MAEȘTRI AI ARTEI TIMIȘORENE

Colecția „Maeștrii Timișoarei”

Album realizat în cadrul proiectului “Maeștrii Timișoarei – artă și valoare”,
finanțat prin programul “Timișoara – Open Art City / Timișoara – oraș deschis al artelor”

Editor: Fundația Interart TRIADE
Redactor: Eugen Dorcescu
Traducere în limba engleză: Dorothz Stuart, Cristina Tătaru

Graphic design & prepress: Camil Mihăescu

Tipar: sfera**advertising**
Cluj-Napoca, Aleea Herculane 16 /119

© Fundația Interart TRIADE – 300774 Timișoara, Calea Martirilor nr.51/45,
tel. +40 (0)256 482056; e-mail: jecza@mail.dnttm.ro, www.triade.ro
Toate drepturile asupra prezentei ediții sunt rezervate. Reproducerea integrală sau parțială, pe orice support, fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Jecza-Ianovici, Sorina
Maeştri ai artei timişorene / concepţie, documentare şi selecţia mat. iconografic :
Sorina Jecza-Ianovici – Timişoara :
Ed. Fundaţiei Triade 2009
ISBN: 978-606-8040-06-6

MAEȘTRI AI ARTEI TIMIȘORENE

Studiu introductiv
Coriolan Babeți
Concepție, documentare și
selecția materialului:
Sorina Jecza-Ianovici

Fundația TRIADE
Timișoara 2009

Fondatorii: 15 timișoreni pentru istoria artei românești

Arta este terapia comunității pentru cea mai rea dintre bolile minții, coruperea conștiinței.
R.G. Colingwood

În urmă cu trei-patru decenii, sintagma predilectă prin care numeam explozia de creativitate a fenomenului artistic timișorean era aceea de „generație spontanee". La ea recurgem ori de câte ori nu putem identifica mulțumitor o complexitate cauzală ce i-a determinat apariția. Cert este că generațiile spontanee contează pe indivizi care coagulează de obicei foarte rapid, privesc, gândesc, se mișcă în aceeași direcție, animați de interese, scopuri, idealuri și proiecte comune despre care nimeni nu le-a ținut, în prealabil, vreun discurs .

Timpul care s-a scurs de la mijlocul anilor 1960 și până astăzi a produs asupră-mi o *denaturare a realului*, operând ca un anesteziant al neplăcerilor și ca un mitologizant al jubilațiilor. Trecerea timpului a înnobilat piesele prețioase din rafturile depozitului mnemonic, a iluminat chipurile artiștilor, a unificat diferențele, a spulberat amintirea micilor asperități dintre personalitățile comunității artistice, i-a reașezat în memoria mea, mai împreună decât poate fuseseră de fapt, vreodată, ei înșiși, pe parcursul vieților lor. Aura generației spontanee o face să pară de aur.

Cu atât mai mult cu cât cei mai mulți dintre artiștii aleși de Sorina Jecza pentru acest album nu mai răspund, dacă le bați la ușa atelierelor, resimt acut nevoia să-i numesc pe toți cei născuți între 1926 și 1942 o „generație de aur" a artelor din Banat, și, în majoritatea lor, ai artelor din România.

Despre artiștii anilor de atunci, aleg să scriu cu înțelegerea celui de acum, dar foarte departe de convingerile tânărului critic din anii 70-80, mult prea grăbit să creadă că el poate, - și trebuie, cu orice preț -, să facă dreptate artei. În locul oricărei severe judecăți axiologice, pun amintirea jubilației de a fi asistat la nenumărate mici miracole, cum au fost nașterile operelor de artă din ateliere, ca și botezurile lor în ritualul vernisajelor stropite în bachice libații...

Diodor Dure Din practicile alternative ale unui tripod de tehnici picturale, acuarela, uleiul și pastelul, tehnici între care se consuma un reciproc și permanent transfer de sugestii, cu spectaculoase metisaje și transplanturi de gest și spirit, artistul a făcut o sursă a originalității sale inconfundabile. Uleiul împrumuta, adesea, texturile catifelate ale pastelurilor, acuarela prelua gesturile monumentale ale uleiului, pastelurile absorbeau laborioasele frotiuri din uleiuri: un du-te-vino, un liber-schimbism febril al spiritului tehnicilor, spre mutuala lor împrospătare și îmbogățire...

Deși, ca genuri iconografice, el practică deopotrivă peisajul, natura statică și portretul, primul pare să fie pentru Dure coroana creației sale. La vârsta adultă a atelierului său, câmpiile, ca și anotimpurile în care sunt surprinse, devin *peisaje sufletești*, metafore ale vârstelor omului, dar mai ales manifeste ale libertății picturii. Dintre toate ciclurile iconografice ale atelierului său, *Câmpiile* lui Dure, pânze de mare format, termină prin a deveni cel mai fidel autoportret al vieții sale și testamentul său estetic și moral.

Că teluricul este „elementul" lui predilect, natura sa intimă și ultimă, ca și marele său adversar, o anunță chiar Semnul zodiacal al Fecioarei, sub care Dure a văzut lumina zilei, la Lugoj, în 5 septembrie 1926. Pasiunea sa pentru artă, împletită

cu dragostea lui indestructibilă pentru natură, vegetație, pământitate, pentru *spiritul locului*, și mai ales filosofia lui erotică prin care a privit lumea, îi fuseseră inculcate de astre și șlefuite de educație... În ultimii ani ai vieții, pictorul a produs exclusiv pânze smulse din rafturile imaginarului său.

Câmpiile artistului nostru sunt orizontul spațial predilect, ar spune Frobenius sau Blaga, în care gestul pictorului își dobândește libertatea. Priviți-le atent și veți vedea că ele sunt pretexte pentru eliberarea picturii de sub tutela mimesisului și a recuzitei realului... Ce vedeți nu e vegetația pământului roditor, ci germinația picturii pârguite.

Asemeni grecilor, simțindu-se liberi când vorbeau cu fața spre mare, Câmpia Banatului e marea foșnitoare a Naturii pe care suntem chemați de pictor să navigăm în libertate...

Simion Lucaciu O convingere intimă a pictorului despre pictură, ca produs natural al momentelor de „inspirație", l-a „imobilizat" pe Simion Lucaciu în casta „pictorilor–pictori".

Pictor al notației rapide, Simion Lucaciu pare să vină din familia de artiști dedată acestui mod al observației fulgurante, transcrise instantaneu în *pată* sau *linie*. Ultimul lui gest este opera acelei unice, prime, genuine impresii. Taşist și desenator esențialist, el prinde din lumea formelor ecoul lor ultim, ce devine, în actul transpunerii, imaginea primă a pânzei. Lexicul iconografiei din ultimul stadiu, abstractizant, al atelierului său este, în genere, compus din suite de mici *nebula*, de galaxii, al căror eveniment central al existenței este însăși descătușarea, arătarea picturii ca metaforă a energiei formelor, oricât de fragile s-ar dovedi a fi.

În pânzele sale de mici dimensiuni e materializată intimist metafora facerii picturii, a creației ca act întors asupra lui însuși.

Peisajele însele (de la „industriale", „marine"), predilecte în atelierul pictorului, emană din seismele pastei, sugestia prefacerii lor. Pictor al „smogurilor" – *Ceață și fum* se intitula sugestiv, în urmă cu două secole, o pânză a romanticului Turner –, Simion Lucaciu sublimează în peisajele sale sufletești, memoria unei tinereți petrecute în ambianța furnalelor Hunedoarei. În inflexiunile lor de poșade, pânzele lui depozitează amintirea imaginilor combustiei, dansul flăcărilor din gurile căscate ale cuptoarelor, ca și norii grei ai emisiilor plutind peste orașul industrial.

În mineralitatea aspră a griurilor, gracilitatea câtorva petale de maci roșii, suavitatea unor flori de câmp, lumini mirifice de Halima, strălucesc în cenușa athanorului, ca o memorie a arderii. Ardere care e, pentru Lucaciu, pictura însăși. Și pictorul.

Leon Vreme Oricât de uzată moral ar părea azi teza unei copilării mereu vizitate sau recuperate de artist în opera lui, ea este, uneori, de o decapantă actualitate.

Prima impresie: un pictor abstract, un esențialist din specia gestuală a unui Hartung sau Fontana. Da, pare că și Vreme ar urma să "sacrifice" pânza, asemeni italianului bântuit de sindromul marțial. Să o taie, să o spintece, să o lacereze. Se oprește, însă, la timp, acolo unde lasă pe pânză doar engrama dorului de Deltă, de formele ei, a dorului de copilărie, de paradis.

De abstracțiune nici urmă. Pe muchia unor imagini dintre real și abstract, Vreme figurează muzica Deltei, tăcerile lungi întrerupte de clipocitul apei în care se înfige vâsla lotcăi, sfâșiate de strigătul ce precede decolarea unui pelican...

S-ar părea că doar cunoscându-le nașterea, rețetarul tehnicii de fabricație al pânzelor lui, am putea pătrunde mai adânc și mai organic sensurile pânzelor lui Leon Vreme. Doar rememorându-le traseul facerii, le-am putea atinge – atât cât ne stă în putință – semnificațiile. Picturile lui "răsar" la capătul" unor laborioase eseuri, al unei dispute corp la corp cu dreptunghiul pânzei..., răsar asemeni amintirilor din memoria lui.

Deși trăiește în câmpia Banatului de o viață și se mulțumește să picteze în apele Timișului, basarabeanul poartă cu el, în el, acel loc natal al Deltei Dunării și al proximității orizontului Mării Negre. O pictură matinală, înrourată, aniconică, în care guvernează implacabila lege a artei picturii ca epifanie. Neclintit de mode, de curente și curenți, Leon Vreme a tradus, în repetițiile lui gestualiste, simplitatea picturii ca manifestare a luminii. Pesemne, este primul canon al creației artistice, ca un ecou mereu reiterat al unei prime zile din Facerea lumii, al primei raze de lumină înfipte în pântecul nopții.

Adalbert Luca O simpatie interioară irepresibilă pentru marii muraliști mexicani Orozco, Rivera, Siqueiros l-a făcut pe Adalbert Luca să își compună cu mustăcioara lui, à la Pancho Villa sau Zapata ..., un aer de macho seducător. Om frumos, pictorul a trăit, în schimb, în cămașa de forță a unui pictor de șevalet.

Visul lui era mereu același: un perete. Regatul lui și toate pânzele de pictură din ateliere regatului, pentru un zid orb. Ar fi dat totul pentru un perete, oricât de imens, pe care să-l domine cu ochiul lui încordat și antrenat pentru sintetism, pentru planuri mari și pentru efecte speculate prin compoziții la scară macro. Ai fi spus că bărbăția sa se măsura cu știința de a domina și fecunda suprafețele murale cu sensurile unei arte pentru comunitate.

A apucat să facă asta te miri când și te miri unde. Un hol de gară la Băile Herculane, în 1968, apoi la Universitatea din Timișoara, în 1973, un altul, la Casa Tineretului, în 1978, un perete exterior la Electromotor Timișoara, ori, în fine, un exterior de biserică din Germania, patria sa de adopțiune, după 1982 (la biserica Sf. Matei din Niderkassel).

Nu întâmplător, în prietenia cu Bibi Dure, el s-a regăsit pe palierul muralismului, a gestului amplu pe care amândoi îl cultivau ca doi toreadori...

În locul picturii de șevalet, prin care a trecut inevitabil, el a devenit vânător de comenzi de artă de for public, cum era catalogată arta murală. Când nu vâna ocazii de gen, le visa.

Constrâns la alternativă, Adalbert Luca a inventat ceva unic: fragmentul de artă murală, realizat cu mijloacele sculpturii și ale picturii de șevalet.

În reliefuri încărcate cu gips și pictate în cele mai frumoase albastruri, în movuri și ocruri aurii, el își ține treaz dorul de muralism și ne amintește că monumentalismul poate, la urma urmei, să se impună, ca la un Giotto, de pildă, în pictura de câteva palme a unui munte inspirat de formele unei pietre cu proporții monumentale.

Viziunea tectonică a lui Adalbert Luca e vasala acestei arte propuse mulțimilor, spațiilor arhi-tectonice. Câtuși de puțin întâmplător, obiectele lui, ce refuză să fie pânze plane de pictură de acroșat pe pereți, sunt, de fapt, felii de scoarță terestră, de peisaje geologice pe care ochiul calcă și în care armoniile de culoare ale acestor cruste exaltă prețiozitatea armoniilor smulse adâncurilor chtoniene.

Romul Nuțiu adolescentul de 14 ani, hălăduia poate prin munții Călimanului și pe străzile Reghinului, când în Hamptons, Long Island, unde soții Pollock se izolaseră de zarva metropolei, avea să se producă, în 1947, marea breșă a aniconismului american, când pictorul "a spart gheața", *Jackson broke the ice*.

Abstractele *drippings*-uri, „culori scurse", de pe *sticks*-uri, bețele de lemn înmuiate în bidoane de culori industriale, pe pânzele pictate *în poziția culcat*, întinse pe podeaua de scânduri, cu fața spre cer, într-un atelier mai mic decât al timișoreanului Romul Nuțiu, i-au asigurat renumele de *Jack the Dripper* (într-o aluzie la *Jack Spintecătorul, the Ripper*, misteriosul asasin londonez...).

Dacă, însă, în actualul muzeu, unde fiecare pensulă, fiecare bidon, ce au fost atinse de artistul american, tragic dispărut în 1956, la numai 44 de ani, sunt fetișizate de istoricii de artă cu o acribie vecină cu idolatria, dacă, în decorul auster al acestui Muzeu, ar fi aduse și strecurate trunchiurile de lemn stropite de Romul Nuțiu în alb - negru, realizate doar cu vreo 10-15 ani mai târziu decât *drippingurile* lui Pollock, cred că ele nu ar fi observate nici măcar de amabila directoare a muzeului, specialistă în biografia lui Jackson....

Ele, și multe alte obiecte din atelierul artistului cu sânge de ardelean, ar părea, vreau să spun, *de acolo, din atelierul din Hamptons al soților Pollock*.. Nu prin mimetism și nici din impulsuri ori rațiuni exprese de sincronizare a ajuns Romul Nuțiu aici, ci printr-o comandă secretă, lansată de suprema autoritate, care a fost și este, peste orice voință, *spiritul timpului*, arhetipul lui. Cel care, încetul cu încetul, se insinuează în spiritul spațiului și va produce ambele revoluții postbelice în orașul de pe Bega: cea catifelată a artiștilor timișoreni și cea mai sacrificială a revoluționarilor, a tinerilor din decembrie 1989.

Consistența și persistența stilistică a lui Romul Nuțiu în abstracțiunea artei informale sunt acum, după 45 de ani de la afirmarea ei, argumentul autenticității sale, împlinite de o consecvență și o „îndărătnicie" mereu împrospătate de varii idiolecte, de divagații în orbita aceleiași vitalități, ce descrie limbajul expresionist-abstract, ca și persoana pictorului.

Hotărât lucru că artistul transilvan a făcut din erezia sa expresionist-abstractă un teren de explorare, o arenă de turnir cu arta picturii, un body/body cu ideea de artă. E, de fapt, o revoluție de eliberare la scara Eului, prin iluminarea cotloanelor lui.

Constantin Flondor nu e este un „pictor de peisaj", în accepțiunea curentă a termenului. În primul rând, pentru că el nu e pictorul care „iese" la peisaj, cât pictorul unor peisaje care *îl* vizitează. Iar cerul e, prin excelență, peisajul ce ne vizitează pe toți.

Se adaugă cerului amintirea obcinelor Bucovinei. Amintirea unui *acasă* pierdut, care, de asemeni, îi bate la porțile sufletului, până-ntr-acolo că el va semna o vreme și Străinu.

Pentru Flondor cerul este, până la un punct - ca pentru extrem-oriental, – o *recapitulare a peisajului*, cum, de la acel punct, mai departe, cerul este pentru artistul nostru o recapitulare a peisajului interior. Flondor nu mi-a părut niciodată că ar fi pictorul confiscat de *iluzia* de cer, ci mai degrabă de *aluzia* la cer; el rămâne adeptul *sensibilelor* ce încearcă la poarta *inteligibilelor*, artistul atent la *dincolo*-ul cerului.

Noritatea și *cerescul* sunt, pentru Flondor, tipare ale stilului. Cerul e *zarișteа integrală* a artei. Tușe în răspăr, miriade de tușe, aliniate uneori de un magnetism delicat în fluidități eterate, fixează, în caligrame inefabile, *golul* unei bătăi de aripă de înger.

Nuage-ismul picturilor lui condensate în galactice nebulozități vegetale – în care luminișurile asumă scintilații de îndepărtate astre și umbrele, înfățișări de *găuri negre* – dilată *pattern*-ul predilect al atelierului său. Așadar, pictorul continuă să scruteze cerul: *cerul lucrurilor* din jurul lui. Norul din coroana unui copac, aburul din corola unei flori, răsuflarea din foșnetul unei grădini. Cerul: un câmp privilegiat al picturalului. Norul: urma conștiinței de a fi a picturii.

Flondor a înțeles că înălțimile celeste pot fi găsite într-un fir de iarbă, pe care calcă uneori absent, panteist, el, pictorul, că, în fine, *înaltul* e și *jos,* la picioarele noastre, că *sus*-ul e și *înlăuntrul* nostru. După ce l-a ațintit, implorându-l să coboare, încearcă acum să găsească cerul în coafura despletită volubil a unei grădini. Și, se înțelege, când vorbim despre grădină, nu despre grădină vorbim, ci despre arta picturii, despre vegetația tușei de pictură. Dacă un peisaj poate fi *un colț de natură văzut printr-un temperament sau un temperament văzut printr-un colț de grădină,* el, peisajul, poate fi – de ce nu ?– văzut printr-o convingere, printr-o experiență, printr-o rugăciune. Prin orice, chiar și printr-un capriciu sau printr-o inspirație...

Ștefan Bertalan Dacă ar fi să îmi închipui un metaforic portret public al lui Bertalan, aș recurge la un ghem uriaș compactat din toate materiile nobile ale Grădinii, de la lujere de fasole, la împletituri de cununi de floarea soarelui, ca și din toate detritisuri, de la plasticul erei industriale, la sârma ghimpată a gardurilor de spații concentraționare, un ghem, pe care l-aș monta în fața atelierului din Fabric de pe str. Chopin, la nr 1. Un ghem răstignit...

Că el este considerat *artist*, producător de obiecte și forme omologabile ca lucrări de artă, este acum, pentru mine, tot mai irelevant. El este, la urma urmei, mult mai mult decât atât: este o tragică operă de artă a Istoriei în care a trăit, ce lasă, la rându-i, urme, în alte opere de artă, uneori, dar nu întotdeauna, muzeificabile...

Înainte de a fi oricare din speciile de artist, el este un inclasabil mărturisitor, un *parrhesiast:* „acesta sunt!", pare să fie vocea care reia în ecou pe Luther, „și nu pot spune altceva decât eu însumi cred" ...

Înainte de fi mărturisitor, el este o natură pentru care nu există niciun fel de constrângere, înafara esenței sale libertare.

Tot ceea ce numisem „experimente" în atelierele lui, de la desene, fotografii, obiecte precare, efemeride fitomorfe, până la performanțe publice (neanunțate sau conjuncturale), sunt, fără excepție, sublimate și refugii ale nevrozei. Contemplându-l ca pe un caz unic în artele din Românian, conchid acum că orice operă a lui nu numai că începe cu artist, ca operă de artă, ci sfârșește cu el. Fără el, aproape orice obiect e golit de limfa vitală, de prezența energetică a artistului, de aura ce vine din comuniunea și co-prezența lor.

Când, acum două decenii, am montat în fruntea eseului meu titlul *Viața ca o rană, operele ca o cicatrice*, aveam în fața mea un desen de o rară frumusețe, din anii petrecuți la Sibiu.

El mă făcuse să înțeleg că, în autenticitatea sa fără rest, „Bertalan nu explorează atât limitele limbajului artistic, cât limitele îndurărilor existenței și, indiscutabil, expresionismul este, tocmai de aceea, filonul unificator al tuturor experimentelor lui, un geamăt ce însoțește rănile lui deschise.

Am îndrăznit să consider tot acest traseu al operelor, ca urme ale vieții sale, nu exerciții de transfigurare ale ei, ci metafore ale desfigurării vieții, cicatrici ale rănilor artistului, încasate în iureșul realului și ficțiunilor, niciodată disociabile până la capăt (în biografia ca și în percepția artistului)".

Molnar Zoltan Înainte ca artiști ca Vasarely sau Agam, Pol Bury sau Soto să fie reduși la puținele pagini ale unei istorii ce-și devoră, pe rând, fiii, timișoreanul Molnar Zoltan le căzuse victimă. Credea cu sinceră religiozitate în muzicalismul imaginii.

În raport cu Vasarely însă, Molnar este ceea este o catedrală gotică în comparație cu una romanică. Primul crede în elipsoid, al doilea în ogiva transcedentă, în arcul întins și în tuburile de orgă ale bisericilor. Scopul lor pare supus, însă, aceleiași estetici, aceleiași metafore a universului ca vibrație și armonie ...

Cercetarea fundamentală a lui Molnar se orientează spre un ansamblu de reguli combinatorii ale elementului formă-culoare, capabil să comunice cu claritate sentimentul armoniilor muzicale. În rigoarea cerebrală, o opțiune interioară dictează secret și constant apropierea de arhitecturile cristalului, ca un univers posibil al armoniilor sonore. Rămâne însă la fel de constantă atitudinea de detașare sentimentală, acest spirit „cool" care elaborează obiectul estetic, independent de orice expresie subiectivă, personală. Gestul direct al artistului a fost eliminat, în schimbul voinței de a da formă armoniilor prin meditație și alcătuire matematică. În consonanță cu acest refuz al gestului personal, se afirmă și refuzul pictorului pentru culoare. Ambele „refuzuri" reprezintă, pesemne, efortul de adecvare a mijloacelor la conținutul dorit : muzicalitatea imaginii. Artistul își cenzurează constant gamele de culori calde, incandescente, pentru a face loc albastrurilor, griurilor și ocrurilor aurii, ce primesc, în degradeurile lor, străluciri metalizate, reci. Reci, poate, pentru că „muzica sferelor" vibrează în eterul cosmic.

Pictorul lucra pe muzică gregoriană și cred că acesta este fundalul religios estetic, poate cheia cu care abstracționismul lui Molnar se poate mai ușor deschide, fără să rănești nici broasca porții și nici cheia.

Convingerea că el este un harpist, sau poate un organist, autorul unor instalații de harfe eoliane, nu m-a părăsit niciodată. La tragica sa existență, munca lui mi se părea terapia pe care pictorul și-a administrat-o sufletului său mereu neliniștit, convertind-o în orfismul cu care lucrările lui se livrau privitorului.

Gabriel Popa Din pânze ample, te fixează privirile suspicioase ale unor chipuri uluite, anxioase, capete de oameni fără trup, aglutinate, antrenate în vârtejuri de devălmășia tușelor, prizoniere în diluviul de *Alb*.

Sunt pânzele din seria unui ciclu, „Doomsday", Ziua *Judecății de apoi.* Portrete grimasate, anatomii torsionate, torturate, priviri bănuitoare. În sumă, o retorică nedisimulată a strigătului, o adresare directă a spaimei, a izolării acestor personaje în enclave de reprezentare realistă, o lume care nu-și comunică, dar care pare că așteaptă salvarea de la privitorul de dinafara suprafeței picturii. E ca și cum eroii acestei distribuții ne asigură că gerurile și furtunile de alb vin în pictură din afara pânzelor. O alienare, în masă, a figurilor guvernează narațiunea acestor compoziții, în care naufragiul se consumă, însă izolat, individual, în mareea de alb ce termină prin a-l confisca pe spectator, ce se descoperă distribuit și el în ciclul unui destin comun, chemat la ora aceleiași judecăți.

Oricum, ceea ce contemplăm este o lume în agonie (agonie – în sensul său vechi, de „luptă" mai întâi), pe care artistul o confirmă în structura limbajului pictural. Desenul în creion apare „scindat" de tușele de culoare clorotică, sau de alb pur. El sublimează și extinde sensul de „agonie", de la iconografie la câmpul formelor, în care desenul poate hoinări, senzual, descriptiv, insinuant, în aproximarea lor. În raport cu linia desenului, tușele expodează, acoperă nervos suprafața, pentru ca, alteori, să mângâie calin, în glasiuri, modelajul cutărui portret.

Raportul desen-culoare este, în pictura lui Popa, echivalentul dintre constrângere și libertate. Alternativ, artistul își impune norme de reprezentare, de fidelitate față de model, pe care le acoperă cu gesturile ample ale pensulațiilor dezinhibate, eliberatoare.

Albul e, în pictura lui Gabriel Popa, un instrument dogmatic al *catharsisului.*

Citisem, în urmă cu mulți ani, acest Alb, omniprezent în pictura sa, ca pe o exclamație nudă a chemării pictorului la o ecumenică *purificatio*.

Acum el îmi apare mai curând ca o pudră pe obrazul grimasat al tragicului. *E albul care acoperă faţa arlechinului, spre a face mai evident patosul esenţializat al măştii lui.*

Petru Jecza În artă, ca şi în viaţă, Petru Jecza a avut conştiinţa darurilor făcute lui de Moire. Dintre ele, a cultivat mai cu seamă darul de *geometru*. A fost şi a rămas un bun măsurător al lumii. În împrejurări de istorie tulburi, şi-a păstrat limpezimea şi, la ceasuri de cumpănă şi haos, echilibrul. Menirea lui adâncă era să fie *constructor*. Tocmai acest spirit al ordinii şi al construcţiei de ordine sculptorul le-a ocrotit prin arta lui.

Cum ar fi putut să predice în forme doctrina purităţii şi curăţiei minţii, fără să-i fie el însuşi stapân? A fost mai întâi discipolul ordinii, înainte de a fi subiectul ei. Ca în toate biografiile artiştilor autentici, ordinea era personificată de el însuşi, înainte de a fi a cutărei forme scoase din mâinile lui. Ordinea curgea prin vârful degetelor mâinilor lor.Abraziunea şi sinteza suprafeţelor unui volum izvorau simultan şi dădeau viaţă materiei inerte.

Mai ştia că adevăratul artist nu se inspiră din natură, ci este asemeni naturii, mai ales când are în faţa sa materia - lutul, lemnul, piatra, metalul... Adevăratul artist funcţionează asemeni oricărui element al naturii: şlefuind ca apa, mângâind ca vânturile, dând lustru, asemeni focului din soare ...

Tot atelierul lui de gipsuri albe şi prăfuite de timp, l-am revăzut după douăzeci de ani în splendidul salon al casei lui, gipsuri transpuse în luciul sărbătoresc al bronzurilor. Vederea acestor bijuterii de gând sintetic m-au limpezit în ce-l priveşte. E opera unui semănător de ordine, de puritate, de o cristalină vitalitate, care îşi vindecă semenii cu bucuriile formelor. Un terapeut. O infuzie, o transfuzie de limfă vitală prin elogiul simplităţii formale este toată sculptura lui.

Într-o lume sufocată de haos, prinsă în ghearele *hybrisului*, terorizată de spaime, atelierul lui a fost un loc al al ideilor clare şi distincte. Cine să vadă, înainte de 1989, în plin triumf ale dictaturii roşii, în această limpezire şi limpezime a formelor lui Jecza, o profundă ipostază a revoltei tăcute a artistului împotriva lumii din jurul lui , prin însăşi munca unui om care, cum spune Platon, "a făcut să strălucească statuile" în chiar întunericul din jur. Cine să citească această terapeutică a clarităţii, sau să numere caratele cristalelor în care îşi turna gândurile ori să vadă forţa cu care geometria lui pură o oferea spre liniştire angoaselor noastre? Eu însumi eram nevăzător şi singurul lucru ce-l verficasem era că, în atelierul lui, mă făceam bine, ori de câte ori intram.

"Să nu intre aici decât cel ce e geometru!". Motto-ul montat în fruntea eseului meu *Lecţia despre cub* era o eroare de fond, pe care o putea comite numai un tânăr critic cu apucături elitiste. Acum pot afirma, senin, exact contrariul. În atelierul lui poate intra şi cel ce nu e geometru, pentru că, la ieşire, va fi cu siguranţă, dacă nu geometru, un om contaminat de ordine şi de frumuseţea ei.

Victor Gaga Numisem *hilozoistă* sculptura artistului transilvan, pentru că ea irumpe dintr-o adoraţie, fără rezerve, a "vieţii lemnului." (*hilozoism,* termen compus din gr. *hyle,* „lemn", „materie", şi *zoe,* „viaţă"). Atelierul său nu este decât un caz particular al unui cult ancestral al românilor pentru lemn, materia care le defineşte mediul de viaţă, "civilizaţia". O relicvă de filosofie strămoşească se converteşte în principiu estetic cu aspiraţii moderne.

În atelierul lui contemplăm forme totemice, abia „extrase" din forma primordială a trunchiului-columnă, sumar degroşat. De o austeritate intens evocatoare, *Înţelepţii* lui Gaga înregistrează minimal intervenţia sculptorului prin laconice indicaţii antropomorfe.

Din volumul cataleptic al formelor transpare tonul cvasi-imperativ al ideii ce guvernează atelierul lui: ideea unei mitologii a eroicului, pulsiunile unui complex herculean al istoriei. O imaginară reuniune a sculpturilor lui Victor Gaga, monoxile purtându-şi net dimensiunile volumelor, dincolo de scara umanului, compune o ambianţă misterioasă, silvestră, de altar păgân, în care timpul pare să-şi fi oprit curgerea. Formele sale, taciturn totemice, *xoana*, *atlanţi* ori *cariatide*, imobilizează curgerea timpului prin impresia de nemişcare a masei lor, prin masivitatea trunchiurilor, minimal ajustate şi orientate spre figura umană. Şapte figuri, sumar degroşate din trunchiuri de lemn, dispuse în hemiciclul unui cadran solar, dialoghează mut într-un *sfat al înţelepţilor*, cum avea să-l numească artistul însuşi, intuind că, pentru *pădure* şi *sanctuar*, va fi existat, aiurea, un etimon comun (*nemeton* în celtă).

Pentru Gaga, atelierul este vatra casei în care artistul se roteşte centripet, ca şi cum ar vrea să atingă, prin formele lui, stâlpii pridvorului, masa, lada de zestre, centrul fix al civilizaţiei lemnului.

Decisiv în această opţiune etică şi estetică e spiritul „prizei" sculptorului cu spaţiul rustic, ca *synthem* al Naturii, Mitului şi Istoriei. În matricea poeticii sale, Victor Gaga acreditează natura ca martor şi povestitor al istoriei, istoria ca pivot al etniei, mitul ca receptacul al naturii Istoriei.

Lidia Ciolac În atelierul Lidiei Ciolac, *totul curge*, o lucrare din alta, o linie din alta, un gând din celălalt. Probabil că Heraclit i-ar fi elogiat afinitatea filosofică şi i-ar fi recunoscut condiţia de discipol. Metafora lichidă, „fluvială", *potamologică*, cum ar spune Durand, pentru devenire şi schimbările din traiectoriile stilistice ale Lidiei Ciolac, descrie adecvat metabolismul artistei. *Atomul imaginii* este traiectul fluid, plasmatic, fluent articulat în ansamblurile abstracte ale imaginilor. Forma desenată este produsul unei libertăţi supravegheate în act.

Lidiei Ciolac îi este proprie paradigma regenerescenţei de sine, prin revizitarea propriilor acumulări, prin „calea întoarsă" pe care o urmează în perimetrul propriului atelier. Ordonate în cicluri, desenele anilor 80, de pildă, desemnează starea de febril interes pentru ceea ce s-ar putea numi *desenul interior*, acel concept renascentist, de „disegno interno" – , pe care l-am putea numi transfer eliberator al unei subiectivităţi controlate.

În *Anatomii arbitrare*, numai o „ştiinţă" adânc însuşită a desenului poate îngădui un atare univers de anatomii abstruse, ce par să ilustreze definiţia lui Bachelard despre imaginar, în care *facultatea de a da formă* unui gând artistic ţine, mai degrabă, de *facultatea de „a deforma" imagini*. O linie, în aparenţă hoinară, noctambul mişcată în pagina albă a hârtiei, configurează proiecţii de vis, anxietăţi şi angoase.

„Ultra–literele în stare sălbatică", cum ar fi clasat, poate, un Rimbaud acest moment al artei europene, ni se înfăţişează în atelierul Lidiei Ciolac ca nişte „ridicări topo" ale memoriei sufleteşti şi pulsiunilor temperamentale: jeturi retoric ordonate, într-o grafie a elanului, erupţii sau implozii, scriere vegetalizantă, „scriere a naturii", cum o numeşte artista, agregate ale regimurilor vegetal, animalier şi uman, toate se livrează, cu excesul lor de ambiguitate, cu „vidul" lor semantic, gândirii analogice.

În fond, însă, Lidia Ciolac face figură de povestitor. În spaţiile acestor lupte de semne – „semiomahii", le-am putea numi –, Lidia Ciolac disimulează o natură tandru narativă. Pictograme şi ideograme abstrag evenimente de eroice *gesta,* scene de bătălie, personaje în posturi retorice, coregrafii patetice, diseminate în pagina hârtiei, ca-n oglinda unei scene. Că trăim un „timp al lecturii", o declară şi întreagă această epocă a gestualismului, această caligrafie arbitrară, în care se include rolul de creator activ al privitorului-lector.

O curbă energică în desenul Lidiei Ciolac nu este spada de Damasc, a unei compoziţii „batailliste", ci urma sabiei în aer, lansată într-o aspră încrâncenare; e energia unei nervuri de frunză, sau urma unui vis în memoria visătorului.

Xenia Vreme Ce rămâne după ce uiţi tu însuţi ce ai scris? Supravieţuieşte amintirea unei impresii mai ferme decât cuvintele aşternute în priză directă. Regretata artistă a etalat mereu în grafica ei un stenic sentiment de vitalitate, un inegalabil tonus dătător de încredere, un vocabular al elanului, o reverie a zborului. Compoziţiile ei, majoritar abstracte, ce urmau unui stadiu mai narativ al atelierului, cu teme inspirate de ritualuri folclorice, cu debitele cuvenite anilor de formaţie, tiparelor stilistice ale dascălilor, ca şi spiritului anilor '50-'60', au coagulat, în ultimele două decenii, în jurul acestei infuzii de o vitalitate debordantă.

În diverse specii ale gravurii şi desenului, iconografia Xeniei Vreme pare să orbiteze mereu în jurul metaforei comunitare, a mulţimilor galvanizate de o direcţie comună de mişcare, de o instanţă a vieţii. O delicată contaminare cu universul formal al lui Leon Vreme, o conceptualizare a psihologiei formelor, un impuls spre spiritualizarea alfabetarului formal, au lăsat în urmă decorativismul, feminitatea şi minuţia de broderie, în favoarea unui gestualism energetic.

Cele mai recente dintre lucrările Xeniei Vreme sunt lecturi ultramoderne, stenograme ale energiei, viziuni de fisiuni nucleare, diagrame de acceleratoare de particule, de catastrofe şi coagulări galactice, universuri în expansiune...

Încă mă întreb dacă nu cumva chiar în acest atelier inspirat nu mai puţin de morfemele elanului juvenil din atelierul lui Jecza, s-a decantat tocmai una din metaforele generaţiei de aur.

Multe din lucrările ei de grafică trimit la metafora

comunității, a frontului comun pe care generația de aur din care artista însăși făcea parte, a ilustrat-o în afara oricăror comandamente, pornită din alegerea liberă a fiecărui individ și din convergența membrilor ei privind în aceeași direcție...

Eugenia Dumitrașcu Inventivă și ambițioasă, artista a privilegiat în atelierul ei o gândire divergentă, din avantajele căreia își alegea bunul de acolo de unde avea nevoie.

Din multele direcții de investigare a *formei*, ea a avut în rezervă multe ieșiri spre soluții stilistice și, nu în ultimul rând, spre tehnici artistice mixte, produse a diverse combinații de materiale. Sintezele ei formale îi puteau permite să cultive în imagine atât ecoul minimalismului arhitectonic modern, cât și sugestiile mai melancolice ale un medievalism evocator al miasmelor de ceară și tămâie plutind în interioarele ritmate de arcadele ogivale ale bisericilor moldave.

Dacă în tehnicile mixte pe care le utiliza în grafică în anii 80 descifram un soi de indecizie, o oscilație neproductivă, bănuind-o pe artistă că ezita între pasiunea pentru grafism și modeleul pastei, între catifelajul pastelului și transparențele acuarelei, acum pot spune, ceva mai limpede, că Eugenia Dumitrașcu a fost un pictor ce s-a constrâns singură la mijloacele graficii și un grafician melancolizând după spiritul laborios al picturii, îndatorată anilor când împărțea cu Adalbert Luca idealuri comune de viață și artă. Din când în când, impresia e că Luca este patternul viziunii sale sintetic arhitectonice.

Dincolo de ezitările pentru una sau alta din tehnicile consacrate, dincolo de discontinuitatea soluțiilor, artista a rămas sieși fidelă prin lirismul său de tip evocativ. Prin calitatea subtil-evocatoare a luminii crepusculare și a umbrelor purtate de pereții încărcați de fresce ai mănăstirilor moldave, ea ne restituie atmosfera de pioasă reculegere, din răcoarea bisericilor invadate de fumul lumânărilor și miresmele de tămâie. Formele Deliei Dumitrașcu se ivesc, în majoritatea lor bună, din amintirea arcadelor de pridvor, din geometriile pure, decupate „à contre jour", ale chiliilor moldave, scăldate de reverberațiile luminilor cald-roșietice. Patinate de valori tactile, traversate de străfulgerări de alburi, ele mijesc prin cadrilajele negre ale unor structuri arhitectonice ce trimit la un Soulages. Nu o dată, imaginea mimează lumina filtrată de acordurile de culori primare ale vitraliului. În toate lucrările artistei, lumina este protagonista unei viziuni de scenografie medievală sau modernă, animată de murmurul unor voci psalmodiind texte de scripturi și rugăciuni de psaltiri.

Magda Ziman Dacă nu ar fi fost ceea ce este – un redutabil artist decorator –, Magda Ziman ar fi fost, aproape sigur, sculptor. Impresia că artista melancolizează în conul de umbră al acestei refulate vocații secunde, are tot atâta relief, în percepția noastră, cât au obiectele textile ale atelierului ei. În faptul pur concret, al țesutului, și în formele curate ale tapiseriilor ei, Magda Vitalyos Ziman a personificat, pentru mine, chipul Penelopei neîntrerupt lucrătoare, a eternului feminin, hotărând deșirări nocturne ale covorului lumii și mereu alte reluări ale lui de la capăt, la ceasuri de zi.

Să locuiești un atelier împresurată de sculuri de lână policrome, așa cum am surprins-o adeseori pe artistă, să suporți prezența și asediul vizual al unei palete, teoretic, ilimitate, și să alegi apoi să împletești reliefuri în *grisaille,* să recurgi cel mult la gamele monocorde de roșu sanguin este, desigur, o demonstrație subtilă de știință și rafinament, de inteligență și sensibilitate. Artista știe că ambianța naturală a operei, o rază de soare, un cer plumburiu sau simpla prezență a privitorului, colorează îndeajuns câmpul neutru al griurilor ca să mai fie nevoie de fir colorat.

Ca torcătoare, Magda Ziman se arată și ca o sophianică traducătoare a arhaicului, în elogiul adus unității materiale artei țesutului, firul pe lungimea căruia se împletesc destine atât de diferite: devoțiunea și inteligența Ariadnei, eroismul lui Tezeu și sacrificiul Minotaurului.

Firul e poate emblema unei bune orientări în pluralismul opțiunilor, eroismul semnifică curajul de a cultiva la o asemenea scară monumentală arta țesutului, iar sacrificiul se deduce, de la sine, în orice act cu adevărat creator.

Fragmente și rescrieri din volumul nostru *Atelierul de Arte Timișoara, I,* în curs de apariție, Fundația Triade, Timișoara

Diodor Dure



Câmpie, nedatat, ulei pe pânză, 112/140 cm
Plain, undated, oil on canvas, 112/140 cm



Câmpie, nedatat, ulei pe pânză, 37/40 cm
Plain, undated, oil on canvas, 37/40 cm



Câmpie, nedatat, ulei pe pânză, 160/140 cm
Plain, undated, oil on canvas, 160/140 cm

Natură statică cu mere, 1971, ulei pe pânza, 80/98 cm
Still life with apples,1971, oil on canvas, 80/98 cm



Natură statică, nedatat, ulei pe pânza, 50/50 cm
Still life, undated, oil on canvas, 50/50 cm



Natură statică cu floare, nedatat, ulei pe pânza, 63,5/77,5 cm
Still life with flower, undated, oil on canvas, 63.5/77.5 cm



Simion Lucaciu





Natură statică cu pensule, 1974, ulei pe pânză, ˝65/55 cm



Subteran II, nedatat, ulei pe pânză, 40/50 cm



Subteran I, nedatat, ulei pe pânză, 40/50 cm



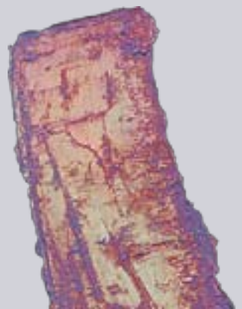
Carieră I, nedatat, ulei pe pânză, 65/55 cm



Carieră II, 1989, ulei pe pânză, 100/70 cm



Deal, 1985, ulei pe pânză, 130/130 cm





Vegetală, 1982, ulei pe pânză, 68/68 cm



Cristal, nedatat, ulei pe pânză, 85/145 cm



Freamăt autumnal (Arbust), nedatat, ulei pe pânză, 105/188 cm



Autumnală, 1982, ulei pe pânză, 90/90 cm



Freamăt, nedatat, ulei pe pânză, 42/84 cm



Ramuri, 1988, ulei pe pânză, 70/75 cm



Freamăt, nedatat, ulei pe pânză, 85/145 cm

Adalbert Luca



Geologie, nedatat, tehnică mixtă pe lemn, 140/95 cm



Compoziție albastră, nedatat, tehnică mixtă pe lemn



Compoziție (față), nedatat, tehnică mixtă pe lemn, 100/40 cm



Compoziție (spate), nedatat, tehnică mixtă pe lemn, 100/40 cm

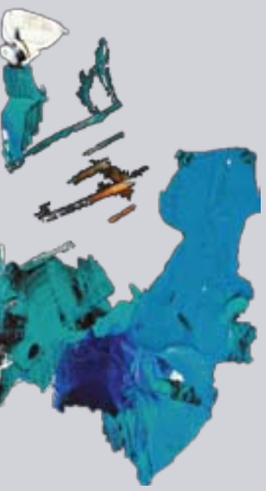


Altar, nedatat, tehnică mixtă pe lemn



Structuri, nedatat, tehnică mixtă pe lemn

Romul Nuțiu



Univers dinamic I, 1970, tehnică mixtă pe pânza, 130/130 cm



Design inconfortabil, 1993, lemn, ulei, fier, oglindă, 5 piese



Ambient expozițional, Galeria Helios - Timișoara



Sun cascade (pagina anterioară), 2008, acrilic pe pânză, 200/180 cm



Elan vital, 1969-2008, lemn, metal acril, 13 forme pictate cu dimensiuni variabile



Strâmtoarea, ulei pe pânză, 95/65 cm



Dinamica, ulei pe pânză, 150/120 cm



Motivatie fără titlu, ulei pe pânza, 90/110 cm

Constantin Flondor



Grădina, 1995, ulei pe pânză, 70/100 cm





Desen pentru captarea văzduhului,
1982, tuș, creion, tempera pe hârtie, 43x52,3 cm



Lemnul lui Hristos, 1998, baiț,vin roșu pe hârtie, 72,5x101



Lemnul lui Hristos II, 1998, baiț, vin roșu pe hârtie, 72,5x101



Geometrie vegetală: 3x3, 2006, ulei pe pânză, 162x114

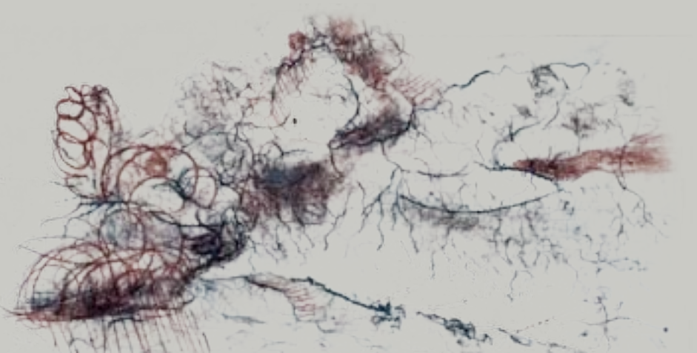


Plânsu-mi-s-a, 1989, ulei pe lemn, 26x36,5 cm



Cine a măsurat apele cu mâna...?, 2006, ulei pe pânză, 200x280 (Grădina)

Ștefan Bertalan





Nori-Orlat, 1984, pastel, 64/46,5 cm



Fără titlu, 1977, tuș, laviu, 50/70 cm

Norii, șura veche și Lotus pedunculatus zburând, nedatat, tuș, laviu, 46/67 cm





Hunedoara la mama, 1984, tuș, laviuri colorate, 65/46 cm



Ștefan Bertalan

Fără titlu, nedatat, pastel, 98/68 cm



Fără titlu, nedatat, pastel, 69/99 cm

Ștefan Bertalan

Molnar Zoltan





Metamorfoze I, 1993, acril pe pânză, 70/70cm



Metamorfoze IV, 1993, acril pe pânză, 70/70cm



Compoziție, 1992, acril pe pânză, 120/120 cm



Compoziție, 1993, acril pe pânză, 100/100 cm



Compoziție, nedatat, acril pe pânză, 120/100 cm
Composition, undated, acrylic on canvas, 120/100 cm



Compoziție, nedatat, acril pe pânză, 80/80 cm
Composition, undated, acrylic on canvas, 80/80 cm

Gabriel Popa



Doomsday I, 1986, acril, tempera, creion, cretă, 65/70 cm



Doomsday XVI, 1987, acril, tempera, creion, cretă, 110/220 cm



Ploaia, 1977, acril, creion, cărbune pe pânză, 160/170 cm



Doomsday II, 1986, acril, tempera, creion, cretă, 65/70 cm



Doomsday V, 1989, acril, tempera, creion, cretă, 65/70 cm

Petru Jecza



SARUT. OMAGIUL LUI BRÂNCUSI II
1987, bronz, 22/17/19 cm

ZIDUL I, 1988, bronz, 32/55/55 cm





Monadă deschisă, 1986 bronz, 29/17/16,5 cm



Sferă și cub, 1997, bronz, 22/40/22 cm
Ruperea sferei, 1998 bronz, 21/40/21 cm





Victor Gaga





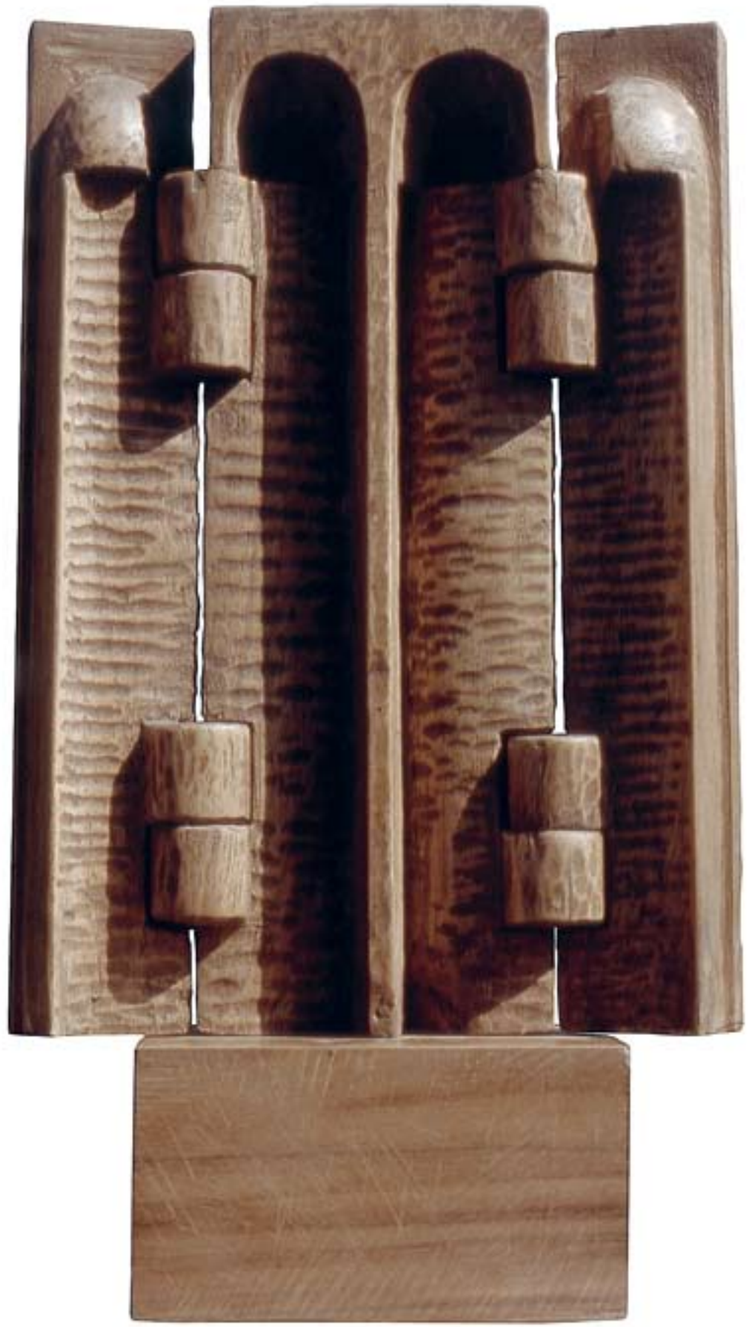
Fântâna martirilor,
1995, travertin, 110/90/45 cm



Izvoare, 1986, lemn, 67/43/40 cm



Clepsidra vatră, 1985, lemn, 40/38/20 cm



Triptic II, 1982, lemn, 30/22/16 cm



Atelierul artistului, 1997

Lidia Ciolac



Fără titlu, 1996, laviu, 43/63 cm





Meditație spațială I, 1993, tehnică mixtă, 36/21 cm



Meditație spațială III, 1991, tehnică mixtă, 35/50 cm



Hieroglife imaginare I, 1980, desen, tușuri colorate, 22/50 cm

Hieroglife imaginare II, 1980, desen, tușuri colorate, 22/50 cm



Titlul lucrarii, 2003, ulei pe pânză, 70x70 cm

Xenia Eraclide Vreme



Forme ascendente, 1998, guașă pe hârtie, 75/70 cm





Fără titlu, 2000, guașă pe hârtie, 50/50 cm



Fără titlu, 1999, guașă pe hârtie, 75/70 cm



Structuri, 1999, guașă pe hârtie, 75/70 cm



Compoziție, 2000, guașă pe hârtie, 75/70 cm

Eugenia Dumitrașcu

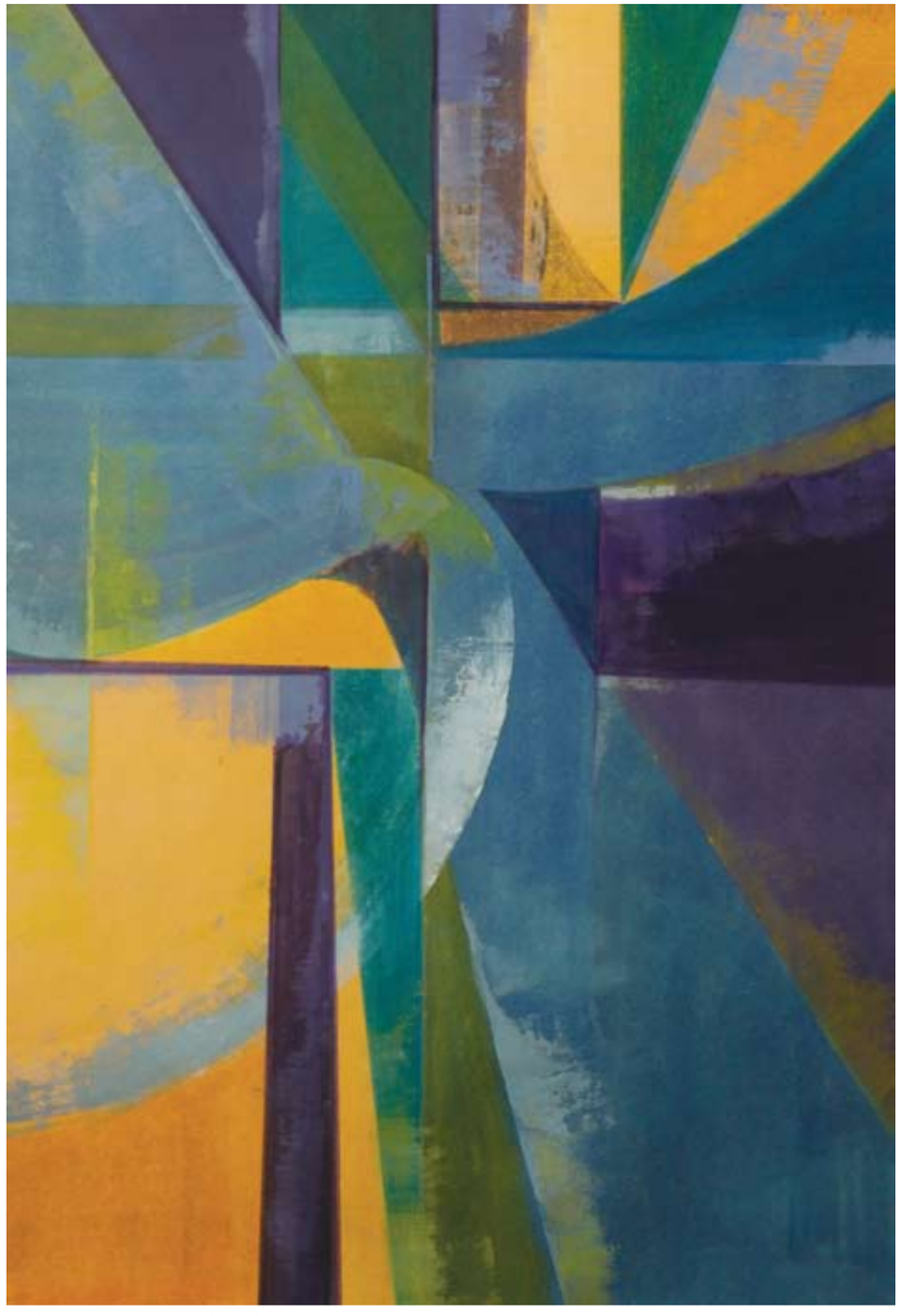




Altar, 1970, tehnică mixtă, 59/37 cm



Fără titlu, nedatat, tehnică mixtă, 88/57 cm



Labirint II, nedatată, tehnică mixtă, 62/42 cm



Altar, 1980, tehnică mixtă, 50/90 cm



Structuri urbane, 1981, tehnică mixtă, 75/55 cm

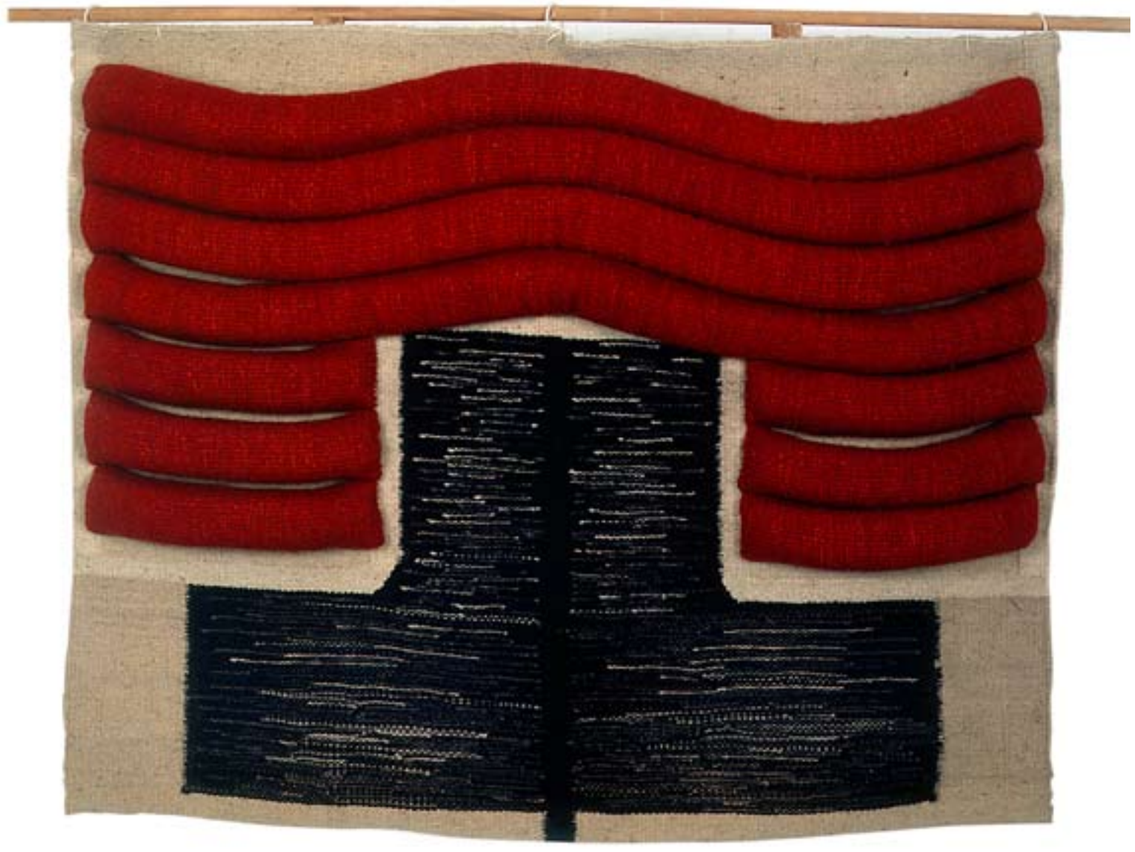
Magda Ziman



Vârstele arborilor, 1985, tehnică mixtă, lână, 300/200/150 cm



Lauda soarelui, 1985, tehnică mixtă, lână, 200/140 cm



Floarea vieții, 1985, goblen, lână, 240/180 cm



Labirint roșu, 1985, tehnică mixtă, lână, 140/140 cm

Pasărea de foc (ansamblu, Galeria Tent'Art), 1995, tehnică mixtă, fetru, lână, 200/140 cm



Izbucnire, 1990, tehnică mixtă, lână, 140/160 cm

