

arta

ANUL XXXV

Nr.11 / 1988



**REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR
PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA**

REDACTIA:

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

ADMINISTRAȚIA:

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

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Dan Grigorescu — redactor șef, François Pamfil — secretar responsabil de redacție, Mihai Drișcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

Călin Dan

PREZENTAREA GRAFICĂ

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartoian, Mihai Oroveanu, Emil Berdeli, Emeric Popper, Cornelia Șoancă, Walther Konschitzki, Dan Perjovschi, Ion Budureanu, Marius Terdic

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu, Szabó Tamás, Imreh István

ABONAMENTE

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

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

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

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

EDITORIAL
ARTA ROMĂNEASCĂ SUB
SEMNUl MARII UNIRI
CRONICĂ
PROFIL
FIȘE DE ISTORIA ARTEI
COMEMORĂRI
CRONICĂ

ATELIER 35

ESEU
CRONICĂ

JURNAL

MERIDIANE

CĂRȚI / IDEI

MERIDIANE

DIN ISTORIA CRITICII DE ARTĂ

COPERTA

- 1 Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la marea manifestare populară consacrată aniversării a 70 de ani de la crearea statului național unitar român
- 2 Marea Unire de la 1 Decembrie 1918, sărbătoare a întregului popor
- 3 Monumentele Unirii
- 6 Despre flori
- 8 Vasile Crișan
- 9 «Extazul realității vii, trăite...»
- 11 Ioan Mattis
- 12 Tineretea eternă a «bătrînului» șevalet
- 14 George Filipescu

18

20

21

22

24

27

29

34

36

37

38

39

I

IV Compoziție

1

2

EDITORIAL
L'ART ROUMAIN SOUS
LE SIGNE DE LA
GRANDE UNION
CHRONIQUE

PROFIL
FICHES POUR UNE
HISTOIRE DE L'ART

COMMÉMORATIONS
CHRONIQUE

ATELIER 35

ESSAI
CHRONIQUE

JOURNAL

MÉRIDIENS

LIVRES/IDÉES

MÉRIDIENS

HISTOIRE DE LA
CRITIQUE D'ART

COUVERTURE

I Fleurs

IV Composition

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

РУМЫНСКОЕ ИСКУССТВО
ПОД ЗНАКОМ ВЕЛИКОГО
ОБЪЕДИНЕНИЯ

ХРОНИКА

ПРОФИЛЬ

КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ
ИСКУССТВА

ИЗ ПРОШЛОГО

ХРОНИКА

МАСТЕРСКАЯ 35

ЭССЕ

ХРОНИКА

ЭССЕ

МЕРИДИАНЫ

КНИГИ/ИДЕИ

МЕРИДИАНЫ

ИЗ ИСТОРИИ ХУДО-
ЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

- 1 Речь товарища Николае Чаушеску на многолюдном народном собрании, посвященном 70-летию создания Румынского единого многонационального государства
- 2 Великое Объединение 1-го Декабря 1918-го года — праздник всего народа

3

6

8

9

11

12

14

18

20

21

22

24

27

29

34

36

37

38

39

39

ОБЛОЖКА

I Цветы

IV Композиция

Arta

Mihai Ispir
Vasile Radu
Theodor Redlow
Ioana Vlasu
Gheorghe Vida
Vasile Radu
Dan Grigorescu, Theodor
Redlow, Alexandru Chira,
Călin Dan
Coriolan Babeți
Gheorghe Vida
Adrian Guță
Călin Dan
Ramona Novicov Terdic,
Mihai Drișcu
Dragoș Gheorghiu
Carmen Popescu, François
Pamfil, Aurelia Mocanu,
Valentin Ciucă, Octavian
Barbosa

Ruxandra Balaci
Adrian Silvan-Ionescu
Adrian Silvan-Ionescu
Valentin Lipatti
Petre Oprea

Octav Băncilă
George Filipescu

Arta

Mihai Ispir
Vasile Radu
Theodor Redlow

Ioana Vlasu
Gheorghe Vida
Vasile Radu
Dan Grigorescu, Theodor
Redlow, Alexandru Chira,
Călin Dan
Coriolan Babeți
Gheorghe Vida
Adrian Guță
Călin Dan
Ramona Novicov Terdic,
Mihai Drișcu
Dragoș Gheorghiu
Carmen Popescu, François
Pamfil, Aurelia Mocanu,
Valentin Ciucă,
Octavian Barbosa

Ruxandra Balaci
Adrian Silvan-Ionescu
Adrian Silvan-Ionescu
Valentin Lipatti

Petre Oprea

Octav Băncilă
George Filipescu

Arta

Михай Испир
Василе Раду
Теодор Редлов

Иоана Власиу
Георге Виде
Василе Раду
Дан Григореску,
Теодор Редлов,
Александру Кира,
Кэлин Дан
Кориолан Бабец
Георге Виде
Адриан Гуца
Кэлин Дан
Рамона Новиков Тердик,
Михай Дришку
Драгош Георгиу
Кармен Попеску,
Франсуа Памфил,
Аурелия Мокану
Валентин Чука,
Октавиан Барбоса

Руксандра Балач
Адриан Силван-Ионеску
Адриан Силван-Ионеску
Валентин Липатти

Петре Опра

Октав Бэңчилэ
Джордже Филипеску



CONSTANTIN NIȚESCU: Omagiu

CUVÎNTAREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

**la marea manifestare populară consacrată aniversării a 70 de ani de la
crearea statului național unitar român**

Dragi tovarăși,

Cu prilejul marii noastre sărbători de la 1 Decembrie, când se împlinesc 70 de ani de la formarea statului național unitar român, doresc să vă adresez tuturor celor care ați venit la această mare manifestare a Unirii, întregului nostru popor, un salut călduros, cele mai bune urări de succes în toate domeniile ! **(Urale și aplauze puternice; se scandează: « Ceaușescu — P.C.R. ! », « Ceaușescu și poporul ! »).**

Realizarea statului național unitar, cu 70 de ani în urmă, a reprezentat împlinirea năzuințelor de veacuri ale poporului nostru de a trăi unit, de a munci împreună, pentru a-și făuri o viață nouă, mai bună, liberă și fericită. **(Urale și aplauze puternice, îndelung repetate).**

Acum, când aniversăm 70 de ani de la realizarea statului național unitar, putem afirma cu îndreptățită mândrie că numai socialismul a reușit să asigure ridicarea generală a bunăstării poporului, să asigure întărirea independenței, a suveranității, să înfăptuiască năzuințele de veacuri ale poporului nostru la o viață mai bună, liberă, independentă. **(Urale și aplauze puternice, prelungite).**

Așa cum am declarat cu puțin timp înainte, la încheierea marelui forum democratic, să ne luăm angajamentul de a face totul pentru înfăptuirea programelor de dezvoltare economico-socială a patriei !

Să cinstim pe făuritorii statului național unitar român ! Să cinstim poporul român — adevăratul făuritor al acestui act istoric, al istoriei patriei noastre în general — cu noi și noi realizări, cu hotărîrea fermă de a realiza neabătut Programul partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism ! **(Urale și aplauze puternice, îndelung repetate).**

Și la această mare manifestare, doresc să asigur pe prietenii noștri de peste hotare, toate statele din Europa și din întreaga lume că poporul român, unit, stăpîn pe destinele sale dorește să trăiască în colaborare și prietenie cu toate popoarele, să-și făurească viața în mod liber, așa cum o dorește !

Dorim să conlucrăm pentru pace, pentru dezarmare, pentru o lume mai dreaptă și mai bună ! **(Aplauze și urale puternice, se scandează îndelung: « Ceaușescu — pace ! »).**

Vă mulțumesc, dragi tovarăși și prieteni, pentru această mare manifestare consacrată cinstirii proclamării statului național unitar român și vă urez succese tot mai mari în întreaga activitate, multă sănătate și fericire ! **(Aplauze și urale puternice; se scandează îndelung: « Ceaușescu — România, stima noastră și mîndria ! », « Ceaușescu să trăiască, România să-nflorească ! », « Ceaușescu — P.C.R. ! », « Ceaușescu și poporul ! », « Ceaușescu — pace ! ».** Într-o puternică unitate de gînd și simțire, toți cei aflați la marea manifestare populară aclamă și ovaționează îndelung pentru Partidul Comunist Român, pentru secretarul său general, președintele țării, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU).



marea unire de la 1 decembrie 1918, sărbătoare a întregului popor

Semnificația deosebită a actului istoric de la 1 Decembrie 1918 ne apare astăzi într-o lumină nouă. Dezvoltarea necontenită a civilizației și culturii românești, cuceririle revoluționare ale ultimelor decenii — și îndeosebi cele realizate în epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român — oferă o altă perspectivă pentru receptarea și analiza acelui complex de evenimente sintetizat în momentul Mării Uniri. Pentru că Alba Iulia, la 1 Decembrie acum 70 de ani, a constituit doar un moment de culme, consecință logică a unei îndelungate istorii de lupte și confruntări, istorie situată, de-a lungul a mai bine de două milenii, sub semnul unei aspirații continue către stabilitate, către unitate și independență națională, către justiție socială. Formarea poporului român — iar apoi constituirea națiunii române — sînt procese a căror urmărire în timp permite configurarea istoriei acestor locuri, pentru că întreaga existență a românilor, în acest spațiu carpato-dunărean, constituie un efort de a învinge toate adversitățile, de a afirma în fața lumii forța și coeziunea națiunii noastre.

Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, « analiza materialist-dialectică a întregii dezvoltări a patriei demonstrează, cu puterea faptelor de netăgăduit, că rolul hotărîtor în dezvoltarea și formarea poporului nostru, a națiunii, l-au avut masele populare. Poporul însuși este cel care și-a făurit prin muncă și luptă baza materială proprie, cultura, limba, viața liberă și a asigurat formarea națiunii române și apoi, a statului național unitar român ».

Proces care intră în logica imuabilă a devenirii istorice, formarea poporului român, a națiunii și statului nostru unitar, a fost întîrziată de adver-

sități necontenite, de imixțiuni externe, care nu au putut însă modifica în mod radical mersul firesc al evenimentelor. Aflat întîi în calea migrațiilor, apoi în zona de interese a unor mari puteri, teritoriul României a fost neîncetat supus presiunilor externe. În această perspectivă, unirea realizată la 1918 nu trebuie considerată decît un element concludiv, ce vine să confirme voința neabătută a poporului de a înfăptui, cu orice sacrificiu, sinteza firească și așezarea noastră în tiparele unei armonii europene.

Unirea celor trei țări române în timpul domniei lui Mihai Viteazul demonstrează că realitatea etnică, de limbă, civilizație și cultură, căpătase și semnificații politice. La 1600, oamenii acestor locuri au dovedit maturitate vizionară și capacitate practică de afirmare a unei realități pe care forțe adverse căutau să o ascundă.

O etapă fundamentală în atingerea celui mai vechi deziderat al națiunii a fost actul Unirii de la 24 Ianuarie 1859. La această dată, România se înscrisa în modernitate, egală în drepturi și aspirații cu celelalte state europene, capabilă să lupte pentru așezarea definitivă a întregii națiuni române în granițele ei firești. Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, Unirea Principatelor și formarea statului român sînt evenimente care au constituit nucleul statului național unitar.

Se vede, deci, cu limpezime, că Marea Unire de la 1 Decembrie 1918, pe care o sărbătorim acum pentru a 70-a oară, nu a fost un act politic determinat de conjuncturi și interese străine națiunii române, ci consecință unei lupte neîncetate, purtată pe toate căile — politice, diplomatice, culturale, economice, luptă ce a durat sute de ani și a fost încununată prin voința poporului. « La 1 Decembrie

1918, prin hotărîrea maselor populare, a poporului, Transilvania s-a unit cu România, constituind statul național unitar român. Realizarea acestui vis secular al poporului nostru a deschis o nouă eră în dezvoltarea României, în ridicarea sa pe noi trepte de progres și civilizație », arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Întregirea hotarelor României a permis intrarea țării noastre pe un făgaș firesc de dezvoltare, a dat un nou avînt luptei maselor populare, a întărit rîndurile celor care luptau pentru o societate mai dreaptă pe pămîntul acesta.

Victoria forțelor democrației, conduse de Partidul Comunist Român, a întărit unitatea întregii națiuni sub semnul generos al construirii societății socialiste, al înaintării spre comunism. Epoca Nicolae Ceaușescu a adus schimbări profunde în dinamica socială, a transformat fața întregii țări. România cunoaște astăzi noi și nebănuite culmi de dezvoltare. În lumina actualelor eforturi, actul unirii ne apare cu atît mai nobil, mai stimulator.

Gîndirea secretarului general al partidului a dat un impuls novator și cercetării istorice. Viziunea dialectică asupra evenimentelor ce au condus națiunea română către socialism a fost aprofundată. Rolul culturii, al artelor, în menținerea veșnic vie a înflăcărării patriotice este acum evident. În acest context, istoria neamului, lupta și aspirațiile sale au constituit, vor constitui pe mai departe generoase surse de inspirație. Artiștii români se alătură, în acest prag de sărbătoare, întregii noastre națiuni socialiste, cinstind prin munca lor memoria glorioasă a înaintașilor, cuceririle prezentului.

monumente ale unirii

mihai ispir

Eveniment istoric de hotărâtoare și trainică semnificație, Marea Unire de la 1918 a întruchipat, cum bine se știe, împlinirea unor seculare aspirații, cristalizate în principalele momente și etape ale devenirii ființei noastre naționale.

Ne reamintim de fiecare dată, cu prilejuri aniversare, de îndelungata sa ascendență, însumând — spre a ne limita la perioada constituirii României moderne — marile repere ale veacului al XIX-lea, veac în care, în efervescenta ambianță revoluționară a perioadei pașoptiste, Al. G. Golescu-Negru scria faimoasele cuvinte: «... un tablou sau o statuie națională este petrificarea unui mare gând național: poporul îl prinde, pentru că el are formă sensibilă, care se transmite din generație în generație». Se poate spune, într-adevăr, că acest adagiu al lui Golescu, emanație semnificativă a conștiinței vremii sale, a reprezentat deopotrivă, în timp, o idee călăuzitoare, tutelară, pentru artiștii români, o idee-forță ce reverberează multiform și durabil.

Este mereu emoționantă, de pildă, rememorarea emulației culturale bine cunoscute din preajma Unirii de la 1859, emulație întreținută în bună măsură de artiști ca Gheorghe Tattarescu, Theodor Aman, Petre Alexandrescu sau Nicolae Popescu, autori de compoziții istorice sau alegorii mai mult sau mai puțin clasicizante, oricum de rezonanță cuprinzătoare în epocă, dar și cu mult după aceea, la rându-le inspiratoare de imagini emblematice difuzate în zeci de mii de exemplare prin intermediul litografiei, al cromolitografiei și xilogravurii, al calendarelor de perete, suplimentelor de ziare sau revistelor populare de mare răspândire în toată

țara. Și este semnificativ că bănățeanul Nicolae Popescu, cel pentru a cărui ilustrare la « Deșteaptă-te Române » de Andrei Mureșianu, Iosif Vulcan propunea, în 1866, un referendum național, închipuia, într-o schiță de compoziție alegorică dedicată Unirii, alături de personificările Munteniei și Moldovei, alte trei personaje figurând Bucovina, Ardealul și

Banatul, cărora li se asocia reprezentarea probabilă a lui Mihai Viteazul. Era o reprezentare simptomatice și totodată premonitorie, căci figura înfăptuitorului primei Uniri a românilor, care-i fascinasă pe Eliade și Bălcescu și prin ei mai multe generații de artiști, aflați, direct sau mijlocit, sub pecetea spirituală a momentului pașoptist, de la Lecca pînă



HOREA FLAMÂND: Încoronarea lui Mihai Viteazul la Alba Iulia



CORNEL MEDREA: Monumentul eroilor de la Mărășești (proiect)

la tînărul Grigorescu, nu va înceta să polarizeze în continuare energiile creative ale plasticii autohtone, inclusiv pe cele contemporane.

Autoritar înscrisă în spațiu, asimilînd cu originalitate modelul clasic al statuarei ecvestre, efigia lui Mihai Viteazul, realizată de Oscar Han la Alba Iulia, sintetizează trăsăturile pe care o asemenea evocare emblematice le poate presupune. Han, care în anii interbelici a fost unul dintre cei mai interesanți exponenți ai « noului clasicism » ce interfera, cum se știe, în sculptură, foarte profitabil cu decorativismul *sui generis* al « Artei 1925 », reține aici, din experiența sa de atunci, înscrisura spațială fermă, exaltarea, oarecum bourdelliană, a compactității volumului, stilizarea discretă, accentul pe logica articulării formelor, îmbinarea preciziei detaliului și a monumentalității întregului, date cărora le adaugă un fel de energetism lapidar, concentrat în gestul plin de autoritate al mîinii stîngi a domnitorului, sau în mișcarea parcă irepresibilă a calului.

Sensul dinamic al compoziției sculpturale este urmărit și de Cornel Medrea în monumentul memorandistului Vasile Lucaci din Satu Mare. Personajul se înfățișează într-o poziție ce presupune pregătirea unei acțiuni sau punctarea vîguroasă a unui accent oratoric. De la Rodin, Medrea a asimilat, cu o intuiție foarte exactă și personală, valoarea expresivă pe care o poate dobîndi evocarea mișcării în sculptură. El și-a însușit în chip sensibil lecția *Omului care merge*, cu mișcarea sugerată prin descompunerea ei în două momente succesive ale pasului, reflectate în poziția picioarelor, ca și pe cea a elocinței *Precursorului*, unde același efect capătă o dimensiune spirituală bine precizată. Impactul oratoric invocat de actul simplu al mersului, al înaintării (înaintare către mințile și sufletele auditorilor, ce trebuie ei înșiși « mișcați », pregătiți să primească mesajul transmis), iată un procedeu căruia Medrea îi surprinde cu finețe adîncimile. Și totuși Lucaci nu « merge », ci mai curînd îndeamnă, îndrumă,

ROMUL LADEA: Școala ardeleană
 ROMUL LADEA: Horia
 CORNEL MEDREA: Vasile Lucaciu (proiect)
 ROMUL LADEA: Simion Bărnuțiu



OSCAR HAN: Mihai Viteazul
 ION JALEA: Monumentul Unirii — Focșani

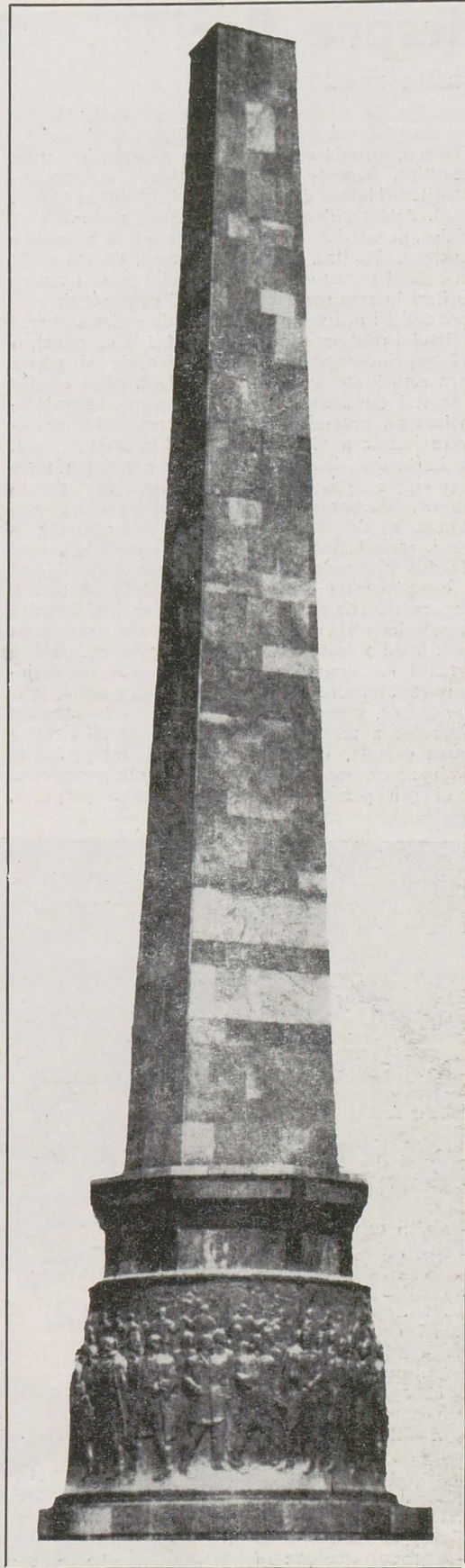


Ceea ce la Rodin era indicare de tip iluzionist a mișcării, analizate în componentele și momentele ei distincte, devine la Medrea virtualitate, latență, forță dominată cu ajutorul voinței și inteligenței. Lucaciu este reprezentat asemenea unui mag athletic, care prin cuvînt, privire și atitudine, reușește să galvanizeze masele, să le diriguiească spre acțiunea concretă.

De o coeziune plastică urmărită pînă în ultimele amănunte este grupul statuar în bronz, *Școala ardeleană*, realizat de Romul Ladea la Cluj-Napoca. «Lucrez de multă vreme la *Școala ardeleană*», mărturisea sculptorul în 1967 (monumentul avea să fie inaugurat în 1973, n.n.). «Nu vreau violență, nu vreau poză grandilocventă, vreau conținut sufletec, noblețe, umanitate, demnitate fără umilință, adică vreau să descriu înșăși viața acestor mari cărturari.» Este, aici, un caz din cele mai fericite de «transpunere» (folosim vechiul cuvînt al lui Maurice Denis, atît de adecvat în înțelesul lui inițial) integrală a emoției în formă plastică. La cele trei figuri, spiritualizarea și monumentalitatea merg

aparte de a explora hotarele sculpturii din interiorul ei, sub specia acelei «flăcări» ce generează ferm o imagine consemnată undeva tot de Rodin. («Orice lucru nu e decît limita flăcării cărcia îi datorează existența.»)

Monumentul Unirii de Ion Jalea, din centrul orașului Focșani, dezvăluie pe de altă parte opțiunea pentru volumul arhitectonic, în consens la rîndu-i cu structura spațiului avut la dispoziție de sculptor. Obeliscul gîndit de Ion Jalea constituie în sine un accent urbanistic, la a cărui acuratețe contribuie, deopotrivă, forma sobră și piatra roșie a placajului cu prețiozitatea ei, un material nemijlocit acordat cromatic tamburului de bronz, pe care se desfășoară relieful propriu-zis. Rezolvarea acestuia urmărește, într-o continuitate strînsă, crescendo-ul volumelor. Gruparea în friză a personajelor, orînduite compact în jurul axului marcat de prezența lui Cuza, are rezonanțe quattrocentiste în articularea suprafețelor și subtilitatea de neconfundat a modelajului lui Jalea. Între masa personajelor din primul plan și fondul tamburului, planul unde e



mînă în mînă. Trupurile au o masivitate impresionantă, de tip giottesco, am putea spune, dar «greutatea» volumelor e compensată printr-un ritm curbilinar larg, transmis de la un veșmînt la altul, ca o incantație. Cursivitatea acestui ritm se citește cu o deplină limpezime, dar calitatea «decorativă» a formelor drapate, desenul categoric, simplu și clar al planurilor nu conțin nimic schematic, ci apar numai ca tușe finale ce subliniază înscrisura în spațiu a volumelor, definite organic. Ponderea volumetrică a trupurilor contribuie la impresia de calmă «noblețe», dorită de sculptor, la antipodul «grandilocvenței». Această trăsătură contrastează însă — spre folosul expresivității întregului — cu încordarea spiritualizată a capetelor, obținută prin elcngații ce intervin firesc, în sensul forme (sau al «caracterului», cum dorea cîndva Rodin, reluînd, poate fără să știe, o observație a lui Ingres). E un procedeu aplicat de Ladea și la alte monumente (*Blaga, Rebreanu*, etc.), atestînd aptitudinea sa

înfățișată *Hora Unirii* intervine ca o tranziție. Degradeul volumelor capătă aici o semnificație aparte în ordinea, am spune, simbolică a imaginii. Planul întîi este cel al istoriei trăite, cu materia ei afectivă, cu tensiunea ei pragmatică. Planul al doilea (*Hora*) cuprinde o dimensiune supratemporală. E ca și cum încordarea timpului istoric s-ar topi lent, muzical, în propriul ei ecou, în propria-i transfigurare, luminată de posteritate. Tot un relief a dedicat Horea Flămînd, chiar la Alba Iulia, evenimentului *Încoronării lui Mihai Viteazul*. Pe vechiul zid al fațadei fostului palat princiar din cetate, basorelieful în bronz se impune prin puternica sa prezență emblematică. Către figura domnitorului, desenată în proporții eroizante, converg principalele accente și linii compoziționale, ce ordonează ritmic atitudinile și mișcările personajelor. Un arhaism cu inflexiuni delicate își pune pecetea pe fizionomiile acestora. Relieful auster, fără treceri către pictural sau ronde

bosse, se menține la factura unui *schacciato* donatelian, foarte legat de subiect, căci pe de o parte aluziile rinascimentale apar întru totul compatibile cu personalitatea celui celebrat, iar pe de alta volumul «zdrobit» (pentru a încerca o traducere aproximativă a termenului italian) împrumută întregului o fizionomie de efigie, subliniind latura ceremonială a subiectului și, nu mai puțin, efectul mnemonic al lucrării. Este unul dintre cele mai izbutite reliefuri monumentale pe care le avem, și care începe să-și probeze, la două decenii de la realizarea sa, rezistența în vreme.

Șirul exemplelor ar putea continua... Într-o posibilă istorie a artei românești moderne, prin intermediul statuarci publice, capitolul alcătuit de monumentele Unirii are o consistență aparte. Probă deslușită și grăitoare de comuniune a destinelor artei și istoriei, el își merită, fără îndoială, studiul pe măsură, de cuprindere temeinică și exhaustivă.

despre flori

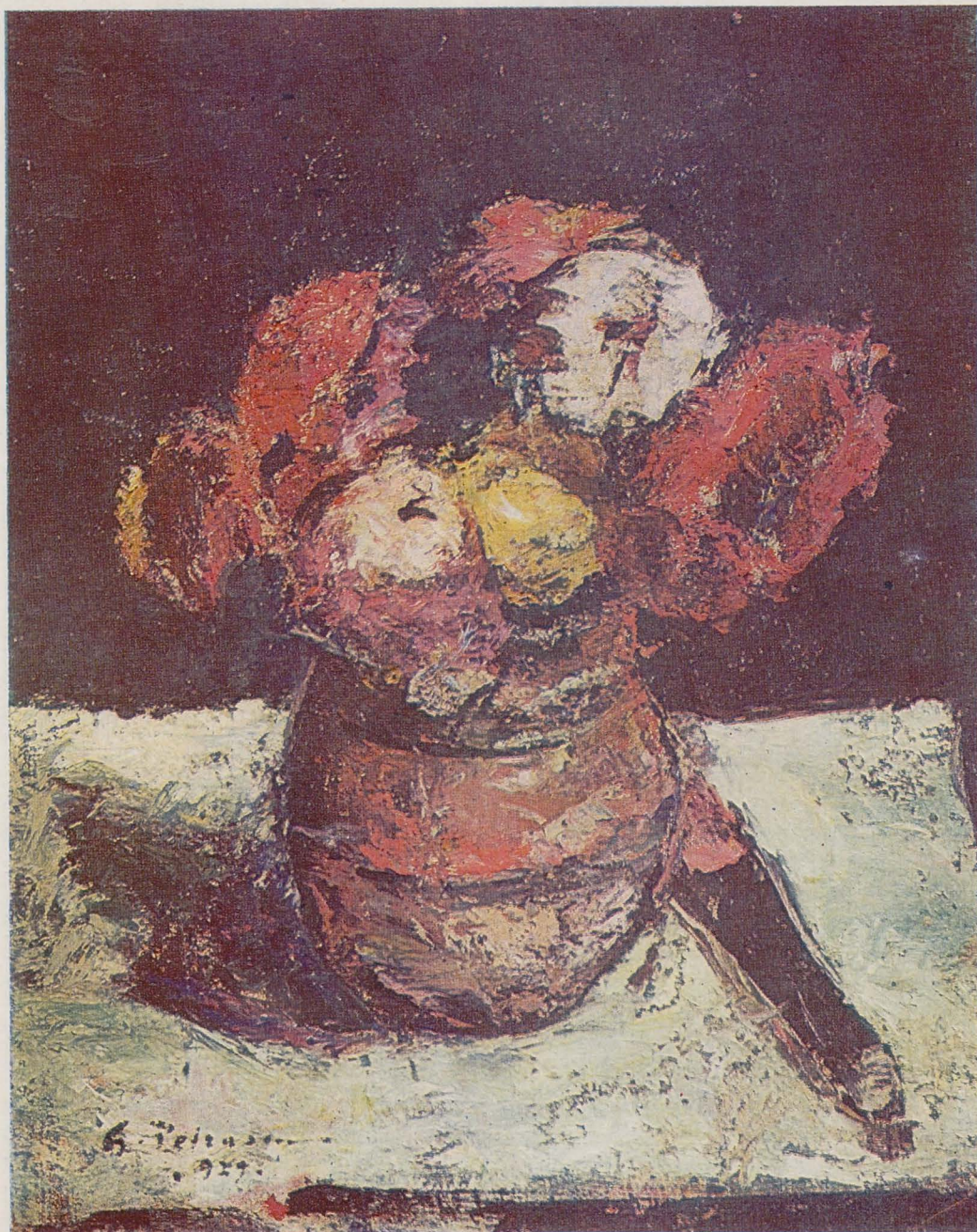
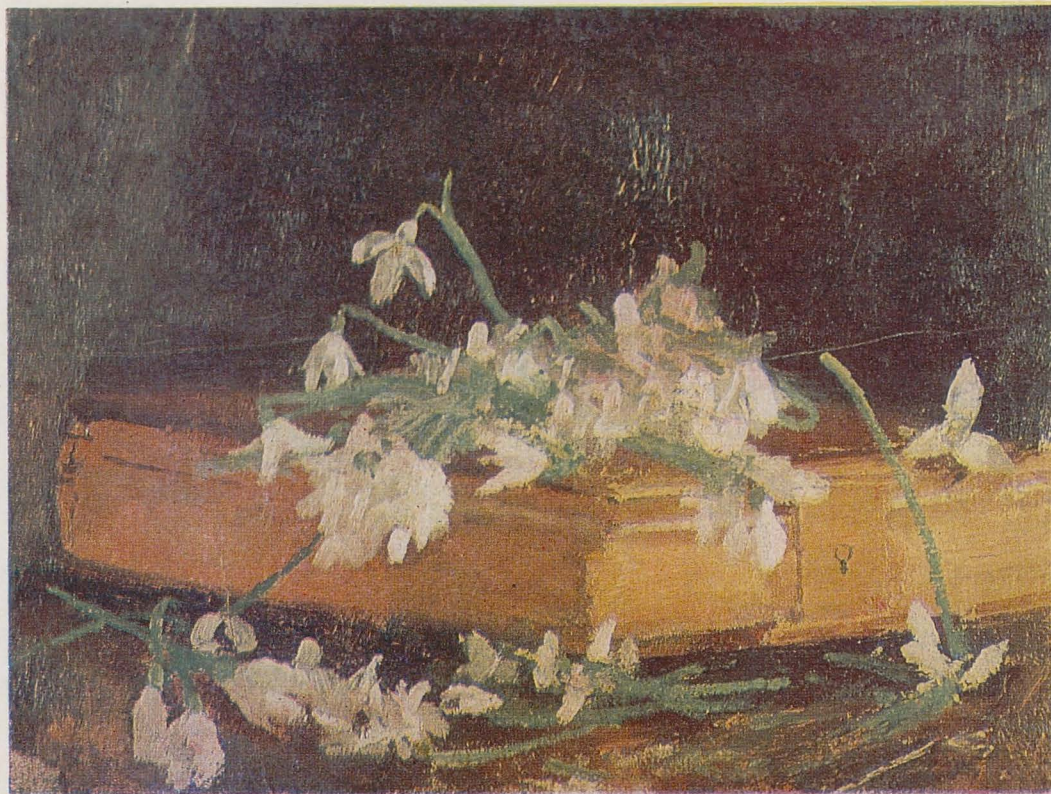
vasile radu

Expoziția de pictură deschisă la «Galeria Nouă» din Cluj-Napoca (mai-iunie, 1988), intitulată anodîn «Flori», disimulează astfel, prin generic, intențiile teoretice, frapante prin originalitate, ale organizatorilor (Muzeul de Artă al R.S.R. și Filiala U.A.P. Cluj). Ambiția doctrinară a acestora a urmărit să edifice, pornind de la un nucleu de «artă muzeală» (Luchian, Tonitza, Pallady, Petrașcu, Ghiță etc.), un posibil traseu evolutiv al genului naturii statice cu flori în arta românească, avînd ca punct de plecare artiștii mai sus enumerați și de sosire atelierul artistului contemporan. Așadar, pînă la un punct, o «întreprindere» muzeografică, iar de la acesta spre actualitate un eseu-radiografie a stării actuale a acestui gen artistic. În prima sa parte, ea se întemeiază pe preeminența unei «tectonici» consacrate istoric a picturii românești a acestui secol, iar în cea de-a doua, o încercare de «radiografiere» a unui gen artistic minor, «bolnav» prin desuetudine, aparent epuizat. Dacă acest gen pictural, «minat» de insurmontabila «efemeritate» a florii, rezistă sau nu în competiția cu alte genuri ale picturii actuale, aceasta nu este numai o problemă a «grădinarului», ci și a «climatului» pe care îl impune selecția oferită spre receptare (mai degrabă «experimentală» decît «naturală»). Invadarea doctrinară a spațiului receptivității publice, pe care artistul contemporan «îl cotopește» cu dezinvoltura aventuroasă a condotierului, suscită, iată, puncte de vedere spectaculoase prin îndrăzneța răscroire a pantelor unui relief a cărui «rocă» părea demult, definitiv solidificată. Înțelegînd să evalueze momentul artistic prezent din perspectiva unui gen plasat într-o «minoritate» perpetuă,

p. 6
IOAN ANDREESCU
ȘTEFAN LUCHIAN
GHEORGHE PETRAȘCU

p. 7
THEODOR PALLADY
ALEXANDRU CIUCURENCU
NICOLAE DĂRĂSCU

cronică



selecția se vrea un punct de vedere autoritar asupra proteicului sau caducității acestui gen pictural, acuzat de feroarea cu care este căutat de colecționari. Intimismul receptării, multă vreme clamat cu insistență acuzatoare, a putut astfel introduce o doză mortală «de aciditate» în «solul» sensibilității picturale, apreciată ca o constantă de personalitate a pictorului român dintotdeauna. Este tocmai elementul pe care o panotare virtuoasă (colectiv condus de Liviu Florean) a încercat să extragă din avalanșa de senzorialitate pe care o presupun lucrările, plasînd întregul edificiu spectacular sub semnul vizualului. De aceea, de pildă, Ștefan Câlția este panotat alături de Luchian și Petrașcu, sau Horia Bernea alături de Octav Băncilă. Este o tentativă de a crea familii, nuclee vizuale, îngrămădiri aparent amalgamate istoric, vizînd crearea nu de contexte istorice, ci de filiații posibile în care succesiunea temporală pare să se fi oprit. Expoziția apare astfel ca un «sui generis» «tablou al lui Mendeleev» al acestui gen artistic, în care casetările istorice revin cu o anumită periodicitate, dar în care spațiile libere lasă locul unor identități artistice prezumtive, încă ne-manifeste. «Corsetul» care leagă însă disponerea lucrărilor este vizualul de sorginte senzorială, aflat oarecum în contradicție cu ideea de bază a acestei expoziții: o re-evaluare complexă, pe mai multe paliere, a acestui gen de opere de artă. Că lucrurile stau astfel o dovedește o neașteptată alăturare a două lucrări, care, după opinia mea,





oferă punctele extreme de atitudine la expozanți. Este vorba, pe de o parte, de o « Grădina suspendată » a lui Ion Gheorghiu, pe de alta, de un « Sac cu flori » semnat de Corneliu Brudăscu. Problema redefinirii stilistice a naturii statice cu flori este pusă la cei doi artiști în mod diferit, ambii pornind însă de la sesizarea cu acuitate a desuetudinii genului. Anti-intimismul și atitudinea anti-calofilă sînt prezente în cazul celor doi dar, pe cîtă vreme la

primul mijloacele sînt alese în funcție de aceste atitudini, cel de al doilea rămîne în sfera unei exprimări originale, desigur, dar care nu depășește convenția genului. Ion Gheorghiu renunță la definirea botanică a vegetalului, « peisajul » său floral — « suspendat » — rămîne un simplu pretext pentru dezvoltări plastice de o mare sensibilitate picturală, pornind de la tradiția icoanei populare românești, fără intermedierea modelului academic. Sublimarea

efectelor decorative face posibilă repunerea în alți termeni a raportului motiv-reprezentare, într-o abordare evident novatoare. Corneliu Brudăscu oferă, în schimb, o atitudine surprinzătoare pentru obișnuința artei lui: continuă prin a se plasa la jumătatea drumului între realismul mimetic și interpretarea plastică a realității. Surprinde însă prin nuanța discursivă a compunerii sale, prin tentativa « înscrierii » unui mesaj ideatic îndrăzneț atît prin semnificația sa, cît și prin « transparența » etalării sale. Florile sale, ofilite, sînt abandonate împreună cu alte reziduuri ale civilizației într-un sac de polietilenă care îi oferă prilejul să obțină transparențele picturale cu binecunoscuta-i virtuozitate. Efemeritatea florii face o trimitere și la caducitatea genului picturii de flori, pe care încearcă să o sublinieze și care înseamnă, sperăm, pentru viitor, o reformulare stilistică a artei sale:

Restul expoziției, prin selecția autorilor, a lucrărilor, păstrează într-o manieră « istorizantă », o compunere confluentă a familiilor stilistice ale artei noastre mai vechi sau mai noi. Îi regăsim astfel în contexte studiate pe Dimitrie Ghiață, Francisc Șirato, Gheorghe Vinătoru, cărora li se alătură, printr-un aparent paradox Ștefan Câlția. Tot astfel, alături de Gheorghe Petrașcu, Alexandru Szathmary, Nicolae Dărăscu, este prezent Liviu Florean, pentru ca Aurel Ciupe să apară în context cu Nicolae Tonitza și Eustațiu Stoenescu. Peter Balogh este alăturat lui Henry Catargi, iar Doina Hordovan, Michaeli Eleutheriade, după cum Eugen Popa și Aurel Nedel sînt panotați alături de I. Popescu-Negreni sau Florin Niculiu alături de Ștefan Popescu sau Samuel Mutzner. Raporturile care se creează astfel sînt prin excelență vizuale, originalitatea viziunilor fiind astfel subliniată prin filiații și fenomene de continuitate, care, chiar dacă sînt rezultatul unor demersuri intelectuale meditative, vin să confirme conexiuni mai adînci decît cele relevate printr-o simplă aparență. Alături de aceste contexte create, care sînt un real cîștig pentru expoziție, artiștii clujeni, fie că este vorba de Ion Mitrea, Ion Sima, Makar Alajos, plasați într-o « companie de noblete », pot fi receptați fără... risc. Ambianța expozițională formulată printr-o panotare adecvată, prin punctele de vedere exprimate, este stimulatorie atît pentru atelierul de creație cît și pentru sugestiile binefăcătoare pe care le propune recepțării.

vasile crișan

theodor redlow

p. 8

Dansul priculicilor
Cătelul pământului
Fascinație

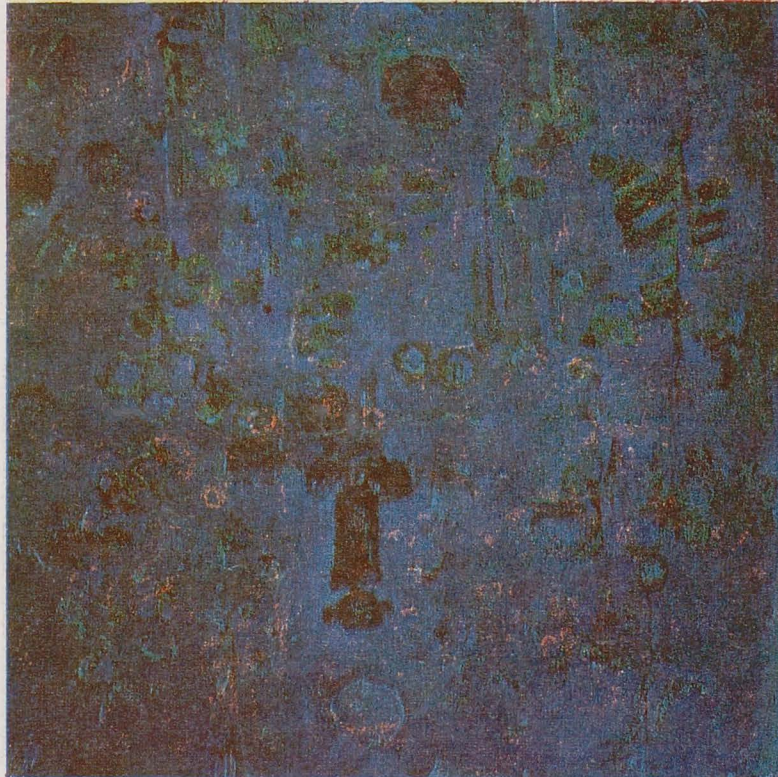


p. 9

Grigore Popa, 1939
Peisaj la Agigea

p. 10

Autoportret
Peisaj
Peisaj la Agigea, 1939
Autoportret
Peisaj la Agigea, 1939



Drumul găsirii de sine a fost lung și cu mari ocoluri în evoluția acestui pictor clujean, care se afirma în anii '50 prin practicarea unui figurativ studios, bazat pe modelarea formei și tinzând, în portrete, la adâncite caracterizări tipologice; care își asuma, la mijlocul deceniului următor, primele libertăți în depășirea descriptivismului obedient, optînd pentru formule decorative, sintetice, inspirate din morfologia și sintaxa artei noastre populare și încurajate, poate, de elementarismul cu deschideri simbolice al operei lui Brâncuși; care avea să-și încheie o viziune personală și un stil propriu destul de tîrziu, într-un moment zenital al vieții (artistul s-a născut în 1926), cînd, către 1980, se simțea destul de puternic, sigur de mijloacele sale, pentru a renunța la referințele obiective și a se lăsa în voia imaginarii, ale cărui năluciri și fantasmе аveau să-și caute de atunci închegarea pe pînză. A fost un salt evolutiv capital, care i-a mobilizat mijloacele de limbaj pictural în noi modalități de configurare, puse de acord cu necesități lăuntrice de exprimare lirică și, deopotrivă, cu cerințele adevărului la un program tematic special: mitologia țărănească arhaică din zona Munților Apuseni. Vasile Crișan a abordat domeniul cu seriozitatea și temeinicia ce-i stau în fire, studiînd literatura de specialitate și făcînd el însuși cercetări pe teren, dar aceste investigații nu l-au dus în nici un fel la o pictură ilustrativă, documentară sau explicativă, ci doar i-au asigurat temelii pentru o înrădăcinare a fantazărilor sale în străfundurile de cultură și spiritualitate ale locurilor de baștină. Datini și ritualuri cu semnificații pierdute prin vremuri, arhetipuri mitice, rămase totuși vii în cultura populară, sînt rețrăite de artist, al cărui vîz lăuntric caută să se identifice cu vîzul copiilor-țărani de odinioară, pentru a se întruchipa în figurări libere, mișcătoare, oscilînd între evanescența nălucirilor și concretul formei definite ca figură ce se poate distinge cît de cît într-o ambianță. Așa s-a constituit, în ultimii ani, marele ciclu pictural al ritualurilor și miturilor străbune, cu vilve ale apelor, pietrelor și pădurilor, cu zburători și priculici, păsări măiestre înălțîndu-și zborul în spațiile fascinației, cu dansuri tainic săvîrșite pe Cîmpul Fecioarei, cu întruchipări de spaimă precum Cătelul Pămîntului sau Zgrîmînteșul. Sînt plămuiți de imaginar colectiv, cu origini ce se pierd în adîncul timpului; personificări ale elementelor și fenomenelor naturii, ale stihialului firii și ale fantasmelor ce bînuie în abisurile firii omului, iar pe acest teren, omul sobru, ponderat, interiori-

zată—care este Vasile Crișan—poate fantaza în deplină libertate, implicînd în visările sale cu ochii deschiși cele mai delicate nuanțe de sensibilitate, cel mai secret freamăt de viață interioară. El știe că această libertate nu-l va duce niciodată la divagare pe terenul incomunicabilului, căci fondul mitologic de referință este un fond al apartenenței. Comentînd expoziția pe care pictorul și-o deschidea în 1982, Aurel Rău nota: «Pe schema intersectării a două linii, în implicarea Spațiului prin cele patru puncte cardinale, troițe, sperietoare, năluci, păsări se aleg,



ipostaziînd diferit acceptarea, eșecul, înfirmarea, depășirea, triumful condiției umane ».

Drumul în artă al lui Vasile Crișan este marcat de un efort al autonomizării limbajului pictural, al eliberării din mrejele exteriorității, al cufundării în interioritate, pe calea înregistrării emoționale și a proiecției imaginative. În toate etapele, aspirația sa neslăbită a ținut — cum mărturisea artistul într-un interviu — către «pictura în care se manifestă spiritualitatea, ideea, elaborarea». Cît despre înfățișarea acestei picturi, tot el este cel care oferă un cadru de caracterizare: «M-am oprit la

culorile sobre și reținute. Dacă folosesc culori calde, le temperez prin negru sau gri. Am oroare de zgomet și de violență, ca structură sufletească. În puritate, culorile îmi par violente. Numai prelucrate îmi corespund. Suprafața e întotdeauna mată. Cîmpurile se echilibrează. Formele sînt întotdeauna stilizate. Compoziția, statică ».

Criticul și istoricul de artă Mircea Țoca — un intim al atelierului pictorului — i-a consacrat lui Vasile Crișan un studiu amplu și aprofundat (Editura Dacia, 1985), în care sînt explicitate amănunțit motivele mitologice ale picturii sale și, în același timp, se fac analize pertinente asupra sistemului morfo-sintactic propriu diferitelor etape de creație, prezentate ca tot atîtea trepte ale decantării și sintezei. Pentru cel care nu i-a cunoscut în timp opera, particularitățile ei nu sînt însă mai puțin sesizante. Se remarcă, astfel — dincolo de spusele artistului — o tendință spre diversificarea cromaticii și spre dinamizarea compoziției, pe măsură ce picturalitatea cîștigă în suplețe, iar configurările și situările în spațiu devin tot mai libere față de orice schemă preconcepută, pînă la stadiul în care fiecare compoziție își are propriul ei principiu organizator și o fizionomie inconfundabilă. Cucerirea cea mare din pictura actuală a lui Vasile Crișan mi se pare a fi tocmai eliminarea balastului redundanțelor, ceea ce face ca trecînd de la o lucrare la alta, privitorul să fie captivat de emoția neprevăzutului: mereu alte și alte plămui, în tonalități surde sau cu intensificări și luminiscente, în raportări de figură-fond sau în amalgamări indistincte, cu încărcări savuroase de pastă sau topiri și fluidități, definite plastic sau pierdute în vag. În același timp, compoziția se animă, fără a-și pierde echilibrul de esență: frontalitatea, centrarea și simetria sînt în tot mai mică măsură principii de organizare a elementelor formei, care încep să fie antrenate în lente mișcări de balans, de apropiere și îndepărtare, de înălțare și coborîre—stabilitatea compozițională nemaifiînd un dat, ci o rezultantă. Însăși materia, în felul în care e mînuită și aplicată, dă actului pictural firușcul și spontaneitatea unei rostiri, suprafața tabloului devenind în întregul ei expresivă. Din pînza care pulsează și respiră tainic a început să grăiască pictura, în a cărei voce s-au contopit toate celelalte glasuri. Atît exprimarea de sine cît și slujirea unui program iconografic sînt acum subsumate, implicate, absorbite într-o operă a cărei viață nu mai este doar aceea a autorului ei.

„extazul realității vii, trăite...”

ioana vlasiu

Doar cîțiva camarazi de generație care l-au cunoscut cîndva își mai amintesc astăzi de Constantin Pantelimon *. Elev dintre cei mai dotați ai lui Ressu și deținătorul uneia din rivnitele burse la Fontenay-aux-Roses, între 1937 și 1939, Constantin Pantelimon era o «speranță» printre tinerii pictori care debutau în primii ani după 1930. La Salonul de toamnă din 1936, salon unde, spune George Oprescu, «s-au strîns pictorii și sculptorii tineri de la noi în dorința de a se măsura unii cu alții, de a ne spune gândurile și intențiile lor, nedumeririle lor», lucrările lui Constantin Pantelimon erau, după părerea aceluiași, cele mai îndrăznețe. Pantelimon a făcut parte dintr-o generație, greu încercată de avatarurile istoriei, care în momentul apariției pe scena artelor plastice putea fi definită prin «pasiunea cu care își exercită profesiunea, pe care unii o consideră deja ca o misiune, prin sinceritate și perseverență în condiții foarte grele...» Cuvintele lui George Oprescu au valoarea unui diagnostic infailibil, ca de atîtea ori de-a lungul carierei lui de cronicar de artă timp de un deceniu, la Universul. Într-adevăr, generația lui Pantelimon, adică a celor care aveau în jur de 30 de ani în ajunul declanșării războiului, se distinge printr-un anume eticism, o asumare gravă a problemelor în toate planurile existenței, un refuz categoric, cel puțin în teorie, a artei de pură contemplație. Cînd, ceva mai tîrziu în anii '40, într-un interviu important, Țuculescu respingea cu violență și curaj pictura «cu două mere și un cuțit», atacînd «defunctul clasicism» și «octogenarul impresionism», el mărturisea de fapt un crez de generație, al cărui purtător de cuvînt devenea implicit.

Împotriva atitudinii contemplative ca temei exclusiv al actului creator și a unei arte hedoniste reacționa și Pantelimon cînd pleda pentru identificarea artei cu viața. În revista *Arta*, revistă de aleasă ținută grafică, apărută neregulat timp de cîțiva ani, în deceniul patru, Pantelimon se exersa în critica de artă, ce-i drept mai mult zelos și patetic decît cu rigoare profesională, dar în orice caz simptomatic pentru spiritul vremii. Nu întîmplător, la rubrica *Galeria străină*, Pantelimon publică un articol despre Pascin, văzut ca figură exemplară a artei timpului. Opera lui nu e construcție cerebrală, ecuație savant elaborată din surse mai mult sau mai puțin reperabile, ci este «emoție și gândire spontană», livrate nemediat, în stare genuină, e de părere Pantelimon: «A crea era viață pentru Pascin. (...) Pascin nu era un modernist, el nu căuta exprimarea și nici nu gîndea. Tot ce se trăiește profund este frumos». Acest elogiu exaltat al sincerității, de evidentă substanță expresionistă, trebuie corelat cu frecvența cu care noțiunea de sinceritate apare în critica de artă a anilor 35—45. Numele lui Van Gogh



este de asemenea citat destul de des, deși uneori în contexte care azi ni se par nepotrivite. Pasiunea pentru autoportret, pentru un anume fel de autoportret, împărtășită de Pantelimon și congenerii săi, este și ea, de la Van Gogh încoace, semnul unei atitudini expresioniste. Așa cum ne învață istoria artei, impresionismul a exilat figura umană din pictură, Cézanne a readus-o, plasînd-o sub semnul permanenței și imobilității, surdinizînd, ignorînd deliberat libera și imprevizibila desfășurare a psihismului. Portretul expresionist este, dimpotrivă, introspecție obsesivă, «ogîndă» a conflictului insolubil, tipic modern, dintre artist și societate (s-a putut spune că pentru literatura expresionistă sînt caracteristice trei verbe — a sfîșia, a rupe, a izbi). Puținele lucrări de Pantelimon accesibile astăzi sînt pictate, majoritatea, în Franța. De acolo, notează Ion Vlasiu în articolul scris la moartea pictorului, Pantelimon se întorse cu 50 de lucrări — o viitoare expoziție care n-a mai avut loc. În 1938 expuse un peisaj de la Fontenay-aux-Roses și un nud (reproduse în *Vremea*, 1941, 23 martie) la Salon des



Tuileries, salon unde tot atunci expunea și Vlasiu pictură și sculptură. Nume franceze de mare notorietate — Maillol, Matisse, Vlaminck, André Lhote, Utrillo, Suzanne Valadon — figurau în juriu sau în expoziție.

Peisajele corsicane de la Ajaccio, în guașe, o serie de trei autoportrete, tot guașe, portretul lui Grigore Popa și al lui Ion Vlasiu, datează toate din anii 37—39. Anterior plecării în Franța pare să fie *Autoportretul cu pălărie*, de o materialitate densă, dînd greutate formelor stabile, în tonuri livide de griuri verzui și albastru, alături de care albul ochilor primește o strălucire neliniștitoare. Este o lucrare ce denotă, pe lîngă asimilarea profundă a lecției lui Ressu, maturitate profesională și siguranță de sine.

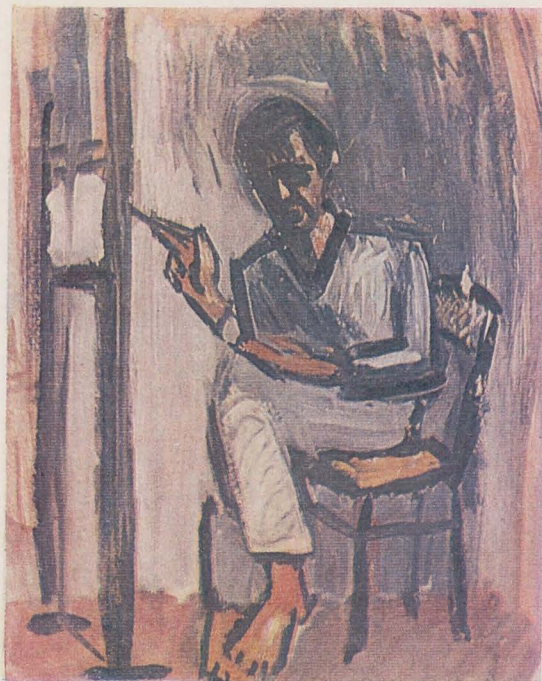
Alături de acestea, o compoziție cu nuduri în peisaj (evident o lucrare de debut, probabil cea expusă în 1932, la Salonul de toamnă), de mari dimensiuni, cam stîngace însă, formează un ansamblu pictural deveni opera sa de maturitate — astfel de evaluări sînt și imposibile și inutile — ne ajută în schimb să vedem mai bine ce se întîmplă în aria culturală românească, într-un segment al ei pe cît de apropiat în timp, pe atît de puțin studiat.

La sfîrșitul deceniului al patrulea în arta românească se schița o evidentă reacție antiestetizantă. Ar fi prea simplu și inexact să-i lipim eticheta de expresionism. Totuși, dacă recunoaștem în expresionism cea mai durabilă structură artistică a secolului nostru, e bine să-l urmărim de-a lungul tuturor metamorfozelor sale. E vorba, desigur, în ambianța noastră artistică, de un expresionism după expresionism, filtrat prin sensibilitatea franceză care netezește contrastele și înlătură germana «*lourdeur d'esprit*», dacă nu cumva o dată cu ea și tensiunea lăuntrică a imaginii. Oricum, putem identifica aici un episod, în variantă românească, ilustrat cu autentică fervoare de o serie de artiști, al relației dilematice Cézanne-Van Gogh, care, substituindu-se vechii dihotomii clasic-romantic, a jalonat prima jumătate a secolului XX, împărțînd-o în orientări de semn contrar, condiționate una de cealaltă într-un fel de reacție în lanț.

Pantelimon călătorește în toată Franța, din Bretania pînă în Midi și mai la sud, în Corsica, Saint-Malo, Mont Saint Michel, Concarneau, Quimper, Rennes, Nantes, Orléans, Valea Loirei, etc.; sînt cîteva din reperele unui itinerar pe care pictorul însuși îl socotise cu siguranță important pentru formația sa ca om și ca artist de vreme ce-i scria soției lui: «Să păstrezi toate cărțile poștale ce ți-am trimis». Pantelimon trăiește intens înțîlnirea cu o natură resimțită ca originară. De la Pointe du Raz, Finistère, scrie: «De la capătul pămîntului îți trimit această poză. Înainte de descoperirea Americii se credea că aici se sfîrșește pămîntul. M-am cățărat pe stînci pînă deasupra unor prăpăstii îngrozitoare. Natura sălbatică și ocean nemărginit. Am fost pe cel mai înaintat punct al Franței în ocean». Și de la Orléans: «Îți trimit această salutare de pe un pămînt care, te asigur, a fost avut în vedere la facerea lumii». Catedralele gotice i se păreau «minuni ce nu se mai pot face astăzi, s-au făcut acum una mie ani».

Seria de guașe corsicane, datate 1939, de o mare libertate și vervă a gestului, unele mai elaborate, jonglînd cu o paletă mai bogată în care se asociază tonuri intense și tonuri pastelate, altele în schimb mult simplificate, mizînd pe acorduri sonore de roșu și albastru sau încercuind cu un contur negru, energic trasat, zone întinse de roșu, relevă, dincolo de asimilarea unui mod de a utiliza culoarea, o urgență a nevoii de comunicare, aspirația de a face din pictură o prelungire a propriei ființe, de a o elibera din servituțiile statutului ei îngust profesional. Cu vorbele lui C. Pantelimon, pictura trebuie să cuprindă «tot extazul realității vii, trăite». De aici și «furia» de a picta, rapid și cu impetuozitate, într-o singură ședință de poză, cum își amintește Grigore Popa secvența pictării portretului său în atelierul pictorului de la Fontenay-aux-Roses. Accentele acestui sesizant portret, într-o armonie de brunuri și verzuri saturate, grele, luminate de conturul alb, trasat febril cu vîrfurile pensulei, cad asupra privirii, de un entuziasm lucid, ațîțit spre intangibile depărtări și asupra minilor suple, nervoase, senzitive care, în bună tradiție expresionistă, rivalizează în expresivitate cu fizionomia.

În cele trei autoportrete din 1939, cu valoare testamentară, nu găsim nimic din recuzita tradițională a atelierului ca spațiu artificial și modern, în care artistul, în fața șevaletului, pozează el însuși, ținînd dezinvolt paleta și penelul și privindu-și modelul scrutaător și admirativ. Flateria nu începe în aceste autoportrete, Pantelimon pare un proletar, iar atelierul, epurat de orice accesoriu superfluu, un

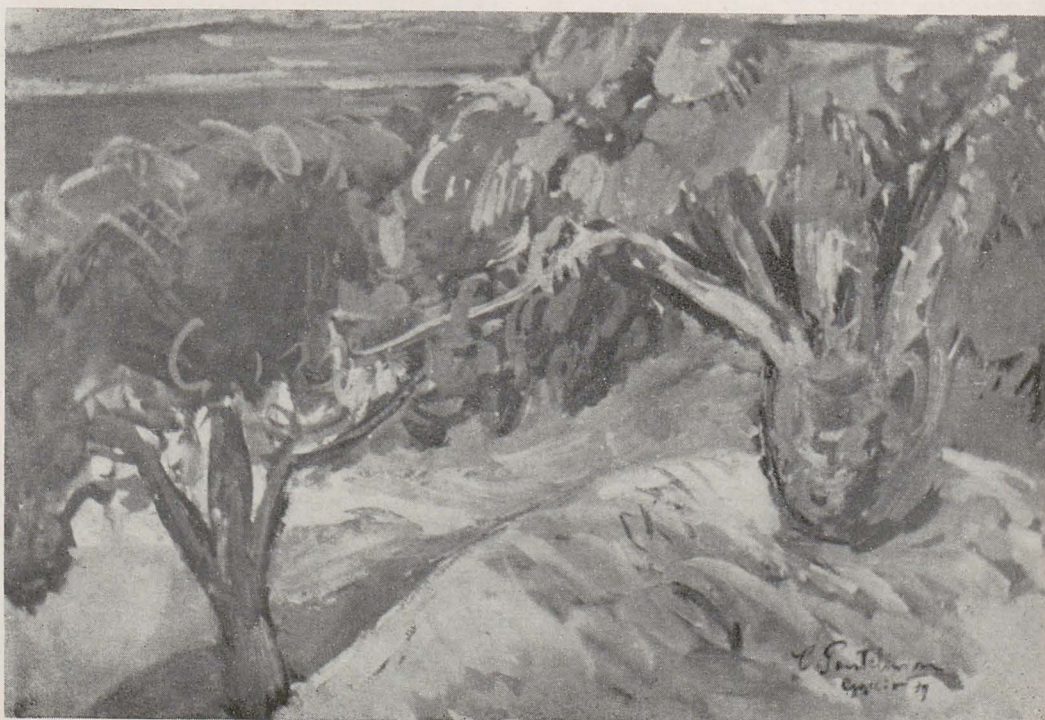


loc unde efectiv se muncește. Forma este voit țeapănă. Culoarea, așternută neglijent în à-plat-uri dezordonate, are o ostentație — de pildă un galben și un roșu maxim saturate și de jur-împrejur conturul negru, colțuros și puternic — care confirmă caracterul aspru și frust al formei. În toate planurile se citește o foarte contemporană voință de radicalizare a imaginii și aici poate fi găsit sensul ultim al picturii lui Constantin Pantelimon.

Într-un moment în care noua fervoare expresionistă pare să ancoreze mai ferm și în aria artistică românească și să contrazică astfel refuzul de principiu — frecvent cel puțin în perioada interbelică — al unei arte de tip expresionist ca nepotrivită cu firea potolită a românului, studierea momentelor de orientare expresionistă mai vechi (și în acest sens monografia Țuculescu a Magdei Cârnei a adus o contribuție fundamentală) ni se pare mai actuală ca oricând.

*Născut la 12 aprilie 1911 la București, moare în 11 martie 1940; licențiat al Școlii de arte frumoase din București, bursier la Școala română de la Fontenay-aux-Roses între 1937—1939, expune la Salonul de toamnă — 1932, 1935, 1936; Salonul Ateneului Român — 1935; Expoziția de pictură Luna Bucureștilor — 1935, Salonul Oficial — 1936, 1937, 1938, 1940; a lucrat în redacția revistei *Artă*, colaborând cu articole și cronică de artă.

Majoritatea lucrărilor lui Constantin Pantelimon se află în posesia Doamnei și Domnului Ioan Comșa, cărora le mulțumesc pentru amabilitatea de a mi le fi pus la dispoziție.

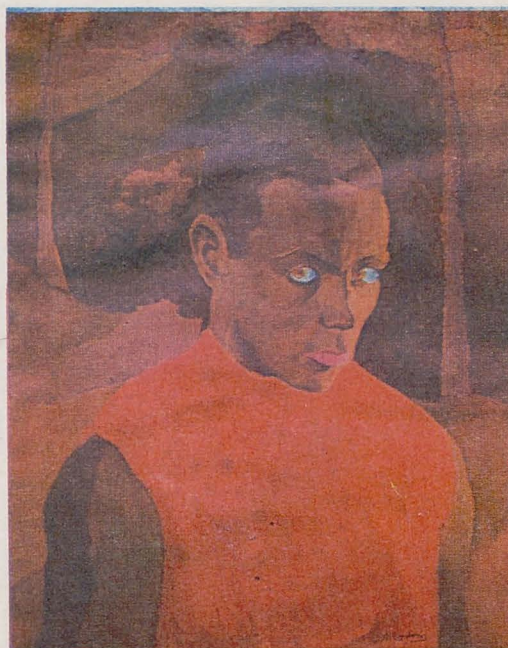


ioan mattis

gheorghe vida

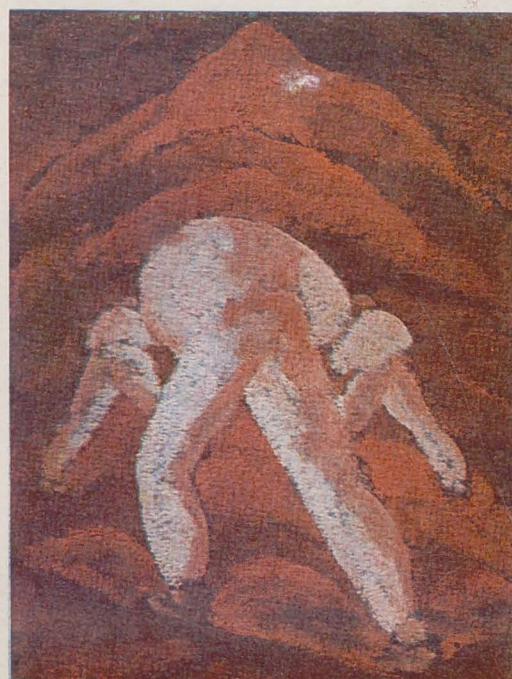
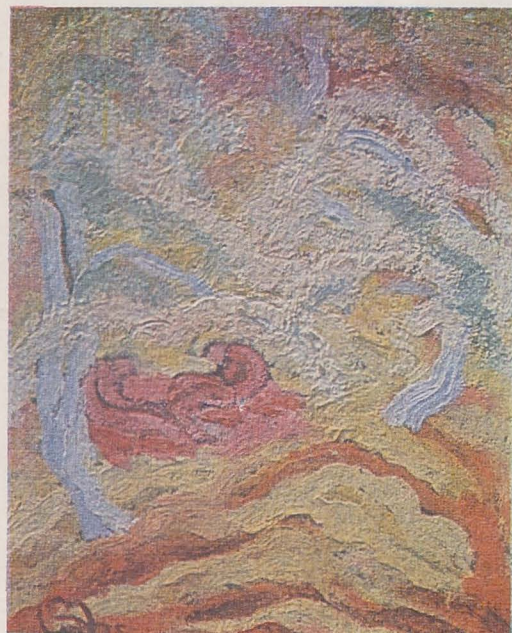
De la Brașov ne sosește trista veste a săvârșirii din viață, în pragul vârstei de 75 de ani, a pictorului Ioan Mattis, distinsă personalitate a vieții noastre artistice. Ne reamintim de vizitele în fascinantul atelier al familiei Mattis-Teutsch, adevărată dinastie artistică, dominată de prezența tutelară a lui Hans Mattis-Teutsch, una din marile figuri ale avangardei românești și europene, mereu evocat de Ioan Mattis, fiul său, care a contribuit decisiv la o mai dreaptă prețuire a operei tatălui.

Format în această ambianță, însoțindu-l pe Mattis-Teutsch din copilărie în peregrinările sale, dintre care cele de la Baia Mare îl vor marca atât tematic



O amplă serie de lucrări din anii '30, unele create la Baia Mare (compoziții cu mineri, cu tăietori de lemne, constructori, peisaje de o respirație vastă), puțin cunoscute publicului de astăzi, îl impun pe Ioan Mattis ca un colorist de excepție, manevrând o materie cromatică densă, electrizată prin glasiuri, între conture șerpuitoare ca niște flăcări, urmărind un rafinat echilibru compozițional al maselor statice și dinamice. De altfel, preocuparea pentru teme sociale era frecventă la Baia Mare în această perioadă (e suficient să amintim pe Iosif Klein, cu opera căruia Ioan Mattis are unele semnificative similitudini). Este o etapă fertilă în evoluția lui Ioan Mattis, care expune începând din anul 1935 și la Salonul oficial din București. În tot acest timp și în paralel cu pictura, grafica artistului, în cărbune sau pastel, ca și linogravurile sale adâncesc acuitatea observației naturii (o natură organizată polifonic) ca și a mediilor umane de o pregnantă autenticitate, din care se extrag adevăruri cu valoare generală, evitându-se pitorescul facil, cu conotații precis particularizate.

În acest chip, nu există o ruptură între această epocă și creația sa de mai târziu, așa cum s-a întâm-



cît și stilistic, Ioan Mattis, care a beneficiat și de o solidă educație academică la Budapesta și București (sub îndrumarea lui Camil Ressu), reușește de timpuriu să făurească o operă originală, de o factură îndrăzneată, poetică transfigurare a unei trăiri pan-teiste a consonanțelor cosmice dintre ritmurile muncii și cele ale naturii. Regăsim, în esență, o serie de motive care au însoțit fazele expresioniste și constructiviste din gândirea plastică a tatălui său, chiar un anumit mod de construcție muzicală a imaginii. Și totuși, deosebirile sînt extrem de sesizante, ținînd în principal de gradul diferit al conceptualizării, ca și, bineînțeles, de cromatica lui foarte personală, șocantă aproape. (Se detașează în acest sens *Autoportretul* din 1934, cu o privire halucinantă.)

plat cu alți artiști. Peisajele sale industriale (mai ales în cărbune) din anii '50 și '60, vîgurose edificat de traseele modulate ale ductului sinuos, naturile moarte din anii '70, cu o perspectivă inversă, înscrise în tumultuoase vârtejuri cromatice, copacii singuratici, sau maiestuoase «temple» ale unei păduri misterioase (apropiată de acel *Urwald* al romanticii germani) rotunjesc o operă amplă, încă insuficient intrată în conștiința publică (nu în ultimul rînd datorită unei modestii excesive). O dată cu omagiul pe care-l aducem memoriei sale, credem că restituirea acestei opere, în principalele ei linii de forță, prin studii și expoziții retrospective, rămîne un deziderat de viitor, calitatea ei artistică și umană meritînd cu prisosință acest efort.

tinerețea eternă a «bătrânului» șevalet

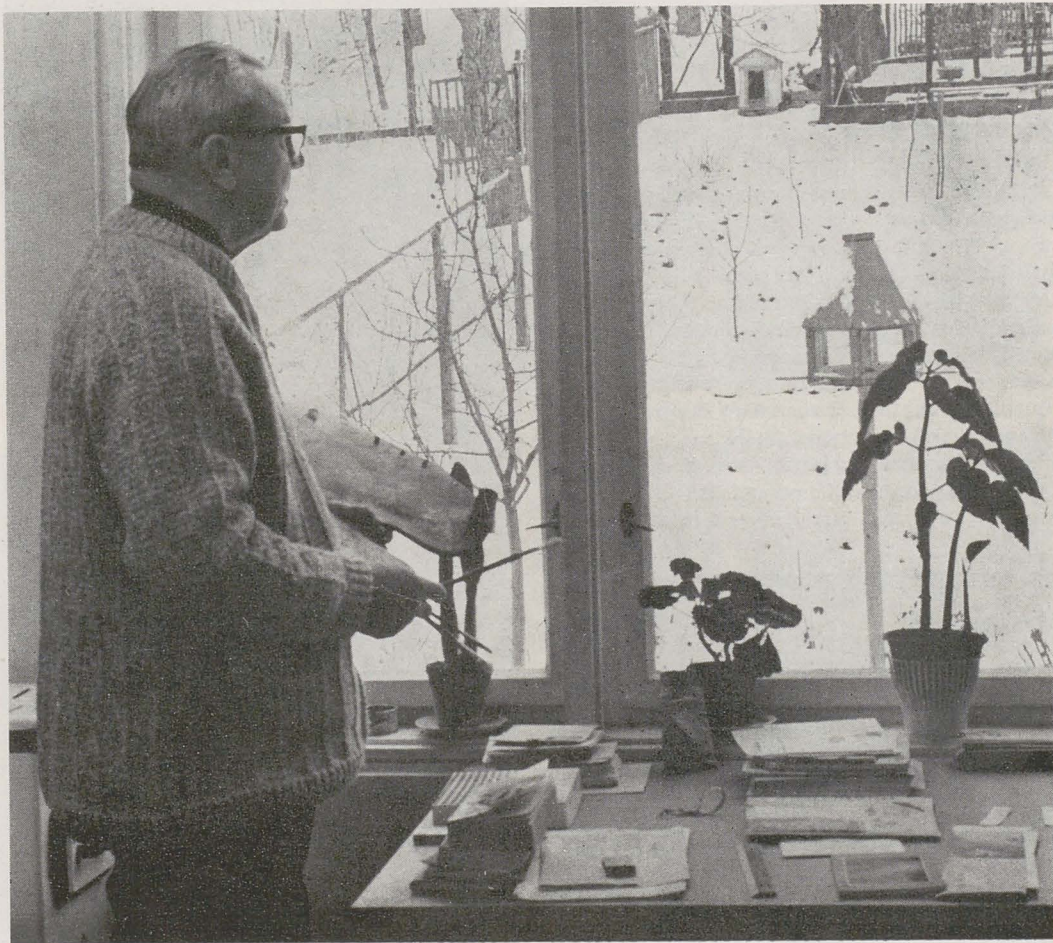
vasile radu

Cariera îndelungată și prodigioasă a picturii lui Aurel Ciupe (1900–1988) exprimă mai mult decât o inspirată practică artistică.

La 18 ani, după o scurtă călătorie la Budapesta — suficient pentru a constata agonia inexorabilă a Imperiului — îl găsim pregătit «să ardă etapele»: este prezent la Marea Adunare de la Alba Iulia, martor și participant la un destin istoric; în martie 1919 îl găsim înscris direct în anul IV al Școlii de Arte Frumoase din București (prof. G. D. Mirea), pentru ca în luna noiembrie a aceluiași an să obțină o bursă la Academia «Julian» din partea Consiliului Dirigent de la Sibiu. Diligența sa, care se exprimă virtuos, îl apropie de profesorii Pierre și Paul Albert Laurens, Henri Royer și Henry Gerveaux, îl ajută să distileze cu moderație «excelele moderne», acestora preferându-le autoritatea unor formule academice ajustate de estetica ecletică a școlii. Indiferența față de subiectul literar, un nou sens acordat culorii și decorației, menite să alcătuiască un tot armonios, un «motiv decorativ» menit să suscite tot «farmecul intim» al lucrării, vin în întâmpinarea facultăților sale plastice. O secretă «slăbiciune» față de Bonnard îl face să năzuiască spre un «farmec pictural» care transcende realitatea, ceea ce nu-l împiedică să găsească în formula cvasi-academică a unei «picturi de atelier» — inexorabil legată de șevalet și de genurile presupuse de practica acestuia (peisaj, natură statică, portret, compoziție) — condițiile relevante ale afirmării sale profesionale. Îl vedem atras de postulatul meseriei tradiționale, iar prin aceasta, îmbrățișînd «neoclasicismul» care începuse să se manifeste în epocă prin artiști ca Dunoyer de Segonzac, Raoul Dufy sau Charles Dufresne. După reîntoarcerea în țară, în 1922, este silit să-și echivaleze studiile la Școala de Belle Arte din Iași, aici avîndu-i profesori pe Gh. Popovici și Octav Băncilă. Din luna noiembrie a aceluiași an pleacă la Istituto Superiore di Belli Arti din Roma, unde rămîne un an, avînd ca profesor pe Umberto Coromaldi. A putut sesiza ideile care făceau din «teatrul» artei italiene unul din teritoriile cele mai interesante de urmărit ale epocii postbelice. Funciar se pare că a fost atras de componenta italiană a expresionismului (Scipione, Mafai, Antonelli Alessandro etc.). Putem bănuî că ideea unei întoarceri la «pictura din instinct», filtrată printr-un «lirism pur», «factura murală», înțelegerea materiei picturale ca personaj dominant al subiectului plastic, ar fi putut lăsa urme în gîndirea unui artist precum Ciupe. Observația poate fi pusă în legătură cu năzuința sa de a contura un caracter autonom al motivului plastic, înțeles ca trăsătură tangibilă a însăși creativității artistului, ca document al autenticității operei.

La revenirea în țară, Ciupe este salutat ca o mare speranță a picturii moderne din Transilvania, ca «un talent fin, europeanizat, dar totuși caracteristic românesc» (Emil Isac). Este, la numai 25 de ani, cooptat în corpul profesoral al Școlii de Arte Frumoase nou înființate la Cluj, alături de alți tineri «moderniști» (Catul Bogdan, Anastase Demian, Eugen Pascu) și de «tradiționaliști» Alexandru Popp (1868–1949) și Pericle Capidan (1869–1966). În anul 1927 va frecventa o vreme Academia lui André Lhote, după ce deprinsese rigora lecției cézanniene ca și picturalitatea scintilantă, senzorială a picturii lui Bonnard. Din anul 1928 apare stăpîn pe mijloacele sale de expresie, articulate într-un mod care îi particularizează gîndirea plastică, ca și factura execuției.

De altfel, este anul cînd, alături de Lucian Grigorescu, Anastase Demian și L. D. Bălăcescu, primește Premiul Salonului Oficial de la București. În această epocă, în care artistul era adesea sub «povara vremurilor», nu va fi nicîcînd un descurajat. Se va detașa prin activismul său social și artistic, fie în calitatea sa de custode al Pinacotecii Municipale din Tg. Mureș, după mutarea provizorie a Școlii de Arte Frumoase de la Cluj la Timișoara (1928–1933), fie ca director al Muzeului Banatului, după Dictatul de la Viena. După anii 1950, ales președinte al Filialei U.A.P. Cluj, profesor și rector al Institutului de Arte Plastice «Ion Andreescu»,





p. 12
În atelier
Iarna

Aurel Ciupe a beneficiat de o recunoaștere socială crescândă.

Secretul acestei spectaculoase recunoașteri unanime nu poate sta desigur numai în interesul sporit al epocii noi pentru artă, ci și în consecvența interioară cu care a apreciat arta ca echivalentă a vieții, prin modalitatea obsesivă și imperturbabilă de a-și cultiva «voința de stil».

Ciupe poate fi apreciat, alături de Catul Bogdan, ca un autor care a adus pictura clujeană pe făgașul modernității, în primul rând prin concepția sa asupra condiției artistice, care mai poartă ceva din romantismul epocilor revolute. A rămas fidel unei arte bazate pe înzestrarea sensibilă a ochiului — ca o moștenire a doctrinei impresioniste — criteriului realist al reprezentării vizibilului, preocupat de modernitatea formală, dar a preferat ancora tipologiei tradiționale a pictorului care compune în ambianța atelierului, cultivând deprinderea organizării compoziționale mult meditate. Dacă la început a fost atras de o notă expresionistă, căreia i-a opus alternativ constructivismul cézannian, o dată cu trecerea anilor, stilul său a evoluat spre o soliditate cristalină, demonstrată mai ales în naturile statice de după anul 1960, sau în fastuozitatea senzorială a peisagisticii de după anii 1970. Corneliu Baba a văzut în pictura sa manifestarea unei conștiințe lucid-romantice, naiv-orgolioase, tenace și înălțătoare, într-o atitudine care l-a urmărit pe autor toată viața. Marea sa lecție este cea a asumării artei ca o condiție a reușitei. Pictura clujeană abandonează prin Ciupe un necesar început, dar își definește, tot prin el, un perpetuu conținut ca asumare a voinței și libertății artistice.

p. 13
Flori de vară
Aleea la Lăzarea
Armonie
Natură moartă cu gutui

marginalii la o expoziție postumă

dan grigorescu

Orice expoziție postumă e, firește, și un protest împotriva destinului.

Mai ales când ea cuprinde opera unui artist dispărut înainte de vreme.

Cine nu simte cât de absurd sună cuvintele «expoziția postumă a lui George Filipescu», știind că ea s-a deschis înainte ca pictorul să fi împlinit 50 de ani?

E greu de înțeles de ce critica s-a rostit, de-a lungul celor câteva expoziții ale lui, în fața participărilor sale la atâtea manifestări ale întregii bresle, cu un fel de prudență pe care n-o îndreptăteau nici fermitatea atitudinii lui Filipescu, nici coerența formelor și ideilor ce dădeau contur și sens evoluției sale. Să fi fost, oare, aici, deruta noastră, a celor deprinși cu confirmări spectaculoase ale talentului?

Reticența față de cei prea exigenți cu ei înșiși pentru a lăsa să se deslușească adevăratele dimensiuni ale unei vocații certe? Oricum, puținătatea aprecierilor cu adevărat substanțiale ale criticilor care i-au comentat (de cele mai multe ori, cam în fugă) expozițiile antume e motiv de serioasă meditație. O artă a coerenței și a gravității. Și, oricât ar părea de straniu, a optimismului. Îmi aduc aminte de o expoziție a lui George Filipescu, la Simeza, în martie 1977: se chema «Pământul». Era în zilele acelea sumbre când prăvălirea caselor din jurul nostru ne făcea să privim cu spaimă pământul, a cărui clătinare ne sfîșiase certitudinile. Simțeam că pământul ne trădase. Dar Pământul lui Filipescu era atât de puternic, ierburile și pietrele sale erau atât de definitiv împlinite în această lume ordonată și clară sub zbuciumul vital, încât era de netăgăduit că adevărata stare a pământului nu putea fi decât aceasta: statornică și dăruitoare de certitudine. Poate că prezenta expoziție oferă prea puține elemente pentru a susține trasarea întregii viziuni a lui George Filipescu. Dar un fapt rămîne sigur: adâncimile artei sale ating zona umanului în câteva puncte ce atestă noblețea unor căutări necontenite, respingînd cu perseverență spectaculosul și îndreptîndu-se mereu, cu sobrietate, spre adevărurile esențiale.

George Filipescu a fost o exemplară conștiință.



incizie în lespezi

theodor redlow

Pictura lui George Filipescu — înăuntrul căreia desenul și ceramica sînt membri de familie: tot picturi, dar altfel pictate — are puterea de impact a unei opere care obligă la sfială (sau chiar la amuțire) parcursurile-discursuri lămuritoare. Dacă nu cumva lămurirea, interzicînd ocolurile explicative, s-ar putea isca dintr-o dată, ca o iluminare. Artistul însuși pare să fi întezărit, ca pe o indelebilă țintă a speranței pure, pe care și-o tot desena în gînd — deci nu cu foneme și moneme, ci numai cu privirea — pare să fi pîndit statornic, asemenea unui vînător îndrăgostit de prada lui, șansa acestui eveniment nezmotos, pe care ni-l închipuim de neîntîmplat nouă înșine, dar care poate că nu este altceva decît rodul unei atenții treze — nu scormonitoare, ci blîndă — la omenescul din noi și la firesc-de-neînțelesul din lume.

Lucrările lui au o prezență muntoasă: masive, înalte, greu accesibile, dar nu și aride, căci se bănuiesc acolo, să zicem, o prospețime de lac alpin, o căldură de miriște, o vînturare de nori; numai că acestea sînt pecetluite în stîncă — închise, poate, în muntele Rarău. *Sărut închis într-o ladă* — citim pe unul din conceptele cromatice ale unui nepictat tablou. Poate că tocmai de aceea există și un ciclu tematic denumit *Dulapuri zburătoare*; pentru că înăuntru se află nu prizonieră, ci pitită-ocrotită, o pasăre.

De altfel, în dezghețurile sau imprimăvărările pictate de Filipescu, nepătrunsul cîte unei lespezi de beznă ajunge să semnifice nesfîrșirea însăși; nu numai că iluzia persistentă a orizontului deschide, ca pe un cer, părelnică opacitate ce domină ținutul (accesibil pasului), dar straturile înseși ale teluricului pictural se lasă străpunse de cîte o fantă de lumină, de cîte o ruptură ce face ca obscurul să apară și mai crud... Să fie aceasta o rănire a picturii? Dar atunci tăietura nu mai e dureroasă, pentru că în tiparul ei ar putea încăpea un zbor în negativ — nu actual, ci doar ca speranță. Să fie aceste străpungeri — cu acuitate de țipăt, dacă țipătul poate fi și un cristalîn, înstrăinat spaimelor, furiilor, bucuriilor și triumfurilor curente — să fie ele deschiderea unui acces spre necuprinsul lumii, care să te inunde, vindecîndu-te de amărăciunea că ești exilat în propriul destin? Aș zice, mai degrabă, că nu. Dacă avea



de-a face cu ceva de ordinul absolutului (spațial, vital, moral — cine știe?), George Filipescu era mai degrabă locuit-bîntuit de acesta: nu înălța eșafodaje pentru urcușuri sau apropieri tenace argumentate, ci se «mulțumea» să picteze cît mai adînc, cît mai simplu, ascunzînd în lucrare — poate fără să știe — ceea ce mulți alții, dorindu-se importanți, se hazardează să «numească». (Or, dacă e să vorbim despre pictură, formulările și codificările sînt ineficiente, tocmai datorită caracterului lor îngrăditor — mai ales atunci cînd se încearcă afișarea declarativă, în fond imposibilă, a gîndului destrupat din materia-imagie.)

Noi sîntem peste tot — scria el pe una din multele schițe. Putem îndrăzni să spunem că totul este peste noi, că totul este în noi — sau, de ce nu? (a spus-o Mondrian) — că totul este într-o elementară, esențială perpendicularitate. Stihiiile lui George Filipescu au însă o altă natură decît aceea a verticalei și a orizontalei: ele se manifestă într-un simplu acord dual de culoare — un raport visat, dorit, «vînat» apoi cu tenacitate, dar și un raport durut. Culoarele acestei picturi (care nu mai pot fi numite nici tente, nici tonuri) sînt, în ele însele și în confruntarea lor mută, niște stihii. Din felul în care ele năpădesc pînza — niciodată cu totul limpezi, niciodată melodios consolatoare — se simte o pătîmire surdă a materiei trăite; nu e altceva decît bucuria pură a pictării.

Închizînd sărutul în lada din cămara-tezaur a sufletului său, pictorul va fi fost, poate, un îndrăgostit de iubirea în sine — aceea fără de țintă (rîvnită, slăvită). De altfel, *semnul-iubire* îmbrățișează tot repertoriul ideal, esențializat al figurilor sale fără chip — o operă în care se mai pictează cer, pămînt, furtună, visare. Pictorul nu prea vorbea despre ele, pentru că îl dureau. Cîteva cuvinte revelatoare se pare că i-ar fi lăsat totuși ca amintire unui prieten: ar fi spus ceva despre puterile redutabile ale culorii. Simțea că a pătruns în zona ei, acolo unde nesăbuițele sînt pedepsite.

Acest înțeles al elementarului raport de culoare — dincolo de toate stratificările-încifrările (deja mult comentate) din lucrările lui — mi se pare că îl singularizează în pictura noastră de azi; iar în plan tehnic — o încorporare atît de intimă a desenului în masa multiplelor suporturi, încît tactilitatea lor intens expresivă se resoarbe, pînă la urmă, într-o peliculă inefabilă ce se oferă doar vîzului.



himere palpabile, zăpezi iluzorii

alexandru chira

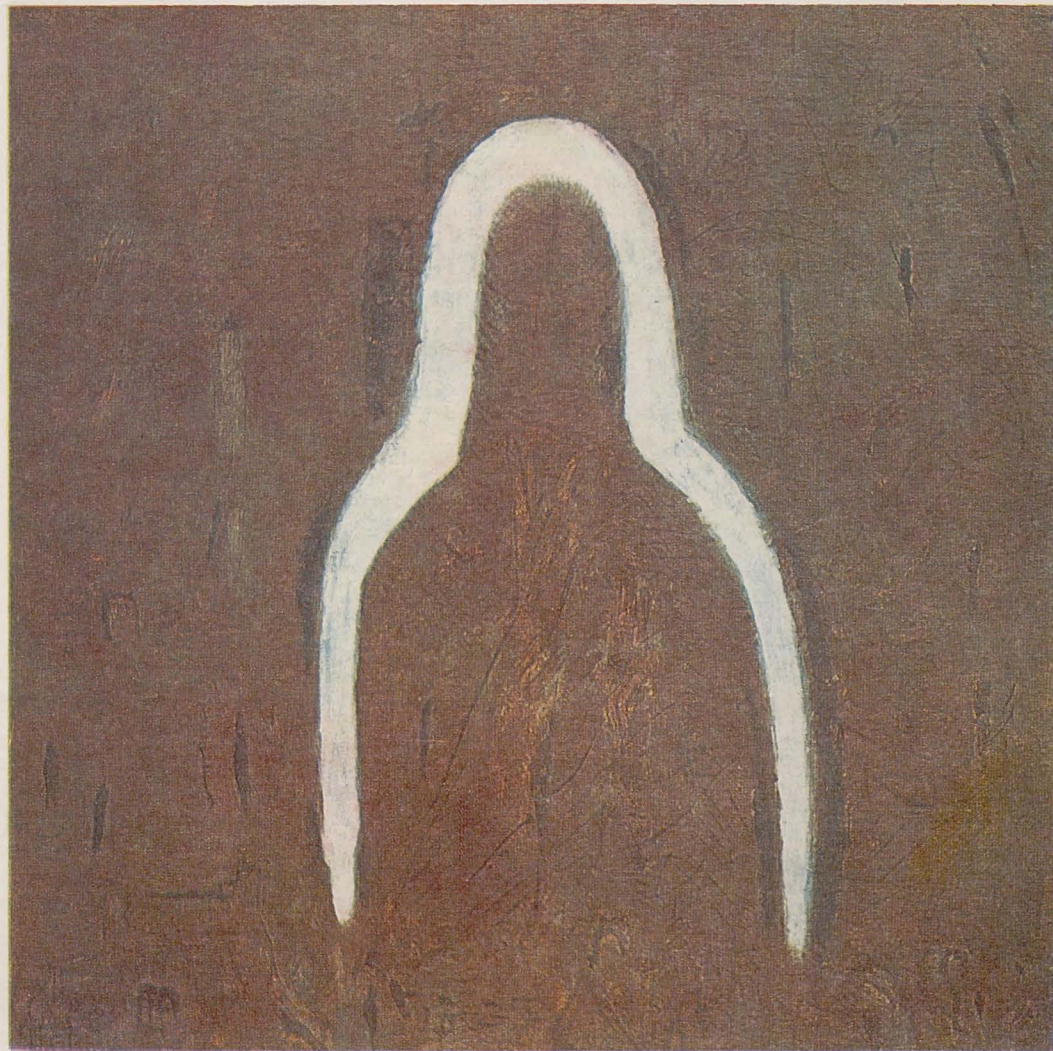
Au fost aproape zece ani de conviețuire artistică — justificată și obiectiv de vecinătatea atelierelor noastre; același număr de ani în care dialogurile noastre dezvăluiau (tocmai pentru că, de fapt, le ascundeau) așa-zise secrete profesionale. Era o complementaritate structurală — sau poate, dimpotrivă, erau nenumărate afinități de idei.

Aceleași dialoguri aveau și un malițios-inocent aer «conspirativ»: fiecare păstra, amîna cîte ceva în rezervorul propriei identități... o corespondență colegială prin care precauția dezvăluirilor nu se opunea clarificărilor, ci — eventual — doar sărăcirii, simplificărilor nedeliberate. Atît personajul cît și personificarea lui în pictură nu ascundeau însă, în discursul lor, nimic retoric: se exprima cu o tranșantă simplitate — poate și cu umilitate.

Simplitatea, verticalitatea structurală a artistului erau, desigur, un dar genetic, dar și o atență, anevoioasă construcție. Erau calități deopotrivă ale omului și ale imaginii create, iar cînd e vorba de al doilea termen, simplitatea e și mai edificatoare, întrucît ea nu răspunde doar unei structuri morale, ci se proclamă, pe de o parte, ca intenție constructivă, iar pe de alta, ca revelație arhetipală.

Îl preocupau totodată — cu evidentă severitate (auto)critică — noutatea și originalitatea artistică: de la materialitatea texturii și textura materiei picturale, pînă la repertoriul imagistic — cel care ar face invulnerabilă integritatea artistică și morală a personalității. Aș îndrăzni să afirm — riscînd de acum forma implacabilă a monologului — că în cheștiunea originalității, Filipescu era puternic marcat de obsedantele ei fulgurații, care îi *tulburau*, în fond, apele *tumultului* creator. Răspunsul practic la această problemă se manifestă însă cu aceeași forță a abținerii cu care el își amîna și iar amîna ieșirea în prim-planul expozițional al identității aparente.

George Filipescu practică o problematică intensivă: el *agrovează* în timp ceea ce îi este familiar, iar experiențele formative îi sînt necesare tocmai ca «antene» în acest scop. Dacă există ceva material într-o «idee» picturală, este fără îndoială exterioritatea ei. Exterioritatea este cea care atacă privirea, iar scoarța tabloului e tot una cu natura și consistența lui. George Filipescu este un pictor natural, urmărind îndeaproape nu doar «natura» (ca model interior și exterior), ci și, mai ales, apariția ei, căreia îi *agrovează* — oferind-o vîzului — materialitatea. Astfel, mult problematizat *cum* fac rămîne la vedere. Imaginile formate sînt decantări ale straturilor, ale revenirilor către matricile-cheie



ale existenței. Este o pictură «conformală» — sau, altfel spus, configurativă, o pictură a configurării în act, fără termen — ale cărei chipuri și fantasmе se restrâng, se constring într-o veghe fără de știre în fața absolutului (spațial).

Reverberația cromatică, de o specială sonoritate, cuprinde zone de pictură a căror extensie era visată asemenea zidurilor ideale, bine tencuite și bine văruiate... Acolo unde apare contrastul de culoare, prioritatea pozitiv-negativ se bruiază, relativitatea eșalonată a elementelor devenind inoperantă. Tensiunea picturală se naște acolo, la întâlnirea tonurilor, iar prin chemarea privirii la insistență, «discursul» se frînge dramatic, se prăbușește în hăuri. Albastruri saturate de propria lor materialitate, umbrite de nostalgia teluricului, violeturi terne, sau provocator astrale, deturneză parcursul pictural, încomodîndu-l. Fantele de lumină albă, albul ca lumină, sau simplele chenare, descind în «forma» absenței, a distanței pure ce se deschide fie în interiorul, fie în exteriorul suprafețelor bogat și plin picturale, organizate în compoziții hieratice — în fond, calme. Redescoperirea albului ca «neant» păsos, intrus în pozitivitatea lucrării, închipuie și proiectează zăpezile morgane ale memoriei. Pictura lui Filipescu descoperă, în vibrația tăcerii, dimensiunea compensatoare a prea-plinului pictural. În pofida nestrămutei vocații de pictor, ambiția ultimilor săi ani de creație s-a concentrat, cu relevantă acuitate, și asupra desenului; vedea în această mărturisită ambiție un domeniu al înaltei competiții de verificare, al celei mai nobile discipline de inițiere. Albul este aici suport; «pieile» albe sau mai puțin albe ale hîrtilor — stratificări ale mesajelor ce cresc din solul arhetipal înspre vederea nemijlocită — apar cu *evidență conceptuală*.

Asemenea unor papirusuri ceramice, obiectele din porțelan, pictate, se dovedesc a fi tablouri înfășurate cilindric, conic, sau frînte angular, pe tema ineputabilei libertăți configurative. Proliferarea acestor piese, în mobilitatea lor funcțională este, poate, și un argument pentru o libertate asumată compensator.

S-a spus despre el că era un om al pămîntului. Am putea adăuga: este o tăcută și statornică *himeră a pămîntului*. Dar multe din imaginile sale ne înstrăinează umanitatea proximală — nu în accepția dezumanizării, a descărcării (sau descărnării) de conținut, ci, dimpotrivă, în sensul pozitiv al călătoririi, al fertilelor acumulări: întocmai ca o arcă interastrală, avidă de spații.

ascensiuni, scormoniri, jocuri rupestre

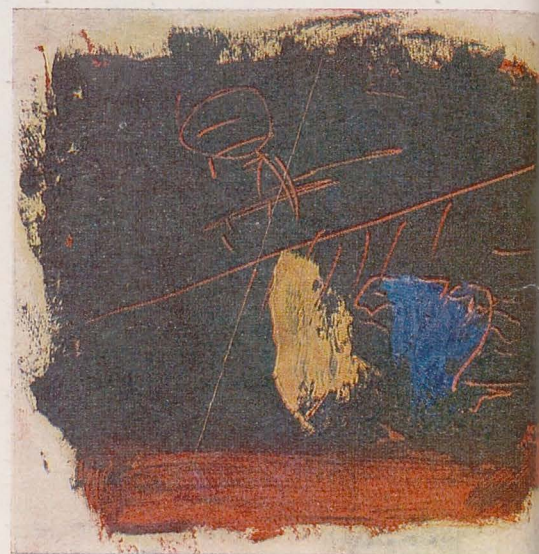
călin dan

Destinul artistic al lui George Filipescu pare, deocamdată, inexorabil. Ca și destinația operei sale, menită să resuscite în noi acea încordată sfială, acea sacră teroare pe care ne-o provoacă atitudinile/adevărurile extreme. Și pe care sîntem tentați mai degrabă să le eludăm atunci cînd ne ducem la o întâlnire cu imaginea (pictată, desenată, modelată) — situabilă atît de lesne sub semnul senzorialului, al speculației și plăcerii.

Îmi amintesc, astfel, că primul meu contact cu pictorul Filipescu a fost bruia de vitalitate sa incomodă, care era deopotrivă adevăr inevitabil și mască. Nu vreau să spun prin aceasta că dispariția omului degajă opera de aluviuni (pe care ea nu le-a cunoscut niciodată). Constat doar o anumită comoditate a privitorului cultural, care se simte mai degrabă atras de evenimente cuantificabile, de praguri și retrospecții, decît de o acceptare a renunțării la sine, pentru plonjeul categoric în zonele abisului. George Filipescu este un aprig explorator al acestei categorii, deopotrivă psihologică și estetică. De aceea, cheia cea mai îndemînică a citirii sale rămîne acum obsesia tragicului, situarea premonitoare în existențial, exorcizarea limitelor și pericolelor. Fundamentală pentru înțelegerea fenomenului Filipescu nu e însă circumscrierea acestui teritoriu problematic, ci modul cum artistul ia atitudine în fața spaimelor și exaltărilor sale. Ca orice personalitate aparent tranșantă, George Filipescu era un problematic în straturile intime ale ființării sale; atitudinile tăioase ascundeau infinite complicații, robustețea exterioară ocrotea o labirintică fragilitate. N-aș vrea să se înțeleagă de aici că avem de a face cu un personaj ce își cultivă în chip dostoevskian

contradicțiile. Artă lui Filipescu demonstrează o atitudine directă în fața fenomenelor. Existența este o rețea inextricabilă de semne și capcane, iar singura modalitate de a avansa, de a marca un drum eficient este conviețuirea cu frica de capcane și învățarea citirii semnelor.

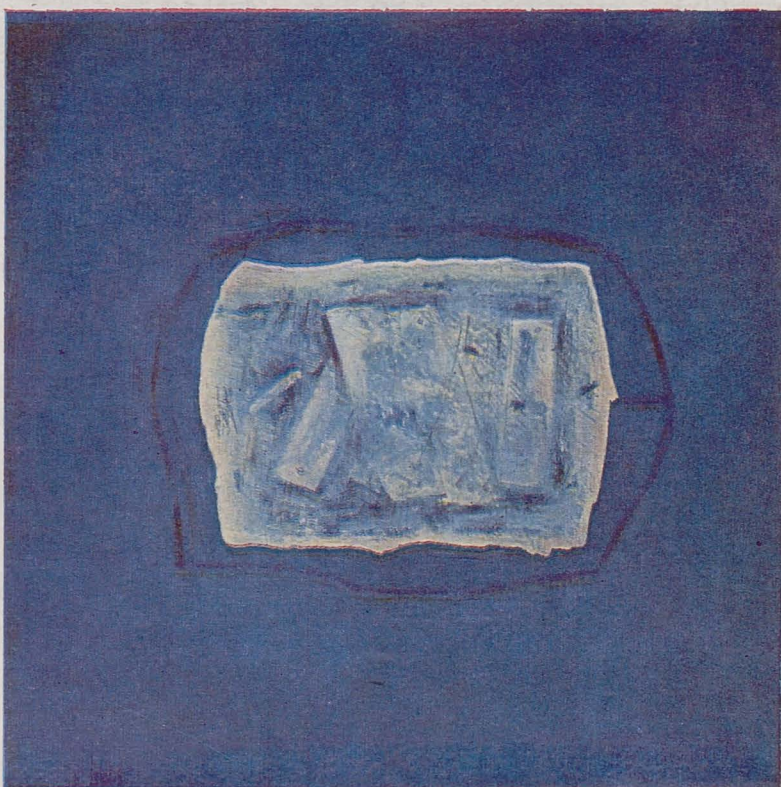
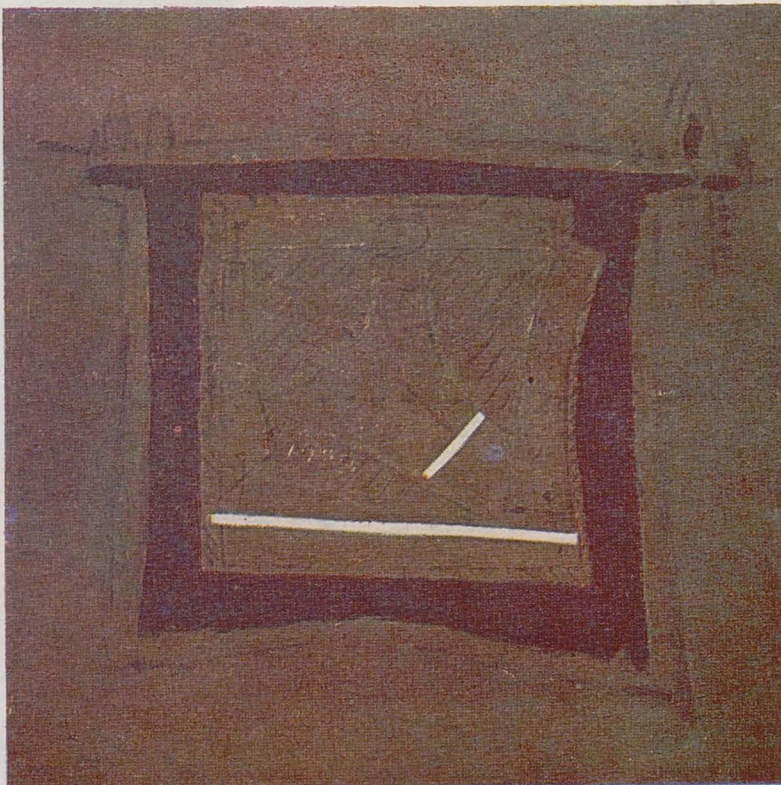
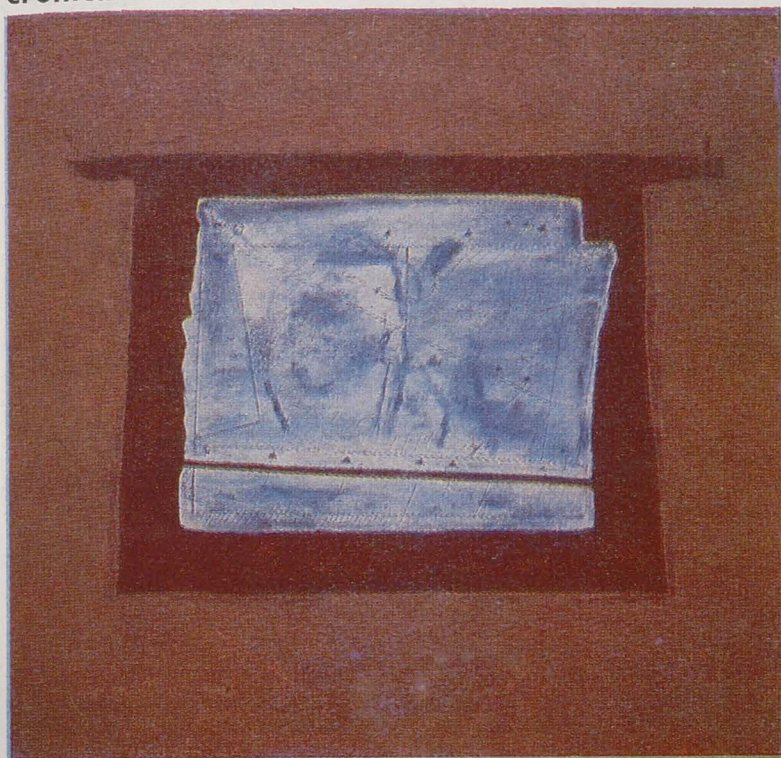
Iar această citire, ființa primitivă o exercită prin practica unei echivalări rituale, printr-un act paralel, prin inventarea unui cod deopotrivă



inextricabil și semnificativ. Cînd spun că George Filipescu are o atitudine primitivă ca artist, mă refer la eficacitatea personală a demersului său, la funcționalitatea sa apotropaică, la eludarea obsesiei culturale în favoarea revelării unor pulsii biografice mai generale. George Filipescu își asumă în mod șamanic partea grea a inconștientului colectiv, pe care nu o traduce (fapt cultural), ci o îmblînzește. El nu e un analist, ci un *releu*, o încarnare sacrificială a unor stări ambigue, dar pregnante. Accidentul, ca ruptură spirituală cu zona imediatului, joacă un rol esențial în imaginile sale. El nu compune lucrări, ci organizează jocuri magice, asemenea celor ce au născut picturile rupestre sau micile tăblițe incizate ale primilor vînători. Coborîtor dintr-o civilizație predominant pastorală, George Filipescu regresează ascensional pînă la stările precedente, prime, ale mentalității de urmărire și jertfă, pînă la acea stare veșnic repetabilă în esență, cînd dușmanul e și zeu, cînd obiectul atacului e și al adorației, cînd primejdia și supraviețuirea se contopesc într-un gest unic.

Temele esențiale ale acestei arte sînt agresiunea, contemplația și amnezia. Ca motor necesar al evoluției, agresiunea devine și instrument al creației; nașterea este, în mai multe feluri, o agresiune. Filipescu nu poate concepe adîncimea *ficțivă* a imaginii și nu acceptă planitatea ei. Spațiul — ca loc al conflictelor — se obține printr-o obstinată *scobire* în real; de unde fanta, jupuirea. Spațiul se relevă doar prin actul traversării (trecere, străpungere).

Distanța de la care ochiul pictorului *contemplă* lumea accentuează această idee a planității pînă la ultima sa consecință — plenaritatea. Aflat în punctul fix al unei levitații revelatoare, artistul ne oferă o percepție anulînd detaliile, asimilînd cosmosul domestic și pe cel geografic unei succesiuni de cartografii ale imaginației. Obiecte familiare și situri imaginate capătă intensitatea efigială pe care percepția inocentă a copilului o sesiza în cromatica intens simbolică a hărților. Acest zbor fix nu e doar studiere a lumii, ci și implicare în altitudinea ei; pictura e o stare ascensională, iar tabloul un obiect psihopomp.



Aceste exerciții de rememorare a unei condiții arhaice plutesc într-o stare *amnezică*. Tensiunea uitării stabilește un fluid de comunicare cu spectatorul-subiect, supus astfel unei tehnici de recuperare a originalității. Imaginile explodează în spatele unor ecrane arheologice, par să se lupte, pe jumătate triumfător, cu o degradare fizică ce nu degradează sensurile, ci le dă valoare misterică. Actul creației este însăși distrugerea, artistul e un Cronos infanticid, vînătoarea se reia perpetuu întru redescoperirea sensurilor inițiale/inițiatice — mereu oculitate pentru că actele fundamentale se exercită în transă, în uitare, implicînd uitarea.

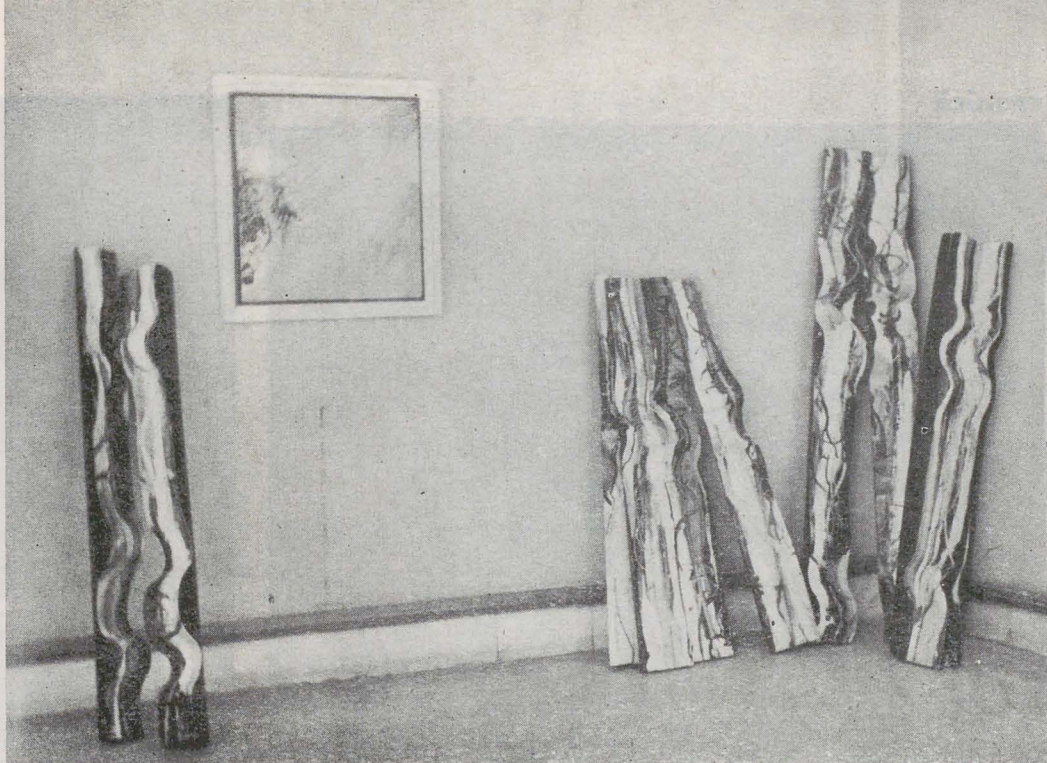
În același timp, Filipescu este un hiper-lucid. Nu în deliberarea artistică, nu în starea analitică, ci în starea de pîndă. El își construiește așteptarea clipei maxime (să le zicem de grație, deși ele sînt de tensiune), își esențializează personalitatea în vederea reducerii dezordinilor la semnificații precise, chiar dacă difuze, penetrante în pofida ambiguității. Concretul este locuit de maxima abstracțiune. Ceramica lui George Filipescu nu e un joc decorativ, ci o edificare; formele sale adăpostesc ideea precum sufletul doarme în casele miniaturale din plastica funerară egipteană. Descoperind locuirea, spiritul vînătorului își capătă odihna.



romul nuțiu

coriolan babeți

Cu fața către opera unui talent viguros, frust și exploziv, pe care îl etalează în pictură Romul Nuțiu, îmi pun întrebarea: ce fel de fidelitate e aceasta pe care pictorul o nutrește pentru litera și spiritul picturii informale azi, după un antract consistent (anii '78—'88) de flirt cu realul?



În expoziția deschisă la galeria « Helios », impresia puternică creată de pinzele sale (de prea varii formate și dimensiuni, pe simeze jenate de o muzeografie de « bric-à-brac »), era urmată îndeaproape de sentimentul că în fața noastră un artist redeschidea dosarul istoric al picturii informale, invitându-ne să pătrundem în muzeul imaginar al destinului ei, în actualitatea încercărilor ei de a se mintui chiar prin întoarcerea la real. O întoarcere tatonantă, spășită, alteori decisivă. Ceea ce vedem în expoziție sînt, dacă nu două direcții de atac, cel puțin două versante ale aceluiași temperament. Pe de o parte, pinze abstracte — tașit gestuale — eliberate de referințe reale, pinze din ultimii ani, pe de alta, reprezentări orgiastice ale unei vegetații luxuriante, vedute monumentale « all-over », ale unor energii fitomorfe subpămîntene.

Ne-am descoperit în ambianța expoziției, distanță — pe care, poate, alte evenimente artistice, alte experiențe (traversate) în ultimii 15 ani — ne-au creat-o față de aniconism, de superba lui gratuitate, de superbia lui și mai cu seamă de solipsismul lui. Ne corectăm în cele ce urmează gîndul, recunoscînd că în această distanță se dizolvă o recunoștință nostalgică pentru emanciparea necesară din suficiența unor poncife de realism caduc și academism exanguu din anii '65—'70. Atunci, această tendință ce avea în persoana lui Romul Nuțiu un artist de anvergură și aplomb, se justifică nu doar prin ochiadele aruncate spre arta « pionierilor » (de văzut analogiile cu decalcomaniile lui O. Dominguez), ci



și prin conotațiile unei urgențe cathartice în ordine morală. Efortul artistului se decupa îndrăzneț și salutar în conjuncția lui cu alte asemenea nobile gesturi din mediul timișorean: constructivism, op-art. Expoziția sa din 1975 — la aceeași galerie «Helios» — valorificând lucrări din deceniul anterior celui an era, părea, aurorală. Dar e îndeajuns ca placenta operei să fie alta pentru ca opera să-și modifice chipul.

Din expoziția de azi, peste această vitalitate debordantă, informalul ne apare crepuscular prin metamorfoza contextului istoric, artistic. Deloc întâmplător, cum sugeram și în catalogul personalei din '75, apariția aleatorismului în artele aplicate, în decorul ceramicii — înlocuind ornamentul figural sau geometric — practicat chiar în tehnica dripping-ului, descrie fazele târzii ale ceramicii bizantine de pildă, fază anunțând extincția unui centru. Și e semnificativ că artistul a intuit, poate, acest mesaj al formei capricioase, atunci când descoperea în



jocurile formelor din propriile pânze abstracte un morfem — al rădăcinii — și o viziune — a hățișului subteran... «Secțiuni prin pământuri fertile», deși introduce o săgeată limitativă fie numai și pentru acest versant al operei sale, amorsează înțelesuri de simbolism sublinar cu generoase latențe... Și desigur e treaba pictorului să le întrezărească. Surprinzător însă, pictorul relansează, într-o versiune mai gestualistă de astă dată, discursul abstract în atelierul său. Lasouri ample de negru alternând cu zone de culoare pură (de tub), gesturi când ezitante când violente acoperă pânzele cu rafale de pigment, cum un câmp de luptă e acoperit de canoade de artilerie.

Expresia intensă a acestor ecrane sînt «decibelii» pe care-i evocă, febrilitatea execuției de tipul unui ritual «corp la corp» al pictorului cu suprafețele, de unde capacitatea acestei expoziții de a sugera — ca de altfel specia de artă pe care o reprezintă — prezența fizică a pictorului...

Una din pânze, de mari dimensiuni, pare — în jocul de pete — hipertrofia unei palete de pictură răvășită de amestecuri, la capătul unei ședințe de pictură... Din fața ei pictorul pare că s-a retras pentru câteva clipe cu promisiunea de a reveni să-și continue eboșa...

A cultiva sau a fetișiza hic et nunc grandilocvența hazardului echivalează — cred — cu o evaziune în nostalgia unei contestații de altădată, acum, fără suportul de atunci. Ceea ce în urmă cu două decenii avea aerul unei bravuri purificatoare, pare azi un stadiu incipient dintr-o călătorie care-și reclamă continuarea. Altfel spus, opțiunea pentru informal, gestualism sau tașism, echivalează cu a admite că orizontul ideii artistice se limitează la jocul solipsistic al pigmentilor de pe paletă, deși, chiar pictorul din ciclul «secțiunilor prin pământuri fertile» ne sugerează miracolul formal locuind în fibra din lemnul aceleiași palete.

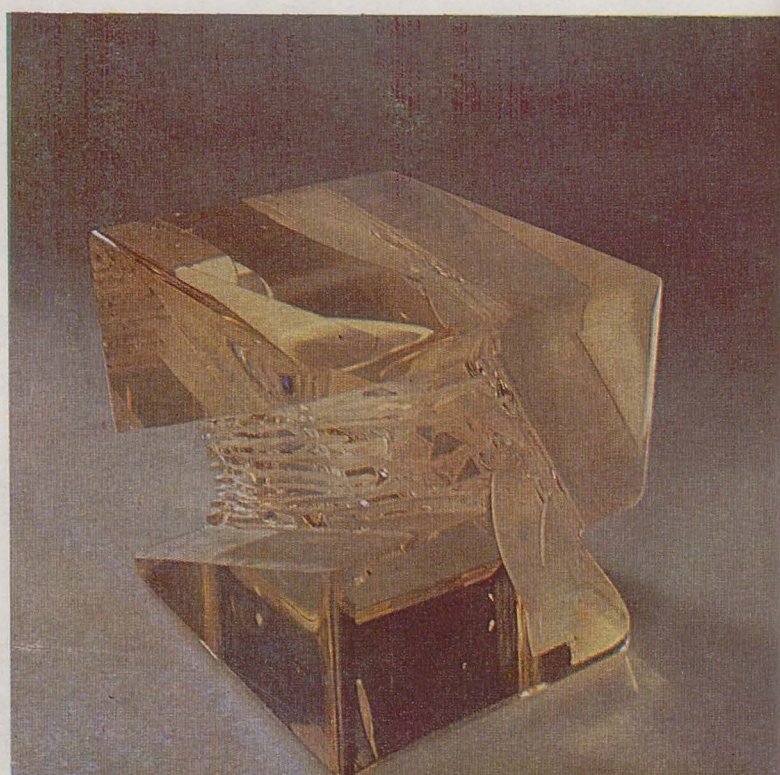
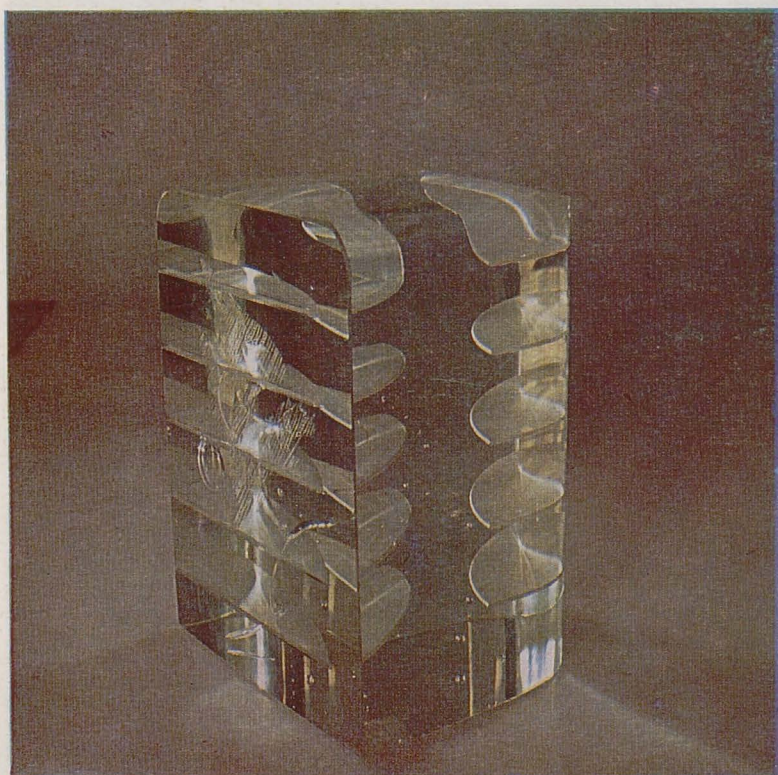
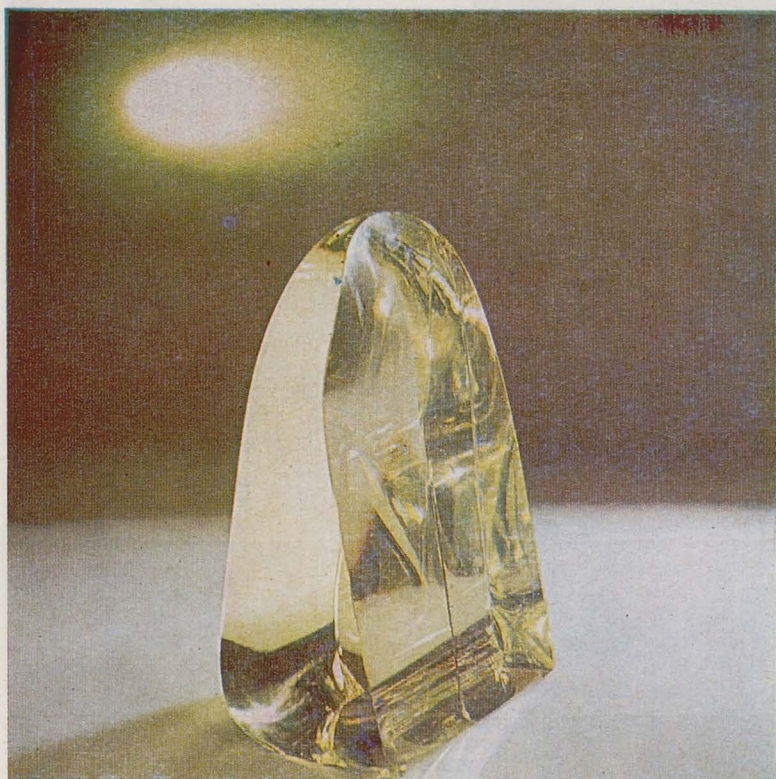
cătălin hrimiuc

gheorghe vida

Preocupat de prelucrarea sticlei optice, o dată cu valorificarea extrem de ingenioasă a potențialităților ei sculptural-arhitectonice și spectaculare, printr-o minuțioasă regie a puzderiei de reflexe luminiscente, create miraculos de fațetele prisma-

tice sau accidentate, Cătălin Hrimiuc instituie cu aceste obiecte o atmosferă feerică, însă rece, de o stranie, spectrală frumusețe, emanând astfel o poezie austeră și purificată, demnă de « muzica sferelor ». Artistul cizează parcă sticla cu migală și măiestria unui șlefuitor de diamante sau de lentile pentru aparate de precizie, pornind în principal de la corpuri geometrice simple, pe care le dinamitează din interior, fără a neglija nici un moment legile imuabile ale simetriei, ale raporturilor contrapunctice de creștere progresivă sau, dimpotrivă, de diminuare repetitivă a unei formațiuni de natură diferită față de masa incoloră a sticlei transparente, care o găzduiește protector și, în același timp, o închide într-o ordine prestabilită, dată de o geometrie inflexibilă și impenetrabilă, în limitele căreia se construiește totuși ceva viu, natural și organicist, ce contrabalansează această austeritate admirabilă în cristalinitatea ei minerală, dar lipsită de căldura vieții, a sanguinității. Ceva din rigoarea arhitecturii funcționaliste a unui Mies van der Rohe de pildă, centrată pe vastele suprafețe ale pereților vitrați, ne readuc în actualitate aceste obiecte miniaturale, nepretențioase în fond, dar având o miză proiectuală, o conceptualizare de neignorat la o examinare mai atentă, după traversarea unei necesare etape ludice, având și ea fascinația ei fără îndoială. În acest chip,

ele capătă un sens mai clar, pe lângă aspectul lor de sculpturi minimaliste, metamorfic animate de sursele de lumină (cu accentul pus pe lumina naturală, pentru care este gândit programul lor de vizualizare) sau de decor pentru anumite filme ce stau sub semnul fantascienței; un sens utilitarist mai imediat, adică de mobilare a unor spații publice, adesea exasperant de terne și apăsătoare. Uneori artistul elaborează chiar serii de asemenea obiecte, cu modificări minime pentru a urmări un drum al răsfrângerilor catoptrice și a îndruma astfel privirea într-o adevărată aventură iluzionistă, mereu reiterată, cu schimbarea unghiului și locului fix sau mobil de observație. Atragerea spre participare stimulativă a contemplatorului, iată una din marile calități ale acestui tip de intervenție artistică, de investigare coerentă și lucidă a unui material care e departe de a-și fi epuizat toate latențele și tensiunile cum este sticla optică (fiind fasonată la rece, e, deci, mai puțin supusă incontrollabilului joc aleatoriu al formelor malsabile). Această precizie, elaborată « more geometrico », niciodată secată însă de sevele unei imaginații bogate, nutrită și de o reflexivitate remarcabilă, Cătălin Hrimiuc o « pune în operă », cu rezultate promițătoare, ce jalonează un drum cu orizonturi încă greu de întrezărit, dar, nu ne îndoim, ascendent.



ioan augustin pop

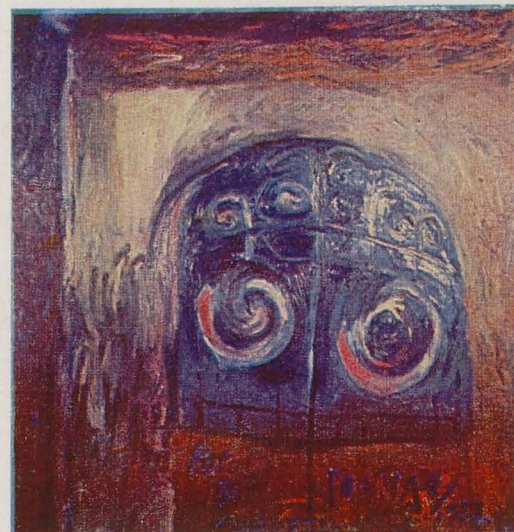
adrian guță

Om cu o combustie interioară remarcabilă și căutînd adesea dialogul. Procedînd totodată la îndelungi reculegeri întru alchimia creației în liniștea atelierului. Setos de informație, cu conștiința generației trează.

Savurînd aventurarea în speculații teoretice. Încercînd fixarea prin scris a propriului demers artistic. Acesta este tînărul orădean Ioan Augustin Pop. Născut în 1955, absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca — secția tapiserie, 1983—el s-a îndreptat, încă din studenție, către pictură, vocație ce s-a confirmat, am îndrăzni să spunem, spectaculos, mai ales în ultimii 3 ani — « martorul » cel mai elocvent este expoziția personală (prima) deschisă în septembrie 1988 la Oradea. Există o direcție tematică, cea mai recentă și încă nedeplin explorată, în creația tînărului plastician — « Paletă și medium » — emblematică pentru limbajul său. Culoarea se relevă ca element esențial de construcție.

Reacția aproape organică a autorului față de pigment și nuanță se prelungește în modalitatea de lucru adoptată uneori, modalitate ce se apropie de « intimitățile » action-painting-ului, pictorul « rostuind » cu mîna culoarea pe pînză. Pe de altă parte, factorul cromatic își are înțîietatea sa în însăși definierea formei, a compoziției. Tușa, lungă ori sever fragmentată, urmează trasee alerte. Suprapunerile, contrastele dure sau prețiozitățile de tente rupte, dominantă caldă, rece, ori căutarea echilibrului lor, sînt în raport cu starea de spirit a autorului și conferă tablourilor o complexitate nu doar vizuală, ci și afectivă. Ioan Augustin Pop se plasează în zodia neoexpresionismului.

« Paletă și medium » oferă spre receptare două variante de concepție asupra formei, conjugate într-o unitară în diversitate « cheie » cromatică expresionistă: într-o serie de exemple, figurativul îmbracă straiele primitivismului; cealaltă direcție este aceea a reducției reperului obiectual înspre



mentul » și « Portalul » beneficiau de încărcătura simbolică ce le-o conferea omagierea istoriei, « Fiestele » sînt efigii ale Dealului unor meleaguri afectuos și respectuos păstrate în memorie de artist. Nu doar duhul adolescenței, ci și acela al paradigmei paterne anvelopează invizibil aceste profiluri colinare. Evoluțiile de limbaj în care se înscrie acest ansamblu de lucrări sînt consonante cu cele deja analizate. Remarcăm două « piese » — din unele puncte de vedere, opuse — ale seriei; perechile de contrarii ce apar la o receptare în paralel sînt: dominantă închisă-dominantă luminoasă (în cromatică), agitație expresionistă a formei-structurare mai calm geometrică, contraste puternice-dialog al raporturilor intermediare (din nou referire la culoare); portretul complex de artist al lui Ioan Augustin Pop îl obținem prin asamblarea celor două lucrări.

De urmărit cu interes și în viitor parcursul creației acestui pictor ce a trecut, cuminte, prin școala unui desen descriptiv bine însușit, recurgînd ulterior la o formă simplificată, purificată și iubind griurile colorate, pentru a se « găsi » apoi cu adevărat — este cel puțin certitudinea perioadei din urmă, cea în vigoare — în sentimentul și gestul de nuanță expresionistă.



abstract — cedăm tentației de a numi « forme-flăcări » aceste elemente a căror materialitate și al căror « tipar » s-au topit, ele plîindu-se, torsionîndu-se, « arzînd » într-o metamorfoză împlinită la o înaltă temperatură a trăirii (culoarea, ea este substanță de bază în acest creuzet, ea singură succulent materială și totuși spiritualizată).

Ciclurile « Portal » și « Monument », prelucrări mereu decantate ale impresiilor din tabăra de la Lăzarea — 1987, ne prilejuiesc o punere în lumină din perspectivă istorică a filonului expresionist ce diriguiește creația lui Ioan Augustin Pop — modul de transfigurare a motivului amintește investiția afectivă și îndrăzneala de limbaj prin care Van Gogh « distorsiona » datele realului, punînd o piatră de temelie la edificiul artei moderne; în același timp, unele relații cromatice, valorificarea negrului-culoare, mai deschid o sală a muzeului imaginar: Rouault.

« Fiestele » reprezintă ultimul ciclu important al anilor recenti asupra căruia ne oprim. Dacă « Monu-



george călinescu și morala privirii călin dan

prestigiul cărții. Unul dintre reperele solide ale adolescenței mele studioase l-a constituit fastul personalității călinesciene. De la primul contact cu *Istoria literaturii române*... numele său a căpătat rezonanțe megalitice; el nu era un scriitor, ci constructorul — desfășurând eforturi titanice — al unui edificiu cultural fără echivalent pentru mine. *Istoria*... constituia prima dovadă că o carte poate să fie și un obiect, o prezență autoritară, că între cuvânt și imagine, între abstracție și corporalitate există solidarități indisolubile. Când, mai târziu, am avut prilejul să răsfoiesc opuri manuscrise împodobite cu enluminuri, sau vechi tipărituri unde textul și imaginea erau cioplite în același lemn dur al tiparului, emoția mea inițială, revelatorie, a fost confirmată numai — depășită niciodată.

Hipertrofia vizuală a romancierului Călinescu, răsfățul său utopic-descriptiv, construcțiile senzoriale pe care le vâdește proza sa, pedanteria detaliului civilizaționar (de la vestimentație și coafură, la mobilier, zidire, sunet, parfum), aluziile precise la marea pictură și statuare erau impresionante în aparența lor, de o neglijență vizibil calculată pentru a smulge aplauze. Jocul cultural călinescian se sprijină temeinic pe soclul unei hipertrofii a vizualului. Fotografiele maestrului înfățișau un profil măreț, proiectat pe fundaluri somptuoase, cu biblioteci enorme, unde cotoarele aurite se înșiruie sever. Personajul avea o ghemuire voluptuoasă, de obosit al plăcerilor și lecturilor, corpul său își ascunde cu discreție volumetria sedentară în veșminte de catifea ce pun în valoare lemnul sculptat și tapiseria fotoliului stil Louis XV. Biroul imens avea masivitatea necesară susținerii neclintite a unui efort imperios, transpus poate în zguduiri fizice, în timp ce o elegantă lampă cu picior de argint aureola blând spațiul reflecției. Un prinț al spiritului în palatul său; armonia interioară emanând, biologic aproape, ca la crustacei, în somptuozitatea rafinată a casei.

descoperirea locului. Primele mele drumuri de bucureștean se întindeau, stereotip, între casă și facultate, străbătând cartierele Tei și Floreasca, prin locurile vechilor «gropi», locuri ne-nobile dar de oarecare pestriță celebritate literară. Un autobuz hurducat străbătea căi mai largi și mai înguste, iar pe una dintre acestea din urmă, rupind monotonia căsuțelor anoste de la 1900 și pe cea a blocurilor stereotipe mai târzii, îmi apărea, ca un curios semnal zilnic, un gard pitic de cărămidă, vopsit în roșu englez și suportând fantezia unor bosaje din piatră de râu și bucați de calcar, încastrate dezordonat și imitând edificiile post-romane, ce foloseau barbar piese semnificative ale unei arhitecturi aulice. Oribila contrafacere avea ceva ingenuu și mă intriga. Dar la acea oră edilii încă nu schimbaseră numele străzii Vlădescu, nici nu așezaseră la vedere sigla Academiei Române; a fost nevoie de o mică anchetă spre a afla, cu stupeoare, că treceam zilnic pe lângă domiciliul inegalabilului scriitor.

În spatele acelei îngrădiri minuscule își trăise opera George Călinescu.

Tinerețea mea a suferit o iritație dezamăgitoare. Am dat tîrcoale locului și în mod pedestru, am studiat, fără efort, fărîma de curte plină de o vegetație exuberant florală, cele două aripi perpendiculare ale clădirii modeste. Am încercat să deduc din acea coajă fragilă vastele spații ale închipuirii mele și ale fotografiilor. M-am revoltat de naivitatea imitațiilor de frescă medievală, încastrate zidului alb al fațadei lângă o cerceva burgheză. (Aveam să văd, mai încolo, cum colecționari de rafinament — Zambaccian, Slătineanu — sau artiști ca soții Storck cedau aceluiași gust istorist de secol XIX *petit bourgeois*, tratînd fațada reprezentativă a domiciliului ca pe o vitrină de curiozități.)

Clădirea, în totul ei, era indestructibil lipită de calcanul unei anoste vecinătăți și era inclusă în mod strivitor în alinierea de mici construcții anonime; câteva jocuri ale imaginației proprietarului o singularizează în mod discutabil. Aceste concluzii primare au amînat fără termen vizitarea interiorului. *portrete și nostalgii.* George Călinescu nu era un orășean — el era un citadin. Structura sa morală, în primul rînd, sprijinită ulterior de cultură, simțea nevoia cetății, a unei organizări superioare, rafinată



prin vechime, în care nu aglomerarea hipertrofică, ci organizarea verticală, precisă ca un mecanism de orologerie, guvernează existența cetățenilor. Orizontalitatea orașului balcanic era o determinare pur geografică, pe care acest spirit funciarmente civilizat o respingea cu indignare. Înainte de a fi conștientizat, prin lectura cărților și a împrejurărilor, contradicțiile de civilizație printre care trebuia să își facă loc opera lui, Călinescu le-a intuit existențial, prin structura sa funciarmente urbană. Publicistica lui e obsedată de problema edificării unui peisaj arhitectural durabil, iar cînd această obsesie trece, spre sfîrșitul vieții, în romane, se simte acolo neli-niștea unui spirit global, care nu crede în veșnicia unei culturi literare nedublată de durată unei culturi a formelor clădite, cioplite, pictate.

Histrion din exces imaginativ, cabotin din conștiință a pluralității geniale, George Călinescu era, înții de toate, un *empathic* al comunicării culturale. Dincolo de buimăcirea diversitate a măștilor sale, Călinescu aspira spre un model unificator, spre punctul unic al personajului renașcentist. Locul potrivit pentru comportamentul său ficționar este contradictoriu Florență din momentul lorenzian. Chipul însuși al scriitorului, înveșmîntat în costumul, abstrus temporal, de catifea, ne trimite la populația acelei cetăți, viguroasă, senzuală, agitată și totuși sobră, de un pragmatism pe care îl împintenează vocația abstracțiunii și a rigorii artistice. Chipul măsliniu are din față proporții telurice, o placiditate a fălcilor ce semnifică apetit și voință, o ascuțime ironică în expresia gurii largi, cu buze subțiri, o concentrare tăioasă, fermă, a privirii

sculptoare, cu sclerotica bine pronunțată. E un portret al omului de acțiune, ingenios (de la *ingegnare*), gata de eroisme și de compromisuri fructuoase, un om al sudului care știe că scopurile mari implică și căi joase, și trudă spectaculoasă, și renunțări. Profilul e în întregime pur și patetic: fruntea înaltă, adusă înapoi, peste care se prăvale cascada părului aspru, nasul puternic, gura cu colțurile lăsate, ochiul înfundat în orbită, iată partea vizionară, iată ascetismul ce dublează savonarolic plăcerile negoțului spiritual.

Din acea Florență ideală, cu rădăcini în creuzetul etnic al imperialei Rome, se trage ambiguitatea personalității lui Călinescu. El contemplant cu ochi îndoliat platitudinea digestivă a vecinilor de cartier, compunînd «fiziologii» incomparabile ale acestor mahalagii pe care i-ar vrea ridicăți la rang de oameni ai cetății. Comportamentul scriitorului e compensatoriu, între ironia sa imprevizibilă și necesitatea sa fizică de armonie nu se mai poate trasa nici un hotar. Așa cum între firescul gîndirii sale și intonația bufonă a rostirii nu există o cezură; Lorenzo Medici el însuși era autorul-actor al unor farse memorabile, după cum ne informează Bandello.

Florența acelor timpuri era o republică modestă, iar stăpînul său se amuza prin inițiativă proprie, neuzînd de luxul «nebulului».

Călinescu trebuie să își comprime și el înflăcărarea civilizatorie pînă la dimensiuni burgheze. Criteriul salvator pentru demnitatea existenței sale este criteriul *interiorității*. În timp ce umorul lui (uneori trist, niciodată dezamăgit) compune hiperbole derizorii, ziduri de cetate înalte de un metru, fațade pictate și grădini liliputane străjuite de lei romanici, casa scriitorului, asemenea scurtei sale existențe terestre, comprimă densități spirituale, străluciri și iluzii. Încercător în durată, Călinescu e convins că pînă și frumusețea efemeră trebuie să ne fărmece.

Interioare și măști. Desigur, ambianța pe care și-o creează cineva — deliberat sau nu — se distruge o dată cu dispariția fizică a locuitorului. Posteritatea receptează doar pioase reconstituiri și abile aranjamente. Impresia exterioară oferită de casa Călinescu este accentuată înălțîndu-se pînă la acutizări fantastice. Zidul îngrăditor e dublat, de o parte și de alta a porții, prin două încăperi-debara, cu ferestre minuscule și gîrlucii uși aproape impracticabile, spații semiîngropate a căror funcție e greu de presupus. Într-una se pare că scriitorul exersa la vioară.

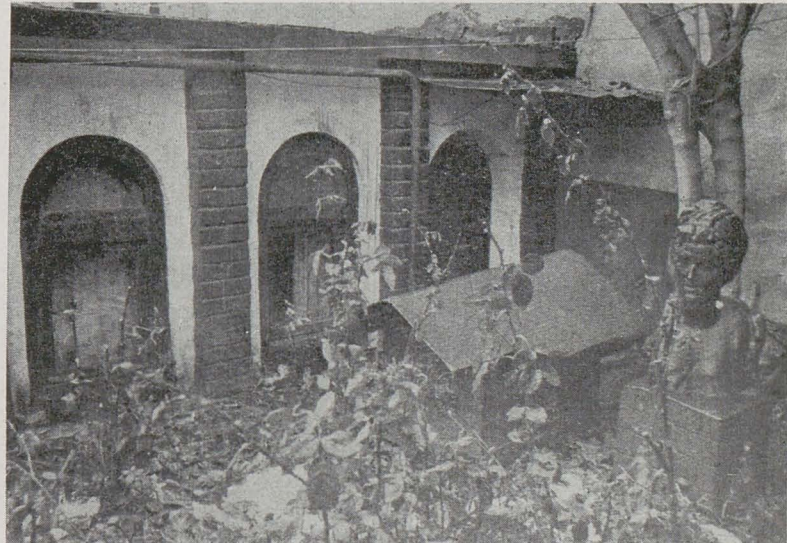
Mica luxuriantă a grădinii ar fi o mistificare, după mărturiile consoartei — centrul acestui patruleter era ocupat odinioară de o piscină, ceea ce făcea, cred, oarecum problematic accesul la locuința propriu-zisă. Spațiul de lucru al lui Călinescu e intim, are dimensiunea justă a unei permanente apropieri de zidul susținător al bibliotecii, de lumina melancolică a ferestrei mici, de soba ocrotitoare. Un sedentar ce aleargă cu gîndul în cele mai imprevizibile cavalcade spirituale nu are nevoie de mai mult. Bombasticismul vine din complicarea în detalii a celor două chilii despărțite printr-un hol median. Încăperea de lucru are grinzi false, cu masivitatea accentuată butaforic de un roșu pompeian. O arcadă de trecere e ornată cu frumoase



teracote chinezești, a căror Savoare e anulată prin imobilizarea lor cu mortar în zidăria unor ocnițe. Clădirea modestă nu era înțeleasă doar ca alveolă transparentă, adăpost al existenței spirituale, ci ca arhitectură majoră, ca *aedificium* de sine stătător, lucru imposibil în cazul de față.

Dacă aspirațiile lui Călinescu se înscriau în coordonatele precise și generoase ale civilizației europene, practica existențială are lacune și excentricități pe care o mizantropie similară cu a sa le-ar atribui unei suspente grabe de a suplini nemulțumiri ereditare. «Un om fin nu s-ar simți bine decât într-o locuință monumentală sau de valoare artistică, fie și neospitalieră», se scrie cu destulă candoare în *Croniclele optimistului*. Savoarea benedictină a unei existențe de lux discret e contrazisă mereu prin puseurile către spectacolar, către exterioritate, către un ceremonial aulic. Ludovic al XIV-lea inventă o existență protocolară și imposibilă într-un palat făcut doar pentru mișcarea precisă a mulțimii, în baletle mondene ce ignoră orice confort. Autorul lui Ludovic al XIX-lea își programează existența invers, comprimând pînă la absurd cotidianul, tocmai pentru a-i putea sesiza, prin concentrare extremă, dimensiunea gigantică. George Călinescu agreea starea canonică a eremitului ce trudește după un program strict. Tot în *Croniclele optimistului* apare o confesiune în acest sens. Corespondența publicată ne sugerează și ea, de cîteva ori, izolarea în care se cufunda cu bună știință scriitorul, pentru a-și putea elabora imensa operă, păstrînd, chiar cu prieteni apropiați, relații mai degradate epistolare. În această reclusiune, ochiul hipertrofic al artistului dădea detaliilor dimensiuni halucinante. E de recitat excursul său asupra puricelui pentru a vedea cum imaginația vizuală călinesciană ridică, fără sfor-

o discretă melancolie (dincolo de semnătura discutabilă). În rest, mobilier stil Boulle și Louis XV, suveniruri din China, țesături orientale, *nostalgia clasicității*. George Călinescu resimțea acut lipsa unui moment clasic distinct în istoria culturii românești. «Complexele» literaturii (culturii) române, despre care vorbea atît de convingător Mircea Martin, veneau, în cazul Călinescu, tocmai din această coexistență a unei tensiuni apolinice cu pulsunile mai dezordonate ale romantismului. Cheia de lectură corectă a personalității călinesciene se găsește chiar în colecția sa de artă, între obiectele cu care a căutat să se înconjure. Există acolo două mari pînze, în care Alexandru Ciucurencu a executat, la cererea scriitorului, copii după Botticelli (*Bunavestire*, datată 1942) și *Venus* a lui Tizian. Alegerea modelelor exprimă întru totul nostalgia călinesciene: Florența și Veneția, Quattrocento-ul sobru și de o puritate analitică, Cinquecento-ul, mai senzual și mai exaltat cromatic — spiritul și carnea unei arte echilibrate sub soarele sudului — se reunesc prin actul de neașteptată devoțiune al unui pictor ce s-a descoperit pe sine datorită școlii fove. Opțiunea pentru Ciucurencu poate părea, într-adevăr, paradoxală. Pictorul cunoscuse în anii '30 influența stilului rece al Noii Obiectivității, ce făcea vogă pe atunci în pictura europeană. (La Muzeul de artă din Oradea există un exemplu strălucit din acea perioadă.) Dar succesul artistului l-a făcut explozia cromatică ce a urmat acestui exercițiu constrîngător. Călinescu era atras către Ciucurencu de gustul său pentru impresionism și, deopotrivă, respins de acea parte a talentului acestuia ce nu era conformă viziunii sale, oarecum statice. Corespondența purtată în vederea executării cunoscu-



țări metaforice, amănunțul la dimensiune ciclopică. E lesne de închipuit extazul cu care colecționarul contempla micul cap de Buddha sau cele două miniaturale piese de sculptură alexandrină, analiza microscopică răsturnînd perspectiva, pînă la obținerea unei senzații de trăire arheologică — precum în fața templelor khmerek inundate de jungla cambodgiană, sau înaintea unui de abia dezgropat loc sacru din Pergamonul Asiei Mici. La fel, micul altar sculptat în lemn și policromat era destinat amnemei unor peripluri printre capodoperele Renașterii italiene.

opere și locuri comune. Achizițiile lui George Călinescu s-au orientat preponderent către maeștrii picturii românești interbelice, colecția sa fiind un exemplu tipic pentru ceea ce constituia, dincolo de pasiune, obligația, mondenă aproape, a unui intelectual subțire: Petrașcu (o frumoasă *Marină*), Pallady (*Femeie în fotoliu roșu*, lucrare excelentă), Steriadi, Ressu (un surprinzător peisaj fov, în maniera școlii de la Baia Mare), desene de Ștefan Popescu, Ștefan Dimitrescu etc. Slaba rezistență a cunoscătorului se vedește în fața unor artiști pe cît de inegali pe atît de prolici: din producția imensă de tătăroaice semnate Iser, Călinescu alege două piese minore, iar Tonitza (*Capete de copii*, *Nud*, *Flori*) apare lipsit de strălucire inefabilă a capodoperele sale. Dintre cei vechi, trei piese catalogate ca «anonimi de secol XIX» (o *Fecioară cu prunc*, o *Femeie cosînd* și o *Familie*, toate atribuite vag școlilor italiană, respectiv austriacă). Mai rețin atenția un peisaj de Grigorescu (din seria micilor sale piese de bravură), un cap de oștean semnat Aparca Baltazar (probabil schiță preparatorie pentru marea compoziție *Capul lui Moțoc*), în sfîrșit un nud atribuit lui Andreescu, pictat cu



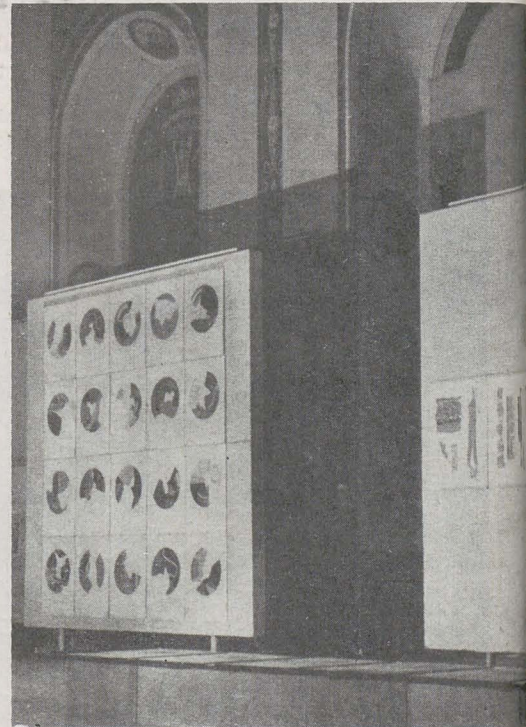
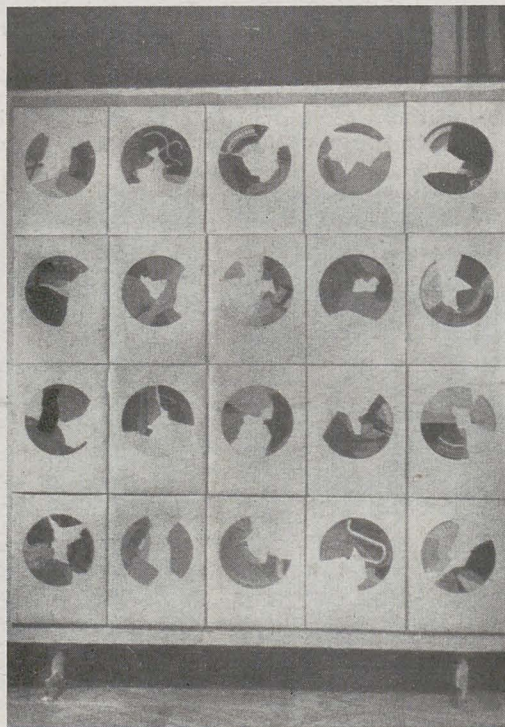
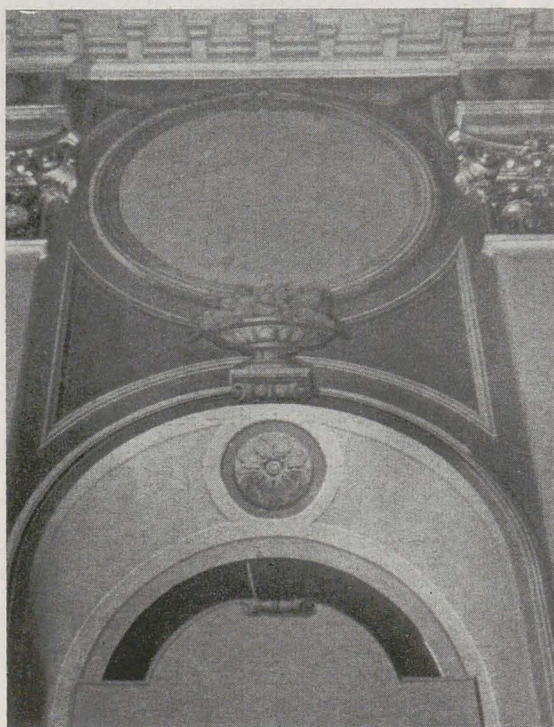
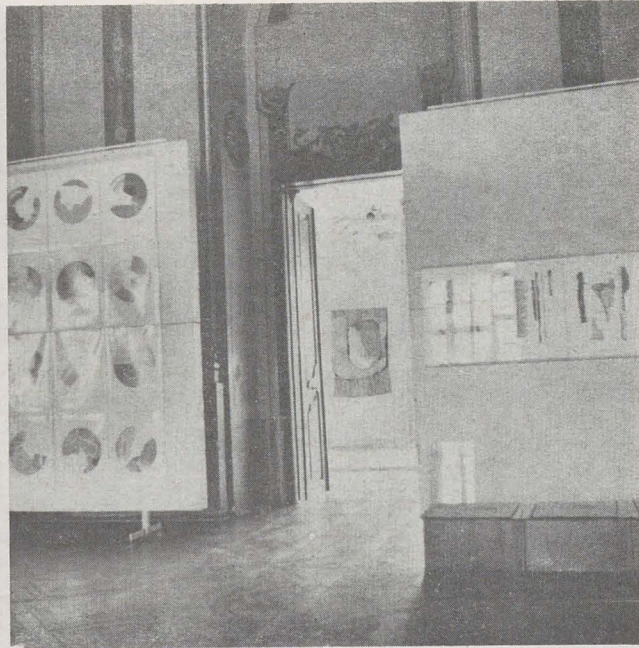
tului portret al criticului (lucrarea aflată în colecție) este revelatorie pentru instabilitatea afectivă și pentru nestăpînita imixtiune a criticului într-o zonă ce îi era, profesional vorbind, străină. Dacă scriitorul avea complexe în privința contextului artistic pe care îl locuia, ele erau traduse în accese de superioritate. (Colegul Pavel Șușară a analizat această problemă în «Arta» nr. 4/1987, deci nu mai insist.) Relația cu Ciucurencu se explică, dincolo de argumentul legăturii de generație, printr-o obediență (bizară la acest pictor destul de impulsiv) a privirii în fața cuvîntului. Pentru Ciucurencu,

presupun, Călinescu avea *logos*, deci logică, deci capacitatea (dreptul) de transcendere a orgoliilor în numele unui scop superior.

În fapt, mecenatul intelectual călinescian e la fel de insuportabil ca și protecția oricărei puteri financiare dornice de a se amesteca în alchimia operei. Revelator este că marele critic voia să se defuleze de truda sa creatoare devenind beneficiar direct al trudei altor creatori. Cele două copii suplineau aceste secrete orgolii posesive, sugerînd spații arhitecturale vaste, stănze și *cabinetti* somptuoase, populate de capodopere, în care vizionarul Călinescu se vedea deambulînd într-o nobilă reverie contemplativă. Piese, în sine, au o valoare demonstrativă pentru rigoarea plastică a lui Ciucurencu. Biografia lor secretă proiectează o lumină revelatorie asupra mecanismelor de gîndire ale criticului. Personalitatea genială e un inextricabil cumul de contradicții; și ceea ce ar putea să pară ridicul în scările biografiei lui Călinescu apare proiectat cu intensitate tragică sub lumina solară a operei sale. Pentru că am vorbit de un exces în grandoarea trăirilor sale, îmi permit și o concluzie ce poate părea excesivă. În *persoana* sa (nu și în personalitatea operei sale), George Călinescu întruchipează paradigmatic drama intelectualului de excepție născut într-o excentricitate a Europei: forța sa spirituală e imensă, dar îi lipsește pavăza firească a unei absorbții osmotice între categoriile de civilizație și cultură. Negăsind solul tare, stîncos, al unei așezări acropoleene, în care să își cultive talentul, el se mulțumește cu pămîntul gras și cu luxurianta închidere a unei grădini gospodărești. Gigantul trebuie să învețe a trăi printre liliputani. Asemeni lui Gulliver, el este doar un călător în aceste coordonate, spiritul său plimbîndu-se liber prin sfere.

despre baroc — note la expoziția geta brătescu

ramona novicov terdic



Desfășurarea expoziției la Muzeul de Artă Oradea (15 aprilie-15 mai) a înregistrat două momente principale: **DISTANȚA** și **INTEGRAREA**. **DISTANȚA** a presupus delimitarea *locuri conținătoare* — *locuri conținute*, și precizarea specificității acestora. * *Locurile conținătoare*: *Sala festivă* — baroc tîrziu austriac, autoritar, cu decorație pictată; spațiu deja culturalizat, istorizat, ce obligă la o imersiune abruptă în istoria stilurilor. *Holul alb* — baroc subtil, rafinat, fără stridențe; singurele repere de stil: ancadramentul ușilor masive și stucatura albă a tavanului; dalaș marmură albă; spațiu luminos. *Coridorul* — punct terminus — oglindă, care închide și redeschide, printr-un paravan perpendicular, traseul expoziției; spațiu îngust, de trecere, potrivit «sărbătorilor efemere». *Sala albă*: baroc neutru, elegant; spațiu închis, autonom, oarecum separat de restul circuitului expozițional.

* *Locuri conținute* (lucrările): Ciclurile medee; — *Medeea* — zece *ipostaze*, *Portrete ale Medeei* — 10 litografii, *Metabola*, *Exerciții medee*; ciclul *Faust*; ciclul *Vestigii*; ciclul *Cerc*, *pătrat* și *culorile ceaiului*; ciclul *Regula cercului*, *regula jocului-falsă arheologie*; ciclul *Capricii*; ciclul *Inventar*; ciclul *Costume pentru sărbători efemere*; ciclul *Falsă arheologie* — textil. Lucrări autonome: *Orizont vertical*, *Frontis-*

piciu de dragoste, *Acrobații*, *Nud pe canapea*, *oglinindu-se*, *7777 plieri*, *Către alb*, *Intervenție în cerc*, *Cale*, *Stilpi-autoportret cu oglindă*, *Memorie*.

INTEGRAREA. Premisa: diminuarea caracterului plastic «opresiv» al spațiului dat și transformarea lui în spațiu-receptacol, în loc conținător. Realizarea: 1. redarea integrității stilistice a sălii prin decroșarea simezelor (falși pereți adosați), transformate astfel în obiecte conținute de spațiul baroc. 2. alegerea lucrărilor capabile să stabilească un dialog firesc cu recuzita decorativă a acestui spațiu și cu spiritul său. Pentru aceasta a fost necesară alcătuirea **INVENTARULUI BAROC** al sălii mari:

// spațiu grandios, omogen, elipsoid, conține sobe monumentale din faianță albă, stucaturi, fresce în trompe l'oeil, rozete, cartușe, frunze de acant, ove, volute, putti, encarpe, foiță de aur, scoici, fructe, flăcări, panglici, flori, deschideri false spre cerul albastru, deschideri adevărate spre parc (magnolii și catedrală).// și a **INVENTARULUI** din ciclul desfășurat ca o friză al Getei Brătescu, dovedit asemănător ca intenționalitate:

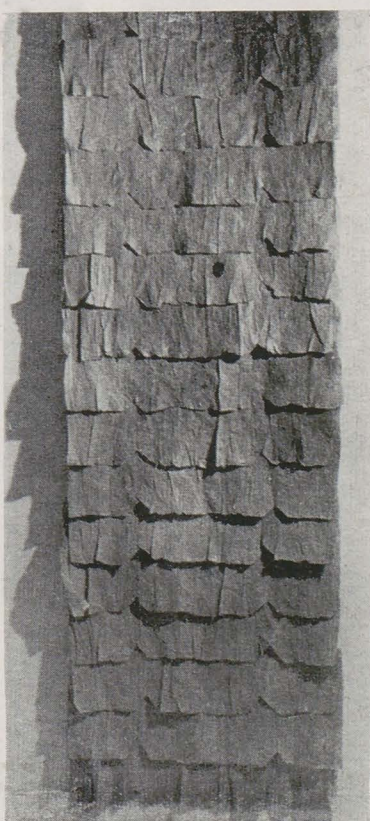
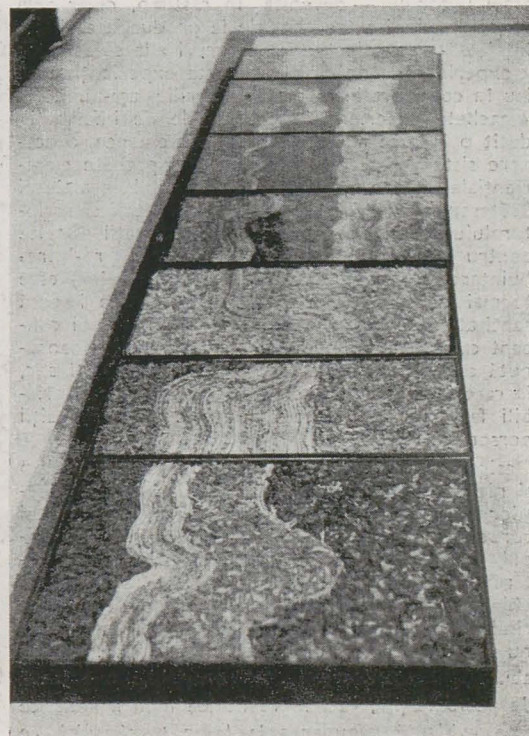
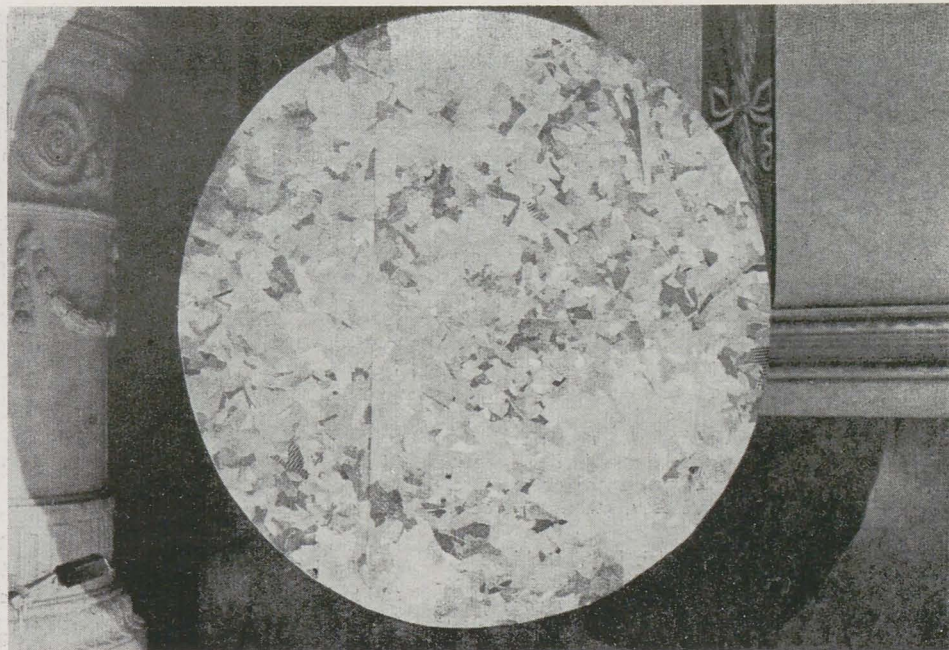
// plieri, desfășurări, afinități, disparități, drapaje, sincope, cadențe, înodări, diseminări.// Puse unul în proximitatea celuilalt, a devenit evidentă plăcerea comună

pentru «descrierea-captarea materialului prin detaliul meșteșugit» (G.B.) printr-un cultivat lux al amănuntului. S-a creat astfel o consonanță fără atingere directă de felul unor «emii paralele intrate în rezonanță» (G.B.) între cele două **INVENTARE** ce păreau la o primă vedere incompatibile. Prin etalarea compactă, sub forma unui perete modular autonom, a seriei *Regula cercului*, *regula jocului-falsă arheologie* se stabilește un alt paralelism consonant între *Cerculul* ciclului și rozetele pictate din recuzita barocă. Prin instaurarea acestei echivalențe de «tipar» (G.B.), Barocul devine unul din straturile falsei arheologii culturale conținute de *Cerculul Getei Brătescu*. În acest punct al desfășurării expoziției, Barocul se arată ca fiind deja și conținut, nu doar conținător, prin însușirea lui în însăși structura lucrărilor. Cu trimiteri clare către cromatica cretană (crudă, elegantă, decorativă, fragmentată de timp), lucrările fac și mai pregnantă ideea de «sit arheologic» (G.B.), dezvăluind, în stratificare și ruptură, o natură tensionantă, «barocă», prin mișcare interioară. Apare astfel cu evidență sigla expoziției: *Cerculul tulburat*, în care se intervine (*Frontispiciul de dragoste*, *Intervenție în cerc*, *Capricii*). Neașteptat de bine se adecvează în ansamblul sălii marele *Orizont verti-*

cal: în tehnica colajului, el reproduce diagrama unui plafon baroc, condensat în datele lui esențiale, abstractizate, păstrându-i însă, paradoxal, concretețea senzorială. «Colajul, tehnica senzuală prin excelență, este și produsul unui ochi rece evaluând materia» (G.B.).

Baroce apar, astfel, toate ciclurile cuprinse în spațiul sălii mari prin faptul că reformulează o temă tipic barocă: *oglinzirea*. Fiind seriale, ele presupun o inițială oglindire reciprocă, secvențială, progresiv deformată și apoi desfășurată (adeseori sub forma unei Căi). *Capriciile*, *Stilpii* — *autoportret* transformă jocul oglinzirii în spectacol împins pînă la butaforie, *Exercițiile medee* descriu un traseu purificat, de ceremonie, în spațiul elipsoidal, scenic, al sălii. *Orizontul vertical* oglindește *cercurile oarbe* ale pereților, așa cum vor fi fost ele. Modulul de bază, esențial, rămîne *Cercul*, dar un cerc baroc, *tulburat în adîncime* (*Cerc*, *pătrat*, și *culorile ceaiului*), în *contur* (*Exerciții medee*) sau în *suprafață* (*Vestigii*, *Orizont vertical*).

Celelalte săli n-au ridicat probleme deosebite pentru integrarea lucrărilor. Pereții albi au temperat limbajul stilistic baroc. În holul alb au fost etalate cele *Zece ipostaze medee*, dispuse simetric față de chenarul



ușii cu profil și traseu curbiliniu, asemănător tiparului medeic.

Pe perețele opus, în contralumină, au fost expuse *Metabola* și *7777 plieri*, iar pe pereții laterali, *Intervenție în cerc* și *Frontispiciu de dragoste*.

Forma lor circulară și conținutul lor simbolic au asigurat continuitatea între sala mare și holul alb. Pe pardoseala de marmură au fost desfășurate cele două mari Căi: *Către Alb* și *Către*. Holul alb a fost transformat astfel în scena unui spectacol simbolic, formulat în termenii unui dialog dragoste-patimă-puritate.

Din holul alb se face deschiderea înspre culoarul de trecere, adaptat cu eleganță necesității expoziționale, în care *Costumele pentru sărbători efemere* și *Memoria* s-au desfășurat într-o atmosferă discretă, delicat feminină. O altă cale a fost alcătuită din *Falsă arheologie* (12 colaje textile de mici dimensiuni) — un fel de «relicvar» al fragmentelor de veșminte prețioase. Ea conduce privirea către perețele care închide expoziția: aici sînt etalate *Portretele Medeei*, ciclu de 10 litografii, expuse orizontal în mapa lor, fără sticlă, calde, tactile, ce trimit înapoi — ca o oglindă — către *Medeile* din holul alb, înscrise deja în memorie. Întorcîndu-ne, trecem pe lîngă *Nud pe canapea*, oglinindu-se și pe lîngă marea *Oglindă*, *Memoria* (ultima lucrare ca dată din

expoziție — 1988). Aici este înscris ÎNTEGUL COD al lucrărilor.

Ultimul moment al expoziției — și cel mai concentrat: sala *Faust* — un spațiu separat, privilegiat, transformat într-un «cabinet de stampe» pentru «connaissance»-i, ce conține originalele desenelor din ciclul *Faust* (în traducerea poetului Ștefan Aug. Doinaș). În centru: *Acrobații*. În spirit goethean, perdelele lungi de lînă ocru-pal au fost date lateral, simetric. Multă lumină.

p. 24
Afișul expoziției la Muzeul Țării Crișurilor (Oradea)
Ciclul «Falsă arheologie»
Sala mare a Muzeului
Aspect din sala mare
Aspect din sala mare

p. 25
Aspect din sala mare cu «Orizont vertical»
«Orizont vertical»
«Inventar»
«Cale»
«Costum pentru sărbători efemere»
«7777 plieri»

p. 26
Lucrare din ciclul «Vestigii»
Aspect din expoziție
Sala «Faust»

principiul vaselor comunicante

mihai drișcu

Prin ce seamănă și prin ce nu seamănă «itineranta» Getei Brătescu (la galeriile din Timișoara și Arad și la muzeul din Oradea, în prima jumătate a anului) cu o retrospectivă? «Materialul» expoziției este furnizat de 7 «personale» (sau 10, cu cele din străinătate) din ultimii 8 ani. Caracterul ei de *compendiu* (ce presupune sensul de concentrat rezumativ, realizat cu siguranța dată de o dură «știință a renunțării»), de *antologie* (ca rezultat al unei lucide autoaprecieri a vîrfurilor valorice) asigură, pînă la un punct, fireasca asemănare cu o retrospectivă (prima a Getei Brătescu, marcînd 40 de ani de la debut).

Dar asemănările se opresc aici, iar deosebirile vin din chiar modul în care plasticiana concepe producția artistică, anume ca pe o *unică muncă pluridisciplinară*, subsumată ideii de *artă experiențială* (în 1973, un pronostic al lui Alwin Toffler asupra artei viitorului — devenită, în răstimp, chiar arta de azi! — indica trecerea de la producția artistică înțeleasă ca o colecție de «lucruri» la colecția de «experiențe», de trăiri). În arta experiențială se iau în considerație mai curînd seriile, așa-numitele «pachete experiențiale», blocurile de informații, decît o lucrare anume. Numai o asemenea concepere sistemică, bazată pe diferite «pachete experiențiale» poate explica simultana instalare a Getei Brătescu atît în domeniul vizualului cît și al scripturalului: a deconecta spații și informații diferite pentru a le conecta astfel (recrearea, reîntrebuițarea sînt termenii cei mai la îndemînă) este tocmai «marea experiență» ce asigură o imensă cantitate de variabilitate umană în jurul unui concept ca acela de *cîmp stilistic* (retrospectiva concepută ca *ecuație autoestimativă a unui cîmp stilistic*, în care intervin, arhitectonic complementari, variabili factori stilistici — este noutatea acestei poziții personale).

Desigur, nu vreo ambiție de «uomo universale» și nici intenția expresă de a provoca deruta adeptilor unor criterii foarte specializate, exclusive și corporative, face ca Geta Brătescu să practice desenul, gravura, tapiseria, grafica de carte și machetarea artistică, filmul «de autor», colajul, arta obiectuală, happening-ul, instalațiile și, nu în ultimul rînd, scrisul. Dar abundența «politehnismelor» ei nu este un scop, ci un mijloc experiențial: această abundență este doar o ipoteză prealabilă, o «paletă de posibilități», căci în realitatea muncii artistice este evidentă supunerea la *legea parcimoniei*, ce prescrie ca în formarea unei «teorii» să nu se introducă nici o ipoteză în plus față de cele cu adevărat necesare construcției.

Geta Brătescu știe să «convoace» în imagini date ce inițial au aparținut unor domenii foarte diverse, de la antropologie la teoria comunicării, de la psi-

hologie la semiotică, de la mitologie la teoria jocurilor, de la filosofie la literatură. Interesează în cel mai înalt grad *mobilitatea sistemului de relații* dintre acești stimuli declanșatori, care se compun după un foarte personal «principiu al vaselor comunicante»: dintre cele mai la îndemînă exemple ar fi procedeele «textualiste» translate în limbaj grafic și «tăietura» compoziției grafice calchiată în corpurile poeziei.

Vedem deci că, pentru autoare, «spiritul își ia energiile de care are nevoie de oriunde acestea îi stau la dispoziție» (această idee — foarte postmodernă ca sens și ca ton — a fost emisă încă de Blaga).

Ceea ce s-ar putea numi «dispoziția fenomenologică» (munca asupra *fragmentului*, privilegierea *monumentului*, atenția asupra *faptului*, puse în-evidență de teoreticienii transavangardei) antrenează perpetua *reamplasare* în context creativ.

S-ar putea vorbi despre eterogenitate, despre diacronia discursului plastic (tema eclectismului și a nomadismului la postmoderni) și fluctuațiile lui, dar nu înainte de a sesiza elementul totalizant al *scriiturii*, înțeleasă, în formularea lui Achile Bonito Oliva, ca «activitate totală și creativă în serviciul subiectivității».

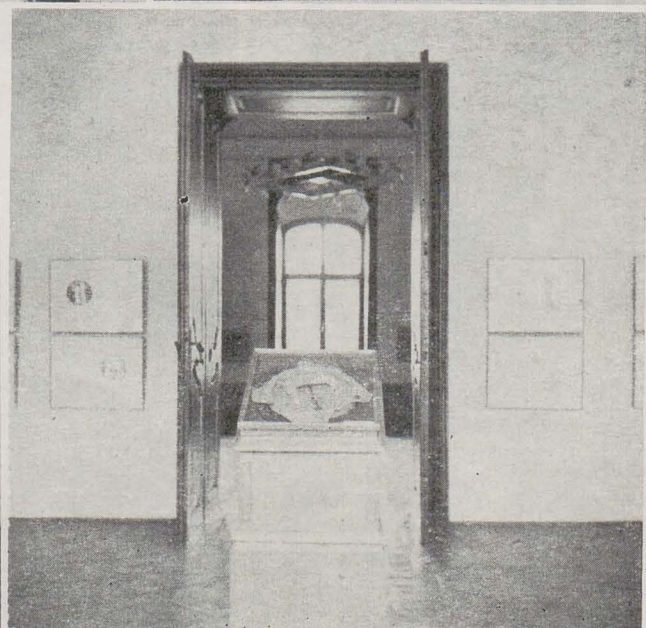
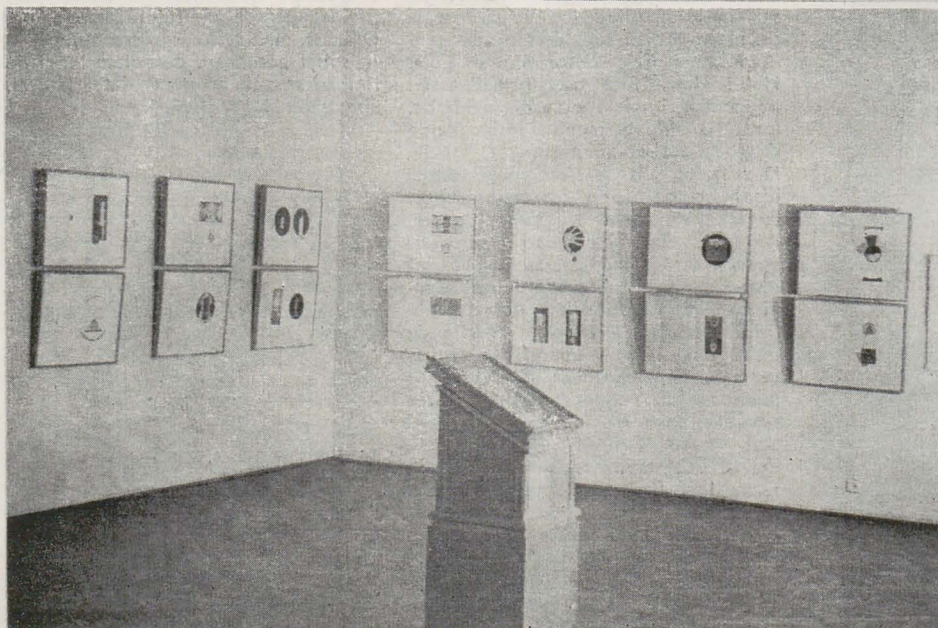
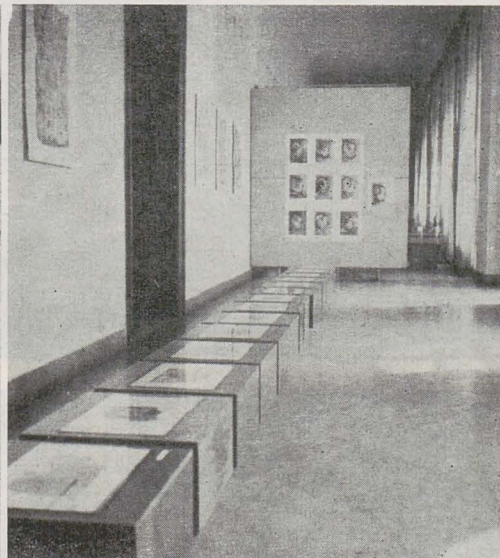
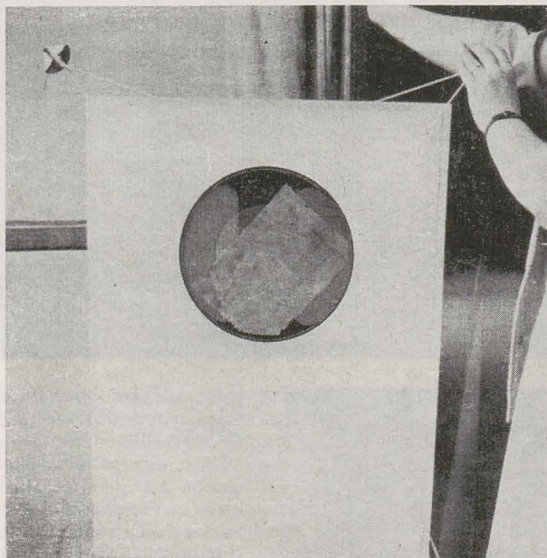
Indiferent de «ancorările» și «derivatele» preocupărilor Getei Brătescu — și care au fost jalonate prin expoziții — această scriitură personală (destul de puțin atentă la desfășurarea strict cronologică și la modele artistice) asigură marea unitate vizuală a acestei — să-i spunem totuși — retrospective, în care putem verifica ceea ce observa, în «Filosofia artei moderne», Herbert Read: «Formele pe care un artist le-a realizat treptat și le-a perfecționat au o viață proprie și ascultă de o dezvoltare logică pe care artistul n-ar putea-o schimba, chiar dacă ar voi. Există de fapt două surse de inspirație: una se găsește în ceea ce se cheamă natură, alta se

află în însăși opera de artă, există, așa zicînd, nu numai o formă a vieții, există și o *viață a formei*». «Orice artă este complet inutilă.» Nu știu dacă Geta Brătescu a plecat de la cunoscuta butadă a lui Oscar Wilde, dar în expresia plastică apare foarte limpede convingerea ei că arta este o *comunicare «gratuită»*, în sensul filosofic al termenului, după cum se constată o progresie continuă în sensul dematerializării artei. («Va veni vremea materialelor ușoare», profetizase acum peste 70 de ani Apollinaire.)

Imaginile realizate de Geta Brătescu sînt rezultatul unei *acțiuni ficționale* — în acest sens am mai vorbit despre «mimarea» unui conținut într-un limbaj diferit — ce include uneori și *aspectul performativ* (de tipul extremă «culme a răbdării», «culme a neutralității de expresie», etc.).

Ele sînt, cum scriam în catalogul precedentei expoziții, mai curînd *concepte*, *indici*, *substitute*, *eșantioane fictive*, *stimulări programate*, care «se citesc» în blocuri macroscopice, ca serii ale unui același text *iconic*.

În cadrul acestuia putem sesiza — în deplin spirit transavangardist — *diferențele*. Apropierile față de poeticele îndeterminării și improvizației, ale operei deschise, ale cercetării vizuale cu tendință spre spectacularitate, sînt evidente. Geta Brătescu nu are însă intransigența perfecției orizontalității prin care — pentru transavangardiști — se refuză sau se neagă totalitatea vechilor valori estetice și morale. Stadiul plăcinității orizontale, ca formă teoretică maximă a libertății, este o altă formă a platitudinii, pare a considera Geta Brătescu, atunci cînd introduce, aproape peste tot, *supratema constrîngerilor asumate*, barierele autoimpuse din categoria *formelor canonice*. Acestea nu înseamnă încorsare într-un sistem gramatical, ci înțelepciunea liberei circulații despre care vorbea Klee: «Să avem grijă să ne putem mișca în jurul legii».



despre triumphiuri

dragoș gheorghiu

1. imaginea americană

Voiajul este o deplasare¹ în spațiu care pune în relație matematică două percepții diferite: cu cât distanțele pe axe sînt mai mari, cu atît valoarea funcției rezultate, numită exotism, va fi mai mare, limitele ei fiind incluse în valorile fiecăreia dintre părți, imagine conținută latent în fondul aperceptiv al privitorilor.

Nimic nu este (complet) nou sub soare: dacă subiectul (s) intră în contact cu obiectul (o), atunci el îl

percepe ca pe o imagine anterioară (o')²

pe care intelectul lui o proiectează asupra obiectului nou, pentru a-l apropia, a-l înțelege și a-l asimila; de aici și dificultatea voiajului, un «trepalium». Voiajul, percepția noului, impune astfel un mecanism fiziologic triunghiular, discret: Solon «călătorește în Egipt pentru negoț (o,nn) și pentru a-și face o idee (theoria) despre țară» (o'), «anumiți oameni călătoresc la Cnidos sau Olimpia doar pentru a o vedea pe Afrodita de Praxiteles și pe Zeus de Fidias (o,nn) (...) însă aproape întotdeauna se caută experiența mitologică (...) contemplarea divinității în aceste trăsături determinate»³ (o').

Descartes întrevezea o limitare în experiențele noi ale prezentului: «Les voyages nous confrontent avec les grands hommes du passé», triangulație istorică, cu un déjà-vu care anulează șocul; secolele XVI și XVII sînt epocile marilor RE-DESCOPE-RII triangulare: antichitatea bucolică sau bunul sălbatic (arcadian) austral.

Aceste imagini amintite sînt complet virtuale, sînt niște re-prezentări (o') ale realului (o), un spectacol. Lumea toată este percepută ca un teatru de operațiuni, de la atlasurile marinărești «Theatrum Orbis Terrarum», la drama engleză și pînă la actualitatea televizată. Evenimentele realului intră sub influența triunghiului psihologic, devenind «pseudo-evenimente», «noutăți sintetice»⁴.

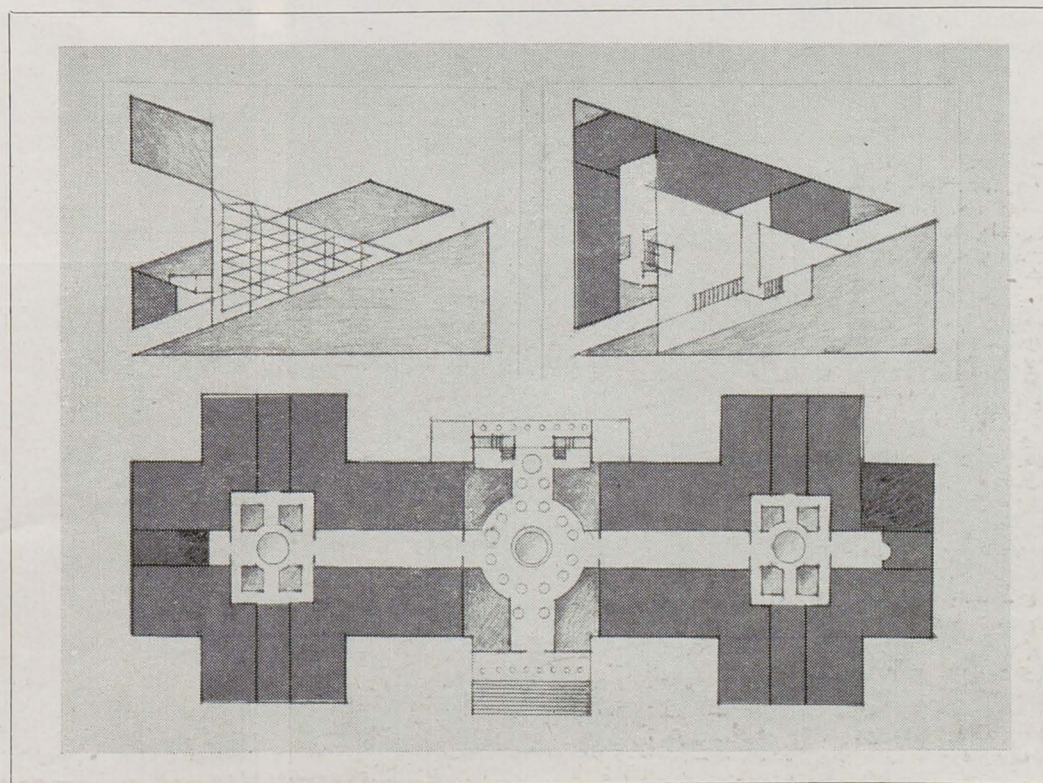
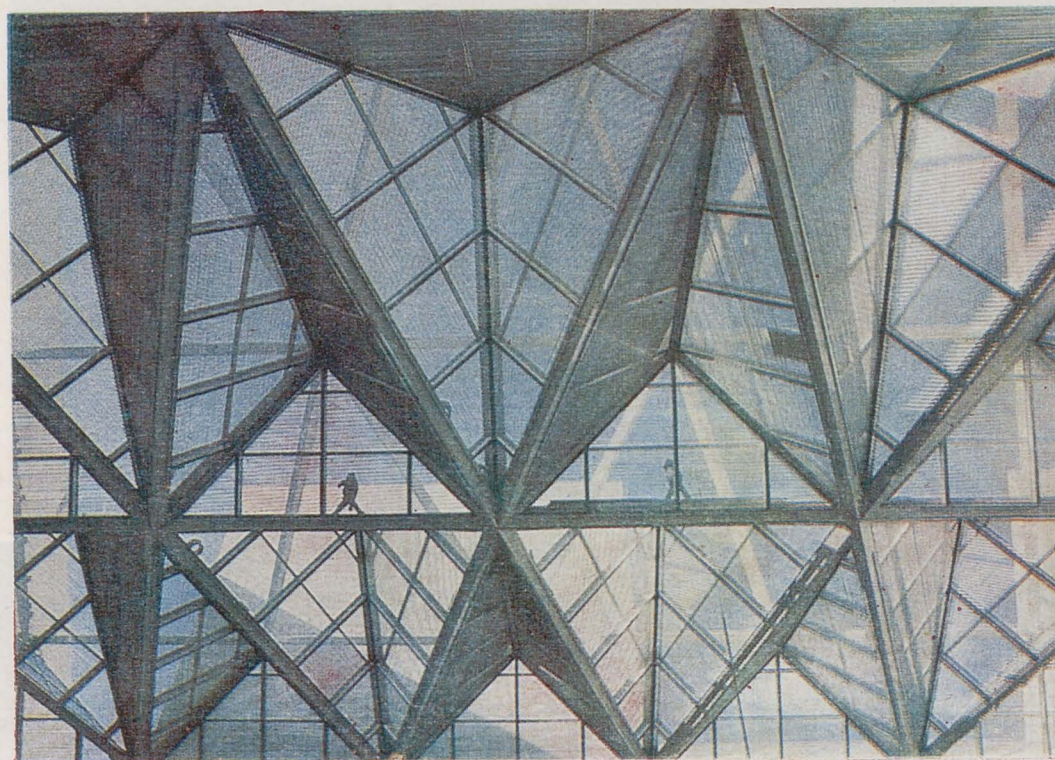
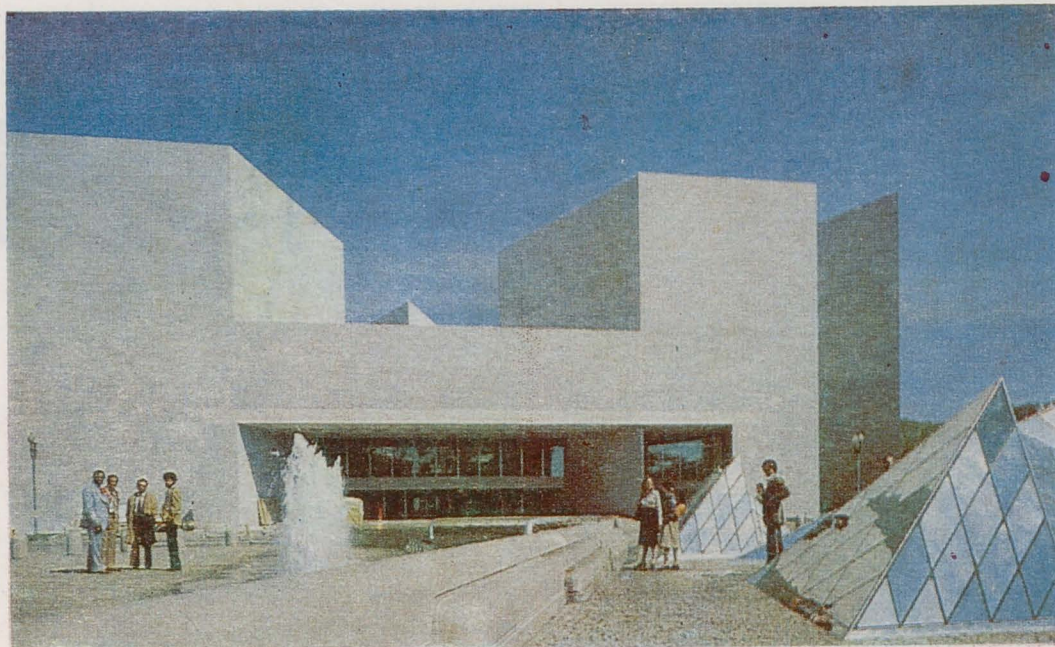
După cum a demonstrat R. Girard⁵, același principiu triangulează și satisfacerea dorinței, care trebuie mediată. Într-un eseu anterior⁶, am încercat să definim percepția timpului, care ni s-a părut că funcționează după o structură similară, de triunghi. Se conturează astfel ideea că gîndirea bazică este triunghiulară și că o comparație între culturi este o comparație între laturile oo', valoare pe care știința o denumește «eroare», poezia «metaforă», iar filosofia «Mâyâ» ori «lekton»⁷ (semnificat), în funcție de poziția geografică. Iluzia Măyei pornește de la Imagine; conștiința nu mai face «o diferență netă între ceea ce vedem și ce există de fapt»⁸.

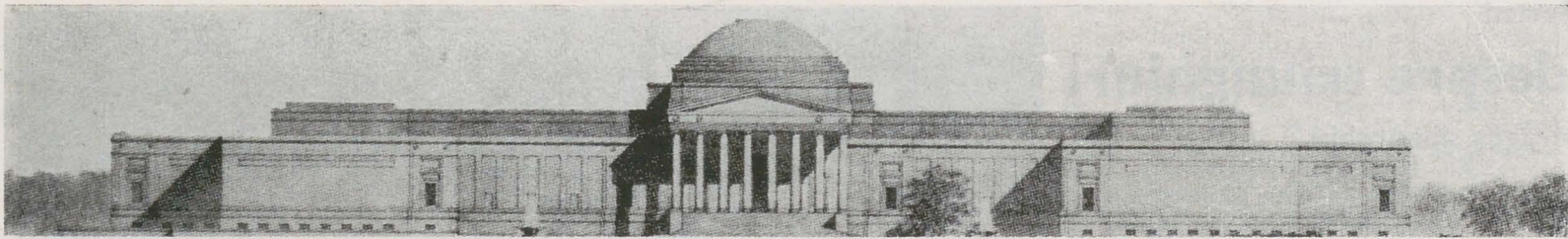
Ațiunea asupra imaginii duce la apariția pseudo-evenimentului, «prevăzut, imaginat sau suscit»⁹, «în scopul de a fi reprodus»¹⁰, în a cărui latură oo', raportul de ambiguitate cu realul, îl impune interesului public; între subiect și obiect, sau eveniment, apare (Mass) Media-torul care amplifică dorința, «fabrică imagini sau prepară articole în avans față de eveniment. (...) Cititorii și spectatorii preferă în curînd, în locul spontaneității faptelor, strălucirea reportajului și «impărtășirea» fotografiei»¹¹. «Noțiunea de real a luat o nouă semnificație (s.n.) (...) Imaginea vie reușea chiar să eclipseze palida realitate»¹²; pentru spectatorii primelor filme, modelele reale erau replicile șterse ale iluziei vii. «A te conforma înseamnă în prezent să te adaptezi unei imagini.»¹³ Bhagavat Gîtā propunea împotriva alienării realității o valoare medie a laturii oo': Krishna, zeul, imaginea virtuală (o'), sfătuiește avatarul Arjuna (o), să continue să rămînă în lume și să participe la Istorie, fără a-i da acestuia o valoare absolută, dezvăluindu-i mecanismul iluziei, care poate să-l «înlănțuie».

«Mai mult decît o invitație la Istorie, este pericolul de idolatrizare în fața Istoriei, pe care ni-l relevă mesajul Bhagavat-Gitei»¹⁴, situație creată de omul modern după dezeificare (Entgötterung), «golul rezultat /fiind/ compensat prin istoriografie și investigația psihologică a mitului»¹⁵.

Pentru Lumea Nouă, imaginea (istorică) a Europei este această dimensiune temporală, care completează latura lipsă, Entgötterung-ul triunghiului, de aceea pericolul temporalității este prezis artei moderne americane, dacă nu se «eliberează de greutatea culturii europene»¹⁶.

«Eșecul artei europene în a realiza sublimul este datorat oarbei dorințe de a exista înăuntrul realității senzației (...) și de a construi o artă înăuntrul





tramei purei plasticității. (...) Cu alte cuvinte, arta modernă, fără un conținut sublim, era incapabilă de a crea imagini subime, noi și incapabilă să depășească imageria figurilor și obiectelor Renașterii (...)»¹⁶. Abstractul devine un «new kind of mystique»¹⁷ «și astfel pentru prima dată în istoria modernă, nu a mai fost un model european care să deschidă calea. Drumul a trebuit să fie creat empiric și pe baza experiențelor anterioare (...)»¹⁸; dar procesul nu a durat mult: după consumarea Abstracționismului, «de la Ideal la Imagine»¹⁹, dimensiunea oo' ajunge la valorile aproape de zero ale Hiperrealismului, pentru ca să crească din nou, azi, spre o nouă Măia.

2. triangularitate Urbis et Orbis

Clasicist (deci triunghiular), construit «doar la un secol și ceva distanță de Versailles»²⁰, Washingtonul, orașul muzeu, este o sumă de imagini virtuale. Planul lui, conceput de Pierre Charles l'Enfant în 1791, de o monotonie estetică în percepția statică, devine interesant prin «rapida deplasare a spectatorului prin acest spațiu»²¹. Percepția spațiului baroc este, de altfel, triangular dinamică, observatorul punând în relație, în fiecare moment al deplasării, elementele parcursului cu obiectivul important al capătului de perspectivă; «lucrul important în designul urban nu este felul cum arată orașul, ci cum el ne afectează când ne deplasăm prin el. Acest concept de organizare este sistemul de deplasare cu toate semnificațiile lui (...)»²². Orașul cu o arhitectură tautologică, de la clasiști la post-moderni, are ca model virtual Capitolul («We shall be as a City upon a hill...»²³), a cărui compoziție estetică greco-romană se regăsește în volumetria interioară și exterioară a Galeriei Naționale (West Building), un «Capitoliu al artelor», sau în colajul extravertit al Ambasadei Canadei. «Modernul», în general auster și impersonal,

degajă totuși un aer european. «Cum trebuie să proiectăm orașe bune?/se întreabă criticul de arhitectură Wolf von Eckhart/ Consider fascinant că în căutarea răspunsului la această întrebare, designerii urbanști moderni se întorc inevitabil spre trecut. Inevitabil ei încearcă să înțeleagă ce a făcut atractive vechile orașe, atât de civilizate, atât de umane, atât de vii (...). Am pierdut de mult sensibilitatea naturală și instinctul de a construi un loc bun de trăit și trebuie să redescoperim principii vechi de design urban. (...)»

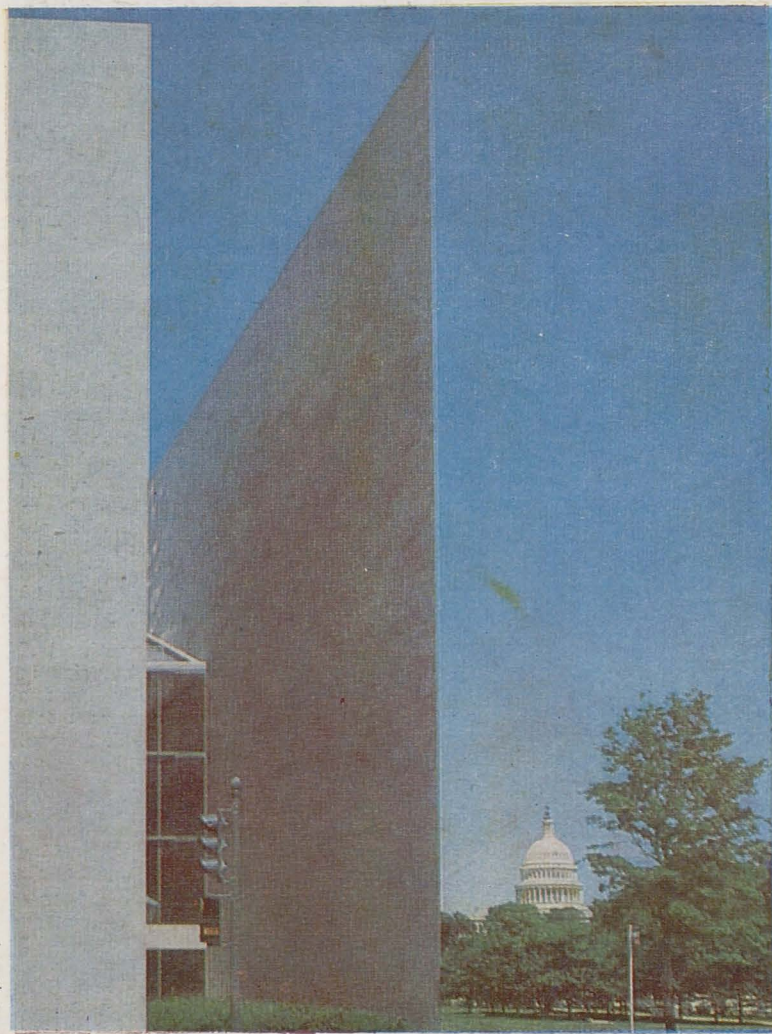
Este interesant de notat că, în conformitate cu spusele lui Kant, natura obiectului este determinată, cel puțin în parte, de natura subiectului care privește acel obiect, de asemenea principiile de design urban sînt mult determinate de privirea subiectivă a istoricului care le caută»²⁴; istoricul (de artă) «înlănțuit» triunghiului timpului este astfel imaginea «exemplară» a «istoricității ca mod specific de a fi al omului în lume»²⁵.

La Galeria Națională de Artă, la Centrul de Studii Avansate în Artele Vizuale, într-una din cele mai moderne și mai triunghiulare construcții din lume, istoricii de artă sînt invitați să completeze puzzle-ul Măiei, imaginea virtuală a Trecutului, a Timpului. Poate că triunghiurile bibliotecii și ale galeriei de artă sînt generate doar de forma situ-lui, condiționat de unghiurile străzilor «în stea» din fața Capitolului, deși folosirea tramei triunghiulare, pînă la cele mai mici spații sau obiecte, te face să bănuiești o intenție ascunsă, un mesaj; adevărul este însă altul: arhitectul, depășit de forța Imaginii proiectate, i-a cedat acesteia intenția constructivă; National Gallery (East Building) nu este funcțională (triunghiul nu este funcțional din punct de vedere al locuirii, nici măcar temporare), ea a devenit un imens (poli)silogism de granit roz, o utopie. Biblioteca triunghiulară (cartea este un mediator către «ceva») este o tautologie care l-ar fi încântat

pe Borges; împrejurul ei, sculpturile de cristal, din metal sau din sticlă metalizată, ale fîntîinii-cascadă, proiectată pe fațada clădirii clasice a Galeriei Naționale (East Building), se unesc, hipertrofiind triunghiul care, peste timp, se va înălța în curtea Luvrului, asemenea imaginii comune a Smithsonianului, a Bibliotecii Congresului, a lui «Air & Space Museum» sau a Hirschornului, care prin triangulație dau Orașului imaginea lumii.

NOTE:

- ¹ «Vechiul cuvînt englezesc TRAVEL (în sensul de «voiaj») era la origine același cuvînt ca și pentru TRAVALIUL, care înseamnă greutate, muncă (...), cuvînt ce pare derivat, trecînd prin limba franceză, dintr-un cuvînt din L. tina populară sau din romana vulgară: TREPALIUM, care înseamnă instrument de tortură cu trei țepușe. A voiaja — «Travaliu» — sau mai tîrziu «Travel» — era, în acel timp, a face ceva laborios și obositor». D. Boorstin «L'Image», p. 114.
- ² N. Himmelmann, «Trecutul utopic», p. 53, 56, 1980.
- ³ D. Boorstin, ibidem, p. 22.
- ⁴ R. Girard «Minciună romantică și adevăr românesc».
- ⁵ «Arta», nr. 11/1987, «Despre pietre».
- ⁶ Sextus Empiricus, «Împotriva matematicienilor», VIII, 11—12.
- ⁷ D. Boorstin, «L'Image», p. 238.
- ⁸⁻⁹ Ibidem, p. 24.
- ¹⁰ Ibidem, p. 27.
- ¹¹ Ibidem, p. 26.
- ¹² Ibidem, p. 243.
- ¹³ M. Eliade, «Symbolisme religieux et angoisse», p. 67 în «L'angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit», Rencontres Internationales de Genève, 1953.
- ¹⁴ M. Heidegger, «The Question concerning Technology and Other Essays», p. 116—117, 1977, Harper Ed.
- ¹⁵⁻¹⁶ Barnett Newmann, «The Sublime is now», 1948, în Theories of Modern Art, A source Book by Artists Critics, Herschel Chipp, 1970.
- ¹⁷ ibidem, R. Motherwell (Excerpts), p. 563.
- ¹⁸ Ibidem, p. 510.
- ¹⁹ D. Boorstin, capitol în «L'Image».
- ²⁰ L. Mumford, «The City in History», p. 403, Harcourt, Brace & World, Inc.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Wolf von Eckhart, «Urban America, The Expert looks at the City», p. 126, VA ed.
- ²³ D. Boorstin, «The American Experience», p. 15, Penguin Books 1965.
- ²⁴ W. von Eckhart, ibidem.
- ²⁵ M. Eliade, ibidem, p. 65.



in
mișcare (fotografia autorului)

Cascada NGA, East Building (fotografia autorului)

carmen popescu

STANISLAV PAMUKCIEV
DIMITAR CIOLOACOV

trei pictori bulgari • căminul artei (etaj)

Prezența celor trei pictori bulgari — toți trei la limita «Atelierului 35» (pentru a folosi un limbaj comun), dar fiecare abordând o direcție distinctă și benefic însușită — ne-a pus față în față cu o pictură de mare calitate, cu o problematică densă, experimentată din «miezul fierbinte al lucrurilor».

1. *Stanislav Pamukciev*: poate ce suscită (incită) interesul la o primă vedere e un fapt ce nu ține doar de aparență (ci și de esență), și anume dichotomia tratării tehnice — ulei pus în pastă groasă, agresivă / zone lucios-neconcrete. Personajului îi este acordată o atenție majoră: cel mai adesea grotesc, fantasmatic, cu accente tragice (vezi *Pietă*) — o singurătate impusă, dar și asumată, luciul fondului separându-l ca într-o lume ce nu-i aparține. În propriul său peisaj, personajul devine un intrus. Goliciunea sa nu e întâmplătoare, nuditatea accentuând tragismul, ca o haină a vulnerabilității și precarității; corpul din umbra pânzei (și cromatică și efectivă) se dezvăluie ca într-o naștere dureros-viscerală (vezi *Corp II*, *Corp III*).

Personajul nu poartă chip, doar o notație economică care nu individualizează ci, mai degrabă, pune o mască a universalității anonime. Carnație dure-roasă — tușa așterne o epidermă chinuită de accidente și asperități (*Pietă*, *Pas*). Atunci când apare, sporadic dar pregnant, obiectul sporește aerul de dezabuzare prin schematizarea agresivă a structurii sale. Prin fondurile lise se operează zone ale oniricului (cu accente fantastice uneori), unde timpul e abolit.

2. *Svilen Blajev* se impune cu o pictură de mare forță: deși prezent cu trei (a se reține numărul) lucrări, pregnanța acestora copleșește sala, umplînd-o prin densitatea lor maximă. «*Drumul*, *Adevărul*, *Viața*», «*Privire peste secole*», «*Fiinea*» (încercătura titlurilor nefiind neglijabilă) — ultimele două — triptice, dar și primul fiind marcat de verticalitatea celor trei personaje; simbolică 3-ului (ca cifră consacrată) e căutată și repetată.

Cromaticii grele, telurice, ca asprită de timp, pusă pe suprafețe ample, i se asociază cu o vigoare neobișnuită pînza de sac și foaia de plumb sau alamă (pusă cu brutalitatea materiei și, la rîndu-i, brutalizată într-un tridimensional dramatic). Figurile de plumb sînt în plus «împămîntenite» prin dublarea de o umbră densă. Dar tocmai din această împovărare materialitate irumpe în forță o stare de maximă spiritualizare.

Personajele, rigid hieratizate, își afirmă prezența ca o absență plină (chipul eludat, contururile esențializate, chiar de o manieră primitivă). Tradiția are o dublă filiație: pe linia frescei monastice (bizantino-)bulgărești și primitivismul viguros al artei populare (o esență a acesteia, nu un mimetism). Ubicuitatea simbolului-compoziție, titluri, rapel direct la instrumentarul religios (personaje, perspectivă etc.) — determină o citire pe nivele. Efortul extraordinar de recuperare temporală, plonjarea într-o altă vreme (vezi scrijeliturile) edifică o monumentalitate și o vigoare autentice.

3. *Dimitar Ciolacov* — picturile acestuia se așează sub semnul unui conceptualism esențializat. Se traversează o zonă a tenebrelor și (nu numai) cromatică e răspunzătoare de aceasta (negru obsesiv străfulgerat de alburii, roșu vital sau albastru, ca de urmele unor traiecte vizuale); tematica, pregnant intelectualizată, e copleșită de aspectul nocturn al realității: cealaltă față a lucrurilor, starea dramatică a Absenței («*Ceva nu s-a întâmplat*», «*Strigăt în noapte*», «*Orașul mort*»). Se dezvoltă o permanentă tensionare, o însingurare de tip existentialist a ființei, susținute și de un poverism căutat (colajul de carton etc.), schematizare și minimalizare — în aceeași idee a golului ce tinde să devină vid (vezi o structurare densă, plastică și intențională, în spatele suprafețelor aproape monocrome). De aici și abstractizarea, uneori vădită, ca răspuns la imposibilitatea de a transpune aceste stări obsesive altfel decît prin concept.

constantin popovici, ion atanasiu, rareș pantea,
alina roșca, vlad ciobanu • căminul artei (etaj)

Grupul, sudat aici ad-hoc (el afirmîndu-și totuși intenții perene), are o bună coerență — nu atît





fășurărilor spațial-temporale (temporare) ale unei aceleiași forme de a conviețui laolaltă — pare a fi problema principală. Poate de aici ideea ciclului (naștere/moarte, citim noi — nișa ca uter sau mormînt), translatarea comprimativă de secvențe mișcate (a cărei transpunere în piatră, bronz, lemn poate părea un paradox). Accentul cade pe chip și mînă, ca fiind cele mai grăitor-expresive și suportînd în cel mai vizibil chip curgerea timpului.

dumitru radu • orizont, « atelier 35 »

Sculpturile lui Dumitru Radu frapază mai întîi prin picturalitatea ce reiese din modelarea precipitată a gipsului (suprafață agitată într-o regizare dramatizată a efectelor de lumină, ce virează cromatic pe mărunțirea obiectului, susținută însă și prin culoare). Acestei urme sensibile (la modul fizic) a mîinii în modelaj i se contrapune o tratare, în genere, amplă a volumelor. Astfel, personajele dobîndesc o individualizare apăsătoare, o singurătate de tip ecran separator; pe lîngă aceasta un soi de hieratism înțepenit ce se revendică în timp din filiera plasticii egiptene — mă gîndesc la seria sculpturii în lemn sau ghips; scribi, cărturari mărunți etc. Apare o culturalizare (plastică) a personajului, ce se subsumează cărții (sau ideii de carte-pergament, tăbliță), confundîndu-se cu ea într-o anume reificare (vezi textul de catalog semnat Aurelia Mocanu).

Fizionomiile accentuate, chinuite, cu o privire albă (cea peste lucruri și timpuri, a nevăzătorului imediat) se leagă cu celălalt ciclu, mai marcat de dramatism, al personajelor prinse în capcana unei materialități (metaforice), ce le chthonicează împotriva dorinței lor. În ideea aceasta apare încadrarea figurilor în mase mari de materie, sau (mai grăitor-algoric) într-un zid-carceră-ghilotină, sau pur și simplu amplasarea lor într-o magmă rugoasă (fericită prezență a zgurei). E o exhibare de dramatism, o zbatere între protest și renunțare (vezi acel posibil Icar căzut, de un sfîșietor abandon).

anca constantin • hanul cu tei

Este vorba de un debut, al unei tinere artiste, decupajele și colajele Ancăi Constantin consonînd benefic cu această dublă stare factică. Lucrările par a fi rezultatul unui happening, efemeritatea materialelor (pînză, tifon, staniol, leucoplast) participînd tocmai la această idee (un tip de inabordare la ideea perenității operei). Pe aceeași linie — colajul de fotografii (apologia clipei); fotografiile cu autoportrete certifică o și mai mare implicare a artistei în act (decîi în operă). Ceea ce contează e acțiunea în sine, febrilitatea realizării — decupajul cu mîna rapidă, ruperea, capsarea, pensulația într-o grabă chipurile studiată — spectacolul actului complex, plin de savoare și de o obstinație a comunicării, o verbalizare prolixă (ca dintr-o angoasă a incapacității de a fi auzită, de a găsi partenerul ideal în discursuri...). De aici, lucrările par a fi deșeurile subtile ale acestor stări de « happening ».

Materialele, de o precaritate acută, nu sînt alese întîmplător: fiecare își are o semnificație proprie, o trimitere încărcată de amintiri și subtexte (se structurează o stratificare de alegorii ce răspund unui cod intim al Ancăi Constantin). Tulul și cărțile de joc — lîngă altele — întregesc apetența artistei pentru o atmosferă romantică, cu iz poetic « fin de siècle ». O încercare susținută de a recupera un timp netrăit (vezi din nou fotografiile — de data aceasta ale altora), o tînjire pentru o proiecție într-un trecut dorit dar imposibil. De aici și tristețile disimulate în spatele dezlăuirii afișate ostentativ (ca pentru a fura ochiul).

E de ajuns pentru aceasta să privim linia delicat-rafinată din desene — exponentă a unei feminine sensibilă, pentru a înțelege că aspectul epidermic (cromatic, compozițional) ce pledează pentru o fervoare senzual-solară, ascunde, în fapt, langori de tipul celor parcurse mai sus.

viorel chirea • orizont, « atelier 35 »

Expoziția lui Viorel Chirea (un cvasi-debut: prima prezență în București a tînărului artist) ne propune trei mari cicluri: Studiu de elemente posibile pentru o topografie a imaginarului (o continuare a ciclului expus la Tirgu Jiu), Memoria lucrurilor și Reflexe.

1. Studiu... parcurs mai întîi nu ca fiind anterior, ci pentru necesitatea stabilirii unei topografii; restituirea acesteia dintr-o zonă adîncă a subiectivității subconștiente; locul — ca element definitor pentru a construi imaginaritatea. Pămîntul ca păstrînd cel mai bine urmele, amprenta trecerii — o îngrădire memorativă — de aceea și tumulul ca prezență permanentă și obsesivă. Se operează secțiuni prin capcanele memoriei afective, ce compun ima-

de vîrstă și aspirații, ci prin preocupări traduse în limbaje similare — operînd sondări într-o zonă a suprarealului, o lume imaginară foarte aproape de cea reală; se lucrează cu răsturnări, un fel de refracții — vezi oglinda apei (metaforic vorbind) — vezi oglindă — vezi deformare.

1. **Constantin Popovici** este — credem — revelația grupului. Prezența sa afirmă o acuitate a percepției interioare, ochiul pare a explora dincolo de trup, de înveliș, un soi de radiografiere (de aici și puțința de a privi, « continuu » — multiplicitatea atitudinală într-un singur personaj). Plastic și spiritual, demersul se poate afilia la un tip de (neo)expresionism. În desen, linia e exorcizantă/deasă, de o apăsătoare repetabilitate/stearsă, ca învăluită în ceață, sau minuțioasă și sensibilă, un hotar abia perceput — cum apare în culoare. Fiecare element plastic capătă forță și operanță figurilor de stil în literatură, fascinantul ansamblu astfel rezultat (ferm și în același timp cu contururi ce-ți scapă) fiind într-un anume fel redeabil (în sensul paralelității) tinerei proze și poezii a deceniului 9.

2. **Ion Atanasiu**: predilecția pentru supreal aici se colorează într-o tentă chiar suprealistă (fără a simți povara etichetei). Majoritatea lucrărilor sînt compuse din aglomerări de personaje pe un fundal bizar-neutru, alienant prin neparticiparea sa.

Se naște o stare de angoasă (poate o formă de spleen) vis-à-vis de agresivitatea demonstrată de această omenire informă cu chip de manechin, fețe grotești ori doar speriate, mecanisme ce se insinuează în fiecă colț (un tehnicism dezavuant), și peste tot înfășurări dezordonate, dintr-o grabă a prinderii — vezi conotațiile verbului « a lega ». Cromatica e restrînsă, culorile ternizate rafinat răspunzînd imaginii aglutinante.

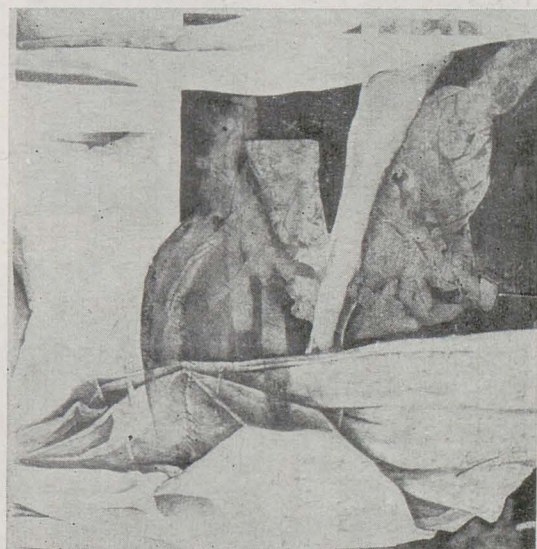
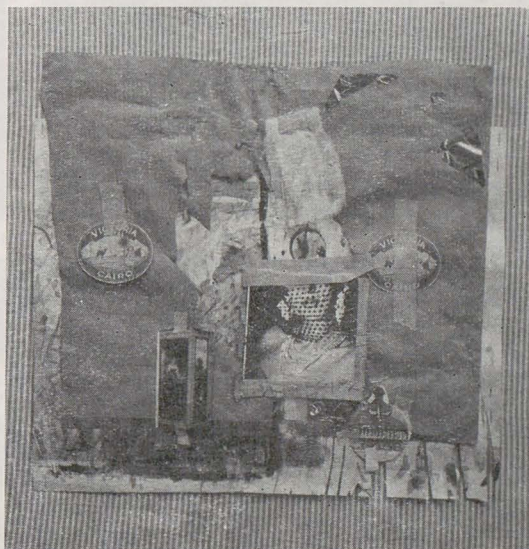
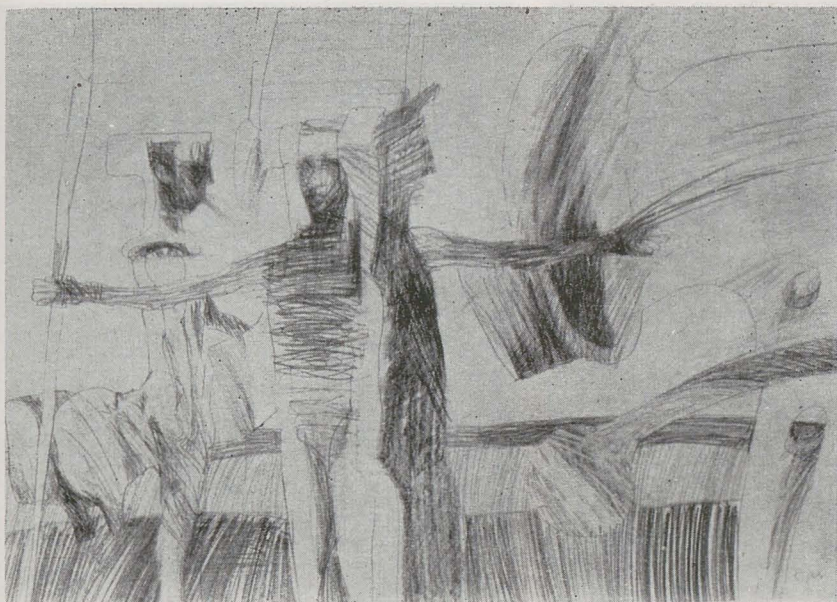
3. **Rareș Pantea** dezvoltă un simț penetrant al observației directe pe obiect, ce suferă apoi o simplificare în ideea expresionării maxime, o complicare compozițională prin asocieri frapante. Personajele au o puternică impostare în pagină, pregnanța acestora dovedindu-se și prin dialogul strîns și foarte direct pe care-l suportă între ele sau cu obiectele aferente (și asta în ciuda unei linii fine, abia trasate, dar de concentrată forță plastică). Lucrările sînt impregnate de umor (dar de o nuanță cinică), ironic și ludic (vezi și tiparele compoziționale — jocul motivelor decorative, etc.). Statutul scriiturii cu o caligrafie subțire, jucată anume pentru a consona conținutului plastic, are o apariție ambiguă: pe de o parte, posibil titlu, pe de alta, simplă trimitere (cu încărcătură compozițională), secvență.

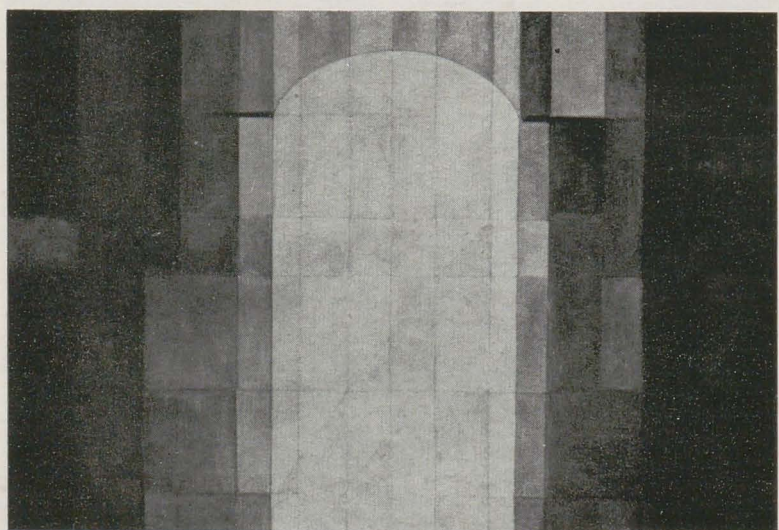
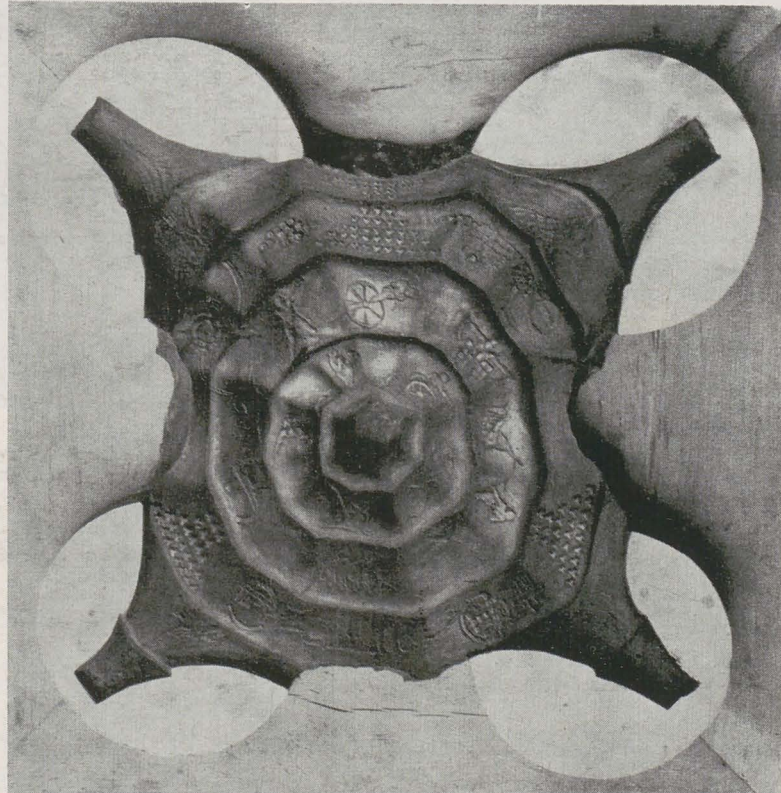
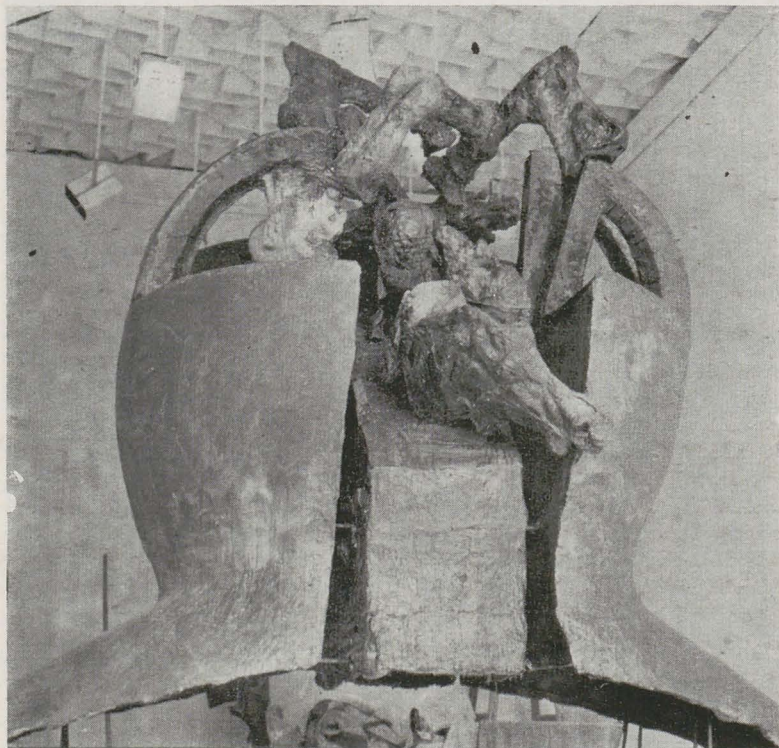
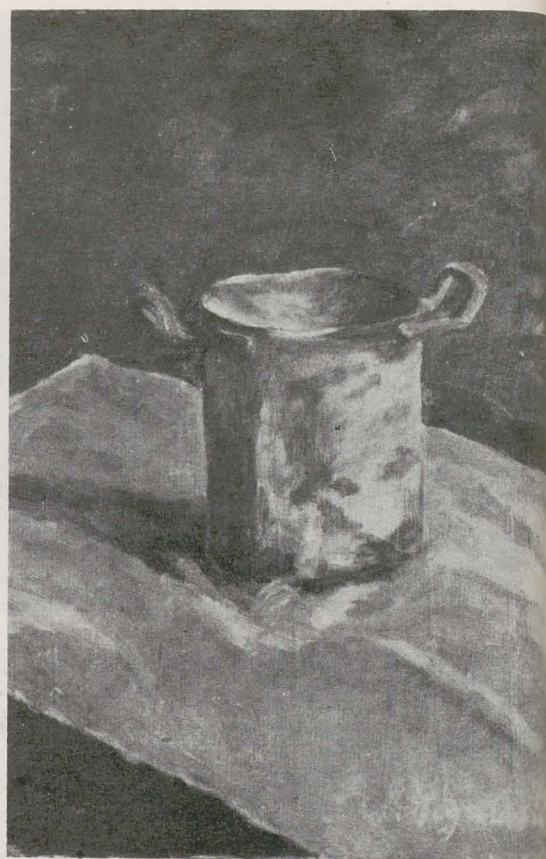
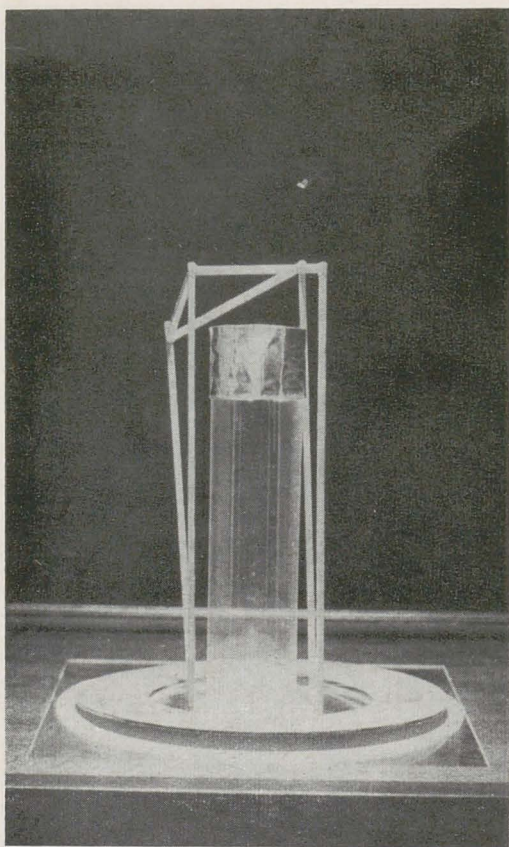
4. **Alina Roșca** se depărtează de ceilalți printr-o ancorare mai solidă în realitate (mai ales ciclul peisajelor, cu notații lapidare dar energice). Poate lucrările în baie (urmînd o linie cu care artista ne-a familiarizat deja) să o apropie de problematica grupului, prin compunerea sentimentală (fragmente-amintiri ale realității suprapuse) de tipul aglomerărilor haotice și aparent ilogice ale memoriei afective. Ambele cicluri pledează pentru calitatea de ilustrator (narator) a tinerei graficiene.

5. **Vlad Ciobanu** participă cu o plastică de relativ mici dimensiuni, în care problema timpului, a unei temporalizări în abstracto — o constrîngere a des-

p. 30
SVILEN BLAJEV

p. 31
CONSTANTIN POPOVICI
ION ATANASIU
RAREȘ PANTEA
ANCA CONSTANTIN
VIOREL CHIREA
VLAD CIOBANU
RADU DUMITRU





ginarul ca reflex (răspuns) păstrat în fața realității; tăieri, descompuneri, răsturnări — surprinderea procesului mnemotehnic în sedimentarea lui.

2. Memoria... subiectivarea e exacerbată pînă la granița unei obiectivări a inefabilului (urma lucrărilor păstrate în materia proteică a memoriei). Acesta — inefabilul — e căutat, hăituit în fiecare imagine, fără a-l putea înălța în discurs. Acel ecou polifonic al glasului lucrurilor în noi (în sensul restituirii Noptii în lumina de peste zi). De aici și tendința spre conceptualizare, imposibilitatea artistului de a ne comunica stările imaginar-afective decît, paradoxal, printr-o intelectualizare vădită; pe aceeași linie — prezența (uneori stînjitoare) a scrierii, o introducere în ecuație sau mărturie a straturilor succesiv temporale.

Modalitatea pe care o crede mai aproape de a transmite starea de inefabil (pe lîngă construcția compozițională onirică) e cea tehnică, de la precizia hiper (=prea) realistă a creionului la contururi șterse, laviuri învăluitoare.

Dar și reciproca — și lucrurile își au memoria lor — ne păstrează într-insele într-un fel vampiric dar benefic, de recipient al timpurilor trecute gata-gata de a se vărsa în prezentul diurn.

Împachetările lui Chirea sînt, de aceea, pe de o parte, modul de a încerca prin precar să păstrezi precarul, și, pe de alta, materia propice păstrării amprentei trecerii noastre.

3. La fel și Reflexele — lucrurile dobîndesc o axă de simetrie, sînt așezate în fața unei oglinzi ce le plonjează în cealaltă lume. Ziua și Noaptea față în față, întrepătrundînd realitatea cu imaginarul.

mugur pascu • eforie

Scenograful abordează piese de teatru (ori chiar poeme) cu pregnantă problematică filosofică, așa cum e cazul cu lucrările lui Blaga și Radu Stanca (preferînd poate tocmai numitorul comun din literatura acestora), contîrînd astfel «trilogii» paralele: cîte două machete pentru cîte două piese din creația mai sus amintită a scriitorilor, și grafică pentru cîte un poem (întrevăzută ca moment «cheie» prin prisma lui Mugur Pascu). Machetele (Zamolxe, Meșterul Manole — Blaga; Oedip salvat — Stanca) sînt însoțite și de o serie de fotografii care accentuează tranșitatea alb/negru a cromatiei uzitate. Ele degajă o simplitate concentrată, o traducere în limbaj plastic-scenografic a ideii, ajungîndu-se astfel la un fel de recurență a elementelor componente (al căror efect percutant mizează pe o supra-geometrizare, de tip paradigmă euclidiană) și pe o anume repetabilitate monotona a acestora — de aici și senzația unei muzici interioare, de o metafizică astrală. Vom adăuga la aceste componente și aportul luminii, a cărei prezență capătă un rol hotărîtor în structurarea compoziției. Așa cum ne apar în această expoziție, reduse la scară — atît dimensional cît și comunicațional — machetele lui Mugur Pascu par greu aplicabile unei efective transpuneri în scenă, tocmai prin purismul voit pe care-l degajă, proiecții utopice în care prezența vie a actorului nu se adecuează firesc.

Tocmai din această tindere spre puritatea Ideii, spre Utopie, ni se pare interesantă evadarea scenografului în alternativa vizualizării poemelor (Mirabila sămîntă, Testament), oferind imagini de un limbaj simbolic-metaforic, cu o pregnantă latură lirică (favorizată și de calitățile de rafinat colorist ale artistului). De semnalat în special ciclul cărților (Radu Stanca) — o virtuosă exprimare a particularului temei printr-o mediere desen/construcție de tip mental scenografic.

victoria alexiu • căminul artei (parter)

În această nouă expoziție, Victoria Alexiu demonstrează încă o dată că lecția postimpresionistă e asimilată cu conștiinciozitate, în dorința vădită de a se alătura măștrilor și tradiției picturii românești. Susținut, e adevărat, de un apetit (să-i zicem voluptuos, în sensul lui organic) pentru culoare, acest efort asimilativ păcătuiește printr-o apropiere prea strînsă. Compozițiile sînt construite riguros (în maniera temperamentală a artistei) și ordonat, conform unui alfabet plastic uzat și uzitat, rafinamentul cromatic înviorîndu-l și topînd, într-un fel, prea atenta structurare.

MUGUR PASCU
VICTORIA DEDU ALEXIU
SABINA NEGULESCU FLORIAN
IOAN BOLBOREA
ION MĂNDRESCU
RADU COSTINESCU
DANIELA ORĂVIȚAN-BELOESCU

Dintre lucrările expuse, o categorie aparte o formează portretele: tratate decorativ, în tușe largi ce mizează pe efectul complementarelor, ele au un vag aer «Art Nouveau», fiind «à la manière de» (în sensul afectiv-adulator) Tonitza (vezi perioada japoneză). Naturile moarte și peisajele afirmă o romantizată prețioasă a artistei, explicită atît cromatic cît și prin tematica abordată (vezi «subtexte filosofice»). Trecînd de la riguroasa atenție studiată, ce urmează lecția măștrilor în naturile statice (recuzită clasică: cartea, scoica, vasul cu flori), peisajele aduc — printr-o simțire tumultuoasă a naturii — prospețime și lumină.

sabina negulescu florian • căminul artei, parter

Elevă a maestrului Ressu, Sabina Negulescu Florian îi păstrează dascălului un loc aparte în sensibilitatea sa plastică — o moștenire preluată, dar într-un chip propriu, în care personalitatea delicată dar marcantă a artistei se afirmă cu pregnanță. Este impresionant acest tur de forță, prin prezența plastică și laboriozitate. În sensul unei tradiții înțeleasă polar (calmul clasicism ce rezultă din desenul sintetic și cromatica echilibrată — ca într-o perenizare a pînzei — și respirația largă, aproape monumentală îndrăznesc să spun — în ciuda dimensiunilor relativ reduse ale lucrărilor — de sorginte «modernă») — se afirmă o viziune integratoare, ce o plasează pe Sabina Negulescu Florian pe linia unei ascendențe fecunde.

Pînzele expuse se caracterizează printr-o forță concepțională (în spatele căreia se simte, desigur, feminitate și chiar o tandră apropiere față de subiect/obiect) și o lapidaritate sintetică a expresiei plastice. Instrumentarul este redus cu bună știință, fără risipiri inutile și exaltate, gama cromatică e restrînsă la stricta funcționalitate, din punct de vedere emotiv-comunicațional (rece și aproape prăfoasă), linia structivă, concisă, de o mare sobrietate.

Tematica lucrărilor e axată pe natură moartă și peisaj, ambele fiind, un fapt, o modalitate de a se apropia de un unic personaj: natura, în diversitatea și secvențialitatea sa. Frapantă este punerea în pagină; prin aduceri aproape, adevărate «grosplan»-uri, tăieri pe oblice dinamice (ce operează aproape răsturnări) se obține o pregnanță deosebită a obiectului, sobră pînă la frust — mărturie a unui simț artistic solid și în același timp liric.

ioan bolborea • galateea

Continuînd seria căutărilor sale plastice anterioare, expoziția lui Ioan Bolborea ne pune — totuși — față în față cu un fapt inedit, prin dublarea obiectului sculptural printr-un demers evenimențial, să zicem de tip happening (însă unul ce implică, rînd pe rînd, pe fiecare spectator). Este vorba de umplerea (aproape efectivă) a puțin generoasei galerii Galateea cu o unică sculptură, de mari dimensiuni, ce se instalează într-o relație mutual agresantă cu spațiul. Casca (fiind deja un loc comun în limbajul artistului) e secționată în două emisfere: la mijloc un miez ce o roată (impresia aceasta e accentuată de ulterioarele secționări ale celor două jumătăți — direcții de forță, dinamice, ca niște uriașe spițe tridimensionale) — vezi roata vieții și celelalte conotații, Fortuna labilis, etc. Casca este, de fapt, un coif, Bolborea încărcînd cu o simbolică proprie acest motiv — constrîngere, apăsare, recipient de gînduri și memorie etc. Coifului, pe filieră medievală, asociindu-i-se ideea Cavalerului (cu încărcătura de rigoare). În centrul lucrării e deschisă o izbucnire de forme tensionat organice, capete și picloare de cai, capete umane repetate obsedant într-un vîrtej necontrolat ce curge pe o pantă abruptă, înălțîndu-se într-un noian de semne.

Capetele de cai — citat aproape fidel după heleenism — nări dilatate, craniu ieșit pregnant de sub pielea emaciată, urechi împungînd aerul, rînjetul unui nechezat oprit (a nu se uita simbolică malefică, teriomorfă și nocturnă a calului). Figura umană e un fel de replică a cabalinului — pomeți ascuțiți, forma patologică a occipitalului — totul se învîrte într-un timp și o zonă don quijotești.

Turnarea întii în lut (păstrînd amprenta minii), revenirea în ceară — (a cărei ambiguitate plastică deconcertează), masivitatea pur geometrică a soclului negru, și apoi culoarea în sinea lucrării — un albastru virat violaceu — sînt tot atîtea elemente care, alături de ingenioasa amplasare obstructiv sufocantă a obiectului (sala fiind pusă să mimeze «casca»), contribuie la o regie cu efecte sconcertate, cu oarecari contorsionări baroce — vezi și «horror vacui» — de o dorită maximă tensionare și implicare.

radu costinescu • simeza

Noua personală a lui Radu Costinescu (mergînd pe un drum de liniar progres) se revendică dintr-o unică sursă, cu dublă aspectare: momentul precubist și chiar cubist al picturii (dualitate e prezentă printr-o cromatică de tip Cézanne, dar care poate fluctua între peisajele lui Gauguin și apetitul fauvilor) și, în același timp, o descompunere a structurii spațiale în maniera cubismului de început. Rapelurile pot părea prolixo și, de aici, inoperante, dar lucrurile nu stau tocmai așa dacă avem în vedere ambiția programatică a artistului (un program aplicat, și nu reieșit).

Ciclul «Arcadelor» — cel mai amplu în această expoziție — este marcat de direcția descompunerii și recomunerii unei noi spațialități, pe o tramă geometrică strictă sau jucată. Artistul apelează la forme elementare (considerîndu-le responsabile de purismul construcției) — pătrat, dreptunghi, triunghi, arc de cerc — cărora le răspunde o monocromie de albuli vag colorate. Arcada (vezi și textul de catalog — Victoria Anghelescu) e susceptibilă de a fi citită «dincolo de»: un prag între două lumi. E o opțiune deliberată a lui Radu Costinescu, alegînd drept mediator lumina ca personaj principal. Construind noi spații, printr-un joc ambiguu de reflecții și refracții, ea transparentizează arhitectura, creînd totodată și legătura cu ciclul anterior al Vitraliilor (un joc calculat la rece, exponentul perfect (non)ludic al lucrărilor de aici).

În peisaje, în schimb, lumina acționează de maniera unei descompuneri-transformative a culorii, mizînd pe contrastul cald/rece, în care contururi verzi, albastre, violete încearcă să abstragă figurativului reprezentările «calde» ale naturii (vezi în acest sens și unicul portret al expoziției). Ca și dincolo, acest exces «intelectualizant» răpește mult din prospețimea lucrărilor, conferindu-le severitate și uscăciune.

françois pamfil

val gheorghiu • orizont

Dintre acei (puțini) confrăți care — cum spune Alin Gheorghiu — folosesc cartea nu numai ca motiv de natură statică — scriitor și teoretician la fel de harnic ca și în pictură, Val Gheorghiu înseamnă în spațiul picturii ieșene (și nu numai) un posibil ferment de emulație. Căci, lucid și rafinat cititor al culturii meșteșugului, beneficiar al unei biografii artistice aflată într-un continuu efort de decantare a unui limbaj cît mai personal, pictorul este — încomod, sau necesar ca un reper de comportament, altora — dublat de un «savant». De acest lucru ne-a reconvins și selecția sa de la «Orizont», în fapt o amplă expoziție personală realizată în ultimii cîțiva ani. O expoziție i-am spune «monotematică» în măsura în care subiectul ei unic putea fi aici — dincolo de pretextul pictural și de titlurile de la catalog — cercetarea, analiza unor spații. «Locuri» plastice cu identități diverse și populate de personaje dialogînd după scenarii varii, dar totodată spații sintetizînd pictural cu mijloace asemenea dacă nu chiar identice. O atitudine ce s-ar fi putut considera, în grabă, ca manieristă în afara observației că problema autopropusă era, în fond, aceea nu a convocării ci tocmai a demobilizării unor mijloace la îndemînă în practica picturii. Astfel, cu o asceză canonică, Val Gheorghiu pare a dori să se lepede aici de procedeele «clasice» oricărui fel de pictură întreprins de el pînă acum impunîndu-și recurgerea la *discursul sărac*. Deliberat sînt deci abandonate: modelarea volumului între umbră și lumină, semnul staticii atestat de umbra aruncată, conturile spațializînd situația unor planuri, variația tonală ș.a.m.d., singurele gesturi permise, în acest sever cadrul cu faptul pictural, fiind acelea ale tentelor plate articulate prin juxtapunere. Discurs sărac dar, paradoxal, ne frustrat de polifoniile unei subtile picturalități sau eșuînd pe reciful — la foarte mică adîncime aici — al decorativului, fatal bidimensional, văzînd că puterea renunțării o implica parcă acum și pe cea a unei sporite capacități de orchestrare a timbrelor instrumentelor rămase în concert.

O analiză morfologică cît de cît aplicată fiind imposibilă în spațiul unei rubrici ca cea de față, ne mîrginim să semnalăm această expoziție ca pe un moment memorabil din calendarul expozițional al toamnei '88. Totodată semnalăm cititorilor că o selecție de reproduceri din materialul expus, dîmpreună cu un interviu în care pictorul (cel mai în măsură!) încearcă să deslușească coordonatele drumului pe care-l parcurge în prezent, pot fi consultate în nr. 7/1988 al revistei noastre.

aurelia mocanu

daniela orăvișan beloescu • galeriile helios, timișoara

Deja consemnate de veghea criticii asupra zonei de vest a hărții artistice, ciclurile de desene ale Danielei Orăvișan-Beloescu « Desfășurări » și « Avertisment » propun figura umană ca nucleu generator de investigații plastice. « Pentru mine, declară artista, reprezintă un exercițiu plastic pe tema nașterii și a morții sau a facerii și desfacerii. Personajele desenate rostesc un dublu discurs: unul al ființei umane propriu-zise, urmînd un traseu ascendent și avînd ca punct de pornire eliberarea dintr-o stare embrionară; altul, cel al figurii umane ca semn, poate ca simbol cosmic. Starea inițială are sensul unui nucleu, început al expansiunii universale, iar mișcarea ca atribut al vieții urmează să fie legătura pentru termenii om-univers. »

Considerată, în genere, (Coriolan Babeți) o temă rarefiată în arta contemporană — « Körpersprache » — trezește, iată, interesul unor artiști semnificativi ai tinerei generații, precum Marilena Preda-Sânc, Olimpiu Bandalac, și nu numai, argumentul fiind o secțiune a ultimei personale Wanda Mihuleac. Găsim în interesul față de trup ca forță transformatoare de realitate un moment comun și acut al « setei de real » (Magda Cârneci). Concentrarea emoțională pe o figură expansivă energetic convoacă proceduri expresioniste: conflicte plastice, zbateri, contorsionări, turbulență optică, secționări și intruziuni de planuri-tampon. La Marilena Preda-Sânc o provocare lucidă impune un figurativ frust și exorizant în cîmpuri plastice epurate rațional. La Bandalac torsionările anatomo-spațiale devin o cheie de articulare a energiei vitale, transportată de gestul grafic.

La rîndul său, Daniela Orăvișan-Beloescu folosește, pentru desfășurările morfemului-trup, nuclee de umbră din care secvenționează mișcarea sau amorsează conflictul. Starea de emergență a desenului în cărbune, cretă sau guașă pe suporturi foarte diverse, este în grad înalt propice livrării problematicii de tensiune viscerală și spirituală totodată. Detaliile anatomice, trecute prin fulguranța liniei și peteii încapsulează cicluri vitaliste somn-moarte, naștere-trezire, cuplu, în regim grafic de insurgență sau estompă, ce amintește sensul acut al nudului la Ipoustéguy.

Între franchețea figurativă neo-expresionistă și studiul emoțional al organicității, Daniela Orăvișan-Beloescu probează revenirea prin trupu la mai grave și nemediate cuprinderi ale realului, prăzi de mare preț, cum le spunea Valéry, stări foarte complexe sau efemere, valori iraționale, senzații incipiente, rezonante, corespondențe, presentimente ale unei instabile profunzimii.

valentin ciucă

gheorghe lungu • galerie cupola, iași

Pentru Gheorghe Lungu, pictura echivalează cu împlinirea unei vocații căreia îi subordonează propria sa existență. De aici, calitatea sentimentului infuzat imaginii, firescul și dezinvoltura ce-i caracterizează gestul artistic, fervoarea și pasiunea nedisimulată a comunicării. La o privire mai atentă însă se pot dezvălui și alte aspecte ale mecanismului artistic propriu acestei spontaneități grafice și, mai important, modul personal de asimilare al lecției unor maeștri ieșeni contemporani.

Este, desigur, interesant de urmărit și analizat felul cum își alege un tînr creator ascendențele și filiațiile posibile, pînă unde și cum, rămînîndu-le fidel, își ia apoi cuvenita distanță spre a-și putea exprima, întreagă și nealterată, propria sa individualitate artistică. Fără a « cita » abuziv « directorii de conștiință », Gheorghe Lungu le continuă într-un mod particular subtilitățile de limbaj; pentru el, tehnica tabloului depășește nivelul unui adjuvant oarecare și devine o componentă esențială în complexul proces de elaborare a operei. Ea exprimă, totodată, felul său de a înțelege și trata problemele raportului dintre conținut și formă în artă. Vorbind despre filiațiile posibile, nu mi se pare deloc întîmplător faptul că Gheorghe Lungu s-a simțit atras de creația lui Adrian Podoleanu și Dan Hatmanu, de la fiecare din ei preluînd, laolaltă cu riguroasă construcției grafice și unele accesorii, artificii ce pot conferi individualitate și pitoresc imaginilor. Și, acest lucru, indiferent dacă este vorba despre o natură statică, peisaj sau portret. În fiecare dintre ele se simte pulsul incitant al vieții, o veridicitate izvorîndă din apropierea de esență și natura lucrurilor, dar și din contactul cu lucrul naturii. Ca orice

moldovean (Gheorghe Lungu s-a născut la Ștefănești), pictorul vădește o reală aplicație pentru reflecția liberă, asociată doar unei predispoziții lirice, ale căror corespondențe formal-cromatice includ atît expresia metaforică, cît și narativul savuros, pîcant prin ironie și anecdotie.

Astfel, în ansamblul deplin coerent și convingător al expoziției figurează lucrări ce valorifică una sau alta dintre amintirile tipuri de reacție, linia lor comună fiind însă calitatea de sagace observator al spectacolului lumii. Trecerile pot părea uneori prea tranșant demarcate între efuzia lirică din unele peisaje, îndeosebi cele minate de melancolia toamnelor ieșene și compozițiile cu personaje, unde elementele expresioniste dețin rolul dominant. Firește, în acest al doilea caz, nu se ajunge pînă la exacerbări ale trăirilor individuale în detrimentul analizei, deoarece se inter pune, cu discreție, grila vag ironică a autorului. În astfel de împrejurări, raporturile oarecum conflictuale dintre eu și lume se rezolvă prin intervenția unui spirit generos, cu accente mai degrabă bonome decît vituperante. În aceasta îmi pare a consta, finalmente, particularitatea atitudinală a artistului. Portretele celor apropiați, inclusiv autoportretele, dobîndesc chiar o notă de familiaritate, deși putem identifica exprese trimiteri la iconografia de sugesție bizantină. Numai că, hieratismul canonic al acestui tip de pictură este surmontat printr-o cuceritoare franchețe a expresiei. Expoziția lui Gheorghe Lungu are, între altele, și meritul de a dovedi vitalitatea reală a climatului artistic ieșean, unde, dincolo de autoritatea maeștrilor, se află încă suficient spațiu de afirmare a unor talente de certă profesionalitate.

octavian barbosa

ion mândrescu • simeza

Ion Mândrescu este un sculptor pentru care lemnul, piatra, lutul, devenit pe loc formă încremenită, în ipsos sau bronz, se arată a fi egal de atractive pentru imaginația sa plămuitoare. Ce spun, egale? Nu cumva mă înșel, datorită excelenței manuale, execuției impecabile, în toată etapele ei, unității de viziune și concepție, în fine, coerenței în gîndire și realizare? Din aceste multiple unghieri de vedere, nu cred că mă înșel. Dar dacă privim mai de îndeaproape și îndelung lucrările, atîta vreme cît vîzul și mîna, ascultînd de îndrumările ochiului, explozează, netulburate și aproape tactil, meandrele conceptuale ale gîndului dezvăluit în ipostazele sale materiale, parcă începe să se înfiripe bănuiala, dacă nu convingerea fermă, că aici este vorba de o apologetică a lemnului, o suveranitate subiectivă a acestuia, mai degrabă o preeminență afectivă în colaborarea muncitorului-artist cu materia și uneltele sale.

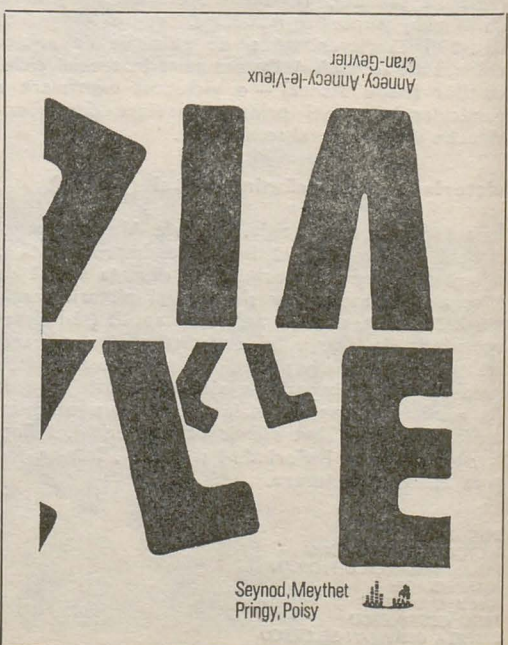
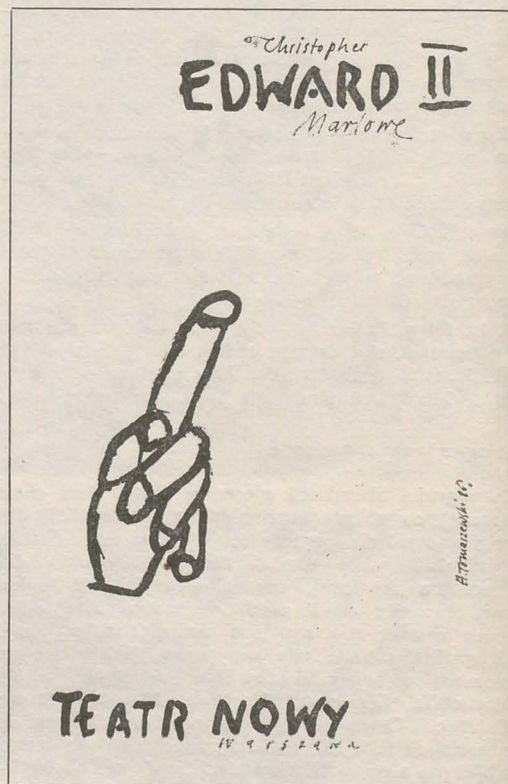
Lemnul își dezvăluie, încă din pădure, capacitatea arhetipală vie, de fenomen și formă originare, a căror nostalgie patetică artistul o mărturisește fără ocol, chiar cu mîndrie pentru temeritatea sa. În comparație cu caracterul oarecum inert al pietrei și, într-un fel, derivat, al bronzului, lemnul i se supune cu drag ca o sălbăticiune, recunoscîndu-și stăpînul. Gestul cunoaște încordări supreme în abordarea lemnului, de o severitate senină, niciodată însă rece, misterios și tandru cînd cioplitura directă despică și recompune piatra, devine îngăduitor și maleabil în înclășările senzuale ale lutului, prevestind soliditatea perenă a bronzului.

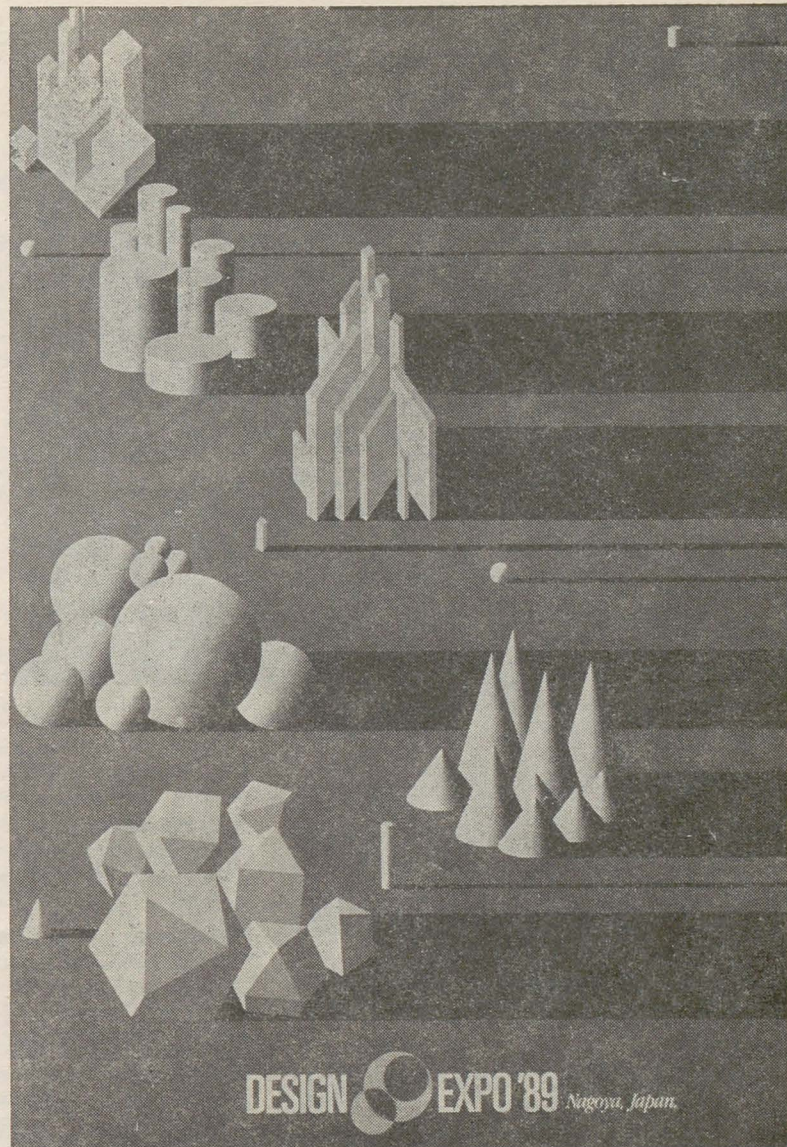
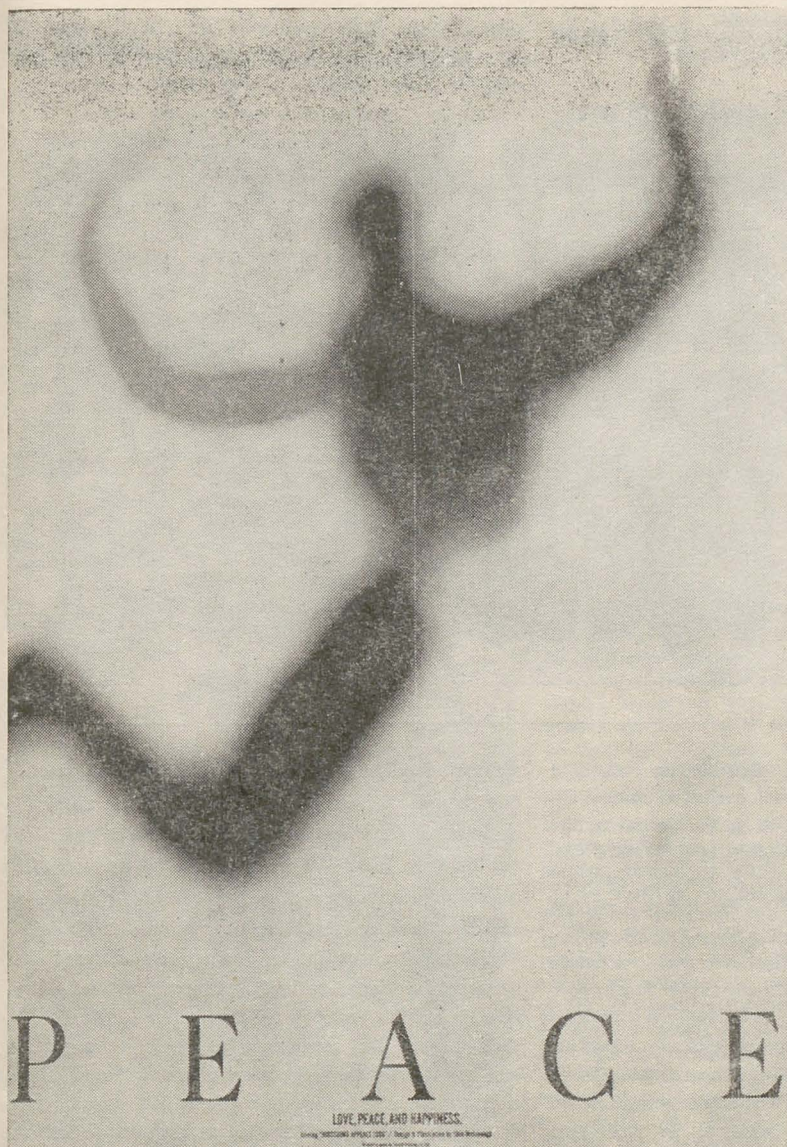
Artistul este o natură problematică, bîntuit de întrebări, cu și fără răspuns. Raporturile sale cu realitatea obiectivă, cu motivul devenit subiect pentru imaginație, nu se reduc la aspectul văzut-plăcut (sau neplăcut și reprezentat ca atare). Realitatea îi stă în față, încă nedeazăluită în adîncul său, seducătoare și teribilă, acolo unde sensul determină mișcările materiei. Originarul este pretutindeni, sub coaja lucrurilor și, cîteodată, liniștit și imperceptibil, la suprafață. Nu pentru că cineva ar fi dat jos coaja, ci pentru că ea însăși are asemenea aptitudini și este capabilă să îndeplinească neașteptate funcții simbolice. Drumul nu este mai ușor cînd miezul este la suprafață. Dimpotrivă, poate fi și mai greu. Este de ajuns să privim reliefurile sculptorului. Ele stau alături de statuile celorlalte, la fel de grăitoare, sintetice, laconice în expresivitatea lor, în ciuda desfășurărilor baladești pe care nu le refuză, ci le sugerează cu toată puterea. Un sculptor complex, ajuns la maturitate, cu reținută stăpînire de sine este Ion Mândrescu. Un sculptor pentru care natura este încă deplin pilduitoare. Natura pe care el știe să o asculte, se pare, bine. Dacă va fi și consecvent, atunci ce reproș i-am putea aduce? Niciunul.

meridiane

bienala internațională de afiș — varșovia

La 6 iunie 1988 s-a deschis în galeriile « Zacheta » din Varșovia a XII-a ediție a Bienalei Internaționale de Afiș, organizată de Ministerul Culturii și Artelor al R. P. Polone, Oficiul Central pentru Expozițiile de Artă, Asociația Poloneză a Graficienilor Desig-neri. Comitetul de organizare e alcătuit din: Walde-





mar Swierzy, grafician, profesor la Academia de arte din Poznan — președinte; Lech Majewski, grafician, profesor la Academia de artă din Varșovia — vicepreședinte; Andrzej Nowaczyk, grafician, profesor la Academia de artă din Varșovia — secretar; Romuald Socha, grafician, a supervizat organizarea expoziției.

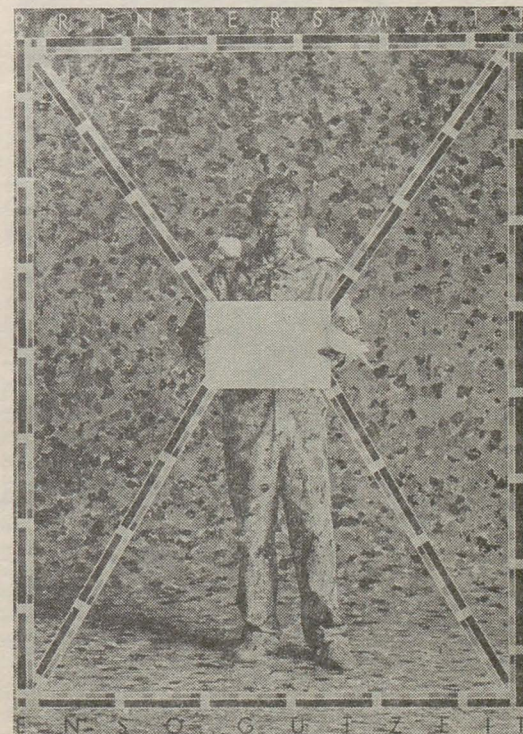
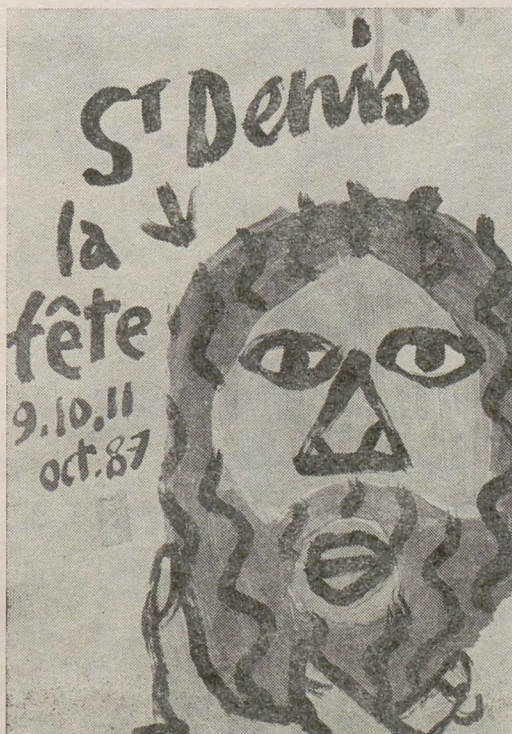
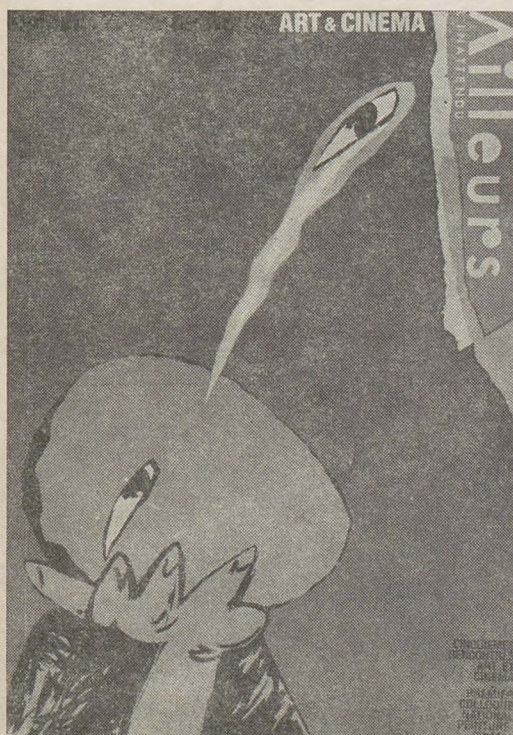
Juriul expoziției a selectat 812 lucrări, semnate de 483 artiști, din 38 de țări, dintr-un total de 2106 piese, semnate de 847 autori (45 țări).

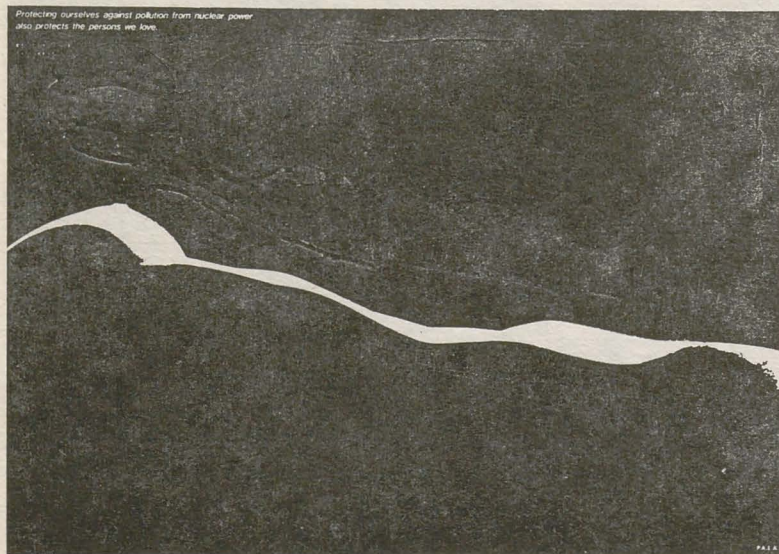
Dintre lucrările acceptate, cel mai mare număr aparțineau unor artiști din următoarele țări: Japo-

nia (154), Polonia (147), S.U.A. (54), Franța (53), R.D.G. (45). Juriul de premiere este alcătuit din următorii artiști: Tapani Aartomaa (Finlanda), Valeri Akopov (U.R.S.S.), Massimo Dradi (Italia), Jorge Frascara (Canada), Siegfried Odermatt (Elveția), Gérard Paris-Clavel (Franța), Sándor Pinchehelyi (R. P. Ungară), Guthier Rambow (R.F.G.), Franciszek Starowiejski (Polonia), Roslaw Szaybo (Polonia), Mieczysław Wasilewski (Polonia), Ikko Tanaka (Japonia), Maciej Urbaniec (Polonia), Zdenek Ziegler (Cehoslovacia). Premiul special al juriului (inițiat de Academia de artă din Varșovia) a fost acordat

lui Jozef Mroszczak, care a fost timp de mai mulți ani președintele juriului Bienalei.

A XII-a Bienală Internațională de Afiș va fi însoțită de manifestări adiacente: expoziția de afișe Mieczysław Wasilenski și Darek Komarek, la Muzeul Academiei de Artă; expoziția Roslaw Szaybo, la galeria «Studio»; expoziția de pictură Franciszek Starowiejski, la galeria «Alicja și Bożena Wahl»; expoziția «Centrul graffiti-știlor», la Casa Artiștilor graficieni; expoziția artiștilor premiați la a XI-a ediție a Bienalei, la Muzeul Afișului din Wilanow, etc.





meridiane

stefano ruta

ruxandra balaci

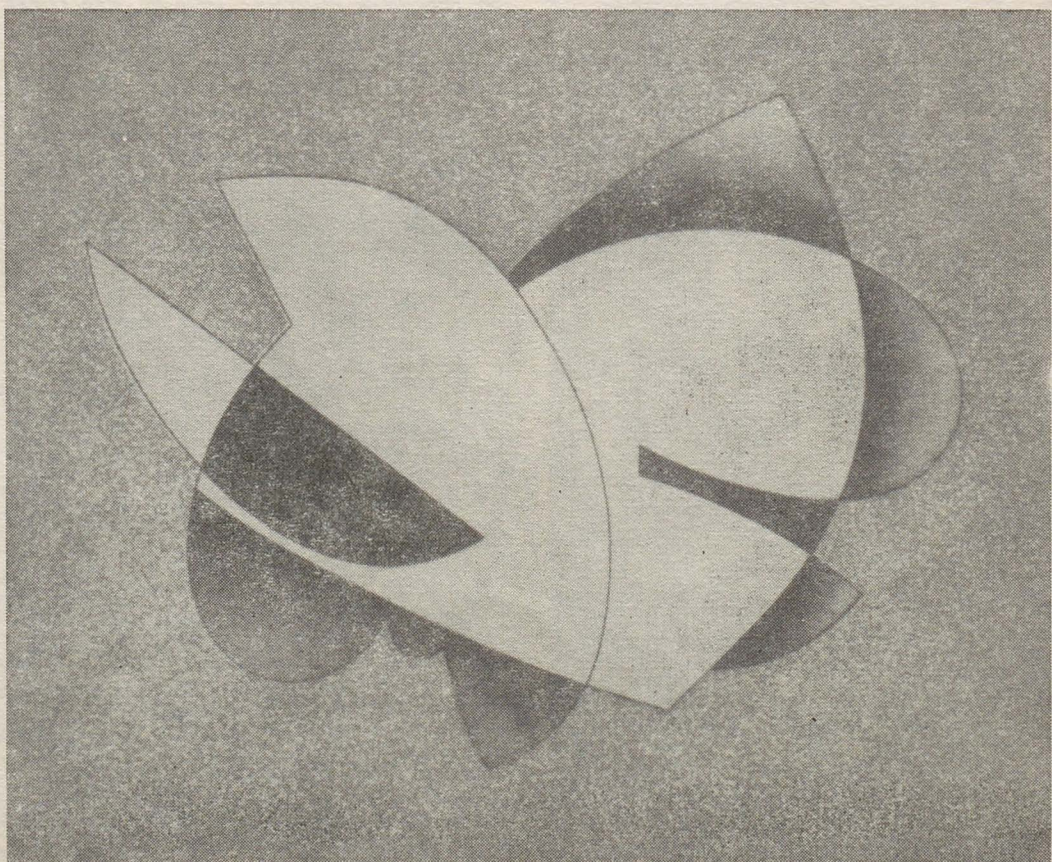
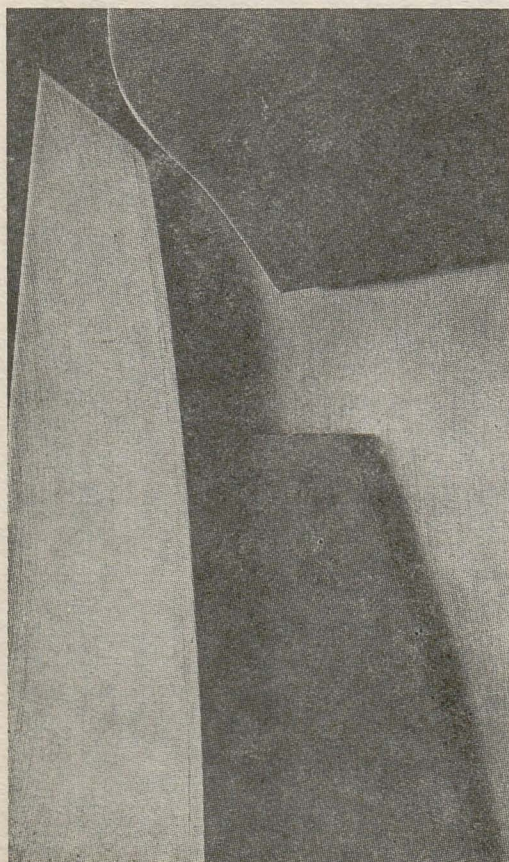
Născut în România din părinți italieni, Stefano Ruta a copilărit în Dobrogea, a cărei nostalgică amintire îi stăruie încă vie în inimă. În timpul celui de-al doilea război mondial s-a stabilit la Roma unde desfășoară, în ultimele trei decenii mai ales, o susținută activitate artistică, în emulație spirituală cu fratele său, cunoscutul sculptor Roberto Ruta*. Generozitatea posibilităților expresive ale lui Ste-

fano Ruta este probată de diversitatea soluțiilor formale adoptate pe parcursul evoluției sale artistice; diferitele modalități de a se prezenta, fie că înclină către formule mai picturale, în care efuziunea lirică se manifestă de o natură spontană («Obiecte marine» — 1983), fie către rafinate rigori geometrice («Verticală roșie-neagră», «Fluture de dimineață» — 1973), fie mai recente «compoziții metalice», sînt conexe toate prin firul ariadnic al unei trăsături definitorii: o interiorizată, subiacentă liricitate, temperată de structuri reglementatoare; emoția inițială nereținută se exteriorizează «ordonat», formulat, comunicabilă privitorului de o *limpida maniera*. Se săvîrșește în pictura sa o modulare (ca reținere selectivă, ca decantare) a impulsurilor emoționale în forme ce tind către puritatea geometrică. Rezultatul este, uneori, dobîndirea unei inefabile eleganțe a dozărilor formale și cromatice (captarea unor efecte stranii prin echilibrarea culorilor de aceeași intensitate («Compoziție abstractă» — 1985).

Alteori atenția artistului se concentrează asupra exploatării rafinate a materialităților. Sub auspiciile unor atari preocupări trebuie înțelese cele mai noi realizări ale lui Stefano Ruta: colajele-semireliefuri din aluminiu, carton argintat, colorat, și lemn ce au constituit obiectul expoziției din 1987 de la Gubbio; forme aleatorii decurg una din cealaltă, aproape fluidizate, delinind traiecte grafice expresive (rezultate din jocul de umbre și de lumini strălucitoare ale metalului laminat); pe suprafața lor, focalizator vizual, apar unice intervenții cu accente cromatice violente (de obicei roșu intens, distribuit cvasipunctiform), personalizînd impersonalul, rece luciul metalic.

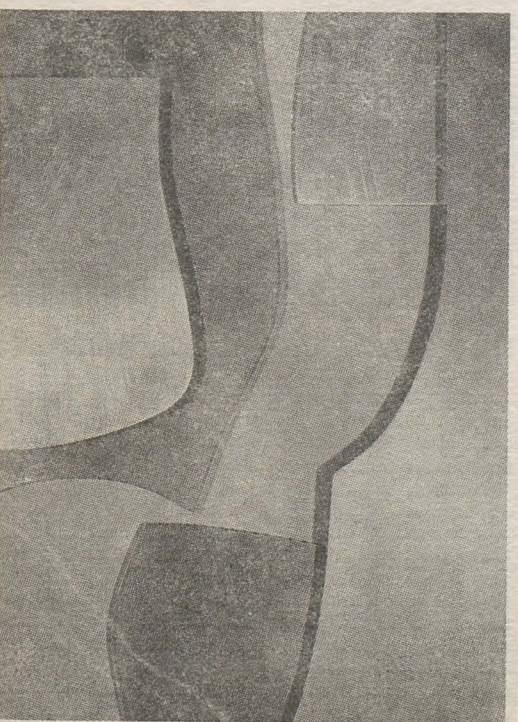
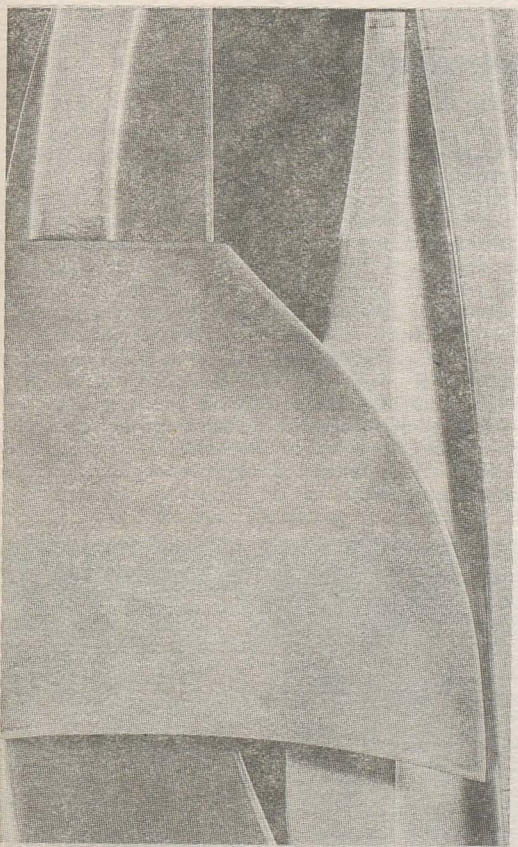
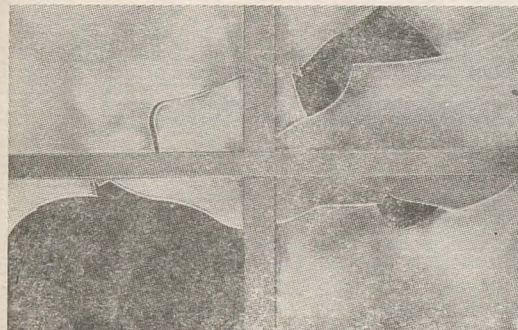
Jocul cu materialitățile exploatează efectele proprii, specifice fiecărui tip de textură (lemn, metal, etc.), în același timp încercînd însă (o preocupare foarte actuală în mediul italian) și o voalare a acestor efecte, o negare a lor, un soi de «depersonalizare» a materialului, de căutare a unor efecte aspecifice. Criticul Guido Giuffé remarcă: «Suprafața picturală

* Prezentat publicului românesc de către prof. Vasile Drăguț, în paginile revistei «Arta».



la Stefano Ruta este, în primul rând, o arie a prezențelor formale: acestea sînt protagonistele unei subtile dar esențiale trame narative, cea a acordurilor, nu a contrastelor, a echilibrului compozițional, nu a îndrăzelnelor spațiale, a unui misterios lirism, nu a raționamentului rece».

Demersul lui Ruta creează o reușită echilibrare între vocația unei formulări plastice de cerebrală coerență și liberul flux al visărilor interioare.



cărți/idei

„cumințenia pămîntului“

adrian-silvan ionescu

În colecția «Curente și sinteze» a Editurii Meridiane a apărut nu de mult cartea «Cumințenia pămîntului» de Dan Grigorescu.

Autorul, pasionat cercetător al fenomenului cultural și al zonelor de interferență a artelor, ne oferă și de această dată o lucrare plină de probleme de meditat asupra unor arhetipuri și influențe oferite de unii artiști, independenți, sau de întregi curente ale secolului XX. Într-un admirabil studiu de critică de artă comparată, Dan Grigorescu sintetizează reperele cheie ale fovismului, cubismului, suprarealismului, expresionismului, abstracționismului, procesualismului, conceptualismului etc., la unele accentuînd filonul inspirației, la altele contestîndu-l sau găsind o altă sursă decît cea consacrată pînă acum.

Într-o firească nevoie de întoarcere spre origini, artiștii europeni ai primei decade a secolului XX au avut revelația nu a propriilor pași ai strămoșilor lor spre civilizație, nu a «barbariei» artei paleolitice superior din lanțul franco-cantabric (ce-i drept, abatele Breuil avea să descopere minunata peșteră de la Lascaux cîteva decenii mai tîrziu), ci a artei popoarelor naturii din Africa, Oceania și America.

Dar, entuziaștii «fani» ai culturilor primitive erau confrunțați cu o mare dilemă de care ei înșiși nu-și puteau, totuși, da seama, rămînînd să o evedențieze cei de după ei, din perspectiva timpului ce trecuse: era vorba de felul în care se asimila o formă de artă al cărei mobil și sintaxă le erau străine, de modul în care o adaptau propriei lor opere. De obicei se rămînea la stadiul acelei mult dezbătute forme fără fond, a înțelegerii superficiale, la nivelul învelișului criant și atractiv prin distanța lui față de regulile prestabilite ale anatomiei și proporțiilor conforme canoanelor europene. Era vorba de preluarea semnului fără mesajul său, a formei fără conținutul ei simbolic, rămas incomprehensibil omului alb și rigidelor sale matrici culturale. Se perpetua mitul «bunului sălbatic», vechi de două secole, căci aplecarea artistului modern spre produsele plasticii confrăților primitivi era, în speță, o regăsire a purității, a curățeniei și o căutare a esențelor prin epurarea detaliilor, ce se repercuta doar asupra aspectului exterior al operei.

Se pierdea însă din vedere că între cei doi creatori era o mare diferență. În vreme ce pictorul ori sculptorul alb aveau un statut bine definit, așa ceva nu exista la civilizațiile naturii, nici în vechime și nici chiar în contemporaneitatea lui Gauguin, Vlaminck, Picasso sau Kirchner. La amerindieni, spre pildă, în miriadele de limbi și dialecte folosite de la Rio Grande pînă în nordul înghețat, nu există un termen specific pentru a desemna arta și artistul. Acolo fiecare membru al comunității își putea decora singur armele, hainele, locuința, cu egal talent, existînd chiar o emulație în acest sens. Un fel de artist ar fi putut fi socotit doar vrăciul sau șamanul care confecționa măștile rituale dar, pentru că intenția nu era axiologică ci praxiologică, nici chiar el nu era în totalitate un plastician în accepțiunea pe care cultura europeană o dădea cuvîntului. Profesorul Dan Grigorescu statuează foarte bine aceste probleme atunci cînd spune: «(...) transmiterea unor forme are nevoie de realizarea unui anumit tip de comuniune spirituală, altminteri e amenințată de primejdia unei imitații superficiale». (p. 11) «Nu încap discuție, dorința de a re trăi experiența artistică a societăților primitive era o uriașă naivitate.» (p. 41) «(...) Se instituia o nouă realitate, realitatea interioară a artei. Era, așadar, firesc ca, într-un asemenea climat, semnificația rituală a statuii sau a măștii să nu fi fost luată în seamă, deși uneori era intuită (e drept, îndeajuns de vag) de artiștii europeni: ei erau atrași de sinteza abstractă a formelor, de arhitectura suprafețelor care putea fi redusă la cub și la sferă» (p. 20) — și, conchide autorul (evocînd spusele lui Claude Lévi Strauss) — «(...) prelucrarea artei negre de către europeni e un episod al estetismului, o simplă atingere a două suprafețe». (p. 43)

Subiectul — promițător prin generoasele trimiteri în zone culturale atît de diferite și îndepărtate — a mai fost abordat pînă acum de multe ori — realizîndu-se cercetări de referință în materie, din care nu putem să nu amintim pe Robert Goldwater, cu «Primitivismul în arta modernă» (Edi-



tura Meridiane, București 1974), Jean Laude cu «La peinture française (1905—1914) et "l'art nègre"». (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme)» (Editions Klincksieck, Paris 1968) și Charles Wentinck cu «Moderne und primitive Kunst» (Freiburg — Basel — Viena 1974). În lucrarea de față, Dan Grigorescu analizează critic majoritatea titlurilor apărute pînă în prezent — dovadă stă impresionantul aparat critic, ce face dovada parcurgerii unei substanțiale bibliografii ce acoperă nu numai, restrictiv, domeniul artei moderne și al contactelor ei cu producțiile exotice, ci și alte arii de cercetare, de la arheologie la folclor, de la mitologie la astronomie, de la sociologie la teoria culturii, fapt ce demonstrează marea deschidere a cărții de față înspre varii sfere cu care are tangență tematica propusă. Numai în acest fel putea fi redactat un text atît de dens și bogat în informații, din care rezultă concluzii atît de pertinente privind observațiile celorlalți autori: «În ultima vreme au apărut cîteva cărți în care, aplicîndu-se un procedeu elementar al comparativismului, sînt prezentate, paralel, reproduceri după opere de artă primitivă și după cele ale unor artiști moderni. Asemănările sînt adesea frapante, dar nu e întotdeauna sigur că ne aflăm în prezența unor raporturi cauzale, a unei influențe directe, că artiștii europeni au cunoscut piesele presupuse a le fi fost modele.

E foarte adevărat că influențele sînt adesea mediate, dar și pentru o asemenea ipoteză e nevoie de stabilirea certă a unor date, dincolo de asemănările formale. Cîteodată, însă, orice dubiu e exclus, pentru că artistul însuși își mărturisește sursa.» (p. 77) O ilustrație aleasă cu multă trudă, din surse disparate și greu accesibile, vine să susțină aserțiunile anterioare. Sînt alăturate măști africane și lucrări de artiști care au fost inspirați de ele, deități maya și sculpturi de Henry Moore, monumente megalitice, petroglife ori gorgane și «land art» contemporan. Din păcate mesajul iconografic se pierde din cauza realizării tipografice mediocre. În capitolul cel mai amplu al cărții, «Sinteză brîncușiană», Dan Grigorescu face un foarte detaliat și academic excurs în mitologia și folclorul universal, cu trimiteri și comparații la cele românești, convergînd spre deslușirea originilor cîtorva dintre lucrările de marcă ale marelui sculptor: «Sărutul», «Măiastra» și «Cumințenia pămîntului» (care, de altfel, dă și titlul cărții, inspirat ales pentru a reprezenta marile legături ale artei dintotdeauna cu originile primordiale ale formelor de bază).

Astfel, Dan Grigorescu dezavuează, cu argumente irefutabile, toate teoriile cercetătorilor anteriori în privința arhetipurilor operei «sfântului din Montparnasse» (cum îl numește Peter Neagoe), pentru că «(...) opera brâncușiană se cuvine raportată la un *fond mitic* (...); nu *forma*, nici modalitățile simplificării sunt cele ce revelează sensurile primordiale căutate de Brâncuși, ci apartenența la un strat de cultură străveche în care «formele umflate de plastică», disprețuite de artist, erau necunoscute, iar meditația — prilejuită, după cum credea el, de crearea fiecărei statui — se afla în centrul absolut al artei». (p. 143)

O încadrare a creației lui Brâncuși într-o sferă de influență ar fi fost minimalizantă. În această privință, profesorul Dan Grigorescu conchide, cu devoțiunea suscitată de acest subiect: «Intenția acestor pagini e aceea de a sugera că, vreme de o jumătate de secol, arta sculptorului român a realizat o sinteză la care au participat deopotrivă sensurile originare ale tradiției românești, semnificații ale culturii indiene și ale celei africane. Nivelele la care creația lui a comunicat cu aceste straturi și idei străvechi sînt, firește, diferite ca și apropierea ei de ceea ce ar putea fi interpretat drept modele ale ei.» (p. 175—176)

De la partea de istorie de artă pură autorul se implică în fenomenul creativității contemporane trecînd la critică de artă. Sînt astfel comentate și analizate diverse aspecte ale artelor plastice din actualitate, de la noi sau din străinătate. Aici vom întîlni cîteva admirabile mici monografii de artiști marcanți ai momentului care răspund, fiecare cu imaginația și posibilitățile sale de expresie plastică, mesajelor ancestrale ce vibrează, anamnetic, în orice spiritualitate conștientă de forța tradițiilor naționale și universale. De aceea, redescoperirea valorilor artei tradiționale a indienilor americani prin anii '60—'70 ai secolului și aflul de publicații cu caracter istoric, artistic, etnografic ori memorialistic generat de aceasta, a creat o adevărată revoluție în arta Lumii Noi. Aceasta a dus la apariția artiștilor indieni cuți care, diferit de părinții lor artizani anonimi, posedau aceleași mijloace de expresie ca și artiștii albi, creînd astfel Noua Pictură Indiană. Cu o decadă și jumătate în urmă mai înainte, Jackson Pollock, fără a avea vreo ascendență amerindiană, fusese inspirat, la începuturile sale, de arta băștinașilor din regiunea sa natală și lucrase în consecință. Totuși, Robert Rauschenberg — promotorul și cel mai important exponent al artei pop — deși avea chiar sînge indian în vine, nu s-a prevalat niciodată de aceasta în opera lui pentru a fructifica moștenirea culturală străbună. Au făcut-o însă alții, fie meșteșuguri indieni curați, precum R. C. Gorman (cînd picta motive de pături Navajo, înainte de a studia cu monumentalistul Carlos Merida și a fi influențat de stilul muralismului mexican), Randy Lee White (cînd simula pictografiile din preerie) sau Dan Namingha (cînd picta măști kachina și dansatori Pueblo, nu atunci cînd făcea peisaje); ultimii doi au avut expoziții în România acum cîteva ani. În schimb la Fritz Scholder, T. C. Cannon, Kevin Red Star sau Virgil Veloy, în afara subiectelor, nimic în tratare nu este indian, căci tehnica de ulei ori acril și sintaxa plastică sînt cele ale albilor. La Allan Houser — singurul sculptor cult indian — cu atît mai mult, pentru că el este un Apaș din zona sud-vestică, unde sculptura nu era practică, spre a nu mai vorbi că el nu folosește lemnul ci piatra și bronzul. Pentru profesiunea de credință a unui reprezentant al Noii Picturi Indiene mi se pare revelantă inserarea aici a unui fragment dintr-un interviu ce i l-am luat lui Fritz Scholder în 1972 (nepublicat la acea dată), cu prilejul expoziției sale de la București, organizată împreună cu fostul său elev, T. C. Cannon: «Nu vreau să fiu socotit în mod special indian ci *pictor*. De altfel sînt metis. Sorgintele mele franco-germano-anglo-irlandeze nu mă lasă să lucrez în stilul tradițional indian. Dar strămoșii mei indieni îmi dau subiectele. Nu știu mai nimic despre poporul meu. Am aflat însă multe despre el din cărți de istorie scrise de albi. De aceea nu mă limitez la un singur trib ci ilustrez o întreagă gamă de teme din Marile Preerii, din sud-vest, etc. De fapt sînt tradiționalist. Am cercetat fotografiile lui / Edward S. / Curtis care a făcut documentație în ultimele zile (de glorie, n.n.) ale indienilor, la cumpăna dintre veacuri. Deși el îi iubea foarte mult, a creat o imagine falsă a lor, ceva ca o poveste romantică. Nu ceea ce erau ei în realitate, ci ceea ce ar fi trebuit să fie pentru o poză reprezentativă. Sînt foarte mult influențat de el.

De fapt am copiat pe pînză multe din fotografiile sale. Dar în modul în care am crezut eu că erau ei (indienii, n.n.) în realitate. De aici ironia mea

amară. Am încercat, totuși, să pictez indianul real, nu „pielea roșie”.

Ultimul capitol este dedicat creației plastice românești actuale ce reflectă puternica ei concertare cu tradițiile culturii populare, cu aceea necesară căutare a rădăcinilor ideatice și formale care să poată susține trunchiul unei opere solide și perene. Aici sînt date exemple de sculpturi care și-au ales lemnul ca material în care se exprimă cel mai bine, specific pentru arealul românesc, pentru construcții, artefacte și cioplitori țărănești — Gheza Vida, Ion Vlasiu, Ovidiu Maitec, Napoleon Tiron. Apoi autorul salută, ca pe o lăudabilă acțiune, organizarea de expoziții în incinta Muzeului Satului și de Artă Populară, ce contribuie de la sine, prin simpla alăturare, la observații comparatiste între exponatele muzeale și piesele create de artiștii contemporani, în spiritul ancestralului filon popular, care obligă și impune prin «locul» pentru care s-a optat.

Bogată în traiecte de urmat pentru căutarea sorgintelor unor opere de artă ce au intrat demult în conștiința universală ca niște «capete de serie» pentru unele curente, sau pentru întreaga creație a unui anumit plastician, volumul «Cumințenia pămîntului» datorat profesorului Dan Grigorescu, prin amploarea și rigoarea științifică a studiului, reprezintă o contribuție de mare valoare la receptarea și reinterpretarea artei moderne.

cărți/idei

un pionier al picturii moderne românești

adrian-silvan ionescu

La 19 ani după apariția ultimei monografii acordate lui Constantin Lecca¹, iată că personalitatea acestuia este evocată de dr. Paul Rezeanu într-un amplu studiu publicat în seria «Artiști români» a Editurii Meridiane (1988). Avem de a face cu o cercetare de mare profunzime a bogatei opere a lui Lecca, dezvoltată pe atîtea planuri de interese și pasiuni, de tehnici și genuri, încît pericolul de a-și pierde unitatea și de a se fărîmița ar fi fost iminent dacă nu ar fi fost el un artist foarte meticolos, sever cu sine și cu munca sa, care știa să-și dozeze energia și să-și urmeze cu obstinție obiectivul propus. Chiar dacă rezultatele eforturilor sale plastice nu corespundeau totdeauna calitativ aspirațiilor ce le generaseră, nu i se pot contesta lui Lecca bunele intenții și poziția de ilustru înaintaș al picturii românești moderne.



În multe privințe, Constantin Lecca este un precursor: mult înaintea pictorilor pașoptiști și a lui Theodor Aman (care abia se năștea în 1831 și căruia i-a fost magistru, călăuzindu-i primii pași întru artă) el se dedicase picturii istorice și portretelor de domnitori, ale căror fapte mărețe le redacta el însuși cu un condei plin de talent (căci debutase, de fapt, ca literat ce-și ilustra singur scrierile) pentru «Biblioteca Românească» a lui Zaharia Carcalechi. Apoi, înaintea lui Tattarescu, Szathmary, Trenk și a altor pictori documentariști locali ori peregrini pe la noi, el face documentarism arhitectonic și peisagistic încă de la 1830, pictînd monumente și ruine medievale tot cu intenția de a le litografa și populariza în rîndul maselor. Un anunț din «Curierul Românesc» este peremptoriu în acest sens (ca și pentru felul în care cei doi făceau

reclamă publicației lor): «După o călătorie de trei luni, D. Zaharia Carcalechi dimpreună cu D. Constantin Lecca pictorul, au venit în capitala noastră aducând a 3-lea și a 4-lea parte a Bibliotecii/ rumânești cu chipurile Marelui Mihai Vodă și Ștefan Vodă al Moldovei. D. C. Lecca în vremea călătoriei sale, a zugrăvit toate ruinurile rămanilor care le a vizitat, și care se vor da la lumină prin Biblioteca rumânească dimpreună cu descrierile lor. Vrednic de toată lauda ar fi cînd rîvnitorii/ prenumerații (abonați, n.n.) ai Bibliotecii/ Rumânești/ ar priimi cu bucurie a înlesni pe isvoditorul ei a se întoarce mulțumit la casa sa, unde plin de rîvnă să urmeze cu darea afară a întreprinderii/ sale celei ostentitoare. Toată lumea știe că pentru tălmăcirea și alcătuirea cărților trebuiește vreme și osteneală, spre tipărirea lor greli cheltuieli și mai vîrtos și cu așa lungi călătorii; pentru care sînt poftiți ca toți iubitorii/ de înaintarea neamului prenumerați a lua în băgare de seamă jărtviele sale și a ajuta cu prenumărația întreprinderii sa»².

Lecca și-a dat seama de necesitatea democratizării artei prin multiplicarea litografică, prin reproducerea ieftină de mare tiraj la care accedea cele mai diverse pături sociale, mai ales acelea care nu-și puteau permite luxul unei picturi în ulei. De aceea artistul a fost un litograf prolific, înscrind-se, alături de Gheorghe și Alexandru Asachi, între părinții gravurii românești, ce se dedicaseră acestei tehnici pentru valoarea ei de difuzare a culturii, de modelare a gustului estetic și a sentimentelor patriotice ale contemporanilor. El și-a instalat chiar o tipografie la Craiova, unde publică prima revistă oltănă cu pronunțat caracter cultural, intitulată «Mozaicul». Paul Rezeanu subliniază, pe bună dreptate, activitatea de editor a pictorului căci, după ce revista își încetează apariția după un an de existență, el continuă să publice diverse volume de beletristică, teatru, educație și morală.

O altă latură a preocupărilor sale artistice este cea de monumentalist — lucrînd singur ori în colaborare cu Mișu Popp — decorînd în stil neoclasic mai multe biserici din București (Curtea Veche, Sf. Gheorghe Nou) și Craiova (Sf. Ilie, Madona Dudu). Aceasta îi aduce notorietatea și multe comenzi de portrete. Căci, pe lîngă toate celelalte, el a fost unul dintre cei mai celebri și căutați portretiști din deceniile patru-șapte ale secolului al XIX-lea. Rafinatul om de cultură care a fost Ulysse de Marsillac, directorul și redactorul mai multor gazete francezești ce apăreau în Capitala României, în serialul său *Études sur la Roumanie*, publicat în «Le Journal de Bucarest», vorbind despre pinacoteca instalată la Academie, îl așeza pe Lecca în fruntea portretiștilor prezenți acolo, cu o seamă de chipuri de contemporani ori de personalități ale trecutului, lucrate din imaginație: «Toate amintesc cu mare fidelitate costumele timpului și este curios să vezi cît de rapide au fost sub acest raport transformările care s-au realizat în România. Prințul Grigore Ghica, ai cărui fii trăiesc printre noi, poartă încă vechiul costum greco-bizantin, veșminte lungi și fluturînde, gugluman mare și majestuos, ceva de oriental și de indolență care pare să înlăture orice idee de activitate. (...) Prințul Alexandru Ghica, fratele precedentului, este primul care a purtat costumul european; adică aproximativ uniforma unui general rus, uniformă care de atunci a fost modificată apropiindu-se cu fiecare zi tot mai mult de uniforma generalilor francezi. (...)»³ Lecca și-a împărțit activitatea majoră între pictură istorică — realizînd cîteva pînze memorabile care au intrat în conștiința națională, confruntîndu-se cu derularea imagistică a evenimentului descris, devenite arhetipuri folosite cu devoțiune de toți urmașii dedicați acestui gen (precum «Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia» care i-a influențat și pe D. Stoika și pe Costin Petrescu atunci cînd au fost confrunțați cu același subiect) — și portretistică de actualitate. El a acordat atenție unor personalități marcante ale vieții politice și culturale ale țării: seria de litografii cu ofițerii superiori ai armatelor Valahiei și Moldovei de după 1830, apoi domnitorii care s-au succedat în intervalul vieții sale — Alexandru Ghica, Gheorghe Bibescu, Barbu Știrbey, Alexandru Ioan I — apoi mușirul Omer Pașa, apoi Petrache Poenaru și Alexandru Racottă, etc. Din acest punct de vedere, opera sa de portretist are o inestimabilă valoare documentară, păstrînd trăsăturile unor figuri însemnate ale timpului. Totuși, activitatea sa portretistică este destul de inegală, de la lucrările foarte naive, tratate în manieră de miniaturist, ce nu se preocupă decît de fidelitatea costumului și de redarea atributelor ce desemnează corect statutul social al modelului — amuzante în felul lor dar plate, reci, fără viață, doar efigii tăcute ale coman-

darului (precum paharnicul Gheorghe Coțofeanu, Ionașcu cupețul și soția sa Marițica Bibescu în costum popular) — la cele bine prinse din punct de vedere psihologic, unde compoziția este reușită iar valorile picturale ating summum-ul posibilităților sale de realizare (Ecaterina Manu, Vasile Racottă, Atina și Alexandru Racottă, Caliope Poenaru, pînă la cunoscutul său autoportret, bazat mai mult pe acromatisme, cu absorbții în umbră de factură manieristă și accentul pus pe privirea foarte pătrunzătoare). La acestea din urmă nu mai primează interesul pentru detaliul vestimentar (deși acesta nu este ignorat, bineînțeles) ci atenția pentru trăsăturile fizionomice, abordate nu doar în virtutea mimesisului pur, ce avea drept rezultat recunoscutibilitatea personajului, ci și o investigare introspectivă a acestuia.

Autorul monografiei face descrieri amănunțite ale tuturor portretelor, oprindu-se cu atenție asupra compoziției, impostării personajului, cromaticei, caracterului și vieții interioare a acestuia, citibile din tratirea foarte minuțioasă a chipurilor. Sesizăm însă cîteva erori în privința prezentării veshmintelor acestora. Spre pildă, Ioan Cărpinișanu, fiul slugerului Diamandi, înrolat în proaspat înființată miliție pămîntenească, ține în mînă un ceacou (acoperămint de cîp pentru mare ținută, de formă tronconică, cu pereții tari, de carton, cozoroc, sub bărbie din solzi de alamă și cu stema țării în față) și nu un «chipiu înalt» cum spune apologetul. Chipiul era din postav moale, tot cu cozoroc, dar el se introduce ca acoperămint de mică ținută tocmai în vremea lui Cuza, deci după 30 de ani de la elaborarea acestui portret. Apoi, paharnicul Gheorghe Coțofeanu, «otcîrmuitorul județului Romanai», în portul său oriental, are pe cap *cealma* și nu *ișlic* (cealmau era un fel de turban scund, făcut dintr-un șal scump, în vreme ce ișlicul era de formă globulară, cu pereții din carton și acoperit cu pielicele de astrahan gri); pe sub caftan nu are o «cămășe verde închis» ci o *fermenea* (vestă); la gît nu are «lavalieră» ci se vede halatul înflorat care se continuă și sub brîu — așa că ceea ce apare în partea de jos a figurii nu sînt «șalvarii», ci tot halatul. Șalvarii rămîneau ascunși privirii sub lungimea halatului; și-apoi, ei ar fi fost dintr-un material uni și niciodată cu vreun motiv decorativ în textură precum erau halatele de pambriu.

Dar acestea sînt niște scăpări mărunte, inevitabile unui studiu de întinderea celui de față și, evident, niște inadvertențe cauzate de marea cantitate de informații cu care autorul era confruntat și dorea să le ofere cititorilor. Ele nu pot umbri cu nimic bogăția documentării și calitatea lucrării, fiind niște detalii insignifiante în raport cu pătrunzătoarea analiză plastică și cu judecățile de valoare emise de dr. Paul Rezeanu.

Monografistul este foarte atent la anumite aspecte care actualizează personalitatea artistului și nu-l apropie. Astfel, el dă relații interesante asupra anumitor locuri pe unde a trecut Lecca, legate strîns de biografia și activitatea sa — de exemplu, la Craiova, pe actuala stradă Căderea Bastiliei nr. 25, încă mai există casa pe care și-a construit-o pictorul și în curtea căreia își instalase, în 1842, tipografia.

Marele merit al lucrării lui Paul Rezeanu constă în faptul că scoate la lumină multe opere inedite ale lui Constantin Lecca, unele prin aportul său la identificarea unor personalități și atribuirea, cu pertinență, a unor pînze ieșite de sub penelul maestrului, greșit atribuite (sau ignorate) de cercetătorii anteriori; altele rămase necunoscute pînă acum, din cauză că se aflau în colecții particulare greu accesibile sau pierdute prin străfundurile vreunui depozit de muzeu cu un inventar și un fișier defectuos, unde au fost descoperite și restituite publicului prin asiduitatea căutărilor autorului. La valoarea de primat a ilustrațiilor inedite, realizate în bune condiții grafice, se adaugă rigoarea științifică a textului — redactat ușor, fără formulări alambicate și fără răceala pedantă a unui stil academic, impersonal, care l-ar fi făcut arid și neatractiv — la care se adaugă o cronologie foarte amănunțită și un aparat critic bine pus la punct (ce folosește creator sugestiile celorlalte monografii existente). Toate acestea fac din volumul *Constantin Lecca* semnat de dr. Paul Rezeanu unul dintre titlurile importante ale istoriografiei noastre de artă dedicată înaintașilor marcanți ai picturii românești.

NOTE:

¹ Barbu Theodorescu — C. Lecca, Editura Meridiane, București 1969

² Curierul Românesc nr. 56/25 Sept. 1830

³ Le Journal de Bucarest nr. 244/26 Décembre 1872

meridiane

amintire despre caillois

valentin lipatti

Pe Roger Caillois l-am cunoscut pe la începutul anilor '60. Era de mai multă vreme șeful Diviziei de traduceri din cadrul Secretariatului UNESCO de la Paris și redactor șef al prestigioasei reviste *Diogenes*, publicată sub auspiciile Organizației.

A venit la București în septembrie 1959 pentru a reprezenta UNESCO și a lua parte la lucrările Colocviului internațional de civilizații romane, organizat de Academia Republicii și Comisia națională română pentru UNESCO, ca o mare întîlnire spirituală a latinității europene și sud-americane. L-am frecventat apoi în anii în care am fost reprezentantul permanent al țării pe lîngă UNESCO și am legat cu el, dincolo de relații de lucru, o prietenie firească și sinceră.

Locuia lîngă Champs-de-Mars, pe o stradă umbră de castani melancolici, într-un apartament confortabil, căruia o superbă colecție de minerale de toate culorile și formele, aranjate cu grijă în vitrine luminate, îi corija atmosfera cam sumbră. Soția lui Alena, ceică de origine, lucra tot la UNESCO. O femeie trupeșă, cu o anumită voluptate în glas și în mișcări, accentuată parcă de intonația slavă de care nu putuse să scape cînd vorbea franțuzește. Caillois te captiva de la prima vedere prin aspectul insolit al înfățișării și comportamentului său. De statură potrivită, bine legat și cam pîntecos, măslinea la față ca un armean și negru la păr ca un japonez, avea un cap de pasăre exotică în permanență agită. Privirea sfredelitoare și ironică țîșnea prin ochelarii cu ramă groasă și multe dioptrii, cu acea forță de hipnoză pe care o dă adesea o miopie accentuată. O ușoară blîbălă, nesupărătoare, a vorbirii, cam de felul celei pe care și-o confecționau englezii, sporea această senzație de discontinuitate și de imprevizibil.

Inteligența lui Caillois era un fel de cartezianism marcat de o distanțare evidentă și de o puternică imaginație de idei. Asemenea scriitorilor latino-americani, pe care, de la Alejo Carpentier la Gabriel Garcia Márquez, nu a încetat să-i facă cunoscuți și să-i valorifice în Europa, el trecea cu o facilită naturală de la riguroasa disciplinelor clasice, cu care-și hrănise tinerețea, la ipotezele cele mai noi și mai îndrăznețe din cîmpul esteticii, literaturii și al sociologiei. Curiozitatea sa intelectuală, mobilitatea reflecției, puterea de disociație erau fără margini. Demersul acesta original, de care era conștient, fără îndoială, nu constituia o sursă de vanitate. Hîtru, amator de anecdote și vinuri bune, adesea naiv ca un copil și totdeauna generos, autorul *Pietrelor* părea să nu se ia în serios. Trăia fără poză și fără ostentație, cu o franchețe și o simplitate care sînt proprii mai totdeauna spiritelor autentice. Dezordonat în aparență, pentru că extrem de divers și nestatornic, Caillois dădea impresia că se lăsa purtat de evenimentele zilnice pe care le trăia cu nonșalanță. Înaltul funcționar internațional nu respecta totdeauna orele de program, mai încurca dosarele sau rata întîlniri pe care el însuși le fixase. Din mîinile și din mintea sa ieșeau însă lucruri minunate — cărțile lui, ca și cărțile altora, pe care le îngrijea cu iubire și devoțiune. S-a stins prematur, brusc, inopinat — nedesmințind parcă prin acest act final un întreg stil de existență.

din istoria criticii de artă

aspecte inedite

petre oprea

Cronica de artă propriu-zisă a apărut în presa bucureșteană o dată cu anul 1865, când încep să aibă loc expoziții colective susținute de stat sau societăți de artă. Dacă până atunci cronicile de artă se reduceau la simple informații cu rost publicitar despre manifestările din domeniul plasticii, începând de la această dată, mai bine de un deceniu, cei ce le scriu își asumă rolul de a sprijini și încuraja mișcarea artistică, popularizând cu căldură pe expozanți, criticându-i cu indulgență și apelând la înțelegerea amatorilor de frumos de a le cumpăra lucrări, făcând astfel un gest patriotic. Dar, oricât de pătinoare erau criticile în favoarea artiștilor, unele dintre ele tot au reușit să creeze animozități în relațiile dintre critici și creatori, uneori degenerând în certuri și răfuiele extraartistice.

Astfel, chiar din primele rânduri ale cronice sale asupra «Expoziției operelor artiștilor în viață» din 1870 (*Informațiuni bucureștene*, 24 iunie), Ange Pechmeja ține să precizeze că «a acceptat să scrie cronică loial, în contra inimii deoarece trebuie să facă față la trei feluri de atitudini» ostile din partea artiștilor: «a) a celor despre care scrie prost, b) a celor despre care scrie de bine, dar ei cred că trebuie să scrie mai bine și c) a celor ce nu sînt deloc citați».

De aceea, de la o vreme, majoritatea cronicarilor își semnează articolele cu pseudonime, după exemplul celor ce scriu articole politice.

Așa cum ne relatează avocatul publicist și poet Alexandru Lăzărescu, care și-a semnat cronicile plastice între 1870—1874 cu pseudonimul Laerțiu, el și-a luat această precauție deoarece «odată am fost în pericol a mă bate în duel cu un artist, numai pentru că am avut nedăbăcia să zic la urechea unui amic că nu era bun de nimic» (*Românul*, 25 mai 1872). La adăpostul pseudonimelor, mai ales după 1880, unli cronicari și-au scris articolele pe un fond incisiv, zeflemitor, deși unele din observațiile și părerile emise nu au fost întotdeauna făcute cu competență. De aceea, deși în general relațiile dintre critici și artiști se bazează pe stimă reciprocă și pe dorința tuturor de a conlucra la dezvoltarea și progresul vieții artistice, într-un climat de bună colaborare, nu ne mai miră faptul că au fost și situații ieșite din comun, necivile. Primul caz de acest fel pe care îl cunoaștem este astfel consemnat de ziarul *Poporul* din 1—2 ianuarie 1887: «Pictorul Marcu a expus tablouri în casele d-lui Greceanu de pe Bulevard; Dl. Paraschivescu criticându-le în fața unui amic, a fost lovit de acesta».

Mulți ani după aceea, presa nu mai consemnează atari conflicte și se pare că asemenea regretabile dispute nu se vor mai repeta. Însă, în 1913, luăm cunoștință de o aprigă discuție între un pictor și un critic, discuție ce ar fi degenerat într-o intenție de molestare, dacă adversarii nu erau despărțiți la timp. Tînărul pictor I. Theodorescu-Sion, întîlnindu-l în expoziția N. Dărăscu pe poetul Adrian Maniu, cronicarul de la *Noua revistă română*, l-a apostrofat pentru ignoranța dovedită în aprecierile făcute în articolul despre lucrările concurenților de la catedra de arte decorative, în care se referea critic și la adresa lui. Pictorul, cu statură atletică și mult mai puternic decît interlocutorul său, în focul discuției, constatînd că amenințarea de a-l bate dacă mai îndrăznește să scrie despre arta lui nu-l impresionează pe critic, s-a repezit asupra lui ca să-și pună imediat în practică amenințarea. Intervenția promptă a vizitatorilor aflați în expoziție a pus capăt conflictului. Dacă aici s-a oprit amenințarea, după cum relatează însuși criticul Adrian Maniu în cronică pe care o face expoziției pictorului Dărăscu (*Noua revistă română*, 21 aprilie 1913), cîtiva ani mai tîrziu, un alt critic, Sigismund Maur, va fi chiar alomoniștat de un grup de pictori. În numărul său din 25 noiembrie 1921, ziarul *Rampa* relatează, în articolul «Pictori bătuși», că tinerii pictori Bednari, Iscovi, Alexandrescu, Stambler și Lucian Grigorescu l-au pîndit și molestat pe cronicarul său (iscălea cu pseudonimul Lucifer), deoarece acesta, într-o cronică despre expoziția lor de la *Maison d'art*, «și-a permis să aprecieze talentele unora din domniile lor altfel de cum binevoia să și le aprecieze ei înșiși». Care să fie cauza unei atari atitudini improbabile? Am putea-o explica doar în parte. În primul rînd, trebuie să precizăm că în ajunul primului război mondial, simpatiile filo-germane și cele filo-franco-engleze din țara noastră s-au confruntat acerb pe plan politic, mai

ales în presă. Drept urmare, au apărut numeroase ziare și reviste care acordau mult spațiu în paginile lor și vieții cultural-artistice. Cronicarii de artă ai acestor publicații erau în majoritatea lor amatori, mai mult sau mai puțin avizați, recrutați dintre gazetarii de meserie care aveau în sarcina lor rubrica culturală. Ei scriau cronicile expozițiilor fără discernămint artistic, mai totdeauna lăudînd pe toți artiștii, pentru a-și atrage simpatiile celor comențați și ale celor apropiați acestora pentru ziarele lor. Unii dintre ei, mai venali, au început să pretindă artiștilor, pentru asemenea servicii, dacă nu puteau să le ofere bani, cîte un tablou, practic dovedită aproape curentă după 1920. Nu aceeași poziție o adoptau cronicarii și criticii care scriau din convingere sau cei independenți, mai ales aceia care colaborau la ziarele și revistele de notorietate. Ei încercau să fie cît mai obiectivi în aprecierile lor și să exprime judecăți pertinente de valoare. De aici necazurile criticilor de opinie. Pictorii tineri, mai puțin cunoscuți ai manevrelor de culise ale gazetăriei, dornici de sprijin și sfaturi din partea criticilor, îndeobște tălmăciți de cronicarii improvizati, se vedeau nedreptățiți cînd erau criticați, mai ales că atari opinii influențau negativ opinia amatorilor de artă.

După întîiul război mondial, publicațiile la care ne refeream au dispărut, dar locul lor a fost luat de o puzderie de reviste efemere, tipărite prin contribuția modestă a unor sprijinitori și iubitori de literatură, unde adulația reciprocă a colaboratorilor era la mare prețuire. În asemenea publicații artiștii plastici simpatizați de conducerea redacției erau totdeauna lăudați, iar ceilalți, îndeobște, aspru criticați de către critici improvizati. Așa se explică încercarea unor artiști de a-și face singuri dreptate, reducînd la tăcere critica pe care o credeau răuvoitoare din motive subiective: fie din incapacitatea cronicarului de a înțelege noua artă promovată de ei, fie din rea-voință, pîrtinind doar pe unii artiști. Drept urmare, disputele între pictori și critici se întetesc după 1920. Schimburile de păreri își găsesc un cîmp din ce în ce mai larg în presă, unde apar articole polemice, în care deseori abundă invectivele, sfîrșindu-se cu procese și, cazuri mai rare, cu dueluri pentru repararea onoarei.

Astfel, articolul «Scrisoarea unui artist reputat la noi», apărut în ziarul *Universul* din 4 iunie 1926, sub semnătura omnipotentului critic de artă al acestui hebdomadur, V. Bilciurescu, stîrnește vii nemulțumiri. Din cadrul Salonului Oficial, criticul batjocorea lucrările artiștilor cu o viziune mai modernă despre care, insidios, afirma «că o mîna de oameni, despre al căror talent și origine nu vom discuta acum, au pus stăpînire pe o bună parte din banul public, în ciuda celor ce muncesc din greu și tînjesc după o bucată de pîine».

Mînușa a ridicat-o pictorul Corneliu Michăilescu, iscăind un răspuns — «Spre a lămuri opinia publică» — apărut în *Cuvîntul*, din 11 iunie 1926, alt cotidian de mare tiraj. După ce îl ia în tîrbacă pe critic, insistînd cu exemple asupra cazurilor de ignoranță de care se face vinovat în cronicile sale, tînărul artist încheie cu întrebarea cînd este acesta sincer. «Cînd în cronicile expozițiilor individuale preamărește pe vechii societari ai Artei Române sau atunci cînd, în urma sugestiilor de tot felul, îi dărmă sau îi pune în vecinătatea supărătoare a diletantismului deplorabil strecurat, pe alocuri, în Salonul Oficial?»

Răspunsul nu s-a lăsat mult așteptat. A doua zi în *Universul* (12 iunie 1926), apare articolul «Tot despre salon», scris într-un stil sobru și cu atacuri directe la adresa directorului general al artelor, Ion Minulescu, pe care îl credea ascuns sub pseudonimul Corneliu Michăilescu. Bilciurescu îl acuză pe Minulescu că s-a pretat la diverse nedreptăți, că a impus votarea unui regulament al expozițiilor oficiale după bunul său plac, că «a susținut acordarea premiului național pentru pictură lui Pallady, fără a avea expusă o lucrare deosebită, și a primit în Salon ca lucrări adevărate erori, care înjosesc arta și ne compromit».

La 1 iulie apare în ziarul *Cuvîntul* bătăiosul articol al lui Corneliu Michăilescu «Tot despre lămurirea opiniei publice». Răspunzînd punct cu punct tuturor întrebărilor înșnuante și piezise ale criticului, pictorul se dezlănțuie în final, acuzîndu-l de atacuri premeditate și rău intenționate și, mai ales, de faptul că, ignorîndu-i existența, îl ia drept un alter ego al lui Ion Minulescu. Îi atrage atenția că a mers prea departe cu perfidia, deoarece, prezentînd expozanții de la Salon, «m-ați pus în rîndul celor care fac o monstruoasă maculatură picturală, deși cu ocazia expoziției personale din 1922 scriați că „eram un înzestrat artist care aducea în genul impresionismului atît de greșit interpretat la noi, o notă originală și cu deosebire atrăgătoare”». Și Michăilescu încheie: «Ce v-o fi făcut să scrieți

toate acestea despre mine atunci?... Ca să vă vin în ajutorul memoriei, vă răspund tot eu. Poate păhărelul de pelin luat împreună și tabloul cerut și primit la redacție spre a vă face datoria de... cronicar. Datorie pe care, vă mărturisesc, v-ați făcut-o cu mai mult zel decît mă așteptam...»

Era prea mult spus și prea ofensator. Rezultatul? V. Bilciurescu l-a provocat la duel pe Corneliu Michăilescu. Acesta a acceptat și astfel martorii și-au făcut și ei apariția: sculptorul Ion Jalea și pictorul Marius Bunescu, pentru pictor; ziaristii Mihail Negru și I. I. Nedelescu, pentru cronicar. Articolul «O chestiune de onoare», inserat în ziarul *Universul* din 7 iulie 1926, ne relatează deznădămintul «incidentului de onoare» cerut de gazetar. În primul rînd, aflăm că martorii, «întru-nindu-se în două întrevederi și discutînd condițiile în care incidentul s-a produs», au luat act de explicațiile suplimentare date de martorii pictorului, din care rezultă «ideea că d-l Michăilescu n-a urmărit să offenseze pe d. V. Bilciurescu» și adăugînd că pasajul interpretat de d. V. Bilciurescu ca ofensator «trebuie socotit doar ca un element de simplă polemică de presă». În al doilea rînd, ni se comunică faptul că explicațiile date «sînt suficiente pentru a satisface punctul de onoare al clientului nostru, întrucît ni se face declarațiunea precisă că intențiunea ofensatoare lipsește» și că «de comun acord, găsim că nu este cazul persistării în cererea de reparație pe teren din partea d-lui V. Bilciurescu și, ca atare, declarăm incidentul închis. Buc. 4 iulie 1926». Astfel a luat sfîrșit cu bine un diferend care a fost urmărit îndeaproape de suflarea artistică bucureșteană.

Nici n-a trecut un an de la această întîmplare și o nouă dispută între un pictor și un critic vine să tulbure coexistența, și așa destul de încordată, între artiști și tagma criticilor. De data aceasta, «incidentul de onoare» nu s-a terminat printr-o înțelegere consemnată simplu într-un proces verbal. A avut loc un duel, cerut de critic, în care, pe teren — pădurea Băneasa — s-au tras două focuri de armă, între Leon Biju și Petru Comarnescu, cronicarul ziarului *Rampa*, ce semnase un articol veninos la adresa pictorului cu pseudonimul Radu Veniamin (*Facla românească*, 10 aprilie 1927 și *Universul literar*, 10 aprilie 1927). Martori au fost, pentru Leon Biju sculptorul Ion Jalea și col. I. Repanovici, iar pentru Petru Comarnescu criticii de artă O. W. Cizek și Șt. I. Nenițescu. În articolul «Artiști și critici», apărut în *Sinteza* (iunie-iulie 1927), Șirato blamează atari ieșiri, îndemnînd la pondere și bun simț pe critici, căci cei ce se vor respecta de artiști trebuie «să renunțe la însinuarea străină de opera în discuție și, mai ales, la afirmații necontrolate sau vădit rău intenționate». El descrie astfel incidentul: «Deunăzi un critic a fost lovit de către un pictor... Faptul, epilogat printr-o ieșire pe teren cu secundanți, gloanțe și o împăcare în conformitate cu codul de onoare, s-a prezentat ca o medievală primitivitate morală». Tot la acest incident regretabil se referă, blamîndu-l, și N. Tonitza în două cronici apărute în *Universul literar*, prima intitulată caustic «În marginea mahalalei plastice» (3 aprilie 1927), iar cealaltă «Putregaiurile artei» (5 iunie 1927).

Alt incident contendent are loc doi ani mai tîrziu (1929). El s-a continuat cu un proces între pictorul (alomiteanu) Dan și criticul H. Blazian de la ziarul *Adevărul*, proces a cărui desfășurare în tribunal o putem urmări din ziarele *Universul* (17 noiembrie 1929) și *Rampa* (19 mai 1930). Luăm apoi cunoștință de o dispută, fără urmări grave, din articolul lui Eugen Crăciun, publicat în *Viața românească* (nr. 21—24 din 1934), în care criticul relatează că a fost pe punctul de a fi molestat de sculptorul O. Han. Acestea sînt cazurile mai cunoscute, destăinuind unele antagonisme ajunse la paroxism dintre critici și artiști plastici. În toate cazurile, impulsivitatea temperamentală din partea artiștilor pe de o parte, caracterizările și epitelele nu prea la obiect folosite de critici, pe de altă parte, au dus, firesc, la dispute, așa cum afirma Șirato, pe bună dreptate: «Lauda fără temeinică justificare ca și hula nu-și vor produce efectul decît în sens contrar. Fără discernămint administrat, lauda omoară sau cel puțin dezechilibrează ca hașușul. Artistul în fața idealului de artă se simte umil misionar al unei religii ce-i va aduce mîntuire, el își îndeplinește tainele, iar criticul o propovăduiește. Criticul, din nefericire, se crede procuror și obligat să obțină condamnarea acuzatului ce totuși nu este, forțat, și delicvent».

Și dacă totuși au mai existat atari dispute, cum ne-au parvenit pe cale orală de la unii artiști, ele n-au mai atins gradul extrem al molestării și nici n-au mai fost consemnate în presă, decît sub forma polemicii, artistul apărîndu-se și atacînd cronicarul prin scris, în alte ziare.

S-a retras dintre noi, la vîrsta de 37 de ani (14 VI 1950—2 I 1988) Doina Munteanu, muzeograf-specialist de artă care se configura, prin înclinații și pregătire, ca un element valoros în cadrul Complexului muzeistic ieșean.

A urmat secția de istoria și teoria artei de la Institutul «Nicolae Grigorescu» din București, călăuzită fiind de prestigioși profesori — Vasile Drăguț, Ion Frunzetti, Raoul Șorban, Corina Nicolescu ș.a — de la care dobîndise solide repere profesionale. Avea să-și încheie cu succes studiile, lucrarea de stat fiindu-i elogiată pentru temeinicia și rigoarea cercetării și pentru maniera personală de interpretare.

Din anul 1973, după absolvire, revenind în Iașul natal ca muzeograf la Muzeul de artă, Doina Munteanu a manifestat, de la început, în exercitarea meseriei, o anumită maturitate și siguranță care, în mod obișnuit, nu se cîștigă decît prin mulți ani de experiență. Desigur, stagiul efectuat anterior la Studioul de radio București, unde lucrase pentru o emisiune de arte plastice, îi accelerase procesul de formare.

În lucrările științifice pe care le elaborase, pe baza unor demersuri dorite exhaustive, referirile ei, servite de o judecată obiectivă, erau lapidare, vizînd strict tema enunțată, evitînd cu prudență aserțiunile gratuite, hazardate. La fel de pedant își întocmea fișele analitice, reținînd cu acribie date precise, definițiile ale obiectelor de artă, potrivit unei metodologii corecte, deplin asimilate.

În schimb, în dialogul cu publicul, în expunerile orale — ghidaje, conferințe — sustrasă unor constrîngerii, devenea volubilă, antrenantă, proporționîndu-și dezinvolt discursul în funcție de auditoriu și canalizînd ingenios atenția spre direcția propusă.

Din anul 1978, trecînd prin transfer la Oficiul patrimoniului cultural național de pe lîngă același Complex muzeal, avea să-și axeze prioritar activitatea pe depistarea și fișarea valorilor de artă de pe teritoriul județului — muncă pentru care vădea certe aptitudini și pe care avea s-o împlinească în continuare, cu iscusință și dragoste. Parte din investigațiile ei de teren, cele evidențiind ansambluri de artă medievală ale unor ctitorii — de la Jigorenii, Scheia, Schitu-Lacuri — le-a comunicat în cadrul unor sesiuni științifice și, ulterior, o parte au luat calea tiparului.

Paralel cu atribuțiile din secție, dată fiindu-i înclinația pentru reportaj și pentru eseu plastic, Doina Munteanu a realizat diferite materiale de specialitate, unele publicate în revista «Arta», în periodicele ieșene «Cronica» și «Convorbiri literare», iar altele difuzate la radio, învederînd în cuprinsul lor o permanentă acuratețe precum și atitudinea angajantă, responsabilă a scriitorului profesionist. Privindu-și cu respect și gravitate meseria, nu se dorea decît un fidel și conștiincios slujitor al ei, fie în calitatea de cercetător de artă, fie în aceea de interpret, de comentator, mediînd legătura între opera creată și publicul menit s-o recepteze. Pe această linie, la 20 de ani, studentă fiind, își anunța apariția în paginile revistei «Cronica», aducînd prime însemnări despre artă care, la acea dată, prin verva și prospețimea notației, nu puteau să fie apreciate decît de «bun augur» pentru o specialită în curs de formare.

Pe lîngă articolele și studiile sale despre artă, însumînd interesante, inedite referințe, opinii, analize ale specialistului avizat, numărul important de fișe pe care le-a redactat, incluse în arhiva Oficiului patrimoniului (condensînd în cuprins substanțiale cunoștințe și judicioase aprecieri valorice), rămîin îndreptar pentru mai tinerii muzeografi, în faza lor de formare, de inițiere și nu numai pentru aceștia. Din întreg acest fond documentar se desprinde profilul de cercetător eminent al Doinei Munteanu. În centrul nostru spiritual, Doina Munteanu se contura, din ce în ce, ca un competent, abilitat interpret-expert al faptei de artă, considerent pentru care fusese cooptată membru în U.A.P., Filiala Iași, la Secția de critică. Pe masa de lucru i-a rămas, în manuscris, așteptîndu-și prefațarea, un bogat material documentar referitor la «Școala de pictură ieșeană din perioada interbelică».

Rîndurile de față nu reprezintă doar un necrolog. Mi-am propus să evoc imaginea unei foste colege a cărei traiectorie profesională m-a impresionat într-un anume fel, conducîndu-mă să meditez la un tip de muzeograf deplin, adăugînd la talent și la pasiunea meseriei: pregătire corespunzătoare, ordonat întreținută; muncă onestă, neobosită, multi-lateral direcționată; spirit de echipă obligatoriu; generos atașament față de semeni — putere de comunicare.

virginia vasilovici

calendar

vasile c. blendea (n. 2 noiembrie 1895), sculptor-pictor, București
gheorghe sin ionescu (n. 15 noiembrie 1896), pictor, București
eugenia biciola (n. 27 noiembrie 1901), sculptor, București
gheorghe zlotescu (n. 2 noiembrie 1906), grafician, București
ionițoiu ioanil (n. 10 noiembrie 1906), pictor, București
corneliu baba (n. 18 noiembrie 1906), pictor, București
eugen végh (n. 18 noiembrie 1908), pictor-grafician, Brașov
sandu petrea (n. 11 noiembrie 1913), pictor, București
carmen răchițeanu (n. 18 noiembrie 1918), sculptor, București
nicolae barcan (n. 12 noiembrie 1923), pictor, Sibiu
tudor panait (n. 15 noiembrie 1923), sculptor, București
virgil miu (n. 4 noiembrie 1928), pictor, București
sultana maitec (n. 10 noiembrie 1928), pictor, București
viorica ionescu (n. 14 noiembrie 1928), pictor, Cluj-Napoca
ladislau labancz (n. 22 noiembrie 1928), scenograf, București
eugen lungu (n. 26 noiembrie 1928), sculptor, București
borbála porzsolt (n. 1 noiembrie 1933), pictor, Tg. Mureș
teodor bogoi (n. 10 noiembrie 1933), pictor, București
lászlo hunyadi (n. 16 noiembrie 1933), sculptor, Tg. Mureș
maria bodor (n. 24 noiembrie 1933), scenograf, Sibiu
vasile rădeanu (n. 1 noiembrie 1938), artist decorator, București
dumitru rusu (n. 6 noiembrie 1938), pictor, Suceava
eugen gocan (n. 9 noiembrie 1938), sculptor, Cluj-Napoca
elena hariga (n. 14 noiembrie 1938), sculptor, București
mircea v. hrișcă (n. 23 noiembrie 1938), pictor, Suceava

dans ce numéro:

Le présent numéro s'ouvre sur une série de textes destinés à remettre en mémoire la célébration de la Grande Union du 1 Décembre 1918, l'événement crucial qui marque d'une manière concrète, mais aussi symbolique, la configuration de l'État national unitaire roumain. C'est dans ce générique que s'inscrivent l'article intitulé « Les monuments de l'Union », ainsi que les textes consacrés à des artistes transylvains tels que Aurel Ciupe (un des témoins de l'événement historique d'il y a 70 ans) et Ioan Mattis. Parmi les pages consacrées à l'art roumain, nous retiendrons l'excellente restitution de la personnalité d'un artiste mort jeune — Constantin Pantelimon, un adepte de l'expressionisme fauve. C'est encore l'histoire de l'art roumain qui offre le support théorique de l'exposition titrée « Fleurs », et réunit sous ce prétexte iconographique une collection de chefs d'œuvres qui s'échelonnent du XIXe siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Le recueil d'articles dédiés à George Filipescu et illustrés par une série de reproductions de ses œuvres visent à fixer une fois de plus dans la conscience contemporaine la personnalité de cet artiste-peinture, graphiste et céramiste — prématurément disparu et qui laisse une production d'une force et d'une richesse extraordinaires. Nous signalons aussi les chroniques de l'exposition personnelle de Geta Brătescu, manifestation organisée à Oradea dans le cadre contrastant et somptueux d'un palais baroque, actuellement le siège du Musée d'art; du même l'essai « George Călinescu et la morale du regard » qui se propose de reconsti-

tuer, à partir de l'œuvre et de la collection privée de George Călinescu, la conception des arts visuels de ce grand romancier et critique d'art.

