

HORIA MEDELEANU



CULOARE ȘI FORMĂ

EDITURA MIRADOR

**Cartea a apărut cu sprijinul acestor instituții, firme
și iubitori de artă:**

Fundația Soros pentru o Societate Deschisă
Uniunea Artiștilor Plastici din România

Consiliul Municipal Arad

SC *SATLINE* SRL Arad

Consiliul Județean Arad

BANCOREX SA sucursala Arad

SC *Partirom Group* SRL Arad

SC *Grup* SRL Arad

Inspectoratul pentru Cultură al Județului Arad

SC *Apromat* SA Arad

SC *Hortus* SRL Arad

Galeria *Turnul de apă* Arad

SC *IMAR* SA Arad

SC *Charismatic Computers* SRL Arad

SC *H.F.T.* SRL Arad (*Rital design*)

Camera de Comerț și Industrie a Județului Arad

SC *Infaur* SRL Arad

SC *Universum Trade* SRL Arad

SC *Diada* SRL Arad

SC *Tulipan* SRL Arad

F.P.P. Banat - Crișana I

SC *ARIS* SA Arad

Dr. Adrian & Lucia Palcu - Augsburg (Germania)

Ioan Popmarc - Arad

Dr. Valer Gedecke - Hagen (Germania)

SC *Arbema* SA Arad

SC *Mercur Trading* SA Arad

SC *Argis* SRL Arad

SC *I.B.C. Industries* Arad

SC *Top Dent* SRL Arad

Stelian Petran - Melbourne (Australia)

SC *Emol* SA Arad

SC *Leximis* SRL Arad

SC *Poudique* SRL Arad

Horia Medeleanu

Culoare și formă

Coperta: Onisim Colta

Pe copertă I: Onisim Colta, *Poarta părăsită*, ulei pe pânză

Foto: Florin Hornoiu

© Editura MIRADOR

Consilier editorial: Vasile Dan

Editor: Ioan Mațiuț

SC ARMEDIA PRESS SRL

Editura MIRADOR

Tipar text - Intergraph București

Tipar copertă și pregătirea formei - Poudique Arad

Tipar reproduceri de artă - *PASS* Internațional București

ISBN 973-97629-6-4

73/75/498 Arad/1
m 54

Horia Medeleanu

CULOARE ȘI FORMĂ

- evocări, eseuri, profiluri -



ARAD - 1996

Artistul și locul

Artistul aparține unui anumit loc printr-un simplu accident biografic. S-a născut într-un oraș oarecare sau sat uitat de Dumnezeu. Pentru el, locul natal este o amintire duioasă, dar nimic mai mult. Ce poate, oare, să însemne Craiova, locul nașterii sale, pentru Corneliu Baba ?

Pentru oamenii locului, însă, gândul că un artist este al lor, fie numai din întâmplare, constituie temeiul unei mândrii reconfortante. Faptul că unul dintre ei a reușit să obțină o largă notorietate și recunoaștere aruncă o lumină asupra propriului lor destin. „Nasc și la Moldova oameni !”, exclamă cronicarul. Acest sentiment de mândrie colectivă transformă legătura artistului cu locul său natal într-o funcție exponențială.

Alteori artistul a petrecut o perioadă din viața lui într-un anumit loc, o perioadă a căutărilor sau a primelor elanuri. Artistul a găsit în acel oraș, un sprijin sau, dimpotrivă, un obstacol. În ambele cazuri, locul l-a marcat, iar el va purta în suflet ecoul acelui timp al incertitudinilor, până la sfârșitul vieții sale.

Există și o legătură fericită între un artist și locul unde a creat și a lăsat întâmplător, o operă durabilă. Acest loc al unei mari creații, devine un reper important pe harta valorilor spirituale naționale. Pentru mulți dintre noi, orașul Târgu Jiu este locul unde Brâncuși a creat capodopera sa, iar modesta comună Moisei din Maramureș este locul unde se află ansamblul monumental al lui Gheza Vida. Și poate, cine știe, peste ani de zile, mulți vor veni la Buteni, în județul Arad, pentru a admira

opera fundamentală a sculptorului Mihai Buculei ! Prin fapta creatoare a unui artist, un anumit loc a dobândit o aură de glorie.

Există o altă legătură care nu se situează sub semnul întâmplării. Aceasta este legătura anteică, prin care artistul, în contact cu locul natal, se adâncește în sine însuși până la „stratul mumelor“. Opera sa apare ca expresie a unei „matrici stilistice“, iar legătura artistului se transformă într-o comuniune tainică.

În cartea de față am avut în vedere toate aceste împrejurări.

În orașele țării însă trăiesc, visează și creează mulți artiști adevărați, dar prea puțin cunoscuți. Prin talentul și truda lor obstinată, cu puterile ajutate doar de idealul lor de frumos, ei fac din orașul lor, un loc de împlinire exemplară. Gândul meu se îndreaptă, în primul rând, către aceștia. O mare cultură este o vastă construcție a spiritului, în care fiecare faptă de creație constituie o cărămidă care își are locul și rostul său.

RECUPERĂRI CRITICE

Romul Ladea și prietenii săi arădeni

A evoca prietenii arădeni ai lui Romul Ladea înseamnă, de fapt, a parcurge retrospectiv drumul spinos al afirmării aceluia care a adus artei statuare românești moderne, cel mai frumos dar al Banatului: o operă de o mare originalitate, privegheată de „geniul locului”.

Stabilirea lui la Arad (1922-1926) n-a fost cu totul întâmplătoare. După Marea Unire, acest oraș a atras mulți intelectuali tineri care sperau să găsească aici un mediu prielnic. Aradul se bucura atunci de faima unor mari inițiative culturale și politice, în trecutul de luptă al românilor de dincoace de Carpați. Acest trecut părea să ofere noilor veniți, garanția unei depline realizări.

Sub zodia României întregite, țelurile care li se puneau în față erau însă altele decât cele ale înaintașilor. Un suflu nou răscolea toate domeniile vieții culturale din Transilvania. Multe din problemele specifice ale acestei provincii dispăreau de la sine sau erau supuse unei reconsiderări de generația de după război, care s-a ridicat „cu o voință de perspective mai adânci”¹,

¹ Lucian Blaga, **Literatura anului 1926**, în „Banatul, Timișoara, nr. 1, 1926, pag. 50

pentru a crea valori noi, cu o valabilitate în același timp națională și universală. Ieșirea dintr-un provincialism îngust și integrarea în ritmul unui timp european au constituit marile năzuințe ale acelei generații binecuvântate. Sub acest semn s-au situat acei tineri intelectuali arădeni. În mijlocul lor a descins Romul Ladea, în toamna anului 1922. „Apăruse într-o bună zi pe străzile Aradului, slab, ciudat, palid, ca un tânăr istovit de posturi, cu priviri aiurea, posedat parcă de visuri peste puterile lui. Aducea doar scrisori de recomandare de la oameni săraci și buni către oameni și mai săraci”.² Cuvintele de mai sus, datorate lui Aron Cotruș, trasează portretul tulburător al unei ființe hărțuite de un „daimonion”.

Una dintre scrisori era din partea lui Lucian Blaga³. În ce împrejurare l-a cunoscut Ladea pe viitorul filozof, nu știm. Probabil în Cluj, unde a făcut o primă încercare de a-și găsi un rost. Aflat el însuși într-o situație precară, la acea dată, Blaga a crezut că Aron Cotruș, prietenul său din anii de liceu de la Brașov, dar stabilit între timp la Arad, ar avea posibilități mai mari de a sprijini un tânăr de talent. Într-adevăr, Cotruș scotea atunci „Solidaritatea”, primul ziar românesc din acest oraș, după Unire. În redacția acestui ziar i-a cunoscut Ladea pe poeții și publiciștii Al. Popescu-Negură și Tiberiu Vuia. Aceștia l-au înconjurat, din primul moment, cu o încredere și o dragoste nedeazămintite de-a lungul întregii vieți. Împreună cu Aron Cotruș ei au făcut tot ce le-a stat în putință pentru ca Ladea să-și croiască drumul său în artă.

Aceste prietenii nu trebuie privite numai dintr-o perspectivă sentimentală. Scrutându-le mai adânc, ele ne dezvăluie un exemplu de splendidă solidaritate a generației de intelectuali transilvăneni după Unire, în vederea împlinirii unui înalt ideal cultural. Acești tineri au înțeles necesitatea de a se

² Aron Cotruș (nesemnăt), **Sculptorul Romul Ladea**, în „Tribuna nouă”, Arad, 26.08.1924, pag. 1

³ Vezi scrisoarea lui Al. Popescu-Negură către Horia Medeleanu

sprijini unii pe alții, moral și material, depășindu-și propriile orgolii, încât cei mai buni dintre ei să-și împlinească vocația creatoare, în folosul culturii românești. Oare câte figuri anonime, dar luminoase, câte împrejurări mărunte intră în țesătura destinului unui mare artist ? Al. Popescu-Negură ? Tiberiu Vuia ? Abia dacă ni-i mai amintim azi. Ladea nu i-a uitat niciodată ! Nu l-a uitat nici pe Alexandru Nagy, un sculptor de monumente funerare, cu o inimă de artist, care i-a oferit atelierul său din str. Mărășești (un modest șopron) și sprijinul material, într-un moment în care Ladea hoinărea fără ocupație și adăpost. În atelierul acestuia a cunoscut-o tânărul sculptor pe prima lui soție, modesta croitoreasă Maria Kiss, căreia îi datorează atât de mult.

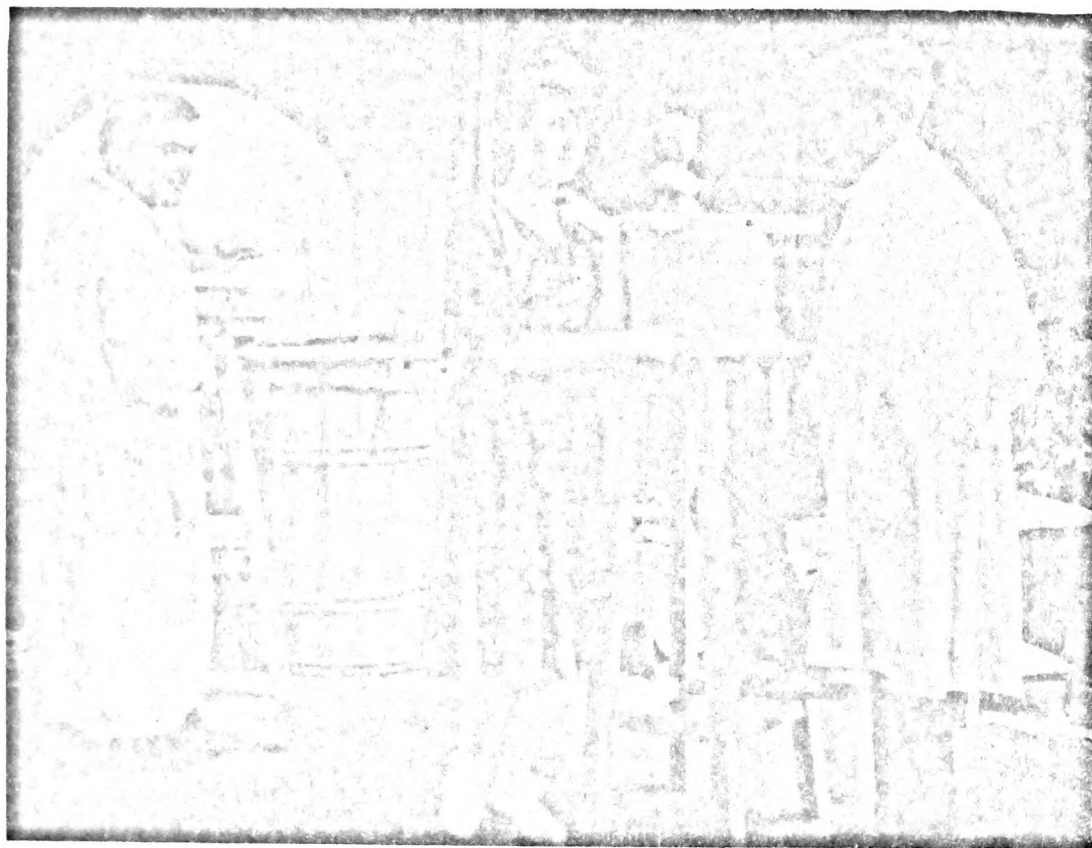


Fig. 1

Ladea (în dreapta) și prima lui soție, Maria Kiss, în atelierul lui Alexandru Nagy (în stânga).

Prietenii săi l-au introdus de la început în cenaclul lor literar și artistic, unde „trona”, după model macedonskian, poetul Al. T. Stamatiad.⁴ Dezbaterile erau furtunoase și nu de puține ori cel care le provoca era însuși Ladea, un mare iubitor de poezie, așa cum a rămas toată viața. Exploziile lui temperamentale îl incomodau, în primul rând, pe Stamatiad. Când Tiberiu Vuia l-a întrebat odată, ce părere are despre poezia celui care a sunat „Din trâmbițe de aur”, Ladea a răspuns în dulcele lui grai bănățean: „lapce bătut” !

Mult mai apropiat a fost de poezia cu sonorități de stâncă rostogolită a lui Aron Cotruș. Poetul și sculptorul erau legați prin tainice afinități. Nu întâmplător, la date foarte apropiate, amândoi l-au înfățișat, în creația lor, pe acel „țaran de cremene”, cu numele de Horea și nu întâmplător amândoi l-au văzut la fel, „pietros, viforos”, cum n-a fost altul să-i semene.

În ședințele cenaclului, Ladea pomenea adeseori numele lui Meștrovic, dar mai ales cel al lui Rodin, maestrul impresionismului francez, pe care îl lua ca îndreptar pentru căutările sale, în acea vreme. În biblioteca lui Tiberiu Vuia descoperise „Convorbirile” lui Paul Gsell cu Rodin, carte incitantă pe care Ladea o avea într-o versiune maghiară. Discuțiile pe marginea acestei cărți și asupra artei lui Rodin, continuau peripatetic, în plimbările lor nocturne, pe faleza Mureșului. Lucrările executate de Ladea la acea dată (dintre care câteva se păstrează în colecția muzeului din Arad) denotă preocuparea tânărului sculptor pentru modelajul rodinian. El căuta să împrime formelor o căldură sufletească și să confere suprafețelor o vibrație lirică, așa cum făcea în arta sa, Rodin. Primul care a remarcat această dispoziție a lui Ladea a fost prietenul său Lucian Blaga. În urma unei expoziții colective, organizate la Cluj,

⁴ Al. T. Stamatiad a funcționat ca profesor de limba română și franceză la Liceul „Moise Nicoară” din Arad, după Unire, timp de un deceniu. A editat la Arad, „Salonul literar”, 1926

unde Ladea a participat cu câteva lucrări, ziarul „Solidaritatea” din Arad a inserat un fragment din cronica lui Blaga, apărută în ziarul clujean „Patria”: „Adevărata revelație a expoziției e însă tânărul Ladea. Din puținele lucrări aduse aici pentru a fi privite vezi mâna sigură a impresionistului care nuanțează expresia figurii omenești cu o desăvârșită intuiție. Avem tot dreptul să credem în individualitatea sa. E aici un început prea sigur, încât să nu ne exprimăm bucuria. Dacă tânărul, foarte tânărul sculptor, va avea prilejul să-și desăvârșească prin studiu în străinătate ceea ce știe numai din el, nu ne îndoim de marele sculptor viitor.”⁵ Ca și în alte cazuri, intuiția lui Blaga s-a dovedit infailibilă. La rândul lor, bunii lui prieteni arădeni erau conștienți că talentul lui Ladea avea nevoie de instruire. Ei au purtat o adevărată campanie în presă pentru a-i obține de la oficialități o bursă de studii în străinătate. Oficialitățile au rămas surde la multiplele apeluri.

În august 1923, timp de trei săptămâni Ladea reușește totuși să viziteze muzeele din Drezda, Berlin și Paris, făcând o călătorie „à la Panait Istrati”, cum notează Aron Cotruș.⁶

Posibilitatea efectuării acestei călătorii i-a fost creată de baroneasa Hortensia Popp (o sălișteancă stabilită în Arad și o inimoasă sprijinitoare a vieții artistice din acest oraș), care a patronat o listă de subscripții. Întors din călătorie cu un bagaj bogat de impresii, Ladea se dedică unei munci îndârjite. Cu lucrările realizate organizează o expoziție împreună cu graficianul Ștefan Beleznyay, în galeria de artă a Palatului Cultural (azi, sala de repetiții a Filarmonicii din Arad), în decembrie 1923. Este remarcat în termeni elogioși, în ziarul local „Erdely Hirlap”: „Cel de-al doilea punct de atracție al expoziției este Romul Ladea

⁵ Solidaritatea, 23.05.1923

⁶ Vezi nota 2

care figurează cu șase busturi. Este un talent excepțional acest Romul Ladea. Nu a învățat niciodată de la nimeni. S-a ridicat prin propriile lui aripi, prin talentul său deosebit, pe culmile artei sculpturale”.



Fig. 2
Ladea (în stânga) și pictorul Emil Cornea la Berlin, august 1923.

⁷ Farkas Ferenc, **Művészek a kulturpalatában**, în „Erdely Hirlap”, 30 dec 1923, pag. 5

În anul 1924, Ladea adaugă la preocupările sale sculptura monumentală. Pentru Palatul Cultural din Arad execută bustul lui A.D. Xenopol, iar pentru orașul Baia de Criș, bustul lui Avram Iancu. Acesta din urmă este dezvelit la 31 august 1924, cu prilejul sărbătoririi centenarului nașterii eroului.⁸ În schimb, bustul lui Xenopol, programat să fie ridicat pe soclu în 1924, nu a fost acceptat de Riria Xenopol, care dorea o înfățișare „senină” a marelui ei soț, în timp ce Ladea îi imprimase o expresie titaniană. La decizia Ririei Xenopol au contribuit și unele intrigi locale, susținute de sculptorul Dimitriu-Bârlad, interesat el însuși de această comandă.

Refuzul lucrării a stârnit o mare amărăciune în sufletul tânărului sculptor. În amintirile lor, prietenii săi arădeni evocau acea perioadă dramatică din viața sa. „Visul său de a face o artă mare nu-și găsisese locul potrivit”, spuneau ei. În acele momente cumpănă, singurul refugiu i-a fost dragostea simplă și curată a tinerei croitorese Maria Kiss. În 8 aprilie 1924 se căsătoresc, iar la începutul lui decembrie al aceluiași an se hotărăsc să plece la Paris, unde Maria avea un frate angajat la un restaurant din capitala Franței. Prietenii săi pun mână de la mână, determină oficialitățile să contribuie și ele cu ceva, în contul bustului lui Xenopol, precum și pentru „un cap de fetiță”, achiziționat de muzeul din Arad, în expoziția din 1923.

La Paris, se descurcă greu. Îi scrie disperat lui Al. Popescu-Negură: „Te rog și pe tine și pe domnul Cotruș și pe toți, faceți ceva că lucrurile nu merg tocmai așa ușor după cum le visam noi la cafea.” Soția sa a reușit să se angajeze într-un atelier de croitorie, iar noaptea lucra într-un restaurant, alături de fratele său. În schimb, el nu este acceptat la Academia de Arte Frumoase, se înscrie însă la Academia Julian și este primit de Brâncuși în atelierul său. Colindă muzeele Parisului, absorbind tot ce se potrivea cu înclinația lui firească, studiază, în special arta lui Bourdelle, desenează mult după Michelangelo, dar

⁸ „Tribuna nouă”, Arad, 19 august 1924 și 16 dec 1925

continuă să fie preocupat de modelajul lui Rodin. Într-o scrisoare din 25 februarie 1925, către prietenul său, sculptorul arădean Gheorghe Groza, care studia în acel timp la Roma, îi cere acestuia reproduceri bune după statuile lui Michelangelo și după desenele lui Leonardo, promițându-i la rândul său, reproduceri după lucrările lui Rodin.

În atelierul lui Brâncuși îl cunoaște pe Mac Constantinescu și tot aici îl întâlnește pe Gheorghe Anghel, față de care va păstra o admirație și o prețuire pe care le va declara cu siceritatea lui caracteristică, toată viața.

Contactul cu Brâncuși a avut multe asperități. Se vor despărți în termeni lipsiți de eleganță. Totuși, trecerea prin atelierul din Impasse Ronsin a lăsat urme în arta lui Ladea.

După opt luni petrecute la Paris, Ladea se întoarce la Arad. Împreună cu soția sa își găsește o locuință în strada Badea Cârțan, unde, în sfârșit, își încropește un atelier propriu. Impresiile cu care a venit de la Paris le găsim în niște „Însemnări”, publicate un an mai târziu, în numărul din 25 decembrie 1926 al ziarului „Curierul Ardealului” din Arad. Din însemnări se degajă o ușoară insatisfacție în privința artei lui Rodin, un acord cu modul de a trata forma al lui Bourdelle și unele îndoieli asupra concepției brâncușiene. „Mai întâi Rodin, care prin naturalismul său este acuzat la un salon de a fi făcut mulaj de pe un corp viu, căruia prin picturalitatea sculpturilor sale îi răspunde Bourdelle care stilizează, simplifică și prin asta ajunge la adevărata sculpturalitate. Apoi Brâncuși, cu forme total abstracte de natură, fiind de părere că natura își are formele și manifestările ei frumoase și arta la fel. Face deosebire între frumosul din natură și frumosul artistic. Nu e firesc să faci din piatră - material fără viață - un corp cu atitudini și expresii de om viu. Preferă să facă din piatră, o piatră frumoasă și poate că are dreptate.”



Fig. 3
Ladea (în picioare) în atelierul său din Timișoara, împreună cu Virgil Birou (la mijloc) și
Tiberiu Vuia (în dreapta).

Despre Ladea în perioada care a urmat întoarcerii sale de la Paris, prietenii săi ne-au lăsat mărturii impresionante. Un an de zile a trăit într-o adevărată frenezie creatoare pentru a-și pregăti prima sa expoziție personală. Voința lui de fier a făcut minuni, cum spunea Cotruș.

În noiembrie 1925, se naște fiul său Gheorghe. Acestui eveniment îi consacră prima lucrare în care aplică procedeul stilizării însușit în atelierul lui Brâncuși. Lucrarea, intitulată, în catalogul expoziției „Mama” (azi, în colecția muzeului din Arad, având titlul „Maternitate”), este inspirată de chipul soției și de cel al fiului său.

Cea mai frumoasă lucrare din această perioadă este însă un portret ușor idealizat al soției sale. Portretul este executat după moartea fiului său, Gheorghe, în ianuarie 1926. Cu ajutorul stilizării Ladea a obținut o expresie de o mare noblețe. Puritatea liniei și perfecțiunea formală ne aduc în minte statuile zeițelor grecești. Lucian Blaga, venit la Arad la începutul lunii aprilie 1926, pentru a-și reglementa apariția volumului „Ferestre colorate”⁹ din Biblioteca „Semănătorul”, își vizitează prietenul în atelierul său din strada Badea Cârțan și elogiază această lucrare, pe care Aron Cotruș se grăbește s-o reproducă în revista „Banatul”, acordându-i titlul „Durere”.¹⁰

Emoționantă și interesantă a fost întâlnirea dintre acești prieteni ! La un moment dat, Blaga l-a întrebat pe Ladea: - „Și spune, Romi, ce-ai văzut tu la Paris ?” - „Egiptenii !” - „Ești salvat !”, a exclamat cel care publicase de curând „Filozofia stilului”

Marea artă monumentală a fost un vis care l-a urmărit toată viața pe Ladea, dar destinul a vrut ca el să nu trăiască să-și vadă ridicată pe soclu, cea mai frumoasă operă de acest gen,

⁹ „Ferestre colorate”, 1926, precum și „Fețele unui veac”, 1925, apar în Biblioteca „Semănătorul”, sub îngrijirea lui Aron Cotruș, care conducea această editură merituoasă.

¹⁰ „Banatul”, Timișoara, nr. 5, 1926, pag. 4. În catalogul primei sale expoziții personale, Ladea a intitulat-o „Expresie”.

„Școala ardeleană“ (montată în 1973), iar atacul de cord care i-a provocat moartea, la 27 august 1970, se pare că a fost pregătit de amânarea repetată a dezvelirii monumentului dedicat prietenului său Lucian Blaga, în parcul din Cluj.¹¹

La 17 octombrie 1926, Ladea a deschis la Palatul Cultural din Arad, prima sa expoziție personală care a constituit bilanțul perioadei sale de început. În lucrările din această expoziție, pe lângă stilizarea brâncușiană, Ladea aplică modelajul rodinian, dar este preocupat, în același timp, de construcția prim planuri a formei, după exemplul lui Bourdelle. Aceste trei mari experiențe plastice ale secolului nostru au avut rolul unor catalizatori în biografia spirituală a lui Ladea. Ele au stârnit acel „daimonion“ pe care îl purta în adâncul ființei sale ivite „sub rodnic soare bănățean“. Entuziasmul cu care Aron Cotruș i-a scris cronica este absolut îndreptățit: „Prima expoziție a sculptorului Romul Ladea înseamnă pentru artist prima etapă pe drumul gloriei, iar pentru noi, cetățeni ai Aradului, o mulțumire că din rândurile noastre s-a desprins omul care în cel mai scurt timp va însemna o mândrie națională.“¹²

După această expoziție și după anii de zbucium ai căutării de sine, o întâmplare fericită îi deschide un nou orizont. La începutul anului 1927, Ladea este numit asistent la catedra de sculptură a Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Destinul său s-a împletit apoi cu cel al acestei școli, într-un cortegiu de evenimente istorice. Alte încercări dureroase îi vor marca viața și arta. Să mai notăm, în treacăt, că George Oprescu n-a găsit de cuviință să-l insereze în lucrarea sa de sinteză, „Sculptura românească“ Și cât de mult l-a durut acest fapt !

¹¹ S-a dus atunci o campanie împotriva filozofiei lui Lucian Blaga, inițiată de Miron Constantinescu. Monumentul lui Blaga a zăcut mult timp ascuns în cofraj. Fiind timorate de campanie, autoritățile clujene au ezitat să inaugureze monumentul, fapt care l-a afectat adânc pe Ladea.

¹² „Expoziția sculptorului Romul Ladea“, în „Cuvântul Ardealului“, Arad, 21 oct, 1926, pag. 4

După prima perioadă clujeană, în anii petrecuți la Timișoara, Ladea trecea, din când în când, prin Arad, să-și revadă prietenii și să se reculeagă la mormântul primei sale soții. Când a închis și el ochii, la plecarea sa din această lume, lângă el se afla volumul de versuri al lui Lucian Blaga.

ANEXE

Scrisoare către Al. Popescu-Negură¹³

Drezda 19.08.1923

Scumpii mei,

Sunt în Drezda de 2-3 zile. La Berlin am stat 4-5 zile. Mă preocupă foarte mult studiul, nu am timp să scriu mai pe larg, o să vă povestesc când vin. Mâne plec la Paris. Peste maximum 2 săptămâni sunt acasă, cer stipendiu dacă capăt. Vă îmbrățișez cu drag, sărut mâna doamnei baron Popp¹⁴, salut, R. Ladea.

Scrisoare către Al. Popescu-Negură.¹⁵

Paris 17.12.1924

Sunt de trei zile la Paris. Dau numai semn de viață, nu scriu nimic și nu am aranjat până acum nimic. Poate până peste

¹³ Scrisoarea relatează despre prima excursie de studii în apus, în august 1923, când Ladea vizitează muzeele din Berlin, Drezda și Paris

¹⁴ O inimoasă sprijinitoare a lui Ladea. Sălișteancă de origine, a inițiat împreună cu Aron Cotruș, Al. Popescu-Negură și Tiberiu Vuiea, o colecție pentru subvenționarea excursiei lui Ladea.

¹⁵ Prima scrisoare a lui Ladea din perioada sa de studii la Paris.

vreo săptămână o să pot avea ceva despre ceva elevi ai maestrului Bourdelle sau la Beaux Arts adică Academia de Arte a Franței. Până atunci te rog și pe tine și pe dl. Cotruș și pe toți faceți ceva că aici treburile nu merg așa ușor după cum le visam noi la cafea. Locuință până acum n-am. Dacă am posibilitatea materială am să-ți trimit reproducțiile de la muzeul Luvru. Te îmbrățișez, R. Ladea

Scrisoare către sculptorul arădean Gheorghe Groza¹⁶
Paris 12.01.1925

Dragă Ghiță,

Sunt de o lună la Paris. Mă găsesc într-o stare mizerabilă - atâta tot. Scrie, te rog, la adresa Varga A, Paris, VI. Rue de Mazarine, No. 78. Nu pot să scriu acum. Scrie pe larg ce faci tot-tot.

Te îmbrățișez frățește,

R. Ladea

Scrisoare către sculptorul Gheorghe Groza
Paris, 25.02.1925

Dragă Gheorghe,

Nu ți-am scris până acum, pentru că n-am avut vreme. Îți sunt foarte recunoscător pentru bunăvoința ta, dar mie de la început nu prea mi-a convenit. Fata lucrează acum la un loc bun. Te rog ceva. Dacă ești în situația aceasta plăcută materială și ai putea să-mi trimiți câteva reproducții - dar bune - după statuile lui Michelangelo și după desenele lui Leonardo ți-aș fi foarte mulțumitor. Îndeosebi desene de Leonardo. Tu la rândul tău

¹⁶ Sculptor arădean din aceeași generație, prieten cu Ladea, aflat în acea perioadă la studii la Roma. Despre viața și creația acestuia vezi Horia Medeleanu, **Sculptorul Gh. Groza** (1899-1930) în "Revista muzeelor", nr. 6, 1969, p. 552-556; idem **"Artiști plastici arădeni"**, Editura Muzeului județean Arad, 1973, p. 26-36.

scrie-mi ce ți-ar lipsi ție de aici, să zicem ceva reproduții după Rodin. Vrei ? Îmbrățișez R. Ladea.

XIV. Paris Rue Vandamme No. 7

Aron Cotruș: Sculptorul Romul Ladea

(În „Societatea de mâine“ 13 iunie 1926)

Are vreo douăzeci și patru de ani... Fatalitatea l-a aruncat la Arad, în Aradul acesta care ar trebui să fie românesc și nu e încă. E băănățean. Sculptor născut. Mândru până la impertinență și modest până la uitare de sine. Dușman implacabil al prostiei pretențioase și al spinării încovoiate și mai presus de toate om de talent. Ce-a căutat la Arad un astfel de monstru ? Ce-ar putea face în Aradul românesc al zilelor noastre un astfel de anacronic?! Aici, pentru ca să te ridici, trebuie să fii mediocru și lingău. Aici talentul e o crimă, și fruntea ridicată - e o necuviință. De aceea pe sculptorul Romul Ladea majoritatea românilor din Arad îl privesc ca pe un lepros, în timp ce mediocritatea urcă, mulțumită de sine, toate scările și se aciuează, în toate cuiburile belșugului. Atelierul lui Ladea ? Un iad. Pentru că grandiosul Palat Cultural n-are loc decât pentru săli de scrimă și alte năzbâtii. Anul trecut, înfruntând cea mai cumplită mizerie, Ladea, fără bursă, fără schimb - a stat câteva luni la Paris. Dorul de a se duce din nou acolo îl obsedează, îl copleșește... Și va pleca... Voința lui de fier face minuni. Și drumurile se deschid larg în fața curajului celui care știe să le bată. Într-o bună zi talentul acesta crescut sub rodnic soare băănățean va triumfa, poate...

Într-o zi, bietul Romul Ladea va fi, poate, osândit să primească târziile complimente de prisos ale celor cari astăzi îl ocolesc și-l lasă să piară de foame.

Al. Popescu-Negură către Horia Medeleanu

București, 24 martie 1971

Dragă fiule,

1. Prima întâlnire cu Ladea s-a petrecut în primăvara anului 1923, în locuința mea din Arad, str. 1 Decembrie, nr. 3, fiind adus de Cotruș.

2. Nu știu dacă Aron Cotruș i-ar fi înmânat lui Ladea o scrisoare către Blaga, **știu însă bine că Ladea a venit la Arad aducând o scrisoare către Cotruș din partea lui Blaga.**(sublinierea aparține lui Al. Popescu-Negură) Bănuiesc că Blaga avea credința că Aron Cotruș era în măsură să-i fie un bun sprijin lui Ladea, neștiind că autorul volumului „Mâine“ o ducea destul de greu, de foarte multe ori trebuind să-l iau cu mine la restarantul „Cornul Vânătorilor“, plătindu-i binențeles masa. Odată cu venirea lui Ladea, invitațiile la restaurant erau adresate exclusiv omului cu figură de Crist, căci așa arăta Ladea în acel timp. (Fragment din scrisoare)

Ladea și Brâncuși, sub unghiul stihialului

S-au cunoscut în 1925, la Paris, unde Ladea a descins cu gândul de a studia sculptura sub îndrumarea lui Bourdelle. A nimerit însă, pentru scurt timp, în atelierul lui Brâncuși. Nu s-au înțeles și nu s-au iubit. Orgoliul și spiritul de independență al tânărului sculptor bănățean nu au suportat regimul de aspră și smerită ucenicie la care a fost supus. Ladea nu a sesizat, însă, nici sensul mai adânc al sculpturii lui Brâncuși. Dar eroarea nu-i aparține numai lui. Și alți colegi de breaslă din țară și străinătate nu vedeau, la acea dată, în operele lui Brâncuși decât aspectul decorativ. Pentru mulți, ele erau niște „obiecte frumoase”, prin însușirile lor tactile și optice. Opiniile pe marginea demersului artistic brâncușian pot fi condensate în formula lapidară din „Nouveau Petit Larousse” 1968: „Brâncuși a redus operele sale la pure efecte de materie, de volume și ritmuri.”



Fig. 4
Lădea în atelierul lui Brâncuși.
Portret de Mac Constantinescu.

Evocând anii petrecuți la Paris, sculptorul Ion Jalea mărturisește că „toți se minunau de abilitatea, spontaneitatea și puterea(lui Brâncuși, n.n.) de a pune mâna pe o daltă și un ciocan și de a face un lucru minunat. Trebuie să spun că în vremea mea și în epoca aceea, asta era socotită ca fiind artă decorativă.”¹

Ladea însuși, întors de la Paris, exprimă aceeași idee în „Însemnările” sale publicate în ziarul „Cuvântul Ardealului” din Arad: „Brâncuși preferă să facă din piatră, o piatră frumoasă”. Trecerea prin atelierul din Impasse Ronsin a lăsat urme în arta lui Ladea oarecum împotriva voinței sale.

Dar, dacă nu a pătruns în semnificațiile profunde ale operei lui Brâncuși, tânărul sculptor nu a putut să nu înregistreze inovațiile de ordin formal pe care acesta le-a adus în arta contemporană. Pentru cunoscătorul lucrărilor sale de început este limpede că Ladea a reținut procedeul stilizării de la Brâncuși. Epurarea formei de accidental, tratarea subliniat geometrică a unor elemente anatomice într-o lucrare intitulată „Maternitate”, de la muzeul din Arad, trimite direct la „Muza adormită”. În special stilizarea ochilor, oblicitatea lor (care amintește și de „Domnișoara Pogany” într-o versiune de început), precum și puritatea geometrică a ovalului feței le vom descoperii în multe din lucrările de maturitate ale lui Ladea, mai ales în acelea în care înfățișează femeia, din seria de „teracote”. Ladea era însă înzestrat cu un temperament artistic puternic, avea în străfundul ființei sale o energie care năzuia spre forma proprie. Sub apăsarea acestui preaplin sufletesc, stilizarea practică de el a dobândit o cu totul altă finalitate plastică decât cea cunoscută în opera lui Brâncuși.

Tip demoniac, în accepțiunea estetică a lui Liviu Rusu, dar și în cea mai veche a lui Goethe, Ladea a dat o luptă crâncenă cu sine însuși și cu materia, care a trebuit să se supună atitudinii sale încordate, încărcate de forță și voință.

¹Paul Cornel Chitic, **Sculptorul Ion Jalea**, în „Revista muzeelor” nr. 11, 1977, p.

Stilizarea a devenit, în acest caz, un tipar impus materiei, funcționând ca un instrument de constrângere a formei pentru a-i imprima acesteia tensiunea interioară a artistului.

De aceea, Ladea este prin excelență un modelator, un om al lutului și bronzului. El avea nevoie să simtă permanent materia în degetele sale.

Acestei atitudini îi datorăm acel „Horea” (ghips, 1931), dar mai ales acel „Cloșca” (ghips și bronz, 1932), încărcăți de o energie gata de explozie, strânsă în muchiile unghiuloase ale formei. Într-un număr considerabil din lucrările sale, Ladea, taie forma în planuri surprinzătoare, ferme, cu o evidentă înverșunare. Căutând să domine materia **din afara ei**, Ladea se plasează în seria lungă a sculptorilor europeni de la Renaștere încoace, culminând cu Rodin și Bourdelle.

Dimpotrivă, Brâncuși abordează materia **din interiorul ei**, năzuind să dezghioace esența lucrurilor până la forma primordială, purtătoare a unui logos transcedent. Este o schimbare totală de perspectivă care face din Brâncuși un artist unic. Situat în interiorul materiei, demersul brâncușian determină materia să se destăinuie singură. Efortul artistului se convertește într-o încercare repetată de captare a „bunăvoinței” materiei, omul știindu-se supusul ei. „Gândește-te că stejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfătos. **Vorba daltei tale trebuie să fie respectuoasă și iubitoare.** Numai astfel îl poți mulțumi”, recomandă Brâncuși. Atitudinea lui este analogă celei a vraciului din timpuri mitice, ale cărui incantații conjurau forțele obscure să fie favorabile omului. „Lucrurile nu sunt greu de făcut”, spunea el, „Ceea ce este cu adevărat greu, este de a ne pune în starea de a le face”. Este starea de grație, de pace a lucrurilor și de pace cu tine însuși. „Nu cred în suferința creatoare. Misiunea artei este să creeze bucurie. Nu se poate crea artistic decât în echilibru și pace sufletească.” Brâncuși nu constrânge materia, ci o imploră să devină blândă. De aici seninătatea artei sale, spiritul ei apolinic. Prin el se exprimă un popor străvechi, crescut pe prispa marilor taine și împăcat cu ele.

Spre deosebire de Brâncuși, Ladea a creat în suferință. Suferința constituie, în cea mai mare parte, substanța însăși a

operei sale. În pragul senectuții, revăzându-și niște lucrări din diferite etape, observă că acestea n-au o unitate de formă, în schimb au o unitate de expresie, pentru că în fiecare se găsește „un pic de tristețe și resemnare”. „Se vede că asta-i culoarea sufletului meu”, conchide el. „Am făcut io, nu-i vorba, și vitejii (se referă, desigur, la „eroii” pe care i-a înfățișat în opera sa), dar toate sunt aspecte ale aceluiași fond.” Fondul sufletească al lui Ladea este alcătuit antinomic. În adâncul său se ciocnesc elanuri pasionale contradictorii. Demonul care îl hărțuiește reclamă o efortare imensă pentru a fi dominat.

Brâncuși detestă vehemența gestului. Despre Michelangelo spunea că nu a reușit să se elibereze de „turmentele intime” și îi reproșă „dynamismul demoniac”.

Dincolo de orice pricină mărunte, Ladea și Brâncuși nu s-au înțeles pentru că reprezintă două tipuri de reacție diametral opuse. Brâncuși găsește pacea și armonia în el însuși, Ladea le cucerește printr-o luptă înverșunată cu impulsurile tainice care-i zbuciumă sufletul. Ei văd lumea din unghiuri diferite, iar în fața materiei amorphe, spiritul lor creator este mînat de un alt „nisus formativus”. Oricît de adîncă ar fi stilizarea lui Ladea, ea se menține totdeauna în „zona organicului” pe care nu-l repudiază, nu-l elimină, ci îl simplifică pînă la treapta de prototip.

Brâncuși merge mult mai departe. Asemeni artiștilor bizantini, el face abstracție de însușirile unice și individuale ale ființelor și lucrurilor, dar în mare parte, el elimină și însușirile tipice de gen sau de specie. În această viziune, pe Brâncuși nu-l interesează, de pildă, pasărea și nici zborul păsării, ci „zborul” ca principiu dinamic universal. În „Sărutul” a încercat să redea „elanul spre absolut și unificare”. „Am vrut de fapt să fac un lucru care să pomenească nu despre o singură pereche, ci despre toate perechile de oameni care s-au iubit și s-au perindat pe pămînt, înainte de a-l fi părăsit.”

Din unghiuri diferite de a vedea lumea, cei doi artiști au ajuns la moduri proprii de tratare a formei. În cazul lui Brâncuși, recunoaștem modul stihial, iar în cel al lui Ladea, modul tipizant, cum le numește Blaga.

Începând cu portretul primei sale soții, din 1926, Ladea deschide o serie care cuprinde Mama, Tata, eroii faptei și ai gândului, Horea, Cloșca, Bărnăuțiu, Bălcescu, Blaga, țărani bănațeni. Sunt făpturi ridicate la rang ideal, reprezentând „tipuri pure”, alcătuite din trăsături generice. Modul tipizant retușează organicul, dar îl conservă în datele lui esențiale.

Brâncuși depășește aproape în întregime organicul, îndreptându-se spre „geometria înaltă și sfântă”. Din aceasta se naște oroarea lui de „biftec”, epitet cu care a gratificat însăși sculptura unui Michelangelo. Modul stihial de a trata forma îl apropie pe Brâncuși de arta bizantină. În puritatea formelor create de el trebuie să vedem însă nu numai efectul aplicării unor modalități plastice, ci și încărcătura spirituală a acestei arte. Prin felul însuși cum sunt tratate, asemeni celor bizantine, formele realizate de Brâncuși sunt purtătoare ale unei transcendențe. „Un reflex de eternitate s-a coborât asupra lor”, cum atât de frumos spune Blaga. În anii copilăriei, peste stratul primordial al miturilor arhaice, în sufletul lui Brâncuși s-a depus aura bizantină.

Această sinteză bizantino-arhaică a oferit-o el ochilor neînțelegători ai apusenilor. Chiar dacă, la Paris s-a aplecat cu interes asupra artei negre, Brâncuși a devenit marele înnoitor abia atunci când a coborât în adâncul ființei sale, până la acel tainic „strat al mumelor”.

La fel a procedat și Ladea. El purta în sine zestrea de valori spirituale zămislite în colțul de țară unde a văzut lumina zilei. În nevoia sa de „organic” se exprimă o trăire intensă, senzuală și păgână a vieții. Puritatea artei sale vine dintr-o lume ingenuă care pare neatinsă de conștiința păcatului. Și astfel, pentru întregirea profilului spiritual al poporului român, alături de bizantinismul brâncușian ia loc, legitimat de marele talent al lui Ladea, vitalismul banatic.

Romul Ladea și vitalismul banatic¹

Într-unul din eseurile sale de început, Lucian Blaga nu a găsit un cuvânt mai potrivit pentru a defini creația populară bănățeană decât acela de „baroc al etnografiei românești”. Filozoful „spațiului mioritic” avea în vedere diversitatea nemaiîntâlnită a formelor, inventivitatea neistovită, dar mai ales exuberanța și dinamismul interior al plăsmuirilor țaranului bănățean. Însăși viața țaranului bănățean este străbătută de pasiunea, căldura și excesul barocului.

Pornind de la aceste însușiri și plasându-le în planul mai înalt al „culturii majore”, vedem în Romul Ladea cea mai reprezentativă personalitate artistică a Banatului. Prin opera lui a vorbit „geniul locului”

Legătura lui cu cultura țărănească bănățeană nu s-a efectuat printr-o simplă adeziune programatică. „Bănățenismul” lui Ladea este o chestiune de structură intimă, un dat al firii care

¹ Folosim termenul „banatic” deoarece el evocă adâncimea în timp a specificului spiritual al unei regiuni geografico-istorice excluzând orice sens peiorativ

a generat o anumită reacție în fața vieții. Bănățeanul autentic pare încarnarea unor contradicții ireductibile. El este un tip impulsiv, și totuși, în lucrul mâinilor sale domnește disciplina și ordinea. Un sentiment puternic al propriei valori, etalate cu ostentație, este dublat de o ironie mușcătoare care funcționează adeseori ca o autocenzură. „Știi, așa ni-s noi, bănățenii !”, te previne el, la un moment dat, „Băjocura”, aplicată cu dărnicie celor din jur, dar uneori și sieși când se simte în impas, îl ferește pe bănățean de ridicolul la care îl poate duce o conștiință de sine exacerbată. „Ce-am făcut ? Am făcut pe dracu' !”, își spune el singur, într-o asemenea situație.

Dar ceea ce determină profilul cu totul aparte al bănățeanului este capacitatea sa de a se bucura frenetic de viață, de darurile și bucuriile vieții. El este stăpânit de o forță vitală care irumpe, așa cum se întâmplă în dansurile sale, în „poșovăicile” și „brăurile” îndrăcite, dar mai ales în „nedeele” sau „rugile” sale. Nimic nu mi se pare mai caracteristic și mai revelator pentru spiritualitatea bănățeană ca acest eveniment.

Epurate de orice urmă de religiozitate creștină, „nedeele” sunt un prilej de declanșare orgiastică, de bucurie senzuală, păgână. Desfășurări breugeliene, în scene largi, pantagruelice ospete, cu participarea neamurilor, a cunoscuților și necunoscuților din mai multe sate, „nedeele” sunt niște saturnalii romane, în care orice ostilitate se suspendă, pentru a da curs liber forțelor vieții să atingă plenitudinea. Un moment de apoteoză a vieții concepute ca scop în sine și ca valoare supremă. Este bucuria directă și francă de „a fi”.

Descărcarea de energie din sărbătoarea bănățeană dezvăluie, deci, alte resorturi decât cele presupuse de Nietzsche în erupția dionisiacă a vechilor greci. Nu spaima de existență deschide supapa acestor manifestări ale bănățeanului, ci profundul atașament față de viață, mulțumirea și acordul deplin între ființa umană și viața așa cum ne este ea dată spre a fi trăită.

Acest mod de înțelegere a vieții este exprimat de Ladea într-un întreg capitol al operei sale. Bănățenismul său este de natură etică și filozofică. Opera lui este pătrunsă de un ethos

propriu lumii din care provine. Ladea este bănăţean prin spirit, nu printr-un împrumut de forme şi tehnici populare. Insistenţa cu care unii comentatori au văzut în marele sculptor bănăţean un continuator al „cioplitorilor din Caraş” este o probă de afirmaţie gratuită, devenită un îndărătnic clişeu. Ladea „Meşterul” este o simplă figură de stil, încărcată desigur, de tandreţe şi deferenţă.

Să nu uităm că sculptura românească ţărănească nu a fost niciodată antropomorfă, iar Ladea este în exclusivitate un sculptor al figurii umane. Omul cu trăirile lui adânci constituie unicul motiv al statuariei sale.

Sculptura ţărănească este simbolică şi decorativă, Ladea se menţine în limitele „mimesis-ului”. El a fost atras de balada populară din care a reţinut figura lui Iovan Iorgovan, dar aceasta este o altă ordine de idei. Balada nu i-a oferit „forma plastică”! Mai mult, Ladea nu a fost propriu-zis un „cioplitor” ci un modelator, cum recunoaşte el însuşi. Când George Sbârcea l-a întrebat: „De la cine ai învăţat să sculptezi?”, Ladea i-a răspuns: -“Cred că de la mama. Ne dezmierda faţa de parcă ar fi voit s-o facă mai frumoasă şi mai curată.” Sub învelişul de glumă se ascunde un adevăr. A da formă materiei prin gesturi asemănătoare dezmierdărilor mamei înseamnă, de fapt, a **modela**. „Meşterul” Ladea nu şi-a cioplit el însuşi lucrările şi „asta se simte”, notează Ion Vlasiu.² El s-a format în interiorul tradiţiei sculpturii europene de la Renaştere (mai ales Donatello şi Michelangelo) şi culminând cu Rodin şi Bourdelle, la care a adăugat sugestiile din atelierul lui Brâncuşi şi poate ceva din „stilul artei barbare”³ a confratelui său dalmatin, Meštrovic.

Viziunea şi tehnica de modelator sunt recognoscibile şi în lucrările sale executate în lemn. Afirmaţia poate să surprindă pe cei obişnuiţi cu imaginea unui Ladea „mare meşter al lemnului”, uitând că, de fapt, lemnul constituie un capitol redus

² Ion Vlasiu, **Un clasic de factură europeană**, la Dorian Grozdan, **Romul Ladea şi lumea lui cuprinzătoare**, Editura Facla, Timişoara, 1979, p. 98

³ Dusko Keckemet, la Eleonora Costescu, **Meštrovic**, Editura Meridiane, 1978, pag. 17

În opera sa. Cine privește însă despovărat de autoritatea unor „nume” care s-au pronunțat asupra acestor lucrări, constată până și în capodopera sa, în acest material, relieful „lovan lorgovan” de la Muzeul Banatului, o gândire de modelator, obișnuită să se exercite asupra lutului și ghipsului, în vederea turnării în bronz sau a **transpunerii** în lemn. Mai ales în tratarea calului, trecerea de la o formă la alta, concavitățile și convexitățile care par netezite cu mâna, curbele ușoare, precum și efectele de lumină și umbră care amintesc reflexele metalului, îl trădează pe modelator. Intensitatea sau, mai exact, calitatea luminii care scaldă aceste lucrări este aceeași cu cea a reliefurilor sale în bronz. „Cloșca”, o lucrare turnată în bronz și transpusă în lemn, a fost elaborată mai întâi în ghips.¹ Unele planuri drepte, care par cioplite, au fost de fapt „tăiate” întâi în lut. Tehnica amintește de cea a lui Bourdelle. Ion Jalea mărturisește că fostul său maestru francez „nu cioplea în piatră, ci își **tăia** lucrările în lut.”

Înțelegerea mai adâncă a artei lui Ladea sau, altfel spus, „drumul operei” sale este încă la început. După aprecierile de complezență, după consemnările ocazionale și după laudele de circumstanță, opera sculptorului bănățean reclamă o reevaluare dreaptă, ținându-se seama numai de coordonatele ei interioare și de elocvența formelor. „Vitalismul banatic” este doar una dintre aceste coordonate.

Expresia cea mai subtilă a „vitalismului banatic” din întreaga operă a lui Ladea, o descoperim în seria de nuduri („teracotele”) realizate între anii 1962-1965, când marele sculptor atinsese zenitul carierei sale artistice. Nudurile sale par întruchipări în lut ale unor zeități păgâne. Ca să diferențiem încă o dată vitalismul banatic de dionisiacul elenistic ne grăbim să observăm că nimic în viziunea lui Ladea nu ne duce cu gândul la deșănțatele menade care îl înconjurau pe zgomotosul zeu al vinului. Opulența formelor și „sânii cari nu dezminț rotunjimile urnelor” denotă o carnalitate virginală. Stilizarea ochilor

¹Originalul se află la Muzeul județean Arad și a fost achiziționat de la Al. Popescu-Negură

transpune aceste fapte într-o lume de vis, în timp ce gurile lor se îndreaptă flămânde spre viață. În arta românească, numai Grigorescu a mai știut să stabilească între gura și ochii personajelor sale feminine, ecuația unor tâlcuri atât de tulburătoare, armonizând într-o expresie unică, senzualitatea și suavitatea.

Dacă „vitalismul banatic” este doar una din coordonate, nu-i mai puțin adevărat că el este cel care conferă acestei opere o pregnantă originalitate. „Bănățenismul” lui Ladea se manifestă și în curajul cu care el a ridicat o valoare regională la rangul de noimă estetică, încorporând-o în patrimoniul artistic românesc sub înfățișarea ironică a „Țăranului din satul meu”, cu energia debordantă a lui Iovan Iorgovan cel cu ciomagul purtat voinicește pe umăr, pășind țănoș și irezistibil.

Lumină și formă

În perspectiva timpului care anulează orice alt considerent în afara nevoii de cunoaștere și apreciere dreaptă a omului și operei, putem spune azi că Romul Ladea nu este produsul niciunei școli, în accepțiunea didactică a cuvântului. Cele câteva ședințe în atelierul lui Paciurea și cele vreo opt luni petrecute la Paris, mai mult prin muzee, la care se adaugă scurtul popas în atelierul lui Brâncuși, au constituit prilejuri de acumulare a unor cunoștințe preliminare, utilizate apoi în elaborarea unui limbaj plastic propriu. În procesul său de formare, Ladea nu a putut ocoli lecția oferită de arta lui Rodin. „Renașterea modelajului”, cum numește Herbert Read experiența marelui sculptor francez, a constituit un imbold rodnic pentru mulți sculptori europeni, în acea epocă. Nu a putut evita această experiență nici Brâncuși.

Încă de la primele sale manifestări creatoare, demne de luat în seamă (anii 1922-1923), Ladea relevă o preocupare pentru modelajul de tip rodinian. Este un demers oarecum instinctiv, sprijinit livresc, având în vedere că la acea dată Ladea nu cunoștea lucrările maestrului francez. Văzuse, poate, în fugă, unele dintre ele, cu ocazia unei excursii de trei săptămâni la Berlin, Drezda și Paris, în vara anului 1923. Să privim cel dintâi portret al mamei sale (1923) și Capul de copilă (1923), de la muzeul din Arad, sau capul de copil de la Muzeul Banatului, și mai ales primul portret al poetului și prietenului său Al. Popescu-Negură, precum și portretul graficianului Ștefan Beleznay.

Factura ultimelor două lucrări, cu amestecul de finisat și nefinisat și cu încercarea de „a închide un sentiment într-un mușchi“, dar mai ales accentul pus pe elaborarea suprafețelor, în celelalte lucrări amintite, constituie probleme rodiniene asupra cărora Ladea a meditat insistent.

Pornind de la Rodin, dar asimilând și alte sugestii, Ladea a devenit un mare maestru al suprafețelor tratate în funcție de lumină. Acest tip de modelaj, pe care îl numim convențional „rodinian“, este aplicat de Ladea într-o serie de lucrări în bronz din ultima perioadă de creație. Lucrările acestea nu prezintă însă modelul în momentul de expansiune vitală, după exemplul lui Rodin, ci în cel de recul, de concentrare lăuntrică. Formele constituie niște surdine ale unor trăiri care se retrag în adânc. Pe suprafața formelor alunecă doar umbra acestor trăiri inefabile. În mod firesc, lumina își împlinește rosturile sale expresive, în funcție de sentimentul încorporat în formă. Ea este însăși viața formei.

Sculptor al omului, Ladea insistă asupra chipului, socotindu-l zona cea mai puternic expresivă. Celelalte părți ale trupului, în această serie de lucrări, sunt tratate sumar. Mâinile doar se bucură de o atenție aparte. De cele mai multe ori, ele sunt introduse în ritmul compozițional pentru a potența expresia ansamblului. Întreaga artă a lui Ladea aici o descoperim, în tratarea chipului și a mâinilor.

Ecuția ochilor și a gurii, racordul subtil al mâinilor la chipul personajelor, dezvoltă semnificația formei până la îmbrățișarea deplină a umanului. Spre deosebire de Rodin, Ladea nu reprezintă, în bronzurile sale, personaje în mișcare. Foarte ciudat ! Doar un erou al gândului este înfățișat într-o ușoară mișcare, ca o părere: Lucian Blaga din parcul din Cluj.

Bronzurile lui Ladea figurează o lume statică a gesturilor puține, reticente, o lume a reveriei și meditației. Drama aparține înfruntării dintre lumină și umbră. Aceeași structură compozițională, aproape cu aceleași personaje, transmite sentimente în game diferite, într-o lucrare sau alta, datorită modului în care lumina cade pe formă. Să ne amintim altoreliefurile „Pieta“ (1957) și „Frații“ (1965).



Tratarea suprafețelor în „Pieta”, cu protuberanțe și planuri adânci, creează unghiuri multiple de incidență a luminii. La atingerea formei, lumina fulgeră în direcții diverse, cu intensități deosebite. Umbrele pătrund tranșant în profunzimi, generând notele grave ale unui recviem. Un indiciu că Ladea, spre deosebire de Rodin, se simte atras mai degrabă de realizarea „muzicalității” decât a „picturalității” formei. Aerul de intimitate caldă în care trăiesc aceste forme pare străbătut de o muzică de cameră. Și încă o observație. În cazul sculpturii impresioniste, nu putem aprecia ferm unde sfârșește statuia și unde începe aerul încojurător. Vibrația luminii anulează limitele formei. Modelajul lui Ladea respinge această indecizie, împreună cu tentația unui iluzionism optic. Statuia se decupează limpede în spațiu. Prin aceste caracteristici, modelajul lui Ladea se racordează la clasicismul renascentist și antic, absorbind însă cuceririle impresionismului modern.

Această „clasicizare” a lui Ladea are, credem, o semnificație mai adâncă: ea exprimă o tendință proprie spiritului culturii românești. Mulți dintre marii noștri creatori au atins în final, un anumit „clasicism” înțeles ca un atașament pentru forma limpede și pentru acel echilibru dominat de rațiune și măsură. Nu a parcurs, oare, și Lucian Blaga, prietenul lui Ladea, același drum, de la „vitalismul” tinereții, la acele meditații lirice care dezvăluie „aspirația poetului spre armonie și echilibru în raport cu lumea și cu sine însuși”¹ ?

Sugestiile Renașterii, suprapuse celor ale impresionismului, sunt mai evidente în modelajul folosit în altorelieful „Frații”. Aici, suprafețele sunt netede. Ele descriu curbe largi, line. Lumina nu mai cade, ci alunecă pe formă. Dirijată parcă dintr-un singur punct, ea învăluie forma într-un clarobscur în care umbrele sunt catifelate, ușoare.

Acest tip de modelaj, pe care îl denumim „donatellian”², a fost practicat de Ladea ori de câte ori a vrut să exprime gingășia, tandrețea și căldura discretă a inimii. Îl găsim cu osebire în reliefurile sale în bronz, dintre care este suficient să amintim acel admirabil „Luțului meu amintire” (1953), pentru a avea întreaga măsură a artei sale. Uneori Ladea combină cele două tipuri de modelaj în aceeași lucrare, ca în relieful (păstrat în ghips) „Familia mea” (1945) în care sunt reprezentate chipul înăspriț de vârstă și suferință al mamei, tratat rodinian și cel delicat al soției sale, într-o manieră donatelliană.

De fapt, cele două tipuri de modelaj nu le găsim nicăieri, în opera lui Ladea, în „stare pură.” Fiecare lucrare în bronz, din această perioadă de creație a însemnat pentru sculptorul bănațean o abordare mereu înnoită a problemelor de lumină și formă care l-au frământat întreaga viață.

Reducerea la cele două tipuri de tratare a formei are rostul de a surprinde o altă coordonată a operei acestui mare maestru al modelajului. După tumultul dionisiac și după o încrâncenată stilizare, Ladea a ajuns la forme de o clasică rigoare interioară. Demonul a fost îmblânzit, dar nu alungat. O durere estompată plutește statornic pe chipul făpturilor sale, semn că Ladea a continuat lupta cu sine însuși până în ultima clipă. A triumfat, oare, în final ? Aceasta este taina operei sale care ne îndeamnă mereu să ne apropiem de ea cu sfială.

¹George Ivașcu, în „Introducere” la Lucian Blaga, **Poezii**, Editura pentru literatură, 1966. p.LXXIV

²Termenul a fost folosit și de Dan Hăulică, **Critică și cultură**, Editura pentru literatură, 1967, p. 204.

Marcel Olinescu sau Micul Leonardo

Marcel Olinescu a năzuit să fie „unul din cei mulți” din generația sa, „un bob de grâu în secerișul unui an”, cum s-a definit el însuși, în propriile sale versuri.¹ Prin structura sa sufletească el face parte din categoria acelor ființe rare, născute să se dăruiască celor din jur, fără să aștepte laude și răsplată. De obicei, aceste ființe sunt uitate, după ce tot ce au înfăptuit a devenit un bun al tuturor.

Marcel Olinescu a venit la Arad, în anul 1927, ca profesor de desen la Liceul comercial de băieți și la Școala normală. A fost și el atras aici de „imaginea unei cetăți a culturii românești” cum mărturisește în amintirile sale.² Orașul nu mai era însă cel din primii ani după Unire.

¹ Marcel Olinescu, **Eu sunt unul din cei mulți**, în vol. „Eu”, Editura PRO ARTE, Arad, p. 4

² **Amintiri**, manuscris în posesia H. M.



Fig. 5
Marcel Olinescu, **Autoportret**, gravură colorată.

În locul entuziasmului și idealurilor pure apăruseră preocupările de politică mărunță. Unii dintre intelectualii primelor avânturi din acest oraș, în frunte cu Al. T. Stamatiad și Aron Cotruș, au renunțat să se zbată în zadar și au plecat. Cei rămași își purtau dezamăgirea prin cafenele, așteptând să se întâmple ceva care să-i scoată din inerție. Toți doreau o revistă și toți simțeau nevoia unei „societăți culturale” care să-i strângă într-un mănunchi și să le dea un sens clar.

„Ne-am adunat la cafeneaua orășenească toți cei cărora ne stătea pe suflet îndemnul scrisului. Din publicistică au venit Isaia Tolan, Al. Negură (correspondentul ziarului „Dimineața”), din cercurile ecleziastice, părintele Gheorghe Ciuhandu, din învățământ Alexandru Constantinescu și Eduard Găvănescu, dintre avocați, Octavian Lupaș și Tiberiu Vuia și la o masă de cafea, la un șvarț sau o bere s-au pus bazele „Ateneului popular” și ale revistei „Hotarul”. Toți făceau bucătăria revistei. La cafea se citeau articolele și acolo discutam, criticam sau laudam, dacă era cazul, lucrările prezentate. Întreunirile erau săptămânale, deși revista apărea odată pe lună, la început și pe urmă - așa cum li s-a întâmplat tuturor revistelor nesubvenționate - când dădea Domnul. Revista s-a tipărit mai tot timpul la tipografia „Concordia” a lui Gheorghe Munteanu care, ca prieten al scriitorilor din boema anilor 1922-1927, ne credita.³

Deși a publicat și literatură, datorată tinerilor Petre Pascu, V. Copilu-Cheatră, Ioan Th. Ilea, Gheorghe Moțiu, revista „Hotarul” (mai 1933 - august 1939) a promovat câțiva harnici cercetători ai trecutului istoric și cultural local: Gh. Ciuhandu, Eduard Găvănescu, Cornelia Bodea, Octavian Lupaș C. Rudneanu, Traian Mager.

Membru fondator al „Ateneului Popular” (înjghebat în 1932), Marcel Olinescu a făcut parte din redacția revistei „Hotarul” până la plecarea sa din Arad. A executat ilustrația revistei, a publicat articole de atitudine, poezii și schițe.

³ Din aceleași „Amintiri”

Poeziile sale, fără a putea fi reținute de istoria literară, necesare însă în paginile unei reviste provinciale din acea vreme, revelează un sentimental care se autocenzurează cu ironie topârceniană. În schimb, multe din articolele sale de fond din ziarul „Știrea” (unde a fost redactor principal din momentul sosirii sale în Arad), semnate cu pseudonimele Bătrânul Stradivarius, I. Moldoveanu sau M. Moldoveanu, se citesc cu interes și azi, ele fiind adevărate documente de epocă. În mod surprinzător, acestea conservă nealterată senzația „faptului trăit”, dintr-o istorie încărcată de tensiuni politice și sociale.

Orientarea spre trecut a revistei „Hotarul” nu a satisfăcut spiritele tinere. Se simțea nevoia unei publicații care să fie un factor al prezentului. Pentru a răspunde acestei necesități, Marcel Olinescu scoate, în 1934, revista de artă, critică literară și filozofie, „Duh”, împreună cu Tiberiu Borneas (un tânăr economist și publicist), Tiberiu Dragoș și Miron Constantinescu, pe atunci încă elev la Liceul „Moise Nicoară” din Arad. Cine citește versurile mistice ale acestuia, publicate în revista „Duh” sub pseudonimul G. Miron, rămâne, poate, uimit de evoluția sa ulterioară !

Programul revistei viza, în primul rând, o înnoire fundamentală, în planul artei plastice: „Vrem viață, mobilitate, agilitate. Vrem criticism nou, obținut prin sudarea modernismului adevărat și logic la tradiția selectată și dezbărată de prejudecăți”, scrie Marcel Olinescu, în articolul redacțional inaugural⁴. Dar revista nu rezistă. După trei numere își încetează apariția. Spiritul ei însă rămâne. El va fi preluat în 1936-1937, de gruparea PRO ARTE, inițiată de același Marcel Olinescu. Programul grupării a fost extrem de ambițios. El cuprindea o mare diversitate de manifestări care tindeau să ridice viața culturală a acestui oraș de graniță, cum era considerat Aradul, aducând-o la cotele occidentale ale momentului.

⁴ Inutilitate tradițională, în „Duh”, nr. 1, 1934, p. 1

Din multitudinea manifestărilor acestei grupări spicuim doar câteva: organizarea de expoziții colective și individuale, audiții muzicale, conferințe experimentale care încercau să elucideze unele probleme ale artei moderne și să susțină teoretic noua orientare a tinerilor artiști plastici din Arad, șezători literare cu participarea unor scriitori din alte centre culturale, simpozioane lunare, activități comune ale intelectualilor români și maghiari pentru o mai bună cunoaștere a culturii celor două popoare.

Pe marginea acestor activități, Marcel Olinescu a scris câteva cuvinte valabile și azi: „Acțiunile de cunoaștere reciprocă, inițiate de gruparea PRO ARTE, au demonstrat că peste interesele politice și deosebirile de neam, inima are același puls și aceleași simțăminte. În artă nu sunt frontiere și cei care le ridică se complac de a vedea întunericul crescând.”⁵

În acea perioadă, în care forțele întunericului amenințau să pună stăpânire pe țară și cultivau vrajba între neamuri, activitatea grupării PRO ARTE de la Arad apare ca un punct luminos care o face vrednică de a fi consemnată. Nesprijită oficial gruparea s-a destrămat după doi ani de viață.

Desigur, nu putem trece cu vederea, că realizările cele mai remarcabile și durabile ale lui Marcel Olinescu au fost în domeniul creației plastice. Dacă a consumat o mare energie în atâtea alte domenii, nu-i mai puțin adevărat că și în artă a simțit nevoia să facă de toate. A abordat pictura în ulei, acuarela, chiar și sculptura,⁶ dar istoria artelor plastice l-a receptat îndeosebi ca „Unul din gravorii noștri în lemn cei mai îndemânatici și cei mai

⁵ **Activitatea grupării PRO ARTE**, în „Știrea”, Arad, 14 ianuarie 1937, p.5

⁶ În Arad, Olinescu a executat bustul profesorului Petru Pipoș, ridicat în fața Palatului Cultural la 1 iunie 1936 (**Solemnitatea dezvelirii bustului prof. Dr. Petru Pipoș**, în „Știrea”, 4 iunie 1936, p.3). În expoziția personală din noiembrie 1935, de la Palatul Cultural din Arad, a prezentat câteva sculpturi: Bustul soției, portretul prof. Mărculescu, Bătrânul cerșetor, Ion Creangă.

convinși.”⁷ Începe să practice gravura prin 1928, la scurt timp după venirea sa la Arad. În anul următor scoate la modеста tipografie „Concordia” a prietenului său Gheorghe Munteanu, albumul intitulat „**15 gravuri pe lemn**”. Sursele de inspirație sunt basmele populare (Zmeul furând zâna, Făt-frumos și fata de împărat etc) și stampele de la Hăjdade (ele însele îndatorate icoanelor pe sticlă de la Nicula).

Limbajul grafic este extrem de concis. Liniile sunt aspre, viguroase, asemănătoare creștăturii cu briceagul a țăranelui artist. Totuși Marcel Olinescu nu s-a lăsat rob de tehnica și viziunea artistului popular, ci a căutat să-și făurească un limbaj propriu în care a topit sugestii și din alte părți. A privit cu folos ilustrațiile vechilor cărți bisericești, ieșite din renumitele tiparnițe voievodale ale evului mediu românesc. Dar el nu a uitat că este un artist al veacului său și ca urmare, nu a încercat să mimeze stângăciile de desen ale meșterului popular pentru a obține un efect facil de „naivitate”. Unele îngroșări și neregularități ale conturilor constituie accente conștient distribuite pentru a imprima formelor o forță de expresie.

De la artistul popular, Marcel Olinescu a reținut, în primul rând, marea lecție de simplitate, precum și concepția sa despre lume. Subiectele împrumutate de la icoanele pe sticlă le tratează ca pe niște scene umane, lipsite de tentă mistică. În această viziune, **Sf. Gheorghe** devine un voinic din basm, în luptă cu o fiară periculoasă, iar **Pelerinii din Emaus** oferă imaginea unei modeste cine țărănești, consumate în reculegere.

⁷G. Oprescu, în „Universul”, 25 aprilie, 1971



Fig. 6
Marcel Olinescu, **Minier din Munții Apuseni**, xilogravură

Conștient de valoarea folclorului din părțile Aradului, Marcel Olinescu primește să fie inspector al echipelor sociale ale lui Dimitrie Gusti, între 1934-1936. Cercetările întreprinse la Șiria, Sâmbăteni și Cuvejdia⁸ îi vor da o perspectivă mai adâncă asupra vieții sufletești a țaranului român. Pasiunea pentru folclor nu-l va părăsi toată viața. Mai târziu, la București, Marcel Olinescu va folosi rezultatele acestei cercetări, coroborate cu lectura cărților și studierea colecțiilor de folclor, în elaborarea unei mitologii românești, pe care a publicat-o în 1944. Frecventarea creației populare a constituit pentru Marcel Olinescu un contact fecund, în urma căruia arta sa a ieșit totdeauna cu puteri noi. De la arabescul ornamentației șubelor de pe Criș (despre care a întocmit un studiu și un album, ambele pierdute în sertarele secției de manuscrise a Academiei) și până la încondeierile pe ouă, care l-au inspirat în ultima lui perioadă, Marcel Olinescu a străbătut un drum lung de descoperire a multiplelor fețe ale artei populare. Acesta este secretul că Olinescu nu s-a repetat, că stilul său a fost mereu viu.

În 1935, o nouă plachetă de gravuri, intitulată „**Părerile de rău**” a apărut la aceeași editură „Concordia” din Arad. Câmpul de investigație este omul cu „părerile de rău” care îl pândesc „ca o umbră de apăș în spatele plăcerii” și în toate momentele vieții sale, de la păpușa spartă în copilărie („cea dintâi părere de rău”), până la dobândirea conștiinței scurgerii ireversibile a timpului („Hei, tinerețe, tinerețe !”). Imaginile constituie comentarii plastice la textul care le însoțește. Un umor tandru („Ți-am fost credincioasă toată viața”), împreună cu elemente de satiră întregesc profilul unui observator acut al vicisitudinilor umane.

A urmat apoi o întoarcere către sine însuși. Rezultatul a fost volumul de „poeme în versuri și linii”, cu iz filozofic, intitulat „**Eu**”, tipărit la editura PRO ARTE din Arad, în 1937. Acum,

⁸ Bătrânul Stradivarius (Marcel Olinescu), „**Expoziția Institutului Social de la Palatul Cultural**”, în „Știrea”, 23 martie 1936, p.1; **Echipa regală la Cuvejdia**, în „Știrea”, 13 iulie 1936, p.5

gravurile nu mai au funcția subalternă de a ilustra ideile ce se degajă din poezii, ci încearcă să traducă stările de neliniște modernă. „Strivit de neliniști ca strugurul sub teasc” (Psalm), artistul se află în căutarea unui „Eu nedespărțit și neschimbat” („Îmi caut umbra”). Pentru a descoperii acest eu substanțializat, substrat ultim în dosul tuturor aparențelor și manifestărilor, artistul-poet se supune tirului unor întrebări scormonitoare. Întrebările se rostogolesc puțin cam retoric și nu depășesc, de cele mai multe ori, nivelul unor idei versificate, dar gravurile sunt adevărate metafore plastice, încărcate de tensiune. Ceva din „**Die Passion eines Menschen**” a lui Frans Masereel se pare că a străbătut creația lui Marcel Olinescu, la acea dată, fapt evident mai ales în xilogravurile cu subiecte din viața muncitorilor industriali.

Un ultim capitol din creația sa de la Arad îl constituie gravura colorată. Culoarea intervine fie ca un simplu adjuvant, în imagini care își păstrează caracterul strict grafic, fie pentru a obține un efect pictural. De fapt, Marcel Olinescu s-a manifestat, în tot acest timp, atât în gravură, cât și în pictură. Pictura sa, „impresionistă pentru ca să dea sinteza lucrurilor în apariția unui moment”, cum a caracterizat-o un critic arădean din acea vreme,⁹ a avut un rol de netăgăduit în mișcarea artistică locală.

În toamna anului 1937, după un deceniu petrecut în Arad, Marcel Olinescu părăsește orașul tinereții sale și se stabilește la București. „Micul Leonardo”, cum fusese denumit de prietenii săi arădeni, pentru multitudinea preocupărilor sale, se angaja pe un drum la capătul căruia avea să devină „unul din cei mai originali graficieni ai noștri”.¹⁰ Farmecul aparte al acestei personalități proteice este generat însă de entuziasmul cu care s-a dăruit

⁹ Teodor T. Țiucra, **Tendințe de artă la Arad**, în „Hotarul”, Arad ianuarie 1937, p.23

¹⁰ Acad. G. Oprescu (Subredacția), **Artele Plastice în România după 23 august 1944**, Editura Acad. RPR, București, 1959, p. 141

fiecărei inițiative, considerând, cu modestie, că acesta era însuși rostul său în lume.¹¹

¹¹ La București, a fondat prima asociație a graficienilor români, **Grupul grafic**, împreună cu Aurel Mărculescu, Vasile Dobrian, D. Dumitru-Nicolaide, G. Ceglakoff, G. Naum și T. Baillayre, în 1939

Eugen Popa și spațiul matrice

Încă de la începutul afirmării sale, în anii '50, Eugen Popa a fost considerat un pictor al Văii Mureșului. În acea vreme, când arta noastră era supusă unor canoane și comandamente străine de propria sa natură, pictura lui Eugen Popa, „profund înrâurită de locurile obârșiei sale” (Dan Grigorescu), aducea un aer proaspăt. Peisajele sale cu zarea îndepărtată și ceruri înalte, cu unduirea sclipitoare a Mureșului și cu oamenii surprinși într-o mișcare solemnă, transmiteau o senzație intensă de viață. Ele ne revelau o lume cu rădăcinile în trecut, care continua să dăinuie, potrivit legilor ei imanente. O lume asupra căreia timpul părea să nu aibe nici o putere. Și poate că aici trebuie să căutăm acel „nescio quid” care a provocat o emoție binefăcătoare în sufletul privitorului de atunci al tablourilor lui Eugen Popa.

Acest sentiment tonic s-a păstrat în pictura lui până azi. Artă sa însă a evoluat mereu. De-a lungul vieții sale, Valea Mureșului și satul Săvârșin au însemnat pentru el ceea ce a fost Provența pentru Cézanne: nu atât o sursă de inspirație, cât o problemă de pictură. În mediul său natal, Cézanne a reușit să-și clarifice compoziția, să-și filtreze senzațiile și să le ordoneze în conformitate cu exigențele pure ale tabloului, realizând, în final, o pictură solid construită asemeni „cele din muzeu”.

În mod paradoxal, Eugen Popa a străbătut drumul invers. Pornind de la o construcție bazată pe lecția măștrilor săi, el a ajuns, în anii deplinei împliniri, la o exprimare ușoară, dezinvoltă, recurgând la un minim de mijloace. Descinderile sale în Valea

Mureșului l-au condus la o decantare a datelor naturale, până la pragul esențelor picturale.

În primele sale tablouri care au atras atenția criticilor, ne întâmpină o pictură clădită riguros, asemeni unei gospodării ardelenesti, unde fiecare lucru este la locul său. Elementele tabloului se rânduiesc după o logică severă, într-un ansamblu în care planurile se succed limpede. Spațiul este construit pe baza respectării datelor realității. Pictorul se lasă îndrumat de o vedere panoramică, sacrificând detaliile. Lumina însăși este cea din natură, chiar dacă ea nu mai e transpusă în tablou prin mijloacele clasice. „Valoarea să reiasă din acordul de tonuri”, îl sfătuia maestrul său, Camil Ressu, dar tot el adăuga: „Culoarea nu ți-o pot da, ea este în tine sau nu este !”

Explorarea culorii a constituit pentru Eugen Popa, o aventură pe cont propriu, la capătul căreia s-a născut o pictură de o ciudată originalitate, deopotrivă frustă și rafinată. O pictură care ne introduce într-un univers cromatic alcătuit din tonuri puține, dar savant orchestrate. În acest univers, acordul dintre multiplele nuanțe de verde Veronese, smarald, verde de China și roșu aprins, funcționează ca o cheie cromatică a ansamblului imprimându-i acestuia o intensă strălucire. Această strălucire dobândită prin elaborare și măiestrie a transformat pictura lui Eugen Popa într-o sărbătoare a culorii.

Sunt unele perioade ale anului, când luxurianța mirifică a Văii Mureșului constituie mai degrabă un impediment, decât un prilej fericit pentru pictor. Mai ales toamna, când albastrul pur al cerului se filtrează prin stratul de aer de culoarea mierii de albine și se răsfrânge apoi în frunzele pădurii ce coboară de pe Dealurile Zărandului până în apropierea Mureșului, spațiul se umple de infinite reverberații colorate. Transpusă pe pânză tale quale, această bogăție cromatică poate deveni un masacru vizual. A fost necesar ochiul unui pictor născut aici pentru ca aceste frumuseți naturale să fie convertite în pictură. Câteva din peisajele cele mai reprezentative ale lui Eugen Popa constituie o adevărată izbândă asupra anotimpurilor atât de încărcate de culoare din Valea Mureșului. S-a ferit să picteze „clipa” trecătoare. Repudiind ispita impresionistă, el a realizat sinteze

cromatice, bazate pe acorduri fundamentale. Un acord de ocr-auriu și violaceu, din care se dezvoltă armoniile somptuoase ale ansamblului, redă senzația de calm și plenitudine a unei toamne („Pe Mureș”, 1983). O iarnă aspră este sugerată de o țesătură cromatică bazată pe o dominantă de albastru. („Iarnă la Săvârșin”, 1975). Albastrul se infiltrează în albul zăpezii, în ocrul caselor și în griurile cerului, iar roșul englez pune câteva accente sonore. Atmosfera este andreesciană. Gândul ne poartă spre „Iarna la Barbizon”. Sentimentul este însă altul. Trăsăturile prelungi de pensulă, cu ritmica lor sacadată, imprimă un puternic dramatism imaginii. Pictorul este un poet grav care evocă viața dură a unor oameni legați adânc de un pământ nedarnic, pe care trudesco din moși strămoși, cu o îndârjire bărbătească. Eugen Popa „simte” pământul ca puțini alți pictori români. Uneori culoarea cu care îl înfățișează pare să capteze înseși sevele lui vitale. Pictorul îl pune mereu în evidență, cu un fel de cucernicie, pentru că pământul este condiția esențială a existenței umane. Pământul nu e „frumos” în sine, dar el poate deveni în anumite cazuri. Într-un peisaj de primăvară („Primăvara”, 1984), pământul, cu brazdele lui întunecate, în urma arăturii proaspete, este iluminat de explozia feerică a rozurilor pure ale copacilor înfloriți. Contrastul de culori pune în evidență darul lui Dumnezeu și fapta omului. În întreaga pictură a lui Eugen Popa, pământul poartă întotdeauna urmele omului. Nu-l descoperim niciodată părăginit, „nelucrat”. Treptat, de-a lungul anilor, cerul ocupă tot mai puțin loc în peisajele lui Eugen Popa. Linia orizontului urcă spre marginea de sus a tabloului. Vederea în adâncime este oprită de silueta unui deal care închide spațiul. Pământul, vegetația și casele oamenilor dețin cea mai mare parte din suprafață. Reprezentarea lor a devenit exclusiv o problemă de culori. În prelucrarea acestora pe suport, Eugen Popa se debarasează de aproape toate convențiile tradiționale. Tabloul este, în primul rând o juxtapunere de zone colorate. Lucrurile își pierd volumul, iar așezarea lor în spațiu nu mai ascultă de legile stricte ale perspectivei. Conturul lor se definește grație unui desen rezumat, care nu-i descriptiv, ci evocator. Pictorul construiește compoziția nu în raport cu ceea ce vede, ci în raport

cu ceea ce simte. Spațiul pare că se contractă pentru a pune în valoare casele și vegetația. Mărimea caselor nu este cea veridică. Arborii din prim plan covârșesc prin înălțimea lor tot ce se află în preajmă. Dealul din fundal înaintează spre îngrămădirea de case contopindu-se cu acestea într-o stranie unitate. Dealul de la Petriș („Drumul la Petriș”, „Deal” I) ne aduce în față, din vechimea timpului, imaginea unui loc misterios, iar drumul care se îndreaptă spre el, văzut într-un ușor racursiu, este un drum de inițiere, pe care pictorul îl străbate cu sufletul său din anii copilăriei. Satul lui Eugen Popa n-are asemănare în pictura românească. În reprezentarea lui se strecoară mereu, ca un ecou, amintirea. Este un sat situat între realitate și mit.

În deceniul al nouălea, preocuparea lui Eugen Popa de a transforma pictura într-o feerie cromatică, realizată cu un minim de mijloace, își găsește împlinirea în suita de peisaje de la Temeșești și Săvârșin. Pictorul se află aici în acea stare de grație în care săvârșește totul cu ușurință. Amestecul trudnic al culorilor pe paletă, din anii de început, a dispărut fără nici o urmă. Culoarea este așternută pe suport așa cum iese din tub. Exuberanța pe care o dobândește ea traduce bucuria de a trăi în mijlocul unor frumuseți neistovite. Construcția tabloului se bazează pe îndrăznețe asimetrii, prin plasarea verticalei principale într-unul din flancurile compoziției, sub forma unui grup de arbori subțiri sau a unui turn de biserică. Echilibrul compozițional este realizat exclusiv prin raportul maselor de culoare. În tendința ei de suveranitate, culoarea devine total independentă față de linie. Într-una din ce mai caracteristice lucrări (Deal III, Temeșești, 1983), o masă de roz acoperă cea mai mare parte a suprafeței. Peste ea, pictorul trasează, în felul lui Duffy, contururi de case și pune câteva pete mari de roșu, pentru a indica acoperișurile și câteva pete de verde, pentru a sugera vegetația. Trecerea de la o localitate de culoare, la alta, fără granițe rigide, conferă o mare fluiditate ansamblului cromatic. Uneori, Eugen Popa înlocuiește tonul local cu o culoare arbitrară, intensă, din nevoia de a-și potența sentimentul. Exaltarea culorii ne îndrumă gândul, fără să vrem, spre acel expresionism al unora dintre fovi.

În momentul de față, pictorul nostru și-a redus câmpul investigațiilor sale la un singur motiv, casa veche țărănească, prevăzută cu „târnaț”, ziduri albe, acoperișuri roșii de țiglă și uși negre sau brune, profilate pe verdele vegetației înconjurătoare și pe cerul uneori teribil de violet. Explorările lui Eugen Popa în universul infinit al culorii continuă.

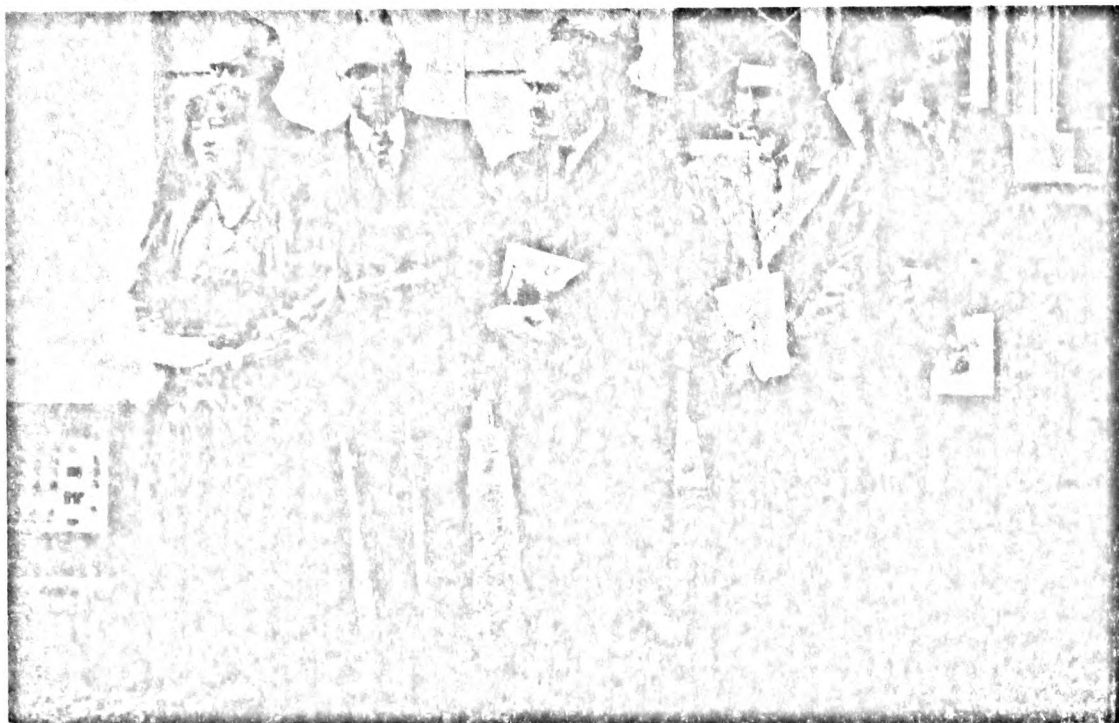


Fig. 7

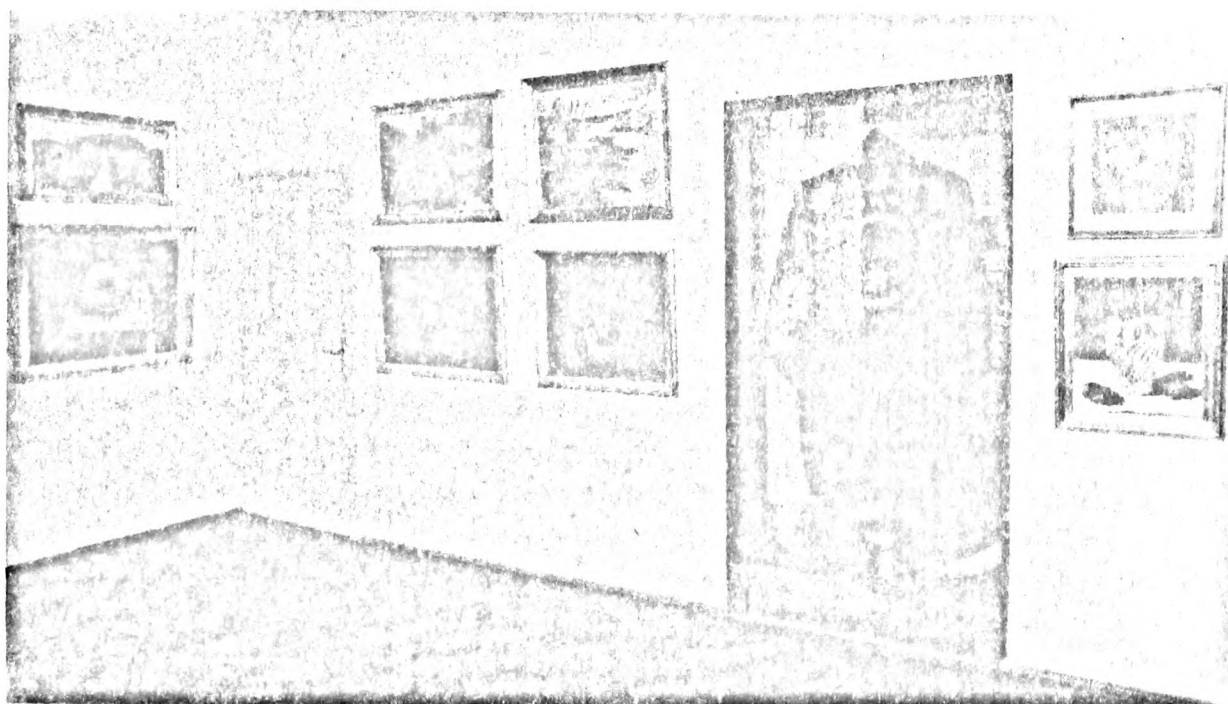
Inaugurarea Muzeului din Săvârșin, 18 mai 1988.

În față: pictorița Gina Hagi robindu-și discursul

În rândul II: (de la stânga la dreapta): prof. Dan Grigorescu, pictorul Eugen Popa, învățătorul Iosif Dohangie, (acoperit) sculptorul Horea Flămând, prof. Pascu Hurezan - directorul Muzeului județean Arad, Aurel Craiu - Viceprimarul comunei Săvârșin și Horia Medeleanu.

Muzeul s-a constituit pe baza donațiilor: Eugen Popa (o parte din opera sa), Gina Hagi, soția pictorului (artă decorativă europeană și orientală) și învățătorul Iosif Dohangie (artă populară românească din zonă).

Notă: Pictorul Eugen Popa a decedat în timp ce această carte se afla sub tipar. El a fost înmormântat la Săvârșin, conform propriei sale dorințe (18 mai 1996).



Fiig. 8
Muzeul din Săvârșin.
Aspect din interior. Pictură de Eugen Popa și o vitrină cu artă orientală.

Ovidiu Maitec și lumea lui de semne

În sculptura lui Ovidiu Maitec descoperim un gând brâncușian dus mai departe. Pentru a-l celebra pe Spiru Haret ca întemeietor al școlii românești, Brâncuși a propus o fântână în locul reprezentării unui domn în redingotă. Părintele sculpturii moderne aplica, de fapt, un mod de gândire fundamental românesc. Pentru a-i aminti călătorului că se află sub pavăza Celui de Sus, românul așază la marginea drumului o troiță. Meșterul țaran nu cioplește chipul Celui Nevăzut și Atotputernic, ci creează un semn. Gândirea care prezidează acest demers este simbolică. Ea presupune capacitatea de a privi dincolo de lucruri, pentru a accede în sfera ideii pure.

Avem un îndelungat exercițiu al acestui mod de gândire și exprimare. Artă noastră populară multiseculară este încărcată de simboluri. Pe de altă parte, arta românească medievală, străbătută de duhul bizantin, a folosit aceleași mijloace capabile să emoționeze sensibilitatea și să înaripeze gândul. Artistul nostru de azi este moștenitorul de drept al acestei experiențe rodnice, iar pilda lui Brâncuși îi stă mereu în față. Ovidiu Maitec este unul dintre cei care au înțeles foarte bine această pildă. Pornind din punctul indicat de Brâncuși, el a plăsmuit o lume nouă de semne și simboluri, într-o altă viziune și cu alte accente axiologice. Brâncuși concepe lucrurile în starea lor primordială, în acel timp originar din Cartea sfântă a Facerii. Viziunea lui este platonicească. Lumea sa imaginară este cea a prototipurilor desăvârșite, născute din porunca divină. Asemeni „omului religios” al lui Mircea Eliade, Brâncuși tinde să regăsească acel „timp sacru” care poate fi asimilat cu Eternitatea.

În schimb, Ovidiu Maitec percepe timpul ca „durată” și devenire. Viziunea lui este heracliteană. „Tronurile” și „aripile” sale sunt imagini rezumative ale unui timp istoric, în care se petrece drama noastră existențială. Mircea cel Bătrân, Horea și Avram Iancu, semnifică momentele de maximă intensitate ale acestei drame. „Tronurile” care poartă aceste denumiri reclamă aportul memoriei noastre afective. Formele lor simplificate, abreviate, cuprind un indiciu vag al ideii sau al realității la care se referă. Între semnificant și semnificat, arta lui Ovidiu Maitec lasă un câmp vast pentru exercitarea imaginației noastre. Înseși calitățile intrinseci ale lemnului sunt chemate să susțină simbolul. Tronul lui Mircea este masiv, sobru, cioplit în planuri drepte, netede, cu un spătar neobișnuit de înalt, pe care este fixată o coroană simplă. Imaginea sublimată a domnului român este cea din poezia eminesciană. Istoria noastră este nespectaculoasă, dar nu lipsită de măreție. Pe spatele tronului strălucește aurul care evocă Bizanțul. Voievozii noștri au avut, în unele cazuri, impozanța unor basilei. Dar istoria noastră n-a fost lină. Ea este presărată cu jertfe și suferințe. Simbolurile acestea sunt Horea, Avram Iancu și Ion. Tronul lui Horea este un trunchi înalt de stejar, cioplit în muchii neregulate, purtând pajura habsburgică și având în spate aripi. Forma extrem de condensată sugerează pasărea tragică din poezia populară, cea care a atras sensibilitatea lui Blaga: „În grădina lui Ion, // Toate păsările dorm, // Numai una n-are somn, // Cată să se facă om”. Aceasta este pasărea care a încercat imposibilul. Tragicul gândit de Maitec, este asumat conștient, necrispat. Eroicul este înțeles ca jertfă voită. În tronul lui Avram Iancu, sculptorul a înfipt un piron aurit, în locul pajurei imperiale, pentru a ne aduce aminte de jertfa curată a lui Cristos - Omul. Jertfa și suferința au cuprins un întreg popor. Simbolul acestei suferințe generalizate este Ion. Lucrarea consacrată acestui erou colectiv este de o tulburătoare simplitate. Exprimarea este directă și brutală. În forma abia desghiocată din trunchiul lemnului, ghicim un trup decapitat. Capul, depărtat de trup, este străbătut, de o mulțime de găuri care par niște orbite goale ce ne privesc dureros de dincolo de lume.

Timpul istoric este neomogen și inegal.

El are perioade mai lungi sau mai scurte. Maitec le înseamnă pe „Răbojul” său prin niște paralelipiede de diferite dimensiuni. Preluând răbojul din viața țaranului sau a ciobanului român, el a atribuit semnelor acestuia accentele sufletești ale omului modern. Timpul înseamnă trăire. Unele secvențe ale lui sunt receptate pozitiv, altele negativ. Paralelipiede sunt așezate când vertical, când orizontal. Nici unul din paralelipiede ale lui Maitec nu se potrivește cu celălalt. Istoria este alcătuită din momente unice și ca atare, irepetabile. În interiorul ei, omul își trăiește idealurile și înfăptuirile, înălțările și căderile. Simbolul „aripilor” este poate cel mai bogat în semnificații din întreaga operă a lui Maitec. De cele mai multe ori, aripile sunt perfect întinse. Ele întruchipează o pasăre în zbor planat, mai aproape de pământ decât de cer. Păsările lui Maitec nu se avântă niciodată în necuprinsul spațiului, ca Măiastra lui Brâncuși. Piedestalul pe care sunt așezate semnifică pământul de unde și-au luat zborul și unde vor reveni. Nu ne putem împlini decât aici, în acest loc și în acest timp. Păsările lui Maitec ne îndeamnă la o asumare lucidă a destinului.

Una din păsările sale a luat forma unui radar, un simbol al unui timp hipertehnologic. Radarul detectează amenințările acestui timp.

Ființa umană este asediată din toate direcțiile. Liniștea sa se consumă în dosul unor porți închise. Ovidiu Maitec a realizat o întreagă suită de porți. Una dintre ele este denumită „Poarta închisă”. Simbolul semnifică o „închidere către lume” și o retranșare în eul propriu. O altă lucrare este intitulată simplu „Poartă”. Aripile ei par două lespezi grele, aproape lipite una de alta. Un interstițiu îngust lasă loc unei raze de lumină.

Ovidiu Maitec s-a născut într-un sat mare din Câmpia Aradului, unde țăranii își construiesc porți puternice care închid perfect spațiul intim al omului. În dosul acestor porți se află siguranța și liniștea. Sculptorul nostru nu le-a uitat. Nu întâmplător a denumit una dintre aceste lucrări ale sale „Poarta amintirilor”. Este tot o poartă închisă.



Fig. 9
Ovidiu Maitec (în stânga) și preotul satului, pe strada principală din Semlacul natal.

Fiind un om al timpului său, Ovidiu Maitec i-a receptat tensiunile și angoasele. Nu a pierdut însă încrederea în capacitatea de rezistență a spiritului uman. Lucrările sale degajă o anumită demnitate. În spațiul pe care îl ocupă, ele par de neclintit. Lumina care le învăluie este întotdeauna calmă. Drama luminii se petrece în miezul formelor, în acele găuri insolite care străpung aripile păsărilor sau corpul unora din sculpturile sale.

Pornind de la tradiția poporului său, Ovidiu Maitec a cioplit în lemn, o operă durabilă, capabilă deopotrivă să exprime și să înfrunte timpul istoric. În fața tuturor vicisitudinilor, OMUL rămâne neclintit, asemeni stejarului din pădurile noastre. Din lumea de semne a lui Maitec ieșim cu sufletul întărit, așa cum se întâmplă întotdeauna când întâlnim marea artă.

Ion Munteanu, „crinul îngenuncheat“ (1944 - 1968)

Și am vrut să strig,
vestindu-vă
prezența dangătului,
în sudoarea voastră.
Augustin Iza¹

O frază a lui Marcel Zahar mi-l aduce în minte pe acel pictor tânăr, plecat dintre noi la netimp: „Există mereu câte un teribil necunoscut care se strecoară și joacă farsa tragică a martiriului, sub nasul generației sale.”² Cel despre care maestrul său, Corneliu Baba, scria că a fost chiar geniul și ca întotdeauna nu l-am observat, avea ceva din tumultul lui Van Gogh, cu care manifesta, în unele momente, o ciudată asemănare. O flacără puternică îi ardea în privire și-i mistuia ființa. A ars cu o intensitate ce a depășit limitele umane. În scurta lui viață a fost într-o permanentă și nemiloasă căutare de sine, o căutare orgolioasă și în același timp plină de umilință, exigentă și neîndurătoare. A pendulat continuu între entuziasm și melancolie, între afirmație și negație. Dorea să realizeze ceva ce numai el întrezărea, dar care îi scăpa mereu, refugiindu-se departe, tot mai departe. Alergând după acest vis, lone, cum îi spuneau

¹ Augustin Iza, *Crinul îngenuncheat* (În memoria pictorului Ion Munteanu), în „Amfiteatru”, iunie 1969

² Marcel Zahar, *Arta timpului nostru*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 25

prietenii săi, a sucombat zdrobit de greutatea propriului său destin.

L-am cunoscut într-o dimineață de august a anului 1966, în sălile muzeului din Arad, unde era expusă, pentru un scurt timp, renumita colecție Weinberg din București. Ne-am nimerit alături, contemplând un tablou de Petrașcu. Era acea „Natură statică” (1932), încărcată de misterul lucrurilor banale și de strălucire. N-am să uit niciodată ochii lui lone, în timp ce privea acest tablou. De altfel, este un mod de a spune că el privea. Nu, nu privea, sau, mai exact, nu privea ca noi, ceilalți. Privirea îl transportase dincolo de realitatea pânzei, în însăși taina picturii. Se apropiase la o foarte mică distanță de tablou și-i scruta fiecare detaliu. Degetele mâinii drepte îi fremătau deasupra pânzei, mimând parcă gestul demiurgic al lui Petrașcu. L-am auzit la un moment dat, murmurând: „E pictură ! Peste tot e pictură !” Când și-a ridicat ochii, privirile noastre s-au încrucișat și sub imboldul fascinației pe care o resimțisem împreună, ne-am întins mâna firească, ca și când ne-am fi cunoscut de când lumea. De câte ori ne-am întâlnit apoi, nu am discutat decât despre pictură. Pasiunea lui era contaminantă, te cuprindea ca într-o vrajă. Pictura îl absorbise integral, devenise singurul lui mod de a exista. În afara picturii, lone era asemeni albatrosului lui Baudelaire: aripile-i imense îl împiedicau să umble.

În anul 1963, Ion Munteanu s-a înscris la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj. Din perspectiva timpului, se cuvine să ne întrebăm, ce putea să-i ofere atunci această școală, decât un program de învățământ dirijat, controlat și rigid, bazat pe o estetică îngustă ? Era un mediu lipsit de orizont și o atmosferă care, pentru el, a devenit curând irespirabilă. Maeștrii care îi supavegheau șevaletul îi reprimeau orice avânt. Personalitatea accentuată a tânărului student era incomodă. Acesta s-a transformat firească într-un revoltat solitar. Colegii din acei ani de la Cluj și-l amintesc trecând printre ei „ca o nălucă”.³ Își lăsase barbă, dar nu dintr-o pornire ostentativă, teribilistă, ci mai

³V. Tașcu, **Festival Ion Munteanu**, în „Echinox”, Cluj, 1969

degrabă ca un semn al unui ascetism asumat. Ione nu a fost ceea ce numim un nonconformist ce dă cu tifla celor din jur. Revolta lui era pură, iar el era conștient că avea un destin care îl singulariza. Când un milițian „scrofulos la datorie” l-a apostrofat cu „bă, barbă, bă !”, Ione i-a ripostat cartezian: „Exist, deci trebuie să mă suportați !” Această replică definește o poziție inflexibilă în fața vieții și a oamenilor. În sinea lui, însă, încrederea vehementă în harul său alterna dureros cu îndoiala. Structura duală a ființei sale nu lăsa loc liniștei.

Repulsia lui față de școală și profesorii rutinieri din acea vreme l-a făcut să intre în boema clujeană, unde a devenit „aproape o legendă”.⁴ Boema lui Ione n-a însemnat însă o pierdere de vreme în sclipitoare și sterpe dueluri verbale. El a căutat compania unor spirite înrudite, chinuite de aceleași întrebări. Boema i-a alimentat propria sa combustie interioară. În mijlocul zarvei și forfotei studențești, Ione se retrăgea mai adânc în el însuși și în munca lui. În anii studenției sale clujene, Ione a consumat o energie enormă într-o muncă independentă dublată de o lectură și reflecție încordată.

Avea o extraordinară imaginație asociativă. „El vedea ceea ce noi nu vedeam”, mărturisește prietenul său, sculptorul Valeriu Brudașcu. Într-un semnalizator strâmb, așezat în fața unei guri de canal, Ione a descoperit forma unui cal. Nu a rezistat ispitei de a sustrage acest obiect, spre disperarea părinților săi care s-au grăbit să-l repună la locul său. Reacțiile neprevăzute ale lui Ione erau, de fapt, cele ale unui copil inocent. Altădată a compus o formă fantezistă dintr-un ghidon, o roată de bicicletă și o greblă, găsite printre dărâmăturile unei case.

Transforarea unui obiect util într-un produs al fanteziei îl apropie de experiența unui Duchamp sau Picabia. De altfel, multe din demersurile lui Ione din acei ani ne revelează un artist preocupat să reconstituie unele din traseele artei moderne europene. Tânărul pictor reinventa miraculos soluții și formule,

⁴ V. Tașcu, **Festival Ion Munteanu**, în „Echinox”, Cluj, 1969

fiind stăpânit de dorința de a verifica totul și de a trece mai departe.

-„El vedea pretutindeni culoare și forme“ ne spune același prieten. Igrasia pereților îl fascina. „Se poate scoate un album nemaipomenit cu aceste imagini !“, a exclamat el într-o anumită împrejurare. În acea ciudată mișcare browniană a culorilor de pe pereții igrasioși, el vedea o variantă de pictură abstractă. La plecarea dintr-o vacanță i-a cerut lui Valeriu Brudașcu să-i cumpere gardul din fața unui loc viran (atunci) din preajma Gării CFR din Arad. Gardul era alcătuit din resturile unor vagoane de tren. Vopsit și revopsit, scorojit și din nou vopsit, gardul prezenta o cromatică insolită care îi încântase ochii. A fost contrariat că prietenul său nu i-a îndeplinit rugămintea.

Respins de dascălii săi clujeni, aproape expulzat, în toamna anului 1967, Ione se transferă la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“ din București, unde este primit de Corneliu Baba. Studiul efectuat sub îndrumarea acestui mare maestru a constituit un moment fericit în scurta lui viață. Ione nu a fost nici la București un student încadrat cuminte în disciplina școlară, dar maestrul său i-a acordat libertatea de a fi el însuși : „Aveam impresia ori de câte ori se găsea printre noi că se rătăcise sau greșise intrarea, că nu se afla acolo decât aparent. Mă întrebam dacă ne vede sau ne aude ce vorbim. Se căuta pe sine, absent de tot ceea ce se agita în jur.“⁵

N-am putea spune că Ione fascina, mai degrabă deconcerta pe cei din jurul său. Mulți se simțeau atrași și respinși de această făptură care plutea deasupra cotidianului. „Prietenii vorbesc de un dureros și disperat orgoliu... Alții au reținut aspecte exterioare de dezordine grotească.“⁶ Un prieten i-a fost credincios, fără nici o rezervă, în toți anii studenției: pictorul Eugen Tăybu.

⁵ Corneliu Baba, **Vernisaj postum**, prefața catalogului expoziției retrospective, 1969

⁶ Teodor Dan, **Substanța care arde**, în „Arta“, nr. 7, 1969

În timpul studenției sale bucureștene, Ion Munteanu a fost cuprins de o mare pasiune pentru teatru. Numele lui este indisolubil legat de Teatrul studentesc „Podul”, pentru care a creat o mulțime de schițe de costume, decoruri și afișe. Ultima lui prestație a fost scenografia pentru „Cocorul de pe cumpăna fântânii”, spectacol-poem după scenariul și în regia Magdei Bordeianu. O vastă frescă decorativă, executată de Ion Munteanu într-o manieră OP ART, a împodobit pereții casei scării care conducea la acel mirabil „teatru din pod”.⁷

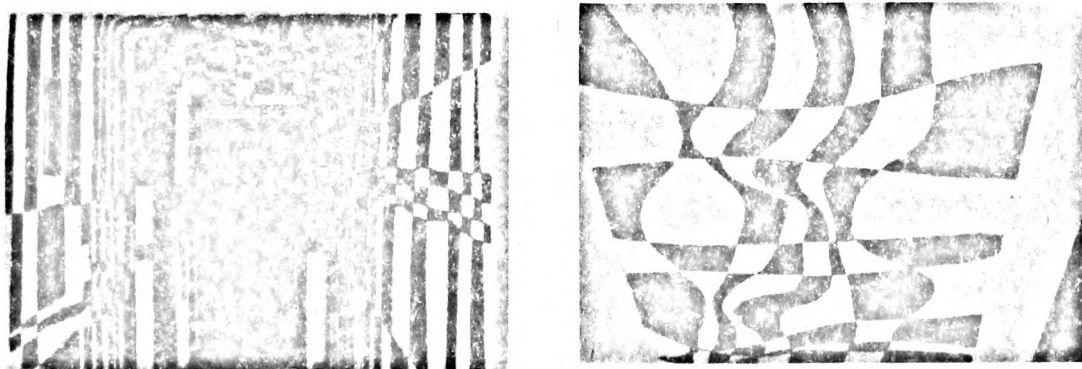


Fig. 10 - 11

Teatrul studentesc „Podul”. Fresca lui Ion Munteanu (fragmente).

Și totuși, cine a fost Ion Munteanu ? Printre desenele sale se află unul care înfățișează două spirale pe verticală. În punctul lor de întâlnire lone a scris cuvintele : „Bunătatea - Inutilitatea”. Spirala ascendentă poartă cuvintele: „Da - nu - Freud - teamă - ură - violență”. Ultima vultă se termină printr-o săgeată îndreptată spre cuvintele: „Neant - inconștient - irațional - nebunie”. Spirala descendentă înconjură cuvintele: „Totul - nimic - iubire dincolo de universal - abstract” și se încheie cu indicarea cuvintelor: „Cerebral - echilibru rațional - OM”. Spiralele sunt cuprinse în patru cercuri concentrice, în care lone a înscris

⁷Fresca a fost ștearsă ulterior, dar câteva fotografii păstrează imaginea ei (fotografiile sunt în posesia familiei Munteanu, Arad)

cuvintele: „Oceanul dragostei“ și „Oceanul suferinței“. În cele patru colțuri ale colii de hârtie sunt înscrise numele unor artiști și curente de artă: „Kandinsky, Klee, Mondrian, Pollock, Rausenberg, Pop Art, Vasarely, Naum Gabo, Pevsner, Kemeny, Pasmore, Op Art.

Spirala lui Ione constituie un document revelator. Ea este expresia simbolică a propriului său eu și o mărturisire sinceră. Spirala cu două sensuri, unul ascendent și celălalt descendent, transcrie, în meandrele ei, drama unui om și a unui artist.

Spirit dionisiac, Ione a încercat în pictură o descătușare sau, mai exact, o dezgrădire a eului. Actul creației avea pentru el ceva dintr-un ritual mistic. El crea pe pânză o lume cu care se confunda. Trăsătura lui de pensulă este o expresie, în același timp, fizică și spirituală a ființei sale. Ea transmite ceva din „senzualitatea cea mai rafinată, îndoiala absolută și deznădejdea cea mai nemărginită“⁸ a unui Søren Kierkegaard aflat mereu în căutarea unui sens. Ceea ce izbește în toate tablourile lui este o voluptate a culorii așternute în zone mari, articulate într-un ansamblu fluent, în care roșul - un roșu al arderii interioare și al pasiunii - apare insistent, ca un laitmotiv într-o compoziție muzicală. În dinamismul ei, culoarea dobândește o elocvență care face aproape superfluă reprezentarea figurativă, ca în cazul lui Kandinski. Pe spirala lui Ione, Kandinski este pus alături de Klee și Mondrian.

⁸ Nicolae Balcă, **Søren Kierkegaard**, în „Istoria filozofiei moderne“, omagiu prof. Ion Petrovici, vol. II, București, 1938, p. 532

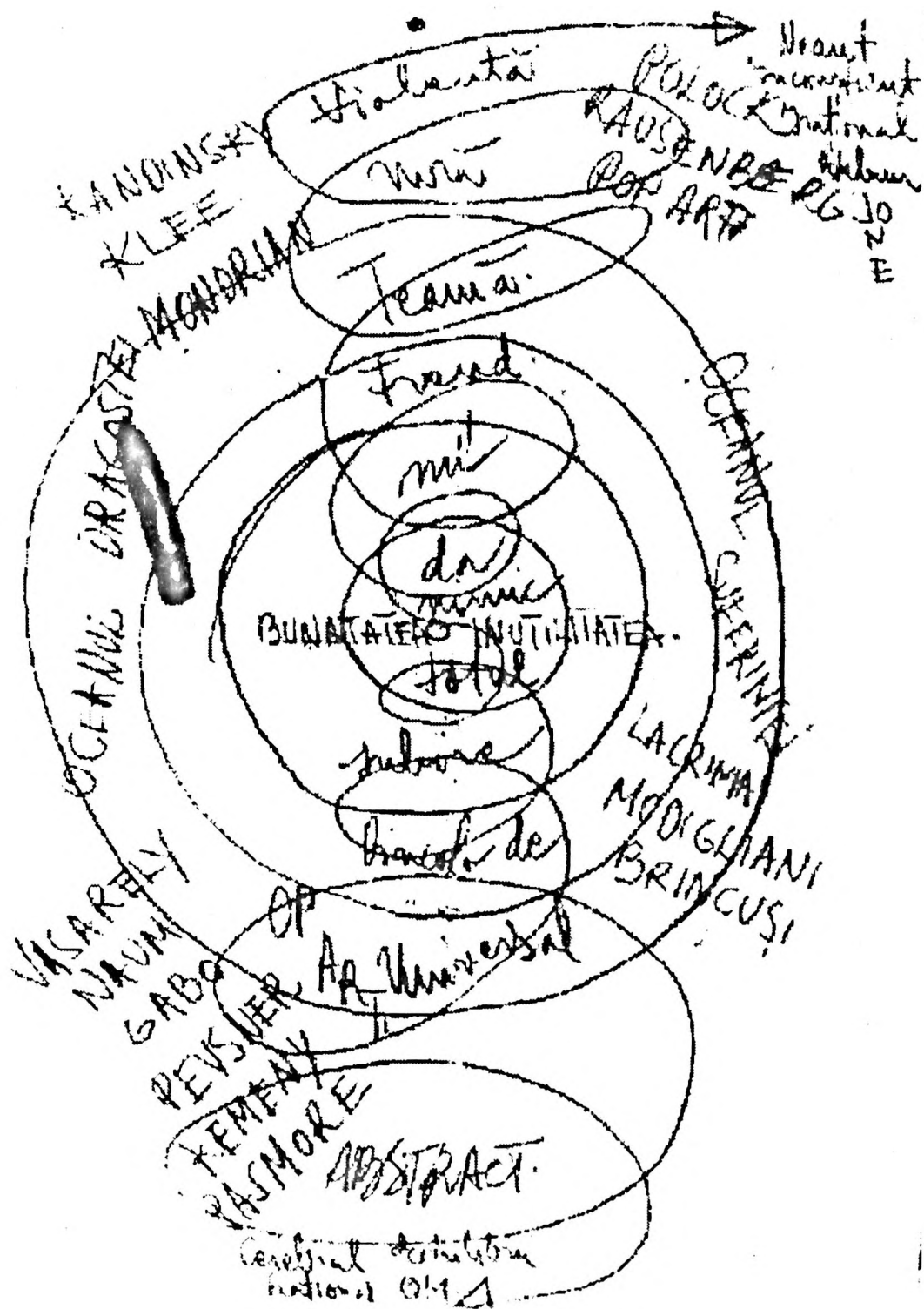


Fig. 12
Ion Munteanu, **Spirala dublă**, desen.

Această alăturare de nume deconspiră o aspirație secretă a spiritului său. Pictura sa ni se înfățișează ca o manifestare a acelei „necesități interioare” despre care vorbea Kandinski și care se sprijină pe instinct și forțele inconștientului, dar în ea se întrezărește o năzuință imposibil de împlinit, spre acea „schemă fixă” a lui Mondrian sau spre acea ordine rațională, ascunsă sub aparențele haotice ale lucrurilor.

Oare nu aceasta a fost drama pe care lone a purtat-o în adâncul său ? Punând față în față, viața și creația sa, putem spune că lone a fost un suflet neliniștit, scufundat în strălucirea colorată a lumii, în căutarea unui echilibru existențial. El a dorit o pictură prin care să-și depășească timpul, dar folosind mijloacele artei moderne. Altfel spus, a încercat o ieșire din epoca modernă, prin modernism. Din această cauză, el este, poate, primul nostru mare pictor postmodern.

„Postmodernismul aspiră la o depășire prin perpetuare, la o ameliorare a modernismului prin scoaterea sa din temporalitate”, notează undeva criticul Călin Dan.⁹ Dar lone Munteanu nu a încercat această depășire, cu ironia și nici cu detașarea unora dintre artiștii noștri postmoderni de azi, ci cu deznădejdea unui Sisif. Pictura lui este expresia unui impas, a unei limite peste care nu se putea trece, în acel moment istoric. Nu forța i-a lipsit, ci împrejurările propice. S-a născut înainte de vreme. A creat în suferință. Arta a fost pentru el un catharsis. Până la un punct. Dincolo de acesta a urmat neantul. Pentru noi, cei care am iubit îndrăzneala gestului său, lone a fost un meteor strălucitor a cărui dâră pe cer rămâne neștersă.¹⁰

⁹ Călin Dan, **Note despre criza postmodernă**, în „Arta”, nr. 3, 1988, p.15

¹⁰ În 19 mai 1969, la un an de la moartea lui lone, un grup de colegi (Sorin Dumitrescu, Cornel Antonescu, Mihai Crăsnaru, conduși de asistent Liviu Lăzărescu), i-a organizat o amplă expoziție retrospectivă, în sala „Kalinderu” din București, sub patronajul maestrului Corneliu Baba. Despre această expoziție, criticul Mihai Drișcu a scris un articol cald și pertinent **Călătorie în spațiul psihic**, în „Arta”, nr. 7, 1969, p.28



Fig. 13
Spectacolul „Rituale” (1969) al Teatrului studentesc „Podul”. Schițe de decor de Ion Munteanu (Decorul a fost executat de Anca Macovei, după moartea pictorului)

Petru Lucaci și tâlcul vetrei

În prima etapă a creației sale, Petru Lucaci a fost un pictor al memoriei. Fiul de țărani dintr-un sat din Câmpia Aradului a efectuat o întoarcere în timp, în mediul intim familial. În contactul cu acest mediu, pictura lui s-a constituit ca un imn închinat larilor și penajilor, genilor protectoare ale casei. Pentru cinstirea acestora, romanii întrețineau un foc permanent pe altarele ridicate în interioarele locuințelor.

În casa părintească, Petru Lucaci a găsit un succedaneu al acestor altare: vatra care adăpostește focul. Ea definește un spațiu de locuire care adună membrii unei comunități restrânse. Vatra este locul unde ființa umană se simte ocrotită. Un loc spiritual în care se perpetuează valorile și normele de conduită care asigură stabilitatea și dau sens existenței umane. Vatra este însuși simbolul dăinuirii noastre. Ea unește prezentul cu trecutul.

În universul lui Petru Lucaci, vatra întovărășește cuptorul de copt pâinea. Ea este instalată chiar în gura cuptorului. Masiv și impunător, cuptorul ocupă o mare parte din suprafața tabloului. El este o prezență emblematică. Artistul îi conferă o monumentalitate în contrast cu umilitatea celorlalte obiecte. Vatra și cuptorul stabilesc o subtilă ecuație. Simbolul se amplifică, iar semnificațiile sporesc. Țăranul din Câmpia Aradului are un cult al pâinii. El se mândrește cu pâinea bună pe care o produce. Pâinea exprimă rostul, dar și prestigiul său în această lume.

Din punct de vedere compozițional, vatra și cuptorul constituie centrul de atenție al tabloului, față de care toate

celelalte obiecte se dispun într-o neorânduială firească. Patina timpului le-a unificat într-o monocromie care a șters deosebiri de materie. Lutul se confundă cu metalul, iar lemnul s-a pietrificat. Un duh blând învăluie aceste obiecte. Vase, oale și blide, câni și tingiri zac într-o penumbră lipsită de mister. Petru Lucaci pictează atmosfera umană a lucrurilor, căci chiar dacă nu-i înfățișat, omul este prezent. Simțim că mâna lui a atins și continuă să atingă aceste obiecte vechi. Pictorul nu se apropie de ele cu nostalgia unui romantic. Nu le vede mai frumoase decât sunt și nici nu le mângâie cu duiosia unui dezrădăcinat sentimental. El este „de acolo”, împreună cu aceste lucruri. De aceea întoarcerea lui în timp nu se aseamănă cu fapta unui arheolog curios. Petru Lucaci este atras de picturalitatea, iar nu de pitorescul lucrurilor. Cromatismul său este o alchimie prin care năzuiește să redea semnificația arhetipală a lucrurilor din imediata apropiere a omului.

Viziunea lui este bidimensională. Obiectele sunt reprezentate doar prin contur și pată de culoare, așternută de cele mai multe ori à plat. Paleta sa este redusă la două, trei tonuri. Pentru a evoca fidel atmosfera locului, Petru Lucaci folosește mult alb, dar un alb care nu este niciodată absolut pur. Albul său este afumat de vreme. Factorul principal în universul lui Petru Lucaci este timpul. Acesta tocește lucrurile și le schimbă culoarea, dar nu reușește să le învingă. Lucrurile par că stau, de când lumea, acolo, unde le-a văzut pictorul.

A sugera efectele timpului asupra lucrurilor, dar și rezistența acestora față de acțiunea timpului, constituie farmecul acestei picturi cu virtuți poetice.

Părăsind acest tărâm al începutului, Petru Lucaci s-a lăsat atras de glasul unor sirene situate pe un țărm străin. Nu știm dacă noua expediție îi va aduce satisfacția unei maxime împliniri. Pictura sa din prima perioadă rămâne, însă, un reper ferm în creația acestui pictor talentat.

Pictorul Ștefan Oroian, un frate din apropiere

Pictorul Ștefan Oroian vine spre noi dintr-un spațiu apropiat și familiar. S-a născut într-un sat românesc din Câmpia ungară. „Ca român, nu-mi pot uita rădăcinile. Fără să fiu conștient, în pictura mea se simte ce am primit de la părinți.” Câmpia lui Oroian nu este stepa nemărginită și misterioasă a lui Malevici. Nu este nici câmpia olandeză a lui Mondrian, cu acea orizontalitate neverosimilă și cu acel calm imperturbabil. Câmpia lui Ștefan Oroian este luxuriantă, generoasă și odihnitoare, iar culorile ei sunt curate și vii. Aceste calități abstrase din natură le regăsim în pictura lui Ștefan Oroian. Spiritul său a decantat tot ceea ce ochiul a înregistrat, pentru a ajunge la acea „realitate pură” pe care Mondrian o situează în dosul aparențelor schimbătoare ale naturii. Dacă ochiul ar înceta să se alimenteze cu amintiri din realitatea vizibilă - spune René Huyghe - nu i-ar mai rămâne decât „desăvârșita zădărnice a albului”.

De la amintirea realității palpabile, la „realitatea pură” este un drum lung pe care pictorul Ștefan Oroian l-a străbătut pe urmele lui Mondrian. În punctul de sus al demersului său el a eliminat din tablou forma naturală și a dematerializat imaginea lumii, pentru a atinge esența imaterială, spiritul care guvernează ordinea lucrurilor. „Mens agitat molem”.

În urma acestui demers, pictura lui Ștefan Oroian se reduce la linii, planuri și culori cu care construiește raporturi plastice pure, integrate unei structuri geometrice. Geometrismul

său nu-i rece și auster, cum este cel al marelui nordic. În severitatea lui Mondrian subzistă ceva din puritanismul calvin. Ștefan al nostru este însă un suflet răsăritean, mai apropiat, într-un fel, de același Malevici, pe care l-am evocat mai înainte. Ca și acesta, Ștefan crede că geometria poate fi sensibilizată și încărcată cu o forță emotivă. Cu alte cuvinte, geometrismul poate fi convertit în lirism. În ultimă analiză, creația acestui pictor român din pusta ungară se dovedește o construcție intelectuală impulsionată de un sentiment puternic. „În sentiment - scrie Malevici - trebuie să vedem peste tot, mereu și absolut sursa oricărei încercări creatoare”. Forța expresivă a culorilor îl ferește pe Ștefan Oroian de a aluneca într-un simplu decorativism agreabil. Dispuse în zone geometrizzate, tranșant delimitate, culorile lui Ștefan Oroian sunt ușoare și diafane, dar tonice prin căldura pe care o degajă. Ele exprimă o relație umană cu spațiul infinit, o relație care presupune mișcarea. Spre deosebire de Mondrian, care a repudiat-o, Ștefan Oroian introduce adeseori, în compozițiile sale, linia curbă, pentru a sugera mișcarea universală. Mișcarea leagă ființa umană și natura într-un tot armonios. De aici se desprinde sentimentul dominant al picturii lui Oroian, acea bucurie de a trăi în împăcare cu ordinea firească a lucrurilor. Participarea deopotrivă a intelectului și sentimentului generează rigoarea și somptuozitatea acestei picturi, în care valorile spirituale ale răsăritului se contopesc cu cele ale apusului într-o sinteză originală. Criticul budapestan Gyula Gulyás consideră, pe drept cuvânt, că pictorul nostru este „un element determinant în formarea topografică a acestei regiuni de dincoace și dincolo de hotar”, unde aduce „o iradiație spirituală proaspătă, optimistă, entuziastă”. Și tot el întreabă: „Oare numai un român adevărat poate simți astfel?”. Întrebarea lasă o marjă de inefabil în jurul creației lui Ștefan Oroian. Pictorul român din Ungaria poate fi privit însă dintr-o perspectivă mai largă, având în vedere tendința geometrizzantă și constructiv-abstractă a artei sale, prin care el se integrează unei tradiții central-europene. Reperele acestei tradiții sunt - susține același Gyula Gulyás - românul Brâncuși, sasul Mattis Teutsch și ungurul Kassák. Prin asemenea tendințe comune se creează acele înrudiri spirituale care

estompează granițele dintre popoare. Acolo, la Gyula, în orașul său cu o numeroasă populație românească, Ștefan Oroian este unul din principalii animatori ai vieții culturale a comunității sale.

În noiembrie 1991, Ștefan Oroian a organizat la Arad, o amplă expoziție. Întâlnirea noastră cu pictura lui s-a petrecut la jumătatea drumului, de la el spre noi și de la noi spre el, în punctul în care iubirea dintre frați se intersectează cu marea iubire dintre oameni.¹

¹ Gyula Gulyas a scris un cald „Cuvânt înainte” în catalogul expoziției organizate de Ștefan Oroian la Arad. Din acest „Cuvânt” am extras câteva aprecieri. Declarația pictorului Ștefan Oroian despre „rădăcinile” sale am ascultat-o într-un interviu pe care l-a acordat poetului Vasile Dan, la postul TV Intersat Arad, în 10 septembrie 1995.

OPERA FINITA

Nicolae Chirilovici (1910-1993) și Școala de pictură de la Baia Mare

În istoriografia românească de artă lipsește un studiu exhaustiv și temeinic asupra acelor evenimente artistice care au fost cuprinse global și convențional sub denumirea de Școala de pictură de la Baia Mare¹. În mare parte, activitatea creatoare care se desfășoară în orașul de pe Săsar de aproape un secol este privită ca o legendă care n-a încetat să ne fascineze. Orașul vechi, cu străduțele și casele sprijinite una de alta, cu bisericile și turnul lui Ștefan, dar mai ales, cu împrejurimile sale mirifice, acoperite de acel cer lăudat pentru albastrul său neverosimil, pare un univers de lumină și culoare, creat de Dumnezeu special pentru pictori. Un loc binecuvântat unde „frumosul” se oferă

¹ O punere în discuție din punctul de vedere al istoriei artei românești și o privire nuanțată asupra fenomenului artistic băimărean le datorăm lui Tiberiu Alexa, **Argumente în favoarea unei recuperări integratoare** (Centrul artistic Baia Mare), în „Arta”, nr. 9, 1983, p.9-13, articol reprodus cu adăugiri în „Un deceniu de viață artistică la Baia Mare (1984-1993)”, Edit. Inspectoratului pentru cultură al județului Baia Mare, 1993, p. x-xvi.

generos și nemijlocit tuturor: Un „frumos“ cu înfățișări și întruchipări atât de pregnante încât pictorului nu-i rămâne decât să le aștearnă pe pânză. Din aceste date s-a născut, în conștiința publică, ideea unui specific al picturii băimărene. Un determinism geografic, asemănător celebrei influențe a mediului susținute de Hippolyte Taine, era invocat pentru a explica un fenomen artistic care, în realitate, se dovedește a fi extrem de complex. În mod firesc s-a inventat o estetică ad-hoc la care se apela pentru a aprecia infailibil orice produs al „Școlii“ de pictură de la Baia Mare.

Și totuși, această privire simplificatoare și superficială cuprinde, în parte, un adevăr. Ambianța naturală de neconfundat a acestui oraș din nordul țării a fost un stimulent real pentru un anumit gen de pictură și chiar pentru un anumit mod de a picta. Aurel Ciupe făcea o observație de ordin general, aplicabilă și în cazul particular al picturii băimărene. Peisajul din Transilvania, spunea el, nu se poate picta cu paleta lui Grigorescu. Acesta a lucrat în regiuni în care „Căldura verii împrășteie în spațiu mari cantități de praf, unde se realizează o atmosferă grisată, prăfuită de vânturile Bărăganului, ceea ce dă o atmosferă lăptoasă cromatismului.”² În schimb, cel care pictează pe platourile înalte ale Transilvaniei surprinde o altă natură, solemnă și calmă, dar nu mai puțin învăluitoare, în care oamenii apar într-o ținută mai severă.

Din atracția pentru peisajul înconjurător al primilor artiști de la Baia Mare s-a născut o pictură ce oferă imaginea unei naturi curate, diverse și fremătătoare, strălucind în lumina clară a zilelor de vară. S-a inițiat astfel una din liniile de evoluție a acestei școli, linie care a însemnat acea „tradiție tipic băimăreană a peisagismului de calmă observație și transcriere a datelor

² Daniel Prelici, **Aurel Ciupe, participant la actul Marii Uniri**, în „Arta”, nr.12, 1987, p.17.

oferite de uimitoarea natură de la Baia Mare", după cum a remarcat criticul Gheorghe Vida.³

Desigur, pe trunchiul acestei estetici s-au dezvoltat individualități artistice foarte diferite și distincte, încât nu poate fi vorba de un „stil băimărean”. Totuși, din lucrările acestora se degajă un „aer” familiar, datorat nu atât unor motive comune, recunoscutibile, cât mai ales respectării unor principii ale plein-air-ismului. Această împrejurare i-a făcut pe unii critici, dar și pe iubitorii de artă să considere Baia Mare un Barbizon din răsăritul Europei.

Pictura de plein-air a fost o preocupare constantă a artiștilor băimăreni. Ea se bazează pe o atitudine contemplativă, atentă la spectacolul luminos al naturii. Soluțiile picturale nu ating însă îndrăzneala impresionismului. În tablourile lor, lumina este unul din factorii importanți, dar nu cel mai important. Urmărind modificările luminii în natură, pictorii aceștia se străduiesc deopotrivă să redea lumea înconjurătoare în plenitudinea ei fizică. Obiectele nu-și pierd materialitatea și nici conturul, sub acțiunea luminii.

Influența acestei picturi a fost considerabilă. Ea a marcat în special gustul public din orașele Transilvaniei. Pentru foarte mulți iubitori de artă din această provincie românească, acest gen de pictură a constituit un adevărat etalon al frumosului.

Paralel cu această pictură și începând cu prima generație de artiști după cea a „întemeietorilor”, s-a dezvoltat la Baia Mare o a doua linie de evoluție a „școlii”, mult mai interesantă. Această linie a fost trasată de activitatea unor artiști preocupați să exploreze posibilitățile expresive și de construcție ale culorii. Pornind de la postimpresionism și fovism, de la Gauguin, Van Gogh, Cézanne și Matisse, asimilând apoi elemente ale cubismului și expresionismului, acești artiști s-au angajat în

³ Gheorghe Vida, **Tradiție și continuitate în centrul artistic de la Baia Mare**, în „Arta”, nr.11, 1985, p.6.(O privire „dinăuntru” a fenomenului artistic băimărean !).

marea aventură europeană a culorii, manifestându-se sincron cu principalele ei momente. Aceste preocupări au transformat școala de pictură de la Baia Mare într-un creuzet al unor experiențe moderne de care a profitat arta într-un larg spațiu central-european și desigur, arta românească.

După Marea Unire, șiruri de pictori români își vor face sejururi la Baia Mare. Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Ion Musceleanu, M.H. Maxi, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Petru Abrudan și mulți alții își înflorăsc paleta în acest mediu.

Pledând pentru o libertate absolută de exprimare, noii artiști băimăreni au ajuns, în mod firesc, în conflict cu cei care urmau linia tradițională a școlii. Din aceste confruntări de concepții s-a născut caracterul atât de complex al școlii de pictură de la Baia Mare. De aceea nu poate fi vorba nici despre o „estetică” unică și nici despre un „specific” al ei, în accepția pe care o dă dicționarul acestor termeni.

Între cele două linii de evoluție a picturii băimărene s-au petrecut, de multe ori, schimburi de idei și „împrumuturi” rodnice care au determinat apariția unor artiști cu profiluri foarte nuanțate. Unul dintre aceștia este pictorul arădean Nicolae Chirilovici.

Nu știm exact cât timp a frecventat acesta Școala liberă de pictură de la Baia Mare. În „Cataloagele” publicate în cartea sa consacrată instituției pe care a condus-o mulți ani, István Réty consemnează numele lui „Chiriloviciu” Mikloș, în anul 1931⁴. Se pare că atât a durat „ucenicia” pictorului arădean, în preajma maeștrilor băimăreni, dar impactul acestora asupra destinului său artistic a fost decisiv, cu atât mai mult cu cât studiile sale anterioare avuseseră o cu totul altă orientare.

Nicolae Chirilovici a început să studieze pictura în 1927, în atelierul lui Frederich Balla, un pictor academic din Arad⁵. În

⁴ Réty István, **A Nagybányai Művésztelep**, Budapesta, 1954, p.340.

⁵ Acesta avea un atelier într-o mansardă, pe strada Eminescu, unde preda lecții de pictură. Influența lui Fr. Balla asupra lui Chirilovici a fost sesizată în lucrările din prima sa expoziție personală (împreună cu Petru Feier) din mai 1932, de criticul Teodor T. Țiucra. În lucrările din

lucrările din acel timp, nu întrezărim însă nimic din arta coloristului de mai târziu. Procesul său de formare va datora mult mai mult prieteniei sale cu pictorul Petru Feier. Acesta studiasse vreo trei ani cu Marcel Olinescu, înainte de a se înscrie la Școala liberă de pictură a lui M. H. Georgescu din București, în 1929. Fiind lipsit de mijloace financiare, după o scurtă ședere în Capitală, Petru Feier se întoarce la Arad, în atelierul lui Olinescu, unde îl atrage și pe Nicolae Chirilovici. O perioadă lungă din viața lor, cei doi prieteni vor lucra împreună, împărțându-și reciproc frământările și gândurile. Ca mulți artiști, au fost și ei ajutați de o întâmplare. În noiembrie 1930, o amplă expoziție a „Coloniei pictorilor de la Baia Mare” a fost organizată la Arad. Petru Feier și Nicolae Chirilovici au trăit atunci o adevărată revelație. Un drum nou s-a deschis pentru ei.⁶

La Baia Mare, Nicolae Chirilovici a beneficiat de îndrumarea lui Iános Krizsán și Andrei Mikola, cei doi mentori ai școlii, în acei ani. Onestitatea l-a determinat pe pictorul arădean să se declare „elevul” acestor reprezentanți ai liniei tradiționale a picturii băimărene. Independent de programul școlii, activau atunci, în acel oraș, câțiva pictori remarcabili care au asigurat o ambianță artistică încărcată de sugestii pentru un tânăr aflat la început de drum. Dintre aceștia este necesar să amintim, pentru înțelegerea formației artistice a lui Chirilovici, pe Nagy Oszkár, Eugen Pascu, Gheorghe Manu, dar mai ales pe Sándor Ziffer, artist care a circulat mult în Franța și Germania, de unde a adus cuceririle fovismului și expresionismului. Acestora li se adaugă Aurel Popp, o personalitate artistică de prim rang, care își

adoua sa expoziție (împreună cu Petru Feier), din februarie 1936, același critic constată „drumul nou”, o „artă liberă”, desprinsă din contactul artistic cu prietenul său Feier” și din contactul cu pictura de la Baia Mare, adăugăm noi. (T.T. Țiucra, **Tendințe de artă la Arad**, în „Hotarul”, ian.1937, p.24, 25.).

⁶ Petru Feier este menționat la Școala de pictură de la Baia Mare în 1932 și 1933. (Vezi István Réty, op. cit; pag. 341)

petrecea verile la Baia Sprie. Să nu-l fi întâlnit Chirilovici, în timp ce acesta picta pe dealurile Minerilor și Mogoșa ?

Din arta celor doi îndrumători, Krizsán și Mikola, nu descoperim nimic, sau aproape nimic în pictura lui Chirilovici. Desigur, el a rămas toată viața un îndrăgostit statornic de frumusețile naturii și a simțit întotdeauna nevoia contactului direct cu „motivul”.

Dar, spre deosebire de maeștrii săi direcți, pictorul arădean s-a simțit mai puternic atras de spectacolul colorat al naturii, decât de mișcarea luminii din atmosferă. Lumina din tablourile sale nu exprimă o realitate temporală, de aceea ea pare inventată. Este o lumină uniformă și imobilă care ocupă întreaga suprafață a tabloului, contribuind la punerea în evidență a formelor. De multe ori, formele se decupează clar și tranșant. Linia, trasată într-o culoare arbitrară (de obicei, roșu sau ultramarin), închide formele în maniera unui ciudat „cloissoné”. Trunchiurile de copaci sau acoperișurile caselor, din peisajele sale, sunt prinse ca într-o armătură de linia desenului care le susține și le imprimă o energie vitală. Prin felul cum folosește linia, Chirilovici nu urmărește să ilustreze o realitate, observată la modul naturalist, ci să exprime o emoție. Funcția pe care o acordă liniei ne duce gândul la arta lui Ziffer și prin el, mai departe, la fovi. Din poetica fovă derivă și alegerea arbitrară a culorilor. Vom descoperi cu surprindere, în peisajele lui Chirilovici, arbori cu trunchiuri albastre, porți sau garduri de un roșu intens, acoperișuri violacee și umbre pictate într-un albastru ultramarin. „Ce culoare are acest pom? - Verde. Pune, deci, verde, cel mai frumos verde de pe paletă. Dar umbra aceasta? - Aproape bleu. Nu te sfii să o pictezi cât mai albastru posibil!”, recomanda cel care a deschis drumul fovilor, Paul Gauguin. Fire contemplativă, Nicolae Chirilovici a dorit, de fapt, să redea autenticitatea naturii pe care a iubit-o din tot sufletul. „Nu este vorba de a reproduce natura, ci de a-i face portretul”, spunea Cézanne. Și tot el: „A picta nu înseamnă a copia obiectul, ci a produce senzații colorate”.

Pornind de la acest principiu cézannian, pictorul arădean s-a străduit să transpună pe pânză senzațiile de culoare

nealterate de lumină, supunându-le exigențelor plastice ale tabloului. În dosul haosului de senzații, el a sesizat o anumită coerență pe care a tradus-o într-o structură cromatică suplă. Nu este vorba de un demers al intelectului, care deduce ordinea immanentă a lucrurilor, ca în cazul lui Cézanne, ci mai degrabă de un instinct artistic sigur care l-a făcut pe Chirilovici să surprindă adevărul pictural al naturii. Nu e vorba nici de acea „luptă între elementele afective și cele raționale”⁷ care imprimă „tensiunea aproape metafizică” a peisajului lui Ziffer⁸. Natura lui Chirilovici are înfățișarea pe care i-o conferă o dimineață senină, când roua spală impuritățile cromatice ale vegetației. Este o natură proaspătă și reconfortantă.

Urmărind să redea spectacolul colorat al naturii, Chirilovici renunță la iluzia volumelor și nu este interesat nici de materialitatea sau ponderea lucrurilor. În această viziune bidimensională, obiectele sunt tratate ca niște suprafețe colorate, iar cele din adâncimea spațiului sunt pictate ca și cum ar fi văzute în prim plan. Impresia succesiunii lucrurilor în spațiu este creată numai de alăturarea și opoziția zonelor de culoare caldă și rece. Culoarea este suverană pe întreaga suprafață a tabloului.

Temele predilecte ale lui Chirilovici sunt priveliști de sat, cu case în planul secund și dealuri în fundal, ulițe străjuite de arbori cu frunziș bogat, peisaje din Podgoria Aradului și lunca Mureșului.

Un capitol important în pictura sa îl constituie peisajul citadin. Străzi dosnice cu case vechi și scunde, piețe cu arbori și bănci sunt pictate cu voluptatea celui îndrăgostit de patina depusă de vreme pe edificii și locuri.

În egală măsură, Chirilovici a înregistrat succese în naturile statice. Obiecte casnice banale, fructe, cărți, flori sunt tratate într-o pastă savuroasă și într-un aranjament decorativ din

⁷ Borghida István, **Ziffer Sándor**, Edit Kriterion, București, 1980, cap.v (Ziffer festői stílusa).

⁸ Gheorghe Vida, op.cit.,p.7

care se degajă bucuria francă în fața frumuseților nebănuite ale universului intim al omului. O bucurie care îl face să se întâlnească, urmând calea sa proprie și păstrând proporțiile, cu marele Petrașcu.

Foarte rar, în cariera sa, a abordat portretul. Și mai rar, compoziția, deși o lucrare executată în tinerețe, intitulată „Piața la Chișineu Criș”⁹ relevă excepționale calități pentru acest gen. De ce n-a perseverat, este un secret pe care l-a dus cu sine.

Privită în ansamblul ei, opera lui Nicolae Chirilovici apare ca o sinteză remarcabilă a unor tendințe estetice ale Școlii de pictură de la Baia Mare. Pe de altă parte, ea exprimă unele particularități ale evoluției picturii de dincoace de Carpați, după Marea Unire. Prin toate acestea, opera pictorului arădean constituie o contribuție valoroasă a Ardealului la arta românească modernă.

⁹ Lucrarea se află în colecția doctor Felician Gavrișiu din Arad.

Emil Vitroel sau patosul înfrânat

Pentru mulți care trec în goana automobilului pe șoseaua Arad - Deva, monumentul întâlnit înainte de intrarea în comuna Păuliș (jud. Arad), este o operă anonimă, asemeni unei troițe. Uneori, cu prilejul vreunei comemorări a eroilor nemului, ziarele și revistele îl reproduc, uitând să menționeze numele principalului său autor. Monumentul Eroilor de la Păuliș a devenit, în decursul timpului, un simbol al jertfei pentru libertate a unui întreg popor. Această împrejurare poate oferi singură o satisfacție deplină sculptorului Emil Vitroel. Într-adevăr, câte opere de acest gen au dobândit un statut asemănător în conștiința publică din România? Realizarea unui monument care înfruntă timpul este visul oricărui sculptor adevărat. Șansa împlinirii acestui vis nu surâde tuturor.

Dar Emil Vitroel nu este numai autorul principal al unui monument de referință în arta plastică românească din ultimele decenii. În lunga lui activitate, el a realizat un număr impresionant de lucrări de sculptură în bronz, piatră și lemn. Lucrările executate în bronz sau piatră denotă un meșteșug temeinic și o știință a modelajului, dar sunt lipsite de avânt și de stil; ele poartă prea apăsător ștampila „comandat”. În schimb, sculptura sa în lemn revelează un artist original care îmbogățește arta noastră contemporană cu o operă admirabilă. Împlinirea lui artistică prin mijlocirea unui material străin experienței ancestrale constituie o taină, una din atâtea taine de nedezlegat pe care arta ni le oferă cu dărnicie.

Emil Vitroel s-a născut întâmplător în Câmpia Aradului, dar sufletul său poartă zestrea unor arhetipuri acumulate de strămoșii săi într-o zbuciumată peregrinare în timp și spațiu. Acest suflet bogat în rezonanțe a străbătut în creația sa. Timp de patruzeci de ani, Emil Vitroel s-a aplecat asupra lemnului, cu îndârjire și răbdare, căutând să-i imprime forma zămislită în spiritul său. Descoperim în acest tip de demers ceva mai mult decât acea „voință de artă”, sigură și conștientă de scop, de care vorbea Alois Riegl. Lupta lui Vitroel cu materialul este precedată de lupta cu sine însuși.

Încordarea dintre impulsurile inconștientului și conștiința artistică generează un dramatism care se convertește în stil. În procesul de eliberare, forma apare ca un rezultat al unui act de supunere lucidă a tumultului ce vine din adânc. Peste nevoia de expresie se suprapune voința de construcție.

O trăire intensă și o construcție a spiritului, din acest antagonism s-a născut arta lui Emil Vitroel, o artă legată deopotrivă, prin afinități electivă, de expresionism și cubism.

În faza lui cubistă, Picasso avea obiceiul să spună: „Eu pictez (și sculptez) lucrurile așa cum le gândesc, nu cum le văd”.

În spiritul expresionismului, Emil Vitroel practică unele alungiri sau comprimări ale formei. Prin aplicarea acestor procedee, forma conservă întreaga încărcătură tensională a artistului. Aceste deformări sunt supuse unui geometrism sever. Constructivismul cubist al lui Emil Vitroel nu anulează însă organicitatea formei. Oricât de îndepărtate de natură, formele create de el păstrează pulsația vieții. Opera sculpturală apare ca o construcție a spiritului, dar nu ca o construcție în afara naturii. Spiritul artistului creează doar o altă ordine a lucrurilor, după o logică impusă naturii. Opera este rezultatul unui gest demiurgic prin care artistul re-creează natura, pe un alt plan, unde materia se supune nu atât legilor ei, cât legilor spiritului triumfător.

Privită de aproape sculptura lui Emil Vitroel se înfățișează ca o alternanță de planuri convexe și concave, articulate ritmic și delimitate de muchii ferme. Rotunjimi blânde se asociază cu linii tăioase pentru a realiza o mai intensă expresie. Un joc de curbe și contracurbe elegante, amplu desfășurate, închide forma într-un

tot armonios. Ritmicitatea suprafețelor convexe și concave generează mișcarea luminii care dă viață formelor. Lumina alunecă pe suprafețele curbe și pătrunde în concavități, unde creează zone de penumbră diafană. Ici-colo, în adânciturile ochilor și ale gurii figurilor sau în cutele unei draperii, o umbră densă se așterne ca un mister. Această mișcare a luminii pe formă invită privitorul să contemple opera din toate unghiurile, pentru a avea o bucurie deplină. Pe lângă aceste efecte optice, Emil Vitroel cultivă efectele tactile. Grijă lui pentru un finisaj desăvârșit evocă truda unui orfevrier. Procedeele abrazive și baițurile colorate, urmate de o lustruire insistentă conferă lucrărilor sale o prețiozitate încântătoare. Pentru Emil Vitroel, o lucrare de sculptură este, înainte de toate, un „obiect frumos” conceput să placă privirii.

Motivul predilect al statuariei sale este femeia. Unele figuri de femei, create de el, par niște făpturi ireale, ciudate, cu sâni și brațe rotunjite voluptos, cu ochi nefiresc de mari care privesc înăuntru, ca într-un vis. Din ansamblul armonios al liniilor și formelor se degajă o senzualitate suavă și pură, ce aparține unor ființe situate dincolo de bine și rău, într-un paradis pierdut. Puritatea și eleganța expresivă a figurilor lui Vitroel ne îndreaptă gândul, pe căi nebănuite, la acele femei cu gâtul lung și arcuit, cu profilul ascuțit al nasului și cu ochii migdalați pe care Modigliani le-a pictat pe pânză și le-a cioplit în piatră.

Alteori figurile lui Vitroel par cuprinse de o trăire atât de intensă, încât forma dobândește contorsiuni dureroase. Expresia acestor figuri a fluturat cândva pe chipul lui Laokoon și al fiilor săi. Patosul elenistic ne este restituit în forme moderne, de un sculptor din secolul XX. Dar patosul lui Emil Vitroel nu atinge niciodată paroxismul antic. El rămâne mereu „in statu nascendi”, mai mult presimțit decât exprimat. Este un patos supus geometrismului forme, un patos înfrânat.

Această cenzură rațională pune o pecete umană tulburătoare asupra artei lui Emil Vitroel. O artă în care iubirea, Durerea, Melancolia, Suferința, Visarea, Gingășia și Renunțarea depășesc cadrul strâmt al unei psihologii individuale, devenind ipostaze existențiale.

Ajuns în pragul senectuții, Emil Vitroel continuă să cioplească lemnul, cu o energie și disciplină a muncii demne de admirat. El consideră, împreună cu Baudelaire, că „o operă împlinită nu este în mod necesar finită”, după cum o operă finită nu-i în mod necesar împlinită. Mirajul perfecțiunii? Poate, dar acest miraj intră în condiția artistului și a omului deopotrivă. Fără el am fi mult mai săraci.

Pictorul Pavel Alaszu (1942-1995) și muzica tulburată a griurilor

În ultimele luni ale scurtei sale vieți, un presentiment al morții l-a împins pe Pavel Alaszu într-o stare de febrilitate și dezlănțuire creatoare. A considerat că avea de împlinit o ultimă datorie față de sine însuși, de talentul cu care l-a înzestrat Dumnezeu și s-a angajat într-o muncă supraomenească. O lună înainte de sfârșit, Pavel Alaszu a deschis o expoziție cutremurătoare, în care descopeream profilul unui artist consecvent cu principiile picturii pe care a practicat-o constant, de-a lungul anilor, dar și zbaterea sa finală. Aceste lucrări nu erau „altceva”, din punct de vedere stilistic, decât cele din trecut, dar ele aveau o altă expresie spirituală. Artistul a străbătut un drum în cerc sau, mai exact, în spirală, revenind în punctul inițial, dar într-un plan superior. Din aceste considerente, dincolo de părerea noastră de rău, care ne face să deplângem moartea înainte de vreme a pictorului și prietenului, trebuie să spunem că Pavel Alaszu a lăsat, în urma sa, o operă încheiată.

De la început, Pavel Alaszu a arătat că face parte din categoria acelor pictori preocupați mai mult de lumea lor interioară, a emoțiilor și trăirilor filtrate de o sensibilitate delicată. Pentru el, realitatea exterioară nu a constituit un domeniu de investigație obiectivă, ci un pretext pentru exprimarea propriilor sale stări sufletești. Ecourile și reverberațiile interioare ale lumii înconjurătoare le-a încorporat într-un sistem de elemente figurale, trasate pe un fond pictural care generează climatul spiritual al

tabloului. Ansamblul cromatic avea înfățișarea unor griuri colorate, bazate pe diferențieri infinitezimale de nuanțe, ce așezau o surdină asupra sentimentelor. Discreția și rafinamentul acestei picturi s-au născut în zonele luminoase ale sufletului artistului. Nici o angoasă și nici o neliniște nu i-au tulburat impulsul creator. De aceea, tablourile lui Pavel Alaszu par executate „dintr-o suflare”, cu o încredere deplină în rostul gestului creator. Dezinvoltura sa este o manifestare a bucuriei de a trăi și a aspirației spre frumos. El ne-a oferit, în această primă etapă a creației sale, o pictură solară, calmă, în care omul se află în armonie cu el însuși și cu lumea din care face parte.

Frumosul ca o stare de echilibru și armonie și-a găsit întruchiparea într-o serie lungă de naturi statice, în a doua etapă a creației sale. Motivul cel mai frecvent, în aceste lucrări, îl constituie fructele. Ca și cele ale lui Pallady, fructele lui Alaszu nu au nimic din materialitatea destinată simțului nostru gustativ sau tactil. Ele sunt privite de ochiul pictorului pentru o singură însușire: culoarea. O culoare purificată de orice imixtiune a unor senzații străine. Totul se desfășoară în planul autonom al picturii. Fructele sunt reduse exclusiv la pete de culoare, încercuite de o linie groasă de contur, fără a sugera volumul. O viziune strict bidimensională, care împacă decorativul cu picturalul într-o sinteză realizată cu o mare economie de mijloace de expresie. Ne izbește, în primul rând, puținătatea tonurilor utilizate: roșu-vermillon, galben citrin, ocru, verde de China, roșu englez, foarte puțin verde smarald și foarte rar un albastru rece. Toată arta lui Alaszu constă în orchestrarea acestor tonuri și mai ales, în subtilitatea griurilor colorate care acoperă întreaga suprafață pictată. Ici-colo, scânteierea unei tușe de culoare pură, așa cum iese ea din tub, pune un accent judicios și necesar, ce înviorează întreaga țesătură cromatică a tabloului. Este darul unui colorist autentic.

Dorința de ordine și echilibru își găsește expresia, în aceste lucrări, în riguroase alcătuiri compoziționale. Fructele singure sau întovărășite de obiecte din imediata apropiere a omului (o râșniță de cafea, o cană, o franzelă, o sticlă, o tavă cu pești sau un coș de pâine) se înscriu într-un sistem de relații ce

traduce calmul și pacea unui spațiu intim. Aici, pe căile ei secrete, culoarea evocă o muzică de cameră.

Dramatismul apare în cea de a treia și ultima etapă a artei lui Pavel Alaszu. Acum ordinea este tulburată de energia descărcărilor psihice, dar mijloacele picturale rămân aceleași. „Sunetul” acestei picturi cu virtuți muzicale este altul. Elementele figurale sunt mai puține și mai sumar tratate decât în trecut. Pictorul simte nevoia eliberării de tensiunile care răzbat din subsolul abisal al ființei sale. O exprimare directă îl conduce la limita picturii abstracte. Trasee de culoare violentă se încrucișează ca niște săbii tăioase pe suprafața tabloului. Artistul și-a pierdut calmul și seninătatea. El se află într-o luptă deznădăjduită cu necunoscutul, ca aceea a lui Iacob cu îngerul. De data aceasta a învins îngerul; îngerul morții. Negru, mult negru este așternut pe pânză, cu gestul unui Hartung, într-o hașură furibundă. Intensitatea dramatică, în aceste lucrări, este aproape de nesuportat. Este ca o prevestire a unei furtuni, a unei amenințări stihinice.

Sentimentul dominant nu este, însă, deprimant. Un roșu viu, ca de sânge proaspăt, intervine și conferă o sonoritate puternică picturii lui Pavel Alaszu. De multe ori, artistul îl împoașcă direct pe pânză, strângând cu vehemență tubul de culoare și plimbându-l pe trasee care înfruntă negrul. Până în ultima clipă, pictura sa a fost atașată valorilor vieții. A pictat aproape tot timpul într-un regim de bucurie. Înăuntrul artei sale, Pavel Alaszu a fost fericit.

PROFILURI

Onisim Colta și spiritul apolinic

Arta lui Onisim Colta se întemeiază pe modul particular în care acest pictor - grafician percepe lumea. Imaginea lui despre lume este alcătuită din forme riguros mărginite. El vede lucrurile în conturul lor clar, pe care lumina nu-l alterează niciodată. Lumina are, în primul rând, rolul de a ocroti individualitatea lucrurilor, conferindu-le pregnanță și certitudine. Când principiul individuației funcționează fără vreo tulburare, lumea apare ca un spectacol liniștit care transmite o stare de spirit, numită de Nietzsche „apolinică”. Din precizia și claritatea lucrurilor se naște un sentiment de siguranță. „Apollo vrea să dăruiască liniște oamenilor”, spune același filozof german.

Onisim Colta înfățișează lucrurile , întâi de toate, pentru frumusețea lor nebănuită. El descoperă sau, mai exact, așază voit frumusețea pretutindeni, dar mai ales acolo unde privirea noastră nu este deprinsă s-o caute. Rar întâlnim, în lumea artei noastre de azi, un artist cu o asemenea capacitate de a se înfiora în fața învelișului colorat al lucrurilor umile. Ce poți să vezi, de pildă, într-un șir de pești uscați, întinși pe o sfoară, într-o grămăjoară de pietricele sau într-una de ardei pentru boia? Cum poate să fie frumos un capac de canal sau un grilaj de scurgere într-un trotuar deteriorat? Dar, sub harul apolinic al lui Colta, frumusețea se naște din lucrurile mizere, „așa cum răsar trandafirii din crengile spinoase”, după cuvintele lui Nietzsche. Asemeni vechilor greci, Onisim Colta a adoptat masca apolinică, după ce a privit „în sânul înfricoșător al realității.” Privirea lui se simte rănită de tot ce tulbură armonia. Pentru a

suporta viața trebuie să arunci peste lume un vâl de frumusețe. Este vâlul Mayei. Frumosul, spune Nietzsche, nu se realizează decât printr-un act ce supune realitatea brută spre a o face să apară frumoasă, adică adaptată necesităților adânci ale omului. Nimic nu e spontan și necontrolat într-o creație apolinică. De aceea, un tablou al lui Colta reclamă o îndelungată și răbdătoare elaborare, artistul fiind nevoit să-și înfrângă mereu tendințele naturale centrifuge. Pornind din planul fenomenalităților, arta lui Colta se ridică la un înalt prag intelectual. Drumul este anevoios. La capătul lui, datele senzoriale intră în tiparul dorit al formei. Se obține astfel un stil pe care Nietzsche l-a numit „clasic”. În accepțiunea autorului „Nașterii tragediei”, stilul clasic cuprinde „calmul unui suflet puternic”, care repudiază tot ce e prea agitat, incert și vag. Este un stil caracterizat de măsură, luminozitate și fermitate.

Primatul intelectului, în arta lui Colta, aduce cu sine o reinterpretare a rolului luminii în economia tabloului. Lumina lui Colta nu-i de natură fizică, nu izvorăște dintr-un anumit punct, iar distribuția ei se supune altor legi. Pare uneori neverosimilă, dar ea nu este nici suprafirească, pentru că nu se revarsă de la Dumnezeu peste lumea creată, așa cum o vedea, în imaginația sa, Dionisie Areopagitul. Onisim Colta n-are conștiința exaltată a misticului. El privește cu o imensă curiozitate și cu o atenție acută miracolul lumii, dar contemplația nu-l duce la extaz. Eul său și taina lumii rămân doi termeni distincți care nu se contopesc niciodată în acea unitate spre care năzuiește sufletul mistic. Chiar un perete de biserică veche, purtând chipul lui Iisus, într-unul din tablourile sale, îl atrage pur și simplu pentru frumusețea sa neluată în seamă de ochiul obișnuit. Contemplația lui Onisim Colta se menține, așadar, strict și exclusiv estetică.

Lumina lui Colta este inventată. Ea vine de pretutindeni și de nicăieri, inundând calm, cu o intensitate egală, întreaga suprafață a tabloului. Este o lumină substanțializată care învăluie lucrurile, conferindu-le o nouă înfățișare, mai frumoasă. „Lumina introdusă în operă este frumosul însuși”, spune Heidegger. Lumina lui Colta transformă misterul lumii într-o

aparență blândă, calmă și familiară. Lumea devine „a noastră”, umană și apropiată. În baia de lumină învăluitoare, lucrurile își păstrează concretețea sigură, deși cele mai multe date ale materialității (corporalitatea, ponderea, volumul, densitatea, „carnalitatea”) sunt repudiate. Spațiul însuși își pierde dimensiunile reale, devenind plan. Ordinea, armonia constituie „spiritul” însuși al lumii. De aici, preocuparea lui Onisim Colta pentru „construcția” tabloului. În cadrul tabloului sunt puse alături, într-o vecinătate insolită, obiectele cele mai diverse și eteroclite. Prezența lor în compoziție pare absurdă și poate produce perplexitatea privitorului neavizat, care nu știe să surprindă armonia interioară a tabloului sau acea „geometrie secretă”, cum o numea un estetician francez.

Ineditul compozițiilor sale dovedește că Onisim Colta a asimilat creator lecția suprarealismului pentru a crea o lume în care realul și imaginarul se întrepătrund. Așa au apărut, în pictura sa, acele acoperișuri de case maramureșene care sfidează legile gravitației și se transformă în peisaje mirifice. Adușul imaginar de sorginte suprarealistă l-a ajutat pe artist să imprime realității virtuți poetice. Năzuința este aceeași: crearea unui văl de frumusețe peste lume.

Dacă ar fi să definim lapidar arta lui Onisim Colta nu am găsi un termen mai potrivit ca acela de realism magic. Acesta cuprinde atât contemplația, cât și transfigurarea realității vizibile, sub imperiul luminii create de artist. Atracția lui Onisim Colta pentru concretul senzorial, pentru „individualitatea” lucrurilor l-a condus la o transcriere hiperrealistă a amănuntelor. Demersul constituie o probă de virtuozitate „în sine” și „pentru sine”, care pare uneori că se desfășoară fără o justificare estetică plauzibilă. În acest demers, oarecum gratuit, trebuie să vedem însă acea voință de perfecțiune de care erau animați clasicii, dar și un semn că Onisim Colta nu părăsește nici o clipă tărâmul însoțit al zeului Apollo. Iar dacă există o „filozofie” în această pictură, ea ar putea fi formulată în cuvinte simple: „Lumea este frumoasă. Ea este colorată și armonios alcătuită. Trebuie să știi să o privești și s-o descoperi, pentru a trăi în liniște și împăcare”.

Dumitru Șerban, tradiție și modernitate

După o scurtă tatonare în domeniul modelajului, Dumitru Șerban și-a descoperit vocația de sculptor monumentalist, cioplitor în piatră și lemn, chiar la începutul carierei sale artistice. Împrejurarea venită la timpul potrivit a constituit-o tabăra de sculptură de la Căsoaia, al cărei principal promotor a fost el. În prima ediție a acestei tabere (1979), Dumitru Șerban a cioplit o lucrare revelatoare: „Piatră de hotar”. În elaborarea acesteia, tânărul sculptor n-a pornit „ex nihilo”. Ideea îl preocupase într-o lucrare anterioară, de dimensiunile unui proiect, intitulată semnificativ „Stâlpul casei”. Prin aceasta, Dumitru Șerban efectua o racordare clară la lumea miturilor și arhetipurilor străvechi, căci „Stâlpul casei” este de fapt un „axis mundi”, un „centru al lumii”. „Piatra de hotar” nu a însemnat altceva decât o tratare la scară monumentală a acestei idei. Ea este o „formă pură”, netulburată de citate arhaice sau etnografice. Creația sculptorului nu datorează nimic „formelor”, ci „spiritului” tradiției. Cu o înverșunare titaniană, Dumitru Șerban a ridicat în spațiu mari volume geometrice, articulate într-un ritm ascendent care imprimă lucrării o puternică propulsie. Energia degajată de duritatea pietrei și pusă în valoare de sculptor, angajează lucrarea într-o luptă cu spațiul infinit. Creată de daltă și spiritul artistului, ea este o realitate umană care face joncțiunea cerului cu pământul, un punct de reper în necuprinsul cosmic. Nu suntem siguri că demersul sculptorului aparține unui „homo religiosus”. Dorința omului religios este de atrăi „într-un spațiu sacral”, spune Mircea

Eliade¹. Voința creatoare a lui Dumitru Șerban este însă îndreptată nu atât spre „sacralizarea”, cât mai degrabă spre „umanizarea” mediului înconjurător. Lucrările lui de sculptură monumentală, din această primă etapă de creație, sunt „semne” ale omului ca ființă situată între pământ și cer. Ele celebrează un antropocentrism măreț. În „Piatră de hotar” și în câteva din lucrările care au urmat, („Apărător de cetate”, 1980, „Ctitorul”, 1981) există un elan neînfrânat. Tânărul sculptor lansează prin ea (și prin ele) acea superbă provocare din cunoscutele versuri juvenile ale lui Blaga: „Dar munții- unde-s? Munții pe care să-i mut din cale...”

Ideea antropocentrică este reluată și îmbogățită cu ideea sacrului în a doua etapă a creației sale, într-o suită de sculpturi în lemn. Aici, elanul se domolește, iar sculptorul recurge la „măsura umană” a lucrurilor. El cioplește cu gândul la cuvintele lui Protagoras: „Panton metron anthropos esti” („Omul este măsura tuturor lucrurilor”). Unele lucrări dobândesc o formă ce evocă o siluetă umană. În corpul lucrărilor, sculptorul a practicat o deschidere, o „ușă” (o lucrare este intitulată „Porți”) și a cioplit un spațiu interior. „Ușa” însăși, prevăzută în partea de sus, cu un arc lobat sau cu un segment de arc, are forma unui om. Uneori „ușa” este închisă, iar spațiul interior, doar sugerat. Foarte înaltă și îngustă, „ușa” lui Șerban este izbitor de asemănătoare cu cea din fundalul arhitectural al unor icoane bizantine. Una din lucrări are un „prag” în fața ușii. Pragul marchează accesul spre spațiul interior. Sugestiile multiple ale acestor elemente ale formei se contopesc într-un simbolism polivalent. În opoziție cu lumina egală din exterior, spațiul interior devine un loc al penumbrelor mișcătoare. „Ușa” este elementul de despărțire și în același timp de unire a lumii exterioare cu acest spațiu de taină. Ea este „locul paradoxal în care se poate înfăptui trecerea din lumea profană în

¹ Mircea Eliade, **Sacrul și profanul**, Edit. Humanitas, București, 1992, p.28.

„cea sacră”². Un spațiu sacru implică „desprinderea unui teritoriu din mediul cosmic înconjurător, pentru a-l face să difere calitativ”³. În viziunea lui Dumitru Șerban, acest spațiu calitativ diferit este plasat în interiorul formei, căci „sacrul” se află în om.

Paralel cu sculptura în lemn, Dumitru Șerban a continuat să cioplească piatra, cu un avânt din ce în ce mai controlat și cu o disciplină și rigoare care l-au condus, într-un timp scurt, la o maturitate stilistică. Prima lucrare care îl definește a realizat-o tot la Căsoaia, în 1983. Aceasta nu se mai înalță pe verticală, ca o sfidare adusă cerului, ci se desfășoară amplu pe orizontală, în armonie deplină cu mediul natural înconjurător. Forma evocă oarecum prea „naturalist”, o pâine uriașă așezată pe o vatră, (lucrarea este intitulată „Praznic”), dar ea preia subtil liniile unduioase ale dealului și vegetației, repetându-le la o scară umană. Monumentul exprimă poziția reală a omului în univers. Succesiunea curbelor create de artist și de natură sugerează ritmul universal care integrează omul și mediul său înconjurător, în armonia cosmică.

Această problematică de ordin formal și ideatic este reluată într-o lucrare de maximă sinteză, realizată la Villányi, în Ungaria (1985). În vasta pustă ungară, Dumitru Șerban a plantat un simbol acvatic: „Cumpăna apelor”. Conotațiile și sugestiile formei sunt multiple. Ele constituie un „halou” saturat de o spiritualitate care provine dintr-o arie foarte întinsă. Sculptorul și-a imaginat o cupolă bizantină așezată pe pandantivi, dar curbura ei ușor turtită l-a determinat pe un critic să vadă o „cupolă islamică”, ceva „asiat, rafinat și barbar”⁴. Dincolo de interpretările la care se pretează în plan ideatic, „Cumpăna apelor” are acea prezență misterioasă a „pietrelor sacre” care indică „centrul lumii”.

² Mircea Eliade, Op. cit., p.25.

³ Mircea Eliade, Op. cit., p.26.

⁴ Călin Dan, Villányi, în „Arta”, nr.3, 1986, p.28.

În câmpia monotonă ungară, ea constituie un „punct fix” ce dispune de o puternică energie iradiantă. Menținându-ne în spațiul spiritual oriental, am putea spune că această lucrare cioplită în marmură roșie este o Kaaba, locul cel mai înalt al pământului, care se află „în fața centrului cerului”.

În sculptura lui Dumitru Șerban, simbolismul centrului se împletește strâns cu ideea antropocentrismului. Meditația sa cuprinde omul, natura și cosmosul într-o comuniune pe care strămoșii noștri au trăit-o veacuri la rând și au exprimat-o în creațiile lor spirituale. Alături de alți sculptori români reprezentativi, Dumitru Șerban a găsit calea sa proprie spre modernitate, pornind de la tradiția autohtonă. Deasupra acestei căi luminează steaua lui Brâncuși.

Iosif Stroia sau spectacolul semnelor

Iosif Stroia este un grafician greu de cuprins într-o formulă artistică. A străbătut mai multe etape de creație, dar a rămas mereu el însuși, animat de o nevoie irezistibilă de a afirma și a nega, în același timp.

La început, această structură agonică s-a manifestat într-o artă cu mesaj care amintește de afișul polonez, celebru în acea epocă, datorită impactului său asupra conștiinței europene. În lucrările sale de acest gen, Iosif Stroia încorporează ideea într-o metaforă percutantă sau chiar într-o alegorie. Un bandaj în formă de cruce, aplicat peste ochii și gura unui personaj sau un bandaj care învelește în întregime capul altui personaj, semnifică un strigăt înăbușit. Artistul rostea astfel un „j'accuse!” vehement, cu o uimitoare limpezime.

Forța de șoc din aceste lucrări se va menține în toate demersurile sale ulterioare în care, însă, spiritul său inventiv va respinge orice forme tradiționale. Dorința devorantă de a se elibera de tradiție l-a condus la o artă aformală, o „artă-acțiune”, înrudită cu cea practică de un Jackson Pollock și de acei artiști americani preocupați de o manifestare neîngrădită a spontaneității. În această perspectivă, grafismul lui Iosif Stroia se prezintă ca o țâșnire din adâncul ființei. Traseele liniilor se supun unor contingente. Tensiunea interioară a artistului le provoacă modificări în fiecare clipă. Dar Iosif Stroia nu este un afectiv. El nu are emoții, ci doar un preaplin de energie ce se revarsă în gesturile mâinii. Variația continuă a direcțiilor trăsăturilor de

creion nu degajă decât simpla plăcere a unei caligrafii. Este plăcerea gratuității, a unui joc în care artistul se dedă unei ciudate scrieri în gol. O scriere care nu „spune” nimic, fiindcă, de fapt, nimic nu (mai) este de spus. Artistul se află în acel impas postmodern, fără nici o deschidere, iar Iosif Stroia are curajul să-l afirme. Îl afirmă ca pe o constatare „la rece”, fără sentimente. Această franchețe a mărturisirii constituie, poate, un mod brav de asumare a impasului.

În transcrierea procesului interior, Iosif Stroia nu evită un anumit control rațional, sau, cu alte cuvinte, el nu practică un automatism pur, ca acela preconizat de Breton. Automatismul, atât cât funcționează el în demersul lui Stroia, generează semnele abstracte ale unor impulsuri interioare. Asemeni lui Hartung, Iosif Stroia se oprește din când în când, în demersul său, încercând să armonizeze impulsurile succesive. Acest moment de luciditate apare, însă, **după** gest. Este o luciditate a posteriori care conferă creației lui Iosif Stroia înfățișarea unui capriciu dirijat. Acest paradox, care frizează o contradicție în termeni, constituie esența unei personalități artistice inconfundabile.

Într-o suită de lucrări, Iosif Stroia folosește un fond negru compact. Pe acest fond, semnele sale emană o lumină colorată foarte bogată în nuanțe. Această lumină nu revelează nimic. Între semne și fond, artistul a realizat un simplu raport fizic, nu metafizic. Dar el nici nu a intenționat mai mult, fiind lipsit de acel sentiment al misterului de dincolo de lucruri. Pentru el, negrul din fondul lucrărilor sale nu semnifică acel întuneric primordial, iar lumina cu care operează nu este „un strop” din acea „lumină creată în ziua dintâi”. Semnele sale nu devin niște hieroglife așezate peste taina lucrurilor, ci ipostaze ale luminii. Intervenția sa lucidă a transformat ansamblul semnelor într-un somptuos spectacol de lumini colorate.

Acest veritabil studiu asupra luminii colorate este dus mai departe într-o altă suită de lucrări, în care Iosif Stroia apelează la forme geometrice. Raporturile de lumină sunt mult mai complexe aici. În interiorul formelor, artistul lasă fante de lumină albă,

oferită de suportul de hârtie al lucrărilor. Formele apar astfel ca niște ciudate corpuri de lumină fluorescentă.

Alături de forme, Iosif Stroia introduce ecrane de lumină colorată și omogenă, având rolul de „repoussoir”.

Formele și ecranele sunt plasate, ca într-o „scenografie” naturală, într-un păienjeniș de linii ce evocă ierburi subțiri și fire de păr încâlcite. Înverșunarea cu care sunt trasate aceste linii trădează dicteul subconștientului. Imaginea, în întregul ei, se constituie din acest amestec de scriitură automatică și geometrism controlat, de irațional și rațional, de studiu experimental și spectacol regizat. Dincolo de acestea, arta lui Iosif Stroia denotă o fermecătoare virtuozitate și o fantezie ludică pe care o bănuim nepuizabilă.

Ladislau Babocsik și gloriosul nostru postimpresionism

Ladislau Babocsik are sensibilitatea unui impresionist. Constituită într-un timp istoric determinat, această sensibilitate a continuat să se manifeste, ca o zestre inepuizabilă, prin intermediul cuceririlor ulterioare ale pictorilor moderni. Asemeni lui Monet sau Pissarro, Babocsik consideră natura o sursă nemijlocită de senzații pure. Oricât de departe s-ar aventura în explorarea picturii, el nu pierde niciodată contactul cu realitatea spre care este condus de senzație.

În prima fază a demersului său, Babocsik operează o analiză a datelor realului, eliminând orice senzații sau impresii ce nu sunt optice. Nu ține seama de ceea ce „știe” despre lucrurile lumii reale, ci numai de ceea ce „vede”. Repudiind senzațiile tactile în care se reflectă tridimensionalitatea obiectelor, Babocsik refuză totodată perspectiva și modeleul tradițional, pentru a evidenția realitatea plană a tabloului. De aici se naște aspectul decorativ al picturii sale. Ladislau Babocsik este prin excelență un vizual care contemplă o lume cu două dimensiuni, compusă din suprafețe colorate. În această lume, în care nu există volume, culoarea nu constituie învelișul unor lucruri situate în spațiu, ci însăși substanța din care acestea sunt alcătuite.

Babocsik nu se lasă însă subjugat de spectacolul iluzionist creat de infinitatea senzațiilor colorate. Analizei îi urmează sinteza. În această a doua fază a demersului său, Ladislau Babocsik se desparte de marii săi predecesori

impresioniști. El unifică senzațiile multiple, provocate de o suprafață colorată, pentru a obține un ton generic. Procedând astfel, Babocsik urmează lecția lui Matisse: „Dacă aș fi rămas la primele aproximații, aș fi înregistrat senzațiile fugare ale unui moment..., vreau să ajung la acea **stare de condensare** a senzațiilor care face de fapt tabloul”. („Notes d'un peintre”). Împotriva analizei impresioniste, Matisse a impus spiritul de sinteză. Sub aparențele schimbătoare, ce dispar repede, artistul trebuie să caute „un caracter mai adevărat, mai esențial” pentru a da realității o „interpretare durabilă”.

După ce s-a fixat asupra tonului generic, Babocsik îl compune pe pânză, în localitatea destinată. Trăvialul este trudnic deoarece pentru obținerea efectului dorit sunt necesare suprapuneri repetate de straturi de culoare. Pentru a realiza, de pildă, impresia de lumină, într-un peisaj, Babocsik așterne un strat de oranj peste care adaugă un altul de ocru, iar pentru a reda frunzișul abundent, pune întâi un strat de ultramarin, peste care așază un altul de verde crud. Intervine apoi pentru a realiza acordul de intensitate cromatică în raport cu localitatea de culoare învecinată. Obiectele lumii reale se transformă în niște pete compacte de culoare densă. Întreaga artă a lui Babocsik rezidă în structurarea petei de culoare pentru a obține tonul împreună cu intensitatea dorită și în stabilirea acordurilor între localitățile de culoare pentru a realiza armonia generală a tabloului. „Ceea ce contează cel mai mult în culoare sunt raporturile”, spune Matisse. Conform contrastului simultan, acordurile cromatice se întrețin și se îmbogățesc reciproc. Din această cauză, meditația lui Babocsik nu se exercită asupra schimbărilor din natură, ci asupra problemelor complexe pe care le pune un ton de culoare îndată ce a fost așternut pe suport. Rațiunea și voința ordonatoare a pictorului, se află însă mereu în serviciul senzației, pentru a nu contrazice „tonul local” sau culoarea propriu-zisă a realității reprezentate. Respectând tonul local, Ladislau Babocsik nu-l fărâmițează, ca impresioniștii, ci îl recompune sintetic pe pânză, conservând nealterată prospețimea senzației inițiale. De aici se naște un sentiment de participare la lumea înconjurătoare, de integrare în circuitul forțelor vii ale

naturii. Culoarea saturată din peisajele lui Babocsik captează înseși sevele ascunse ale pământului și vegetației, sugerând exuberanța naturii. În această natură mustind de vitalitate, zeul Pan pășește victorios și plin de bucurie. Tendința de comuniune neîntreruptă cu natura, o comuniune ce nu-i numai a simțurilor deși, în primul rând, este a acestora, precum și preocuparea de a exprima totul în culori pure, plasează pictura lui Babocsik în descendența gloriosului nostru postimpresionism care a oferit posibilități nelimitate de manifestare unor mari artiști români. Amatorii unei arte „la zi” ar putea spune că pictura lui Babocsik este „inactuală”. Ea nu este mai puțin o **pictură adevărată**, capabilă să înfrunte timpul. O pictură de încântare vizuală, dar care satisface și cerințele mai înalte ale spiritului are o valabilitate perenă. Nu avem semnale că omul de azi și de mâine va înceta să se bucure de frumusețea creată de pictorul care a rămas credincios uneltelor sale.

Pictura lui Babocsik este o artă a culorii și o artă de sinteză, cu calități decorative. Picturalul domină elementul plastic în așa măsură încât îl face aproape să dispară. De aceea, linia intervine extrem de parcimonios în tablourile lui Babocsik. Linia marchează ciucurenchian o parte a unui obiect, a unei figuri sau a unui trup uman. (Babocsik a fost elevul lui Ciucurencu la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu” din București). Uneori o linie groasă, desparte două suprafețe luminate în chip diferit. Imaginația și gândirea privitorului sunt chemate să completeze aceste „linii suficiente”¹ ale unor forme date. Linia lui Babocsik nu descrie un contur sau o formă, ci le sugerează. Ea este un element care contribuie la realizarea expresiei ansamblului pictural. Curba extrem de accentuată a unei pălării rimează fericit cu cea aproape topită în masa de culoare, a umerilor unui personaj, într-un portret în care pictorul redă, de fapt, eleganța și

¹ Juan Eduardo Cirlot, **Pictura contemporană**, Edit. Meridiane, București, 1969, p.45. (Autorul se referă la „liniile suficiente” ale formei, apelând la „Psihologia formei” a lui Köhler, Kofka și Guillaume).

aplombul feminin. „Expresia nu rezidă - scrie Matisse - în pasiunea care se va citi pe un chip sau care se va manifesta printr-o mișcare violentă. Ea se află în **întreaga construcție a tabloului**“.

Înzestrat cu darurile unui colorist excepțional, Ladislau Babocsik este un pictor care are încă mult de spus cu ajutorul pensulei și culorilor de pe paletă. Talentul său ne dă dreptul să așteptăm în continuare realizarea OPEREI.

Aculina Strașnei Popa și simbolurile sale

Grafica Aculinei Srașnei Popa ia naștere dintr-un profund sentiment al încătușării, dublat de o aspirație irezistibilă spre înalt. Artista se simte împrejmuțată de o lume ostilă, care o obligă să se închidă în ea însăși. Efectul este contrar. Cu cât acțiunile agresive ale lumii exterioare se înmulțesc, cu atât forțele sale de împotrivire cresc. În consecință, Aculina Strașnei Popa lucrează sub imperiul unui elan care rupe toate zăgazurile ființei, iar lumea exterioară este invadată de propria sa voință de afirmare. În unele lucrări, întreaga suprafață este elaborată cu o stăruință neînduplecată. formele sunt transcrise cu o hașură extrem de abundentă și deasă. Artista vrea să nu lase nimic neocupat în câmpul imaginii, fiind terorizată de un horror vacui ce ne amintește de arta orientală. Direcția liniilor se schimbă neconținut, ca într-un vârtej. În acest univers în permanentă mișcare apare frecvent scara, simbolul ascensiunii. În viziunea onirică a Aculinei Strașnei Popa, scara semnifică efortul prin care ființa umană se smulge din condiția sa ingrată pentru a pătrunde într-o zonă superioară. Pe căile ascunse ale inconștientului creator, Aculina Strașnei Popa evocă acea scară a lui Iacob, pe care se suiau și coborau îngerii Domnului.

Într-una din lucrările sale, scara pare proptită de cer, iar personajele urcă mimând mișcările unui dans acrobatic. Alături, frânturi din lumea exterioară, amintiri ale unor lucruri văzute cândva, se amalgamează bizar într-o imagine străbătută de o

scară. Realitatea cea mai brutală dobândește un sens mai înalt, prin adăugarea unui simbol. O claie de paie lipită de o șandramă de scânduri devine pedestalul unei „Victorii” sugerată de un joc de linii ce ia forma unor aripi. Scara este și ea prezentă pentru a întări sensul ascensional al imaginii.

În alte lucrări, motivul scării este înlocuit de cel al arborelui fabulos care crește până la cer. Un suflu misterios de viață înfioară vrejurile ce se desprind de tulpina subțire ca o liană a arborelui. Uneori imaginea scării se convertește în cea a unei cruci ale cărei brațe evocă pe cele ale omului. Această asociere a omului cu scara și crucea conferă un sens creștin aspirației spre înalt. În universul său imaginar, artista păstrează semnificația spirituală a icoanei bizantine. Scara, aripa, crucea sunt semnele unei umanități înnobilate de dorința de puritate.

În unele pasteluri ale Aculinei Strașnei Popa, icoana bizantină este interpretată expresionist, într-o viziune modernă. Pământul și cerul par amenințate de potop. În unele locuri, hașura devine violentă. Grupuri de personaje având siluete alungite nefiresc așteaptă descărcarea mâniei venite de sus. Spaima apocaliptică este curmată, într-o lucrare, de apariția curcubeului, iar în alta, de înger. Dincolo de elementele figurative extrem de sumare, pastelurile Aculinei Strașnei Popa se impun prin tensiunea ansamblului de linii. Artista se află la granița artei abstracte. De altfel, în unele pasteluri, silueta umană și-a pierdut orice asemănare anatomică. O simplă hașură desfășurată în spirală a transformat-o într-o trâmbă de fum ce se înalță spre cer. Chiar dacă artista va păși într-un teritoriu nou, avem convingerea că nu va renunța la simbolurile sale. Ea va căuta doar alte modalități de împlinire.

Zoe Eisele Szücs sau culoarea și drama umană

Zoe Eisele Szücs și-a făcut ucenicia artistică sub îndrumarea lui Corneliu Baba, în anii în care acesta exercita o binefăcătoare influență, în rândul tinerilor pictori români. În urma contactului lor cu maestrul venerat s-a născut o direcție de gândire și evoluție artistică, reprezentată de personalități creatoare de prim rang, în arta noastră din ultimele decenii. Dezvoltarea acestor tineri pe căile lor proprii se datorează, în mare parte, lecției maestrului. Corneliu Baba nu a cerut să fie imitat, nu s-a propus ca model sau exemplu suprem. Folosind termenii lui Blaga, am putea spune că el a exercitat o influență catalitică, iar nu una modelatoare. Gestul lui pedagogic conține îndemnul „fii tu însuți!”. Niciodată el nu a rostit „fii cum sunt eu!”. Așa ne putem explica apariția atâtor pictori originali care-și poartă calitatea de „elevi ai lui Baba” ca un semn de prestigiu. „Maestrul nu ne-a dat niște simple cunoștințe. El ne-a deprins cu un anumit mod de a privi pictura și lumea”, ne mărturisește Zoe Eisele Szücs.

Printre foștii elevi ai lui Corneliu Baba, artista arădeană ocupă un loc binemeritat. După absolvirea institutului, Zoe Eisele Szücs s-a angajat scenografă la Teatrul de marionete din Arad. Această împrejurare a marcat-o decisiv. În priveliștea creată de mișcarea sacadată a păpușilor, ea a descoperit o lume de ființe neputincioase, lovite de un destin crud, adeseori caraghioase, dar înnobilate de suferință. Sub masca burlescă a micilor creaturi

de cârpe colorate s-a strecurat un suflu tragic Din acel moment, pentru Zoe Eisele Szücs pictura constituie o explorare a „omenescului“, cu mijloacele care i le oferă culorile de pe paletă. Personajele sale ciudate, cu ochii mari și întrebători, ne conduc la chipurile de copii, dar mai ales la clovnii triști din pictura lui Tonitza. Această înrudire se întemeiază pe aceeași compasiune pentru cei slabi și lipsiți de apărare, dar chipurile personajelor Zoei Eisele Szücs nu au acea „gingășie puțin sentimentală“ (Amelia Pavel) pe care o exprimă cele pictate de Tonitza. În viziunea artistei arădene, ființa umană se află într-o stare malativă. Ea este atinsă de un rău necunoscut omniprezent, care îi alterează chiar și trăsăturile fizice. Asocierea tragicului cu grotescul, pentru a sugera alienarea omului, așază pictura Zoei Eisele Szücs în cadrul larg al expresionismului.

Tendința expresionistă a picturii sale se manifestă explicit în modul de tratare a portretului. Zoe Eisele Szücs nu urmărește redarea particularităților fizice și morale ale personajelor, ci reprezentarea unor stări sufletești generale. În interpretarea ei, suferința, durerea, tristețea și mai ales uimirea sunt modurile de a exista în lume. Expresia tragică este realizată exclusiv printr-o stilizare accentuată a formelor, un procedeu care comportă simplificări și exagerări ale desenului. În schimb, coloritul său nu are nimic violent. El degajă însă o pasiune puternică și generoasă. Culoarea dominantă e roșul. Un roșu aprins pe care artista îl modulează cu un oxid de roșu transparent, la care adaugă foarte puține alte tonuri (brunuri, albastru rece, oranj). Introduce un negru de ivoriu cu funcție cromatică, făcându-l să contribuie la sonoritatea gravă a ansamblului pictural. Raderile repetate cu cuțitul de paletă, a straturilor de culoare suprapuse și adăugarea laviurilor dau naștere unei țesături cromatice de o mare prețiozitate, în care galbenul de crom scânteiază ici-colo, ca aurul pe o mantie de purpură.

Foarte rar abordează peisajul. De obicei, artista imaginează un câmp, la marginea căruia izbucnește o vegetație încărcată de tensiuni. Acest tip de peisaj revelează „primatul factorului intern“, cum ar spune Tudor Vianu. În fond, pentru Zoe Eisele Szücs, peisajul constituie un simplu pretext pentru a

exprima clocotul unui suflet chinuit de neliniști și întrebări. Intensitatea trăirii nu devine niciodată stridentă. În spațiul spiritual al acestei picturi nu se aude „strigătul” nordic al singuraticului Edvard Munch. Demersul Zoei Eisele Szücs este o formă de expresionism românesc, în care drama umană, îmbrăcată în veșmântul strălucitor al culorii, dobândește o aură de noblețe.

Cornelia Josan-Kocsis și structurile stabile ale realului

Pictura Corneliei Josan-Kocsis propune o lume văzută în miezul zilei, când umbrele aruncate ale lucrurilor dispar, iar umbrele purtate devin ușoare, diafane. În acest regim de lumină, creat de artistă pe pânză, culoarea atinge plenitudinea. Lumea exterioară nu este decât culoare, o culoare care nu suferă estompări datorate perspectivei aeriene, deoarece artista urmărește să redea nu atât adâncimea spațiului și efectele sale, cât atmosfera strălucitoare și pură.

În această atmosferă colorată, dar clară, lucrurile își păstrează nealterată identitatea, deși linia, ca element de definire, apare rar. „Pe măsură ce pictezi, desenezi”, susține Cézanne. Pentru Cornelia Josan-Kocsis, de cele mai multe ori linia este locul de întâlnire a două planuri diferit colorate. În acest caz, linia este de fapt sugerată, iar nu descrisă. Uneori linia apare pentru a trasa un contur, dar și atunci ea are un caracter pictural, fiind mai degrabă o „pată” lungă și îngustă de culoare, executată cu o trăsătură de pensulă. Niciodată conturul unor forme nu dobândește un accent linear. Reprezentarea este totdeauna și în întregime picturală. Ea este în același timp subiectivă, deoarece senzațiile colorate sunt încărcate de sentimentele pe care artista le încearcă la contactul cu realitatea pictată.

Motivul principal al picturii sale îl constituie curtea și casa veche țărănească împreună cu anexele sale. Ceea ce o atrage spre această lume încremenită în timp nu este pitorescul ei, ci

posibilitatea pe care i-o oferă de a realiza o imagine deplină a universului vizibil, privit printr-un crâmpei de realitate. Culoarea, lumina, formele și volumele se află într-o relație care sugerează structura stabilă a lumii înconjurătoare. Dincolo de picturalitatea lucrurilor simțim soliditatea lor densă. Rațiunea artistei depășește vizibilul, pentru a surprinde organizarea lăuntrică a lumii și mișcarea care generează fenomenele sale. Pământul, cerul (având totdeauna o întindere redusă), frunzișul arborilor, vegetația sălbatică din fundul unei curți sunt redată într-o pensulație multidirecționată, agitată, care dă impresia de mișcare. Pe de altă parte, pereții caselor oferă zone de liniște și calm. Luminile și umbrele colorate se întrepătrund, iar tușele se unifică într-o textură cromatică elaborată cu o vădită plăcere. Conturul, „latura permanentă a obiectului reprezentat”¹, totdeauna subordonat culorii, apare în dreptunghiul unei uși, al unei ferestre sau la marginea unui zid din nevoia de a preciza o formă și a conferi o certitudine lucrurilor lumii înconjurătoare.

Cu această impresie de mișcare, de freamăt al lumii încorporat în culoare ne întâmpină și tablourile denumite aproape impropriu „naturi statice”! Flori de câmp în oale de lut sau împrăștiate în neorânduială pe o masă și buchete atârinate de pereți sunt pictate cu o nestăvilită ardoare. Trăsăturile prelungi de pensulă se așază divergent pe pânză, construind forme care conservă pulsația vieții. Formulele compoziționale complexe, bogate în elemente (uneori prea bogate) mărturisesc elanul cu care această artistă încearcă să cuprindă cât mai mult din frumusețea acestei lumi, în chenarul, pentru ea prea strâmt, al unui tablou.

Cu o paletă restrânsă, în care predomină roșurile și ocrurile aurii, Cornelia Josan-Kocsis a realizat o pictură solară, care celebrează ordinea rațională și stabilă a lucrurilor lumii reale.

¹ Heinrich Wölfflin, **Principii fundamentale ale istoriei artei**, Edit. Meridiane, București, 1968, p.34.

Căldura umană și strălucirea acestei picturi se transmit deopotrivă ochiului și sufletului recunoscător al privitorului.

Mihai Păcurar și voința de stil

În sculptura lui Mihai Păcurar există o tendință expresionistă, dar ea se manifestă nu atât în tumultul interior al formei, cât în vocabular și procedee. Cu alte cuvinte, tendința nu pomește „de la complicatele conținuturi sufletești spre viziune”¹, ci invers. De altfel, Mihai Păcurar nu pare a avea un fond sufletesc propriu-zis expresionist. Nu descoperim la el acel tip de reacție prin care subiectul încărcat de tensiuni se proiectează asupra realității, obiectivându-se. În schimb, există în sufletul său o îndârjire care îl face să atace piatra sau lemnul cu o înverșunare menită să atingă repede esența lucrurilor. De aici, o preocupare pentru forma elementară de maximă expresivitate. Formele create de el păstrează ecoul unei lupte acerbe cu el însuși și al trudei învinse. Sculptorul se concentrează strict asupra trăsăturilor fundamentale ale figurii umane. Potențarea expresiei este realizată prin alungiri sau abrevieri ale formelor, în linia unui Barlach. Unui picior alungit îi adaugă o labă supradimensionată, încât restul trupului pare tratat în racursi, iar unui braț „normal” îi urmează un antebraț scurt, „ca și când

¹ Tudor Vianu, **Fragmente moderne**, Edit. Cultura Națională, 1925, p.29.

artistul n-ar mai fi desenat sau sculptat niciodată înainte de acel moment"².

Aceste stângăcii conduc gândul la unele forme arhaice din statuaria egipteană. Ele sunt străbătute de același „nisus formativus”. Să amintim că Lucian Blaga³ a apropiat arta expresionistă de arta egipteană pe baza tendinței comune de redare a lucrurilor „sub specie absoluti”. Unele personaje, fie degajate total sau parțial din masa pietrei, fie încastrate într-un pervaz, având capete ca o sferă și brațe scurte, cioplite rudimentar, dintr-o serie de lucrări ale lui Mihai Păcurar, sunt niște rude îndepărtate ale „primarului” de la Sakkarah. Chipurile acestor personaje au o expresie de dincolo de timp. Ele ni se par aidoma și totuși „îndepărtate și eterne”. Cea mai caracteristică lucrare pentru acest mod de tratare a formei este „Cuplul” din poiana de la Căsoaia(1984), în care personajul masculin ne întâmpină cu surâsul vag, imperceptibil, al „Scribului” egiptean.

Deformările și simplificările din această serie de lucrări, „arhaicitatea”, sunt datele unui expresionism în sensul cel mai larg al termenului, un expresionism îndepărtat de înfățișările lui consacrate, „clasice”.

Forma acuzat expresionistă este realizată într-o altă serie de lucrări cioplite în piatră sau lemn. Aici, sculptorul se abate voit de la realitate, exagerează uneori până la grotesc unele elemente, (mai ales în cazul lucrărilor în lemn). În această atitudine volițională, uneori agresivă, pe care Giulio Carlo Argan⁴ o atribuie artistului expresionist, trebuie să vedem nota cea mai profund caracteristică a sculpturii lui Mihai Păcurar. Privite din acest unghi, figurile sale nu „seamănă” cu un model, ele sunt

² Giulio Carlo Argan, **Artă modernă**, Edit. Meridiane, București, 1982, vol.I, p.215.

³ Lucian Blaga, **Zări și etape**, Edit.pt.literatură, București, 1968, p.75.

⁴ Giulio Carlo Argan, op.cit., p.205.

plăsmuiți care depășesc individualul sau tipicul. De aceea, oricât de „urâte” ar fi, ele nu ating caricaturalul, deoarece artistul nu se oprește la simpla îngroșare a unor trăsături individuale, ci tinde să capteze în forme o energie telurică de dincolo de lucruri. Urâtul însuși face parte din poetica expresionistă. „Urâtul nu este altceva decât un frumos decăzut și degradat”, spune același Giulio Carlo Argan⁵.

În unele întrupări ale urâtului, imaginația plastică a sculptorului este contaminată de literatură. Ciopliți în lemn, satirii și faunii mitologici dobândesc o înfățișare rebarbativă. Arta lui Mihai Păcurar coboară aici la forme narative care evocă ceea ce „se știe” despre aceste personaje, iar „urâtul” este lipsit de o semnificație mai adâncă.

Într-o formulă sintetică, datele definitorii ale expresionismului lui Mihai Păcurar se revelează în ansamblul sculptural „Strămoșii” (1987) de la Șiria, dar mai ales în „Monumentul Eroilor Revoluției din 1989” (Arad, 1990).

Ansamblul de la Șiria constituie o replică, poate involuntară, la „Sfatul bătrânilor” al lui Gheza Vida. În lucrarea sa, Mihai Păcurar transpune în piatră o viziune monolitică, în care formele mari sunt doar indicate. Comprimarea volumelor sugerează o stare de calm și liniște atemporală. Ca și în cazul ansamblului lui Gheza Vida, creația monumentală a lui Mihai Păcurar are nevoie de un spațiu strict delimitat de un fundal de vegetație sau arhitectură.

Faptul este mai evident în cazul „Monumentului Eroilor Revoluției din 1989”. Aici, tendința expresionistă a îmbrăcat o formă de o mare încărcătură umană. Sculptorul a fost preocupat exclusiv de reprezentarea unei stări aproape religioase, de reculegere și concentrare lăuntrică. Pentru aceasta, el a folosit toate mijloacele din arsenalul expresionist: comprimări, abrevieri, accentuări și simplificări ale formei.

⁵ Giulio Carlo Argan, op.cit., p.217

Așa cum s-a întâmplat în general, în arta românească, unde expresionismul nu a generat acele forme violente⁶, cunoscute în spațiul spiritual german, Mihai Păcurar ne-a oferit, în această lucrare, datele constitutive ale unui stil mai degrabă calm și lipsit de ostentație, bazat pe intensitatea măsurată a trăirii. Având în vedere această înclinație a sculptorului arădean, nu ne mai surprind în creația sa, unele figuri de centauri și torsuri care par desprinse de pe metopele Partenonului. Ispita clasică are la bază nevoia sa reală de a-și tempera avântul expresionist. Egiptul antic, Grecia maeștrilor eterni și expresionismul modern sunt, de fapt, jaloanele unui drum pe care Mihai Păcurar îl străbate mânat de o irezistibilă voință de stil. La capătul acestui drum se anunță o operă originală a cărei primă aproximare o constituie creația sa din momentul de față.

⁶ Amelia Pavel, **Expresionismul și premisele sale**, Edit. Meridiane, București, 1978, p.96.

Lucian Cociuba și farmecul baladei

Graficianul Lucian Cociuba a năzuit să reconstituie în imagini, lumea baladelor din acea zonă aspră și pitorească, numită Țara Oașului. Folclorul bogat al acestei zone păstrează amintirea vie a unor bărbați viteji și femei frumoase, marcate de un destin tragic. În aceste locuri a hălăduit haiducul Griga, omologul lui Pinteza Viteazul. Aici, Irincuța cea neasemuit de frumoasă a fost forțată să se cunune cu Omul Noptii. Un tânăr viteaz a salvat-o, dar în cele din urmă, Irincuța a fost ucisă și îngropată într-o stâncă. Conform unui obicei ancestral, „ceterașii” i-au cântat „zările”.

Pornind de la aceste întâmplări fabuloase, Lucian Cociuba a plasmuit acțiuni și personaje emblematice. Viziunea lui n-are însă nimic sumbru. Eroul său este surprins totdeauna în momentul final al triumfului, asemeni Sfântului Gheorghe în icoanele pe sticlă din nordul țării. Lucian Cociuba vrea să fie un cronicar al faptelor „de demult” (este titlul uneia din lucrările sale) și un rapsod al biruințelor. El n-are sentimentul tragicului. În lumea lui, ca și în cea a credințelor populare, „Binele” învinge „Răul”. Prin statura lui supradimensionată, eroul din compozițiile sale domină mulțimea personajelor din jur. În aprecierea dimensiunilor, Lucian Cociuba se ferește de iluzia micșorării perspective clasice. Lucrurile se rânduiesc în spațiu, într-o perspectivă afectivă, conform căreia unele personaje din planul al doilea sau al treilea sunt mai mari decât cele din planul întâi. Dimensiunile lor exprimă importanța pe care artistul le-o acordă

în viziunea sa asupra faptelor relatate. Unele disproporții sunt niște „naivități” voite, care ne trimit gândul la aceleași icoane pe sticlă. Ca și în acestea, alungirea unor forme, notația sumară, precum și accentuarea unor detalii anatomice, dobândesc o anumită grație manieristă, ce degajă farmecul frust al graficei lui Lucian Cociuba. Înrudirea cu arta iconarilor transilvăneni nu este însă de ordin strict formal. Ea se întemeiază pe recursul la același fond spiritual care generează un „ethos” comun. Dincolo de toate acestea, Lucian Cociuba este un artist modern, conștient de multiplele posibilități de exprimare ale liniei. Preferă linia valorată, cu subțieri și îngroșări ale ductului, și cu treceri spre pete. De aceea, formele sale nu au niciodată un caracter tăios grafic. Pata, uneori compactă și strict delimitată, alteori difuză și transparentă, intervine contrapunctic pentru a realiza o imagine picturală, cu luminozități încărcate de lirism. Această tehnică are în vedere valențele poetice ale subiectului. Cu ajutorul ei, Lucian Cociuba nu „povestește”, ci evocă. Narațiunea lui este un simplu pretext pentru a comunica un sentiment. Dincolo de fapte, balada se convertește într-o stare de suflet. O compoziție aglomerată (uneori poate prea aglomerată) ocupă aproape întregul chenar al hârtiei. De multe ori, Lucian Cociuba își construiește compoziția, în registre suprapuse, legate între ele printr-un element (un personaj, de obicei, „eroul”), care constituie centrul de interes al lucrării. În cuprinsul fiecărui registru, personajele se înșiruie într-o procesiune care oferă impresia săvârșirii unui ritual. Crengi de copaci, stâlpi sculptați (specifici Oașului), și aștri indică participarea întregii naturi la lumea baladei. Artistul nu se pierde în descrieri. Totul este doar sugerat prin câteva simboluri. Lumea lui Lucian Cociuba pare că se află într-o perpetuă sărbătoare.

Într-o altă suită de lucrări, compoziția este ordonată pe diagonală. Linia extrem de subțire este mânuită ca într-un filigran. Curbele și contracurbele se înscriu într-un ansamblu euritmico riguros încheiat. În armonia generală, personajele sunt cuprinse de fericire.

O celebrare solemnă a eroicului baladesc descoperim în compozițiile dispuse pe orizontală. Personajele, tratate frontal, se

înscriu într-o friză. Accentuarea verticalelor le imprimă o ținută statuară. Ductul liniei conservă nealterată energia cu care artistul a trasat aceste chipuri aspre, cioplite parcă în piatră.

Balada n-ar fi însă completă, dacă rapsodul n-ar cânta „dorul, jalea și urâtul”. Într-o serie din lucrările lui Lucian Cociuba, personajele sunt distribuite într-o aparentă dezordine. Ele par niște ființe solitare, care trăiesc în lumea lor de gânduri și doruri. Artistul nu stabilește un fir narativ. Legătura dintre personaje o face prin pete de tuș sau linii subțiri, pentru a realiza o unitate compozițională. Chipurile de femei au aici o frumusețe clasică. În acest ansamblu de figuri izolate, rareori apare imaginea unui cuplu, pentru a întruchipa împlinirea unui dor.

În ultimele sale lucrări, Lucian Cociuba este preocupat mai mult de explorarea posibilităților expresive ale petei de tuș. În cântecul său au intervenit unele note grave. Să fie aceasta un semn că rapsodul se îndreaptă spre o altă interpretare a baladei?

Pășind pe urmele lui Paul Erdős, Lucian Cociuba a privit acea lume din nord, cu ochii săi proprii. A consemnat momentele ei de expansiune vitală, dar și cele de recul interior, creând astfel o altă lume, o lume imaginară în care energia virilă se îngemănează cu suavitatea, iar eroicul ia forma unui ceremonial sărbătoresc.

Elena Stoinescu Muntean și „Arborii” săi

Asemeni multora dintre creatoarele noastre în arta decorativă textilă, Elena Stoinescu Muntean a început să țese sub influența covoarelor de perete țărănești, nerecurgând însă niciodată la citatul etnografic. A adoptat motive din repertoriul ornamental tradițional (steaua, pomul, soarele, pasărea), dar le-a supus unui proces de reelaborare potrivit unei viziuni decorative moderne. S-a manifestat, un timp, în direcții multiple. Pornind de la motivul antropomorf, a creat compoziții vaste, care au impresionat prin calitățile lor picturale. Adosate unor pereți, aceste lucrări se impuneau ochiului ca niște fresce.

Figura umană a apărut și într-o serie de „mini-tapiserii”, lucrări destinate unor interioare intime, având funcția unor tablouri. Într-un alt segment al creației sale, Elena Stoinescu Muntean a pornit de la observarea desfășurării ritmice a „vrâstelor”, în structura scoarțelor românești, pentru a realiza compoziții cromatice abstracte, într-o manieră „op-art”, generatoare de efecte vizuale pure.

A încercat și o tapiserie cu un caracter conceptual, bazată pe simbolistica unor motive inventate, care confereau lucrărilor sale o încărcătură ideatică, fără a le anula calitățile decorative.

În toate aceste demersuri, Elena Stoinescu Muntean s-a menținut în limitele tapiseriei bidimensionale. Lucrările erau concepute pentru a orna un perete. Formele tridimensionale au apărut timid. La început, ele au fost niște volume simple, aplicate

pe fondul unei țesături care nu se detașa de perete. Artista nu a suferit o schimbare de concepție și viziune până la apariția „Arborilor” săi. Odată cu aceștia, Elena Stoinescu Muntean a trecut la realizarea unor forme textile în ronde-bosse, care nu mai îndeplinesc funcțiile tradiționale ale tapiseriei. Ea a adoptat viziunea unui sculptor și cea a unui arhitect decorator pentru a crea o tapiserie cu caracter ambiental. Tapiseriile sale au devenit obiecte independente, destinate să mobilizeze și remodeleze marile spații interioare ale unor edificii publice (instituții cu profil divers, primării, foaiere de teatru, case de cultură, holurile hotelurilor etc.). În aceste spații interioare vaste și uneori aride, pe care le oferă arhitectura contemporană, tapiseria nu mai este un decor de lux, ci un obiect necesar. Într-o epocă în care civilizația hipertehnologică ne-a îndepărtat de natură și chiar de noi înșine, se simte nevoia creării unui mediu în care omul să se regăsească pe sine. „Arborii” Elenei Stoinescu Muntean cuprind îndemnul întoarcerii la natură ca un moment al recuperării noastre umane. Organizați în diverse formule compoziționale, în interiorul unor spații mari, ei constituie un succedaneu al naturii. Prin monumentalitatea lor, „arborii” Elenei Stoinescu Muntean evocă o natură gravă, solemnă și ocrotitoare.

În acest peisaj ambiental există, poate, o nostalgie romantică, dar ea vine dintr-un adânc sufletesc în care au pătruns ecourile existenței noastre moderne. „Arborii” Elenei Stoinescu Muntean sunt niște semne ale timpului nostru. Un timp în care omul a pierdut anumite valori ale vieții. Omul nu mai are de-a face cu natura creată de Dumnezeu, ci cu o nouă realitate, bazată pe tehnică și descoperirile științifice. „Arborii” Elenei Stoinescu Muntean nu exprimă refuzul acestei realități, ci „dorința de a o supune spiritului”, ca să folosim cuvintele lui Berdiaev⁷. Ființa umană își găsește plenitudinea în punctul de intersecție al universului natural cu cel creat de ea însăși. În pofida progresului tehnic, omul rămâne o „parte a naturii” care depinde de circuitul

⁷ Nikolai Berdiaev, **Împărăția spiritului și împărăția cezarului**, Edit. Amarcord, Timișoara, 1994, p.54.

vieții cosmice, iar „arborii” Elenei Stoinescu Muntean ne fac să medităm asupra acestui adevăr.

Artista reia motivul arborelui, într-o structură spațială (intitulată „Anotimpuri”), alcătuită din fâșii de țesătură, frânghii ce fac trimitere la rădăcinile arborilor și panglici late care descriu un fel de baldachin vegetal, o sinecdocă menită să sugereze pădurea însăși cu multiplele ei conotații. Imaginea baldachinului ne conduce gândul la ideea „pădurii templu”. Prin semnificațiile ei actuale, tapiseria Elenei Stoinescu Muntean a încetat să fie un simplu gen de „artă decorativă”. Ea a dobândit rolul de a transfigura un spațiu dat și de a crea un mediu spiritual în care omul se regăsește pe sine integral.

Ioan Kett Groza și imaginarul încifrat

La o primă privire, pictura lui Ioan Kett Groza pare o simplă variantă a suprarealismului din anii interbelici. Descoperim în tablourile sale, motive obișnuite în arsenalul suprarealist, împreună cu reprezentări echivoce și asociații stranii. Pe lângă motivele „clasice” (statui, elemente de arhitectură, pendule, etc.), Ioan Kett Groza și-a creat un repertoriu foarte bogat de motive proprii. Imaginația lui găsește semnificații ascunse, în obiectele și lucrurile cele mai indiferente din lumea înconjurătoare. Transpuse pe pânză, acestea devin metafore și simboluri, adică vehicule care conduc gândul dincolo de aparența fenomenologică, într-un teritoriu nebănuit. În ultimă analiză, arta lui Kett ne propune o evadare într-o lume imaginară. În lumea reală, omul este un străin. Nimic nu se petrece pentru a-l scoate din această stare. Într-una din lucrările lui Kett, un cuplu uman pare încremenit în așteptarea veșniciei. Personajele au privirea întoarsă înăuntru. Nu comunică și sunt strivite de imensitatea spațiului înconjurător. Multe din personajele lui Kett au ceva din imobilismul enigmatic al figurilor lui Giorgio de Chirico. Într-o altă lucrare, unul din personaje se depărtează în adâncimea infinită, lăsându-l pe celălalt într-o singurătate absolută. Singurătatea este modul tragic de a exista în universul conceput de Ioan Kett Groza. În acest univers, bufnița apare obsesiv, luând o înfățișare monstruoasă și amenințătoare, cu labe enorme și ghiare înfricoșătoare. Ea nu mai este anticul simbol al înțelepciunii, ci amintește spaima pe care o provoca în nopțile copilăriei.

Fantezia lui Kett stabilește uneori analogii surprinzătoare. O frânghie atârnată de un perete se metamorfozează într-un șarpe, simbolul unui pericol iminent. Ființa umană este amenințată din direcții neprevăzute. O angoasă a pus stăpânire asupra ei. Universul însuși este bântuit de spaimă. De pe întinderea fără sfârșit a pământului, copaci scheletici, atinși de o boală incurabilă, ridică brațe patetice spre cerul dens și greu. „Vâlva furtunii”, întruchipare de basm cu cap de pasăre și trup de șarpe străbate spațiul ca o stihie. Luna are un chip halucinant care tulbură somnul câmpiei.

Ființa umană nu are nici o ieșire din acest univers decât visul. Cele mai neînsemnate obiecte provoacă visul. Un cufăr vechi, coborât din podul amintirilor, se deschide larg lăsând să se reverse din el imaginea peisajului stâncos al unei Grecii imaginare. Într-un geamantan de lemn ne întâmpină imaginea unei Veneții extrem de colorate. Alături de cufăr și de geamantan stau liniștite capsulele de mac, simboluri ale visului nepedepsit. Capsulele de mac apar în cele mai neașteptate locuri. Pe o masă cioplită rudimentar, alături de alimentele obișnuite ale omului de la țară sau într-un buchet de flori de câmp, într-o oală plasată în mijlocul unei câmpii sterpe, semn că visul ne poartă pretutindeni. Visul se îngemănează totdeauna cu aspirația spre frumos. În preajma florilor, Kett pictează adeseori păsări. Sunt foarte frumoase păsările sale. O eleganță a liniei, dar și o energie conținută în trupurile lor fac din ele o prezență vie. Micile zburătoare, atât de gingașe, sunt slobode în văzduh, asemeni visului și imaginației.

Dar visul este o formă de evadare nu numai din mediocritatea lumii exterioare, ci și din noi înșine. Dintr-un ceasornic de buzunar, așezat lângă niște bolovani, iese un cal care se îndreaptă spre un peisaj însorit. Ieșirea din carcasa instrumentului care măsoară durata noastră concretă semnifică accesul într-un alt timp, ideal. Calul este motivul cel mai frecvent în pictura lui Kett. El este văzut întotdeauna în alergare.

Printre atâtea simboluri apare, în unele lucrări, imaginea satului. Asemeni lui Chagall care își purta în suflet Vitebskul natal, Ioan Kett Groza are nostalgia locului unde a copilărit. Un

grup de case miniaturale și un turn de biserică, plasate pe dunga orizontului îndepărtat, alături o căpiță de fân, o poartă, un căuc și o oală în care se află aceleași capsule de mac sau flori de câmp, sugerează, ca un fel de „pars pro toto”, paradisul copilăriei. Există o tânjire romantică, în aceste lucrări, sau mai degrabă o aspirație spre acel timp lipsit de tensiuni și neliniște. Într-unul din tablouri, Kett înfățișează un cuplu într-o stare de beatitudine, așezat pe o insulă. Până la acea insulă trebuie să străbați un labirint care înaintază în mare, ca un promontoriu. Dar labirintul este fără ieșire! Să fie căutarea armoniei un vis zadarnic? Un cântec încheiat brutal, cum vrea să ne convingă imaginea unei viori rupte în două și cu marginile zdrențuite, într-o lucrare în care pictorul evocă moartea unui prieten?

Pictura lui Kett ne îndeamnă să visăm cu ochii deschiși, în deplină luciditate. În acest punct, arta lui se delimitează de estetica strictă a suprarealismului. Adoptând structurile visului, Kett nu se abandonează unui dicteu automatic. El construiește o imagine aparent suprarealistă, dar supusă controlului rațional. Procedeele suprarealiste i-au permis acestui pictor înzestrat cu imaginație, să încifreze obiectele lumii reale, să așeze în ele un gând propriu. El se apropie de lumea reală pe calea poetică a analogiei comprimate în metafore și simboluri. Descifrarea acestora reclamă un efort intelectual, de aceea pictura lui Kett nu place tuturor și mai ales acelor care caută numai, sau în primul rând, deliciile și mirajul culorii. În arta lui Kett, fantezia se împletește cu reflecția dureroasă asupra condiției umane. Din aceste demersuri conjugate s-a născut o pictură care se adresează mai mult spiritului, decât ochiului. Ea oferă satisfacții numai dacă este privită din această perspectivă.

Delia Brândușescu sau întoarcerea la izvoare

Delia Brândușescu face parte din categoria acelor sculptori români care au descoperit, în perimetrul civilizației noastre vechi, motivele unei arte moderne și originale. Ea abordează în egală măsură piatra și lemnul, dar ni se pare că în acesta din urmă s-a apropiat cel mai mult de sensul adânc al experienței noastre milenare. Asemeni cioplitorului țăran, Delia Brândușescu tinde spre forme simple, emblematice. Forma este supusă unui proces de abstractizare, dar acesta nu se desfășoară sub porunca unei geometrii situate în spațiul pur al spiritului plăsmuitor. Geometrismul formelor create de Delia Brândușescu este legat de acele categorii ale „organicului” pe care Blaga le-a atribuit trăirii și simțirii noastre specifice și prin care am dobândit un profil aparte în orizontul bizantin. Geometrismul bizantin poate eșua în „abstracțiunea moartă și fără vibrație”, în clișeu hieratic. Țăranul român a știut să ocolească această primejdie, prin aplicarea unei tehnici speciale, „organice”, care nu se bazează pe utilizarea riglei „reale sau imaginare”. Muchiile lucrurilor ieșite din mână sa manifestă „abateri vii” de la definiția liniei. În acest spirit, Delia Brândușescu cioplește lemnul cu o decizie virilă, urmele daltei sale imprimă formei o pulsație care înregistrează zvâcnirile inimii. Oricât de abstracte și oricât de geometrice ar fi, formele sale păstrează senzația vieții. Lemnul însuși are o viață ascunsă în fibrele sale, iar artista se simte îndemnată s-o pună în evidență, prin

mijloacele sale tehnice. Această înțelegere a formei în funcție de material și de substratul sufletesc ancestral i-a permis artistei să evite capcana unui decorativism facil. Ea nu a creat niște „forme frumoase”, golite de substanță. Apropiindu-se cu pasiune de tradiția noastră autentică, Delia Brândușescu și-a dat seama că satul arhaic a trăit dincolo de realitatea imediată, palpabilă. În acest univers magic a domnit analogia prin care obiectele au fost convertite în „semne” ale unor forțe ascunse. Aproape toate lucrările Deliei Brândușescu sunt asemenea „semne”. Artista posedă o gândire plastică metaforizantă. Fiecare formă creată de ea cuprinde o aluzie la ceva care depășește epiderma înșelătoare a lucrurilor. „Răscrucea apelor”, de pildă, seamănă vag cu un jgheab. „Semn pentru apă” este pur și simplu o invenție a artistei, o invenție în spiritul țăranesc, forma aducând mai degrabă cu un lanț, dar ale cărui verigi înșiruite sugerează uimitor cursul apei.

În sculptura Deliei Brândușescu, apa, ca element primordial, constituie un motiv predilect. Imaginea apei aduce cu sine ideea de curgere. Și „Drumul” este o curgere în spațiu și timp. Această temă a tratat-o în lemn dar și într-o lucrare în piatră, pentru simpozionul de la Villányi (Ungaria). În această lucrare, desfășurarea lineară a unor forme abstracte, secționată, în centru, de un plan vertical, sugerează „suișul” și „coborâșul”, poate al vieții însăși. În această curgere eternă, artista simte nevoia să fixeze uneori, un reper, un „semn arhaic”. O dorință de stopare a curgerii? Oricât de inexplicite ar părea uneori formele create de Delia Brândușescu, ele sunt totdeauna niște metafore care nu-și pierd înărcătura poetică. Adâncimea ideatică a sculpturii sale revelează o vibrație umană, în fața existenței, luată ca totalitate. În fond, dincolo de energia cu care izbește daltă și dincolo de duritatea pietrei sau a lemnului, se ascunde o făptură delicată și visătoare.

Ioan Gndt - de la tehnică la artă

Graficianul Ioan Gndt îmbină în ființa sa preocupările unui om de știință cu darurile unui poet. Atracția lui pentru lumea vechiului sat românesc pornește din dragostea sinceră a unui cercetător care urmărește să descopere „documente”. Nu întâmplător, un ciclu de lucrări poartă chiar titlul „Documentație în Maramureș”. Impresia de „document” este datorată atât mijloacelor tehnice utilizate, cât și griiei de a înregistra exhaustiv elementele componente ale vestigiilor investigate.

Contactul lui cu realitatea este mijlocit de aparatul de fotografiat, cu ajutorul căruia obține o imagine „obiectivă”. Această imagine, proiectată apoi pe suportul de hârtie, prin alte mijloace tehnice, constituie „materia primă” asupra căreia artistul intervine cu creionul și culoarea. Produsul final al acestor operații și intervenții conjugate este opera de artă. Prin combinarea unor mijloace tehnice cu intervențiile directe asupra imaginii, Ioan Gndt efectuează o lărgire a conceptului de grafică, în sensul unor căutări novatoare din această epocă hipertehnicizată. Folosind cuvintele lui René Passeron, am putea spune că, pentru Ioan Gndt aparatul de fotografiat este „o prelungire tehnică a propriului său organism în acțiune”¹. Demersul în care este introdus acest instrument îi permite artistului exercitarea tuturor facultăților sale spirituale. Nu știm dacă, în punctul inițial,

¹ René Passeron, **Opera picturală și funcțiile aparenței**, Edit. Meridiane, București, 1982, p.12.

primează impulsurile afective sau o idee călăuzitoare, elaborată anticipat. Situat în fața realității, Ioan Ghandt își alege unghiul de vedere și fixează centrul de interes al imaginii. Nu-l preocupă spațiul și nici mediul înconjurător. Obiectele sunt aduse într-un plan foarte apropiat pentru a fi privite cu o maximă insistență. Această insistență ne face să ne dăm seama că ele sunt ceea ce par a fi, dar mai sunt și „altceva”. Dincolo de „obiectivitatea” lor, se strecoară o ambiguitate din care se naște starea de poezie. În imaginația acestui artist, lucrurile suferă metamorfoze. Într-un tablou, niște roți de căruță, proptite de un zid, sunt „eroii” unei epopei uitate. În spatele lor se află un trecut lung. Oare ce drumuri au străbătut până ce au ajuns în această stare? Acum, scoase din rostul lor, ele zac învăluite de privirea calmă a artistului. Pe rând, casa de lemn, acoperită cu șindrilă, grajdul, jugul, grapa, grebla, coșnițele de albine din nuiele împletite, un „târnaț” cu o fereastră și o ușă de cămară cu o încuietore primitivă ne conduc într-un univers în care timpul s-a oprit. Lumina irizată depune asupra acestui univers, o betelă de nuanțe, alcătuită din griuri subtile, roșuri pale, ocruri calde și albăstriuri diafane. Deși nicăieri nu este figurat, undeva, în prejma acestor lucruri vechi stăruie omul pe care nu-l putem bănuși decât bătrân sau, mai exact, fără vârstă. Ioan Ghandt nu reconstituie o lume arhaică, ci o sugerează. Imaginile create de el sunt de fapt niște „documente lirice”. Farmecul artei sale se naște din discreția cu care ne dezvăluie o lume foarte îndepărtată în timp, dar căreia îi conferă o frapantă realitate. Folosirea aparatului de fotografiat nu l-a făcut să eșueze într-un foto-realism arid, deoarece în demersul său descoperim întotdeauna prezența spiritului care domină materia.

Rudolf Kocsis și spiritul formelor

Rudolf Kocsis este un sculptor preocupat de recuperarea unor forme și moduri istorice de gândire artistică. Operația nu e simplă. Ea presupune analiză, selecție și reinterpretare. În acest ultim moment al demersului său se petrece actul creator, în urma căruia forma veche dobândește o identitate nouă. Sculptorul efectuează o asemenea purificare a formei vechi, încât ceea ce obține la capătul acestui proces, nu mai amintește decât aluziv punctul de pornire. Aceasta pentru că, pe lângă o capacitate de analiză, Rudolf Kocsis este înzestrat cu o remarcabilă fantezie plăsmuitoare. După ce extrage forma din contextul original, Rudolf Kocsis o introduce într-o structură nouă, cu valențe estetice și conotații ideatice noi. În interiorul noii structuri și împreună cu aceasta, forma atinge o simplitate atât de accentuată, încât devine aproape ermetică.

Tendința spre forma simplă, esențială, provine din arta bizantină asupra căreia Rudolf Kocsis și-a îndreptat atenția, în anii studenției, când a petrecut mult timp în preajma mănăstirilor din nordul Moldovei. Meditația asupra icoanei bizantine l-a familiarizat cu modul elementarizant de a gândi forma. Stilizarea practică de el nu tinde însă spre un abstracționism excesiv conceptual, deoarece „ideea” pe care o încorporează în forma nouă nu-i ruptă de „trăire”. Pentru Rudolf Kocsis, formele vechi la care face apel sunt fragmente vii ale unor lumi care au dispărut. Folosindu-le ca motive pentru o operă nouă, artistul ne provoacă să privim dincolo de ele, spre acele lumi care le-au dat

naștere. Plecând, de pildă, de la coiful armurii medievale, el aplică pe forma nouă, cioplită în lemn, motivul vizierii, ca un simbol al modului de a vedea lumea într-o anumită epocă istorică. Fără să vrem ne întrebăm, oare cum se înfățișa acea lume privită prin vizieră? Să considerăm demersul lui Rudolf Kocsis, o expresie a unui suflet romantic? Nu, pentru că el nu-și propune idealizarea unui trecut. Artistul nu are nostalgii. Dorința lui este de a pătrunde imaginar, prin mijlocirea formelor, în lumea antică (egipteană sau persană) și în lumea medievală (bizantină sau gotică). Dacă acceptăm o cunoscută distincție între cei doi termeni, am putea spune că în formele elaborate de Rudolf Kocsis aflăm mai mult „spirit” decât „suflet”. Artistul nu manifestă un atașament afectiv față de epocile revolute. Pasiunea lui se consumă în cunoașterea lor. O singură excepție descoperim în formele inspirate de lumea gotică. Motivul principal îl constituie figura lui Crist din arta statuară a goticului târziu. În sacrificiul lui Crist, Rudolf Kocsis sesizează o dramă etern umană pe care o tratează cu o maximă sobrietate, în forme „descărnate”, sublimite. Aceste forme austere semnifică primatul spiritului asupra materiei. Materia („carnea”) este repudiată în numele păcatului originar. Din lumea goticului, Rudolf Kocsis a desprins un principiu de viață activă. Omul gotic se salvează prin propriul său efort, îndreptat de jos în sus, către Dumnezeu.

Din simbolistica medievală, Rudolf Kocsis a ales motivul oglinzii. Asocierea insolită a unor materiale incompatibile, lemnul și sticla, pare forțată și gratuită. Dar, privindu-te în oglinda încastrată într-o lucrare ce evocă pe Crist răstignit îți vezi, de fapt, chipul propriu, integrat ingenios în opera artistului. Peste imaginea lui Crist se suprapune imaginea unui om de azi. Drama cristică devine astfel drama ta și a tuturor.

Ideea dramei umane este reluată într-o simbolistică profană, în ciclul consacrat recuperării kitsch-ului. În concepția lui Rudolf Kocsis, kitsch-ul nu-i doar un subprodus artistic, condamnat de un gust elevat. El poate fi - și este, de fapt - un simbol cu o largă semnificație. Există o epocă kitsch. Avem o existență kitsch. Trăim înconjurați de kitsch, într-o lume a kitsch-ului.

Din această lume a kitsch-ului, Rudolf Kocsis a ales păpușa de porțelan, pe care o sparge în bucăți și o recompune, într-o cavitate scobită în corpul lucrărilor. Inserția kitsch-ului în operă nu constituie pentru Rudolf Kocsis, un joc gratuit sau un amuzament. Ca și în celelalte cercetări ale sale, artistul este impulsionat de o curiozitate asemănătoare celei a omului de știință. Kitsch-ul îi permite studierea unui tip de reacție umană, într-o lume caracterizată de o „stare de alienare în fața obiectelor” (Abraham Moles). Demersul său este serios. El nu persiflează această lume, ci încearcă s-o înțeleagă.

Dorința de a cunoaște îl menține aproape de fenomene, dar nu-l face să eșueze într-un stil „kitsch”. Rudolf Kocsis se dovedește un explorator postmodern pentru care stilizarea bizantină și spiritul gotic se pot întâlni în forme noi. Fiind foarte tânăr, el nu se va opri aici. Suntem siguri, însă, că el va căuta mereu forme care trimit gândul dincolo de ele, în sfera înaltă a ideii.

Sándor Bartha și căutările postmoderne

Pictorul Sándor Bartha are o sensibilitate și o gândire marcate acut de acest sfârșit de veac și mileniu. Frenesia cu care se lansează în experiențe de tot felul (instalații, performance, colaj, intermedia, intervenții în peisajul urban) ne oferă imaginea unei giruete ce indică în fiecare clipă direcția din care bate vântul. În adâncul cugetului său sălășluiește teama de provincialism care îl transformă într-un căutător pasionat de drumuri noi. Multitudinea preocupărilor și direcțiilor sale ne împiedică să-l definim riguros. Am putea spune că Sándor Bartha face parte din categoria largă a „pictorilor-graficieni”. Despre lucrările executate de cele mai multe ori în tușuri colorate, nu putem afirma niciodată cu exactitate, cât aparțin pictorului și cât graficianului. Și de fapt nici n-are importanță. Acest tânăr artist simte doar nevoia de a se exprima cât mai direct, într-o imagine care înregistrează fidel tribulațiile imprevizibile ale unui spirit ce țintește Absolutul. Această tentativă temerară imprimă o notă dramatică artei sale. Traseele întortocheate ale liniilor transcriu descărcările continue ale tensiunilor din stratul ultim al ființei. Uneori ele înscriu unghiuri ascuțite, agresive, care străpung cu violență spațiul alb al hârtiei. Dincolo de angosta sfârșitului de veac, gestul acestui artist este apăsător afirmativ. Spațiul rămas alb al hârtiei nu se confundă cu neantul, artistul știe să-l activeze, atrăgându-l în rețeaua de linii și pete de culoare. Culori „crude”, un roșu permanent și un verde de smarald de o maximă intensitate contribuie la realizarea unei

imagini șocante, aflate la limita expresionismului abstract. În interiorul acestei imagini apare obsesiv un element figurativ care evocă un havuz. O jerbă de apă se arcuiește cu o grație rococo, trezind în mintea noastră asociații bogate în semnificații. Apa este o „substanță primordială”, din care toate formele se nasc și în care toate se reîntorc (Mircea Eliade). Ea este simbolul vieții, al renașterii și regenerării. „Apa vie” domină imaginarul popoarelor lumii pe o vastă întindere geografică. Folosit ca un laitmotiv, havuzul lui Sándor Bartha constituie un reper ferm în dinamismul uneori brownian al lucrărilor sale. El ține de un inconștient creator care depozitează arhetipurile legate de manifestările și sensul permanent al vieții.

În paralel cu aceste lucrări și aparent paradoxal, într-o serie de compoziții, Sándor Bartha se exprimă într-un registru liric deadreptul gingaș. Aici, o linie subțire, fluentă, cu duct egal, care ne aduce aminte de cea a lui Picasso din unele desene târzii ale sale, împreună cu pete de culoare transparente, concură la realizarea unor imagini epurate de orice conținut narativ, dar care evocă ciudat schemele compoziționale ale trecento-ului lui Giotto și Duccio. „Personajele”, adică niște alcătuiți întâmplătoare de linii și pete, sunt plasate de o parte și de alta a centrului alb al hârtiei asemeni Madonei și Îngerului într-o „Bunăvestire”. Imaginea este redusă la pure raporturi între „plin” și „gol”. Această întoarcere la schemele trecento-ului cuprinde o secretă aspirație către beatitudinea încercată de acei pictori împăcați cu Dumnezeu. Pictura lui Bartha se naște dintr-un fond abisal a cărui bogăție de tendințe și forme constituie o garanție pentru evoluția sa până la acea împlinire care poartă numele de operă. Până atunci acest artist continuă să experimenteze cu o vădită plăcere ludică. Oricât de insignifiante ar fi unele lucruri pe care le întâlnește în cale, acestea pot deveni pretextul unor combinații surprinzătoare. Fotografii de epocă, bucăți de piele sau de broderie veche, niște nasturi derizorii constituie materia unei serii de colaje în care descoperim un joc cerebral, efectuat „la rece”, care nu angajează decât un compartiment al ființei. Marea artă nu poate să apară în aceste experimente, dar Bartha este conștient

de impasul postmodern și în căutările sale se simte nevoit să încerce totul în speranța unei deschideri și a unei mutații.

Un demers ce tinde spre o abstractizare conceptuală și în același timp o manifestare-spectacol ne întâmpină în instalațiile sale. Una din acestea, intitulată „Sarcophagus”, este mai mult decât edificatoare. Experiența este concepută pe ideea de manipulare prin mass media, în cadrul unei expoziții al cărui titlu este un ingenios joc de... litere: „MEdiA CULPA”! Lucrarea în sine („instalația”) vrea să demonstreze pe viu și să demonteze tehnic fenomenul manipulării. Într-o încăpere îngustă (un coridor închis), un personaj este filmat de trei camere video, în timp ce citește un text consacrat tocmai temei propuse. Reacțiile și modificările de expresie ale personajului sunt transmise pentru privitorul din exterior, pe trei monitoare încastrate în peretele încăperii. Experiența cade alături, deoarece cele trei monitoare nu **deformează** fața adevărată a personajului și nu induce în spiritul privitorului o idee falsă (ceea ce ține de rolul real al manipulării). Indiferent cât de inteligente (și ele sunt efectiv inteligente) și incitante ni se par aceste experiențe, nu scăpăm de convingerea că nici acestea nu dau naștere unei arte „aere perenius”. Ele se integrează unei mode, e drept, unei mode care reflectă timpul nostru. După aceste experiențe, Sándor Bartha se întoarce mereu la pensulă și culori, la peniță și tuș. Din ciocnirea între fondul său abisal și intelectul care problematizează condiția umană la sfârșit de veac și mileniu suntem siguri că se va ivi o creație originală și durabilă.

Miniaturi plastice

1. **Maria Tamaș** este un gravor remarcabil. Îndrăzneala de a recurge la tehnicile consacrate ale unor mari maeștrii din trecut (acvaforte, acvatinta) este dublată de stăpânirea deplină a unui meșteșug pretențios și din această cauză prea puțin practicat azi. Meritul ei incontestabil este de a fi reușit să obțină o expresie nouă, folosind aceste tehnici considerate "clasice". Calitatea lucrărilor sale este generată în egală măsură de finețea execuției și modernitatea sensibilității. Gradația valorilor sugerează o atmosferă ce pare că aparține altei lumi. Peisaje imaginare înfățișează o planetă amenințată de un pericol îngrozitor. O senzație de pustietate se degajă din aceste lucrări, în care lirismul discret al artistei este controlat de luciditate.

2. Demersul artistic al **Luminiței Penișoară** se înscrie în tradiția postimpresionismului românesc. Pe fondul acestuia, ea a realizat o pictură feminină, delicată, luminoasă și calmă. Naturile statice, florile, interioarele și peisajele sale de mici dimensiuni au o notă intimistă. Chiar și atunci când adoptă unele soluții compoziționale mai curajoase (cu o vagă aparență suprarealistă), pictura sa nu depășește limitele unui decorativism agreabil. Împrumutarea unor formule care nu sunt potrivite cu firea ei se dovedește o aventură și artista revine cuminte la propriile sale mijloace de expresie.

Spirit optimist, Luminița Penișoară se manifestă cu o sinceritate cuceritoare în culoare. Organizarea cromatică a tablourilor sale, bazată totdeauna pe o dominantă caldă (în

special roșul sau galbenul), precum și luminozitatea acestora, generată de energia iradiantă a culorilor pure, așternute pe suprafețe mari, transmit un sentiment stenic. Artista nu forțază însă paleta și nu-i smulge niciodată intensități excesive. Sensibilitatea ei autentică își găsește expresia deplină în armonia cromatică a ansamblului. Ocolind problemele dificile, pictura Luminiței Penișoară, dovedește un atașament ferm față de bucuriile simple ale vieții.

3. Graficiană **Margareta Simo** face parte din categoria artiștilor preocupați să exploreze propriile lor subterane sufletești. De cele mai multe ori, linia desenului său se naște dintr-un impuls dureros. Gestul ei creator constituie o încercare repetată de a se elibera de o neliniște chinuitoare, transmițând-o formelor trasate pe coala de hârtie. În universul său descoperim asocieri surprinzătoare de figuri ciudate care trimit gândul la suprarealismul poetic al lui Chagall. Lucruri și ființe care n-au nici o legătură între ele, în lumea reală, plutesc firesc în spațiul compozițiilor sale. Imaginea pare o proiecție a unui vis sau mai degrabă a unui coșmar. Chipurile oamenilor degajă resemnarea tristă a unor învinși. Uneori îngrijorarea ușor burlescă a acestor chipuri ne amintește personajele lui Bosch. Dar Margareta Simo urmărește nu atât monstruosul, cât derizoriul condiției umane. Ea învâluie fapăturile sale cu un fel de ironie tandră care ni le apropie fratern. Ființa umană are dreptul la compasiune și la speranța într-o lume mai îngăduitoare. Zbuciumul lăuntric al artistei s-a convertit astfel într-un mesaj către semenii săi.

4. **Anamaria More Șaghi** a abordat, în ultimul timp, tehnici diverse (desen, pastel, imprimeu, tehnică mixtă), dar ea s-a impus decisiv prin lucrările sale de tapiserie. Modul său de a țese duce la tradiția „păretarului”, ca urmare, în concepția sa, tapiseria constituie un decor textil destinat pereților unor încăperi. Principalul său mijloc de expresie este culoarea. În cromatica sa intră foarte puține tonuri: brunuri, roșuri întunecate, galbenuri dense și ocruuri prețioase. Artista le folosește pentru a realiza o compoziție picturală, cu o rezonanță gravă. Prin această însușire,

tapiseria Anamariei More Șaghi poate participa la realizarea unei atmosfere intime propice meditației.

5. **Petru Stoicu** a pornit de la mitologia românească, pe care a interpretat-o în forme moderne. De cele mai multe ori, formele sale au devenit simboluri ce se „citesc” cu ușurință. Ele trimit la un univers agrar, în care obiectele participă la un ritual străvechi. Tânărul sculptor se află pe urmele lui Brâncuși, dar își caută încă drumul propriu. Petru Stoicu posedă însă o energie care reclamă o exprimare în volume mari. Lucrarea sa din poiana de la Căsoaia (1985), cu titlul poetic „Prag de lumină”, indică înclinația pentru un limbaj plastic simplu, în care volumele tăiate în linii și muchii drepte se assemblează într-o arhitectură severă, ce dă impresia că s-a născut odată cu mediul natural înconjurător. Geometrismul limpede, exprimarea directă și legătura cu pământul constituie elementele definitorii ale unui posibil stil.

6. După un debut promițător, în care se revela un talent cu multiple disponibilități, graficianul **Adrian Selegan** s-a cantonat foarte curând în domeniul restrâns al ex-libris-ului. Participarea sa cu lucrări de acest gen, la diferite concursuri naționale și internaționale, i-a adus satisfacția unor premii și mențiuni elogioase. Deși regretăm că nu și-a valorificat întregul său potențial, nu-i putem trece cu vederea meritele, deoarece ex-libris-urile lui sunt mai mult decât niște simple „semne de proprietate”, menite să împodobească prima filă a unor cărți.

Printr-o interpretare „necanonică” a temelor propuse, el a reușit să depășească limitele parcimonioase ale unui gen de artă minor. Ex-libris-urile sale sunt de fapt creații originale și independente, care se integrează firesc gravurii de șevalet.

După modelul vechilor stampe, Adrian Selegan organizează compoziția în registre suprapuse, ocupă întregul spațiu al imaginii cu aglomerări de elemente, aplică voit unele „stângăcii” de perspectivă, dirijează luminile și umbrele prin procedeul valorației renașcentiste pentru a obține o anumită „atmosferă” ce generează farmecul aparte al ex-libris-urilor sale.

Sub această aparență muzeală se ascunde, însă, un artist modern, obsedat de idealul virtuozității tehnice.

7. După absolvirea Institutului, sculptorul **Dumitru Paina** s-a manifestat mult timp contradictoriu, pendulând între un figurativism tradițional și un decorativism elegant. În această din urmă direcție, el a realizat câteva lucrări notabile. Am descoperit în acestea, o tendință artizanală de perfecțiune formală care conduce la obținerea unor obiecte frumoase în sine, fără a avea vreo conotație "filozofică".

Sculptorul a operat o deschidere spre o sculptură cu o semnificație mai înaltă, dar păstrând forma decorativă, în lucrarea sa de la Căsoaia ("Reflectare", 1985). În aceasta, el a dovedit că este un cioplitor capabil să se exprime sintetic, în planuri mari, tăiate geometric. De aici va porni, probabil, la elaborarea unui stil pe măsura talentului său.

8. **Viorel Simulov** este un expresionist abstract, pictura lui apare ca o erupție din adânc, dintr-un adânc biologic. Culoarea singură îi este suficientă pentru a traduce clocotul său vital. Impulsurile lăuntrice sunt atât de puternice încât culoarea este cuprinsă de o forță de expansiune, pentru care cadrul compoziției devine strâmt. Acest vitalism constituie de fapt o exaltare a valorilor vieții și implicit o respingere a tot ce se împotrivesc manifestării ei depline. Nu întâmplător culoarea sa predilectă, cea care revine ca un leitmotiv în compozițiile sale este roșul aprins. Pentru Viorel Simulov, viața și arta înseamnă ardere intensă.

9. Pictura lui **Ioan Galea** tinde să exprime un strat ultim al ființei. Tonul ei este sumbru. Oricât ar părea de ciudat, la prima vedere, Galea folosește culoarea asemeni unui pictor bizantin. Expresionismul său este simbolic, iar culorile lui dobândesc semnificații care depășesc realitatea materială. Ele se spiritualizează, fiind pătrunse de un fior transcendent. Culoarea predilectă este negrul, un negru compact care poate să însemne spațiul mundan, lumea noastră. În interiorul acestui spațiu se

instalează, uneori, ca un nucleu central, alteori doar ca niște fulgere, aurul. Este simbolul luminii necreate, pe care artiștii bizantini au pictat-o pe fondul icoanelor. În acest expresionism simbolic al lui Ioan Galea pulsează conștiința religioasă a sfârșitului de veac și de mileniu.

10. Pictura abstractă a lui **Dacian Andoni** combină elementele de libertate și spontaneitate ale lui Jackson Pollok cu elaborarea cromatică a lui Rothko. Tânărul pictor arădean acoperă pânza cu mari suprafețe de culoare incendiară. Pasiunea ce se degajă din această revărsare de roșu și galben trădează o tendință expresionistă. Peste acest fond pictural, Andoni aplică trasee accidentale de culoare albă. În locul unei imagini, spațiul pânzei este ocupat de un eveniment sau o "acțiune". Pentru Andoni, importanța primordială în pictură o are însuși actul picturii.

11. **Maria Odry** a descoperit în tehnica acuarelei mijlocul cel mai potrivit pentru exprimarea unei sensibilități delicate. Lucrările sale înfățișează naturi statice (în care evită organizările compoziționale complicate) și mai ales peisaje. În acestea din urmă, culoarea așternută în zone mari și în straturi subțiri este străbătută de o lumină difuză, obținută prin udarea prealabilă a suportului de hârtie. Procedeele sunt simple, dar artista le mănuieste cu dezinvoltură. Din aceasta se naște farmecul lucrărilor sale. Fără a pune probleme care o depășesc, Maria Odry oferă cu generozitate o artă bazată pe sinceritatea sentimentului și plăcerea vizuală.

12. **Győngyi Pásztor-Boț** practică o tapiserie în relief. Tehnica de lucru este asemănătoare broderiei. Trăvialiul este trudnic. Artista lucrează, însă, sub imperiul unei stări sufletești care se transmite, în primul rând, compoziției cromatice. Starea sufletească o determină să aleagă dominantă de culoare, în funcție de care organizează ansamblul cromatic al lucrării. Întreaga artă a lui Győngyi Pásztor-Boț rezidă în orchestrarea unor nuanțe și tonuri rare, care nu au un corespondent pe o

paletă obișnuită. În unele lucrări predomină ocrurile. Sunt culorile culese de pe frunzele unei toamne târzii. În altele, culoarea dominantă este un albastru indecis, acompaniat de griuri albastre, care evocă o seară rece. Uneori compoziția este brăzdată de un roșu aprins sau un roșu întunecat, asemănător sângelui încheșat. Deși este o artă nefigurativă (doar câteva lucrări se bazează pe un motiv antropomorf), tapiseria lui Győngyi Pásztor-Boț nu-i ruptă de realitate. Fantezia artistei pornește de la obiecte din universul natural sau cultural. Una din lucrările sale, intitulată „Porți”, face trimiterea la portalul gotic. O altă lucrare sugerează o clepsidră. Alteori, tapiseria lui Győngyi Pásztor-Boț trădează o intenție ludică. Frânghii colorate, cusute în interiorul compoziției sau atârând liber, traduc o mișcare capricioasă, ce degajă plăcerea jocului. Cromatica și structura compozițională a lucrărilor lui Győngyi Pásztor-Boț revelează un suflet capabil să alterneze bucuria de a trăi viața în plenitudinea ei, cu melancolia luminoasă și gravitatea, cu spontaneitatea copilărească. Artistă caută „să spună” ceva chiar și atunci când recurge la compoziții abstracte, alcătuite exclusiv din frânghii colorate. Ea ne obligă să ne situăm în câmpul de sugestii al lucrărilor sale pentru a ne imagina câmpii înșorite, păduri cu rădăcini rebele de arbori sau peisaje selenare. Arta lui Győngyi Pásztor-Boț nu are o forță monumentală, dar ea se impune prin vibrațiile și căldura inimii.

REPERE ȘI TENDINȚE

Căsoaia, un univers spiritual

Tabăra de sculptură de la Căsoaia a primit inițial denumirea de "simpozion de sculptură". Termenul este pompos, prin rezonanța lui elină, dar impropriu. Desigur, toți artiștii care au creat aici au pornit de la o temă unică: restructurarea monumentală a unui spațiu dat. Cei mai mulți dintre cei care s-au perindat în poiana de la Căsoaia, pe parcursul celor 7 ediții ale taberei (1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985), au căutat să țină seama de datele naturale ale locului. Lupta cu vastitatea spațiului înconjurător a pus probleme dificile fiecăruia. Trebuie să avem însă în vedere că ansamblul sculptural s-a constituit treptat, prin fapta individuală și independentă a fiecărui artist în parte. Ansamblul nu este și nu putea să fie o "operă colectivă", asemeni unei catedrale medievale, în care contribuțiile diferitelor categorii de meșteri se contopesc armonios într-o creație anonimă. Nu a existat și nu a putut să existe un "plan" prealabil, urmărit și aplicat consecvent, de un "conducător de proiect", așa cum un Brunelleschi și-a dirijat armata de diverși trudituri pentru a înălța cupola domului din Florența. Căsoaia trebuie apreciată prin ceea ce s-a realizat aici de fapt, iar nu prin intențiile pe care i le atribuim. În primul rând, aici s-a încheiat o splendidă și exemplară fraternitate de breaslă. Artiștii tineri și vârstnici și-au însușit deopotrivă lecția de austeritate, de smerenie în fața pietrei, împărtășindu-și reciproc cunoștințele dobândite. Nu s-a manifestat o tendință unificatoare și nici o idee de grup. Nimeni nu s-a erijat în maestru orgolios, pe care ceilalți să-l asculte ceremonios. Pentru toți Căsoaia a însemnat un prilej fericit de

descătușare nestânjenită a unor energii creatoare care au suferit între pereții strâmți ai atelierelor. Acest elan sufletesc s-a transmis întregului ansamblu sculptural de la Căsoaia. Cine se plimbă acum în acest adevărat parc de sculptură, simte că se află într-un spațiu al libertății spiritului și aceasta nu-i puțin. Pleci de aici cu convingerea în resursele inepuizabile ale artei statuare românești și în cele ale spiritului românesc însuși.

Niciunul dintre artiștii care au participat la Căsoaia nu a coborât munca sa la nivelul incert al unui simplu experiment. Fiecare a avut în vedere realizarea unei opere depline, înzestrate cu forța de a înfrunta timpul. Unele dintre aceste opere nu le putem imagina decât aici, în zarea munților din vestul țării. Unde ar sta mai bine decât aici "Altarul dacic" al lui George Apostu ?

Altele însă ar putea fi transplantate cu ușurință într-un alt spațiu. "Arborele bizantin" al lui Al. Gheorghită l-am putea vedea în chenarul verde al unui scuar citadin, "Arlechinii" lui Ion Pârvan ne-ar putea întâmpina la intrarea unui parc îndemnându-ne la o meditație peripatetică, iar "Cumpăna cerului" a lui Florentin Tănăsescu, poate înlocui o troiță într-un spațiu pios. Poate nicăieri, în nici o altă tabără, sculptorii noștri n-au reușit o comuniune atât de adâncă și subtilă, cu taina locului ca la Căsoaia. Și nu întâmplător multe din lucrările de aici degajă un "nescio quid" aproape religios. Putem vorbi de o religiozitate pură și desigur neprogramată, izvorâtă spontan din sufletul artiștilor. Poiana, înălțată pe un deal cu o pantă domoală și înconjurată, în cea mai mare parte de pădure, concentrează lumina diminetilor de vară, ca într-un focar pentru a o răsfârge apoi asupra lucrărilor de sculptură, potențându-le mesajul spiritual. Țăranii, oamenii locului, au sesizat această nouă calitate a poienei lor și au rebotezat-o inspirat "La icoane". Nu, Căsoaia nu este o simplă replică a Măgurei Buzăului ! Ea nu este mai mult, ci "altceva", un univers spiritual în care fără să vrei pășești ca într-un templu.

George Apostu - Altarul dacic (1979)

Altarul ridicat de George Apostu în poiana de la Căsoaia nu evocă celebrele sanctuare dacice din Munții Orăștiei. Gândindu-se la strămoșii noștrii, marele sculptor a preluat de la ei o idee, iar nu o morfologie. Dacii își construiau sanctuarele pe înălțimi, dar își trimiteau solii în cer. Spiritul profund al lui Apostu a procedat la o reinterpretare a acestor date, în sens creștin. Altarul său este o nișă de proscomidie ortodoxă (așa cum o găsim în multe din vechile noastre biserici), așezată pe un stâlp înalt, cu fețele concave, menite să capteze și să reflecte intens lumina. Curbele energice ale stâlpului imprimă monumentului o elansare maiestooasă în spațiu.

Viziunea lui Apostu contrazice flagrant sofianicul blagian. Omul său nu așteaptă prosternat coborârea harului divin asupra sa, ci urcă el însuși în întâmpinarea acestuia. Altarul ne conduce spre o realitate considerată sacră. El este un obiect creat de un om ca semn al participării sale la miracolul cosmic ce cuprinde poiana, pădurea și cerul de deasupra. „Natura întreagă este susceptibilă să se dezvăluie ca sacralitate cosmică. Cosmosul în totalitate poate să devină o hierofanie“. (Mircea Eliade).

În zilele petrecute în poiana de la Căsoaia, cioplinind altarul său, George Apostu s-a aflat în preajama lui Dumnezeu. Ne-a lăsat opera sa, un reper durabil în Marea Trecere.

Aurelian Bolea - Rugăciune (In memoriam), 1979

„Rugăciunea“ lui Aurelian Bolea înfățișează un nud feminin îngenuncheat, cu forme opulente, înscrise într-o curbă largă ce sugerează o senzualitate calmă. Aceste date sumare sunt suficiente pentru a ne da seama că viziunea lui Bolea nu are nimic comun cu hieratismul lui Brâncuși. Dacă dorim să-i găsim o înrudire în arta românească, gândul ne poartă cu ușurință spre viziunea robustă, vitalistă, a lui Cornel Medrea. Bolea simplifică, înlătură detaliile formei, reține doar esențialul, dar sinteza obținută nu repudiază organicul. Femeia îngenuncheată este o

făptură reală, alcătuită deopotrivă din carne și suflet. În actul rugăciunii, ea cere izbăvire pentru întreaga ei ființă.

Nu este vorba de o mai puțină spiritualitate, în „Rugăciunea” lui Bolea, decât în cea a lui Brâncuși, ci de o altă înțelegere a trăirii creștine. Opera lui Brâncuși exprimă o aspră ascetică, o desprindere totală de cele lumești. Aurelian Bolea cioplește piatra sub impulsul unei curățenii sufletești desăvârșite, dar trăirea sa întru cele cerești nu se opune celor pământești. Senzualitatea pe care o degajă opera sa este de fapt inocentă. În atitudinea impusă trupului femeii descoperim nu atât „reculegerea în fața morții” (Ionel Jianu) cât smerenia ființei umane în fața măreției divine.

Alexandru Gheorghiță - Arborele bizantin (1981)

Alexandru Gheorghiță a recurs la arhitectura medievală românească, împrumutând motivul arcului în plin cintru de tradiție bizantină, pentru a crea o metaforă plastică încărcată de sugestii. În partea superioară a compoziției, curbele mai multor arce se întretaie urmând o ritmică elegantă și calmă, evocând frunzișul bogat al unui arbore secular. Trunchiul puternic pe care se sprijină compoziția este marcat de niște caneluri terminate în arc semicircular, asemănătoare unor firide sau ocnite. Un stejar și un colț de mănăstire moldovenească sau contopit în imaginația acestui sculptor-poet. Pe fațada bisericilor din epoca lui Ștefan cel Mare, firidele și ocnitele suprapuse subliniază tendința de înălțare specifică unei arhitecturi plăsmuite la încrucișarea dintre răsărit și apus. Nu întâmplător, Alexandru Gheorghiță a înălțat la Căsoaia, în ediția din 1979, și un „Arbore gotic”.

Arborele bizantin exprimă una din coordonatele spiritului românesc. Nici o urmă de „literatură” nu a intrat însă în universul de sugestii al acestui sculptor. Geometria purificatoare, care a prezidat demersul său, își extrage puterea expresivă din modul românesc de a concepe forma, mod pe care Brâncuși l-a ridicat la rang universal.

Modalitățile tehnice ale lui Alexandru Gheorghiță urmăresc obținerea unor suprafețe fin granulate care asigură

monumentului un regim propriu de lumină, alcătuit din multiple reverberații. Este o lumină care îmbie la reverie.

Florentin Tănăsescu - Cumpăna cerului (1983)

Privită de la distanță, "Cumpăna cerului" pare o troiță. Văzută din apropiere, ea reprezintă o compoziție complexă, în care elementele structrice participă împreună cu cele decorative la realizarea unei imagini de o tulburătoare încărcătură spirituală.

Pe o masă de altar, așezată pe un picior central, Florentin Tănăsescu a plasat un panou masiv vertical, în care a sculptat, în basorelief, trei trupuri umane stilizate, având brațele deschise în formă de cruce. Deasupra acestora, el a redat, într-un ușor relief, unduirea unor nori. Articularea acestor elemente, în același timp decorative și simbolice, într-un ritm ascendent, generează iluzia că făptura umană se desprinde de masa jertfei și se îndreaptă spre cer. Un mister liturgic se petrece sub ochii noștri.

Constantin Doichiță - Icar (1981)

Din mitul lui Icar, Constantin Doichiță a reținut tentația irepresibilă a omului de a încerca imposibilul, cu riscul vieții. Ideea este transmisă formei cu o mare economie de mijloace. Nu găsim însă nimic narativ în lucrarea sculptorului arădean. El a dăltuit o formă umană aluzivă, redusă la două elemente geometrice (o sferă și un cilindru), decroșate parțial, celelalte elemente (brațe și aripi) pierzându-se în masa pietrei. Această intervenție minimală a artistului sugerează subtil efortul lui Icar de a înfrânge legile gravitației. Înțelegerea structurii și posibilităților expresive ale pietrei pe care a avut-o la dispoziție, l-a condus pe Constantin Doichiță la un mod de tratare în care a îmbinat armonios părțile finisate, cu planuri drepte, netede și părțile nifinisate, în care exploatează porozitățile aspre. O lumină plină cade pe părțile finisate, în timp ce adânciturile părților nefinisate adăpostesc penumbre multiple. Ciocnirea dintre zonele cu intensități diferite de lumină generează dramatismul acestei

lucrări de o mare și nobilă simplitate. "Icarul" lui Constantin Doichiță este o operă care a impus definitiv un artist.

Sava Stoianov - Turnul Babel (1981)

"Turnul Babel" al lui Sava Stoianov este o construcție arhitecturală, alcătuită din cinci tamburi suprapuși în trepte, plasată pe o platformă amplă, având funcția nu numai de a asigura baza lucrării, ci și pe aceea de a delimita un "topos". Construcția este închisă, în partea de deasupra, de o altă platformă, de dimensiuni mai reduse. O gândire inginerească a prezidat demersul sculptorului. Efectul ansamblului este datorat jocului de axe multiple care articulează tamburii într-un sistem aparent precar. Aștepti ca din clipă, în clipă sistemul să alunece în gol. Ritmul ascensional, născut din dispunerea sacadată a tamburilor, îl însurubează însă energic în aer. Această impresie de avânt triumfător generează o satisfacție de ordin spiritual. Lucrarea este de fapt un imn în piatră închinat îndrăzelii umane din totdeauna.

Ion Pârvan - Arlechinii (1981)

Aparent, "Arlechinii" lui Ion Pârvan constituie o încercare de reabilitare a portretului, în accepțiunea tradițională a termenului. Artistul individualizează personajele sale, se arată preocupat de psihologia lor, explorează datele fizionomice, compune atitudinea și gesturile.

Aceste personaje ușor grotești, cu piepturile revărsate ca în înfățișările lui Buddha din arta chineză, au însă o ciudată solemnitate. Este limpede că demersul sculptorului a avut în vedere mai mult decât o simplă redare a individualului. Ființele imaginate de el par a fi posesorii unei experiențe supreme, de aici acel "zâmbet a toate înțelegător" (Blaga) care se desprinde de pe chipul lor. Ca și în arta orientală, chineză, japoneză sau

formele create de Ion Pârvan se supun unei stilizări supraindividuale, convertindu-se în ample simboluri în piatră.

Ion Iancuț - Cetățuia (1982)

„Cetățuia” lui Ion Iancuț este un trunchi de piramidă așezat deasupra unui gisant care înfățișează un cuplu uman întins pe pământ. Pe fața superioară a trunchiului de piramidă este cioplit în basorelief un trup de copil. Suprafețele laterale par ziduri de cetate, cu „rosturile” dintre șirurile de pietre marcate în relief.

Această imagine ambiguă a piramidei - cetăți, cu morții îngropați la temelie, trezește în noi sentimentul eternității, al prelungirii existenței noastre dincolo de timpul măsurat în secole. În linia tradițională a expresionismului românesc, Ion Iancuț a transmis figurilor cioplite în piatră, starea de liniște și certitudine a unui popor legat de pământul său și de cerul de deasupra lui. Peste acest expresionism „bând” a trecut spiritul mării statuarii a vechiului Egipt, într-o viziune extrem de originală și de tulburătoare. Piramida a înfruntat și continuă să înfrunte capriciile istoriei și scurgerea timpului, iar istoria nu este altceva decât succesiunea generațiilor care construiesc un destin. Gândirea lui Ion Iancuț este metaforică și totodată simbolică, iar arta lui profundă cuprinde o poezie gravă.

Dumitru Pasima - Semn pentru Miorița (1980)

Din celebra baladă a Mioriței, Dumitru Pasima a ales momentul dramatic, în care mama descoperă trupul fiului ucis. Capul mortului este sprijinit de pieptul mamei care întinde brațele și privește în zare pentru a lua cerul ca martor al durerii sale. Această expresie a unei dureri universale pune o pecete de noblete asupra lucrării lui Dumitru Pasima. Sculptorul a construit arhitectonic forma, din mase mari de piatră tăiate geometric. Personajele sunt reduse la contururi schematice, dovedind un mod elementarizant de a gândi forma în duhul bizantin. Forma a dobândit o puritate hieratică, a devenit spirit încorporat în piatră.

Spiritualitatea lui Pasima este în același timp românească și sudică. Ea este caracteristică unei largi zone de cultură care ne-a lăsat o zestre de imbolduri.

Într-o altă lucrare, executată la Căsoaia în 1984, Dumitru Pasima a realizat forma în golul practicat în masa pietrei. Conturul obținut astfel pare silueta unui sfânt decupat dintr-o friză de mucenici de pe pereții unei biserici voievodale. În fiecare primăvară, însă, abstracțiunea bizantină este anulată de iarba care umple golul pietrei, cu viața naturii.

Ionel Muntean - Semn pentru Ea și El (1979)

Înainte de a pleca din țară pentru a se stabili în SUA, sculptorul arădean Ionel Muntean a ținut să ne lase un semn cioplit în piatră. Lucrarea sa de la Căsoaia este consacrată cuplului uman ca bază a continuității vieții pe pământ. „Am dorit să cioplesc în piatră stabilitatea, trăinicia și durabilitatea cuplului uman”, mărturisește el.¹

Semnul pe care l-a creat Ionel Muntean este de fapt, o troiță, concepută în buna tradiție românească. Motivul crucii este reluat în diverse forme, în compoziția lucrării, într-o viziune riguros geometrizantă. „Ea” și „El” sunt simbolizați de două tronuri plasate de o parte și de alta a troiței, ca o invitație la meditație și reculegere. Ideea de „loc sacru” este sugerată de un chenar de pietre, care delimitează spațiul troiței de mediul natural.

Gândirea geometrică și simbolică din sculptura sa este bunul cel mai de preț pe care Ionel Muntean l-a dus cu sine dincolo de Ocean.

Șimăndan, **Un spectacol pentru o mie de ani - Interviu**, Arad 1981,

Sculptura mică - În căutarea unui concept

Risipite întotdeauna în ansamblul diverselor expoziții colective, lucrările de sculptură mică reclamă insistent un statut de autonomie, bazat pe o problematică proprie și virtuți estetice specifice. Din acest punct de vedere, cele două expoziții ale Salonului bienal de Sculptură mică, găzduite de Galeria "Arta" din Arad (1987 și 1989), au constituit prilejuri binevenite de clarificare a unui concept.

Așa cum se întâmplă de obicei, în asemenea împrejurări, dezbaterile au născut noi întrebări care au rămas în continuare, în suspensie, dar totodată ele au fixat câteva puncte de sprijin pentru perceperea mai nuanțată a fenomenului. În primul rând s-a putut constata că sculptura mică presupune un anumit tip de raport cu materia. În cazul ei, artistul operează cu o materie văzută foarte de aproape și din această pricină, erorile de formă sau de meșteșug sunt mult mai evidente și într-un fel, mai supărătoare. În mod firesc, sculptura mică pretinde o execuție extrem de atentă la amănunte. Prin această scrupulozitate, creatorul sculpturii mici se apropie de artizanul medieval. Frumusețea acestor lucrări rezidă, în parte, tocmai în perfecțiunea finisajului.

Privite din acest unghi, multe din lucrările expuse la cele două saloane pot lua loc într-o vitrină cu obiecte decorative. Ele nu sunt însă niște bibelouri, tot așa cum statuetele din neolitic nu

sunt simple jucării de lut. Frumusețea lor decorativă este purtătoarea unei semnificații.

Deosebiri între sculptura mică și cea "mare" ies în evidență mai ales când artistul abordează același motiv în ambele modalități. Așa, de pildă, o lucrare a lui Mihai Buculei de la editia a doua a Salonului este o versiune micșorată a uneia din "Ferestrele" sale din ansamblul sculptural de la Buteni. Realizată în bronz de culoarea aurului, cu o patină picturală și străluciri fascinante, mica lucrare de la Salon este, întâi de toate, un "obiect prețios" care încântă privirea. Artistul a păstrat simbolul lucrării monumentale, dar l-a tratat "altcum". În schimb, Victor Gaga, un artist înzestrat cu un deosebit simț al monumentalului, oferă veritabile proiecte pentru viitoare monumente. Totuși, în aceste lucrări nu descoperim cioplitura aspră, bărbătească, atât de caracteristică sculpturii sale monumentale. Aici, artistul pare că atinge materia cu tandrețe. El alternează cioplitura cu șlefuirea pentru a pune în evidență valorile tactile ale suprafețelor, cu intenția vădită de a obține o formă decorativă, dar păstrând încărcătura ideatică.

În cele două saloane, au fost multe lucrări care au ilustrat datele conținute în exemplele de mai sus. Dincolo de aceste date oarecum exterioare, sculptura mică ne obligă să luăm în considerare o anume calitate interioară, ce ține de inefabil. Un excelent exemplu îl constituie portretul lui Pallady, semnat de Dinu Rădulescu. Printr-un modelaj abrupt, sculptorul a încorporat în formă acel spirit aspru și auster al marelui pictor. Într-o lucrare de mari dimensiuni, el n-ar fi spus mai mult. Și totuși, lucrarea de la Salon nu poate fi imaginată la o altă scară, deoarece nu permite "suflul" ei interior. Această înțelegere "din interior" a sculpturii mici este câștigul cel mai important al saloanelor de la Arad. Deoarece nu ne-am propus o inventariere a tuturor reușitelor, menționăm doar câteva nume care ne-au reținut atenția: Vasile Gorduz, Nicolae Daicu, Vlad Ciobanu, Béla Szakács, Gheorghe Mureșan. Aceste mențiuni nu constituie o "selecție". De altfel, ea ar fi greu de efectuat, având în vedere numărul mare de expozanți (70, în primul, 90 în al doilea Salon). În rândurile de față am urmărit să sugerăm ce ar putea să devină

creația sculpturală de dimensiuni mici. Dincolo de varietatea lucrărilor expuse, Saloanele de la Arad au relevat două modalități principale de tratare a formei: una are în vedere mai mult aspectul ei exterior („prețiozitatea”, frumusețea decorativă), cealaltă este preocupată de calitatea sa interioară. Cele două modalități exprimă de fapt, două direcții de gândire plastică. Se pare că sculptura mică își caută încă locul la interferența celor două direcții.

leșirea din bolgii

Poate că în nici unul din celelalte genuri ale artei plastice nu găsim, în momentul de față, o exprimare atât de directă și de vehementă a celor mai adânci vibrații ale sufletului omului contemporan, ca în desen. Cel puțin aceasta este impresia celui care a vizitat „Salonul '95", organizat în Galeria „Delta" din Arad. În neîntrerupta confruntare cu sine și cu o lume resimțită ostilă, artistul contemporan a descoperit posibilitățile nelimitate pe care i le oferă desenul pentru a scoate la iveală tensiunile care îi macină ființa. Opera artistului desenator este acum un rezultat al coborârii sale în straturile ultime ale eului, acolo unde lumea exterioară se răsfrânge doar ca un joc de lumini și umbre. Nu ni se pare întâmplător că desenatorul nostru de azi, în cele mai multe cazuri, utilizează simultan linia și planul valorat, în cuprinsul unei imagini care tinde la o dezvoltare completă a trăirilor și contradicțiilor interioare. Linia fiind mai aptă pentru o exprimare categorică, dobândește rolul de a transcrie tendințele de afirmare sau negare ale fluxului psihic, în timp ce „pata", cu gradațiile ei de lumină și întuneric, introduce adeseori un halou misterios, menit să sugereze acele zone tulburi din subteranele sufletului, unde sălășluiesc împreună visele, dorințele nelămurite și pornirile reprimite. Convertirea acestora în semne, metafore și simboluri plastice, l-a condus pe artist la realizarea unui univers propriu, paralel cu cel real. Întoarcerea sa spre lumea interioară i-a permis să transforme desenul într-un teritoriu al libertății depline. În mânuirea peniței sau a creionului și în aplicarea laviului, artistul

este ghidat numai de impulsurile sale intime. Nu mai întâmpină nici o restricție. Desenul a devenit astfel pentru artist un mijloc eficace de a se elibera de el însuși, de povara "demonilor" acumulați în sinea sa în urma unei îndelungi existențe aberante. Forme bizare, figuri fabuloase, elemente aleatorii ale unei realități trunchiate, motive inventate care se ivesc dintr-un păienjenis de linii convulsionate, sugerează o nouă mitologie, populată de zeități subpământene. Călătoria artistului contemporan în propriul său eu se aseamănă cu cea a lui Dante, în bolgiile de jos ale Infernului. Nu știm cât va dura această călătorie. Actualul Salon nu ne-a oferit nici un indiciu. Deocamdată, artistul nostru se află încă în acea "pădure întunecoasă", de unde marele florentin își îndrepta privirea spre colina luminată de soare. Important însă ni se pare faptul că artistul contemporan a ridicat desenul la altitudinea unei arte majore. El respinge exercițiul ludic, și totodată nu se mai arată preocupat de linia frumoasă "în sine". Apelează la obiecte din lumea concretului palpabil, dar nu pentru a le "descrie", ci pentru a le transcende. În cuprinsul imaginii grafice, ele se articulează în structuri cu semnificații mai profunde. Depășirea mimesisului, a simplei reflectări a universului real și trecerea în universul imaginar al semnelor inventate, a conferit desenului un spor de încărcătură conceptuală.

Figura umană - și ea făcând parte din lumea "obiectivă", exterioară - a reținut atenția unui număr foarte restrâns de artiști, în această expoziție. Preocupat mai mult de introspecție, artistul contemporan nu mai simte nevoia să observe și să investigheze chipul semenului său. Omul, "coroană a făpturii", a încetat să mai fie principalul subiect al artei. Să vedem și în această împrejurare, un simptom al crizei, pe care o străbatem azi ? A epuizat oare, arta, întregul mister uman ? Nu ne rămâne decât să îndrăznim să părăsim "văile rele" ale lui Dante și să pășim în lumină, pentru a ne izbăvi de noi înșine. Ieșirea definitivă din bolgii este un proces lung. El reclamă o credință nouă.

Mihai Buculei și ansamblul sculptural de la Buteni

O întâmplare l-a adus pe Mihai Buculei la Buteni, una din acele întâmplări fericite prin care se împlinește de multe ori destinul unui artist. A vizitat această frumoasă comună din județul Arad, în timp ce participa la prima ediție a taberei de sculptură de la Căsoaia, în 1989. A fost întâmpinat cu o iubire spontană de oamenii din partea locului. Și tot din întâmplare, primarul de atunci era un intelectual, iubitor al artei și culturii.¹ Acesta l-a rugat pe Mihai Buculei să cioplească "ceva" și pentru Buteni, oferindu-i toate cele necesare. A fost un moment de entuziasm. Și iarăși, din fericire, entuziasmul nu s-a topit odată cu strângerile de mâini care au încheiat această înțelegere nescrisă și neparafată.

Locul ales de Mihai Buculei este un deal la marginea satului, spre răsărit. Aici, în zarea Munților Zarand, sculptorul a petrecut multe ceasuri de reverie și meditație. Drumul de la poalele dealului i-a îndreptat gândul spre acel spațiu sacru, unde domnește amintirea lui Avram Iancu. Valea prin care se strecoară drumul păstrează încă răsunetul copitelor calului care l-a purtat pe Craiul Munților, în aceste locuri. Din poveștile bătrânilor se

¹ Primarul Ion Motrea a realizat, în Buteni, un frumos muzeu de istorie și etnografie locală. În organizarea acestuia a fost ajutat și de Mihai Buculei împreună cu soția sa, Ecaterina Cincheza Buculei, istoric de artă.

desprindea figura vie a eroului. Timpul care s-a scurs de când faptele sale s-au preschimbat în legendă continuă să fie măsurat de bătaile inimilor acestor oameni din Țara Zarandului.

În acest climat a creat Buculei ansamblul său de la Buteni. Sufletul lui a vibrat atât de puternic încât a devenit el însuși un om al acestor locuri.

Înconjurat de la distanță și parcă respectuos, de ultimele ramificații ale Munților Zarand, dealul lui Buculei, acoperit doar de o iarbă săracă și aspră, este auster ca o Golgotă. În schimb, este scăldat în lumină în tot cursul zilei. Ansamblul ocupă spațiul lui în întregime. Dispunerea monumentelor care îl alcătuiesc desenează un veritabil itinerar inițiativ. Înainte de a porni pe cărarea care urcă dealul, te oprești o clipă, la „Fântâna”, o creație arhitectonică, înălțată la marginea drumului, deasupra unui izvor. Este fântâna cu apa vie a amintirii. Ea are semnificația stabilită de tradiția noastră. Țăranul român construiește o fântână la o răscruce de drumuri sau la un capăt de holdă, întru pomenirea moșilor și strămoșilor.

Împrospătat și purificat de apa limpede a „Fântânii”, urci panta lină a dealului până la „Călărețul căzut”, singura lucrare figurativă a ansamblului. Sculptorul o consideră nucleul acestuia.² Calul și călărețul, încremeniți în piatra cioplită de Buculei, evocă luptele și jertfele din trecut ale neamului. Cei care au căzut aici sunt moșii lui Horea și Iancu. În mod firesc, următorul popas este la „Fereastra către dorul Iancului”. Fereastra creată de Buculei, este inspirată de arhitectura medievală românească, dar ea nu seamănă cu un model precis. Artistul a reușit să imprime formei o „aură” de taină. Fereastra separă spațiul ansamblului de cel cosmic. Comunicarea dintre cele două spații se face printr-o fantă verticală în interiorul căreia lumina dobândește o intensitate atât de mare încât pare că se substanțializează. Captarea și potențarea luminii constituie o problemă - cheie a artei lui Buculei.

² Vezi interviul său la Emil Șimăndan, **Puterea libertății**, Arad, 1995, p. 18

Continuând periplul ajungem la cea de a patra lucrare a ansamblului: „Sanctuarul”. Compoziția acestuia e simplă. Un șir de trepte cioplite într-un bloc de piatră conduce la un mic amfiteatru semicircular, situat la o înălțime de la care domină priveliștea. Fețele orizontale și cele verticale ale treptelor provoacă o scandare a luminii, în funcție de succesiunea orelor. La amiază, căușul micului amfiteatru concentrează lumina, piatra scânteiază, iar sufletul privitorului se lărgeste ca în prezența unui miracol. Credem că Buculei nu a reușit nicăieri o asemenea logodnă a luminii cu materia ca în această lucrare de o savantă arhitectură.

Ultimul popas (deocamdată)³ îl facem la „Fereastra cu masa de pomenire” (Sau „Masa jertfei”). Aici, o compoziție complexă marchează, în desfășurarea ei, un amplu topos spiritual. Fereastra, alcătuită dintr-o nișă scobită într-un bloc de piatră, ca într-un zid de mănăstire, și surmontată de o „streașină”, este implantată în sol printr-un pivot. În spatele ei este golul prăpăstios al văii. În față, un plan înclinat, care maschează pivotul, creează iluzia că „Fereastra” atârână între cer și pământ. Stabilitatea și echilibrul său perfect ne provoacă acel sentiment tonic de admirație pe care îl încercăm ori de câte ori contemplăm o faptă îndrăzneată și biruitoare a omului. O masă lungă din blocuri paralelipipedice de piatră este așezată pe pământ, în dreptul „Ferestrei”. La vernisaj, artistul a acoperit-o cu ștergare albe de pânză și a pus pe ea bucatele specifice locului: pâinea, slănina, brânza și pălinca. Invitații au stat pe iarbă de-alungul mesei, reconstituind acel praznic creștin de pomenire a morților, căci gândul cel mai adânc al lui Mihai Buculei a fost de a lega pe cei de azi de cei de ieri, într-o comuniune la care participă cerul și pământul.

³Mihai Buculei a proiectat un ansamblu de șapte lucrări, din care a realizat până acum (1995) cinci.

Intermedia, Art Unlimited, INTER_(n)

Manifestările Intermedia și derivatele acesteia, Art Unlimited și Inter_(n), trebuie luate în considerare chiar și pentru motivul simplu că ele există. Sub înfățișarea unor experimente șocante (pentru marele public), ele ascund o atitudine față de civilizația actuală. Aceasta conține multe elemente perimate, dar în interiorul ei, noile tehnologii mediatice sunt semne ale viitorului. Computerul, filmul, microTV și video sunt convocate pentru ca împreună cu "instalația" și "performance-ul" să realizeze un nou tip de comunicare. Într-o lume alcătuită din sacre convenții, manifestările intermedia constituie un protest și o revoltă. În Arad, ele au o preistorie legată de activitatea unui grup de cercetare și creație, intitulat **Kinema - Ikon**. Pe lângă experimentul cinematografic, acest grup "a practicat (în anii 1970-1989) o artă paralelă cu ideologia oficială, un fel de underground cultural care dezvăluia, prin intermediul filmului, climatul sufocant al sistemului politic din România."¹

În societatea post totalitară, omul continuă să fie frustrat. Într-un fel, istoria se repetă. Ne aflăm într-o situație

¹ George Săbău, **Atelier Kinema - Ikon, scurt istoric**, în revista "Intermedia", nr. 4, 1994, p. 2, George Săbău a fost "spiritus rector" al acestui atelier și al grupului. "Intermedia", revistă de atitudine și susținere teoretică, apare trimestrial, sub auspiciile Muzeului județean Arad și sub redacția: George Săbău, Liliana Trandabur (Paris), Iudith Angel, Caius Grozav, Peter Hugel, Călin Man.

asemănătoare, din multe puncte de vedere, cu cea din anii imediat următori primului război mondial. Marea conflagrație a zdruncinat înseși temeliile morale și spirituale ale bătrânei Europe. Pretutindeni și în toate domeniile era nevoie de înnoiri. În cultura noastră s-a desfășurat atunci o dispută aprigă între "moderniști" și "tradiționaliști", în sânul căreia s-a născut o mișcare de avangardă printre cele mai interesante din Europa. În numele acestei mișcări, unul din protagoniștii ei, Sașa Pană, cerea "o artă descătușată de tirania vechilor clișee, o fază sincronă cu starea de incertitudine și neliniște de după război". Acea stare de spirit o descoperim și acum, la ieșirea din labirintul comunist. Unii artiști din tânăra generație simt nevoia să-și descarce tensiunile acumulate, prin gesturi patetice și acțiuni deconcertante. Arta lor se apropie de spectacol. Ea îmbracă deseori forma unui joc elaborat cu luciditate, alteori confectionat teribilist. Totul este luat în răspăr. Deocamdată însă acești tineri mai mult neagă decât afirmă. Într-o lume în așa grad coruptă nu mai este loc pentru o operă constructivă. Gestul lor cuprinde spiritul polemic al dadaismului și vehemența demolatoare a futurismului, iar nevoia de descătușare brută îi apropie de vechiul expresionism german. Manifestul lui Tristan Tzara ("Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, découpez ensuite chaque mot, mettez-le dans un sac, agitez...") este tradus în termenii tehnici ai zilelor noastre: "se scanează imaginile & cuvintele de mai sus. ele pot fi salvate în photo-finish. apoi se ia computerul în brațe & se scutură cu hotărâre până când totul va fi transferat în corel-draw. abia atunci se va comanda print. un nou poem A4 interactiv/dadaist/& patafizic sau cum doriți."²

Nimic din trecut nu-i mai satisface. Formulele artistice ale epocii moderne au devenit un "academism" ce trebuie înlăturat. Sunt smulse toate rădăcinile naționale. Arta se internaționalizează. Sunt preferate titlurile și inscripțiile în limba engleză. Din arsenalul național au reținut doar ironia bășcălioasă.

² Călin Man, în "Intermedia", nr. 5, 1995.

Ironia este însă, uneori, gravă, deoarece conține multă amărăciune, provocată de faptele incriminate. Un titlu al unei instalații datorate lui Călin Man vorbește de la sine: „O - zenee în cyberspațiul mioritic.” Asocierea ciberneticii cu mioritismul indică o prăpastie dureroasă. Tradiția este resimțită ca un impediment.

„Deconstrucția” manipulării publicului român prin intermediul televiziunii se face în cea mai pură bășcălie autohtonă. Pe o sticlă de Johnnie Walker este aplicată o etichetă cu textul „Tzuica by Turtz, two times rotated, 63% vol”, în realitate fiind vorba de pălincă de la Văsoaia de 52°. Ideea acestei „instalații alcoolice walker turtz” este : delirium tremens = delirium televisensis.³ Sarcasmul și umorul sunt modalitățile predilecte de protest împotriva înțepenirii în forme și clișee a unei civilizații învechite. Rudolf Kocsis încearcă o recuperare a tradiției, dar sub formele degradate ale Kitsch-ului.

Se caută noi simboluri pornind de la obiecte și materii derizorii. Dan Perjovschi (unul dintre participanții cei mai prestigioși la manifestările Intermedia),⁴ ridică hârtia igienică la rangul de emblemă a unei lumi pe care o denuște „Paperland”, o lume înecată într-o informație lipsită de valoare. În această lume depreciată artistul nu mai creează, ci „oficiază”. El devine un sacerdot care impune o anumită solemnitate gestului, fie că tratează eterna temă a sacrificiului, ca István Burka, fie că înscenează un joc copilăresc, cu baloane de săpun, ca Tünde și Gyula Lörincz. Aceștia din urmă au avut inspirația de a se juca într-o sală de muzeu, în fața unor tablouri de pictură barocă italiană. Gestul efemer a dobândit o semnificație clară pe fundalul unei arte eterne. Repudiind toate convențiile „clasice”, creatorii de performance-uri sfârșesc prin a cădea ei înșiși într-o nouă convenție, căci totul se bazează pe o acceptare în comun a jocului. Ceea ce pentru un dadaist era „o simplă farsă

³Instalația este concepută de Călin Man

⁴Alături de el trebuie menționați: Amalia Perjovschi, Roxana Trestioreanu, Dan Mihălițianu, Călin Dan, Iossef Bartha, Geta Brătescu, etc.

demonstrativă⁵ , pentru autorul unei performance a devenit un ritual în care își investește toată convingerea. Vraja ține atât timp cât spectatorul respectă convenția. Dacă privește cu detașare, el nu poate să nu constate că aceste ansambluri de tehnologii și obiecte eteroclite sunt puse să exprime idei mult prea înalte față de puterile lor metaforizante. De multe ori, conceptele rămân „in mente”, iar semnificațiile lor nu trec „in rebus”. Având ascendenți în mișcările de avangardă europene, manifestările de tip Intermedia se desfășoară încă în limitele sensibilității estetice a secolului XX. Ele nu propun o nouă spiritualitate, ci doar un fetișism al mijloacelor tehnice actuale de comunicare. Ne aflăm într-un moment de cumpănă între mileniul care se scurge și cel care va veni.

⁵ George Călinescu, **Principii de estetică**, EPL, București, 1968, p. 18

Elogiul ochiului

Un mare poet francez, Paul Eluard, a spus cândva că artiștii plastici sunt "frații care văd". O definiție mai potrivită nu găsesc. Da, artiștii plastici sunt frații poeților, dar ei sunt cei care văd !

În viața lor de zi cu zi ei sunt niște oameni obișnuiți, ca noi ceilalți. Au idiosincrasii, umorile și susceptibilitățile lor. Au uneori slăbiciuni care îi fac invidioși pe norocul unui confrate. Au și unele bizarerii care indispun pe cei din jur.

Există însă unele momente în care ei nu mai seamănă cu noi, când intră într-o dispoziție specială, a lor și numai a lor, numită "starea de grație". Atunci, cu pensula sau cu dalta în mână, ei se dedau unui joc dumnezeiesc, căci ce altceva a făcut Dumnezeu însuși ? Și El s-a jucat. A despărțit apele de uscat și a așezat deasupra lor cerul, soarele, luna și toate celelate astre. Curios ca un copil, Dumnezeu a vrut să vadă ce se întâmplă cu toate cele pe care le-a făcut. Și a zis Dumnezeu să se facă lumină și s-a făcut lumină și a văzut Dumnezeu că lumina e bună și s-a bucurat, căci creația înseamnă bucurie.

Dar toate câte le-a făcut Dumnezeu, la început, nu sunt decât o scenografie pe care noi, oamenii, am numit-o **COSMOS**. Iar în această scenografie fără capăt, Dumnezeu a montat o dramă: drama umană. Jucându-se cu pensula și cu dalta, artistul plastic participă la misterul celor șase zile din Cartea Facerii. El reactualizează acel scenariu divin, transpunându-l în date umane. Simte și el acea bucurie imposibil de descris, a faptei

celel dintâi, bucurie pe care ne-o împărtășește și nouă, când pune creația sa în fața ochilor noștri. **Nu există artă adevărată fără acest sentiment al misterului !** Când nu-l veți descoperi, fiți singuri că nu v-ați întâlnit cu o creație adevărată, ci cu un surogat. În acest timp de derută, la orizontul artei apar trei Cavaleri ai Apocalipsei, alții decât cei imaginați de Dürer. Ei sunt impostura, veleitarismul și diletantismul.

Impostura, adică a face altceva decât ARTĂ, pretinzând că faci artă.

Veleitarismul = a pretinde că faci ceea ce de fapt nu poți să faci, deoarece îți lipsește scânteia dumnezeiască.

Diletantismul = a face cum poți, a face orice, a face oricum, bucurându-te asemeni găinii babei din poveste, după ce a ouat o mărgică.

Dar, indiferent de avatarurile prin care trece arta, la acest sfârșit de veac și de mileniu, rostul artiștilor plastici este să ne facă să vedem lumea cu ochii mirați ai unor copii, căci numai așa putem întrezări o fărâamă din taina acelor zile ale Genezei și numai așa pot fi ei "frații noștri care văd". Prin fapta artiștilor, lumea reală este concurată de lumea imaginară. De fapt, artiștii sunt niște demiurghi care sporesc lumile. Există atâtea lumi, câți artiști adevărați. În substanța artistului nostru de azi se află încă lumi nebănuite ce așteaptă să fie revelate.

O teamă teribilă bântuie însă sufletul său. El are sentimentul claustrării, datorat deceniilor în care a trăit cu ferestrele închise spre Europa. Ne aflăm acum într-un moment al deschiderii, al integrărilor de tot felul. Desigur, acel "saeculum", despre care a scris un Eugen Lovinescu, impune o racordare continuă la ceea ce se întâmplă în lume, sub privirile noastre. Dar, cine cunoaște arta noastră contemporană poate afirma cu tărie, că artistul român nu a încetat niciodată să fie un european. El nu este un retardat. Artistul român are o intuiție formidabilă care l-a făcut întotdeauna să fie "la zi". În plămada artei moderne românești au intrat concomitent un anumit "clasicism" (adică acel

„mod de a crea durabil și esențial“)¹ și un „avangardism“, asemeni „tezei“ și „antitezei“ într-un proces dialectic. Este și aici unul din miracolele românești. Această epocă postmodernă, despre care s-a făcut atâta zarvă, s-a dovedit că este, de fapt, o prelungire „sine die“ a epocii moderne. O prelungire în care artistul reia și reinterpretează, cu o detașare a spiritului, formele născute în acest atât de bogat și contradictoriu secol al nostru. Detașarea presupune adeseori ironia. Se pare că noi, la sfârșit de mileniu, nu facem altceva decât să re trăim trecutul cu ironie. Aceasta nu înseamnă că arta a pierdut în întregime, sentimentul misterului primordial. Îl disimulează doar sub aparența unei febrilități. Artă zilelor noastre n-a încetat să fie totodată dumnezeiască și umană. Nu mă refer desigur, aici, la acel demers suprasolicitat, ce poartă denumirea de experiment. Dar acesta nu este ARTĂ, ci doar o încercare ce **poate conduce** la artă. Artă vine **după** experiment și deocamdată putem încheia cu cuvintele altui francez, de data aceasta un critic: „Artă n-a murit și bolnavul numit modernitate se ține bine !“

¹ George Călinescu, **Sensul clasicismului**, în „Principii de estetică“, EPL, București, 1968, p.357.

CUPRINS

Artistul și locul.....	7
------------------------	---

I. RECUPERĂRI CRITICE

Romul Ladea și prietenii săi arădeni.....	10
Ladea și Brâncuși, sub unghiul stihialului.....	25
Romul Ladea și vitalismul banatic.....	31
Lumină și formă.....	36
Marcel Olinescu sau „Micul Leonardo“.....	40
Eugen Popa și spațiul matrice.....	50
Ovidiu Maitec și lumea lui de semne.....	56
Ion Munteanu, „Crinul îngenuncheat“.....	61
Petru Lucaci și tâlcul vetrei.....	70
Pictorul Ștefan Oroian, un frate din apropiere.....	72

II. OPERA FINITA

Nicolae Chirilovici și Școala de pictură de la Baia Mare.....	76
Emil Vitroel sau patosul înfrânat.....	84
Pavel Alaszu sau muzica tulburată a griurilor.....	88

III. PROFILURI

Onisim Colta și spiritul apolinic.....	92
Dumitru Șerban, tradiție și modernitate.....	95
Iosif Stroia sau spectacolul semnelor.....	99
Ladislau Babocsik și gloriosul nostru postimpresionism.....	102
Aculina Strașnei Popa și simbolurile sale.....	106
Zoe Eisele Szücs sau culoarea și drama umană.....	108
Cornelia Josan Kocsis și structurile stabile ale realului.....	111
Mihai Păcurar și voința de stil.....	114
Lucian Cociuba și farmecul baladei.....	118
Elena Stoinescu Muntean și „Arborii“ săi.....	121

Delia Brândușescu sau întoarcerea la izvoare.....	127
Ioan Gnandt - de la tehnică la artă.....	129
Rudolf Kocsis și spiritul formelor.....	131
Sandor Bartha și căutările postmoderne.....	134

IV. MINIATURI PLASTICE

Maria Tamaș, Luminița Penișoară, Margareta Simo, Anamaria More Saghi, Petru Stoicu, Adrian Selegean, Dumitru Paina, Viorel Simulov, Ioan Galea, Dacian Andoni, Maria Odry, Gyöngyi Pásztor-Boț.....	137-142
---	---------

V. REPERE ȘI TENDINȚE

Căsoaia, un univers spiritual.....	144
-George Apostu	
-Aurelian Bolea	
-Alexandru Gheorghiță	
-Florentin Tănăsescu	
-Constantin Doichiță	
-Sava Stoianov	
-Ion Pârvan	
-Ion Iancuț	
-Dumitru Păsima	
-Ionel Muntean	
Sculptura mic - În căutarea unui concept.....	152
Ieșirea din bolgii.....	155
Mihai Buculei și ansamblul sculptural de la Buteni.....	157
Intermedia, Art Unlimited, INTER _(n)	160
Elogiul ochiului.....	164

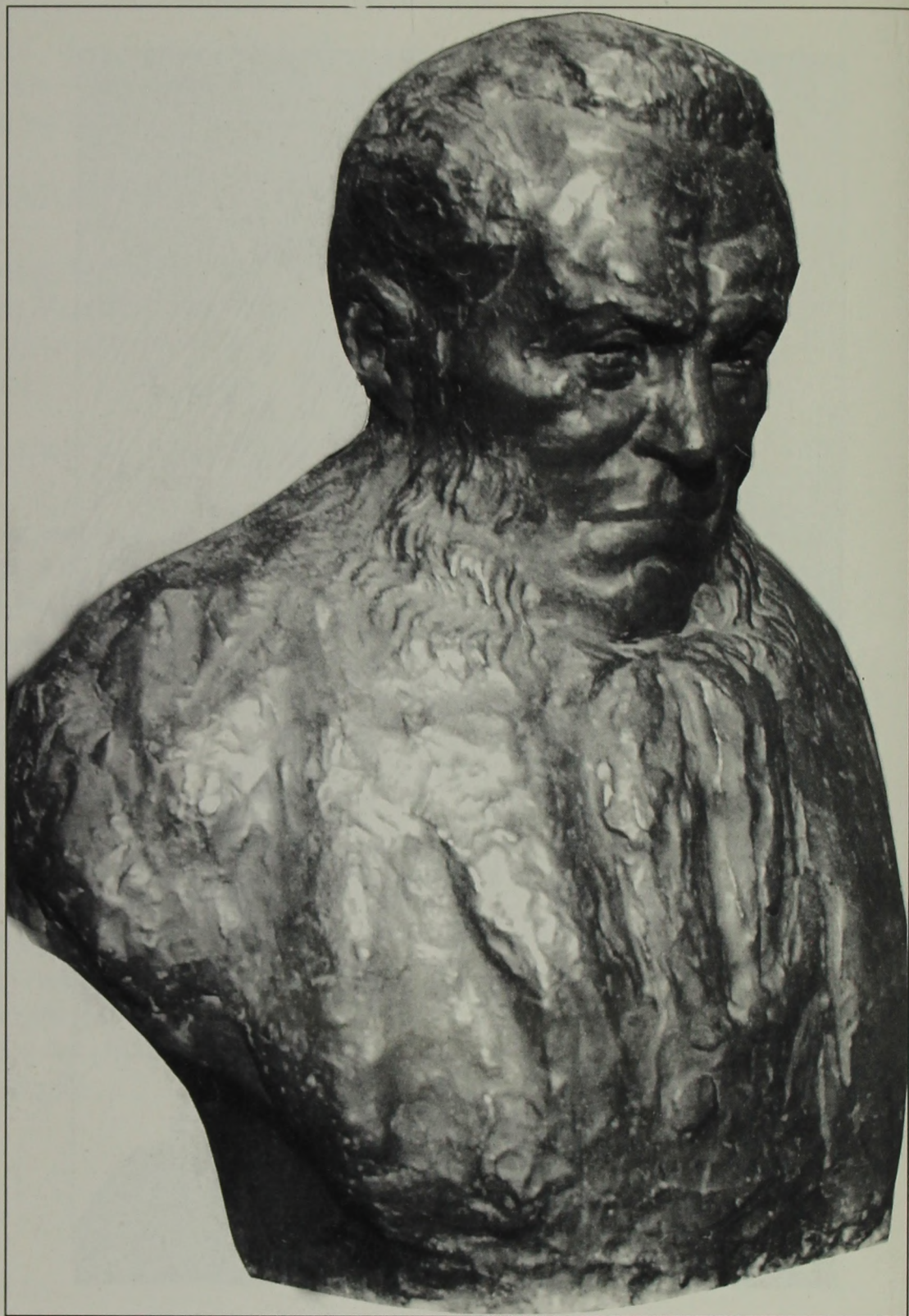
ROMUL LADEA



PORTRETUL GRAFICIANULUI ȘTEFAN BELEZNAY, gips patinat, 1923
(colecția Ioan Kett Groza, Arad).

BIBLIOTECA JUDEȚE
XENOPOL

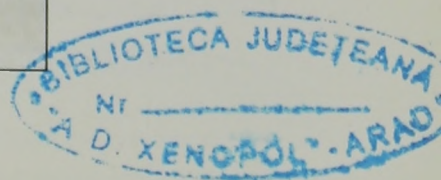
ROMUL LADEA



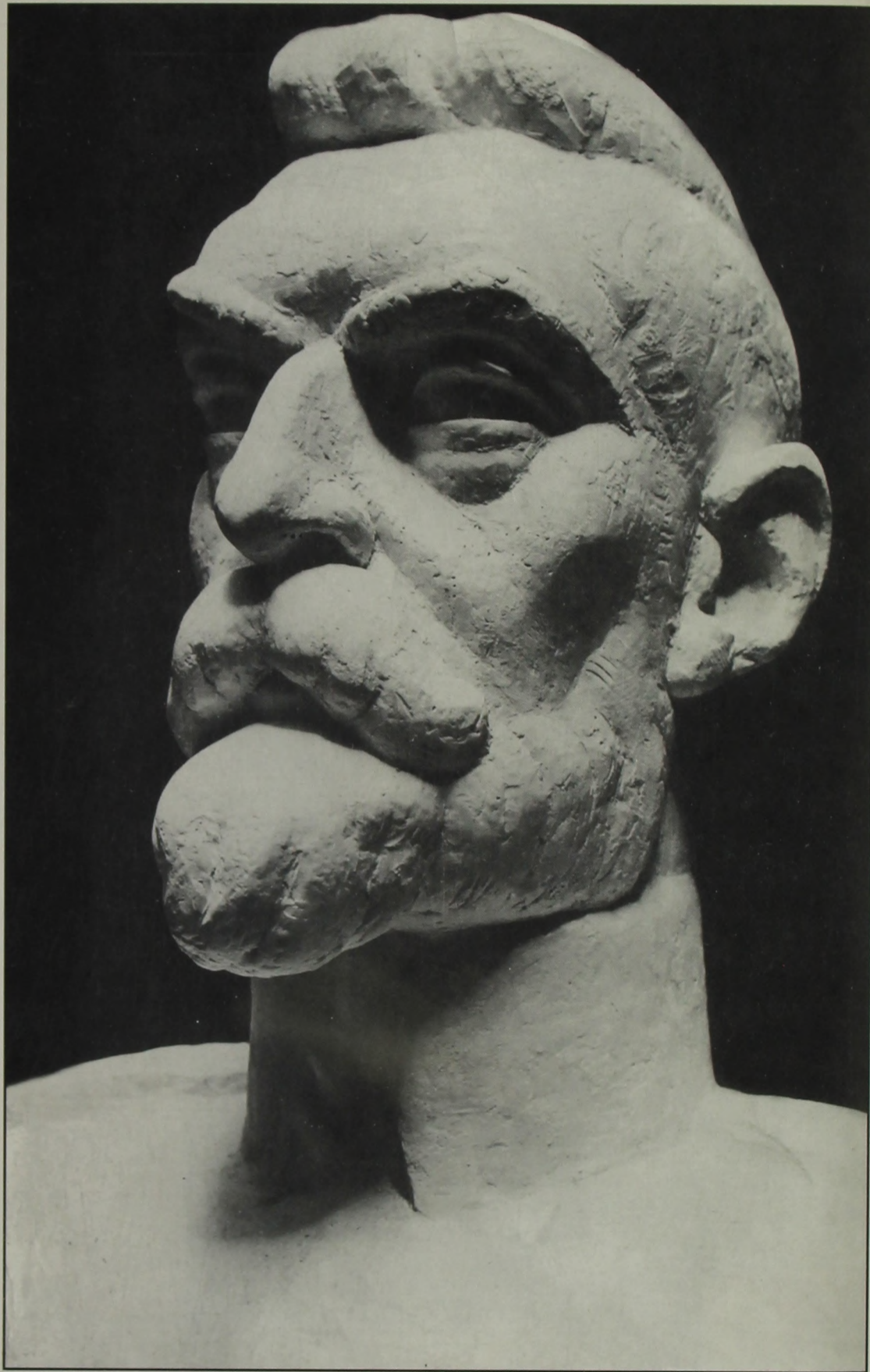
BUSTUL lui A. D. XENOPOL, bronz, 1924 (colecția Muzeului județean Arad)



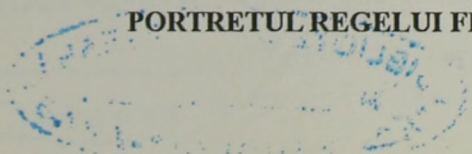
MATERNITATE, gips, 1926
(Colecția Muzeului județean Arad)



ROMUL LADEA



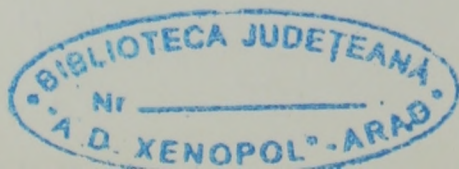
PORTRETUL REGELUI FERDINAND I, gips, 1927 (lucrare pierdută ?)



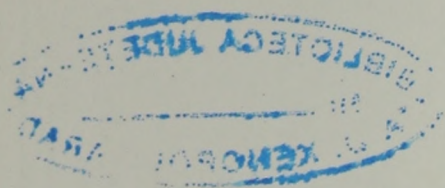
EUGEN POPA



CU BRODU PE MUREȘ, ulei pe pânză, 1956 (Muzeul din Săvîrșin)

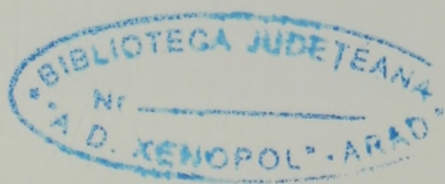


EUGEN POPA



PEISAJ DIN SĂVÎRȘIN, ulei pe pânză
(IARNĂ LA SĂVÂRȘIN-I - Muzeul din Săvârșin)

EUGEN POPA

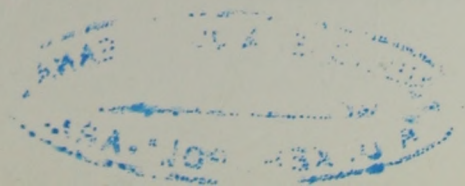


APUS ÎN LUNCA MUREȘULUI, ulei pe pânză, 1983 (Muzeul din Săvârșin)

EUGEN POPA



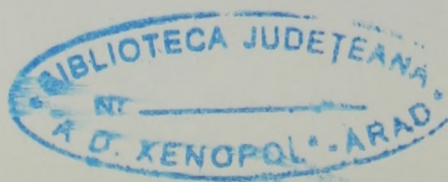
IARNA LA SĂVÎRȘIN, ulei pe pânză, 1975 (Muzeul din Săvîrșin)

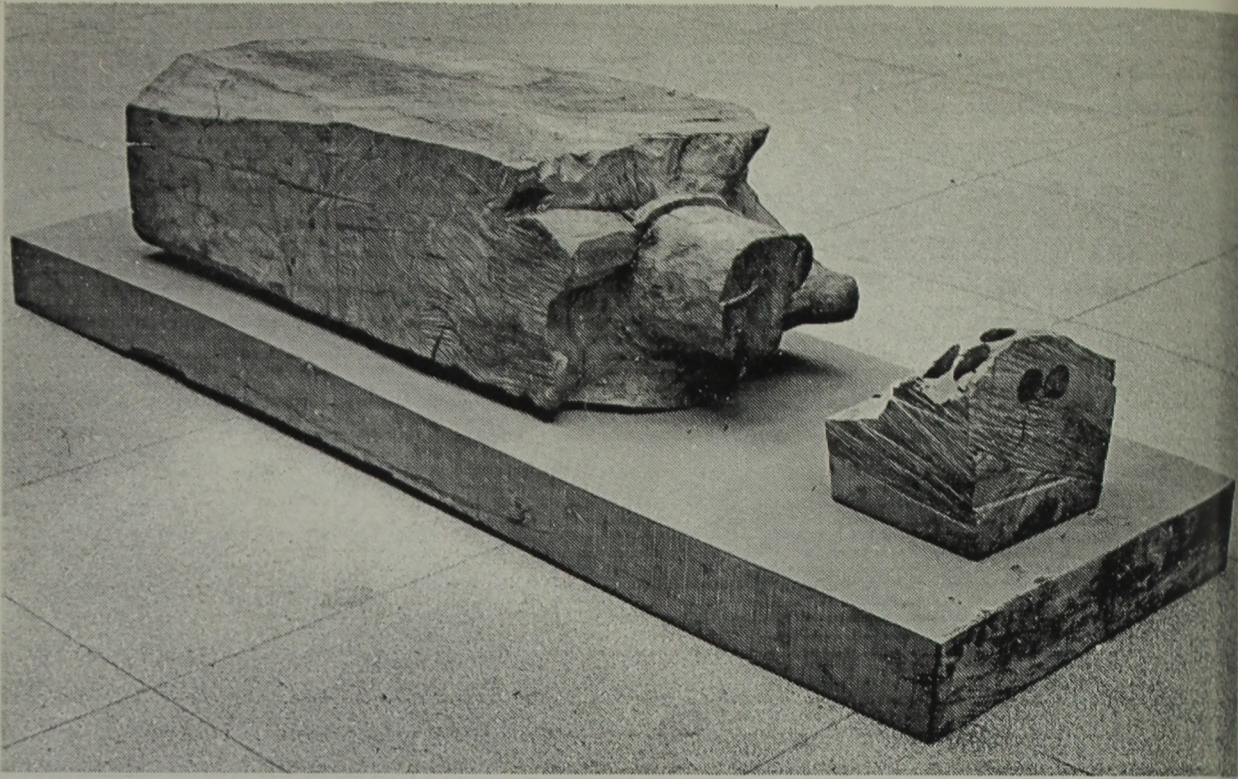


OVIDIU MAITEC



TRONUL ȘI BANCA, lemn, 1990 (Atelier Paris)



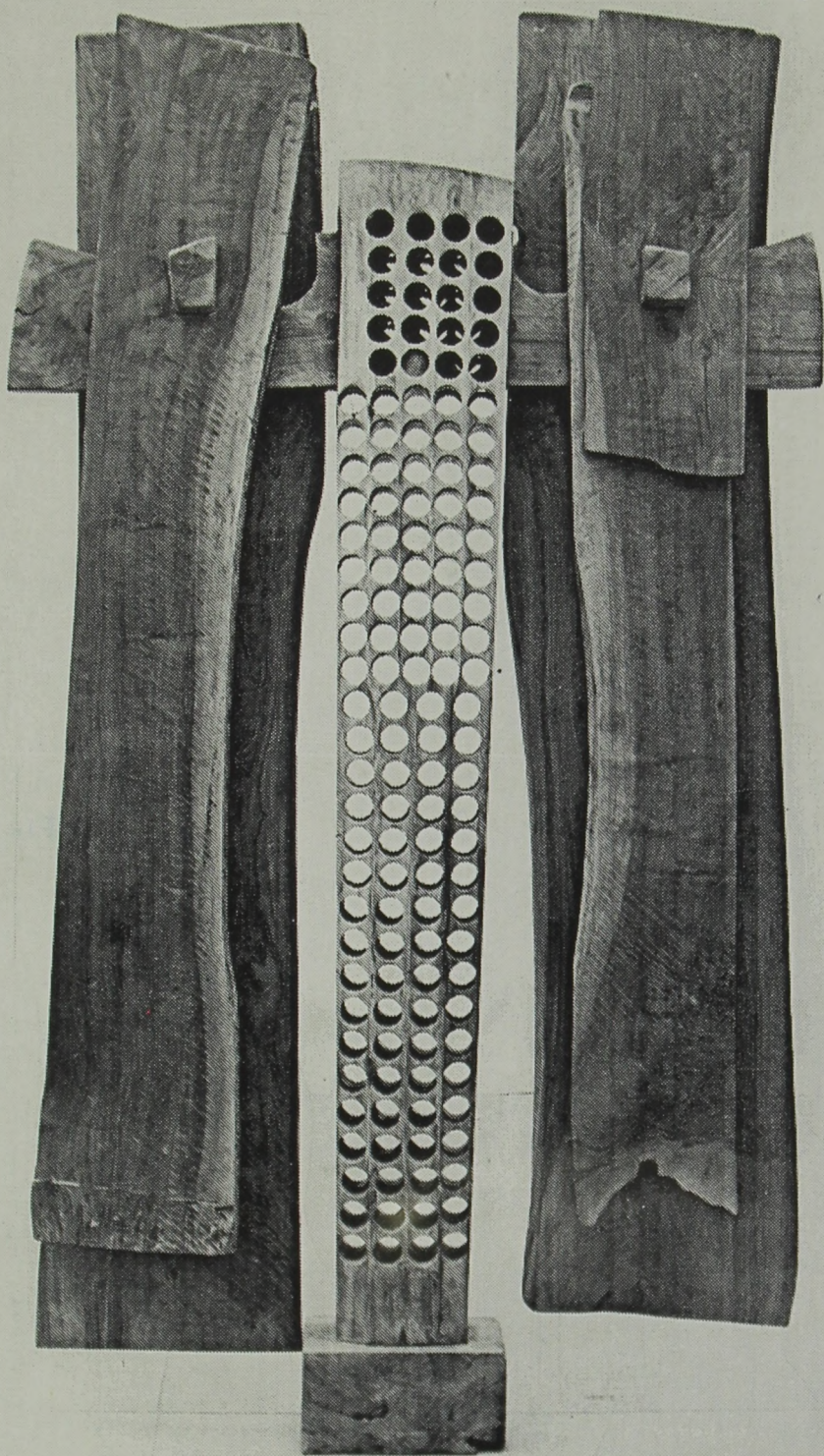


ION, lemn 1985 (Ars în timpul revoluției din 1989)

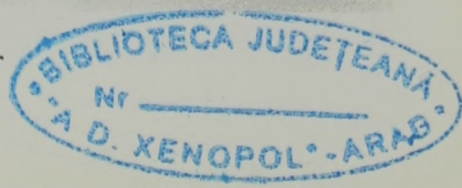


SARCOFAG, lemn , 1992 (Paris)

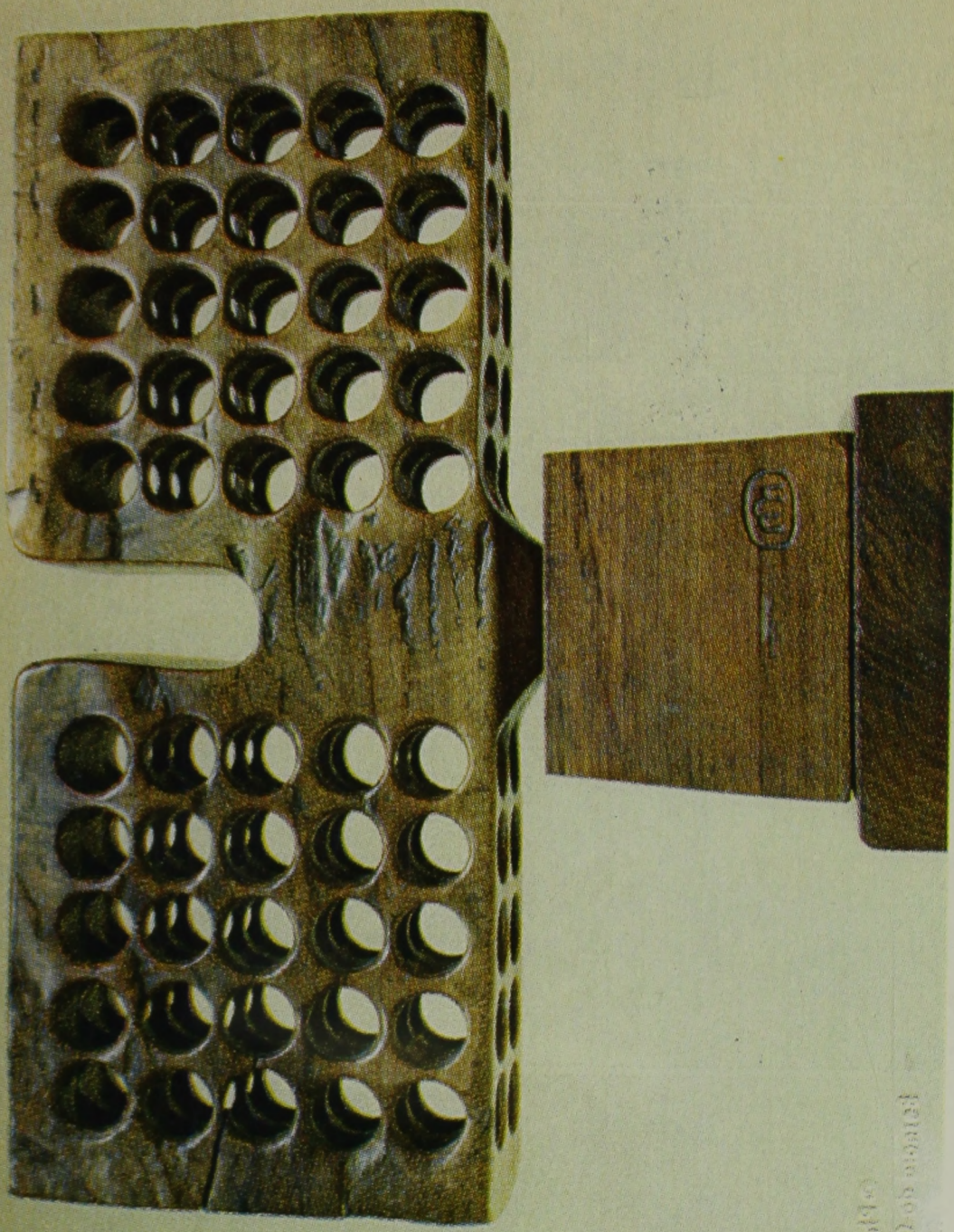
OVIDIU MAITEC



EROICA, lemn 1994, București

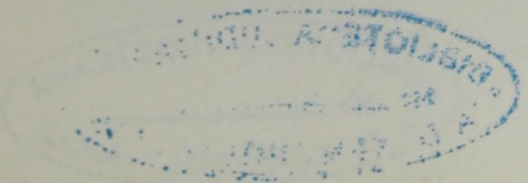


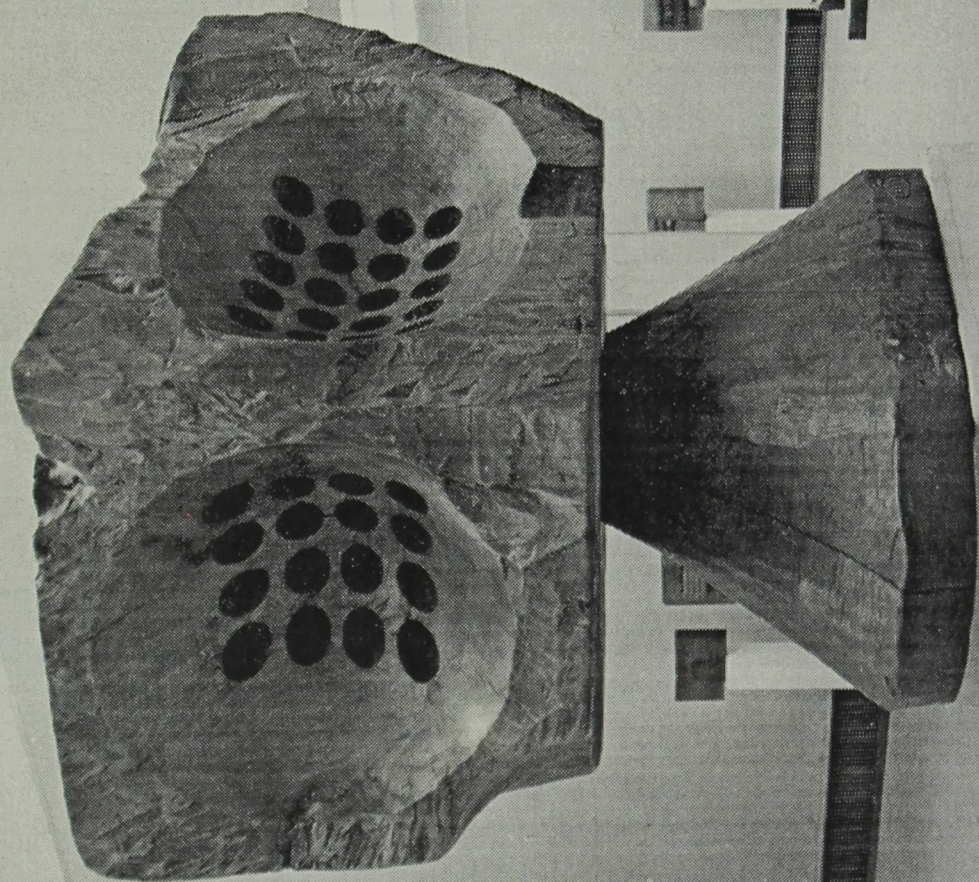
OVIDIU MAITEC



RADAR, lemn, 1993, (Paris)

© 1993 OVIDIU MAITEC





CUBUL, lemn (Verdere în expoziția 1985) Sala Dalles, București

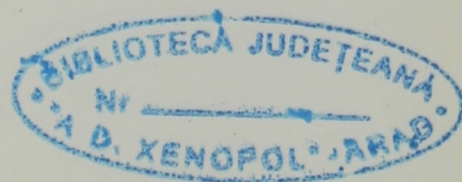


TRONUL LUI HOREA, lemn , 1985 (Ars în timpul revoluției din 1989)

ION MUNTEANU



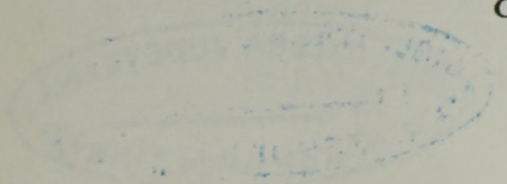
PERSONAJ, ulei pe pânză,



ION MUNTEANU



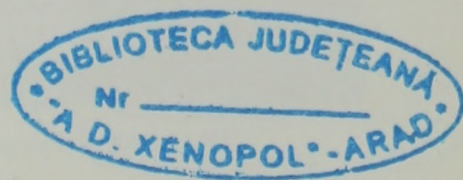
COMPOZIȚIE, ulei pe pânză,



ION MUNTEANU



NUD, ulei pe pânză,





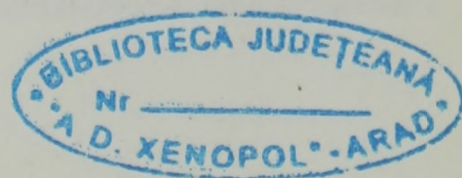
DIALOG, ulei pe pânză,

COMPOZIȚIE, ulei pe pânză

PETRU LUCACI

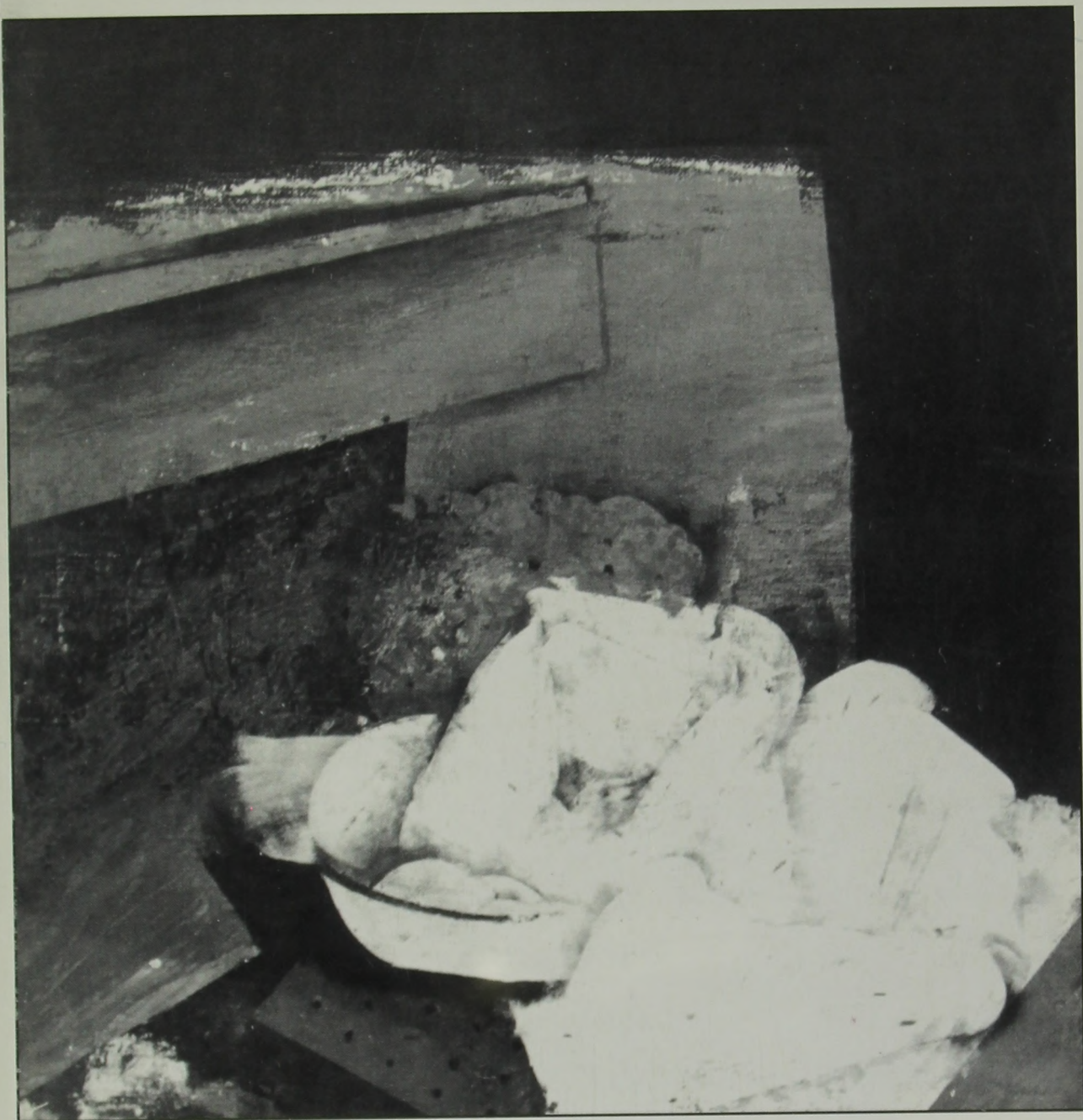


VATRĂ II, ulei pe pânză

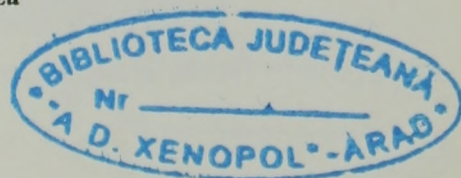




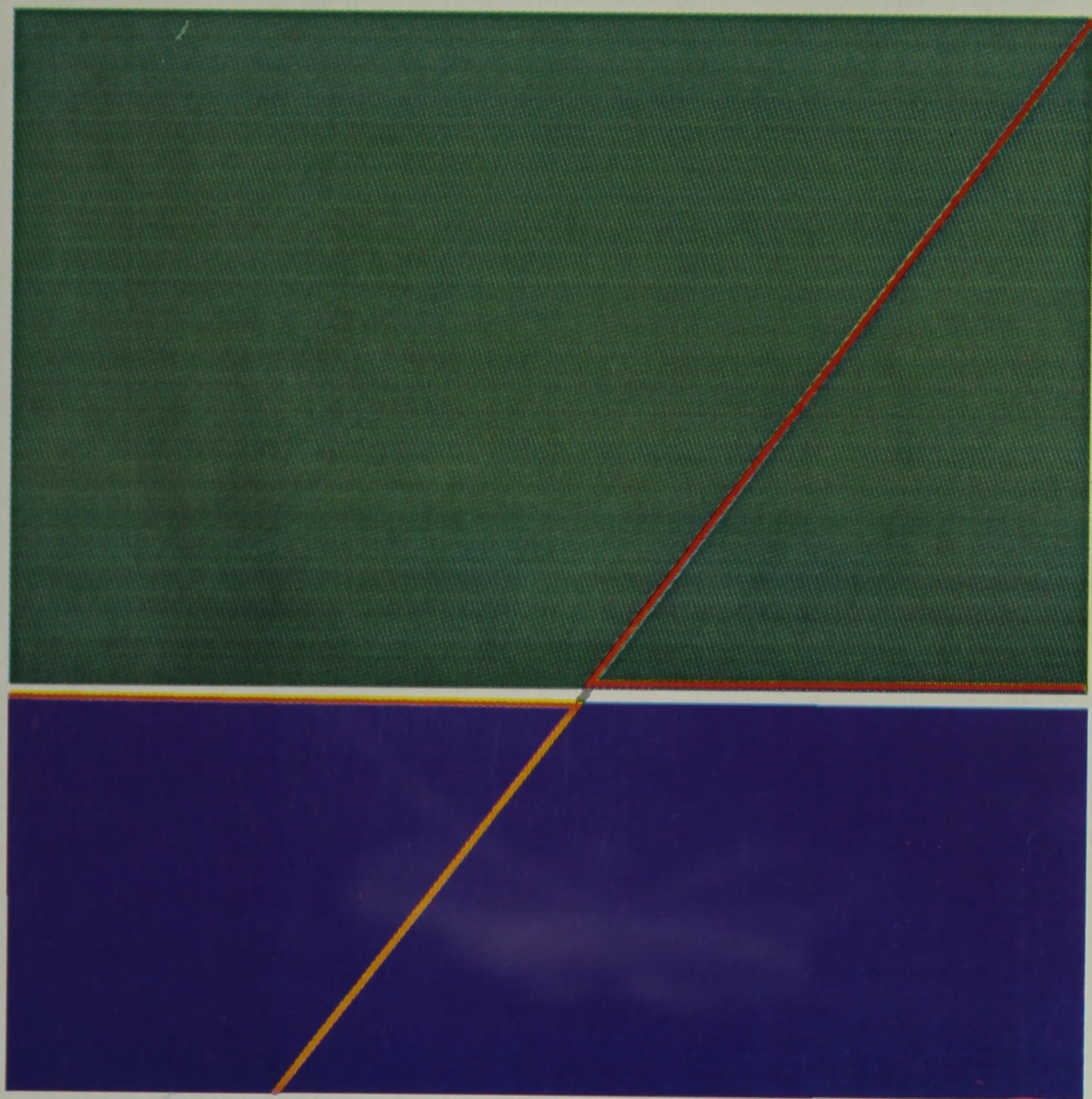
PETRU LUCACI



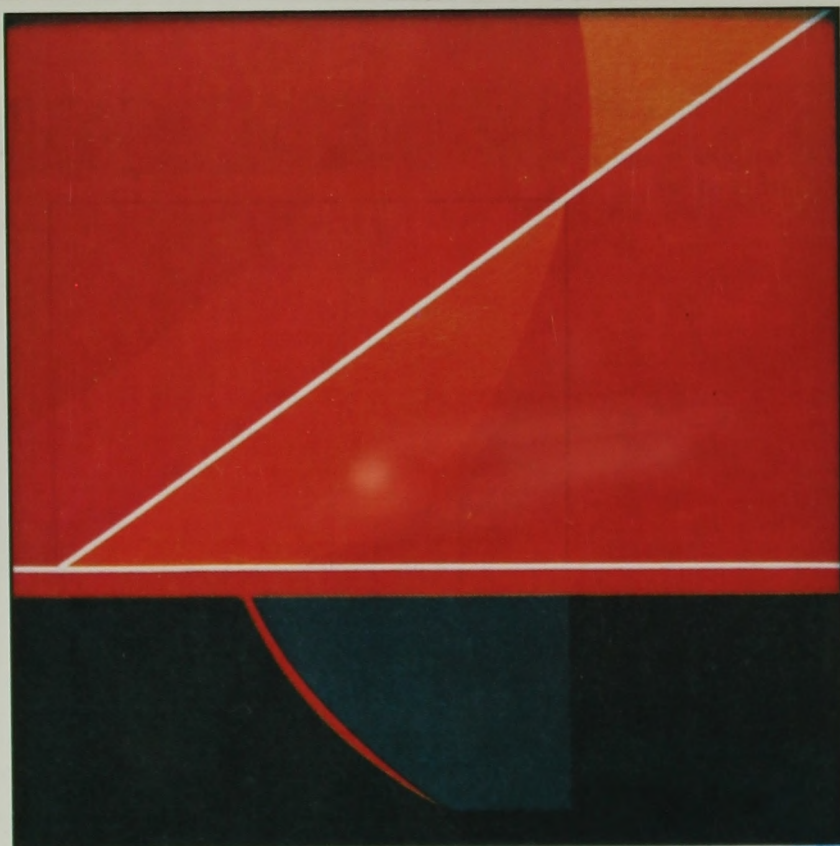
CUPTOR CU VATRĂ, ulei pe pânză



ȘTEFAN OROIAN

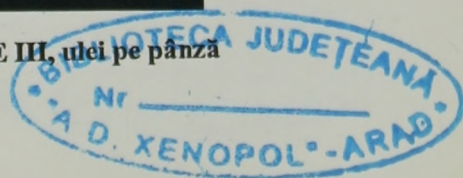


COMPOZIȚIE I, ulei pe pânză



COMPOZIȚIE II, ulei pe pânză,

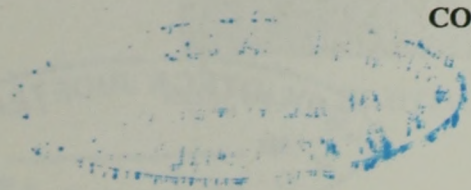
COMPOZIȚIE III, ulei pe pânză



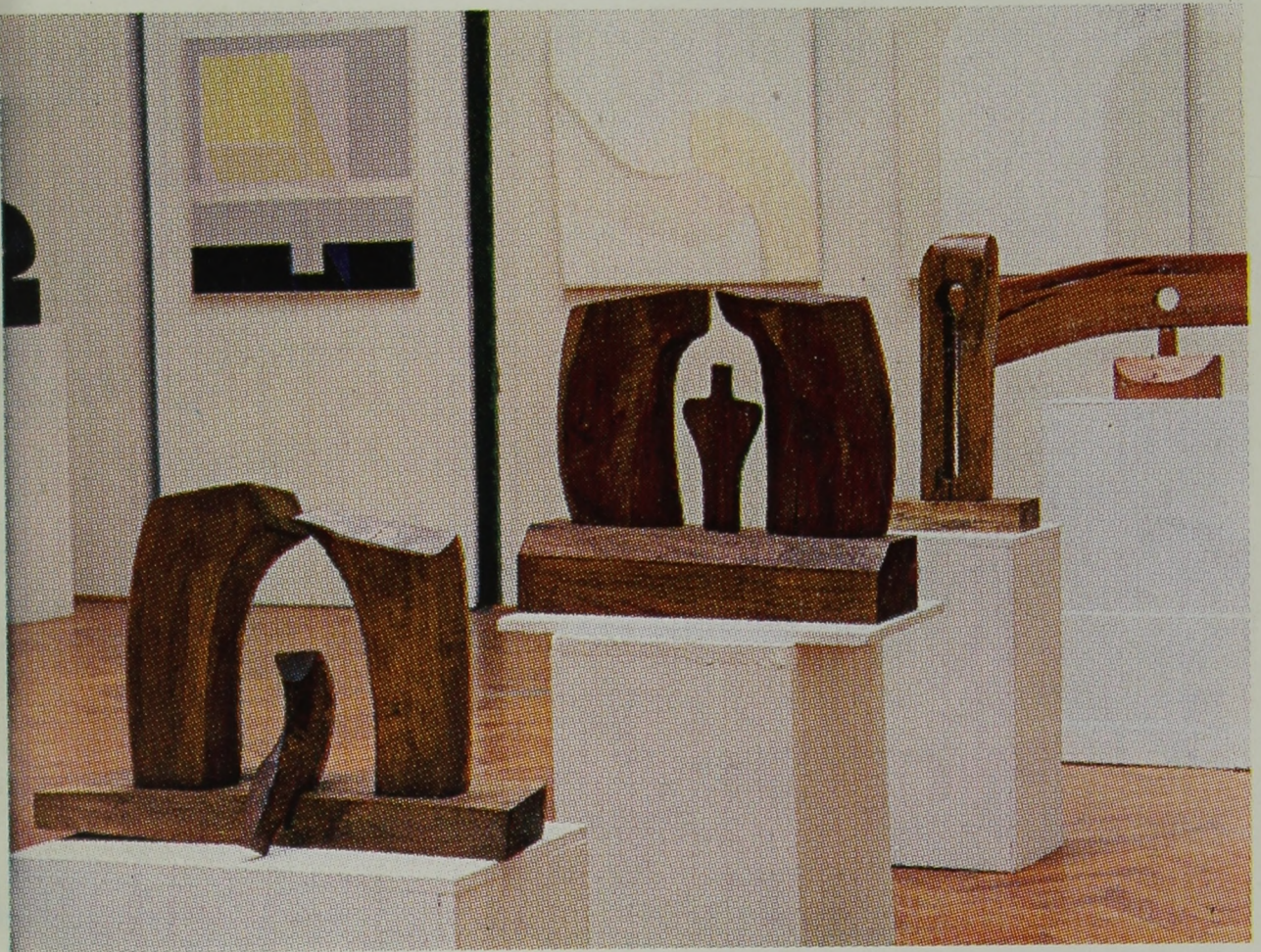
ȘTEFAN OROIAN



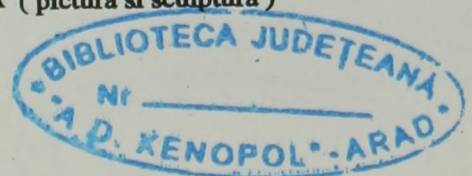
COMPOZIȚIE IV, ulei pe pânză



ȘTEFAN OROIAN



LUCRĂRI în expoziția din BÉKÉSCSABA (pictura si sculptura)

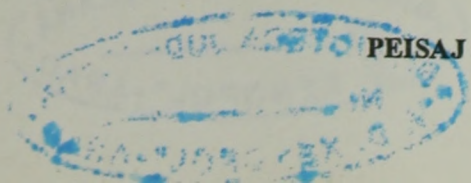


NICOLAE CHIRILOVICI



PEISAJ, ulei pe carton, 1945 (Colecția Muzeului județean Arad)

NATURĂ STATICĂ CU PERE, ulei pe carton,
PEISAJ CU CASE, ulei pe carton, (Colecția Muzeului județean Arad)



NICOLAE CHIRILOVICI



BIBLIOTECA JUDETEANA
Nr. ———
A. D. XENOPOL - AR.

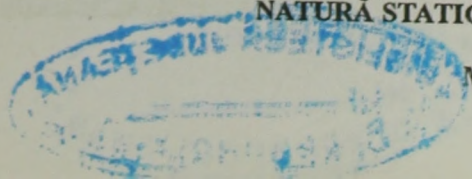


CASE PE DEAL, ulei pe carton

(colecția RAOUL BĂLĂNESCU)

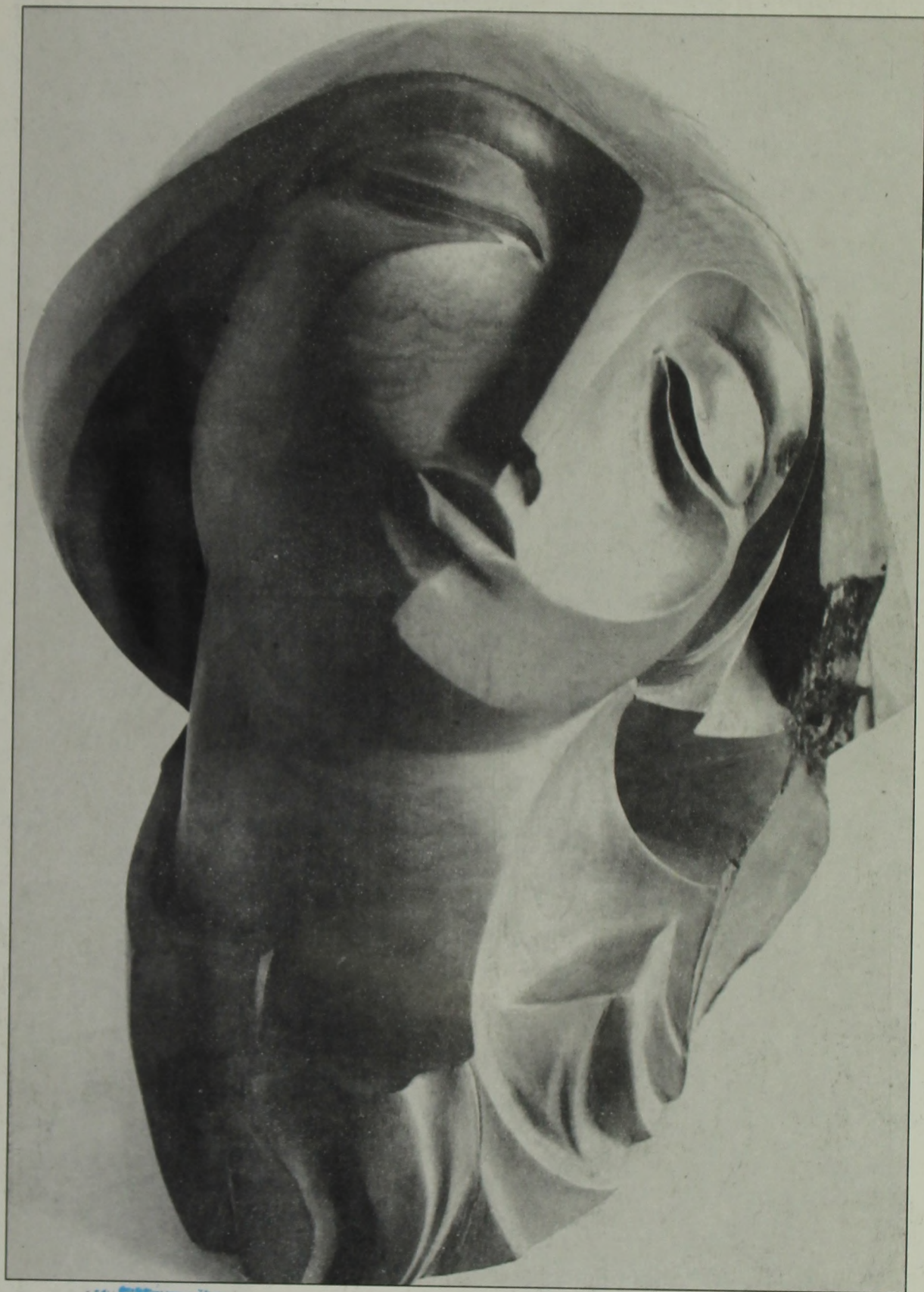
NATURĂ STATICĂ CU PEPENI, ulei pe carton (Colecția Muzeului județean Arad)

MALUL MUREȘULUI, ulei pe carton (Colecția Horia Medeleanu)

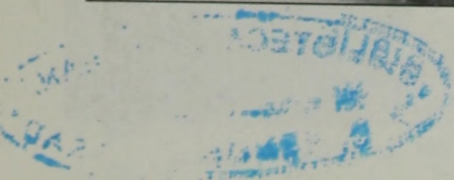




EMIL VITROEL

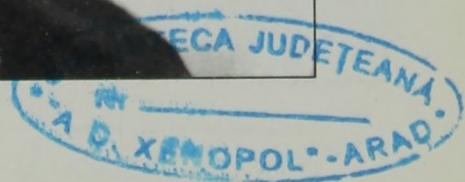


VIS, lemn





AMINTIRE, lemn

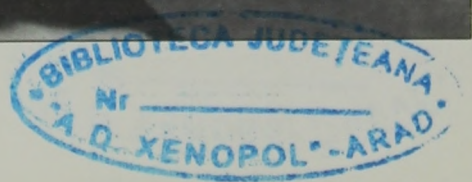




EMIL VITROEL



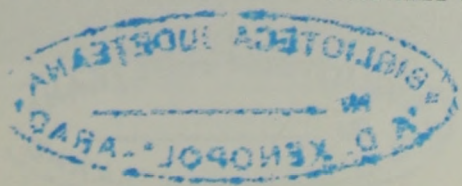
COLOMBINA, lemn, 1995



PAVEL ALASZU



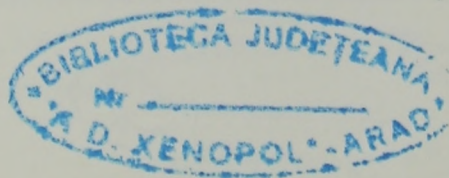
NATURĂ STATICĂ CU FLORI, ulei pe carton



PAVEL ALASZU



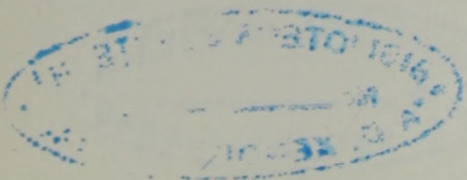
FLUTURI, ulei pe carton, 1994 (Colecția dr. Delia Podea - Arad)



PAVEL ALASZU



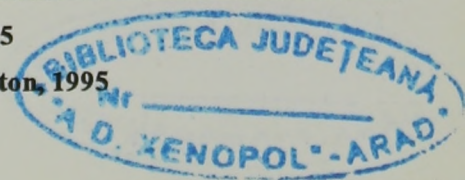
NATURĂ STATICĂ CU FRUCTE, ulei pe carton (Colecția Ion Popmarc - Arad)



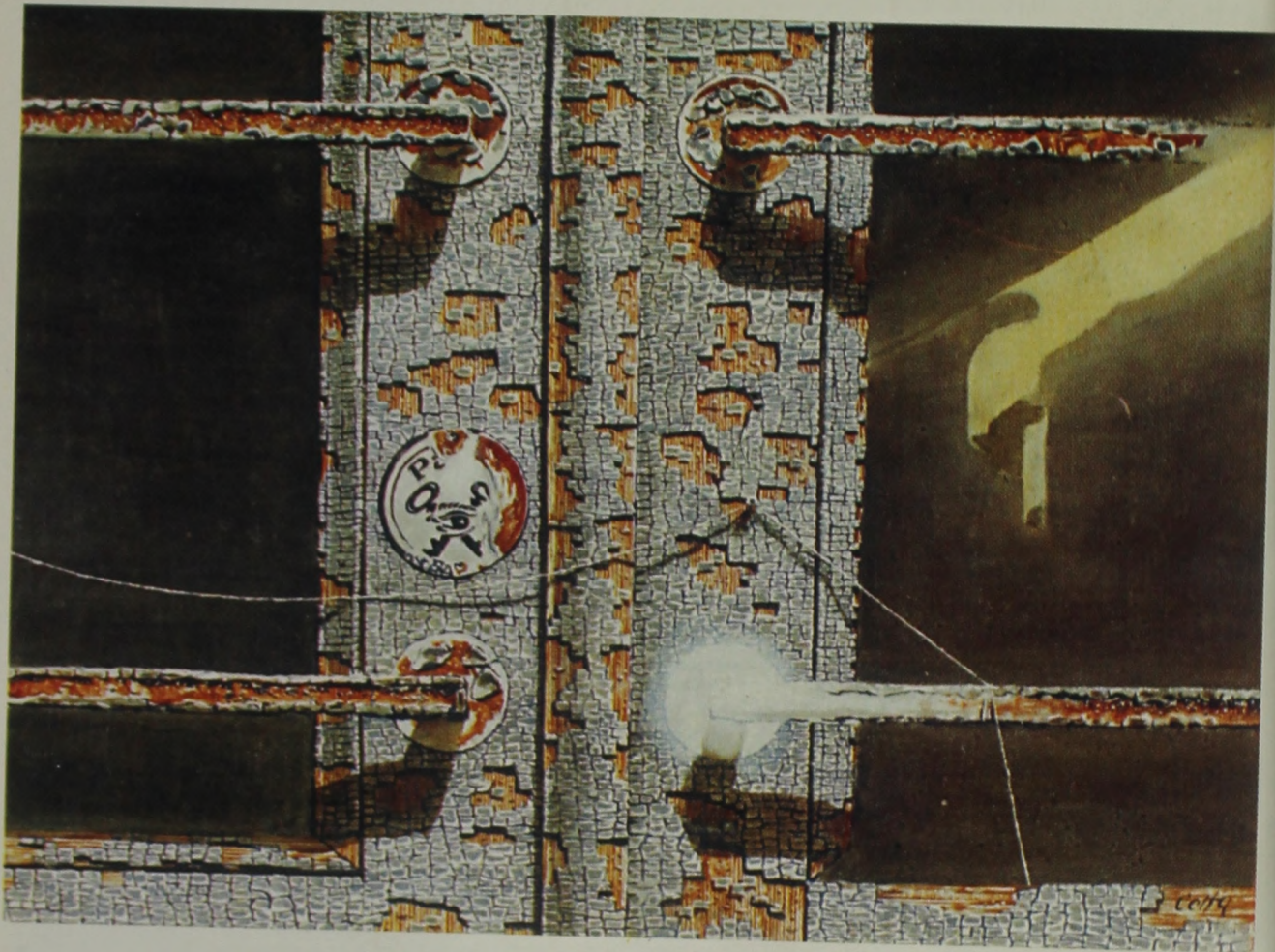


COMPOZIȚIE, ulei pe carton, 1995

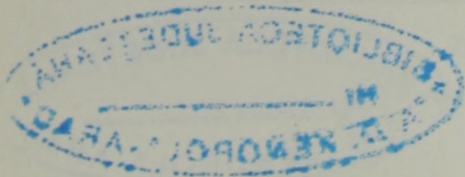
COMPOZIȚIE CU FLUTURI, ulei pe carton, 1995



ONISIM COLTA



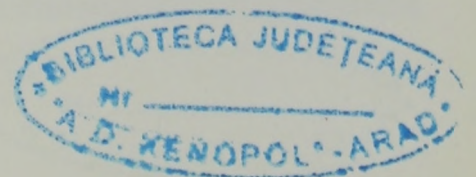
VECHEA POARTĂ, ulei pe carton, 1991

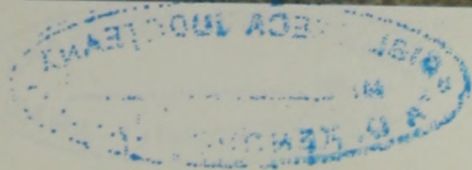


ONISIM COLTA



RĂSTIGNIRE, desen, 1994

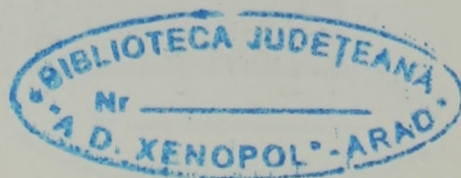




ONISIM COLTA



IEȘIRE, ulei pe carton, 1995 (Colecția Adrian Palcu)

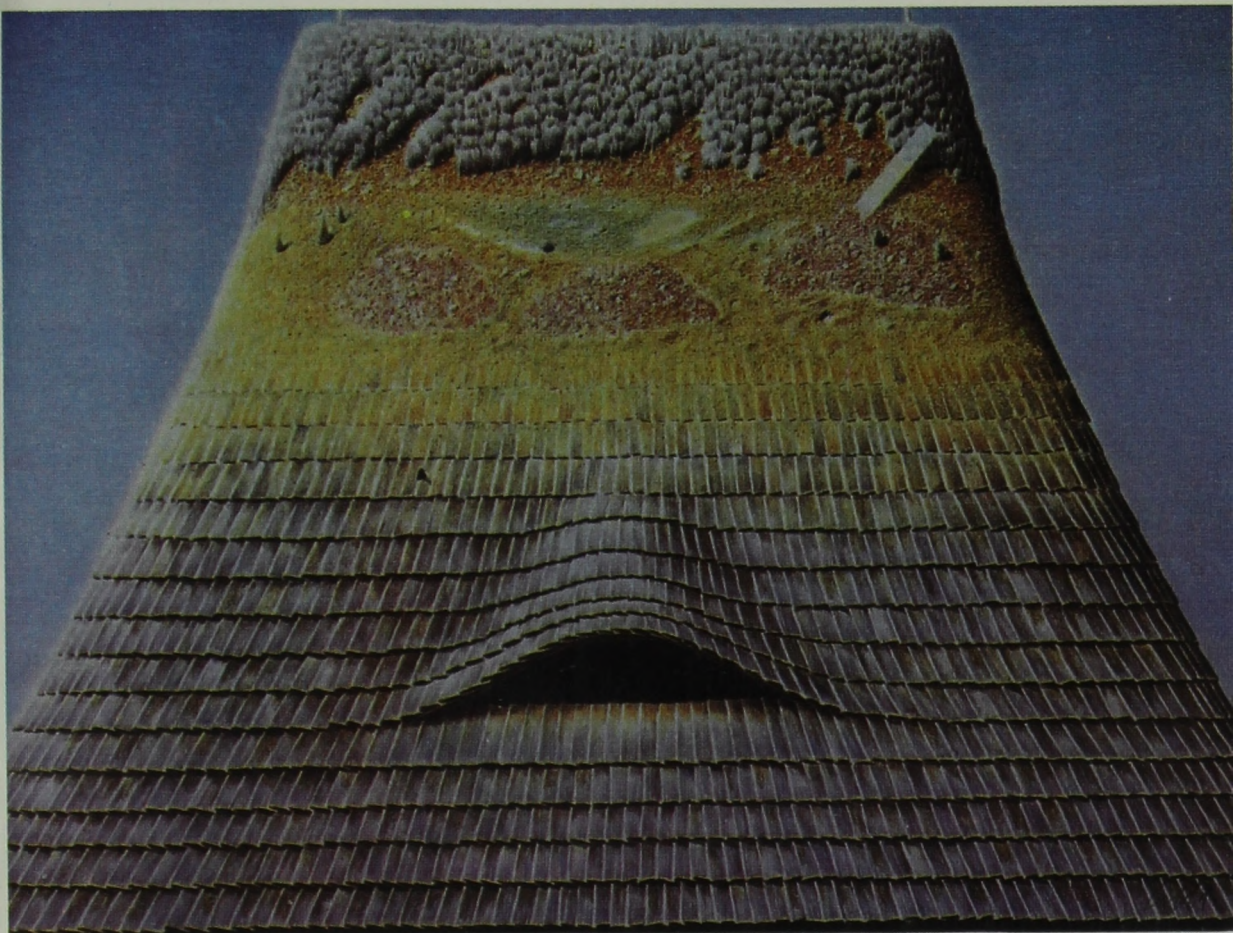


ONISIM COLTA

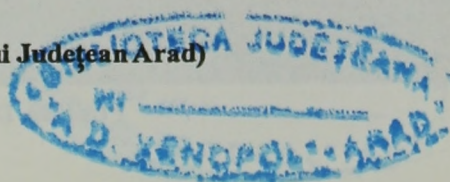


CALENDAR, ulei pe pânză (12 moduli), 1995

ONISIM COLTA



PIRAMIDĂ, desen, 1994 (Colecția Muzeului Județean Arad)



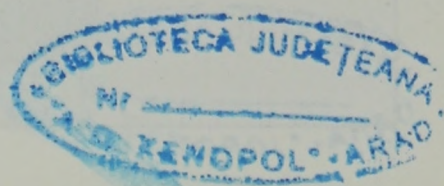


PIATRĂ DE HOTAR, platră, Căsoaia, 1979

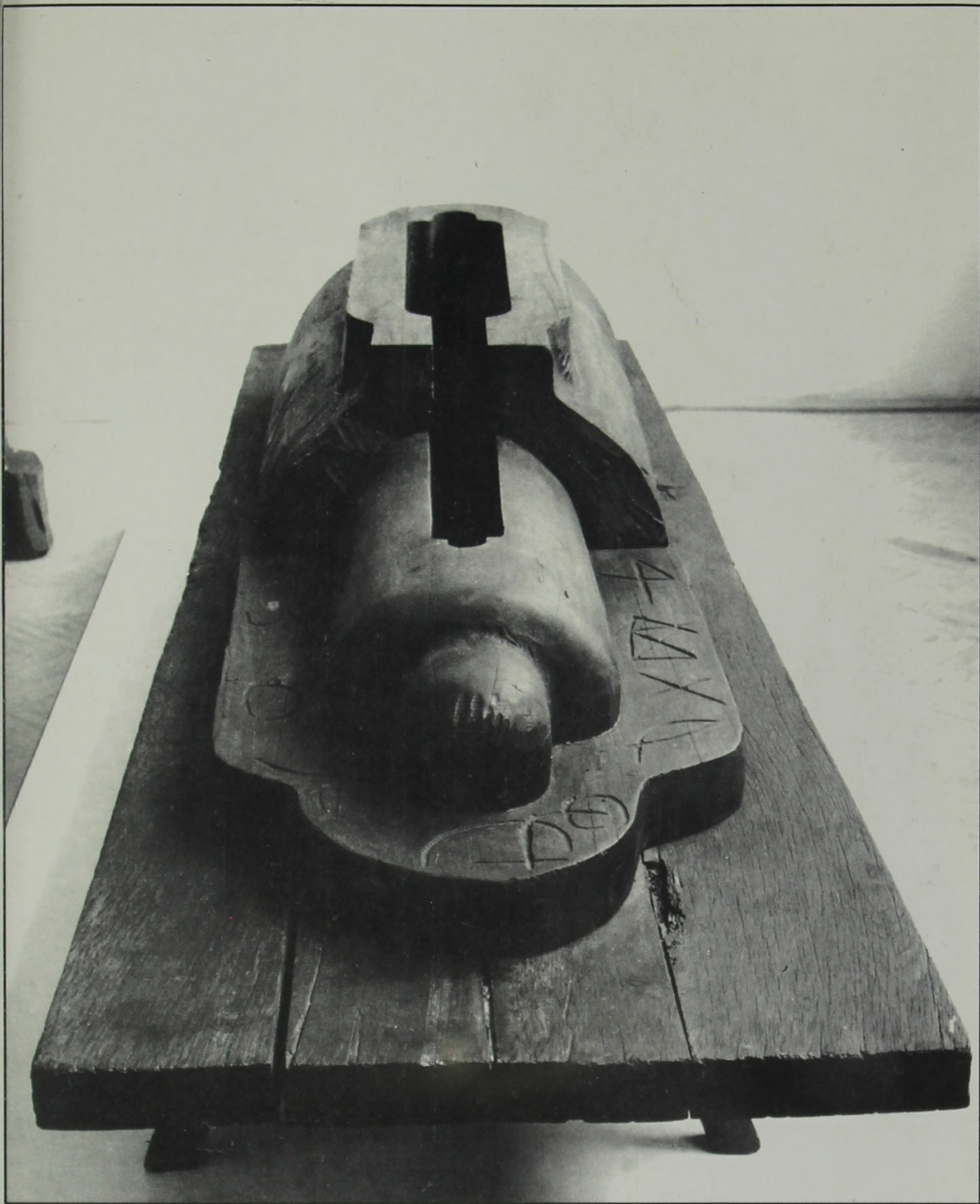
DUMITRU ȘERBAN



OGLINDIRE, lemn, 1987

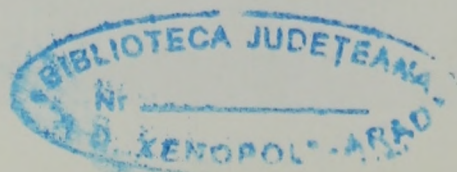


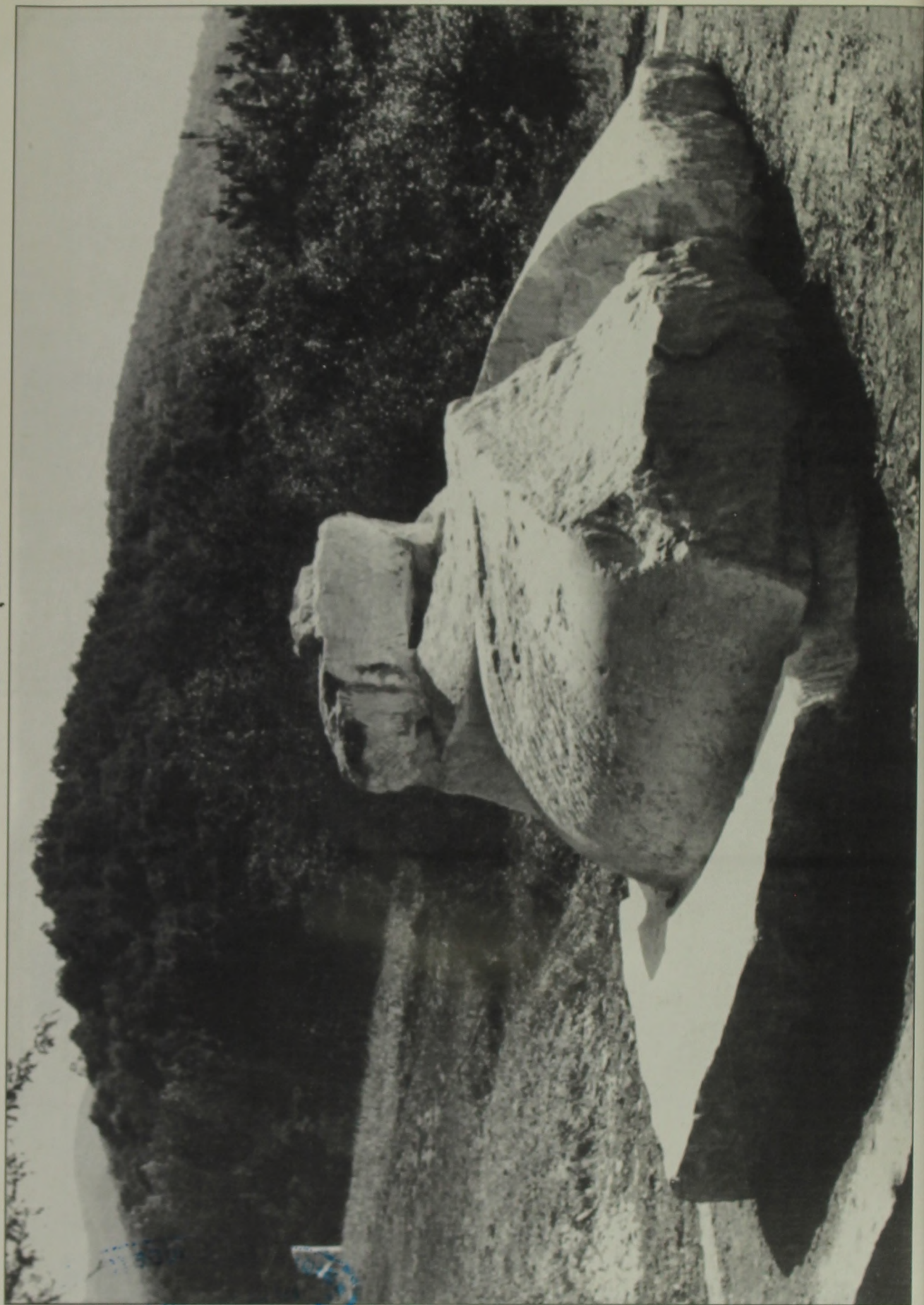




OMUL, MĂSURA TUTUROR LUCRURILOR II, lemn, 1986

OMUL, MĂSURA TUTUROR LUCRURILOR I, lemn, 1986

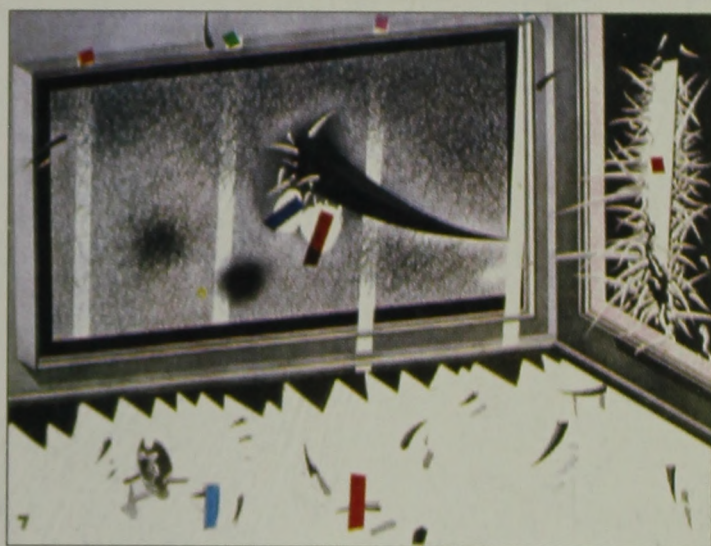






CUMPĂNA APELOR, marmură, Vilány - Ungaria, 1994

IOSIF STROIA



ÎN AFARA LĂUNTRULUI, desen color pe hârtie, 1985

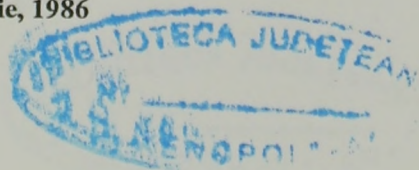


CULORILE MOMENTULUI, desen color pe hârtie, 1986 (Colecția Nicolae Laslău - Timișoara)

IOSIF STROIA



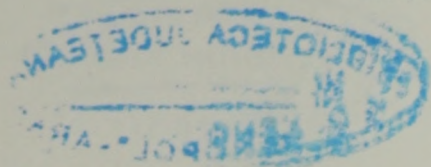
TRILUMINĂ, desen color pe hârtie, 1986



IOSIF STROIA



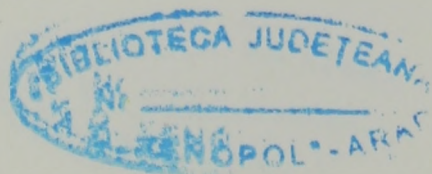
SUNETE, desen color pe hârtie, 1995



IOSIF STROIA



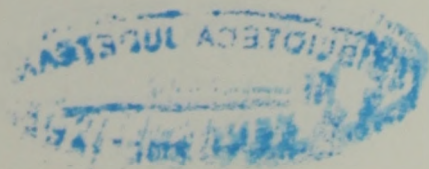
URMĂ, desen color pe hârtie, 1995



IOSIF STROIA



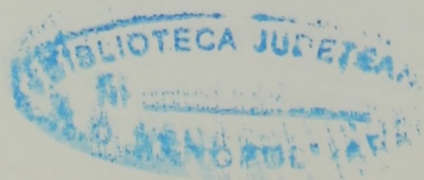
LUI F.CLEMENTE, desen color pe hârtie, 1995



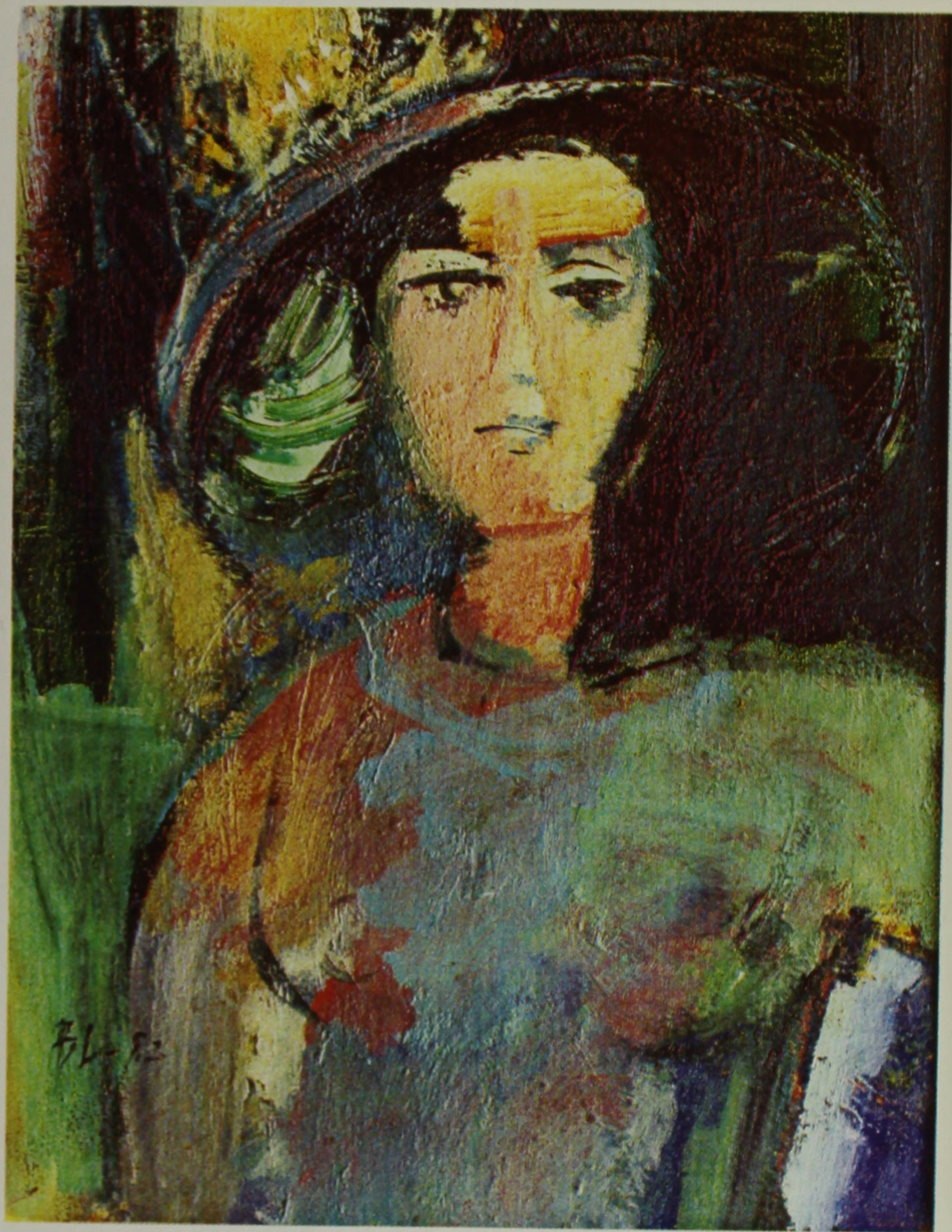
LADISLAU BABOCSIK



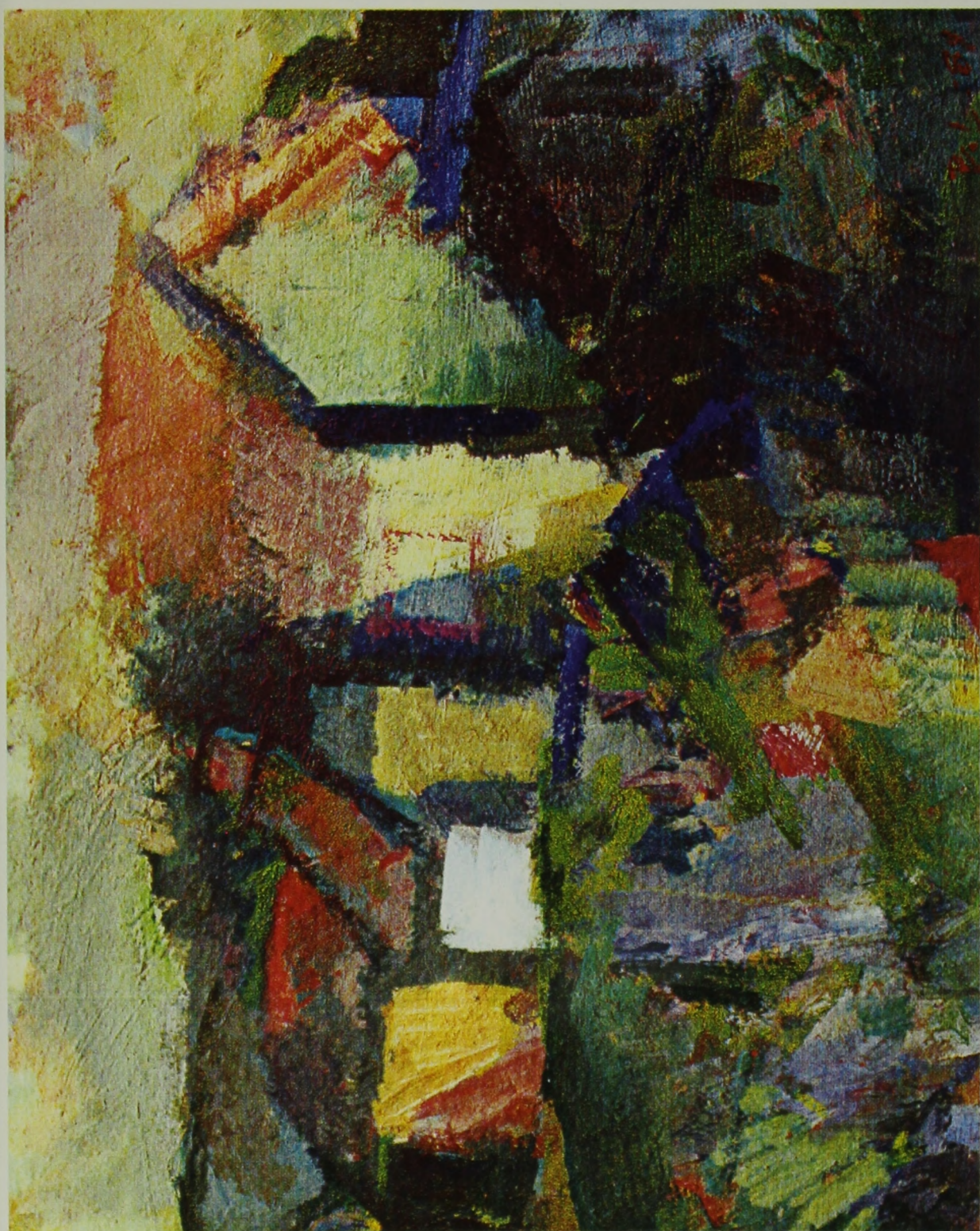
PEISAJ, ulei pe carton, 1981 (Colecția Ion Popmarc - Arad)



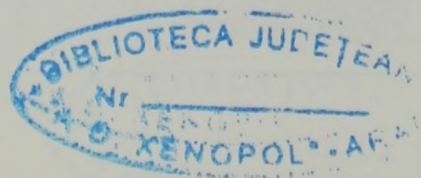
LADISLAU BABOCSIK



PORTRET DE FEMEIE, ulei pe carton, 1982 (Colecția Onisim Colta - Arad)



PEISAJ ("Dimineața"), ulei pe carton, 1981 (Colecția Onisim Colta - Arad)



ACULINA STRAȘNEI-POPA



Ciclul "NOI ȘI PĂMÂNTUL", tuș, 1983

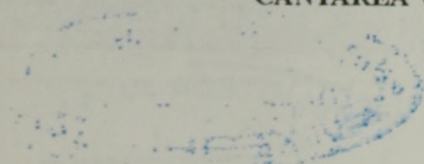


Ciclu' "NOI ȘI PĂMÂNTUL", tuș, 1985

ACULINA STRAȘNEI-POPA



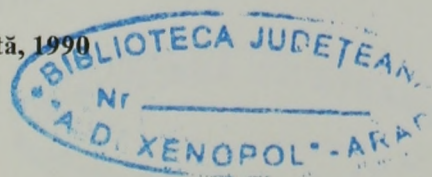
CÂNTAREA CÂNTĂRILOR, tehnică mixtă, 1990



ACULINA STRAȘNEI-POPA



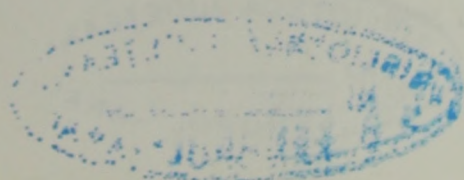
SOLITUDINE, tehnică mixtă, 1990



ZOE EISELE SZÜCS



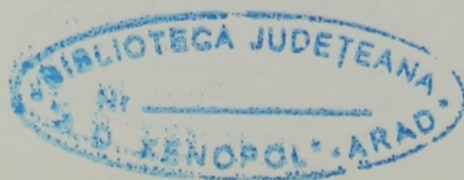
PORTRET, ulei pe pânză



ZOE EISELE SZÜCS



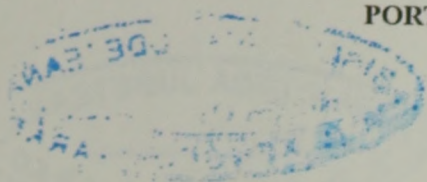
SPERIETOAREA, ulei pe pânză



ZOE EISELE SZÜCS



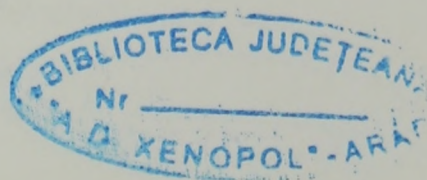
PORTRET CU MARAMĂ, ulei pe pânză



ZOE EISELE SZÜCS



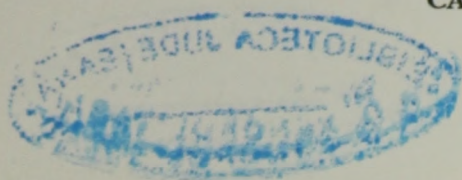
ACTRIȚA, ulei pe pânză



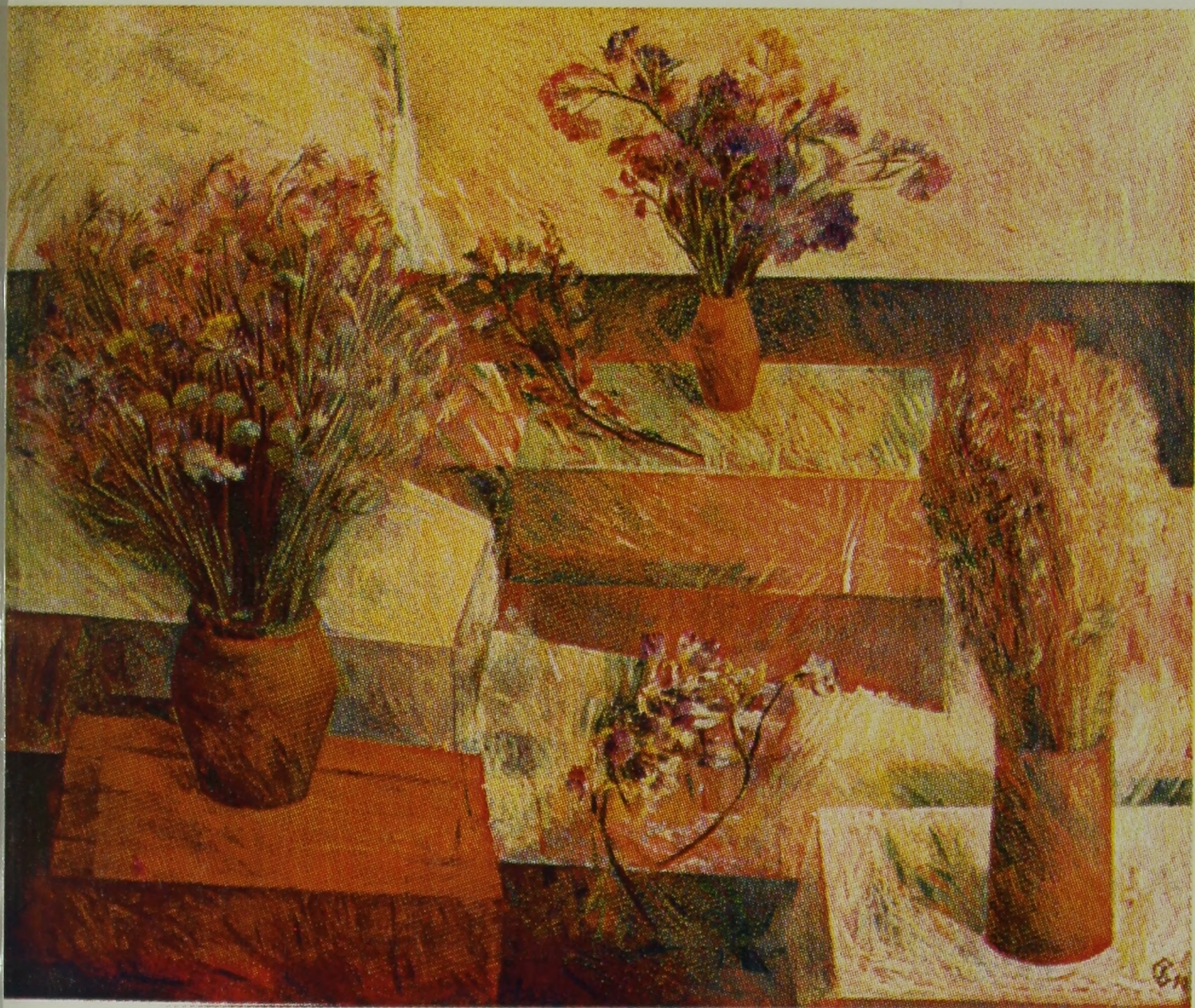
LIA JOSAN-KOCSIS



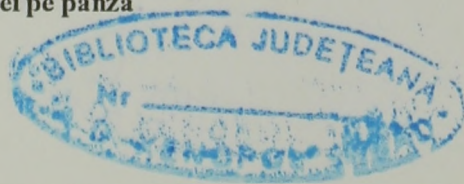
CASĂ LA ȚARĂ, ulei pe pânză



LIA JOSAN-KOCSIS



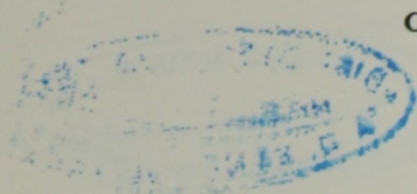
NATURĂ STATICĂ CU FLORI, ulei pe pânză



LIA JOSAN-KOCSIS



CURTE ȚĂRĂNEASCĂ, ulei pe pânză



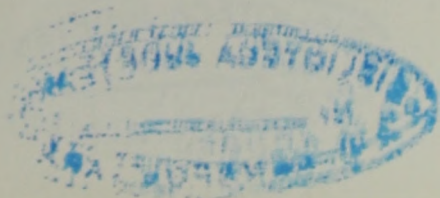


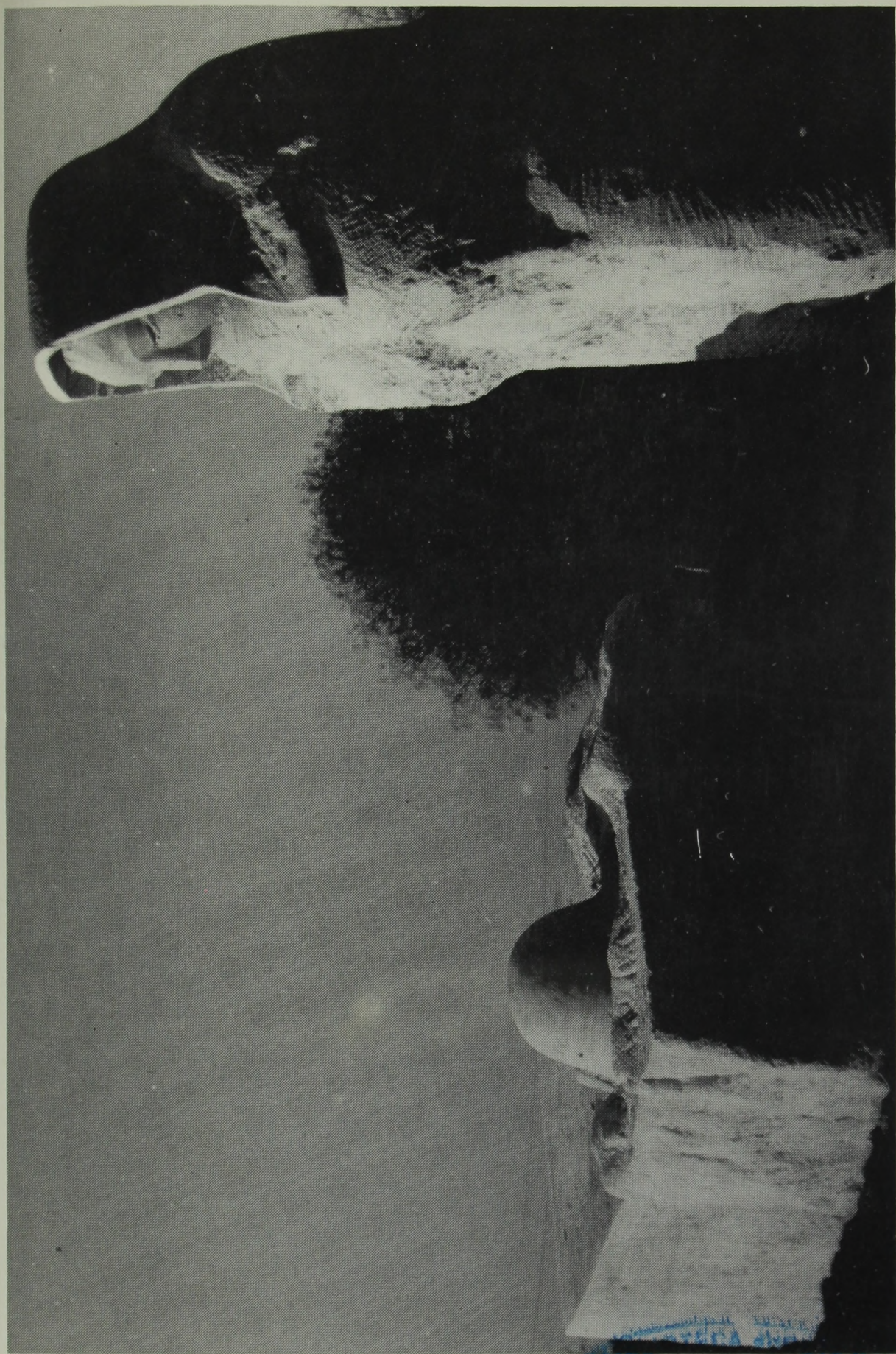
NATURĂ STATICĂ CU FLORI II, ulei pe pânză

MIHAI PĂCURAR



FEREASTRĂ, piatră





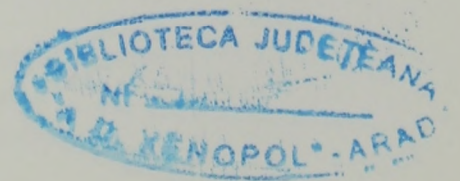
MONUMENTUL EROILOR REVOLUȚIEI DIN 1989, piatră, 1990







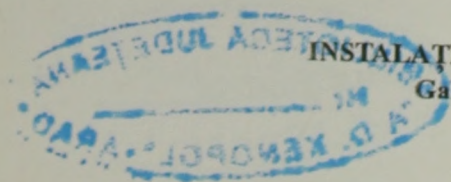
CUPLU, lemn



MIHAI PĂCURAR



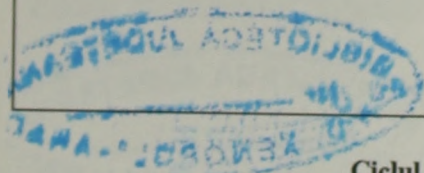
INSTALAȚIE, din expoziția "Copacul", ediția a III-a
Galeria Națională Delta Arad, 1995

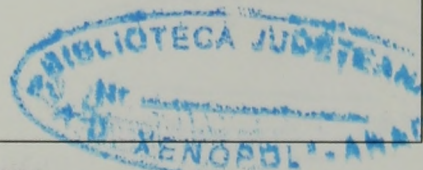




Epopée mitologique

Cociuba



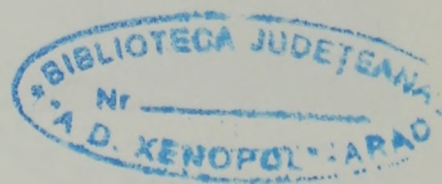




ELENA STOINESCU - MUNTEAN

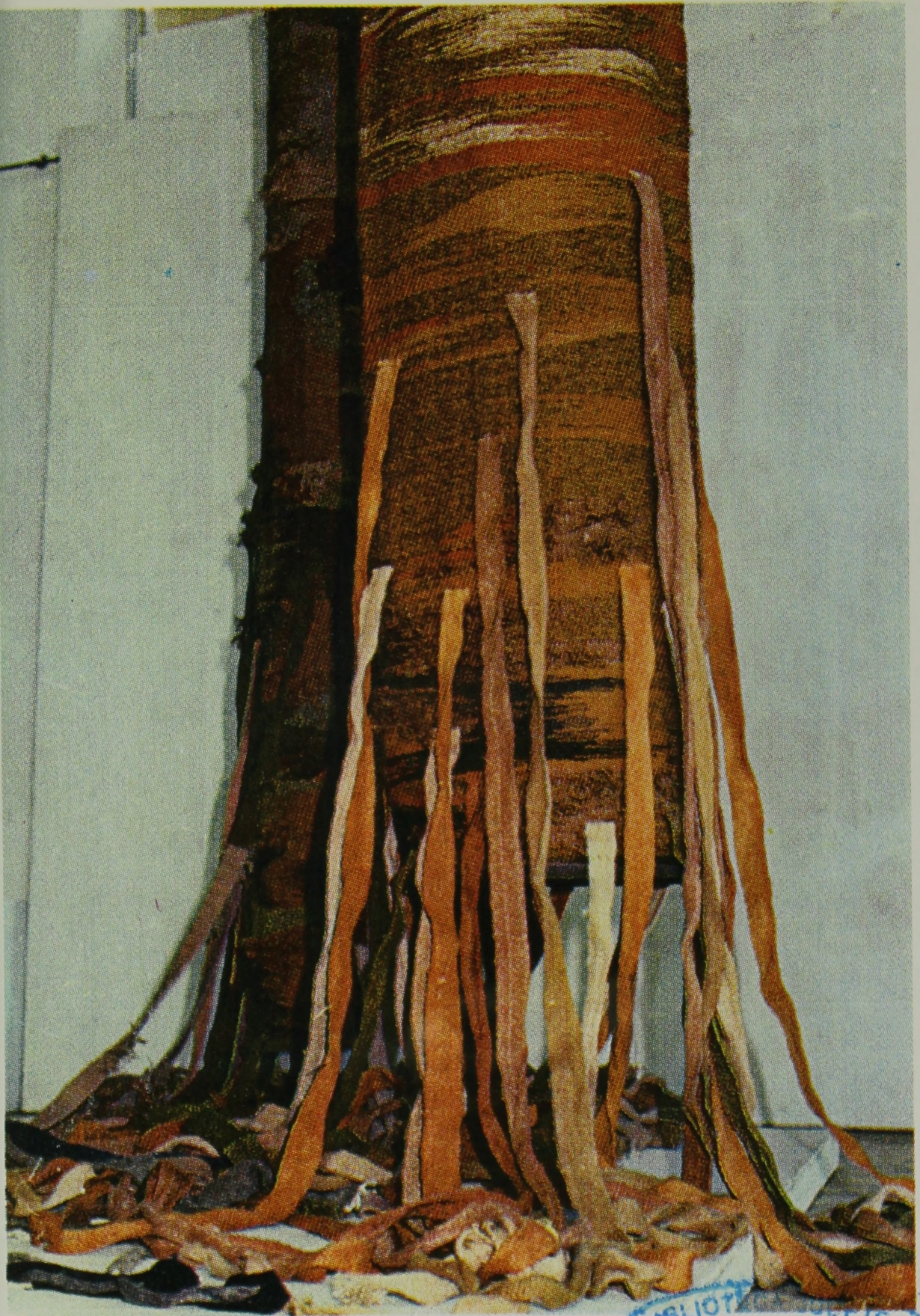


BALDACHIN, tapiserie, 1981

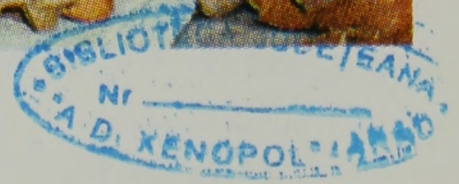




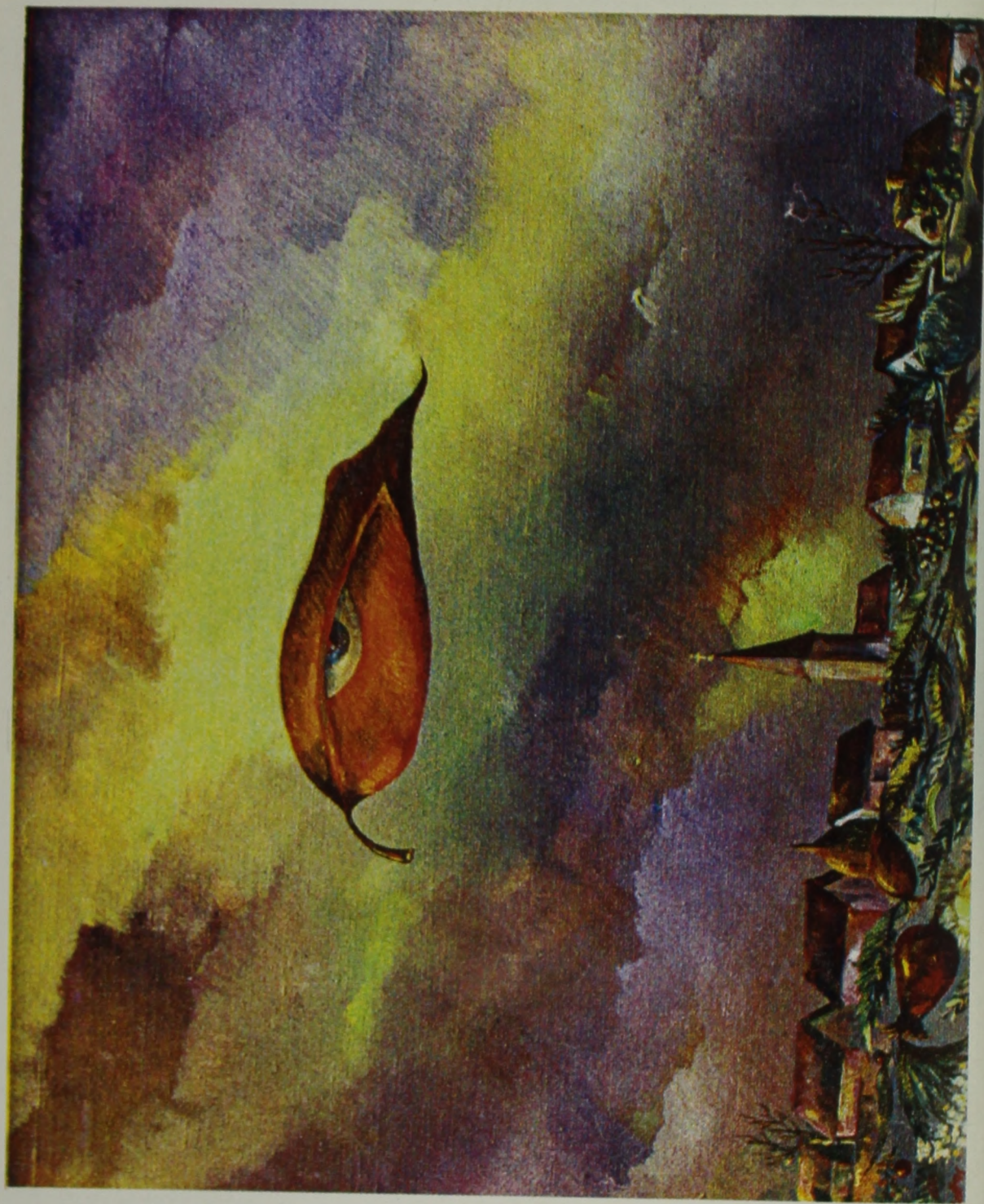
ARBORI, tapisserie,



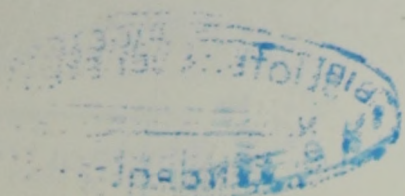
ARBORI, tapiserie,



IOAN KETT - GROZA



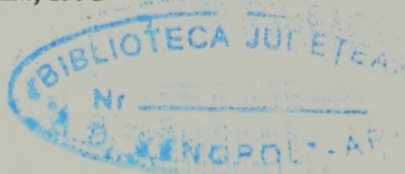
NOSTALGIE, ulei pe pânză, 1995



IOAN KETT - GROZA



CASA BUFNIȚEI, ulei pe pânză, 1995



IOAN KETT - GROZA

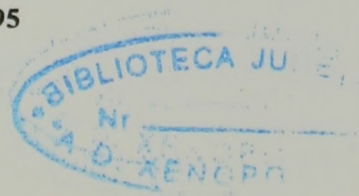


REVELAȚIE, ulei pe pânză, 1996 (Colecția Ioan Popmarc)

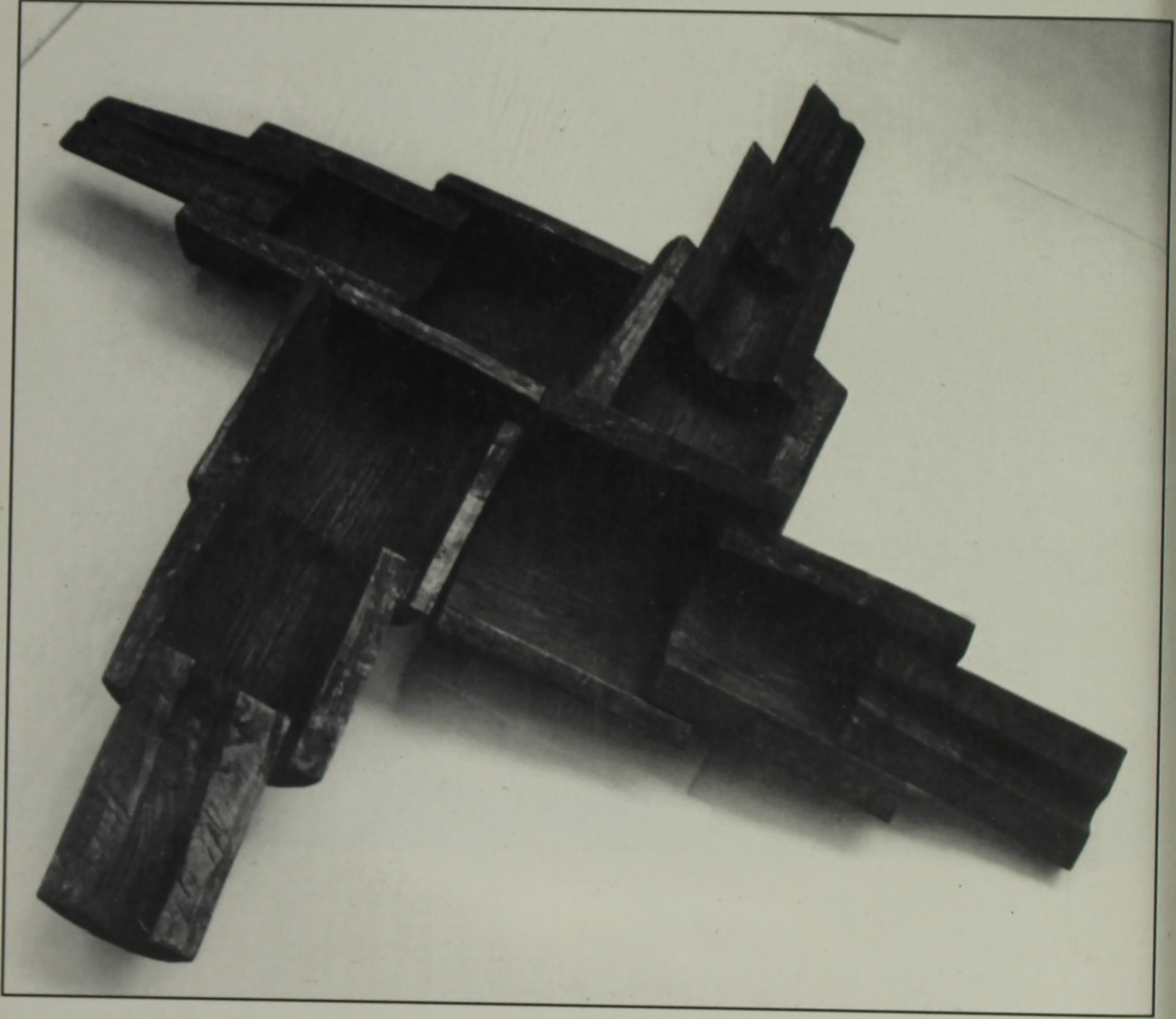
IOAN KETT - GROZA



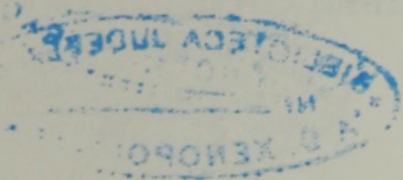
HALUCINAȚIE, ulei pe pânză, 1995

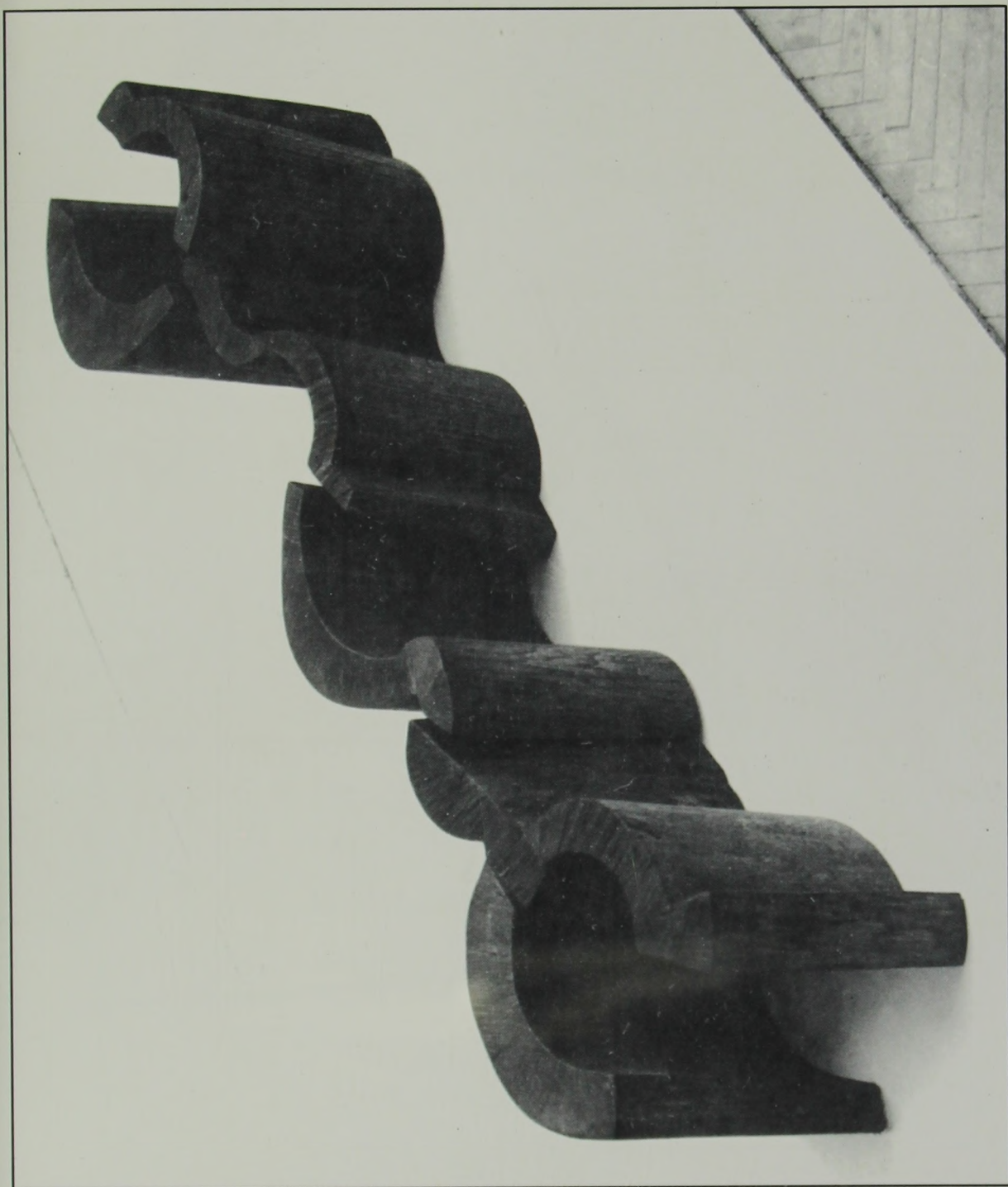


DELIA BRÂNDUȘESCU

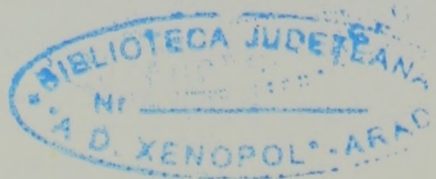


IZVOR, lemn, 1986





FORME, lemn, 1986



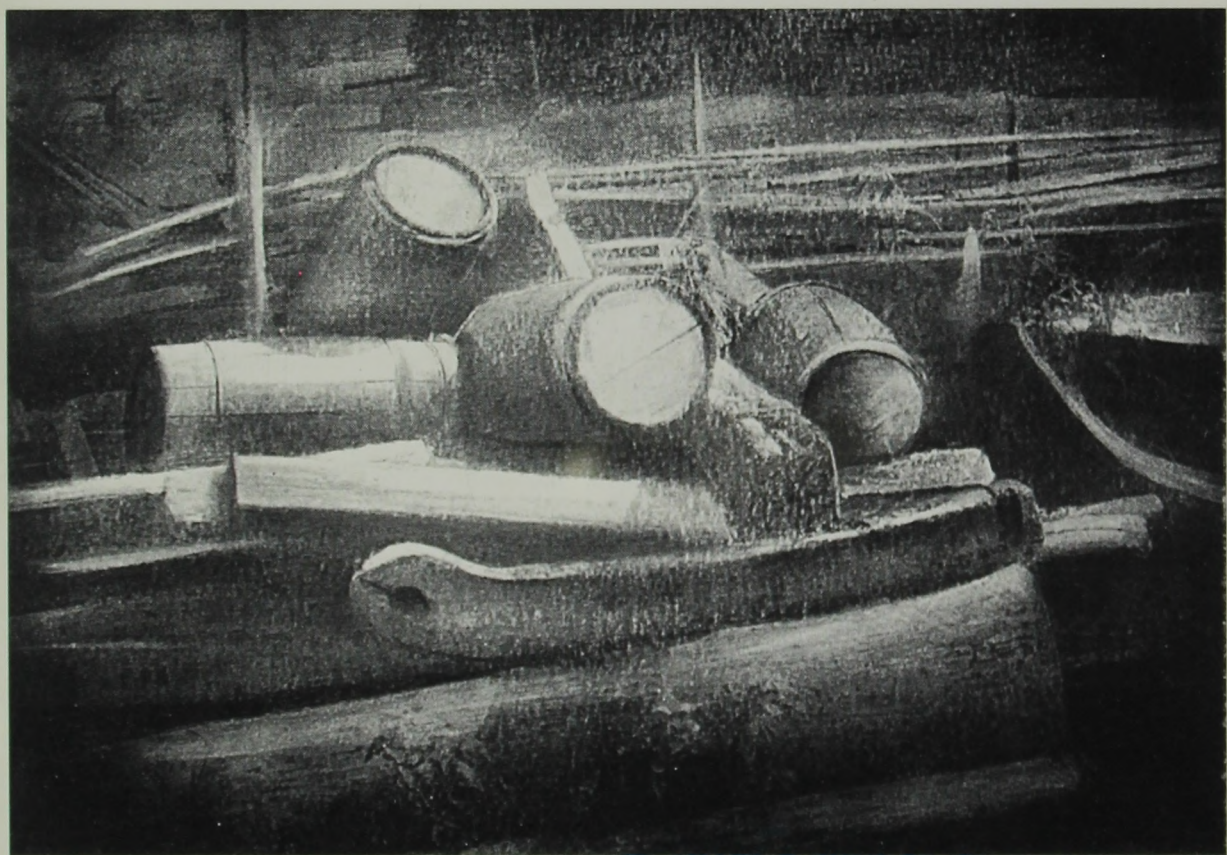
DELIA BRÂNDUȘESCU



SIMPHOBIECT, marmură, lemn, frânghie
- vedere de ansamblu, 1993, Germania

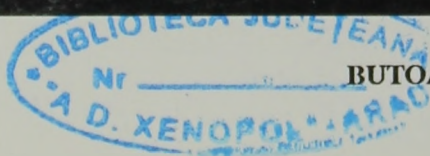


SIMPHOBIECT, marmură, lemn, frânghie - detaliu, 1993, Germania



CASĂ LA ȚARĂ, tehnică mixtă

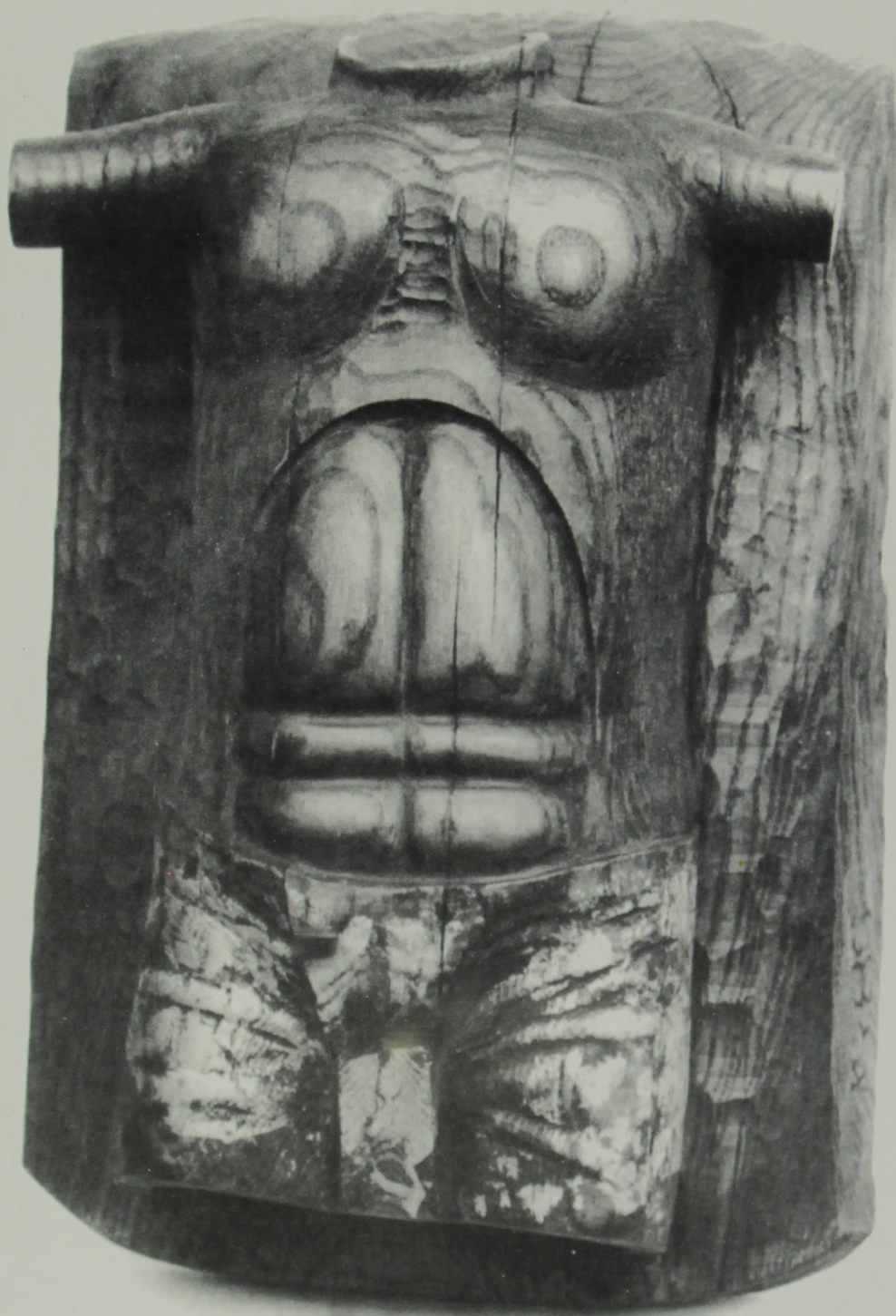
BUTOAIE, tehnică mixtă



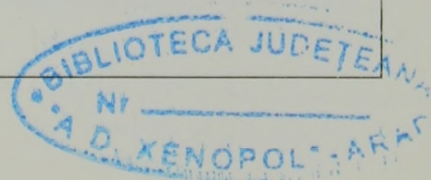


CASĂ LA ȚARĂ II, tehnică mixtă

FAȚADĂ, tehnică mixtă



PIETA, lemn,



RUDOLF KOCSIS

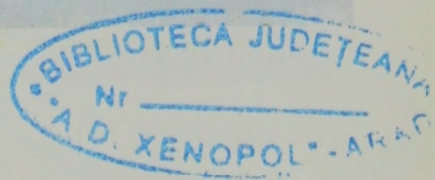


SF. SEBASTIAN, lemn

RUDOLF KOCSIS



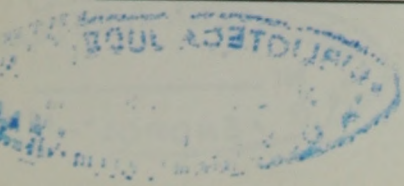
CRIST CU OGLINDĂ, lemn, 1994



RUDOLF KOCSIS



CRUCIFICARE, lemn



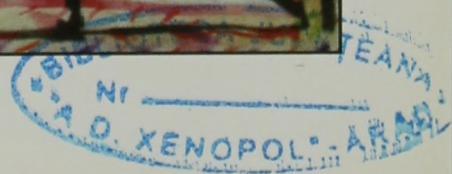
BARTHA SÁNDOR

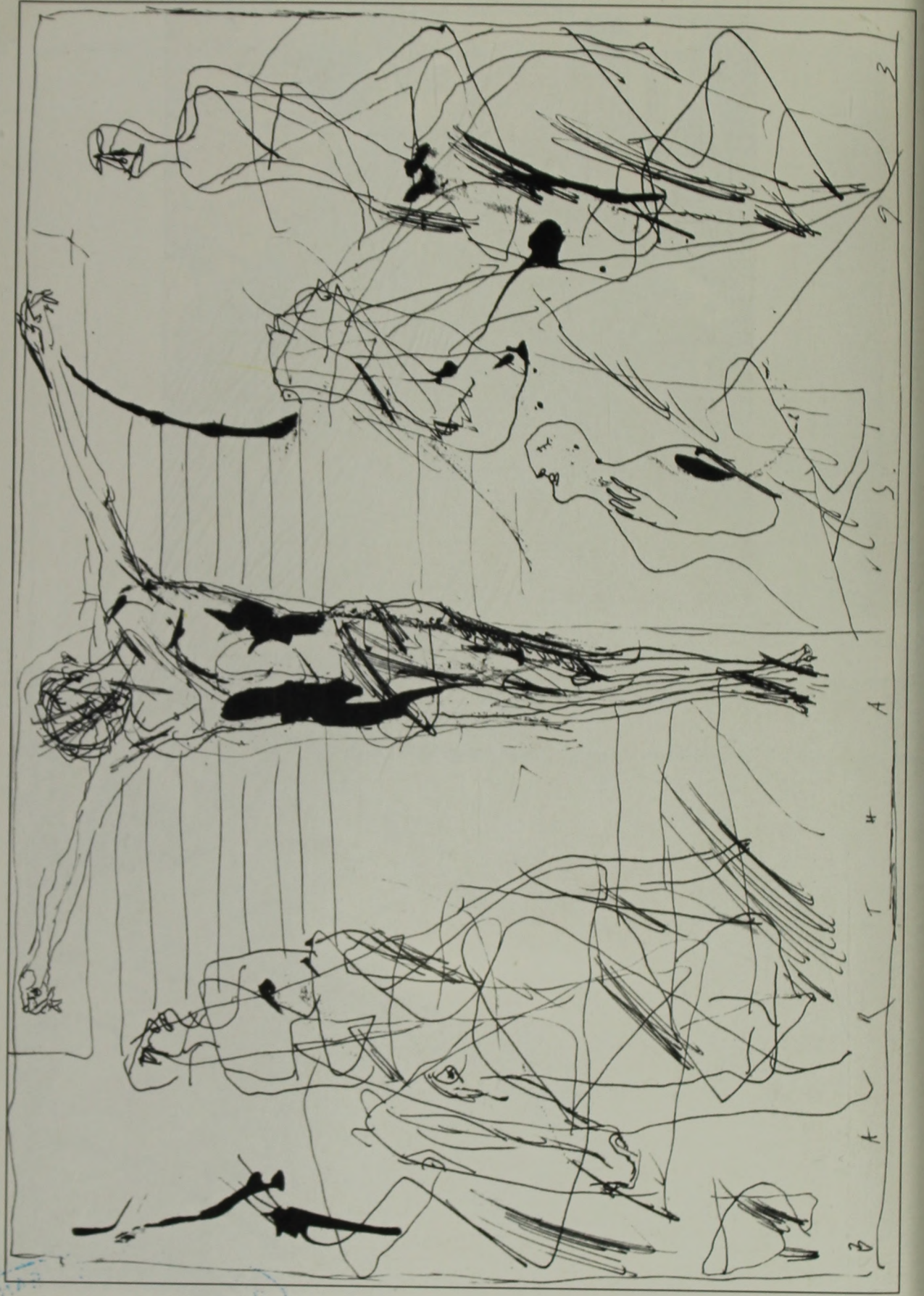


COMPOZIȚIE I, ulei, 1993

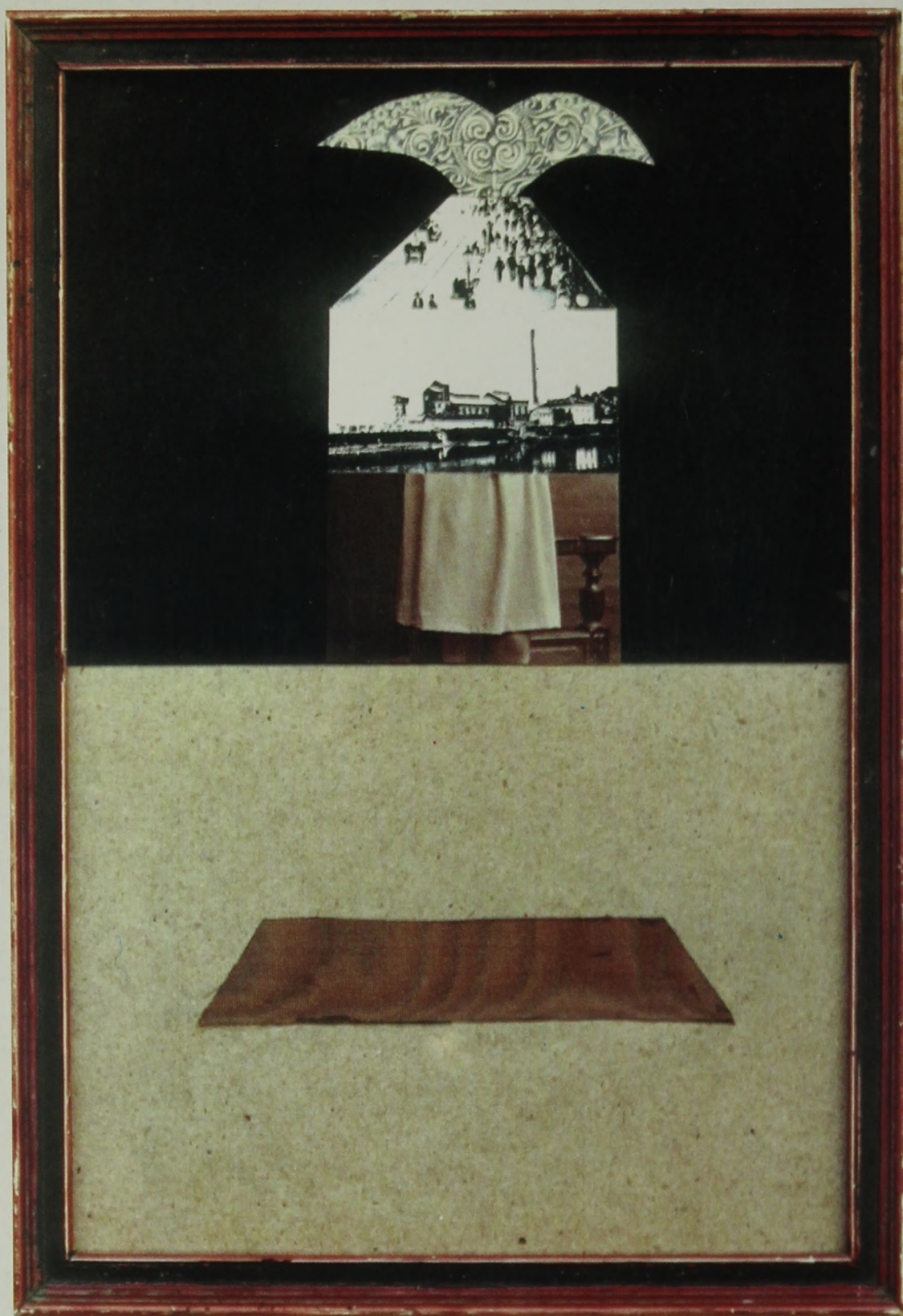


COMPOZIȚIE, tehnică mixtă, 1994

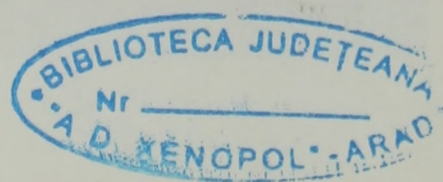




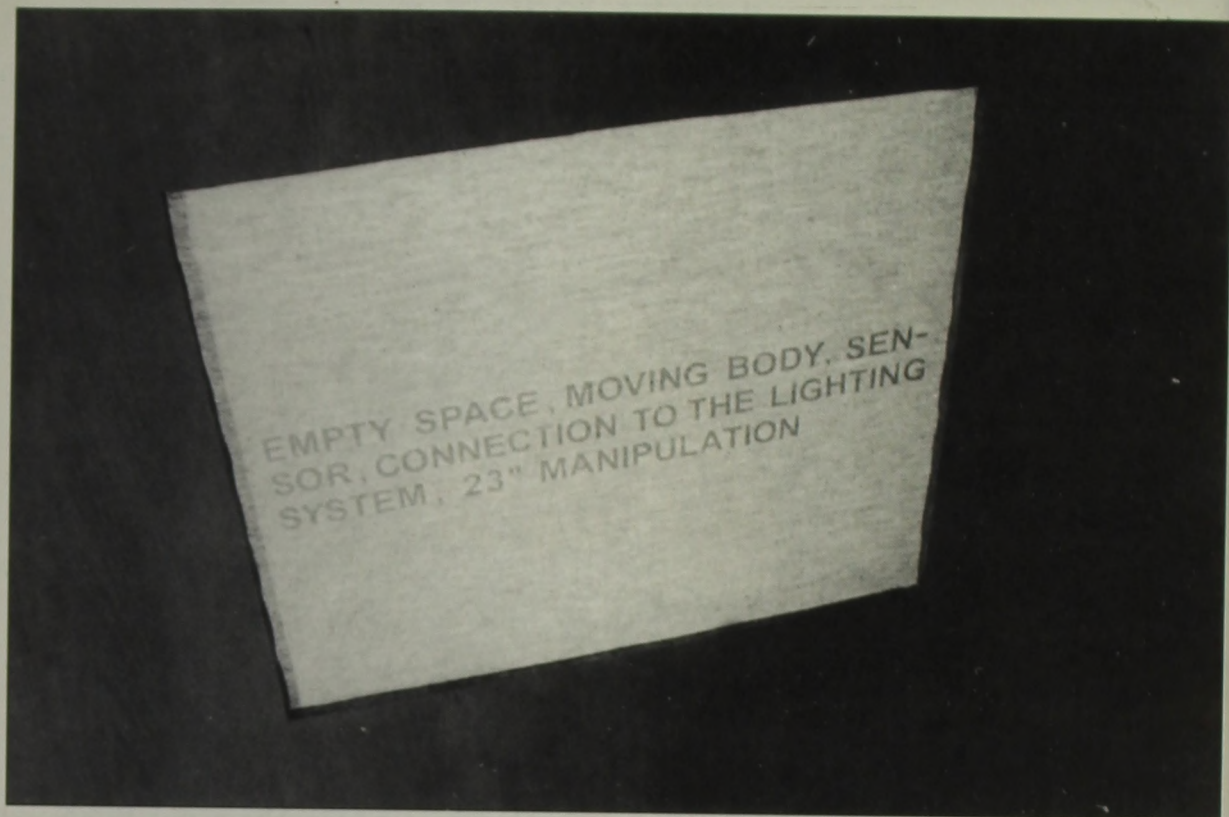
BARTHA SÁNDOR



NOSTALGIE, colaj, 1995



BARTHA SÁNDOR

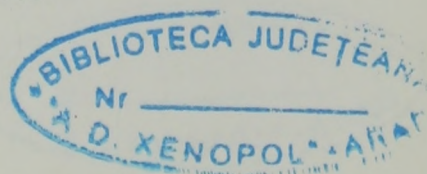


MANIPULARE, instalație, 1995

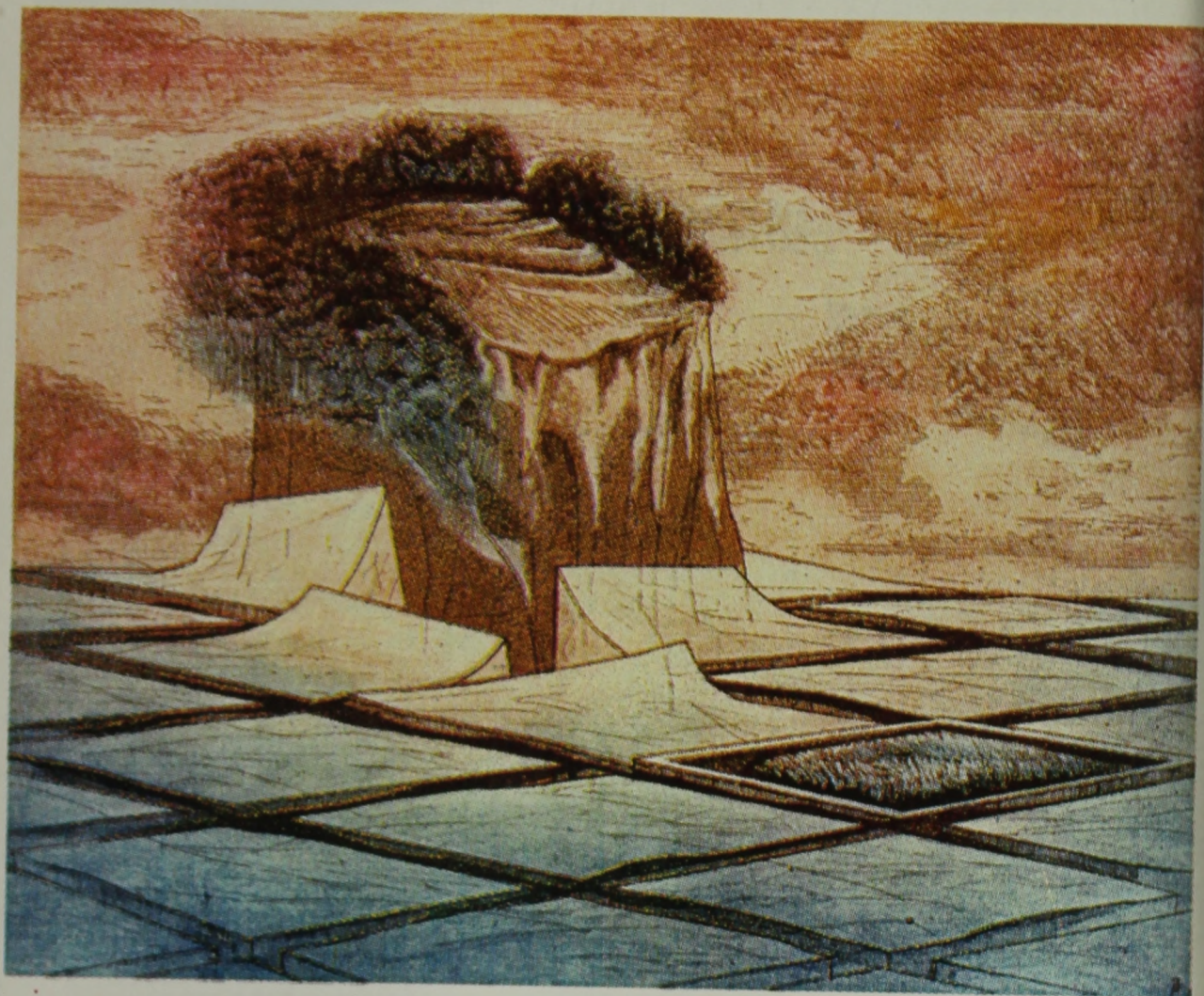
MARIA TAMAŞ



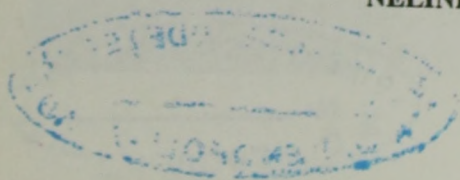
NELINIŞTE I, aquaforte, aquatinta, 1986



MARIA TAMAŞ



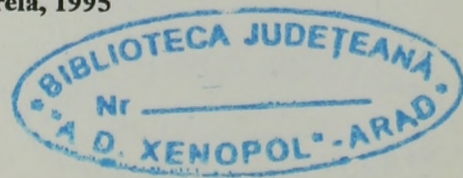
NELINIŞTE II, aquaforte, aquatinta, 1986



LUMINIȚA PENIȘOARĂ



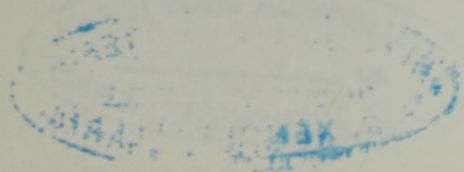
NATURĂ STATICĂ CU FRUNZE, acuarelă, 1995



LUMINIȚA PENIȘOARĂ



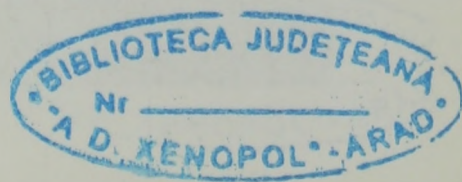
NATURĂ STATICĂ CU CEAINIC, acuarelă, 1995



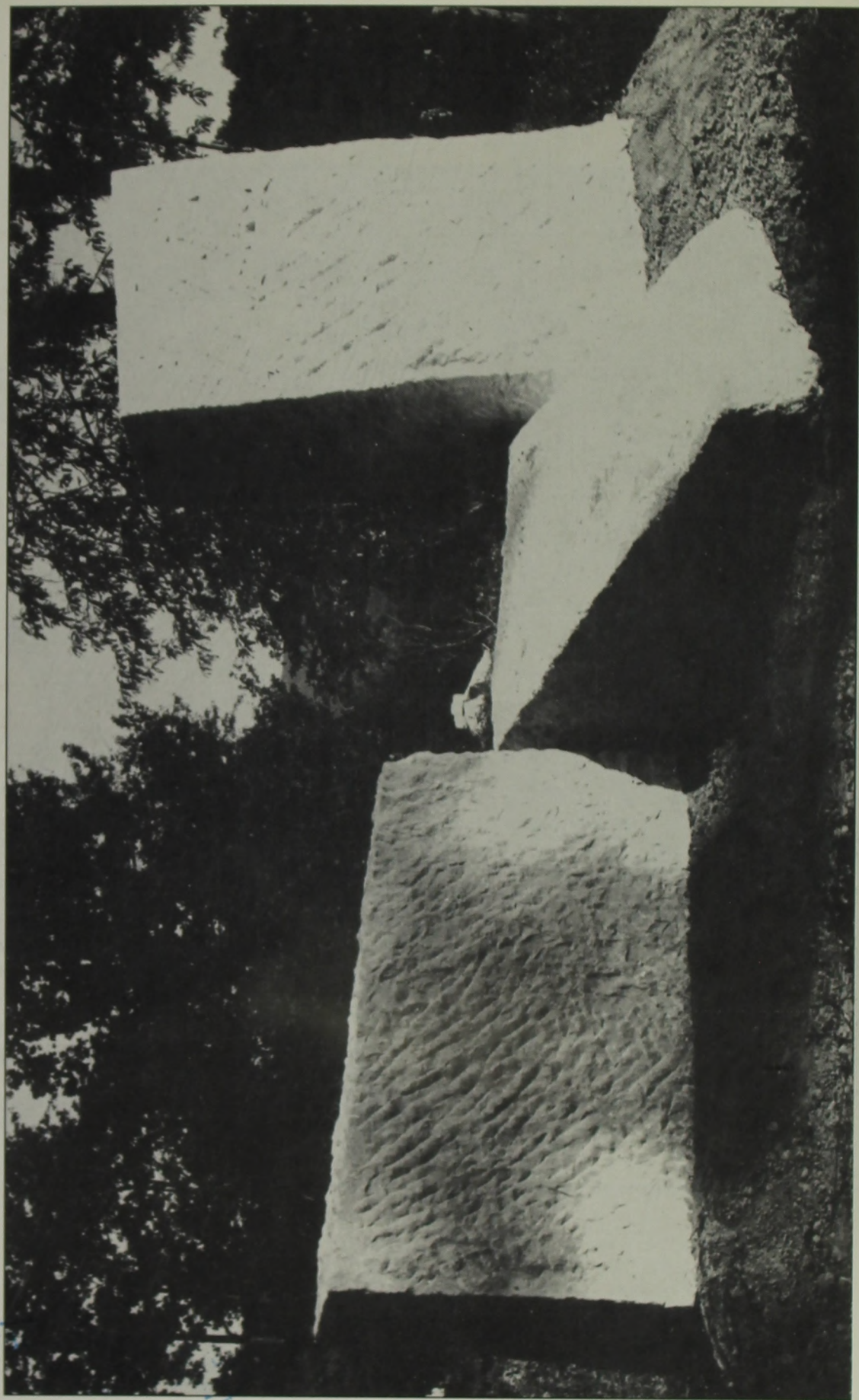
MARGARETA SIMO



Ilustrație la "MAESTRUL ȘI MARGARETA", desen tuș, 1974

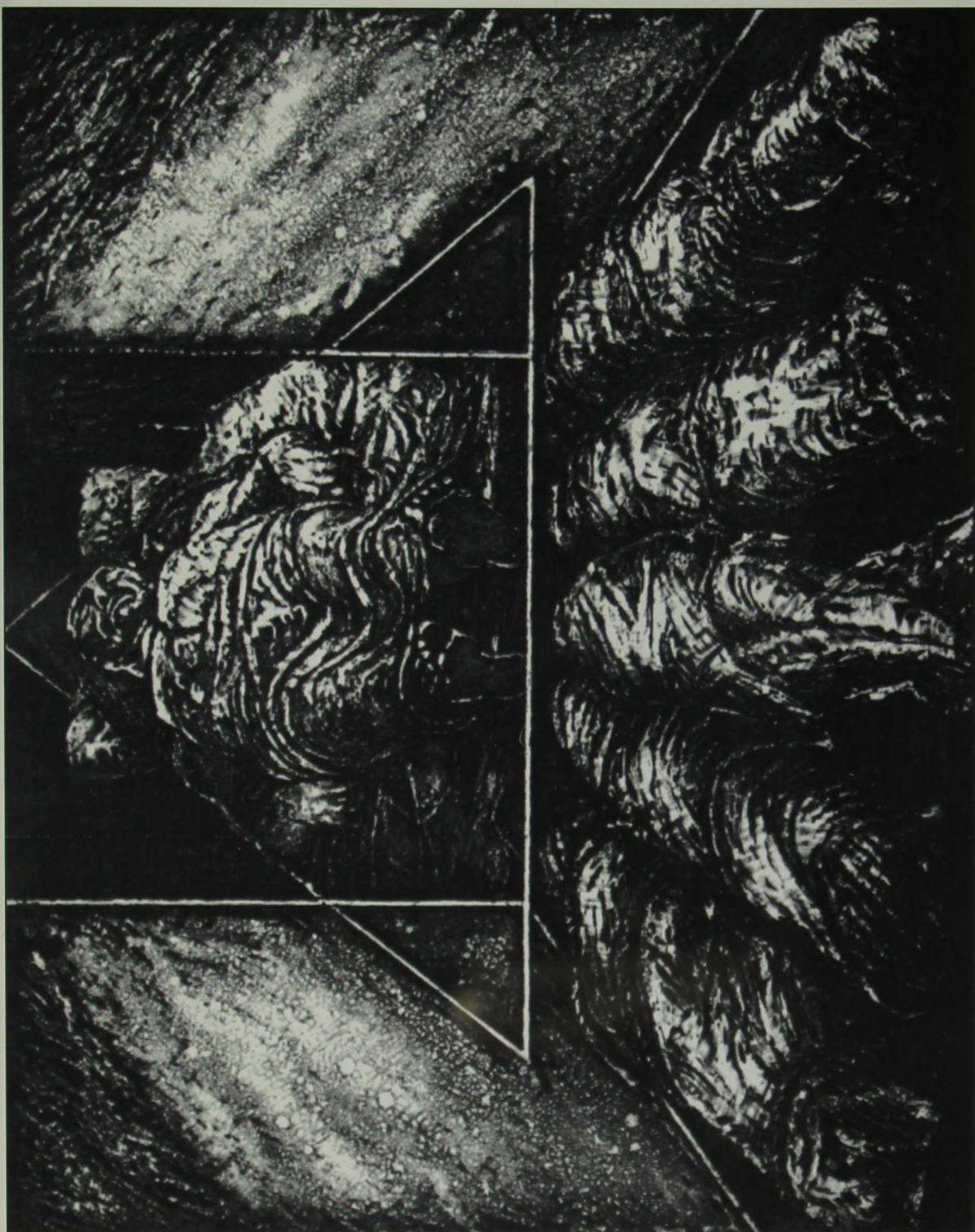


PETRU STOICU



PRAG DE LUMINĂ, piatră, Căsoala 1985

STOICU PETRU
PRAG DE LUMINĂ



IISUS, aquatinta

DUMITRU PAINA

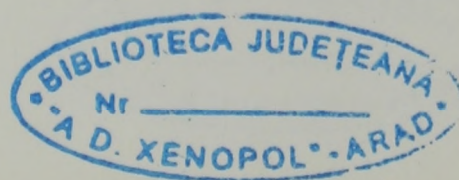


REFLECTARE, piatră, Căsoaia 1985

ANA - MARIA MORE SAGHI



ARCADE, tapiserie



DORU PĂCURAR

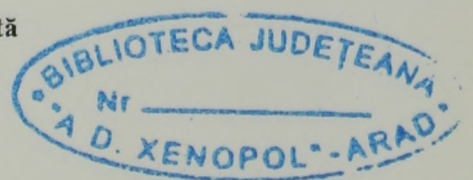


SERĂ, tempera pe hârtie

MIHAELA PĂCURAR



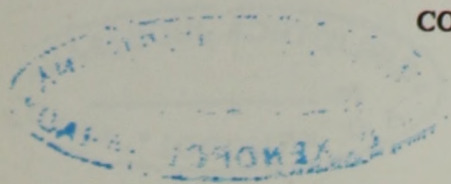
COMPOZIȚIE, tehnică mixtă



DACIAN ANDONI



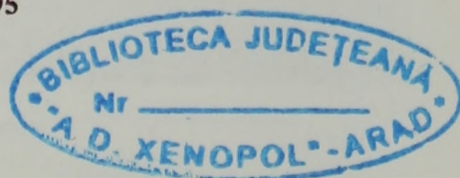
COMPOZIȚIE I, ulei pe pânză, 1995



DACIAN ANDONI



FĂRĂ TITLU, ulei pe pânză, 1995

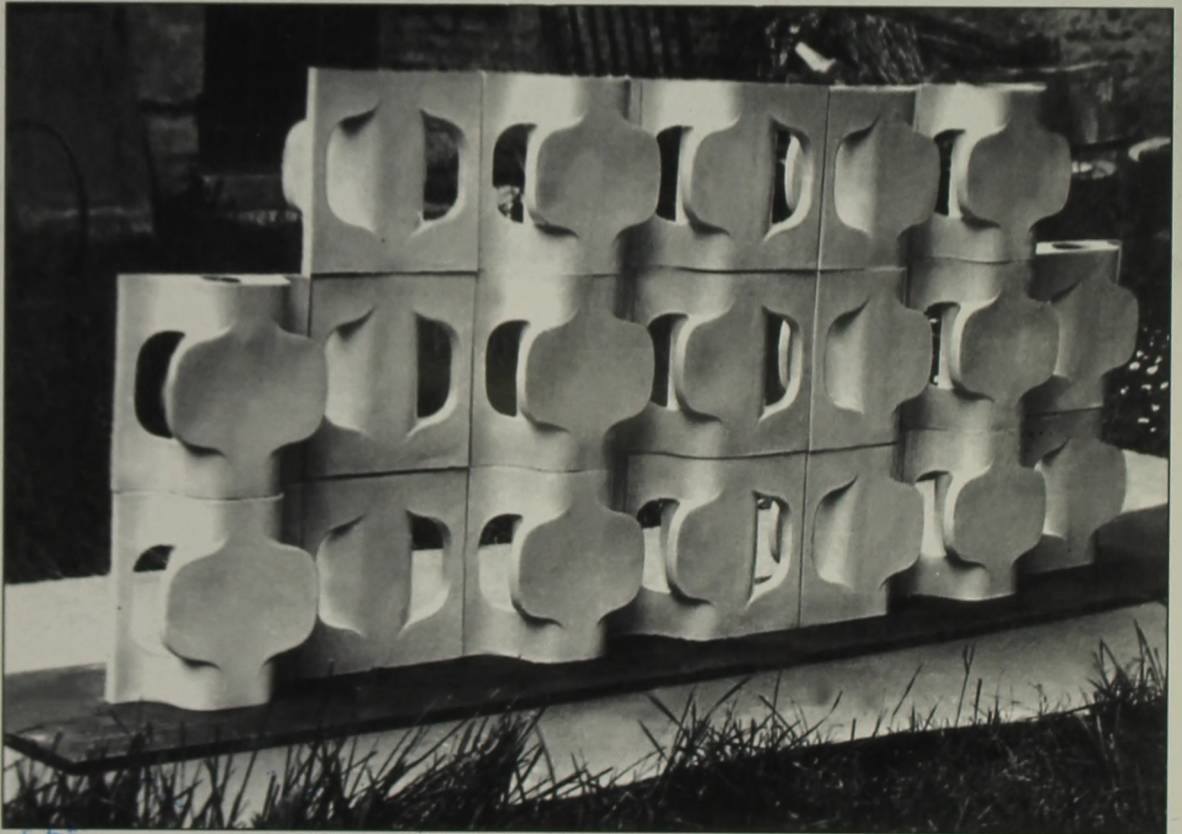


MARIA ODRY



PEISAJ, acuarelă

ZOLTAN STEINHÜBEL



PERETE DESPĂRȚITOR, faianță

GYÖNGY PASZTÓR - BOT



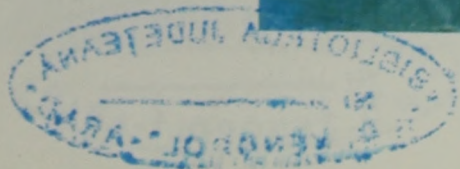
FLUTURE, tapiserie



VIORIL SIMULOV



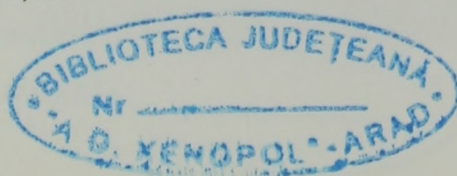
F.T., triptic, ulei pe pânză, 1995



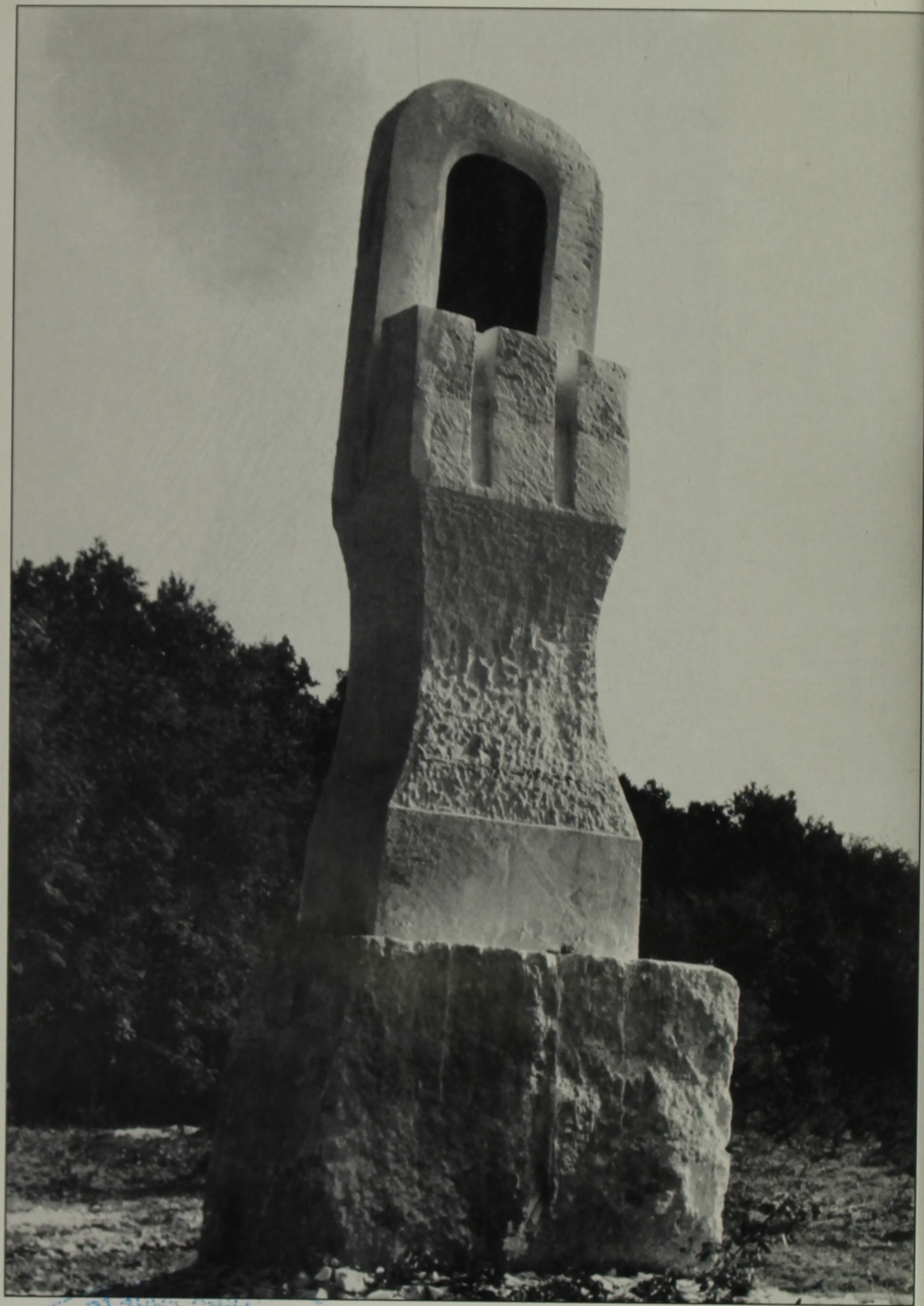
IOAN GALEA



AGORAFOBIE, ulei pe pânză, 1993



GEORGE APOSTU

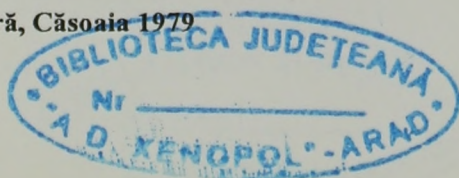


ALTAR DACIC, piatră, Căsoaia 1979

AURELIAN BOLEA



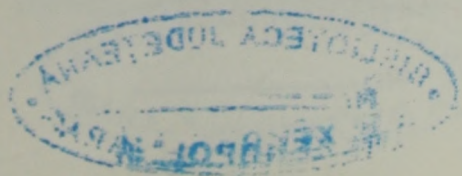
RUGĂCIUNE (IN MEMORIAM), piatră, Căsoaia 1979



FLORENTIN TĂNĂSESCU



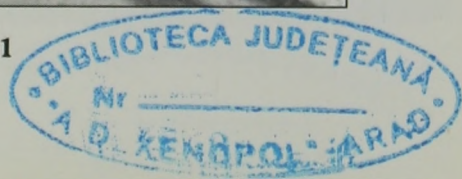
CUMPĂNA CERULUI, piatră, Căsoaia 1983

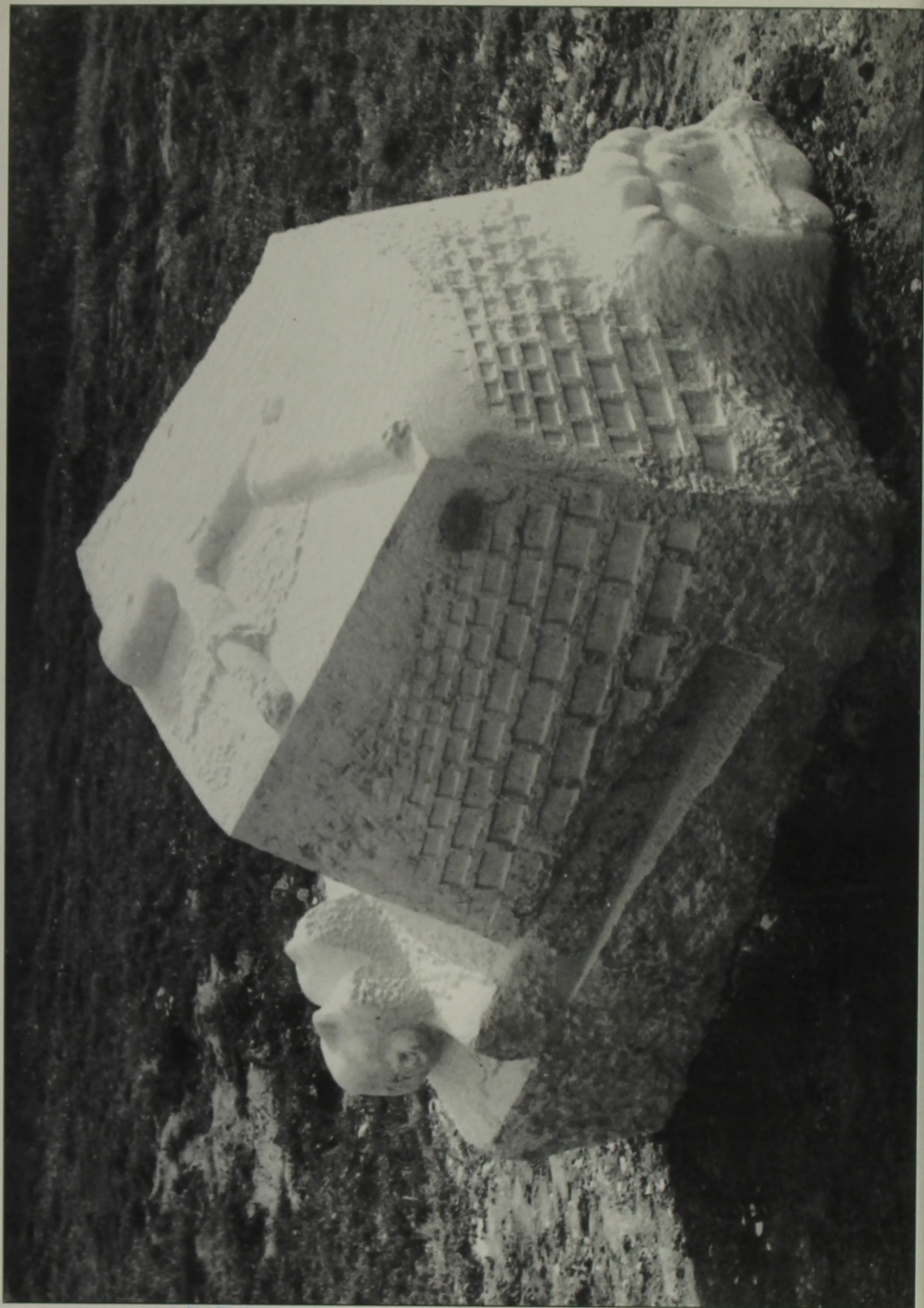


CONSTANTIN DOICHIȚĂ



ICAR, piatră, Căsoaia 1981



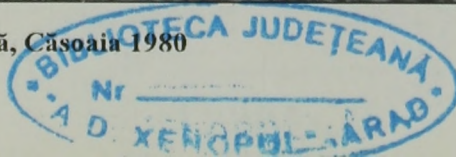


REPOZITION
1950

DUMITRU PASIMA



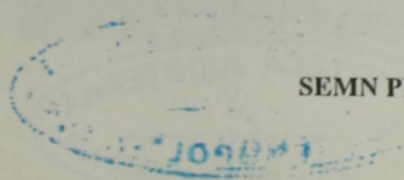
SEMN PENTRU MIORIȚA, piatră, Căsoia 1980



IONEL MUNTEAN



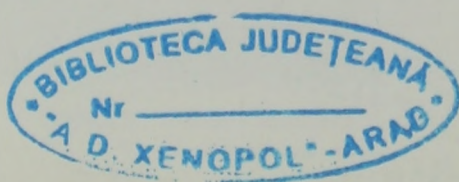
SEMN PENTRU EA ȘI EL, piatră, Căsoaia 1979



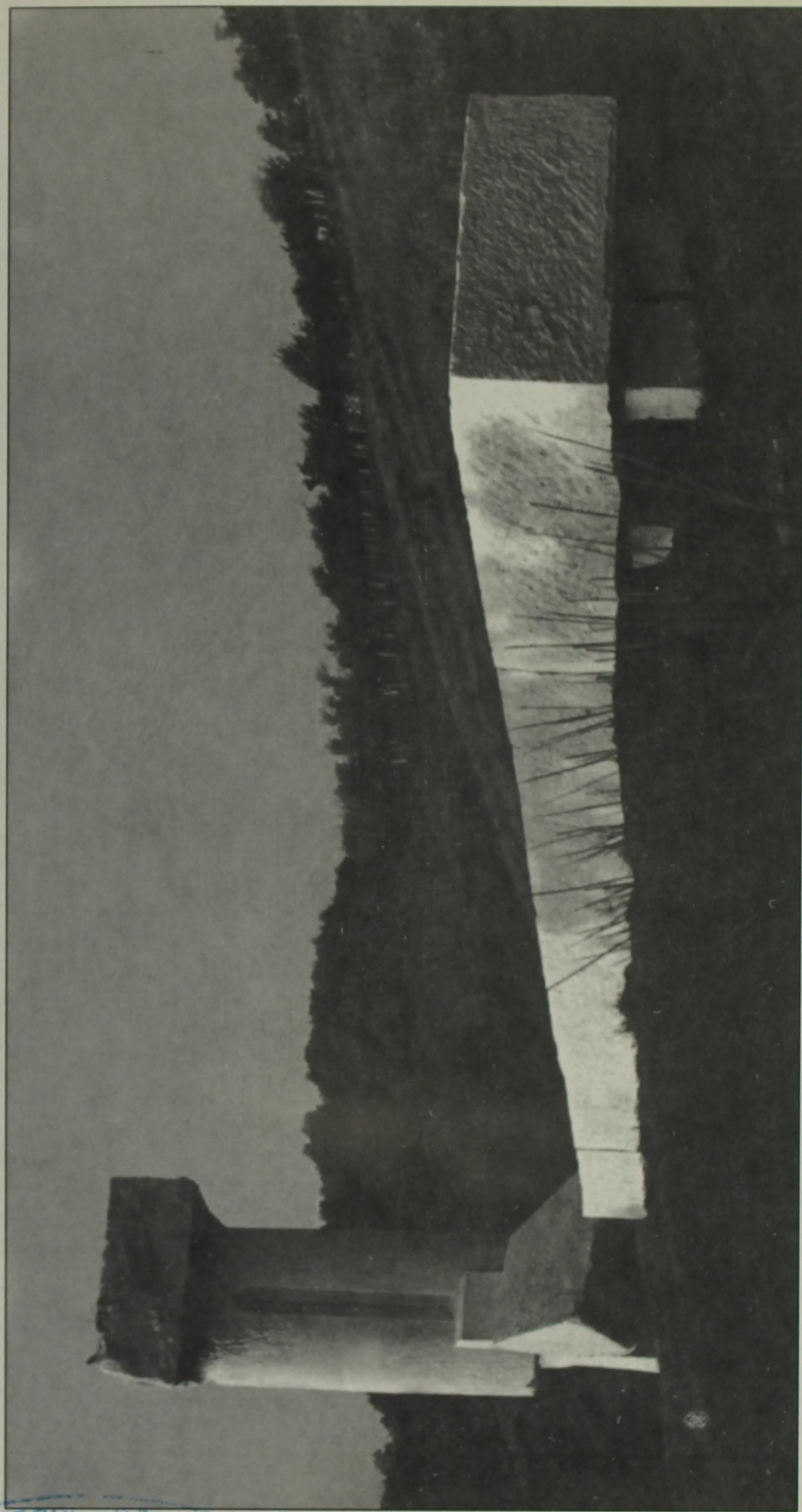
SALONUL NAȚIONAL BIENAL DE SCULPTURĂ MICĂ 1996



Galeria Națională DELTA Arad



MIHAI BUCULEI



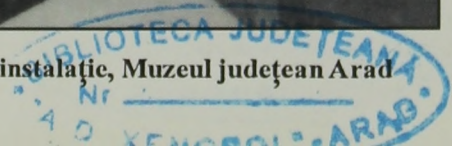
FEREAȘTRĂ CU MASA DE POMENIRE (MASA JERFEEI)

Ansamblul sculptural de la Butești



CĂLIN MAN, O-ZENEE ÎN CYBERSPAȚIUL MIORITIC,

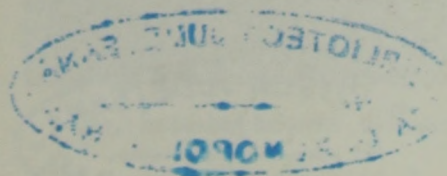
instalație, Muzeul județean Arad

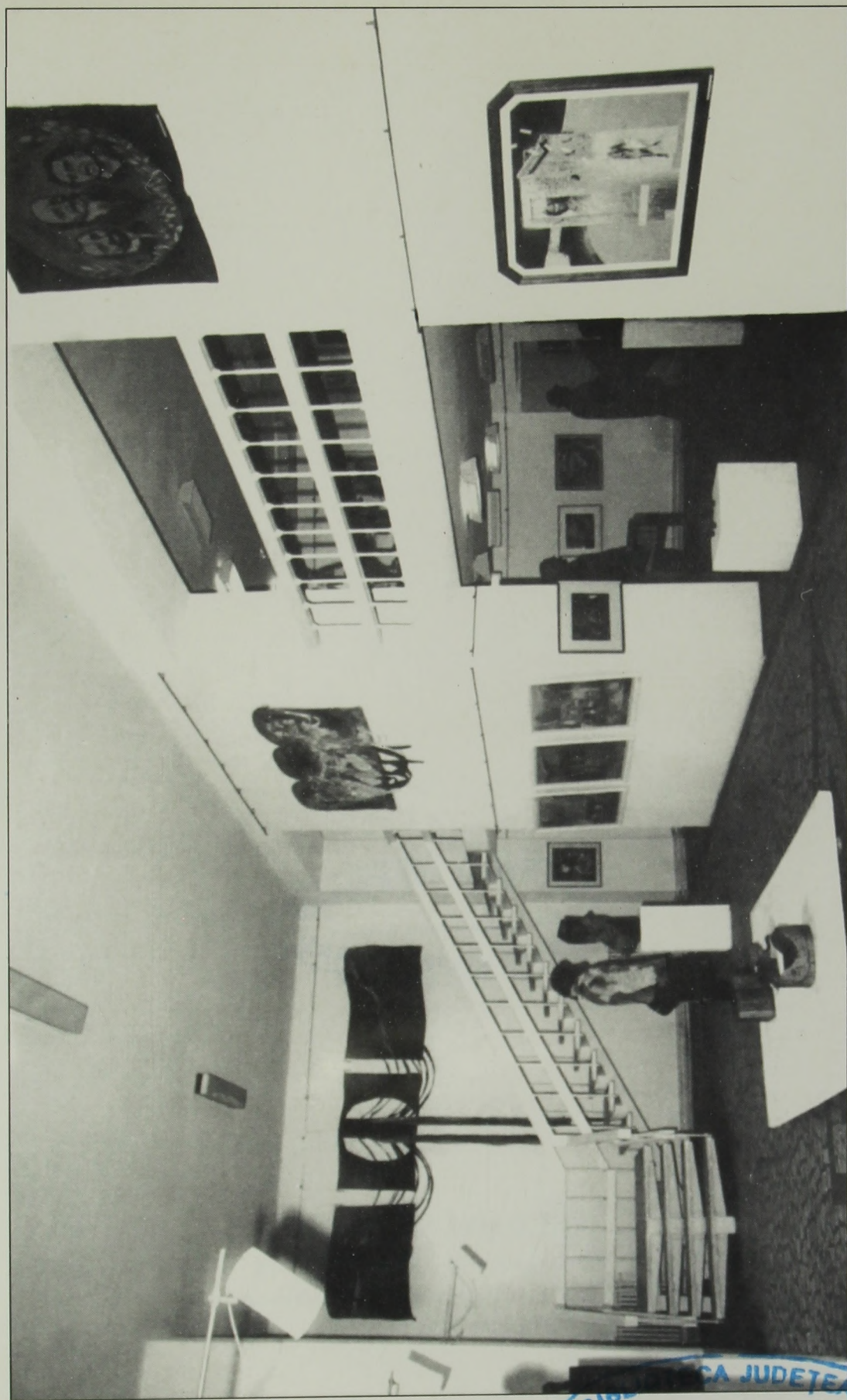


EXPOZIȚIA FILIALEI U.A.P. ARAD,

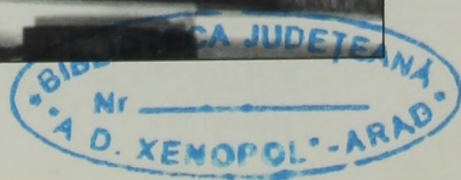


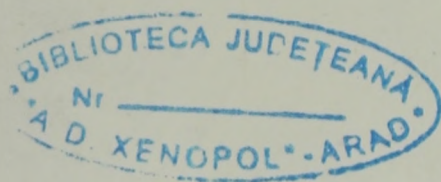
Sala DALLES, București 1987





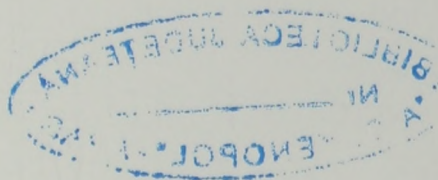
Galeria "ARTA" (azi dispărută)





CULOARE ȘI FORMĂ,

Volum apărut cu ajutorul Domnului
în anul 1996 prin râvna și dăruirea lui
ONISIM COLTA, pictor



**Biblioteca Județeană
"A.D. Xenopol" Arad**

www.bibliotecaarad.ro



542829

25000

În orașele țării trăiesc, visează și creează mulți artiști adevărați, dar prea puțin cunoscuți. Gândul meu se îndreaptă, în primul rând, către aceștia. O mare cultură este o vastă construcție a spiritului, în care fiecare faptă de creație constituie o cărămidă care își are locul și rostul său.

Horia Medeleanu

ISBN 973-97629-6-4