

## **Artiști plastici contemporani orădeni: Ovidiu Budurean, Maria Urszinyi și Holló Barna**

**Maria ZINTZ\***

**Oradea contemporary artists: Ovidiu Budurean,  
Maria Urszinyi și Holló Barna**

**-Abstract-**

The period of the second half of the 60's and early 70's is remembered as an auspicious time, almost "legendary" as signs of improving social atmosphere and hope for a possible normalization of the relationship between citizens and the communist government still controlling all social spheres and private life could be possible. The 60's are considered as a period of "transition". The second phase of the "socialist socialization" appears after a tough decade of forced industrialization and "revolutionary transformation" of society, a modus vivendi which seemed to settle in Eastern Europe between the government and the population.

In this specific context, the „figurative” artistic vision goes through a change brought by the decorative stylizing and folklore inspired geometrization. Abstractionism was still opposed but the occidental neo avant-gardes begin to be invoked more often and more freely. By the middle of the 7<sup>th</sup> decade artists from Oradea subscribed to the same new trends, giving up social realism and "figurative" that illustrated the work in factories and on the fields or the socialist elite. Artists before the war were still active (Maccalik Alfred, Mathe Iosif and Szabo Iosif) together with others who had their affirmation in the interwar period: Traian Goga, Veronica Goga, Mihai Tompa, Aurel Pop, Adam Andrei, Weisz Emilia, Motl Roman, Hortensia Roman etc.

At the beginning of the 70's other graduates from the "Ion Andreescu" Fine Art Institute from Cluj joined: Jakobovits Miklos, Vid Tarnoveanu, Kiss Alexe, Akos Laszlo, Leta Ladislau, Francois Pamfil, Jozefina Fekete, Rodica Ungureanu etc.

Among the artists who created in Oradea after 1970 there are some – Holló Barna, Ovidiu Budurean and Maria Urszinyi- on whom I would like to focus more.

Holló Barna came to Oradea in 1976 and during the first years he organized a lot of personal exhibitions and very few in the time that followed. Being a man of dialogue he exhibited his works in many group exhibitions such as Atelier 35's exhibitions, but also creation camps, symposiums etc. His questions regarded the rhythms of the existence, starting with interrogations of the primordial elements. He does not go beyond figurative even if in appearance, he may seem to overcome it, what he actually does is deepen the

---

\*Muzeul Țării Crișurilor, zintzmaria@yahoo.com

figurative ways of expression while keeping the folkloric ornamentation.

Ovidiu Budurean was a discrete presence, not concerned with theory but with the joyfulness of creation through colour. Many paintings were created under the impulse of happiness, wanting to express the frenzy of dancing in dominant red and hybrid forms moving in the turmoil of life. His imaginative play does not lack, yet, the ensemble constructions of the images. The unusual associations and the space which is no longer submitted gravity laws, invites us to a super-reality filled with dreams' images and phantasy.

Urszinyi Maria was appreciated even from her debut. Her drawings and paintings were inspired by daily life events, revealing wishes and happenings that were meant to organize the discontinuity and chaos of impulses. For her, painting had this coercive power. Her paintings seem to be the same self-portrait of her heart expressed in colours articulated at the confluence of intuition with the deductive power of an artistic intelligence. Her language cares for intense coloured spots set in a stream where sharp lines and spouts appear and then melt in delicate come-backs and chromatic halts.

**Keywords:** abstractionism, geometrization, the decorative stylizing, folklore, rhythms of the existence

S-a observat că, privită retrospectiv, perioada dintre a doua jumătate a anilor '60 și începutul anilor '70 rămâne în memoria românilor ca o epocă fastă, aproape „legendară”, întrucât semnele ameliorării atmosferei sociale dădeau speranța unei posibile normalizări a raportului dintre cetățenii și puterea comunistă care controlează în continuare toate sferele vieții sociale și private. Anii '60 sunt considerați ca o perioadă de „tranziție”. Este momentul în care se intră în a doua fază a „socializării socialiste”. După un dur deceniu de industrializare forțată și de „transformare revoluționară” a societății, un *modus vivendi* pare a se stabili în Europa de Est între guvernanți și populație<sup>1</sup>.

În anii '60 și mai ales după accederea la putere a lui Nicolae Ceaușescu are loc revenirea la interesul național, la tradiție, la istorie, ca exemplu pentru contemporaneitate. Către mijlocul anilor '60 viața socială și cea culturală din România cunoaște o ameliorare sensibilă. Intelectuali de prestigiu care fuseseră întemnițați sau trimiși la muncă forțată în Bărăgan sunt eliberați și angajați în instituții culturale științifice de învățământ.

La Oradea reappare prestigioasa revistă *Familia*, redactor șef fiind poetul Alexandru Andrițoiu. Au fost angajați chiar în anul reînființării ei (1965) valoroși oameni de cultură, ca Ovidiu Cotruș și Nicolae Balotă, care au fost lipsiți de libertate în anii '50, îndurând mari privațiuni, Radu Enescu, Gheorghe Grigurcu, Crăciun Bejan, Ion Iuga, Dumitru Chirilă, Francois Pamfil etc., care prin scrierile lor au adus un prestigiu deosebit revistei *Familia* – unde erau invitați să scrie cei mai importanți scriitori și teoreticieni ai momentului.

Sub aspect cultural există o politică dublă, mai întâi aparent favorabilă liberalizării culturale, apoi din ce în ce mai restrictivă. Începând cu 1965 este încurajată diversitatea stilurilor, fără neglijarea „conținutului” operei de artă, în cadrele „culturii socialiste”. Deja

<sup>1</sup> Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Polirom, 2013, p.77

În 1969 un document oficial preciza că „nu poate accepta așa-zisa independență sau autonomiei a artei față de societate”. Totuși, după 1965, mai ales către 1968, cenzura asupra instituțiilor culturale a fost mai permisivă, acestea dobândind o anumită autonomie de funcționare. Are loc și o reînnoire a elitei culturale, intelectuale, afirmate înainte de război și imediat după război, artiști care au fost închiși în anii '50 sunt reintegrați în instituții de stat, primesc permisiunea de a publica și de a participa la viața culturală. O generație de tineri intelectuali, oameni de litere, artiști, critici de artă, educați și formați sub regimul comunist își face apariția pe scena politică. Se poate constata de altfel că în anii 60 peste tot în lume e timpul destinderii, având loc un compromis necesar între cultura socialistă și culturile naționale.

În România, după 1965, înnoirile se manifestă în toate domeniile culturale. După monotonia deceniului trecut și cele câteva ușoare schimbări după 1960, ceea ce caracterizează producția culturală din anii 1965-1974 este diversitatea, apariția unor noi direcții și tendințe care revigorează viața culturală. Prin cercetările și propunerile artistice adeseori îndrăznețe, tranșând decis cu epoca anterioară, abia această scurtă perioadă apare ca o adevărată „liberalizare culturală” în ochii contemporanilor săi. Dar, văzută retrospectiv, ar putea fi mai degrabă vorba tot de o „ameliorare culturală” tinzând a atenua, sub efemera ei eflorescență, conflictul ireductibil dintre constrângătoarea<sup>2</sup> ideologie totalitară și câmpul funciar liber al activității artistice. O largire a posibilității de expresie se face simțită în toate domeniile artistice, artiștii fiind atenți la formele și tehnicile moderne de expresie din Occident, gata să înlocuiască formele rigide ale „academismului socialist”. Are loc o exuberanță experimentală, artele înfloresc. De acum încolo, pentru cei mai mulți artiști de valoare, chiar lucrările cu temă legată de „construcția socialismului” devin treptat simple ocazii pentru jocuri de linii și culori din ce în ce mai libere. Designul produselor industriale devine un nou subiect la modă, iar artelor decorative – scenografia, ceramica, tapiseria, artizanatul – li se acordă spații tipografice din ce în ce mai importante. Este adevărat că „valoarea” creațiilor plastice este încă legată de „conținutul” care trebuie să reprezinte cuceririle socialismului și pe „făurătorii” acestora. Realismul socialist încă era impus ca formă superioară de exprimare, fiind criticată „sterilitatea abstracționismului” occidental. Totuși în lucrările artiștilor români se observa un dinamism mai liber un „sintetism metamorizant” sau „folclorizant”, apelându-se tot mai des la arta populară, la folclorul românesc, recurgându-se chiar la geometrizare. În artele plastice se creează legături cu procedeele expresioniste și suprarealiste, se face apel la arsenalul „picturii cubiste” etc. pentru a descrie opere românești recente și nu neapărat la modul critic.

Maniera de abordare a viziunii artistice „figurative” se diversifică prin intermediul stilizării decorative, al geometrizărilor inspirate din rigorile artei populare. Imaginea putea fi „metamorfozată poetic”, apoi interveneau împrumuturile moderniste. Chiar dacă era combătut în continuare abstracționismul, „neoavangardele” occidentale încep să fie invocate mai des și mai liber. Apar ample materiale despre Paul Klee, Chagall, Mondrian, Malevici dar și despre nume legate de expresionismul abstract ca Pollock, de Kooning, Rauchenberg etc.

<sup>2</sup> Magda Cârneci, *op. cit.* p.82

Anul 1965 aduce o și mai mare libertate de exprimare<sup>3</sup>.

Și la Oradea, la mijlocul deceniului șapte, artiștii orădeni se îndepărtaseră de subiectele ce aparțineau realismului socialist, de figurativul împănăt cu amănunte „semnificative” ce ilustrau munca în uzine și pe ogoare, îi înfățișau pe fruntașii întrecerilor socialiste. Erau activi plasticieni care lucraseră încă înainte de război: Macalik Alfred, Mathe Iosif, Szabó Iosif, cărora li s-a alăturat, după 1945, Iosif Fekete, care se afirmase deja în perioada interbelică, Traian Goga și Veronica Goga și (la începutul deceniului șase) Mihai Tompa, Aurel Pop, Adam Andrei, Weisz Emilia, Kristoffi Judit, Motll Roman, Hortensia Roman.

La sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 au sosit alți absolvenți ai Institutului de Artă Plastică „Ion Andreescu” din Cluj: Jakobovits Miklos, Vid Tárnoveanu, Akos Laszlo, Kiss Alexe, Lata Ladislau, Bölönyi Vilmos, Felicia Brândaș, apoi Lia Rusu Brândaș și Veturia Brândaș. Lucrau la Oradea și Francisc Demeny, Iosif Bartovics, Francois Pamfil și Rodica Stanca Pamfil, Jozefina Fekete și Rodica Ungureanu. Era perioada când cu toții doreau să-și croiască drumul propriu odată cu începutul „dezghețului” în cultura românească, după încorsetarea la care fuseseră supuși tematic și stilistic. Artiști ca Macalik Alfred, rămas tot timpul fidel modalităților figurative de exprimare, pictând în special peisaje, sau Tordai Gross ( autodidact), peisagist apreciat de orădeni, urmăresc și ei semnele schimbării care apăruse la generația anilor '60, încă în urmă cu doi-trei ani. Dintre artiștii care au creat la Oradea după 1970, mă voi opri asupra lui Holló Barna, Ovidiu Budurean și Maria Urszinyi.

### **Holló Barna**

Holló Barna a sosit la Oradea în 1976, la doi ani după absolvirea Institutului „Ion Andreescu”, secția Textile, unde i-a avut profesori pe Ileana Balotă, Monica Moraru Flămându, Maria Ciupe, Judit Sventimer. Lucrase deja doi ani ca proiectant textilist la Cooperativa Meșteșugărească „Arta Marghitei”. În Oradea a activat între 1976-1989 la fabrica de țesături „Textila Crișana”. Dar menirea lui Holló Barna era aceea de a crea nu numai motive pentru producția covoarelor de serie, ci de a realiza opere personale, tapiserii, țesături unicate în care se îmbină armonios pictura, grafica, milenarele tehnici ale țesutului, obiectul tridimensional, sculptura. La Oradea, pe vremea când a venit Holló Barna exista o viață artistică intensă și variată, dar erau puțini textiliști și am s-o amintesc pe Zitta Lepizsan Fekecs și experiența sa cu arta populară.

Dacă urmărim activitatea expozițională a lui Holló, observăm că în primii ani a organizat mai des expoziții personale (în 1977, 1979, 1980, 1982), apoi au trecut 8 ani până la următoarea personală (1990) și apoi încă 7 ani (1997) și încă șapte ani (2005). A expus frecvent în expozițiile de grup, la expozițiile Atelier '35, a participat la simpozioane, tabere, pentru că Holló Barna este un om al dialogului, iar frecvența manifestărilor sale, prin expoziții, ne arată pasiunea, nerăbdarea de a afla un răspuns la întrebările sale, la îndoielile inevitabile. În timp, lucrurile s-au așezat, a simțit că atunci când lucrezi cu credință, muncind asiduu, având încredere în valorile perene, respectând tradiția și căutând reperele ce pot conferi stabilitate

---

<sup>3</sup> *Ibidem* p.72

în ceea ce faci, reușești să găsești acel ceva care este al tău, te reprezintă, face parte din ființa ta, transpus în opera de artă. Lucrând tapiserie a privit atent mai întâi covoarele din arta populară, cu precădere cele din locurile natale, din Secuime. A dorit să pătrundă dincolo de decorativism, să înțeleagă semnele, sensurile unor ornamente, convins că omenirea a vrut să comunice ceva prin intermediul lor. Dacă îi privim retrospectiv lucrările nu putem vorbi de schimbări spectaculoase de stil, pentru că concepția sa despre rostul creației nu s-a modificat semnificativ, convins fiind că ea trebuie să transmită privitorului mai mult decât o satisfacție retiniană.

El a problematizat, a încercat să descopere ritmurile existenței, ale cosmosului, pornind chiar de la elementele primordiale, aer, pământ, foc și apă, răspunzând doar aparent la seducțiile nonfigurativului. Adesea, cadențele cromatice ne amintesc de cele muzicale aspirând să răspundă propriilor frământări legate de ceea ce el poate, simte și dorește să cuprindă propria creație. În același timp, o rememorare a lucrărilor sale în mai bine de trei decenii ne poate dezvălui drumul parcurs de Holló Barna spre adâncimile existentului, care l-au condus la decantarea mijloacelor de expresie, fără ca aceasta să însemne o trecere de la decorativ-figurativ la abstract, ci aprofundarea nonfigurativului, dar cu rădăcini în ornamentica populară. Nu vom vorbi nici de exclamații sonore și nici de mișcări impetuoase, deși sensul mișcării este mereu prezent, pentru că ritmul, dinamica compozițională, frământarea internă fiind o constantă în lucrările sale. Vom vorbi despre sobrietate, dusă uneori până la pragul austerității, începând cu culorile folosite și terminând cu organizarea suprafeței. Cei care au scris despre Holló Barna au observat legătura dintre lucrările sale și muzică, mai ales că în ceea ce-l privește, senzorialul se prelungește în afectiv sub controlul strâns al gândirii, întocmai ca în muzică, unde senzația și sentimentul se traduc prin raporturi foarte precis cântărite între sunete spre a reconstitui spiritual o lume generată și de ceea ce este material. El nu reprezintă imagini din natură (deși a implicat natura la un moment dat folosind fotografia unui fragment integrat în lucrarea finită care primea astfel conotații speciale sau sugestii ale naturii), ci stări trezite de ea, de cosmicitatea ei, temător poate că o „carnăție” înșelătoare ar ascunde esențialul, că proslăvind doar individualitatea ar dăuna tâlcurilor adânci. Aceasta ar fi o explicație de ce artistul sensibil care este Holló Barna, a fost atât de sever cu sine pentru a ajunge la ordonarea profundă a compozițiilor sale, indiferent de tehnică, pentru că la fel ca în armoniile de culoare, tonalitatea, structura compozițională au un rol important, fiind determinate de sensul dorit a fi exprimat. Lucrarea trebuie să aibă un *miez*, așa cum avea cu multă vreme în urmă, când omul, artistul anonim voia nu numai să decoreze un spațiu, ci și să transmită ceva, și, mai mult, să-i imprime semnificații magice.

Deci nu este vorba de ilustrare ci de reflectarea ce presupune ritm, o energie pe care o dezvoltă în funcție de temă, la care contribuie forma grafică și desigur culoarea cu valoare simbolică. De aici și consecvența de viziune și admir – dacă pot să mă exprim astfel – tocmai faptul că arta sa nu stă sub semnul reînnoirilor precipitate ci a unei desăvârșiri răbdătoare în timp, revenind asupra unor teme, chiar cu o tenacitate bazată pe credință, pe o convingere profundă că direcția pe care o explorează este cea dreaptă, dincolo de inevitabilele îndoieli.

Încă din 1982, criticul de artă Horia Horșia observa că și „schițele tehnice (care ar părea exerciții gratuite într-o expoziție de artă conceptuală, cum uneori se întâmplă) sunt aici expresii concentrate de ritmuri grafice care pot sugera sau determina organizarea unor compoziții textile, adică o disciplinare, o domesticire a materiei în artefact cu finalitate socială (...)”<sup>4</sup>.

Și Holló Barna se referă la prezența unor simboluri în lucrările sale: „Cumulând formă peste formă, în definițiile noastre vizuale, progresând de la semne la simboluri, cu succese mai mici sau mai mari, încercam mereu să mă îndepărtez de imagini create (...). În 1977 am încercat să cuprind în spiritul canonului conceptele de IMAGINE-SIMBOL-IMAGINE CREATĂ în cadrul unei expoziții de excepție. Căutarea, cunoașterea de sine, respectiv abordarea conceptului de canon în arta plastică m-a preocupat în mod deosebit încă de atunci”<sup>5</sup>.

Încă de la primele lucrări văzute de mine am observat că totul se desfășura în plan, fără involburări spațiale în adâncime, fără zbateri între aproape și departe, fiind vorba mai curând de o vibraire pornită din adâncuri care gradează tensiunea necesară în compoziție, percepută în rigoarea iconică, în ritmul alternanței, iar sobrietatea unei asemenea expresii presupune forță de stăpânire, puterea de a reține puțin (pentru a exprima mult), pe care a sesizat-o în arta populară, cu sintezele și stilizările ei, prezentă prin sensurile sale în subconștientul nostru. Erau covoare create în perioadele 1975-1977, inspirate din stilizările existente în scoarțele secuiești. Alteori, apar semne care determină și un ritm dinamic prin ductul frânt al liniei repetate, a unor încreștări abia sugerate de tonalități discrete prin forme abstracte, pe un fond închis ce determină o intimă încordare care nu escamotează însă sensul unui continuu balans în căutarea armoniei, a continuei deveniri, ca valurile unei ape tulburi în care întrezărim limpezirea.

Holló Barna nu a rămas adeptul unei singure direcții, dar nici nu le-a părăsit pe cele alese deja, tocmai pentru că toate duceau la aceeași cale a împlinirii unei idei, a *canonului*, pe traiectoria fidelității față de propria-i simțire. Într-o tapiserie, prin decantarea valorilor expresive ale formei, liniei și ale culorilor (în economia lor doar două), a izbutit să compună suprafața la fel cum păsările, evoluând în zbor, compun cu „pânza” imaculată a cerului. Alta, în schimb, ne duce cu gândul la pământul lucrat de mâna omului, cu semănăturile și roadele sale.

Chiar Holló Barna mărturisea că aduce în lucrările sale ceva din simbolistica universală și din elementele primordiale ale lumii (aerul, apa, pământul și focul). În câteva tapiserii, lucrate pe fond în roșu de jar, de flacăra vie, apar structuri care sugerează forme arse, afumate, negre. Totuși, ritmul este unul ascensional, toate formele ce se sprijină unele pe altele crează un echilibru doar aparent instabil, atât cât să ne inducă impresia de înălțare, de continuitate ascensională a mișcării. A fost atent la stilizările din arta populară secuiască, a constatat că anumite motive sunt de fapt caracteristice artei populare în general (în tehnicile țesutului și nu numai) și pot fi întâlnite oriunde în lume, a observat că în parte (doar în parte)

<sup>4</sup> Horia Horșia, *În ateliere, Holló Barna*, în *Arta*, București, 1983

<sup>5</sup> Holló Barna, *Contrapost*, Oradea, 2005, p. 24-25

orizontalitatea și verticalitatea lor formală sunt determinate și de tehnică (urzeală și băteală). A ajuns astfel la forme modulare pe care le-a repetat, iar prin felul în care sunt direcționate în funcție de ritmicitatea lor pot primi sensuri diferite, amintindu-ne de forme arhetipale, de *canonul* legat de ființa noastră care năzuiește la înălțare. Fiecare lucrare din acea perioadă (1974-1976 și chiar din următorii ani, pentru că nu abandonează nimic din ceea ce deja a câștigat) are o existență autonomă, dar mereu în legătură cu celelalte. Fiecare lucrare era „construită” sobru și logic, dar și emoțional – deși supusă unui permanent control își păstrează vitalismul, un „ceva” proteic ce conduce la dezvoltare. Limbajul era determinat, în primul rând, de însăși tehnica țesutului la care se adaugă ceea ce dorea Holló Barna să transmită ca mesaj. Deși formele modulare, inevitabil, se repetă, ele par să se dezvolte una datorită celeilalte, există între ele o legătură internă, un sens al continuității, având capacitatea forței de sugestie. Holló Barna știa ce voia de la arta tapiseriei, iubea această modalitate de a crea și, iubind poezia muncii sale, se lăsa în voia propriilor sale legi de execuție, așa cum făcuse și țesătorul anonim. A reușit ca printr-o continuă înlănțuire de forme modulare să le transforme în metafore și a ajuns până la urmă la canon. A avut în vedere proporția ideală, pentru că în lucrări ca cele pe tema *Echilibru*, a dorit ca obiectul să existe ca operă de artă. Până și franjurii de la baza lui, prin mărirea lor, prin ritmul lor sacadat, cu răsuciri și ondulări, reușesc să transmită ceva dintr-o stare primară, a încă neplămăditului, a încă neîmplinitului, freamătul începutului, creând un ritm necesar împreună cu lucrarea în ansamblul compozițional.

A observat în arta populară (în care creatorul anonim s-a bazat pe pulsul vital al naturii, pe ritmurile sale cosmice, pe alternanțe – zi-noapte, de exemplu – pe pozitiv și negativ), prezența unor forme geometrice ce se pot calcula (fagurele, cochilia, spirala etc). O intuiție sigură, dublată de argumentele artistului cu înclinații meditative, l-a plasat în centrul unor preocupări privind raportul artistului cu lumea înconjurătoare, cu ceea ce este peren, cu ceea ce înseamnă echilibru, dar și transformare. Nu știu dacă Holló (presupun că da) era la curent cu ceea ce făcea grupul *Sigma* la Timișoara, unde artiștii aveau preocupări serioase de a dezvălui structurile din lumea vizibilului, prezente în numeroasele sale ipostaze. Și el dorea să capteze structurile, tocmai pentru a stabili un contact global cu mediul, ceea ce înseamnă cosmicitate. În consecință, important este spațiul lucrării în care se dezvoltă elementele modulare, inducând, în funcție de idee, impresia de concentrare sau, mai ales, de dilatare. *Spirala*, element formal combinat cu altele, l-a fascinat pentru posibilitățile oferite de mișcarea ritmică, continuă, prin care forma își află matricea. Și aici totul este gândit atent, există, în ciuda impresiei de mișcare, și aceea de ordine prestabilită. Tentația simbolică guvernează neostentativ, printr-o mișcare centripetică ori centrifugală, culoarea în aceste lucrări fiind folosită cu economie, discret, în tonuri neutre, dar evocând natura, pentru că simțim fuziunea cu natura, integrarea omului în fluxul ei permanent. De fapt, Holló a folosit regula de aur, sprijinindu-se pe însăși tehnica țesutului, dar și pe numerele prin care progresia numerologică infinită (șirul Fibonacci) induce prezența cercului, a cosmosului.

În lucrări ca cele cu titlul *Pozitiv, negativ* folosește ca modul pătratul, iar poziționarea lui, ritmată și romboidală în acest sens vertical ori orizontal, după forme concentrice, în griuri



rafinat și albastru rece, contribuie la construirea spațiului, la fel ca și impresia de plin și gol, de formă concretă ori virtuală, cu efecte de op-art. Forma a devenit un canon, suprafața e calculată cu minuțiozitate, folosind numărul. Împarte cercul în patru poluri: est-vest, nord-sud, incluzând ideea devenirii, a depășirii limitelor. Cu o compoziție în care a abordat această idee plastică a participat la expoziția quadrienală de artă decorativă din 1980 la București. Elementul grafic este important mai ales în lucrările în tehnica serigrafiei. Astfel, deși ajunge la abstractizări voite, regăsim chiar și în ele motive prezente în arta populară la care meșterul anonim a ajuns datorită stratificărilor și eliminărilor a ceea ce deranja ritmul, exprimarea esențialului. La pătratul magic prezent în preocupările filosofilor și matematicienilor antici la care se referea și criticul de artă Aurel Chiriac: „Ordinea universală, în cazul lui Holló Barna, este și rezultanta unei «ecuații de bază» elaborate de plastician, în cadrul căruia un pătrat «magic» avea rolul de a genera reguli matematice determinate de raporturi ideale. Numărul, în sens pitagoreic, capătă astfel funcția de declanșator al unui șir de relații matematice care provoacă un dialog fertil și necesar cu arhetipurile culturii de origine, căreia i-a aparținut prin generații de înaintași. Acestea nu îl conduc pe Holló Barna la încremenirea în canoanele tradiției, dimpotrivă, avându-le ca pretext, oferă soluții compoziționale care fac apel la semnele grafice decorative de pe țesăturile secuimii natale sau conturează obiecte banale, toate devenite peste timp embleme particularizante pentru o spiritualitate, pe care o poartă în sine pentru totdeauna”<sup>6</sup>.

Motivul pătratului e reluat în alte variate moduri ca formă coerentă într-o nebuloasă cosmică ce ne amintește de Mondrian și ca formă în devenire, șansă a unei armonii, formă esențială alături de triunghiul și cercul la care făcea referire Kandinski. Compoziția este mai simplă ori mai complexă, în funcție de dinamica dezvoltării formei pătrat, formă-canon din noianul de elemente formale simple pe verticală și orizontală, de alte mici pătrate, folosind o singură culoare, albastrul, oferind însă albului șansa de a fi culoare, lumină, spațiu. Holló Barna crede cu tărie că prin voința de rigoare poate să ne sugereze ritmul cosmic al dezvoltării prin simplificările esențiale ale ecranelor (ecrane în alte ecrane) spațiale, explorând resursele plastice oferite de simboluri, de forme la care a făcut apel omenirea pentru a-și construi și marile sale monumente, evidențiind dimensiunea intelectuală a demersului său creator. O echivalare plastică a conceptului de dezvoltare, de devenire cu cel al unei spațialități complexe. El rezolvă problema dinamicii și a vastității spațiilor prin raportarea la pătrat dar nu numai, pentru că într-o lucrare ca *Nașterea* reapare forma zig-zagului, a spiralei, a unor motive cu asemănări cu sârma ghimpată. Nașterea nu e ușoară, ne previne Holló Barna, referindu-se la nașterea unei idei, a unui concept, a actului artistic. Apar încheștări, împotriviri, amintindu-ne de „pozitiv-negativ, de faptul că dezvoltarea presupune lupta, forțe potrivnice și, până la urmă, izbândă”. În centrul compoziției, în tonalități de roșu în care se evidențiază forma cu negru și roșu, există un alb central care tinde spre armonia cercului.

În lucrările grupate în ciclul *Diagrame*, realizate în jurul anilor 1995-1997, Holló Barna include canonului o dimensiune mai accentuat intelectuală. Apar numere – multiplul lui 2 –

<sup>6</sup> Aurel Chiriac, *Canon sau despre a rămâne tu însuși*, în *Familia*, februarie 1997



alături de motive simple pe care le putem regăsi în forme simple de viață, în structura organică și anorganică – stelute alături de motive minimale dar dinamice – ce ne par ancestrale, pătrate, definind un ritm cadențat de linii. Întreaga compoziție concentrează o atmosferă hieratică, încifrările de semne aparținând unui limbaj de o sobrietate ce nu exclude în nici un caz dinamica, frământarea, necesare pentru atingerea echilibrului.

Mi se pare important că esențializările la care a ajuns, realizând acumulări sigure, potrivite cu datele lui temperamentale și cu o mai depărtată sau mai clară fidelitate, prin lucrările de tapiserie și serigrafie, urmărite cu consecvență remarcabilă pe parcursul a mai bine de trei zeci de ani de creație, nu au dus la un manierism formal, din contră, se observă o disponibilitate, o deschidere în funcție și de provocările unor proiecte inițiate de alți plasticieni sau chiar de el. A analizat aspecte de diferite facturi din natură recurgând la desen, pictură, fotografie, finalizate într-un obiect textil. Era perioada când a abordat tehnici mixte în realizarea operei textile, dorind să creeze nu numai lucrări în suprafață plană dar și obiecte, pentru a se apropia de natură. Sunt forme concrete și în același timp abstracte, cu intenție dinamizatoare, pline de o energie mocnită. Era preocupat de analize geometrice, adâncimea fiind redată prin ritmul dinamic al traseelor grafice, excluzând aproape în totalitate culoarea prin reducerea ei la linii vibrante de ocră-alb. Formele sunt abstracte dar pătrunse de un vitalism omniprezent.

Holló Barna revenea la natură – o serie de forme create din firul textil înfățișau buburuze, mici forme animaliere. În *Armonia naturii* apar forme care amintesc de trunchiuri și ramuri de copaci, de valurile unduitoare ale apei, de regenerarea pe verticală a viului. În *Cuiburi* reia forma compactă, ocrotitoare, cu fire de iarbă, formă geometrică simplă, o multiplică în brunuri de nuanțe deschis-închis, ritmând armonios spațiul lucrării. El conduce și modelează subtil, discret același element-simbol, sugerându-i materialitatea dar și interioritatea, liniștea, siguranța de sentiment, culoarea fiind folosită pentru a crea discret o atmosferă. Este pledoaria sa pentru a realiza o legătură cu natura, pentru a o face ocrotitoare, vizând limbajul sugestiei, cel mai adesea recurgând la o sublimare formală, deși repetarea adeseori a motivului în tonalități diferite, cu reflexii luminoase, face ca unele lucrări ale lui să amintească de op-art.

Holló Barna a recunoscut chiar el că a făcut din artă un suport pentru confruntările cu sine și cu epoca sa, considerând că este nevoie de responsabilitate umană. Toate acestea se conjugă cu simplitatea expresiei, cu armonia geometric ordonată a formelor, cu laconica lor elocvență, adeseori condensată la maximum. El recompune formele într-o matcă nouă, supune spațiul unor noi ritmuri, dar cu dorința de a nu contrazice nimic din ceea ce s-a păstrat în ființa noastră „tradus” prin canon, aceea simțire fiind captată în tiparele gândirii moderne și ale unei sensibilități modelate prin cultură, cu privirea atentă la formele „închise” în creația populară.

El a explorat posibilitățile actuale atunci, în anii '80 – '90, ale *intermediei*. De exemplu, includea în natură, pe un placaj în plan vertical, fotografia sa, o siluetă cu umbră în negativ sau cu un halou luminos, o aură care decupează impalpabil formele naturale, recurgând

la desen, culoare, fotografie, reunite într-un obiect ce presupune și conceptualizarea. Era perioada în care aborda tehnici mixte, dorind să creeze nu numai lucrări pe suprafețe plane, ci și obiecte textile prin care să se apropie de natură. Prezențe concrete și în același timp stranii – o rememorare a propriilor trăiri în timp, o reflectare a lor și o animare a locului.

Problema recuperării, a stratificării memoriei apare reflectată și în alte lucrări ca și aflarea unor însemne ce pot avea sau aminti de propria ființă în univers, lăsând și subconștientului un rol mai vizibil în realizarea operei, ca în *Ofrandă* sau în *Baraj*, unde s-au adunat obiecte gata făcute dar cu bogată încărcătură informațională, sau în *Prezențe alegorice*, unde a asociat o ilustrație veche de 300 de ani cu obiecte evocatoare, recuperatoare emoțional. Tehnica serigrafiei, ca și îmbinarea unor tehnici diferite le-a folosit cu pasiunea experiențelor unor împliniri personale. N-a uitat însă de *Zestrea* primită, acele informații prețioase și motive regeneratoare ale artei populare, care nu au încetat să-l emoționeze, să-l incite, înnobilând spațiul cu formele lor simplificate în alb și roșu și care l-au condus spre *Canon*, spre numerologie, spre atenția acordată pătratului magic, cercului divizat și circumscris pătratului. A recurs cu plăcere la noi experiențe, la noi tehnici, aventuri creatoare, a participat la acțiuni comune ale grupului oradean „Dialog”, la programe comune ale „Atelier ’35”, dar nu a renunțat la rigoarea exprimării, dorind să exprime nu ceea ce este vizibil în natură, ci fața ascunsă a lucrurilor, resorturile interioare, ajungând până la număr ca bază a construcției și coexistenței în univers. Este deschis la noutate, fiind înzestrat cu aceea curiozitate care-l determină să caute în continuare. Iar activitatea sa ca profesor la Facultatea de Arte Vizuale din Oradea, legătura firească cu tinerii săi emuli, bucuria realizărilor finalizate de-a lungul anilor cu ei, este și ea stimulatorie.

### Ovidiu Budurean

Discret ca prezență, fără manifestări zgomotoase, deloc preocupat să teoretizeze, mai ales în jurul artei sale, Ovidiu Budurean este de fapt „regizorul inspirat și vital al unui spectacol perpetuu, animat de forme jucăușe, asemenea unor spiriduși prinși și cuceriți de bucuria jocului”<sup>7</sup>. La prima vedere pare uimitor cum omul liniștit care pare să-și dezvăluie cu parcimonie mișcările, poate să se transforme în timpul creației într-un prestidigitator inspirat, pornind în aventura picturii artei fără nici o inhibiție.

A absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” la Cluj, secția pictură, în 1976, clasa prof. Paul Sima, care i-a transmis iubirea pentru culoare. Negoită Lăptoiu observa că „timp de un deceniu, pictura lui Ovidiu Budurean a stat sub înrâurirea benefică a vigurosului său dascăl Paul Sima”<sup>8</sup>. Îmi amintesc tablourile expuse de el în primii ani după absolvirea institutului, în culori puternice, predominând cele primare, îndeosebi albastrul și roșul, alburiluminoase, preferând figurativul sintetic, cu forme conturate pregnant, pensulația nervoasă subliniind energic liniile ferme, chiar dacă erau ascunse în pasta densă. Există încă atunci un tumult, o febrilitate a gestului, asemenea liniștii dinaintea furtunii (*Seară pe țarm*). Cerul

<sup>7</sup> Negoită Lăptoiu, *Budurean Ovidiu*, în *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Editura Arc, București, 1999, p. 37

<sup>8</sup> *Ibidem*

frământat, formele bărcilor marcate de verticalitatea catargelor, cromatică cu influențe fove, filtrate prin lecția maestrului clujean, trădau arderile interioare ale lui Budurean, în ciuda aspectului său molcom de ardelean.

Vocația sa de pictor, care dorea să se descătușeze, să se bucure lucrând de infinitele posibilități de expresie și de comunicare prin culoare, au dezvăluit-o *Chinezăriile* și naturile sale moarte cu flori, obiecte de interior ori statice, din 1977-1978. Mircea Țoca a surprins calitățile picturale ale tablourilor sale din acea perioadă: „În domeniul picturii, de pildă, *Obiecte de interior VIII-IX*, sunt două lucrări care ne îngăduie să aflăm cât este de fascinat Ovidiu Budurean de bogăția lumii, de dinamismul, complexitatea și organicitatea acesteia, pe care le echivalează pe pânză, prin sonoritatea ansamblurilor cromatice, dominate de roșu, albastru și portocaliu”<sup>9</sup>.

Mai multe tablouri sunt numite *Arlechin*, *Dans*, *Mouline Rouge*, *Cabaret*, create sub impulsul de a exprima bucurie, frenezia mișcărilor de dans, în dominante de roșu cald, vibrat, stenic, pentru a transmite în forme hibride tumultul vieții, printr-un joc imaginativ, fără să-i scape din vedere construcțiile de ansamblu ale imaginilor. Asocierile insolite, spațiul în care nu se mai ține cont de legile gravitației – pentru a fi revelată o altă realitate în care orice este posibil –, ne invită într-o suprarealitate unde apar imagini ale visului, ale fanteziei, făcând vizibilă, așa cum nota Paul Klee, latura nevăzută dintre lucruri, fantezia având o mare putere de evocare. În astfel de lucrări simțea nevoia unei „conștiințe din ce în ce mai limpede și mai pasionată a lumii sensibile” (André Breton), elaborându-și în acest scop un nou limbaj. Observăm o modalitate a implicațiilor emotive, înlocuirea realității exterioare cu o realitate interioară, supusă unicului criteriu, cel al plăcerii, al bucuriei de a elibera formele, de a le metamorfoza. Întâlnim de asemenea o juxtapunere de forme fantastice, schematici, corpuri geometrice compozite (om-mașină, de exemplu), o aglomerare de forme colorate. De altfel, încă în unele lucrări din 1983, Budurean recurgea la forme trecute prin filtrul imaginației și al lecțiilor despre unele curente ale secolului al XX-lea, în special suprealismul, încât figuri și obiecte familiare se transformau, ca în *Orchestra*, într-un fantastic cotidian, înfăptuind deliberat o artă cu semnificații onirice, cu amintiri din Dali, într-o dominantă de albastru ceruleum și albastru marin, cu griuri colorate și ocruri mângâietoare, în așterneri fine.

După dialogul fructuos cu Paul Sima în universul picturii, plăcerea de a pătrunde în lumea mirifică a culorilor a devenit tot mai puternică, exprimându-se fără inhibiții, fascinat de posibilitățile lor nelimitate de a transmite stări, sentimente, momente de meditație. Magda Cârneci se referea la disponibilitățile lui Ovidiu Budurean într-un articol din revista „Arta”: „pare să fi încercat mai multe tentații, mai multe maniere de a picta, adesea simultane, uneori combinându-se, în interiorul unei evidente dotări întru picturalitate. Orchestrații savante și complicate de griuri calde, lucrările desfășoară arabescuri de intensități cromatice vii, în cadrul bine respectat al unui figurativism discret, susținut de o materie picturală bogată, ce transformă obiectele și cadrul static în adevărate personaje individualizate ale unor „drame”

9 Mircea Țoca, *Artiști orădeni*, Ed. Meridiane, 1983, p.

plastice consumate numai în și prin culoare. Picturalitatea caldă, rafinată, complexitatea compozițională, această ultimă fază a pictorului ni se pare cea mai împlinită, o cale fertilă<sup>10</sup>. A dorit să se raporteze la curente de la începutul secolului al XX-lea, să aibă un dialog cu marii creatori care au marcat arta contemporană, să aibă propriile răspunsuri creatoare la marile provocări. A început să picteze astfel cu o plăcere debordantă, cu o pasiune care e prezentă în libertatea formală, în gestul dezinvolt al măsurii, în pasta densă, în senzualitatea ductului pictural care ascunde ordonarea compozițională existentă în imagini.

Natura moartă îi oferea nebănuite posibilități de acorduri formale și cromatice, stând și sub steaua călăuzitoare a lui Matisse, Vlaminck. Budurean a preferat o pastă succulentă, cu incizii în materia ei strălucitoare, modelată cu pensula, cu șpaclul, cu degetele, preferând un ritm ondulat, insinuând curbe și contracurbe pentru a exprima bucuria descoperirilor sale picturale dar și a unor trăiri intense din existența sa.

Și în tablourile numite de Budurean *Bazar*, se concentra tot asupra acordurilor cromatice, obiectele fiind doar un pretext, remodelate, văzute de sus, unele aplatizate, în culori împăstăte, predominând forma rotundă. În lucrarea *Bazar* expusă la Salonul de artă din toamna anului 1979, compoziția e susținută de forma rotundă a măsutei deco și de cea a unei vase care se impune prin concretețea ei volumetrică. Culorile sunt calde, chiar incendiare prin dominanța roșului potențat de oranj alături de un albastru ultramarin, deși alburile și griurile fine creează pauze, interstiții (echilibrând și legând formele care pulsează, vibrează) cu sonorități abia potolite astfel. În *Bazar II*, expusă în 1981, în ciuda prezenței unor forme ce indică verticalitatea observăm o și mai mare aglomerare de forme. Plăcerea de a picta e debordantă, elementele formale apar aproape fluide, unduitoare, răvășite în patima de a le picta. Apar din nou arabescuri, efecte decorative, savurând virtuțile deformării, amintind de Extremul Orient.

În aceste lucrări Budurean a preaslăvit culoarea, conferind formelor o vitalitate debordantă, chiar dacă compoziția nu e neglijată niciodată, cristalizându-și stilul personal al acelei perioade: un figurativ transformat prin eliberarea formelor în culori intense, în dominante calde, îmbogățindu-și paleta coloristică, culorile primind valențe muzicale, prin ritmurile ce devin recognoscibile, o marcă a lui Ovidiu Budurean. De altfel instrumentele muzicale, în special chitara, sunt prezente în mai multe tablouri, poate și sub influența unor artiști admirați de el, în special Picasso, transmițând sentimente stenice (*Chitara, Chitara roșie, Orchestra*, expuse în 1981, 1982, 1983). De altfel într-o lucrare expusă în 1982 (*Pierrot*), influența tabloului *Domnișoarele din Avignon* mi se pare elocventă, prin deformările cubiste, prin culorile preferate.

Alături de aceste căutări, experimentări cromatice în lumea formelor picturale, în tablourile lui Budurean, deschis experimentelor creatoare, apare, începând cu 1980 și o altă temă, cea a *clownului* motiv abordat și el de Picasso, ca și de alți artiști francezi din primele decenii ale secolului XX, dar întâlnit și în pictura unor români, ceva mia târziu, Corneliu Baba,

<sup>10</sup> Magda Cârneci, *Atelier orădean*, în *Arta*, 1984, p.14

Alexandru Ciucurencu. Magdalena Rădulescu ș.a. Deși descompune și recompune formele în culori contrastante, uneori tari, arlechinii săi transmit sentimente de tristețe, de melancolie, de închidere în sine. Contrastele devin percutante, iar în unele tablouri descompunerea coloristă e părăsită în favoarea sintezei. Contururi colțuroase, întâlniri formale în unghiuri ascuțite, puse în evidență de schematicismul membrelor atenuează voit simetria. Discontinuitățile ritmice și cromatice pot constitui o scriitură complexă, care ne îndeamnă să le privim, pentru a ne cere să le descifrăm. Negoită Lăptoiu s-a referit la unele dintre lucrările lui Budurean din jurul anului 1980, spunând că „pictorul devine regizorul inspirat și vital al unui spectacol perpetuu, a mimat forme jucăușe, asemenea unor spiriduși prinși și cuprinși de bucuria jocului. Predomină temele muzicale, dansurile, scenele și obiectele din lumea circului, cu siluete bizare și gesturi stranii, ce amintesc pe filieră de Dali și Miró, de poetica suprarealistă”<sup>11</sup>. Dar Budurean chiar când aglomerează compoziția, multiplică formele, e atent la registre, gândind întregul. Direcționarea tușei este cel mai adesea deliberată, supusă logicii de ansamblu a imaginii, chiar dacă la prima vedere ar sugera, în unele lucrări, contrariul. Exaltarea paletelor este și ea doar mai ușor eruptivă (în unele naturi statice, ca *Obiecte în interior*), fiind subordonată combustiei interne, subsumând totuși o stare dramatică, ca în *Arlechinii* săi. Dornic de cunoaștere și de autocunoaștere, el a acceptat confruntarea creatoare între generații, sesizând înțelesul superior al memoriei artistice. Orchestrația puternică sugerează insolite armonii ce pornesc de la muzicalitatea tonurilor. Tema circului fusese exploatată de numeroși artiști după Daumier, Manet, Degas, Renoir, Seurat, Toulouse-Lautrec, apoi Matisse, Dufy, Van Dongen, Fernand Leger și desigur Picasso (mai ales în perioadele albastră și roz), fără a-l uita pe Rouault, din motive plastice și umane, simboluri ale condiției umane iluzorie și dureroasă, fără să neglijeze pitorescul, pateticul uneori, o poezie gravă, melancolică, uneori fantezistă, personajele fiind închise în ele însele. Culorile sunt suculente, dense, cu acorduri contrastante. Într-unul dintre aceste tablouri cu tema *arlechinului*, expus în 1983 la *Salonul de primăvară*, trupul e alungit de deformări suprarealiste iar figura are o gravitate reflexivă, prin dorința de a conferi o profunzime imaginii. Budurean e ispitit de posibilitatea de a picta vestimentația multicoloră a personajului, experimentând texturi, diferite, luminozități datorate absorbției ori reflexiei luminii pe un fond vibrat în griuri colorate cu finețe. *Arlechinul* din 1993, construit din elemente simple, baghete colorate în galben, albastru, gri, exprimă o energie datorată ritmului dintre oblice, verticale și orizontale, a unghiurilor ascuțite, contrapunctul de formă rotundă în alb ușor colorat, punând în valoare calitățile materiei picturale. „Artistul să nu se teamă niciodată că întrece măsura”, spuneau suprarealiștii. Indecizia formelor care se și metamorfozează ne amintește într-adevăr de suprarealiști, dă expresiei chipului un aer trist, vorbindu-ne despre singurătate. A pictat predilect aceste motive alături de naturile moarte, adoptând frapante analogii compoziționale, care induc impresia de vastitate, mai cu seamă datorită culorilor și schemelor formale, cu deformări surprinzătoare în indecizia lor, care le potențează expresivitatea.

Și în lucrările create după 1990, eliberarea de cotidian este urmărită constant. În

<sup>11</sup> Negoită Lăptoiu, *Budurean Ovidiu*, op. cit.

*Cabaret* (1992), „personajele” – combinații de forme geometrice, în special rotunde, dar și altele, asamblate, rod al fanteziei artistului –, amintesc de oameni în mișcare care pășesc în ritmul tobelor într-un spațiu în roșu vibrat cu tușe ondulate, albe și gri, un spațiu dinamic, bidimensional, un spațiu luminos, ce transmite o stare tonică, într-o notă solemnă, aceea de începere a spectacolului, impregnată cu umor. Lumina învăluie și vibrează, culorile (albastru ceruleum, alburi abia colorate, cu sublinieri ici-acolo în negru, pentru a le conferi pregnanță) reacționează și reconstruiesc imaginile, sugerând starea de așteptare și de promisiune a spectacolului.

Aceleași familii de forme aparține și *Moulin Rouge* (tot din 1992), pe tema spectacolului, a bucuriei de a trăi. Lucrarea este și ea exemplu de formă „compozită”, care dezvăluie semnele imaginii și regăsim în ea forme geometrice simple (bilă, baloane, linii), alături de altele, încă apropiate de cele naturale, transmițând impresia de mișcare, de dans, de muzicalitate, pe fondul în roșu și albastru, vibrat datorită pensulației. Asocierea semnelor neașteptate se observă frecvent în lucrările pictate în această perioadă. Într-o compoziție, cei trei clovni redați prin asamblarea unor forme preluate din „recuzita” de iarnă și altele imaginate ori trasate din pensulație și prin contururi colorate, par să se simtă bine, alunecând cu mișcări avântate, deși ele se manifestă într-un spațiu bidimensional, suprafața fiind pictată în tușe așternute rapid, predominant orizontale, și unde doar cele trei cercuri mai luminoase, aflate la picioarele lor, conferă impresia unui peisaj de iarnă. Aceste forme hibride au în loc de picioare și membre ale trupului omenesc, sănii, patine, schiuri, iar orientarea formelor arcuite, în unghiuri repetate, dinamizează suprafața lucrării. Doar coifurile și poziționarea formală amintesc că ar fi vorba de personaje umane. Cromatica în griuri rafinate, colorate în albastru, oranj, roz, cu accente albastre, roșu, galben sugerează că este vorba de jocuri de iarnă pe zăpada cu reflexe colorate.

După 1984, Budurean a revenit la un figurativ în care principalul subiect era portretul, chipul uman. Folosea, atunci, brunuri dramatice, marouri și un ocră rece, care conferă trupurilor impresia de oboseală, de sfârșeală. Așadar, în plină „aventură cromatică” s-a îndreptat spre un pol opus al căutărilor sale, conferind consistență trupurilor conturate prin linii continue, preocupat acum și de desen, adus la vedere, și nu ascuns în materia picturală. Atmosfera este apăsătoare ori stranie, chiar când folosea un colorit mai bogat, mai variat, ca în *Scenă de gen*, expusă în 1986, la Salonul de primăvară. Trupul diform, umerii largi, capul mare al bărbatului care privește în gol cu o expresie ciudată, introduce o notă insolită în compoziție. În tabloul expus în 1983, *Poetul*, personajul masculin, alungit într-o poziție statică, șade într-un spațiu strâmt, fiind adus mult în față, încât picioarele sunt „ascunse” de rama tabloului, aducându-ne aminte de Cézanne prin poziția trupului venit din față și a mâinilor, prin linia sintetică, prin distanța privirii, dar și de expresioniștii germani. În aceeași concepție plastică e pictat și portretul *Maria*, expus la Salonul de toamnă în 1987 și *Portret de bărbat*, expus la Salonul de primăvară, în 1988. Refuză descompunerea suprafețelor, în favoarea unui figurativ recognoscibil, în care pune accent pe concentrarea chipurilor, pe modularea culorilor, cu umbre și lumini, într-o viziune plastică, chiar dacă proporțiile sunt respectate. Observăm

simplitatea compozițiilor, gravitatea punerii în pagină (chiar solemnitatea, care iarăși îmi amintește de Cézanne, alimentând un fel de asceză a exprimării, în care linia de contur dobândește adeseori prioritate, cu accente de hiperboliere expresionistă, membrele prea lungi, măsurile mari, capul parcă sculptat. Pe lângă atenția stăruitoare acordată portretului și compoziției figurale, mai notez și întoarcerea la o *natură moartă* simplificată, cu obiecte mai puține și tratate în aceeași viziune a formelor geometrizate, înfățișate cu claritate..

Tot atunci a revenit la peisaj, unde observăm preocuparea pentru tratarea spațială în perspectivă clasică, pentru echilibrul manifestat cel mai elocvent în interpretarea unor priveliști pornind de la motiv: *Început de aprilie*, expus la Salonul de toamnă în 1988, pictat cu economie cromatică, desenul fiind preferat ca mijloc de exprimare. Verticalitatea compozițională este tulburată de crengile încă uscate ale unor copaci ce trasează un ritm sacadat, o dinamică neliniștitoare în spațiul construit altfel riguros de către Budurean, modificându-se sensul compozițional. Apariția unor muguri e sugerată cu o pensulație ușoară, pătrunsă de tensiunea difuză a ramificărilor ce lasă în zona centrală, liberă privirii, un loc de a pătrunde în adâncimea spațială.

Budurean a recurs pentru o perioadă de câțiva ani la o paletă austeră, o pastă mai „uscată”, un colorit mai tern, cu luminozități mai puțin active, fortificând prezența liniei. Imaginile se remarcă prin solemnitate, iar stilizările reținute nu stingheresc realismul interpretării și nici impresia de singurătate, de acumulare a unor spaime ori decepții închise în adâncul ființei, într-o viziune neoimpresionistă. Construcția prelungă, verticalitatea formelor, ca și statismul, sunt caracteristice și figurilor umane. Exuberanța, spontaneitatea, coloritul debordant lipsesc din aceste lucrări, cu figuri convertite într-o răceală voită. Climatul rarefiat, imobilul obsedant al ambianței împovărată de singurătate le apropie pe unele, în ciuda realismului, de viziunea expresionistă. Uneori caracterizarea este marcantă, alteori este doar schișată, distonând, prin anumite detalii, cu evidența tăcută a puținelor obiecte din interioare. Există un intimism ciudat, cu obiecte ce par părăsite, încremenite într-o tristețe emanată fără echivoc de portretele pictate în etapa noului său realism.

Dar în expozițiile de după 1990 se putea observa o nouă schimbare a viziunii lui Budurean, iar expoziția personală din 1996 a pus în evidență noile sale preocupări picturale. Cu prilejul acelei personale, Aurel Chiriac scria că „ne aflăm în fața unei personalități care a dorit dintotdeauna să-și afliere sufletul de boem unor structuri deja consacrate, acestea din urmă devenind garantul acelor rezolvări care trebuie să rămână în timp. S-a născut, ca urmare, o imagine plastică viabilă în peisajul contemporan al picturii orădene și nu numai, o imagine care refuză încremenirea în limite tematice și comandamente estetice comode, o imagine a cărei condiție primordială este de a rămâne mereu deschisă spre continua existență și spre frumosul imediat”<sup>12</sup>.

Ovidiu Budurean și-a redescoperit, așa cum observa și Negoită Lăptoiu, „disponibilitatea și pasiunea pentru imprevizibilul și dezinvoltura ludicului. Formele robuste și vitale din faza inițială a căutărilor sale picturale (realismul figurativ din perioada precedentă)

<sup>12</sup> Aurel Chiriac, *Ovidiu Budurean în Familia*, nr. 6 iunie 1996, p. 86-88



au fost substituite cu caligrafii grațioase și subtile, de motive gracile, subsumate unei logici constructive ce strunește efluviile afectivității”<sup>13</sup>.

După anul 2000 creează o pictură mai curând abstractă, nonfigurativă cu forme simplificate, geometrizate. În *Ritm astral*, culorile sunt mai închise, dar sensul de mișcare continuă este sensibil exprimat. În unele tablouri formele sunt reduse la simple linii șerpuitoare, spirale, cercuri care dinamizează suprafața vibrată. Negoită Lăptoiu se referă la lucrările din această perioadă, când nota că Budurean „își descoperă disponibilitatea și pasiunea pentru imprevizibilul și dezinvoltura ludicului. Formele robuste și vitale din faza inițială aveau să fie substituite cu caligrafii grațioase și subtile de motive gracile, subsumate unei logici constructive ce strunește efluviile afectivității. Budurean devine regizorul inspirat și vital al unui spectacol perpetuu, animat de forme jucăușe asemenea unor spiriduși prinși și cucerți de bucuria jocului”<sup>14</sup>. Într-adevăr, mișcările sunt mereu dezlănțuite dar controlate de mâna atentă a pictorului chiar dacă au o gestică ciudată și chiar dacă sunt compuse din semne nu odată insolite, amintind de poetica suprarealistă. Tot Negoită Lăptoiu consemnează „o clară reducere la semn și metaforă a întregului eșafodaj compozițional, agrementat de acuratețea unui registru cromatic ce servește și potențează expresivitatea pretextului inspirator. De admirat lejeritatea compunerii și desfășurării spațiale a nărilor grațioase care par că se însușesc, respiră, emană regie în pofida pregnanței lor geometrice”<sup>15</sup>. Aurel Chiriac scria cu ocazia expoziției personale a lui Ovidiu Budurean că „(...) S-a născut ca urmare, o imagine plastică, viabilă în peisajul contemporan al picturii orădene și nu numai; o imagine care refuză încremenirea în limite tematice și comandamente estetice comode”<sup>16</sup>. În unele tablouri asistăm la invadarea suprafețelor de vârtejuri și cercuri luminoase, de linii și forme geometrice ce-și reverberează culorile pentru a sugera spații fără limite, construcții bogate în combustii interne.

### Urszinyi Maria

În anul 1976 debuta în lumea artistică orădeană o pictoriță (absolventă a Institutului „Ion Andreescu” din Cluj) despre care cunosătorii au afirmat încă de atunci că are vocația culorii, pentru ea creația însemnând totul. Prin desenele și picturile sale cu subiecte dintre cele mai obișnuite, cotidiene, legate de viață a reușit să ne dezvăluie dorințe, „întâmplări”, și chiar să facă ordine în acest tumult al trăirilor sale. Acolo unde a existat discontinuitatea și haosul impulsurilor a intervenit pictura, pentru a crea o ordine care face ca arta sa să aibă continuitate. Maria Urszinyi și-a format un limbaj în care ține seama de raporturile petelor de culoare intensă, asemenea unui șuvoi al vieții și ale liniilor cu ascuțimi, cu impulsuri care le contorsionează, cu țâșniri și răbufniri, dar și cu delicate reveniri și popasuri. Este vorba mereu despre ea însăși, un autoportret sufletesc reluat, folosindu-se de un limbaj în care ține seama de viața lăuntrică pe care o exprimă cu mijloace prevalent cromatice. Culoarea

<sup>13</sup> Negoită Lăptoiu, *Ovidiu Budurean*, op. cit.

<sup>14</sup> Negoită Lăptoiu, *Budurean Ovidiu*, op. cit.

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> Aurel Chiriac, *Ovidiu Budurean*, în *Familia*, 6 iunie 1996, p. 86

e principalul ei corelativ plastic fără să derive însă din epiderma fenomenală, înregistrată de retină. Raporturile speciale în care se situează culorile se articulează la confluența intuițiilor nemijlocite cu puterea de abstragere a unei inteligențe artistice, pe cât de vii, pe atât de febrile. *Interioarele* în care își „plasează” mica poveste sunt străine inflexiunilor lirice blânde, molatice, ele fiind mai curând locuri ale așteptării, poate și ale speranței. Printre suprafețele colorate și nu o dată conturate fără menajamente, visul își taie drumul împovărat de nostalgii anxioase, acompaniate de ritmul adeseori sacadat al liniilor ce intensifică neliniștea, chiar dacă uneori are ceva de lingoare, iar luminile, în absența umbrelor, care ar putea ascunde ori estompa evidențele, au ceva impenetrabil ca niște accente premonitorii. Culorile câștigă în vibrație interioară, căci ea urmărește să aducă la suprafața lucrărilor pulsațiile sale interioare. De aceea, culorile se transfigurează chiar și atunci când ies din tub, sunt recognoscibile ca aparținându-i numai ei, încât chiar de la distanță lucrările expuse știm că sunt semnate de Urszinyi. Prin deformările la care recurge, uneori duse până la caricatură, ne amintește de Toulouse Lautrec, prin ardoarea exprimării de Van Gogh, dar prin expresia psihologica a artei sale o simt aproape de expresionismul reprezentat de *Die Brücke (Podul)*. „Acceptăm toate culorile ce reproduc, direct sau indirect, impulsul creator pur” scria Kirchner în *Cronica grupului Die Brücke*, în 1913. Iar în inflexiunile lineare cu accente energice are legătură cu *Jugend stil*-ul. Întâlnirile într-o familie spirituală nu au loc neapărat în timp, iar asemănările țin de așteptările ființei noastre. Urszinyi preferă modalități de exprimare figurative, chiar ilustrative, pentru că dorește să comunice fără a se folosi de simboluri, cât mai sincer și direct, prin forme dincolo de frumos și urât, tensionate, frenetice, uneori gata parcă să irumpă. Lumina nu pulverizează aceste forme în care vibrează culori puternice, intense, în pete compacte. Urszinyi nu e interesată de perspectiva plastică, nici de reliefarea volumetrică, suprafețele fiind mai curând plate, dar reușește să sugereze o viziune unitară, ceea ce presupune siguranța de exprimare dar și spontaneitatea și dezinvoltura, fiind vorba de o pictură expresivă care ne seduce, ne amuză, deși ne determină să regăsim în ea așteptări, melancolii, tristeți, pe care le recunoaștem, fără nimic misterios, metafizic, abscons. Maria Urszinyi a creat o sinteză personală între formă și culoare, încărcată de vitalitate, respectând „motivul” pictural dar intensificând ritmul, pulsul existențial.

Linia este mereu prezentă, folosită subiectiv, cu intuiția expresivității dorite în configurația picturală, și la fel motivul figurativ – chip uman, natură moartă, peisaj (mai rar) în particularități de plasticitate, lucrările ei apropiindu-se de multe ori de ceva primitiv ori naiv, picturalitatea fiind identificată în spațiul cotidianului. Ne simțim atrași fără rezerve de creațiile sale pentru că există în ele ceva frust, există sinceritate, adevăr omenesc, o bucurie curată de a picta precum respiră. Când nu avea la îndemână pânză ori carton, iar nevoia de a picta era imperioasă, ea folosea orice ca suport: lemn, scândură, tigia, orice avea la îndemână, iar metamorfozarea luminii și a culorii nu face altceva decât să înlesnească convertirea faptului divers în pictură, cu aluzii difuz existențiale care ne atrag în acest univers. Este uimitor cum reușește să intensifice nucleul cu aluzii de viață (uneori narativ) al imaginii, sporind cu ajutorul contururilor groase, al culorilor neamestecate încărcătura emoțională.

Căutările sale formale (dacă acceptăm să le numim căutări, pentru că ea găsește parcă dintr-o dată) nu au ca mobil dorința de noutate, ci izvorăsc din necesitatea de a afla expresia optimă pentru încărcătura afectivă preexistentă formulării plastice care se cere eliberată și „materializată” în chip adecvat. Are pentru aceasta nevoie de figurativ, dar cu deformările inerente și subordonate capacității asociative a formelor.

Auzim strigătul vital al culorilor, ele se susțin reciproc, dar pictorița este dublată de graficiană, cu inepuizabile resurse imaginative și explorează expresivitatea conturilor, a sensurilor spațiale dobândite printr-o ingenioasă articulare a părților componente. Fiind atât de sinceră, de directă în exprimare, originalitatea ei nu e deloc forțată. Cea mai mică mutare a pieselor care compun imaginea reușește să transforme, să dea o altă față întregului în care culorile sunt exaltate, clocotind adesea sub impetuoșitatea nestăvilită a mâinii creatoare. Există încărcătură emoțională, existențială, forță concentrată în formele circumscrise prin linii groase, „hotărâte” parcă să nu lase să se reverse preaplinul, iar compoziția să-și piardă din forța expresivă. Alteori, aceste linii, tocmai pentru că zăgăzuiesc trăiri intense, sunt tensionate până la maximum, pe muchie de cuțit, până în punctul în care ar putea „exploda”. De aceea și perspectivele sunt abrupte, aplatizând formele, paginația e uneori asimetrică sau chiar fragmentară, deformând proporțiile. Ceea ce o apropie de expresioniști este convingerea (formulată de Kazimir Edschmidt într-o conferință ținută în anul 1917) referitoare la necesitatea „transfigurării” realității prin actul creației de către artist, care nu povestește, ci trăiește, nu reproduce, ci creează din nou.

Pentru Urszinyi, obsesivă nu e căutarea de noi soluții picturale, ci nevoia de a desena, de a picta, nevoia de vis și realitate, de poezie, la un loc. De aceea și simțim forța interioară a picturilor sale, oricât ar fi ele de simple.

În desene observăm linia lejeră, o polifonie de curbe și linii drepte, redând cu o linie sigură, fără reveniri, nuduri, chipuri, mai ales propriul chip – fiind vorba constant de nevoie de comunicare. Legată de dorința de a comunica, de a exista alături (lângă) ceilalți este tema singurătății. Figura umană, chiar dacă formele sunt sintetice, este deformată prin gestică reținută, în fragilitatea corporală, deși culorile sunt intense, provocatoare, năvalnice, în pensulații uneori dense, în pete închise de liniile puternice și ele în colorate sau, mai rar, negre, în spații adesea goale, fără confortul intimității. Recursul la contrast, la culori intense include angoase existențiale, dar viziunea dramatică este mereu demontată de tonul ironic și autoironic al comunicării, deși ea nu și-a propus nici o clipă vreun ton filosofic, mâna fiind cea activă, angajată dinamic în momentul apariției formei, descărcând energia care distorsionează. Tensiunile lăuntrice determină culoarea să atingă nivele de maximă intensitate, descărcarea care presupune transcrierea lăuntricului. Prin comunicarea aceasta directă, nemijlocită, prin ritmica formei, prin tensiunile așternerii valorilor plastice se ajunge la o coerentă comunicare de sine, se conturează un răspuns dat lumii din afară.

Prima sa expoziție a avut loc în 1976, după absolvire, deși în perioada studenției a expus lucrări de grafică în holul Teatrului de Stat din Oradea, reproduse în revista „Utunk” din Cluj. Încă atunci a fost surprinsă dezinvoltura formală, coloritul intens, libertatea de

exprimare. Siguranța liniei cunoscută din lucrările de grafică, era asociată în pictură cu simțul decorativ. Exista parcă o spaimă de vacuum, spațiul pictural era populat de forme până la saturație, gata să se reverse în urma freneziei cu care picta, mâna fiind condusă de bucuria creatoare. Se observa că lucra cu o ușurință uimitoare pentru un tânăr absolvent, totul fiind posibil pe suprafața bidimensională, prea puțin preocupată de stil, de respectarea unor reguli în afara celor impuse de compoziția lucrării pe care le descoperea parcă dintr-o dată, cu un instinct al formei și al raporturilor cromatice uimitoare. Deforma, comprima, neinteresată de perspectiva clasică, animând cu un șuvoi de viață sinceră compozițiile din care nu lipsea ironia<sup>17</sup>.

Aruncând o privire retrospectivă asupra creației lui Urszinyi Maria observăm că în lucrările din anii de după absolvirea institutului clujean ea se inspira încă din lumea și întâmplările din anii studenției, din amintirile încă vii în memoria ei. Se picta pe sine la planșeta din atelierul școlii, în scene animate cu obiecte ce aveau parfumul anilor frumoși, petrecuți la Cluj. Nu era preocupată de redarea unui interior dintr-un punct perspectival unic, după cum nu era interesată nici de încadrarea într-un stil, atâta vreme cât avea culori, preferându-le pe cele calde, intense, pentru a transmite emoții, trăirile sale. Într-un tablou intitulat *Autoportret în camera albă*, ea apare în prim plan, central, frontal, ținând în față caietul de desen, gata de a desena, de a „prinde” pe albul foii ceea ce avea în față sa. Nu se pune problema asemănării cu modelul și totuși, cei care o cunosc pe Maria Urszinyi știu că este autoportret. Dincolo de asemănare a surprins tensiunea lăuntrică, o anumită gestică și poziționare, folosind culori calde – roșu pentru pulover, galben pentru pantaloni, părul având aceeași tonalitate a roșului cu puloverul și la fel în traseele trăsăturilor figurii. Obiectele sunt marcate prin culoare, în tușe ondulate, fără a ține cont de stabilitatea unui spațiu în adâncime, care urcă pe verticală. Doar câteva forme rectangulare ale fundalului indică faptul că este vorba de un interior. Când unii comentatori ai creației sale și-au amintit de Van Gogh nu s-au pripit. A reluat motivul și într-o altă lucrare (2000), ea în prim plan, adusă mult în față, gata să capteze pe hârtie impresiile în fața lumii. Câteva obiecte trasate rapid, sintetic, sunt indicii ale unui interior, fără ca ambianța să fie definită. Într-o *Compoziție* din 1977 (de fapt un *Peisaj citadin* cu personaje), surprinde atmosfera animată a orașului, pictând pe toată suprafața lucrării, doar cu mici indicii ale distanței, oameni redați din culoare, forme simplificate, ca în desene ale copiilor, urcând (doar aparent la întâmplare), în planuri verticale, pentru că pictorița, în ciuda aglomerării suprafeței simțea ritmul compozițional. Pictează lumea, dar nu o va reproduce. Nu se va rezuma la culorile locale, deși va face apel și la ele, nici naturalist, nici impresionist, modelele ei fiind Van Gogh, Gauguin, foviștii, pentru a nu-și înăbuși respirația vie, freamătul existențial, după „chipul și asemănarea ei”, în sens metaforic, picturile fiind propriile sale proiecții asupra vizibilului și al trăitului. Maria Urszinyi nu detașează arta de viață și, prin desen și culoare, o recrează. În prima perioadă, când exista o avalanșă de întâmplări, tocmai întâlnirile mai dese cu oamenii, cu colegii, o determinau să umple toată suprafața lucrării cu forme într-o modalitate narativă ce transmitea tot freamătul ei existențial, tumultul vieții, incitând formele

17 Impon Iren, *Urszinyi Mária Kiállítása* (Expoziția Mariei Urszinyi) în *Fáklya*, 29 august 1976, p. 3

să elimine vidul. Autoportretele ei nu redau aparența fizionomică, existența fiind dilată cu o sinceritate care îl dezarmează pe privitor, îl tulbură. Formele își urmează existența lor picturală, urmând propriile lor legi, în legătură cu ardența trăirilor pictoriței. Van Gogh îi scria fratelui său, Theo: „pânzele au propria lor viață care izvorăște numai din sufletul pictorului” (scrisoarea 439). Ea a insuflat lucrărilor o viață proprie ei și care, prin sinceritatea evidentă, ne dezarmează. René Huyghe se întreba: „sufletul unei ființe, această realitate de pe celălalt tărâm, care are o rezonanță în noi, și trebuie să existe pentru a o cunoaște, unde s-o afli în această imensitate pe care ea n-o poate aborda?”<sup>18</sup>. Tocmai din acest motiv Maria Urszinyi se înfățișează pe ea în diferite ipostaze, singură sau împreună cu alte personaje, îndeosebi în ideea de cuplu, din impulsuri afective.

În lucrările din anii '70-'80 nu numai că era mai multă vervă, animație, dar formele, viu colorate, erau mai clar delimitate, contururile mai clare, desenul acurat. În timp renunță la contururi, la amănunte, spațiul devine mai puțin aglomerat, ambianța își reduce din lucrurile care dinamizau compozițiile. Ea rămâne în continuare modelul și motivul pentru care pictează. Se pictează pe sine, în atelier, în diferite ipostaze. Nu dorește să-și facă un portret în care să semene, așa cum se înțelege prin autoportret, de cele mai multe ori formele sunt trasate rapid, din pensulă, însumând secvențe de viață. În lucrarea *Pereche cu ochelari*, își pictează figura în verde pentru a crea un acord cu ochelarii roșii, în *Plimbăreții* perechea face aluzie la Adam și Eva izgoniți din rai. Multe lucrări sunt dezarmante prin sinceritatea exprimării, prin nevoia imperioasă de comunicare, recurgând la culori puternice care să atragă atenția, roșul fiind culoarea dominantă, în toate tonalitățile și nuanțele. Are adesea umor, dar uneori insinuează chiar tragicul, ca în lucrarea *Sus pe cruce* – cu încărcătură emoțională prin încadrarea crucii lui Iisus răstignit între alte două cruci care lasă pe globul sugerat la picioarele sale umbrele crucilor, ce par să se multiplice. Nu-și pune probleme de limbaj, pictează din necesitate, deși, când abordează și alte teme decât aceea a propriei sale ființe, sintetizează, concentrându-se asupra motivului, cu efecte decorative, preferând roșul (*Lalele*, *Natură statică cu flori*, *Flori roșii*), rotundul corolelor, ritmul alert transmițând setea ei de viață.

În peisaje apare aceeași forță de a transmite stări afective. Imaginile realizează mereu o echivalare a stărilor sale sufletești de care ne apropie sinceritatea exprimării. Nu înfățișează peisaje după motiv decât rar (*Teatrul de stat*), dar și atunci prin haloul de lumină îi conferă un aer ireal, al unui loc în care se întâmplă ceva deosebit. Chiar dacă sunt mai atent lucrate, ele își păstrează ceva din frustetea exprimării, unele având spontaneitatea crochiului, spiritul de organizare fiind mereu asociat cu nevoia de a ne comunica ceva despre ea însăși. Toate sunt încărcate de trăirile sale, în modul cel mai intim și s-ar putea spune că neinteresând-o problemele de limbaj, de teoretizare, ea dorind să picteze, și să picteze fără constrângeri stilistice, nu vom afla etape, schimbări spectaculoase. Doar spațiul plastic a devenit mai puțin animat, mai gol, singurătatea a devenit mai prezentă, exuberanța s-a mai atenuat, dar nu a renunțat la culorile intense, chiar dacă roșul a devenit mai dramatic, mai puțin saturat, mai umbros, iar formele mai grăbit pictate, forma fiind un atribut al culorii, de multe ori fără

<sup>18</sup> René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, Ed. Meridiane, 1981, p. 100

implicarea desenului, comunicându-și stările în forme abreviate, în comparație cu delimitarea francă a lor din vremea tinereții. Culoarea încărcată cu sarcini afective a devenit cu vremea mai puțin vibrantă, ritmul mai sacadat, chiar dacă și-a păstrat acuitatea exprimării, prin care îi recunoaștem lucrările, chiar fără semnătură.

Pictura ne apare revărsându-se într-o frustă euforie. Pradă febrilității creatoare, ea nu recurge la o metodă prestabilită, ci își modifică factura sub impulsul dorinței de a comunica ori pentru a se confesa. Modelarea se face direct din pastă și nu o dată surescitarea grăbește ritmurile, traducând urgența interioară de a-și exterioriza astfel dorințele, bucuriile, micile întâmplări cotidiene, așteptările. Pictura aceasta, care seamănă uneori cu niște schițe în culoare – în culori calde – se realizează cu uluitoare siguranță, îmbinând tonurile plate sau cu mici trasee mai pregnante, care precizează suprafețele cu mici semne ale detaliilor sau având doar un rol decorativ: puncte, virgule, scurte, spirale care ornează formele aplate ori spațiul dintre ele, primind o forță care animă suprafețele lucrărilor, încât nici nu mai există spații intermediare, chiar dacă nu este vorba decât de un singur personaj, cel al autoarei, devenind o prelungire a stărilor sale, de obicei, exaltante.

Nu putem să nu ne referim și la desenele sale, pentru că Urszinyi a fost apreciată chiar de la începuturile sale expoziționale ca o bună graficiană. Și aici tot ea constituie subiectul principal, înfățișându-se în diferite situații: la masa de lucru, în atelier, șezând relaxată într-un fotoliu, fumând etc. Linia primește suflul vital, e însuflețită, mănuită cu nerv, dar și cu sensibilitate, cu o finețe ce aparține doar artiștilor dăruiti. Surprinde și întâmplări cotidiene, pe ea cu prietenii sau cu un prieten real ori dorit. Pentru că vrea să ne spună ceva despre ea, include și texte scurte explicative, care nu deranjează compoziția. Desenul e continuu, mănuit alert, dar dozând grosimea liniilor pentru a fi percutantă, expresivă, cu deformări ce articulează și animă formele. Executate rapid, ele devin lucrări finite în preocuparea ei de a-i conferi un conținut deopotrivă senzitiv și narativ. Imediatețea exprimării face ca lucrările să ne emoționeze prin firescul gesturilor, prin sinceritatea și surprinderea cu vervă a unor atitudini ori relaționări formale. Modul cum mlădiează linia, cu subțirimi fine, ca de filigran ori mai groasă, cu tensiuni în articularea ei, deși atenuază de cele mai multe ori angulozitatea cu rotunjiri ce le conferă feminitate, aparține unei artiste care exersează zilnic, lucrează ca și cum ar fi aceasta modul său existențial de a fi, cu un simț înăscut și continuu modelat al compoziției ce apare mai elaborată în comparație cu picturile sale, când, îmbătată de puterea vitală a culorilor, se lasă în voia lor cu încredere, cu pasiune, cu frenezie, cu speranța că astfel lumea o va cunoaște și o va recunoaște tocmai prin forța lor emoțională, prin patetismul lor senzitiv.





1. Budurean Ovidiu –  
*CHINEZARII*, ulei pe pânză,  
50 x 40 cm, col. Muzeul Țării  
Crișurilor Oradea, INV.P.899



2. Budurean Ovidiu – *BAZAR*,  
ulei pe pânză, 65 x 50 cm, col.  
Muzeul Țării Crișurilor Oradea,  
INV.P.915





3. Budurean Ovidiu - *COSTUM SPANIOL*, ulei pe pânză, 63 x 50 cm, col. Muzeul Țării Crișurilor Oradea, INV.P.1018



4. Urszinyi Maria - *COMPOZITIE*, ulei pe pânză, 60 x 50 cm, semnat stânga jos cu negru Urszinyi Maria, col. Muzeul Țării Crișurilor Oradea, INV.P.902



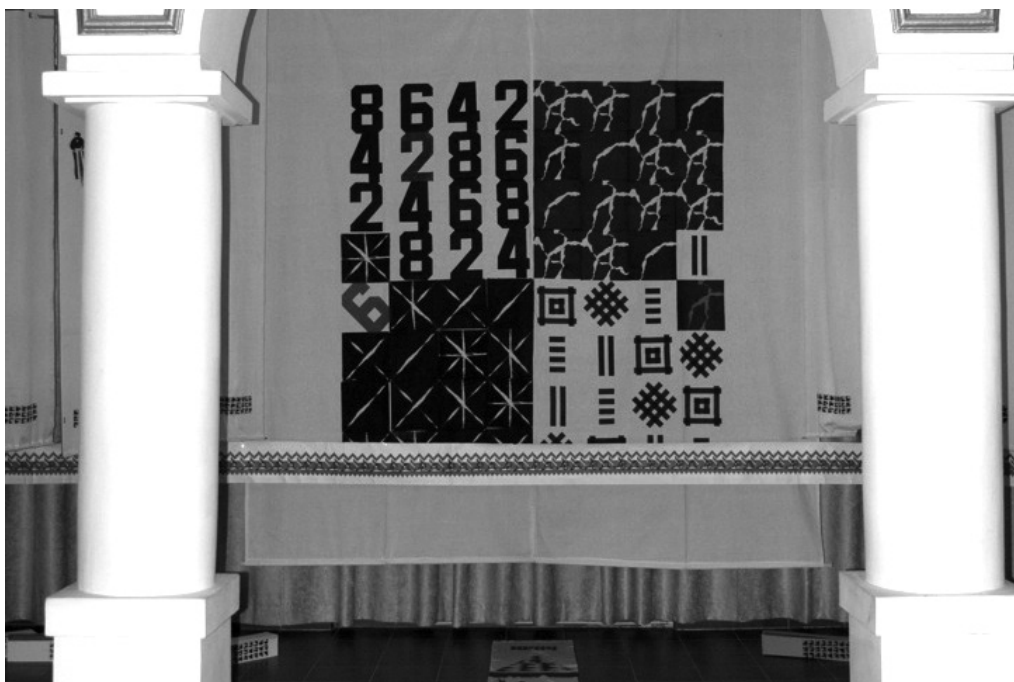
5. Urszinyi Maria – *ANIVERSARE*, ulei pe carton, 50 x 60 cm, semnat dreapta jos Urszinyi M, col. Muzeul Țării Crișurilor Oradea, INV.P.953



6. Urszinyi Maria – *AUTOPORTRET*, ulei pe pânză, 60 x 50 cm, semnat și datat dreapta sus Urszinyi M., (20)08, col. Hajdú László



7. Urszinyi Maria –  
*AUTOPORTRET CU FLORI*,  
ulei pe pânză, 50 x 35 cm,  
semnat și datat stânga  
sus URSZINYI MARIA  
(20)07, col. Hajdú László

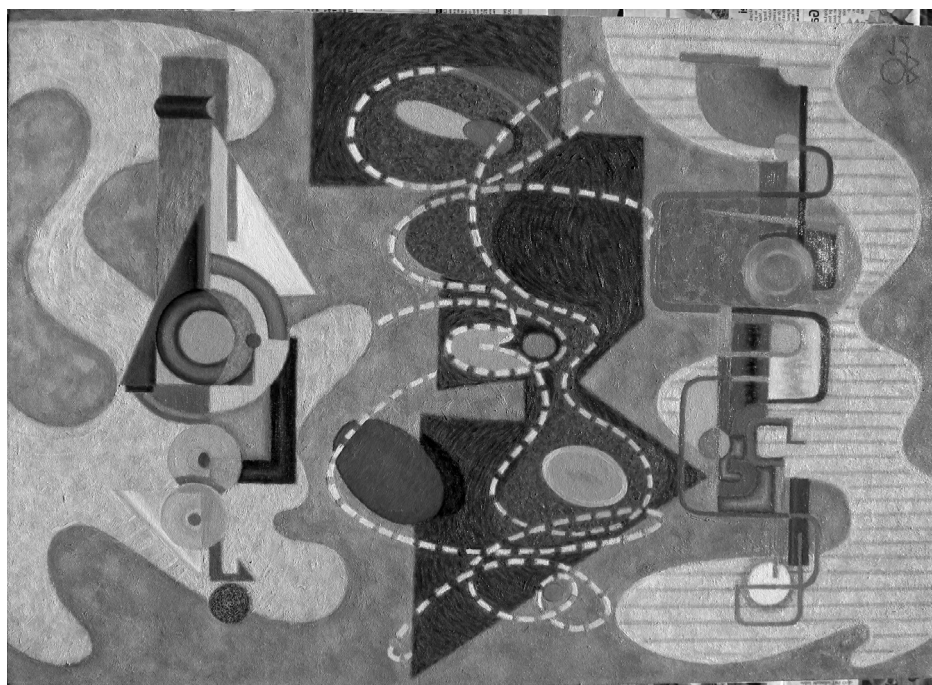


8. Holló Barna – *BANDA IMRIMATA CU MOTIVUL CURSUL APEI* –  
"simbolizeaza mediul meu astral", col. Holló Barna (trei imagini)





9. Holló Barna – *DRUMUL MEU* – "simbolizeaza Tatal si fiul, geneza drumului meu", col. Holló Barna



10. Ovidiu Budurean, *Cele trei grații*, ulei pe pânză, 50 x 70 cm, semnat dreapta jos cu inițiale, colecția Ovidiu Budurean.