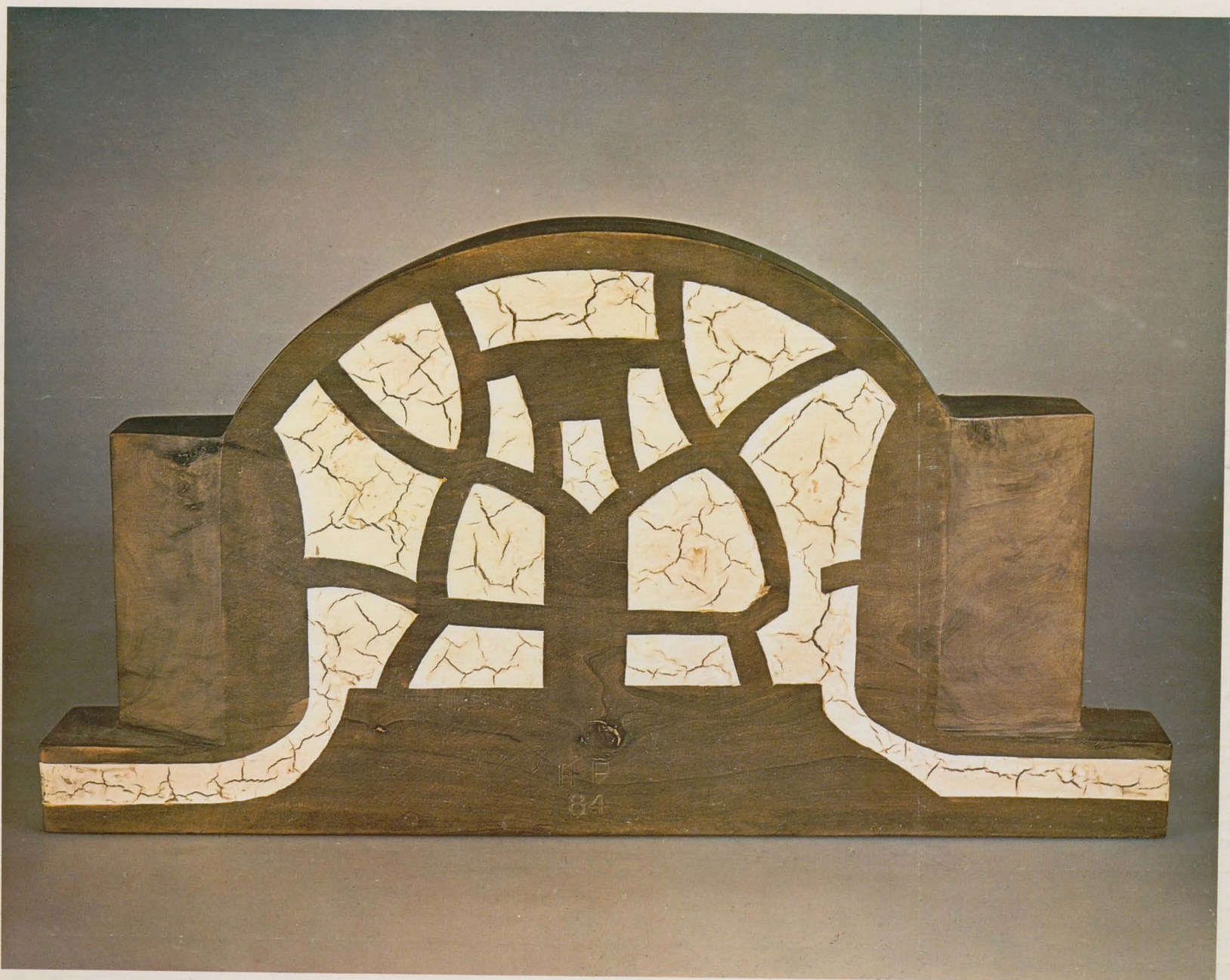


arta

ANUL XXXV

Nr. 6 / 1988



arta

ANUL XXXV

Nr. 6/1988

**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 70.71.80, 71118,
București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL:

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

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ:

Gheorghe Matei

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Atanase Cartoian, Mihai Oro-
veanu, Emil Berdeli, Adrian Sil-
van-Ionescu, Vasile Cercel, Geor-
ge Miron, Florin Hornoiu, Cris-
tinel Trancă, Cornelia Șoană

DIAPOZITIVE COLOR:

Florin Hornoiu

Redacția mulțumește artiștilor și
colaboratorilor pentru mate-
rialele ilustrative puse la dispo-
ziție

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate
oficiile poștale, factorii poștali și
la Ad-ția revistei ARTA din str.
Nicolae Iorga 21, București 1

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.B. Box 12—201, Telex 10376
PRSFIR

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

40541

Lei 30

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

EDITORIAL	1	În spiritul Tezelor din aprilie. Cultură și angajare	Arta
CRONICA	3	Bienala de pictură și sculptură	Arta
TABERE	10	Sighetu Marmăției	Gheorghe Kazar
	13	Covasna	Octavian Barbosa
	14	Oarba de Mureș	Gheorghe Vida
	16	Scinteia — Iași	Adrian Silvan-Ionescu
	18	Săliște	Rodica Pascu
	20	Singeorz	S. Adrian
FIȘE DE ISTORIA ARTEI	22	Călători englezi în Țările Române. Jurnale ilustrate	Adrian Silvan-Ionescu
TABERE INTERNAȚIONALE	24	Plovdiv	Mihai Ispir
	26	Röhbild	Vasile Cercel
ATELIER 35	27	Gravura mică	Vasile Radu
	28	Bistrița—Năsăud	Călin Dan
CRONICA	29	Expoziție de grup — Brașov	Theodor Redlow
PROFIL	31	Nicolae Chirilovici	Horia Medeleanu
	33	Jurnalul galeriilor	Daniel Prelici, Cătălin Davidescu, Valentin Ciucă
CĂRȚI/IDEI	39	Virgil Vătășianu: Studii de artă veche românească și universală Plastica și eroii soldați	Anca Vasiliu S. Adrian
MERIDIANE	40	Tablouri din colecția de artă Firestone	V. Radu

COFERTA	I	Thorax	Horea Flămînd
	IV	Natură statică	Nicolae Chirilovici,

EDITORIAL	1	Dans l'esprit des Thèses d'avril. Culture et engagement	Arta
CHRONIQUE	3	La Biennale de peinture et de sculpture	Arta
SYMPOSIUMS	10	Sighetu Marmăției	Gheorghe Kazar
	13	Covasna	Octavian Barbosa
	14	Oarba de Mureș	Gheorghe Vida
	16	Scinteia — Iași	Adrian Silvan-Ionescu
	18	Săliște	Rodica Pascu
	20	Singeorz	S. Adrian
FICHES D'HISTOIRE DE L'ART	22	Voyageurs anglais dans le pays roumains	Adrian Silvan-Ionescu
SYMPOSIUMS INTERNATIONAUX	24	Plovdiv	Mihai Ispir
	26	Röhbild	Vasile Cercel
ATELIER 35	27	Gravure de petit format	Vasile Radu
	28	Bistrița	Călin Dan
CHRONIQUE	29	Exposition de groupe — Brașov	Theodor Redlow
PROFIL	31	Nicolae Chirilovici	Horia Medeleanu
	33	Le journal des galeries	Daniel Prelici, Cătălin Davidescu, Valentin Ciucă
LIVRES/IDÉES	39	Virgil Vătășianu: Etudes d'art roumain et universel L'art plastique et les héros-soldats	Anca Vasiliu S. Adrian
MÉRIDIENS	40	Les tableaux de la collection Firestone	V. Radu

COUVERTURE	I	Thorax	Horea Flămînd
	IV	Nature morte	Nicolae Chirilovici

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	В духе апрельских тезисов. Культура и сопричастность	Arta
ХРОНИКА	3	Двухгодичная выставка живописи и скульптуры	Arta
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ			
ЛАГЕРИ	10	Сигет	Георге Казар
	13	Ковасна	Октавиан Барбоса
	14	Оарба де Муреш	Георге Вида
	16	Скынтя — Яссы	Адриан Силван Ионеску
	18	Сэлиште	Родика Паску
	20	Сындржердж	Адриан Силван Ионеску
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЛАГЕРИ	24	Пловдив	Михаил Испир
	26	Рембилд	Василе Черчел
МАСТЕРСКАЯ 35	27	Гравюра малых размеров	Василе Раду
	28	Бистрица Нэсауд	Кэлин Дан
ХРОНИКА	29	Коллективная выставка — Брашов	Теодор Редлов
ПРОФИЛЬ	31	Николае Кирилович	Хория Меделяну
	33	Дневник галерей	Даниел Прелич, Кэтелин Давидеску, Валентин Чука
КНИГИ/ИДЕИ	39	Вирджил Вэтяшану: Исследования в области искусства румынского средневековья и мирового искусства Изобразительное искусство и войны-герои	Анка Василиу С. Адриан
МЕРИДИАНЫ	40	Картины из художественной коллекции Файерстона	В. Раду

ОБЛОЖКА	I	Торакс	Хоря Флэмьнд
ОБЛОЖКА	IV	Натюрморт	Николае Кирилович

În spiritul tezelor din aprilie

strîns uniți în jurul partidului

Așa cum arăta secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în *Expunerea cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și ale situației internaționale* — expunere prezentată în cadrul ședinței Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. din 29 aprilie — « în noua etapă a construcției socialiste și în perspectivă crește și mai mult rolul politic conducător al partidului în toate domeniile ». Analizînd în mod magistral activitatea economico-socială a României, structurile sale organizatorice, căile și mijloacele de continuare a dezvoltării, pînă la nivelul de țară mediu dezvoltată, secretarul general al partidului a pus în fața noastră țeluri mobilizatoare, a conturat cu limpezime locul și rolul ce îi revine fiecărui cetățean activ al patriei noastre, în cadrul efortului comun.

Ideile și orientările de importanță istorică ale acestei expuneri, formulate într-un moment hotărîtor al dezvoltării noastre economico-sociale, au devenit tezele viitoarei plenare a C.C. al P.C.R. Întreaga națiune a luat cunoștință de ideile generoase și de îndemnul cuprins în textul *Tezelor din aprilie*, care au fost pe larg dezbătute în organele și organizațiile de partid, în presa scrisă și vorbită, în rîndurile maselor largi. Aceasta demonstrează încă o dată omogenitatea socială și politică a națiunii noastre, unitatea organică în jurul partidului, al secretarului său general, probează eficacitatea politicii partidului, modul firesc în care liniile călăuzitoare trasate de acesta exprimă înseși dezide-

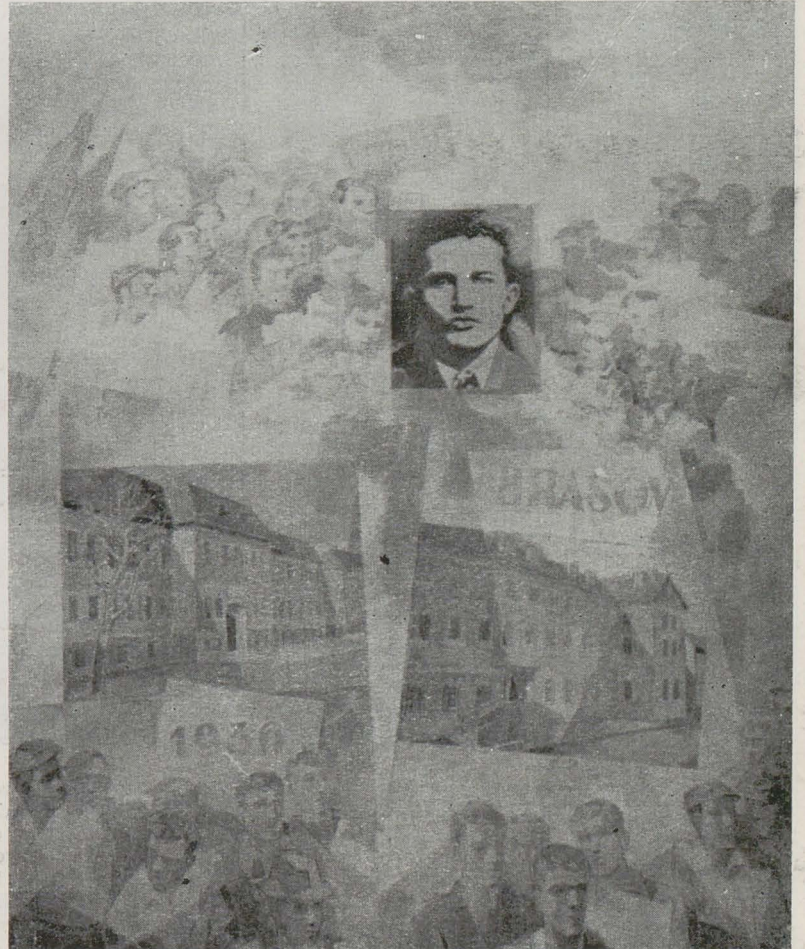
ratele cele mai înalte ale poporului, oglindesc în mod just necesitatea istorică a momentului.

Un rol hotărîtor în exprimarea acestor adevăruri fundamentale revine factorului de educație politico-ideologică, științei și învățămîntului, creației artistice de toate genurile. Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, societatea României socialiste aspiră, prin prețuri continue, la omogenizarea claselor progresiste — clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea — într-o categorie unică, a poporului muncitor, constructor conștient al destinului său, al celei mai drepte orînduirii.

Acest proces revoluționar, lent dar inevitabil, își găsește de pe acum o exprimare elocventă în munca de creație a scriitorilor, plasticienilor, a oamenilor de artă și cultură. Modul cum ei înțeleg, pe de o parte, să se implice direct în procesul de educare a maselor largi, proces inițiat de către partidul nostru; modul cum, pe de altă parte, ei participă la efortul mobilizator de făurire a noii societăți, constituie tocmai doada grăitoare a unității în jurul partidului și a justeții tezei privitoare la ștergerea diferențelor dintre categoriile sociale.

Creatorii de artă sînt, alături de toți oamenii muncii, trudituri pe ogorul propășirii patriei. Ei sînt constructori vizionari, dar și activiști lucizi, munca lor este o pedagogie plină de tact și în același timp o reflectare mobilizatoare a vremurilor luminoase pe care le trăim.

arta



cultură și angajare

Nevoia ridicării continue a nivelului general de cultură reprezintă în socialism o cerință fundamentală — generată de însuși procesul edificării noii orînduirii. Nu este vorba despre o necesitate abstractă, reducibilă la soluții formale, rupte de realitate, ci despre una dintre coordonatele definitorii în cadrul transformărilor revoluționare ce au loc în toate domeniile vieții sociale. Obiectiv funda-

mental al construcției socialiste, asigurarea dezvoltării armonioase a personalității umane este posibilă doar în prezența unei preocupări statornice pentru creșterea continuă a nivelului de cultură, pentru stimularea și dezvoltarea unui larg interes față de valorile spirituale, pentru participarea tot mai largă, mai nemijlocită la viața artistică, științifică și intelectuală a țării. În complexa ecuație a dezvoltării economice și sociale, funcțiile culturii — înțeleasă ca fenomen dinamic — sînt pe cît de numeroase și diversificate, pe atît de importante. Știința și cultura epocii contemporane constituie un ansamblu, sînt comple-

mentare prin însăși poziția lor în cadrul procesului actual de dezvoltare economico-socială. Existența unui nivel ridicat de cultură generală reprezintă condiția de bază a tuturor specializărilor, premisa atitudinii față de muncă, față de viață, față de societate. Dimensiunile etice ale existenței individuale și colective sînt puternic influențate de dezvoltarea culturii. Conștiința responsabilității, sentimentele patriotice, participarea deschisă și deplină la viața socială și politică a țării poartă, în chip firesc, amprenta culturală a epocii. Tendința către formarea unei culturi armonioase și înaintate, bazată pe marile valori spirituale ale omenirii, ale poporului



nostru, reprezintă o constantă a edificării socialismului în România, afirmată îndeosebi după lucrările Congresului al IX-lea al partidului, eveniment istoric ce a inaugurat o epocă de dezvoltare fără precedent în viața patriei noastre. În momentele acelor mari prefaceri, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, acordând atenția cuvenită problemelor dezvoltării artei și culturii, a avut mai multe întâlniri cu creatorii. Cu aceste prilejuri s-au fundamentat direcțiile principale de dezvoltare a artei românești în epoca următoare, în vederea unei tot mai strânse legături între viață și creație, între obiectul artistic și publicul dornic de cunoaștere. Viața de zi cu zi, realitatea acestei epoci luminoase, strălucita istorie a patriei și poporului, iată care trebuie să fie sursele de inspirație ale artiștilor noștri.

În această lună, istoria noastră și-a dat întâlnire cu două evenimente ce s-au suprapus simbolic, la distanță de un veac. 11 Iunie 1848 este ziua mării adunări din Cîmpia Filaretului, numită apoi Cîmpia

În întreaga activitate politico-educativă va trebui să angajăm cu și mai multă putere uniunile noastre de creație din domeniul literaturii, muzicii, artei plastice. Ele trebuie să participe activ, prin toate operele lor, la promovarea concepției revoluționare, a principiilor socialiste, a politicii partidului nostru, la ridicarea nivelului general de cultură al maselor, al poporului. Presa, radioul și televiziunea, cinematografia, teatrul, în general toate mijloacele noastre de informare și de educație trebuie să-și perfecționeze activitatea, să o axeze într-o măsură mai mare pe problemele generale ale dezvoltării patriei, ale activității politico-educative de ridicare a nivelului general de cultură al întregului popor.

NICOLAE CEAUȘESCU



Libertății, unde poporul român a proclamat idealurile revoluționare, dovedindu-și astfel maturitatea politică, vigoarea claselor sociale progresiste, capacitatea de înscriere între națiunile Europei. O sută de ani mai târziu, la 11 Iunie 1948, principalele mijloace de producție din țara noastră au fost naționalizate; acest eveniment a marcat înscrierea inextorabilă a României pe drumul construcției socialismului și comunismului, a subliniat victoria forțelor progresiste, a luptei clasei muncitoare, sub conducerea partidului comunist, pentru triumful principiilor socialismului în țara noastră. Istoria unei națiuni nu este alcătuită doar din evenimente răsunătoare, dar astfel de evenimente concentrează, în mod semnificativ, efortul de durată al maselor populare, lupta dialectică pentru triumful progresului. Ziua de 11 Iunie este un astfel de moment exemplar.

Un grăitor exemplu pentru modul angajat în care artiștii, oamenii de cultură în general, au înțeles



să dea viață îndemnurilor secretarului general al partidului, îl constituie expoziția «Lupta revoluționară a poporului român pentru dreptate socială, unitate și independență națională, pentru edificarea socialismului și comunismului în România. Ctitoriile Epocii Nicolae Ceaușescu», deschisă în aceste zile la Muzeul de Artă al Republicii, pentru a marca două evenimente majore ale istoriei noastre: mișcările revoluționare de la 1848 din țările române și naționalizarea principalelor mijloace de producție, eveniment de la care se împlinesc, la 11 Iunie, patru decenii. Operele de pictură, sculptură și grafică expuse în sălile muzeului oferă o imagine sugestivă a istoriei de luptă a poporului nostru, oglindesc eforturile entuziaste, de muncă și creație, ale prezentului, dovedesc, mai cu seamă, lărga și matura participare a artiștilor plastici din țara noastră, alături de întregul popor, la opera de făurire a societății socialiste.

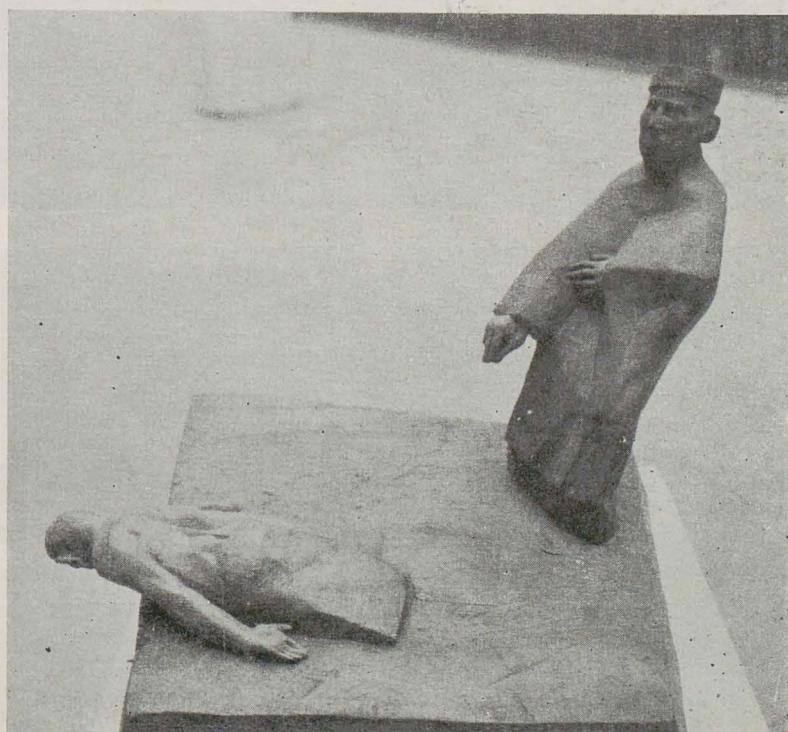
bienala de pictură și sculptură '88

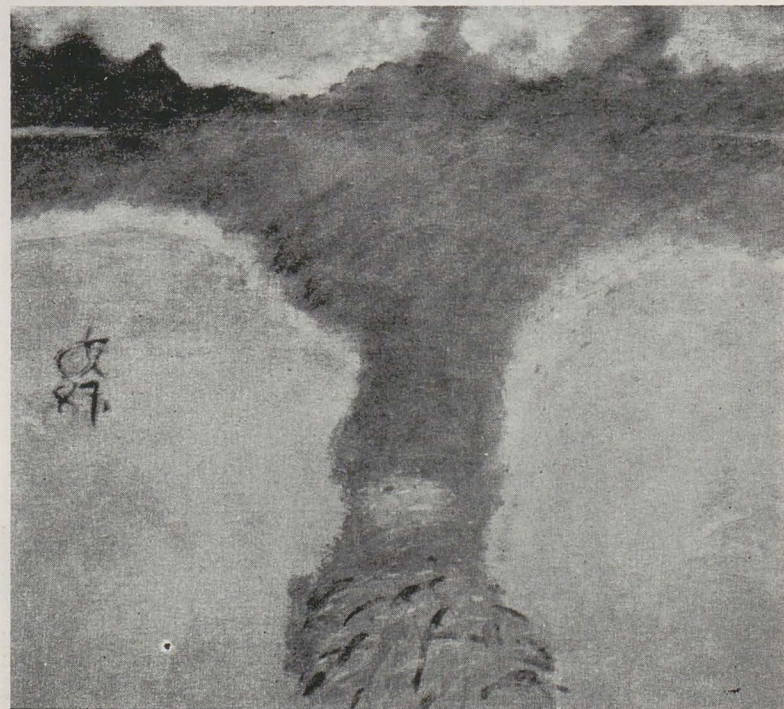
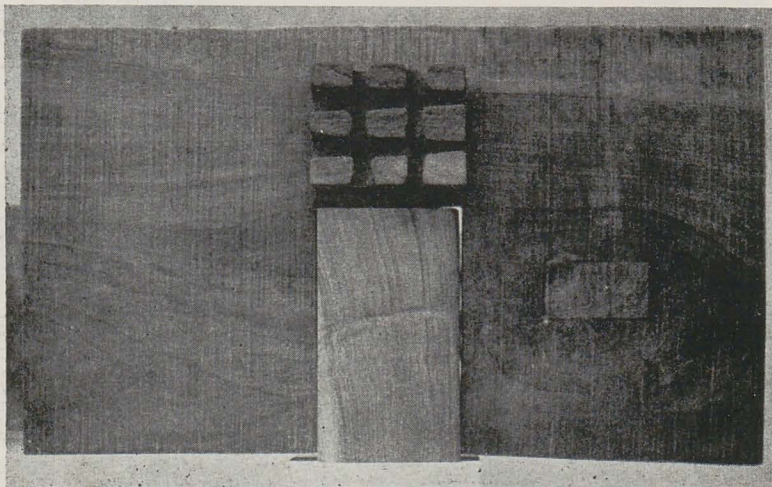
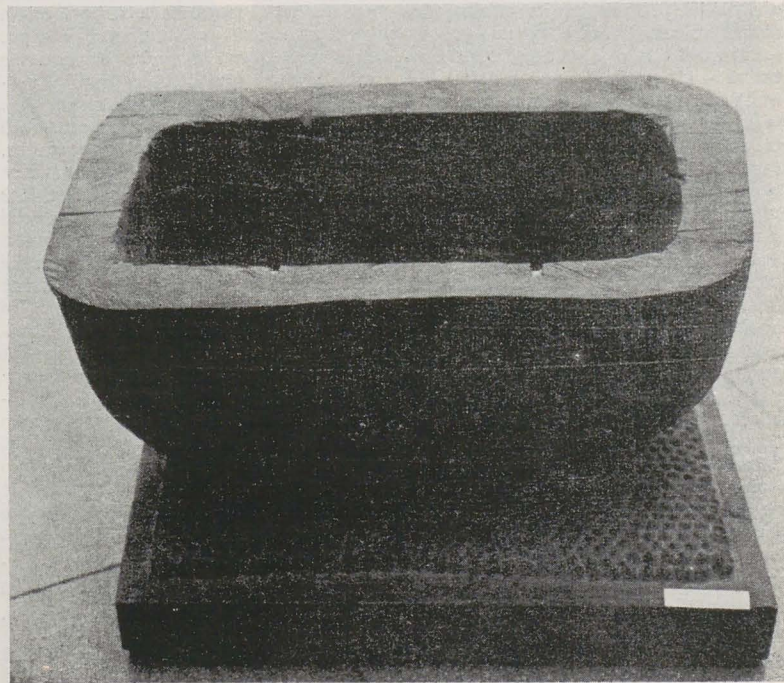
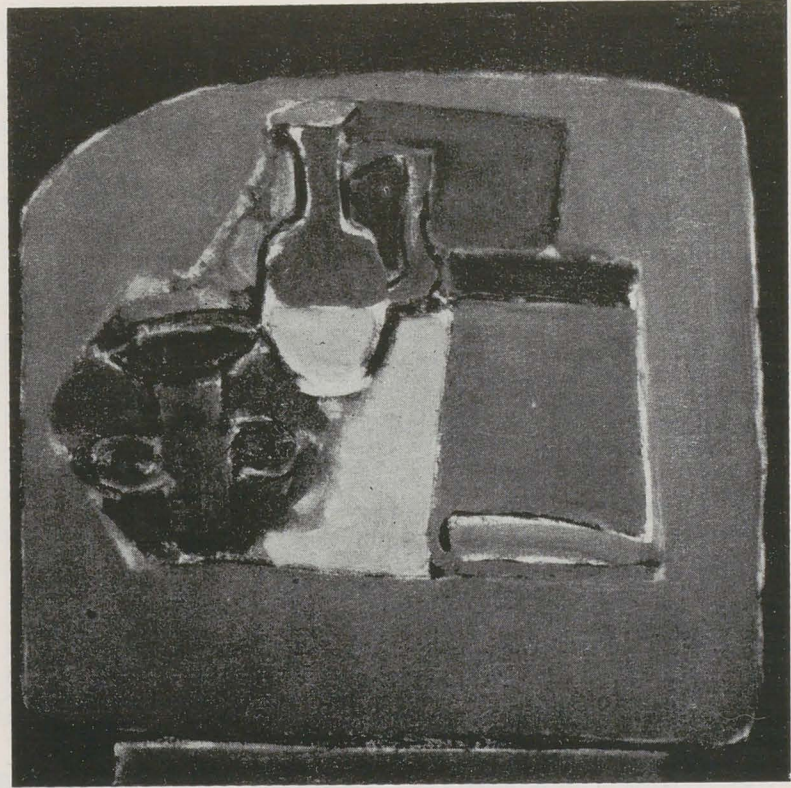
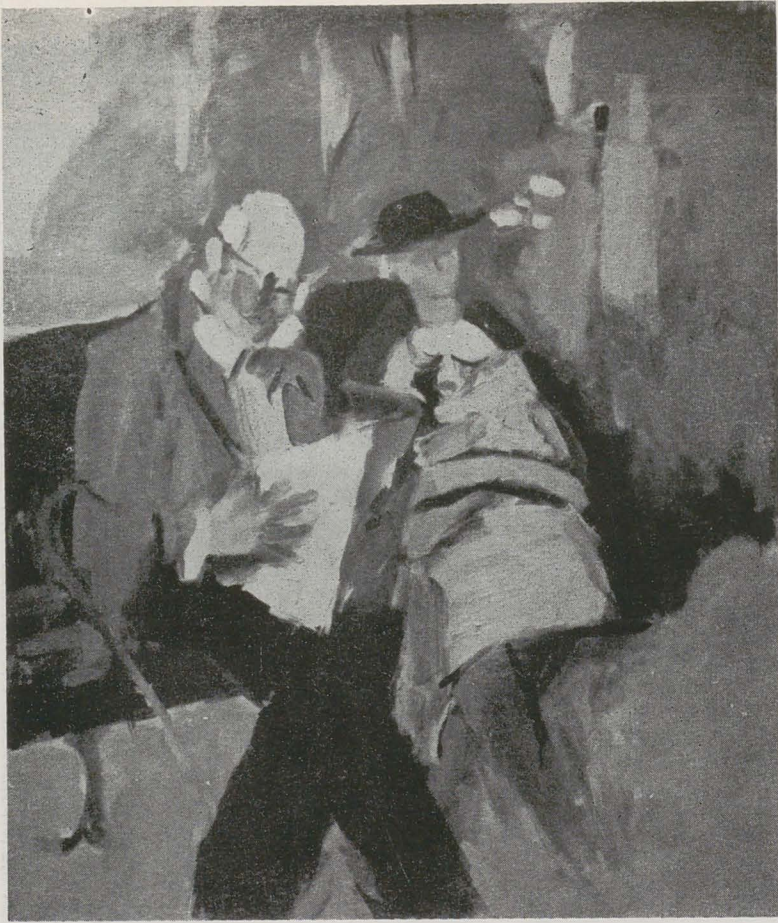
Salonul național de pictură și sculptură și-a dovedit, de-a lungul anilor, caracterul reprezentativ și relevanța în fața publicului, vitalitatea și capacitatea sa regenerativă. Născut nu dintr-o ambiție demonstrativă, nici dintr-un entuziasm particular, Salonul s-a impus în viața noastră artistică datorită unei necesități imperioase, generat fiind de o dinamică internă inexorabilă a plasticii românești. Arta noastră cuprinde un număr impresionant de valori, de toate categoriile, precum și un număr, mai mare încă, de breslași onești, care duc prin efortul lor mai departe ideea de *practică artistică*, de *profesionalism*. Numele mari nu pot fi cuprinse decât statistic, iar Salonul a apărut tocmai pentru a încerca o aproximare onestă a acestui tablou vast care e arta contemporană românească. Întreprinderea nu poate fi, în sine, decât relativă, ea nici nu își propune emiterea de judecăți absolute. Fiecare ediție a Salonului nu e atât o «secțiune reprezentativă», cât graficul unor pulsații mai mult sau mai puțin armonioase pe care le emite organismul viu al artei. Există artiști refuzați de salon și artiști care îl refuză; există participanți fideli și prezențe sporadice; sînt artiști care se manifestă doar în cadrul salonului și alții care îl ignoră cu desăvîrșire. Astfel că în salon există tot atîția plasticieni (buni și răi) cîți se situează în afara lui. Salonul își asumă însă aprioric această stare subiectivă, el este autoreferențial, e suficient de amplu pentru a cuprinde licențe și erori, e suficient de longeviv pentru a accepta erorile altora, pentru a și le corecta pe cele proprii. Salonul are ierarhiile sale, dacă nu în fondul, cel puțin în forma sa; expunerea e protocolară și denotă o anumită știință a vecinătăților, o anumită ceremonie care atestă vechimea și rafinamentul. Salonul artelor își trage numele dintr-o instituție mondenă, a Salonului spiritualului și strălucitorului secol XVIII, unde conversa-

ția era principala manifestare a unei civilizații încrezătoare în valorile inteligenței. Această idee a conversației, adică a comunicării de idei grave pe un ton egal, lipsit de dramatism, este dominantă în salon. Operele măștrilor așteaptă vizitatorul în același loc, asemenea unor vechi și agreabile cunoștințe. Vecinătatea lor e agitată mereu de mici surprize — noii veniți din generații mai crude, sau venerabilii care și-au adus aminte cu nostalgie de această tovărășie a simezei, revenind după ani de absență, printre colegi. Spațiul central este populat de piesele mari, aici sculptura își acordă nota majoră, într-o benefică rarefiere a obiectelor, dense ca exprimare, însă. Zona ingrată a scăriilor și spațiul de la etaj aglomerează lucrări într-o manieră ce amintește bric-à-brac-ul saloanelor interbelice. Aici e rezervorul de nume și idei care vor avea, poate, șansa de a coborî odată în marea sală cu luminator zenital. Privitorul atent și curios de noutate este uneori răsplătit pe deplin parcurgînd cu răbdare această secțiune, unde înveți cel puțin nume noi, dacă nu descoperi idei cu totul importante. Singurele observații ce se pot face sînt de ordin tehnic. Ecloziunea fără precedent a artelor vizuale, în special în zona picturii și sculpturii, fenomen observabil mai ales în ultimii zece ani, pune problema capacității fizice de reflectare pe care o deține un salon deschis la doi ani odată. Numărul mare de tineri ce bat la porțile consacrării ar avea poate nevoie de o frecvență sporită a unor atare manifestări. Vitalitatea de care vorbeam la început nu e doar a expoziției, ci a profesiei ce o alimentează. Oricum ar sta lucrurile, important rămîne faptul că Salonul are însușirile și complexitatea unei veritabile instituții. Prin astfel de permanențe, discutabile, deci perfectibile, se verifică maturitatea și energia unei culturi.

arta

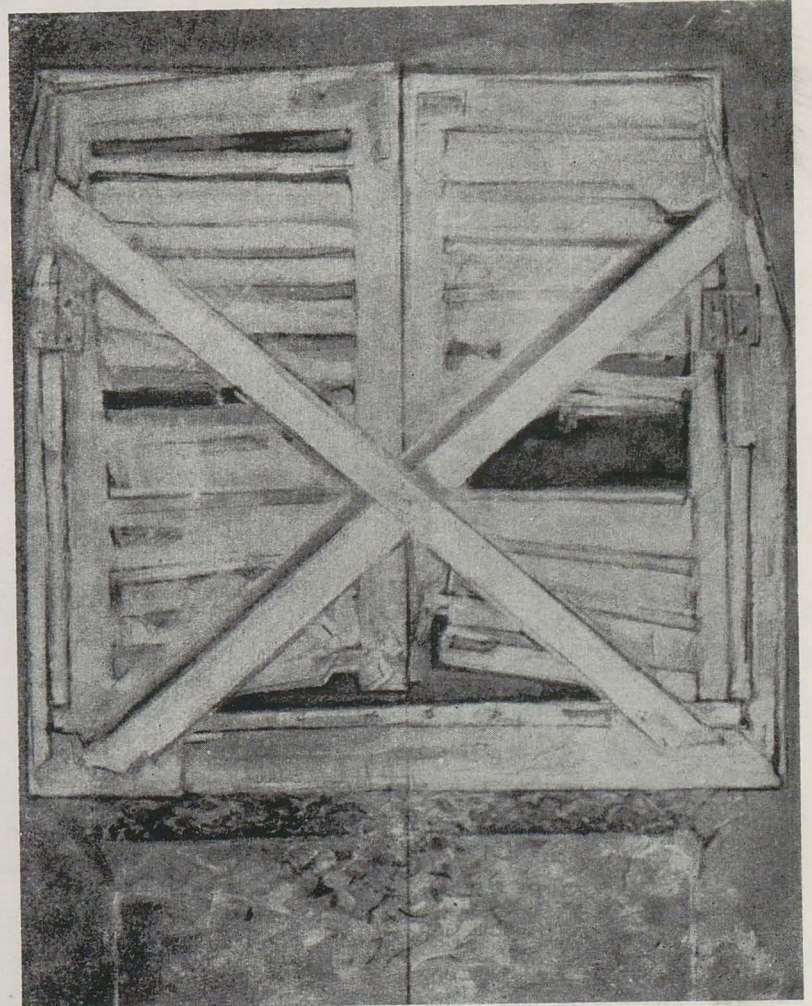
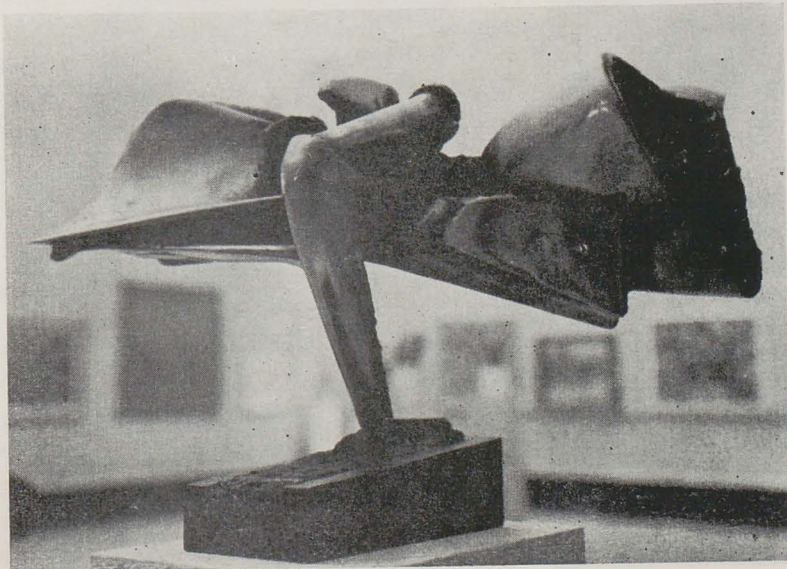
ION GHEORGHIU
STEFAN CĂLȚIA
ADRIAN POPOVICI

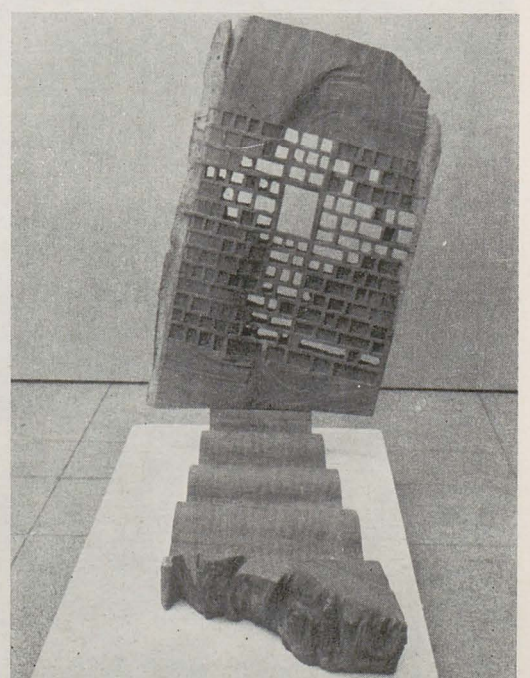
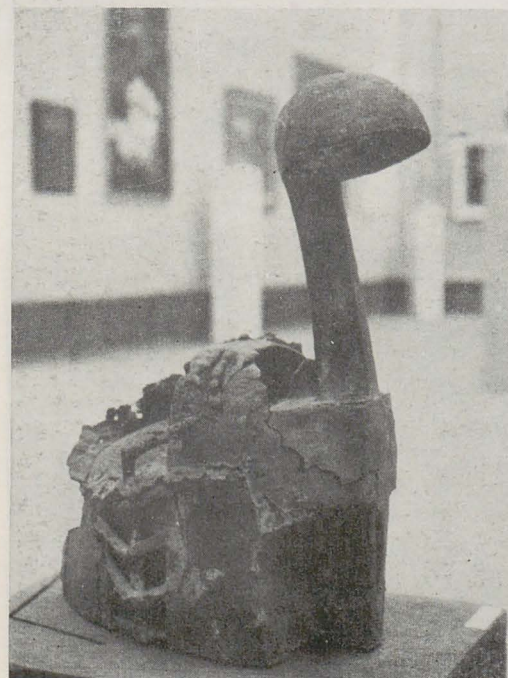
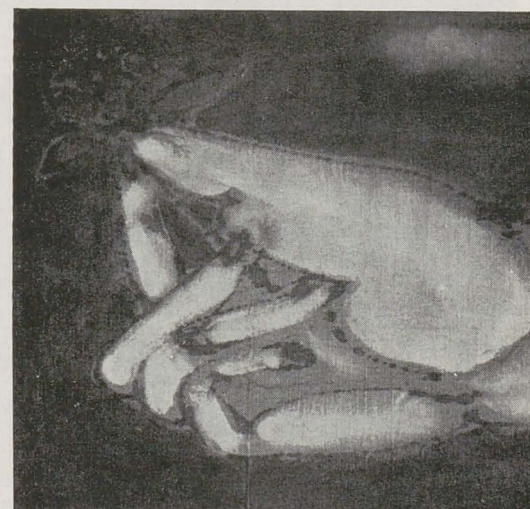
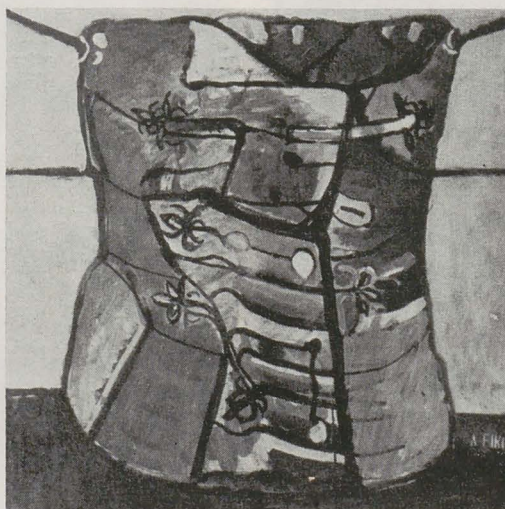
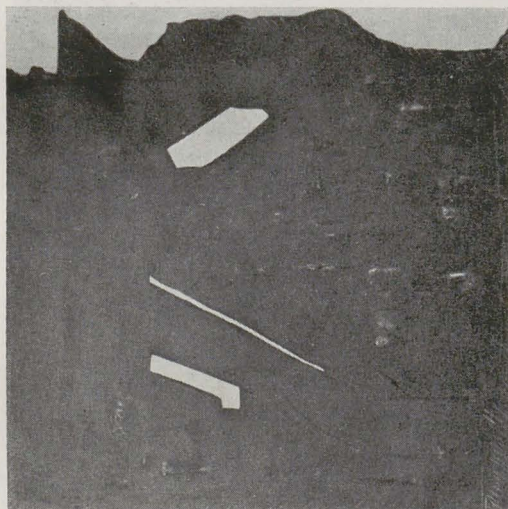
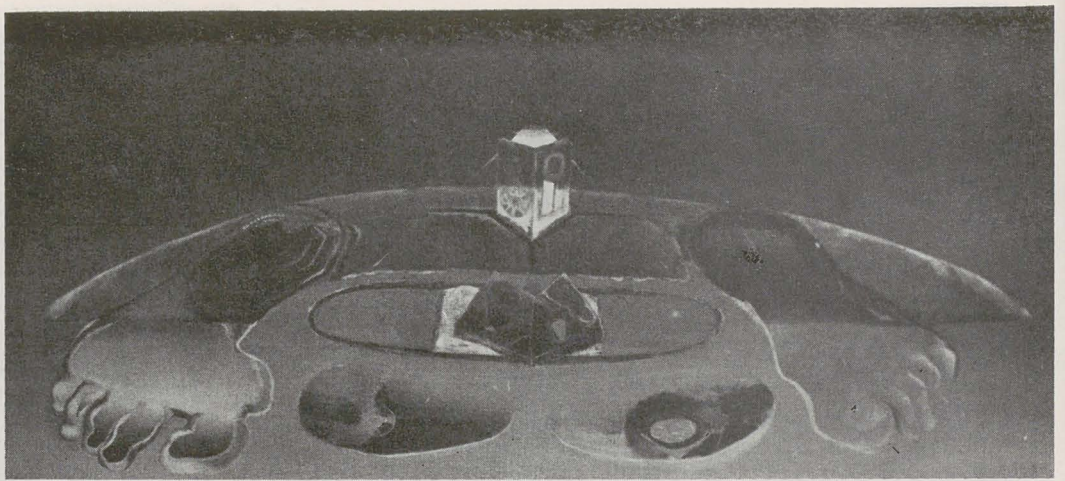
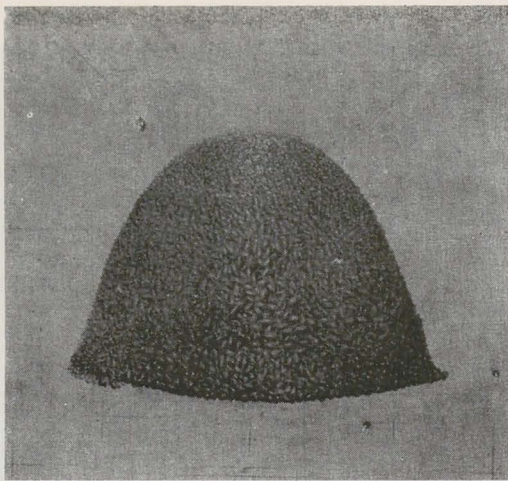




p. 4
VASILE GRIGORE
ION PĂCEA
SORIN ILFOVEANU
CLAUDIU FILIMON
OVIDIU MAITEC
GHEORGHE I. ANGHEL

p. 5
GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUȚ
HOREA FLĂMÂND
CORNELIU VASILESCU
OCTAVIAN STOIA
MIRCEA ENACHE





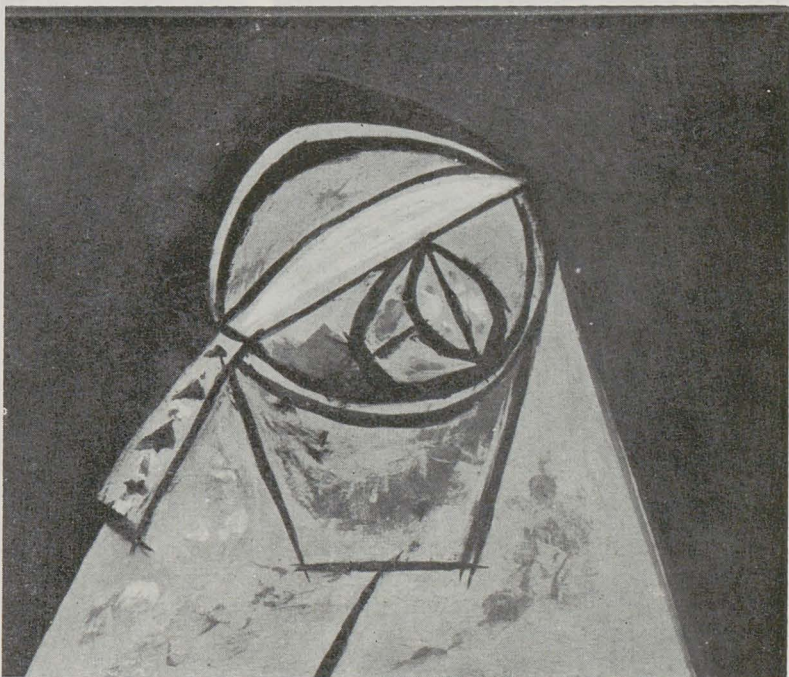
p. 6

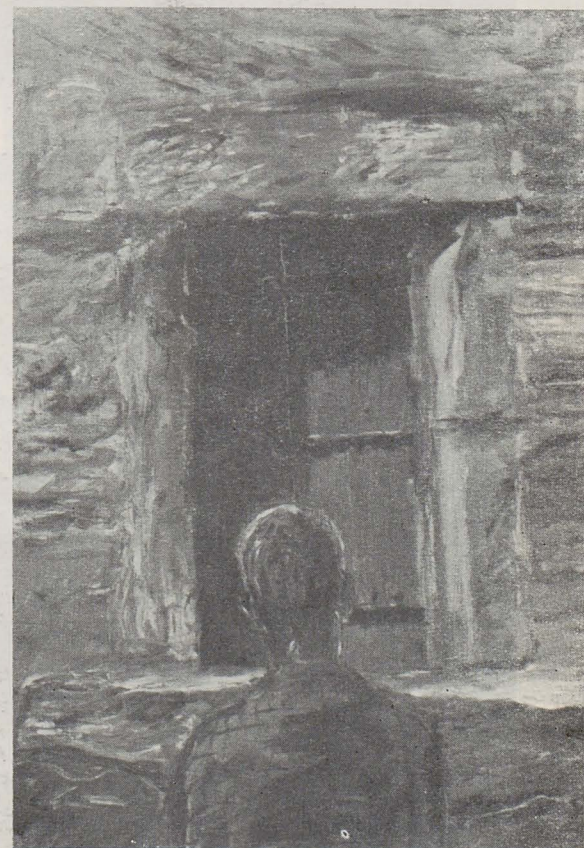
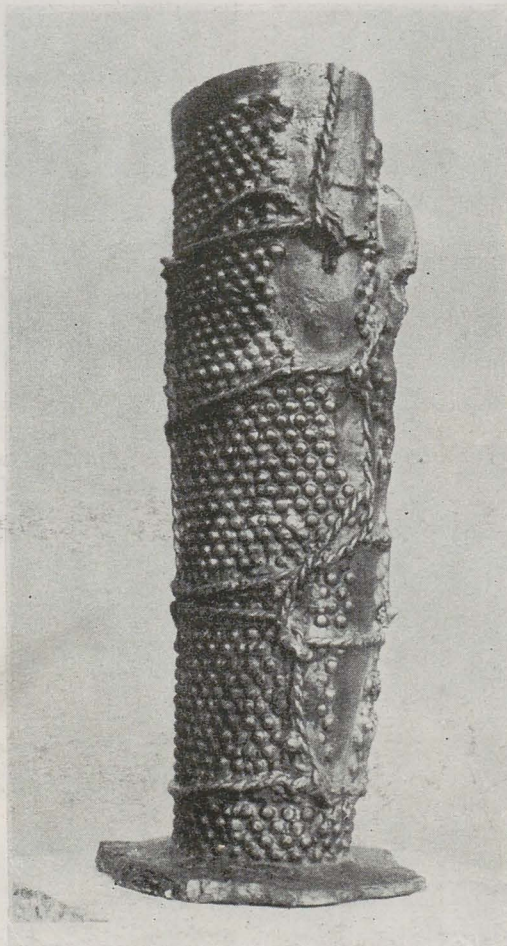
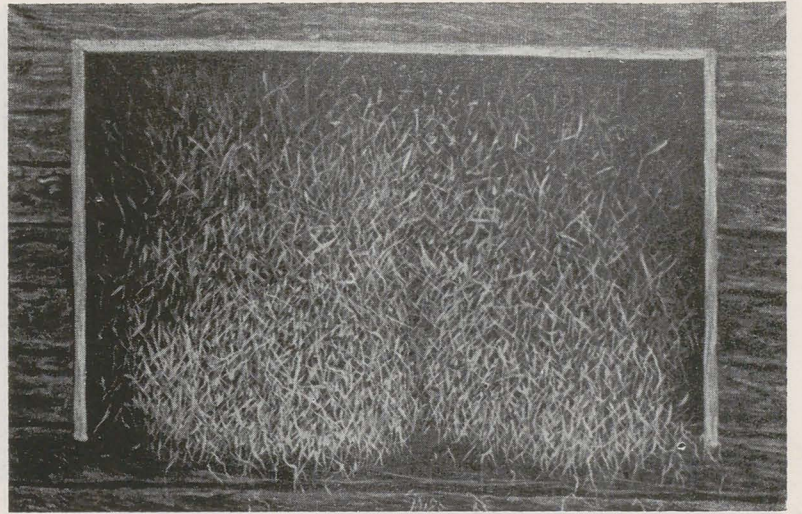
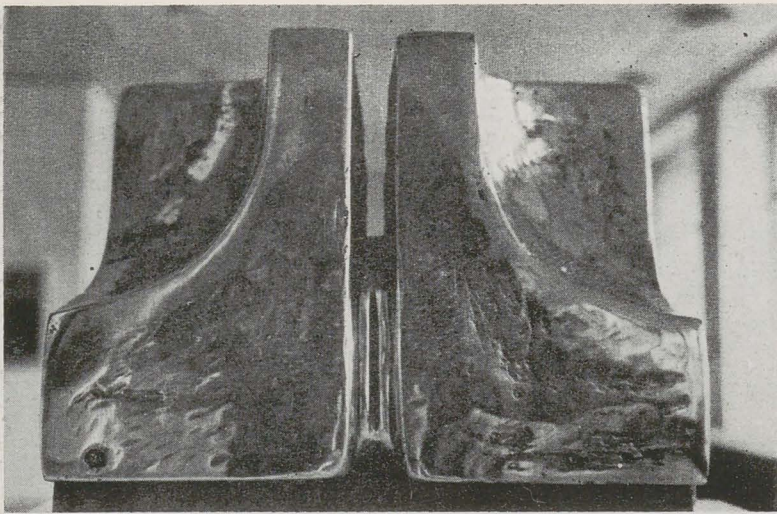
SORIN DUMITRESCU
 PAULA RIBARIU
 ROMUL NUȚIU
 GRUIA FLORUȚ
 GEORGE FILIPESCU

ANIELA FIRON
 MIHAI OLOS
 GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI
 IULIAN OLARIU
 MIHAI BUCULEI

p. 7

IOSEF KRIJANOVSKI
 VIOREL MĂRGINEAN
 DUMITRU ȘERBAN
 FLORIN MITROI
 WANDA SACHELARIE-VLADIMIRESCU
 DRAGOȘ FILIP





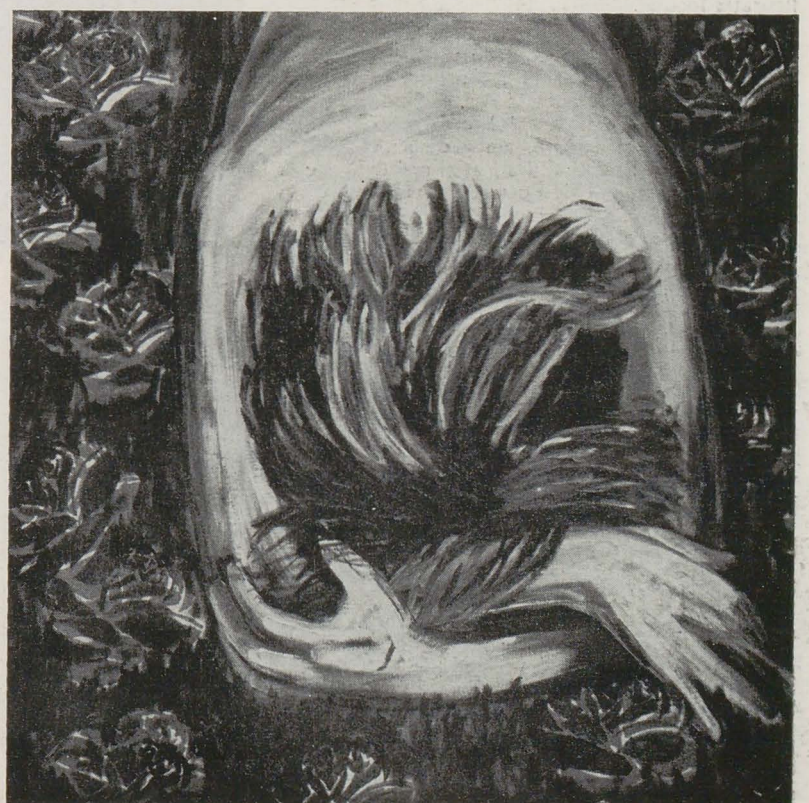
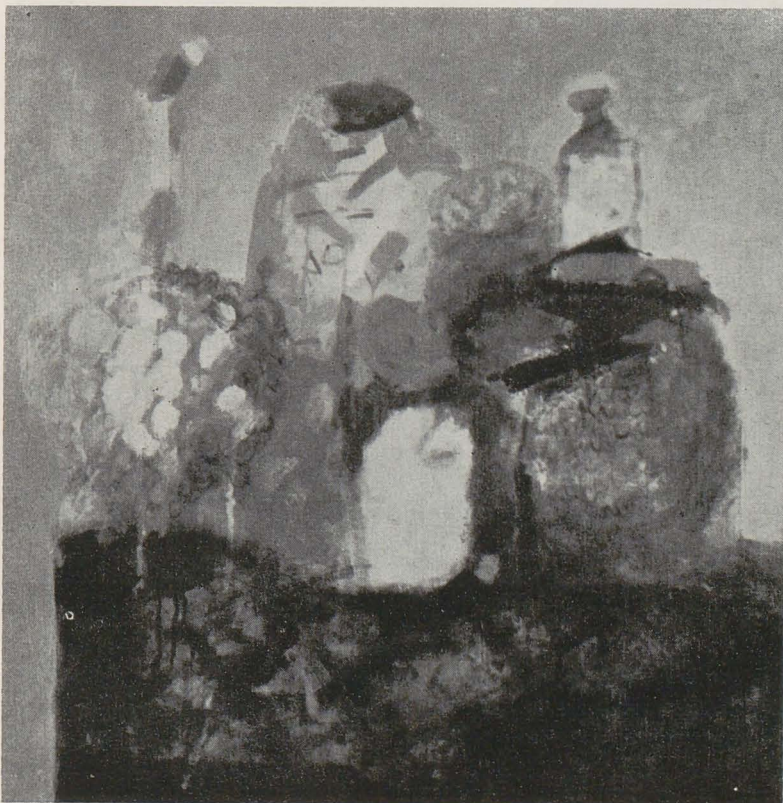
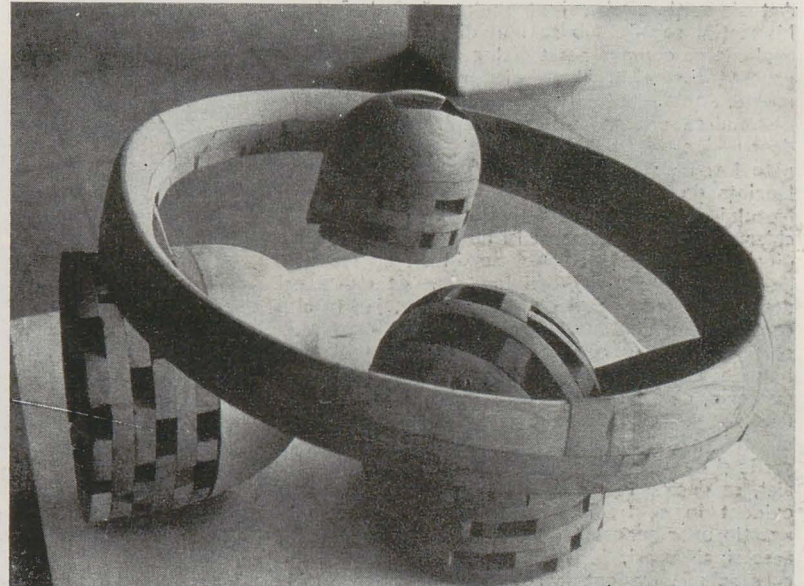
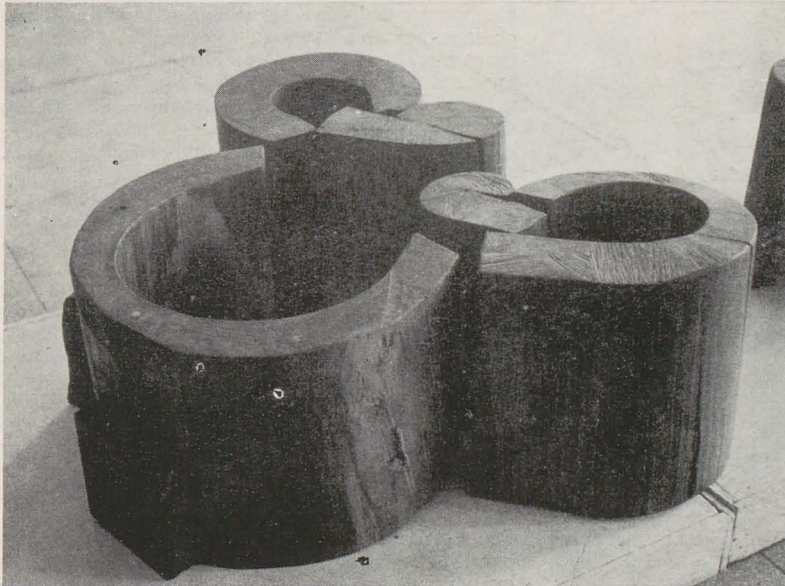
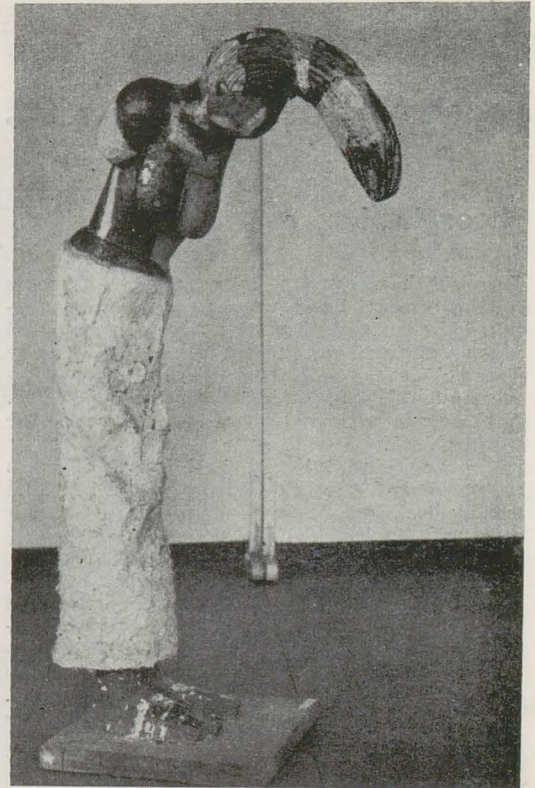
PETRU JECZA
ION DUMITRIU
TIBERIU MOȘTEANU
PAUL VASILESCU

MIHAI STĂNESCU
ȘTEFANIA DOBREFF-GRIMALSCHI
MIRON AGAFIȚEI
GREGORIAN RUSU

VASILE GORDUZ
ADINA MOCANU
DARIE DUP

DELIA BRÎNDUȘESCU-ȘERBAN
ALEXANDRU CIUTUREANU
VASILE TOLAN

MARILENA PEDA-SÂNC



lemne și semne — sighetu marmației

gheorghe kazar

Cu riscul de a deveni paradoxal ori de a prezenta cele ce urmează într-o viziune subiectiv-sentimentală, îmi permit să afirm că o tabără de sculptură în lemn ca aceea despre care este vorba aici poate fi asemuită unei grădini în care fiecare pom dă fructul care îl definește, fără însă ca neapărat să-i semene. Ar fi de mirare ca stejarul să rodească pepeni iar mărul ghindă.

La prima vedere totul se arată a fi natural, ca și cum sculpturile ar fi crescut de la sine aici. La plăsmuirea acestei iluzii contribuie și inteligenta amenajare scenografică a locului. Când urci dealul Doboieșului, mai întâi îți obișnuiești ochii, încetul cu încetul, privind casele de lemn ce alcătuiesc « Muzeul Satului Maramureșean » amenajat aici și abia după ce ai trecut de acest preambul, în fapt o etapă de inițiere, privirea cuprinde un alt deal, foarte frământat, pe care sînt amplasate lucrările artiștilor care au participat la edițiile precedente ale taberei. Dar, iată acum, în această multitudine de opere amplasate « in situ », vizitatorul se vede obligat să discearnă între cale și stare, între metaforă și tautologie, să recurgă la fantezia unde criteriul iconologic devine inoperant.

Actuala ediție a taberei de sculptură de la Sighetu Marmației se află sub semnul dialogului. Desigur, replicile ce compun acest dialog nu sînt într-o congruență armonică. Unele sînt mai degrabă argumente, altele scăpărări de spirit, parade sau butade, dezvăluirea unei profunde meditații filozofice sau doar un joc al formelor; expresie a lucidității întruate într-un material sensibil.

Dorința de dialog apare mai stringent și datorită faptului că majoritatea artiștilor veniți în tabără, chiar dacă în unele cazuri își au proiectele definite dinainte, intrînd în contact nemijlocit cu lucrările lăsate aici de predecesorii lor, simt de multe ori nevoia de reacție față de ceea ce văd, iar în alte cazuri elementul aleator (cum ar fi tragerea la sorți a lemnului ce urmează să devină sculpturi) impune autorului căutarea unei noi modalități de expresie, care și ea este adesea influențată de specificul zonei. Act definitoriu este și alegerea amplasamentului, cînd artistul, ținînd cont de factorul orografic și de vecinătatea cu alte opere găsite deja aici, se decide în mod ferm pentru dialog, uneori evident în contradictoriu. Faptul că participanții aparțin unor generații diferite dă un farmec în plus acestei alăturări, la prima vedere heteroclitice, dar care se află evident într-un sistem unitar atît în ceea ce privește structura materialului cît și configurația locului.

Să încep așadar cu înșiruirea participanților la actuala ediție, fără a ține cont de vreun criteriu. La început am încercat să fac niște clasificări pe criteriul tematic sau stilistic dar, nefiind mulțumit de rezultat (mă refer la felul cum arăta articolul într-o primă versiune), mi-am propus să prezint autorii alfabetic: rezultatul a fost și mai dezastruos. Nici criteriul cronologic nu m-a convins, așa că în ultimă instanță m-am decis să-i prezint în mod aleatoriu, și anume amestecînd fișele de carton pe care

se aflau notațiile luate la fața locului. Deși acest caz de obiectivitate « căutată » ține de criteriul extraestetice, neavînd încotro, mă voi folosi de ea ca atare.

Iată deci participanții la tabăra de sculptură de la Sighetu Marmației, ediția 1987:

Vlad Ciobanu își dezvăluie vitalitatea nedezmîntită abordînd o temă predilectă: istoria. Dorind să întrupeze amintirea lui Pîntea Viteazul, el construiește o întregă dispunere aproape scenografică. Pomenirea eroului se înfiripă nu în jurul unui chip cioplit ci, prezentînd în mod firesc un accesoriu al puterii, scaunul de judecată al acestui semilegendar domn al codrului. Masivitatea lucrăturii, echilibrarea armonioasă dintre elementul portant și cel simbolic conferă tronului-altar un aer de nedismulată măreție.

« Zborul » lui *Ion Cinghiță* este exprimat mai degrabă prin oximoron, dacă acest termen care ține de domeniul literaturii poate fi transpus în plastică. Nemișcarea Păsărilor-avioane parcă doborîte, relic-

ve poate ale unui misterios « zbor 19 », reliefează prin antiteză ideea din titlu, dinamismul celor 7 siluete fiind conținut în lungimea de ansamblu a coastei de colină. Persistă impresia că cerul însuși se prăbușește asupra lor.

Alexandru Ciutoreanu obține prin stilizări sintetice un modul ce pare a semăna cu un fel de oraș spațial dintr-un viitor îndepărtat. Intelligent concepută, într-o subtilă îmbinare de simetrie și asimetrie în care echilibrarea proporțiilor joacă rolul cel mai important, compoziția lui Ciutoreanu se arată a fi poate cea mai bine integrată în peisajul dintre lucrările actualei ediții.

Construcția lui *Alexandru Marchiș* este gîndită ca o vatră a familiei ancestrale. Ritmurile domoale ce definesc ansamblul edificiului contrastează cu siluetele simbolice de tip idol preistoric ce se află în incintă. Engramele cu conținut expresiv incluse în aceste statuete abia conturate sînt de fapt punctul referențial pentru întreaga alcătuire.

La *Ion Mîndrescu* măiestrita asamblare a grinzilor conferă, datorită acribiei cu care este aleasă realizarea structurii de ansamblu juxtapuse, un sens magic. Gîlfa emblematică rezultată din îmbinarea elementelor definitorii ale unei prese de ulei populare cu imaginea abia sugerată a unui animal fantastic, se remarcă în contextul actualei tabere, fiind un exemplu de tratare simbolică a specificităților distinctive conținute în tehnica lemnului. Capacitatea de abstractizare și simplificare nu exclude posibilitatea de a surprinde caracterul expresiv al semnelui.

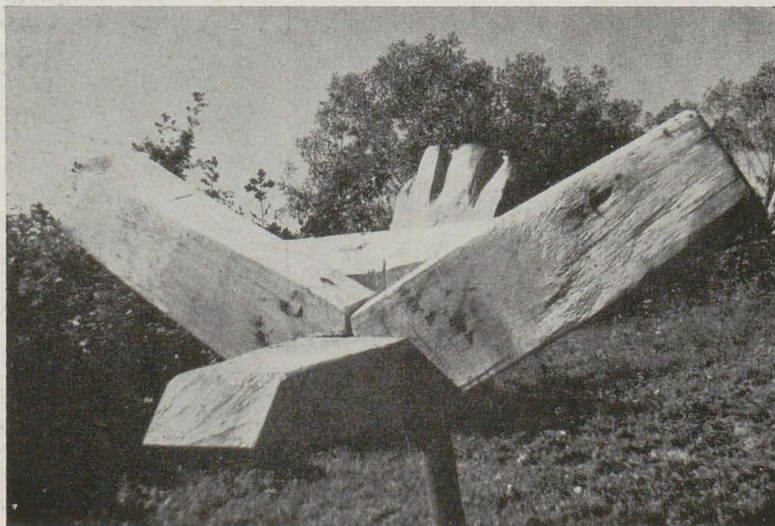
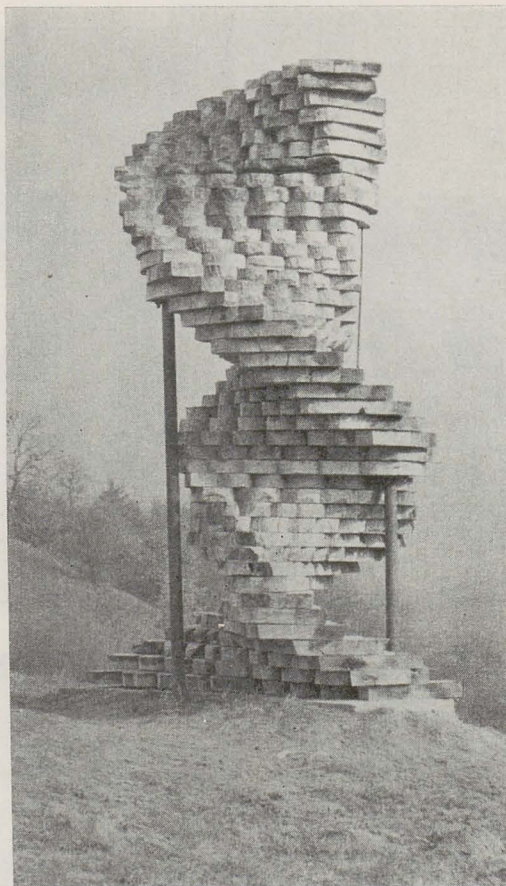
Concepută cu un vădit simț al echilibrului, ca o troiță la margine de drum, sculptura lui *Mircea Roman* își farmecă privitorul, comunică o stare de tensiune interioară și îl atrage spre meditație, spre reculegere.

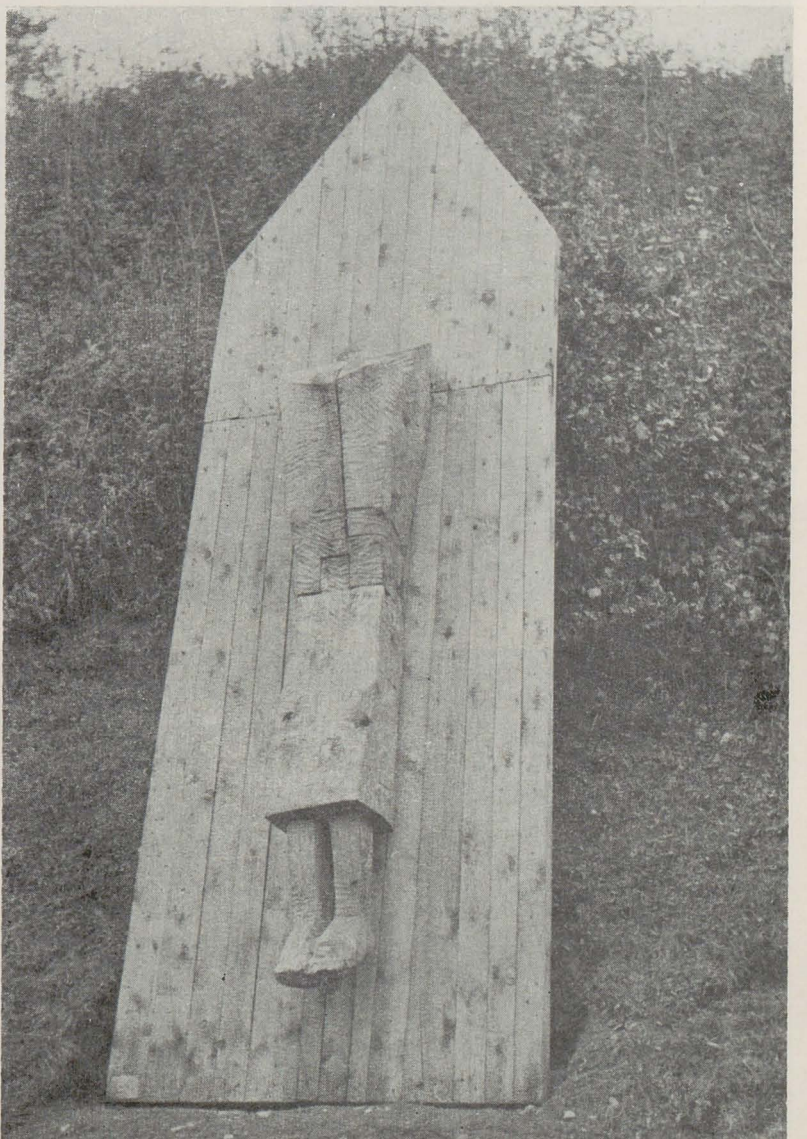
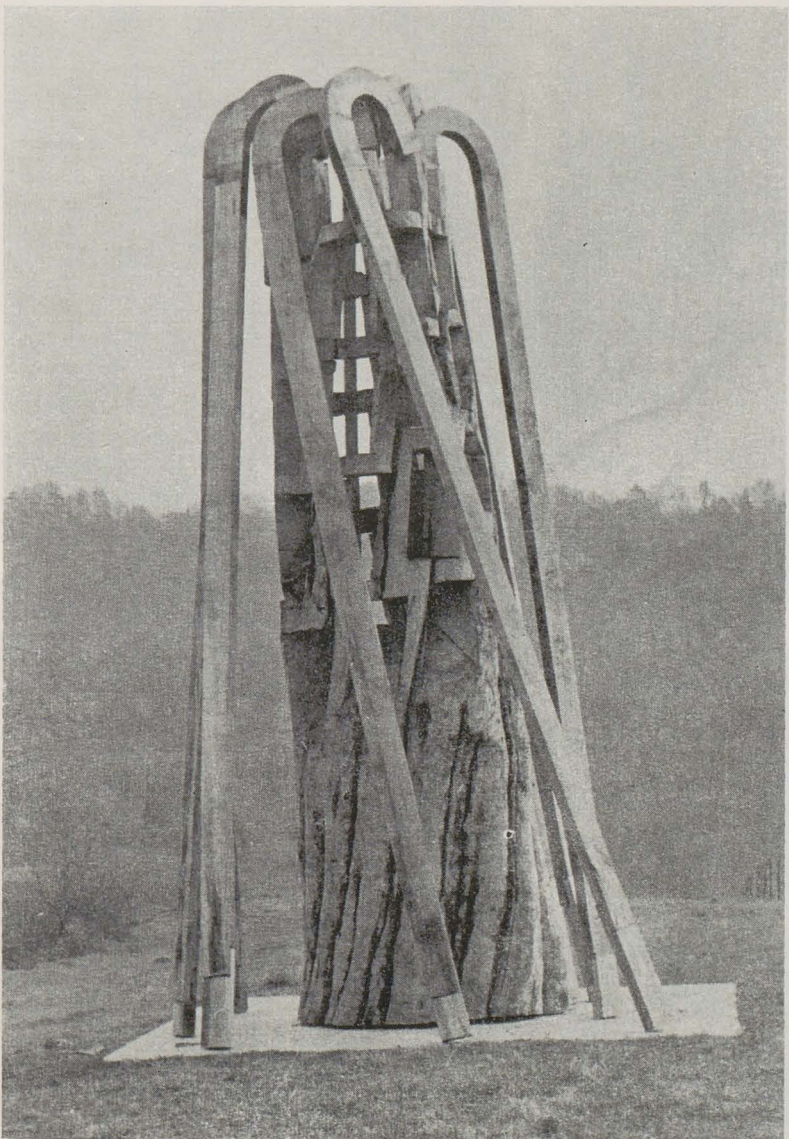
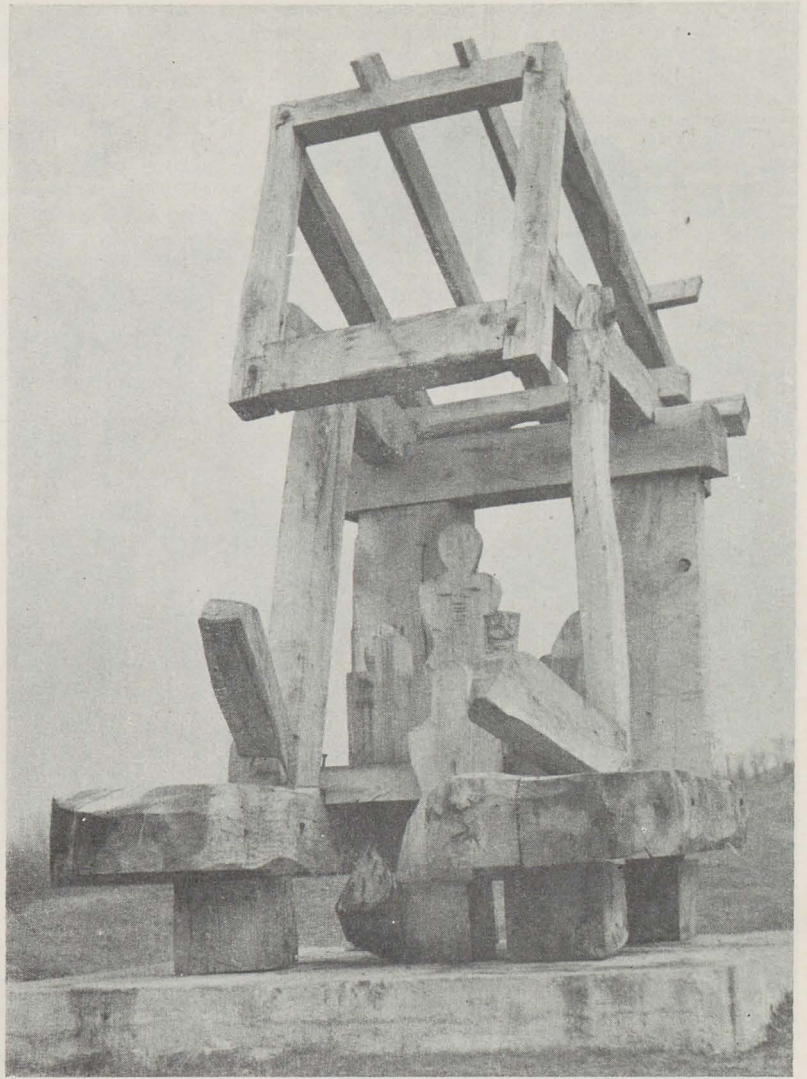
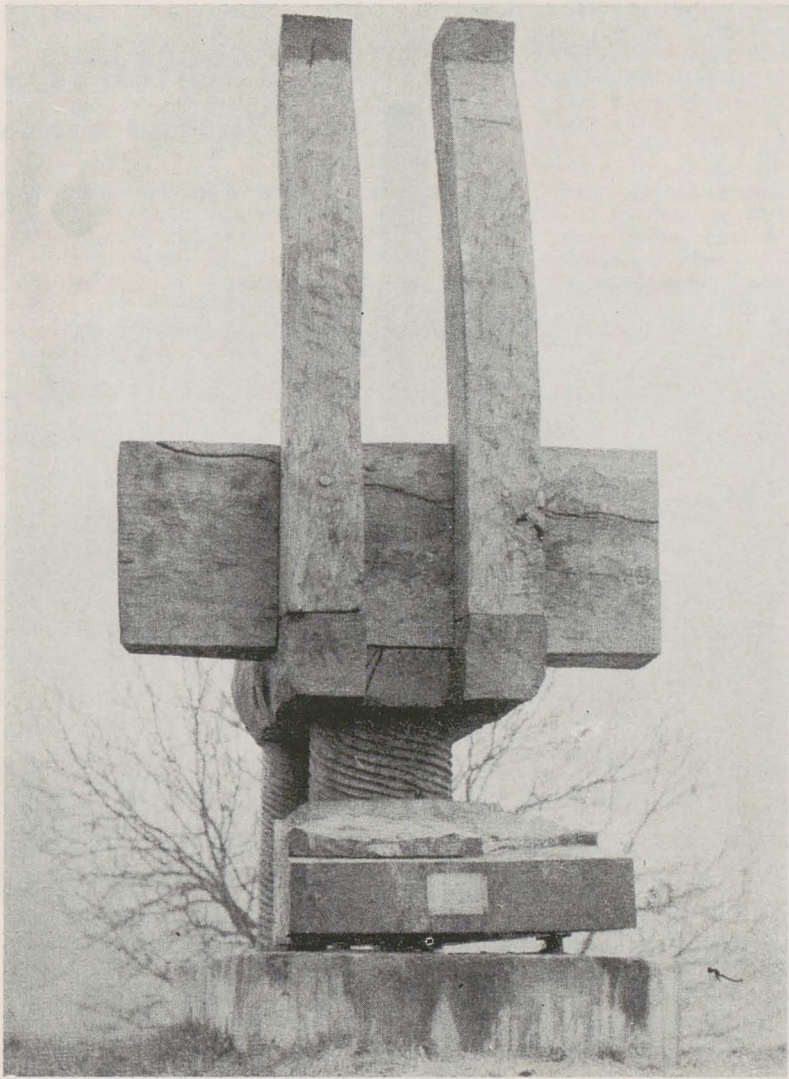
« Incinta » lui *Romelo Pervolovici* se desprinde din încleștarea lemnului și deschide privirii un spațiu pe care artistul îl consideră îngrădit. Și pe bună dreptate, deoarece împrejmuirea este doar lineară și nu spațială. Astfel, conotația mitică a incintei, înțeleasă ca un teritoriu sacru, devine și mai evidentă. Prezența austeră, aproape frustă a butucilor verticali, situați în spatele cuprinderii delimitate de grinzile așezate pe pămînt, te trimite cu gîndul la arhetipul unui sanctuar primitiv.

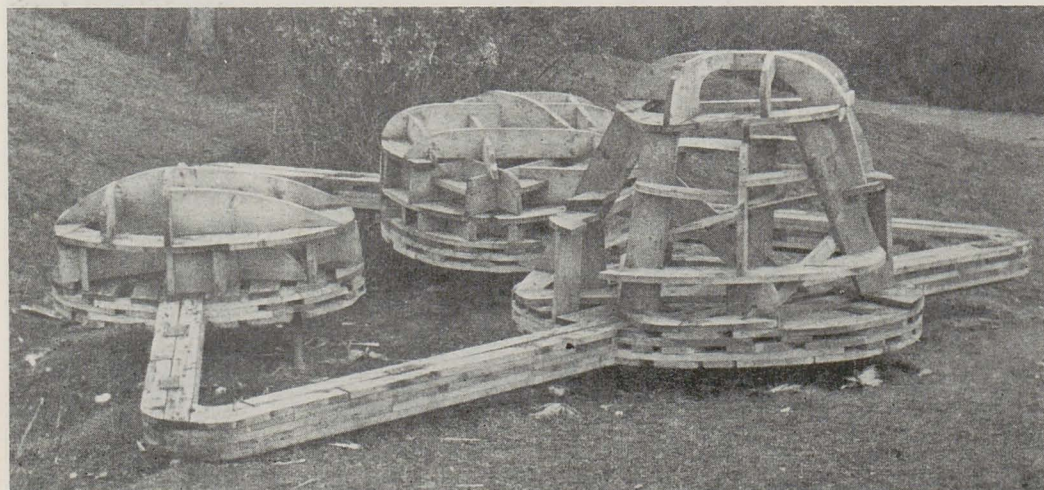
Pentru *Claudiu Filimon*, arborele helicoidal, înfipt parcă în coroana cerului, constituie o parabolă a evoluției de tip borgesian. Spirala ascendentă dezvăluie prin treptele ei metafora căutării nesfîrșite.

« Fînarul » lui *Sava Stojanov* este o întocmire voit robustă, o structură prin excelență dinamică, unde tendințele ascendente și descendente se compensează prin arcurile repetate, ca o salcie ce-și lasă crengile la pămînt, pîrînd a evoca răsfrîngerea idealurilor sau reîntoarcerea gîndurilor.

Ajungînd aici cu prezentarea participanților la tabăra de sculptură din acest an, s-ar cuveni ca în final să trag niște concluzii, dar, cum stilul didactic nu mi se potrivește, voi încheia cu o parabolă.







Se povestește că pe malul fluviului Zambezi, trăia un popor nomad al cărui totem era pasărea Murokko. Mai mulți cioplitori au vrut să sculpeze chipul păsării Murokko, dar de fiecare dată, noaptea, statuia se prefăcea în rumeguș, care apoi era suflat de vânt în cele patru zări. În cele din urmă unul a sculpat un ou. Dar și oul s-a spart, iar rumegușul dinăuntru s-a răsfirat în boarea dimineții, fiind apoi purtat pînă departe de vîntul ce bătea dinspre deșert. Atunci un copil a îngropat în nisip o sămînță, care peste puțin timp a încolțit, apoi a dat un lujer care după mulți ani s-a transformat chiar în pasărea Murokko. Multă lume s-a adunat ca să admire această minune. — Asta nu zboară, nu poate fi Pasărea Murokko! — spuneau bătrînii care adorau în continuare, ca zeu, rumegușul.

p. 13

p. 12

NICOLAE BĂNDĂRĂU
 ANGHEL IULIAN
 CARMEN TEPSAN
 ZOE ANA POP
 NARCIS TEODOREANU
 PETRE MARIAN
 EGYED IUDITH

VLAD CIOBANU
 ALEXANDRU GROSU
 ROMELO PERVOLOVICI
 ALEXANDRU CIUTUREANU

tabere

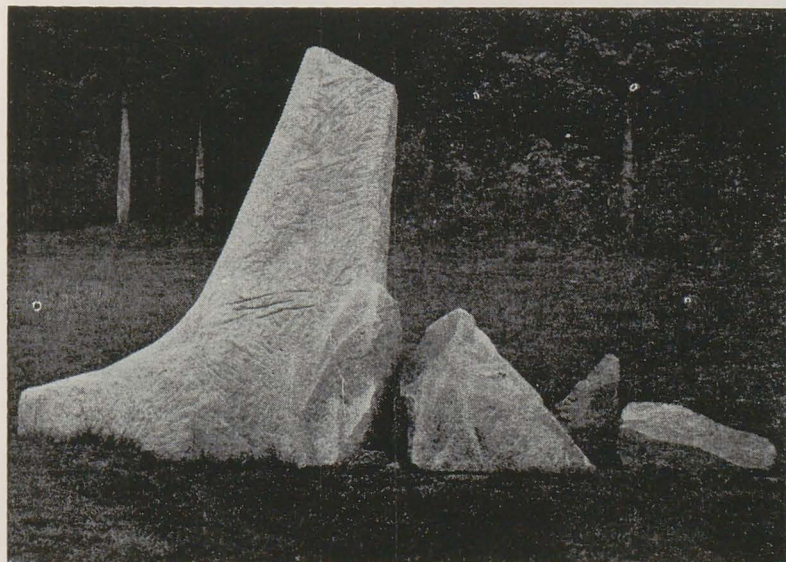
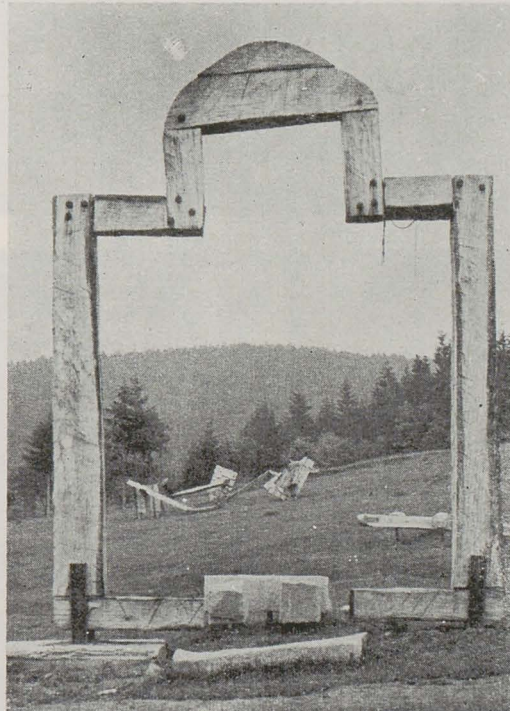
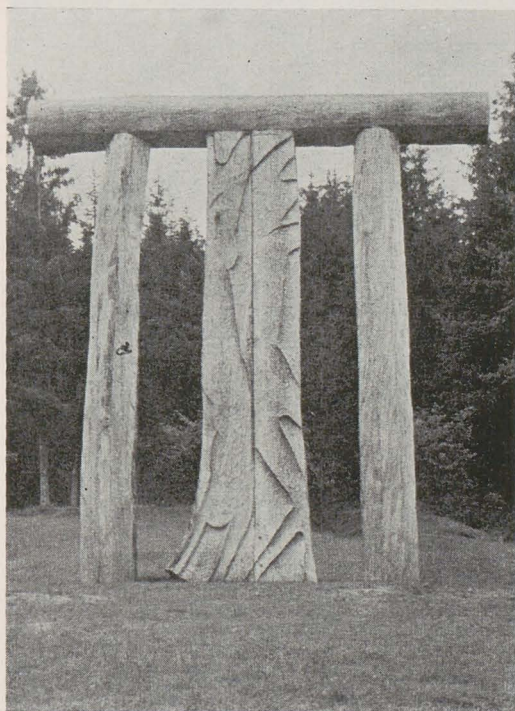
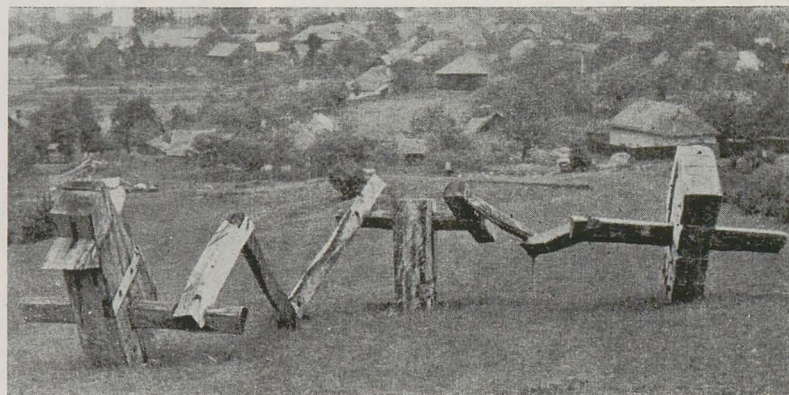
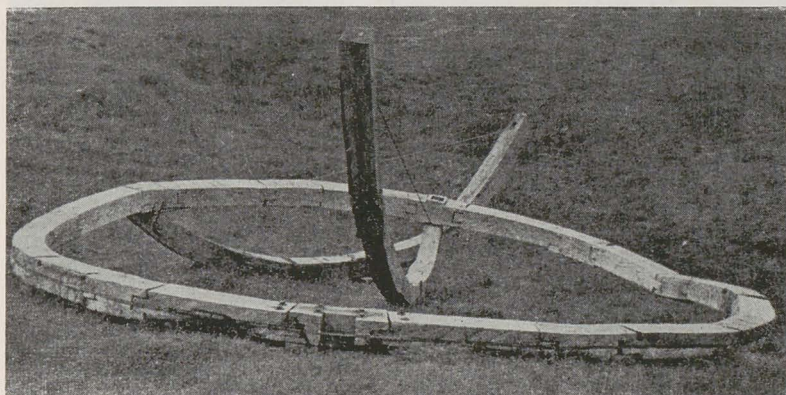
covasna

octavia barbosa

Ajunsă la a treia ediție, tabăra de sculptură de la Covasna confirmă și reconfirmă în întregime profilul și calitățile artistice pe care cea dintâi ediție din 1986 le sugera cu destulă claritate. Lucrările se adaugă firesc, în creșteri succesive, întrepătrunzându-se reciproc, de la un an la altul, de la o individualitate artistică la alta, cu vaste deschideri, solicitante chiar, pentru desfășurări ulterioare. Un aer de muzeu deschis, fără sugestia vreunei închideri de orice fel. Atât mediul natural, ambianța altfel spus, cât și cel uman se arată nu numai receptiv dar și propice, aproape provocator. Lucrările trebuie să continue, colinele, ierburile și pădurile cu

poieni și cărări din jur, odată incitate artistic, cer de acum încolo continuarea fructuoasă a dialogului om-natură început, formele se înscriu confratern, nu sfidător la adresa celor naturale, își afirmă, într-un fel, continuitatea de substanță. «Și eu sînt natură!» ar vrea parcă să exclame fiecare din ele, cu demnitate nu cu umilință. Spiritul ei însuși este o forță a naturii, îmbrățișînd pe dinlăuntru elementele, dinamismul exterior al acesteia. Prezența tinerilor se afirmă nu în contraponderă, ci într-un proces firesc de continuitate înnoitor vitală. Exemplul îl oferă în primul rînd natura care vine, din toate părțile, blînd, în întîmpinarea omului. Pămîntul își întinde, cu bunăvoință, covoarele de ierburi pe spinări de coline. Pietrele și lemnul se împlîntă în pămînt ca trepte și elanuri împietrite de forme simbol, venind să confirme, încă o dată, în variante individuale, crezul că prin artă omul nu se opune și nu redevine, pur și simplu, natură, ci se afirmă drept conștiință de sine a acesteia. Acestea pare să fi fost cîteva din ipotezele de lucru,

pe care le-am putut descifra, ilustrate cu strălucire, de cei opt (? dacă n-ar fi nouă) artiști (Zoe Pop, Carmen Teșan, Iudît Egyed, Nicolae Băndăraș, Petru Marian, Narcis Teodoreanu, I. Anghel, Constantin Nicolin) care alcătuiesc al treilea cerc al muzeului în aer liber de la Covasna. Am admirat distincția luminoasă, ca o poartă a veșniciei, pe care o simbolizează compoziția Zoei Pop, soliditatea și eleganța severă a pietrei la Iudît Egyed, amploarea discretă a unei înălțări abia schițate în desprinderea din cercul împăcat așezat pe pămînt, ce poartă semnătura lui Nicolae Băndăraș, metafora unui vestigiu arheologic de Petru Marian sau rememorarea afectiv estetică a istoriei datorată lui Narcis Teodoreanu, înlănțuirea înfinită a stărilor sufletești, etapele unui drum despre care vorbește Anghel, tripticul-temelie a oricărei înfăptuiri de Carmen Teșan, ca și fermitatea monolitică, de apostol, unind cerul și pămîntul, pe care o exprimă cu toată elocința figura de țaran cărturar a lui Constantin Nicolin.



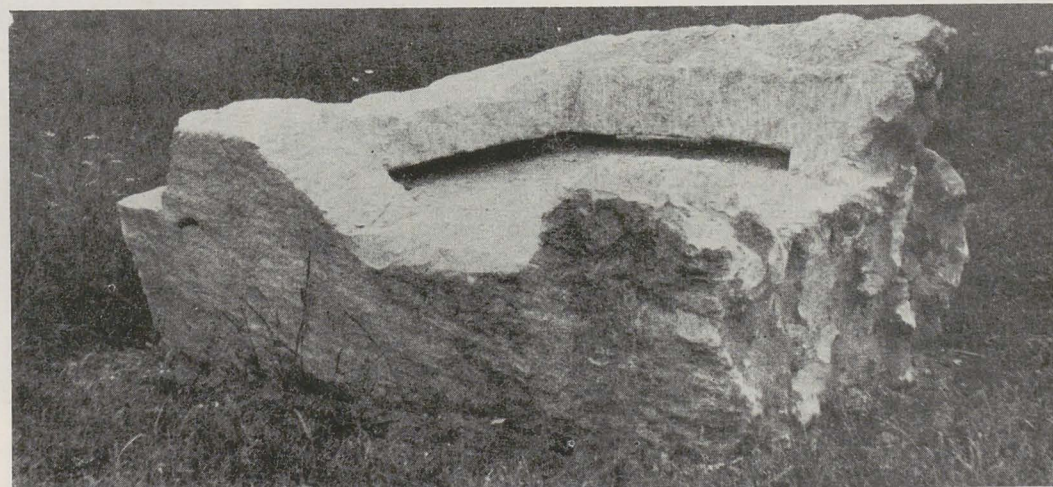
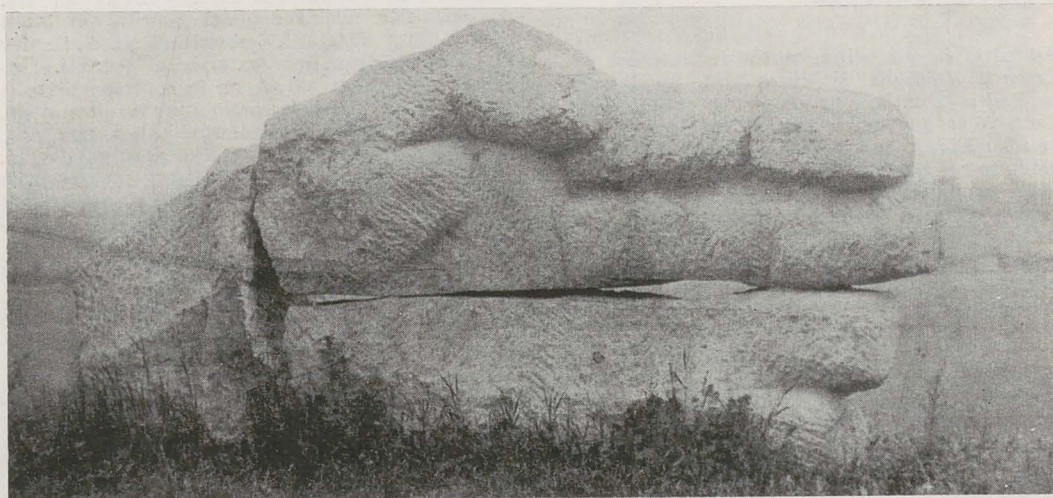
oarba de mureș

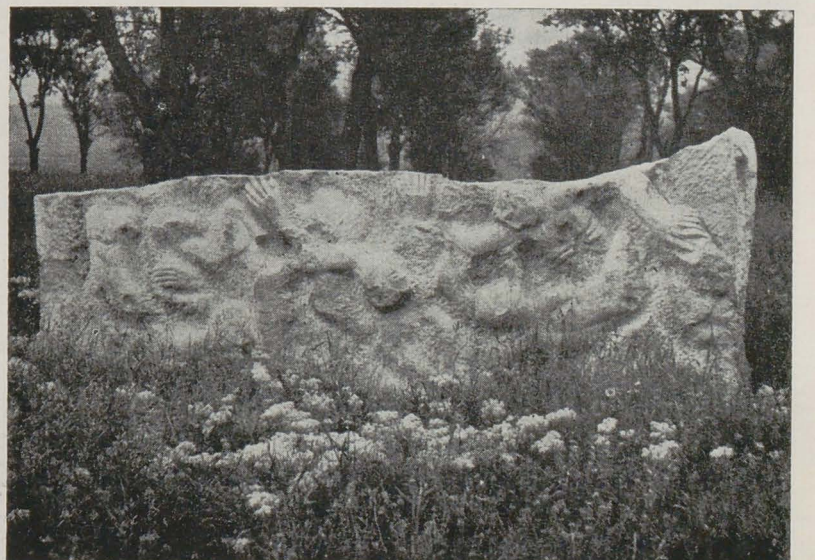
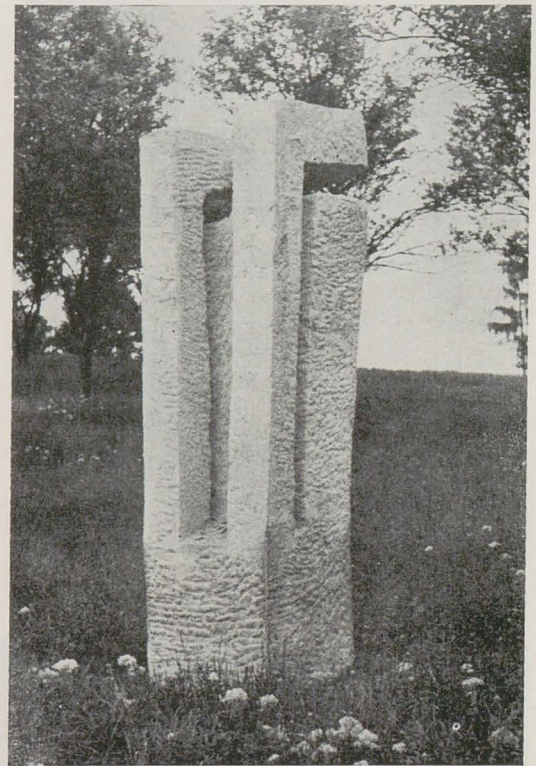
gheorghe vida

Cea de-a treia ediție a taberei de sculptură de la Oarba de Mureș, menită să omagieze jertfele uriașe aduse de armata română în bătăliile de pe aceste locuri, purtate pentru eliberarea Transilvaniei, a reunit forțe artistice de primă mână, concretizându-se în consecință atât printr-un ansamblu complex, a cărui valoare este dată de varietatea și unorii de insolitul soluțiilor sculpturale și ambiental-arhitectonice (căci, așa cum se repetă mereu în discuțiile critice despre aceste simpozioane, amplasarea unei sculpturi în spațiul natural ține și de studierea concertată a ambiantei naturale, împreună cu blocul de piatră din care se eliberează formele, nu rareori arhitectonice) propuse de participanți, descătușați vizibil, din ce în ce mai mult, de unele șablcane și ticuri care au obnubilat adesea conținutul generos, de majore semnificații, al unor asemenea teme. Disponerea lucrărilor într-o livadă de pomi accentuează atmosfera de calmă reculegere, de senină meditație pe care o emană aceste solide semne ale memoriei colective pe care artiștii le-au implantat într-un spațiu atât de marcat de istorie. Vom încerca în continuare (în ordine alfabetică) o rapidă semnalare a fiecărei lucrări în parte, pentru a consemna activitatea merituoașă a artiștilor care au reușit să învingă și de această dată numeroasele dificultăți de ordin tehnic și nu numai, pe care le ridică îndeobște asemenea confruntări.

Astfel *Cuib*-ul imaginat de Grigore Bradea, o posibilă fîntînă de altfel, utilizează inteligent, cu intensificarea potențialităților alfabetului expresiv, modul de îmbinare al crengilor la împrejmuirile satelor din Transilvania. Radu Ciobanu (*Lespede pe memoria eroului* — în trecut fie spus, referitor la aceste titluri, că artiștii s-au întrecut unii pe alții în a da titluri cît mai poetice, obicei mai vechi în taberele noastre, nu întotdeauna încununat de lauri) apelează la un repertoriu de atribute medievalizante (stemă cu herb, elemente de incintă etc.), extrem de sugestiv prin conotațiile multiple, de ruină năpădită de vegetație. Gheorghe Ccman operează cu o reducere de o maximă concentrare ideatică a figurii feminine (*Eroilor — pomenire veșnică*) care devine de fapt o stelă funerară, unde doar sabia și capul plecat amintesc de jertfă. Iată o soluție sculptural-fertilă și în același timp sublîm omagiantă. Dărie Dup amplasează una din cele mai insolite compoziții ambientale (*Cămașă*), compusă din două elemente, unde figura anonimă, strînsă în chirgi metalice, impune prin antiretorismul ei desăvîrșit. Dorin Lupea intenționează prin contrastul dintre prelucrarea agitată, învolburată a unei părți din blocul de piatră și liniștea pietrei nefasonate, să creeze o tensiune dinamică ascensională (*Zbor*). Mihai Istudor (*Natură statică cu ghindă*) realizează una din cele mai impresionante lucrări, a cărei posibilă decodare ar fi citirea ei brăncușiană, ca masă a pomenirii veșnice, ce-și găsește un loc firesc, așezîndu-se parcă dintotdeauna pe acest pămînt. Vasile Ivan realizează o construcție megalitică, avînd ca formă finală o palmă de mînă uriașă, vizibilă de la distanță și devenind formă de relief (*Palma pămîntului*). Iulian Olariu execută un subtil clivaj între două straturi semnificative, date de un gisant și o incintă de lăcaș cultic, ambele dotate, așa cum arată și titlul lucrării, cu o neobișnuită capacitate de contopire cu natura, cu vegetația (*Umbra*). Gheorghe Marcu (*Memoria gliei*) mizează pe tectonica greoaie a pietrei, pe arhitectura ei masivă și semnificantă în sine. Un relief de acută vibrație prin dramatismul lui, al înclăstării date de vîlmășagul de corpuri aflate în luptă, ne propune Gheorghe Mureșan, solid ancorat în viziunea sa figurativă de țînută (*Falie în memoria subpămîntului*). Aurel Vlad (*Despre dragoste și jertfă*) construiește un semn hieratic, abstract, cu rapeluri în simbolica bizantină, ce se înalță solitar, ca dovadă a perenității.

În încheiere, amintim o frumoasă inițiativă a cercului literar « Muguri » (îndrumător — învățătoarea Pașca Maria-Dorina), de la Școala generală Iernut-Mureș, de a scoate un caiet șapirografiat (*Unsprezece dimineți*) cu lăudabile încercări ale elevilor de a descifra poetic mesajul sculpturilor.





scînteia — iași

adrian-silvan ionescu

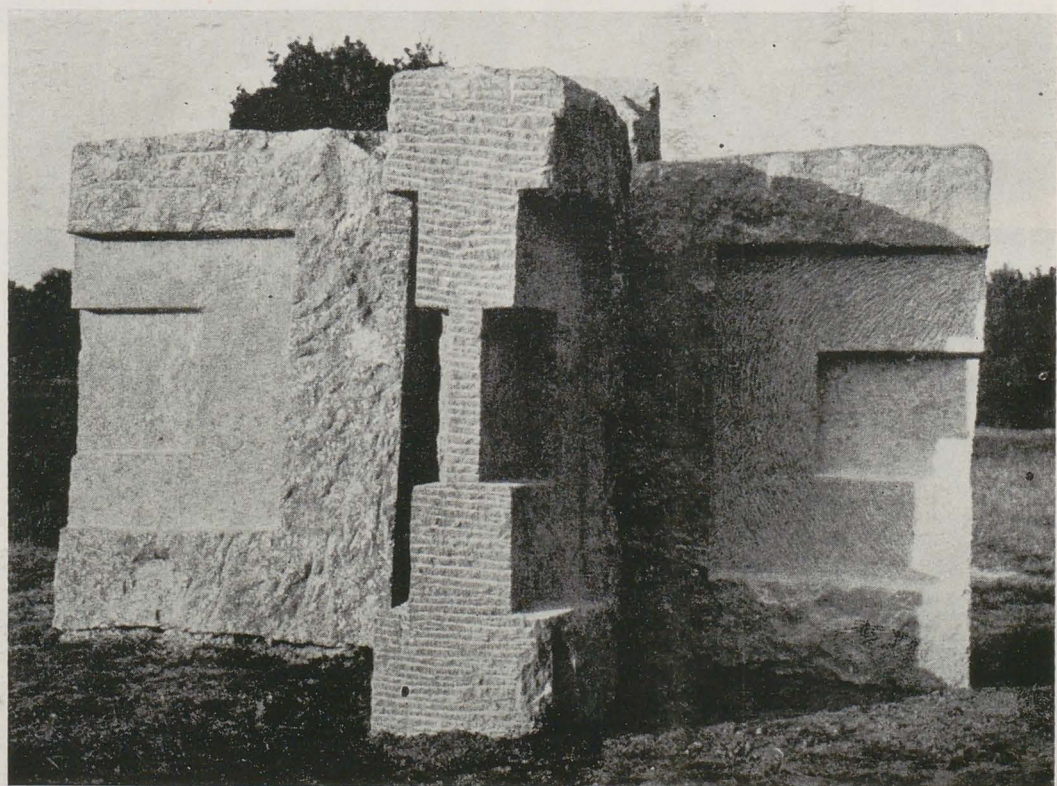
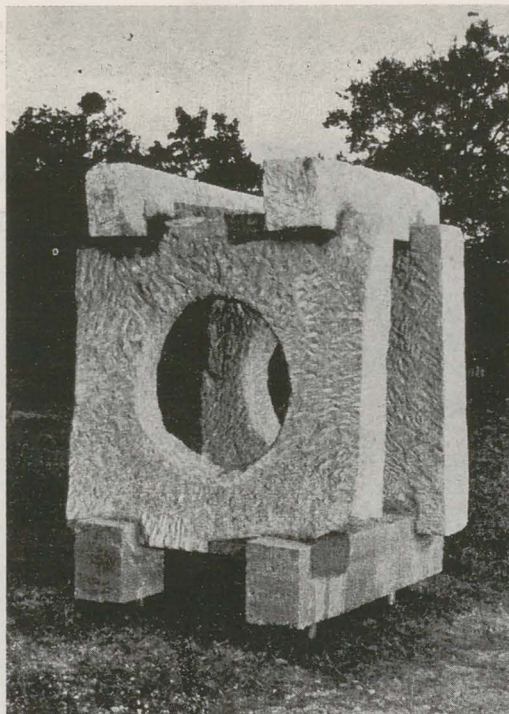
Prin înfrățirea entuziasmului cu efortul creator, și cea de-a doua ediție a taberei de sculptură de la Scînteia, județul Iași, a constituit o reușită pe plan artistic.

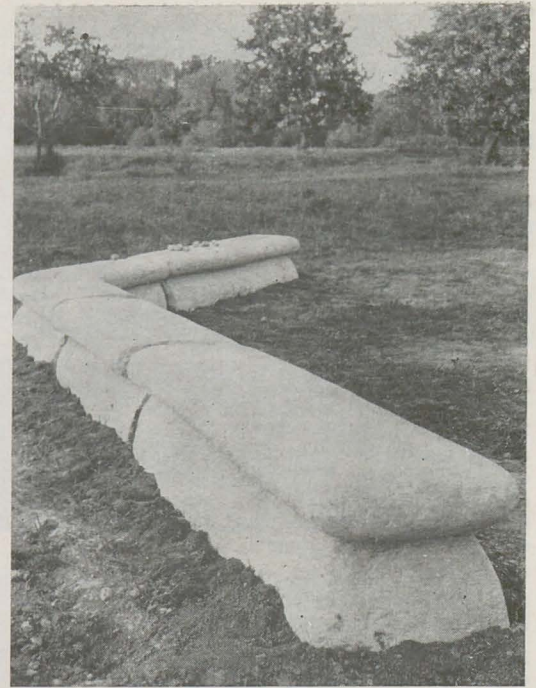
Cei zece invitați din acest an, majoritatea bucureșteni, inspirați de liniștea și frumusețea peisajului moldav, au realizat lucrări pline de sensibilitate, concertînd cu tradițiile și legendele locului.

Se observă o propensiune generală spre geometrism, spre perfecțiunea unghiurilor drepte și a formelor curate, ușor citibile, de parcă stimulul emulativ al celor prezenți ar fi fost concentrat către demonstrarea cunoștințelor de stereotomie. Aceasta, bineînțeles, nu a lăsat pe plan secundar fantezia și acel element indicibil necesar unei opere de artă. Mergînd pe ideea nediferențierii dintre cumpăna apelor și cumpăna de fîntînă, Ion Buzdugan a conceput un simbol litic al acestora. «Semnul istoric» al lui Corneliu Camaroschi amintește de fortificațiile zonei prin solida sa construcție din lespezi fasonate și traforate. Mirificul înălțării în țării i-a atras și fascinat atît pe Dan Covătaru — comandantul taberei — cît și pe Mihai Ecobici. Cel dintîi concentrează în «Tentația zborului» filfierea de aripi a unui temerar Icar în plină ascensiune. «Pasărea» celui de-al doilea plutește, nemișcată, într-un admirabil zbor planat. Apa ca element primordial este obiect de meditație și pentru Nicolae Ghiță care, în juxtapunerea de suprafețe plane și volume agitate, sugerează trecerile lichidului de la scurgere lină la învolburare, în «Izvor 6». Cele două blocuri de piatră ale lui Grigore Patrichi-Smulți, prin plasarea unul față de altul și prin jocul de umbre și lumini ce le primesc ciopliturile de pe suprafața lor, sînt foarte elocvente pentru «Dialogul» ce l-a imaginat autorul. În «Anotimpuri», Constantin Platon reușește să redea pătrarea e anului prin patru moduli identici ca dimensiune, poziționați în unghi drept unul față de altul, astfel că sezonier fiecare va beneficia de eclerajul specific și va fi pus în valoare periodic, întocmai ca eterna ciclicitate a Naturii. «Unghiul vieții» de Napoleon Tiron este o inspirată transpunere în piatră a firului existenței: format din segmente aproape egale ce evocă vîrstele omului — copilărie, tinerețe, maturitate și bătrînețe — cel de-al treilea se îndoaie brusc pentru a semnifica punctul critic ce survine într-un anumit moment definitiv, îndreptînd vectorul evoluției spre ineluctabilul declin. Prin fante și planuri ce se întrepătrund, Corneliu Tache a figurat sub titlul «Strajă» o bornă de hotar agresată de invazii și vicisitudini care și-au lăsat semnele nefaste pe suprafața ei, fără însă a reuși să o urnească din loc.

Mihai Stănescu a surprins, cu un ochi deosebit de penetrant, formele de bază ale unei vetre atît de specifice țaranului român — simbol al casei, al statorniciei și tradiției — pe care le-a redat cu o mînă sigură, în planuri nete, clare, cu treceri înmuiate, pentru a restitui tactilitatea materialității inițiale — lutul — în perenitatea materialului dur.

Beneficiind de o profundă încărcătură ideatică, avîndu-și sorgința în filosofia naturii și în înțelepciunea populară, lucrările create de invitații acestei tabere vin să înobileze cu făpturile lor dalbe încă o parte a verzii Poieni cu Schit a Scînteii.





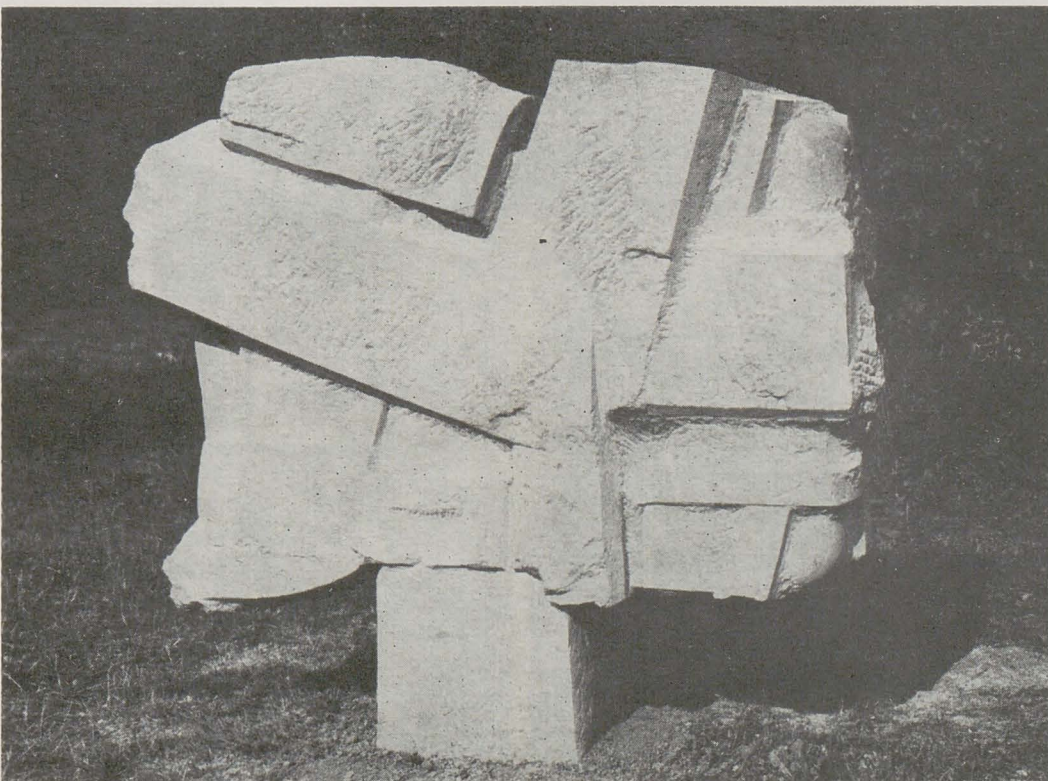
p. 16

CORNELIU CAMAROSCHI
MIHAI STĂNESCU
NICOLAE GHIAȚĂ
CONSTANTIN PLATON



p. 17

GRIGORE PATRICHI-SMUȚI
DAN COVĂȚARU
NAPOLEON TIRON
MIHAI ECOBICI
CORNELIU TACHE
ION BUZDUGAN



săliște—sibiu

rodica pascu

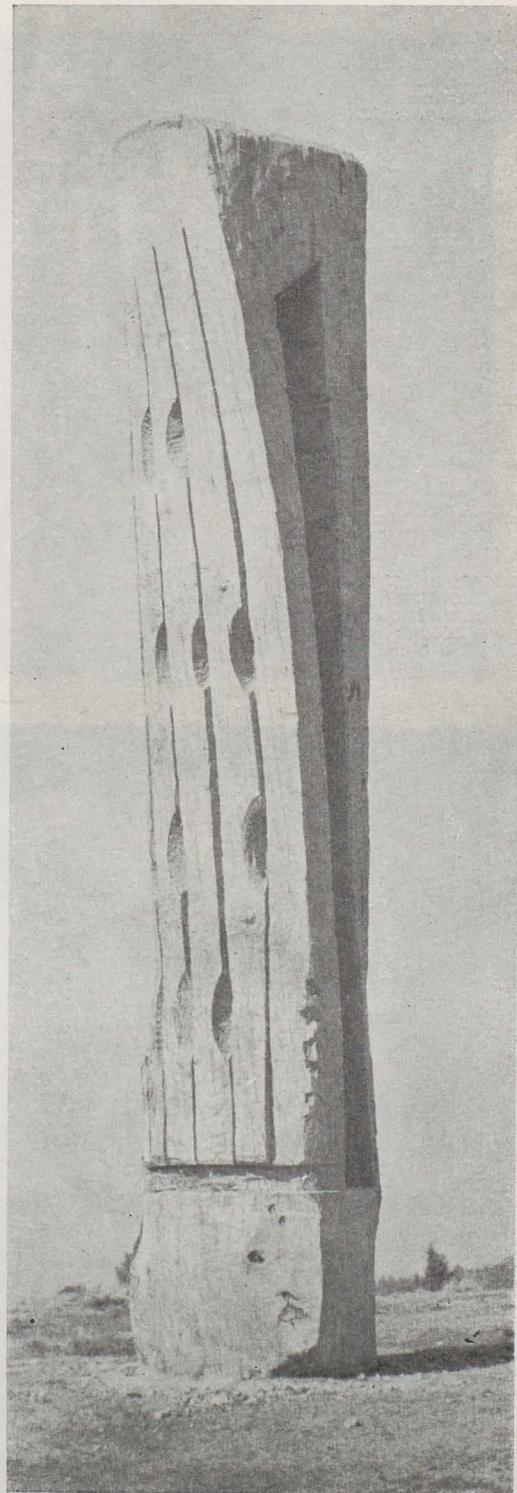
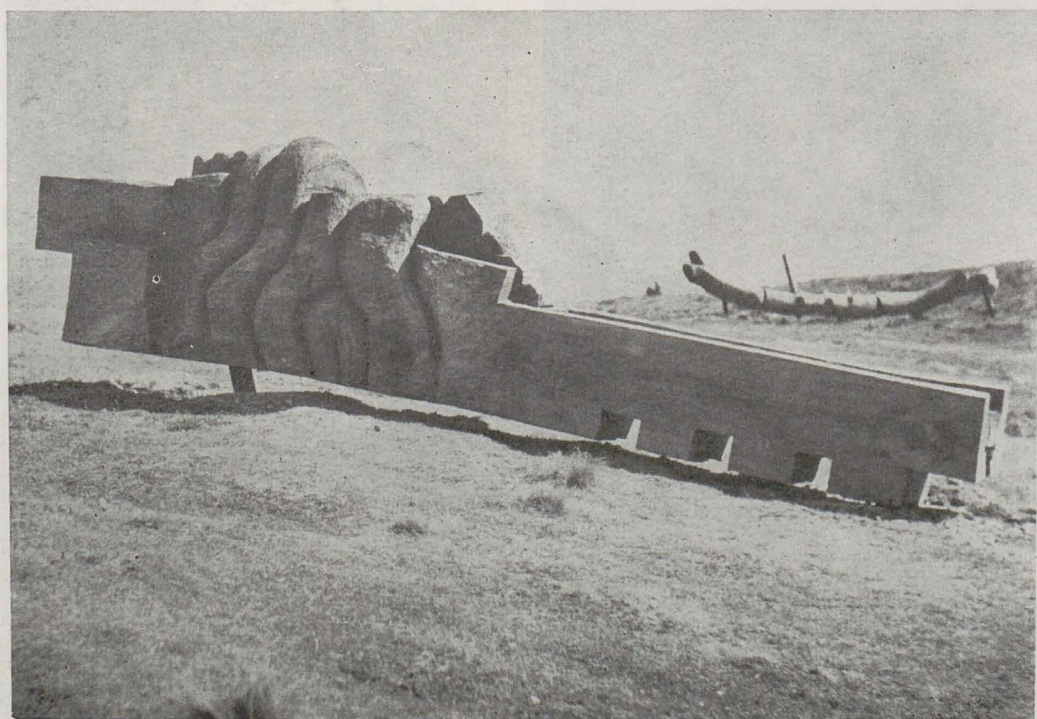
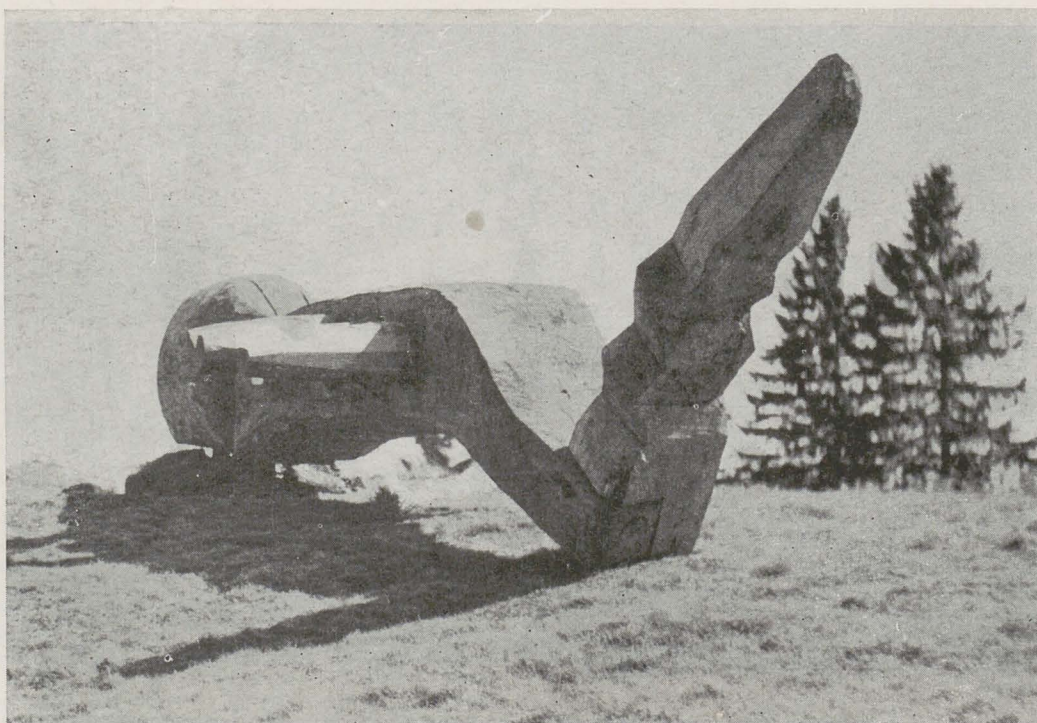
Din perspectiva celor șapte ediții, câte au avut loc pînă acum, ale taberei de sculptură monumentală în lemn de la Săliște, se poate aprecia că această manifestare deține un loc distinct în contextul celor similare, deopotrivă datorită specificului materialului în care se lucrează, ce impune anumite mijloace de expresie, și spațiului de amplasare, un veritabil peisaj « mioritic » în care se succed domol înălțimile și văile montane. Ediția din 1987 a taberei, fără a fi una dintre cele mai reușite, se remarcă în schimb prin unitatea ei de viziune și atmosferă, mai ales datorită tendinței generale a sculptorilor de a implanta în peisaj semne plastice care să se integreze firesc acestuia, fără intenția vreunei violențări de ordin vizual. Optînd pentru un dialog echilibrat între *loc* și *semn*, artiștii participanți la această ediție au optat, firesc, pentru maniere și modalități de lucru în care intervențiile asupra materialului să fie minime, astfel că, din cele zece lucrări, șase apar sub forma unor monoliți amplasați orizontal, în care sînt dăltuite ori numai incizate motive și semne plastice. Asemenea demersuri, nu lipsite

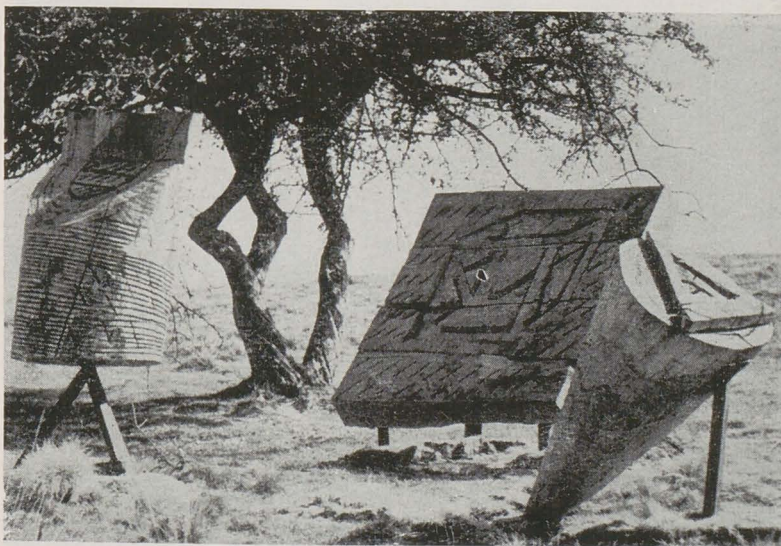
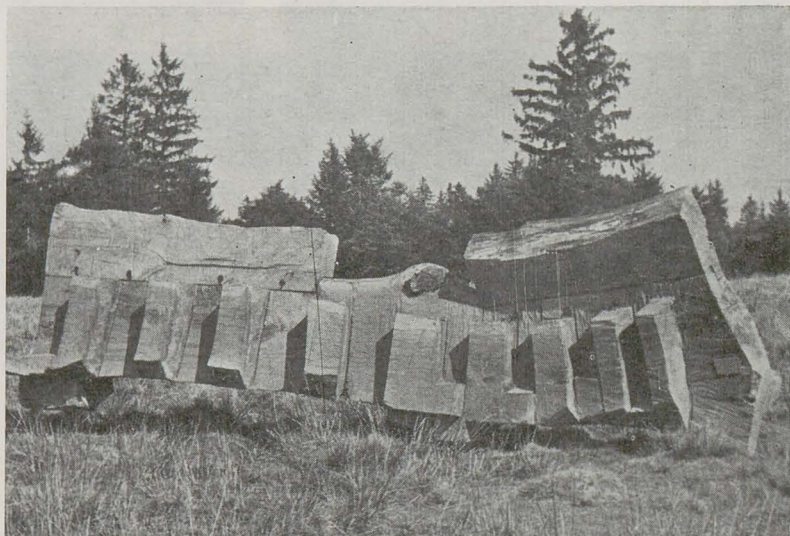
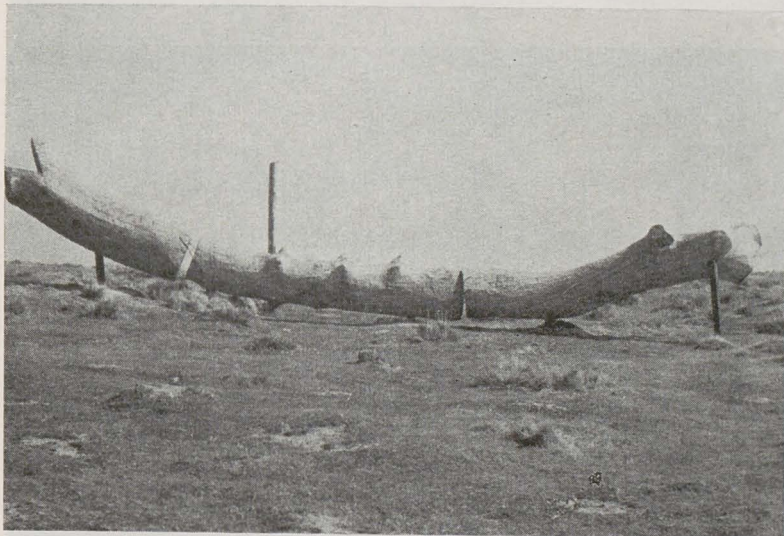
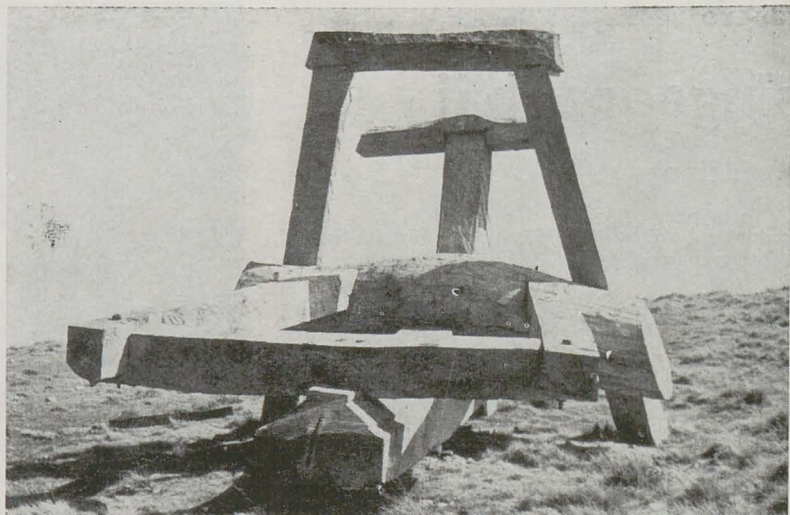
de interes în sine, au însă drept rezultat o oarecare monotonie, în ciuda eforturilor de individualizare a ideilor artistice. Astfel, sculptura lui Costel Iacob, intitulată « Scurgere », creează senzația de mișcare prin forme frămîntate, dinamice; « Însemnul » lui Aurel Cucu, de o simplitate ce frizează simplismul, se constituie prin repetiția unor motive ce ritmează plinurile și golurile; « Balaurul de la pod » închipuit de Alexandru Paraschiv cu intenții ludic-ironice, se compune din trei trunchiuri masive asamblate, în a căror formă inițială nu s-a intervenit aproape deloc; volumele masive, fără a fi însă greoaie, supradimensionează formele unui instrument muzical popular, în piesa « Gusla » creată de Florin Strejac. Sugestii inspiratoare din aria arhitecturii țărănești sînt transfigurate de Ioan Pop în lucrarea intitulată « Lucarne », prin stilizarea unor motive repetabile, ca și de Marian Bîțlan, în piesa intitulată, puțin cam derutant față de ceea ce ea sugerează în realitate, « Strunga ». Tot un monolit amplasat pe verticală este sculptura lui Dan Gavriș, intitulată « Lăcrimar », de o simplitate căutată, neocolind însă nici ea locurile comune.

Meritorii, în acest context, sînt încercările altor sculptori de a aduce un coeficient de noutate în planul ideilor și al expresiei plastice a acestora. Compoziția lui Constantin Șevțov, constituită din trei piese distincte, transfigurează inspirat motive din arta țărănească a creștăturilor în lemn (« Însemne pentru vară »). Tot un ansamblu, în care se repetă o formă-leitmotiv, este și compoziția lui Ioan Căndea, « Pastorală », una dintre puținele din această ediție care fac referință directă la un anume « specific al locului ».

Nu în ultimul rînd, deși în finalul acestor însemnări, remarcăm ansamblul creat de Béla Czitrom, numit cu modestie « Lemn », cea mai complexă dintre sculpturile ediției 1987, care se impune expresiv în spațiul ambiant, sintetizînd datele esențiale ale unui reper simbolic ce poate fi vatra, căminul, locuirea.

Îmbogățind peisajul Poienii Soarelui de la Săliște cu noi semne plastice, ultima ediție a taberei de sculptură reafirmă ideea profesionalismului, ce se cuvine a fi salutată și încurajată.





p. 18
 FLORIN STREJAC
 COSTEL IACOB
 DAN GAVRIȘ

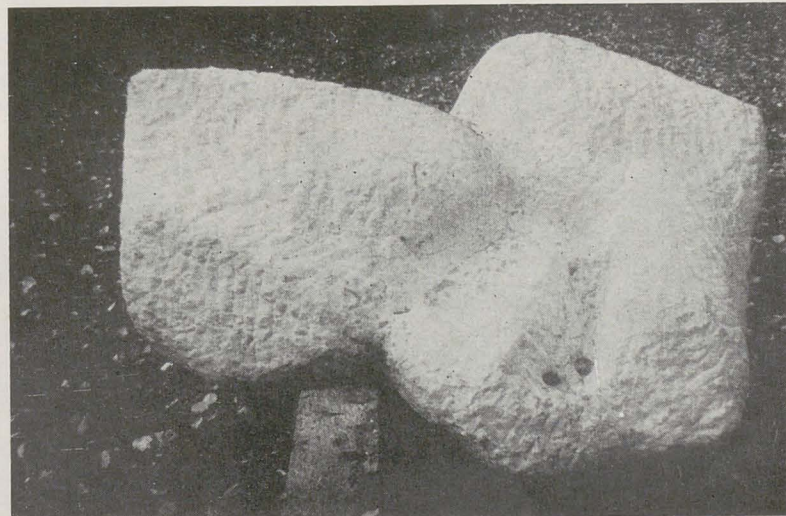


p. 19
 BELA CZITROM
 MARIAN BĂTLAN
 ALEXANDRU PARASCHIV
 AUREL CUCU
 CONSTANTIN ȘEVTOV
 IOAN CÂNDEA
 IOAN POP

sîngeorz băi

s. adrian

În luna iulie a anului 1987, județul Bistrița-Năsăud a fost gazda unei tabere de sculptură organizate de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist la Sîngeorz Băi, ale cărei rezultate erau destinate să decoreze parcul stațiunii. Locul avea deja tradiție în sensul organizării de astfel de tabere pentru că, cu ani în urmă, mai flințase una la care participaseră sculptori, pe atunci tineri, acum deja ajunși la maturitate creatoare, a căror trecere este punctată de câteva remarcabile monumente de for public, plasate în puncte centrale ale localității. Plasată într-un cadru natural deconectant și inspirator în același timp, tabăra a reunit 15 absolvenți ai secției de sculptură a Institutelor de arte plastice din București și Cluj-Napoca cărora li se oferea



posibilitatea să se consacre unor lucrări de mai mare anvergură și să fie confrunțați cu blocuri de marmură de dimensiuni apreciabile. Acești tineri plasticieni au fost: Trandafira Adăscăliței (Brăila), Călin Baciu (Sibiu), Liviu Brezeanu (Tîrgoviște), Titi Ceară (București), Viorel Crețoiu (București), George Dumitru (Ploiești), Andras Kovács (Tg. Mureș), Ioan Mihele (Zalău), Mircea Mocanu (Bistrița) — comandantul taberei, dedicat și atent cu problemele și preocupările colegilor săi, dînd dovadă de un admirabil spirit gospodăresc, plin de inițiativă și tact în rezolvarea diverselor chestiuni organizatorice, fapt ce a contribuit la reușita acțiunii, la buna dispoziție generală și la încheierea unor opere de valoare — Dorel Oprescu (Tg. Jiu), Alexandru Pamfil (Galați), Dumitru Paina (Arad), Cristian Panteliescu (București), Emilian Popescu (Craiova) și Tudor Șerban (Brașov). La tabără s-a alăturat și artistul local Maxim Dumitraș, autodidact de gust, inițiator și custode al colecției de etnografie și artă plastică modernă din localitate, pe care a adunat-o el însuși cu pasiune, dăruire și dezinteres, de-a lungul mai multor ani, reușind să înființeze un punct muzeistic de real interes.

Trecînd la o analiză a realizărilor, am putut constata că membrii taberei posedau bune cunoștințe tehnice pentru cioplirea și redarea monumentalității, al căror rod au fost sculpturi interesante, expresive, în care rezida o ideatică stenică, profund umanistă. Pentru că parte dintre participanți îi erau deja cunoscuți cronicarului de la tabăra din 1985 de la Bucșani, județul Dîmbovița, această nouă întîlnire a fost un bun prilej de a observa evoluția tinerilor sculptori în decursul ultimilor doi ani, experiență pe deplin recompensantă. Răstimpul de la acel prim contact al lor, ca proaspeți absolvenți, cu blocul dur de piatră de o dimensiune respectabilă, ce li se oferea în toată grandoarea sa primară pentru a descoperi într-însul o lucrare monumentală, și-a spus cuvîntul acum. Experiența dobîndită atunci i-a ajutat de astă dată în confruntarea cu nobila marmură din care toți au realizat sculpturi de anvergură, cu mare forță evocatoare. Probabil că și materialul i-a obligat pe mulți să se orienteze spre valorile clasice eterne și să abordeze figurativul în variația sa antropomorfă, pentru valențele sale de redare firească a unor trăiri și sentimente. Acesta

a fost impus cu obligativitate și de prevalența tematicii istorice în creațiile lor. Zona este foarte bogată în amintiri de fapte eroice și evenimente de maximă importanță pentru devenirea noastră, astfel că tinerilor artiști le-au fost sugerate multe subiecte generoase în conținut, legate de trecutul de luptă și bărbăție al românilor trăitori pe aceste meleaguri. Păcat că perenitatea formelor de cultură materială țărănească și obstinata purtare a costumului popular tradițional nu au avut același efect asupra producțiilor acestei întîlniri cu caracter de lucru și documentare, căci regiunea este, așijderea, extrem de opulentă din punct de vedere etnografic. Deși unul dintre participanți era muzeograf, se pare că puțini dintre colegii săi întru artă vizitaseră colecția

p. 20

TUDOR ȘERBAN
DUMITRU PAINA
EMILIAN POPESCU
MIRCEA MOCANU
ALEXANDRU PAMFIL

p. 21

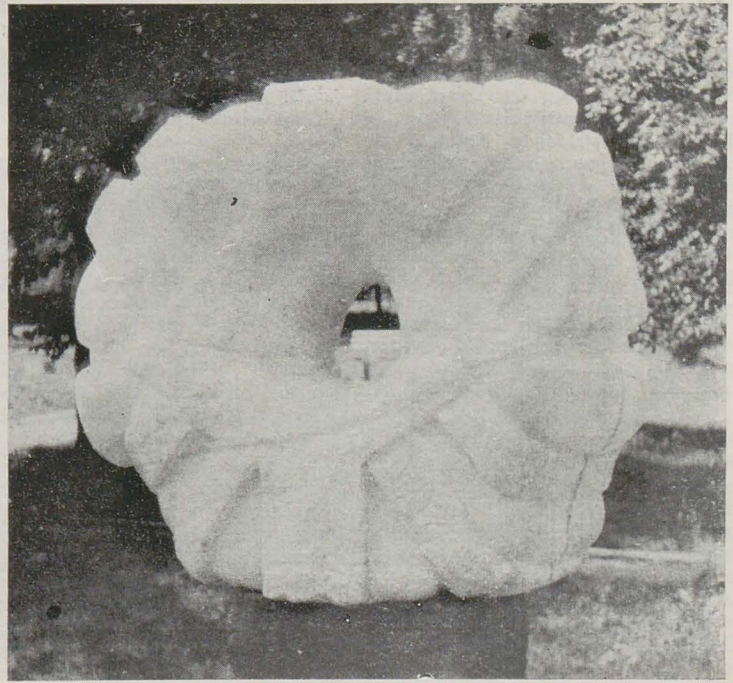
MAXIM DUMITRAȘ
GHEORGHE DUMITRU
TITI CEARĂU
DOREL OPRESCU
TRANDAFIRA ADĂSCĂLIȚEI
CĂLIN BACIU
ANDRAS KOVÁCS



locală, deloc neglijabilă din punct de vedere al exponatelor ce le-ar fi putut oferi o sumedenie de sugestii plastice. În general, generația mai tânără nu este prea bine pătrunsă de conștiința muzeului și este suficient de depărtată de « lăcașul muzelor » pe care îl consideră închistat, învechit și neatractiv, fără a putea decela între o expunere anacronică și niște exponate admirabile (din păcate!).

Dar să ne întoarcem la realizările sculpturale de la Sîngeorz Băi: nu au fost eludate nici lucrările cu tentă decorativă, ideoplastică, nonfigurative, ce, prin jocul de suprafețe abstracte, cu ajutorul luminii și umbrei, se recompuneau în ochiul privitorului sub forma unor volume și semne de mare încărcătură simbolică și bogat efect ornamental. De mirare totuși că, într-o zonă de păduri, deci de lemn, avînd materia primă la îndemînă, este organizată o tabără de sculptură în ... piatră (material adus de la distanță mare și cu destule dificultăți). Poate nu ar strica dacă, în eventualitatea inițierii unei alte ediții, s-ar avea în vedere și această anomalie; și s-ar reveni cu modificarea micului amănunt al înlocuirii unor cuvinte: din « piatră » în « lemn ».

În realizările ei echilibrate, pline de sensuri poetice sau de referiri istorice, tabăra și-a atins din plin scopul propus prin invitarea celor 16 sculptori spre a lucra și a fi inspirați de frumosul ținut al Sîngeorzului care i-a găzduit timp de patru săptămîni.



călători englezi în țările române

jurnale ilustrate

adrian-silvan ionescu

Este curios cum majoritatea călătorilor englezi au aplicație la desen și-și ilustrează ei înșiși memoriile de drumeție, într-o simptomatice nevoie de a-și recompensa din toate punctele de vedere cititorii. Bineînțeles, schițele erau preluate, dezvoltate, stilizate, poate chiar modificate după legile perspectivei sau anatomiei (dacă autorul nu fusese suficient de abil) de niște gravori profesioniști care le transpuneau pe piatră sau pe placa de metal. De aceea este greu să apreciem talentul și calitatea realizării schiței primare a fiecăruia dintre peregrinii britanici. Nici unul dintre ei nu era artist profesionist și nici nu părea să fi primit o educație plastică sistematică mai substanțială decât implica treajul multilateral, de tip enciclopedic, pe care o «persoană marcantă» îl găsea în studiul artelor liberale.

Primul călător prin ținuturile noastre, în ordine cronologică, este Edward Daniel Clarke, profesor universitar la Cambridge, savant cu vaste preocupări legate de științele naturii (floră, faună), mineralogie, istorie, etnografie și sociologie, făcând dese referiri la lucrările pe care le parcursese temeinic înainte de a se aventura în ambițioasă-i călătorie europeană. În decursul a mai multor ani, cu începere din 1799, el străbate Țările Scandinave, Rusia, Turcia, Grecia și Arhipelagul, Egiptul, Țara Sfântă și Europa Centrală, descriindu-le în monumentală lucrare în 11 volume *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*¹. În volumul VIII se referă la trecerea sa prin Valahia în 1802. Din păcate, nu se poate bucura de cele 10 zile de ședere în București pentru că este atins de friguri și ținut la pat. Totuși observă cu atenție peisajul țării, oamenii și obiceiurile văzute pe parcurs. Mereu preocupat de specialitatea sa, Clarke se arată interesat de metoda colectării aurului din râurile Valahiei și Banatului de către țiganii specializați în acest sens și face chiar un desen foarte relevant. Ajuns la Timișoara, este fermecat de admirabila poziție a ținutului închis pe toate cele patru laturi de ape—la nord Mureșul, la est Cerna, la sud Dunărea și la vest Tisa—și dă o schiță a acestui paralelogram aproape perfect ce are în mijloc frumoasă-i capitală.

În toamna lui 1805, dr. Adam Neale trecea prin Moldova în drum spre Stambul, unde trebuia să-și ia în primire postul de medic al ambasadei britanice. Este de apreciat că din cele patru gravuri care-i înfrumusețează cartea *Travels through some Parts of Germany, Poland, Moldavia and Turkey*², una este o imagine a lașului văzut de pe o înălțime. Dar segmentul de peisaj urban asupra căruia s-a oprit ochiul lui Neale este total ne semnificativ, cuprinzând mai

multe căsuțe răspândite fără ordine pe coamele colinelor, fără a fi inclus vreun monument marcant în afara unui turn poligonal. Autorul a ales ca gravor pe John Heaviside Clark (cca. 1770—1863), poreclit «Waterloo Clark» pentru lucrările făcute după celebra luptă. Acesta era unul dintre cei mai marcanți maștri ai genului, la care vor apela majoritatea călătorilor englezi care își vor tipări impresiile în primele decade ale secolului. Tot la el își lucrează și William Macmichael desenele făcute în timpul voiajului său est-european, pe care-l descrie în *Journey from Moscow to Constantinople in the Years 1817, 1818*³. Deși vizitează ambele principate, cele două schițe (din cele 6 care îi ornează cartea) provin doar din Moldova care, fiind prima contactată, îi oferă probabil și prima impresie puternică asupra acestor ținuturi. Ca toți peregrinii străini pe aici, este și el uimit de transportul cu căruța de poștă minată în goană nebuună de surugii sălbatici la înfățișare și port. De aceea, primul desen este dedicat acestei instituții poștale, reprezentată de o cărucioară zburind pe drumul lașului. Cu umor și autoironie, Macmichael dă viață în linii sigure scenei pe care o descriese și în cuvinte meșteșugite: cei patru cai, biciuți voinicește de surugiu, aleargă într-un galop zburător precum bidivii antichității egiptene, în vreme ce turistul, cu pelerina în vânt, stă crispat pe brațul de fin ce dă afară peste codră. Aceași imediatete a surprinderii clipei o întâlnim și în imaginea cu strada principală a lașului văzută din curtea consulatului britanic. Scena e schițată la ora după-amiezei, când protipendada ieșise la plimbare în echipaje luxoase; un boier mai tânăr călărește prin curtea consulului, iar doi cerșetori îi imploră mila. Cineva a intervenit ulterior în culori de apă asupra acestor gravuri, lucrute inițial în griuri moi. Presupunem că această contribuție cromatică, nelipsită de calitate, este datorată posesorului român al cărții—și aplicată doar exemplarului cercetat de noi la Biblioteca Academiei R.S.R.—câci ea a fost acordată doar acestor două planșe. Spre această aserțiune ne conduce și faptul că acuarelulist ad-hoc nu a știut exact nuanțele drapelului britanic și a exclus roșul, făcând crucile Sfântului Gheorghe și Sfântului Andrei galbene pe fondul albastru deschis.

În toamna lui 1826, locotenentul de dragoni James Edward Alexander se întoarce spre patrie după o lungă misiune în Orient, relatată în lucrarea *Travels from India to England, Comprehending a Visit to the Burman Empire and a Journey through Persia, Asia Minor, European Turkey, &c., in the Years 1825—26*⁴. Printre multele ilustrații ce le dă se află și una repre-

zentând carantina de la Turnul Roșu, unde își petrecuse mai multe zile și pe care avusese prilejul să o deseneze în tihnă, să descrie frumosul peisaj al munților împăduriți și al Oltului care curge molcom. Anul următor avea să stea aici și reverendul Robert Walsh, care a făcut chiar o ascensiune pe versanții abrupti, fiind astfel poate primul englez care face o escaladare în munții noștri. Jurnalul său de călătorie apare în 1828 sub titlul *Narrative of a Journey from Constantinople to England*⁵ și este însoțit de cinci desene dintre care două făcute la noi. Și el s-a oprit la căruța de poștă și la surugii, imortalizând una dintre acele stații pierdute pe întinsul Bărăganului. Apoi, ajuns în Transilvania, își continuă drumul printre comunitățile săsești și face portretul unui bărbat ce-i pozează mîndru, în costumul său tradițional, cu pantalonii scurți și cizme înalte, haină închisă pînă la gît, pălărie cu boruri largi și baston în mînă. Deși cartea este editată în Anglia, reverendul încredințează executarea desenelor litografului alsacian Gottfried Engelmann (1788—1839) fost elev al lui Sennefelder.

Tot în 1827 trece prin țara noastră și căpitanul Charles Colville Frankland din Marina Regală Engleză, ale cărui observații spirituale umplu mai multe pagini ale jurnalului său de drum intitulat *Travels to and from Constantinople in the years 1827 and 1828*⁶. În timpul drumului, el face mai multe desene, despre care face referiri în text dar care nu apar tipărite—astfel, la Deva schițează împrejurimile, iar cînd stă în carantină precizează că «Am făcut o schiță a unui vechi turn aflat pe partea dinspre noi a râului (Olt, n.n.)». În volumul I al cărții apar, sub formă de vignete, doar trei crochiri executate pe teritoriul românesc. Ajuns la Giurgiu, traversează Dunărea cu un bac mai mult tras la edec decât purtat de pinza lui triumfulară, căci era o zi de calm plat. Are astfel prilejul să analizeze cu ochi critic, de specialist, această ambarcațiune pe care o și desenează. Tot acolo creionează și cițiva mîndri arnăuți ce-i pozaseră în toată splendoarea costumului și a armelor lor încrustate și nielate. Unul dintre ei, etichetat ca «soldat albanez», este reproduș și în carte. În a patra decadă a secolului, fluxul de călători britanici scade brusc pentru a se intensifica peste alte două, în preajma Războiului Crimeii. La 1853, ascunzîndu-se sub formula «A British Resident of Twenty Years in the East», James Henry Skeene—unul dintre acei ultimi și rari turiști de marcă englezi, care știa ce, cît și unde să vadă—publică savuroasa lucrare în două volume *The Frontier Lands of the Christian and the Turk. Comprising Travels in the Regions of the Lower Danube in 1850 and 1851*⁷. Și el desenează mult, în special monumente și peisaje citadine—ce îngrijorează pe funcționarii vamali cezaro-crăiești care-l cred spion—dar în carte nu apare decît o vedere a lașului pe o planșe lîngă pagina de titlu a primului volum, executată de litograful Samuel S. Smith (1810—1879).

Un an mai tîrziu, Edmund Spencer își tipărește cartea *Turkey, Russia, the Black Sea and Circassia*⁸ care era o reluare și actualizare în lumina noului Conflict Oriental, ce se prefigura, unei scrieri mai vechi *Travels in the Western Caucasus, Including a Tour through Imeritia, Mingrelia, Turkey, Moldavia, Galicia, Silesia and Moravia in 1836*⁹. Acesta din urmă era ilustrat cu două gravuri—«Țărani moldoveni» și «Țăran militar din Bucovina»—inspirate pînă la identitate (fiind doar inversări datorate decalchierii) de planșele lui William Poole

și William Ellis din albumul *The Costume of the Hereditary States of the House of Austria*¹⁰, publicat trilingv (englezește, franțuzește și nemțește) la Londra în 1840; aceleași tipuri le folosise și Marcel de Serres în *L'Autriche*¹¹, însă doar în formă lineară, renunțînd la culori, fapt ce acuză preluarea pe această filieră a lui Spencer și nu direct din albumul mai sus amintit. Pentru că el personal nu desena, în călătoria din 1851 Spencer îl ia cu el pe pictorul Henry Warren (1794—1879), care se achită foarte bine de ilustrația cărții. Prima imagine este o vedere a Vidinului, luată de la Calafat. Alte două se adresează călătorilor cu ochul și posibilităților de găzduire de pe drum: «Sosirea la un han valah» și «Interior de han valah». Urmează o vedere a lașului cu mîndra sa catedrală în punctul principal de vedere, în vreme ce ultimele gravuri sînt pline de dramatism, descriind două unice experiențe personale: o luptă nocturnă cu lupii flămînzi ce le atacaseră precarul adăpost bucovenean și un pichet grăniceresc din Delta, întîlnit pe calea fluvială făcută spre sudul Dobrogei.

Aceasta ne demonstrează că pe la noi au trecut și artiști profesioniști nu numai documentariști ad-hoc. John Paget este însoțit de pictorul George Edwards Hering (1805—1879) în excursia sa prin ținuturile transalpine românești. Paget nu era lipsit de talent și, atunci cînd artistul este chemat de treburi în Anglia, nu ezită să aștearnă el însuși pe carnetul de impresii imaginile pe care nu voia să le piardă. Rodul colaborării lor este cartea abundent ilustrată cu peisaje urbane și rurale din Transilvania, tipuri umane în costume tradiționale, portrete. Volumul II al lucrării este afectat aproape integral Banatului, Transilvaniei și Munților Carpați (excursionistii trecuseră și în Valahia și chiar stătuseră o perioadă de timp la București dar nu se fac decît referiri sporadice la aceasta) și se prezintă cu iconografia cea mai bogată dedicată de un britanic țării noastre.¹² Ea poartă și girul unui artist de prestigiu care deținea în cea mai înaltă măsură mijloacele de expresie grafică proprii ilustrației de carte. Dar aceasta nu a fost singura producție a lui Hering: cu un an înaintea apariției memoriilor lui John Paget el publicase albumul de litografii de mari dimensiuni *Sketches on the Danube, in Hungary and Transylvania*¹³ care-și propunea să valorifice și calitățile picturale ale schițelor făcute pe teren, prin griurile moi și profunde pe care le oferea piatra și a nu se rezuma doar la linearitatea vignetelor cărții.

Sir Robert Ker Porter (1777—1842) îmbina de minune un strălucit artist (era un celebru pictor bataillist și de marine) cu un memorialist și călător de marcă. El plecase în voiaj cu intenția clară de a desena și a-și da publicității jurnalele și carnetele de schițe. Monumentala sa lucrare în două volume *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylon, &c., During the Years 1817, 1818, 1819 and 1820*¹⁴ are inserate, la paginile despre trecerea prin Țara Românească, două vignete ce vor să ofere cititorilor o idee despre moda acoperămintelor de cap boierești și domnești la care făcea referiri în text. Astfel este dat portretul de profil al lui Vodă Alexandru Suțu și a doi boieri de rangul II și I cu ișicile specifice.

Păstrîndu-se în sfera artei lui, fără veleități literare, William Henry Bartlett (1809—1854) realizează imaginile tomului *La Danube Illustré*¹⁵. Pentru că excursia fusese făcută de la gurile Dunării înspre izvoare în 1847, prima planșă prezintă Sulina. Următoarea

schiță este de la Turnu Severin. Mai interesat se arată de zona bănețeană, de unde provin restul planșelor cu subiecte românești: aspectul zonei hotelurilor cu vilegiaturii veniți la cursă la Mehadia, o nunță țărănească pe străzile Orșovei și trei vederi ale Cazanelor cu *Tabula Traiana*, drumul antic roman și cel modern. Din seria documentariștilor care ne-au vizitat țara, indiferent de naționalitate, face parte și o femeie care, simptomatic pentru spiritul turistic al locuitorilor Albionului, era englezoaică — Mary Adelaide Walker. În urma a două călătorii în România (1884 și 1887) ea scrie și ilustrează cu 77 desene *Untrodden Paths in Roumania*¹⁶. Fiind vorba de facsimile și nu de gravuri după schițele primare ale autoarei făcute de meșteri specializați — ca în cazul celor de la începutul veacului al XIX-lea —, avem privilegiul, de a analiza în adevărata lumină calitățile plastice ale călătoarei devenită artistă documentaristă. Crochiurile ei, eminent grafice, folosind doar linia și valoarea prin hașură, sînt corecte, bine încadrate în scară, fără greșeli perspective sau anatomice, denotînd serioase cunoștințe artistice și o mare lejeritate în folosirea creionului. Doar la personaje se sesizează o notă de feminitate în propensiunea către edulcorarea trăsăturilor personajelor. Mary Adelaide Walker deține o poziție unică între călătorii străini observatori ai realităților românești, căci ea apelează la mijloace plastice de ilustrare a cărții sale atît de tîrziu, în deceniul al nouălea cînd, datorită generalizării fotografiei și a posibilităților ei de reproducere tipografică, folosirea desenului apărea ca un retardarism. Cum unică era nu numai îndrăzneala cu care ea s-a avîntat, împreună cu alte două prietene, într-o excursie prin niște ținuturi necunoscute, fără a poseda limba țării sau a avea vreo cunoștință care să o ghideze, ci și ruta pe care și-a ales-o pe la mănăstirile din Moldova, Oltenia și Muntenia — aproape necunoscute la acea dată în străinătate și care mult mai tîrziu, în vremea noastră, aveau să intre în traseele turistice internaționale.



¹ E. D. Clarke — *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*, London MDCCCXVI—MDCCCXXIV.

² Adam Neale — *Travels through some Parts of Germany, Poland, Moldavia and Turkey*, London 1818; H. Stănescu — *Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași*, în SCIA nr. 3—4/ iulie-decembrie 1955.

³ William Macmichael — *Journey from Moscow to Constantinople in the Years 1817, 1818, London 1819.*

⁴ James Edward Alexander — *Travels from India to England, Comprehending a Visit to the Burman Empire and a Journey through Persia, Asia Minor, European Turkey, etc. in the Years 1825—26*, London 1827.

⁵ Rev. R. Walsh — *Narrative of a Journey from Constantinople to England*, Second Edition, London MDCCCXXVI.

⁶ Capt. Charles Colville Frankland — *Travels to and from Constantinople in the Years 1827 and 1828, or Personal Narrative of a Journey from Vienna, through Hungary, Transylvania, Wallachia, Bulgaria and Roumelia, to Constantinople; and from that City to the Capital of Austria, by the Dardanelles, Tenedos, the Plains of Troy, Smyrna, Napoli, di Romania, Athens, Egina, Paros, Cyprus, Syria, Alexandria, Malta, Sicily, Italy, Istria, Carniola and Styria*, London 1829; Emilia Cioranu, Al. Sadi-Ionescu — *Un călător englez în Muntenia după Eterie*, în Revista «Tinerimea Română», 1899.

⁷ James Henry Skeene — *The Frontier Lands of the Christian and the Turk; Comprising Travels in the Regions of the Danube in 1850 and 1851 by a British Resident of Twenty Years in the East*, London 1853.

⁸ Capt. Edmund Spencer — *Turkey, Russia, the Black Sea and Circassia*, London 1854.

⁹ Edmund Spencer — *Travels in the Western Caucasus Including a Tour through Imeritia, Mingrelia, Turkey, Moldavia, Galicia, Silesia and Moravia in 1836*, London 1838.

¹⁰ Ioan C. Băcilă — *Două albume englezești despre noi*, în «Universul literar» nr. 25/20 iunie 1926.

¹¹ Marcel de Serres — *L'Autriche ou moeurs, usages et costumes des habitants de cet empire*, Paris 1821.

¹² John Paget — *Hungary and Transylvania with Remarks on their Condition Social, Political and Economical*, London MDCCCXXXIX.

¹³ I. C. Băcilă — *George Hering*, în «Universul literar» nr. 22/30 mai 1926.

¹⁴ Sir Robert Ker Porter — *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylon etc., During the Years 1817, 1818, 1819 and 1820*, London 1821—1822.

¹⁵ *Le Danube Illustré pour faire suite à Constantinople ancienne et moderne, au Voyage en Syrie, etc., Vues d'après nature dessinées par BARLETT, gravées par plusieurs artistes anglais, Edition française revue par H—L. Sezerac*, Paris /1849/;

De ruta fluvială a artistului s-a ocupat și Radu Ionescu în comunicarea «Un călător romantic pe malurile Dunării: W. H. Bartlett» prezentată la sesiunea de comunicări științifice de la Muzeul Marinei Române din Constanța, din octombrie 1986. Pentru generozitatea cu care ne-a pus la dispoziție manuscrisul acesteia îi aducem și pe această cale mulțumirile și expresia întregii noastre grațitudini.

¹⁶ Mrs. Mary Adelaide Walker — *Untrodden Paths in Roumania*, London, 1888.



George Edwards Hering — *Țărancă română din Orșova* (planșe din albumul *Sketches on the Danube, in Hungary and Transylvania*).

Autor anonim — *Țărani moldoveni* (în cartea lui Edmund Spencer)

Sir Robert Ker Porter — *Boieri de rangul II și I*

William Henry Bartlett — *Sulina, Gura Dunării*

William Henry Bartlett — *Passul Cazanelor cu drumul roman și cel modern*



plovdiv

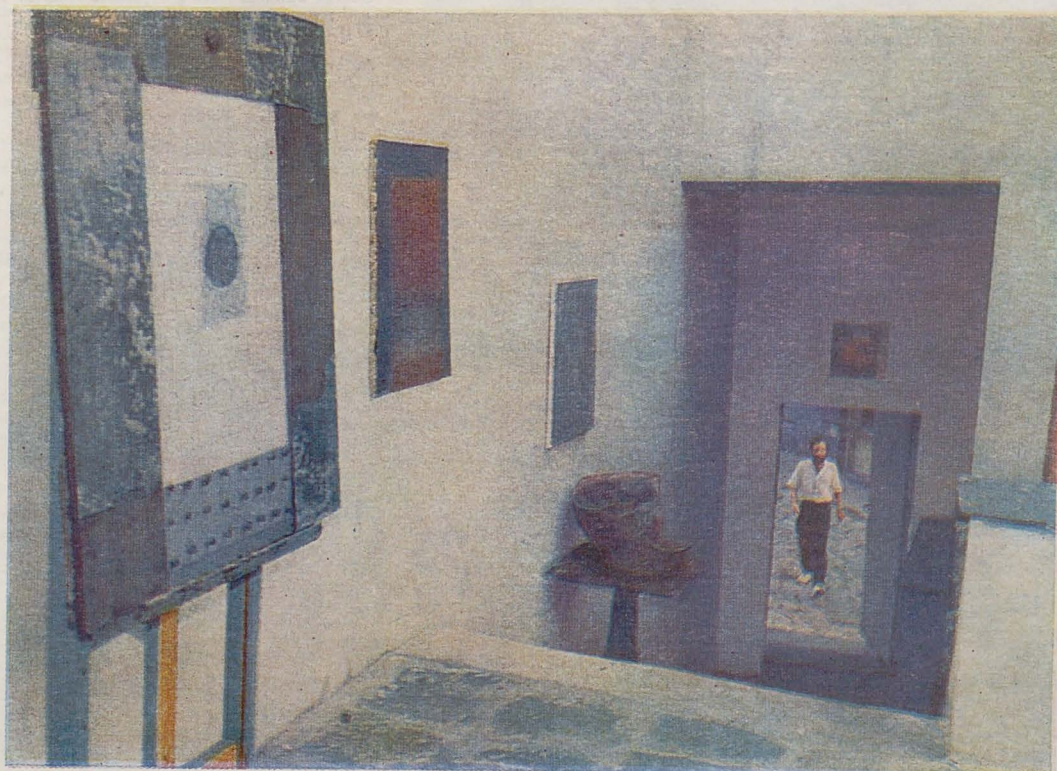
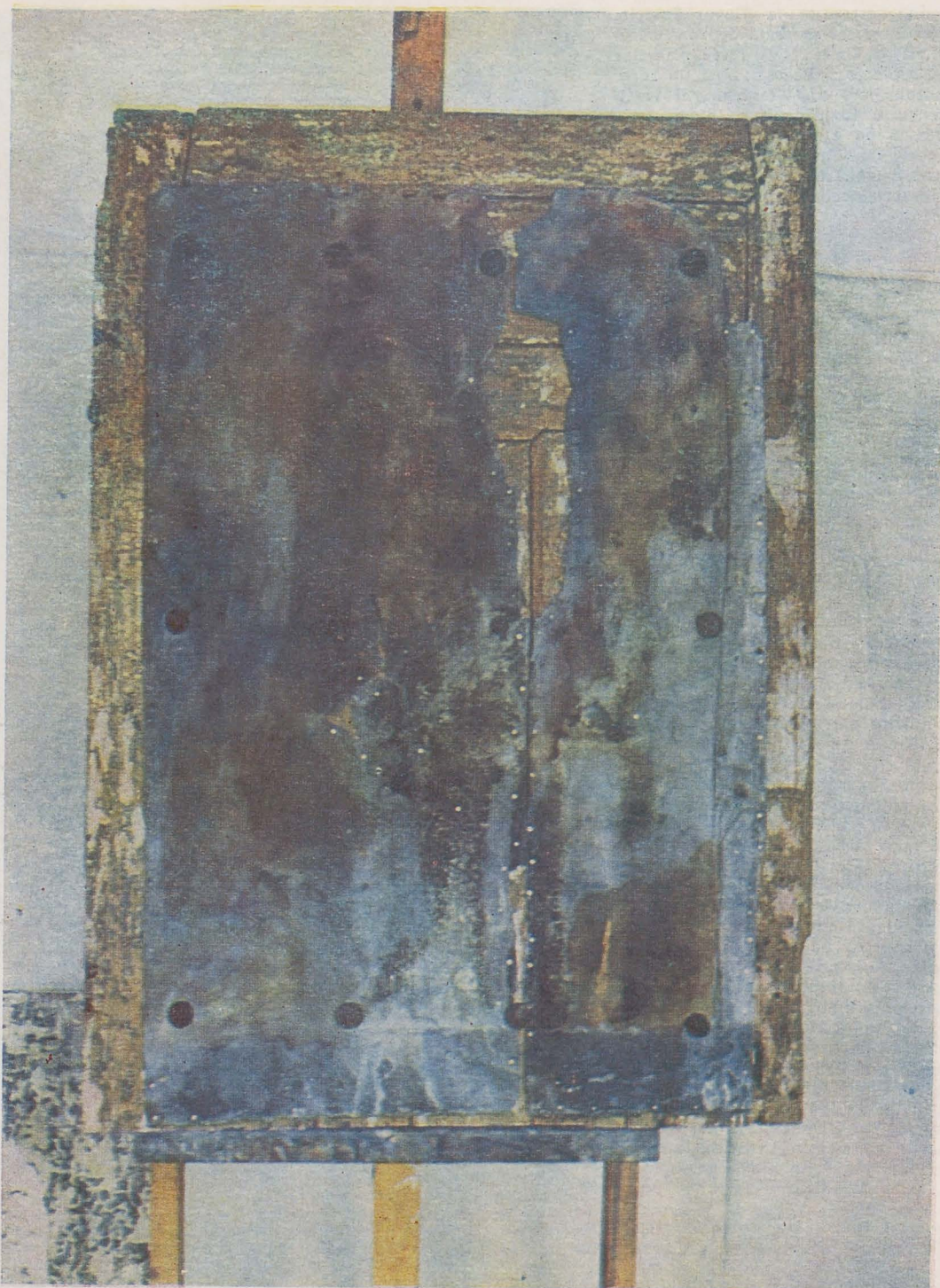
mihai ispir

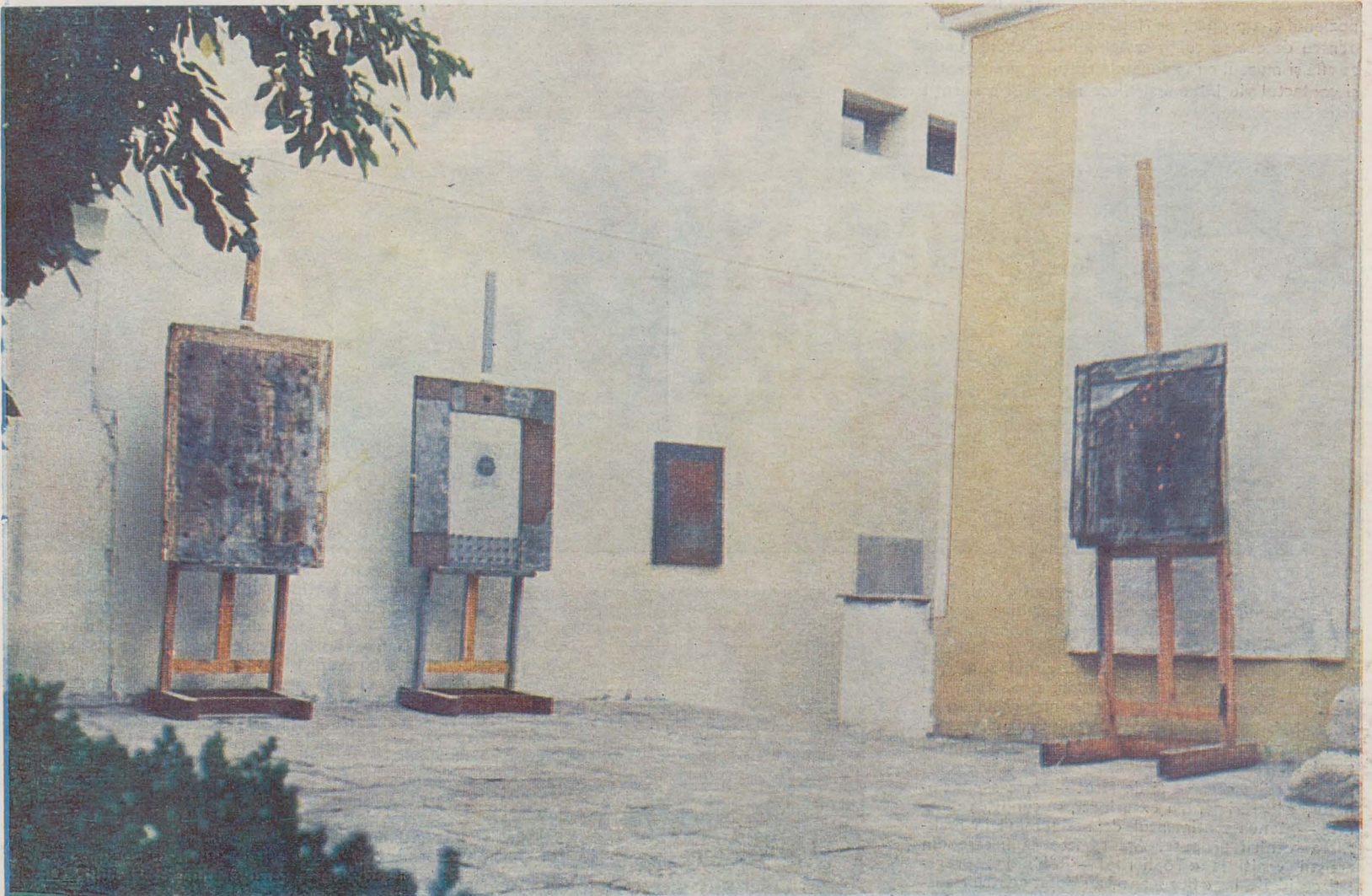
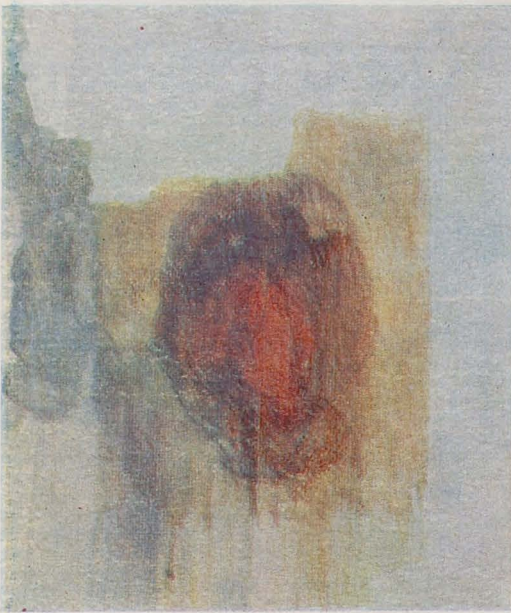
Participarea lui Ștefan Râmniceanu la ediția de anul trecut a taberei de la Plovdiv a fost apreciată în chipul cel mai elocvent. Desfășurată între 1 și 31 august 1987, manifestarea a întrunit artiști din 7 țări: Bulgaria, Grecia, Iugoslavia, Polonia, R.D.G., România, U.R.S.S., și a fost încununată cu o expoziție deschisă pe 30 august la Muzeul de artă din localitate. Or, din cele două curți interioare ale clădirii muzeului, una a fost în întregime afectată artistului român, care și-a putut organiza aici o adevărată expoziție personală.

Ștefan Râmniceanu a conceput spațiul pus la dispoziție ca un ambient, instalând cca 15 lucrări — picturi și ansambluri de picturi și obiecte din ciclurile *Zid* și *Veșmint* — în funcție de structura și detaliile arhitecturii date.

Ciclul *Zid* dezvoltă tema compoziției omonime, prezentate în 1985 la Galeria «Orizont», Râmniceanu apare, aici, drept unul dintre cititorii — și, interpretii — originali ai celebrului sfat dat pictorilor de Leonardo, în *Tratatul* său, de a urmări atent petele de pe ziduri. Ceea ce propune Râmniceanu e nu numai un studiu de texturi, la nivelul vieții tăcute a materialelor erodate de timp, și cu ecouri bine asimilate din «informalul» anilor '50, e deopotrivă o invocare a «spiritualului în artă», devenită patetică datorită trecerii ei temeinice prin purgatoriul plastic al materiei, după cum e și un omagiu adus vechimii culturale autohtone, una din temele predilecte ale artistului.

Caracteristic pentru intensul simț al materialului de care dă dovadă Râmniceanu era, la Plovdiv, chiar primul grupaj (pictură și obiecte) cu care privitorul venea în contact pătrunzând în curtea interioară a muzeului. Grupajul plasat pe palierul scării de la intrare cuprindea un fragment de ceramică veche (cu intervenții cromatice ale pictorului),





așezat pe un soclu de metal completat cu o tăblie, tot metalică, ruginită (efect voit), aceste obiecte avînd ca pandant pictura-scriere, parafrază discretă după o inscripție paleobizantină. Era, pe de o parte, o răsturnare a atitudinii tradițional-ironice (ne referim la tradiția suprarealistă) implicate în «obiectul găsit», prin trecerea ei într-un registru grav, mnemotehnic, pe de alta o sesizantă transpunere în tridimensional a căutărilor de natură picturală din ciclul *Zidul*.

Aceste căutări s-au orientat îndeosebi către compoziția abstractă, fiind paralele celor îndreptate spre reprezentarea conotativă și transfigurată a unor motive peisagistice și de natură moartă, cu trimiteri — nu neapărat «textualiste», dar foarte penetrante — la Andreescu sau C. D. Stahi. Sînt, de altfel, două direcții ce merg, paralel, și în prezent, în pictura lui Ștefan Râmniceanu. Ele se diferen-

țiază pînă la nivelul tușei sau al gamei. În *Cărți* ori peisaje, tușa e mărunțită, sfielnic vibrată, iar gamele ating tulburătoare rezonanțe în zonele griurilor calde, ocrurilor sau brunurilor. În *Zidul*, dominantă e de multe ori mai rece, iar factura, complexă, cu aglutinări, sgrafitări, acuarelări, adaosuri de materii felurite etc. Se ajunge chiar, cîteodată, la masive «colaje» cu bucăți de metal, la veritabile tablouri-obiect din metal și lemn, unde răsturnarea de perspectivă amintită mai sus operează de asemenea, în sensul unui expresionism intrinsec al materiei artistice, cu note de vehemență dramatică. Tematic, sînt prezente mai multe ipostazieri ale «zidului», de la sugestia fragmentului de frescă descoperit prin decaparea tencuielilor, pînă la forma ordonată, litică, a inscripției. În prima din aceste variante, pictorul a găsit, probabil, și punctul de plecare pentru noul său ciclu, *Veșmint*, din care

la Plovdiv au figurat doar cîteva lucrări, dar care a inspirat, totodată, o alăturare fecundă de pictură și obiecte; la fel de grăitoare prin ascetica elaborare a grupajului: două uleiuri constituite pe baza reperului îndepărtat al vechii picturi pe lemn bizantine, asociate unui postament acoperit cu pînză și unei lespezi subțiri.

Expoziția — ambient realizată de Ștefan Râmniceanu la Plovdiv, alcătuită din relații «muzicale» între spații și piese, dozate cu pătrunzătoare finețe, ansamblul de «artă totală» relevînd noile soluții la care artistul a ajuns în minuirea instrumentarului său de șevalet (sau adiacent șevaletului) a fost cu totul îndreptățit privită drept evenimentul ediției '87 a taberei, și a constituit, în același timp, simptomul unui moment de tranziție în munca pictorului, marcînd începutul unui nou — și amplu — ciclu de lucrări.

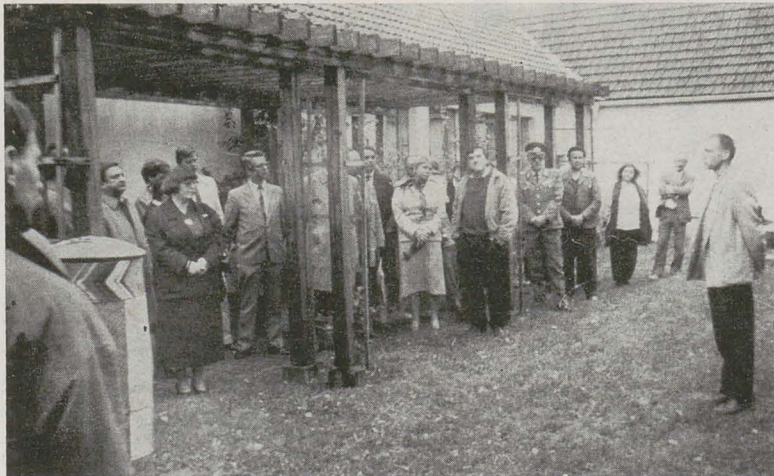
“show” la römheld

vasile cercel

Simpozionul Internațional de Ceramică de la Römheld, din R.D. Germană, cu o ritmicitate din trei în trei ani, s-a desfășurat între 6 septembrie — 9 octombrie 1987 și a reunit artiști din mai multe țări socialiste și nesocialiste. R. D. Germană: Karl Fulle, conducătorul taberei; Tomas Grzimek, Wilko Hänsch, Sabine Heller, Dieter Kleinschmidt, Marlis Lischka, Dietrich Löwe, Hans Peter Meyer, Dörte Michaelis, Manfred Rössler, Cristoph Schulz, Helmut Steindorf, Ursula Zänker; U.R.S.S.: Peteris Martinsons, Georgi Kuprianov; R.P. Polonă: Anna Ponzkiewicz, Wodzimierz Gawronski; R. S. Cehoslovacă: Miroslav Páral, Jiri Fuchs; R. P. Ungară: Attila Nemoda, Julia Rehak; R. P. Bulgară: Wesela Doneva; R. S. România: Vasile Cercel; Danemarca: Mariane May; R. F. Germania: Fritz Vehring. Organizat de Uniunea Artiștilor Plastici din R.D. Germană, oficialitățile județului Suhl și conducerea fabricii de porțelă «Topherhof — Römheld», simpozionul și-a propus, pe lângă realizarea unor lucrări pentru decorarea curții castelului Glückburg, unde se află și muzeul cu exponatele edițiilor precedente, și contactul viu între artiștii de națiuni și concepții artistice diferite.



25 Autoportrete



KARL FULLE, URSULA ZÄNKER: Experiment

A face ceramică pe teren necunoscut implică o dificultate obiectivă, un risc al stăpînirii noului material de lucru: teracotă, gresie, șamotă, porțelan. A cunoaște comportamentul acestora în toate etapele de lucru înseamnă a te obișnui cu ele, a le simți subtilitatea manifestărilor. Proporția elementelor componente din aceste materiale, sensibil schimbate de la o zonă geografică la alta, face ca și răspunsurile lor să fie puțin altele decât cele scontate.

A pre-medita ceea ce ai de făcut — tema simpozionului, «lucrări pentru exterior», se cunoștea dinainte — atenua sentimentul de nesiguranță în realizarea lucrării propuse. Așa se face că fiecare din artiștii veniți la «Töpherhof — Römheld», pregătiți cu ideile în «buzunar», au optat pentru transpunerea lor în materialul cel mai adecvat. De aici și aerul de spectacol al desfășurării simpozionului — opus căutărilor din liniștea atelierului.

Show-ul «furioșilor» — inventivi cu preocupări centrate pe expresivitatea materialului, senzitivi ce imprimau lutului excesul lor de sensibilitate — a trezit interesul pe tot parcursul etapelor de lucru: Ursula Zänker, Karl Fulle; Dietrich Löwe, Dörte Michaelis — cu sculpturi perforate.

Grupul «intelectualilor» — cu un întreg recital de simboluri și mesaje, care voiau să releve noua «respirație» a artelor focului: Peteris Martinsons, Mariane May, Fritz Vehring, Helmut Steindorf, Wodzimierz Gawronski.

Grupul «tradiționalilor» relua vechea accepțiune a ceramicii ca recipient, actualizînd formele: Attila Nemoda, Tomas Grzimek, Wilko Hänsch, Cristoph Schultz, Wesela Doneva, Marlis Lischka — cu tema «recipientul și curgerea apei» în rea-



lizarea unei fîntîni pentru exterior; Miroslav Páral și Jiri Fuchs — coloane torsionate și frînte; Sabine Heller — cu vase cu decor naiv; Anna Paszkiewicz și Manfred Rözler — cu preocupări în zona expresionistă a formelor.

«Show-ul» cel mare a fost «acțiunea» autoportretelor: invitați de conducătorul taberei, Karl Fulle, fiecare artist a trebuit să-și marcheze pe o placă ceramică semnele propriei fizionomii — autorul lucrînd cu ochii legați. S-au adunat astfel 25 de «autoportrete» într-o expoziție unică — lucrarea colectivă a simpozionului. Momentul «producerii», savurat de toți cei prezenți, a marcat ca un contrapunct desfășurarea lucrului. Nu a lipsit nici «performanța» executării în stilul «orbului» a unui mare recipient pentru grădină: Karl Fulle, Ursula Zänker.

Mult așteptatul cuptor cu lemne (majoritatea sînt electrice în R.D.G.) — inaugurat la această ediție — a stîrnit interesul ceramiștilor preocupați și de «culisele» meseriei; ritualul arderii cu lemne pînă la creșterea maximă a temperaturii și glazurarea cu sare, efectele acestora fiind savurate la «scenă deschisă».

Organizatorii s-au străduit să întregescă desfășurarea simpozionului prin numeroase acțiuni culturale: vizite în alte localități, vizionări de filme și diapozitive, comunicări de specialitate, spectacole, contactul direct cu alte direcții de dezvoltare a ceramicii moderne.

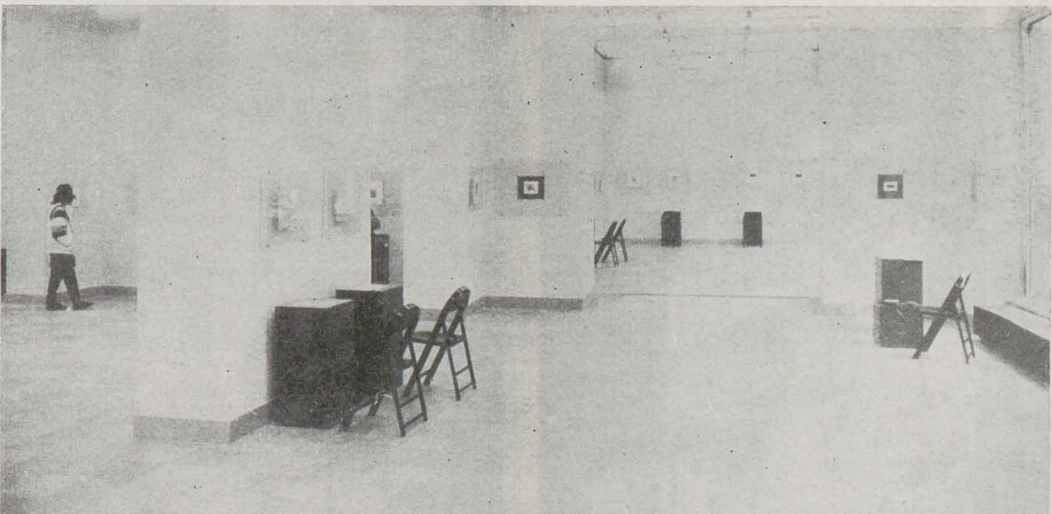
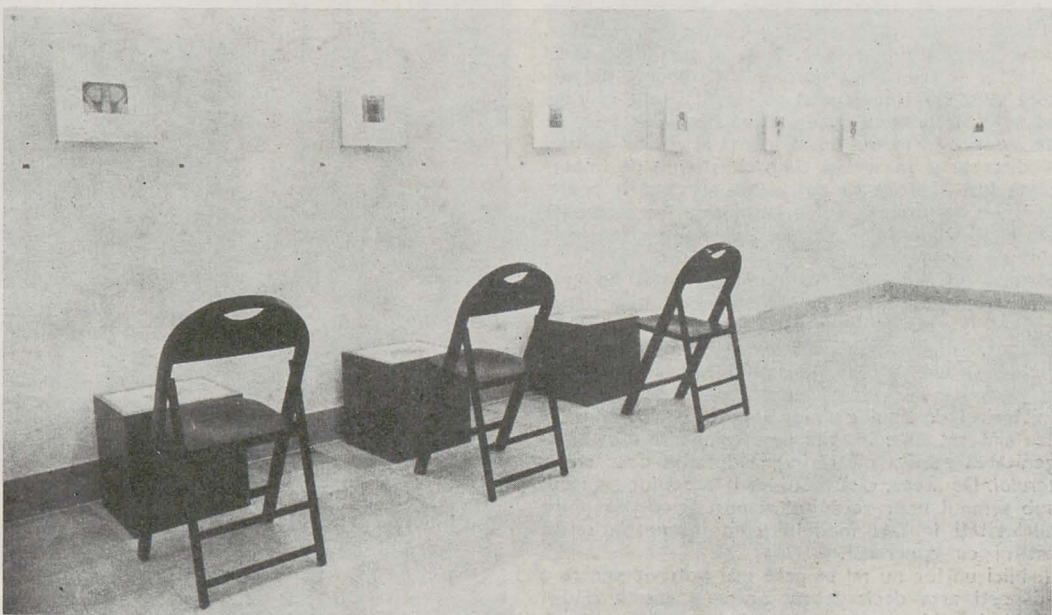
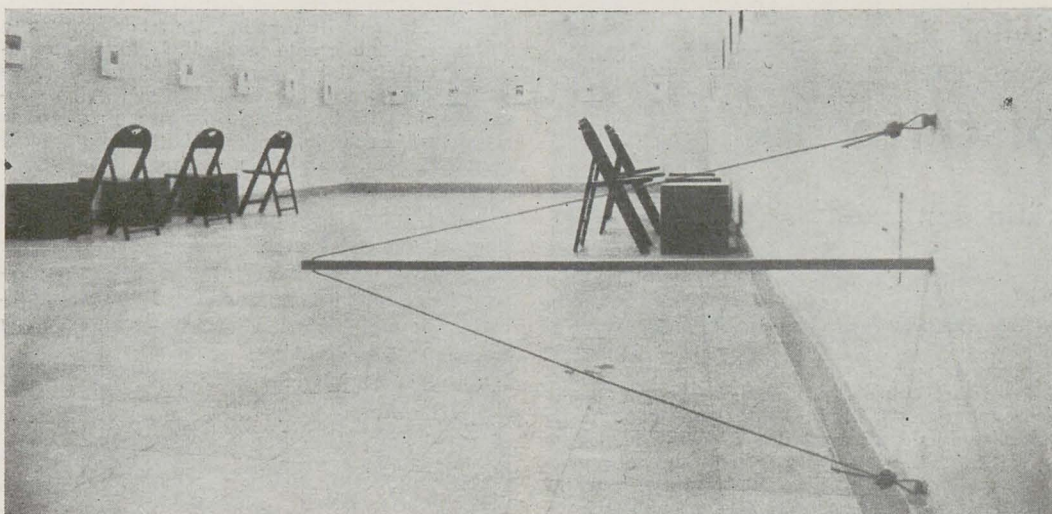
Expoziția de sfîrșit a taberei, reunind lucrările celor 25 de participanți, a îmbogățit muzeul de ceramică din Römheld — castelul Glückburg — organizatorii exprîmîndu-și dorința revenirii, la viitoarea ediție, la tema «lucrări pentru exterior», în vederea amplasării lor în diferite puncte ale orașului.

expoziția de gravură mică

vasile radu

Gravura mică revine în actualitate prin exercițiul diligent și entuziast al artiștilor tineri grupați sub sigla « Atelier 35 ». După ce a fost vernisată la Galeria de Artă din Zalău, expoziția care face obiectul acestui comentariu s-a redeschis la « Galeria Nouă » din Cluj-Napoca într-o ambianță calificată « de excepție »: prin oferta de participare artistică de calitate, dar și prin numărul participanților (circa 60), prin efortul organizatorilor, dar și prin interesul cu care a fost întâmpinată din partea publicului. Ambientat cu gust și inteligență, spațiul expozițional a sugerat un model-sinteză al lecturii, prin combinarea unei expuneri tradiționale, pe simeză, cu alta pe socluriacompaniate de scaune, specifică unui cabinet de stampe, în tentativa modelării receptivității contemporane (o mai veche preocupare a conducerii Filialei U.A.P. Cluj, care își asumă în relația cu publicul evidente intenții educative).

Proiectul ambițios care face din această manifestare una « de excepție » vizează, de altminteri, să creeze « o obișnuință », prin implicarea exigentă a publicului, prin seriozitatea profesională a protagoniștilor. Și nu întâmplător opțiunea organizatorilor a avut în vedere gravura mică — un gen artistic « periferic », « minor », amenințat pînă deunăzi de-o iremediabilă desuetudine. Sub-specie a unui gen artistic « periclitat » — grafica aplicată — gravura mică părea istovită de concurența coplesitoare a imagisticii elaborate mecanic, ca și de presupusa, insurmontabila ei dependentă de servitutea ilustrativă a textului și a modelelor consacrate. Pe de altă parte, focalizarea interesului profesionist spre cercetarea unor zone liminare din afara mijloacelor este în măsură să dea un impuls atât creativității individuale cît și performanțelor tehnicii originale. « Recursul la metodă » are aici semnificația unei descătușări față de poncifele genului, a reelaborării unor viziuni prin care ascendența istorică să cîștige o nouă autoritate. Descoperim acum la tinerii autori o plăcere a execuției — care a și redus uneori această gravură la un simplu exercițiu artizanal — dublată de respectul pentru calitatea obiectual-tactilă dovedită de stampele miniaturate. Există apoi o dorință de apropiere pertinentă de arsenalul tehnicilor tradiționale, dar și de modelul lecturilor « istorizante », declanșatoare ale unei adevărate plăceri hermeneutice care nu se poate realiza în afara inițierilor îndelungi, aplicate. Execuția stampe presupune o cunoaștere care împiedică apropierile pripite și diletante, fulguranța ideatică necoagulată, aproximările tehnice. Este necesară o « agricultură a plăcii », practică cu mefiența răbdătoare a unei metodologii adecvate, singura care provoacă « fertilitatea ideii ». Inovația de limbaj se clădește pe autoritatea unei gândiri eficiente în care mijloacele devin la fel de importante ca și ideile inculcate în operă. Nerăbdării « minimaliste » îi răspunde răbdarea congruentă în definirea scopurilor, prin care opera apare ca o descoperire, ca o surpriză de o fervoare antiscולastică. Prin practica ei această artă tinde astăzi să-și cîștige o nouă autoritate ca obiect al creației și fiecare autor să înțeleagă cu o anume gravitate nevoia pătrunderii structurii înterne a acestui domeniu, în afara inovațiilor de natură « eseistică » care se întemeiază pe extrapolări și pe o lectură din exterior a principiilor lui. Acesta este probabil motivul pentru care majoritatea autorilor preferă tehnicile « dificile » ale chalcografiei-gravurii în adîncime (acvaforte, acvatinta, mezzotinta, ac rece, gravura cu dăltița etc.) și mai puțin cele ale gravurii « înalte » (xilografură, linografură) sau cele de imprimare plană (litografie, serigrafie etc.). Un fapt de asemenea simptomatic îl constituie apelul rar la ambiguitatea tehnicilor mixte sau a collogravurii, preferîndu-se acele alternative ale creativității care nu licitează efectele imediate ale tehnicii. Aceasta și impune ca direcție majoră sub raport tematic repudierea caracterului tradițional ilustrativ al imaginii și preferința pentru un mesaj bazat pe reactivitatea imediată a gestului cu o încărcătură puternic emoțională și o gândire în care accentul cade pe spiritualitatea originalului. Nevoia unei autodefiniri în raport cu mijloacele pare să direcționeze efortul fiecărui autor, atât



pentru exprimarea sinelui cît și pentru înțelegerea factorilor obiectivi ai expresiei care sînt dați de « spiritul » tehnicii. Geometriile « organice » semnate de Lajos Nagy, Radu Igazság, Mirela Isăilă, Petru Lucaci, Constantin Catargiu etc. sînt excelente servite de tehnica mezzotintei, reliefului, acului rece, acvaforte-acvatinta, etc. pentru a sugera tactilitatea obiectuală prin catifelări, sau dimpotrivă incizia viguroasă și clară, servind atât construcției cît și expresiei de sine a autorilor. Fluența intertextuală a gândirii creatoare se verifică la autori ca Laurențiu Ruță, Mircea Bochiș, Petru Rusu, Vasile Tolan, Maria Lukáts, prin plierea tehnicii gravurii la problematica asumată în alte genuri ale plasticii, prin care se explorează tocmai această capacitate a tehnicii de a impune o expresivitate nouă. Artificiul tehnicii ca instrument de etalonare a lumii realului dezvoltă o întreagă problematică a studiului, relevantă în lucrările semnate de Dana Giurgiu Solovăstru, Marta Dimitrescu, Carmen Lucaci, Horia Sîrbu, Stela Lie, Valter Paraschivescu, Viorel Cosor, etc. Aplicarea la model, printr-o suscitare a expresivității gravurii istorice, oferă de asemenea,

prin noutatea prelucrării, soluții noi la Radu Solovăstru, Ioan Drăghici, Vladimir Ene, Dan Perjovăștri, Nora Novak, etc. O piatră de încercare a virtuților genului rămîne totuși gravura de ilustrație, pîndită de riscul strecurării între obiectul și subiectul creației a modelului intermediar, iar aici semnează soluții originale Maria Richert, Loretta Lőrincz Bălăuță, Antal V. Janesi, Margit Hidek etc. Înscrierea într-o anumită viziune stilistică — expresionismul, de pildă — este preferată de alți autori cum sînt Andor Kőmives, Abraham Jakob etc. pentru a potența viziunea propriei originalități, la care putem adăuga un anume farmec literar al expresiei la Vasile Manea, sau dorința de a prelucra motivul printr-un mixaj al tehnicilor la Lucian Mățiș. Expoziția dovedește în chip esențial atât valoarea de instrument în economia expresiei pe care o poate avea gravura, ca și puterea tinerilor artiști de a transcende limitele ei pentru a exploata reactivitatea imediată și a organiza un discurs de valoare conceptuală. Expoziția oferă astfel suficiente motive să aspirăm la o resurrecție a acestui gen artistic prin care să se cîștige reala sa autonomie.

bistrița

călin dan

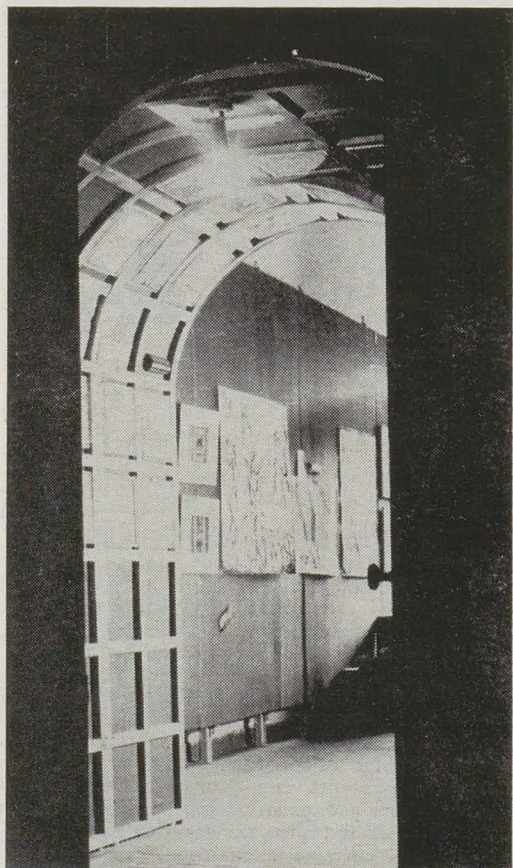
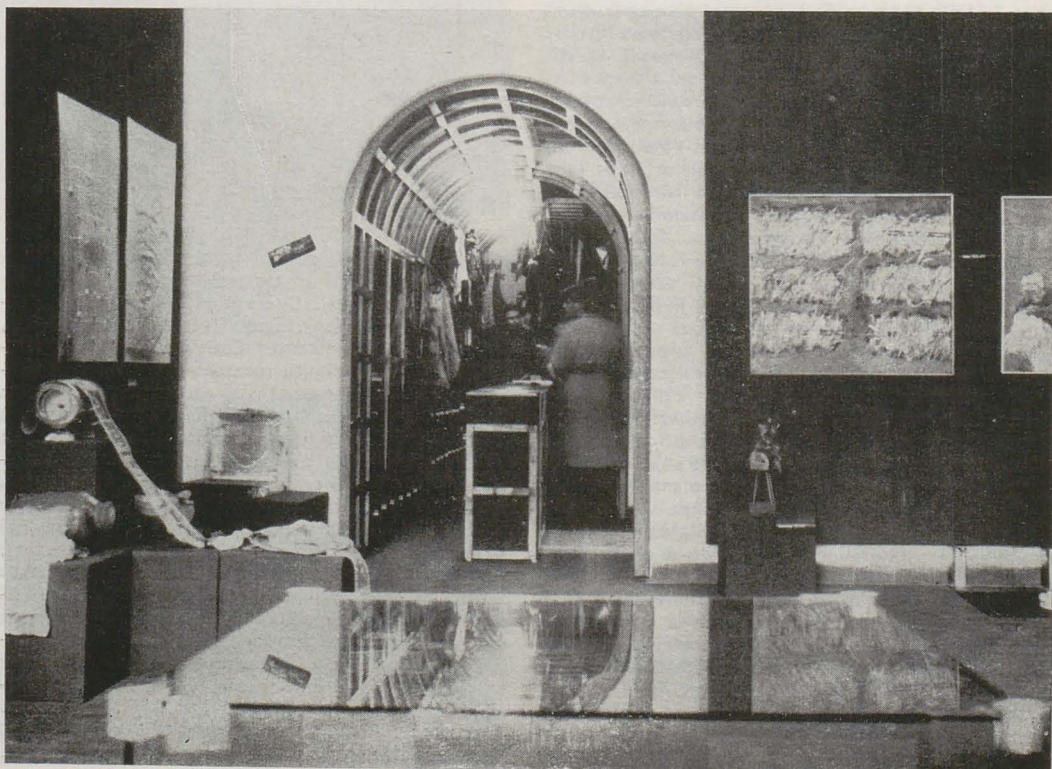
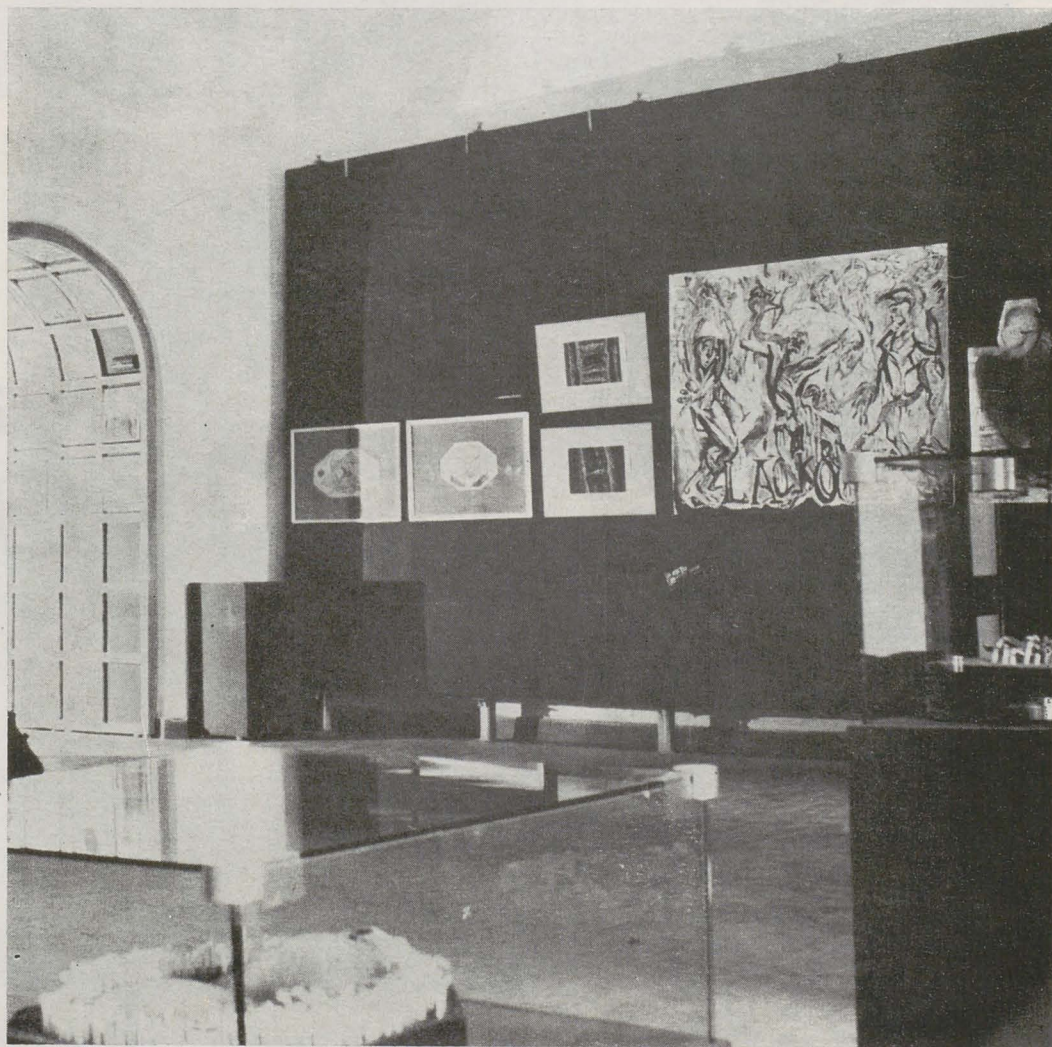
1. În micile orașe transilvane pulsează Europa; o Europă orgolios încrezătoare în durata sa și în puterea de călătorire a ideilor. Zidurile masive și străzile prăvălite, înguste, acoperișurile colțuroase și turnurile severe induc în mine ideea contrară, a unei libere cutreierări, a unui vagabondaj dincolo de timp precizabili, prin spații gemene, unite de aceeași tensiune spirituală. De la maestrul anonimi la Veit Stoss, de la urmele romanului la flamboianța arhitecturii Secession, surprize te întâmpină la tot pasul. Și îmi amintesc (am scris acest lucru altfel, în altă parte) emoția de explorator cu care am descoperit, odată, la Sebeș, lângă celebrul cor al bisericii, în casa Zapolya, un muzeu fermecător, unde gravuri de secol XVII și picturi din veacul următor stăteau lângă fioroase instrumente de tortură ce se înfrățeau ciudat cu măști și tobe africane aduse acolo, cândva, de un alt călător. Există un soi de consens în modul de existență al acestor așezări — discrete și în același timp conștiente de importanța lor — cărora timpul le adaugă, pe cât poate, un spor de noblețe. Între străduțele întortocheate din Hârd și locurile vechi ale Sighișoarei diferențele sînt de nuanță.

Bistrița Năsăudului a fost pentru mult timp unul dintre reperele abstracte ale unei evoluții artistice impresionante. În cursurile regretatului profesor Drăguț, numele orașului revenea periodic, ba referitor la stilul cistercian al secolului XII, ba în legătură cu Renașterea central europeană și cu termeni misterioși de tipul « pinion » sau « atică poloneză », sau alăturat unei imagini (impresionantă prin omogenitatea pură a pietrării) ce înfățișa *Casa argintarului*. De aceea, călătoria mea în acest loc s-a făcut sub semnul unor recapitulări nostalgice și al unor curiozități în fața modului cum imaginația se va întâlni cu concretul.

2. Nici un loc nu mi se pare mai potrivit pentru a adăposti arta decît aceste orașe și aceste clădiri vechi și solide, ieșite cu un fel de nepăsare, parcă,

de sub determinările timpului. Un fel de concretețe abstractă, o indiferență la aluzii, la insinuarea rapidă a cotidianului și contingentului apără aceste carcase de orice tulburare. Iar forța lor impersonală dă, în schimb, strălucire oricărui gest care se raportează la zidurile, hrubele, bolțile, pardoselile de piatră rece. Cu cît e mai simplă clădirea, cu atît mai bine; cu cît e mai veche — de asemenea. Obiectul artistic se insinuează aici confortabil, e singurul semn al scurgerii vremii, al schimbărilor ce au lăsat neschimbat spațiul arhitecturii. Neschimbat, epurat însă de funcțiile sale banale, devenit o ipostază diafană a locuirii — locuirea întru formele spiritului. Astfel se explică, de altfel, curentul ce străbate, unificator, aerul expoziției

inaugurale din galeria bistrițeană: printr-o proiectare pe fundalul nobil al unei arhitecturi ce s-a dematerializat, devenind simbol al unei demnități intelectuale rezistente la vicisitudini. Intrînd pe sub arcadele grele între lucrări a căror (uneori) incisivitate rupe timpul în două, raportezi în chip firesc arcadele modernității, labirintul post-modern, la structura imuabilă a cetății. Artiștii bistrițeni (autori, printre altele, ai unei performanțe organizatorice) — adică Vasile Tolan, Miron Duca, Mircea Mocanu, Grigore Bradea, Vioara Popescu, Adina Mocanu, Octavian Stoia, Aurel Marian, Doru Brătan — pot să se exprime pe ei înșiși cu certitudinea ocrotirii: îndrăznelile lor se vor sprijini mereu pe umerii de piatră ai unei cetăți verticale.



În primăvara acestui an s-a inaugurat la Bistrița (Năsăud) un nou spațiu expozițional, printr-o manifestare unde, alături de cei antemenționați, mai participau artiști din Cluj-Napoca (Alexandru Antik, Alexandru Păsat, Alexandru Rusu, Ioan Sumedrea, Adriana Popescu, Epaminonda Tiotiu, Monica Vasinca, Titu Toncian, Elemer Benedek, Laurențiu Ruță) și Zalău (Nicolae Man, Ioan Mihele, Gheorghe Ilea, Radu Pulbere).

cronică

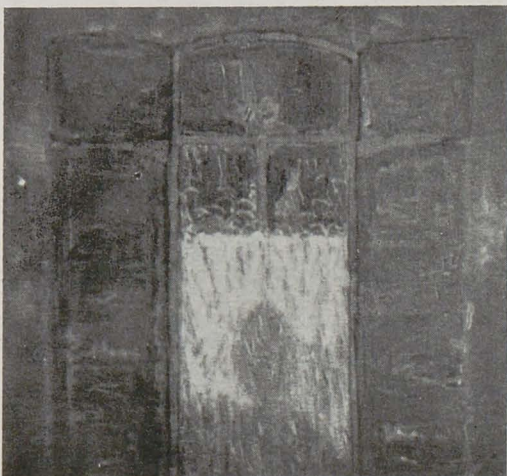
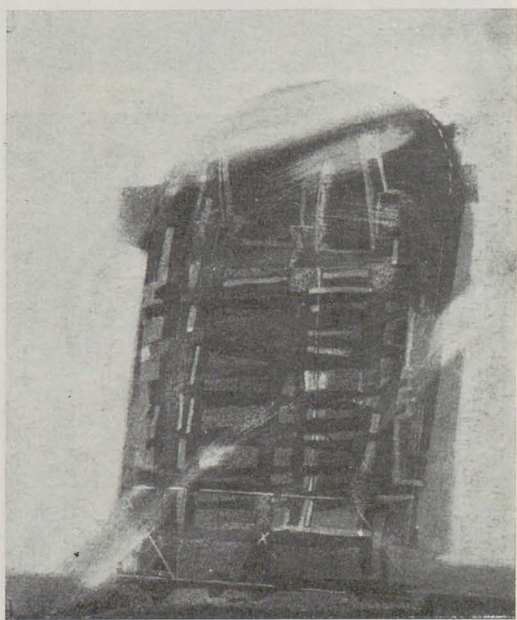
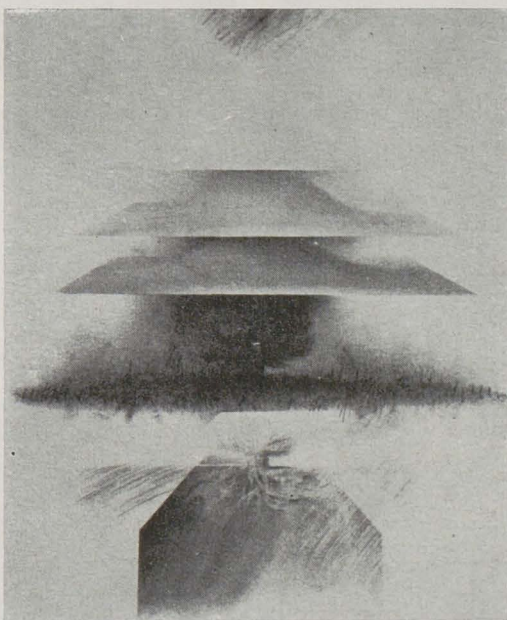
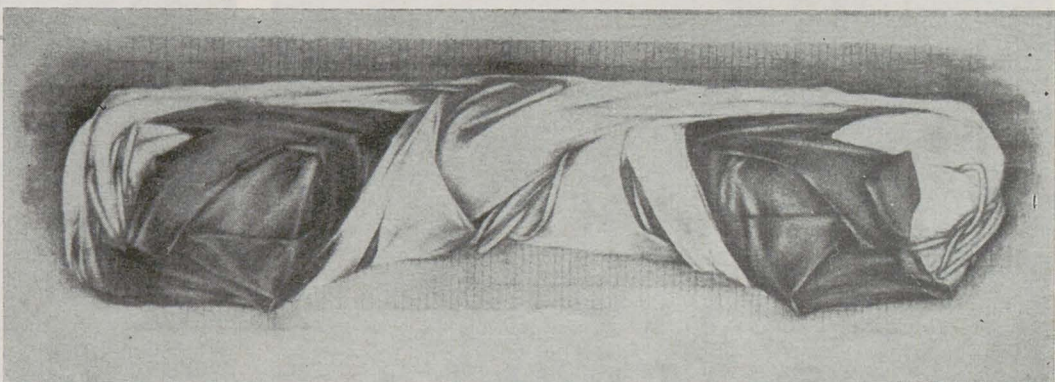
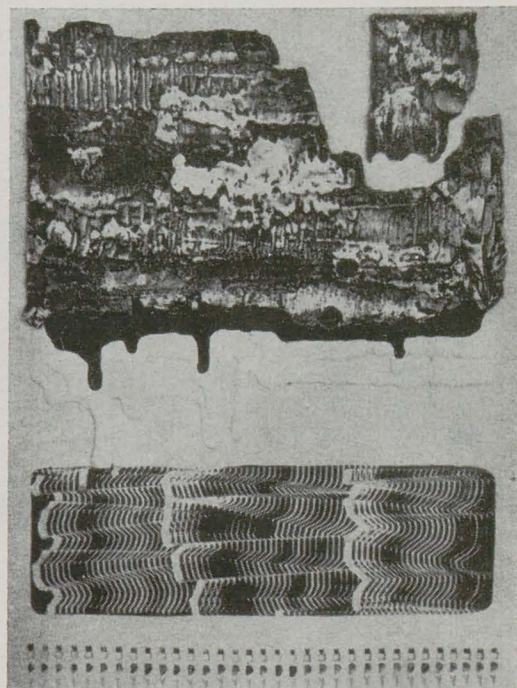
expoziție de grup la brașov

theodor redlow

Pornită ca inițiativă a unor artiști tineri, despre care s-ar putea vorbi ca despre «Grupul celor 3» — deoarece, păstrându-și fiecare, chiar potențându-și identitatea creatoare, ei sînt legați totodată de un program al cercetării vizuale care este și un program de activizare a vieții artistice brașovene —, manifestarea de la sfîrșitul lunii martie a ajuns în stadiul final, al prezentării publice, după asidue tatonări colegiale, în timpul cărora afinitățile au avut a se confrunta cu rivalitățile, pentru ca, în cele din urmă, să prevaleze ținuta artistică elevat profesională, ca dominantă a unei oferte diversificate al cărei numitor comun — în puritatea gândului inițial și mai puțin în eterogenitatea ansamblului rezultat — este căutarea adîncită în singurătatea atelierului, prin confruntarea necompletentă cu posibilitățile proprii și cu țelurile unei expresii vizuale eliberate de veleitarism și, deopotrivă, de solicitările conjuncturale. Așadar, un program al tenacității în munca artistică, al autonomiei personalităților creatoare, al fidelității față de un crez în lumina căruia producția atelierului este menită mai puțin afirmării de sine în planul notorietății profesionale și mai mult unei funcții formativ-spirituale. Numai că Galerile de artă «Victoria» au ajuns să numere cu acest prilej nu mai puțin de 13 participanți, fără ca aceasta să ne permită să vorbim despre un «Grup al celor 13». A fost, mai degrabă, o ieșire în prim-planul interesului public a celor mai activi și consecvenți cu sine artiști brașoveni (deși se pare că cei lăsați de o parte ar fi îndreptățiți să pună cît de curînd la cale o manifestare complementară), într-o modalitate expozițională care, sprijinită cum se cuvine, are toate șansele să devină un mic «Salon de primăvară». În măsura în care un asemenea salon ar fi și structurat după criteriile tematice și stilistice — eventual cu participarea unui observator extern — el ar putea deveni cu adevărat un prilej de dezbatere pe plan local și de afirmare în țară a roadelor unei creativități plastice care, după cum se vede, nu are în ea nimic provincial. Cu alte cuvinte, sugerăm pentru viitor formula expoziției-studiu, prin care să se evite orice discuție în jurul falsei probleme a elitismului; sau — mai ușor de dus la îndeplinire — formula autenticei expoziții de grup, bazată pe sentimentul apartenenței și al afinității, dacă nu chiar pe prealabilul unei munci în echipă.

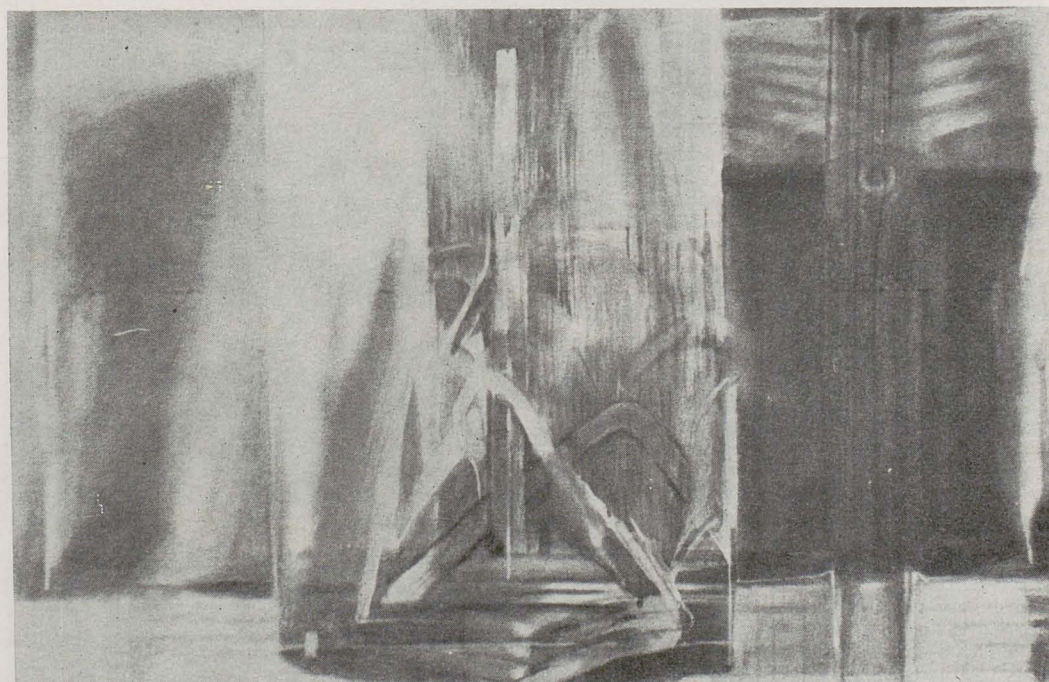
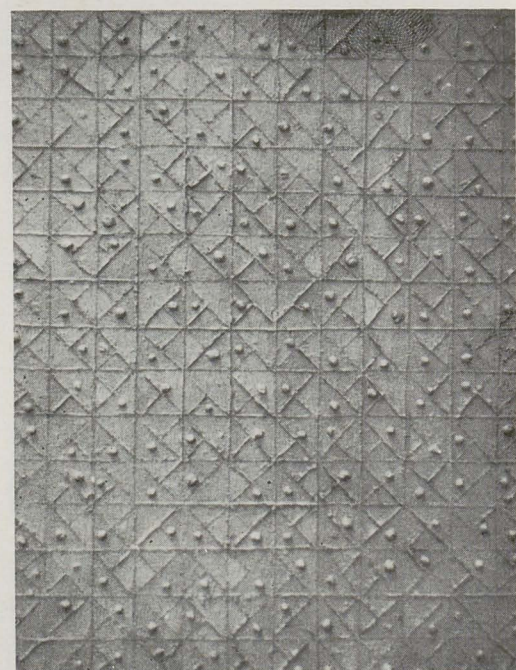
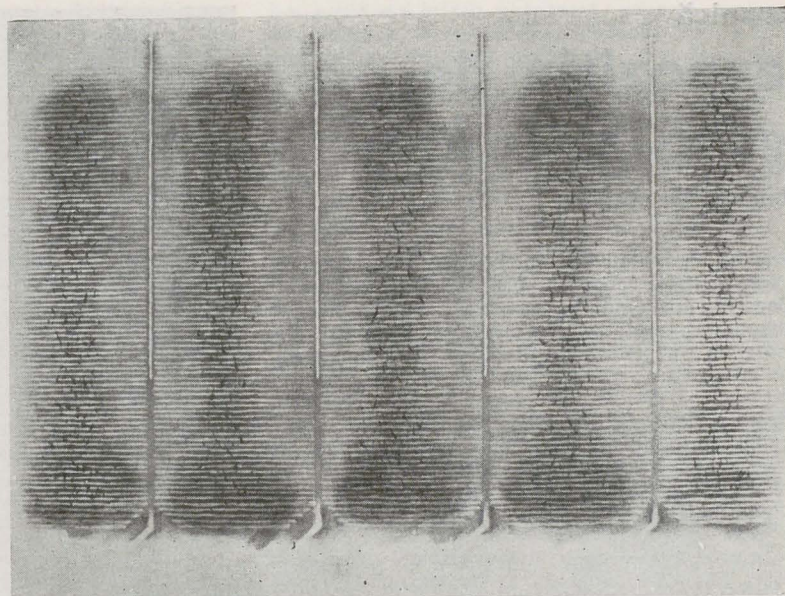
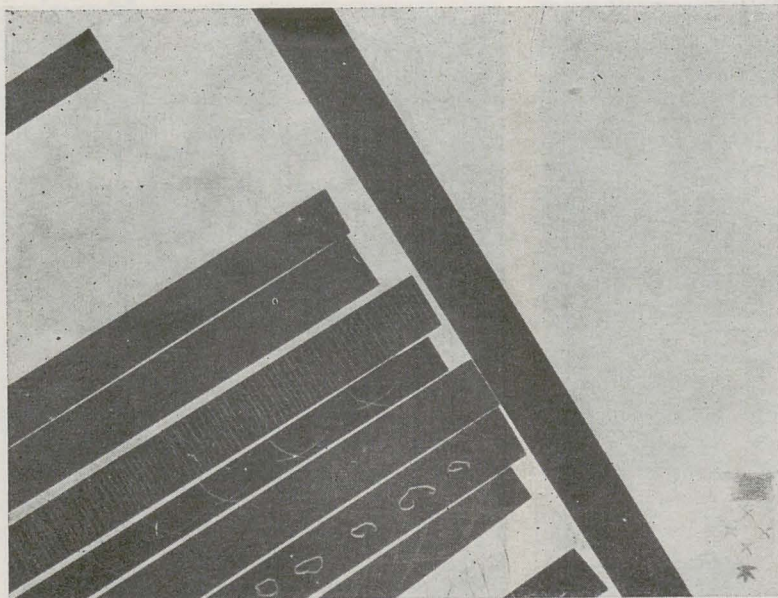
Notînd diversitatea ofertei, am în vedere atît stadiul de formare-afirmare al participanților cît și opțiunile lor, mai vechi sau mai noi. Astfel, în aceeași sală, puteau fi văzute acuarelele de o magistrală libertate a compunerii ale septuagenarului *Dinu Vasiu* (un figurativ naturist devenit transparent și jucăuș, cu un fel de radioasă abstracție lirică) și desenele-studiu ale debutantei *Mihaela Modălcă* (pline de vigoare, dar apăsate încă de balastul descriptivismului). Sau — de data aceasta panotate în vecinătate — lucrările unor solitari și obstinați căutători de autentic, cum sînt *Alexandrina Gheție* (ale cărei imagini pur abstracte, rezultate din țeseri penelopice de semne și din ușoare depuneri de materie, se naturalizează în respirație și freamăt) și, la polul opus al situații stilistice, *Teodor Rusu*, fidel locurilor de la Poiana Mărului și reperelor de veche spiritualitate sătească (pentru care expresia figurativă se trans-substanțiază, ca într-o revelație). O revelație, pentru mine, tînărul *Iuliano Valentin*, autodidact ajuns la o surprinzătoare siguranță de sine profesională și care posedă, de asemenea, darul privirii insistente, transfiguratoare; el e preocupat de felul cum apar și cum se leagă lucrurile într-o pictură în care constructivitatea și ritmicitatea fac împreună casă bună.

Soții *Neguș, Ion și Maria* — care trăiesc la Rîșnov — tind la hieratizare în pictura după motiv, pendulînd, în căutările lor, între emergența luminoasă și extincția sau absorbția lucrurilor în nedefinire.



p. 29
ORTWIN WEISS
IMOLA JAKOBOS OLSEFSZKY
CORNELIU MIHAI
MARCELA RĂDULESCU
IULIANO VALENTIN
ION NEGUȘ
TEODOR RUSU

p. 30
ADRIAN TIMAR
ALEXANDRINA GHEȚIE
HORIA PETRUȚIU
DINU VASIU
WALDEMAR MATTIS TEUTSCH
ALBERT ZOLTAN



Horia Petruțiu., cutezător și vivace, cultivă figurația expresionistă cu deschideri înspre fantastic, Waldemar Mattis-Teutsch nu obosește să-și ritmeze planurile (colorate după principiul dominantei cu minime accente tonice) prin reliefări punctiforme sau reticulare ce amintesc de alfabetul Braille. În panourile ceramice ale Imolei Jakobos-Olsefszky se poate sesiza un fel de obiectualizare a textului, sub forma palimpsestului ilizibil, în timp ce în obiectele lui Valentin Mizgan — alt brașovean care practică artele focului — sticla se răsfață în regularități cristaline sau în inflexiuni organomorfe,

cu o bogată gamă de efecte ale opacității, translucidenței sau prețiozității obținute prin intruziuni colorate. În domeniul graficii — dominantă în expoziție nu prin numărul de lucrări, ci prin pregnanța vizuală a acestora — Marcela Rădulescu își continuă căutările de luare în stăpânire, pe căi raționale, a structurilor de peisaj (față de care interferarea planurilor unei arhitecturi mentale are și o funcție de ocrotire, în sens ecologist), Corneliu Mihai desenează cu înverșunare împachetări de obiecte insolite, fascinat de agresivitatea vizuală pe care i-o asigură desenarea în trompe—l'œil, iar Abraham Jakob prelucrează

pe fotograme delicate imagini ale lumii vegetale, a căror expresivitate e potențată cumulativ. Tot graficienii sînt și inițiatorii expoziției: Ortwin Weiss (litografii poetic aluzive, delicat colorate și monumental compuse, în care simili-scrisul, încăleca urmelor gestuale și efigia figurativă converg în globalitatea simbolului), Zoltan Albert (desene-laviuri dînd corp fantasmelor unei interiorități frămîntate, dar ținute lucid în stăpînire) și Adrian Timar (gravuri în metal ce intensifică pînă la maxima duritate opozițiile dintre negru și alb, mare și mic, gol și plin, pe teme cum sînt confruntarea, blocarea sau răzbaterea într-un cîmp vizual de acțiune).

nicolae chirilovici

horia medeleanu

Născut în 1910, Nicolae Chirilovici este astăzi decanul de vîrstă al artiștilor plastici din Arad, oraș în care a desfășurat 35 de ani de activitate neîntreruptă. Extrem de modest, preferînd liniștea atelierului în locul publicității zgomotoase, acest artist s-a împlinit cu o siguranță senină. « Noutățile » zilei nu l-au afectat. Nu a simțit niciodată nevoia să-și schimbe stilul. La vîrsta senectuții, resursele sale creatoare se manifestă cu prospețime și suplețe încîntătoare. Avem în față o pildă reconfortantă de crez artistic neîntinat și de forță morală. Privindu-i lucrările din ultimii ani, executate cu aceeași decizie a penelului din trecut și cu un ochi neobosit în fața frumuseților inepuizabile ale naturii, te simți invadat de bucuria curată cu care acest pictor credincios sie însuși se dăruie creației.

Formația lui artistică s-a înfăptuit la școala de pictură de la Baia Mare, între anii 1930—1932. Față de principiile estetice ale renumitului centru artistic din nordul țării, Nicolae Chirilovici a dovedit o adeziune temperamentală, o adevărată « afinitate electivă ». Dragostea sinceră față de natură și nevoia de contact direct cu frumusețile acesteia l-au apropiat cu ușurință de pictura de plein-air practică de maestrul său băimăreni, dintre care un rol deosebit în formarea sa l-au avut Janos Kriszán și Andrei Mikola.

Spre deosebire de maestrul său, însă, Chirilovici s-a simțit atras mai puternic de spectacolul colorat al naturii decît de mișcarea luminii din atmosferă. În concepția lui, lumina însăși este o funcție a culorii. Ea pare că vine din lucruri, nu de la o sursă exterioară. Impresia de lumină se naște, în tablourile lui Chirilovici, din alchimia culorii. Dorința lui cea mai mare este să redea senzațiile de culoare nealterate de efectele luminii. Se naște astfel o pictură din care umbra este aproape alungată, iar culoarea se extinde suverană pe toată suprafața tabloului. Tablourile sale par pictate într-o lumină inventată, în care volumele se decupează clar și tranșant, iar impresia de desfășurare în spațiu este dată exclusiv de alternanța culorilor calde cu cele reci. Plein-air-ismul școlii de la Baia Mare a suferit astfel un amendament datorat lecției lui Cézanne, lecție pe care Chirilovici a înțeles-o și a aplicat-o într-un mod personal.

Temele sale predilecte sînt priveliști de sat, cu case în planul secund și dealuri în fundal, ulițe străjuite de arbori cu frunziș bogat, peisaje din podgoria Aradului și lunca Mureșului.

Un capitol important în pictura lui Chirilovici îl ocupă peisajul citadin. Străzi dosnice cu case, vechi piațete cu arbori și bănci sînt pictate cu voluptatea celui îndrăgostit de patina atît de bogată cromatic, depusă de vreme pe edificiile și locuri. În egală măsură, Chirilovici a înregistrat succese artistice în naturile statice. Obiecte casnice banale, fructe, cărți, flori sînt tratate într-o pastă savuroasă și într-un aranjament decorativ din care se degajă bucuria francă în fața frumuseților nebănuite ale universului intim al omului. Pe căi ciudate, aceste tablouri ne amintesc pe cele cu aceeași temă ale lui Petrașcu.

Foarte rar, în cariera sa, a abordat portretul. Și mai rar, compoziția. Privită din pragul celor 55 de ani de activitate, creația sa ne apare drept un imn închinat în exclusivitate naturii. Cu alte cuvinte, Nicolae Chirilovici a fost și a rămas un peisagist. Termenul însă este prea sărac în precizia lui de ordin tehnic. Peisajele lui Chirilovici sînt, de fapt, « bucăți de suflet ».

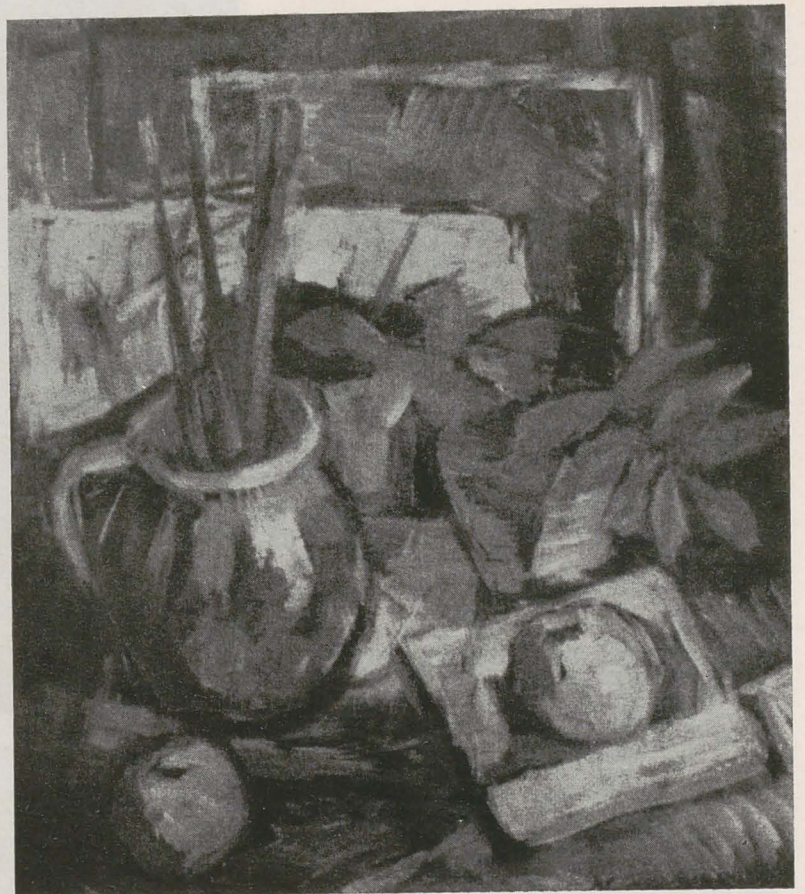
Nimic mai străin însă acestei picturi decît « anecdota ». Starea de sentiment, atitudinea față de lume sînt, înainte de orice, *Pictură*. Prin totalitatea calităților ei intrinseci, această pictură se integrează firesc în ansamblul artei românești contemporane.



p. 31
Malul Mureșului
La marginea orașului
Piață veche din Arad



p. 32
Dimineața pe malul Mureșului
Natură statică
Malul Mureșului



daniel prelici

peisajul • căminul artei • etaj

O expoziție cu această titulatură ar trebui să presupună ceva mai mult respect față de subiectul, tema, modelul sau motivul picturii: nu neapărat obediența reproductivă a studiosului dornic să găsească similitudini picturale aparențelor și structurilor din decupajele de ambianță vizuală care-i trezesc interesul, nici potențările sau atenuările dictate de curenții emoționali ai celui care privește entuziasmându-se sau înduioșându-se, dar cel puțin o încadrare în limitele genului istoricește constituit, dacă nu o transgresare inovativă a acestora, dar în funcție de ele și ținând vrînd-nevrînd seama de ele. Or, expoziția la care ne referim, dincolo de câteva prezențe notabile (mai numeroase decît cele alese pentru a fi reproduse aici), oferea, pe de o parte, lucrări cărora le-ar fi stat mai bine să fie prezentate spre vînzare în magazinele Fondului Plastic, iar pe de altă parte, cristalizări ale experiențelor de configurare expresivă care, cunoscute și apreciate și cu alte prilejuri, nu aveau mai nimic de-a face cu peisajul, decît, poate, faptul că în compunerea imaginii se puteau bănui o linie de orizont, un teren neted sau accidentat și un fundal interpretabil cu bunăvoință ca ceresc. Lucrări asemănătoare cu cele văzute prin expozițiile personale ale unor pictori — demni, de altfel, de toată stima — nu se mai numeau acum « Construcție » sau « Disjunctie » (să zicem), ci « Peisaj »!

Nu am idee dacă expoziția a fost cu adevărat organizată, dacă s-a avut în vedere un fir conducător al selecției și al prezentării, dacă au funcționat în vreun fel criteriile opționale. S-ar părea că nu a fost vorba decît de o expoziție « de serviciu », menită să cadă imediat în uitare. În urmă cu vreo zece ani, se mai puteau vedea afișe cu titluri precum « Peisajul » sau « Natura moartă », dar ceea ce se arăta în sală avea la origine nu numai o inițiativă, dar și intenția unei cercetări sau a unei demonstrații, ceea ce însemna că un critic vizitase atelierul, stabilise înlănțuirii și corelații între diferitele abordări picturale și se prezentase publicului cu un set de idei care să dea sens materialului expozițional.

lucian cioată, paula pascu, gheorghe pantelie • pitești

Cei trei pictori au expus împreună nu atît pentru a-și etala producția recentă a atelierelor, cît pentru a-și proba afinitățile și, odată cu aceasta, pentru a crea un ambient expozițional coerent. Așa cum afirmă ei înșiși într-un scurt text programatic, « pînzele se susțin (...) unitar în spațiul de expunere, solicitînd concentrarea, reculegerea și contemplația », fiindcă preocuparea lor de căpetenie o constituie « problemele de limbaj », dar nu abordate în mod formalist, purist, ci sub semnul aspirației la o armonie ideală « între intelect și senzoriu, între om și lume »: « raporturile stabilite între dimensiunile pînzei, liniile care o vertebreză și spațiul cromatic expresiv, asamblate articulat, subliniază unitatea (...) armonică a lucrărilor (...) Nimic de prisos, totul fiind rostit fără echivoc, într-un limbaj auster ce eludează ambiguitatea și nesiguranța ».

Ambiguitate există totuși, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, și ea lasă receptarea deschisă imprevizibilului interpretativ și asociativ, căci pictorii nu au teze de explicat și nici conținuturi emoționale care să-și ceară, irepresibil, exteriorizarea lirică. Dacă acestea există în adîncul psihic al fiecăruia dintre ei, nimic din lucrări nu le face ilustrativ sau explicativ manifeste. Ceea ce oferă ei este o abstracție picturală de bună calitate, cu pendulări între expresionismul gestual și purismul geometric, care se oferă în primul rînd privirii și doar prin medierea purei vizualității — adică fără direcționări prealabile — înțelegerii. Dacă ansamblul pictural articulat solicită vîzul să zăbovească — prin pregnanța obiectuală, prin bogăția calitativă a texturilor sau prin ritmicitatea angajantă a gesticii — « mesajul artistic » poate fi considerat că a ajuns la destinatar.

Despre spațiile virtuale pe care le creează pictura lui Lucian Cioată s-a spus că au « caracter de formațiune neliniștită, în continuă metamorfoză »: « relațiile dintre iconeme (...) sînt în continuă modificare, trec una în alta, alcătuiind o sinteză morfo-dinamică de mare forță și percutanță » (Gheorghe Vida). Configurările sale au putut avea la origine o imagine recognoscibilă, dar structura inițială a devenit, din compactă, disipativă; forma obiectuală, reprezentată cu efect de figură-fond, s-a risipit pe ecranul-suport, ca și cum materialitatea i s-ar fi convertit în energetismul culorii-lumină, care face ca întreg cîmpul să fie împînzit de trăsături cvasi-egal tensionate. Mărginirile, iar uneori și axările, sînt potențate însă prin efectul de pată, ceea ce dă o articulare și un sens texturii, transformînd-o în structură. O tehnică proprie a lianțurilor și a supra-punerilor îi permite să încarce cromatic pînza fără primejdia îngreunării sau a opacizării, tentele rămî-nînd proaspete și, în același timp, propice modulațiilor stinse. Dacă rigorile elementarist geometrice se vădesc în raportarea formelor și în asamblarea lucrărilor pe panou, înăuntru fiecărui dreptunghi sau pătrat urmele de gest se aștern liber, la voia întîmplării parcă, dar ascultînd, în fond, de o cerință lăuntrică imperioasă în virtutea căreia opozițiile, niciodată antagonice, se rezolvă într-o complementaritate de tip metabolic: pictura respiră, iar atmosfera expoziției e sănătos respirabilă.

Dintre cei trei, Paula Pascu aducea în expoziție, cu o frumoasă dezinhibare, cea mai pregnantă manifestare a principiului compoziției morfo-dinamice. În timp ce prietenii ei puneau la cale configurații spațio-temporale prin compunerea articulată a lucrărilor pe panou, ea se mulțumea să inserieze expresiile dinamice ale fiecărei lucrări, ca tot atîtea momente de tensiuni vizuale care și-au găsit nu atît rezolvările, cît echilibrările provizorii care să le facă suportabile și apte, la rîndul lor, să tensioneze participativ contemplația privitorului. Este o pictură a gestificației decise, categorice, autoritare, care nu funcționează ca descărcare psihică, ci are în primul rînd un rol structiv. Numai că structura-rile Paulei Pascu își caută statornicirea în echilibru prin compunere vectorială, prin adversități și echivalențe și nu pe calea raționalismului organizator care se bazează pe constructivitatea esențială a edificării tectonice. Coerența ritmică se obține cu greu, în luptă cu impulsurile contradictorii care, lăsate libere, ar fi o sursă de dezordine. E un exemplu de spontaneitate și vehemență, valorificate cu stăpînire de sine.

Gheorghe Pantelie este — cum îl definește, în catalog, Alexandra Titu — « unul din pictorii care, dotați cu o puternică intuiție plastică, cu ceea ce se numește vocația culorii, își propune drumul ce trece prin riscul rațiunii ». Compozițiile sale abstract-geometrice sînt grupate de pînze rectangulare, armonice proporționale, dispuse în jurul unui gol a cărui formă dictează și configurația și modul de colorare a împrejurimilor. Potrivit unor vechi reguli ale corodentelor formă-culoare, pătratului, de pildă, îi stă bine în asociere cu o gamă de roșuri, în timp ce triunghiul cheamă la sine galbenurile, dar Gheorghe Pantelie nu este tentat de bogăția pleneră a acestor game, ci le supune voinței de picturalitate pură, adică de luminozitate egală. Sub puterea restricțiilor impuse programatic, tentele se succed ordonat, în benzi de modulație calitativă care păstrează din culoarea primară doar o amintire: tenta ruptă sau griul ușor colorat, mai cald sau mai rece calificat. Pe de altă parte, incompleta delimitare a golului central și creșterea armonică a dimensiunii panourilor dau ansamblurilor o mișcare de amplificare gitorice, căreia i se opun, cu efect liniștitor, stratificările cromatice. Felul în care materia picturală e depusă pe pînza — răbdător, obstinat, cu împăstări mărunte și reveniri insistente — trădează fiorii unei sensibilități pe care raționalitatea demersului nu o reprimă, ci doar o protejează.

a. m. agripa • galatea

De data aceasta, abstracția geometrică — organizări în plan ale unor figuri simple, dispuse în șiruri, asupra cărora se revine cu accentuări menite să spargă uniformitatea ritmului — este impurificată de intruziuni lirice și naturiste. Modulii compozițiilor nu sînt prezenți în puritatea nudă a formei și înfățișării lor decît în cele trei compoziții volumetrice, de un aspect deopotrivă minimal și brut, care afișează ideea unui joc simplu, dar bogat în variante improvizatorice — un joc al unității în diversitate. Picturile, în schimb, atenuază delimitările și îmblînzesc contrastele pînă la impresia generală de evanescentă, ceea ce a putut fi desenat, la început, în mod net și tranșant reducîndu-se la delicate pîlpîiri ce neagă caracterul compact al

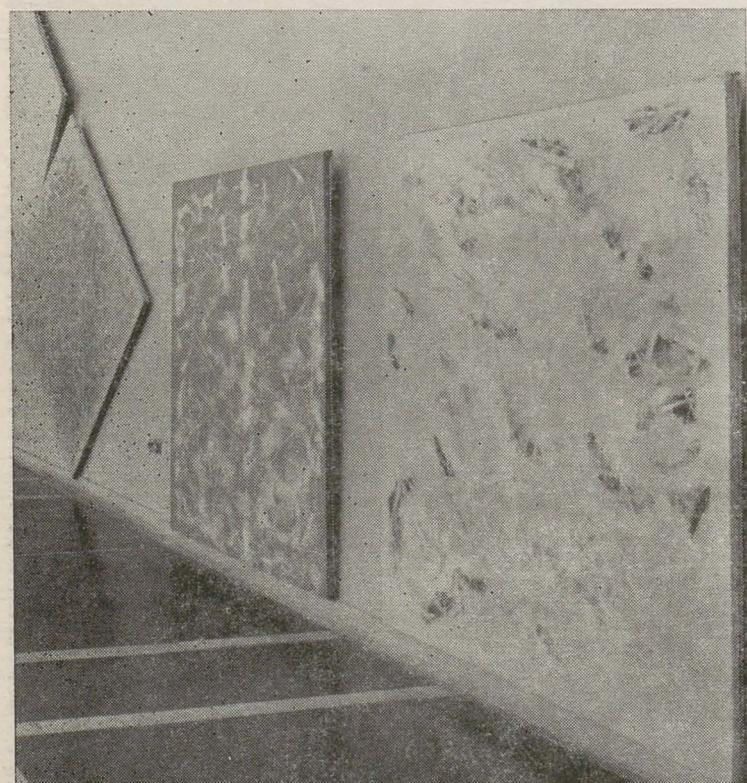
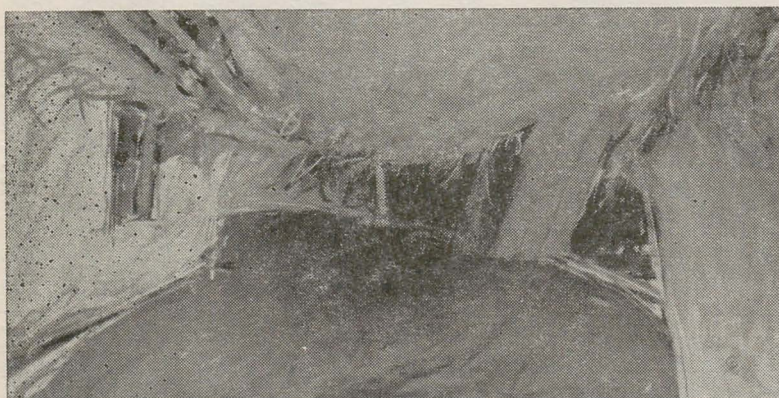
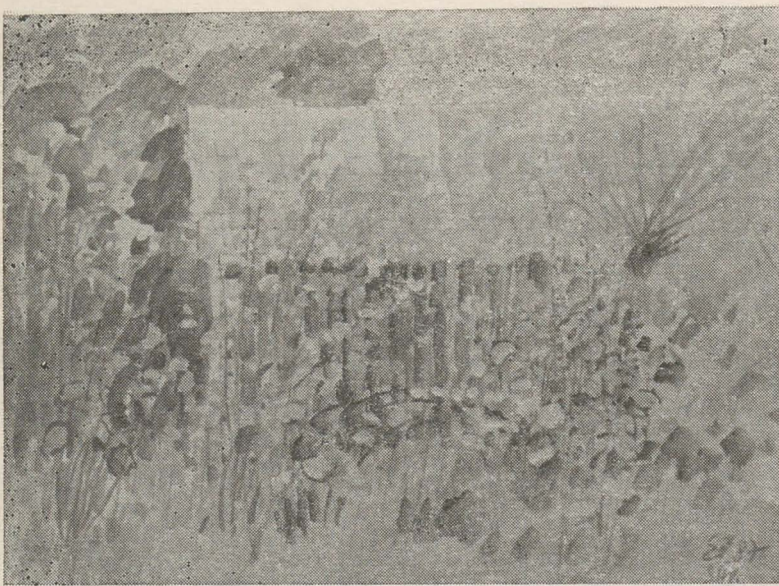
planului-suport și îi conferă o aparență cețoasă, propice diferențierilor tonale abia perceptibile. Este o atmosferizare specifică viziunii de peisaj, care se trădează, de asemenea, în pensuția ușoară, cu modulații aproape impresioniste și cu subtile efecte de transparentă. Împînzite de lumină, tentele care au fost probabil, la începutul pictării, pure se prefac în innesizabile alburi ușor calificate cromatic, obținute mai mult prin succesive spălări și învăluri decît prin pigmentarea pînzei. Tabloul respiră, iar abstracția picturală, marcată de lirismul contemplatorului de natură, devine înmiresmată ca o fîneată.

george-paul mihail • simeza

În mod ciudat, pictura lui George-Paul Mihail este primită cu simpatie de critici, dar nu și de confrăți, care tind să nu vadă în ea decît manifestare întempestivă a violențelor cromatice și gestuale ce corespund unui fond afectiv jubilent, prea puțin cenzurat. S-a vorbit, în cazul său, despre un « expresionism liric pozitiv » (Alexandra Titu) sau despre un « impresionism de dincolo de gestualism » (Mihai Drișcu), dar indiferent de situările cu care putem opera, un lucru rămîne cert: publicul se bucură de tablourile lui, apreciindu-le pentru sinceritatea unei exprimări directe, nesofisticată și găsind în ele o sursă de tonifiere. În acest sens s-a putut vorbi, la vernisaj, despre o posibilă echivalare în pictură a funcției șlagărului din muzica ușoară: în împeștrirea lor gălăgioasă, cu juxtapunerile lor cromatice adesea stridente, imaginile create de George-Paul Mihail au darul să-i meargă omului « la inimă », oferindu-i din abundență mulțumire și delicii. Numai că abundența riscă să ducă, din întemperanță, la sațietate: dintr-o culminare punctuală, extatică, juisarea se prefacă (dacă e reluată pe fiecare centimetru pătrat al pînzei) în contrarul ei — cenușul plictisului. Rutilantă (sau, dacă vrem, « rubescentă », pentru a relua titlul uneia dintre lucrări), această pictură explodează pe retină. Cuceritoare prin vitalismul exprimat, stenică și solară, ea sugerează serii conotative din familia învîlmășelii, clocotului, freneziei, dezlănțuirii. Alte asocieri posibile — și valabile — sînt cele pe care le propune însuși artistul, prin titluri: « Dogoare », « Magmă », « Vîrtej », dar și « Polen », « Rouă », « Horbotă », « Evanescentă », « Văltuci », « Adiere », « Zumzet », « Freamăt ». Departate de a fi manifestarea unui răsfaț sau a dorinței de ispitire a publicului, asemenea titluri sînt relevante pentru ceea ce are cu adevărat autentic demersul autorului: el pictează întotdeauna în natură, « la motiv » și, după ce se lasă pătruns de șuvoiul stimulărilor exterioare, proiectează fulgurant asupra pînzei un alt șuvoi, de data aceasta emoțional. Proiecția se îndeplinește prompt, printr-o gestificație amplă, cu jeturi și zvîcniri, astfel încît să nu se piardă nimic din « adevărul trăit al clipei ». Formele care apar — urme de pensulă lată, aruncate pe pînza aparent la voia întîmplării — își găsesc pînă la urmă locul într-o familie armonioasă, bazată pe buna înțelegere între membri, iar din « hărmălaia veselă » a cromaticii se nasc acorduri. Ceea ce s-ar putea obiecta — dincolo de iritarea celor robiți prejudecăților unei exprimări neapărat sobre și rafinate — ar fi proasta corelare între gestul prea larg al pictării și formatul prea mic al cîmpului de acțiune picturală, ceea ce face ca protagoniștii imaginii să se înghesuie promiscuu, lipsiți de o necesară igienă vizuală. Ei, protagoniștii, dau buzna peste privitorul suprasolicitat, care ar fi preferat să le vină, el, în întîmpinare sau să aștepte, în fața picturii, momentul unei fericite întîlniri.

silvia pop • eforie

Și în pictura Silviei Pop (aflată la prima expoziție personală) se constată o grabă a exprimării, care se traduce într-o configurare, la fel, grăbită a elementelor plastice pe suprafață. Spunînd elemente « plastice » — și nu « picturale » — am formulat deja o caracteristică a acestei picturi mai mult aluzive decît abstracte și ale cărei imagini sînt proiecțiile unei reverii guvernate de vîzul interior: ea mizează pe contrastul tonal, pe iluzia corporali-



tății și a dispunerii spațiale. În același timp, expresia rezultă dintr-o dinamică tumultuoasă a tușelor și a celorlalte urme gestuale — zgîrieri, striațiuni, neteziri sau reliefări ale pastei. Spontană, dezinhbitată, gesticulația se supune totuși unei intenții de coerență, ceea ce face ca tablourile — frumos numite « Desprindere », « Plutire », « Singurătate », « Conexiune », « Deschidere » — se aibă un efect poetic lesne de resimțit, lăsându-se percepute, însă, mai mult ca ilustrări ale unor metafore din domeniul verbalității decât ca articulări semnificative ale vizualității autonome. Lucrările Silviei Pop alcătuiesc o ambianță cvasi-scenografică, expresia lor subordonându-se unei spectaculozități dramatice (absente) care s-ar putea desfășura în atmosfere romantice, neguroso-însîngerate, cu o cromatică puternic încărcată emoțional. Din câmpuri de albastru adînc,

verde, violet sau lac garanță, configurări organomorfe sugerează mișcări de înfășurare-desfășurare, rămînînd incomplet constituite, dar gata să stabilească între ele relații de asociere sau de confruntare.

dragoș filip ● orizont, atelier 35

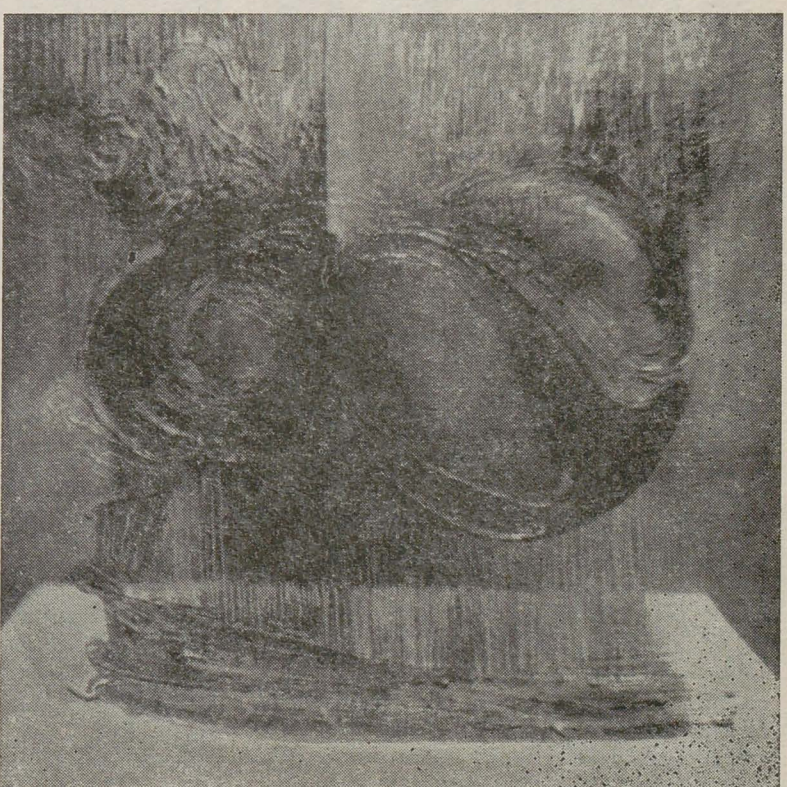
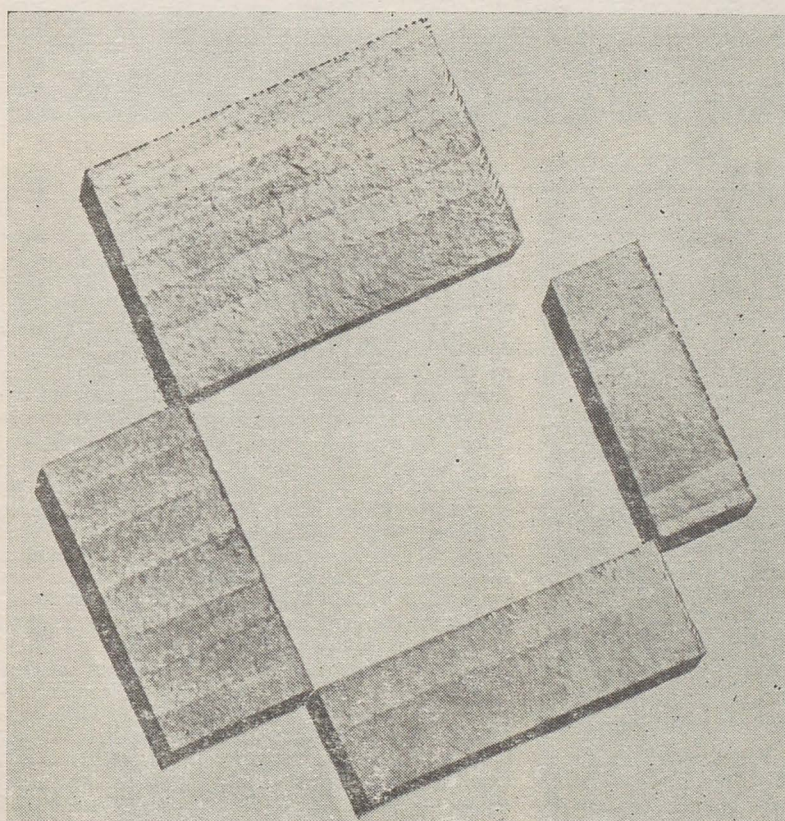
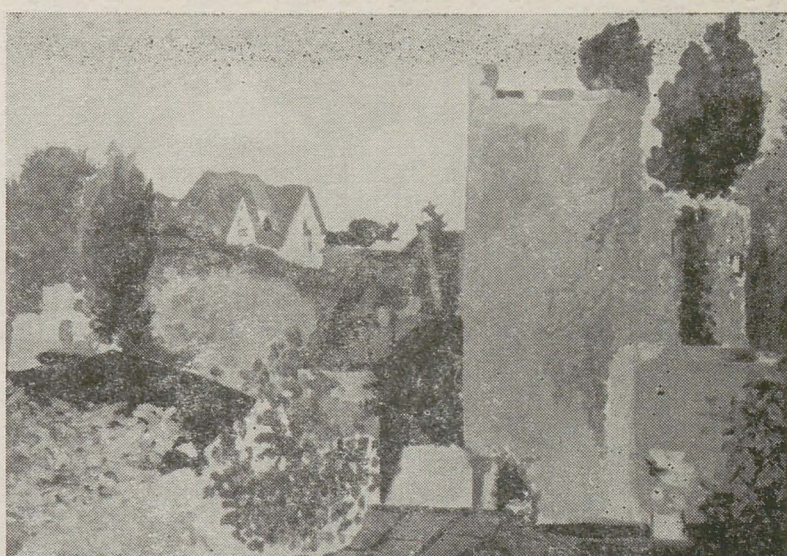
Expoziția (un debut), ca și prezentarea ei critică, suscită o reacție laudativă. Am remarcat și eu echi-vocul venerației recuperatoare și al actualizării polemice (ireverențioase poate) față de tradiția bizantină, pe care tînărul pictor nu ostenește să o cerceteze pentru a se căuta pe sine în tiparele ei validate de vechime; de aceea, mi se pare potrivit să reiau considerațiile pertinente ale colegului său de generație Călin Dan, care scrie în catalog: « Personal, apreciez tocmai dezinvoltura icono-

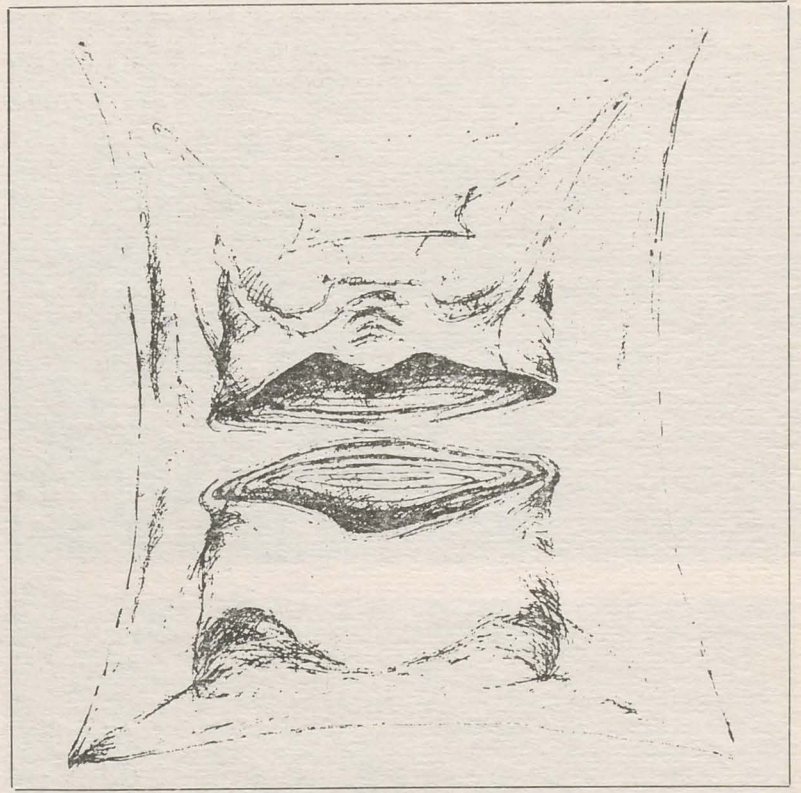
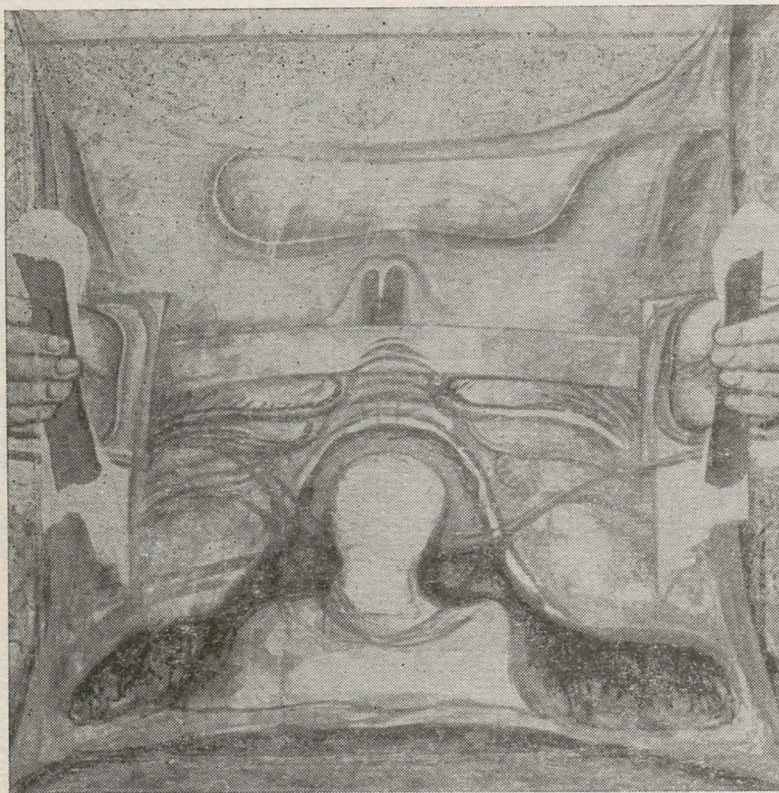
p. 34

EUGEN POPA
SPIRU VERGULESCU
SORIN NOVAC
PAULA PASCU
LUCIAN CIOATĂ
VIORELA MIHĂESCU

p. 35

ADRIANA BLENDEA
MATEI NICULIU
GHEORGHE PANTELIE
A. M. AGRIPA
GEORGE PAUL MIHAIL
SILVIA POP





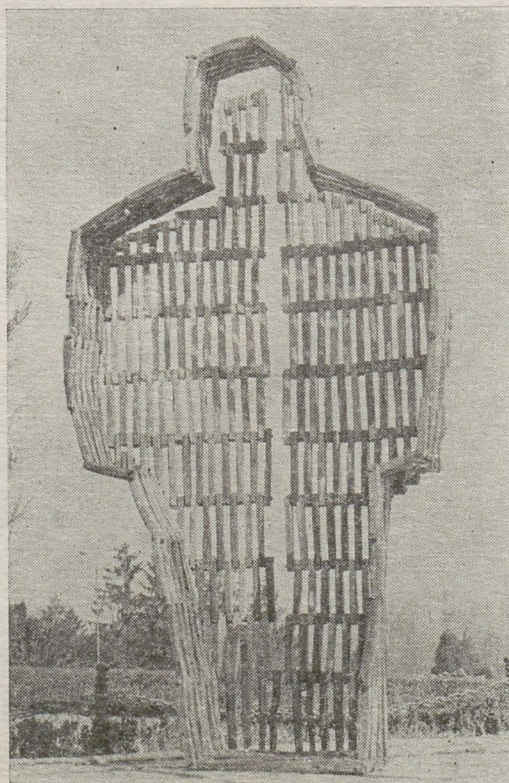
clastă a pictorului, modul decis în care folosește anumite măști pentru a acoperi simboluri pînă la urmă personale. Am impresia că Dragoș Filip vizează în mod polemic (deși poate involuntar) o anumită tendință a plasticii actuale, care oferă, sub aparențe modeste, idei excesiv de ambițioase și aparținînd, mai degrabă, literaturii sau unor crize de conștiință personală ale autorului, decît actului nemijlocit al pictării. (...) El construiește un peisaj de mare violență gestuală pornind de la un detaliu — recunoscutibil — de frescă medievală; ridică la scară monumentală transparențele unei acuarele rouault-iene; descompune, detaliază, reface într-o tehnică a « colajului » imagini bizantine; descoperă legături între simetria canonică a acestora și tensiunea formală a celebrului « Bou jupuit » rembrandt-ian; expediază în câteva linii moi, fără vlagă, compoziții obosite de o prea mare încărcătură ideatică — așa cum am constatat că făcea Beuys în vasta sa operă grafică. (...)

Preluînd în imagine vechi scheme canonice, dar nu și iconografia lor originală, reasamblînd insolite repere figurative dintr-un fond de tradiție pe care și-l asumă, fără inhibiții, ca pe un catalizator al propriilor trăiri de artist al derutei eclectică, post-moderne, Dragoș Filip nu se sfiește să-și supună Bizanțul celor mai deconcertante distorsiuni onirice, decupaje conceptuale, dezordni gestuale, reinvestiri simbolice sau proiecții emoționale. Aceste intervenții, pe care puristul studios al picturii medievale le-ar putea repudia ca blasfematorii, nu sînt însă nici un comentariu și nici o răstălmăcire. Dragoș Filip nu vrea să actualizeze un repertoriu iconic și un tipar de organizare spațială hieratică, deși acest repertoriu și acest tipar exercită asupra lui o ineluctabilă fascinație. Ceea ce caută el este ca, bizuindu-se pe o garanție — aceea a unei vizualități semnificative care nu își situa, autoreferențial, sensul în ea însăși — să-și asigure noi deschideri semantice. Mai mult decît antropocentrică, viziunea sa este psihocentrică, dar ea nu se bazează pe coagulări simbolice, asimilabile în virtutea unor convenții de cod, ci dimpotrivă, se oferă vagului și fluidității, în voia dicteului interior, ceea ce face ca pregnanța vizuală a simetriilor, a opozițiilor și asemănarilor, a ritmurilor de propagare orientată sau de creștere, să slujească nu încifrării, ci maximei ambiguități. Departe de a încerca ilustrarea unei teorii sau a unei problematice, Dragoș Filip se mulțumește cu o explorare tatonantă, tînzînd la edificarea de sine în tumultul actualității, față de care reperatele unei tradiții venerate, în loc să-l blocheze, îl îndeamnă, în mod paradoxal, la o sporită receptivitate. Tensiunea căutării, ca și aceea care dramatizează imaginile se îmblînzesc prin dezinvoltura tratării grafico-picturale, devenind nu numai suportabile, dar și comunicabile. Poate că o revenire la natură, la desenul-studiu după model, l-ar ajuta să obțină o mai mare consistență a expresiei, deoarece aceasta pornește de la structurile și înfățișările trupului omenesc, față de care o pictură de ordin secund, în replică, nu poate fi, totuși, adînc relevantă.

traian postolache • orizont, atelier 35

Expoziția (a doua, după cea deschisă în orașul natal, Rădăuți) a cuprins patru « Ofrande », șapte « Morminte regale », șapte « Obiecte-mască » și cîte un « Obiect » — metal, piatră, lemn, labirint, metamorfoză, navigație și hrană. Așadar, un ansamblu coerent prin intenție, prin program de întruchipare simbolică — ansamblu care, ca efect vizual și ca tratare picturală, era de asemenea coerent, ba chiar omogen, datorită unificării tonale și prezentării consecvent descriptive a fiecărui element obiectual din alcătuirea marilor compoziții.

Aceste compoziții sînt aglomerări obținute prin tehnica colajului, îngrămădînd imagini de vestigii arheologice, fiecare desenată și colorată, în prealabil, cu zelul monoton al documentaristului. Cîteva vizuale, referiri livrești, încifrări heraldice sau alchimice își interferează sensurile în hățisuri inextricabile, pe care artistul știe însă să le domine ordonator, prin efecte de simetrie, centrare, contrast și asemănare, precum și prin integrarea fragmentelor cvasi-obiectuale colate într-o ambianță unificată pictural, care ar putea fi imaginea unei mari excavații în formă de crater sau a unor ruinate zidiri ciclopice. Salutînd proteguitor opera tînrului

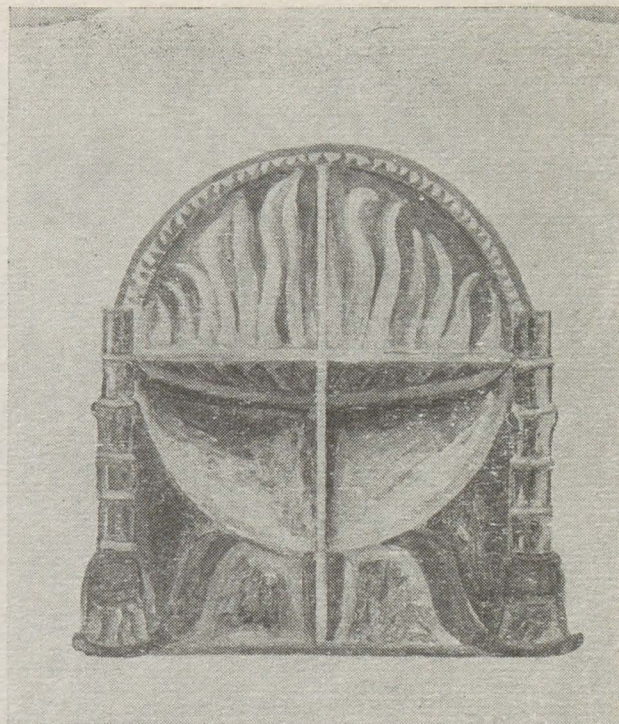
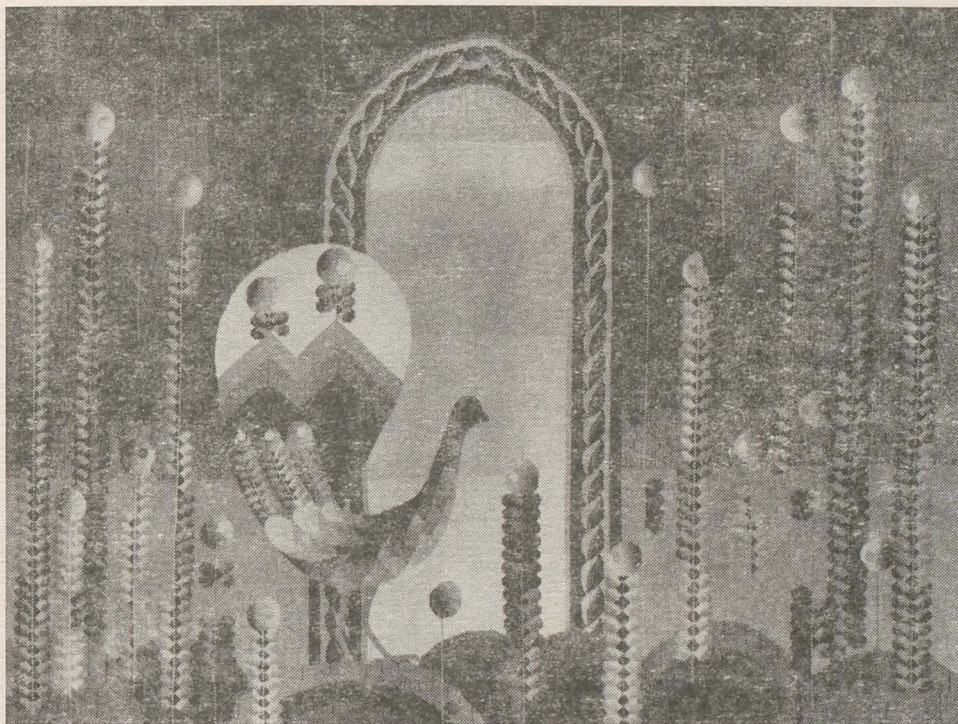


lui pentru care axa lumii trece chiar prin locul numit Rădăuți, fascinat de cohortele lucrurilor înfățișate de el, Marin Gherasim scrie în catalog: « Coifuri, spade, fragmente de scuturi, trofee, fibule, obiecte imaginare aparținînd unei heraldici doar de el știute, se asociază într-o forfotă de forme pe care numai culoarea stînsă, subtil patinată o domolește. (...) Detalii minuțios tratate asaltează privirea din toate părțile, și totuși din pînzele sale respiră un aer de calm, ele au noblețea reculegerii reflexive. » Reținînd un citat și din caietele pictorului — « comori de aur și de argint, de bronz și de os fin șlefuit, de pietre transparente montate în cununi de flori și de pene, păsări mici cu ciripitul la fel de pur ca al izvoarelor de munte, blănuri rare, pepite și scalpuri se adună în saci de piele de la obînc și, stropite cu sudoare și sînge, sînt aduse și încărcate pe corăbii » — îmi voi permite, în final, un punct de vedere personal și, totodată, o dojană-îndemn. Nu cred că pictura e destinată să se ofere în primul rînd înțelegerii, fie și prin laborioase proceduri ale descifrării și interpretării; gîndurile care populează singurătatea artistului în atelier, eforturile sale de asimilare culturală și de edificare morală îl privesc pe el însuși, nefiind destinate unei transpuneri explicite în operă. Insistența ostentativă asupra unui mesaj de transmis este riscantă, pentru că îl poate influența pe privitor, transformîndu-i atenția uimită într-o receptivitate facilă, fără îndemnul aprofundării. În cazul lui Traian Postolache, cele cîteva lucrări de mici dimensiuni mi se par și cele mai promițătoare, deoarece asociază pregnanța efigială unei simbolistici mai vagi și unei tratări picturale mai laxe.

viorela și vintilă mihăescu • orizont

O piesă centrală, de mari dimensiuni (pictură în ulei pe panouri de lemn) reprezenta faza finală de execuție a unei compoziții cu funcție ilustrativ-didactică, destinată unei școli din București, și nu — cum ar putea lăsa să se creadă reproducerea fără titlu din catalog — proiectul unei tapiserii monumentale. Așa sînd lucrurile, excesele explicative devin scuzabile, ca și înghesuirea într-un singur dreptunghi a întregii evoluții a speciilor, în viziune darwinistă și culminînd cu o efigie a omului navigator prin vremuri și cu porumbelul speranței. Jumătatea din stînga a compoziției, valabilă și ca expresie plastică autonomă — mișcare turbionară a micro-organismelor născute din oceanul planetar și, totodată, simbol cosmogenetic — se opune jenant imaginilor broaștei, cînelui, antropoidului și celorlalte întruchipări din partea dreaptă, a căror viermuială supra-aglomerată și a căror cromatică, aici ternă, aici suprasaturată, nu prea au cum servi ca auxiliari metodici profesorului de științe naturale.

Mai erau realizate în coautorat și două sau trei tapiserii cu ingenioase efecte de iluzie spațială, în rest expoziția fiind, de fapt, o personală Viorela Mihăescu: peisaje în culori de apă, reprezentînd — mai mult decît notații de călătorie și decît reacții imediate la pitorescul locurilor străbătute turistic —



o autentică împreunare a datelor observației și a impulsurilor de transfigurare lirică. Fondul aiectiv al artistei — pozitiv, dar nu jubilent — face ca înfățișările lumii să devină sursa unor bucurii calme, care nu exclud neliniștile, dar nici nu admit spaimele, iar profesionalismul avansat al execuției grafice permite prospețimii și spontaneității să-și afle justificarea în construcția subiacentă, nereținând din cele văzute decât atât cât este strict necesar pentru a releva specificul unui loc și șansa contemplatorului de a se simți acasă, el însuși, în acel loc. Tonalitățile prevalente brune, cu bogate diferențieri valorice, sînt așternute fluid și cu repezițiune, cadența tușelor — pe formă sau din cerințe de compunere decorativă a suprafeței—făcînd ca imaginile să trăiască mai ales prin ritmul gestului grafic.

Catalogul prezenta și cîteva desene de Vintilă Mihăescu — viziune structurală și totodată dinamică, dezarticulări de forme cu o mișcare de înșurubare sau deșurubare în spațiu — dar acestea (ciudat lucru) nu făceau parte din expoziția de față, ci din cea precedentă a celor doi soți.

cela neamțu, corneliu camaroschi • orizont

Lîna și lemnul, o viziune nostalgic paseistă și una ludic organicistă, un regim formal al stabilității și unul guvernare de ritmurile viului făceau din expo-

ziție o unitate de complementare aptă să-și integreze privitorul, solicitîndu-l cînd la contemplație liniștită, cînd la mirare amuzată și, uneori, puțin înspăimîntată. Pentru autoarea de tapiserii a fost cea de-a cincea expoziție personală (în București), iar pentru sculptor, prima.

Cela Neamțu s-a prezentat la fel cum o cunoșteam din anii trecuți: clasicitate a tehnicii haute-lisse, echilibru între inspirația folclorică și cea medievală, între somptuozitate și austeritate, ordonanțe simetrice, integrare a motivelor ornamentale în compoziții cu funcție simbolică.

Simbolurile, a căror încărcătură vrea să o transmită artista, sînt și cele formulate, în cîteva variante, de titlurile lucrărilor: fereastra și pasărea. Din proximitatea intimă, caldă a unui spațiu locuit, proteguit de ziduri și proteguitor de candori paradisiace, privirea evadează prin înguste deschideri, solicitată de luminozitatea gradată a cerului sau a cîmpiei. Cum nota n-și demult Cornel Radu Constantinescu, «Cela Neamțu dezvoltă materialitatea suportului și cadențe de tip abstract ori plasează în aceste «ziduri» de lînă, construite cu măturisite delicii tactile, încadramente de ferestre gotice, în deschizătura cărora estompează atît orizontul imediației fizice cît și orizontul istoriei, lăsînd loc, la confluența lor, reveriei interioare și visului».

Față de monodia liniștitoare și chiar adormitoare a expresiei textile paretale, ambianta spațială creată de sculptor, cu o frumoasă coerență, oferea un parcurs al surprizelor și capcanelor, momentele de popas fiind cu atît mai angajante cu cît fiecare lucrare era nu numai dinamică în expresia ei volumetrică, dar și mobilă, putînd fi rearticulată după voie, în variante fantasmagorice pe tema plantei care se metamorfozează în reptilă sau a piciorului copiat prefăcut în lujer. Prinsă în jocul cu aceste «plante» (de foc, sau ale adîncului, uscatului și vîzduhului, sau încă plante agresive, carnivore etc.), Dorana Coșoveanu scrie cu căldură în catalog: «amenințătoarele guri ale corolelor senzitive stau deschise sub impulsul instinctului de supraviețuire al unor entități înzestrate cu grația mișcărilor ondulatorii de odaliscă fascinantă și devoratoare». Mai erau în expoziție o ladă construită modular (cutie a Pandorei? aluzie la povestea cu fata moșului și fata babei?) și, folosind același procedeu al grătarului, o mare poartă siluetată antropomorf, ai cărei batanți puteau fi diferit poziționați, în funcție de intenția semnificantă a artistului. Spectaculoase

p. 36

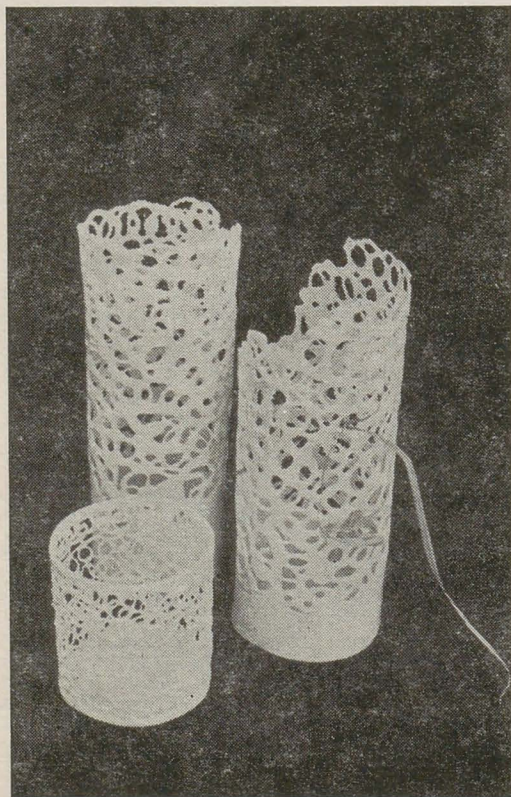
DRAGOȘ FILIP
DRAGOȘ FILIP
CORNELIU CAMAROSCHI

p. 37

CELA NEAMȚU
TRAIAN POSTOLACHE
AURELIA COȘUG-POMPONIU
GEORGIA LAVRIC
IZA UNCOV-DANCEA



MIHAELA NACU
CONSTANTINA DUMITRU



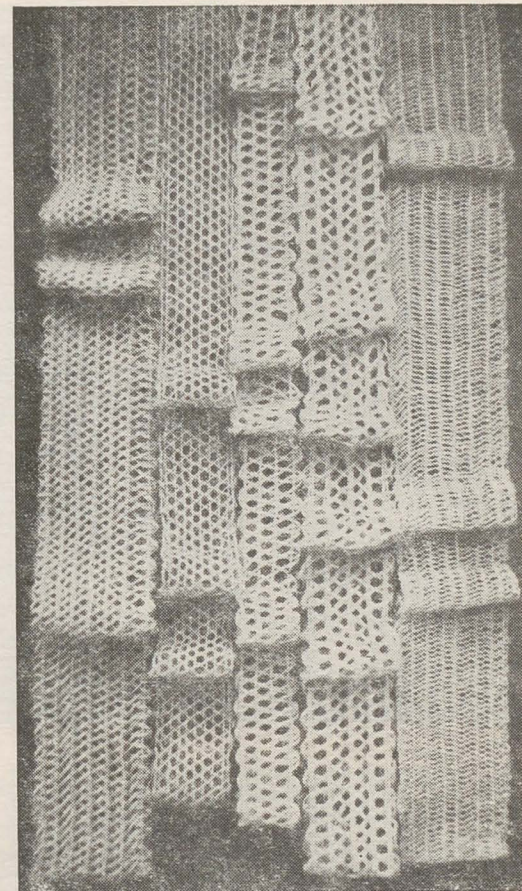
În ansamblul lor, lucrările trădau, la o privire de aproape, o execuție grăbită și cumva uniformă, datorită căreia expresia intrinsecă a lemnului era mai mult violentată decât valorificată. În catalog însă — ilustrat cu reproduceri ingenios realizate, aparținând chiar sculptorului — ele își vedeau potențialul de monumentalitate, devenind prim-planurile unor vaste deschideri spațiale, în timp ce lumina de plein air le atenua asperitățile, dându-le o seducție tactilă pe care simpla lor atingere, în expoziție, nu avea cum s-o ofere.

artă decorativă și vestimentație • căminul artei, parter

Georgia Lavric (rochii din catifele grele, languroase și colaje textile la fel de catifelate, căutând taina obscurității într-un climat romantic, de bună voie vetust), Constantina Dumitru (tapiserii din sisal amplu ritmate, în relief accentuat, și rochii mătasoase ornamentate floral), Aurelia Coșug-Pomponiu (numai rochii împletite din lână, preferând culorile calde, adânci și integrând împodobirea ornamentală în însăși tehnica tricotajului), Mihaela Nacu (rochii pretențioase, împodobite greu — destinate probabil mondenităților vîrstei a treia — și pictură retro, trădînd în peisagistică experiența restauratorului), și Iza Uncov-Dancea (obiecte insolite din



sticlă, sugerînd uneori înfășurările firului textil, și piese vestimentare juvenile, al căror croi îndrăzneț își asociază culori luminoase, materiale simple și jocuri decorative nesofisticate) au năpădit o sală de expoziție mică, aducînd laolaltă numeroase piese vag funcționale sau pur delectabile vizual, precum și câteva reușite ale genului, dar din a căror alăturare nu putea ieși altceva decît un ansamblu greoi și heteroclit. Privită în mare, expoziția era deci prea încărcată, punînd la grea încercare atenția distributivă a unui vizitator care nu se voia și cumpărător. În mic, însă — cum am încercat să sugerăm în parantezele primului paragraf — se putea remarca fie o coerență a demersului plastic, indiferent de tehnica abordată sau de destinația obiectului confecționat, fie o contradicție lăuntrică, explicabilă probabil prin faptul că lucrările «de suflet» nu stau bine întotdeauna alături de cele destinate tîrgului. Nu dețin datele și principiile unei sociologii a gustului feminin în materie de rochii și, de aceea, mă consider un neavizat cînd susțin că n-aș fi prea încîntat dacă femeile din familia mea și-ar transforma vestimentația în deghizament. Personal, prefer simplitatea de procedeu și ornamentația ne-bătătoare la ochi (ca în propunerile de tricotaj, în cazul de față) sau sărbătoritul obținut neconvențional (mă refer la ceea ce numeam mai sus juvenilitate), adică fără prețiozi-



tăți ce riscă să ducă la confuzie între ceea ce este elegant și ceea ce este numai costisitor. Cu un cuvînt bun pentru efortul lăudabil al artistelor, pentru rafinamentul și ingeniozitatea de care dau dovadă producțiile lor, le-aș sugera să ia în considerare și cerințele vestimentare ale vieții de toate zilele, al cărei grad de civilizație ar putea cunoaște, prin aportul lor, o creștere simțitoare.

cătălin davidescu

elena berindean • galeriile de artă, craiova

Artistă cu elaborări lente, îndelung căutate, atît datorită unei temeinice gîndiri plastice cît și dificultăților inerente genului abordat, Elena Berindean se prezintă de astă dată publicului cu mărturiile ultimilor ani de creație, filtrate într-o etapă de severe limpeziri.

Această ultimă expoziție personală trasează deci momentul unei noi evoluții, artista abandonînd formula geometrismului modular ce a călăuzit primele faze ale creației sale, abordînd acum pasta ceramicii cu o libertate și o aparentă ușurință ce conferă lucrărilor o mare spontaneitate și vigoare. Artista e preocupată de experiment, de libertatea de a opera cu volume și tehnici inedite; formele din porțelan elaborate de Elena Berindean se întemeiază la hotarul fragil dintre observație și invenție, cu o accentuată notă spre imaginar, intenția vizibilă a artistei fiind de a crea forme noi și mai puțin echivalente realității. Obiectele sale se detașează de finalitatea lor utilitară, iar atunci cînd păstrează aparența unei solnițe, a unui pahar, vas de flori, a unei cești, scrumiere sau platou, nu o face decît în spirit «polemic», pentru a accentua detașarea, obiectele păstrîndu-și doar valoarea lor pur decorativă.

Modulele sale, în general mici ca dimensiuni, aspiră însă spre un tip de plastică monumentală, o vădită vocație a artistei făcîndu-și simțită prezența în însăși integrarea ambientală în care își concepe lucrările. Aceste structuri plastice, atît cele verticale cît și cele în desfășurare orizontală (platourile, panourile decorative), evocă o fascinantă atracție pentru capacitatea înfinit modelatoare a materiei, aceasta fiind exprimată fie prin rafinate traforuri în pasta ceramicii (concepție tehnică inedită la noi în țară, pusă la punct de artistă cu ajutorul soțului ei, ing. Gabriel Berindean), fie prin intarsii metalice sau aplicarea unor glazuri colorate — inedite și ele din punct de vedere tehnic — ce conferă lucrărilor un potențial expresiv deosebit.

Porțelanurile sale, executate cu o remarcabilă acuratețe tehnică, se impun nu doar prin profesionalismul lor, dar mai ales prin originalitatea demersului ce face din Elena Berindean un creator important pe tărîmul artelor decorative românești contemporane.

valentin sava • galeria arta, piatra neamț

Destinul artistic al lui Valentin Sava pare a fi plasat sub semnul previzibilului. O asemenea impresie își află temeiul în siguranța de sine a pictorului, dar și în caracterul echilibrat al fiecărei lucrări. Dacă la unii artiști apreciem spontaneitatea eclatantă, la alții sîntem nevoiți să remarcăm profunzimea îndelungatei elaborări. Și într-un caz și în celălalt ne interesează însă cel mai mult finalitatea gestului creator, altfel spus calitatea propriu-zisă a imaginii plastice. De fapt, nu o dată, spontaneitatea nu este altceva decît rezultatul unor succesive reflecții, granița dintre spontan și elaborat putînd fi lesne surmontată.

În ceea ce-l privește pe Valentin Sava, trebuie să subliniem nu atît datele sale de temperament — desigur e vorba de un introvertit — cît mai ales dorința sa secretă de a-și construi atent, cu spirit metodic și meticulozitate, fiecare cadru. Am la îndemîna pentru o asemenea supoziție și un alt argument: pictorul se dedică îndeosebi compo-

zițiilor, deci în-scenează spectacolul realității imediate, ca și cum s-ar consacra unor scenarii imaginare. Nota spectaculară a unora dintre lucrări, deși de evidentă sugestie livrescă, nu se suprapune pur și simplu unui citat scenic, teatral, ea rămînînd permanent în zonele sugestiei, ale posibilului. Este adevărat că un anumit aleatorism se poate identifica mai cu seamă în compozițiile inspirate de lumea românească a lui Bulgakov, însă pictorul stabilește, totodată, numeroase repere în contingent. Oricum, important rămîne faptul că Valentin Sava comunică idei și nu doar simple impresii. De aceea, echivalentele plastice de care uzează conțin un simbolism plurivoc, fapt ce poate fi pus în relație cu exigențele structuralismului contemporan.

Mai degajat și, de aceea, parcă ceva mai cordial se arată artistul în tratarea peisajului. Fără a-și contrazice cu nimic disponibilitățile analitice, totuși în contactul direct cu natura el nu-și poate reprima un discret fior nostalgic sau un moment de încîntare bucolică. Izvorîte dintr-o astfel de stare emoțională, peisajele de pe Valea Bistriței sau cele de pe Valea Siretului devin tot atîtea sensibile reacții

la farmecul indelebil al naturii. Dar și acum emoțiile par cenzurate de rigoarea ansamblului grafic, pictorului fiindu-i cu totul străine exaltările tipic impresioniste. O anumită ambiguitate face să fie preferate culorile de pămînt sau griurile stinse, acordurile realizîndu-se mai întotdeauna în registru grav. Nici veri sufocate de vegetație, nici ierni fabuloase, ci doar anotimpuri de trecere; primăvara e mai mult o promisiune, toamna, desigur, un regret.

În portrete aflăm o altă fațetă a specificului viziunilor sale: realul ca pretext al unei personale dezvoltări grafice. Sînt preluate de la model cîteva date de fizionomie, dar ele rămîn într-un plan secund, ceea ce primează fiind expresia, atributul său esențial. Rezultă o imagine nouă careia printr-un efect de ecleraj i s-au descoperit virtuți caracteriologice sau însușiri latente pur și simplu ignorate. Ai senzația că artistul și-a studiat atent și penetrant modelele, le-a surprins gesticulația, vorbirea, le cunoaște intimitatea, dar refuză deocamdată să le confere suflul vital. A spus totul despre ele, dar mai lipsește ceva: poate, misterul individualității. Odată surprins, ar fi acesta și semnul maturității depline a artistului.

cărți / idei

virgil vătășianu

studii de artă veche românească și universală *

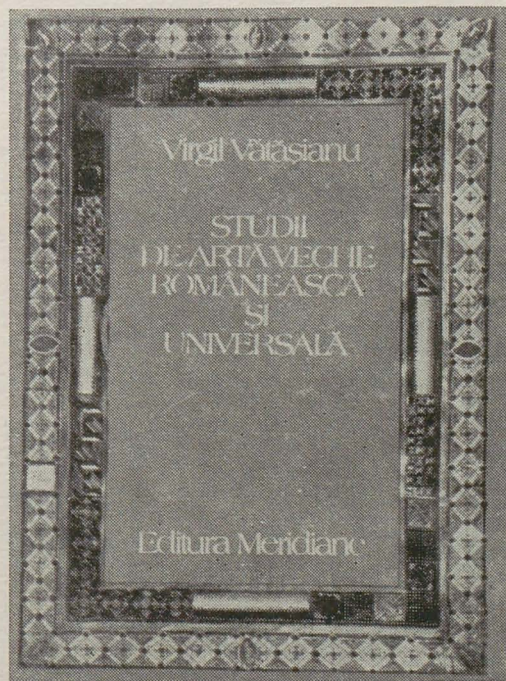
anca vasilu

Reunind un număr de șapte studii de proporții diferite, al căror subiect îl constituie fie o serie de analize de detaliu asupra unor aspecte particulare ale artei medievale, fie încercarea unor sinteze pe subiecte generale, precum evoluția tuturor artelor românești între secolele X—XVI, sau istoria broderiei feudale din țările române, cartea profesorului Vătășianu readuce în atenția celor interesați de problemele artei vechi o seamă de teorii privind originea și semnificația unor teme iconografice sau ale unei tipologii arhitectonice, teorii care stîrnesc de multă vreme, spre beneficiul breslei, fecund-pozitive controverse, stimulînd, prin erudiția desfășurată, argumentări mai aprofundate și conexiuni tot mai vaste.

Primele două studii sînt singurele contribuții inedite din carte: cel dintîi, «*Schiță a evoluției artei țărilor române în secolele X—XV*», e un studiu menit de autorul însuși să întregască ampla *Istorie a artei feudale în țările române* (vol. 1, 1959), ca și capitolele de istorie a artei medievale din Transilvania, secolele XI—XVI, din volumul colectiv *Istoria artelor plastice în România* (1968), redactate tot de V. Vătășianu, această succintă încercare de sinteză, cu aspect de curs universitar, păstrînd mai vechile teorii ale autorului și adăugînd informații de teren și bibliografice suplimentare; cel de al doilea, «*Considerații privind unele particularități regionale și trăsături naționale ale arhitecturii românești în epoca feudală*», încearcă să stabilească, prin interesante analogii dintre tipologia arhitectonică și materialele de construcție, ca și prin subtile analize plastice, premisele unei posibile estetici a creației artistice medievale românești. Dacă primul studiu urmează structura clasică a sintezelor istorice desfășurate didactic pe perioade determinate de conexiunea unor evenimente ale istoriei politice și de evoluția mare a stilurilor, în cadrul acestor capitole făcîndu-se analiza pe genuri a manifestărilor artistice în fiecare din cele trei țări române, cel de al doilea tinde către o unificare a tuturor aspectelor istorice și geografice sub dominanța unor trăsături și a unor particularități stilistice, care alcătuiesc o viziune plastică generală, proprie artei românești.

«Particularitățile stilistice definitorii pentru arhitectura feudală românească în general și îndeosebi pentru cea moldovenească relevă rețineri față de valorile volumetrice și, mai ales, față de sublinierea lor prin forme geometrice rigide, preferîndu-se asimetriile, elementele plastice mărunte, înviorări coloristice, cu alte cuvinte un limbaj pitoresc, înrudit cu morfologia peisajului înconjurător» (p. 80), spune autorul în încheierea acestui studiu. Celelalte cinci capitole reprezintă contribuții mai vechi ale cercetătorului, apărute în reviste de specialitate din țară și din străinătate, dar pentru prima oară traduse și publicate împreună (traducerea aparține istoricului de artă Alina Ioana Șerbu, iar sprijinul moral al acestei publicații, profesorului Raoul Șorban), punîndu-se astfel la îndemîna cititorilor nu doar o serie de articole din diverse publicații mai greu accesibile, ci oferînd, totodată, o mai lesnicioasă relaționare a variatelor aspecte ale creației plastice de care s-a ocupat V. Vătășianu, de-a lungul prodigioasei sale cariere de istoric al artei medievale. «*Broderiile în arta feudală românească*» (sub titlul de *L'Arte bizantina în România. I ricami liturgici*) a apărut la Roma (Edizioni Remo Sandron) în 1945; «*Elemente de stil renascentist în arta noastră feudală*» (cu titlul de *Éléments de style renaissance dans l'art moldave*) a fost publicat de Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, XIII, 1—3, Budapesta, 1967; «*Considerații privind originea și semnificația 'Orantei'*» a apărut sub același titlu în actele celui de al VI-lea congres internațional de studii bizantine (tom. LL, Paris, 1951); «*Cercetări iconografice — Dormitio Virginis*» a fost publicat sub acest titlu în Ephemeris Dacoromana, Annuario della Scuola Romana di Roma, VI, 1935; iar «*Considerații privind decorul figurativ al manuscriselor 'Ada'*» a apărut cu acest titlu în limba germană în Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art, Série Beaux Arts,

București, XI, 1974. Toate aceste studii reprezintă direcții de abordare și conțin, pe lângă aparatul critic și tezaurul informativ, deosebit de bogate, numeroase interpretări ale materialului oferit de istoria artei românești ce se cer în continuare urmărite și justificate, principalul temei al cărții fiind tocmai acela de a pune probleme și de a oferi o bază documentară asupra subiectelor cercetate, ce va permite în continuare dezvoltări, deschideri și reorientări ale mai vechilor teorii istorice și estetice. Remarcăm, în acest sens, ca un bun exemplu metodologic, frecvențele referiri care apar în studiul asupra broderiei medievale la pictura contemporană acesteia, compozițiile unor teme iconografice, sau detaliile de tipologie angelică, sau elementele de scenografie arhitectonică, sau de drapaj, fiind analizate prin raportare la pictura murală. Acest aspect, prea puțin relevat în literatura de specialitate, ar putea să dea la iveală, într-o cercetare adecvată strict problemei, interesante informații asupra unor faze intermediare în creația broderiilor vechi, rolul «cartoanelor» pregătitoare și contribuția efectivă a pictorilor, sau a unor artizani specializați în realizarea proiectelor pentru aceste piese de artă decorativă, opere cărora funcția liturgică și amplasarea în contextul monumentelor le impuneau o strînsă legătură cu celelalte arte: pictura murală, iconostasele, argintăria de cult. Dacă mai vechile teorii ale profesorului Vătășianu privind originea triconului (tipul numit Vodița II), originea «bolții moldovenești», apariția și rolul pridvorului în arhitectura de cult din țările române, ca și relațiile acestei arhitecturi de zid cu tradiția foarte veche a construcțiilor din lemn (care impune anume soluții tehnice și decorative ce vor fi preluate și adaptate în materiale rezistente — piatră, cărămidă; ca, de pildă, pronaosul poli-gonal, arcele treptate și boltirea cu două rînduri de pandantivi în Moldova, pridvorașele laterale de la Sucevița sau Stănești-Vlcea, sau chiar «fragmentarea» spațiului interior, tendința specifică arhitecturii secolelor XIV—XV, pe care autorul o pune pe seama influenței habitusului popular și a soluțiilor derivate din arhitectura de lemn, fără a o considera — cum pare mai firesc — drept o soluție de sincretizare cu un program ecleziastic ce dicta regulile spațiului monumental), dacă toate aceste observații, analize și teoretizări, care își fac din nou apariția în studiile istoricului clujean, rămîn în continuare premise de discuție și de viitoare cercetări lămuritoare a unor aspecte asupra cărora nu este aici locul de a zăbovi, o atenție specială trebuie acordată capitolelor consacrate temelor iconografice mariale: Oranta și Dormitio Virginis. Stăruind asupra primelor reprezentări de figuri în postură de orant de la începuturile creștinismului și asupra primelor texte privitoare la rugăciune, Vătășianu observă o neconcordanță între frecvența și contextul în care apare tipul de orant și identitatea personajelor și a tradiției culturale care le-a dat naștere, în secolele II—III, în catacombele romane sau în arta coptă. Concluzia deosebit de interesantă a autorului este că atitudinea de orant nu a căpătat decît mai tîrziu, și prin derivație de sens, semnificația de postură a rugăciunii și că la început aceste figuri nu reprezentau altceva decît sufletele defuncților,



«suflete mîntuite», asociindu-se aici deopotrivă tradiția portretelor funerare romane (tip imago clipeata), și aceea a riturilor egiptene legate de reprezentarea sufletului Kha, a cărui ideogramă reface schematic gestul orantei. Rolul tradiției egiptene, transmise prin intermediul artei copte, în elaborarea unor teme iconografice este precizat în continuare în studiul mai amplu asupra Adormirii Fecioarei. Originea reprezentării acestei importante sărbători, ca și rolul impunerii teme legate de cultul Fecioarei și al înălțării acesteia cu trupul, revine tot tradiției copte, moștenitoare a riturilor funerare egiptene travestite în noile identități divine ce-și împrumută pe rînd rolul de defunct, psihopomp, Magna Mater sau Zeul Suprem. Anubis e înlocuit cu Mihail, apoi, în reprezentările ulterioare ale teme, cu Iisus însuși, care în alte ipostaze preia caracterele și atributele lui Osiris sau Horus.

Obiceiurile înmormîntării, pregătirea hainelor, înmiresmarea lor, îmbălsămarea trupului etc. — toate autorul le consideră a proveni din tradiția egipteană; dar presupunerea că prima reprezentare canonică a Adormirii (cea descrisă de venerabilul Beda, care o văzuse în biserica Sionului în secolul VIII) ar putea fi opera copiilor trimiși de patriarhul Alexandriei la refacerea Ierusalimului după dezastrul persan din 614, ceea ce ar justifica originea egipteană a teme, este totuși controversabilă și, oricît de tentantă, întreaga demonstrație rămîne ipotetică pînă la probarea ei «arheologică» cu exemple anterioare secolului VIII. Cu atît mai mult cu cît recente analize asupra literaturii bizantine timpurii și a artei oratorice au demonstrat, chiar pe exemplul acestei teme iconografice (H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton Univ. Press, 1981, cap. Antithesis, p. 59—68), un constant

rapel între Nașterea lui Iisus și Adormirea Fecioarei, prezent ca tip de antiteză atît în literatură (la Ioan Damaschinul, de pildă) cît și în sintaxa programelor iconografice care le asociază constant (mai ales în secolele X—XIV, din Cappadocia și pînă la Palermo sau în Serbia), derivînd de aici un sens teologic diferit de cel asupra căruia insistă în demonstrația sa profesorul Vătășianu, mai congruent cu semnificația majoră a programului eccluziastic și monumental pe care l-a înfrunghiat arta bizantină. Dar cele două tipuri de comentarii asupra iconografiei nu se exclud și mai vechea ipoteză a profesorului Universității clujene poate atrage, prin îndrăzneala sa, interesul unor viitoare cercetări. Contribuție de vază la îmbogățirea istoriografiei de artă românești, cartea lui V. Vătășianu reprezintă un drum deschis cercetării și un exemplu de metodă și de erudiție științifică.

plastica și eroii soldați

s. adrian

În anul 1987, Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik din Berlin a publicat un spectaculos album dedicat figurii soldatului din toate timpurile, așa cum apare el în artele plastice, intitulat «*Der Soldat in der bildenden Kunst. 15. bis 20. Jahrhundert*».

Ideea unei lucrări tematice de sinteză nu este nouă, iar autorii germani au avut încă demult tendința unei arhispecializări într-un subiect mic pe care să-l dezvolte la proporții uimitoare. Este exact cazul cărții de față, ce și-a propus să urmărească figura soldatului reflectată în plastica europeană dintr-un interval de 500 ani.

În amplul și doctul studiu introductiv, Joachim Uhlitzsch face o călătorie prin istoria artei, a culturii și a artei militare din Renaștere pînă la al doilea război mondial inclusiv. Autorul întrunește în persoana sa un fin critic de artă și un documentat istoric, puțînd să explice în amănunțime evenimentul sau personajul ce apare în lucrarea pe care o prezintă. Astfel, analiza plastică și caracterizarea manierei generale de lucru a artistului — pentru care acea temă reprezenta o raritate sau, dimpotrivă, o constantă a creației sale — sînt coroborate cu informații foarte stricte legate de perioada istorică în care fusese elaborată sau pe care o descria. Este urmărită, de asemenea și opinia artiștilor în fața războiului, de la preamărirea lui ca un summum posibil al ocupației bărbaților și mijloc de a-și dovedi curajul ori a cîștiga eterna glorie — punct de vedere ce a dăinuit aproape de la începuturile artei pînă la finele secolului al XIX-lea, preț de mai multe zeci de veacuri — și ajungînd la înfierarea lui ca distrugător al valorilor materiale și umane, chintesență a răului ce și-l pot produce națiunile una asupra alteia.

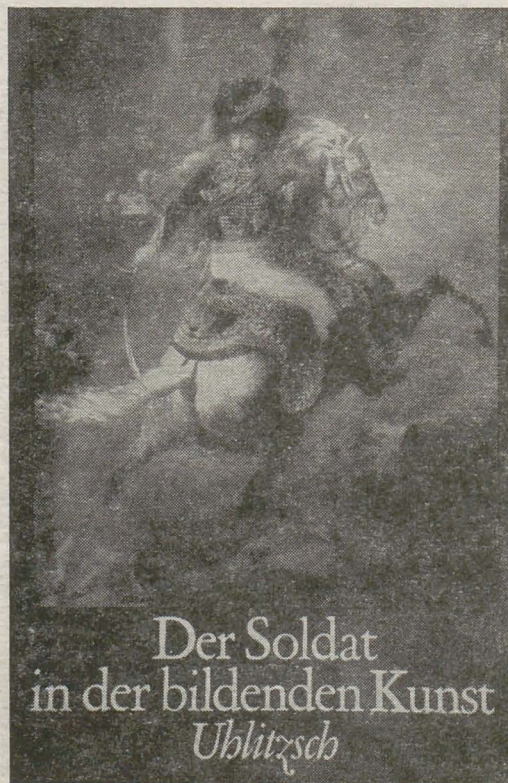
Albumul reunește 118 reproduceri color, de mari dimensiuni, tipărite în condiții grafice excelente, și face o selecție din aproape toate genurile și tehnicile — pictură în ulei, frescă sau acuarelă, sculptură, desen, gravură, afiș. Sînt reprezentate în imagini bine alese, majoritatea cunoscute, momentele cele mai importante ale istoriei europene prin cîte o operă remarcabilă: conflictele dintre orașele state italiene din vremea Renașterii prin statuia ecvestră a lui Gattamelata, datorată lui Donatello; războiul țărănesc german, prin gravurile lui Dürer; războiul de 30 de ani, prin cele ale lui Jacques Callot și picturi de Salvator Rosa; războiul dintre Spania și Țările de Jos, prin pînze de Velasquez și Frans Hals; nesfîrșitele conflicte ale secolului al XVIII-lea prin maeștrii englezi de lupte navale; epoca napoleoniană prin nenumăratele opere afectate ei de pictori contemporani aceștia — Jacques Louis David, Antoine Jean Gros, Henri Felix Philippoteaux — sau de urmași precum Auguste Raffet și Horace Vernet; cel de-al doilea Imperiu francez și Comuna din Paris prin artiștii bataillisti specializați în această perioadă, ca Ernest Meissonier, Edouard Detaille sau De Neuville. Din păcate lipsește a doua mare conflagrație orientală — războiul româno-ruso-turc din 1877—1878 (căci precedentul Război al Crimeii este ilustrat prin lucrări de Elizabeth Butler). Putem presupune că autorul nu a avut acces sau nu a cunoscut picturile lui Nicolae Grigorescu și Sava Henția (ca să nu-l mai numim pe epigonul Oscar Obedeanu care întreaga-i viață s-a nutrit din tematica Războiului de Independență fără ca măcar să fi asistat la el și să se fi documentat

direct la sursă, ca ceilalți, întrînd într-un fastidios manierism și într-o stereotipie ce au contribuit la demitizarea compozițiilor batailliste cu acest subiect). Dar îi stăteau la dispoziție pozele din bogata presă ilustrată a epocii, atît de abundentă în informații de pe front, trimise cu regularitate de corespondenți speciali — gazetari și artiști în același timp — personalități artistice deloc neglijabile precum Auguste Lançon, Ladislaus Eugen Petrovits, Auguste Meylan, François-Claude Hayette, Dick de Lonlay, Joseph Bell, Melton Prior, Irving Montagu, Johann Nepomuk Schönberg, Jose Luis Pellicer. Dar chiar de nu ar fi consultat *L'illustration*, *Le Monde Illustré*, *Illustrated London News*, *Pictorial World* și *Illustracion Espanola y Americana*, avea totuși la îndemînă foaia germană *Illustrierte Zeitung* din Leipzig, foarte bine pusă la punct și care avea trimiși pe front desenați de primă mînă, corespondenți de război intrepizi, care nu ezitau să-și primejduiască viața pentru a lua o imagine inedită chiar din tranșee sau de pe redanul redutei Grivița abia cucerită de români, așa cum a făcut Mathes Könen. Un altul era Themistocles von Eckenbrecher, folosit mai mult pentru vedute și scene pașnice. Un asiduu colaborator al revistei era compatriotul nostru Carol Popp de Szathmari, ale cărui desene apăreau cu o frecvență chiar mai mare decît a celorlalți, totdeauna interesante și de foarte bună calitate.

Odată cu intrarea în secolul nostru, poziția față de război a artiștilor s-a schimbat diametral, așa cum deja am menționat anterior, astfel că viziunea lor asupra conflictului armat este sumbră, grotescă, mai ales la generația expresioniștilor germani, care au participat direct la primul război mondial și i-au cunoscut din plin ororile. Pentru Otto Dix sau Georg Gros războiul nu mai era o scenă unde trupe în uniforme de paradă se confruntau în șarje mărețe, conduse de generali iluștri, ce făceau convenționale gesturi eroice, grandilocvente, ci realitatea tranșelor, cu noroaiete în care se bălăceau luptători fără entuziasm, obidiți, cu fețe supte, în uniforme murdare și zdrențuite; sau invalizi

ce mișună pe străzi tîrîndu-și cioturile picioarelor sau pipăindu-și, orbi, calea cu un baston, printr-o lume indiferentă de burghezi rotofei, femei de moravuri discutabile, localuri luxoase și prăvălii cu vitrine îmbietoare la care ei nu au acces, deși se jertfiseră pentru bunăstarea tuturor acestora care, cu toate acestea, rămîn insensibili la suferințele lor și în a căror mulțime colorată ei distonează în tonalitățile mohorîte ale tunicii lor peticite și soioase. Dacă în această epocă artiștii își manifestă dezaprobarea prin căutarea acestor contraste foarte grăitoare dintre adevărații eroi și «patrioții de cafea», avînd ca mod de expresie de obicei caricatura mușcătoare, în preajma și în timpul celui de-al doilea război mondial, protestul lor este declarat cu fermitate, ei punîndu-și creativitatea în slujba forțelor progresiste ce luptau pentru pace. Aici trebuie plasată «Guernica» lui Pablo Picasso. Dar, pe lîngă aceste aspecte ale evoluției înspre militantism a concepției plasticienilor, cartea oferă și admirabile portrete și compoziții care au războiul în subsidiar, doar pentru că personajul ce apare în ele este militar și meseria sa este cea a armelor. Așa este mîndrul «Călăreț polonez» al lui Rembrandt, în care sesizăm mai mult studiul de texturi și juxtapuneri cromatice decît vreo intenție belicoasă. Sau portretul colectiv al ofițerilor din compania de arcebutieri al Sf. Andrei, surprinși la banchet, în poziții lejere, de conversație sau degustare a vinurilor aromatice din prețioase cupe de cristal, pe care i-a imortalizat penelul lui Frans Hals. Ei nu au nimic marțial în chipurile lor rumene și zîmbitoare sau în pozele elegante ce le iau, cu mîinile în sold, spre a le ieși în evidență finele dantele de Bruges de la manșete, eșarfele moarate și gîrzile sclipitoare ale spadelor — singurele atribute războinice alături de cîte o halebardă, cască sau tobă aruncate, neglijent, într-un colț (și acestea plasate acolo de pictor tocmai pentru a obține un anumit efect pictural necesar compoziției, nu pentru că neapărat le-ar fi folosit ei). Aceasta pentru că toți erau niște civili pașnici, fără veleități militare, care trebuiseră totuși să-și apere țara. Trebuie menționat și «Ofiterul de vînători călări din garda imperială șarjînd» pictat de Théodore Géricault, ce figurează chiar pe coperta volumului și care este, de fapt, un studiu de mișcare violentă, pluriaxială. Uniforma strălucitoare și complicată, valtrapul din piele de leopard, harnașamentul bogat, tratate în toată amănunțimea lor, sînt doar auxiliii ce pot fi ușor trecute cu vederea în fața spectaculoasei gestici alerte a acestei compoziții, neinclusă în vreo scenă clară de luptă, căci personajul se decupează pe un indicibil fond neutru de praf și fum. Este poate cea mai admirabilă scenă de bătălie care însă evită, cu diplomație, încheștarea efectivă, neavînd-o ca motiv central, ci speculînd frumusețea și eleganța mușchilor încordați și a trupului calului în galop; cavaleristul nu are expresia de încrîncenare și desfigurare pe care o dă lupta și nici sabia ridicată amenințător, ci, mai degrabă, o alură tristă, privînd trist, undeva, spre pămînt. De altfel, el însuși mare iubitor de cai și amator de echitație (de unde i s-a tras și moartea în urma unei căderi din șar), Géricault mai făcuse și alte lucrări cu cai alergînd liberi sau călăriți pe deșelate de bărbați goi, tocmai pentru a analiza expresivitatea corpului în fugă întinsă.

Cartea este însoțită de un bogat aparat critic, de bibliografie și, la sfîrșit, de un catalog al artiștilor ale căror opere au fost folosite pentru exemplificare, fiecare cu o notă biografică și un portret al creatorului, ceea ce face din albumul «*Der Soldat in der bildenden Kunst*» atît un volum de teaurizare în orice bibliotecă de artă cît și un necesar material de lucru, deopotrivă pentru cercetătorii specializați și pentru amatorii interesați de interferența dintre artă și istorie.



meridiane

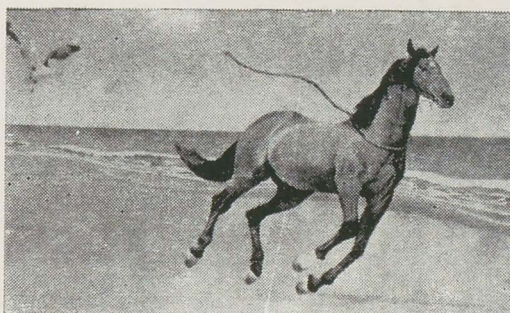
tablouri din colecția de artă „firestone“

fundăția patrimoniului cultural ontario vasile radu

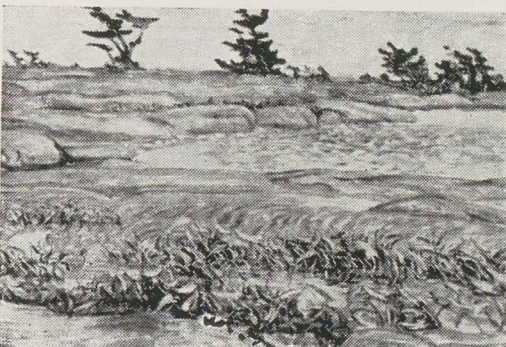
Intitulată, într-o metaforă incitantă — «Canada — țară a picturii» (adaptare după titlul lucrării «A Painter's Country» de A. Y. Jackson, 1958) această expoziție de pictură vine să întregească privitorului român imaginea asupra artei plastice canadiene din a doua jumătate de secol. 31 de lucrări selectate din donația «Firestone» tind să contureze o imagine globală și reprezentativă asupra artei unei țări care, dacă nu este «a picturii», oferă totuși prin relieful și oamenii ei suficiente motive picturale de care artistul se poate simți atras. Expoziția deschisă succesiv la Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul Brukenthal și Muzeul de Artă al R.S.R. nu mai poate fi considerată una de inițiere a publicului român în arta canadiană, ea fiind precedată la noi, în acest deceniu, de expoziția pictorului canadian Tom Forrestall, în anul 1981, și de expoziția de gravură contemporană canadiană «Abstracțiuni lirice», în anul 1985.

Dacă expoziția lui Tom Forrestall ne prezenta un artist inovind, condus totuși de-o viziune tradițională, pornind de la contemplația și înregistrarea obiectivă a realului, «Abstracțiunile lirice», semnate în majoritate de artiștii din Montreal și Quebec, demonstrau existența unei școli de gravură canadiană desprinsă de mijloacele unei arte perceptive, influențată de «stilul internațional» postbelic, receptat mai ales prin filiera «Școlii Pacificului de nord-vest» și inițiată de un J. Price sau M. Tobey. Deși orientările artistice care stăteau la baza demersurilor artiștilor din cele două expoziții păreau divergente, opuse chiar, o caracteristică le unea, vizând mai mult tipul de personalitate a artistului canadian, așa cum remarca André Menard, și anume «plierea la specificul exploatarea temelor vieții, printr-o anume asprime și vitalitate, caracteristici ale temperamentului canadian disciplinat în continuă luptă cu condițiile de mediu care transformă artistul într-un spirit combativ, decis să-și apere ideile proprii». Acest tip de combativitate care nu viza în esență impunerea unei originalități absolute, fiind în căutarea totuși a unui specific regional, aspira, cel puțin subtextual, la înălțarea artei plastice canadiene pe un palier de evoluție sincronă cu ceea ce se întâmpla pe plan mondial.

Selecția oferită din cele 1600 de piese ale colecției «Firestone» tinde tocmai să ne ofere o imagine asupra evoluției istorice a picturii din această țară, cu inerentele artificii care provin din rațiunile și modalitățile de alcătuire practică ale unei colecții. Delimitarea fazelor de evoluție a picturii canadiene, în efortul ei de maturizare, presupune o inevitabilă raportare la contextul artistic mondial, paralel cu efortul de definire a unei anume specificități culturale chiar în condițiile coexistenței unor etnii diverse, cu o tradiție culturală specifică. Astfel, după o primă fază, a «descoperirii» peisajului în pictură, pe la 1860 — corespunzând cu încheierea Canadei ca entitate politică — cea de a doua aduce în primul plan activitatea «Grupului celor 7» (activ, aproximativ între anii 1919—1939) care a adăugat picturii de peisaj o notă de «fervent patriotism», tinzând, în același timp, într-un efort post-sincron, să asimileze «noutățile» europene ale epocii prin decorativismul specific «Art nouveau» și prin fovism. Un membru notoriu al «Grupului celor 7» prezent în expoziție este A.Y. Jackson (1882—1974) cu lucrarea «Peisaj. Split Rock. Golful Georgian» (1965). Condus de-o poetică impresionistă, artistul caută să redea mișcarea aerului prin reprezentarea vegetației și a unduirilor apei, a luminii, prin puternice contraste cromatice, obținute cu o pensulație degajată, încărcată de expresivitate gestuală. Alături de el se situează Alfred Casson (n. 1898), membru al «Grupului celor 7» din 1926, cu lucrarea «După ploaie. Sfârșit de Octombrie pe lacul Kamanoiskeg» — de fapt o schiță și reluarea ei în varianta



ELISABETH EVANS



A. Y. JACKSON

finală, după 17 ani, la care se păstrează aceiași vervă și prospețime a percepției și execuției ca și în imaginea realizată «alla prima». Apropiat de «Grupul celor 7», de A. Y. Jackson în special, a fost și Lawren S. Harris (1885—1970), prezent în expoziție cu lucrarea «Muntele Thule. Insula Bylot», realizată la mulți ani după o excursie în Artica (1930) și în care, sub efectul estompării memoriei perceptive, artistul operează o puternică sinteză a formelor picturale. În maniera unei «semi-abstracționări» care o situează la limita abstracționismului canadian. Golful Georgian revine și în pictura lui Arthur Lismer (1885—1969), subiectul pictural fiind apreciat cu generozitate de acești artiști ai căror impuls plain-air-ist era definitivat apoi prin studiu de atelier. Între pictorii care au fost apropiați acestei maniere picturale în redarea naturii poate fi notat și Henri Masson (n. 1907), autor al lucrării

«Perkins. Quebec» (1971) în care figurația umană — de altfel, destul de rară la pictorii canadieni — vine să completeze maniera acută de a percepe natura, organizând-o conform unei expresii artistice mai libere. Atmosfera aceasta de calm perceptiv, dar și de fascinație edenică, pe care o răspîndea natura canadiană conform penelului unui Alex Conville sau Christopher Pratt, iar mai apoi «Grupul celor 7», a fost zdruncinată în deceniile 4, 5 din secolul nostru de apariția unei noi generații de artiști mai înclinați spre problematizare, spre reflecția exprimată prin gest și culoare, prin orientarea spre o dominantă a subiectivității, care racordau pictura canadiană la marile deschideri ale artei europene interbelice. Această generație se polarizează în grupările «Painters Eleven» și «Les Automatistes» prin abordarea unei maniere de lucru în care imaginația și percepția cîștigă un rol esențial. Reprezentanții acestor orientări prezenți în expoziție sînt Paul Emil Borduas (1905—1960) unul dintre inițiatorii grupului «Les Automatistes», evoluind apoi, prin tașism, spre o pictură abstractă și Alfred Pellan (n. 1906). Lucrarea «Tufiș arzînd» a lui Pellan este realizată într-o viziune apropiată suprarealismului, într-o manieră amintind de formele abstract-decorative ale lui Juan Miró, fiind însă încărcată de simbolismul unei scene biblice. Paul Emil Borduas pornește și el de la o estetică a subiectivității în «Forme uitate», augmentată de un dinamism gestual propriu abstracționismului postbelic. Printre artiștii care combină acțiunea gestuală cu sugestivitatea metaforică îl putem enumera pe Jack Shandbold (n. 1909) cu lucrarea «Fetiș» (1970), într-o tentativă de-a recupera formele de artă primitivă ale populațiilor Inuit din Canada. Problematicii non-figurative i se aliază Rita Letendre (n. 1928) cu lucrarea «Iese soarele» (1971), condusă însă de principiile construcției optice ale imaginii colorate și Harold Town (n. 1924) cu lucrarea «Grădina toamna» (1960). Prin practica «asamblajelor» din materiale diverse, Paraskeva Plistik-Klark se apropie de clișeele suprarealiste în «Natură moartă pe autostradă» (1966), pe cînd, în «Orașul noaptea» (1967) Ghitta Caiserman Roth (n. 1923) exprimă simbolul generos umaniste. Direcția realistă care a supraviețuit și în pictura actuală se condensează în lucrarea lui Philip Surrey (n. 1910), «Detroit contra Canadiens» (1960) la Elisabeta Evans (n. 1944) în «Fugarul», lucrare de o minuție hiper-realistă și la Joyce Devlin (n. 1932) într-un peisaj cu efect monumental.

agenda u.a.p.

La sediul uniunii au avut loc întîlniri cu următoarele persoane:
Rosemarie Arnott, atașat cultural adjunct la ambasada Marii Britanii; *Dumitru Theodoru*, reprezentantul firmei «Crescent» la București; *Prigitta Lundberg*, *Svante Gradin*, *Gunnar Soderstrom*, *Lennard Forsberg* — comisarii expoziției de grafică suedeză la București; *Frantisek Farkas*, directorul Fondului Plastic Slovac și *Katerin Hubova*, istoric de artă din R.S.C.; *Viktora Liutkus*, critic de artă și *Faik Agaev*, pictor, în cadrul schimburilor culturale cu U.R.S.S.; *Jorge Felix Cooke*, consilier la ambasada Argentinei; *Wolf Bôrwig*, proprietarul galeriei de ceramică din Hanovra — R.F.G.; *Ferenc Czarzar*, consilier la ambasada R. P. Ungare; *Kammner Liliana*, cetățean din R.F.G.

S-au deplasat în străinătate, în cadrul schimburilor culturale cu R. D. Germană, *Paul Corniel Chitic*, critic de artă și *Vladimir Streletz*, pictor.

dans ce numéro:

Comme il est d'usage depuis environ deux décennies, la revue ARTA consacre cette année aussi un numéro entier à la présentation et à l'analyse des symposiums nationaux de sculpture en plein air — l'expression la plus vigoureuse, la plus originale de l'art plastique monumental roumain. Toutes les générations de sculpteurs, depuis les débutants jusqu'aux noms déjà consacrés, s'y rencontrent dans une compétition stimulante qui les incite à marquer d'une façon durable l'espace naturel.

L'école roumaine s'est affirmée dans ce sens aussi sur le plan international: ce dont témoigne la participation d'artistes roumains aux symposiums

calendar

andrei bordy (n. 2 iunie 1905), pictor, Tg. Mureș
cristea grosu (n. 21 iunie 1908), sculptor, București
anton lazăr (n. 5 iunie 1913), pictor, Cluj-Napoca
lidia mihăescu (n. 20 iunie 1918), grafician, București
alexandru cristea (n. 3 iunie 1928), grafician, Cluj-Napoca
constantin costa (n. 6 iunie 1928), grafician, București
săndor puskás (n. 18 iunie 1928), sculptor, Tg. Mureș
elena greculesi (n. 21 iunie 1928), pictor, București
eugeniu costache (n. 24 iunie 1928), pictor, București
octavian vișan (n. 15 iunie 1933), pictor, București
ștefan guleș (n. 19 iunie 1933), pictor, Arad
carol kovács (n. 6 iunie 1938), grafician, Cluj-Napoca
horea cucerzan (n. 7 iunie 1938), pictor, București
aurel contraș (n. 12 iunie 1938), sculptor, București
zoița crăciun (n. 20 iunie 1938), artist decorator, Cluj-Napoca



internationaux — à celui de Plovdiv par exemple ou bien à celui de céramique monumentale qui s'est tenu à Röhmbild (R.D.A.).

Parmi les expositions récemment ouvertes, nous signalons en premier lieu la Biennale de peinture et de sculpture, événement remarquable de la vie artistique en Roumanie, qui donne un aperçu de la complexité des directions stylistiques et des rapports entre les générations d'artistes. Il faut citer aussi les expositions des jeunes artistes ouvertes à Brașov, Cluj-Napoca et Bistrița — manifestations qui démontrent une fois de plus la répartition harmonieuse des forces artistiques sur tout le territoire de notre pays.

