

PENTRU UN CAPITOL NECUNOSCUȚ AL ISTORIEI ARTEI ROMÂNEȘTI

PICTURĂ MONUMENTALĂ DE COSTIN IOANID

ADINA NANU

Am putea spune că domeniul picturii noastre bisericești din veacul al XX-lea rămâne mai degradat un capitol ignorat decât unul necunoscut. Dacă pentru perioada interbelică nu se pune problema de a se fi ascuns ca pe un fapt „prohibitiv” opera bisericească a unui Luchian, Tonitza, Eustațiu Stoenescu, Costin Petrescu, sau Olga Greceanu, este tot atât de adevărat că anii ce au urmat războiului și instaurării regimului comunist au scos pictura bisericească, așa cum ne arată succint Adina Nanu, în afara vieții culturale oficiale, vigilent guvernată de ideologii „realismului socialist”.

Picturile murale ce au continuat să împodobească zidurile bisericilor noastre mai noi sau mai vechi, prin mâna celor ce au devenit maeștrii frescei veacului nostru, precum Ghiță Popescu, Ștefan Constantinescu sau Costin Ioanid, constituie așadar un capitol ocolit în chip deliberat și pentru care Adina Nanu face cel dintâi act de dreptate.

Un gest de restituire înaintea căruia se pune întrebarea esențială: de ce, totuși, acest capitol de artă românească nu și-a găsit încă locul în studiile sau sintezele specialiștilor?

În primul rând pentru că pictura bisericească a secolului nostru, prelungind fenomenul „înnoitor” al veacului al XIX-lea, animat de suflul Renașterii naționale, consacră genul picturii sacre „de autor”, puternic marcată de experiența picturii de șevalet a artistului re-

spectiv. În felul acesta pictura bisericească, ce rezistase până nu demult ca un fapt de sine stătător, izolat între zidurile medievalismului autohton, era absorbită în noua constelație a picturii laice, apărută după modelul european, într-o lume secularizată, eclectică, neliniștită, instabilă, revendicând mereu nedobândita libertate a spiritului.

În al doilea rând și în opoziție cu primul, ce marca de fapt prezența valorilor moderne ale picturii românești, pictura bisericească a devenit, mai cu seamă în ultimele patru decenii, teren al diluantismului și prostului gust. Fapt cu atât mai grav cu cât ne aflăm pe terenul sacru, ce concentrează un întreg tezaur coborând din începuturile statale românești, definitiv pentru spiritualitatea noastră.

Indirect, studiul Adinei Nanu privitor la pictura murală a lui Costin Ioanid destinată spațiului eclezial schițează un răspuns la problema marginalizării picturii bisericești contemporane.

Dincolo de contextul politic, care cum se știe, ignora într-un soi de toleranță pictura sacră, maeștrii frescei românești au continuat să se manifeste la adăpostul instituției bisericii. Acești maeștrii, printre care se afla pictorul și profesorul Costin Ioanid, au încercat a menține pictura bisericească la un nivel înalt, în ciuda ignoranței preoției sau a enoriașilor, precum și împotriva valului de dile-

tantism ce pătrundea tot mai adânc în breasla pictorilor de biserici.

Din păcate, și faptul acesta ar trebui analizat, toți acești maeștri au apărut arta, în spiritul ei secularizat, și nu teologia. Acești pictori de rară sensibilitate, cultivați și cu neobișnuită putere de muncă, așa cum a fost Costin Ioanid, nu au fost și teologi. Sau mai bine zis, nu au beneficiat de protecția și colaborarea unor teologi, colaborare capabilă să refacă ruptura între imagine și teologie.

Acești puțini pictori de elită ai bisericilor noastre erau de fapt niște solitari. Ei acționau sub rigorile canoanelor și ale coordonatelor artistice promovate de Comisia de Pictură Bisericească. În realitate, însă, maeștrii precum Costin Ioanid se desfășurau într-o totală libertate de spirit. Autorul ansamblului mural bisericesc de la Bogata-Olteană asculta Gluck și rezolva, într-o stelară singurătate, problemele abstracte ale desenului, luminii, culorii, ale raporturilor între suprafețele compoziționale, adăpându-se deopotrivă de la sursele bizantine și țărănești.

Articolul de față semnat de Adina Nanu este nu numai o binevenită restituire ci și o deschidere necesară către un domeniu a cărui cercetare lucidă și profundă o cere acest sfârșit de veac.

DAN MOHANU

lată o surprinzătoare revelație: timp de o jumătate de secol, în țara noastră, lângă noi dar fără să băgăm de seamă, s-a creat un întreg capitol al artei românești, pe care criticii și istoricii de-abia îl descoperă.

Întrând în bisericile ortodoxe din orașe sau sate, suntem obișnuiți să le vedem în veșmintele tradiționale ale picturilor, dar prea puțini știu că multe sunt operele unor artiști consacrați ca Luchian, Tonitza, Olga Greceanu, Eustațiu Stoenescu, Nina Arbore, Ștefan Constantinescu, Ghiță Popescu, Gheorghe Vânătoru, Costin Ioanid și mulți alții. Interzicând să se publice sau să se difuzeze tot ce era legat de religie, ideologii ateismului au îngropat în uitare nu numai manifestările contemporane ale credinței dar și toate creațiile din deceniile dinaintea ocupației sovietice, bine cunoscute în perioada interbelică. Așa se explică totala ignorare de către tineri a unei artiste ca Olga Greceanu, cea mai importantă creatoare de picturi monumentale din generația ei. În circuitele turistice au intrat sprijinite de organizații culturale, internaționale, doar monumente medievale, cum sunt bisericile din nordul Moldovei sau cele din Curtea de Argeș, socotite în

comentariile oficiale vestigii ale trecutului, fenomene irepetabile, fără legătură cu prezentul.

Privind în jur, descoperim însă acum că numărul ansamblurilor artistice bisericești cu care merită să ne mândrim este infinit mai mare. Ca să reconstituim acest șir de valori trebuie să cercetăm cu grijă bisericile ascunse pe după paravanele blocurilor, unele chiar deplasate ca să nu rămână prea la vedere, ca și pe cele, foarte multe, răspândite prin sate și cătune.

Pentru recuperarea acestui patrimoniu, orice mărturie este importantă; mulți dintre maeștri care au făcut din pictura religioasă sensul vieții lor s-au stins, dar există discipolii lor, creatorii de azi, care, pe schele, și-au purtat penelul pe urmele schițate de autorii proiectelor, le-au ascultat sfaturile, le-au înțeles gândurile. În afara breslei, puțini au cunoscut aceste eforturi.

Pe când în expozițiile anuale, municipale, omagiale etc. oficialitatea încuraja „realismul socialist”, de import sovietic, reconstituiri artificiale ale unor scene idealizate („indicații prețioase” etc.) folosind ca argument de veridicitate detalii pseudo-fotografice, în tăcere, enoriașii

strângeau bani, ridicau schele, își reparau bisericile deteriorate de cutremure, iar pictorii, alături de călugări și de ajutoarele lor, spălau, repictau sau pictau din nou pereții afumați de arderea lumânărilor.

Conducerea Bisericii Ortodoxe a susținut, în acei ani, cât a putut, eforturile locale, coordonându-le prin activitatea Comisiei de Pictură Bisericească, din care au făcut parte artiști plastici și care s-a străduit să asigure un nivel înalt lucrărilor, ca și prin cursurile de artă religioasă.

Una dintre consecințele cele mai interesante ale integrării în istoria artei românești a acestui capitol „dosit”, este însă revelarea interinfluențelor inevitabile care s-au produs între aceste două „genuri” desfășurate paralel, cel oficial laic și cel subteran religios, mai cu seamă în creația artiștilor care au lucrat în ambele domenii.

Este îndeobște acceptat că toți artiștii plastici marcanți ai secolului nostru și-au căutat rădăcini în monumentele religioase ale trecutului, mulți pictori, în frunte cu Pallady, preluând conștient (și mărturisit) din frescele tradiționale fondul alb, desenul apăsător, coloritul lipsit de umbre, aplatizarea imaginii. (Sabin Popp a copiat portrete ale cititorilor Cantacuzini de Pârvu Mutu înainte de a picta cunoscutul său *Triptic de familie*). Întreg valul de „clasicism” din pictura noastră interbelică își are probabil sursa în entuziasmul general pentru vechea artă românească expusă în acei ani și în străinătate și apreciată de critici de renume ca H. Focillon etc.

Ceea ce nu s-a studiat însă sunt, în cazul artiștilor care au făcut și artă religioasă, pe de o parte, modul în care fiecare dintre ei și-a exprimat personalitatea în cadrul impus al tematicii sacre, și pe de altă, înrăurirea experienței religioase asupra creației lor laice.

Pictorul *Costin Ioanid* (1914–1993), de curând stins din viață, oferă un exemplu convingător de artist cunoscut numai pe jumătate, apreciat de cei mai de seamă critici de artă, de la G. Oprescu la P. Comarnescu, E. Schileru, I. Frunzetti și mulți alții, doar pentru desenele și picturile sale din expoziții, pe când despre marile sale ansambluri monumentale, întinse pe sute de metri pătrați, acoperind biserici de mari dimensiuni în totalitatea interiorului și uneori pe întinse porțiuni și în exterior, nimeni n-a șoptit o vorbă. (Cu excepția unui scurt interviu luat de Radu Budeanu în *Mondorama* Nr. 1/1990 despre biserica Bogata–Olteană.)

După 1989, conștient de valoarea creației sale monumentale, dar cu buna cuviință care îl caracteriza, Costin Ioanid s-a străduit să convingă pe toți istoricii și criticii de artă pe care-i cunoștea să scrie despre „picturile religioase din vremea ateismului”, lăudând mai cu seamă lucrările lui Ștefan Constantinescu, Ghiță Popescu sau Nicolae Stoica,



Costin Ioanid pictând în naosul bisericii Sf. Îngeri

dar nimeni nu a avut răgazul necesar să-i asculte sfatul și să-i facă această bucurie în timpul vieții.

De-abia răsfoindu-i însemnările despre artă și artiști, pe care cu aceeași modestie, nu a îndrăznit să le ofere spre publicare, îți dai seama că a fost pe deplin conștient de importanța artei religioase românești actuale ca și de faptul că el însuși, în acest domeniu, s-a realizat cel mai deplin, reușind să altoiască pictura sa modernă pe trunchiul străvechii arte populare pe care a iubit-o cu patimă. În august 1984 își nota această convingere: „... după „îndelungate și pasionate dialoguri cu sute și mii de metri de ziduri monumentale, încercând să descifrez ceva din tainele meșterilor frescari ai evului de mijloc românesc, nădăjduiesc totodată că firavul grup de pictori de astăzi care își dăruiesc dragostea și priceperea acestei atât de ostenitoare îndeletniciri, vor reuși să adauge glorioasei noastre arte medievale o nouă pagină de strălucire [...]”

Costin Ioanid a pictat biserici pe ascuns, ca dealtfel toți ceilalți profesori ai secției de artă monumentală din Academia de Arte, care își onorau calitatea de membri ai Uniunii Artiștilor Plastici prin participarea regulată la expoziții (obligatoriu laice).

Tainele picturii le preluase de la Francisc Șirato, profesorul său de la Academia de Arte din București, căruia i-a păstrat toată viața o caldă recunoștință și de care îl lega bucuria culorilor exuberante. În 1951 Costin Ioanid a urmat cursurile de pictură religioasă ținute la Mănăstirea Ciorogârla, avându-l ca profesor pe pictorul Ghiță Popescu. În 1959 a absolvit și cursul teoretic de pictori restauratori de monumente istorice bisericești de la Institutul Teologic din București. Și-a dobândit dreptul de a practica pictura bisericească în cuprinsul Patriarhiei României (autorizația nr. 9/1976) și de a restaura vechile picturi din monumente istorice (autorizația nr. 22/1978) având și o activitate de consultant în Comisia de Pictură Bisericească.

În tot acest timp, Costin Ioanid s-a consacrat și învățământului ca profesor de desen și pictură la catedra de artă monumentală, unde era coleg cu alți artiști de valoare, ca fostul său magistru, Ghiță Popescu, Ștefan Constantinescu, Paul Miracovici etc. Rector al Academiei de Arte din București, Costin Ioanid a demisionat în 1967, refuzând să accepte abuzul de autoritate al lui Nicolae Ceaușescu în orientarea artistică a tineretului universitar.



limbaj popular: pe fondul ocru, luminos, scenele cu multe personaje se detașează în culori vii, amintind icoanele pe sticlă. Acțiunile sunt limpede narate, în plus, pentru a fi înțelese, lângă fiecare scenă e scris lizibil și titlul. Stâlpii pronaosului par ciopliți în lemn, pe bolta naosului apare o mare stea colțurată, ca de colind, în jurul căreia zburătăcesc îngeri cu aripi de rândunică. Inconfundabilă este atmosfera realizată de pictură, solemnă prin măreția spațiului văzut în întregime, dar în același timp veselă, plină de bucurie, datorită vioiciunii culorilor, aspectului familiar al personajelor și chiar unor discrete note de umor (capitelurile pictate pe stâlpi au capete de țapi, cu coarne răsucite în stil ionic).

Biserica „Izvorul Tămăduirii” – Mavrogheni din București (lângă Piața Victoriei) este un edificiu orășenesc, ridicat în secolul al XVIII-lea de Domnitorul Țării Românești Nicolae Mavrogheni. Costin Ioanid a pictat-o din nou în 1972 iar după marele cutremur din 1977 a repictat-o (în 1985; 800 mp frescă; colaborator: Gh. Rizoiu). Interiorul larg pare acoperit de o mare tapiserie, impresionantă prin amplexarea simfonică. Imaginile sunt perfect adaptate suportului arhitectonic pe care îl pun în valoare. Registrul inferior e ocupat de siluetele monumentale ale sfinților pe când în zonele superioare ale pereților și bolților se desfășoară scenele narative conforme erminilor.

Culorile vii, percutante, sunt răspândite pe toată suprafața pereților pentru a atrage atenția privitorilor peste tot, nelăsând-o să rămână fixată într-un punct anume ci obli-



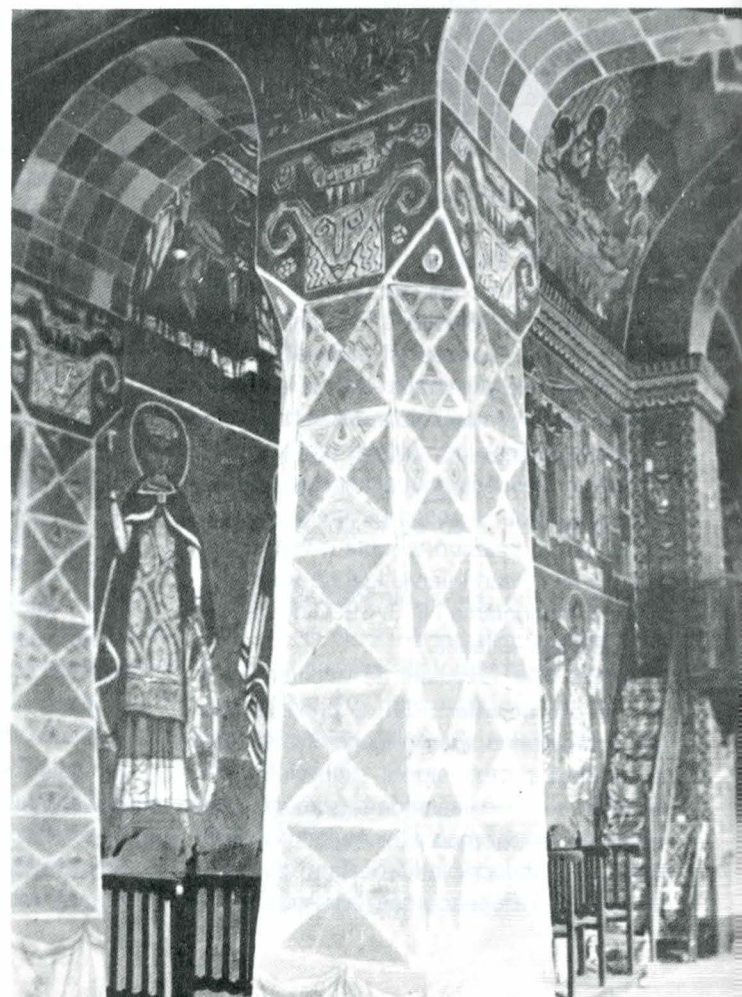
Biserica din Mărcești

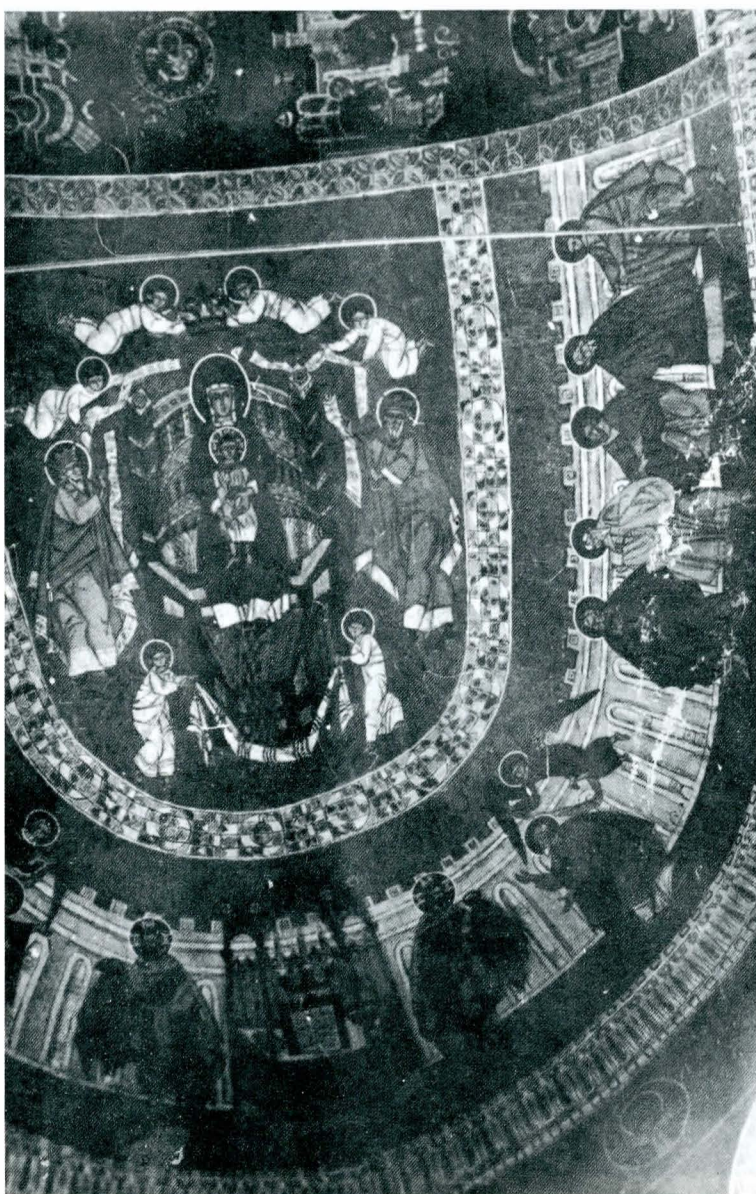
Primele picturi religioase le-a executat în 1956, la biserica din Costeștii de Deal, jud. Dâmbovița, unde a restaurat cca 200 mp de frescă și a pictat din nou cca 300 mp.

Biserica în care Costin Ioanid considera însă că a realizat prima pictură personală a fost cea din Constanța, cu hramul Sf. Îngeri, unde între 1959–1961 a acoperit cu fresce tot interiorul, peste 1000 mp. (colaboratori: sora pictorului, Lucia Ioanid, și Gh. Rizoiu). Deoarece asupra acestei picturi a mai revenit după cutremurul din 1977, când biserica a fost restaurată, iar în 1975–1976 a mai executat și alte fresce și mozaicuri în exterior, voi plasa întreg ansamblul în etapa de evoluție ulterioară.

În anii 1970–1972 Costin Ioanid a avut de îndeplinit comanda decorării unei biserici de țară, din satul Mărcești, jud. Dâmbovița (colaboratori: C-tin Cantea și Gh. Rizoiu). De la început se vede intenția adoptării unui

Biserica din Mărcești





gând-o să urmărească șirurile și grupurile de figuri care se echilibrează reciproc.

Compoziția în ansamblu e statică, prinsă în limitele geometrice regulate ale arhitecturii cu panouri dreptunghiulare, arcuri semicirculare, turla cilindrică și bolți în fragmente de sferă. Aceste forme mari sunt divizate la rândul lor în fragmente de sferă. Aceste forme mari sunt divizate la rândul lor în alte mici ancadrame pătrate sau circulare. Înghețarea imaginilor, mărginite de linii statice, rigide –orizontale, verticale sau curbe regulate – e însă compensată de mișcarea sugerată de liniile desenului ca și de intensă vibrație a culorilor. Cele mai importante accente sunt date de dungile albe care indică gesturile, tivind veșmintele personajelor și penele aripilor, mărginind clădirile sau indicând plantele din jur. Așezarea oblică a dungilor luminoase, mergând în sus sau în jos, animă compoziția, îi imprimă un ritm vii, dansant.

Pictura respectă datele esențiale ale tradiției bizantine; lumina egală, lipsa adâncimii (accentuată de perspectiva inversată), aplatarea volumelor, aduse la suprafața zidului, modelarea trupurilor fiind doar discret indicată prin linii hașurate.

Modelul la care autorul a recurs, ca punct de plecare al interpretării sale, nu se află însă în marile realizări ale Bizanțului imperial ci în bisericuțele de sat din țara noastră, ctitorite de boiernași sau negustori și executate de pictori țărani. Autorul nu-și renegă cultura artistică, nu-și contraface desenul, abil prin talent și exersat prin mulți ani de studiu, încercând să pară naiv și stângaci, dar caută să redobândească acea candoare care a făcut posibilă încântătoarea pictură a meșterilor populari. De fapt el scoate la iveală propriul său suflet de copil, care continuă să trăiască în orice artist autentic, păstrându-și puritatea și veselia (În însemnările sale, Costin Ioanid citează de mai multe ori acest gând al lui Brâncuși). Desenul e redus la esențial, la linia dreaptă care delimitează un plan, în felul în care Pallady își construia formele, nu descriind ci doar indicând reperele principale. Contururile apar astfel colțuroase, curbele compuse din drepte care se continuă, rezultatul nu este însă diform ci „în caracter” cum se spune în termeni de atelier pentru a denumi de pildă desenul lui Cézanne. Măinile, de pildă, sunt corect indicate, expresive, și nu deformate, ca în icoanele populare pe sticlă. Personajele au pro-

porții firești, departe de înălțimea și subțiri-mea aristocratice ale siluetelelor din catedralele princiare, și mai apropiate de statura bine legată, cu gâtul scurt, a ctitorilor țărani din bisericile de sat ale Olteniei. Unele capete, mai ales de bătrâni, amintesc de moșii sfătoși de altădată, cu pletele și barba sure. Costin Ioanid subliniază astfel în toate bisericile pictate prezența sfinților și mucenicilor locali, ca Sf. Ion Valahul, S-ta Filofteia și alții, ale căror veșminte sunt evident românești.

Fețele lor, definind idealul uman al artistului, sunt grave dar împăcate, destinse. Ei au ochii mari, nasul subțire și alungit și gura mică, asociate unei vieți spirituale elevate, dar Costin Ioanid nu a socotit necesar să le facă cearcăne la ochi (urme ale nesomnului și suferinței), ci a omis să deseneze chiar și pleoapa inferioară, ceea ce dă privirilor o prospețime juvenilă.

Portretele ctitorilor bisericii, domnitorul Nicolae Mavrogheni și familia lui, apar într-un grup pitoresc, cu o mare varietate de costume evocând moda secolului al XVIII-lea, în care se amestecau caftane și ișlicuri turcești cu rafinate podoabe pariziene. Autorul n-a lăsat să-i scape ocazia, în singura zonă din biserică în care îi era permis, să se amuze pe seama eleganților și elegantelor de altădată.

Frizele decorative care tivesc panourile, ritmând spațiile, sunt de o mare varietate, mergând de la figuri geometrice simple la vrejuri cu păsări sau îngeri, toate inspirate din arta populară și desenate cu mâna liberă, cu vizibile inegalități, ceea ce le ferește de monotonie. Privind cu atenție cusăturile și țesăturile populare, cojoacele învârstate cu piele colorată, ciopliturile în lemn și toate celelalte minuni care alcătuiau lumea vizibilă construită de țărani noștri, Costin Ioanid s-a străduit să se ridice la înălțimea acestora pentru a înălța imnul de slavă în care a îmbrăcat biserica. El culminează în turla luminoasă, împodobită ca un ou de Paște cu șiruri-șiruri de sfinți și îngeri, din ce în ce mai mici, sprijinind cupola pe care, într-o aură caleidoscopică, veghează Christos Pantocratorul.

La *Constanța*, Costin Ioanid a pictat *biserica Sfinților Îngeri* într-un interval de 20 ani (interiorul între 1959–1961, în exterior mozaicul 67 mp în 1975, pictura pridvorului 120 mp în 1976, restaurarea frescei din interior în 1979, după cutremurul din 1977).

Interiorul e în același timp grandios și somptuos. Și aici structura ansamblului e clasică, prin trama ancadramentelor, ca o plasă cu ochiuri regulate, care fixează multitudinea de scene și personaje, realizând simbioza picturii cu arhitectura. Pe fondul albastru închis al cerului de noapte înstelat (cine n-a privit cerul pe malul mării?) se profilează construcții fantastice și siluete sfinte, în culori calde, puternice dar fără stridențe.

Biserica Sfinții Îngeri – Constanța.
Fața altarului



Biserica Sfinții Îngeri din Constanța.



Marea înălțime a bisericii permite suprapunerea mai multor registre ca de obicei, ca benzi orizontale, continuate și pe bolți.

Șirurile de sfinți ies și pe peretele exterior al bisericii, în pridvorul acoperit. Aici sunt plasați sfinții „noștri”, ca Sf. Mucenic Oprea, înfățișat cu chimir de piele, cojoc și opinci.

Bolțile care formează plafonul pridvorului poartă stele cerești ca și cele de colind, pictura evocând cele 7 sinoade ecumenice.

Coloritul frescei din pridvor lasă să se vadă, în lumina directă de afară, rafinatele cromatice care se estompează în umbra interiorului, efectele muzicale fiind sugerate de pildă de alăturarea unui albastru-mov (cald) cu albastru-verzui (rece), ca în veșmintele Sf. Ier. Efrem.

Sus pe fațadă, deasupra intrării, un mozaic înalt reprezintă pe îngerii cărora le este dedicată biserica. Tehnica migăloasă a mozaicului, asamblat din bucățele de ceramică glazurată și de gresie, pune în valoare desenul expresiv și culorile strălucitoare în lumina soarelui. Compoziția se ridică pe înălțime, pe același fundal de cer nocturn ca și cel din interior, structurată ca o succesiune de vârtejuri de mărime descrescândă, având la bază pe cei doi arhangheli înaripați, deasupra lor patru îngeri-copii, apoi rozeta-fereastră.



Cel mai mult a iubit Costin Ioanid biserica din satul *Bogata Olteană Jud. Brașov*. Pictată în 1978–1979, ea a fost completată cu un mozaic exterior în 1982 (colaboratori: Costin Cantea, Cezar Atodiressei și studenți ai Academiei de Arte din București). Clădită din piatră și marmură, prin strădania tuturor localnicilor, chiar și a celor plecați de acasă și ajunși la școli și funcții înalte, ca arhitectul Nicolae Crețoiu, autorul planurilor, biserica domină satul de pe culmea unui deal și, cu cât te apropii de ea, te uimește prin lansaarea ei. Pe fațadă, pridvorul susținut de arcade adăpostește mari panouri din mozaic în culori strălucitoare.

În interior, autorul a conceput, ca și în celelalte cazuri, compoziția de ansamblu ca pe un covor unic, multicolor, acoperind pereții în întregime, chiar și în grosimea zidurilor de la ferestre. În puternic contrast cu vibrația cromatică intensă din jur, pe pereții principali ai naosului, între ferestre, ies în evidență siluețele monumentale ale sfinților, conturate cu sobrietate în alb și negru. Reprezentând sfinți locali, Costin Ioanid și-a luat drept modele chiar țărani din zonă, în costumele lor populare moștenite din tată-n fiu și care, tocmai

prin statornicia lor, nu fixează figurile într-un timp anumit – în actualitate – ci te duc cu gândul la șirurile de generații care s-au succedat de milenii prin partea locului.

În referatul lor către Comisia de Pictură Bisericească, în vederea recepției lucrării, Părintele profesor Ene Braniște, pictorii Gheorghe Vânătoru și Gheorghe Răducanu scriau la 20.02.1979 următoarele despre „noutatea sau particularitatea” picturii din biserica Bogata Olteana: „Costin Ioanid a zugrăvit chipuri de sfinți români, mucenici și mucenițe, cuvioși și cuvioase aparținând spațiului geografic românesc și balcanic (Sf. Filofteia, cuvioasa Paraschiva, Sf. Oprea Nicolau Miclăuș și alții) pe care i-a înveșmântat în haine românești specifice regiunii de care aparține biserica [...] nota de pitoresc local, care nu face notă discordantă cu restul ansamblului, își găsește analogii în pictura portretelor noastre ctitorești de prin bisericile din nordul Olteniei, zugrăvite de meșteri populari în sec. XVIII și XIX, din vechile biserici ardelenne sau a bisericilor de lemn din Maramureș” [...]. O notă de autenticitate națională se străvede și în frumoasele motive ornamentale geometrice policrome [...] care imită

produse din partea locului ale artei țesăturilor și broderiilor noastre populare”.

Iar în referatul său, părintele Sofian Boghiu (el însuși pictor, colaborator cu ani în urmă al Olgăi Greceanu) relevă însușirile picturii:

„a) din punct de vedere tehnic, lucrarea este executată ireproșabil întrucât culorile aderă perfect la suport iar pe zidul bine sclivisit nu se observă nici o fisură.

b) .. devizul inițial a fost îmbogățit cu numeroase scene iconografice

c) desenul are un caracter arhaic, foarte bine proporționat pe spațiile arhitectonice ale bisericii. Coloritul este viu și intens, inspirat din cromatica icoanelor pe sticlă. Compozițiile sunt dispuse în frize, urmărind suprafețele arhitectonice și punându-le în valoare.

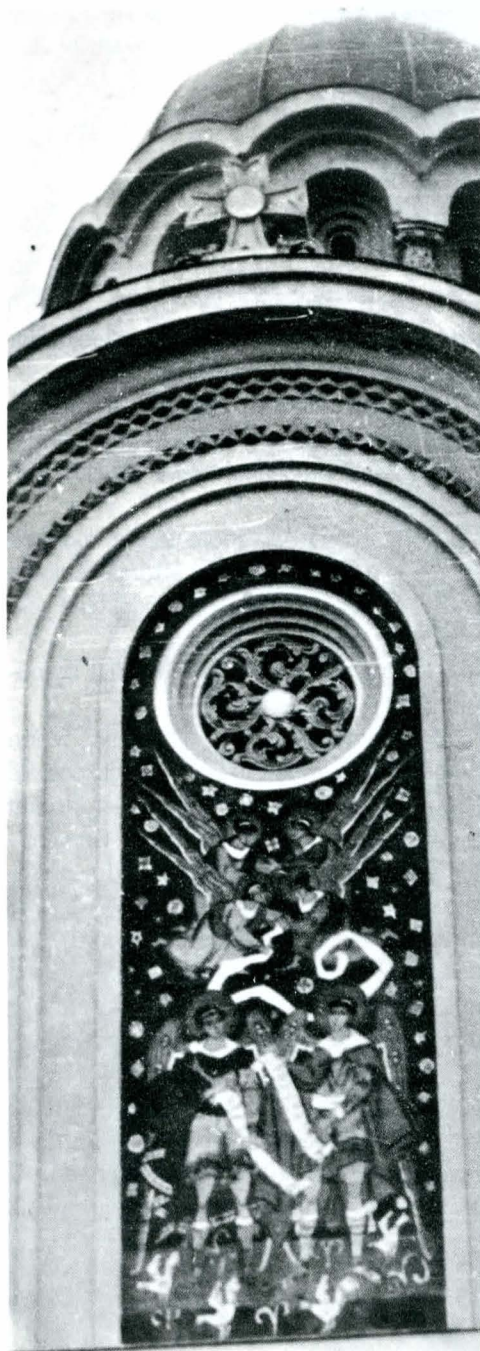
„[...] un ansamblu armonios și unitar pre-dispune la meditație și rugăciune”.

Iar Costin Ioanid scria la 14 iulie 1979: „Undeva, într-un cot molcom al Oltului, o așezare străveche de români zdraveni, cu pasul și vorba măsurată: Bogata–Olteană.

Acolo, înăuntru a două veri ploioase, înghesuit între ulcele și mistrii, culegând din proiecte și hârtiuțe chipuri, floricele și mili-



Biserica Sf. Îngeri Constanța. Vedere din exterior



metri, m-am cățarat de-a lungul și de-a latul unor nesfârșiți pereți care alunecau cu răbdare pe sub vârful ascuțit al pensulelor mele, consumându-mi până la ultima picătură obsesiile mistuitoare dar minunate ale dialogurilor dintre culoare și formă, dintre pictură și edificiu, dintre trupurile împietrite ale acestor giganți și veșmintele colorate ce le pot înfrumuseța sau sluji chipul.

Alături, suflând pe aceeași pereche de nări cu mine, un bogătan tăcut, înalt, voinic, înzecindu-mi puterile și colorându-mi singurătatea gând de gând, întrebare de întrebare, gest cu gest.

Gheorghe Arion.

Gheorghe.

Și așa, până în ultima zi, când, mulțumit că am terminat, emoționat că ne despărțim, adunând scule și hârtoage, începusem să gândim fiecare la ce vom face mâine.

Dar trudelor noastre de atâta amar de vreme li se cuvenea, acum, la sfârșit, un cuvânt de cuprindere, de încheiere.

Și acela nu a fost al meu.

Plimbându-și de câteva ori ochii de la mine la pereții pictați, de la pereții pictați înapoi la mine, drept ca un brad, Gheorghe șopti încet și grav, ca pentru sine:

„Cine se uită crede că asta e tot. Dar întâi se gândește ce să se facă. Apoi se desenează mai multe planuri mici, apoi altele mai mari, după care ăl de la urmă, ăl colorat, care și la el se mai adaugă, cum cere lucrul. După asta se fac multe, multe hârțuțe. Și iar se mai uită, iar se mai gândește, se caută prin cărți și iar se fac hârțuțe. Și abia după aiasta se fac desene mari cât trebuie, la perețe jos, pe mesele răsturnate, și numai la

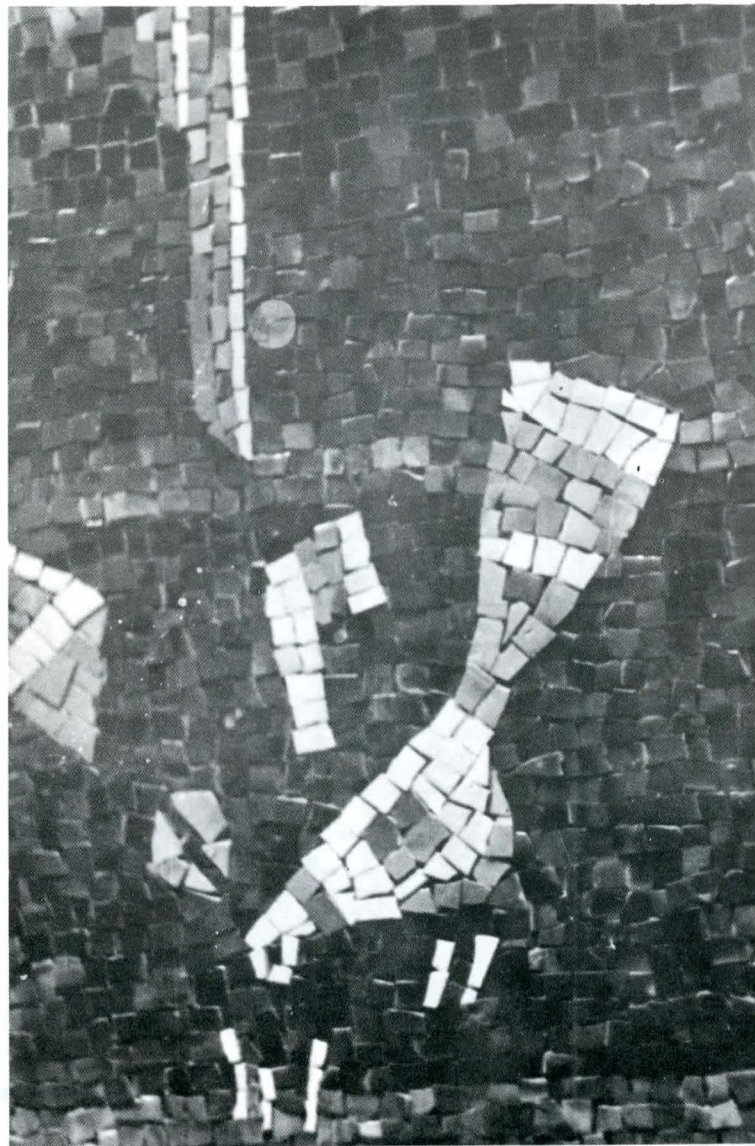
urmă de tot se pune desenul aista pe pereții mari, de vine de se zgârâie, și abia atunci se pictează ce se vede”.

Era cea mai frumoasă, mai întreagă, mai clară lecție despre frescă pe care o auzisem.

Și în acele momente am fost cuprins de sentimentul profund că bogătanul Gheorghe Arion, care la vârsta de 54 de ani nu văzuse decât trei orașele din apropiere, adusesese cu el din generație în generație, de la obârșii, pe lângă trăirea profundă a artei noastre țărănești, și dragostea pentru înțelegerea și stăpânirea tainelor meșteșugărești ascunse în truda mâinilor părinților noștri care au zămislit cu migală noiane de ii înflorate, de catrințe, sau de cojoace de sărbătoare.”

La Bogata-Olteană tot satul, intelectualii ei întorși acasă dar și sătenii, care au muncit să scoată piatra sau să cioplească lemnul, s-au recunoscut în sfinții cu port popular, și-au regăsit simbolurile și ritmurile străvechi, s-au bucurat de biserica lor în același timp tradițională și nouă. Nu aceeași înțelegere a găsit însă Costin Ioanid peste tot unde a fost chemat, nu toți beneficiarii au acceptat această întoarcere spre origini și în special spre lumea satului, și nu au priceput motivele și sensul coloritului deosebit de intens. Dovadă rămâne conflictul pictorului cu comanditarii de la *biserica Sf. Nicolae din Galați*, în urma căruia Costin Ioanid, după ce începuse executarea contractului (nr. 59 din 4 iunie 1980) cu pictarea turlei, s-a oprit la baza pandantivilor, la Evangheliști.

Pictorul Nicolae Stoica, consultat asupra lucrării, a avut, bineînțeles, aprecieri laudative: [...] „Costin Ioanid [...] s-a fixat pe filonul artei noastre tradiționale cu sensibile ac-



Biserica Sf. Îngeri Constanța

cente din specificul patrimoniului popular al neamului nostru [...]” (12 iulie 1980).

Costin Ioanid, explicându-și lucrarea de la biserica Sf. Nicolae din Galați, scria: „Folosirea culorilor vii ori a contrastelor cromatice puternice sunt principii permanent prezente în pictura mea datorată următoarelor considerații:

1) Spațiile din biserici sunt în genere întunecoase sau luminate destul de slab, fapt care cere accentuarea culorilor și a valorilor din pictură.

2) Sub acțiunea prafului din interior cât mai ales a celui din exterior precum și sub acțiunea continuă a fumului de la lumânări, claritatea tonurilor de culoare precum și a contrastelor de valori închis-deschis se atenuază în câțiva ani până la totala lor nedeșcifrare. [...] o pictură monumentală trebuie concepută în condițiile cele mai bune spre a fi văzută nu doar în momentul execuției ci așa cum va putea fi ușor citită foarte multă vreme după executarea ei.

De altfel ne-am obișnuit să admirăm picturile ajunse la noi după o luptă de sute de ani cu intemperii și restaurările, purtând o patină foarte frumoasă, dar a vremii, nu a autorului lor.

În acest sens, în altarul de la Mogoșoaia, am văzut săptămânile trecute, sub o crăpătură din boltă, cum îmbrăcămintea Maicii Domnului – care deasupra este foarte potolită cromatic, sub praf și fum – arată de un roșu mai aprins decât toate roșurile”. (17 august 1980)

În anii următori, Costin Ioanid și-a pus din nou principiile în aplicare, pictând ultimul monument, biserica *Ceauș Radu din București*, aflată în cartierul copilăriei sale (în Calea Moșilor, aproape de biserica Sf. Gheorghe, se aflase și atelierul lui Gheorghe Ioanid, bunicul său, care, împreună cu fii săi, Pan și Ionel Ioanid se străduiseră, de la începutul secolului nostru, să readucă pictura bisericească pe făgașul tradiției bizantine). Biserica Ceauș Radu, pictată în 1982 (543 mp frescă, colaboratori: C-tin Atodiresei, Marilena

Preda, Irina Predescu, Nicolae Pascu), nu e prea mare, dar fiind împărțită în mai multe încăperi, ca și lăcașurile de cult din Moldova, a impus pictorului rezolvarea unor complicate probleme de compoziție, mai ales pe bolti. Și aici reapar sfinții autohtoni, cu figuri blajine, trăsături țărănești și costume împodobite cu cusături: pe peretele din stânga al pronaosului, Sf. Filoteia stă dreaptă și demnă, în catrință și opinci, cu coșul cu merinte în mână, pe când în dreapta, lângă Sf. mucenic Oprea Nicolae Miclău, Sf. mucenic Ioan Valahul, în cojoc, are gluga ca o traistă atârnată de umăr.

Paleta coloristică a trebuit să țină seamă aici de existența vitraliilor, intens colorate, datând din deceniul al 5-lea, cu mult verde și accente de roșu pe fond ocru. Prevăzând patinarea în timp a frescelor, Costin Ioanid a așternut pe ziduri culori curate, direct din tub, preluând experiența fivilor. Și astăzi după un deceniu, dacă privești interiorul turlei vara, în soare, culorile par încă prea crude, pe când pe pereții mai umbriți tonurile se



Biserica din satul Bogata-Olteană





leagă între ele, estompându-se contrastele cromatice care sunt resimțite doar ca diferențe de luminozitate.

Exuberanța artei populare se regăsește și aici în benzile decorative care mărginesc zidurile, ca și broderiile care tivesc cămășile sau motivele de pe buza blidelor de lut smălțuit. Printre vrejuri, revin și aici păsările stilizate, desenate în linii drepte, ca fluierile de ceramică.

De-abia după ce ai văzut picturile monumentale ale lui Costin Ioanid percepi fibrele care le leagă de tablourile de șevalet și realizezi înrâurirea incontestabilă a frescei asupra picturii în ulei sau tempera. Nu în atelierul său mic ci în spațiul larg al bisericii, nu alegându-și în voie subiectele ci respectând canoanele și erminiile, artistului și-a găsit adevărata libertate interioară, a dobândit sinceritatea și curajul să înfrunte marile întrebări ale existenței și să abordeze temele majore ale artei: bucuria și izbânda, suferința și moartea și, mai presus de toate, dragostea, a mamei pentru prunc dar și iubirea și iertarea oricărui om pentru semenul său.

În comparație cu marile sale realizări monumentale, pictura de șevalet pare săracă, fragmentată și mărunță. Calitățile ei, care formează amprenta inconfundabilă a perso-

nalității lui Costin Ioanid, se explică și se ordonează în lumina idealului artistic conceput în cadrul picturii murale. Artistul a transpus pe pânză viziunea luminoasă a frescei, a urmărit aceeași aplatizare a imaginii, lipită de zid, a desenat aceleași contururi apăsate, legate, vizibile de departe, a folosit aceleași culorii vii, sonore. În „Băiat în galben”, masa din centrul tabloului e redată în cea mai curată „perspectivă inversă”, bizantină, planurile plate sunt colorate uniform. Aceeași lipsă de adâncime și aceeași netă detașare a suprafețelor apar și în „Jucătorii de șah”, în care autorul a renunțat voit la contur subliniind trecerea de la un gen al picturii la altul.

Desenul lui Costin Ioanid a fost vizibil marcat de linia săpată în tencuiala udă cu care începe transpunerea proiectului pe pereți. În arta sa de șevalet, autorul a adăugat conturului rigid, sârmos câteva pete, de tuș sau de culoare, figurând umbre. Deseori a deplasat culorile, pentru a nu fi prinse static în grilajele desenului, întinzând, după exemplul lui Dufy, benzi pe orizontală, în câteva tonuri dominante (verde la sol, albastru pe cer etc). Chiar atunci când, la fel ca Șirato în ultima sa perioadă, Costin Ioanid elimină total desenul, păstrând doar petele de culoare contrastante, la limita dintre ele se precizea-

ză siluetele obiectelor, cu marginile drepte, la fel de dure.

Costin Ioanid a recunoscut influența picturii sale religioase asupra lucrărilor de șevalet într-o scrisoare trimisă criticului Ionel Jianu, la Paris, în 1986: „[...] și așa, nepăsător de orientarea către „înainte” iată-mă întors la cuprinsul relației „lumină și culoare” pentru zonele căreia poate că practica îndelungată de frescă mi-a mai șoptit și ea ceva din însușirile ei”.

Dragostea lui Costin Ioanid pentru pictura monumentală religioasă și încrederea că va ajunge să se bucure de recunoașterea meritată l-au determinat să proiecteze (fără să poată însă îndeplini) o serie de filme dedicate celor mai reușite realizări contemporane. În prologul scenariului despre opera lui Nicolae Stoica, Costin Ioanid scria: „Intrat într-o mare zonă de umbră pe o perioadă dureros de lungă, interesul public de a cunoaște și urmări firul de aur pe care s-a păstrat în țara noastră strălucitoarea tradiție a picturii bisericești reîncepe acum să se îndrepte spre acei pictori care, dincolo de adversitățile vremurilor în care au pictat, au continuat să îmbogățească patrimoniul nostru cultural cu opere a căror cunoaștere și prețuire îi vor așeza alături de marii lor înaintași.”

Și mai direct și-a exprimat Costin Ioanid sentimentele într-o pagină însemnată la 28 mai 1979, ora 18:

„Sunt la Bogata— Olteană. Mai este o lună de zile până să mă eliberez de obsesia și tirania zadarnică de o viață densă și zbucimată: învățământ, dascălie, profesorat, pisălogeală... în vânt!

Dar aici, radioul este la largul lui. În bolți răsună un Gluck divin, supus altui Dumnezeu, catolic sau musulman sau budist sau oricum, iar pe ferestrele înalte și înguste nori destrămați și străvezii se preling ușor peste dealurile muntoase ale Câmpiei Bârsane, înghesuită aici într-un cot liniștit al Oltului.

Sunt singur. Desenez, privesc zidurile și-mi plimb pe ele gândurile înseilate acasă pe zeci de schițe, de proiecte.

Ezit, modific și iar modific, accept ori refuz sugestiile ademenitoare ale dialogului înșelător între marginea picturii încheiate anul trecut și golul trist, stupid al suprafețelor ce mă așteaptă sub griul murdar al prafului și fumului.

De două zile spăl tinichelele de conserve, le clasez pe înălțime, pe capacitate, lipesc cozile pensulelor apăsate peste măsură, pun metrul de zeci de ori peste aceleași suprafețe care, ca întotdeauna, au mereu și mereu alt număr de centimetri.

Sunt obosit.

Peste amestecul bizantin și țărănesc din pictura mea, Gluck alunecă imperturbabil cu sensurile lui, altele decât ale mele, dar integrate Dumnezeiește în totul lumii fericite și armonioase, o lume a frumuseții celei mari,

una singură, de și pentru totdeauna, plimbându-și strălucirea de la punctul nevăzut din capătul firului de iarbă, către străfundurile nesfârșitelor magistrale stelare.

Totul și în toate-forme, culori, raporturi și ritmuri.

Atâta doar“.

RÉSUMÉ

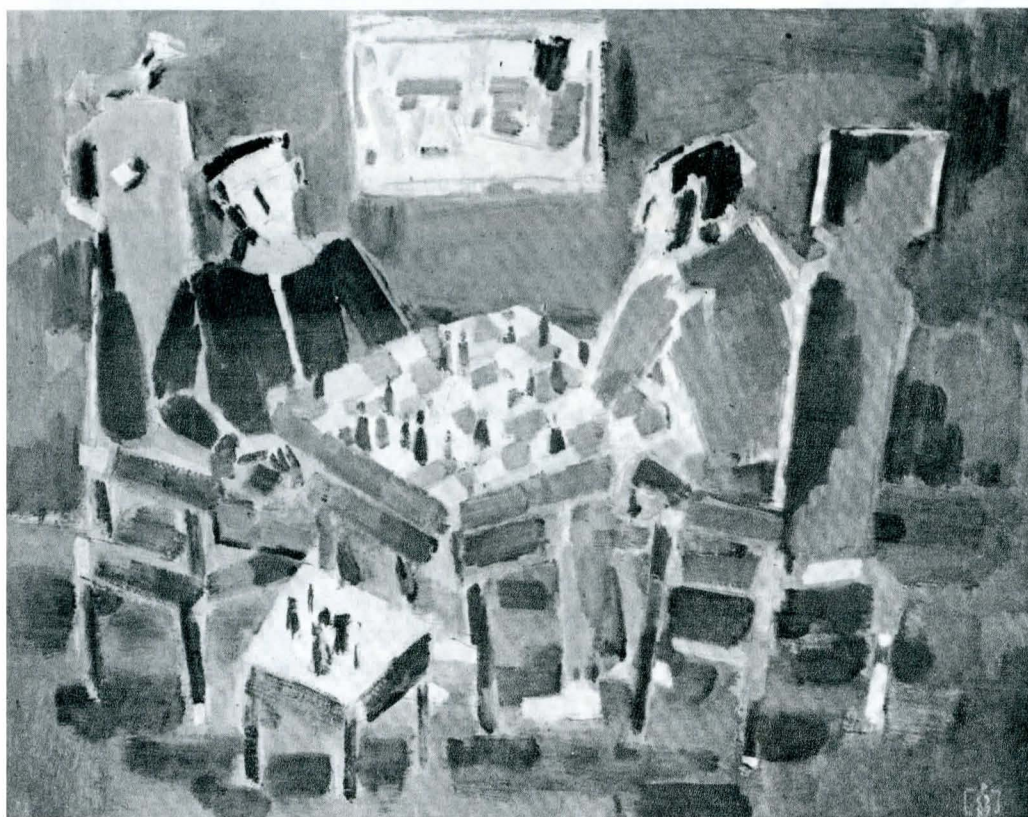
Voici un fait surprenant: depuis un demi-siècle, une branche importante de la création artistique roumaine n'a cessé de croître près de nous, tout en restant totalement inconnue au grand public: la peinture religieuse, dont toute publicité a été interdite au temps du régime communiste.

Les églises orthodoxes de Roumanie, dont l'intérieur est recouvert en totalité par des peintures représentant des images bibliques et des figures de saints, ont été décorées depuis le moyen âge, suivant les mêmes coutumes. Pendant le XX-ème siècle, beaucoup d'artistes, bien connus par leurs tableaux exposés aux Salons, ont créé aussi de l'art religieux, mais c'est seulement à présent, après la révolution de 1989, qu'on peut en parler. En considérant en totalité les oeuvres de ces peintres, on est frappé par les interinfluences des

Băiat în galben



Jucători de șah



Les principales fresques monumentales de Costin Ioanid se trouvent dans: l'église du village de Mărcești du district Dâmbovitza, (1970-72), dans celle de la „Source guerissante“ bâtie par le prince Mavrogheni à Bucarest, (1972), dans l'église des Saints Anges du port de Constantza (1959-1979), de l'église de Sainte Parascheva du village Bogata-Olteana de la région de Brașov (1978-9), de l'église Ceaș Radu de Bucarest (1982) etc.

Après avoir vu les compositions religieuses complexes, formant des ensembles grandioses, symphoniques, les peintures de chevalet, paraissent en comparaison comme des exercices préparatoires, de dimensions restreintes. Tandis que ces dernières se limitent à présenter des paysages, portraits, peintures de genre ou natures mortes, c'est sur le plan spirituel des fresques des églises que le peintre attaque les thèmes majeurs de l'art, de la vie et la mort, de la foi, de la joie et de la souffrance, c'est toujours là qu'il propose son modèle humain idéal, d'équilibre et sérénité.

Les procédés propres à la peinture murale byzantine (le contour ferme, les teintes plates, les couleurs vives) se retrouvent non seulement dans les fresques mais aussi dans les peintures à l'huile et les dessins de Costin Ioanid.

deux domaines, le mode spécifique d'expression exigé par la peinture des églises ayant bien souvent un rôle dominant pour la formation du style personnel des artistes.

C'est le cas de *Costin Ioanid* (1914-1993) qui pendant toute sa vie a été apprécié par la critique d'art seulement pour la moitié laïque de son oeuvre, tandis que ses grands ensembles de peinture murale religieuse ont été totalement ignorés.

Desen de Costin Ioanid

