre « datele » istoriei fotografiei, dicționarele indică, în 1816, prima « heliografie » obținută de Niepce; în ședința din 7 ianuarie 1839, secretarul perpetuu al Academiei de științe, Arago, divulgă « secretul » invenției lui Daguerre, iar la 15 iunie 1839 un grup de deputați propune în Parlament cumpărarea acestei descoperiri. Nu lipsesc nici protestele împotriva acestei « invenții diabolice ». Astfel, în 1839, un ziar german (scrie Gisèle Freund în « Fotografie și societate » în care consideră fotografia drept un « mijloc de expresie a societății burgheze raționale și eficace și un instrument inestimabil al acestei societăți ») « contraargumenta » — veritabilă perla pentru un « prostologicon universal » — în felul următor: « Dumnezeu a creat omul după imaginea lui și nici o mașină umană nu poate fixa imaginea lui Dumnezeu ».

În chiar anul descoperirii sale, Daguerre își trimite un reprezentant în S.U.A., unde la salonul de fotografie din 1850 participă 2000 de daguerrotipisti, ca o convingătoare confirmare a definiției lui Nadar despre fotografie ca « practica artei devenită accesibilă tuturor claselor societății ».

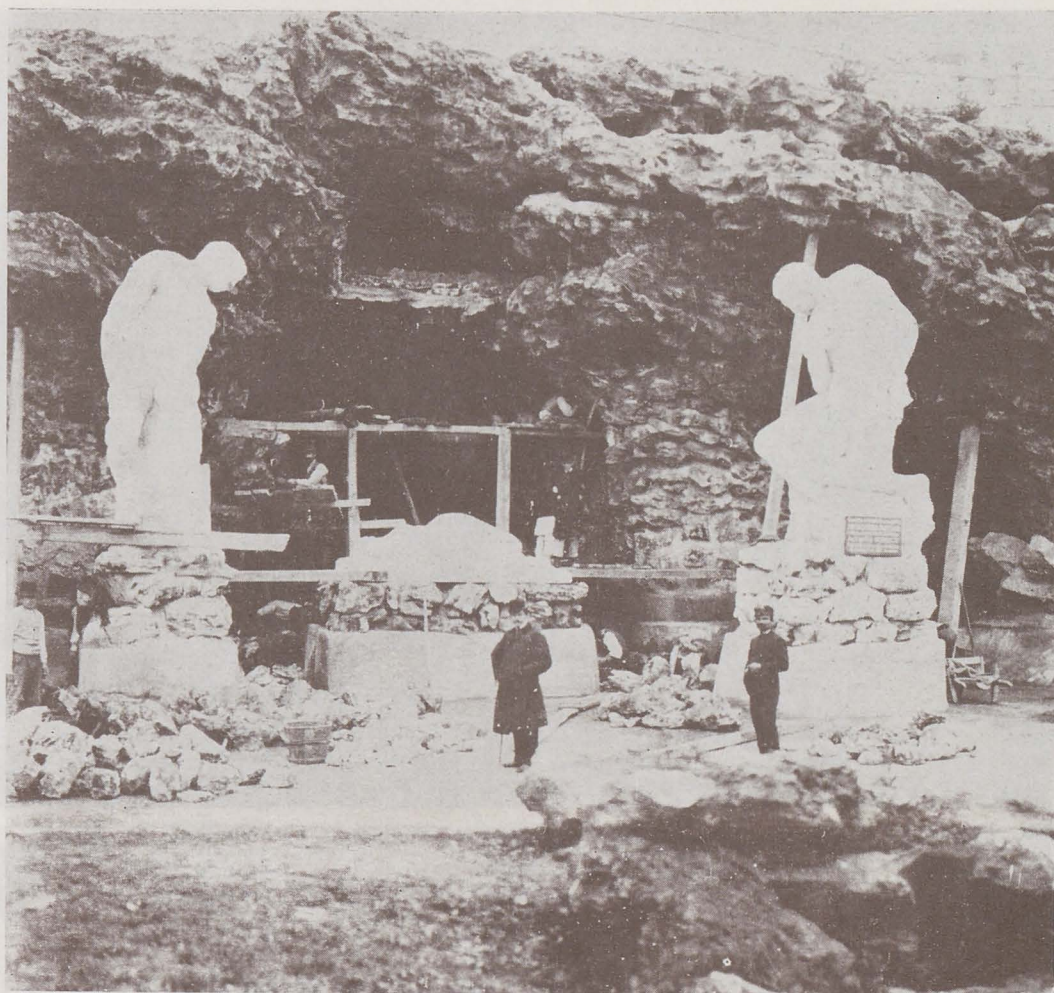
În 1854, Disderi brevetează fotografia « carte de vizită » (actualul 6×9, la prețul de 20 de franci 12 fotografii — față de anterior 50—100 franci bucata) iar în 1862 publică o primă « Estetică a fotografiei » conținând următorul « program »: « 1) fizionomie agreabilă / 2) claritate generală / 3) umbrele, demintențele și luminile foarte pronunțate, ultimele strălucitoare / 4) proporții naturale / 5) detalii în negru / 6) frumusețe ».

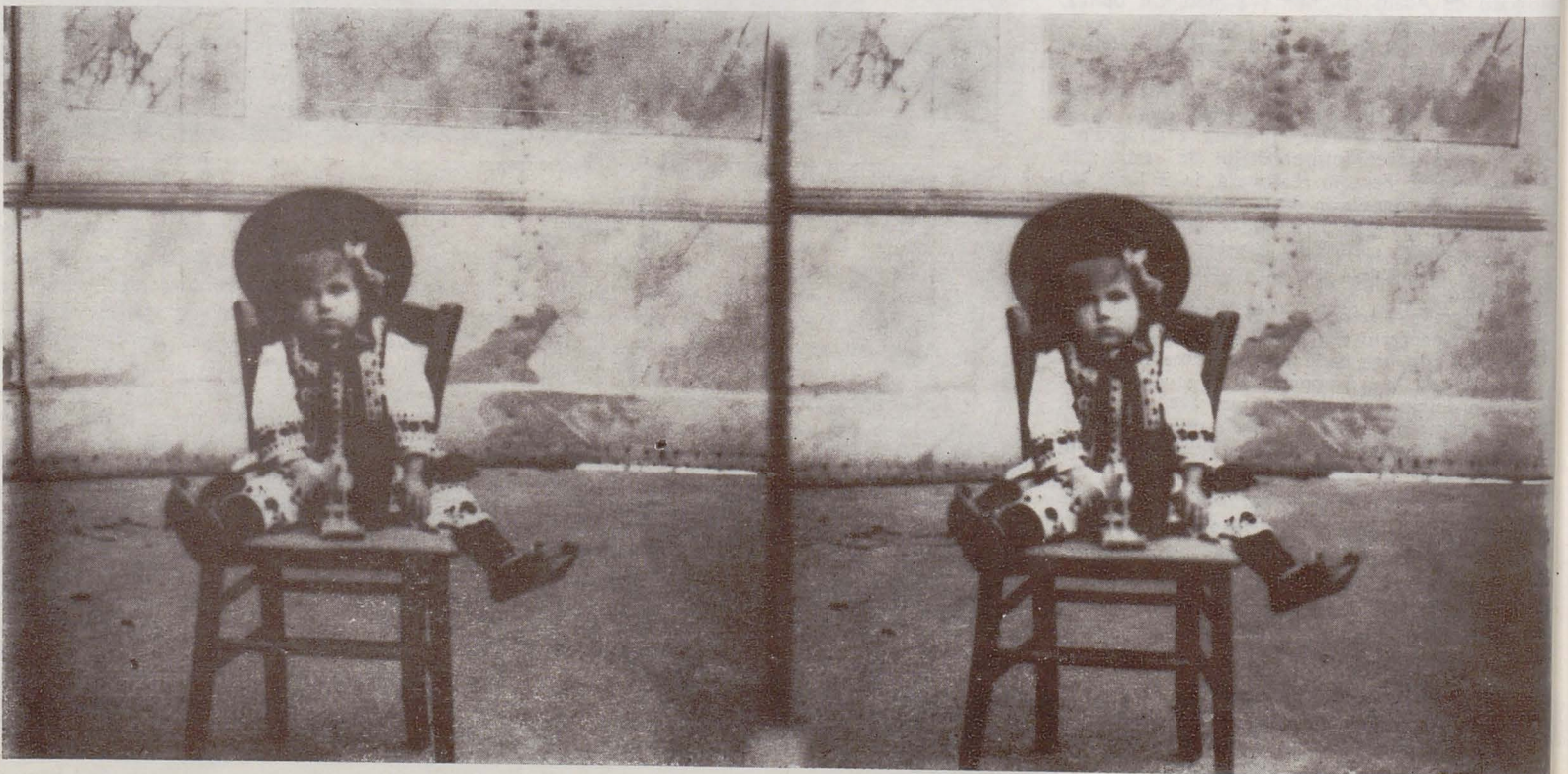
În Franța, primii fotografi au fost recrutați dintre pictori, sculptori sau caricaturisti. În 1850 apare o lege împotriva fotografiei obscene. Dacă în 1858 Lamartine considera că « această invenție a întâmplării nu va fi niciodată o artă », după ce a văzut fotografiile de Adam Salomon și-a modificat opinia, considerînd fotografia o artă care este (sic !) « fenomenul solar în care artistul colaborează cu soarele ». Celebru proces din 1862 deschide fotografiei statutul de operă de artă. În 1864 în 6 țări existau 25 de periodice dedicate fotografiei, după ce în 1862 s-a înființat Camera sindicală a fotografiei. Încă în 1855 apare fotoreportajul de război; în Crimeea, Roger Fenton realizează în 3 luni 360 de plăci, iar fotografia în presă debutează în 1880. Introducerea fotografiei, ca mijloc de propagandă și de manipulare, contribuie la schimbarea viziunii maselor și inaugurează epoca mass-media în domeniul vizualului.

« Cu fotografia — scria în 1930 Walter Benjamin — mîna, în procesul de reproducere figurativă, se găsea pentru prima oară foarte eliberată de constrîngerile cele mai importante: de atunci, ochiul privind în obiectiv era singurul care avea o sarcină. Ochiul, percepînd mai rapid decît mîna desenînd, reproducerea figurativă a fost considerabil accelerată, chiar pînă la ritmul cuvîntului ».

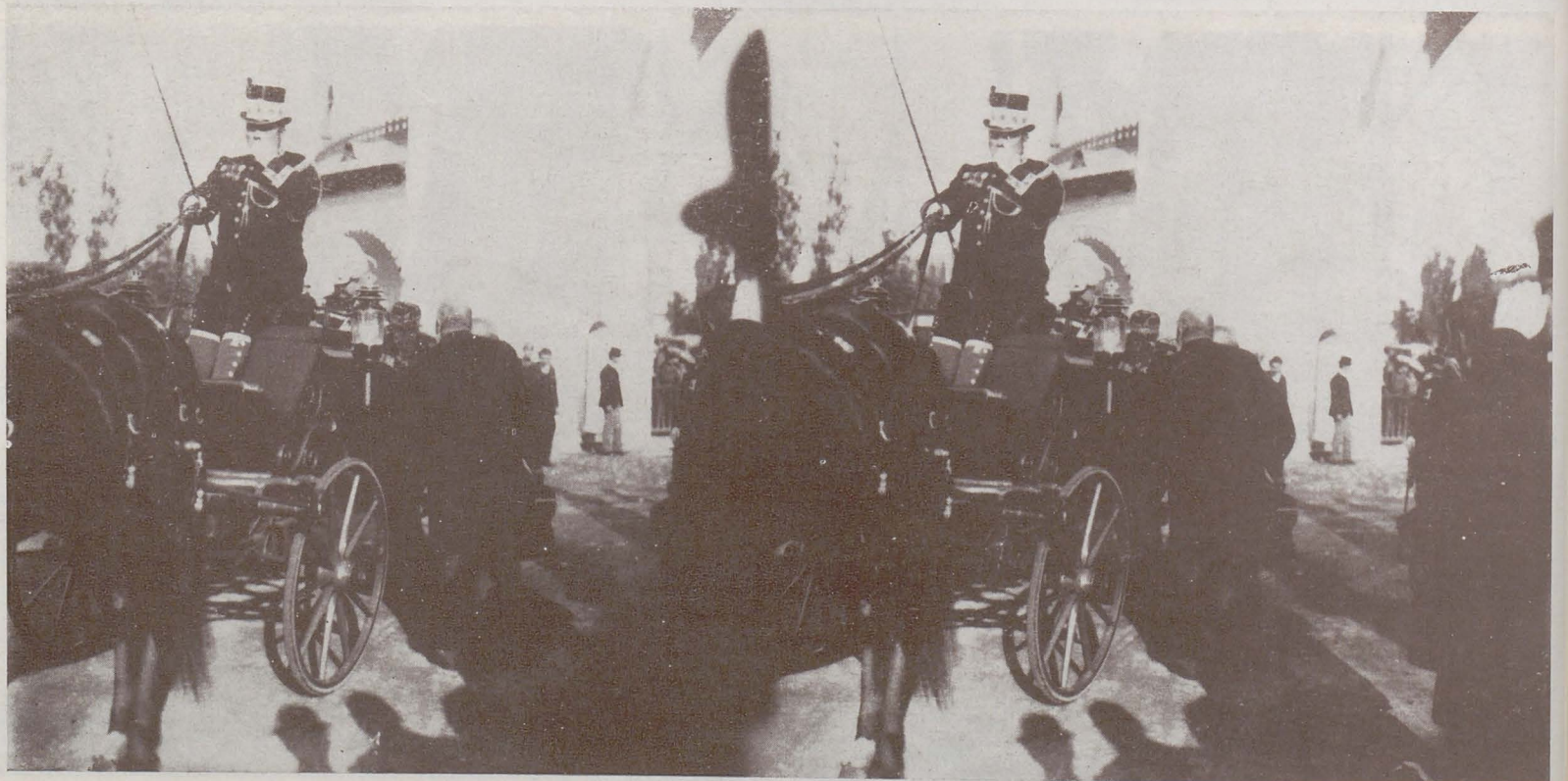
« Un document », spune același eseist, « nu este convingător decît prin efectul surprizei ».

Pentru istoria fotografiei autohtone — și pentru cel care le-a găsit în 1977, sculptorul Sava Stoianov — surpriza a fost o impunătoare colecție de peste 4000 de clișee pe sticlă, cu imaginea dublată pentru reproducerea lor « în relief », realizate la începutul secolului (foarte multe conțin aspecte din timpul expoziției din 1906). Marea lor calitate — tehnică, estetică și documentară — îndreptățește o revenire « științifică », după această primă semnalare.









gabriela pătulea-drăguț

horia horșia

Gabriela Pătulea-Drăguț nu părăsește niciodată, pe parcursul constituirii lente a operei în ansamblu, — nici una dintre soluțiile formale compoziționale o dată statuate sau nu renunță la ele, chiar dacă trecând de la o etapă la alta, cea nouă, sau ciclul de lucrări care o constituie impune soluții noi, inedite. De pildă, astfel constituită în entitate categorială pe parcursul deceniului opt, «grădina» nu e părăsită mai târziu când, în deceniul nouă, structurile compoziționale devin în general în opera artistei, prin maxima simplificare a elementelor componente, o neostoită proliferare de moduli vegetali (frunze mai ales), organizarea acestei proliferări fiind în acord cu legile de creștere a plantei și, deopotrivă, cu criteriul clasic al normei și al ordinii matematice. Gabriela Pătulea-Drăguț realizează, ca în atâtea alte dăți, o fericită conjuncție între clasic și baroc. În structura continuă a acestei expansiuni și proliferări vegetale care cuprind întreaga suprafață a tabloului, artista introduce conceptul de discret, materializat prin reprezentarea și implantarea unor forme geometrice plane — pătratul, triunghiul, dreptunghiul, arcada. Preocuparea pentru aceste forme sau obârșia lor o vom afla cu mulți ani înainte, în lucrările deceniului șapte sau în impresiile puternice înregistrate de artistă în impactul cu vestigii de cultură și de artă din numeroasele sale cercetări,



Flori albe de câmp



Pavilionul pe ferd aur



documentări și călătorii de studii. Amintim o singură mărturie a artistei, sugestivă, spunem noi, pentru geneza arcadei: «...am călătorit destul de mult prin țară, am fost sedusă de frumusețea și vigoarea artei populare, am poposit contemplativ în fața monumentelor istorice, învățând să înțeleg eleganța unui arc...» — spune autoarea într-un interviu radiofonic din 1970.

Departate de a fi un «hortus conclusus», grădina este, în accepțiunea artistei — în spirit quattrocentist florentin — o natură umanizată, un spațiu privilegiat, real sau ideal. Modelul grădinii poate fi real — grădina tulceană a vacanțelor copilăriei autoarei — sau unul imaginar, constituit din sinteza savantă a impresiilor culese, contemplând simplitatea peisajului autohton — o livadă, un ocol, o fâneață, o poieniță sau cercetând vechi monumente de artă — frescele de la Arbore, miniaturile turcești și indiene sau covoarele înnodate persane și alte vestigii ale Orientului mirific. Astfel, grădina rămâne o constantă în opera artistei, de-a lungul anilor, constituind locul privilegiat al lumii ca spectacol — de la «Dans vechi», 1979, la «Trubaduri», 1981 și până la cele mai recente lucrări al căror unic protagonist este figura geometrică plană sau pavilionul. Despre cea mai recentă serie de lucrări, ciclul «Pavilioanelor», luasem cunoștință cu câțiva ani în urmă în atelierul artistei, când am și încercat să identificăm debutul acestei serii, într-o lucrare mai veche, «Peisaj», 1972, care este, de fapt, o grădină cu pavilion. Asociate în grupul «Arcade,



pavilioane și grădini italiene», lucrările din ultimii ani au fost pentru prima dată prezentate într-o expoziție organizată în decembrie '87-ianuarie '88 la Institutul italian de cultură, prin care institutul înfăptuia un gest de omagiu memoriei președintelui în exercițiu al ICCROM (cu sediul la Roma), mult regretatul savant și critic de artă Vasile Drăguț, soțul artistei.

Fără îndoială, una dintre problemele principale ale compoziției este raportul dintre continuu și discret, dezvoltând seria relațiilor antinomice pe care le-am remarcat în arta Gabrielei Pătulea-Drăguț (finit-infinit, realitate-vis, tristețe-bucurie, violență-tandrețe, nostalgie-exuberanță), care se întemeiau, pe de o parte, pe o atitudine barocă — viziune picturală în masse cromatice, proliferare a motivelor formale, opulență a texturii compoziției, definirea spațiului drept câmp de forțe — pe de alta, pe o aspirație ori tendință clasică, manifestată prin cea concordanță între părți și întreg și printr-un control lucid al clarității. De aceeași interes, și încă din primii ani ai deceniului nouă, este și problema, deloc simplă, a utilizării auriului (folia de aur aplicată pe pânză) cu dublă funcționalitate: fie, ca fond, un câmp nemărginit în cuprinsul căruia evoluează figurile, fie, pur și simplu, ca tentă îmbogățindu-se, astfel, însăși paleta cromatică. Folia de aur primește evident un rol constructiv în imagine și, am spune, chiar în consistența materială însăși a tabloului. Ca tentă, aurul este utilizat mai ales prin asociere cu alte tente, de obicei, prin juxtapunere. În acest fel se pare că i se atenuază esența metalică, sporindu-și în același timp sarcina calorică. Apețența pentru aur se poate să fi fost influențată de contactul cu arta orientală, de picturile trecentoului italian și, fără îndoială, de arta bizantină, de tendințele ori aspirațiile spre spiritualizare a acesteia, ca și de viziunea ei monumentală. În cea mai mare parte, pentru lucrările la care ne referim « Pavilion », « Pavilion cu grădină roșie », « Pavilion în frunze roșii », « Pavilion pe fond de aur », « Pavilion în noapte », artista folosește o paletă de tente calde, rar armonii în jurul unei perechi complementare, verde/roșu, și, mai rar încă, tente reci — albastru și verde, în « Buchet vegetal », « Flori albe de câmp », « Brîndușe », « Mica primăvară », « Pavilion spectral gri », ori, mai ales, « Sacru și profan » I, cu mențiunea, în titlu, în amintirea soțului meu, Vasile Drăguț, și II, în amintirea lui Mircea Eliade.

Dacă « Pomul de aur », din 1980, cu calota desăvârșită a coroanei sale, incitînd un studiu arhitectural,

poate marca stadiul maxim de împlinire bogată a creșterii în lumea vegetală, simbolizînd în fond pragul de maturitate al ființei și al conștiinței umane, lucrările mai recente dezvoltă noi modalități de articulare a modului vegetal. Frunza, cu limb uneori oval, în mod obișnuit, însă, liniar, crește, se dezvoltă și la un moment dat se frînge dramatic, alcătuiind în spațiul tabloului, care este la drept vorbind fondul ce se oferă generos privirii noastre, o figură nouă sau legătura sintactică cu altă sau alte figuri — o modalitate de articulare în structura compozițională pe care altă dată o întîlneam mai rar. În câmpul astfel parcurs de înlănțuirea vegetală, apariția unui triunghi ori arcade înseamnă un moment de echilibru, de reculegere, ca și cînd ea ar însemna, deopotrivă, perceperea, contemplarea și recrearea dintr-un punct de vedere personal — comunicabil și convingător a realității înseși.

În câmpul astfel oferit privirii noastre și parcurs de înlănțuirea elementelor vegetale, apariția unui pavilion, a unui triunghi ori a unei arcade, înseamnă, în prima clipă a percepției lor, un moment de echilibru și de reculegere. O mai îndelungată adăstare în fața tablourilor și o cercetare mai amănunțită a modului de articulare a tuturor elementelor în ansamblu ne vor îndrepta spre înțelegerea metaforei pe care artista o formulează — pentru aceeași temă pe care am mai întîlnit-o ca preocupare intensă și anume tema ofrandei — expresia simbolică — spuneam cu alt prilej — a cheltuirii, a dăruirii artistului înțelegîndu-și, în felul acesta, rostul în lume și societate. În alcătuirea recentei expunerii, tema se încarcă cu sarcini noi, o secțiune a expoziției fiind consacrată memoriei lui Vasile Drăguț. Punctul central și nodal al secțiunii îl reprezintă lucrarea « Sacru și profan » I, 1987. Compoziția ei este de o factură specială: proliferarea vegetală alcătuieste sau, mai corect, este alcătuită dintr-o mulțime de forme, adică figuri, distinct delimitate și totuși continuîndu-se, parcă una în alta, într-o îndrăzneală polifonie cromatică, paleta utilizată conținînd albastru, verde, oranj, de unde rezultă o mai complicată și mai complexă partitură componistică. Câmpul pe care evoluează figurile, pe care este deci proiectată expansiunea vegetală, este o construcție arhitectonică, o cruce, cu patru brațe egale, o formă dificilă, dar cu succes integrată compoziției. Tentele sînt de tipul folosit curent de artistă — rupte, dar și pure, dînsa asociînd adesea amestecul fizic cu cel optic. Specific și deosebit ne apare aci modul în care lucrarea este luminată, sursa de lumină pîrînd a fi încorporată

în însăși textura cromatică, iar lumina izvorînd de undeva din adîncuri.

Moment central și nodal al expunerii, « Sacru și profan » I face totuși parte dintr-un parcurs, de la « Arcadă în noapte » pentru ambianța căreia artista folosește o subtilă valoare predominant tonurile întunecate la « Arcada de aur », spre a se ajunge la această maximă stare de contemplare, reculegere și victorie, deopotrivă, prin sacrificiu; parcursul mai cuprinde două lucrări ce flanchează « Sacru și profan »: « Arcadă în frunze de aur » I și II, în care, ca și în « Frunzele de aur » din 1983, frunzele și arcadele sînt pur și simplu desenate în contururi ferme pe fondul de aur.

Dacă introducerea figurilor geometrice în proliferarea vegetală apare drept intervenție a omului în lumea reală, iar arcada conduce pînă la exprimarea apoteozei, pavilionul nu mai menține din sensurile sale curente și originare decît acela de construcție, aceasta însemnînd, în ultimă instanță, tot prezență umană, și dacă vom urmări cu atenție fiecare construcție de acest tip, spre deosebire de « grădini » în general, vom constata că arhitectura aceasta a prezenței umane, este deopotrivă un timp și un loc de taină, de mister al existenței și al conștiinței umane un mod personal de a înțelege situarea omului în univers.

Dacă în ceea ce privește desenele — așa cum spuneam anii trecuți, Gabriela Pătulea-Drăguț își formulase cu două decenii în urmă soluții compoziționale definitive și modalități imuabile de elaborare, deopotrivă, a ductului și a localității de culoare ori valoare — selecția recentă a desenelor ne introduce în « drumurile italiene » ale artistei, în care chiar dacă este prezentă și evocarea Siennei, ponderea o deține Mezzo-giorno. Gabriela Pătulea-Drăguț se arată a fi captivată nu de mult cîntatul litoral, de cea sfîșietor de tandră întîlnire a pămîntului cu marea, cît de teluricul masiv al peisajului, astfel sugerînd dramatica forță a pămîntului și, în același timp, a civilizației, amintind parcă un adagiul al lui Tudor Vianu: « Cînd privești așa-numitele ziduri ciclopeene de la Mycena sau Tirynth, fortificațiile întocmite în blocuri colorate de piatră încă din epoca pelasgiană, așa cum ele odihnesc pe temelia lor de stîncă, ai impresia că munca naturii nu s-a oprit odată cu apariția omului. Straturile geologice se continuă cu cele arheologice. Acțiunii puterilor naturale și rezultatelor lor li se adaugă operele artei ». Cu excepția unor schițe de idei pentru viitoare compoziții, desenul rămîne pentru Gabriela-Pătulea-Drăguț arta luării în posesie a realului, a naturii în generoasa ei desfășurare.

george filipescu: primele pregătiri pentru prima retrospectivă

Am văzut o casă bine tencuită și văruiată. Am simțit că aș picta cu plăcere așa ceva, pe o pânză mare, fără desen — doar cu privirea îți înțelegi ideea.

Stadiile dezvoltării / depuneri de straturi posibile...
«Sărut închis într-o ladă»

Compoziții simple:

semn — cer

semn — pământ

semn — furtună

semn — visare

semn — iubire

Nimeni nu e stăpînul meu.

Nu devia de la țelul tău!

Frica este o devastare a energiei.

Toleranța est calmul.

Gîndurile sînt palpabile.

Nu-ți fie teamă

Călătoria spre iluminare este, există în noi.

Desenul repetat de nenumărate ori, pentru a fi lipsit

de frici, scrupule sau influențe (boli profesionale)...

Urăsc literatura din pictură.

Să nu mă opresc, să nu mă sclerozez pe o schemă,

chiar dacă greșesc.

Înainte, fără să-mi fie teamă!

Un tablou trebuie să aibă mîini și ochi.



Spațiu trăit, desen (detaliu)



Compoziție



Peisaj în formă de frunză

mihai drișcu

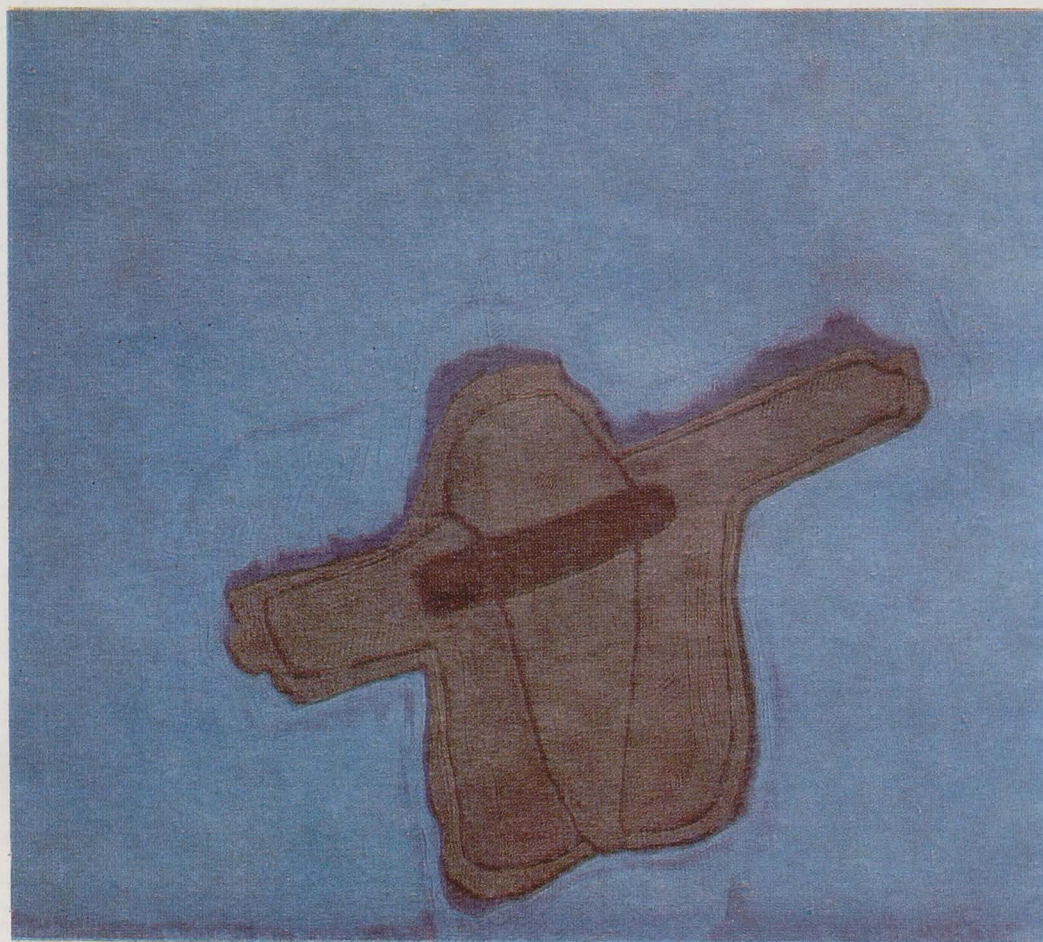
Am în față, transcrise de soția lui George Filipescu (11 iulie 1940—24 august 1987), alte câteva însemnări (în afară de cele alăturate, extrase de mine de pe câteva lucrări) dintr-un caiet datat 1985—1987 și de pe numeroase desene.

În primul rând, apare avertismentul prietenului meu (care începea uneori discuția cu un liniștitor-egalizator «noi, bucovinenii»): «Pentru mine, orice cuvânt scris despre fraza plastică scade valoarea mesajului plastic». (Filipica lui împotriva «spiritului literator» — pe care îl depista sub orice camuflaj — continuă: «mulți pictori greșesc crezând

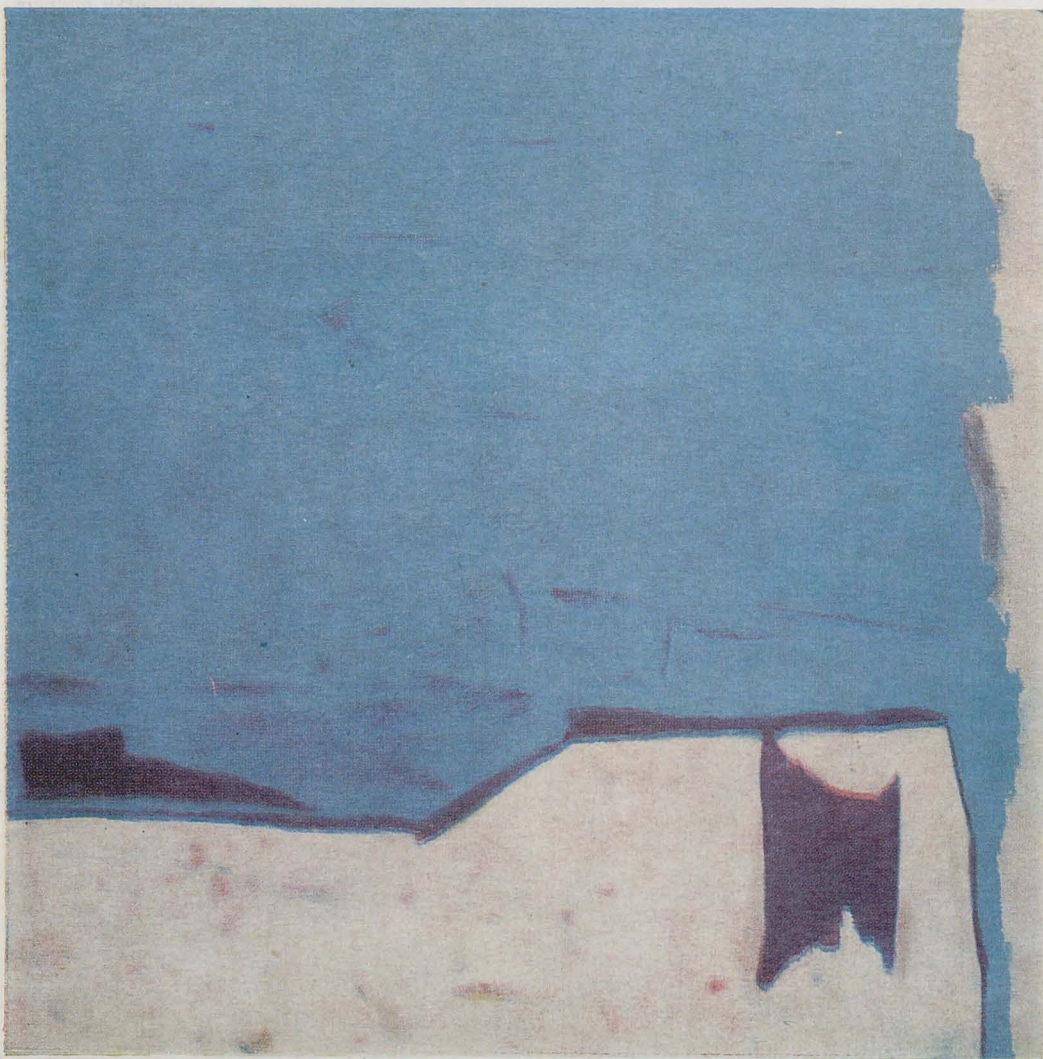
că pot povesti literar cuculoare. Desenul nu este un schelet pentru o poveste literară»). În aprilie 1985, George Filipescu încerca o autodefinire (în scris, fiindcă în domeniul expresiei plastice el își cunoștea foarte exact propria definiție): «Am ajuns să cred că sînt un pictor tradițional care visează simplu. Îmi place imaginea fără subiect literar».

În conversație, el avea, imprezibil, înțelepciuni eticiste, un fel de umor abrupt, dar și conștiința fermă a propriei valori: în iunie 1986, după o călătorie în Franța nota: «Ce ți-e și cu mahalaua lumii! Am descoperit-o la Paris!», iar în decembrie '86 scria: «Pictorul Codiță m-a întîlnit în municipală și mi-a făcut un cadou. „Domnule, ți-am văzut lucrarea, dau în scris că e pictură mare!” Față de răceala din sală, cuvintele lui m-au încălzit și m-au scăpat de o gripă care mă păștea».

Pe lîngă însemnări seci — încărcătura stoică este proiecția noastră ulterioară — «(15 I 1987): Electrocardiogramă; 24 I: Situație fizică excelentă. Crei că m-am intoxicat cu esență de petrol. Ochiul reparat») apare și o «cheie» pentru arta lui: «12 II 1987: Pictura începută de la o schiță de culoare. Altfel este anostă și lipsită de dragoste». Abia acum realizez (deși, începînd din 1969, anul debutului său, am scris despre trei din cele patru expoziții personale) traseul invariabil, matricea disciplinară «în trei timpi» a lui George Filipescu (schiță de culoare — desen — pictură), ca unic proces de asimilare, de integrare în structuri prelabile. În psihograma sa profesională, aceste trei stadii acoperă integral orientarea — selecția (le-ar corespunde schița de culoare ca primă trăire experiențială imediată) — aprecierea («proba» desenului: «Totul», scrie Filipescu «a început în anii '66 cînd făceam un desen la care țineam foarte mult, desenul s-a rupt și a trebuit să-l



Vîndătoare



Lacul



Vase

lipesc pe un suport. Atunci am realizat că desenul meu a căpătat o nouă dimensiune, cea de adîncime. Desenul și-a pierdut marginile și forma de câteva ori, în acest timp mă străduiam să-l (cuvînt indescrifabil). Desenele sînt zona mea cea mai intimă» — regula (pictura — acel «lucru care să sune pictural și care se numește tablou», cum spune Kandinsky — riguros tectonică și care nu exclude însă noțiunea de spontaneitate, «ca un sentiment că totul decurge conform legilor naturii» — G. Călinescu — și dinamismul organizator ca factor de omogenitate în reprezentare).

Aceste trei stadii aparțin aceluiași comportament integrator operațional, sînt activități precizante, sînt proceduri de angajare orientată în vederea atingerii scopurilor urmărite. Metoda lui euristică — ghid al acțiunii eficiente — este tatonare, nu șablon: «Nu șterg complet», scrie Filipescu, «vechea imagine, cele 3—4 imagini suprapuse să dea o idee completă a gîndului plastic. Repet pictarea lor pînă ce se întrepătrund într-o unitate adevărată».

Metoda lui George Filipescu — formarea ca facere care inventează modul de a face — presupune absența blocajelor, autocritica, receptivitatea față de experiențele noi (în acest sens trebuie înțeleasă și deplina lui dezinhibiție în fața tehnicii ceramicii, în care, în foarte puțini ani, a impus un stil inconfundabil).

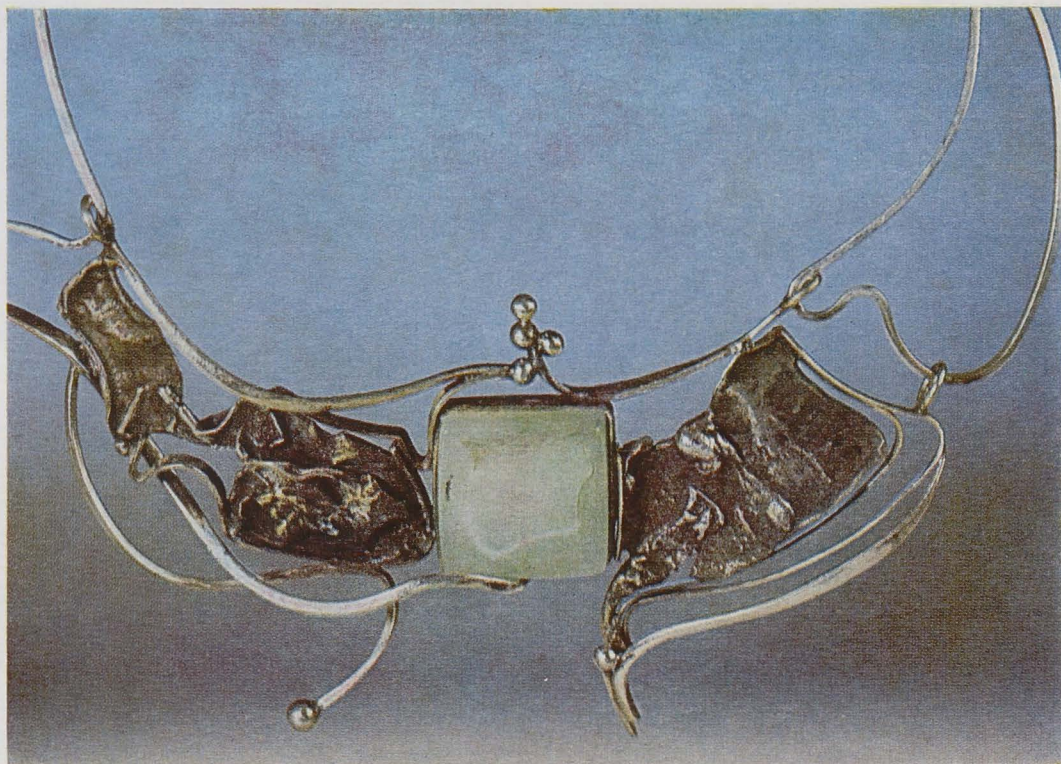
Desigur, pe parcursul a aproape două decenii, în arta lui se pot distinge a lotropii, schimbări, modificări, dar cel puțin două constante de etică profesională se impun: «decretul terminal» pentru o lucrare este dictat de anhidroză, cu alte cuvinte la dispariția, la suprimarea transpirației, căci lecția hărniciei lui tenace și bine orientată pare deprinsă poate de la Piaget: «Propriu omului nu este de a fi o subiectivitate, ci de a face neîncetat o muncă» — sau tocmai de la Aristotel: «Ceea ce urmează să facem după ce am învățat, învățăm să facem numai făcînd».

În retrospectivă vor fi expuse destule tablouri neterminate.

profil

doru coadă

mihai drișcu



Cînd vorbim, acum, despre prietenul nostru, «metalistul» Doru Coadă (17 ianuarie 1937-5 ianuarie 1988), ar trebui poate să evocăm fie mai vechea intuiție despre «tracism» a lui Dan Botta: «Insensibilitatea la tristețile vieții devine un principiu de armonie, de pace, de integrare în cosmos, ataraxia marii înțelepciuni, sentimentul singurătății pe un plan aproape muzical, de unde totul — bucurie și durere — se desface indiferent, monoton, egal sieși... Neîncrederii filosofice, îndoielii triste, îi răspunde setea de cunoaștere, dorul de abstracțiuni, dorul de viziune», fie acea caracterizare blagiană a sufletului românesc, de «un fel mulcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescență sentimentală sau de fascinație conștientă».

Doru Coadă și-a acceptat oarecum contemplativ-detașat, aproape cu un fel de torpore, destinul artistic, în orice caz nu a contribuit la urgentarea «construirii» lui. Chiar dacă acum vreo cincisprezece ani a fost printre pionierii, la noi, ai «plasticii mici» și ai conexiunilor ei firești cu domeniul bijuteriei, Doru Coadă a rămas — și el — un adept al cunctatorismului, retras, în singurătatea atelierului, în prelungi deliberări — opțiuni de viziune sau de tehnică. Iar atunci cînd un cu totul remarcabil

cunoscător al meseriei porcede la examinarea completă și la adaptarea mentală a evantaiului de soluții... aceasta durează, căci «bate timpul, trece minutarul», cum sună versul arghezian, sfidează pragmatismul, utilitarismul și întîrzie impunerea «mărcii» personale.

Deontologia profesională, perfecționismul, îl făceau să acorde o mare investiție de timp — cu toate că era un «abil» și un «harnic» — atît unei te miri cît de mici reparații la cerceul prietenei prietenului său, cît și la realizarea zgardei de concurs, «presărată» cu strassuri, pentru cățelușa lui campioană — unicul acces de orgoliu al unui om de o funciară modestie, ce avea admirații profesionale sincere și se bucura de marile reușite ale unor colegi ca Rolando Negoită.

În sculptura mică, îmi amintesc, «ataca» mai des mituri cosmogonice sau tema icarică. Alături materiale și calități tactile ce posedau o misterioasă forță de evocare — cu dramatice «crevase» ale reliefului, cu sigure cezuri oglinditoare în compoziție, cu măiestria «adaptării» pietrelor care să omologheze sau să completeze configurația.

Această «ars adaptavit» o practică și în bijuteriile sale, acele «nimicuri de preț», numite așa de cînd Dali a cerut ca bijuteria să aibă valoarea ideii și nu a materialului utilizat (ceea ce însă nu l-a împiedicat să facă ochi din smaragde, cu lacrimi din perle, în montură de platină!). În «unicatele» sale cu afinități art nouveau, cu vegetalizări, cu forme de expresie dinamică și grațioasă, Doru Coadă știe să asculte foarte bine glasul «pietrelor cu imagini», care, așa cum spune Roger Caillou, «odată șlefuite și centrate într-un mod convenabil — dau dovadă, prin compoziție ca și colorit, de o siguranță, de o delicatețe, de un curaj cu totul remarcabile. Ele sînt cu adevărat „tablourile” naturii».

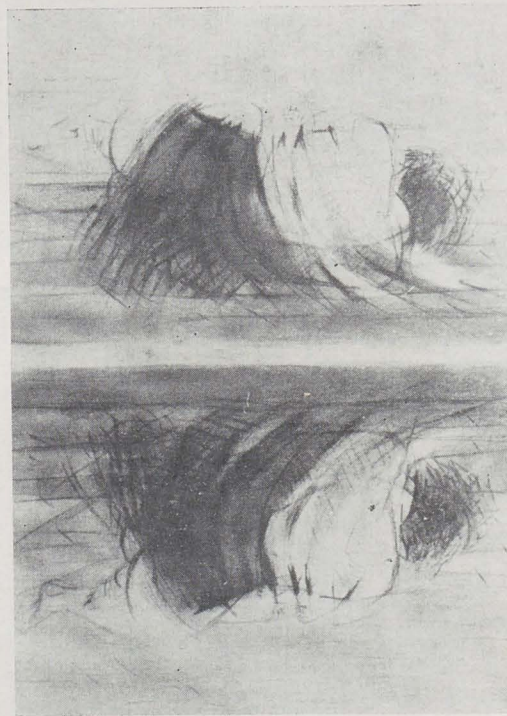
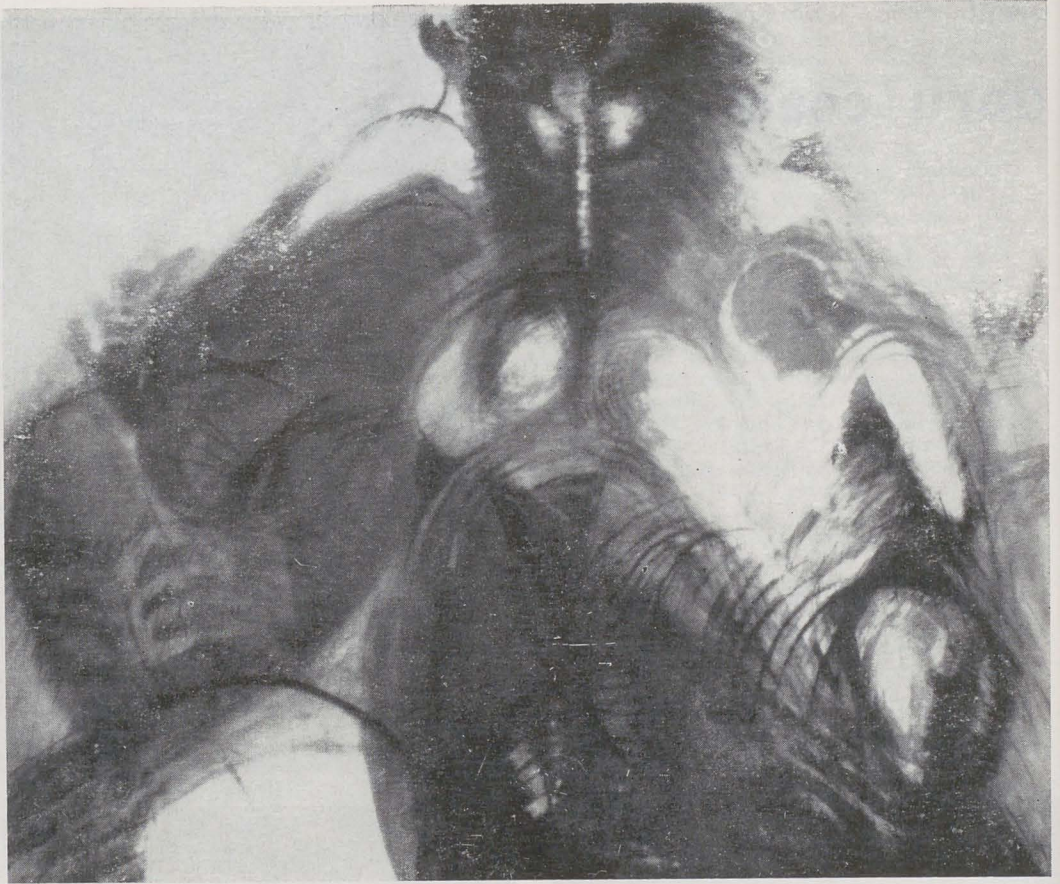
Seriile sale de accesorii — cercei, brățări, inele — obiecte impecabil manufacturate, urmau legea pregnanței formei și nu contraveneau modei sezonului. Deseori văd, pe stradă, producții ale sale, dar puține «purtătoare», presupun, cunosc numele celui care contribuie la întărirea farmecelor lor. Pe vremea debutului lui Doru Coadă, Vasarely se întrebă: «Înaintăm oare spre anonimul pentru a regăsi onoarea meseriei noastre?».

daniela orăvițan beloescu

anca vasilu

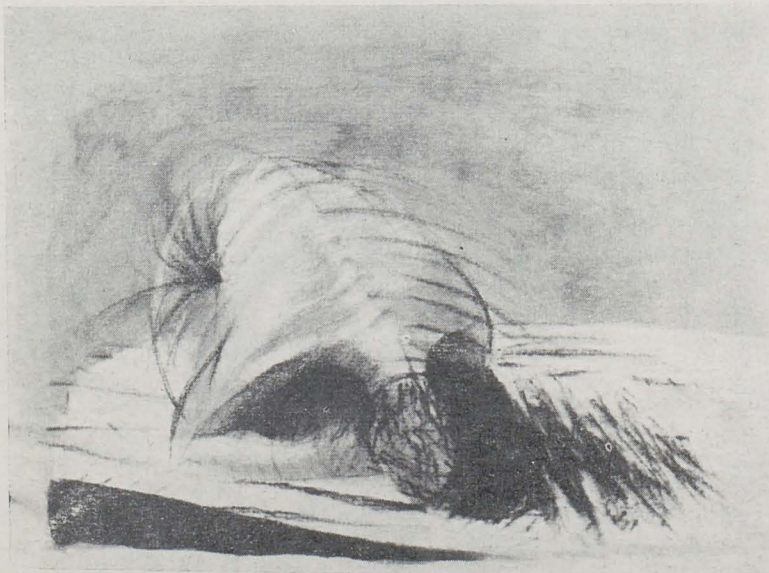
Starea emoțională pe care o degajă desenele Danielei Beloescu este aceea a unui conflict, a unei tensiuni spirituale și fizice născute între noapte și zi, între lumină și întuneric, între trăirea afectivă feminină, tulburător misterioasă, și elanul noetic, forța rațională diurnă, structivă, tinzând către traversarea misterului înspre iluminare. Temele ei sînt întunericul somnului-moarte (noapte a nopții) și nașterea-trezire în zori de zi. Artista însăși mărturisea interesul pentru un anumit paralelism de factură gnostică, de antropomorfizare a cosmosului, între « deșteptare ca stare umană » și « ivirea zorilor ca stare cosmică ».

În desen, nucleele constructive sînt, de cele mai multe ori, poate în mod voit, nucleu de întuneric cald și vital. Există chiar și implicarea unei procesualități (actualul ciclu se cheamă « Desfășurare ») prin treptata și centrifuga mișcare de « ridicare » de la stadiul primordial (nautilus) al corpului fizic fără identitate, la conștientizarea formei acestuia prin dezvelirea de atașele de umbră și de materie anvelopantă. Întunericul profund sau starea incertă de asalt a unor lumini multiplu direcționate către o difuză penumbră absorbantă este un întuneric de ordin natural, biologic și cosmic, o noapte care tinde a înlocui logica gîndului cu intensitățile emoționale și cu topica discursivă a visului. Desenele, cu aparență de studiu în cărbune și guașă, nu sînt făcute să traducă numai abilități ale raportului plastic materie/lumină; nici simple expresivități ale liniei autonome, de contur, sau în pată. Tehnica și mijloacele sale de expresie (de preferință cele ale desenului) au o conștientă convertire într-un substrat spiritual al operei. « Relația linie-pată, mărturisirea Daniela Beloescu, ar avea o justificare în expresia acțiune—non-acțiune. Liniile continue se vor o trimitere la nedesfăcut, cele întrerupte, un murmur al începutului. Forma este subliniată de cîmpurile de linie. Ea nu are un contur ferm, precis, ci crește, se metamorfozează în jurul unui nucleu, iradiind o mișcare continuă pînă la granițele suprafeței ». În plus, moliciunea caldă, intens tactilă a acestei suprafețe acoperite de tonurile în sepia și negru ale cărbunelui, cu profunzimi și volumetrii puternice în relief, fulgurante uneori, catifelate cel mai adesea,



crează o stare letargică, subliminală, de somn cu vise sau de semitrezire, amintind, prin asociații formale, subiective, de momentul de magie al cîntecului din zori (a acelor alba sau subades, pe versuri trubadurești), ale cărui delicii, stîrnind amintirea nopții, cheamă îndărăt întunericul să acopere ocrotitor taina, îndepărtînd la nesfîrșit începutul zilei adevărate.

Există, desigur, în acest ciclu de desene, poate primul de reală anvergură artistică și spirituală din activitatea Danielei Beloescu, o asimilare vădită a marilor teme ale iubirii și ale morții. O asimilare care vine pe linie romantică prin situarea în centrul tensiunii, în starea de maximă emoționalitate a conflictului latent permanent dintre forțele zilei și puterile nopții și dintre ego și alter-ego. Or această asimilare făcută la nivelul tensional al stării afective, stimulate de încărcătura problematică ce ține de misterul însuși al vieții, rămîne totuși într-o exterioritate a problemei, într-un prag al templului închis. Cadrele aleatorii, insistența pe detalii anatomice cu valoare de explozie vitalistă, abandonul în organic și în instinctualitatea debordantă a formei, se asociază dualității pe care o întrețin individualitatea distinctă a trupurilor și alternanța albului cu negru.



leontina mailatescu

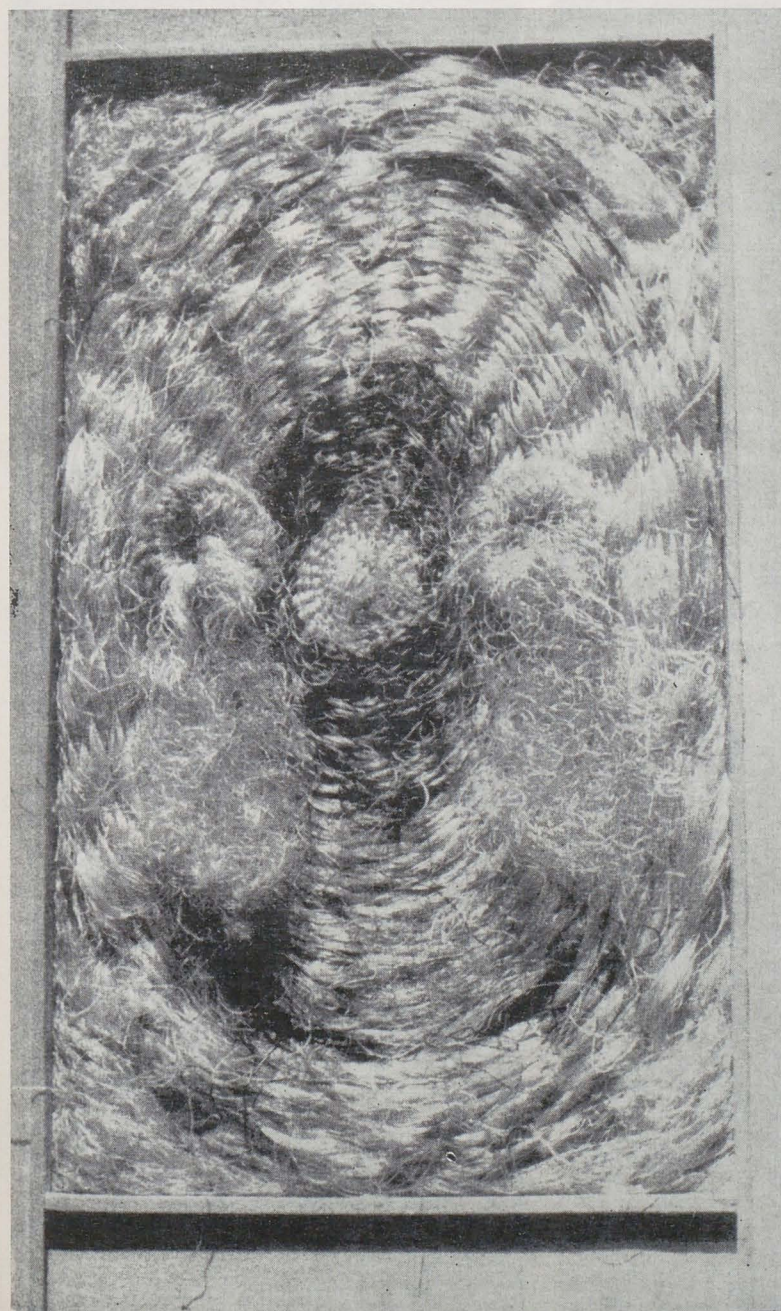
mihai ispir

La Expoziția Municipală din 1982, deschisă în sălile Muzeului Colecțiilor, Leontina Mailatescu prezenta un monumental imprimeu, a cărui compoziție dinamică, articulată din verticale și oblice, lăsa impresia unei vaste desfășurări de forțe plastice. Spațiul imaginii se definea pulsatoriu și ascensional, din diferențierile de intensitate cromatică și luminoasă ale unei game de albastruri și violeturi sonore. Calitățile de spontaneitate ale eboșei de mici dimensiuni erau amplificate la scara unui panou perietal ce emana o iradianță vitalitate. Contrastele tonale alternau cu irizările cele mai fine, adâncimea unor tente întunecate, cu jubilația cromatică a altora; o grilă generală de penumbre colorate apărea punctată cu străfulgerări ale alburilor menajate pe suprafața pânzei, într-un joc de imagine profund și unduiri neîntrerupte.

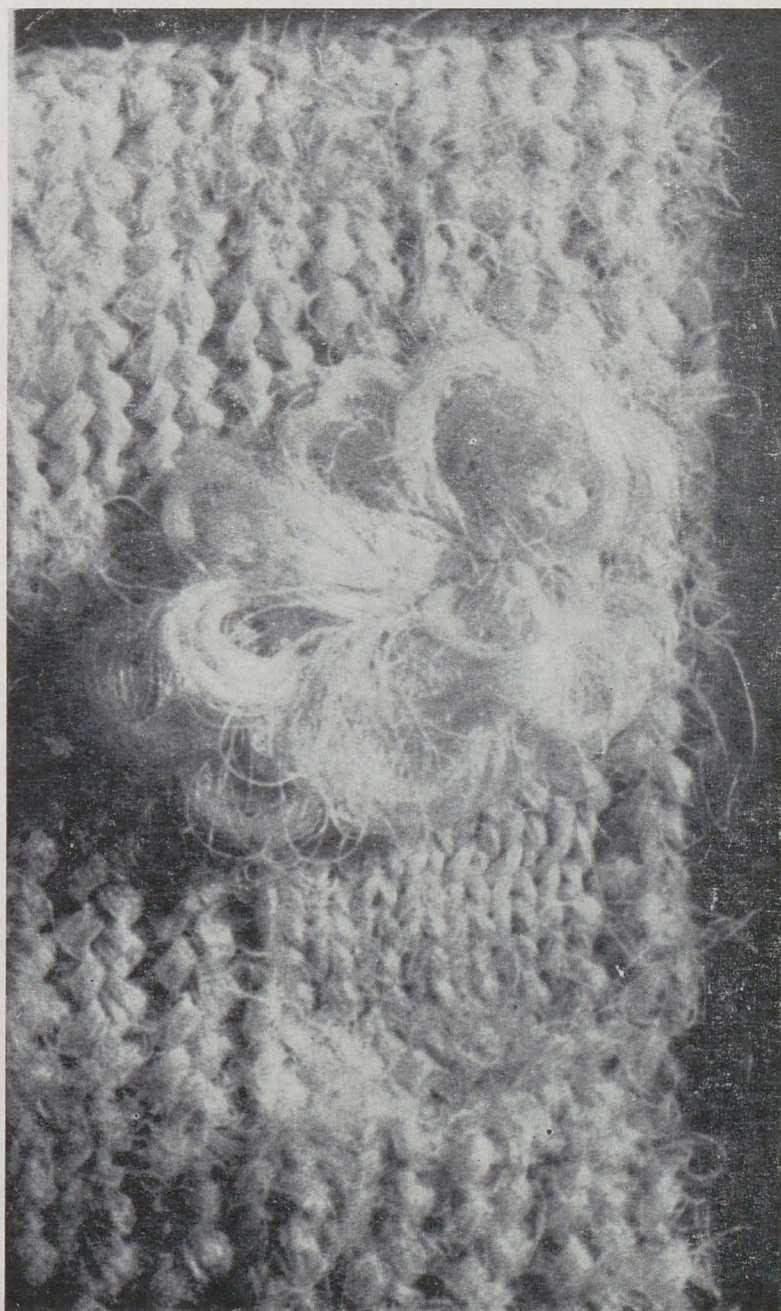
Era rezultatul unor experiențe sistematice asupra procedurilor decorative textile, la capătul cărora Leontina Mailatescu, « deschizătoare de drum în învățământul artistic », așa cum o numea cândva Mac Constantinescu, demonstra că stăpânește o tehnică personală a imprimării, îngăduindu-i să abordeze cu o deplină libertate, și cu spirit de finețe, universul abstracției lirice. Evoluția artistei



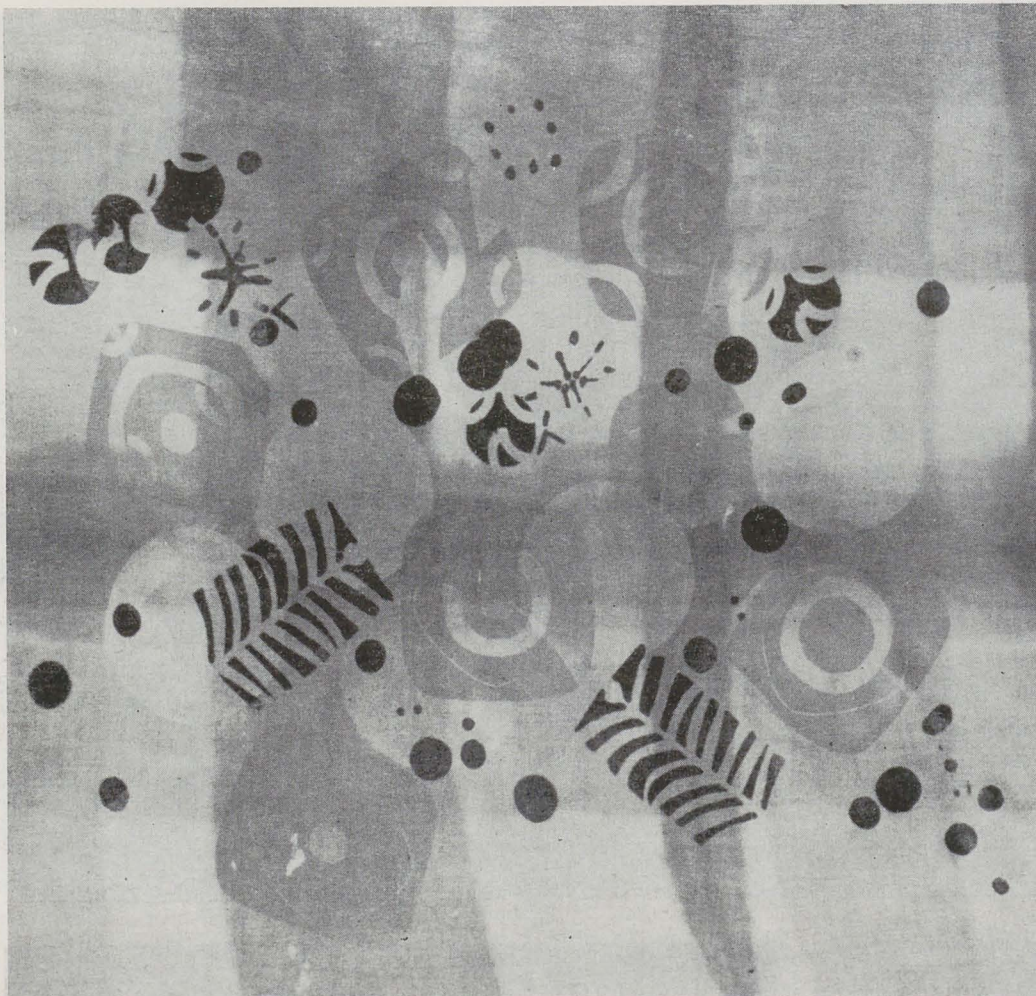
Păsări zburând, tapiserie, 1987



Mireasă, fir de borangic, 1987



O floare, miniatură textilă, 1977



către un asemenea tip de imagine începuse după absolvirea Institutului, convergând încă de atunci spre o sinteză a picturalului și ornamentalului, a decorativului și expresivului. Este ceea ce remarcă și Ion Sălișteanu în prefața catalogului expoziției personale, din 1978, a Leontinei Mailatescu de la Galeria «Orizont»: «... o expoziție de „plastică în spațiul textil”, gen în care arta capătă o notă mai abstractă, în care nouitatea, oportunitatea interpretării plastice, schimbarea tăieturii, a texturii, a culorii, trebuie justificate prin relația cu „altceva”, cu ce a fost, cu ce trebuie să fie, cu ce se potrivește mai bine generațiilor și epocii noastre». Lucrând paralel în tapiserie și imprimeu, Leontina Mailatescu s-a concentrat stăruitor asupra transpunerii în materialul textil, fără a pierde nicicând din vedere legitățile spațiale și funcționale pe care le presupune compoziția decorativă destinată peretelui. Darul sintezei, al condensării semnificative a formelor prin abstractizare, era demonstrat de numeroase proiecte și cartoane pentru tapiserie ca și de multe lucrări realizate în anii 1965—1972: «Toamna», «Fata cu păsări», «Marină» etc. În «Toamna», motive diverse, a căror sursă primă o constituie câmpul ornamental al covorului țărănesc, se îmbină în conformații liniare libere, «parafrazând» simetria sau repetarea într-o ordine savant disimulată și producând efectul unor variațiuni de duct grafic. Un anumit «primitivism» abstract, ce poate să amintească pe alocuri pictura lui Bissière, fuzionează cu o lume impredictibilă de semne nemijlocit legată de matricea stilistică a plasticii populare. În «Fata cu păsări», atmosfera și motivele sînt înrudite, dar formele simple se deschid pictural, comunicînd cu fondul prin tranziții și degradeuri, ca în acuarelă. «Marină» și alte cartoane de tapiserie constituiau introduceri într-un univers informal întemeiat pe spontaneitatea scriiturii, oarecum în genul expresionismului abstract al grupării Cobra, în timp ce, tot atunci, asimilarea tașmului intra, mai stăruitor, în preocupările artistei. Expoziția din 1973 de la «Simeza» încununa toate aceste căutări ale unui non-figurativism adecvat suprafeței paretale. Ea era dominată de cîteva mari imprimeuri bizuite pe contrastul armonic dintre fluid și compact, dintre «urma» colorată («Urme» se intitula o lucrare) și forma ornamentală închisă ori semnul geometrizat. Limpezimea construcției imagistice se conjuga fără dificultate cu expresia laconică, directă, prin pata de culoare. Ecuția tehnologie-funcționalitate-expresie era astfel rezolvată pe deplin.

O asemenea soluție putea conduce, cum s-a și întîmplat, la design, mai exact la creația vestimentară, domeniu în care Leontina Mailatescu este, incontestabil, o înnoitoare. Datorită străduințelor ei, în bună măsură disciplina aceasta, pe care o predă în Institutul «N. Grigorescu» de la înființarea secției omonime, s-a impus ca zonă distinctă a plasticii decorative de la noi, în anii '70 și '80.

În expoziția personală de la galeria «Orizont», Leontina Mailatescu prezenta, de altfel ea însăși, alături de imprimeuri abstract-lirice («Răsărit») și de tapiserie, mai multe modele de creație vestimentară, încîntătoare prin vigoarea cromatică, simplitatea japonistă a linei și monumentalitatea piramidală a decupajului.

În ultimii ani, artista se îndreaptă din nou spre tapiserie, experimentînd neconștient, trecînd de la bi- la tridimensional, apropiindu-se, între altele, de miniatura textilă, de studiul relației suprafață-volum-obiect bazat pe calitățile tactile ale materialului, pe textură ca premisă a formei. În tapiseriile cele mai recente («Primăvara», «Cuibul păsărilor», «Păsări zburînd», etc.) imaginea se structurează complex, din îmbinarea viziunii pictural-abstracte cu modalități ale tapiseriei tradiționale (nu lipsesc nici elementele de «verdură»), a statului și dinamicului, a organicului și tectonicului (ca în «Păsări zburînd», expusă în octombrie 1987, la Bienala de Arte Decorative de la Valparaiso). «Spațiul textil» despre care vorbea Ion Sălișteanu se încheagă acum simfonic, arhitectonic, într-o elaborată și sensibilă ierarhizare a tuturor valorilor plastice. Este, într-un fel, și o reîntoarcere treptată spre figurativ, dar din perspectiva unei gramatici vizuale specifice, ale cărei rigori nu sînt resimțite în chip de constrîngeri, ci, dimpotrivă, stimuli ai fanteziei.

A picta prin țesere sau prin imprimarea pînzei, a concepe, altfel spus, artele textile ca specii ale picturii, iată un țel pe care Leontina Mailatescu îl urmează cu devoțiune, transmițîndu-l deopotrivă studenților ei: o pedagogie și o creație intim corelate sub semnul profesionalismului și al comprehensiunii pentru tot ce înseamnă contribuție novatoare, într-un domeniu al plasticii decorative de cea mai largă audiență.

premiile uniunii artiștilor plastici din republica socialistă românia pe 1986 și 1987

Pe baza propunerilor comisiilor de acordare a premiilor U.A.P. pe anul 1986 și 1987, Biroul Executiv, în ședința din 28 decembrie 1987 al Consiliului de conducere al U.A.P., a aprobat acordarea premiilor, după cum urmează:

Premiile U.A.P. pentru anul 1986:

1. Marele premiu — NAPOLEON TIRON, sculptor
2. Premiul special — WANDA SACHELARIE, pictor
3. Premiul pentru lucrări cu conținut tematic inspirat din actualitate sau din istoria patriei — GETA MERMEZE, pictor
4. Premiul pentru artă monumentală — MARIA COCEA, sculptor
5. Premiul pentru pictură — MIHAI HOREA
6. Premiul pentru sculptură — MIHAI BUCULEI
7. Premiul pentru grafică — SIMONA RUNCAN
8. Premiul pentru artă decorativă — EUGENIA MANEA PASIMA
9. Premiul pentru scenografie — LIA MANTOC
10. Premiul pentru design — CONSTANTIN POHRIB
11. Premiul pentru critică — CORNEL RADU CONSTANTINESCU
12. Premiul tineretului — MARIAN ZIDARU, sculptor
13. Premiul revistei «Arta» — MARIN GHERASIM, pictor
14. Premiul criticii — TEODOR MORARU, pictor
15. Premiul pentru creatori populari — AUREL COSTA, comuna Peștiș, jud. Hunedoara



Napoleon Tiron
Wanda Sachelarie
Vladimirescu
Marin Gherasim
Geta Mermeze
Mihai Buculei
Constantin Pohrib
Cornel Radu Constantinescu

Simona Runcan
Marian Zidaru
Teodor Moraru



1. Marele premiu — ION POPESCU NEGRENI, pictor
2. Premiul special — IULIUS PODLIPNY, pictor
3. Premiul pentru lucrări cu conținut tematic inspirat din actualitate sau din istoria patriei — PAVEL BUCUR, sculptor
4. Premiul pentru artă monumentală — ERVANT NICOGOSIAN, pictor
5. Premiul pentru pictură — GHEORGHE I. ANGHEL
6. Premiul pentru sculptură — EMIL MEREANU
7. Premiul pentru grafică — NICOLAE ALEXI
8. Premiul pentru scenografie — TRAIAN NIȚESCU
9. Premiul pentru artă decorativă — ADRIANA POPESCU
10. Premiul pentru design — TEREZA PANELLI, artist decorator
11. Premiul pentru critică — MIHAI ISPIR
12. Premiul revistei «Arta» — ION NICODIM, pictor
13. Premiul criticii — OVIDIU BUBĂ, artist decorator
14. Premiul tineretului — FLORENTIN TĂNĂȘESCU, sculptor
15. Premiul pentru creatori populari — GRIGORE CIUNGULESCU, com. Oboga, județul Olt — NICOARĂ HOREA — com. Ocna Sugatag, județul Maramureș



Ion Popescu Negreni
 Pavel Bucur
 Nicolae Alexi
 Adriana Popescu
 Ervant Nicogolian
 Tereza Panelli
 Traian Nițescu
 Gheorghe I. Anghel
 Mihai Ispir
 Ovidiu Bubă
 Florentin Tănăsescu



ars multiplicata

cornel radu constantinescu

Expoziția spaniolă de sculptură ne relevă, în mod programatic, una dintre tendințele actuale ale artei, circumscrisă postmodernismului (termen destul de ambiguu, penetrând din domeniul istoriei în cel cultural, începând cu anii '60), și anume: multiplicarea unei piese originale, în vederea largii ei răspândiri. De altfel, titlul exact al expoziției sună așa: *sculptură multiplicată*. Experiența în sine nu este nouă, a putut fi înregistrată în secolele trecute, mai mult, dacă sîntem foarte riguroși, îi putem găsi antecedente pînă și în secolul al XV-lea. Astăzi, desigur, datele acestei experiențe s-au modificat întrucîtva: tirajele sînt declarate și semnate, înstituindu-se o departajare netă, între *unicat* (o singură piesă), *originale* (2 pînă la 8 piese), *multipli* (9 pînă la 65 piese), *sepie* (66 pînă la 200 piese), cum susține criticul José Marin-Medina, într-un bine documentat studiu asupra problemei (autor între altele a unei valoroase și ample lucrări despre *sculptura spaniolă contemporană*).

Lucrările expuse aparțin categoriei multiplilor, situată deci, material și moral, între originale și sculptura de serie, care atrage — demonstrația este elocventă — din ce în ce mai mult atenția creatorilor. Termenul de multiplu, dar și realizarea propriuzisă, sînt atribuite (și recunoscute pe plan internațional, se susține) cunoscutului sculptor Miguel

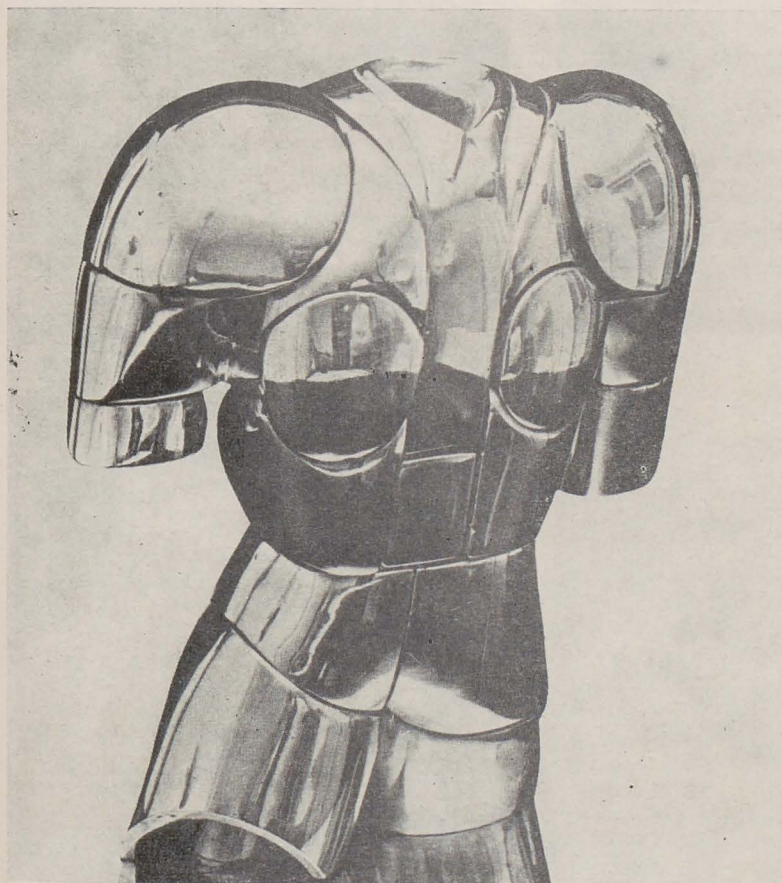
Berrocal, spirit extrem de mobil, aflat mereu în avangarda cercetării artistice, preocupat în ultimul timp de posibilitățile pe care le poate oferi macro-multipli și reîntoarcerea la sculptură creată de fiecare privitor, prin piesele de bază ce i se servesc și disponibilitățile lor combinatorii.

Ideea de tiraj ține evident de tehnologii tipografice și de imprimare, de care a beneficiat pînă acum numai gravura. Epoca modernă, sau moderni vrînd să ne arătăm, să spunem epoca postmodernă invită la transferuri de tehnici, structuri și condiții ale obiectelor aparținînd unor domenii diferite, cu efecte spectaculoase și nu rareori fertile. Serializarea aparține îndeosebi produsului industrial, reușind să devină o trăsătură inevitabilă a existenței noastre, pînă acolo încît să implice și zonele spiritualității pure. Cu limite desigur. Gravura poate fi «editată», sculptura și desigur pictura de artă decorativă de asemenea, pictura, din fericire sau din păcate, nu. Justificările imediate ale multiplicării sînt numeroase, începînd cu capriciosul, de ce nu?, și sfîrșind cu considerații de ordin etic privind necesitatea atragerii unui public din ce în ce mai mare către arta contemporană. Multiplicarea ar însemna cu alte cuvinte democratizare, și sub un anumit aspect așa se și prezintă lucrurile. N-ar trebui totuși să ignorăm, într-o asemenea inițiativă, presiunea comerțului cu obiecte de artă, care acceptă și practică la un moment dat accesibilitatea ca sursă nouă și mănoasă de câștig. Rămîn la părerea că *multipli* rămîn o experiență artistică guvernată, mai apăsător ori mai puțin apăsător, de către legea pieții artistice, vîdindu-se a fi, în cele mai multe situații, prin stăruința creatorilor, artă în adevăratul sens al cuvîntului. De acest lucru ne convinge și expoziția spaniolă, etalînd lucrări de înaltă ținută, remarcabil gîndite și realizate plastic, în materiale nobile (bronz, aliaje speciale, etc.), executate tehnic, cu acuratețe și prețiozități de finisaj. Viziunile sînt

moderne, fie că apelează la sugestii figurative, fie că dezvoltă structuri geometrice cu o logică matematică, dar moderne într-un sens în care caută șocul, stupoarea, incomunicabilitatea, se lasă admirate și gustate de sensibilitatea omului modern, pregătit de pe acum de toate aventurile artei moderne. Vreau să spun că viziunea creatorilor, mai calmă sau agitată, mai lineară sau barocă, mai realistă sau mai îndrăzneț imaginativă, se arată a fi profund raționalistă, purtătoare a unor semnificații generoase în forme ce par la prima întîlnire a se revendica de la pura euritmie vizuală. Alături de «clasicii» Baron și Berrocal, ne-au reținut atenția Javier Alexandre, Joaquín Camín, Teresa Eguibar, Oscar Estruga, José Luiz Fernandez, Lorenzo Frenchilla, Amedeo Gabino, Carlos Garcia Unela, Miguel Moreno, Antonio Ramirez, Pablo Serrano, Ricardo Ugarte de Zubirrain, Venancio, Wenceslao.

Afirmînd că expoziția are o fizionomie accentuat modernă, acceptăm că ea se înscrie inextricabil în fluxul amplu al așa-numitului stil internațional, un stil al lumii artistice moderne de oriunde, care apropie granițele spirituale, născînd surprinzătoare afinități, dar și nivelează pînă la un punct personalitățile creatoare, în special a trăsăturilor lor specifice naționale. Plăcerea noastră este de a constata că, în ciuda modernismului expres al lucrărilor, determinanta spaniolă subzistă, și încă puternic, iradiînd din maniera abordării sculpturii și a tensiunii interioare, iar nu atît din teme, care ar putea părea pitorești și «folclorizante» (tauri, toreadori, me-nine, etc.).

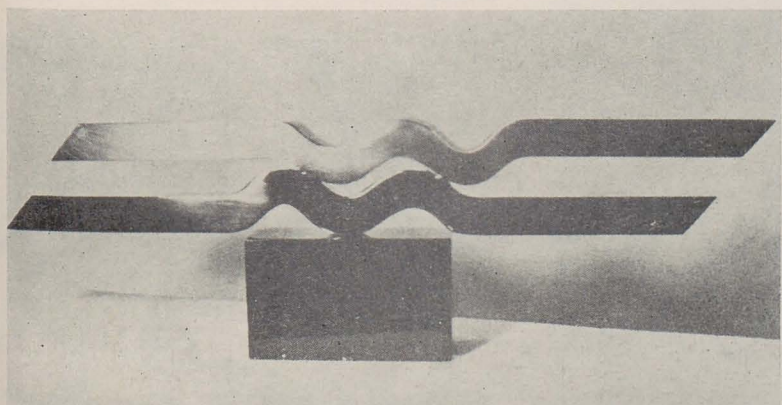
Expoziția este o reușită, adîncind un necesar schimb de experiențe artistice contribuind la o mai bună cunoaștere reciprocă pe plan artistic, fapt care ne și îndeamnă să mulțumim călduros organizatorilor, tuturor aceluia care au contribuit la exemplarea ei articulare (Muzeul de Artă al R. S. România).



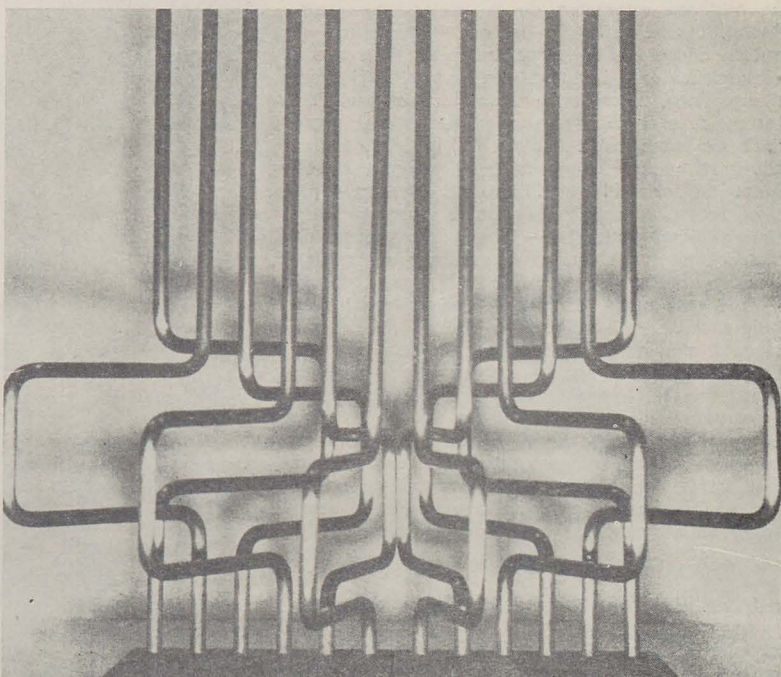
MIGUEL BERROCAL



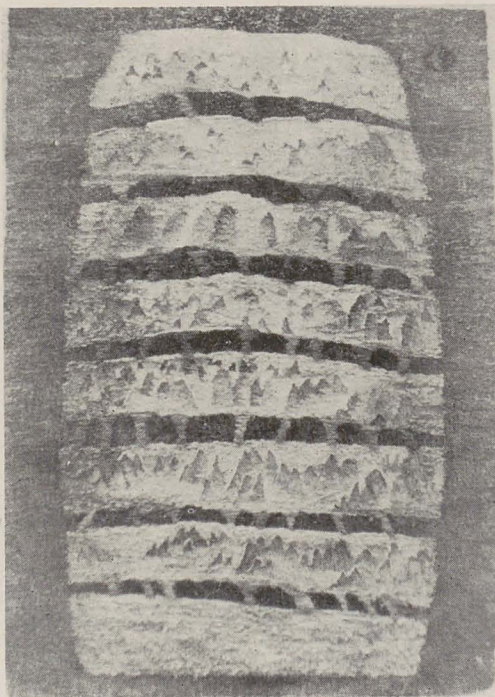
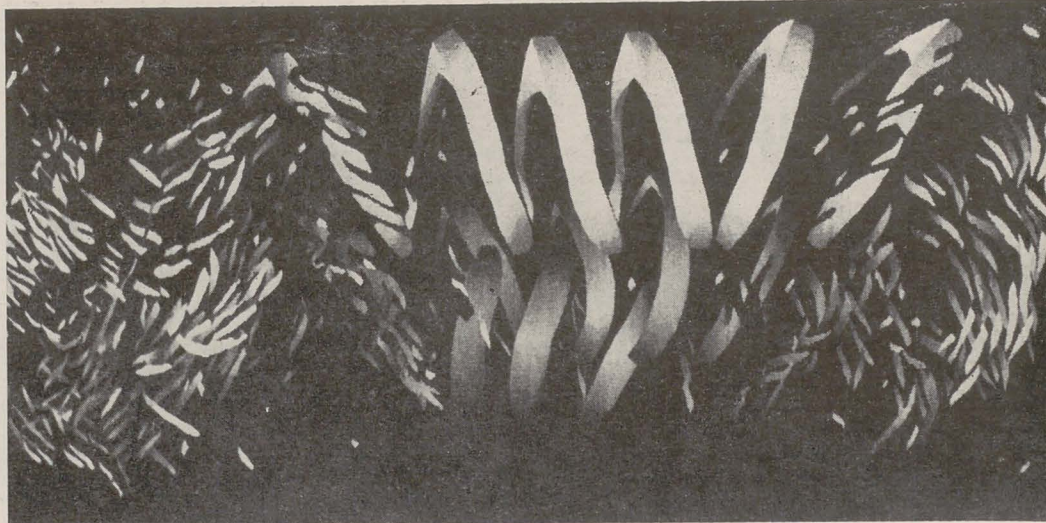
FRANCISCO TORRES MONZO



MIRANDA D'AMICO



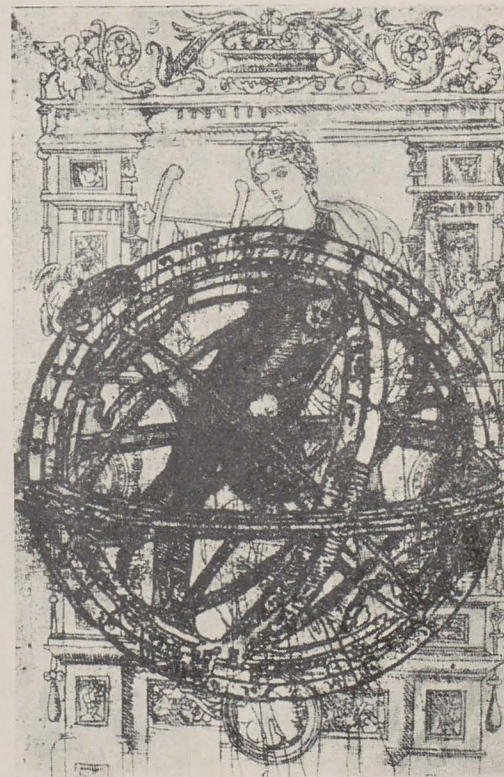
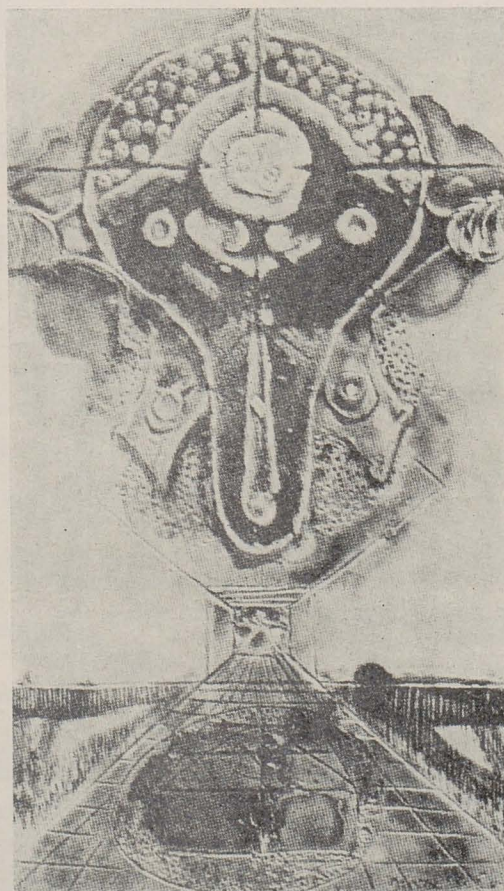
JOSÉ MARIA LABRA



gheorghe vida

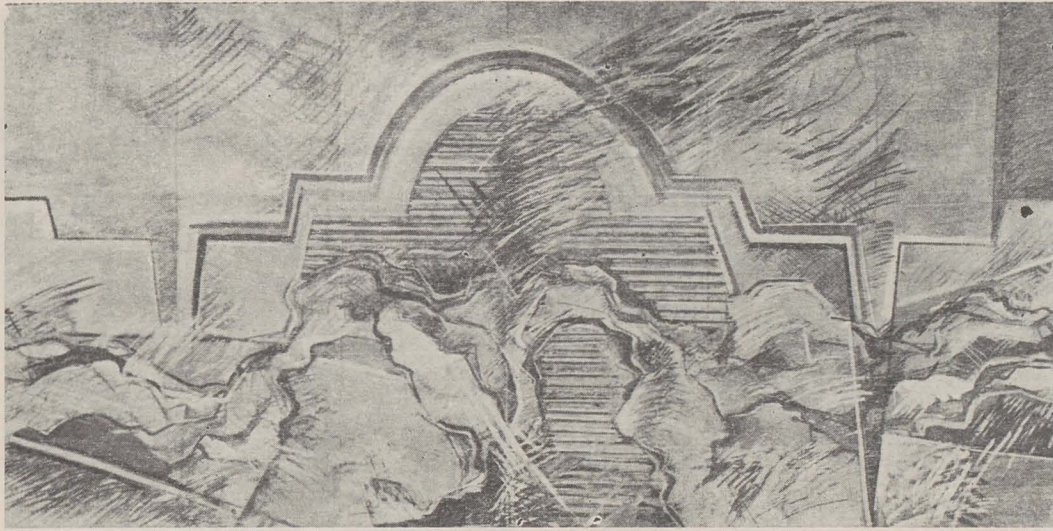
expoziție de tapiserie • simeza

Organizată din inițiativa Celei Neamțu (care participă cu o amplă tapiserie, reprezentativă pentru concepția ei decorativă, de o admirabilă armonie și strictă compozițională), expoziția reunește lucrări aparținând unor profesoare de la Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu »: Leontina Mailatescu, Maria Mihalache Blendea ca și a unor foști studenți (promoția 1982), a acestora din urmă (Radu Avram, Claudia Drăghici, Vasile Dobre), la care se adaugă tapiserii de Ecaterina Dumitrașcu, Filaret Oloier și Maria Rodica Maria. Se caută, în esență, o anume unitate în diversitatea viziunilor propuse, unitate dată de soliditatea meșteșugului tisajului, mai curînd tradițional, și respectarea unor legi imuabile ale organizării suprafețelor parietale, sau semi-parietale, o construcție aproape arhitectonică a unor structuri care parcurg o scală vastă de mijloace expresive de la static la dinamic. Astfel, dacă o luăm în ordinea indicată mai sus, putem consemna stilizarea apropiată de cea a covarelor oltenești, cu găsirea unei ritmici cromatice savante, prezentă în tapiseria Leontinei Mailatescu, ca și binecunoscuta exuberanță și suplețe dată de energica asamblare a liniilor de forță, adevărați vectori compoziționali pe care îi subliniază tapiseria Mariei Mihalache Blendea — mentora acestei deosebit de dotate generații de artiști dedicați tapiseriei — dintre care Radu Avram, mizează pe o picturalitate monocordă, reținută, de o severă distincție, iar Claudia Drăghici, utilizînd — fapt mai puțin obișnuit — sisal colorat, distribuie accentele de textură, în funcție de expresivitatea intrinsecă a materialului, în timp ce Vasile Dobre — tot din sisal — construiește concludente spații sacrale, impresionante prin elevata eleganță a formelor. Mai reținem, dintre aceste desfășurări « simfonice », tapiseria lui Filaret Oloier, dovedind o reală vocație pentru monumentalizarea unor motive ample și maiestuoase, ca și modul în care Ecaterina Dumitrașcu polarizează sisteme de semne, sugerînd eternele metamorfoze ale materiei.



mircea alexi • sala arta, craiova

O pictură dramatică, conflictuală, probînd sublimarea în materia cromatică a unei instinctuale



georgeta boruzs, adrian drumitrache ● casa de cultură a r.f.g.

Gravuri prodigioși, Georgeta Boruzs și Adrian Dumitrache își situează expoziția sub semnul « amintirilor de călătorie ». Această « supratemă » a gravurilor celor doi artiști trebuie considerată în sensul cel mai larg posibil, adică ea este valabilă, în măsura în care orice operă de artă autentică este, de fapt, « amintire », dar și o « călătorie ». Georgeta Boruzs, în ingenioasele ei montaje, articulează, în jurul unui motiv focalizant, adevărate scenarii onirice, odată cu neașteptata « deconspirare » a unor convenții de cadraj și fertile debublări sau inversări, toate petrecându-se în cadrul aceleiași imagini, deschise la infinit spre « tunelul timpului ». Motivul păsării, care revine obsedant, sau cel al chipului uman, adînc marcat de tensiuni existențiale, circumscriu o lume guvernată de fluxurile unei memorii vizuale de o dureroasă acuitate. Gravurile lui Adrian Dumitrache sînt rezultatele unei subtile filtrări și reinterpretări a unor suite de



imagini — efigii culturale, manevrate ca seturi se mantice posibile.

Reasamblarea și plasarea lor în cele mai neașteptate contexte, le mărește considerabil sfera conotativă. Pentru a da un singur exemplu, foarte sugestiv: perechea « biedermeier », care evoluează pe o scoică tip « Nautilus », stabilește imediat în contemplator coordonatele unui cîmp vast de meditație și incită la descifrarea semnificației ascunse, niciodată univocă, ci, dimpotrivă, plurivocă. Deslușim la Adrian Dumitrache o pasiune pentru simbolice paralelisme dintre mecanismele artificiale și cele organice, deduse din imagini familiare fie din vechile și superbe manuale anatomice sau de științe naturale, fie din stampe celebre, ilustrînd caractere sau figuri de războinici, animate și revigorate de gîndirea asociativă de o neobișnuită profunzime a artistului.

constantin nircă ● căminul artei, parter

Expoziția lui Constantin Nircă lasă o impresie deconcertantă. Pe de o parte, nu poți să nu admiri virtuozitatea excepțională a artistului, pentru care tehnicile « artelor focului » nu mai au nici un secret, pe de altă parte, ne derutează, prin confuzie, aceste plăci de porțelan sau piesele volumetrice, mai sculpturale, ambele beneficiînd de un decor abundent, poate prea abundent, dovedind o practică îndelungată și o excelentă cunoaștere a simbolisticii și a repertoriului decorativ, elaborat « de istoria culturală a omenirii », cum arată într-un laborios studiu introductiv din catalogul expoziției Victoria Angheliescu. Toate acestea sînt frumoase și adevărate, numai că, totuși, o spunem cu regret, cu stîmă pe care o datorăm acestui artist tenace, senzația statornică care se insinuiază este că ne aflăm în fața unor produse hibride, obositoare prin eclecticism, prin aglomerare de simboluri și alegorii care se autoanulează, topindu-se într-un relief monoton, incapabil de a mai transmite complicatele sensuri cu care au fost înzestrate de artist în efortul său, cu totul lăudabil, de a aduce la lumină o lume cufundată în uitare, de la zorii istoriei. Conspectul său, unde se amalgamează imaginile folclorice, de un

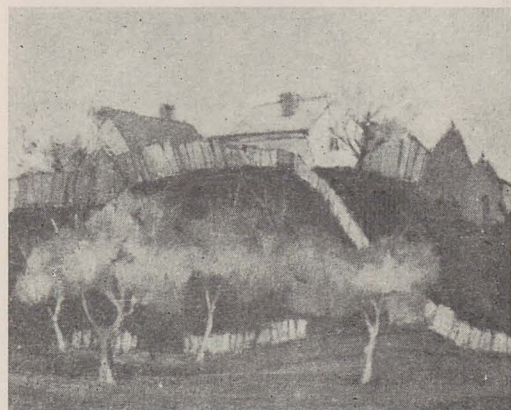
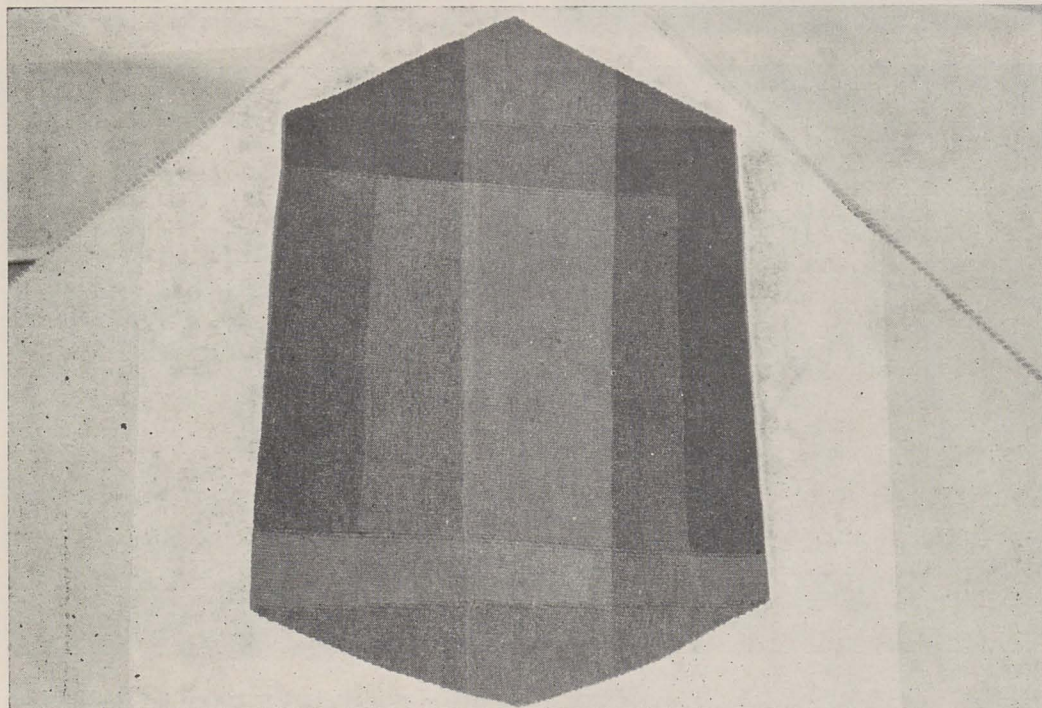
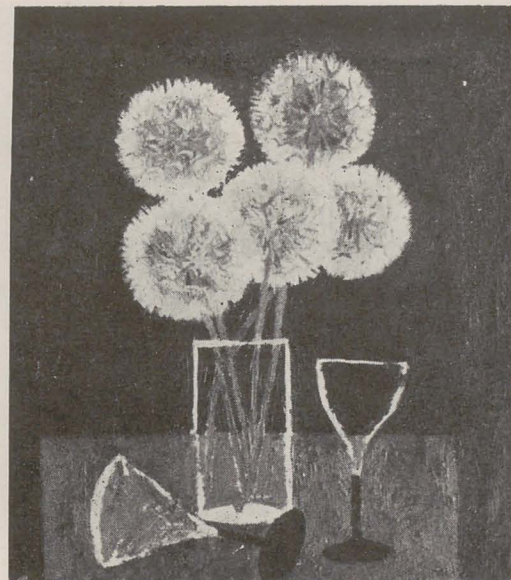
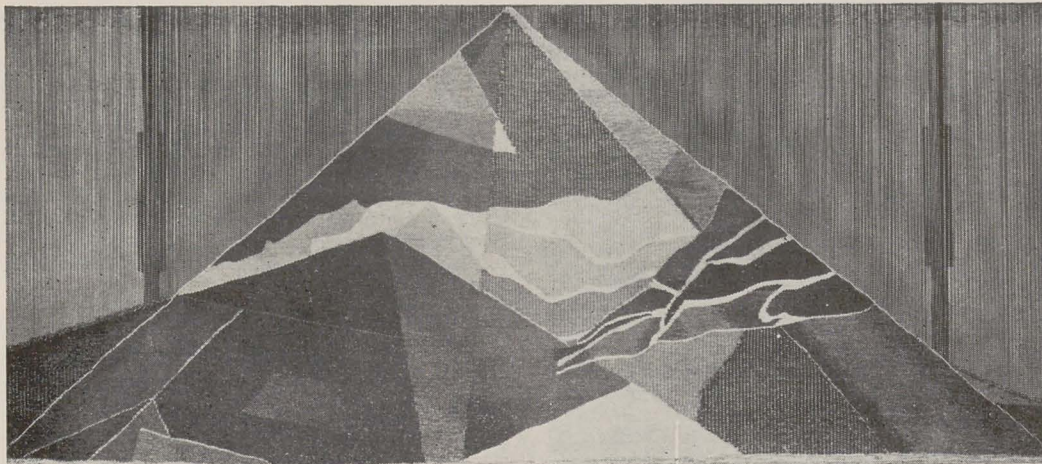
p. 28

ECATERINA DUMITRAȘCU
CLAUDIA DRĂGHICI
GEORGETA BORUZS
CONSTANTIN NIRĂ
ADRIAN DUMITRACHE
ANGHEL NEAGU

p. 29

AURELIA TUDORACHE
AUREL ANIȚEI
CRISTINA GLORIA OPRÎȘA
MARIA OLTEANU

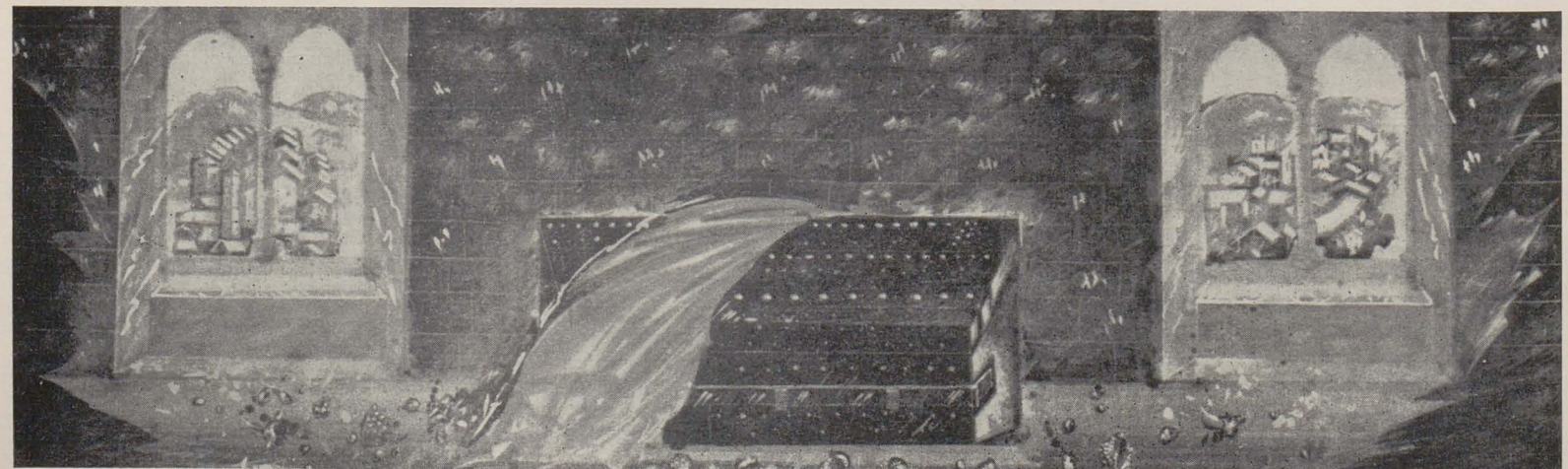
lități explozive, bine ținute în friu totuși de acea « logică a ochiului » de care vorbea Cézanne, care centreează și transgresează, în același timp, motivul, scoțîndu-l din sfera sa obișnuită, banală, conferindu-i o anume aură metafizică. Aceste aserțiuni se verifică fie că este vorba de ciclurile sale de pești sau stranii copaci desfrunziți, fie că se aduc în prim plan personaje generice, reduse aproape la stadiul de semne, ce izbucnesc dintr-un mediu cromatic, compus din pămînturi, brunuri sensibile, prelucrate cu fervoarea factuală, care-i este proprie. Mircea Alexi este un pictor demn de urmărit în viitor, existînd în pînzele sale temeuri pentru surprinzătoare evoluții.

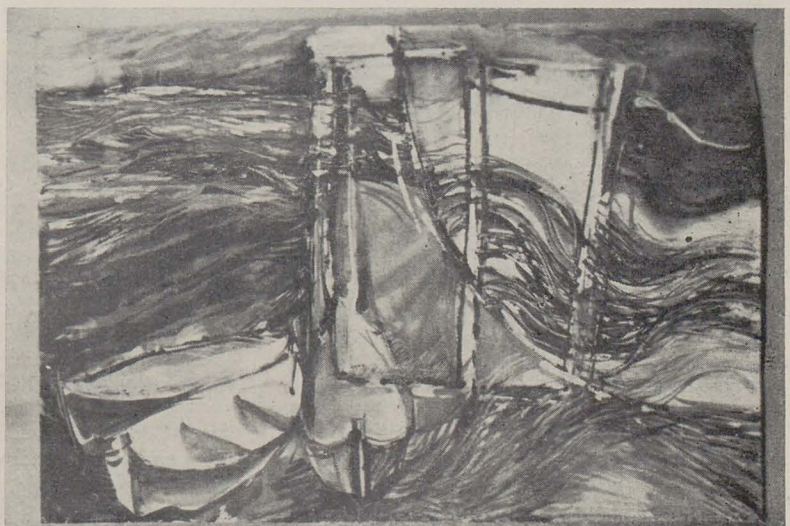
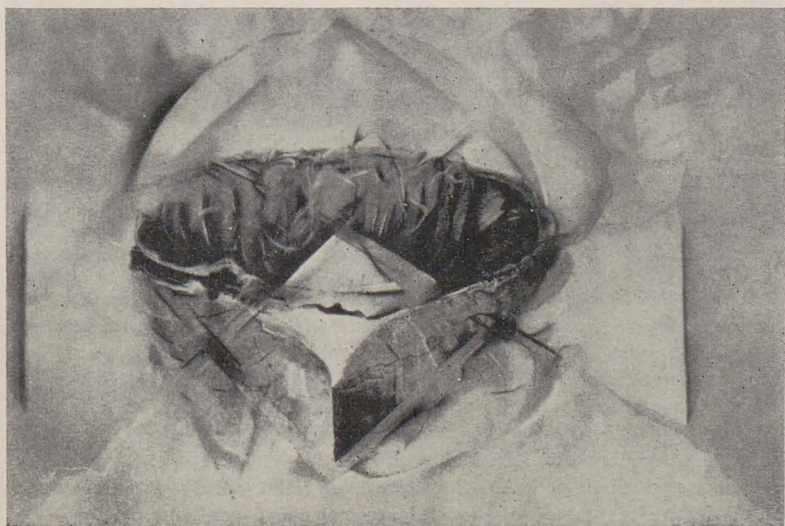
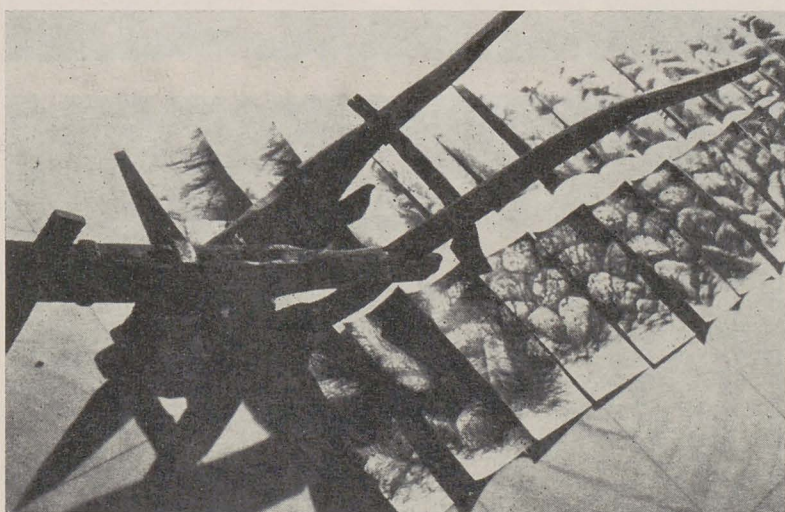
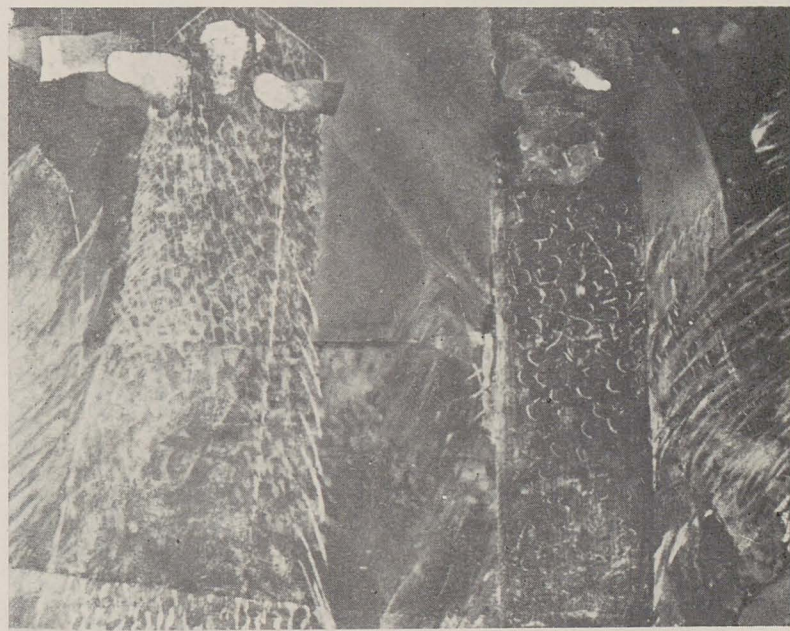
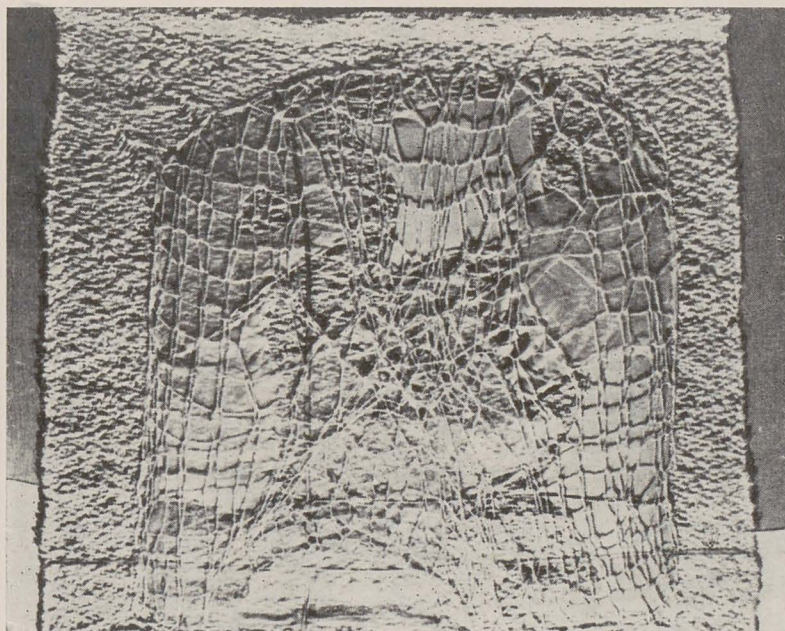
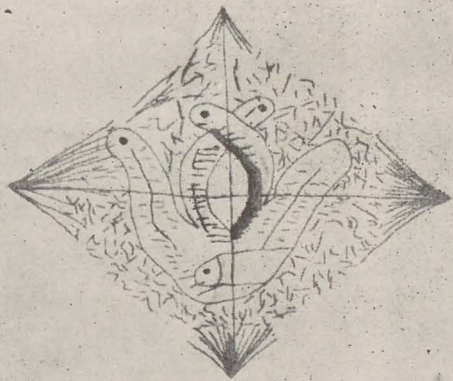


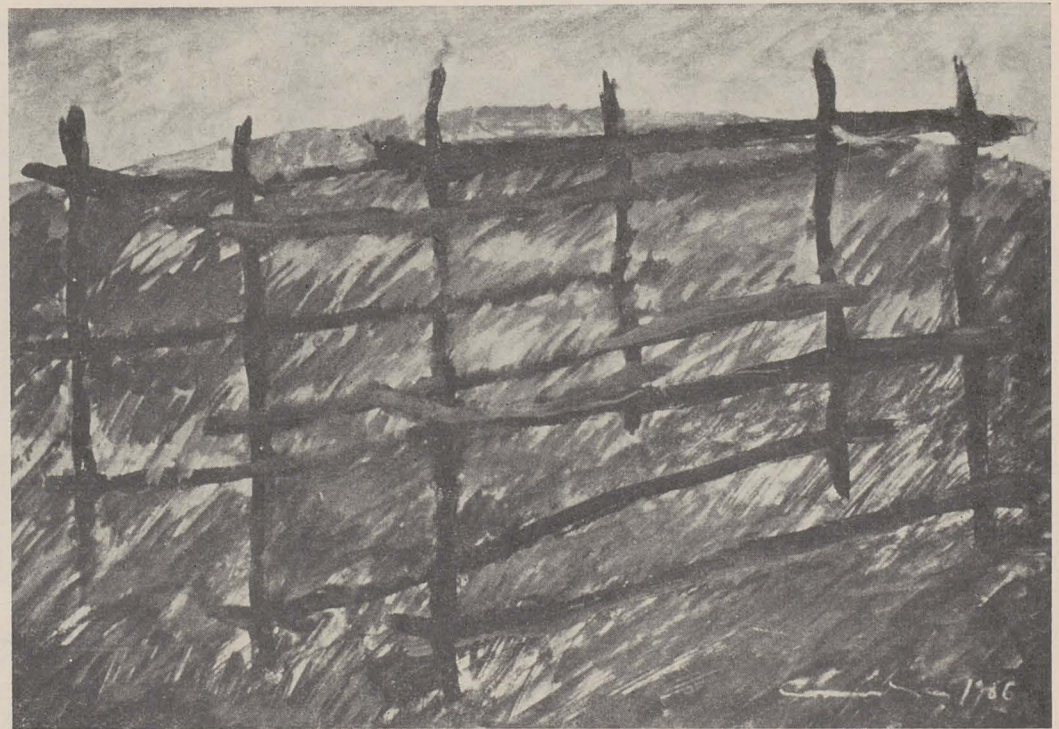
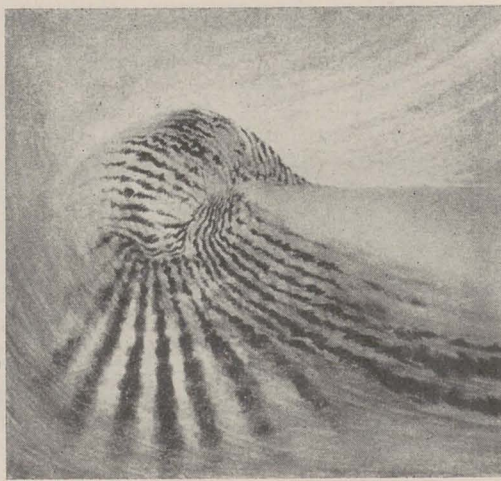
p.30, 31

VIORICA SLĂDESCU
EUSTAȚIU GREGORIAN
VIORICA SLĂDESCU
EUSTAȚIU GREGORIAN
DAN MOHANU
DAN MOHANU

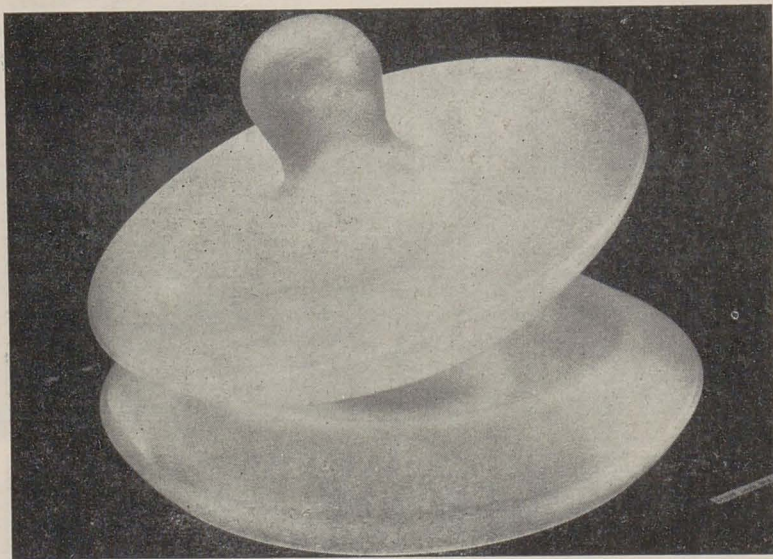
LASZLO UJVAROSSY
SORIN VREME
MARIA MUREȘAN
GINA HORA
DOREL GERENDI-GĂINA
ANIKÓ GERENDI-GĂINA
MARCEL BREILEAN
JANA ANDREESCU







DAN PERJOYSCHI
CONSTANTIN CATARGIU
PAVEL VEREȘ
CAMELIA CRIȘAN MATEI
EVA LAZA LIHOR
VASILE LAZA LIHOR



farmec naiv cu geometrismul pur al popoarelor agrariene este, repetăm, demn de admirație, ca efort intelectual, numai că, pe plan formal, ca gramatică plastică adică, duce prin nerespectarea unor invariante, la ineficiență estetică și inadecvare ideatică.

aurel aniței ● orizont

Ampla selecție de picturi și desene expuse de Aurel Aniței, aflat, după o activitate îndelungată, abia la a 2-a expoziție personală (ceea ce denotă o exigență mai puțin obișnuită), relevă în primul rând

un colorist sobru fără să fie lipsit însă de vivacitate, în continuarea beneficei tradiții a picturii interbelice. Aceste calități se sprijină pe un deosebit simț al valorilor constructive, care conferă fermitate și coerență internă suprafețelor, întotdeauna echilibrate și purificate de orice balast narativ — literaturizant sau decorativ. Există totuși în pinzele sale o poetică a vizualității simple și nesofisticate, care respiră discret din fiecare imagine. E suficient să privim, de pildă, acest *Portret cu floarea soarelui* sau peisaj ca *Margine de sat* pentru a ne da seama imediat de capacitatea artistului de a se ridica deasupra consemnării motivului pentru a decanta acele trăsături esențializate, care definesc o tipologie umană sau geografică. Nimic de prisos, totul foarte

exact particularizat și totuși reușind să spună foarte mult despre un spațiu care îl simțim al nostru. Regăsim în desenul lui Aurel Aniței suportul structural al picturilor sale. Un desen în cărbune, de o rară vigoare (mai ales în portrete) a edificării decise, tăioase aproape, a figurii umane, care se decupează sculptural (*Tăranca din Hațeg*) din albul hirtiei, odată cu măiestrita alternare a planurilor întunecate cu cele luminoase. Neîndoind, Aurel Aniței este unul din cei mai buni desenați ai generației sale, ceea ce nu e puțin, deoarece este vorba de o generație care a dat, cum se știe, o serie de remarcabili desenați. Cu această expoziție, Aurel Aniței se așează, de altfel, definitiv, printre valorile sigure ale artei românești contemporane.

O pictură somptuoasă, cu prețiozități rafinate, propune Marin Popescu, numit de Andrei Pintilie în caldă și generoasă prezentare din catalogul expoziției « un colorist muntean ». Armonii multiple, acorduri cromatice, cu sonuri extrem de variate, de la acute vibrante la « pizzicato »-uri virtuozistice, pentru a căuta analogii muzicale, foarte potrivite în cazul viziunii multicolore a lui Marin Popescu, o viziune dirijată de o percepție cromatică a lumii, reverberată de extraordinara bogăție de nuanțe a unei aripi de fluturi. Acest fluture, reluat în diverse variante și registre macro și micro-cosmice, constituie poate cheia « lecturii » întregii imagistici desfășurate de artist, repertoriul său interpretativ extinzându-se însă și asupra unor portrete și arhitecturi, de o solemnitate aparte, impunându-se printr-un hieratism neconvențional, depășind, în chip fericit, medievalismul adesea mimat, pe care-l înțelnim uneori la colegii săi de generație. Instinctul artistic sigur al lui Marin Popescu îl ferește să cadă în capcană, însușindu-l cu prospețime și candoare autentică, scheme și șabloane mortificate de o prea îndelungată utilizare.

anghel neagu • simeza

Adept al unui postimpresionism de factură sui-generis, Anghel Neagu înfăptuiește o sinteză cromatică de o netăgăduită forță și sensibilitate. Comunist al suprafeței picturale, Anghel Neagu este, în același timp, un poet al tonurilor surde, melancolice, motivele iscându-se cu ajutorul unei pensulații strălucit orchestrate, de o mare varietate a metodelor de juxtaponere și exaltare reciprocă. Desigur, avem de a face aici cu un anumit tip de încorporare și confruntare prin asimilare cu tradiția picturală întemeiată de un Ștefan Luchian și dezvoltată de Ștefan Dumitrescu sau Steriadi, pînă la Lucian Grigorescu. Dar avînd în față aceste repere, Anghel Neagu reușește să le transforme în componente ale stilului său, căci artistul se caracterizează primordial printr-o voință de stil care domină și determină demersul său creator. Peisagist de Savoare specială, captînd în imagine cu sârgăcităte acel « genius loci » al crîmpeiilor vizuale alese, portretist expresiv, intuind psihologia personajelor sale, dincolo de aparențele imediate, Anghel Neagu, deși rămîne într-un teritoriu arhifrecventat, este o personalitate distinctă și de neconfundat în destul de neomogena masă a « tradiționaliștilor ».

aurelia tudorache • eforie

O pictură vitalistă, la incidența dintre elementele grafice mai ferme, care compun cînd un relief accentat prin hașuri dinamice, cînd grănițuiesc liniștitor compoziția și dezlănțuirile gestualiste, magmatice aproape, propune Aurelia Tudorache în expoziția ei, remarcabilă datorită unității de viziune, fără rupturi și accidente stilistice. Într-un anume sens, lucrările se constituie într-o suită, se completează contrapunctiv, își explică devenirea și geneza. Intreaga expoziție am putea s-o situăm de altfel sub semnul « peisajului interior », așa cum se intitulează una dintre lucrări, celălalt « topos » fiind zidul sau incinta, un orizont de fapt, care delimitează spațiul alcătuit de zonele acestora frămîntate, aluvionare, și gîndit inițial ca infinit, imposibil de zăgăzuit în impetuoasa ei desfășurare.

Și totuși, dincolo de tensiunea inerentă, de conflictul aparent ireductibil dintre cele două sintagme, ele au numeroase puncte de contact, de clivaj, mai ales pe plan cromatic, dar și ca structură compozițională, artista reușind astfel, într-un mod inteligent, să urmărească neîncetat unitatea de ansamblu, lucrînd adică asupra fragmentului în funcție de întreg, care nu este niciodată pierdut din vedere. Curiozitatea noastră, în ce privește viitorul, este legată de domeniul nei anexate în viitor de artistă, pentru a ieși dintr-o sferă stilistică și ideatică, îndeajuns de epuizată în ultima vreme, însă organică încă, consubstanțială se pare, revitalizată de efortul deosebit al pictoriței.

maria olteanu, cristina gloria oprișă • galeriile de artă, deva

Două artiste din Satu Mare s-au asociat în realizarea unei expoziții bazîndu-se mai puțin pe afinități stilistice ci, într-un fel, mizîndu-se pe apartenența la spațiul transilvănean.

Maria Olteanu, în acuarele ei, reușește să evoce cu gravitate aspra frumusețe a peisajului nordic, structurîndu-și compozițiile în funcție de predominanța atotcuprinzătoare a albului, fără a se ajunge la efecte de atmosferizare și fluiditate a cîmpului imaginii, conferindu-i-se o densă materialitate, neobișnuită în acuarela, dar cu atât mai eficace în acțiunea transfiguratoare la care este supus motivul sau suita de motive.

Cristina Gloria Oprișă instaurează, în coordonatele unui limbaj de o exuberanță decorativă, virată spre fantastic (analog oarecum unor reprezentanți ai realismului fantastic vienez ca Heribert Hutter sau Arik Brauer), vaste feerii, unde aproape că nu există moment de stază, de stagnare, urmărindu-se permanent procesul de osmoză a regnurilor, a transformărilor ciclice din natură. Aducerea în prim plan a unor cai, de pildă, doborîndește o intenționalitate simbolică, datorită contextului plin de fantezie și mișcare, menținut în tonalități reci, care accentuează haloul misterios de irealitate și concretețe, în același timp, care particularizează percepția ei, de natura fantasmatică avînd ca punct de pornire, cum am mai spus, în dezvoltarea, determinată de decorativ, a datelor realității.

tudor popescu, emil gaghel • galeriile de artă, slatina

Am scris de mai multe ori despre pictura lui Tudor Popescu, remarcînd de fiecare dată efortul de clarificare al artistului în circumscrierea unei viziuni care să-i aparțină în exclusivitate. De cîțiva ani, Tudor Popescu practică cu asiduitate, în paralel, gravura, cu reușite notabile, într-un fel, credem că, în acest domeniu, artistul și-a găsit un teritoriu privilegiat de exercitare a propensiunii sale spre grotesc și visare, odată cu celebrarea unei lumi de sorginte sudică, mediteraneene. Aici își găsește locul ascierile neașteptate de personaje înlevițate, schelete de pești și animale, care-și lasă amprenta în straturile succesive ale unor civilizații dispărute. Pictura sa, de această dată mai epurată, mai legată de motivul concret (un anume peisaj sumbru, tectonic, ținut în tușe largi), deschide noi perspective sensibilității sale creatoare.

Sculptorul Emil Gaghel prezintă în structurile sale antropomorfe, solid arhitecturate, din lemn, interesante propuneri de integrare activă a spațiului, fără zdruncinarea unei verticalități monolitice, organizate în jurul unor axe, ferm și lucid subliniate de însăși intervenția sa, care mai curînd elimină, decît adaugă, din materialul căruia i se respectă legitățile și expresivitatea intrinsecă.

olga bușneag

viiorica slădescu • galatea

Emulația permanentă dintre arte și dinamica secretă a redistribuirii supremației în istoria dezvoltării lor au adus în prim plan, în a doua jumătate a secolului XX, arta țesutului. Eferescența tapiseriei — resimțită pe plan mondial ca o « revoluție » — a fost perceptibilă și la noi în anii '60 și începutul anilor '70. A urmat apoi un răstimp de liniște. După cuvenitul repaus, noi forțe apar acum să reimprespăteze teritoriul acestei discipline. Printre ele, Viiorica Slădescu.

Tapiseriile sale alcătuiesc un scenariu exemplar al înaintării și formării unui artist, al căutării unui drum care să-i fie propriu. Realizări la un nivel de admirabilă artisticitate, ele învederează o nouă iubire a « meseriei », o încadrare în legitățile meșteșugului pentru a le transgresa. O clasicitate căreia Viiorica Slădescu îi dă o nouă expresie, experimentînd perseverent noi principii de construcție, noi tehnici și materiale. Respectul și recuperarea tradiției merg mîna-n-mîna cu apetența înnoirii. Dacă piesele *Zbor* și *Norul* vădesc o aplicare la lucru și o profundă cunoaștere a secretelor tisajelor, multiplele proiecte spațiate de « coloane » sau proiectele de « noduri » vorbesc despre o contemporană nevoie de investigație și inovare, de interogarea limitelor disciplinei.

Atrasă deopotrivă de muralitate și de ieșirea în spațiu, artista înainteașă sfîdînd spectaculos și ermetisme; și, astfel, lucrările sale se pot dispensa de un « statement » explicativ spre a putea fi receptate, artificii la care recurg astăzi prea mulți plasticieni.

Notabil în lucrările ultime — parietale (*Drumuri, Pămînt bogat*) sau spațiale (*Cortul pietrelor prețioase*)

— este apelul constant la neistovita bogăție aluzivă a unui simbol complex precum piramida. *Cortul pietrelor prețioase* — tapiseria tridimensională grefată pe ideea locuirii, a ocrotirii unui spațiu dat — ni se dezvăluie a fi în fapt reconstituirea unor trunchi de piramidă pîrînd pe fiecare față însemnele unei pietre prețioase, simbol al unei culori, al unui sentiment. Forma arhetipală a piramidei a fost reiterată și în construcția praveștilor abstracte, de o severă frumusețe, din trinomul *Drumuri*, sau din piesa intitulată *Pămînt bogat*. Sînt lucrări de fază recentă (1984–1987), concepute într-o gamă cromatică sobră, mai echilibrate, mai stative, dacă ne gîndim la alura gestuală a unei lucrări mai vechi, *Furtună în grădina* (remarcabilă de altfel). În *Pămînt bogat*, enigmaticul mineral și glacial al piramidei este împlînzit de redundanța vegetală a vrejurilor vermicultare care o încolăcesc. Viiorica Slădescu nu nesocotește forța de « acroș » a meseriei bine stăpînite, farmecul efectelor vizuale; în consecință, testează permanent variate puncte de țesătură (care să-i nuanțeze și îmbogățească vibrația suprafeței) și recurge la materialitatea diferențiată a felurilor de fibre, naturale sau sintetice. Mereu nemulțumită, fără odihnă, mereu gata s-o ia « de la capăt », artista ingeniază nenumărate variante pentru fiecare temă; căci pentru această natură imaginativă, arta este un fapt de gîndire, o lucrare a minții.

Întîlnirea cu tapiseriile Viiorică Slădescu, exemplare exerciții de seriozitate, în care adie un vînt proaspăt de autenticitate și tinerească tenacitate, ne dă încrederea în elanul de relansare a tapiseriei românești.

cătălin davidescu

eustațiu gregorian • galeriile « arta », craiova

Selectia de pictură expusă de Eustațiu Gregorian, la galeriile « Arta » din Craiova, confirmă descendența sa dintr-o matrice narativă a unei spiritualități autohtone, ce se circumscrie unei arii stilistice, unde tradiția și noutatea se constituie în parametrii unei tensiuni existențiale.

Frecventînd constant natura statică, dar mai ales peisajul, artistul își structurează universul pe coordonatele unei realități care, depășind reperele inițiale ale motivului, se definesc într-un spațiu de esență lirică, spre deosebire însă de manifestările anterioare, artistul frecventează acum tot mai rar peisajul cu valențe pitorești—decorative, făcînd apel la motive imaginare subordonate unei structuri sensibile ce conferă imaginii o tensiune afectivă de o deosebită acuitate. Cu alte cuvinte, tipul de restituire pe care îl practică Eustațiu Gregorian în peisajele sale, indiferent că este vorba de imagini de oraș sau de sat, este acela al unui spațiu ideal, ce oscilează între real și imaginar, atestînd o structură afectivă a cărei coordonată esențială este tragicul.

Întîlnirea sa cu peisajele din sudul Olteniei (La baltă, Bărci, Plantă), precum și cu cele citadine (Case vechi din Craiova, Margine de oraș, Case etc.) sînt resimțite de artist ca locuri privilegiate conferindu-le dimensiuni spiritual-afective noi.

Materia picturală este așezată într-o pensulație largă, în tonuri discret rafinate, ce definesc o atmosferă austeră dar nu lipsită de sensibilitate, unde rigoarea compozițional-cromatică constituie factorul determinant.

Uzitarea unei game variate de griuri, în combinație cu roșu englez, verde sau ocru combinată cu un desen eliptic, stilizat pînă la pată, alterînd uneori cu linii ceva mai concrete care încearcă și vagi sugestii de detaliu, îl situează pe artist în descendența mai marelui său « consătean » H. H. Catargi. Astfel de repeli culturale, însă, nu sînt niciodată ostentative, dimpotrivă, ele se înscriu firesc în măsura și echilibrul specific al școlii tradiționale de pictură românească.

O sesizabilă evoluție poate fi remarcată și în « naturile statice », mult mai numeroase de astă dată. Ele sînt realizate într-o factură stilistică mai incisivă, fiind concepute într-o perspectivă bidimensională printr-o alăturare de planuri aproape geometric conturate.

Lucrările sînt realizate în pete mari de culoare, trîșnant delimitate, în armonii de griuri de albastru, roșu și foarte mult negru încălzit cu accente de galben (Natură statică cu lălele, Natură statică cu flori de pădărie și pahare etc.).

Deslușim aici o sinteză întemeiată mai puțin pe grafism, a cărei pondere a fost întotdeauna minimă în opera sa, dar mai ales pe o gamă cromatică rece, sobrietatea tonurilor și timbrul lor distinct autoht-

ton susținând viabilitatea demersului său plastic. Această nouă factură stilistică, unde vigoarea tușelor groase, încărcate de culoare, este subtil armonizată de o pensulație lisă, ne relevă nu doar un simplu experiment de moment, ci o deschidere, un posibil început de drum.

Poet al stărilor delicate, evitând în continuare gesturile spectaculoase, Eustațiu Gregorian devine un analist al imaginii, ultima manifestare accentuată caracterul preponderent cerebral al artei sale.

maria-magdalena crișan

jana andreescu ● galeriile de artă, galați

Cea de a doua expoziție personală o prezintă pe Jana Andreescu în deplinătatea forțelor creatoare, fiind totodată o confirmare a preocupărilor ei anterioare.

De la primele manifestări, interesul ei se îndreaptă spre zona decorativului. Primele apariții în manifestările expoziționale au fost cu lucrări de tapiserie sau panouri decorative, dându-ne prilejul să remarcăm un simț cromatic deosebit, compoziții bine articulate, unde motivul, de cele mai multe ori abstract, lăsa să primeze preocupările strict plastice ale autoarei. Ulterior, ea ne-a surprins cu o serie de desene, acuarele, guașe sau chiar uleiuri, în care motivul era determinat de contactul direct cu obiectul și unde asistăm la o interpretare a realității, bazându-se pe aceleași principii plastice folosite anterior.

Demersul Janei Andreescu a pornit de la o bună înțelegere a materiei spre alcătuirea ei obiectuală, de la compoziții în care repertoriul formelor era de o mare libertate și varietate, spre discipline, spre cuprinderea lui într-un cadru bine definit. Lucrările din actuala expoziție se structurează unei tematici precise: marine, compoziții cu elemente geologice, naturi statice, în care, cu ușurință, ne putem da seama că natura este folosită doar ca pretext, ca stimul. Aflată în fața motivului, ea folosește modalități proprii prin care știe să interpreteze pulsația materiei, să găndească nemijlocit în culoare, să redea efecte ale luminii și umbrei. Stilistic, lucrările Janei Andreescu au o respirație sobră, cu tonalități inconfundabile, unde mesajul și valorile materiale alcătuiesc o structură unitară. De aici am putea spune că vine unitatea întregii sale creații, fie că este vorba de tapiserii sau de lucrările executate în tehnici de apă, așa cum constatăm în expoziția de acum. Prin aceasta, ea nu face decât să confirme încă o dată adevărurile plastice de mult cunoscute, care prin realitatea plastică este, în primul rând, una a culorilor și formelor și, în al doilea rând, a subiectului.

Spontană, sigură pe mijloacele folosite, Jana Andreescu se folosește acum de natură pentru a se exprima, pentru a da expresie unei lumi agreabile, prezentată cu bun gust.

valentin ciucă

dialog artistic: sibiu — piatra neamț ● galeria arta, piatra neamț

De o evidentă modernitate în sensul aspirației către imaginea neconvențională, lucrările expoziției Atelier '35 de la galeria ARTA se plasează sub semnul antinomicului. Din punctul de vedere al esteticii receptării, ansamblul oferă unora satisfacțiile scontate, în timp ce pe alții îi intrigă. Reacția mi se pare cum nu se poate mai firească. Încercând — și reușind — o «bruscare» a obiceiurilor estetice situate nu o dată în preajma confortului spiritual, tinerii artiști se plasează, din capul locului, într-o postură incomodă, asumându-și deliberat riscurile de rigoare. Ideea pare simplă: publicul nu trebuie nici flatat în latura inerției lui de receptare, dar nici subapreciat în cea a posibilităților de înțelegere a unor soluții grafice mai incitante, sustrase arealului figurativ propriu-zis. Așa stînd lucrurile, ceea ce s-a intenționat, adică o expoziție mai puțin conformistă prin ineditul propunerilor grafice și chiar modul mai neobișnuit de panoare, pare a fi aproape integral realizat iar unele neglijențe de prezentare nu diminuează efectul anticipat. Se mai impune o precizare: dialogul artistic dintre grupările tinerilor plasticieni din Sibiu și Piatra Neamț se dovedește extrem de util, oferindu-le reciproc posibilitatea de a-și evalua comparativ stadiile individuale de configurare a propriilor lor personalități. De asemenea, se remarcă tendința unui anume

sincronism cu formulele grafice «la zi» utilizate în alte medii culturale, în ideea unor adaptări autohtone, nu lipsite, se înțelege, de interes. În fond, artistul tînar nu își poate refuza o anumită permeabilitate la exercițiile, reușite ori nu, ale altora, fie și din dorința de a se detașa ulterior de ele cu nedisimulată ironie.

O remarcă în context: pentru a putea nega, trebuie în prealabil să știi. Ceea ce se impune ca o evidență ține de mobilitatea intelectuală a expozițiilor, deschiși spre formulele grafice și tehnice dintre cele mai diverse. Astfel, desenul în peniță alternează cu pictura în ulei, iar aceasta cu o multitudine de tehnici mixte. Este folosit tușul sau cărbunele, flowmaster-ul și creionul colorat. Liniile creează spații imaginare, amintindu-ne fie dicteul automat al avangardei surrealiste, fie tașismul de acum cîteva decenii. Chiar dacă persistă o vagă senzație de *deja vu*, ai totuși impresia că artiștii trăiesc bucuria nealterată a unor descoperiri pe cont propriu.

Sondajele lor în «realitatea» imaginarului, a spațiilor în-vizibile, le asigură posibilitatea formulării unor supoziții grafice coerente din perspectiva plasticității semnelor și posibile din cea a logicii artistice. De cele mai multe ori se recuperează, prin vis, o lume plasată în trecutul utopic și, de aceea, imaginile se compun din alăturări bizare, detaliile înlocuind exprimările eliptice sau abreviate. Alteori, construcția imaginii, structura ei se ordonează prin impulsuri ritmice controlate nu atât de rațiune, cât de afect. Aspectele informale ale unor asemenea imagini trimit, în alte contexte opționale, la gestualism. Așadar, lipsa emoției inițiale nu exclude, în alte cazuri, lectura în registrul liric a compoziției. Oricum, numitorul comun al unor astfel de viziuni frizează aleatoriul, subliniind caracterul imprevizibil al traseelor grafice.

Se racordează acestui mod de a trata tatonat «irealitatea imediată» Camelia Rusu Vamanu, Silvia Barbescu, Silviu Bejan, Dinu Huminiuc, Mariana Păpară, Grigore Agache precum și sibienii Marian Florea, Marian Pleșa, Mircea Stănescu ș.a. Cealți, mai circumspecți față de insolitul unor astfel de experimente, se păstrează în proximitatea figurativului chiar dacă sînt uneori tentați să distrugă forma sau măcar să-i reevalueze conținutul într-un sistem semantic nou sau doar paradoxal. Valentin Sava, Păstorel Ioniță, Cristina Neagu, Petru Vamanu, Dumitru Bostan (cu treceri dezinvolve de la figurativ la sugestia dripping) asigură expoziției un alt punct de reper estetic, subliniind, o dată în plus, utilitatea dialogului între tipuri de viziuni, mentalități și mijloace de expresie distincte, personale. Oricum, salutînd această inițiativă expozițională, am și făcut primul pas spre acceptarea ei în ansamblu, convingîși fiind că în artă, ca și în viață, prejudecățile sînt, întotdeauna, păgubitoare.

vișoara '87 ● galeria arta, piatra neamț

După Almaș și Brateș, pictorii generației mediene a creatorilor din Piatra Neamț au optat pentru pitoreasca așezare Vișoara, ca loc al desfășurării ediției din acest an a taberei lor estivale. În raporturile cu natura — cadrul montan presupune necondiționat aproape apelul la soluții de sugestie monumentală — fiecare adoptă însă modalități de reacție și comportamente diferite. Unii vădese încă o ferovore aproape impresionistă în surprinderea «clipsei», a fulguranței și instantaneului, în timp ce alții par ceva mai detașați de prima impresie, încercînd să supună natura prealabelor lor scheme grafice. Așadar, aparent nimic nou ca mentalitate față de peisaj și, totuși, lucrările au un anume farmec și, mai important, o firească verosimilitate. Ceea ce s-a cristalizat ca un cîștig față de expozițiile precedente aparține, pe de o parte, individualizării expresiei plastice iar, pe de altă parte, regrupării artiștilor în zonele calitative ale incontestabilei profesionalității. Și acest lucru este cu atât mai important cu cît, în fiecare an, s-au alăturat unui nucleu de bază alți și alți creatori.

În contextul selecției se remarcă imaginile decis conturate, vădînd și un perfect control asupra materiei cromatice a lui Dan Cepoi, aflat acum în momentul unei promițătoare maturități. Eliberate de detalii superflue, viziunile sale comunică valoarea spirituală a unui loc, dimensiunile lui simbolice. În general, antropomorfismul pare a fi o dominantă și un mod de adeziune la peisaj. Vrînd parcă să contrazică butada potrivit căreia proușim în pictură ceea ce ignorăm în natură, artiștii se arată preocupată — cei mai mulți dintre ei — de plasticitatea materiei, de infnitele ei forme și culori. Gh. Vadana nu se dezmente nici de această dată în elogiile aduse naturii primordiale și evocările lui

sînt, desigur, niște sensibile nostalgii. Pentru el, lumea satului românesc nu poate fi altceva decît tărîmul fericit și fabulos al copilăriei niciînd uitat, în timp ce pentru mai tînarul Valentin Sava, zona premonetă a Neamțului echivalează cu impulsul inițial într-o construcție exact acordată cromatic și, deseori, cu un vag iz decorativ.

Reflexivă, apîind la metaforă ca echivalent al unui sentiment, Doina Dașchievici are grijă să asigure imaginii o deplină coerență grafică. Tot astfel se comportă și Victoria Simionescu, a cărei predispoziție pentru decorativ o recomandă ca pe o subtilă creatoare de universuri imaginare. Într-un registru mai grav, mai profund, Dumitru Simionescu se angajează în îndelungi soliloquii, meditațiile sale asupra condiției omului și a creatorului în general situîndu-l la limita dintre vis și luciditate. De un grafism incitant prin insolitul formelor și al sensurilor posibile, compozițiile Silviei Barbescu și Dinu Huminiuc evidențiază o anume sincronizare cu limbajul deseori eliptic al expresiei picturale moderne. Formele încetează să mai enunțe ceva, dar nu și să semnifice.

În alt plan, Mariana Păpară — remarcabilă în *Portret de fetiță* — Constantin Filimon — al căru energetic al tușei amintește de tașismul postbelic — și Aurel Florescu se exersează dezinvolt în peisaje și portrete a căror primă calitate subzistă nu atât în surprinderea culorii locale ci, îndeosebi, în transcrierea cît mai personală a propriilor lor experiențe vizuale.

Vișoara '87, încă o dovadă că lecția naturii poate rămîne pilduitoare pentru artiștii plastici.

peisaje la agafton ● galeriile luchian, botoșani

Climatul efervescent și competitiv specific artelor vizuale botoșene, taberele de creație și documentare i-au devenit repere stabile, constituind totodată momentele unor bilanțuri ce configurează o firească emulație. Colocviile de artă plastică «Ștefan Luchian» au programat, și pe parcursul anului 1987, expoziții omagiale, colective, ample selecții retrospective, precum și alte forme de dialog între creatori și public. Recent, expoziția *Peisaje la Agafton*, purtînd girul de autoritate al lui Constantin Piliuță, a reunit cele mai semnificative lucrări elaborate în cursul verii de artiștii localnici și invitați, subliniind încă o dată ideea adeziunii pictorialilor contemporani la miracolul realului, la lecția inepuizabilă a naturii. Această substanțială «priză» la real pare a fi numitorul comun al tuturor lucrărilor, indiferent de formula stilistică adoptată de un creator ori altul. Nu este vorba, se înțelege, de o descriție de tip naturalist ci, îndeosebi, de o recuperare, din perspectiva afectivului, a semnelor naturii pe care o conținem și ne conține. Între el observat și motiv s-au interpus filtrele culturii, astfel încît doar primul nivel al percepției poate avea tentă ecologică. În rest, se deslușește limpede, nu atât o reacție de tip impresionist, ci o strategie culturală menită să eternizeze un loc.

Peisajul de la Agafton, unic fără îndoială în felul său, a devenit, prin fapta artiștilor, un loc pentru eternitate. Sau, la fel de adevărat, un arhetip pentru idea noastră asupra peisajului românesc. Reacțiile sînt diverse, după cum și soluțiile grafice aplicate. De la sinteza cromatică inconfundabilă, proprie creației lui Constantin Piliuță, și pînă la vigoarea aproape monumentală a lucrărilor semnate de Gh. Spiridon, artiștii exprimă aceeași seducție a luminii și formelor generos distribuite în cadrul compozițional. Unii — Constantin Crăciun, Constantin Gheorghe, Benone Șuvăilă — optează pentru secțiunea decisă în real și se lasă, deseori, în voia unor incitante reverii. Alții — Neculiță Secrieru, Lucian Mașek — își compun imaginile pornind de la un reflex empatic, identificarea cu peisajul realizîndu-se doar la nivelul semnificației sale. Rețin, de asemenea, lucrările de un cert profesionalism și vigoare a incidenței cu motivul ale lui Constantin Radinschi, Costin Neamțu — remarcabile pastelurile: *Omagiu lui Luchian*, *Spre sat* ș.a. — Horea Paștina. Interesantă și compoziția cu tentă expresionistă *Piliuță la Agafton* de Corneliu Dumitru, mai ales prin faptul de a fi surprins, cu fină intuiție psihologică, expresia pictorialului, boem și tandru, inspirat și generos cu mai tinerii săi confrăți. Ni se pare salutară ideea de a invita în tabără și artiști localnici: Victor Hreniuc și Constantin Curea care, iată, își probează elocvent disponibilitățile imaginativ-creatoare în ambianța unei expoziții de certă valoare.

Peisaje de Agafton — eveniment cultural de primă mărime în viața spirituală a Botoșanilor — constituie în același timp un emoționant omagiu adus *Zugravului Luchian*.

În expoziția de la Institutul Italian de Cultură este frapant *ab initio* raportul emulativ în care se situează pictura lui Dan Mohanu față de acel moment de sinteză culturală care dă sensul și specificul medietății italiene: osmoza între experiența strălucitorului Bizanț și gândirea locală a primului ev mediu. Artistul român reface, analogic, același traseu de acumulare ideatic-formale, nonepigonice însă, ci din perspectiva unui demers artistic deplin modern. Componenta bizantinizată, structural însușită, cu un sistem de simboluri propriu asimilate, ordonate iconografic, cu largă respirație și posibilități interne de încorporare, de absorbție a noi sensuri integrează mesajele, totdeauna viabile ale artei italiene (mai precis ale variantelor medievale și de renaștere timpurie ale acesteia). Impactul privește îndeosebi structuri mai puțin evidente, dar subteran active și de durabilă amprentă; o îmbogățire în nuanțe și conotații tematice și, nu în ultimul rând, un suflu nou, împrăștiat, destabilizând în justă măsură hieratismul și sobrietatea uneori excesive ce-l caracterizau anterior pictura. Continuitatea cu demersul pictural precedent este însă păstrată; noile elemente sînt înglobate fără ezări, venind să împlinească mai vechi și constante preocupări.

În picturile sale, Dan Mohanu figurează un univers esoteric, impregnant de entelehică lumină, curînd ireale teofanii; blicuri strălucitoare fulgurate ubicu sugerează transcendența, ca în «Zbor de noapte» sau în «Ploaie de îngeri peste Sermoneța»; evanescente fluturări angelice întrevăzute prin arcături ogivale («Fereastră») mărturisesc trecerea fugace a unor aripi inspirate (zborul gândului, imanența spiritului); «Clepsidre» relevă timpul aprioric, marcînd momentul principesc de sacralitate conținută, de așteptare și potențială împlinire («Tronul Hetimasiei», «Cosmos»).

Efortul creator uman (uneori sortit eşecului, ca în «Turnul Vanitas») — «grandeur et décadence», sesizînd efemerul dar și îndrăzneala întreprinderii omenestii, construcția, ctitoria impregnată de spiritualitate, sînt simbolizate bogat de ciclul «cetăților ideale» sau «citadele ale constructorilor»; parafraze ale temei recurente în ambianța italiană, acestea polarizează multiple conotații; centre de convergență a sacralului cu profanul — cosmos uman emulîndu-l pe cel divin — al pragmatismului activ cu idealitatea superioară, etc.; cetăți ideale ce-și au eidusul afectiv în mediile Sermoneta, loc de meditație și elaborări intense pentru artist, evocată prin elegante, armonice contururi, profilînd campanile lorenzettiene.

Contactul îndelung și experimentat, familiaritatea intimă cu vechile picturi murale determină adopțiunea (sau simularea adopțiunii) procedurilor stilistice și tehnice specifice acestora: culoarea sobră, reținută (nuanțe teroase, alb, negru, aur) căpătînd sporită concentrare și unitate prin folosirea regimului tritonalității caracteristice frescei. Decurge de aici lipsa contrastelor dramatice, fie ele valorice sau cromatice, chiar dacă prezența trinomialului alb-negru-auriu le-ar putea presupune; apar, în schimb, decelări clare, decorativ-embematice ale formelor. Forme vădit tributare morfologiei plastice de sorginte bizantină dar reelaborate, recomunicate într-o nouă ordine vizuală.

În lucru, Dan Mohanu păstrează calmul sufletec, seninătatea pacificatoare a meșterului medieval; rigoarea geometrică, eiritmia conținută, coerența organică în idei și în execuția picturală, uneori împinsă pînă la extrema concizie, afirmă descendența picturii sale din marea tradiție a frescelor monumentale medievale. Echilibrul interior și armonia, elocvente în structurile simetrice, sînt redabile tot acestei filiații.

Dan Mohanu se apropie cu modestia înțelepciunii (înalt conștientă de valori) de obiectul artei sale, știînd că purificarea spiritului se săvîrșește printr-o luptă surdă cu materia (dobîndind dimensiuni maniheiste), că grundurile amorfe, crustele magmatice, pot cristaliza configurații, pot genera echilibru structural.

În «Geneză» (cosmogonie concentrată, nu întîmplător simetric construită), grunduri vechi, simulînd materialități primordiale din care ulterior se va fi plămuit lumea, se îndepărtează, se retrag pentru a descoperi pe alocuri scriitura (logosul demiurgic poetic) care, acționînd intermediat prin lumină și materie, determină începutul conturării formelor existențiale.

Continuînd o mai veche inițiativă a tinerilor plasticieni bihoreni (Dialog 1, 1981, în galeria de artă universală a Muzeului județean), actuala expoziție (decembrie 1987 — ianuarie 1988) — deschisă de data aceasta în spațiul neutral ca simeză, dar implicant ca localizare în holul aceluiași palat baroc al muzeului și determinant ca deschidere către galeriile de artă și de etnografie ale complexului — a fost un prolog expozițional al unei serii de trei manifestări al căror conținut îl constituie dialogul dintre obiectul pur etnografic, scos din funcționalitatea lui vie, și obiectul artistic, scos la rîndul său din contextul stilistic și introdus într-o lume de simboluri și arhetipuri. Experimentul acestui prolog s-a produs, ca eșantion de posibilă comunicare între straturi culturale net diferențiate, pe câteva teme fundamentale: PĂMÎNT (ogor, brazdă, fecunditate, zestre), FÎNTÎNĂ (traversare spațială și jalonare temporală, «fiecăre zi — o fîntînă»), CALENDAR (răboj), acestora fiindu-le asociate trei obiective tradiționale: un plug, o ladă de zestre și o ciutură, a căror prezență nu intra deloc în rezonanțe formale, mimetice, cu obiectele de artă contemporană (sculptură, grafică, pictură, textile), ci depozita valoarea concretă a simbolismului implicat în mod programatic în demersul artistic. Ambiguitatea, exclusă la nivelul formal, revenea însă în planul acestei supuse atitudinii de decriptare și re-inventare a valențelor metaforice și a structurii mit-simbolice din cadrul societății de tip tradițional, pe care o reprezentau obiectele etnografice și față de care lucrările artistice deveneau un fel de «glose alexandrine», explicitări, nuanțări și interpretări de posibile semnificații ale comportamentului arhaic, un mod de a mima, nu la nivelul impactului plastic, ci la acela al atitudinii și al gesticii, un ritual ontologic rămas astăzi doar convenție muzeală și exegetică istoriografică și etnografică. Desigur, forța de autonomie a artei contemporane, indiferent de context și de tematica propusă, face ca demersul tinerilor plasticieni orădeni să-și aibă valoarea nu numai ca program, cît mai ales ca realizare efectivă, implantarea în mediul muzeal fiind nu atît o lecție a simbolurilor învățate sau inventate, cît o confruntare de culturi (cea arhaică/cea actuală) prin scurtcircuitul alăturărilor lor, prin bruschețea unor vecinătăți care, exaltîndu-se reciproc, devin revelatoare de sens în ambele direcții ale dialogului. Pentru că nu sîntem în măsură să facem decît o semnalare a acestei manifestări expoziționale orădene, marcînd ideile sale venind într-o salutară continuitate culturală cu mai vechile experimente ale «studiului» de la Timișoara, cu expozițiile complexe organizate de Paul Gherasim, în diverse muzee ale țării, și cu expozițiile de la Muzeul Satului din București sub genericul «Locul — fapt și metaforă», să anunțăm programul ei viitor — ce va conține o nouă expoziție în cadrul secției de etnografie a muzeului, printre piesele tradiționale în expunere permanentă cu intervenții ambientale și obiectuale și, într-o ultimă fază, o experiență artistică plasată chiar într-un sat real, acțiunile de tipul performanțelor și ale ambientării spațiului urmînd să fie înregistrate video — neuitînd a menționa totodată că inițiativa și organizarea acestui DIALOG îi aparțin tînrului pictor Dan Perjovschi și că participanții la primul «moment» (prolog) al acestei manifestări au fost: Dorel Găină Gerendi («Pămînt arat — gînduri răscolite», plug de lemn și 26 desene), Aniko Gerendi Găină («Cărarea sau răbojul zilelor», 30 obiecte), Iulian Anghel («Compoziție», lemn), Ioan Mureșan («Pămînt», pictură), Maria Mureșan («Ogor», «Fereastră», colaje textile), Sorin Vreme («Cimpia văzută în mișcare», desen), Laszlo Ujvarossy («Zestre», ladă de zestre și obiecte textile), Dan Perjovschi («Fîntînă-calendar», ciutură veche și desen-colaj), Maria Minchievici («Sămînța», desen), Gina Hora («Compoziție», tehnică mixtă) și Ioan Pop («Piatră», pictură).

ileana pintilie

Grupul cel mai activ al Atelierului 35 din Timișoara s-a reunit pe simeze pentru a consuma un eveniment interior, devenit, prin calitatea lucrărilor expuse, un eveniment artistic al acestui oraș. La o privire atentă, această expoziție de grup demonstrează

că cîteva calități incontestabile: caracterul deschis, experimental, înțeles ca parte necesar-componentă a creației, spontaneitatea apropiată de ludic, o anume «limpeziere», o clarificare a demersului plastic al celor care participă. Nu ne vom referi aici la cei cîțiva care «figurează» în expoziție dintr-o inerție, din neputința de a discerne valoarea, ca urmare a unui confortabil sentiment de automulțumire. Aceștia rămîn izolați, căci majoritatea tinerilor plasticieni timișoreni se află încă departe de mulțumirea de sine și fixarea în niște pattern-uri deja verificate, fapt tradus în plan artistic într-o artă supusă unor continue prefaceri ivite din dorința de autoperfecționare. Tocmai această generoasă deschidere spre artă și lume conduce treptat către experiment ca formă de cunoaștere.

Pentru Vasile Laza Lihor ceramica reprezintă opțiunea pentru un limbaj plastic dezbrătat de convenții, exprimînd forma în spațiu printr-un îndrăzneț acord de materialitate, texturi aspre, glazuri scîlipoare, metalizate sau rugozități de pastă arsă, încrămînită într-o îndepărtată eră geologică. Aceleași tonalități insolite sînt obținute în expoziție prin îngemănarea sticlei cu ceramica și praful alb, «sele-nar», în care se scufundă întregul obiect («Crater»). Eva Laza Lihor pare să experimenteze «funcționalitatea» unor obiecte din sticlă, pretext pentru studierea organicității formelor obținute din linii viguroase în contrast cu fragilitatea și transparența diafană a materialului.

Caracterul experimental, de «exercițiu» de expresivitate plastică pură, este acuzat și de desenele lui Ioan Sandru, care trasează tușe de intensități și grosimi variabile de negru vibrînd pe albul colii de hîrtie. Același caracter se impune în desenele lui Carmen Paiu, artista înregistrînd cu fidelitate tensiunea spirituală în momentul pictării. Gestualismul său violent transmite seismic prin pata de culoare o angoasă existențială («Fuziune»), în timp ce Valeriu Mladin extinde și nuanțează sfera cunoașterii, punînd în prim-plan expresivitatea corpului uman, pe care o notează cu o tensiune dozată între dramatism și obiectivitate rece. Detaliul anatomic este fie reliefat cu acuitate, fie ocultat, pierzîndu-se într-o pată informă de culoare care, gestual așternută pe hîrtie, imprimă un dinamism întregului ansamblu pîrînd că absoarbe figura într-un virtej de neguri. Ocularea chipului uman însuși insinuează o neliniște nelămurită, legată de pierderea identității fizice și psihice a modelului, anihilat de forțe obscure.

Preocupat de spațiul natural și cel arhitectural, corelînd necontenit cele două aspecte în vederea stabilirii unui ambient, Ioșif Kiraly pornește în desenele sale de la un pîtrat inițial dispunînd în cruce elemente-modul care cresc în progresie matematică, dezvoltîndu-se dinspre interior spre exterior. Astfel, el obține un spațiu labirintic, cu o logică internă severă, al cărui centru pare să absoarbă întregul univers. Experimentale sînt și gușele Camelliei Crișan Matei care, pornind de la un motiv plastic exterior, ales din natură — simple garduri de lemn — testează expresia stranie și tensionată a acestor grile, corespunzînd neliniștii și învolburării dramatice interioare ale autoarei însăși, expresie confirmată de transpunerea motivului pe pînză și permanentizată într-o «stare de fapt». Caracterul deschis, de sevă cinematografică care se succede una după alta, este realizat de Călin Beloescu în cadrul aceluiași motiv din natură — obsesiva casă și curte țărănească ce fac obiectul cercetării sale plastice («Curte cu păsări»). Motivul însă, sleit deja de forță expresivă, ca urmare a unei îndelungate utilizări, s-a transformat într-o imagine emblematică, golită de conținut. Într-un registru mai amplu se înscriu desenele lui Pavel Vereș cuprinzînd naturi statice cu rechize gospodărești, izolate de contextul familiar lor — o veritabilă «ars povera» — luminînd zone nebănuite ale imediatului, în timp ce «viziunile» sale celeste, diafane, sensibile, par să lărgească sfera tematicii sale și să-i aducă profunzime.

Aflate într-o esențială căutare, desenele Liliane Agache experimentează parcă expresia plastică a celor patru elemente ale lumii, însăși «plămada» lucrurilor, suferînd devenirea materiei («Pămînt fertil»), în timp ce Marcel Breilean caută înțelesuri metafizice în forme simple (sfere), dar care tăinuiesc misterul în albastru intens, cerebral. Savant arhitecturate, desenele sale dau frîu liber unei imaginații complicate exprimată eliptic. Eliberat de canoanele impuse de gravură, Constantin Catargiu dezvoltă expresivitatea liniei într-un desen de o semnificativă austeritate («Spațiu ancestral»). Diversele zone de interes tematic sau pur plastic, frecventate de artiștii timișoreni, sînt reunite în această expoziție, în ciuda discrepanțelor stilistice, de un suflu unificator — acela al artei tinere.

mihai drișcu

Hieroglificele supreme. «O operă — scrie Ralea — e totdeauna mult mai bogată decât crede sau vrea creatorul ei». Dacă e adevărat că — așa cum lasă Barthes să se înțeleagă — rolul criticului nu este foarte diferit de acela al unui bricoleur care demontează și remontează o operă ca să-i înțeleagă mecanismul interior, mi-aș propune în «bri-colajul» meu — soluție provizorie — o listă minimă de, presupun, idei, amestecate cu amintiri personale, pentru un text despre hieroglificele supreme ale lui Napoleon Tiron. (Le-am numit așa apelând la formularea lui Friedrich Schlegel, pentru care trupul omenesc avea valoarea de hieroglifă supremă).

Cîndva, Gheza Vida mi-a povestit, în stilul său atât de ne-narabil (pentru cei care nu au amintirea discuțiilor cu el), următoarea pătanie: într-un sat mai îndepărtat a văzut la poarta unui gospodar un împănător trunchi de nuc, tocmai atunci doborât. L-a cumpărat și a tot așteptat «livrarea», imaginându-și variante ale sculpturii «conținute» de trunchi, pînă în ziua în care, în curtea sa de pe strada Fierăstrăului (în cu totul altă ordine de idei ar fi, cred, timpul ca edilii băimăreși să dea străzii numele sculptorului), a intrat o căruță foarte încărcată. Falcicul nuc fusese irremediabil transformat în lemne pentru foc, foarte egal și îngrijit tăiate. Omisiunea lui Gheza Vida în a-și preciza intențiile, împreună cu excesul de zel al cinstitului vînzător, au contribuit la inventarea *gradului 0 al sculpturii prin cioplire*: lemnele pentru foc.

Constat că re-povestirea mea a eliminat imensul haz al întîmplării, dar ideea despre «gradul 0 al sculpturii» rămîne intactă. Am evocat-o și acum vreo cinci ani, în timp ce conversam cu Napoleon Tiron în atelierul lui. Ne cunoaștem din studenție — au trecut aproape 5 lustri! — și încă de atunci legea tacită a conversațiilor noastre amicale este: cît mai rar despre plastică, de preferat despre filme, cărți și «de-ale vieții». Preciez — pînă la un murgure de invidie — «flerul» lui Napoleon Tiron, care «simte» — al cîtelea simț? — cînd trebuie să dea, cu folos, o raită prin librării sau să se deplaseze, în ultimul moment, în călăraș capăt al orașului, pentru un film valoros, dar care nu a întrunit sufragiile publicului.

În timp ce vorbeam, el «debita» din butuci, lemne ca pentru foc, apoi, tot cu toporul, le cioplea cu o serie de *deviații diferențiale*, trecîndu-le prin «proba mîinii» (cam cum se încearcă un mîner), le verifică și apoi le stivuia. Cunoscut trecutul artistic al lui Tiron cu toate «întîlnirile» lui cu sculptura modernă — care s-au desfășurat parcă după devisa «niciodată anexat vreu-nui curent» — de la debutul «mizerabilistic» la soluțiile constructivistice, amintind și atenția sa față de minimalism, față de «arta săracă», față de «arta brută» și față de unii autori actuali de instalații. Ar mai fi de semnalat și cîteva cu totul întîmplătoare atingeri cu «design-ul sălbatic». Nu pot să uit că sculptorul a proiectat și executat, pentru folosință personală, scaunul, banca, masa, ca tot atîtea

sfidări la adresa tradițiilor timpărești, fiind interesat de expresia materialului frust, dispensat adică de asistența artizanală ce îl transformă în mobilă și că — pentru un puști care îi frecventa atelierul — a făcut un fel de avion «nonconformist», din nervuri prea puțin supuse normelor aeromodelismului: presupun chiar că, pe acel model-jucărie, sculptorul a sesizat felul în care nervurile *enervează* spațiul și că ele au fost strămoșii îndepărtați ai *coastelor* — sugestivul și îndreptățitul termen folosit de Dan Hăulică — din care, după expresia poetică a aceluiși comentator, Napoleon Tiron compune acum «lemnul ferm rîrind în rețele» (să fie aici un involuntar decal după «apele clar izvorînd în fîntîne»?).

În expoziția de la Dalles am apreciat și gluma «pentru cunoscători» a seriosului plastician Napo (care și-a transformat porecla în renume, căci elanul său abreviativ i-a atins pînă și semnătura: dar pe linia aceasta este loc și de mai bine, căci se știe că Bonaparte semna Nap sau N): intrarea/ieșirea din expoziția sa de la Dalles era marcată printr-un singur modul — aceea legătură din trei elemente — la o cu totul altă scară, cam de zece ori mai mare. Cum în fișe critic a așipit și un Cuvier viitoristic, acesta se trezește sîcît de o întrebare destul de neliniștitoare: nu cumva toți acești *Golemi nomazi* (care pot adică suporta desfacerea în elemente sau secvențe, cu deplasarea cea mai economică după regulile containerizării și refacerea, replasarea altunde, tot așa cum tapiseria a fost atît de potrivit numită mural nomad), avînd peste trei metri, nu sînt decît modeste machete pentru pregătirea unei noi generații?

Soluțiile sculpturale ale lui Napoleon Tiron sînt rezultatul unei gîndiri de tip *divergent* și dovedesc o mare *flexibilitate* a imaginației plastice, dar un lucru este cert: pentru N.T. sculptura este un limbaj *autoritar, decis*. Pentru Tiron nu există operă *fără conștiință structurantă*; aceasta se manifestă chiar și atunci cînd se practică *de-construcția*. După ce voi urmări caseta video, realizată în expoziție, voi reveni cu comentarea propriu-zisă a «hieroglificelor supreme» ale lui Napoleon Tiron.

Restanță I. Am observat că ori de cîte ori se întîmplă să vorbesc despre *inventică* — metodologia accelerării creativității — instantaneu mă gîndesc la Romulus Feneș ca un exemplu viu al resurselor acestei noi discipline. Pentru cunoscutul scenograf, picioarele scării, cu care se îndreaptă spre cele mai neașteptate sau utopice proiecte sînt plantate ferm în solul realității, cu alte cuvinte el cunoaște și aplică întotdeauna morală fabulei «Înainte de a învăța să zbori, învață să umbli».

Ca avizat praxeolog, Romulus Feneș stăpînește simultan legăturile dintre *scop, condiții și mijloace* și știe să «trăducă» — nu numai în limitele profesiei sale, ci și dincolo de ea — cunoscuta expresie a lui Valéry: «O încălțăminte prea strîmtă ne va sili să inventăm dansuri noi». Romulus Feneș urmărește fără precipitări, cu gospodărească tenacitate, materializarea unei frumoase idei și anume înființarea la Tîrgu Mureș a «teatrului de sub cer» (cf. Arta nr. 6/1985). L-am asistat, odată, la o probă cu costume și atunci am înțeles ce înseamnă autoperfecționarea muncii și ce a vrut să spună Michelangelo cu avertismentul «Nu neglijați amănuntele, căci de amănunte depinde perfecțiunea și ea nu este un amănunt». De trei ani am tot promis — și am tot omis — să-i trimit prin poștă textul unei cronici radio (știu că n-a auzit-o)

transmise după spectacolul cu «Livada de vișini». Fiindcă în «calendarul» revistei am citit că în toamna trecută și Romulus Feneș a tăiat un secol pe jumătate, transcriu aici — mai bine mai tîrziu decît niciodată! — cronică din 1985: Evenimentul de vîrf al ultimei stagiuni teatrale este piesa «Livada de vișini», pusă în scenă la Teatrul Național din Tîrgu Mureș de regizorul Gheorghe Harag. Cronică de față se referă, se înțelege, mai cu seamă la scenografia acestui spectacol (semnată de Romulus Feneș), care și ea se înscrie în categoria evenimentelor de referință. Interesează în cel mai înalt grad conlucrarea regie-scenografie pentru ceea ce un teoretician ca Cesare Brandi numea necesitatea de a obține prezența prin *flagrantă*. Teatrul, proclama Artaud, «este act și emanație perpetuă». Din această dublă deschidere pot fi considerate decorul și costumele lui Romulus Feneș.

După propria declarație, regizorul a urmărit, între altele, trecerea de la tragismul aproape grecesc la farsă: într-adevăr, pe trama chehoviană cunoscută este nuanțat și permanent suprapusă «grila» spectacolului de tragedie ca *parcurs de transmutație*, ca prefacere a stărilor antinomice. Sînt cu discreție «semnalate» în textul chehovian stadiile vechii tragedii, de la starea de incertitudine primejdioasă și legarea peripețiilor, «nodul» răsturnărilor de soartă, pînă la catastrofa, adică la răsturnarea din temelii, la căderea subită și deznodămîntul, dezlegarea — de moarte sau prin moarte; pînă și finalul este de înțeles ca o procesiune de retragere, un *exod*, un drum al ieșirii în structura tragediei. Criza apartenenței, angosa rezultată din contrastul dintre imaginație și realitate, ambiguitatea și mecanismul absurd — și ele prezente, desigur, în text — sînt abordate cu violență comică specifică farsei tragice actuale. Dar, pentru reflecția și practica teatrală a regizorului și a scenografului, termenul final este ceea ce s-a numit «marea unitate a existentului». În acest decor, Romulus Feneș dovedește că a înțeles perfect sensul observației lui Bachelard: «Funcția irealului este din punct de vedere psihic tot atît de utilă ca și funcția realului».

Așa cum grecii au limitat ambientarea scenei la simple aluzii, *decorul unic* formulat de scenograf funcționează aluziv, numai că aluzia este de o extremă complexitate, fiindcă se referă la structura internă a *universurilor imaginare* și a *simbolurilor inconștientului*. Semn substitutiv intens simbolic — întrucît, ca orice simbol este *intuitiv, dens, înfinit, producător de noi sensuri* — decorul funcționează în fapt ca o *lege-cadru* (și subliniez, cadru unic) pentru întreaga *forță de iluzionare* atribuită artei. Adevărat «corp prim» al gîndirii unui «teatru teatral», acest decor apare ca o punte de trecere între *sensibil și suprasensibil*, este un fel de simbol de sine însuși. Decorul este conceput ca o *tăietură*, o secțiune — aceasta este de altfel etimologia pentru anatomie (tăietură) prin schema preconceptuală pentru traseul — *canal de inducție* al imaginărilor. Procesul de simbolizare pleacă de la cîteva intuiții globale: întreg spațiul delimitat de o boltă nemiscătoare (desființată, distrusă exact în momentul catastrofei care este tăierea livezii) este supus *izomorfismului structural și funcțional* dintre relațiile spațiale (de tipul înălțime și adîncime, adîncimea scenei, se înțelege) și cele temporale (timpul fizic și durata interioară); întregul ca și partea sînt identice în ceea ce privește substanța, o *materie inventată* special pentru «paradisul artificial», stîrnit de imaginație în sensul phihanalitic, de activitate fantasmatică — aventură a dorinței.

(Și subtila trimitere la celebrul tablou «Dejunul pe iarbă» este virată spre «paradisul artificial» astfel că, la propriu, vedem un picnic la iarbă albă.)

Cum pentru aproape toate personajele viziunea «salvării» înclină spre trecut, spațiul de joc este un *spatiu al anamnezei*, al aducerii aminte, al revenirii cu gîndul spre «frumoasele zile» din trecut.

Acest spațiu unic este, cu mobilitate, subîmpărțit ca o rețea de «locuri psihice», de amprente memoriale pentru a căror configurare sînt aduse puține lucruri ce au statutul de *obiecte magice* (un dulap, un pat, o trăsură, cîteva geamantane, toate fiind, ca reprezentare mentală, obiecte conținătoare). Intervine uneori și o perdea aproape transparentă, ca o trimitere la vârtejul aparențelor, la iluzie, la *maya*.

Costumele, care sînt schimbate des — subtextul este al travestirii cu orice chip, ca altă fugă de realitate — au drept conotație pe deplin justificatoare tema peregrinării, a *călătoriei*. În această tragi-comică și mereu amintată «Îmbarcare pentru insula Anamnezia», regimul luministic propus de Romulus Feneș introduce un *hipnotism* revelator, ce transformă lumina într-un *fluid* ce face corpurile să devină vizibile, dar și într-un alt fluid, ce face corpurile grele sau ușoare. În acest spectacol de mare densitate ideatică, aportul scenografiei este esențial.

Și ca să mă mențin pe terenul scenografiei, să mai notez un lucru care, din cîte știu (dar informația mea este, să recunosc, extrem de incompletă), nu a fost «exploatat» de scenografi și regizori. N-am văzut și nici n-am citit altundeva cele scrise de Robert Flacilîbre în «Viața de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle» (traducere de Liana Lupăș, Editura Eminescu, 1976), în capitolul «Munci și meserii»: «Sclavii neglijenți sau le-neși erau biciuiți cu cruzime și erau supravegheați ca să nu-și poată înșuși rodul muncii lor. Unul dintre cei doi servitori care, la începutul *Păcii* lui Aristofan, frămînta pentru scarabeul stăpînului său o plăcintă dezgustătoare de excremente, exclamă: "Există un lucru de care nu cred că pot fi acuzat: nimeni nu poate pretinde că mîncînc prăjitura pe care-o fac,,. Știm că pentru a-i împiedica pe sclavii cofetari să mîncînce coca pe care o frămîntă sau prăjitura pe care o coc, li se pune în jurul gîtului un disc a cărui rază depășea lungimea brațelor lor și care dădea același rezultat ca și o botniță».

În comparație cu această antică și suprarealistă «piesă de costum», celebrele botnițe din cunoscutul roman al lui Zaharia Stancu sînt, fără îndoială, un joc de copii!

Într-un grup de artiști am povestit «scena», cu scopul de a încerca să rezolvăm problema: cum se poate ca, totuși, în ipoteza absenței supraveghetorului, acești sclavi să aibă acces la dulciuri? și am convenit că singura soluție ar fi fost cooperarea cu aspect de număr de circ: un sclav putea să arunce prăjitura în sus și altul avea unele șanse s-o prîndă cu gura.

Dacă vreodată Romulus Feneș abordează «Pacea» sau altă piesă antică, avînd asemenea personaje, îl rog să nu uite că i-am făcut cadou cîteva sclavi-cofetari și garantez asupra plasticității mișcării lor.

Schimbare și nu prea. Recitesc «Însemnările unui nebur». Volumașul este tradus de Eusebiu Camilar și prefațat de Eugen Schileru (Editura Cartea rusă, 1945). De fapt această prefață

este motivul re-lecturii: vreau să văd dacă recunosc «tonul» Schilleru, dar nu rețin decât unele note apropiate, probabil tonul s-a format după... Aflu că Gogol a murit la 21 februarie 1852 (și nu mă mir că eu citesc tot pe 21 februarie, dar peste 136 ani) și că «Nevski Prospect» este o povestire apărută în 1835 în volumul «Arabescuri».

Îmi aminteam foarte vag «subiectul»: un pictor se îndrăgostește de o prostituată, nu reușește s-o «salveze» și se sinucide, în timp ce un ofițer încasează un toc de bătaie de la un meseriaș neamț fiindcă a atentat la onoarea de familist a acestuia, dar ofițerul n-are nici un fel de probleme de conștiință. Devin atent și subliniez următorul fragment: «Un pictor de pe pământul zăpezilor, un pictor din țara finilor, unde totul e umered, drept, neted, palid, cenușiu și ceșos. Pictorii aceștia nu seamănă deloc cu pictorii italieni mândri și înflăcărați ca Italia și cerul ei, contrar acestora cea mai mare parte din ei sînt buni, modești, rușinoși, fără griji, iubindu-și arta în tăcere, bînd ceai cu vreo doi prieteni în vreo odăiță mică, discutînd simplu despre obiectul admirat și netinzînd la mai mult: vor chema veșnic la ei cîte o bătrînă săracă și-o vor pune să pozeze cîte șase ceasuri la rînd pentru a-i transpune înfățișarea jalnică pe pînză; pictează perspectiva odăii unde se găsesc toate nimicurile pictoricești: mîini și picioare de ghips devenite cafenii de colb și de vreme, șevațele rupte, palete răsturnate, un amic cîntînd din ghitara, pereții minjiți cu vopsele, vreo fereastră deschisă...»

În privința ce-ului picturii, se pare că schimbările nu sînt chiar atât de spectaculoase, dacă ne gîndim că au trecut peste 150 de ani de cînd «apariția ciudată», hipersensibilul Piscarov, picta asemenea confrăților amintiți.

Pățania lui Dali. Cum aflu dintr-un articol de Mario Verdone din «Terzoocchio» (iunie 1984), Dali a avut cam 25 de proiecte cinematografice și de televiziune, dar numai o mică parte au fost realizate începînd din 1928 (cînd a scris subiectul «Cine-lui andaluz» realizat de Luis Buñuel și declarat de André Breton «un film suprarealist») și pînă în anii din urmă ai deceniului trecut. «Dacă realizez un film», spune Dali, «vreau să flu sigur că va fi de la un capăt la altul o continuitate de minuni... Cinematograful e vis, un vis care din interior,

de-a lungul camerei cinematografice, devine extern. Suprerealismul nu e decât fotografia visului». Chemat de producători ca Walt Disney și regizori ca Alfred Hitchcock, admirator al fraților Marx, Dali a frecventat Hollywood-ul. În 1937 a fost întrebât de revista «Harper's Bazar» ce anume găsește suprarealist în cinematograful american: printre suprarealiștii i-a considerat pe comicii Groucho și Harpo Marx, dar și extazele Gretei Garbo. Lui Harpo, Dali i-a făcut un cadou celebru: o harpă construită din sîrmă ghimpată, la care comicul a cîntat cu buricele degetelor bandajate.

Hitchcock l-a chemat la studiourile Paramount ca scenograf la filmul «Te voi salva» pentru secvența unui vis, căci nici un pictor, considera regizorul, nu este atât de imaginativ și de sălbatic. Dali și-a propus să suspende pe tavanul unei săli de bal 15 plane grele și încărcate de sculpturi, care să se lege amenințător peste capetele falșilor dansatori reprezentări ca siluete.

Numai că producătorii, din proprie inițiativă și după criterii economice, au adus siluete de plane în locul planelor adevărate și pitici reali (pentru a obține efecte de perspectivă), în locul siluetelelor umane. Desigur secvența nu a reușit și a fost eliminată. Contrariat, Dali a exclamat că imaginația experților de la Hollywood este singura capabilă să-i depășească propria imaginație.

Printre alte proiecte — nerealizate — în 1957, un «Don Quijote». Încă în 1953 a început «Minunata aventură a dantelăresei și a rinocerului» aflată în 1979 încă în fază de lucru. S-au realizat cîteva documentare și benzi video. «Nu cred — a declarat sentențios Dali — că cinematograful mai poate deveni o forță artistică. Este o formă secundară fiindcă prea multe personaje intervin în crearea lui. Singurul fel adevărat de a produce o operă de artă este pictura, unde nu intervin decât ochiul și virful penelului...».

Transavanguardia. De cîtva timp — după apariția în «caietă critice» a numărului de post-modernism — cedez vaului și-mi completez sîngurcios lecturile în «zonă». În cele ce urmează rezum destul de exact sau transcriu integral — deci nu comentez — cîteva opinii ale criticului care a lansat conceptul de transavanguardia. Coeficientul de autoafirmare — spune Achille Bonito Oliva — este dat de subiectivitatea neparalizată în interior de scheme de ideologie artistică sau declarații de

poetică; valoarea este aceea a diferenței, tocmai diferența față de sine asigură coerența, fluidul neobturat de grila mentală a unor scheme raționaliste; diferența înseamnă afirmarea fragmentului și negarea oricărei omologării dată de tentativa de a scoate ceva în evidență.

A munci asupra fragmentului înseamnă a privilegia momentul și atenția asupra faptului, fără a-i atribui în subiectivitate o țintă ideologică artistică monolitică.

Această discontinuitate o comportă și producția de produse diferențiate de-a lungul unei practici care nu mai este repetitivă și este în evidentă legătură cu tema eclecticismului și nomadismului.

Față de trecut, transavangardistul are un raport de-dramatizat și deloc nostalgic, iar sistemul său de gîndire nu mai este vertical, ci orizontal, conform unei grile de posibilități fără granițe și fără priorități, universul post-modernului fiind o «galaxie» fără început și fără sfîrșit, în mod constant în continuă mișcare și expansiune, acesta fiind autenticul nivel de libertate al propriei afirmări și autonomii. (Trebuie să recunosc faptul că transavangardism este un cuvînt cu rezonanță barbară și care, prin nu știu ce «glisare mentală», mă trimite spre o situație frecventă în evul mediu: spre deosebire de foarte numeroși artiști plastici din zilele noastre, cavalerii se certau cîrînc și refuzau cu îndîrjire un loc în ariergardă, idealul cavaleresc fiind, se înțelege, numai prezența în primul rînd al avangardei. Numai că idealurile cavaleriești s-au perimat.)

Text neterminat. Prostul obicei de a bate la mașină într-un singur exemplar și dezordinea din hîrțile mele m-au făcut să rătăcesc o pagină pe care nu o pot «reconstitui».

Prima pagină există:

În ultimul capitol din «Pantagruel», Rabelais întreprinde și o foarte spectaculoasă catagrafie a monștrilor imaginari astfel că — la jumătatea secolului al XVI-lea — pe lista lui forfo-teau tot felul de cynamolgni, argactile, caprimulci, tyunnunci, cronotari, dorcade, cemade, cartățoni, uri, monopi, neade, presteri, cercopitechi, musmoni, bituri, orfini, strigi, etc. Și Umberto Eco scrie undeva despre dragotopozii. Spre sfîrșitul veacului nostru — de atîtea ori acuzat de «specializare îngustă» — plasticiana Lucia Maftei își propune, desenînd,

să inventarieze peste 120 de exemplare diferite ale aceleiași specii de monstru imaginar: dragonul de uz strict personal.

Desigur *balaurul privatizat* — pe întinderea și pe parcursul atîtor desene — prin uzul grafic al Luciei Maftei, are puncte de contact cu ceea ce știm îndeobște despre «formulele de fabricare» ale monștrilor prin gruparea disparităților (indiferent că aceștia ar fi himere, sfîncși sau dragoni).

Balaurul «marca L.M.» este și el de luat în considerare ca un simbol de totalizare, de recensămînt complet al posibilităților de «hibridare». Numai că acest dragon se deosebește principal de arhetipul balaurului, animal lunar, rezumat al zborului avcatic și nocturn — «creație a friicii» cum spune Gilbert Durand — alcătuit mai mult din terori fragmentare și din repulzii.

Prin voința autoarei, dragonul L.M., cu numeroasele lui «fețe», nu este din categoria aparițiilor terifiante. El este «școlit» pe specializări — și aceasta nu numai fiindcă așa indică «basmul» scris de ea, în paralel cu producerea desenelor — este «civilizat», aspectuos, elegant, cel mult «drăcos», adică poznaș, zglobiu. Dintr-un unghi de vedere, acest proiect, în totalitatea lui, poate fi considerat o «drăconenie», o năstrucnie, o «boroboată» care, cel puțin pentru Călinescu, presupune însă lipsa intenției rele. Odată risipită stupeoarea în fața unei asemenea ingenioase, oricum neobișnuite ipoteze de lucru, descoperim o inițiativă artistică din categoria *exercițiului singuratic*.

Mai departe — pagina lipsă — cred că subliniam efectul de autodisciplinare prin regularitatea de metronom a emisei grafice zilnice, perfect indiferentă față de sentimentul chairic (acele «clipe dense și intense», «virfuri» creative ce trebuie să «pîndite»). Apelam în două rînduri și la ajutorul lui Huizinga: «nevoia de uluit (s.M.D.) este o funcție tipic ludică»; «Artistul, oricît de obsedat de pornirea sa creatoare, încează ca un meseriaș, serios și încordat, verificîndu-se și corectîndu-se în permanență pe sine însuși. Exaltarea sa liberă și impetuoasă în concepție trebuie, la prelucrare, să rămînă subordonată mîinii dătătoare de formă».

Țin minte că încheiam cu un aforism din Montesquieu: «E pe placul lumii să vorbești de fleacuri ca de lucruri serioase și de lucrurile serioase ca de fleacuri».

meridiane

memorial de călătorie: köln, frankfurt/main, paris, zürich, berna, 1987

amelia pavel

Nimic nu predispuce mai mult la curiozitatea impetuoasă de a cunoaște universul vizual diferențiat din muzee și galerii de artă — deci de a le vizita — decât o călătorie cu avionul. Tipizarea gesturilor și mișcărilor, a rostirilor, a ambianței, oarecum și a vestimentației, chiar și a peisajului celest, mereu suprarealist, mereu grandios, iar printre nori, din cînd în cînd, hărțile de la distanță asemănătoare între ele, ale unor presupuse grădini paradisiace, tipizare inerentă zborului în avion și pregătirilor lui, însetează călătorul după varietate — în primul rînd vizuală. Este una din explicațiile avalanșei turistice spre muzee și expoziții, tot în creștere. Nu mi-a mers nici mie altfel. La ieșirea din aeroport, popasul imediat în sălile Kunstverein-ului din Köln, unde avea a doua zi loc vernisajul mariei expoziții Artur Segal (n. la Iași în 1875), m-au adus în altă lume. Înțelegeam dintr-o dată, parcă mai acut, sensul efortului individual de a «spune ceva» pe limbă proprie și pînă la capăt, așa cum a făcut-o

tocmai Artur Segal, avînd curajul să se și contrazică pe sine însuși cu convingere și fără reticențe în anii lui tîrzi. Spectacolul lumii, concentrat aici în 250 de picturi, gravuri și desene, nu era unul de străluciri intense, de culoare explozivă, de formulări sofisticate în exces. Făcea însă posibilă ieșirea din monotonie și uniformitate, solicita comunicarea personală discretă, meditația în fața obiectului văzut și cu ajutorul lui. Procesul nu e desigur nou, dar astăzi apare mai acut în concurența cu atîtea atacuri sau ispite vizuale ușor la îndemînă, zgomotoase, de mare dimensiune ori atracție. S-ar putea ca una din reacțiile la valul vizualității uriașe, agresive, să fie tocmai interesul renăscut pentru operele modernității clasice din prima jumătate a secolului XX, care, cu puține excepții, sînt de dimensiuni moderate, chiar mici, făcîndu-te, în sălile muzeale consacrate lor, să te gîndești la tripticurile și icoanele portabile medievale. În acest sens, ca și în altele, expoziția lui Artur Segal a oferit o surpriză de mari

proporții — și nu numai pentru cei care nu-i cunoșteau deloc pictura. Grupate pe etape — la Segal niciodată absolut diferențiate între ele, cu excepția fazei inițiale pointilliste și a intercalării numită de «neo-naturalism» — picturile lui Segal exprimă aventurile interioare și vizuale asupra formei ale unui avangardist cuminte, comparabil la acest punct poate numai cu Paul Klee.

Păstrător — nu neapărat programatic — al unor amintiri din tradițiile spiritualității și gîndirii evreiești hasidice așa cum s-au dezvoltat în secolele XVIII și XIX în Europa centrală și răsăriteană; transferînd substanța rațională a interpretării textelor sacre spre experiența afectivă și intuitivă a credinței, a unei arte de a trăi, a acțiunii asupra realului, Artur Segal a dat acestor idei o turnură artistică. Atracțiile orfiste și simbolismul luminii, dar mai ales contribuția proprie, cea mai originală «pictura echivalentă» — imaginea descentrată, cu accentele egal distribuite pe întreaga suprafață a

tabloului, extinsă și asupra ramei, care devine astfel legătura micului cosmos al imaginii cu marele cosmos al realității — sînt cu certitudine axate pe idei din sursă hasidică. Azeziunea lui Artur Segal la mișcările de avangardă ale începutului de secol și participarea la expozițiile acestora — ale expresioniștilor, mai întîi, apoi ale dadaiștilor, mai tîrziu ale constructiviștilor — nu-l definesc însă, ci mai curînd îl delimitează de toți aceștia. Expoziția de la Köln demonstra clar această realitate. În perioada cea mai originală a creației lui Artur Segal, cea din ultimii ani petrecuți în Elveția (1916—1919) pînă prin 1927, picturile lui, departe de optimismul puțin agresiv, încrezător în sine, al reprezentanților avangardei cu care colabura și conviețuia, sînt îndrăznelile unui timid: mici narațiuni oneori gen carte sau coală cu poze cu substrat filosofic, ori social progresist, în același timp purtînd o tentă de resemnare, de înțeleaptă lăcuzitate. Jorul de-a forma și culoarea are un sunet de dincolo de artă și atelier. Apare în toate acele povești despre «Viața femeii», «Ziua unei familii», «Ciclul muncitorilor», o senzualitate a gândului, cum ar spune Worringer, și mai puțin a materiei. Doar acolo unde în structura imaginii răsar amintiri ale peisajului natal — și apar personaje în port românesc stilizat, case și biserici, sugestii cromatiche sau organizări decorative, ca o broderie țărănească, ale suprafeței tabloului — se mai accentuează și nota afectiv-carnală. Astfel că, în acest context, devine explicabilă schimbarea stilistică totală a viziunii lui Artur Segal după 1928, în sensul unui realism poetic, care i-a dezamăgit pe vechii lui prieteni din avangardă, fiindcă de fapt n-au știut să intuiască experiența existențială ce a stat dintotdeauna la temelie creației lui Segal, chiar atunci s-a manifestat sub forme doar aparent mai îndepărtate de real și de obiect decît «neonaturalismul». De aceea ideea de a include în vernisaj, după obișnuitele cuvîntări, recitarea în stil colonez a unui text trîznit dadaist bazat pe calambururi: este vorba de «settégal»-ul lui Friedländer-Mynona, prieten și participant la reuniunile lui Artur Segal, sublinia și mai mult ciudata inadecvare a prezenței cumintelui și meditativului Segal în miezul zgomotului dadaist. Desfășurarea recitalului sună paradoxal și în raport cu publicul din sală; deși predominant tînr, nu mai era publicul îmbrăcat excentric și cu fizionomii puțin bizare, obișnuit pînă nu de mult la vernisajele vest-germane de artă modernă, ci o lume a bunăstării bine și orgolios încorporată și cu grijă menținută la limita convenționalului. Existența acestei evoluții atrăgea atenția asupra «vernisaajului» însuși ca element component al vieții artistice: cum ar arăta și ce ar revela o istorie a vernisaajelor?

Orașele vest-germane — și nu numai ele — se întrec în a concepe și clădi noi muzee pentru colecțiile lor. Astfel conceptul de muzeu a devenit o temă favorită a dezbaterilor teoretice despre artă și și-a găsit locul chiar și în unele mari expoziții — de ex. la «Documenta 8».

După ceasul constituirii moderne a muzeelor de artă în secolul trecut, momentul de față aduce înția mare revizuire a teoriei muzeale. Punctul esențial nu privește decît lăturnicile problemele expunerii și ale panotării — aici variantele de opinie sînt oricum numeroase — ci atinge însuși conținutul muzeului de artă, indiferent de epocile pe care le-ar prezenta. Ideea ține și de generozitățile așa-numitului postmodernism: deci de extinderea receptivității în materie de stiluri, a ierarhizării lor estetice; de extinderea conceptului de artă plastică însuși; de necesitatea de a prezenta, pe cît posibil, operele în ambianța lor ori, măcar prin semnalizarea, prin memoria ei. Edificul muzeului va fi menit să dea prin el însuși tonul unor astfel de inițiative, și, prin urmare, concepția arhitecturală va fi adaptată în această direcție. La Köln de pildă, noul «Muzeu Ludwig», menit să adaptească atît colecția de vechi maeștri a Muzeului Wallraf-Richartz cît și imensa colecție Ludwig de artă a secolului XX, a tînut să preia, cameleonic, culoarea cenușie a clădirilor de altădată din jur: a catedralei, a unor imobile de la începutul secolului, a gării, cît și forma îndesat-masivă a celorlalte. Solemnitatea și spiritualitatea domului nu au fost trecute cu vederea, adaptarea la ele rămînînd, printr-o soluție ingenioasă, să fie rezolvată în interiorul muzeului. În acest scop, ferestrele mari ale sălilor de artă medievală germană dau spre dom în așa fel încît unul din turnuri și o parte de fațadă să «pătrundă» iluzionist prin fereastră, ca și cum sala ar fi o anexă a catedralei. Efectul este într-adevăr puternic și convingător; picturile cîștigă în legitimitate. Spiritul gotic iese mai acut la iveală. În atmosfera firească aproape, de străduță gotică (desimea panourilor o simulează parcă), descoperi și te atrag detalii năstrușnice. De pildă, în primul plan al unei «Răstigniri» pictată de un anonim din zona Rinului

de jos, două personaje poartă ciorapi cu dungi violente colorate, plasate acolo ca din senin, în chip am spune dadaist, ca o derutare. Iată că și pe atunci gustul pentru clownerii, la fel de irrespectuos, era prezent prin părțile renane. Și la fel ca în toate vremurile, se alia cu pietatea cea mai profundă. Povestea medievală a acrobatului care, prin tîmbe și giumbușculuri, și-a obținut iertarea păcatelor, «fiindcă asta știa el să facă cel mai bine», spune îndejungit asupra unei trăsături caracterologice ce nu poate fi ignorată din nici un fel de privire asupra culturii germane. Un clown, un actor de circ, o marionetă, pot țîșni oricînd, neprevăzuți — dintr-o «Judecată din urmă», dintr-un discurs baroc, într-o idilă Biedermeier, într-un extaz romantic, dintr-un elan militant—progresist, dintr-o paradă militară, dintr-o scenă erotică. Pavilionul destinat artei contemporane pare, prin imensitatea interiorului, destinat adăpostirii tîngurilor de artă, amestecurilor neorganice mai curînd decît unei cuprinderi cît de cît logice a realității artistice. Poate că de aceea expoziția, la parter, a deja celebrului tînr pictor și fotograf Jürgen Klauke, de astă dată compusă din fotografii enorme și artă video, poartă cu ea un element de reclamă. Eroticismul precedent al picturilor lui Klauke s-a mai potolît, convertindu-se într-un soi de polemică cu realul, dar un real dinaintea amputat, un real ireal anume conceput pentru a permite și justifica polemica, ironia, refuzul. În același pavilion, o expoziție de fotografii — istoria peisajului, de la începuturile fotografiei pînă la serializare — îndemna la nevoia de a relua reflexiile despre pictura de peisaj. Cum de s-a putut trece cu vederea, ba chiar denigra — în raporturile ei cu pictura — această formă particulară de vizualitate, de observare a realului, de acțiune, într-un fel magic asupra lui (tocmai fotografiile din secolul trecut sînt cele mai elocvente în acest sens); această formă care a influențat scrierea istoriei moderne, evoluția modei vestimentare și a modelor în general, constituirea de mituri, iluzii, obsesii?

În privința înnoirii cu muzee, Frankfurt-ul deține primatul. Trei edificii de curînd inaugurate: muzeul artelor decorative, muzeul arhitecturii și muzeul filmului îmbogățesc acum cheul muzeelor de pe malul Main-ului. Tocmai prin alcătuirea în care schițează concepții actuale asupra istoriografiei și iconografiei de artă, noile muzee reliefează, și în conținutul vechilor muzee, aspecte mai puțin observate pînă acum; în primul rînd, la rigurosul Muzeu Städel. De pildă unul din aspecte, cel mai frapant, mi s-a părut legat de calitatea cromatică a picturii vechi — și a celei moderne, dinaintea apariției televiziunii, filmului și fotografiei în culori. Străluciri de o expresivitate în sine, misterioasă, al căror sunet tainic parcă nu-l sesizasem pînă acum; ingenuități care mărturisesc și experiența maleficului; mișcarea interioară a materiei chiar și în pictura cea mai liniștită. Nu s-au schimbat toate odată cu privitul zilnic spre o lume colorată, mereu voios, neted, în tonuri de carte poștală, indiferență ca și aceasta, la cuprins fie el cît de trist sau de tragic? Cromatismul picturii contemporane, însă în expresiile ei cele mai prețioase, parcă ar atesta schimbări, unele fundamentale: cum ar fi de pildă dezlanțuirea, răzbușnarea cromatică, strigătul — urletul chiar — al materiei lezate. Sau refugiu în sumbru, în cromatica înfundată, în asocieri — pe care și moda vestimentară le-a adoptat — de întunerice, brun cu negru, cu verde închis, cu albastru nocturn.

Dintre noile muzee ale Frankfurt-ului, muzeul filmului este deosebit de sugestiv. Clădirea însăși evocă o lanternă magică sau «Guckkasten»-ul, cutia de privit, jucăria din secolul trecut, iar primul etaj, consacrat antemergătorilor și începuturilor filmului, este construit și organizat în așa fel încît vizitatorul trece și el în alt secol, devine un participant la spectacolele de atunci. În fața anamorfodelor, a automatelor lui Kircher, apoi a caleidoscopului, Camerei obscure, a Guckkasten-ului, a imaginilor stereoscopice, a roții vieții, a lanternei magice, cu amestecul lor de realism iluzionist al imaginilor înșeși și de fantastic în demersul, în procedeele realizării lor ca și în atmosfera creată de ele, apăsător evident rolul jucat de aceste tehnici precursive la menținerea, în plin mers spre pozitivismul și realismul artistic, a gustului pentru enigmatic și trîznaie, pentru diabolisme și vrăjitorii, pentru jocul conștient cu iluzia și, mai ales, pentru fabricarea de simboluri vizuale. Rezulta, oricum, că aici se afla punctul de plecare al sursei de mituri care constituie de fapt esența cinematografiei propriu-zise, pornită de la vizualitate și numai în al doilea rînd de la narațiune. Sub acest aspect, mult semnalatele legături ale filmului cu arta plastică au fost, în perioada lui de început, o forță egalată abia în ultimele două decenii. Filme recente purifică aceste raporturi de sofisticările anilor '60; simbolurile se fac mai clare

și în același timp mai puțin localizate social. Totodată rolul esenței, a simbolurilor vizuale, crește. În «Familia» lui Ettore Scuola — povestea unei familii pe parcursul a patru generații — ideea de bază este prezența unui «loc simbolic», coridorul lung al casei familiale, mereu aceeași (deși cu mici schimbări în mai puțin bine intervenite de-a lungul timpului, discret marcat de evenimentele istoriei). Leit-motivul acestui coridor cu deschideri continue prelungite parcă la infinit, întocmai ca în stereoimaginiile din secolul trecut, amintea de procedee similare frecvente în pictura manieristă de la Fontainebleau, în secolul XVI, cît și a picturii olandeze din sec. XVII, la Vermeer și Pieter de Hooch. Simbolizînd, la aceștia, ideea pierderii în neant a existenței umane și celei mai pline de certitudine, în filmul lui Ettore Scuola, același simbol lua o notă de încredere, sugerînd ideea că nimic nu este iremediabil nici chiar moartea, dacă lucrurile vieții decurg într-un fel integrator, firesc. Tenta etică dată filmului prin simbolul vizual, mai mult decît prin narație, apare și în ultimul film al lui Wim Wenders «Aripile dorinței»; nu atît prin subiectul filmului — doi țîngeri care se fac oameni și pot astfel să trăiască timpul, rîul, prostiile — cît prin decorul, prin simbolurile lui. Un decor de antipoezie, de antipeisaj cu vederi din Berlinul occidental, unde se petrece întreaga acțiune, decor compus din imagini alternaînd între curțile donicse ale caselor vechi cu intimitatea lor obosită dar pitorească, și străzile urbanismului contemporan, sec, rece, redete alternativ, primele în culoare, celelalte în alb-negru, reia ideea stăruitoare la Wenders: nevoia de a se compensa uniformitatea și uscăciunea orașelor, ale străzilor și autostrăzilor de astăzi, prin forța sentimentelor și comportamentelor umane normale, simple, neconvenționale.

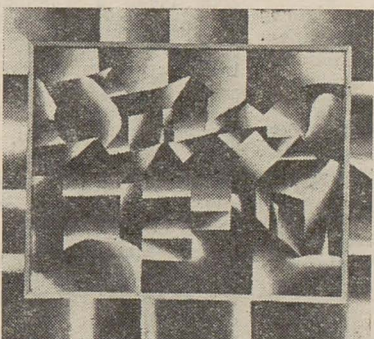
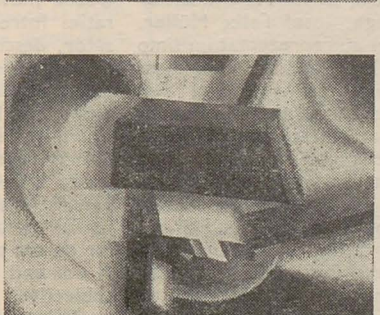
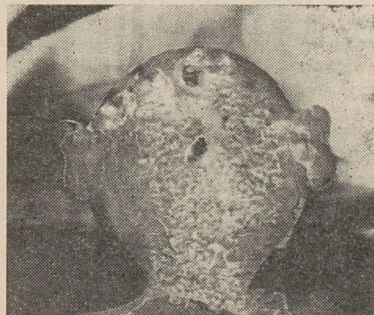
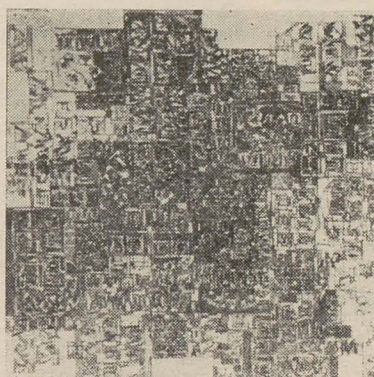
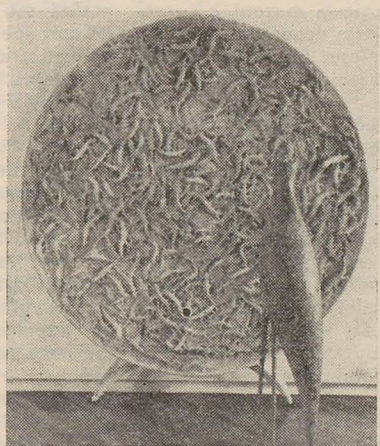
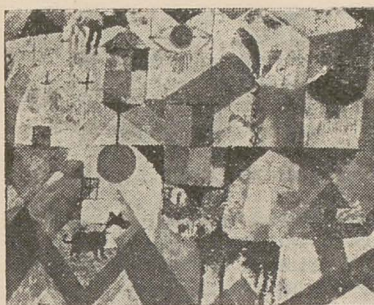
★

Întrearea în uriașă desfășurare — panoramă i-aș spune spune — a Documente 8 de la Kassel, în ciuda revederii multor lucrări cu formulări cunoscute, de la abstracționism la neoexpresionism — confirma profunde schimbări de mentalitate, în critica de artă, în muzeografie mai mult chiar decît în artă. Ar fi — rezumativ — vorba despre o «nouă modernitate», care nu se manifestă, deocamdată, prin creație inovatoare de stiluri și forme, dar se pregătește concentrîndu-se forțele, pentru a revoluționa conținuturile dat fiind că, scrie Manfred Schneckenburg în textul-program al expoziției, «se pune întrebarea dacă forța subversiv-critică a modernității clasice nu a stat în ultimă instanță tot în șocul revoluționar al mijloacelor ei de limbaj?». Lăsînd la o parte eroarea acestei bănueli, depîn înfirmată de actuale cercetări și expoziții privind arta primei jumătăți a secolului XX, nu rezulta decît vag, din cuprinsul Documente 8, care anume sînt acele forțe în pregătire. Faptul că un loc deosebit de important a fost acordat instalațiilor video, fotografiei și artei video-muzicale, precum și «reprezentățiilor» (performances)—foste cîndva happening-urile—provenează mai mult dintr-o opțiune a comitetului de organizare și nu corespundea decît fragmentar, poate chiar tardiv, realităților vieții artistice de azi. Dacă la Köln arta video are numeroși adepți — responsabilul cu acest capitol la Documenta fiind W. Herzogerath, critic din Köln — în alte centre vest-germane, ca și în galeriile din Franța, Marea Britanie, Italia, nu arta video stă pe prim plan ci fotografia, care se află astăzi în miezul atenției, inclusiv al celei muzeale. Mai întemeiată părea evidențierea, prin alăturări de opere, a problemei «arta între S și A», adică între «seriozitate» și «agrement». Tot ceea ce se leagă, într-un fel sau altul, de ideea democratizării artei, se includea în această dezbatere, de la dezvoltarea graficii de reproducere și — iarăși — a artei tehnologice, la «multiplele» lui Joseph Beuys, de la caricatură la design, de la pictura și fotografia popular-realistă la jucăriile și ornamentele de iarmaroc.

Intervențiile în spațiul urban, existente și în «Documentele» anterioare nu aduceau decît puține propuneri interesante. Peisajul orașului propriu-zis părea oarecum obosit de diferitele agresiuni; doar spațiul celor două edificii «Friedricianum»-ul și «Orangeria», pașiștea și parcul aferent lor, integră cu disponibilitate construcțiile imaginare. În totalitatea ei, greu de cuprins de altfel, Documenta 8 acționa ca un test luat oarecum statistic, la întîmplare, cu efecte senzaționale oneori, indiferente alteori, și deloc ca o sinteză.

★

Drumul în tren de la Köln la Paris traversează Belgia și citeva din orașele ei: un prilej de a înțelege mai bine și mai extins una din sursele vizualității artistice dar și capacitatea ei de penetrație. În plin secol XX, peisajul belgian — cîmp, sat, oraș — continuă



PAUL KLEE: Grădină zoologică (1918)
 PAUL KLEE: Marinat (1916–1922)
 ANNA OPPERMANN: Ansamblu, ulei pe hîrtie și alte tehnici (1982–1987)
 KLAUS STAECK: Obiect, sticlă, lemn, 1987
 MARTIN DISLER: Vas al durerii — chipul rasei albe, acuarulă și guașă, 1985

ALEXANDRU ISTRATI: Compoziție
 OLIVIA ETTER: Fără titlu (Platou cu veverițe), tehnici mixte, 1987
 NATALIA DUMITRESCU: Compoziție

JURGEN KLAUSE: Portret, fotografie 1987
 ARTUR SEGAL: Compoziție
 ARTUR SEGAL: Helgoland, ulei pe pînză, 1923

să semene cu picturile vechi flamande, păstrînd acuratețea și perfecțiunea lor cuminte. Agricultură cu plugul încă nu este abandonată, siluete de plugari se mișcă încet în peisajul larg, puțin prostesc parcă și indiferent la zarvă, etern uman prin certitudinea lui liniștită. Suita caselor văzute din fuga trenului, care trece cordial, prin cartiere centrale ale Liège-ului, vorbește despre voința, deprinderea, bucuria de a «vedea» realul și imaginarul laolaltă. Cît de sinceră apare nevoia oamenilor de a se exprima pe sine vizual, în formele cotidianului, de a da spațiului în care trăiesc propriul lor chip, oglindit în înfățișarea caselor, aici opulente la toate dimensiunile, bine instalate în realul cu grijă personalizat, cu înțelepciune adaptat la reciprocitate. Însemnele caselor baroce nu au aici sobrietatea olandeză, nici austeritatea solemnă nord-germană, nici distincția franceză. Domnește, aici, o euforie puțin planturoasă, chiar și în ornamentul geometric, o vitalitate atît de intensă încît aștepti, în tot momentul, să țîșnească de undeva și o pictură care să exprime a doua oară bucuriile vizibilului. Folosind o formulare gazetărească, voi spune că la Paris, în ultima vreme, toate drumurile duc la noul Musée d'Orsay al artei secolului al XIX-lea, muzeu devenit un soi de Moulin Rouge cultural și monden. Performanțele numărului de vizitatori sînt egale doar de varietatea publicului: un muzeu care place tuturor pînă la extaziere și, în același timp, o experiență unică în felul ei, de cea mai subtilă și originală calitate artistică și muzeografică. Nu doar artiștii fac astăzi artă, ci și muzeograful care se pricepe, ca la Musée d'Orsay, să creeze o lume, ce a fost cîndva, dar acum reînvie, ne ironizează după ce ne-a stăpînit, și declanșează cele mai variate și stranii reacții de ordin psihosomatic și social, poate mai multe chiar decît de ordin estetic. Este

o altfel de lume a artei, care, deși trece prin opere, ajunge dincolo de ele pe un teritoriu unde trăiesc și efectele multiple ale operelor. În sălile Muzeului d'Orsay, aflîi că istoria artei din secolul al XIX-lea ar trebui rescrisă. Într-adevăr: la parter, în holul sculpturilor de salon semnate de maeștri ai genului, desăvîrșite ca meșteșug, aproape că se schițează o reabilitare a kitsch-ului, sau ceea ce a fost considerat ca atare — întregul capitol pe care l-a respins arta modernă în însuși punctul ei de plecare. S-ar spune că astăzi acest capitol se răzbuună. Și alte săli surprind: de pildă încăperile cu mici maeștri ai realismului. Cîte prejudecăți am acumulat și cîte neatenție! Caillebotte, Decamps, Carolus Duran, cu mici imagini de o desăvîrșită calitate picturală, o intensitate a sentimentului, o expresie energic concentrată în tensiunea culorilor închise, apar cu totul moderni! În acest sens, includerea, la acest compartiment, a debuturilor lui Manet și Cézanne — cu opere din faza întunecată — este și justificată și edificatoare. Și prezența lui Daumier dobîndește semnificații noi ca ghimpe viu-antisalonard, antisentimental, antidecorativ, nimicitor de iluzii. La etajul I, alte alternative artistice ale ultimului pătrat de veac XIX — prerafaeliții și simbolii — reprezentați mai ales cu artă decorativă de toate genurile, alese cu fantezie și tîlc, de la imaginea cu apetențe metafizice la obiectul de mobilier, pagina de carte și țesătura apar, astfel integrate în toate ale existenței, mai vii decît chiar impresioniștii de la etajul doi — cei din marea colecție a fostului muzeu «Jeu de Paume». Impresionismul n-a avut corespondent în arta decorativă, a rămas o artă de perete. Rafinementului, grației ușoare a picturilor lui, îi face concurență tumultul, forța, misterul, cochetăriile sofisticate de la etajele inferioare. Clădirea muzeului, cu plafonul ei grandios

de fostă gară ce joacă totuși un rol unificator și atrage atenția asupra faptului că arta secolului al XIX-lea se potrivește în mod esențial cu urbanistica și arhitectura încă dominante ale Parisului astăzi, cu străzile, scuarurile și casele lui, care încă sînt ale aceluia secol în toată complexitatea surselor și iradierilor lui. Poate că de aici, din armonia între conținutul muzeului și ambianța lui urbană, provine și succesul lui cu rădăcini mai adînci decît ale fascinației în fața spectaculozității pe care acest muzeu o oferă. Prestigiul activității muzeale, manifestat în adevărate întreceri de ingeniozitate și acuratețe istoriografică, este evident nu numai la Musée d'Orsay. Muzeul de artă modernă a orașului a comemorat aniversarea a 50 de ani de la marea expoziție universală de la Paris, cu o reconstituire intitulată «Art independent, Paris 1937» a pavilionului de artă franceză din 1937. Lăsînd la o parte performanța regăsirii tuturor lucrărilor de atunci, răspîndite în toată lumea, expoziția, prin clasificările, asocierile, departajările, semnălizările ei, a operat o sinteză de mare expresivitate, consacrată, programatic, «artei figurative» cu toate stilurile și modalitățile ei în Franța primelor trei decenii ale secolului, așa cum au apreciat-o, în 1937, critica și muzeografia, dar și cum au resimțit-o artiștii înșiși. Au participat atunci celebriți foarte în vîrstă: Maurice Denis, Dufy, Rouault, Matisse, cu picturi, altele decît cele pe care le preferă publicațiile actuale; de pildă M. Denis cu un peisaj cu figuri, cvasidocumentar, Dufy cu «o grădină abandonată» în culori adînci melancolic și intenționat opusă peisagismului urbanistic din epocă. Simbolismul erotico-monden era prezent cu opere de Van Dongen și Marie Laurencin. Sala figurativismului de avangardă îi cuprindea pe cubiști și, într-un compartiment puțin izolat, pe cei trei francezi de

adoptiune: expresionistul Soutine și cvasiexpresionistii Pascin și Modigliani. Într-o sală separată au fost grupate picturi, azi uitate, unele de excelentă calitate meșteșugărească, de viziune realist-postimpresionistă, asemănătoare în ansamblu, ca atmosferă și sentiment, cu cele din saloanele noastre interbelice de pictură. Nota senină a acestei expoziții apărea și mai izbitoră dacă o compari cu expoziția, concomitentă, de la Düsseldorf, la Kunstmuseum Nordrhein-Westphalen, intitulată « Muzeul în contemporaneitate — arta în colecțiile publice, pînă în 1937 », unde erau urmărite, pe aceiași perioadă, în primul rînd, conflictele politice, tensiunile spirituale și confruntările dintre o concepție și alta despre lume, reflectată în artă. Informația era completă, iar concluzia discret sugerată de autorii expoziției că arta propriu-zis franceză a fost, la urma urmei, o artă cuminte.

La Biblioteca Națională, expoziția « Stampa în Franța — între secolele XVI—XIX », cu 200 de gravuri dintre cele mai prețioase ale bibliotecii, era concepută atît pe ideea de a urmări influențele reciproce în țările europene și circulația motivelor, cît și pe ideea de a sublinia valorile nonrealiste, tocmai în arta stampeii, cea mai devotată misiunii de a fi în primul rînd document. Din acest punct de vedere, gravurile manieriste ale școlii de la Fontainebleau, în special cele ale lui Barbieri ca și cele ale misteriosului, fantastului Gabriel de St. Aubin (sec. XVIII) provoacă scepticism cu privire la prioritățile secolului nostru în materie de invenții iconografice moderne. Comunicarea cu aceste opere, considerate — straniu — ca fiind « pentru specialiști și istorie », este avid căutată de publicul tînăr, care le privește îndelung, cu o răbdare meticuloasă. O răbdare de același fel, un mod nou de a privi « tabloul », am constatat-o și la Luvru, în marea galerie a clasicilor francezi, unde un grup de tineri americani ședea pe jos în fața compoziției de Poussin — « Păstorii din Arcadia ». Priveau, complet imobilizați, imaginea; nu desenau, nu luau note; meditau pur și simplu și asta pe un interval lung de timp.

Valul muzeologic a influențat și genul de expoziții organizate la Grand Palais. Expoziția monografică « Fragonard », îndemnată gîndită, spre a asigura succesul de public, a fost nu mai puțin o demonstrație de virtuozitate muzeografică, dat fiind că implica reconstruirea, foarte dificilă, a cronologiei operelor, niciodată date de artist. Rezultatul nu a fost numai un documentar; efortul a descoperit că există două deliberate viziuni Fragonard; pe lîngă cea temperamental-erotică, a absolutei spontaneității și instinctualității ale gestului pictural, exista una influențată de raționalismul și temperanța premergătoare și următoarea Revoluție din 1789. Nervul cromatic și gestual al lui Fragonard nu s-a transformat în romantism ci în contrariul său, în pondere și concentrare.

Fascinația retro-ul interbelic continuă să fie constantă. Chiar sălile muzeale și galeriile, specializate în arta contemporană, socotesc obligatorie introducerea unor expoziții ori obiecte interbelice. La Muzeul Național de Artă Modernă era evocat scriitorul « Blaise Cendrars și pictorii lui », un mod dintre cele mai elocvente de a face să retrăiască nu doar opere, ci o atmosferă de cultură artistică, dar și de cultură a relațiilor umane. Obsesia « esteticului pur », desprins de orice context, este evident pe cale de dispariție. La eleganta galerie-muzeu « Art-Curial » unde își dau înlînire actualitatea cu nostalgia trecutului apropiat și avangarda artistică boemă cu cea modenă, o expoziție de sculptură mică și bijuterii (Penalba, Cl. Lalanne, Berronal, Pomodoro, Chadwich, ș.a.) cu o dominantă de străluciri și complicații neobaroc în general agreeate de această galerie, se potrivea bine cu publicul feminin vizitator și ținuta sa vestimentară. Contrastant, în sala « artei aplicate pentru sufragerie », piesele de Sonia Delaunay și Natalia Dumitrescu — farfurii, fețe de masă, covoare, vase — ofereau o atmosferă jucăuș-festivă, în culori vii și forme simple, de un decorativism cordial. Prezentarea a coincis cu marea expoziție retrospectivă Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati la Muzeul de artă decorativă, organizat de Pontus Hulten. Fideli, fiecare din ei, opțiunii știute: Istrati informalului expresionist și Natalia Dumitrescu unui stil mai greu definitibil într-o formulă, în același timp pornit de la surse arhaice, folclorice, dadaist-ludice, uimeau cînd le treceau în revistă cei treizeci și șapte de ani de creație, prin evoluția lor lentă, logică, venită firesc dinăuntru formelor înseși. Aceasta în plin postmodernism admirator al mutațiilor stilistice oricît de frecvente și de acute în cursul aceleiași biografii artistice.

După publicarea Jurnalului lui Max Frisch, nu cred că Zürich-ul mai poate fi descris ca o metropolă

a idilei, oraș de jucărie bine întocmită, vioi colorată, ca pentru niște copii cumiți, mirați dar indulgenți față de atîția vizitatori iluștri, fiecare cu năstrușnicia lui, care n-ar face decît să scoată la iveală și mai clar contrastele. Cadrul peisagistic natural al orașului desigur că încă emite sunetele idilice pe care le percepea cu încintare Goethe, și care se combină firesc armonios, ca și în alte orașe elvețiene, cu propriile năstrușnicii locale de veche tradiție. Au apărut însă transformări de mentalitate și stil în comportamentul străzii, în preocupări, în obsesii, în conștiința culturală, de sine, nu numai a intelectualilor, ci și al populației în general. Locul-simbol al acestor prefaceri, al schimbului de generații, este celebrul Café Odéon, la mesele căruia, după generația anarhiștilor și dada-iștilor de la începutul veacului, în « complet »-uri negre, cu cravată și pălărie și după generația scriitoarească și artistică a boemei mijlocului de veac, « cu col roulé » și utopii de stînga, șade acum un tineret în primul rînd frumos, cu mișcări degajate și figuri senine, în haine rafinat comode, scumpe, de o mare varietate decorativă, confundat în discuții duse cu gravitate despre spaima numărul unu a elvețienilor: primejdiile ecologice și efectele lor, directe și indirecte, asupra cotidianului, asupra culturii, asupra moralei.

O mare expoziție de excepție la muzeul « Kunsthaus » a putut confirma unele ecouri artistice ale acelor preocupări, larg înțelese. Expoziția se intitula « Tineri artiști elvețieni » — « După-amiază liniștită ».

Denumirea era a uneia din lucrări și, în același timp, simboliza momentul de reculegere, de concentrare, de pauză după agitația atîtor mișcări și orientări estetice, și, înaintea regăsirii, a unor mijloace de a comunica tatonările în experiența unui « alt real ». 25 de artiști, sub 40 de ani, își prezentau meditațiile, « filosofarea ». Varietatea venea atît din tehnicile încercate, cît și din determinanțele personale ale viziunii și opțiunile ei formale, nu din apartenența la vreun curent sau grupări noi. Tocmai acest aspect era subliniat de organizatorii selecției: confruntarea individuală a artistului tînăr cu problemele actuale urgente ale artei, dar deloc numai ale artei. Majoritatea numelor erau, în ciuda tineretii, de notorietate internațională; astfel Martin Disler John Armleder, Ilona Ruedg, Josef Felix Müller, Leiko Imura, ș.a. Unii din ei au reprezentat un timp anume curente, de ex. Disler și Müller neoexpresionismul paralel celui vest-german; acum, deși strict stilistic vorbind, pictura primului și sculptura ori gravura celui de-al doilea, ar mai putea purta numele de neoexpresionistă, în esența gîndirii lor plastice s-au operat mutații simptomatice. Ciclul de acuarele « Vase ale durerii » de Martin Disler face trecerea la o pictură figurativă, din care nu au dispărut amintirile, chiar referințele expresioniste: aici la Munch și Ensor. Ciclul cuprinde o suită de măști, înșirate pe lungi fișii de hîrtie în degradeuri coloristice de la sumbru la arzător și invers, în care nu atît procesul exteriorizării afective este de primă importanță și nici acea « monumentalizare a opticii », trăsătură definitorie, după părerea criticului Toni Stoos, a neoexpresionismului, ci tendința de a personaliza actul pictural, imprimîndu-i caracterul unui « discurs reflexiv » asupra situațiilor durerii umane, readuse mereu la numitorul comun și simbolic al Răstîgnirii. Dispariția monumentalizării optice nu este totală — ea s-a mutat în fotografie și grafică. Iar dacă aș încerca să ordonez semnalele noi aduse de această expoziție, rolul de seamă acordat fotografiei de dimensiuni monumentale ar sta pe primul loc. Săli întregi îi erau consacrate, chiar de la intrarea în expoziție. Fotografii în tehnici variate, sofisticate, analizau aspecte ale perturbării lucrurilor în lumea de azi; uneori imaginile vorbeau despre o prăbușire treptată a realității, ca izvorînd din însăși lăuntru ei și apărea ca un soi de translare înceată spre nimic.

La capitolul substanțial de video-instalații, atmosfera era mai puțin melancolică; tehnica are doza ei de optimism inebriabil. Problematica dominantă în montajele video ale lui Jans Peter Ammann, Alex. Hanh, Anna Winteler, era, într-un fel sau altul, concentrată pe ideea comunicării interumane în condițiile unor experiențe schimbate ale spațiului, devenit plurisemnificativ. Acel « alt real » care este cel din cutia monitorului de televiziune trebuie și prelucrat și concurat. Operații intervin și asupra unor funcții temporale, ale memoriei de pildă, cu domeniul ei familiar, cel al povestirii, care în imagistica video și cu ajutorul literelor ei specifice, neliniare, tinde să transpună narația banală spre mitologie. Nu lipsesc notele polemice, acolo unde videoacețiunile includ aspecte ale consumatorismului, ale erotismului; și nici interesante sugestii ale unui portretism de formulă accesibil-modernă.

Totuși, adevăratul caracter al expoziției se află în sălile cu pictură, sculptură, grafică. Au reapărut constructivistii, puriștii geometrizați, cu referințe omagiale la Dohse și Itten; astfel se înfățișează de pildă Marcus Geiger. Sculptura animalieră reînvie cu haz și aluzii magice la Olivia Etter, iar ecourile brâncușiene se fac subtil simțite la Anselm Stalder, în grupajul-simbol « Tată », « Mamă », « Fiică », « Fiu ».

Grafițele dintre sculptură și obiect sînt puse în discuție, fie sub semnul conviețuirii lor în spații arhitectonice interioare, fie al conviețuirii în chiar cadrul uneia și aceleiași alcătuirii artistice. Acest ultim aspect face obiectul originalului șir de obiecte de Peter Fischli și David Weiss « Sculpturile în cauciuc », cu variate tîlcuri umoristice, uneori de pur amuzament, alteori cu adresă critică, de multe ori cu o tentă idilic-reconfortantă, ca o încurajare la includerea fără prejudecăți, a cotidianului, a banalului în imagine. Grija ecologică se manifestă așadar nu numai prin semnalizarea de catastrofe și tonusul deprimat al sentimentului (mai frecvent în fotografie și video), ci și printr-un foarte stenic amestec de haz aproape copilăresc și de romantism. Era de reținut că majoritatea lucrărilor se numeau « Fără titlu ». Să fie o precauțiune împotriva angajării ferme într-o anume direcție iconografică sau de limbaj? Întrebarea era contrazisă de aproape unanimitate-declarații și comentarii programatice ale artiștilor înșiși. Să fie ideea de a nu determina în mod expres opțiunea, filosofică să-i spunem, a privitorului în fața operei? Nici această ipoteză nu părea plauzibilă, de vreme ce tocmai opțiunile filosofice constituiau una din trăsăturile caracteristice ale tinerei arte elvețiene. Mai curînd ar fi de presupus intenția unei descentrări a substanței filosofice și formale cuprinse în operă, privitorul fiind îndemnat să profite de plurisemnificațiile ori ramificațiile oricărei gîndiri plastice autentice și astfel lăsat liber să descopere singur miezul respectivei gîndiri. Este un procedeu care poate aminti de « teoria echivalenței » imaginii, lansată cu o jumătate de secol în urmă de Artur Segal. În acest context, o vizită la muzeul memorial și arhiva Thomas Mann — instalate într-o casă veche, unde a poposit cîndva Goethe, în preajma Universității — trezea inevitabil problema raporturilor și comparației între generații în lumea culturii. Surprinzător, descopream în acele camere însorite, pline de documente solemne și obiecte vetuste, delicate elegante, dar mai ales în impunătoarea bibliotecă, unele conținuturi umane mult mai apropiate de tînăra generație decît mi-aș fi închipuit, în obișnuința regretabilă a acelor stereotipuri cu care totuși timpul îmbracă pentru ochii noștri, marile personaje ale culturii. Cărțile lui Th. Mann erau numai exterior strict ordonate. În fapt, orînduirea lor nu era pedant și nici științific alcătuită, pe epoci și domenii, ci funcționa liberă asociativ, pe trasee subiective, marcate totuși de gusturi, curiozități, preferințe ale începutului de secol pentru anume domenii, autori, culturi. Medicină, ocultism, botanică, poezie de autori celebri dar nu numai, jurnale, memorii, istorie, politică se alăturau dictează parcă de acea voracitate spirituală proprie intelectualilor interbelici europeni, poate paralelă, în lumea cărților, cu animația variatelor curente din arta plastică. Era un enciclopedism plin de fantezie, cordial și uman, uneori puțin anarhic; în cazul lui Th. Mann, însă stăpînit cu ironie și demnitate. Ceva din această multiformă curiozitate, plîmbată cu umor și apetență, spre un posibil mai bine, reapare acum la foarte tinerele generații de artiști, și nu numai la elvețieni. Ea are un caracter net activ, asociat programaticelor afirmații cu privire la pauza de reflexie, la ceasul simbolice « după-amiezele liniștite ».

La Berna, atenția generală se îndreaptă spre marea și prelungita expoziție Paul Klee, de la Kunstmuseum. Nu doar fiindcă Berna este locul natal al lui Klee; ci, mai ales, pentru noutățile de interpretare sugerate de această expoziție care, deși venită la puțin timp după ampla retrospectivă din 1979, de la Stuttgart, include un mare număr de opere inedite din colecții particulare americane, precum și importante opere necunoscute pînă acum, din ultimii ani de viață ai artistului. Include de asemenea o serie de marionete lucrate de Paul Klee prin anii '20. Toate aceste împrejurări, fără a modifica în mod esențial concepțiile existente asupra artei lui Klee și ale rolului ei în cultura secolului XX, le adaugă totuși cîteva note semnificative, mai ales în legătură cu unele din sursele viziunii lui Klee. Patru puncte par a fi, în acest sens, cele mai relevante. Unul pornește chiar de la prezența marionetelor în expoziție. Primele au fost lucrate în 1916, ca doar pentru Felix, fiul artistului, altele în cursul anilor '20. Sînt păpuși-portrete-caricaturi, evident corelate cu tradițiile vechii arte germane

și elvețiene a păpușarilor. Interesant este faptul că, privindu-le cu atenție, întreg capitolul «groteștilor» lui Klee — desene, caricaturi din primii lui ani de activitate — apare în altă lumină, și trebuie înțeles ca provenind din aceleași surse ale tradițiilor de polemică și satiră populară, de gust pentru farsă și năstrușnicie. Apropierea acelor desene și gravuri de viziunea grafică a lui Urs Graf se ivește firesc acum și dacă în operele mai târzii ale lui Klee evidența înruderii a dispărut, nu a dispărut subtextul ei, ci s-a transformat într-un soi de studiu modern al funcției măștii, care poate fi urmărit la Klee de-a lungul deceniilor, ori de câte ori intervine în viziunea lui figura umană, la el întotdeauna «personaj», definit prin mască, și nu prin fizionomie. În aceeași arie se situează și «Carnavalurile», cu certă referință geografic-istorică. Un alt punct privește frecvența și tratarea motivului grădinii. Pe lângă picturile cunoscute pînă acum pe această temă, la Berna au mai apărut câteva noi, toate lucrate între 1919 și 1923, adică în perioada imediat următoare întoarcerii de pe front, când regăsirea vieții normale a coincis cu ivirea unor momente idilice în viziunea lui Klee, dar a produs și retrăirea genetică a unor predilecții de acest fel, iar de aici, selecția motivului grădinii ca simbol idilic paradisiac, așa cum l-a cultivat secole la rînd arta în zonele de cultură germanică. Importanța acordată acestei componente idilice a picturii lui Klee a fost reținută de organizatori în titlul expoziției, care se numește «Mașina de ciripit», după tabloul cu același nume din 1922. La capătul opus al unor preocupări, care ne dezvăluie un Klee din plin integrat într-o arie de spiritualitate cu tradiții bine conturate, se află numeroasele desene și picturi târzii, lucrate între 1937—1940, la Berna. În formate considerabil mai mari decît lucrările de tinerete și maturitate, Klee, de la momentul ezoteric-decorativ, în care, asemenea lui Itten și Artur Segal, desfășura, cu mijloace coloristice cvasiabstracte sau abstracte, simboluri cu substrat filosofic-religios, trece la un sistem de semne tot predominant grafice, dar cu prezențe accentuate ale negrului, și stranii aluzii la formele de literă. În aceste compoziții, cu trasee liniare labirintice, energic structurate, au putut fi identificate mereu «drumuri spre o poartă închisă» care ar avea caracterul unei presimțiri de moarte. Din aceeași perioadă, alte desene schițează atitudini antifasciste, de o dramatică intensitate emoțională, dar exprimată cu mijloace grafice de aceeași finețe binecunoscută. Suplețea lui Klee este, astfel, în primul rînd, una de ordinul substanței spirituale a operei. Din această substanță face parte și umorul; dar nu ironia, ci surîsul. Pînă la schițele din urmă, în preajma morții — seria îngerilor — Klee va cultiva acest dar ca pe o virtute ultimă și supremă a omului esențialmente neretic, a omului adevărat.

xilon 10

În luna octombrie 1987 a fost deschisă la Gewerbestemuseum din Winterthur Trienala de xilogravură «XILON X». Din aproape două mii de gravuri trimise, juriul a selectat 200 de piese care au figurat în expoziția deschisă în orașul elvețian gazdă a trienalei.

Presa a relevat pluralismul limbajelor plastice, multiplele aspecte pe care le îmbracă figurația, observînd totodată că nu se evidențiază nici o direcție stilistică dominantă. «Artiști din București și din Montevideo, din Uppsala și Tokio mărturisesc la Winterthur iubirea lor pentru xilogravură» — își începe Conradin Wolf cronica sa, subliniind ceva mai departe: «Româncă Ethel Băiaș îmbogățește expoziția cu o contribuție de un ironism particular — e vorba de al său Rinocer, un «rinocer cu cravată» pe care-l intitulează simplu Obsesie».



calendar

ion irimescu (n. 27 februarie 1903), Artist al Poporului
fodor nagy eva (n. 2 februarie 1928), pictor, Cluj-Napoca
simion liviu florea (n. 3 februarie 1928), pictor, Cluj-Napoca
doina elas trifan (n. 17 februarie 1928), sculptor, Cluj-Napoca
georghe vartic (n. 20 februarie 1928), sculptor, București
aurel calotă (n. 1 februarie 1923), pictor, Pitești
nicolae constantinescu (n. 14 februarie 1923), grafician, București

valentina dinu (n. 11 februarie 1933), sculptor, București
mircea vârzaru (n. 14 februarie 1933), pictor, Constanța
constantin popovici (n. 1 februarie 1938), sculptor, București
niculiță secieru (n. 1 februarie 1938), pictor, București
nicolae adam (n. 20 februarie 1938), sculptor, București
constantin alban (n. 27 februarie 1938), pictor, București

dans ce numéro:

Le sculpteur **Ion Irimescu**, président de l'Union des Arts Plastiques de la R. S. de Roumanie, vient de célébrer le 85^e anniversaire de sa naissance. Une lettre ouverte lui est adressée à cette occasion par son ami de toujours, le peintre Corneliu Baba. Nous publions ensuite l'interview recueillie auprès du sculpteur par Theodor Redlow, lequel relate l'atmosphère optimiste, la sérénité de l'expression et le sens très sûr de l'équilibre qui se dégagent de son œuvre axé sur des thèmes majeurs: la maternité, la musique et la danse. Soulignant que ces thèmes correspondent à son monde intérieur, et que dans sa production il a toujours essayé d'aboutir à une unité organique entre l'observation directe de la nature et «l'interprétation dans le sens d'une synthèse, d'une quintessence qui puisse mieux exprimer l'idée», l'artiste aborde les problèmes du métier, montrent les principes qui régissent la transposition dans une sculpture des éléments données par la nature.

george filipescu

p. 19

Né le 11 juillet 1940 à Suceava. Mort le 24 août 1987. Études: Institut d'Arts Plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1963). Débute en 1967. Participe aux expositions officielles et de groupe organisées à Bucarest. Expositions personnelles: 1969, 1971, 1977, 1983 — Bucarest.

Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1976 — Berlin (R.D.A.), Prague; 1977 — Portugal, R.S.F. Yougoslavie, R.F. d'Allemagne, 1978 — R.F. d'Allemagne, Egypte, Portugal, Congo, Zaïre, Nigeria, 1979 — Soudan, 1983 — Varsovie, Bucarest, Mannheim, 1985 — Londres.

Expositions internationales: 1971, 1972 — Concours international de dessin «Joan Miró», Barcelone; 1982 — Biennale internationale de peinture — Kosice (R. S. Tchecoslovaquie); 1985 — Biennale de peinture — Cagnes-sur-Mer.

Participe aux Symposiums internationaux de ajdubesörmeny (R. P. Hongrie); 1977 — Kuopio (Finlande); 1981 — Wrocław (R. P. Pologne). Prix: 1968 — Mention accordée par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest. 1987 — bourses d'études en Italie et en France.

doru coadă

p. 21

Né en 1937 à Craiova, mort le 5 janvier 1988 à Bucarest.

Études à l'Institut d'Arts Plastiques «N. Grigorescu» de Bucarest.

Il a participé à de nombreuses expositions officielles, collectives et de groupe en Roumanie et à l'étranger: 1973, 1976 — Bucarest (Triennale des arts décoratifs); 1976 — Athènes (Exposition d'art décoratif roumain); Munich (Exposition internationale de bijoux); Bucarest (Exposition collective d'art décoratif); 1977 — Bucarest («Bijoux», exposition de groupe; Festival national «Hymne à la Roumanie — étape départementale); Oradea (Festival national «Hymne à la Roumanie» — étape républicaine); 1978 — Erfurt (II-e Quadriennale des arts décoratifs); Bucarest (Salon Municipal des arts décoratifs);

«La Mode», exposition de groupe; Stockholm (Exposition collective de bijoux); 1979 — Mannheim (Exposition d'art décoratif roumain); Bucarest (II-e Festival «Hymne à la Roumanie», Salon Municipal des arts décoratifs, ÉREN); 1980 — Bucarest (Exposition de mode et de bijoux, Salon Municipal des arts décoratifs, Salon des arts décoratifs, Quadriennale des arts décoratifs); 1983 — Bucarest («Bijoux», «Les arts du métal», expositions collectives; Salon Municipal des arts décoratifs); Jablonec (VII-e Concours international de bijoux); 1984 — Bucarest (Quadriennale des arts décoratifs).

daniela orăvițan belgescu

p. 22

Née le 5 octobre 1951 à Lugoj. Études à I.P.3 — Timișoara. Diplômée en 1975. Début en 1975. Participe assidûment aux expositions républicaines organisées à Bucarest (1978—1987), aux expositions départementales de Timișoara (1975—1986) ainsi qu'à de nombreuses expositions commémoratives, collectives, thématiques et de groupe ouvertes à Bucarest, Timișoara, Lugoj, Alba Iulia, Reșița, Arad, Oradea, Baia Mare, Tîrgu Mureș etc. Expositions personnelles à Timișoara (1974, 1975, 1978, 1981, 1984, 1986) et Lugoj (1979). Expositions d'art graphique roumain organisées à l'étranger: 1982 — Prague (Exposition de gravure), Gera (R.D.A.); 1983 — Pays Bas, Gera (R.D.G.); 1984 — Chine, Portugal, Etats-Unis; 1987 — Portugal. Expositions internationales: 1980 — Barcelone (Concours de dessin «Joan Miró»); 1986 — Rome (Concours d'aquarelles); Budapest (L'art d'aujourd'hui); 1987 — Oslo, Bergen, Trondheim («Art et action») Espagne («Mail-art»). Participe aux Symposiums de peinture et d'art graphique organisés à Lazarea (1984) et Făget (1986). Auteur de scénographies (Lugoj) et de fresques (Timișoara).

Prix: 1985 et 1987 — Lauréate du Festival national «Hymne à la Roumanie», Bucarest.

leontina mailatescu

p. 23

Née en 1932. Diplômée de l'Institut d'Arts Plastiques «N. Grigorescu» de Bucarest. Début en 1962. Auteur de tapisseries, de tissus imprimés selon une technique personnelle, de design vestimentaire, ainsi que de peintures en détrempe à l'œuf — qu'elle présente dans des expositions collectives et de groupe en Roumanie et à l'étranger. Expositions personnelles à Bucarest (1976, 1978) et Constantza (1976). Expositions à l'étranger: 1958 — Etats-Unis, République Fédérale d'Allemagne, Mexique; 1974 — Philadelphie, Boston, New York; 1979 — Hongrie, Pologne; 1980 — Yougoslavie; 1981, 1984 — République Démocratique Allemande; 1985—1986 — Bulgarie; 1986, Israël; 1987 — Chili. En 1971 — bourse de spécialisation à la «Hochschule für die Angewandte Kunst» de Vienne — section mode. Depuis 1961 enseigne la tapisserie et le design vestimentaire à l'Institut d'Arts Plastiques «N. Grigorescu» de Bucarest. Entre 1972 et 1980 publie des articles dans les revues «Modern» et «Moda». Prix honorifique de la VIIIe Biennale internationale de Valparaiso.

