Coriolan BABEȚI

TIMIȘOARA TINERILOR ARTIȘTI

Între succesori „infideli” și „rebeli” în căutarea unei cauze

Colecția „Maeștrii Timișoarei”

Album realizat în cadrul proiectului „Maeștrii Timișoarei. Generația Noului Mileniu”,
finanțat prin programul „Timișoara — Open Art City / Timișoara — oraș deschis al artelor”

Editor: Fundația Interart TRIADE

Selecția artistilor, a iconografiei și concepția comparativă a imaginilor: Coriolan Babeți

Viziune grafică: Coriolan Babeți & Camil Mihăescu

Tipar: BRUMAR Timișoara

© 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 suport, fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Coriolan BABEȚI

TIMIȘOARA TINERILOR ARTIȘTI

Între succesori „infideli” și „rebeli” în căutarea unei cauze

Fundația TRIADE
Timișoara, 2012

CUPRINS

Timişoara tinerilor artişti:
între succesori ”infideli” şi ”rebeli”
în căutarea unei cauze – *Coriolan Babeți* / 7

Sorin SCURTULESCU / 49

Liliana MERCIOIU / 54

Dacian ANDONI / 58

Daniela CONSTANTIN / 62

Ciprian CHIRILEANU / 66

Ana ADAM / 70

Adriana LUCACIU / 76

Cristian SIDA / 80

Delia & Vlad CORBAN / 84

Saskia MENCZEL / 94

TAJÓ / 98

Horia BOJIN / 104

Nada STOJICI / 108

Matei GAŞPAR / 112

Gabriel KELEMEN / 116

Camil MIHĂESCU / 120

Gheorghe FIKL / 124

Indexul lucrărilor / 131

Timişoara tinerilor artişti: între succesori „infideli” şi „rebeli” în căutarea unei cauze

A. Modernitatea şi postmodernitatea ca scenă a artistului tânăr de toate vârstele

Când *la Biennale des Jeune*s a fost inaugurată la Paris, în anul 1959, la inițiativa lui André Malraux, pe atunci ministru al culturii din Franța lui De Gaule, acesta avea, desigur, câteva rațiuni profunde ce îi justificau proiectul: locul central pe care, timp de un secol şi jumătate, capitala Franței îl ocupase pe scena istoriei artei mondiale şi, foarte probabil, stratagema unei recuceriri a terenului pierdut de Şcoala de la Paris în favoarea Şcolii de la New York (declanşată prin hemoragia de emigrații din Europa dincolo de Ocean din anii 1936-1944)... Cu certitudine, îl anima o curiozitate legitimă: vroia să vadă cum arată, de unde vin, încotro se duc viitorii lideri ai artelor vizuale depistați în contextul unei emulații internaționale găzduite de Oraşul-Lumină.

În *arrière pensée*-ul inițiatorului *Bienalei Tinerilor* găsim însă, chiar şi nemărturisită, sugestia mistică a lui Dante despre „jumătatea drumului vieții noastre”. Avea 35 de ani poetul născut pe Arno, „sovra quel bel fiume”, când, luându-şi-l drept călăuză pe Vergiliu, îşi începea călătoria inițiatică în mijlocul „întunecatei păduri”, *la selva oscura*, în care „drumul drept al vieții fusese rătăcit”, *ché la diritta via era smarrita*. „35” ar fi vârsta la care ar începe drumul drept al creatorului adult, *il mezzo del camin di nostra vita,* din cei 70 de ani dăruiți — mediamente — omului de Dumnezeu.

Paradoxal, din *Divina Commedia,* se moşteneşte în epoca modernă ideea artistului a cărui stea *urcă* în orizontul artelor şi lumii lui spre a-şi începe *iterul creator, după* această vârstă; de aici ideea strict managerială, ajunsă, după model francez, şi în structurile organizatorice ale Uniunii Artiştilor Plastici din România, ca şi de aiurea, cu secţiunea tinerilor, a „Atelierului 35", şi tot din această prejudecată şi perspectiva asupra tinerilor consideraţi la ceasurile răsăritului lor „emergenţi", cum îi numesc, în limbajul coteriei lor, criticii: artişti chemaţi să prefigureze destinul artelor înmugurind la orizontul comunităţilor lor... (Pentru valul de tineri artişti din România post-'89, este mai potrivit să observăm că, fie şi la gerunziu, verbul apariţiei lor este „explodând". Şi nu doar în capitală, la Bucureşti, ci şi pe coasta de Vest, la Cluj, Oradea, Arad sau la Timişoara).

Puţini mai recunosc în acest clişeu al cifrei *35* relicva prejudecăţii medievale a unei lumi ierarhizate, ce avea să fie spulberată de *Cidul* lui Corneille. Grăbită, alertă, modernitatea nu mai aşteaptă numărul anilor ca să-şi afirme valoarea. *La valeur n'attend pas le nombre des années...,* dar *la valeur* nu trebuie înţeleasă doar ca „valoare", ci şi — mai cu seamă — ca „îndrăzneală", „curaj", sau act de „bravură".

Între secolul lui Dante (XIV) şi cel al lui Corneille (XVII), istoria artelor — spre a rămâne la acest *fief* al manifestărilor spiritului, iar din perimetrul lui, la pictură, în primul rând — a înregistrat o noutate absolută: meteoricele apariţii ale tânărului creator ce au pecetluit cu geniul lui novator cursul istoriei imaginilor, formelor, limbajelor. Chiar şi pentru un „clasic" al modernităţii, pentru Matisse, „importanţa unui artist urmează să fie măsurată după numărul de semne noi pe care le-a introdus în limbajul plastic".[1]

Ideea că arta tinerilor ar fi o *pepinieră* a artei adulţilor cade cu brio la examenul cazuisticii istoriei ultimelor şase secole. Un an de hotar este 1401, data naşterii lui Masaccio,„om ciudat ce umbla cu capul în nori şi ale cărui gânduri erau îndreptate numai spre artă" , „ce era însăşi bunătatea" (deşi porecla Massacio însemna contrariul, „Toma cel rău"), scrie Vasari, dar mort la 28/29 de ani, după ce lasă posterităţii frescele din Capela Brancacci.

Din zorii modernităţii renascentiste, istoria artelor *îl legitimează* pe tânăr, emblema răsăritului unei lumi noi, cu toate drepturile de a se exprima matur şi vizionar cu mijloacele adultului, de a semna autentice „revoluţii" în cursul „evoluţiei" artei, iar pe „bătrânul maestru", de a deveni, cu trecerea anilor, un „tânăr" auroral, decantându-şi experienţa şi devenind paradigmatic, la crepusculul vieţii, asemeni unui Tiţian pentru mai tinerii săi discipoli... Legendă sau nu, despre îngerul pictat de Leonardo da Vinci (la numai 22 de ani), în *Botezul lui Iisus* (Uffizi, Florenţa) al lui Verrocchio, se spune că a rămas neatins de maestrul care se considera întrecut de discipolul său în chiar pagina operei lui.

Că omul poate fi tânăr prin vârsta arterelor sale sau tânăr prin spiritul lui creator e locul comun în care tinereţea îşi dublează sensul biologic cu cel al nesfârşitului desăvârşirii omului prin opera lui.

Cu certitudine însă, artistul tânăr (biologic) este vedeta ultimelor două secole de artă din ambele puncte de vedere.

De ce se întreabă experţii (ca D. W. Galenson) că unii artişti au inovat târziu în cariera lor şi alţii devreme? Dar, mai ales, de ce arta modernă şi postmodernă contează tot mai mult pe opera tinerilor?

Istoria piscurilor în artă, a celor care asigură *primenirea* artelor, şi nu *evoluţia*[2] lor, cunoaşte cazuri, personificări a două căi de a inova în artă, comparabile cu metodele *deductivă* şi, respectiv, *inductivă* ale cunoaşterii.

Pentru pictorii atelierelor franceze, născuţi după 1830,[3] şi ai celor din America, născuţi după 1870,

[1] Jack Flam, *Matisse on Art*, Berkley University of California Press, 1995, pp. 149-150.

[2] Termen preluat inerţial , impropriu, prin conotaţia „progresului" pe care istoria artei nu îl poate pretinde...

[3] 42 de artişti francezi născuţi în secolul XIX şi 83 de artişti americani născuţi între 1870 şi 1937. Îi amintim, numai în parte, pe cei mai semnficativi, în subsol, pentru a avea, totuşi, cadrul de referinţă al

expertize recente ne confirmă, pe de o parte, *polarizarea* speciilor artistice în două categorii ale marilor novatori — a *tinerilor conceptualişti* şi a *bătrânilor experimentalişti* [4]–, pe de alta, expansiunea rolului pe care îl au „tinerii geniali". Ceea ce pentru noi reprezintă *deplasarea spre roşu* a vârstei creatorilor importanți, *spre lungimea de undă a vitalității şi expresiilor ei estetice,* pentru Harold Rosenberg a fost un motiv de indignare. El constată revoltat acest fenomen cu totul nou[5] al „tinerilor maeştri" când, în 1970, MoMA organizează lui Frank Stella, la numai 33 de ani, o mare retrospectivă!

Curios este că asemenea reflexe conservatoare omit prea multe precedente din lumea artei de după 1400, ca şi din lumea literelor, unde Byron, Shelley, Keats, Eminescu sau Jarry nu sunt chestionați despre vârsta la care produc capodopere, sau faptul că două mari religii — budismul şi creştinismul — sunt operele spirituale ale lui Buddha şi Iisus, care au 29 şi, respectiv, 30 de ani, când încep să schimbe fața şi adâncul lumilor lor. Revenind la artă, mulți dintre *tories* criticii de artă uită că, la 31 de ani, Manet devine centrul atenției în mediile artistice pariziene, prin noutatea picturii lui. Ca şi în modelul cosmic al lui Hubble, *deplasarea spre roşu* a creativității indică expansiunea universului artei prin îndepărtare de un centru virtual, inclusiv de convențiile creatoare.

Ceea ce merită reținut, din punctul meu de vedere, este că tinerii produc, şi în domeniul ştiințelor exacte, performanțe care au reclamat, ca şi în artă, un înalt grad de abstractizare!

Descoperirile tinerilor geniali, *trimbulinzi*, ar fi spus Nichita Stănescu, pare să se datoreze momentului de inspirație, foarte aproape de „revelațiile" omului religios, în timp ce rezultatele bătrânului experimentalist par să stea mai aproape de înțelepciunea unei judecăți puse, fără întrerupere, la lucru.

Pe de o parte, arta bătrânilor maeştri, „experimentaliştii", în opera cărora noutatea rodeşte, pe calea înaintării prin întoarcere, prin acumulare de experiențe, şi prin punerea lor în epură; pe de alta, aceea a precocității creatoare, a „conceptualiştilor", în sensul în care ei par hărăziți în desfacerea nodurilor gordiene, a stereotipiilor ce le ies în cale, prin lovituri de sabie...

Din studiul ciclurilor de zenit creator, tinerii epocii moderne „produc majoritar inovații de altă natură decât cele vizuale", „*deduse* din principii generale", opere pe care Galenson le numeşte „conceptuale". Startul lor este cel mai adesea sistematic, bazat pe reguli, pe un scop precis, care generează de multe ori opere de cotitură. Acest tip de artist e larg şi „înalt" personificat de un Manet, Seurat, Picasso ori Duchamp.

Printre „experimentaliştii" şi „perfecționiştii" formelor şi limbajelor novatoare, iscoditori ai tehnicilor picturale, găsim, în schimb, pe bătrânii maeştri ai istoriei picturii. Asemeni lui Leonardo — arhetipul speciei —, ei sunt empiriştii istoriei artei, cercetătorii ei, aplecați, prin studiu, la descoperirea latențelor ei. În Renaştere, tipul se regăseşte în reveria holistică a lui *uomo universale. Anch'io sono pittore*, pare să fi murmurat mai mult ca pentru sine, Correggio, în fața *Santei Cecilia* sau poate dinaintea *Madonnei Sixtine* a lui Rafael, dar rostirea pare încă mai potrivită pentru

---

comentariului nostru. Artişti născuți în Franța după 1830, iar între paranteze, considerată vârsta de vârf a carierei din perspectiva poziției lor în licitațiile din Occident: Pissarro (45), Manet (50), Degas (46), Cézanne (67), Sisley (35), Monet (29), Redon (59), Guillaumin (35), Morisot (33), Renoir (35), Cassatt (40), Gauguin (44), van Gogh (36), Seurat (29), Toulouse-Lautrec (26), Bonnard (77), Vuillard (26), Matisse (66), Rouault (81), Vlaminck (29), Dufy (59), Picabia (39), Derain (24), Léger (33), Picasso (26), Braque (28), Modigliani (35), Chagall (29), Soutine (37)Mirò (46), Masson (34) Tanguy (35). Artişti americani născuți după 1890: Tobey (61), Rothko (54), de Kooning (43), Newman (40), Kline (51), Louis (50), Pollock (38), Reinhardt (43) Motherwell (71), Francis (31), Lichtenstein (35), Rauschenberg (31), Twombly (24), Warhol (33), Johns (24), LeWitt (32), Johns (27), Rosenquist (29) F. Stella (24), Poons (27), Ruscha (24). Apud David W. Galenson, *Painting outside the Lines. Patterns of Creativity in Modern Art,* Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, London, England, 2001, pp. 13-14.

[4] Cu destule nuanțe, „moderați", „radicali".

[5] „maeştrii tineri sunt un fenomen nou în arta americană"; „o nouă ordine intelectuală a fost instituită în arta americană" Criticul dă curs indignării cu diverse argumente: că ar fi de neconceput ca Cézanne, Matisse şi Miró să se poată califica pentru retrospective din primii lor 10 -12 ani de creație, Harold Rosenberg *De-definition of Art*, University of Chicago Press, 1983 pp. 130, 131.

un Leonardo, şi asta pentru că, în lumea sa, florentinul, cu „trăsnăile" lui cum spune Vasari, era considerat mai degrabă gânditor, savant în filosofia naturii, inventator, sculptor, scenograf, muzician — interpret la lira sa de argint —, *one man show* în recitaluri de versuri şi improvizator de rime, inginer hidrotehnic, arhitect al sistemelor de fortificaţii amfibii...

Ţinta acestui artist este mereu ideală, dar, mobilă fiind, e mai curând presimţită şi imprecisă. Un cu totul alt sens de *non finito* avem în cazul Leonardo şi în interpretarea lui Vasari. „Înzestrat fiind Leonardo cu o deosebită înţelegere a artei, a început nenumărate lucrări, dar nu a dus niciuna la bun sfârşit, părându-i-se că în lucrările sale pe care le închipuia, mâna nu ar fi putut să ajungă la desăvârşirea artei; cu atât mai mult cu cât în mintea lui apăreau neîncetat îmbogăţiri mereu mai subtile şi mai minunate, încât mâinile sale — oricât de desăvârşite ar fi fost ele — nu le-ar fi putut înfăţişa niciodată."[6]

Studiile de toate genurile se ramifică în cărări ce se bifurcă la nesfârşit şi se împletesc, nu o dată, în perimetrul corespondenţelor simbolismului, revelat de gândirea artistică analogică. În neodihna vieţii lor, în dispersia centrifugală şi radială a operei lor, experimentaliştii visează, totuşi, mereu, ca, la capăt, să îmbrăţişeze cu crâmpeiele realizărilor lor discontinue, întregul lumii.

Evoluţia artei lor e fondată pe acumulare de studii şi pe un continuu proces de selecţie, de achiziţie a calităţii şi de eliminare a erorilor; o mişcare a spiritului comparabilă logicii binare „nu-da, 0-1".

Opera lor arată ca un depozit arheologic de sedimente de experimente abandonate şi descoperiri asumate; o identificare a creaţiei cu studiul artei, un palimpsest al caznei facerii operei întoarsă din drum şi vegheată de neîncetata sa revizuire[7].

Asemeni lui Leonardo, dar într-un sens mai puţin conceptualizant al cercetării, un Rembrandt, Velasquez sau Goya sunt dăruiţi cu harul desăvârşirii artei picturii până la ultima lor respirare... Cézanne, arhetipul modern al experimentalismului, are nevoie de 115 şedinţe pentru a încheia portretul lui Ambroise Vollard...

Nu o dată, cum vom vedea, experimentalismul bătrânului maestru e predat tânărului conceptualist. Un astfel de exemplu, care a produs o a doua mare fisură înnoitoare după Giotto, are în temeiul ei *sfumato*-ul leonardesc.

După 1500, aşa-zisa dispariţie a desenului în vagul sfumaturii începe să aibă alura şi proporţiile unei revoluţii, când, prin fanta ei, se insinuează noutatea picturii tonale a lui Giorgione. Valorile atmosferice, „impresioniste", vor oxigena cea mai mare revoluţie a artei moderne din pictura anilor 1860. Provenind din ilustra dispută asupra primatului desenului (la Florenţa) sau culorii (la Veneţia), imaginea fondată pe linie se blochează în tradiţiile sclerozate ale academismului, iar cea libertară/liberală chiar, îşi cunoaşte ecloziunea în episodul impresionismului şi dialectelor sale ulterioare. Încă la 1863, polemica desen-culoare reapare sublimată în scandalul din jurul Salonului ca o dispută între *finisseurs* şi *esquisseurs*....

Cu Giorgione — cel de după întâlnirea sa cu Leonardo —, apare „răsgândirea" pe pânză, *il pentimento,* schimbarea din mers a proiectului originar al pânzei, libertatea Eului artistic de a se revizui până în ultima clipă. Intră în arenă subiectul, *homo pictor*... Nu de puţine ori, în „clipa cea repede" ce li s-a dat, celor „grăbiţi" de destin să spună mult „înainte de vreme", s-au ţesut legende, ca în acest caz al lui Giorgione, ori precum în cel al lui Rafael. Admiraţia posterităţii i-a convertit în autentice mituri şi paradigme ale altitudinii creativităţii artistice şi fecundităţii estetice...

Sub vârsta de la „mijlocul drumului vieţii noastre" — 35 — , sau în jurul ei, găsim tezaurele speciei rare, dar revoluţionare, ale geniilor juvenile. Lui Masaccio (1401-1429), uimindu-l pe admiratorul său,

---

[6] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor şi arhitecților* vol. II, traducere Ştefan Crudu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968 p. 181

[7] V David W. Galenson *Old Masters and Young Geniuses*. *The Two Life Cycles of Artistic, Creativity,* Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006.

Michelangelo, îi urmează Giorgione (1477/8-1510), rămas nu doar un inspirator, ci un seducător al secolelor de pictură din arta europeană, şi Rafael (1483-1520), întrupând puritatea frumuseții clasice fondată pe desen, iar în epoca modernă, Géricault (1791-1824), Seurat (1859-1891), Aubrey Beardsley (1872-1898) sau Van Gogh (1853-1890), Modigliani (1884-1920), Egon Schiele (1890-1918), sau, mai aproape de noi, Jean-Michel Basquiat (1960-1988) sau Keith Haring (1958-1990), cum în arta românească străluceşte, prin efectul lui seminal, cazul lui Andreescu (1850-1882).

Pentru vremuri moderne, raporturile dintre *finisseurs* şi *esquisseurs* în arta picturii, sunt prefigurate în figura bătrânului maestru Frenhofer, eroul lui Balzac din *Capodopera necunoscută,* ce îi dezvăluie tânărului Poussin taina atelierului, în ceea ce el considera opera vieții sale. Nudul feminin — *La Belle Noiseuse* — la care a trudit 10 ani, e decantat — spre decepția lui Poussin —, în frisonul aniconic gestualist al erosului, sub care se va aşeza întregul curent al marii ieşiri a artistului impresionist la sânul naturii, profețită de *Concertul câmpenesc* sau *Venera dormiente* a lui Giorgione sau/şi Tițian. *Les esquisseurs* reprezintă triumful ideii feminine, al noii religii a Marii Mame, ce urcă în orizontul artei în ultimele 7-8 secole, ca arhetip transcendent al Istoriei. Niciun domeniu nu etalează mai transparent succesiunea noului lanț al imaginilor decât o face palierul irepresibil/ireprimabil al imaginii prin arta picturii.

Această a doua mare categorie de artişti, elaborându-şi opera inductiv, „experimentaliştii", sunt cei ce cresc pe parcursul vieții lor confiscați de o singură „problemă" prezentă în arta lor.

Din Londra, unde picta vedute de pe malurile Tamisei, Monet îi scrie soției: „Nu am văzut nicăieri asemenea schimbare de vreme şi am început 15 pânze care sunt în lucru, mutându-mă de la una la alta şi înapoi". Pictorul visa să picteze în timpul real schimbarea timpului!

Cézanne — cel care îi mărtuiseşte lui Emil Bernard, punându-şi degetul în piept: „Frenhofer sunt eu!" — reia *Les baigneuses* în 72 de studii, ilustrând, cu exemplul său copleşitor prin pacienţă şi tenacitate, experimentalismul ca „insatisfacție creatoare". Specia continuă însă, netulburată, cu numele unor Willem de Kooning, Mark Rothko sau Jackson Pollock.

Să observăm cât de grăbiți trecem pe lângă lucrările din anii de tinerețe ai lui Rembrandt, pentru a ajunge cât mai repede la pânzele lui din ultimul deceniu, fascinați de jăratecul interior al autoportretelor, sau cât de febrili rătăcim în Prado, spre a găsi *Las Meninas*, semnată de Velasquez la 57 de ani, cu patru ani înainte să se stingă din viață...

Şi olandezul şi spaniolul aveau în față un model redutabil: aşa-numitele *poesie* ale lui Tițian, din colecția familiei regale a Habsburgilor. Opera venețianului se împrospătează şi ea la sfârşitul vieții, printr-o auroralã eliberare gestualistă a pictorialismului, când distanța spectatorului față de pânză — o notează chiar şi Vasari — intră în jocul percepției.

Asemeni lui, deşi din alte rațiuni, (conştient că nu poate atinge perfecțiunea platoniană la care visa), Michelangelo lasă posterității ciclul de „opere neterminate" — *non finito* –, nu mai puțin decât ale lui Tițian inspiratoare ale ideii moderne. Ambii se impun ca „fondatori" ai *non finitudinii,* devenită unul dintre filoanele vitale ale artei moderne, până departe, spre expresionismul abstract din Şcoala americană, animat, în cazul de Kooning, şi de virtuozismul rubensian.

„Excepțiile" tinerilor dăruiți, hărăziți să înnoiască arta lumii şi lumea artei par să devină „reguli" în modernitatea de după 1800-1830. Modernitatea pare să fie, majoritar, opera globală a unor vârste ale curajului, ale îndrăznelii creatorilor de a ridica în fața artei lor obstacole pentru a fi trecute, cu brio, de artiştii tineri biologic şi mental, dezinhibați şi, nu o dată, ireverențioşi față de establishmentul artei oficiale cenzurate şi cvasi etatizate!

Retrospectiva muzeului imaginar a ultimilor 200 — sau mai larg, 600 de ani —, arată că maturitatea tinerilor se măsoară cu etalonul îndrăznelii în artă, cu

noutatea „conceptului" pe care opera lor îl „eliberează" din nenumăratele ei moduri de a fi, din care ei aleg diverse accepțiuni ale „non finitudinii" imaginii, tehnicii artistice.

Câtuşi de puțin întâmplător, „marginile" imaginilor din *le poesie* ale lui Tițian, peisajul, natura moartă din pictura Renaşterii le găsim avansând ca genuri autonome în secolele ce urmează. Mai radical este exemplul informalului, pe care îl găsim mereu încorporat, de pildă, în maniera în care venețienii reprezintă marmura intarsiilor parietale sau a altarelor. Aşa se face că un Jasper Johns, sau un Clifford Still par să nu facă altceva decât să emancipeze şi să dilate, prin *transfocare,* detaliul de câțiva centimetri pătrați din pictura unui Carpaccio, (*Legenda Sfintei Ursula*) pe câțiva metri pătrați de pânză.

La MoMA din New York, la Beaubourg, Musée d'Orsay de la Paris, sau în Muzeul Reina Sofia din Madrid, pe simeze îți defilează operele artiştilor avangardei europene şi americane. Contempli modernitatea făcută parcă pentru viteza secolului XX, dar omiți să calculezi că Picasso sau Braque, Rauschenberg, Jasper Johns sau Frank Stella sunt expuşi cu lucrări realizate la vârste de sub 30 de ani.

Modernitatea şi postmodernitatea sunt, în foarte mare măsură, opera unui „Atelier 35"! a unor falange de rebeli „pentru o cauză" *a artei timpului lor*, angajați în modificarea paradigmelor şi emanciparea expresiei estetice din incinta unei arte sufocate în întregul secol XIX, de poncifele academismului şi conformismelor sociale.

Chiar dacă modernitatea nu părăseşte desenul, ea îi conferă atribute fără precedent, ca în revoluția cubistă a lui Picasso, Braque şi Juan Gris.

Deloc întâmplător, generația marii revoluții impresioniste din jurul anului 1870, de pildă, nu este „văzută" de critica vremurilor lor (decât tot de alte genii ale înnoirii, ca Baudelaire) şi suflul înnoitor ia prin surprindere obişnuințele şi gustul unui public letargic, antrenat de platitudinea academismului, confortul convențiilor provocând reacții ironice şi hohote sarcastice. Tocmai şi de aceea, în ritmul rapid al schimbărilor produse de limfa vitală a tinerilor, istoria modernității nu este sinonimă cu istoria succesului de public ...

Doar manualele de istoria artei îşi mai amintesc de un Ernest Meissonier (ilustru *finisseur*), personificarea celebrității din epocă, abonat la premiile Saloanelor oficiale, şeful Academiei de Arte Frumoase, sau de Alexandre Cabanel, un favorit pentru budoarul concupiscentului Napoleon III, în timp ce Edouard Manet (expus alături de Meissonier în sala cu litera inițială M a numelui lor!) va fi fost, nu o dată, respins la Saloane, sancționat în cronici pentru licențele lui iconografice, ca şi pentru „dezinvoltura" lui etalată în limbajul pictural.

Dacă cel mai fascinant aspect al modernității şi postmodernității rămâne rolul jucat de artiştii care au inovat, înainte sau în jurul fatidicei cifre de 35, el ar trebuie să aibe un reflex pe piața operelor de artă. Cum îl şi au, desigur.

Ample studii, orientate spre cel mai necruțător dintre criticii artei actuale, (de după 1960!) *free-marketul* licitațiilor, fixând în domeniul ei ierarhii de o relativă stabilitate, ne atestă că atenția elitei colecționarilor se orientează ferm spre operele de artă care reprezintă înnoirea, torsiunile stilistice bruşte, „marcajele" şi rupturile din evoluția fenomenului artei, din curgerea lui. Bine prețăluite sunt valorile inspiratoare, seminale, influente. Cel al căror efect este capital. Fapt este că aceleaşi studii notează o convergență cu punctele de vedere ale istoricilor de artă, criticilor, sfetnici din umbră în configurarea marilor colecții private sau de stat[8].

Destinele celor două tipologii de creatori importanți se pot articula uneori în succesiunea generațiilor în impresionante balamale ce deschid porți spre cărări cu totul noi în istorie, ca în cazul Cézanne-

[8] V David W. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses. The Two Life Cycles of Artistic Creativity,* Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006.

Picasso. Ştiut este că din 1872, de când începe să lucreze cu Pissarro la Pontoise, opera lui Cézanne va avansa în incinta ideii impresioniste spre o estetică a „zidirii", prin tuşele dispuse metodic în asizele edificiului pictural, pentru ca, în *Baigneuses*-le din 1906, pânza neterminată, întreruptă de moartea lui la 67 de ani, să avem, în *non-finitudinea* ei, eliberarea de rigorism şi prefigurarea demontării formelor, a deszidirii suprafeței de pictură etalate în *Domnişoarele din Avignon,* pe care Picasso o realizează la numai 26 de ani. „Eu caut", murmura Cézanne.

În athanorul atelierului mintal, Picasso *dizolvă* memoria sculpturii şi picturii romanice catalane, sculptura africană şi opera lui Cézanne bătrân. „Eu nu caut, eu găsesc!", afirma răspicat Picasso. Ceea ce, în *Domnişoarele din Avignon* (1907), pare însă o erupție spontană de viziune s-a dovedit că este o coagulare lentă ce are în spate peste 400 de studii preparatorii, asociate, într-un fel sau altul, acestei pânze despre care se spune că a schimbat cursul istoriei artei.[9] Aşa se explică de ce Picasso considera — fără să fi ştiut că Cézanne se revendicase aceluiaşi model — că nimeni altcineva, decât el, nu întruchipează pe laboriosul pictor „experimentalist", Frenhofer! (*Annus mirabilis* în istoria artei moderne, 1907, este de notat şi în cazul Brâncuşi, care semnează la 33 de ani, prin seria *Săruturilor,* despărțirea ireversibilă de lecțiile realismului).

Deşi e, poate, metoda cea mai străină de istoria artei, statistica poate confirma această *deplasare spre roşu* în spectrul vârstelor creative şi revitalizante...

Econometria artei (valoarea ei de piață), a operelor de pictură din ultimii 150 de ani, arată că, între cele 26000 de opere de artă vândute în marile case de licitație între 1970 şi 1997[10], semnate de 125 de pictori considerați, pentru importanța lor în istoria artei, preferate de colecționari, se află operele lui Derain, la 24 de ani, ale lui Toulouse-Lautrec, Vuillard şi Picasso, la 26, ale lui Braque, la 28, Monet, Chagall şi Seurat, la 29, Masson, la 34, Renoir şi Modigliani, la 35, Van Gogh, la 36, Soutine, la 37, cum din avangarda americană sunt Twombly, Frank Stella, Ed Ruscha, la 24, Jasper Johns şi L Poons, la 27, Rauschenberg, la 31.

Dacă vârstele tinerilor ca Masaccio, Giorgione sau Rafael se pot justifica prin condiția discipolatului început la vârstele copilăriei şi pubertății, cele ale artistului modern şi postmodern sunt explicabile prin emanciparea complexă a individului şi sentimentului responsabilității lui...

După ce, din aceleaşi studii, aflăm că nu sunt foarte mulți artiştii apreciați pentru realizările lor la vârstele akmè-ului — Daumier, Pissarro, Manet, Degas —, prin opere semnate între 40-50 de ani, ne surprind cazurile celor preferați de colecții private şi de stat de la vârsta a treia care sunt de departe cei mai puțini. Asemeni lui Cézanne din 1906, pentru operele de la sfârşitul vieții, Bonnard, la 77, Rouault, la 81, Matisse, la 66.

Deşi s-ar putea spune că nu există legi care să explice apexul creativității unui atelier, că artistul ar fi necuantificabil, sau imprevizibil în ciclurile creativității lui, studiile făcute pe termene lungi, ne conduc spre o concluzie de natura evidenței. Modernitatea şi postmodernitatea democratizează şansele de afirmare ale imaginarului juvenil într-o proporție fără precedent, în timp ce lasă celorlalte două vârste, akmè-ul şi senectutea, dreptul de a-şi atinge apogeul şi de a obține prețuirea din partea vârstelor tinere.

Din asemenea rațiuni, orientate spre „necunoscut", Bienalele de la Veneția (cu secțiunea *Aperto*), Sao Paolo, Paris sau New York, (Whitney Museum) ca şi ale celor ce au proliferat în ultimele două decenii,[11] au devenit „locuri deschise spre

[9] William Rubin *Genesis of Les Demoiselle d'Avignon,* pp. 14, 119, în William Rubin, Hélène Seckel, and Judith Cousins, *Les Demoiselle d'Avignon*, New York Museum of Modern Art, 1994.

[10] După *Le Guide Mayer* ce compilează licitațiile din anii 1970-1997, *apud* David W. Galenson *Painting outside the Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets London, England, 2001, p. 13-14.

[11] V. lista celor peste 90 de bienale, trienale sau quadrienale de pe mapamond http://www.aica-int.org/spip.php?article464 care asigură, aproape fără excepție, o mare suprafață de contact cu arta tinerilor.

incertitudinile şi speranţele artei.” Aşa, cel puţin, scria comisarul R. Cognat despre bienala pariziană din ediția sa inaugurală (1959).

Irepresibilul (ireprimabilul) apetit de a ne cunoaşte viitorul în toate domeniile se întrupează în toate ipostazele accesibile metodelor empirice ale cunoaşterii şi ale artelor manticii. Să-i cunoşti mai devreme pe tineri înseamnă, totuşi, să ghiceşti, în palma lor, propriul tău viitor, dar, în primul rând, prezentul de spectator, colecționar sau critic…

Să le explorezi atelierele, expozițiile, înseamnă să descoperi sau să deduci, cu o secundă înaintea publicului larg, încotro se mişcă valurile gândirii şi practicii artistice.

Dincolo de relațiile de strictă pedagogie cu succesorii naturali ai artiştilor adulți, dincolo de relația dascăl-discipol şi de predarea sau respingerea unei didascalii, din radiografiile atelierelor aflăm fişa de sănătate a societății de mâine…

Ca şi în unele probe sportive, în care vârstele, la care se obțin performanțe, au scăzut sensibil, media de vârstă a înnoitorilor artei s-a micşorat, şi modernitatea pare opera unor copilării dintr-o vârstă a unei noi copilării a omenirii… (Sigur, nu vom putea asimila în acest triumf al precocității, accidente produse de fenomene publicitare, ca în cazul copilului minune de origine română Alexandra Nechita, „micuța Picasso” (n. 1985), care, după turnee de răsunet în lume, a dispărut în spatele unei maturități mediocre)…

Cifra 35, ca limită a tinereții creatoare, devine, în ultima jumătate de secol, o convenție mai curând socială şi managerială decât artistică, de care curatorii se împiedică, judecând mecanicist, aritmetic, un fenomen fluid, curgerea formelor şi ideilor artistice, al unei *panta rei,* în termeni de generații, stratificate şi inventând un fel de război al stelelor, *stars war* între liderii acestor generații…

Nu neg aici „spiritul” imanent fiecărei generații, acel ceva care îi apropie pe tinerii de aceeaşi vârstă, nu prin voința, ci prin nevoința lor, prin aerul de familie al fiecărui timp al istoriei, dar între etajele generațiilor lifturile aleargă nebuneşte în sus şi în jos, după nevoile fiecărui locuitor ale cutărui palier…

Din toate aceste pricini enunțate mai sus, în peisajul ultimelor două secole, recuz şi refuz condescendența cu care arta tinerilor e tratată ca episod al juvenilității sau imaturității, ca prefață a creației adulte, cum şi atitudinea bătrânilor maeştri, care pot fi în eroare când se consideră, prin însuşi numărul anilor adunați, senatori de drept ai istoriei artei…

Conceptul de postmodernism, moneta forte a anilor 70-80 ai secolului XX, s-a diluat până la a defini *orice*-ul şi *oricum*-ul, ce se petrece în ipostazele unei arte în care deruta însăşi a artistului hoinar, *flaneur*, printre gânduri, limbaje, idei şi tehnici, e una dintre substanțele nutritive ale primenirii artei actuale.

Foarte puțini dintre observatori par indiferenți față de eticheta de „postmodernitate”, devenită un generic tot mai obscur şi mai puțin capabil să numească o actualitate extrem de volatilă.

Volatilism ar fi, îmi spun, poate, genericul cel mai adecvat pentru aspectele unui fenomen artistic care şi-a atins de mult masa critică, trăind un punct de fierbere, printr-o „căldură latentă de vaporizare”, de fluiditate şi schimbare a stării de agregare, de instabilitate, de contagiuni şi de imprevizibilitate, în care o experiență artistică, o idee stilistică se evaporă fără urmă, spre a face loc alteia între pereții aceluiaşi atelier, în muzeul fără pereți al lui Malraux.

Între focurile încrucişate dintre artileriştii *tory* şi cuirasierii criticii (*yesmenii* de serviciu 7/24), ce loc mai poate fi găsit pentru contemplarea dezinteresată a artei? Răspunsul, pentru noi, este: în teritoriul unei lumi încă neconfiscate de *establishmentul internațional al artei*, de circuitul galeriilor mari, la periferia domeniului acestei mari puteri care este *free market*-ul, cel care generează primenirea, împrospătarea fiefului ei…

Deşi e natural ca fiecare dintre artişti să aibă şi reveria succesului comercial, după ce am detectat, cu un sentiment de jubilație, emanciparea Junimii artistice

clujene post ’89, succesul lor excepțional dincolo de Ocean[12], găsesc că noul val, cel de timişoreni, e un alt filon aurifer de pe „Coasta de Vest”. Mă inspiră şi mă ademeneşte, câtă vreme aceşti artişti — majoritatea lor — sunt încă nedescoperiți, „nevalorificați”, ingenui şi *open-minded*.

Cum se ştie, toate „darurile” pe care oamenii le primesc sunt pândite de *vendetta*, de pulverizarea lor prin neatentă sau neinspirată grădinărire; în artă, nimic nu este garantat de nimeni şi de nimic. *Poiesis*-ul nu ia vacanță niciodată.

În afară de noutățile tehnice ale deceniilor din urmă, a expansiunii imaginii electronice, libertatea extremă a circulației prin tunelul timpilor artei este dată artistului de azi ca o probă a dificultății de alegere. În acest peisaj nictic de hipermagnetism selenar, dar în ebulițiune, în germinație, fără indicatoare, dincolo de orbirea care oricum guvernează atât istoria cât şi istoria imaginii, pluteşte întrebarea: care este soluția?

Este una din întrebările care nu trebuiesc puse. Nici măcar conservatorii nu îndrăznesc să ofere ieşiri. Răspunsul la nicio întrebare de acest gen care visează soteriologia artei nu există decât în pacienta cu care urmărim şi contemplăm peisajul artei, înțelepciunea cu care aşteptăm apariția, pentru noi inevitabilă, a operei de excepție, a exemplarității. Bănuiala noastră este că, dacă „pentru artiştii moderni, importanța (operei de artă, n.n) este în primul rând o funcție a inovației — aptă să producă o schimbare în practica existentă ...”[13], pentru postmodern, pentru „volatil”, „flaneur”, opera e locul iluziei întâlnirii cu sine, arta este drumul şerpuit spre centrul ființei lui, locul întâlnirii sinelui cu materia picturii sau pietrei, a desenului sau imaginii video cu aripile unui tărâm de dincolo de imagine. Unicitatea ființei umane şi lucrarea asupra ei înseşi rămâne nu numai sursa unei perpetue primeniri, cea mai sigură dintre toate, ci şi calea regală a buneivestiri în artă. Cunoaşte-te pe tine însuți, în infernul divin al libertății, dacă vrei să cunoşti şi să îmbogățeşti universul artei...

***

Ceea ce fusese *non finito*, la Tițian sau la Velasquez ori Van Dyck, o idee de tehnică, de limbaj artistic este în modernitate şi postmodernitate o *stare de spirit*, o baie a sentimentului creativității şi o condiție a expresiei artistice ...

Legea nescrisă, inexorabilă, însă, a primenirii artei, ca şi a schimbărilor pe scena istoriei, este şi, probabil, va rămâne asediul perpetuu al entităților „periferice” (în artă: teme, genuri, tehnici, respectiv, în istorie: barbarii, la zidurile imperiilor, marginalizații, dezmoşteniții soartei la porțile palatelor regale) asupra „centrelor” artei (compoziții religioase sau laice, portrete sau, în istorie, monarhi absolutişti, dictatori fascişti sau comunişti). Prin *avansarea spre centru a periferiсilor* se petrece în arta picturii eliberarea valențelor autoreferențialismului, a specificității de limbaj...[14]

„În metabolismul artei de după 1830, fiecare mare pictor al acestei perioade (...) este un inovator în structura picturii”[15]. Această „perpetuă revoluție” (Michael Fried) ce face ca arta să însoțească şi, de ce nu, să determine direcția fluxului istoriei globale, comparabilă, aşadar, cu cea social-politică a ideii de revoluție democratică „neterminată”, cum e considerată cea franceză din 1789, nu e decât o tradiție fondată *hic et nunc* pe *sindromul noutății* (inventivității). Ea este

[12] v. Coriolan Babeți, *Hudson Valley Center for Contemporary Art: un portal american prestigios pentru arta tinerilor emergenți din România*, „Arta” nr. 1/2011.

[13] David W Galenson, *Painting outside the Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001, pp. 24-25.

[14] Este suficient să urmărim cazul „evoluției” portretului ca gen, în care obligația, sau intenția artistului de a obține asemănarea cu modelul inhibă pictorialismul, în timp ce rochia unei *nobildonna* eliberează penelul pictorului. Astfel, peisajul atmosferic din fundalul *Venerelor* lui Giorgione şi Tițian urcă în orizontul iconografiei picturii europene — până în impresionism — ca un gen din ce în ce mai autonom, împreună cu libertatea execuției ca valoare subiectivă a percepției lumii, cum la Velasquez crinolina infantei Margarita e terenul pe care spaniolul îşi păstrează libertatea controlată în modelajul chipului ei.

[15] Meyer Schapiro *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries. New York*, Georg Braziller, 1968, p. 153.

coerentă, consubstanțială şi simetrică cu discursul politic bazat pe refrenul reformei continue a funcționării economiei şi corpului social.

Modernitatea este, aşadar, o competiție de noutăți, în perimetrul non-finitudinii, de rupturi de orice alte mai vechi tradiții estetice (din care, de pildă, tema frumuseții — Venerei — a fost alungată, spre a face loc metaforei frisonului erotic, limbajului arhetipului feminin, sau spre a orienta arta spre rosturi sociale şi spre funcția gnostică...).

Atelierul postmodern este un topos al intimității creatoare care se revarsă în afara pereților lui deveniți permeabili la toată istoria artei şi transparenți față de evenimentele actualității, făcut doar din *glass wand*-uri ce se pot deschide spre cele mai surprinzătoare direcții... Prin aceleaşi geamuri se poate vedea că pe masa de operație a postmodernității se găseşte mereu o idee a modernității, un morfem, un cadavru disecat, ca în lecțiile de anatomie ale unui Rembrandt

Istoria dă dreptate observației lui Baudrillard, chiar dacă nu în proporția la care spera aserțiunea lui: După „gradul zero al imaginii" (cum e calificată opera lui Malevici) postmodernul ar fi „gradul xerox al culturii": citate, simulări, reapropriere. Dar artele vizuale, spre deosebire de litere, sunt exceptate de la obligația de a pune ghilimele. Ele sunt palierul cel mai onest, cel mai sincer şi mai liber al creativității. Cum plagiatul este cvasi-imposibil aici, noutatea circulă garantată de imprecizia unei imitații, dar mai cu seamă de semitonurile pe care fiecare artist le aduce pe cale naturală în cultura vizuală a timpului său.

Puțin cunoscută în afara cercurilor de specialişti, „competiția" dintre Matisse şi Picasso înregistrează numeroase „replici" picturale la marginea *d'après*-urilor pe care fiecare dintre cei doi le dădea celuilalt cu ocazia apariției câte unei lucrări, ca un dialog stilistic fovism-cubism, ca o luptă pentru hegemonia fiecărui stilem.

În ea continuă să ia loc cele două specii mari pe care le ilustrează mai bine domeniul cel mai fluid, elastic şi poros al picturii. Cea care în fața pânzei imaculate calculează preliminariile realizării unei lucrări care să întâlnească în final pictura preexistentă în „atelierul" mental şi cea care, în fața pânzei începute, este asediată de reveria perfecționismului stilistic, pe suprafața aceleiaşi pânze sau pe cea a pânzei următoare.

Tinerii, „conceptualiştii", găsesc „înainte" de a căuta, în actul însuşi al facerii operei, iar „experimentaliştii", pe tot parcursul vieții lor, caută, bombănind, mereu nemulțumiți de rezultat, în chiar procesul realizării ei. Primii adulmecă o noutate prefigurată mental, iscată ca o scânteie a minții lor, ceilalți avansează în perimetrul unui ideal. Tinerii *instaurează* o paradigmă, bătrânii maeştri *arată calea* care ar putea duce spre ea. Primii ştiu că au găsit-o înainte de a o căuta, ultimii pot să nu afle niciodată că au descoperit-o.

Avea dreptate Galenson, primii sunt „sprinteri", ceilalți, „maratonişti". Ceea ce îi uneşte este, cum crede Henri Michaux, rezistența lor la impulsul de a nu lăsa nicio urmă...

B. Zbor deasupra unor cuiburi de cuci

De ce cucul, ca zburătoare, ar fi o bună metaforă pentru artistul tânăr?

Pentru că, în majoritatea speciilor lui, el este un solitar, de zi sau de noapte, de arbori sau de pământ, cântă frumos, se îmbracă în penaje adaptate culorii locale, migrează spre țări calde, dar, între toate, e pasărea care apelează la trucuri genialoide pentru a-şi lăsa ouăle în cuiburile altor paserine, spre a fi clocite. Se ingeniază până acolo că ba le face să aibă aceeaşi culoare cu ouăle gazdei, ba le face negre spre a nu fi văzute de amfitrioana cuibului.... Instinctul procreației scuză orice mijloace. Cea mai bună definiție postmodernă a artei! *Cuculidae*-le sunt însă o familie paserină răspândită pe toată planeta, cu excepția Antarcticii şi a câtorva zone din regiunile polare...

Astfel, în locul expresiei apofatice a lui Michaux, despre artist, ca şi despre cuc, se poate spune că el face orice spre a avea succesori şi pentru a lăsa o urmă.

Să vezi înseamnă să crezi... Încercare de ghicit viitorul Timişoarei artistice .... în atelierele tinerilor. Intitulam astfel capitolul de încheiere al primului volum din *Atelierul de Arte Timişoara*. Din impactul cu atelierele lor am reținut impresiile puternice făcute mie după o absență de 20 de ani din viața artistică a oraşului... Rămân fidel acestor prime impresii, cărora le adaug un al doilea mare tur şi un dram de reflecție în plus.

La capătul unui zbor planat deasupra acestor cuiburi de cuci, risipiți din Ghiroda şi până în Ronaț sau Mehala, pot depune, aici, mărturia primei şi ultimei impresii: mişcării artistice a oraşului i-au crescut aripi noi, mari, multicolore. Am văzut artişti foarte talentați, inteligenți, foarte frumoşi, încrezători, decomplexați, liberi de prejudecăți, studioşi, curioşi, întreprizi şi mulți."[16] Adaug acum, la capătul unui al doilea amplu turneu din 2012. Dacă vreți să îi găsiți în atelierele lor, tinerii artişti trebuie căutați, aproape fără excepție, în periferia oraşului, acolo unde o Timişoară rustică face trecerea spre comunele şi satele din hinterlandul oraşului. Asemeni unei armada tăcute, modeşti şi uneori descurajați, ei stau pitiți în tranşeele locuințelor lor sau în spații improvizate din suburbie, în timp ce arta lor ne spune că discursul lor este profund urbanizat şi urbanizant, că cei mai mulți merită să locuiască în centrul societății urbane. În centru ajung doar când expun în galeriile oraşului — Triade, Helios, Calina şi altele. Ei merită să fie invitați de administrația şi puterea locală într-un „Stup"[17], dacă nu din centrul capitalei Banatului, barem în marginile ei. Dacă sub regimul apus s-au găsit asemenea locații, sub cel de azi, prin jertfa tinerilor Timişoarei, acest gest de mecenatism nu mai este o necesitate, ci o obligație morală, o datorie de onoare a democrației în exercițiul ei cultural...

Dar, tot în această periferie a oraşului, îmi este dat să descopăr cum centrul poate fi extins până la marginile oraşului şi cum periferia ar putea să primească pe tineri în spații salubre, aducând centrul peste tot, într-un oraş care a fost o excelentă gazdă a refugiaților artei, ca în anii Academiei de Arte Frumoase

[16] *Atelierul de Arte Timişoara,* Editura Brumar & Triade, Timişoara, vol. I, 2009, p. 481 sqq.

[17] *La Ruche*, un edificiu cu numai trei nivele de la periferia Parisului; în „Passage Danzig", care, remodelat ca sediu al atelierelor cu chirii modice, a adăpostit, de la Apollinaire şi Chagall, la Fernand Léger sau Amedeo Modigliani, *la crème de la crème* a avangardei europene.

de la Cluj, din deceniul patru al secolului trecut... Cu atât mai mult poate fi amfitrionul mecenat al propriilor artişti.

Aici, în suburbia Timişoarei, locuința arhitectului Radu Mihăilescu este o capodoperă născută din salvarea şi refuncționalizarea unui fost atelier de fermoare dezafectat şi decrepit. O capodoperă de gândire, de mentalitate şi de economicitate cu care se poate salva de marginalitate orice loc al oraşului Timişoara, o formă de intervenție genialoidă, o idee din care se poate naşte Stupul de ateliere ale tinerilor de azi şi de mâine, ale artiştilor oraşului, cei ce sunt şi cei ce vor urma.

***

Deşi, aş spune că, în actele de naştere ale artei lor, se ghicesc genele părinților spirituali, anvergura unora dintre aripile tinerilor întrece deja pe cea a dascălilor. Maeştri şi discipoli ar trebui să fie la fel de fericiți, dacă tot ce îmi permit să pronostichez se va confirma. Când Noica îndrăznise să compare rolurile oamenilor, fie ei intelectuali, cu rasele de cai, enervase o lume întreagă. Îi văzuse de curse, de tracțiune, de circ. Am văzut tineri din primele două rase. Cu coame în vânt, cu gambe puternice, cu glezne alteori subțiri, de rasă, numai buni pentru marile piste ale turfului din Occident. Considerând vizitele mai *terre à terre,* maratonul, prin atelierele tinerilor Timişoarei anului 2008-2009, mi-a certificat cazul tipic al unui *nou început al artei,* tocmai în locul în care s-a declanşat despărțirea de trecutul istoric al unui sistem opresiv, din cea mai dură colonie concentrațională a popoarelor, care a fost sistemul mondializat al dictaturii şi ideologiei comuniste din România. În decembrie 1989, când spiritul libertar al Timişoarei a dat trezirea națiunii române, tinerii de azi erau preşcolari, elevi, unii chiar ai Liceului de Arte, sau cel mult studenți ai Institutului de Arte din capitala Banatului. Infanți. Puberi. Adolescenți sau tineri din primii lor ani de maturitate. Români, maghiari, germani, sârbi, născuți aici sau în alte regiuni ale României, ei continuă ceea ce a fost întotdeauna propriu Timişoarei, colonizarea multietnică a acestui oraş. Adaug: un exercițiu cosmopolit al Europei unite, trăit cu mult înainte de realizarea visului ei de azi. Vibrația de fond a celor văzute stă sub semnul unui sindrom atotcuprinzător în mişcarea mondială: postmodernul ca reciclare a modernului sau, mai larg, a întregii istorii a artelor. „O disoluție a frontierelor genurilor, tehnicilor, stilurilor şi limitelor lingvistice, supuse unei reciproce contaminații, în athanorul unei alchimii metabolice". În vocabularul artei tinerilor timişoreni „morfemele sunt reînhumate şi deshumate, într-un proces de germinație, de procesualitate viscerală, predate, — încredințate mai bine zis — unei violente schimbări de sex a patternului imaginarului (colectiv sau individual). Totul se petrece (ca peste tot în lumea artei) în obscuritatea pântecului Marii Mame. Strigătul vine din *drama foetală* a acestei generații, ce preferă să se caute pe sine, mai degrabă decât să găsească direcții, consultându-şi predecesorii, tradițiile locului. Cum tragediile nu se predau, nu se povestesc, ci se interiorizează doar dacă se trăiesc, tinerii de azi erau, totuşi, îndeajuns de mari ca să poată afla ce se petrece în jurul lor, în săptămâna miraculoasă din decembrie 1989, dar nu îndeajuns de mari ca să mai poarte în sufletul lor stigmatele unei traume istorice, rezervate de destin părinților lor". „Dar nu cumva adulții de azi preiau, nevrotic, vinovăția părinților? Am bănuiala că da, căci memoria nu se poate şterge odată cu evenimentele. Orizontul lor vizual era ocupat de un muzeu imaginar al unei arte, aceea a părinților, zămislită *în opoziție cu istoria*; decantată şi afirmată în condițiile unei presiuni istorice, modelată în conflict deschis sau, cel mai adeseori, interiorizat, cu constrângerile ideologice cu adversarul istoric, dictatura anilor '65-'89, arta acelor decenii era, totuşi, un mare *Da!*, contrapus în fața unui mare *Njet!* al Istoriei, ea era, pentru tinerii de azi, „contaminată" de proximitatea răului produs de figurile paternaliste ale istoriei, tătuci, lideri fanatizați de utopii, despoți balcanici desprinşi din tradiții fanariote. Noutatea absolută a vieții şi gândirii tinerilor din 2009, în devenirea lor, este că arta şi-a pierdut pe drum, în anul revoluției, referentul

negativ al persecuției ideologice şi al cenzurii castratoare. Pe uşa smulsă din țâțâni de revoluție a năvălit nu numai libertatea; alte „adversități" se vor insinua, luând locul celor din anii *Vechiului regim,* ca, de pildă, obsesia sincronismului, prin mimetism urgent, negradual şi nedigerat, cu postmodernitatea germinativă, cu marea deconstrucție procesată de postmodernitate. Mai înainte de asta, să observăm că, în ring, artistul a rămas, peste noapte, singur, boxând cu umbrele trecutului. În realitate, el este fără adversar, dar şi fără suporter, gândirea lui luptând, în continuare, cu umbrele celui decedat, dar, mai ales, cu suma reflexelor acumulate în prezența lui. Noul adversar, al *Noului regim*, este însăşi divinul dar al libertății, căzut ca un meteorit peste o artă determinată, până cu o noapte mai înainte, de existența constrângerii şi de filozofia reactivității la constrângerile istoriei. E ştiut că este mai dificil să alegi în fața infinitelor posibilități de a alege decât în fața patului lui Procust". Adaug: după eliberarea Franței, oprit de un tânăr pe stradă, Jean Paul Sartre e întrebat ce să facă. „Eşti liber! Alege!" În contextul existenței unei necenzurate libertăți de exprimare şi de manifestare, atât de îndelung aşteptate, arta îşi mai caută încă rațiunile de a fi în ambianța liberalismului, a unor noi determinări, încă neidentificate tocmai de către artiştii înşişi. Cum îți foloseşti libertatea a devenit o dilemă profundă, tragică, de aceeaşi talie, cât a fost, pentru părinții tinerilor, cea care îi punea în situația de a sfida inexistența ei. În vidul referențial al politicului, lăsat în urmă-i de colapsul puterii comuniste, cea mai interesantă problemă era pierderea accelerată de memorie, sau acumularea rapidă de uitare. Racordul la timpul artei, în raport cu racordul la spațiul artei, a fost drama atelierelor emergente. *Uitarea* de către tineri a celor care au făcut ca arta să existe în România, în anii '60-'90, la cote spirituale remarcabile, uitarea „părinților" care au trecut, chiar curați, foarte curați, pragul lui 1989, *a celor care nu aveau nimic de schimbat*, neclintiți de cutremurul politic, a părut a fi răspunsul natural al noilor promoții de tineri post '89. În soluția de turnesol a libertății, ceva se întrevedea tot mai clar. Că niciun atelier important din România nu avea nevoie de schimbare, de conversiune, dar că, pentru tineri, tot ce se petrecuse înainte de 1989 era globalmente „contaminat" de referentul defunct al politicului, impur de prezența adversarului istoric al artei, de ideologia comunistă, de *diktatul* paternalist, vizibil chiar şi prin faptul simplu că arta românească a evitat lupta corp la corp cu puterea, a ocolit contingentul istoric prin refugii inteligente şi disperate în teritorii ale salvării, cum erau: experierea unei arte sacre, explorarea artei *cu* mijloacele şi doctrinele credinței, sau, pur şi simplu, escapismul în Natură, ori în experimentalismul conceptualizant şi, nu în ultimul rând, formalismul minimalismelor occidentale. Deşi mai tot ceea ce se va fi dezvoltat (în ultimii 22 de ani, 1990-2012), ca noutate, ca adiere înnoitoare şi *force de frappe,* e departe de coerența spirituală pe care peisajul artei a atins-o în miraculoasele decenii '60-'80 ale culturii române din secolul trecut, notez, cu interes personal, cu vie curiozitate şi cu convingere intimă, *starea nictic germinativă* şi, în humusul ei, o seamă de tineri atenți la discriminare, atenți la racordul lor cu tradițiile comunității, atenți, unii dintre ei, chiar la continuități. Dar fără retorică, fără declarații de principiu şi manifeste. Dacă, la începuturile lor, păreau că refuză să fie, în vreun fel, *moştenitorii părinților*, a ceea ce a fost valid *antequem* 1989, acum ei par că vor să fie urmaşii critici ai predecesorilor, înlăuntrul unui amplu ritual exorcist". Lingvistic, postmodernitatea i-a confiscat. Toți par că vor să vadă cum e făcută arta. Pictura însăşi. Sculptura. Părinții. Demontează, remontează, repaginează, (adaug: reciclează) dar, mai ales, toți *exorcizează trecutul, în ritualul de magie al unor (auto)flagelanți.* Cu puține excepții, puse împreună, toate pânzele atelierelor de tineri configurează dramaturgia unor scenarii sacrificiale. Ei pictează, aş spune, şi vinovăția părinților, a taților mai ales. Majoritar, ei apelează la inform, diform, deformație, malformație. Pictura sau desenul compun un ecran opac, un peisaj de tegumente, un detaliu hipertrofiat, din marele corp suferind (încă) al lumii noastre. Nici pensula, nici penița

nu par instrumentul lor predilect, ci bisturiul. „În afară de ceea ce este, în mod normal, arta, marcată, desigur, de ocheadele reciproce ale artiştilor, căci e ştiut că ei „se iau unii după alții", dintr-un instinct şimiesc, natural al omului, impresia noastră este că asistăm la un ritual purificator, penitențial, comparabil cu cel inspirat flagelanților, care, cum se ştie, s-a manifestat în interiorul unui cult nou, în secolele XII, XIII, cel al Fecioarei Maria, pentru care această Mare Mamă juca rolul de intercesoare a acestor vinovați în fața lui Dumnezeu". *Nevrozele,* considerate de mulți specialişti, în natura acestor scenarii sacrificiale (ale autoflagelanților, cu sau fără baze freudiene, dezvoltate de complexe oedipiene), sunt toate corelative eclipsei figurii Marelui Tată, uitat de om în Cer şi compromis de personificările lui terestre, personificări ce figurează ca autori ai tragediilor secolului XX. Să observăm de pildă că gesturile picturale ale tinerilor, grafica lor, ca şi grafittismul, (...) sunt mai aproape de loviturile de bici ale flagelanților *battuti, vattienti, battenti* sau *fujenti* decât de nervul gestualismului modernității, al unui Hartung, Mathieu, Fontana sau Tobey, ce urmăreau mai curând să se scrie pe ei înşişi, într-un soi de balet şi de harakiri al suportului picturii. *Tortura* stă ascunsă şi în pasiunea exacerbată pentru particular, pentru fragmentul de realitate. Idolul postmodern este cu adevărat detaliul mărit/micşorat al universului, fie el spirala ADN sau naşterea unei supernove.

Sorin Scurtulescu

În opiniile de un scepticism robust ale filosofului Arthur Danto, de circa 40 de ani, artiştii ar exista azi într-un „după sfârşitul istoriei", gândind şi practicând arta în afara obligației de a se exprima, de pildă, prin narațiuni. Îmi pare chiar invers. Istoria e prezentă în cel puțin două ipostaze: prin reactualizarea ei aleatorie, browniană, produsă de libera circulație a artistului contemporan în trecutul artei, şi resuscitarea ei într-un mod mai subtil decât literalismul narațiunii imaginii: prin ubicuitatea disimulării ei în limbaj. Istoria profundă e aceea a limbajului picturii.

În vivisecțiile lui picturale, *Sorin Scurtulescu,* o voce foarte distinctă în cercul tinerimii artistice a oraşului, observă tragic musculatura sangvinolentă a lumii din jur. Istoria ca reportaj e absentă din iconografia lui; este prezentă în țesătura imaginii, chiar şi atunci când el contemplă natura, văzută ca un uriaş ecorşeu, sau anatomia figurii umane, ca spectru-prizonier-în-carnea-lumii, în vălul ei de iluzii, în-văluită de aburul erosului... În cele mai „inocente" peisaje, vederi de la fereastra blocului, totul pare un carnagiu pictural, o dureroasă jupuire! „Ce piele de bou jupuit este aerul ăsta/pe care copitele acelea constelate mă tropăie", sună unul dintre ultimele versuri ale lui Nichita Stănescu, ce-mi pare ca un ecou la întregul atelier al pictorului-pictor.

Un episod de biografie al ultimilor doi ani, o bursă în Italia, a adus istoria încă mai aproape de natură ca motiv, — Roma —, şi ca specie de scriere picturală, ale cărei începuturi s-au „inventat" pe pământ italic, în şcoala venețiană de pictură.

Asemeni versului de mai sus, Scurtulescu *cosmicizează* cea mai banală vedută romană, înfingându-şi şevaletul — cum o făcuse, întâiul la noi, Horia Bernea în anii '60-'80 —, sub tegumentul lumii,

sub coaja lucrurilor. Vede acelaşi lucru, dar altfel. Aproape de vocabularul din perioada de tinerețe — de la începutul anilor ’60 — a marelui dispărut, el, ca şi un alt artist, mult afin lui Horia Bernea, Bogdan Vlăduță, pictează sub pielea realului, imediat iscodind printre relicvele istoriei, luminile lor. Nocturnele lui Scurtulescu cresc în jurul unei *Pietra Nigra*, mormântul legendarului Romulus din Forum, în care alburile, culoarea aşternută în gesturi ample, pentru care pânza pare mereu prea îngustă, circulă asemeni umbrelor şi nevăzutelor (genii ale locului), ca în „spiritele” (*gli spiriti*) din pânzele lui Tintoretto.

Cum orice atelier ar avea i-ar fi mereu prea mic pentru tonusul lui de lucru şi pentru ambitusul gestului său, îngerul l-a răsplătit, pentru setea sa neostoită de pictură, trimițându-l în cel mai mare atelier: *Atelierul Italia,* cum îl numise André Chastel, în „Grădina lumii” şi, mai întâi, la Roma. Întâlnire fericită. Ce altceva sunt ruinele Cetății Eterne decât carnea istoriei, *natura pură a trupului ei,* din care timpul avea să muşte inexorabil timp de 3000 de ani. S-a întâmplat să scriu recent despre oraşele văzute asemeni unor *corpuri.* Venezia era pentru locuitorii ei *Il Corpo di Venezia,* asimilat *Venerei*[18]; ambele *anadyomene*. În Evul Mediu, cartografia Romei era figurată în silueta/anatomia unui leu; emblemă a monarhului, a lui Imperator, care a sporit chiar şi cu smintite biografii gloria Oraşului Etern. Mă amuză gândul că tuşele ample ale nocturnelor lui Sorin sunt ecourile răgetului acestui leu răpus de timp, resuscitat în admirația tânărului pictor pentru insigniile lui imperiale şi papale.

„Scămoşate”, „hirsute”, pânzele ce se umplu cu notațiile lui rapide — *tintorettissime,* aş spune —, ne dezvăluie cât de uscat e buretele talentului ce soarbe din jur frumusețile lumii, în cheia lor gravă însă.

Capitala Italiei, capitala civilizației europene, care a diseminat spiritul Atenei în largul bătrânului continent, l-a hipnotizat pe tânărul timişorean. Încântat că are atâta lumină în toiul nopților romane, a produs peisaje în care cupola de la San Pietro sau Castelul Sant Angelo ne amintesc că suntem oaspeți în centrul lumii. Cu imagini-studii ale unui *esquisseur* virtuoz care şi-a capitalizat impresii ca un tezaur sufletesc pentru elaborări ulterioare, Sorin Scurtulescu întruchipează artistul *experimentalist* din specia celor nebuni după pictură — Manet, Monet, Degas —, ce ştiu că au nevoie de calmul „după-amiezei unui faun” pentru a reconstrui în noi elaborări — bănuiesc de dimensiuni murale —, întâlnirea cu il *Bel Paese*. Asemeni atâtor artişti din specia experimentaliştilor, el pictează cum respiră, respiră cum scrie în paginile unui jurnal şi avansează prin întoarcere la laitmotivele lui. El este, în esența sa, un căutător. Desigur, ce ne aduce de acolo în zecile de pânze şi desene, nu e Roma, ci strigătul de bucurie al întâlnirii cu ea, *energeia* pe care ea o descătuşează în artist.

După valurile redescoperirii în artele vizuale româneşti a splendorilor estetice pe care sumar i le-am enumerat artistului într-o recentă scrisoare, în care relația culturii noastre cu Italia rămâne, prin parcimonia ei, o „anomalie” de prea lungă durată, ce urmează romanizării noastre de acum două milenii, originalitatea celor mai tineri este că ei nu aduc din peninsulă ecourile actualității artei de azi sau de demult, cum o făceau în anii ’60 Octav Grigorescu sau Ion Nicodim, seduşi de pierfranciscanism, sau artiştii din Prolog, întâlnind spiritul geamăn al unui Morandi, ci valorile picturale ale acestor sublimate de civilizație, asimilate unei *naturi a istoriei*.

Prospețimea adultă a lui Scurtulescu (de)curge din ochiul lui inocent, iar prolificitatea lui debordantă, din rezervele de nespus pe care le ascunde în rostirea picturală a fiecărei pânze. Poros la tot ce vede, curat de prejudecăți, mângâiat de emoțiile de a se împlini în acest *Grand Tour* al frumuseților — care a fost şi a rămas de secole pentru *il forestiero* —, Italia, Scurtulescu e vocea care te face să te întrebi: oare ce lucrare a mai pictat în cursul acestei dimineți şi dacă poate fi văzută cândva, până diseară?

[18] *Atelierul de Arte Timişoara,* Editura Brumar & Triade, vol. III, tom I, *Ieşirea în larg: Veneția şi New York,* în curs de apariție.

Liliana Mercioiu

După numărul discipolilor, dar mai ales după calitatea celor ce au despicat firul lecției dascălului lor în patru, putem vorbi de post-flondorism la Timişoara. În aer se simte parfumul roadelor dascălului de ieri, la umbra căruia au crescut mulți tineri, nu neapărat asemeni lui, ci asemeni direcțiilor şi sugestiilor lui. Experimentalismul divergent al lui Flondor îl găsim aglutinat, în precipitate, aş spune, în atelierul Lilianei Mercioiu. Ecouri sigmiste, pânze elaborate în cheie abstract geometrică, puseuri conceptualiste coabitează cu lirismul grafic al picturii, linia hoinară, noritatea, care caută pe pânză ceva doar presimțit, fără ca neapărat să găsească. Artista urmează calea aceleiaşi „deschideri" a atelierului său, pe toată circumferința lui, asigurându-se, prin multele încrengături (derivate) stilistice, de un depozit personal al libertății de alegere în viitorul imediat sau mai îndepărtat. Vârste mici, perioade scurte, grupate în cicluri de lucrări extrem de bogate în latențe, din care multe împlinite, fac din artista extrem de productivă un caz demn de atenție, pe care îl văd plasat în centrul cardiac al mişcării tinerilor. Pictura e pentru ea, nu o dată, un *cumulus*, prin aburul căruia se insinuează în pagina pânzei o figură, o intenție sau o idee; alteori, o acumulare de glasiuri care, tehnic vorbind, circumscriu pe un alt traseu tehnic, însăşi căutarea. Majoritar, ea cultivă experimentul, comis în actul picturii prin gestualismul hoinar care tatonează latențele imaginii. În pictură, dar şi în multe dintre desene, semnele par să leviteze în pagini atmosferizate...

Şi aici, ca în alte câteva ateliere, se iveşte tema *voalului lui Isis*, membrana unui *hymen* care dizolvă contururile formelor şi aduce în spațiul pânzei vagul sugestiei, boarea poeziei, jocul şi funcția expresivă a imponderabilelor.

Sensibilitatea feminină a artistei e fecundată uneori de o anume virilitate a imaginii. Dominanta cromatică sunt griurile colorate. Foarte multe dintre lucrări apar ca nişte lucarne — decupate în acoperişul atelierului imaginar, ferestre spre lumina cerului, în care culoarea pură nu apare nici măcar accidental... O paletă a pasajelor dinspre veghe spre vis, dinspre realul palpabil, convertit, prin evaporare, în reveria lui. Teluricul, ca în unele peisaje, devine, prin gestul cu care pensula se mişcă, aerian... Suprafața unei pânze — o aleg la întâmplare —, e locuită, de pildă, de o cardiogramă-seismogramă. „E spirala ADN-ului în profil", îmi spune artista. Ce rămâne din această diferență de percepție este chiar ambiguitatea pe care semnul artistului mizează mereu, el fiind principalul instrument al poeticului...

Uriaşul muzeu imaginar al iconografiei invizibilului din domeniul ştiințelor naturii, extins de la micro-biologie la macro-cosmos, a modificat radical poziția deținută de aniconismul artei abstracte din perioada discursului unui Greenberg (anii 1950-1970). Deşi informalul abstract, de pildă, al Şcolii de la New York şi-a făcut (teoretic) un titlu de glorie din excluderea reprezentării obiectului, el a devenit, paradoxal, o reprezentare a „structurii elementare" a materiei, „mai reală decât realul" obiectului dispărut din atenția artistului...

Poate şi din asemenea rațiuni, formele abstracte evoluează, ca în atelierul Lilianei Mercioiu, spre ceea ce gestualismul cu orientare abstractă pare mai curând o confesiune a Psychei, o de-scriere despre ea însăşi, o de-semnare a Eului creator.

Dacian Andoni

Dacă este adevărat că părinții îşi doresc desăvârşirea şi prin copii, e tot atât de adevărat că un artist se recunoaşte/validează şi prin discipolii săi. Culesul însă după semănat s-ar cunoaşte. Mult prea credincioşii discipoli nu înmulțesc talanții primiți de la dascălii lor. Discipolii buni se recunosc prin „infidelitatea" lor creatoare, fie şi cu un semiton față de lecția maestrului.

Prin gradul şi maniera de absorbție a înaintaşului lor, ca şi prin sunetul îmbogățit al restituirii, ei reprezintă cea mai subtilă critică făcută de succesori. Prin ei se măsoară (ca şi prin posteritate) capacitatea unei opere de a iradia un mediu artistic, de a se regăsi în ecourile care se întorc. După cât de prelung este ecoul unui fondator, în imitatori ca şi în epigoni emancipați, se poate şti cât de adânc a fost înfipt brăzdarul unui stilem.

În cazul lui Dacian Andoni, considerând genomul Bernea şi filtrele lui flondoriene, sau mai larg genomul desfăşurat în cercul Prologului, se poate verifica şi în atelierul artistului moldav, timişorean de adopțiune, că paradigma picturii româneşti din anii '60-'80 continuă să genereze idiolecte. Nu pot contempla *Chirpicii* săi fără ca aceste mantre picturale să nu îmi trezească amintirea *Hranelor* lui Bernea de mare format, sau seria *Făinilor* lui Flondor, ori ale altor cicluri, cum sunt *Grădinile* ambilor pictori.

E limpede că estetica Prolog rodeşte mai intens după 1990, când vârsta apostolatului pare, după aproape trei decenii, încheiată. Gruparea „celor ce reîncep" pictura cu fiecare pânză, s-a extins în ultimele două decenii prin câteva promoții de tineri, contaminate de exemplaritatea acestui gen de „experimentalism" (în sensul formulat în introducere).

E amplu, dar deopotrivă diversificat de diferențe de temperament, de tipologii umorale. Aspectul pune în discuție vechea dezbatere dintre pionieratul unei idei şi perfecționiştii ei ce iau urmele inovațiilor afine lor. În tonul adus de Andoni în această orbită stilistică, recunosc blândețea moldavă, şi mai ales hormonul serafic al imaginarului celor venind din obcinele Bucovinei. Elementul lor predilect rămâne, după secole de la pereții pictați ai Voronețului şi Suceviței, mereu acelaşi: aerul.

Deşi nu există spațiu pentru a detalia convingerea mea că *unitatea în diversitate* a şcolii româneşti de artă stă sub semnul unei coerențe/ diferențe a *quaternarului elementelor*, — pentru care am găsit destule argumente —, o reamintesc pe scurt, lăsând cititorului libertatea de a identifica în cazuistica istoriei numele artiştilor care o ilustrează.

Înțelese, aşa cum au fost în discursul fondatorului doctrinei moderne a elementelor, Gaston Bachelard, ca *hormon al imaginarului,* al transfigurării estetice, cele patru elemente — pământ, apă, aer, foc — par distribuite în rotundul fruntariilor şcolii româneşti de arte vizuale de o manieră cel puțin evidentă. Cu predilecție, ca să nu spunem mai mult, artiştii Transilvaniei şi Banatului par să prețuiască şi să valorizeze *pământul*, cei ai Munteniei şi Olteniei agreează şi întrețin cultul *focului*, cei ai Dobrogei contemplă, firesc se poate spune, orizontul *apei*, iar cei născuți pe plaiurile Moldovei şi ale Bucovinei aleg, aproape exclusiv, *aerul,* ca hormon al transfigurării estetice. În artele vizuale, el e mereu asimilat unei bântuiri a duhului, „văz-duh", notează Flondor în poetica noritații lui, *Scrisori de aer* numea Nichita Stănescu *Praporii* lui Bernea, trimițând într-acolo.

Învrednicindu-se spre contemplarea lucrurilor simple, Andoni îşi calibrează şi ordonează efortul în cicluri proprii, cum am văzut în cazurile celor ce iau mereu de la început pânza unei viitoare picturi, neuitători de tot ceea ce ei înşişi au asimilat în cele precedente.

În circularitatea acestui act, în continuitatea unui motiv, se face loc, prin repetiția semnului iconic, acelei înaintări prin întoarcere, despre care am scris în cazurile artiştilor pomeniți mai sus. Este traseul pe care se mişcă gândirea poetică, miturile, intenția mitizantă.

Din maestrul imediat al lui Andoni, Flondor, găsim încă multe elemente de fidelitate. Cu totul distincte îmi par lucrările mai recente, din ultimii 4-5 ani, cu seria *Chirpicilor*.

Cum, într-o perioadă a vieții din prima copilărie mi-a fost dat să particip la fabricarea/plămădirea chirpicilor, mai simt încă viscozitatea argilei pe care o călcam pentru a omogeniza întregul, mai simt paiele şi pleava care mă înțepau din când în când, înainte să obținem pasta ce urma să o turnăm în mici cofraje de lemn dreptunghiulare.

Din magma neagră se năşteau depozitele de paralelipipede cu sute de cărămizi ce aşteptau căldura soarelui care să le usuce. E prima imagine din ceasurile deportării pe care azi memoria o asimilează unei instalații de artă. Amintirea o regăsesc travestită în gestul scandat al pictorului zgrafitând cu pensula încărcată de galbenuri stinse, încrustându-le în pasta de griuri ale argilei. Andoni pictează cu peneluri de aer nu chirpiciul material, ci spectrul sau amintirea lui. În această suită de imagini, în lectura mea, Andoni e un pictor de cuneiforme, în care liniile mai efeminate din peisaje fac loc unui nerv scriptural ce anunță înmulțirea talanților. Blândețea moldavului este numai un deghizament al tenacității.

Ajuns aici, la marginea reflecțiilor mele despre opera sa, îi cer artistului prezentările pe care, în câteva ocazii, la Paris, Veneția şi Timişoara, i le-a făcut Dan Hăulică, eminentul critic care a oficiat aparițiile sale publice. Ştiind că e greu să scrii *după* Dan Hăulică, închei cu verbul lui volatil în care analogiile, trimiterile, se încrucişează asemeni stolurilor de zburătoare plecate spre țările calde: „Mi se pare că, fără pedanterie, fără declarații de amvon, Dacian e sensibil la această urgență sufletească a spiritului, la această nevoie care trebuie să aibă discreția ei, dar, în acelaşi timp, şi forța ei de configurare lăuntrică, de constructivitate interioară”.

Daniela Constantin

„Admirația noastră pentru pictură rezultă dintr-un lung proces de adaptare care a avut loc de secole... Pictura şi-a creat receptorul ei”[19]. Remarcă însuşită de noi în întregime, deşi cu câteva nuanțe.

După ce modernitatea ne-a format cu idiomurile minimaliste, după ce am gustat din fructul „nimicului”, din pulpa aniconicului — *gradul zero al picturii* —, pânzele lui Malevici, după ce toate acestea s-au reciclat în avangarda americană, mi-a fost dat să aud undeva în Midi-ul francez — era acum 20 de ani —, că un cunoscut critic din partea locului obiecta la adresa unui pictor român, conațional al meu: „E prea multă pictură!”... Ea nu mai încăpea în „Franța ..., plină ca un ou”; şi asta de cinci-şase secole, cum îmi aminteşte Dan Hăulică într-o recentă pledoarie/filipică despre arta românească, retrezind la viață vorba de duh găsită de un ilustru istoric, Lucien Febvre, în documente medievale. Am înțeles ce era de înțeles: că Franța era sastisită de pictură, dar ce nu ştia criticul din Hexagon era că Horia Bernea trecuse de mult, prin anii ’60, de bolile copilăriei, de pojarul conceptualismului şi scarlatina minimalismului obiectual-pictural. Depăşise pictura

[19] Dintr-un dialog Gombrowitz — Dubuffet, în Jean Baudrilard, *The Conspiracy of Art,* Edited by Silvere Lotringer, 2005, p. 29.

„puțină”. În pariul lui de după 1971, el a îmbrățișat experimentalismul, re-facerea picturii, prin ce am numit calea „avansării prin întoarcere”, luarea ei mereu de la un punct zero. El ilustra paradigma artistului care ia, cu metodă, experimental, lucrurile de la început, până la un sfârşit la care ajunge la capătul unui silogism estetic. La minimalism, un altul însă, concluziv, la un abstracționism elaborat, Bernea ajunsese din nou la sfârşitul vieții lui, după memorabila sa întâlnire cu mozaicurile bizantine ale Romei.

În atelierul Danei Constantin, şi el prea îngust pentru proiectele în curs, am avut aceeaşi primă reacție. Prea multă pictură. Cu o pacientă pe care Europa o avusese în secolele goticului internațional, la flamanzi, în atelierele fraților Van Eyck, apoi la italieni şi germani, în secolele XV-XVI, Dana Constantin reface, rescrie pentru sine, răbdarea executorie a unei picturi de glasiuri în monocromii de mari dimensiuni... Această vârstă relativ recentă a artei sale revine însă nu doar ca o tehnică în care transpar adâncurile straturilor sedimentate în pânză. Reîntâlnesc aici, în alt dialect pictural, acelaşi *văl al lui Isis.* Diafanul este atributul care pluteşte, asemeni unui şal de mătase, peste cele mai multe dintre lucrările ei frumoase şi adesea intense. Pe pânze stratificate în siene arse şi negruri, evocând pe alocuri tipologia compozițiilor centrale ale *Praporilor,* peste pânze şi peste murmurul germinativ al tuşelor îmbibate în humus, se încrucişează alburile unor voaluri. Evident, în centrul în care ele se întâlnesc, avem albul cel mai saturat şi acolo, brusc, imaginile se cosmicizează, se deschid spre scenariile facerii lumii, figurate virtual pe calculator de fizicienii atomişti, despre primele 10 secunde ce au urmat Big Bangului.

Dacă în *Facerea*, după ce s-a făcut lumină, întunericul nu ar fi înțeles-o, în facerea unei picturi, albul diafanizează şi materia negrului... Glasiul devine, în acest fel, o idee de pictură, al cărei totem european l-am găsit la Pompei sau acolo unde nu mă aşteptam. În Muzeul din Quebec, într-o pânză a lui Tițian experimentalistul, un portret de bărbat, chipul apare pe jumătate acoperit de un voal transparent. Nu am găsit nicăieri o explicație a bizareriei. O găsesc în schimb în asemenea ocazii unde, foarte probabil, ea este o expresie a feminității, în care sugestia realului rămâne una dintre abordările ei naturale. Naturii îi place să se ascundă, credea Heraclit acum 2500 de ani; şi naturii feminine îi place acelaşi lucru.

În ultimele pânze din masa monocromiilor, glasiurile ascund, pe alocuri, şi dezvăluie, în altele, profuzia florală venind la noi din amintirea țesăturilor, brocarturilor aduse de europeni din Orient.

Glasiul este, deci, tehnică de pictură, idee de pictură şi metaforă a feminității ce se revarsă, ca un corn al abundenței, ce se despleteşte, ca un păr al Berenicei.

Ciprian Chirileanu

Dacă aş pune un titlu textului meu, aş alege o formulă oximoronică: critică în priză indirectă. Am văzut atelierul artistului, mi-a răsfoit, cu o mare generozitate, lucrări de gravură, acuarele, dar nu l-am surprins „în mişcare”, în *performance*-urile lui în „spații

neconvenționale”, penitenciar, peşteră, aeroport sau în instalațiile sale. Nu l-am văzut în plonjonul lui social,

în care operează asemeni acidului azotic cu care îşi atacă plăcile de gravură. Direct şi coroziv. În expoziția din Penitenciarul Timişoara, solidar cu condamnații, îşi întâmpină oaspeții veniți la vernisaj îmbrăcat în „zeghe", uniformă de deținut. Condamnat să facă artă. Vârsta tânărului, la întrecere cu inteligența, nu-i dau pace. Îl insomniază. Rebelul se caută pe sine într-o cauză nobilă: empatie, compasiune pentru dezmoşteniții soartei. Pentru asta, coboară după Euridice în lumea umbrelor. Un *descensus ad inferos*. Vrea să o aducă la lumină. El este, cu alte cuvinte, un „artist angajat", care şi-a instrumentalizat tehnica artistică în care s-a specializat: gravura, arta desenului în general. A aservit-o, punând-o în slujba unei cauze. Afirmă, de altfel, în doctoratul lui: „Arta dispare imediat dacă ea nu interesează conştiința, devine un obiect de curiozitate sau de lux, iar artistul „lucrează" ineficient, dacă nu se raportează conştiinței timpului său prezent". Evident că arta nu dispare, dacă stă cu spatele spre conştiința timpului său prezent, dar dispare artistul care crede în acest enunț.

În zilele senine ale atelierului, el mângâie corzile unei lire de imagini abstracte alb-negru, sau jubilează în fața grației lirice a trunchiului de mesteacăn, lăsat de Dumnezeu să reprezinte în natură melancolia grafică, alb-negru, a feminității.

În zilele mai înnorate, viziunea sa maniheică asimilează alb-negrul gravurii, conflictelor ireductibile: Bine-Rău, Lumină-Întuneric, Conştiință-Inconştient, Ormuzd-Ahriman, (fondate de Zend-Avesta). Ca „fiu al luminii", artistul Ciprian Chirileanu se ia la trântă cu noaptea din el, din noi, din istorie.

Fiind ceea ce este, un *scafandru,* un *plonjeur* în social, sau în tainele Psychei, arta lui se roteşte spiralic spre tărâmul umbrelor din noi. Le vrea spulberate sau măcar înțelese. Ce găseşte în aceste *Incursiuni,* sau *Scufundări* (titluri ale seriilor de gravuri) sunt *stigmatele*. Le gravează ca pe nişte răni ale materiei cervicale ale unui suflet anxios. Pleacă pe urmele lui Platon în peşteră şi în mitul ei, şi vede umbrele ideilor răsturnate. Alb-negrul gravurilor lui de talie sau miniaturale sunt diagramele, traseele acestui plonjon în pliurile şi abisurile noastre, ca în măruntaiele pământului.

Se cunosc prea bine căile pe care psihanaliza a încercat să arunce peste bord iraționalismul religios, să răspundă întrebărilor cine suntem şi încotro ne îndreptăm. Pe cont propriu, Ciprian Chirileanu reia parcursul ca o disperată încercare de a se lămuri pe sine şi de a-şi „justifica" opțiunea poetică. Luați-i demonul ce-l locuieşte şi îngerul îl va părăsi pe dată! Tot aşa cum, dacă îi veți lua lumina şi umbra, artistul va dispărea fără urmă, cu doctrina lui cu tot. Răspunsul psihanalizei în ambele sale versante, freudiană şi jungiană, este „împăcarea cu umbra noastră", cerberul feroce de pază la poarta Sinelui, gazda Absolutului. Din două una: contempli Absolutul şi te adresezi Lui, sau descoperi formula magică a echilibrului dinamic al contrariilor din care am fost zămisliți, dar cât mai aproape de centru! Într-un fel, este un artist care îmi ilustrează convingerile mai largi despre Istorie. Cultivă o imagine feminizată, un aniconism al energiilor, al câmpurilor, şi exorcizează „operele" malefice ale Tatălui recent dispărut. De altfel, pe portalul blogului, citează primele mele considerații aşternute în 2009 despre o serie de artişti, între care citam şi numele lui: „...Lumea contemplată, universul vizualizat de ei par o imensă contuzie, tumorală, dureroasă. Un urlet mut, descărcat de o retorică sonoră. Un urlet înăbuşit, imobilizat într-o cămaşă de forță. În ipoteza mea, aceşti tineri (printre care îl aminteam pe Ciprian Chirileanu) pot fi — printr-o *reductio ad absurdum* — asimilați *flagelanților*, secte religioase ale Evului Mediu, care, în regiunea Mediteranei [...], au cultivat aceste ritualuri fondate pe sentimentul de imensă vinovăție a comunității, pe conştiința păcatelor omului şi pe asimilarea alienării, a nefericirii sociale, unei pedepse divine. Masochismul, autopunițiunea erau soluția cathartică, cultivată în scopul obținerii iertării, a mântuirii, imitația *Calvarului lui Isus,* flagelat înainte de răstignire [...].

Asistăm la un ritual purificator, penitențial, comparabil cu cel inspirat flagelanților, care, cum se ştie, s-a manifestat în interiorul unui cult nou, în secolele XII,

XIII, cel al Fecioarei Maria, pentru care această Mare Mamă juca rolul de intercesoare a acestor vinovați în fața lui Dumnezeu. *Nevrozele,* considerate de mulți specialişti, în natura acestor scenarii sacrificiale, (cu sau fără baze freudiene, dezvoltate de complexe oedipiene), sunt toate corelative eclipsei figurii Marelui Tată, uitat de om în Cer şi compromis de personificările lui terestre, personificări ce figurează ca autori ai tragediilor secolului XX."

Să conştientizăm însă că, de două decenii, artistul a ieşit dintr-un labirint, că, liber fiind, poate face nestingherit artă la uşa penitenciarului, la gura peşterii, la vămile aeroporturilor, că expune la gura minotaurului răpus în 1989. Dar alți monştri, mai mici, ne pândesc din umbra îngerului gardian, tocmai la intrarea în alt labirint, care poate fi chiar şi infernul absolutei libertăți. Problema unui artist, cu inteligența şi lecturile lui Chirileanu, este că ştie sau vrea să ştie ce face în fiecare clipă. Ce sens transportă imaginea lui. Dacă e corect receptată intenția sa. Un conceptualist cultivat ce nu poate pune însă căpăstru temperamentului exuberant. În buna tradiție a operei de artă autentice, există un rest ce trebuie încredințat, abandonat neştiinței, inconştientului. Reiterez adesea o meditație a lui Borges în acest sens. Cuvine-se, crede el, ca artistul să rămână măcar în parte neştiutor de simbolismul operei lui. Epurate de lichenii explicațiilor, lucrările lui Ciprian Chirileanu, în diversele tehnici ale gravurii, sunt frumoase, incitante, intrigante. Rezistă fără lestul teoretic prin care ni se răpeşte farmecul unei receptări genuine.

Ana Adam

După dialogurile, pe cât de libere în păreri sau idei, pe atât de animate uneori, avute prin alte ateliere ale tinerilor timişoreni, ajuns în cel al Anei Adam, m-am descoperit că, răsfoind, ecartând ca pe nişte cărți de joc colecția de desene a artistei, am terminat prin a vorbi tot mai şoptit cu bunul meu prieten Ioan Vultur, schimbând, în fața seriei de „maro-uri", un gând sau altul, până când am ajuns să nu ne mai prea auzim unul pe celălalt. Efectul asupra noastră al vizionării acestor miniaturi spune mai mult decât putem aşterne în cele de mai jos. Era ca şi cum artista ar fi scris pe pământ, ca în marile misterioasele drumuri ce nu duc nicăieri de la Nazca. Doar că povestea liniilor era mereu alta pe fiecare petec de „maro". Cu o cuceritoare ironie, tandră şi înțelegătoare, alteori cu o anamneză ce vine hăt din motivul horelor, din spiralele neoliticului de Cucuteni, imaginile ei îți administrează subliminal un calmant, nu doar prin ochi, ci şi prin percepția sinestezică, tactilă, mai ales, a suportului; nu în ultimul rând, pipăind hârtia desenelor, simți o mângâiere pe creştetul esteticului, pe care, în diverse forme, cu toții îl avem.

Forma produsă de artistă, imaginea cu alte cuvinte — desen, colaj, instalație sau pictură — este mereu o emisie (voce) delicată — o psihogramă, o confesiune a feminității Psychei, captată pe lungimea de undă a imaginarului feeric; un ecou al fantasticului produs de declicul chiasmului cuvânt-imagine. Imaginea are cheia ascunsă în cuvântul, la rându-i, zăvorât într-un desen. Textele literare ale Anei Adam — mici manifeste ale reveriilor personale —, ce uneori acompaniază complementar desenele, departe de orice relație tautologică cu ele, lasă impresia că preliminariile

execuției desenului sau picturii — reflecția artistei asupra artei — sunt de căutat în aburul unui basm pe care mama îl rosteşte copiilor pe pragul de trecere, de lină alunecare, în somn. De altfel, o instalație, *Cher Claude Cher François*, suspendă hârtii inscripționate, decupate naiv în silueta unor nori *cumulus.* Tot fantasticul e cel care poate să explice şi desenul ca pe o şoaptă a extremei intimități.

Artista îngână în desen, asemeni unei mame copiilor ei, în cântece de leagăn. De aceea, prezența noastră în locuința-atelier îmi părea, cum spun, o intruziune într-un teritoriu exclusiv, cel al poetului, iar arătarea lucrărilor, privilegiul unei confesiuni a artistei în cheia poeticului. Deşi narațiunile sale — diafane adieri iscate de pliurile ei sufleteşti, prin desen, „depliate" —, par să fie sursa anecdoticii imaginii, o liberă circulație mutuală pluteşte între cele două specii ale creativității — *logos-eidos*. Cuvânt şi imagine se întâlnesc la mijlocul unui interval, în cuvintele puține şi liniile simple ale unui *haiku figurat*. De altfel, la români, ca şi la japonezi, „a desena un copac" se spune „a scrie un copac". „Creativitatea există, dar este invitată cu timiditate şi ținută sub control. E ca şi cum m-aş opri la intrarea în tărâmul creativității, ca şi cum eu aş fi privit cu jind la nemărginirea ce mi se arată", observă artista într-unul dintre textele sale, redactate ca manifest poetic închinat ciclului „inimilor".

Ce poate fi mai poetic decât amănuntul că artista îşi prepară artizanal hârtia pentru ce are de spus? (desenele scrise sau cusute şi pentru colajele ei?). „O manufacturez pentru uz propriu, ca lucrări de sine stătătoare, ca şi cele albe cu semn de apă, colorate, sau ca şi componente ale unor colaje. Hârtiile colorate au aerul unor picturi *ready-made*, date de cromatica şi compoziția hârtiilor reciclate pe care le folosesc, a pigmenților şi a firelor de mătase cuprinse în masa de celuloză.... (...)". Pictura se naşte odată cu hârtia şi nu într-un proces ulterior, disocierea suport-pigment (culoare) fiind anulată."

Deşi foliile realizate manual au fost expuse publicului, ele par, cu marginile lor netăiate de cuțitele fabricii, frunze gracile, petale fragile din florile unui arbore al imaginarului intim, aduse la lumină după ce, puse la presat între paginile cărților de poveşti, s-au îmbibat de rândurile câte unui basm; frunze proaspete, la origine, ale unui arbore tainic, pe care artista îşi (tran)scrie impulsul feminității ce urcă din seva dedicației sale materne.

O aură a Penelopei iradiază din grația acestor miniaturi ale pacienței de a povesti prin „cusătura" unui desen, ce îmi aminteşte de cele ale Anei Lupaş. Zecile, sau poate sutele de desene ale Anei Adam, sunt „brodate" pe un palimpsest semantic de o ingenuă şi genuină coerență: text-textilă-textură-recontextualizare. Gen al liricii japoneze, *haiku*-ul este însă trans-figurat cu mijloace ale artei broderiei, mai exact, cu o tehnică renumită, invenție a femeilor din Laguna Veneției, proprii mai mult celor din insula Burano. Atestată încă de acum 5-6 secole, finețea neîntrecută a broderiei era cunoscută prin tehnica *punto in aria* (tradus liber, „ac şi ață fără suport textil"). Aşa par, suspendate în pagina hârtiei, desenele cu fir alb ale Anei Adam, imponderabile ale amintirii, ale copilăriei eterne din noi, încapsulate în poveşti şi ilustrate, din vârfuri de peniță, *a punto in aria.* Desenează cu alb pe maro: ca o ninsoare care spune pe brunurile pământului povestea adusă din cer de fulgi...

Îndatorată mult mentorului său Ioan Nica de la Academia de Arte din Cluj, sensibilitatea ei rămâne netulburată atunci când petrece ideea graficii în picturi alb-negru, în care, pe cusătura desenului, pe corola unei plante, se aşază aerul de sub aripile unui fluture alb.

Adriana Lucaciu

Reîntâlnirea cu atelierul artistei s-a rezumat, pentru mine, într-o experiență mai puțin obişnuită. O expoziție amplă, cu multe zeci de lucrări, prin fața cărora am păşit agale, aşteptând mereu surpriza. Să

fiu țintuit pentru o mai îndelungă contemplare. Din toată reuniunea era singura cu care aş fi plecat acasă. Aveam să aflu câteva clipe mai târziu că era a Adrianei Lucaciu.

Autografie. O serie amplă stă sub acest generic, chiar şi când artista nu mai apelează la acest titlu. Adriana Lucaciu „scrie" în imagini o antropodramă a dezintegrării fizice şi, implicit, spirituale. Figura umană este tratată chiar ca un peisaj al narațiunii, deşirând coşmarul istoriei prinse în limburile infernului dantesc. Artista a păstrat, cred, chiar de la tatăl ei, aplecarea spre eboşă, spre notația rapidă, dar, fapt natural, avea să îl contrazică pe Simion Lucaciu în culoarea ce purta în pânzele lui amintirea *smogurilor* — cețuri şi fum — din capitala industriei oțelului, a furnalelor de foc continuu de la Hunedoara.

În desen, ca şi în grafică, ea păstrează atitudinea unui *esquisseur*.

Fizionomii şi anatomii dematerializate, expresii descinse din primitivismul unui Fautrier, Dubuffet. Nervul artistei comunică această febrilitate a căutării formei pe suportul hârtiei sau cu un impetus din marginea grafittismului executat rapid, ca un dicteu automat. Atât! E exclamația pe care o afişează laconic artista, aproape în fiecare dintre lucrările ei care elogiază în nonfinitudine, aluzia. Giulgiul de la Torino e, probabil, în spatele unor piei de ecorşeu biciuite şi însângerate ale Răstignitului. Am văzut cu toții graffiti-urile lăsate în urma lor de încarcerații lumii noastre în Jilave, Alcatrazuri etc. Desenul Adrianei Lucaciu vine, din aceste scrijelituri pe piatra rece a celulei strâmte sau mă trimite într-acolo, nu ştiu. Fapt e că iconografia ei este a prizonierilor din spații concentraționare, ultimul răvaş al destinului lor.

Nonfinitul — filosofia nemărturisită a postmodernității — nu e doar amprentă stilistică, ci maniera figurării anatomiei umane sau a portretului. O metaforă a incompletitudinii noastre împlinite prin limbajul unei operații de desfigurare. Desenul pe hârtie sau pictura pe pânză sunt un act chirugical, intempestiv, o figurare-desfigurare simultană. Rana rămâne la vedere, desfacerea corpului necusută la loc.

În triunghiuri evocând clepsidra, anatomiile eboşate, dezintegrate par să curgă, înghițite de timpul hulpav, expediate în trecutul istoriei, a timpului scurs.

Există mereu un rest de neîmplinire al anatomiilor-peisaje, în care ochiul spectatorului este invitat, cathartic aproape, să repare nonfinitudinea servită de artistă. De aici forța desenului care transcende plajele de alb, mediul aseptic al chirurgiei gestului. Nu cu peniță, nici cu pensulă, Adriana Lucaciu operează cu un bisturiu, în care istoria — personală sau nu — este scriere cu noi înşine, *autografie*, cum preferă să o numească cu onestitate, scrijelind sub crusta realului: scriere cu propriul sânge, *hemografie*, cum o numise Nichita Stănescu.

Cristian Sida

Cristian Sida este unul dintre tinerii care, printre timişoreni, a savurat, destul de matinal, fructul succesului. El beneficiază deja de o critică favorabilă şi pertinentă din lumea franceză. *Malgré tout*, nu-l văd lăsându-se moale în fotoliul elogiului teoretic. Deşi el răsplăteşte talentul cu o admirație fără rezerve şi e făcut să aducă o satisfacție binemeritată, tot el ar

trebui să inducă insomnia de care artistul autentic va fi mereu încercat, indiferent de orice *laudatio*...

Artistul s-a închegat ca personalitate în şcoala informalului abstract. Acest idiolect, care a condus spre un arhipelag stilistic al întregului secol XX, are, în fond, la baza sa, un infinitiv lung al verbului „a picta". În diversele sale subspecii, el e „pictarea", sau, altfel spus, „arătarea" picturii, ca act şi acțiune.

După ce ani şi ani a practicat o pictură „conformă" cu aceea a dascălului său, Romul Nuțiu, el şi-a pus în criză conformismul prin reintegrarea figuralului şi reciclarea metaforei abstracte a imaginilor de geneză cu care a debutat. Acum, magma picturii abstracte este integrată figurii ca dizolvant/coagulant al ei. Anatomiei umane îi este integrat taşismul, drippingul, gestualismul, subvariantele informalului abstract. Procesul alchimic, detectat în ambiguitatea sa, *solve et coagula*, a devenit metaforă a imaginilor picturale în care obiectul/relief este şi el ascociat ca un citat din realitatea supusă aceluiaşi regim estetic şi lingvistic. Informalul eclectic — pata, gestul, scrierea — a devenit un fel de comentariu al figurii. Un „act de critică" internă încorporat pânzei.

Când, în atelier, l-am găsit lucrând la un triptic al *Răstignirii*, am găsit rațiunea de a fi a acestei di-soluții a figuralului, egală cu moartea, şi a coagulării lui în figură, sinonimă cu o resurecție a ființei. În unele pânze, figura umană se scaldă în abstracțiuni, gestualism, drippinguri, în altele, ele reprezintă anatomia lor spirituală, ca o dramă a dezintegrării interioare. În primele impresii schițate în vol. I al *Atelierului de Arte Timişoara*, scriam: „Informalul mentorului (Romul Nuțiu) apare însă integrat unor strigăte de revoltă, aniconismul bătrânului se revarsă, controlat, în hotarele unui figurativ generic, expresia este *angajată* într-o iconografie antropomorfă a martirajului. În fine, anatomia umană, în sine, este câmpul de luptă, toposul unui martiraj al limbajului, ce recuperează strigătul ce însoțeşte răstignirea Fiului: *Eli, Eli, lama sabachtani*!" Nu înspre acolo a evoluat atelierul său, ci înspre o anume jubilație cromatică, în care colajul obiectual pictat pare mai degrabă un florilegiu de pictură pe mormântul Celui răstignit pe Lemn. Paleta pictorului e poate cu un semiton mai solară şi afişează pe alocuri adierea exotică a unei grădini de roze. A devenit mai curând arlechinescă şi carnavalescă. Ca dovadă că membrana dintre spectacolul arlechinesc al lumii şi tragic, dintre *carpe diem* şi soteriologie e foarte permeabilă. În baletul la care libertatea *volatilismului* ne invită, poate fi doar alternativa acestui atelier care se caută, găsindu-se în sistola şi diastola vieții.

Dar nu e sângele țâşnind din coasta Răstignitului chiar primul „dripping" „încorporat" reprezentării, cum biciuirea trupului lui Isus e primul gestualism integrat imaginii sacre şi supliciului Mântuitorului?

La rădăcina crucii înfipte deasupra mormântului lui Adam, se cască mereu gura Potirului care adună, însetată de mântuire, sângele prețios al Fiului. Şi nu e pentru *optimati* un rost în viață, ca şi în artă, căutarea Graalului?

Delia şi Vlad Corban

Un atelier în vatra căruia arde mocnit jăratecul cuvântului divin este şi cel al Deliei Corban. De pe cărbunii încinşi se înalță fum de tămâie plăcut Dumnezeului nostru.

Cu o evlavie — transparentă în toate amănuntele lucrărilor ei — ea desenează, croieşte, modelează, sculptează, toarnă, polisează, lustruieşte, patinează, colorează sau intarsiază, *după* timpul calendarului creştin; în acord cu sărbătorile lui. Dintre toate aceste „verbe" ale facerii lucrului bine făcut, care, se înțelege, sunt date de acțiunea şi operațiile artistei asupra celor mai diverse materii, se zăreşte, la capăt, o singură mână. Sigură, dar mângâietoare. Vreau să spun, şi afirm fără echivoc, că e greu să o confunzi cu altcineva, chiar dacă de mulți alți artişti poți să îți aminteşti, privind-o. Predecesori şi contemporani.

Atelierul Deliei Corban este, într-un fel, un *scriptorium* dintr-un Ev Mediu etern, pe care Europa îl mai cultivă în unele, puține, enclave estetice. Niciunde nu pare să fie mai acasă acest Ev Mediu decât în arta românească care, cu decenii în urmă, începând cu anii '60, a găsit, în Bizanț, un pământ al făgăduinței, o țară a refugiului spiritual, o diaspora a artiştilor români îndemnați la un exod produs de terorismul ideologic comunist.

Din Bizanț, zeci de artişti, din trei generații — începând cu cei născuți în jurul anilor '30 –, au dezghiocat inepuizabilul lui tezaur în strălucirea lui aulică sau în înfățişările lui paupere, populare, ori în substanța doctrinei sale religioase. Cum nu pot fi amintiți toți cei care compun această linie de asediu, mă rezum: adâncă brazdă a lăsat în urma sa Horia Bernea, o paradigmă a redescoperirii straturilor de adâncime ale Răsăritului ortodox. Tot restul sunt haturile cu rod bogat cu ecloziuni dialectale stilistice care îl pomenesc prin humusul lor fertil. Îl pomenesc cu voință ca şi cu nevoință. Aşa se face că el a ajuns „inamicul secret", peste care se aşterne zăbranicul de tăcere de după plecarea lui Horia Bernea dintre vii. Adâncă brazdă a lăsat dintre cei vii Ion Grigorescu, descins la originile iconice ale artei răsăritului, în catacombele artei precreştine, în Bizanțul sărac, îmbogățit de arta provinciilor lui, cum erau acelea ale Țărilor Române. Paul Gherasim a colectivizat, în *duhul picturii,* ideea Bizanțului într-o mişcare ce a captat în sfera lui de gravitație, ca în jurul unui Saturn, alte corpuri artistice. Meteoriți tineri orbitează în inelele Prologului, cum recent o demonstrează cercul tinerilor reuniți în grupul Noima. *Last but not least*, parfumul măslinului pluteşte în zeci de ateliere din țară şi străinătate[20], spre a ajunge azi pe masa agapelor unei a patra generații, din care fac parte şi timişorenii Delia Corban şi Vlad Corban. De ce îi abordez în tandem pe cei doi artişti? Pentru că recenta lor expoziție din Galeriile de Artă Bastion, ne arată cât de apropiați, cât de împreună pot fi doi artişi care nu îşi seamănă decât în pânzele lor freatice de gândire artistică. Amândoi stau în orbita aceluiaşi Bizanț cu infinite latențe, într-o complementaritate reciproc incitantă şi fertilă.

Dacă, pentru Delia Corban, arta se oficiază în proximitatea altarului, pentru Vlad Corban, distanța

[20] V. eseurile noastre despre Gruparea Prolog, *Atelierul de Arte Timişoara*, volumul II, tomul II.

luată față de un imaginar comun aduce arta sa mai aproape de proiectele unui laborator şi expunerea lor mai aproape de o artă a scenei dramatice.

Astfel, pe simezele Galeriei se succed un soi de „proiecte pentru sculptură", enunțate în stilul de eboşă al graficii în sanguină, semnate de Vlad Corban. Multe din imagini de tip central, amintind *Praporii* bernieni, figurează o sculptură spectrală, virtuală. Altele îl aduc în pagină pe spectatorul lor. Un foarte subtil dialog dintre cei doi pare făcut din întrebări şi răspunsuri. Grafica lui Vlad Corban întreabă, sculptura Deliei Corban pare să răspundă întrebărilor cu întruparea formelor din desene... Niciunul nu îl citează pe celălalt, ci îl citeşte în prelungirea gândului lui.

În textele Deliei Corban, care aleargă pe suprafețele lise ale volumelor de lemn, bronz sau gips, Delia Corban nu transcrie cuvântul lui Dumnezeu, ci cuvântul omului către Dumnezeu rostit în rugăciuni, în vorbirea noastră către El.

Cu aerul lor de pisanii ce le găsim montate deasupra intrării în pronaosuri, aceste brâuri, în care literele se înghesuie una în cealaltă asemeni credincioşilor dinăuntrul bisericii, ca să spună cât mai mult în loc cât mai puțin, ele par derivate din memoria Tablelor de Legi scrise de degetul lui Yahve. Punctul fierbinte al întâlnirii acestei idei a sigiliului scriptural cu arta volumului (sau a praporilor, ca suport al textului sacru) este în acest atelier rezolvat printr-o cuviincioasă abordare artizanală de excepție. Ceea ce practică artista ar putea fi catalogat ca o sculptură pentru orbi, iar scrierea, ca o suită de rugăciuni culeasă în alfabetul Braille al credinței. Nu trebuie să fii creştin ortodox ca să observi că hipertrofia hapticului din aceste forme, încredințate, desigur, văzului mai întâi, aminteşte de atingerea benefică a moaştelor. Un tibetan sau un hindus, chiar neştiutori de înțelesul scrierii curgătoare de pe volume, ar traduce bunăcuviința execuției în cuvioşia sensurilor.

Despre execuția propriu-zisă a operei, ca realizare a intenției enunțate în ea, s-a spus că reprezintă „moralitatea" artistului. Delia Corban excelează ca *finisseur* al materiilor ce ilumineză estetica lor primară, frumusețea fibrei de lemn sau textura metalului. Bronz şi lemn, țesături şi hârtie, materiile sunt modelate, preparate cu o curățenie anume, împinsă până la ceea ce este o sfințenie a finisajului: formele sunt vehicole de transport al cuvântul sacru. Un asemenea text îl avea în casă orice creştin ce imprima cu pistornicul aluatul cozonacilor de Paşte cu inscripția: ICXC/NIKA. În timp ce admiri fibra lemnului sau luciul metalului galben, aceste volume etanşe ca nişte chivoturi strâns îmbrățişate de brâiele cuvintelor, se desfac uneori, oferindu-şi suprafața unei adieri ce pune în mişcare pielea bine întinsă a volumelor unduitoare, mişcate poate de acel duh zburând peste apele de la începutul facerii.

Esquisseur în natura lui, Vlad Corban cumulează gesturile în rețelele desenelor, când aniconice, când intens iconice. Cele nefigurale au mereu reveria edificiului, a formelor geometriei elementare, cele figurale evocă o iconografie a creştinismului primitiv — cum e motivul reluat al peştelui Ichtys. E binecunoscut că gândirea simbolic-alegorică trecea mai uşor de cenzura poliției imperiale. Nevinovatul Ichtys, ce trimitea la minunea înmulțirii pâinilor şi peştilor, era anagrama lui „Isus Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul". Pe nepusă masă, monograma cristică primeşte un cap de bătrân cu aer leonardesc. Alteori,

galeria de personaje, care ne privesc insistent din desenele lui Vlad Corban ne provoacă să le privim... E foarte plăcut să ştii că artistul însuşi e conştient, până la un punct, de direcția demersului său. „Personajele din lucrările mele sunt aleatorii: prieteni, colegi, străini întâlniți pe stradă... Toate aceste personaje am încercat să le pun în legătură, să le caut conexiuni cu biosfera întâlnită în apele mlăştinoase, oameni, insecte şi plante convietuind alături, într-un habitat ce-şi creează o anume simfonie. Fotosinteza, care asigură viața plantelor, îşi pune amprenta pe trăirile personajelor şi insectelor, conferindu-le o psihologie ambiguă. Costumele epocii medievale reliefează identitatea psihologică a personajelor dintr-o altă epocă, un împrumut al unei identități teatrale".

Ludic, operând în moştenirea pictorilor care ilustrau proverbe, ca Bosch sau Bruegel, ori Câlția, la noi, Vlad Corban se joacă în curtea ambiguității imaginii. O nucă desenată e un peisaj de circumvoluțiune cervicală, un peşte, într-un taler, este un ochi care se holbează la privitor. Spre deosebire de o neprefăcută *gravita*s a soției sale, Vlad urmează, cred, dictumul paulinian/cristic: „Nu fiți copii, fiți precum copiii". În austeritatea şi perfecționismul executoriu al Deliei Corban, Vlad Corban strecoară plăcerea, nonşalanța nonfinitudinii şi impulsul scrierii de sine. Desenul ca semnătură personală.

Saskia Menzel

Umbră pereche a fiului risipitor, Saskia Menzel revine acasă, în România, în Timişoara natală, după ce, purtată de destinul familiei sale, dă un ocol — priincios, pentru ea — lumii: Israel, Africa de Sud, Marea Britanie. Mai mult, fuge de civilizația oraşului, de confortul acestuia şi de aroganța locuitorului său, gustând din fructul „bunului sălbatic", într-o colibă dintr-o țară africană — Ciskei — a etniei Xhosa, înghițită azi între fruntariile Africii de Sud.

Adolescentă, studiind artele plastice la Johannesburg, vede, în 1976, *la Biennale di Venezia* (ediția a 37-a) şi are, în retrospectiva Andy Warhol din pavilionul SUA, revelația negativă, ce o va conduce pe alte căi decât actualitatea strictă a artelor. Nu avea cum să fi citit filipica lui Baudrillard la adresa fetişismului lui Warhol iscată de o ulterioară retrospectivă, tot la Veneția. „Imaginea e factice pentru că nu mai este relativă la o exigență estetică, ci numai la o dorință de imagine". Warhol e complice la această exterminare a imaginii ...el reintroduce neantul în inima imaginii"[21].

În manifestul ei, postat pe website, se mărturiseşte: „I look at the art of my time, I see rebellion, vanity, and I leave the gallery with sadness." În iureşul civilizației invadate de materialism, de consumism şi egoism, are chemarea spiritualității. Se îmbarcă pentru o călătorie încă mai anevoioasă. Pleacă în țara încă mai străină şi mai necunoscută a trecutului. Caută lumina şi căile fertilizante ale creației artistice în *Sepher Yetzirah* (Cartea Creației) şi *Zohar* (Cartea luminii).

Paradoxul alegerii sale e că, pentru a da formă acestei dorințe, a îmbrățişat cea mai materială dintre arte: sculptura. A făcut pariul cel mai riscant. Ajunsă în oraşul primei copilării, Timişoara, după 1990, îşi desăvârşeşte şi studiile în Facultatea de Arte de aici, promoția 1998. Sigiliul atelierului Jecza, ca şi desprinderea de lecțiile maestrului, sunt, simultan, evidente în drumul artistei obsedate de găsirea centrului. Am regăsit în atelierul artistei, formele lui

Petru Jecza de-construite... Mai mult, *Lecția despre cub,* prin care îl elogiam pe Petru Jecza în drumul său spre minimalism, a devenit chiar ilustrația versurilor lui Nichita Stănescu în monumentul semnat de L.S. Menzel în Parcul din Piața Plevnei din Timişoara. Toate acestea, însă, artista le consideră „depăşite" de un prezent trăit cu intensitate, de pe pragul unei alte condiții spirituale.

Arareori am fost oaspetele unui artist mai fericit în atelierul său decât mi-a părut a fi, încă din primele secunde, Saskia Menzel: încântată de oaspeți, dar sufocată de propriile proiecte, iscodindu-şi viitorul la capătul unui adevărat drum al Damascului, reeditat printr-o conversiune pauliniană. E bine ştiut că, începând cu Saul din Tars, evreii care îl descoperă pe Isus au argumente mai solide în conversiunea lor şi aripi mai lungi decât mulți din cei gata născuți şi botezați în această lege a Buneivestiri. Vreau să cred că nu întâmplător artista a avut revelația în locul care „l-a ales" şi pe părintele Steinhardt, la mânăstirea Rohia... Şi biografia Lindei Menzel e, în stilul recapitulării ei, un fel de „Jurnal al fericirilor". Ea este una dintre puținii timişoreni care pornesc în aventura creației hrăniți de mana textului biblic, după ce trece şi prin pojarul „eretic" al Kabbalei, pe care Saskia Menzel o studiază ca adolescentă şi o „urmează" în anii de şedere la Londra.

După ce parcurge şi studiază, aşadar, *pilpulistica* — interpretări ale interpretărilor Talmud Torei, Kabbalei — din care se iveşte, acum cinci ani, ciclul de bronzuri ale celor *72 de Nume* ale lui Dumnezeu, ea se apropie de Evanghelii şi de misterul Cristic. Saskia Menzel are, pesemne, în preaplinul vieții ei, revelația iubirii agapice. Ea descoperă pentru sine că Isus nu a venit „să strice" Legea dată lui Moise pe Sinai, ci „să o împlinească" prin iubire. Deconcertată de „călătoria" ei anterioară prin pluralismul religiilor, ca şi prin pluralismul artei contemporane, ea cunoaşte declicul inimii când trece de la sincretisme spirituale, la practica unei singure credințe. Îşi găseşte într-o biserică păstrătoare de trecut şi ultima sa neodihnă, într-un pelerinaj întreprins *în incinta* doctrinei creştinismului răsăritean, cu toate paradigmele lui zidite în cele două mari versante ale exercițiului religios: Filocalia şi Patristica. Îşi trăieşte jubilația acestei revelații personale cu o senină febrilitate. Ştie şi o afirmă în vârstele atelierului ei.

Aniconice, operând cu formele geometriei — cub, sferă piramidă, con, benzi ale lui Moebius, artista mizează în cele *72 de Nume* pe factura de relicve; sculpturi de talie mică, în care jocul texturilor rugoase ale metalului, muşcătura în materie iluminează prin contrast polisajele purtând numele „sublim şi inefabil" al lui *Yahve* înscrise în alfabet ebraic...

Surpriza care o aşteaptă, cu care ştie că se va confrunta, e să descopere că din Tablele de Legi de pe Sinai una a trecut cu certitudine numai în istoria Răsăritului creştin: „Să nu-ți faci ție chip cioplit!". Aşa se face că ortodoxia a îmbrățişat icoana ca imagine plauzibilă a înnomenirii lui Dumnezeu şi ca obiect sacru încărcat de puterile nevăzutelor, făcând uitată sculptura considerată idolatră. În acest *gol de tradiție al artelor volumului* a apărut Brâncuşi, artistul neîndatorat existenței unor tradiții sacre tridimensionale, ce astfel îşi dădea dezlegare şi de la realismul învățat în anii de Academie, eliberând terenul minții lui pentru întâlnirea cu Cicladele, sculptura de Gandhara, Egiptul faraonic, arta cioplitului în lemn de la Hobița, sau siluetele idolilor africani.

Un suflu cu totul nou se insinuează persuasiv şi promițător în ciclul formelor de „după drumul Rohiei". Alături de lucrări mai curând asociate artei funerare, cum ar fi motivul mormântului gol (sau al giulgiului părăsit de trupul lui Isus la înviere, ori al maforionului marian), conversiunea se caută pe sine reîntrupată în forme. La Salonul de artă al Timişoarei din decembrie 2012, Saskia trimite un remarcabil bronz pe tema *Învierii*, în care Iisus se înalță în trup din vidul mormântului săpat în stâncă.

De cel puțin un deceniu se spune despre arta contemporană că şi-a părăsit viitorul, refugiindu-se în trecut. Dacă limbajele postmodernității revizitează, reciclează, resuscită un tezaur de modernitate făcut, cum se ştie, din soluții divergente şi explozii de noutate, actualitatea oferă artistului posibilitatea ca, în întinderea peisajului plat al tendințelor, să beneficieze de calmul

necesar întâlnirii cu sine. E timpul câştigat pentru remodelarea de sine a artistului, una dintre puținele soluții viabile în artă. Noutatea artei a provenit nu o dată din noutatea ființei care o plăsmuieşte. Părăsesc atelierul cu plăcutul sentiment al aşteptării. Nu primul, nici ultimul, dar pe uşa lui pluteşte textul unei inscripții de aer: „Iubeşte şi sculptează ce vrei". Ar fi cum şi este deja, inedită, combinatorica ingredientelor artei când în rețetarul creației — talent şi pasiune — acest duh ar pluti peste facerea operei de artă.

Tajó

Dintre toți tinerii, Tajó este artistul care lucrează cu brațele larg desfăcute, ca atunci când primeşte în poarta casei un oaspete drag mult aşteptat, ca pentru o îmbrățişare, cu picioarele încălecând o vale a plângerii: o pentagramă pare artistul *ludens*, ca omul, desenat de Leonardo, montat în cerc şi în pătrat, ce reprezintă totul, întregul lumii.

Poarta unei case din Socolari, a pictorului Fikl, o instalație realizată în întregime de Tajó, a pictat-o ca pe o interjecție a locului în roşu-pompier, ca nu cumva oaspetele, distrat, să treacă mai departe. Oricum ea ne anunță, fără echivoc, ce ne aşteaptă şi dincolo de poarta casei lui Tajó.

Curtea e un atelier de reciclare al dadaismului neglijat, uitat sau încă neaterizat prin părțile locului, şi în orice caz, îmblânzit aici de o abilitate artizanală excepțională a artistului, implantat într-o versiune domestică, obținută prin natura lui Tajó de „corector" sau „dresor" al *ready made*-urilor...

Să ne amintim că din spatele unei porți, printr-un orificiu al ei, voyeuristul Duchamp îşi inspecta lucrarea, ultima sa lucrare dedicată iubitei, (cum poate fi văzută, şi azi, la Philadelphia), *Etant données*, la care a lucrat între 1946 şi 1966, în studioul său din Greenwich Village, de la New York (de 5 ori mai mult decât Leonardo la Gioconda, când toată lumea credea că artistul abandonase arta pentru şah).

Cu brațe lungi şi îndemânatice, adună la sânul lui o mulțime de gânduri cărora le dă corp prin altă mulțime: de materii, de forme şi tehnici din inventarul artelor postmoderne, din care niciuna nu îi este străină, nefamiliară adică. Pictură, sculptură, picto-sculptură, sculpto-pictură, desen, colaj, performance, instalații, fotografie, video: un atelier fără frontiere. El însuşi, Tajó, îşi este sieşi atelier volant. Întors la natură, la Socolari, asemeni lui Crusoe pe insulă, într-o izolare, savurând farmecul bunului sălbatic, el nu poate fi găsit pe „fix", ci doar pe „mobil". În mobilitatea gândului artistic, a limbajelor comise toate cu un bun simț al lucrului bine făcut. Altfel spus, el ascunde în sine şi un meşter care poate pierde mult timp şi cu finisajul unui obiect.

Pereții atelierului sunt pielea artistului, drumurile lui sunt cele ale minții artistice, iar limitele lui sunt ale propriei imaginații cu care se joacă mereu de-a v-ați-ascunselea. Pictează cam ca Hundertwasser, mai bine chiar, coase ca Burri, chiar mult mai bine, sculptează ca Strâmbă-Lemne. Lustruieşte fețele lemnului, îl regăseşti ca Sfarmă-Piatră şi Traforează-Metal, Toarnă-Bronz, se deghizează în taliban încremenit/sculptat lângă o pagină din Coran şi câte şi mai câte... Ea, imaginația lui liberă, face legea şi ține loc de normă, iar ceea ce obține este coerența unei debordante diversități sau incoerența unei extreme libertăți care uneşte lucrurile.

Făcând inventarul obiectelor produse de el, te încearcă sentimentul că misile încărcate cu schije din toate idiolectele postmodernului au explodat în atelierul/ograda lui. Îşi toarnă, aşterne, coase — verbele sunt fără număr — ideile în orice materie şi material ce îi cade în mână.

Artistul a dat iama în grămezi cu detritusurile de *ready mades*, de după explozie, pe care le recompune cu o răbdare executorie ce ar face invidios şi un chinez bătrân... Peste toate sau prin toate, un fir roşu se întrevede: relația artistului cu unul din obiectele speciale ale instalațiilor lui, „recuperate" din haosul postexploziv: cartea. În ultima jumătate de secol, Cartea a devenit un fel de şlagăr obiectual, un

hit al iconografiei din marile ateliere şi expoziții de la.... Kiefer la... Bitzan... Tratată când reverențios, când cu o frustă ironie, Tajó ne trimite la religiile cărții la rolul ei de „monument" spiritual, devenit iată, formă-în-sine, imagine sieşi suficientă, iar din topos al Logosului, un simplu *logo*! E singura poveste însăilată în larga îmbrățişare a materiilor şi detritusurilor, de la nasturi la cuie şi bucăți de table ruginite, dar iarăşi cu dragoste şlefuite...

Sobru, dar şi hâtru pe alocuri, timid, dar la nevoie histrionic, solid în expresie, dar elastic în duh, pauperistic, dar şi rafinat, dacă i-o cere ideea, fluid, dar divers(ificat), el *poetizează* — îmi vine să spun „versifică" — tot ce îi trece prin cap, prin suflet, prin fața ochilor şi prin ochii degetelor, etalând o singură față, ca aceea a benzii lui Moebius. *Creează prin răsucire,* prin torsiunea pe care o au doar oamenii liberi de a rămâne ei înşişi, orice schimbare de direcție ar face, mereu cu acelaşi chip îndreptat spre oameni.

Tajó e altul dintre cei ce te face să îl aştepți mereu la colțul galeriei cu o noutate care să te surprindă şi, mai ales, să te bine dispună, oricât ai fi de furat de gândurile tale... Şi, cum vom vedea, nu e singur în această intonație.

Horia Bojin

Toate locurile de pe pământ îşi trimit ca soli, ca emisari, în lumea largă, personaje în rolul de purtători de cuvânt, dacă nu neapărat „genii" (cu ambele sensuri ale vocabulei), spirite ale lor, barem un spiriduş spiritual, care să le reprezinte, în lumea artei mai ales.

În atelierul lui, Horia Bojin vine, zilnic, dintr-un sat, din casa părinților lui, din câmpia Banatului, la Timişoara, în marginea oraşului, cu străzi rustice, unde ocupă, cu chirie la un prieten, o fostă magazie de scule. Vine, mai precis vorbind, de la Pădureni. Aproape că nu disting, în bric-à-bracul interiorului, sculele sculptorului de lucrările lui. Nici afară, în curte, în devălmăşia materiilor — lemne, pietre, metale —, pe cele abia începute, de cele încheiate. Cunoaşte lemnul, lemnul îl cunoaşte, cunoaşte piatra, piatra îi dă binețe, se joacă cu ele cu o nedisimulată plăcere. Vreau să spun că lucrările sale în lemn sunt peceți ale unui „pădurean", forme smulse dintr-o natură — simpatetic, prietenos „corectată" —, „pădurean" cu strămoşi „munteni", din cei ce, în strâmtoarea de la Posada, prăvăleau în calea oaspetelui nepoftit pietrele culmilor ajunse în vale sculpturi...

Pentru artiştii vechii Hellade, o sculptură era „bună" numai dacă rezista unei „probe a muntelui" o putem numi: dacă la capătul rostogolirii ei pe o pantă stâncoasă, ajunsă jos, ea rămânea nevătămată. După acest criteriu, toată gliptica Egiptului şi Greciei arhaice a fost foarte bună cum avea să fie, din nou, în atelierul lui Michelangelo din perioada „sclavilor" „neterminați", ori a lui Brâncuşi, din perioada operelor foarte finisate...

Cu excepția *Păsărilor* cu aripile lor largi, hărăzite zborului, această probă a muntelui ar trece-o toate piesele lui Horia Bojin.

Întâlnesc în atelierul lui aceeaşi nonfinitudine, ubicuă pe toate meridianele artei. Fruste, directe, formele ieşite din mâna lui — în lemn, piatră, bronz —, se desprind, în percepția mea, singure, de ambianța ocupată de ustensile, vârstele atelierului se lasă apoi citite cu tot mai multă uşurință. El sculptează lemnul cum tatăl lui gospodărea ograda. E din rasa sculptorilor

care se vor meşteri şi fac tot ce pot să rămână astfel. Horia Bojin meştereşte volumele bricolând materiile, figurând te miri ce animal ieşit din închipuirea lui sau din mitologiile şi textele Antichităţii (*Păsările* lui Aristofan, îmi mărturiseşte), modelând în ceară sau turnând în bronz, nu fără o anume ironie binevoitoare, dar tot frustă; cordial primordială. Lemnul e adesea înzăuat în plăci de metal bătut în ţinte, multe, care spun, singure, cât a trudit cu pasiune la obiect.

Mărturisesc că sculptura lui e în stare să treacă surâsul şi chiar râsul pe lista emoţiilor estetice. Deşi nu apelează la caricatura în trei dimensiuni, e îndeajuns să citeşti eticheta lucrării cu titlul ei, ca să înţelegi ce intenţie l-a pus în mişcare, şi că umorul nu e o descoperire a modernităţii, ci un reflex de apărare al omului ajuns la ananghie. La Horia Bojin, umorul e condiţia naturală a ţăranului vechi, nealterat de viaţa oraşului.

Dintr-o idee simplă, anatomia unui picior de om — sugerat din gesturi largi de modelaj „neterminat" + o ţeavă de robinet, de pildă, el dezvoltă un serial: *La pas* l-a botezat, ce poate face deliciul chiar celui mai mofluz spectator ce nu prizează gluma în artă.

Buna dispoziţie este lungimea de undă pe care Horia Bojin emite, apelând la ceea ce aş numi „expresionism tonic" (bun e şi „expresionism stenic"). Nu întâmplător un titlu ca *Sculptură la tavă*, *Rinocerul* ionescian, nu întâmplător seria *La pas* se încheie cu o siluetă ubuescă, ce te provoacă să arunci pe trapă toate sentimentele înrudite cu tragicul. Ce să mai spunem despre *Povestea ţepei* care îţi resuscită metafora adolescentului Jarry despre „cornul burţii" regelui Ubu.

Seria de pietre în lucru poartă fiecare un nume, dar toate sunt un fel de capiteluri puse să vorbească. Să ne amintim că primul cub al *Sărutului* lui Brâncuşi (1907) se numea *Capitel*. Titlul de azi, *Sărutul*, atribuit ulterior, e *Capitelul* de ieri, pus să spună ce reprezintă. De la ce gând pleca sculptura în intenţia artistului! Aidoma erau cele din Evul Mediu romanic, capiteluri vorbitoare, care îl avertizează pe iletratul credincios ce ar putea păţi pentru păcatele lui. Asemenea sunt pietrele lui Bojin. Capiteluri neoromanice, ce povestesc pe scurt, amuzant prin contorsionismul lor patafizic zoomorf : păsări-gânduri, ca valurile, vânturile dintr-o glossă a naturii, dar fără să servească „la tavă" lecţii privitorului.

Nada Stojici

Confiscată de o melancolie ciclotimică, Nada Stojici se smulge periodic acestei umoralităţi profund creatoare, pentru a elibera din imaginarul ei valenţele unei arte rafinate, fondate pe sincretismul genurilor sculptură-pictură-desen şi pe procedee de instalaţionism. Inteligente, elegante, obiectele ei sculpturale sunt în ele însele microinstalaţii. Dacă ştie sau nu, nu ştim, şi anume că ceea ce este izbitor la prima vedere, în cazul atelierului ei este că lucrările din ultimii cinci-şase ani (p)reiau din mers o, de acum, ilustră lucrare din opera lui Paul Neagu, lucrarea de diplomă a cunoscutului artist româno-britanic. O spune ea însăşi pe pagina de blog: toate-s vechi şi nouă toate. *Cellula*, (în lat. = loc gol), ce avea să devină în opera regretatului artist un motiv al sculpturii şi picturii, o unitate a deconstrucţiei şi reconstrucţiei figurii şi figurativului său sintetic, este, şi la Nada Stojici, entitatea care îi particularizează atelierul. Dar, aici, *Cellula* devine Eroina. Desigur, într-o altă versiune, la o altă scară, în alte texturi şi poate cu alte înţelesuri, la „locul gol" ajungi deschizând forma cu gestul cu

care ridici coperta unui incunabul sau tragi sertarul unui sipet ce ascunde obiecte prețioase, dar mai ales intimitatea unui suflet feminin.

Atractive până la seducție, aceste relicvare ale mentalului feminin, ori sertare ale memoriei, sunt, ca orice *conținător* închis, cufăr ori sarcofag, generatoare de intrigă vizuală, născând în actul percepției noastre întrebarea animică: ce conții? Punând în mişcare coeficientul nostru de feminitate, prin stimularea acelei imemoriale *curiositas,* care a scris, în fond, rolul eternului feminin, Nada Stojici induce plăcerea de a le atinge, prin excepționala diligență artizanală cu care le tratează. „Cutiile", de diverse forme paralelipipede, trunchiuri de piramide, răspund prin deschidere. Ce să conțin?, ne dau replicile fiecare dintre ele: negativul capacului, sau un crâmpei de artă, o schiță desenată, un obiect intens în calitatea lui tactilă, un *black hole* de un albastru cosmic, o sferă de bronz perforată de orificiul ce aşteaptă o cheie care s-a pierdut, o amintire, o idee, urma unei idei. Mai intrigant este că artista ajunge aici după ce/ sau simultan a creat în atelierul ei obiecte, montaje compuse tocmai din negativul celulei. Mici ansambluri de tije de lemn montate pentru un transport cu mâna care tocmai le-a împachetat. Simpatice şi cordiale, ele anunță şi permutații cu trimitere la sacru. Oricâtă rigoare geometrică afişează artista, în aerul atelierului pluteşte parfumul unui erotism al contrariilor.

Că natura e făcută să umple golurile celulelor, să fecundeze cupa feminină cu spada masculină, o enunță artista în seria de reliefuri în lemn pictat, amintire îndepărtată a mozaicurilor ravennate. Un astfel de relief de lemn pictat în roşu sângeriu este, pentru Nada Stojici, Vinerea Mare, când sulița s-a înfipt în coasta Mântuitorului şi sângele prețios s-a scurs în Cupa de la picioarele crucii, în prezența celor trei Marii.

„Am găsit imaginile pe care le credeam dispărute din computer", îmi scrie, de dincolo de Ocean, artista, mult după ce gândurile despre atelierul ei le turnasem în rândurile de mai sus. Îmi parvin imagini cu folii de albastruri marine şi ultramarine, piese de gipsuri lise vopsite în aceleaşi tonuri, ca nişte cuiburi de păsări de apă sau *turbillonuri* oceanice. Artista acoperă cu înțelesul acestei instalații (?) chiar întinderea atlantică ce ne separă şi ne apropie, prin adâncurile albastrului, după ce pe aici a trecut „ochiul" uraganului Sandy fabricat în largul Oceanului, ca o furie a Mamei Naturi. Numai bună analogia, îmi spun. „Ochiul critic" trebuie să lase nevătămat artistul surprins nepregătit, să-şi etaleze opera „la patru ace", să accepte precaritățile şi insuficiențele unei prezentări, să poată ghici, dacă are noroc, ce se ascunde în desenul neînrămat al unei hârtii gofrate, rănită, nu de vârful peniței, ci de sufletul încercat al artizanului ei...

Matei Gaspar

Impresionant pentru mine, atelierul lui Matei Gaspar, unul dintre cele mai aseptice întâlnite pe traseul meu timişorean, este de fapt o *intersecție,* dar şi o *răscruce*. Intersecția este a aglomerației genurilor artistice convocate — pictură, sculptură, desen, a materiilor, aglutinate — lemn, metal, culoare, poliester, ordonate însă, „aduse la ordine", mai bine spus, de spiritul rector al arhitectonicului, disciplinate de geometrie.

„Răscrucea" este a artistului. A imaginarului său răstignit pe imperativul, dar şi pe dificultatea, alegerii, pe sacrificiul unei opțiuni în dauna alteia. El se lasă crucificat de infinitul permutațional al vocabulelor pe care le manevrează, pentru a obține, din elementarismul geometriei, un vortex de o opulență barocă a operei sale — o hiper-instalație — a atelierului său, cum părea, de altfel, şi ultima sa expoziție personală de la Galeria Helios: o imagine holistică a inepuizabilelor resurse ale formelor simple. Poetica sa se subsumează — mai degrabă inconştient, decât deliberat –, unei idei religioase a întrupării. Într-un fel, întruparea este principiul prin care Absolutul alege să se facă înțeles oamenilor.

Tot astfel, conceptele pătratului, cercului sau triunghiului descind din sfere celeste, din starea lor de puritate, din condiția de principii ale ordinii, spre

a se întrupa în materialitatea unei forme artistice. *Conceptualist kenotic* ar fi termenul care prinde în căuşul sintagmei operaţiile foarte complexe ale artistului.

Sigur că modernitatea artei abstracte a clasicizat acest domeniu. De la specia lirică a abstracţionismului (post-Murnau), cu deriva taşistă a plajelor de culoare, Kandinsky trece metodic muntele ideii, pe versantul abstracţionismului euclidian, fondând, în *Despre spiritual în artă,* doctrina rolului estetic al limbajului geometric. Deşi faţă de pionieratul acestui dialect al modernităţii, postmodernitatea — în perimetrul căreia artiştii sunt cu sau fără voia lor — este, cum se ştie, re-apropriativă. Ei desfac achiziţiile acestui limbaj — cazul lui Matei Gaspar —, lărgind discursul în albia unui fluviu secat-istoricizat. Reactualizează istoria în dialectele, subspeciile ei.

Nu în ultimul rând, artistul este fiul timpului său. Valorile eterne ale geometriei, Matei Gaspar le reelaborează într-un fel de codex cu scriere cosmică, comparabil cu mesajele inscripţionate, trimise cu navele interastrale ale NASA în spaţiile siderale. *Just in case*! În combinatorica sa, el poate fi un mesager pentru o exocivilizaţie, dar, cu siguranţă, un ambientalist pentru cea terestră, ce apelează nu doar la istorie, ci la un exerciţiu sinestezic pe care fiecare obiect îl incită. Vezi, adulmeci, pipăi, asculţi sau poţi mirosi iarba verde-verde de acasă. O binefacere care îţi atestă omenescul receptorului care eşti...

Un superb video realizat de artist pe corpul naturii şi stihiile ei poate fi asimilat unui manifest estetic. Oricâtă curgere, oricâtă mişcare e în natură, ea se lasă înfrumuseţată de decupajul ei prin ferestrele formelor elementare, un semn al prezenţei inteligenţei ce o contemplă. O umbră taie în diagonală cadrul unei ape curgătoare. Până şi filosofia lui Heraclit poate fi pusă în rama unui pătrat.

Gabriel Kelemen

Ca fiu al tatălui său, Ştefan Kelemen, el însuşi remarcabil sculptor, odinioară discipol al lui Petru Jecza, Gabriel Kelemen deprinde arta sculpturii pe acelaşi filum stilistic. Îl moşteneşte pe „bătrânul" Kelemen, dar învaţă sub aripa aceluiaşi maestru timişorean, profesor la Facultatea de Arte din Timişoara. Fapt e că tânărul, deprins de timpuriu cu secretele meseriei, face ochi ca artist în miezul unui univers de *forme organice,* fascinat de spectacolul reflexelor de lumină răsfrânte de bronzurile polisate din atelierele celor doi. Acestea compun şi, pesemne, impun orizontul morfologic al tânărului din anii de formaţie. Extrem de productiv, este sedus de o poetică anume a formei, pe care o numesc „embrionară", cu întinse ramificaţii în arta europeană. Dezinvolt, el învaţă, imitând, şi găseşte, căutând, pe acelaşi traseu al vocabularului formal pe care îl regăsim la mentorul lui.

Ce vede în ambianţa celor doi predecesori şi ce cultivă Gabriel Kelemen în sculptură sunt *stadiile foetale ale devenirii* unei anatomii a viului: stadii ale genezei, în punctul în care speciile se întâlnesc între ele în *etimonul lor embrionar*. Foarte probabil că „redundanţele", complexele epigonismului sunt cele

care provoacă tânărului o revelație prin contagiune cu îndepărtate ecouri renascentiste de tip leonardesc. De la elaborarea în gips-bronz a formelor organice, el trece pragul lung spre „cunoaşterea" cauzalității acestor forme ale viului. Alimentat de lecturi din domeniul ştiinței, el ştie că trăim într-un ocean de vibrații cu diverse lungimi de undă. Că suntem întrupări ale acestora şi că s-ar prea putea să devenim din nou vibrație pură la celălalt capăt al vieții. Morfemelor de odinioară, le adaugă studiul, analiza lor cvasimatematică, şi, filosofic vorbind, interesul pentru înțelegerea misterului devenirii formelor vii. Ca orice modern, el explorează originile cu mijloace de sorginte pitagoreică. Cercetarea sa fundamentală îi dezvăluie că originea entităților materiei şi geneza lor sunt articulate cu conceptul de vibrații (sonore) şi că lungimile de undă stabilizate în diverse morfeme ale lichidelor se complexifică, întâlnind în armonicele gamei muzicale şi simbolismul formelor realizate în artele vizuale. E suficient, însă, să „google" „sound waves", ca să pătrunzi, prin sute de portaluri, în infinitul acestei materii a fizicii, în arena principiilor ce poartă numele descoperitorilor lor.

Astfel, Gabriel Kelemen trece pragul facerii, spre tărâmul explorării în sculptură, în direcția în care Leonardo observa dinamica elementelor, în inegalabilele studii ale apei de pildă, „alegorii ştiințifice" în care observația savantă e ancorată în viziunea poetică. Foliile cu studiile despre Diluviu din colecția Bibliotecii Regale de la Windsor Castle, sunt mai curând metafore ale *apeironului* filosofiei ioniene, principiu al creației în timp ce sunt şi manifestări ale ei.

Timişoreanul e pe urmele acestui model leonardesc atunci când reia ceea ce Aristotel numeşte „izolarea momentului" (*apostasis tou nûn*)[22] forme sustrase devenirii lor... Abordarea cinetică a formei — încă unul dintre proiectele neterminate ale lui Leonardo — urma să demonstreze continua unitate a proporțiilor în transformarea poziției corpului uman. Principiul unei perpetue generări a formelor în lumea geometriei cu cele două pagini din *Codex Atlanticus*[23] ar putea fi identificat ca leagăn originar al cercetării artistului nostru... Ceea ce adaugă Kelemen este cuantificarea evoluționismului formelor în legătura lor cu lungimea de undă a vibrației care o generează.

Kelemen îşi deschide aici laboratorul şi caietele de studii care reprezintă noutatea operei lui obținută prin răbduria depunere a sedimentelor empiriei... În peisajul artistic al atelierelor timişorene, el pare să fie primul care calcă pe urmele lui Bertalan, care călcase pe cele ale unui Leonardo şi Beuys, îmbrățişând metodic calea cercetării fundamentale a ştiințelor naturii, şi nu pot să nu îmi imaginez un asemenea artist beneficiind de laboratoarele MIT.

Conversiunea în imagini a vibrației sonore — ecografia —, sau undelor radio — rezonanța magnetică —, sunt numai două dintre descoperirile magice ale ştiinței contemporane. Astfel artistul ajunge la un tabel concluziv al elementelor formale şi al corespondențelor simbolice dintre sunetul unei note şi morfemul pe care îl generează în mediul lichid...

Pentru noi, el emoționează mai profund decât travaliul costisitor în bronzuri, iar caietele de studii ce însoțesc observațiile sunt, până în prezent, cea mai incitantă direcție a atelierului său. Cred că opera sa maxima îşi are izvorul aici.

Motto-ul atelierului? „Totul curge şi fiecare imagine este o imagine hoinară" – *Cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago*[24] ...

Camil Mihăescu

Deşi debutul expozițional al lui Camil Mihăescu cu lucrări de mare format, anunță o înclinație spre ireal, dar şi o sublimare a poeticii suprarealiste, ceea

[22] Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci The Rythm of the World* translated by Rosetta Translations, Greenwich Editions, 1998, p 104.

[23] *Studii de forme geometrice ale transformării apud* Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci The Rythm of the World*, pp..122,123.

[24] Ovidiu, *Metamorfoze*, vorbirea atribuită lui Pitagora în cartea XV

ce face sunetul de fond al atelierului său, aproape unic în peisajul confraților de breaslă din Timişoara, sunt valorile de *claritas* şi *concinnitas* ale operei unui tânăr care şi-a făcut curat în încăperile sufletului, minții şi abilității artistice.

O recentă expoziție de *Fotosurrealism* de la Metropolitan Museum din New York mi-a reactualizat reveria poetică a lui André Breton, fixată în tablele de legi elaborate de el (*Manifestul suprarealismului* din 1924). Sursele imaginii sunt visul, beția, extazul sexual, nebunia, lupta cu nesomnul... Man Ray sau Maurice Tabard, Hans Bellmer sau Magritte le ilustrau în imagini obținute prin diverse tehnici foto: montaj, solarizare, dublă expunere.

Deşi suprarealismul e un generator de anxietate, prin iconografia unui onirism adesea coşmaresc şi pe alocuri ostentativ-literar, care în ultimele sale stadii „a deviat inconştientul consumatorului în kitsch" (Baudrillard), artistul timişorean realizează performanța unui onirism tranchilizant, orientat spre un lirism al formelor învăluite în tăceri armonioase, evocatoare de o muzicalitate conținută şi emisă pe lungimea de undă a vizualului. Mai mult însă, atelierul său e unul dintre puținele care aduc în față chestiunea spinoasă a gustului, de care postmodernitatea nu pare câtuşi de puțin interesată. Dimpotrivă, ea este adesea un atac frontal la aspectul gustului estetic. Tot ce atinge Camil are un gust sigur şi pur. Este *icy,* cum ar spune americanii. Expresiv, prin aerul nordic, polar al imaginii. Cred, mai degrabă, că nu el a optat pentru fotografie, ci că fotografia l-a ales: perfecțiunea rece a re-prezentării digitale e animată de tehnica şi de ideea colajului. Filosofic vorbind, lumea este, pentru Camil Mihăescu, transparentă şi clară, luminoasă şi serenissimă, şi, în orice caz, manevrabilă şi convertibilă în direcția poeziei. Se ştie că suntem codați astfel ca realitatea obiectivă să pară insuficientă omului. Artistul demontează şi remontează entitățile realului — un portret, un interior de catedrală gotică, un arbore —, după logica visului, a suprapunerii, a meta-morfozei, în compoziții orientate de intențiile lui poetice fondate pe resursele inepuizabile ale gândirii analogice.

Aş spune că abia acum, la aproape un secol de la naşterea sa, suprarealismul a devenit un *trend de larg consum,* în film mai ales, ca şi în fotografie. În orbita acestei tehnici, un Magritte, Delvaux sau Dali au devenit domenii ale imaginii intrate într-un proces de expansiune ca o poetică accesibilă, independentă de abilitatea unui artist de a-şi finisa, în pictură, cu precizie rafaelică, detaliile.

Tehnica juxtapunerii şi supraimpresiunilor de imagini şi forme a generat un discurs poetic care putea dura, pentru Camil Mihăescu, o întreagă carieră.

Cum-ul operei (metoda alcătuirii) fiind limpede, Camil Mihăescu avea la îndemână mereu un alt-*Ceva*

al imaginii. Şi îl mai are, desigur. A ales însă, în ultima vreme, calea epurei, a lucrurilor simple, dar mai ales calea minunării lui în faţa simplităţii.

Spirala unui *Nautilus* este ipostaziată cu o finețe sufletească şi cristalină care îmi spune că artistul are în faţa sa, de contemplat şi interpretat, infinitul frumuseților ce se află mereu la o depărtare de o lungime de braţ de fiecare dintre noi. Dacă toţi ştim cum arată un melc de mare, vrem să-l avem în close-up-urile lui Camil. Să măreşti o cochilie, să marchezi grafic legea creşterii spiralei logaritmice, sună, în fond, ca o banalitate. Să converteşti, însă, imaginea într-un hiperrealism hipnotic este o experienţă de prag: trecerea realului în lumea inepuizabilului domeniu al aisthesisului.

Poetica lui Camil Mihăescu are un totem în visul renascentist al lui Alberti şi Leonardo, în armoniile întrupate ale picturii şi arhitecturii, în legile de creştere din natură, în care stau ascunse numerele de aur şi seria lui Fibonacci... În atelierul lui avem adierea ideii platoniene a divinelor corpuri sau a formelor naturale în care armonia a fost sădită de Demiurg... Totemică este chiar o pictură de la 1495. În *Portretul lui Fra Luca Pacioli*[25], atribuit — nu fără controverse — lui Jacopo de Barbari, savantul franciscan e înconjurat de instrumentele cu care se proiectează proporţiile formelor armonice şi perspectiva. Cel mai enigmatic rămâne — alături de el, dodecaedrul pus pe masa pe care savantul demonstrează o teoremă a lui Euclid —, rombicuboctaedrul, umplut pe jumătate cu apă. Suspendat în levitaţie, în dreapta lui Pacioli, el explică de ce savantul nu priveşte tabla pe care scrie şi desenează cu cretă, ci spre cerul ideilor şi divinelor corpuri, spre muzica sferelor....

[25] Aflat în *Museo di Capodimonte* din Napoli.

Există artişti, asemeni lui Camil Mihăescu, ale căror imagini pot fi ascultate în timp ce sunt privite. Când fotografiază un violoncel, el dezleagă, prin imagine, şi muzica unei sonate.

Ca în concertele din China imperială, în care interpreţii mimau atingerea instrumentelor, lăsând cunoscătorilor libertatea de a traduce coregrafia lor în sunetele muzicii, tot astfel formele acestui conceptualist înnăscut te invită, în toate vârstele atelierului, la audiţia armoniei imaginii.

Gheorghe Fikl

O autoritate în materie a inventariat — în 160 de ţări, 45 de milioane de picturi rupestre, pe roci în aer liber sau în peşteri, şi 170.000 de situri arheologice. *Errata corrige*: + unul, târziu, dar foarte viu: atelierul lui Fikl din Timişoara. O artă animalieră, transplantată din peşteri pe scene de cabaret, în saloane rococo şi biserici baroce.

Dacă ar fi fost spaniol, s-ar fi numit poate Jorge de Altamira. Dacă s-ar fi născut în nordul italian, ar fi fost Giorgio di Valcamonica, iar mai la nord de Pirinei, Georges de Lascaux. E numai Gheorghe de Timişoara. Inutil să evocăm pe larg ecoul pe care l-a avut în lumea artei moderne descoperirea din 1879 a fiicei de numai 12 ani a profesorului Marcelino Sanz de Sautuola. Picasso (născut doi ani mai târziu de la data ilustrei descoperiri), în admiraţie pentru arta

anonimilor primitivi, considera că „după Altamira, totul e decadență". Revelația „modernității" artei primitive avea să hrănească decisiv mutațiile produse de falanga spaniolă a avangardei europene (de la Picasso la Mirò). Ipoteze mai noi acreditează ideea că peșterile din cercul franco-cantabric, Altamira, în speță, sunt primul *workshop* din istoria artei, în care se suprapun, vreme de mii de ani, operele generațiilor lucrând pe roci, cu cărbune, ocru-roşu şi hematită, amestecând culoarea minerală cu grăsimi, venind să învețe de la cei mai vechi tainele artei animaliere... Altamira: un fel de academie de belle arte a paleoliticului.

În atelierul lui Fikl e ca şi cum ai fi încăput între coarnele unui taur, pe străzile înguste, cu porți încuiate, din Pamplona. Ieşirea este într-o singură direcție: cea în care te fugăresc metaforele lui animaliere şi nu numai. Există ateliere de artişti în care, în mod curios, ce vezi te trimite instantaneu la ce nu vezi. Un act de autoapărare al Psychei care refuză ideea unui monstru de noutate. Ca iasca uscată atinsă de o scânteie de amnar, în atelierul lui Fikl, gândul se aprinde, încercând să găsească totemul operelor din atelierul timişoreanului, călătorind în căutarea *analogonului* la care ele te trimit fără instrumentar didactic. În prima secundă, impresia mea a fost copleşitoare. Arcul voltaic produs de bifrontalitatea iconografiei, — un taur pe scena unui teatru, păuni pe canapele, în săli ale oglinzilor, boi măcelăriți sângerând suspendați deasupra altarelor de biserici, cu hălcile inundate însă de o mistică lumină —, e doar o primă instanță aperceptivă. Într-o a doua, eşti confiscat de acea *force de frappe* a picturii. Ea m-a familiarizat cu pânzele, a făcut suportabil conflictul eikonului. Fikl este un artist mustind de pictură, la întrecere numai cu propria imaginație. E atât de pictor, încât nu mă mai tem decât de „loviturile" perfide pe care virtuozismul, alunecând în versatilitate, i le poate da pe nesimțite. Inteligența lui plastică îşi va secreta, probabil, anticorpii ce îl vor ține mereu în artă şi departe de succese facile...

Metaforele lui sunt chiar foarte lizibile, dar cu atât mai intense. În portalul website-ului său, lucrarea postată are mesajul servit pe tavă de aur: carnagiul boilor jupuiți — o suprafață de virtuozism impresionant, e flancat de torsadele baldachinului lui Bernini din San Pietro. O alta, în care, în fața altarului flancat de boi jupuiți, se dispune turma de oi a credincioşilor. Ştim că, prin sacrificiul hristic, taurul a fost expulzat din istoria creştină în care Iulian Apostatul (secolul IV!) îndrăznise să creadă în pluralism religios şi în salvarea tradiției mitraice. În cadrul mitraismului, taurul fusese animalul sacrificial al *tauroboliilor*. Acum, el, iată, revine în arenă, nu în corrida, cum o făcuse prin Picasso, ci spre a tulbura, cu prezența lui, spațiul sacru al bisericii. Nu trebuie să fii nici ateu, nici anticlerical, ca să te înfiori de isprăvile sângeroase ale Bisericii universale din cei 2000 de ani de istorie. Fikl acolo țintește, între altele, spre biserica-măcelărie, ce va flata, cu siguranță, foarte mulți adepți în cunoştință de cauză.

Spectrul zoologic al iconografiei s-a dilatat, îmbrățişând alte specii.... Aşa cum vechiul Egipt adora în idolii săi animalieri dimensiunea umană a pisicii, vulturului sau câinelui, Fikl detectează în prezența speciilor o metaforă a umanității. Privind animalele, notează undeva Canetti, ai sentimentul că ceva uman este ascuns în fiecare dintre ele, ironizându-te. De adăugat e că orice dimensiune a umanului apare ca fiind desăvârşită în fiecare animal...

Las atelierul cu impresia că am vizitat un artist modest şi relaxat, în timp ce avea pe şevalet, în lucru, o astfel de imagine intensă şi paradoxală: adus pe scenă, la față de cortină, încă acoperit de tuşe largi în albastru de prusia, un taur în picioare, impasibil la roşul draperiei, pozà îmblânzit, pictorului în profil. Tot atât de impresionant cât, *el Bisonte*, *Bizonul din Altamira* de acum 15000-16000 de ani... Contează mai puțin ce etichetă se pune pe uşa atelierului lui Fikl. Primul impuls este să îl cataloghezi ca suprarealist, dar pentru noi el este chiar un artist hiperrealist, luând în seamă hiperrealitatea istoriei pe care o invocă cu puterea evocatoare a hecatombelor ei, traduse, mereu inspirat, cu mijloacele picturii.

Post-scriptum

Desigur, un album cu alură, dar nu cu pretenții, de antologie este, prin el însuşi, un concentrat obiectual dintr-o mai largă judecată de valoare.

Cum ar putea fi însă o felie de râu — istoria atelierelor ce curge sub ochii noştri, se împlineşte printr-un mâine, se schimbă, heracliteic vorbind, de la o secundă la alta — o sinteză a curgerii?

Scriu cu convingerea că nu te poți scălda de două ori în apa aceluiaşi atelier...

Cartea e un instantaneu dintr-un peisaj de geneză.

Într-o lume a libertății de alegere, antologia nu îşi propune — pentru că nu poate, nici dacă şi-ar dori asta — să facă dreptate *tuturor* tinerilor *under 35* cum nici „tinerilor de toate vârstele" din capitala Banatului sau de aiurea, de la Cracovia sau Paris, de la New York sau Toronto, aşa cum, până la urmă, Fundația Triade a consimțit la capătul unor dezbateri colegiale. În artă, *la démocratie* poate fi lesne pândită de sminteala democrației, *democrazy,* sau de *democrasserie*.[26]

„Admişii" s-au decis la intersecția generoasă a mai multor criterii şi a mai multor subiectivități în dialog. Între rezervele unora dintre artişti față de noi şi rezervele noastre față de ei a cântărit — dincolo de reciprocitatea dorinței de a fi împreună în paginile cărții, cel puțin în opinia mea, gradul de cristalizare şi de coerență atins de ateliere sau afirmat prin expuneri publice ale proiectelor şi intenției poetice.

Cum, însă, orice judecată de valoare, comisă într-o lume liberă şi de prejudecăți, ca şi de criterii cuantificabile şi absolute, rămâne deschisă unor alte ocazii, cei neincluşi pot şi ar trebui să procedeze asemeni antecesorilor lor de la 1863 când, în Salonul oficial de la Paris, dintre cele 5.000 de lucrări prezentate juriului, pe spatele a peste 2.000 s-a aplicat ştampila „R"... Dintre ele, 500 au devenit operele ilustrului *Salon des Refusés,* inaugurat după cel oficial, la 15 mai acelaşi an, şi însoțit de catalog. În timp ce, în cel oficial, de la Tuilleries, plutea pe valuri languroasa Veneră a lui Alexandre Cabanel, în *Salonul refuzaților* (supranumit „al ereticilor"), publicul se călca în picioare, dezlănțuit în hohote de râs ipocrit, spre a vedea pe simeze *Dejunul pe iarbă* a lui Manet, cu nudul provocator al demimondenei Victorine Meurand privind frontal pe filistinul burghez, sfidându-i porniri libidinale şi fantezii erotice nemărturisite.

Azi, se ştie, că numai cel „al refuzaților" a fost omologat de istorie, care a adăpostit opere de căpătâi pentru modernitatea artei, într-un cuvânt, capodopera.

Cei din urmă au ajuns cei dintâi.

Dintre argumentele invocate/evocate în eseul introductiv dedicat multiplelor înțelesuri ale sintagmei „artist tânăr", decurge, sper, faptul că absența din aceste pagini nu este o judecată de valoare definitivă şi cu atât mai puțin un stigmat nu este, ci o generoasă provocare la competiție spirituală fără de care nicio istorie, începând cu aurora modernității, nu s-a putut scrie până azi niciodată şi niciunde.

Ca în lumea serialelor atât de prizate pe micul ecran, cartea, ce se încheie aici, e numai un episod din ce ar putea fi serialul emulației consumate în incinta unei comunități artistice mereu deschise spre lume, dar care, la Timişoara, a fost instanța tutelară, eroina locului.

New York, de Crăciunul lui 2012

26 Joc de cuvinte compus din *democratie* şi *crasse*, „murdărie", în fr., utilizat mai întâi, se pare, de Flaubert într-o scrisoare către H. Taine şi colportat în mediile artistice.

Sorin Scurtulescu

25 mai 1979, Timişoara

Studii

1997-2002 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Licență în Pictură (clasa prof. Constantin Flondor)
2001-2002 School of Arts, Design and Media, Universitatea din Sunderland/Anglia (clasa prof. Geoff Morten)
2003-2005 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Masterat în Comunicare vizuală, publicitate şi strategii de marketing
2010 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Doctorat în Arte vizuale
2010-2012 Accademia di Romania, Roma/Italia. Bursa postdoctorală „Vasile Pârvan”
2011-2012 Accademia Nazionale di San Luca, Roma/Italia (cursuri libere şi conferințe: Achille Bonito Oliva, Germano Celant)

Debut expozițional 2005
28 Gallery, Timişoara/RO, Expoziția *Bloc* (curator Ileana Pintilie)

Web links

http://www.artmajeur.com/scurtulescu/
http://fineartamerica.com/profiles/sorin-scurtulescu.html
http://www.saatchionline.com/scurtulescu

Liliana Mercioiu

20 iulie 1975, Târgu-Jiu

Studii
1993-1998 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Pictură (clasa prof. Constantin Flondor)

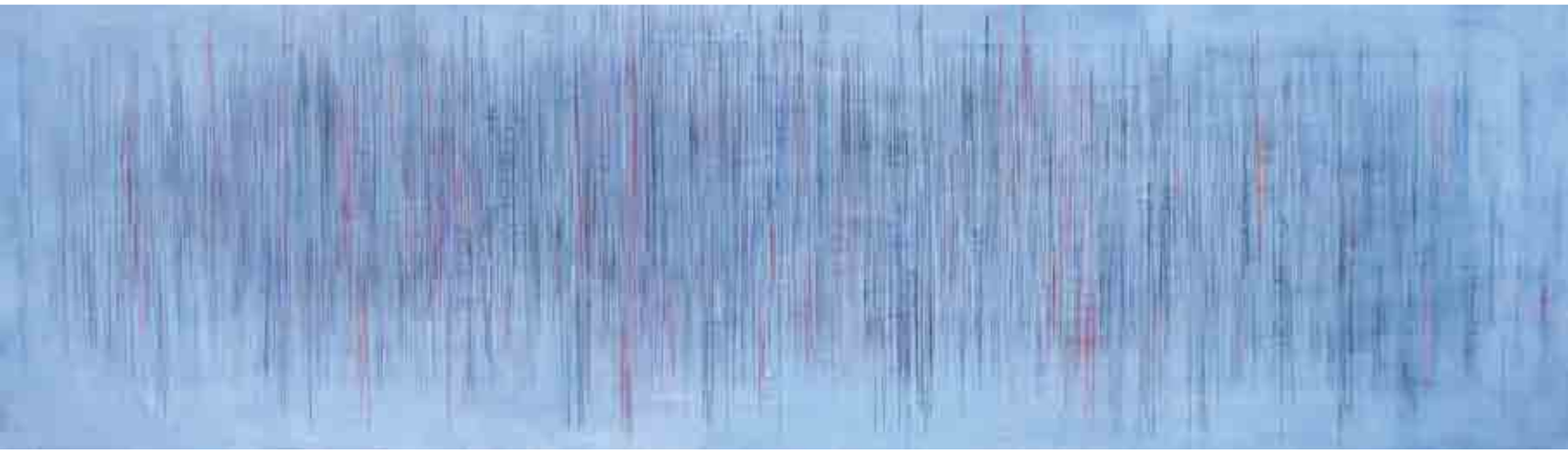
1999-2000 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Studii aprofundate în pictură

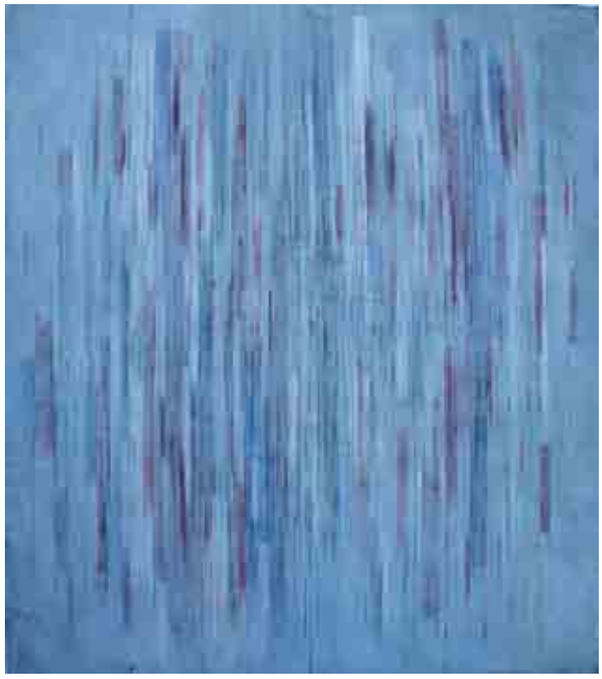
2008 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Doctorat în arte vizuale

2001 Membru fondator al grupului *In-format*

Debut expozițional 2007
Galeria Helios, Timişoara, RO, Expoziția *Viețuiri*

Web link
www.lilianamercioiu.ro





Dacian ANDONI

30 decembrie 1962, Arad

Studii
1997-2003 Academia de Arte Vizuale George Enescu, Iaşi/RO, secţia Pictură (clasa prof. Adrian Podoleanu)
2005 Facultatea de Arte şi Design, Timişoara/RO.
Doctorat în Arte vizuale (conducător ştiinţific : prof. dr. Rodica Vârtaciu)

Debut expoziţional 2004
Galeria Sabina & Jean Negulescu, Bucureşti/RO, Expoziţia *...prin cele ce se văd*, (curator Dan Hăulică, Preşedinte de onoare al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă ; Magdalena Crişan, critic de artă

Web link
http://www.observatorcultural.ro/Artisti-romani-contemporani-(II)*articleID_15469-articles_details.html

Daniela CONSTANTIN

12 iulie 1962, Târgu Mureş

Studii
1982-1988 Institutul de Arte Plastice, Facultatea de Arte Plastice şi Decorative Ion Andreescu Cluj-Napoca/RO, secţia Pictură
2005 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Doctorat în Arte vizuale (conducător ştiinţific : prof. dr. Rodica Vârtaciu)

Debut expoziţional 1990
Galeria de Artă UAP Tg.Mureş/RO, Expoziţia *Peisaj abstract*

Web link
www.cjtimis.ro/uapt/membri/dacea/dacea.htm

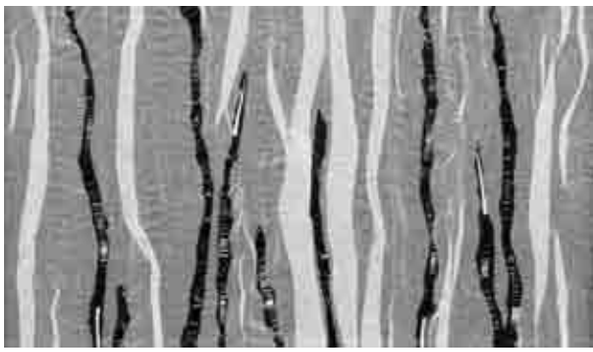
Ciprian CHIRILEANU

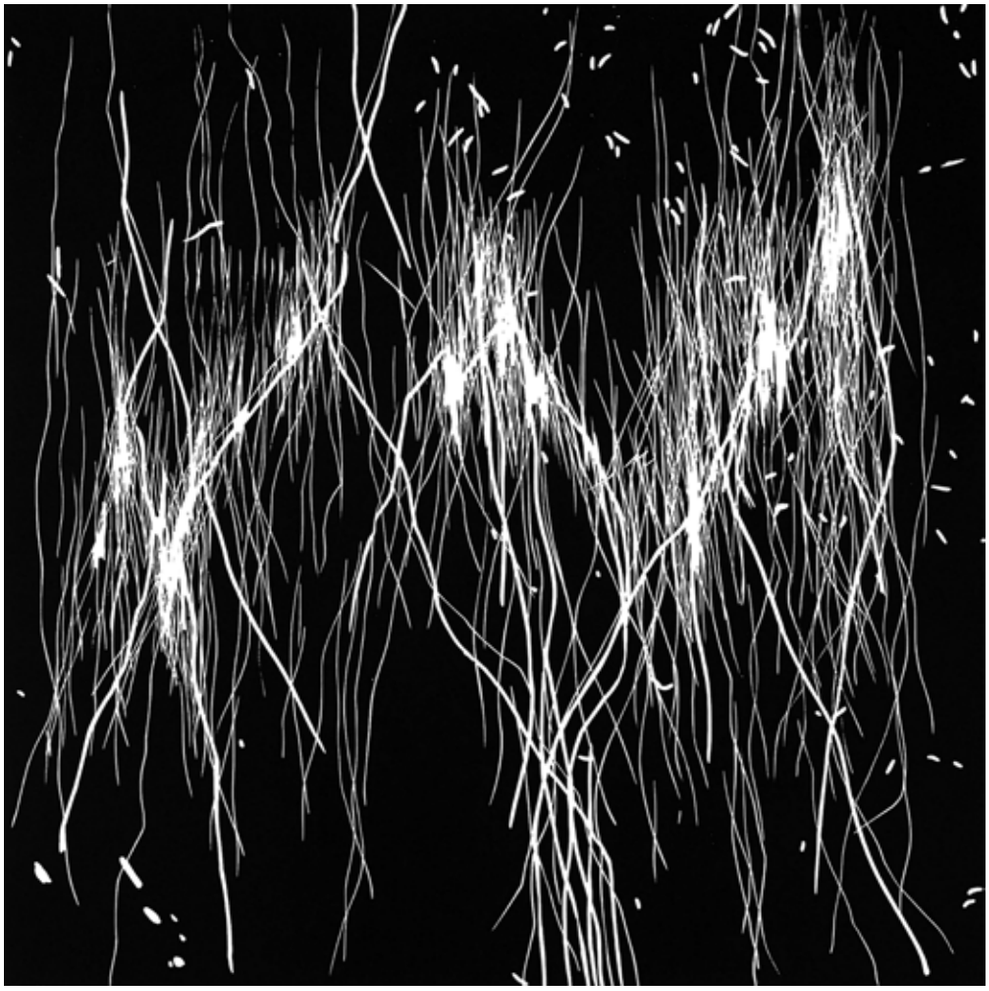
25 februarie 1966, Timişoara

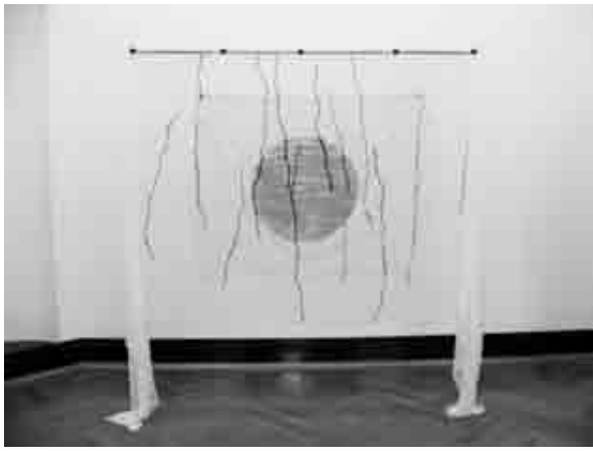
Studii
1992– 1998 Facultatea de Arte şi Design,
Universitatea de Vest Timişoara/RO, secţia Grafică

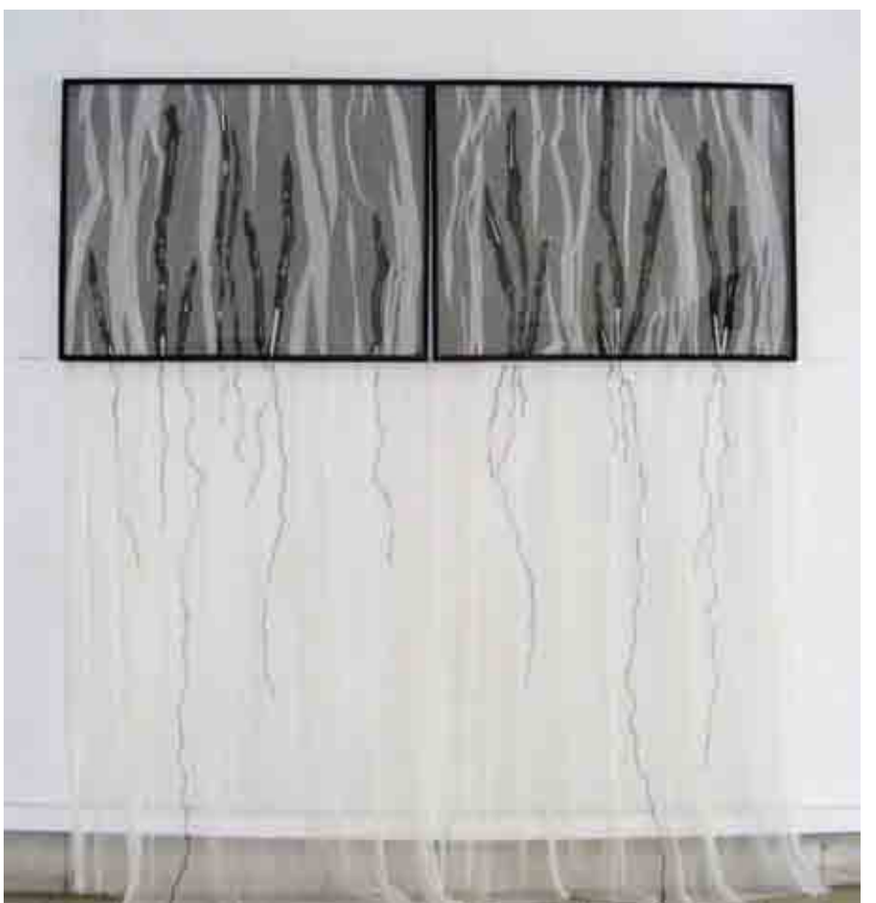
Debut expoziţional 2002
Muzeul de Artă Timişoara/RO,
Expoziţia *Incursiuni 980199: Penitenciar-Peşteră-Aeroport*

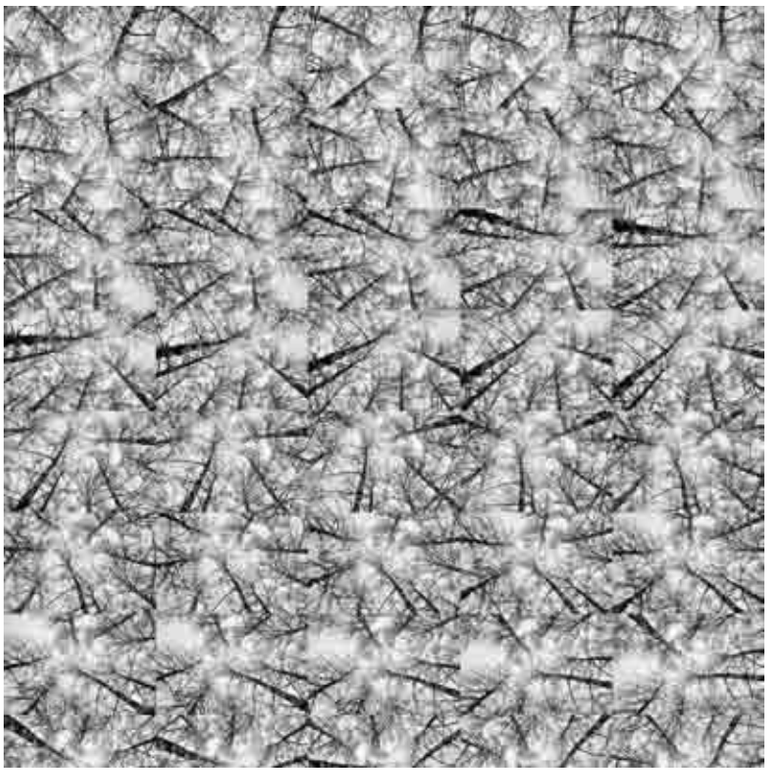
Web links
http://ciprianchirileanu-art.blogspot.com

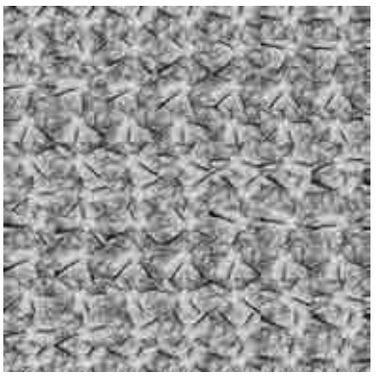


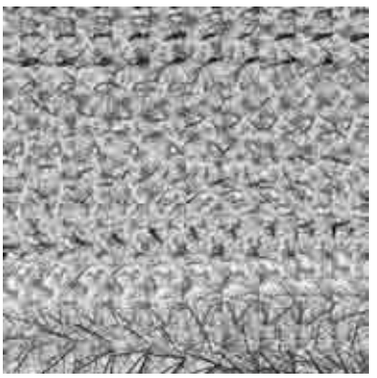


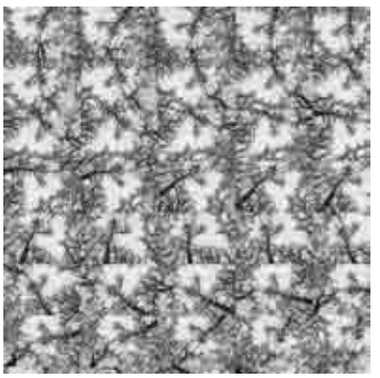


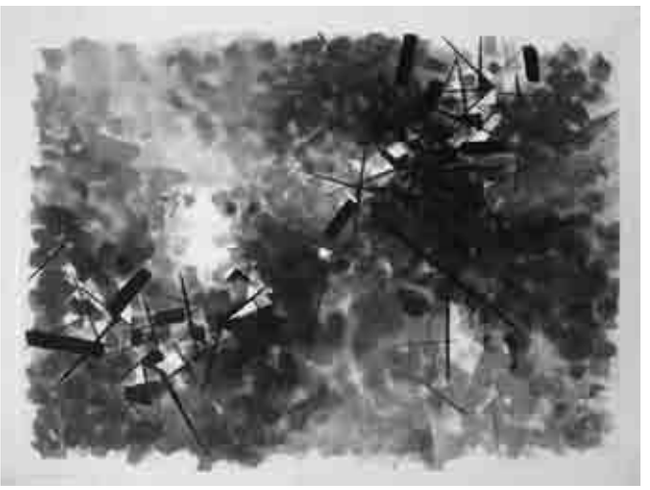












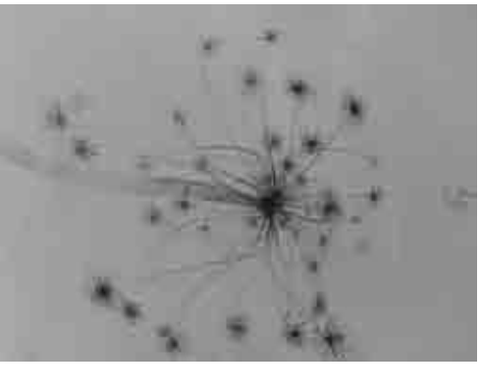
Ana Adam

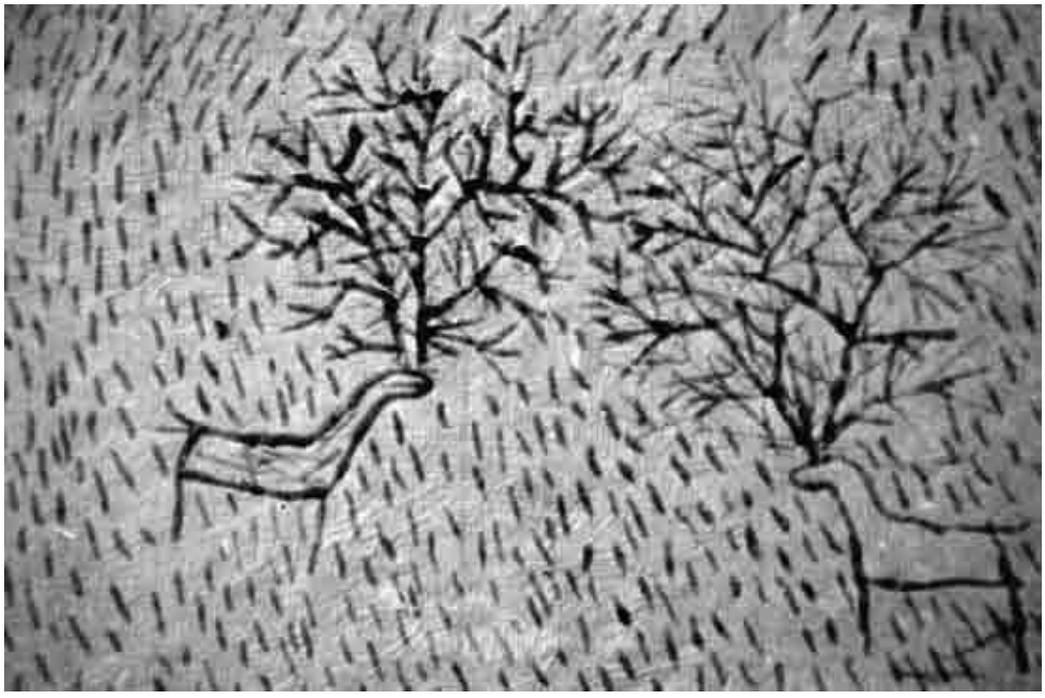
8 noiembrie 1964, Ormindea, jud Hunedoara/RO

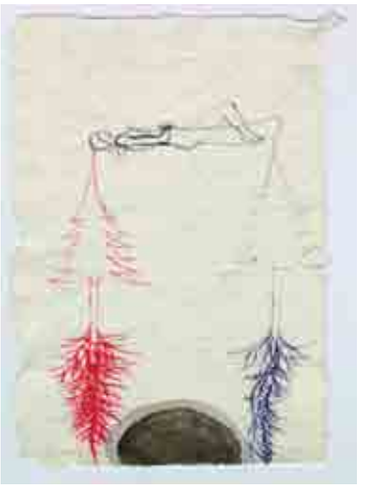
Studii
1986-1992 Academia de Arte Vizuale Ion Andreeescu Cluj-Napoca/RO, secțiile Textile şi Grafică. Licență în grafică

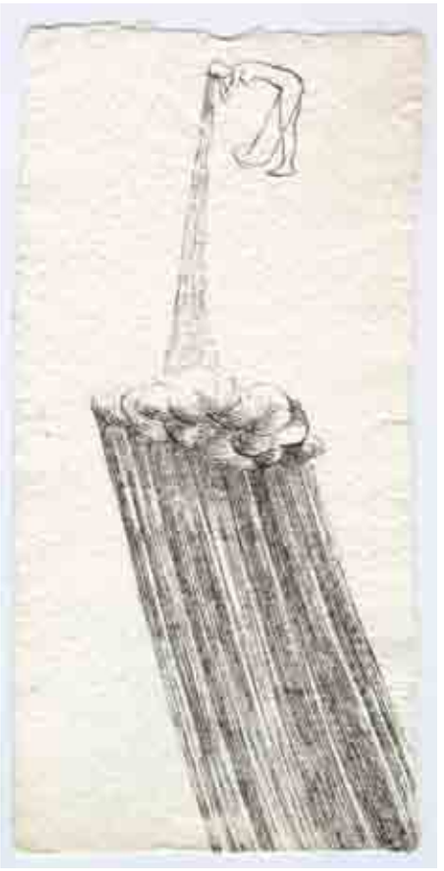
Debut expozițional 1994
Galeria UAP, Cluj-Napoca/RO, Expoziție de desen

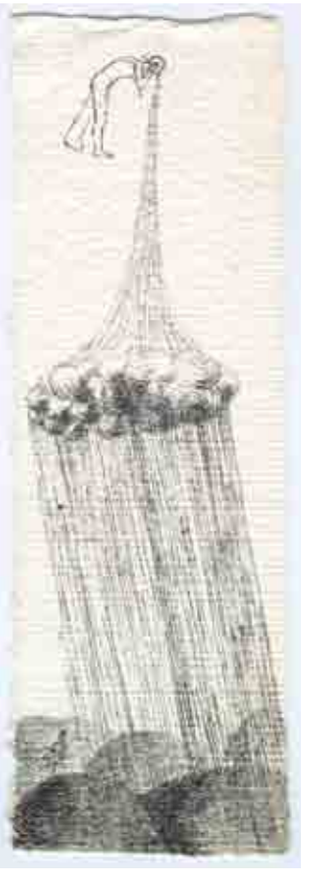
Web link http://anaadamfibrespigments.blogspot.ro

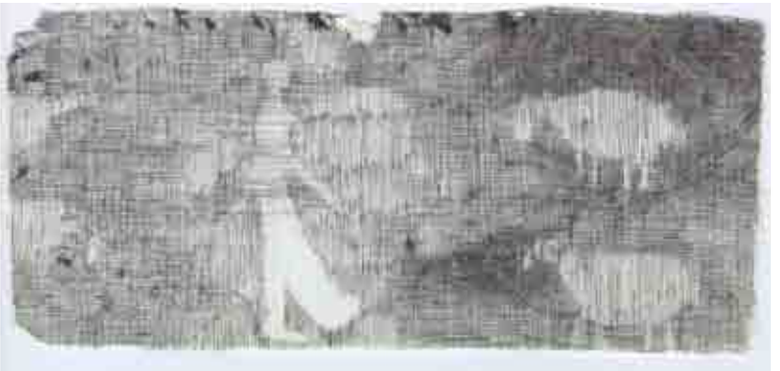


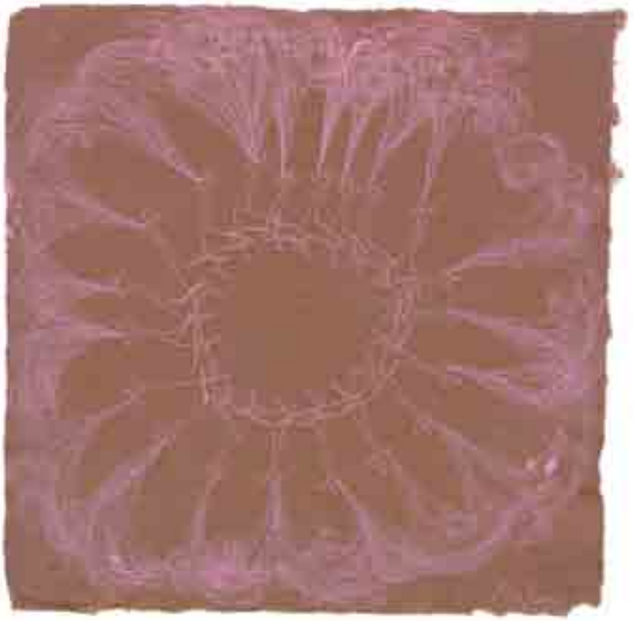


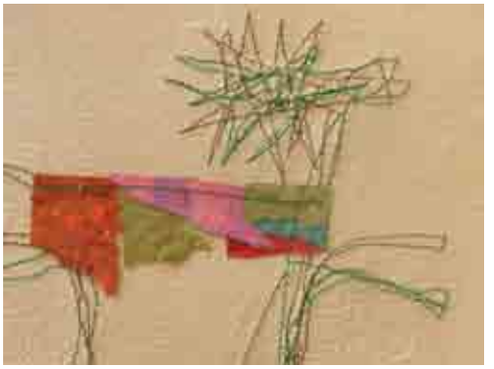
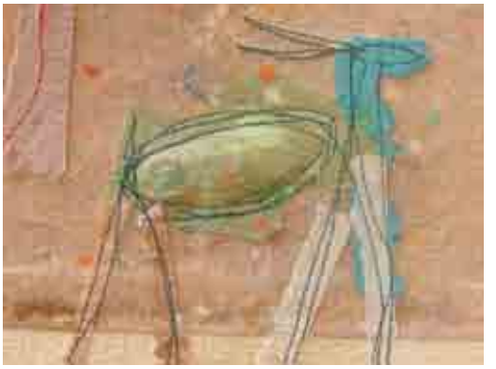










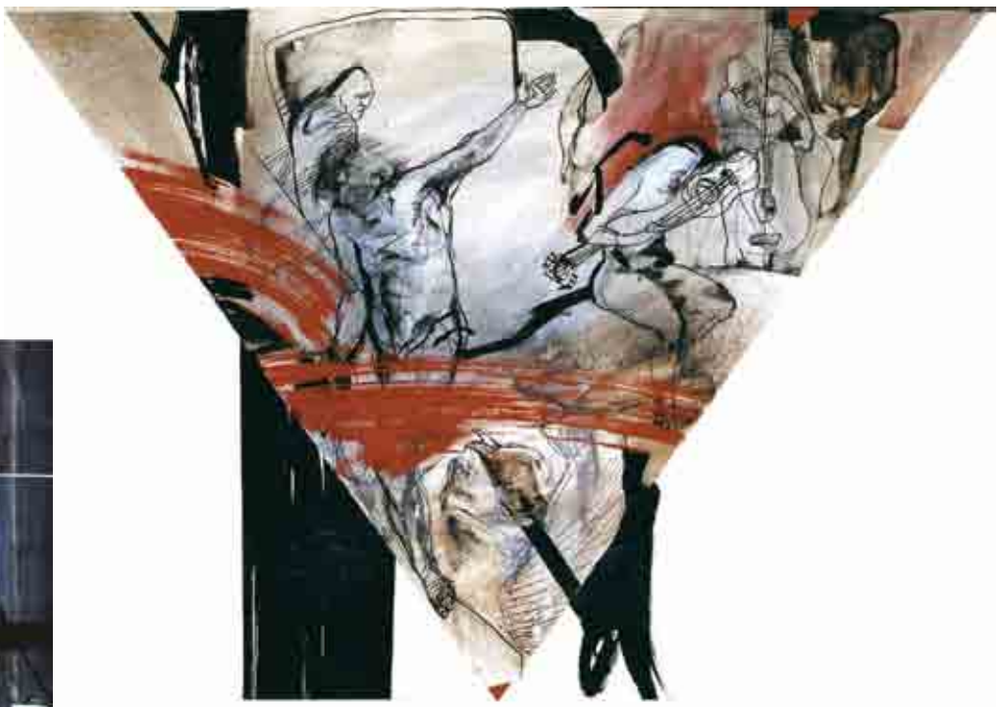
Adriana Lucaciu

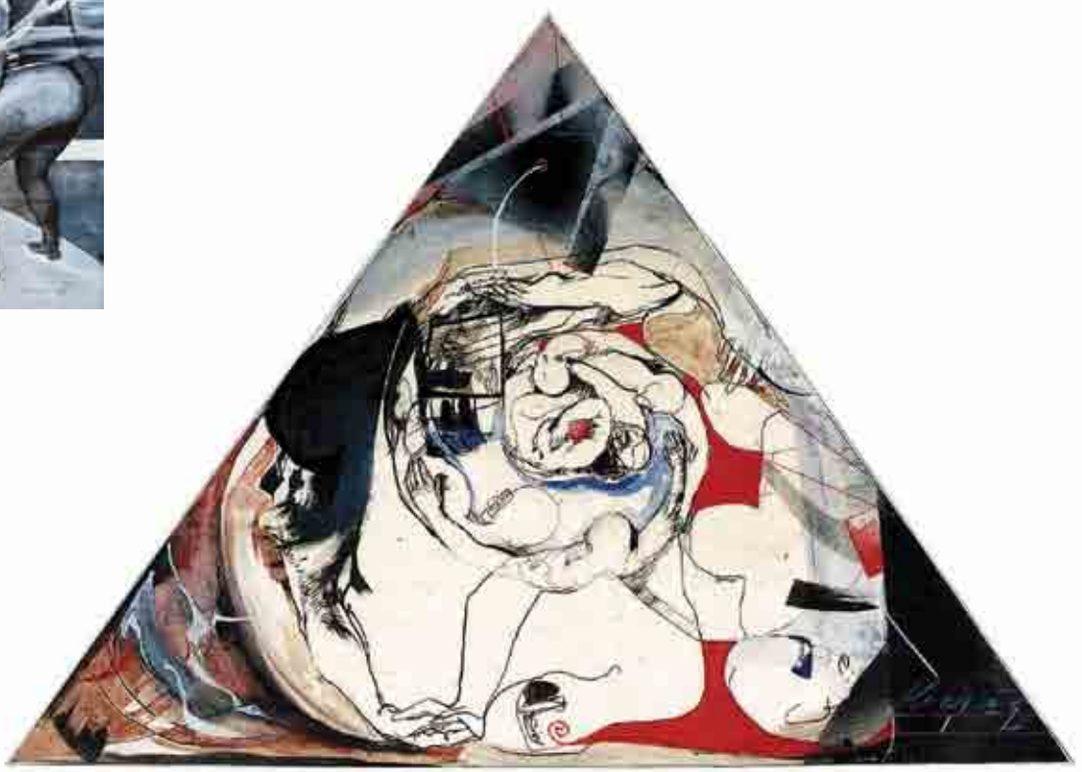
22 martie 1965, Lugoj

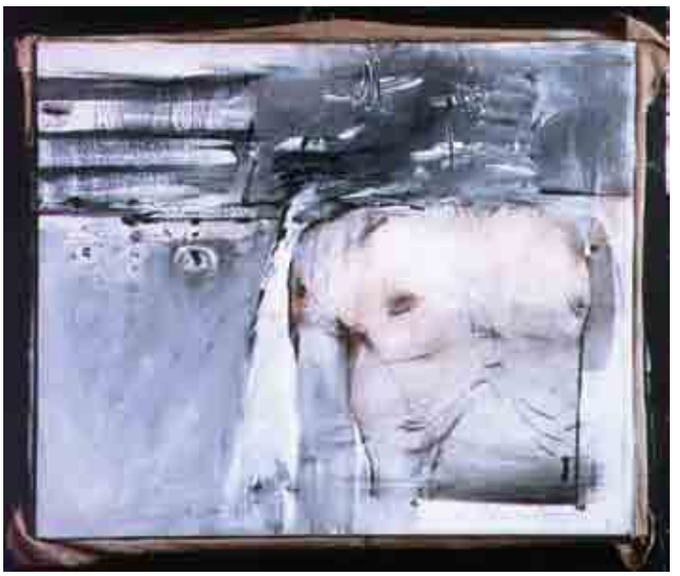
Studii
1986-1992 Academia Națională de Artă, București/RO,
secția Grafică (clasa prof. Mircia Dumitrescu)
2005 Facultatea de Arte şi Design,
Universitatea de Vest Timişoara/RO.
Doctorat în Arte vizuale
(conducător ştiinţific:
prof. dr. Cristian Robert Velescu)

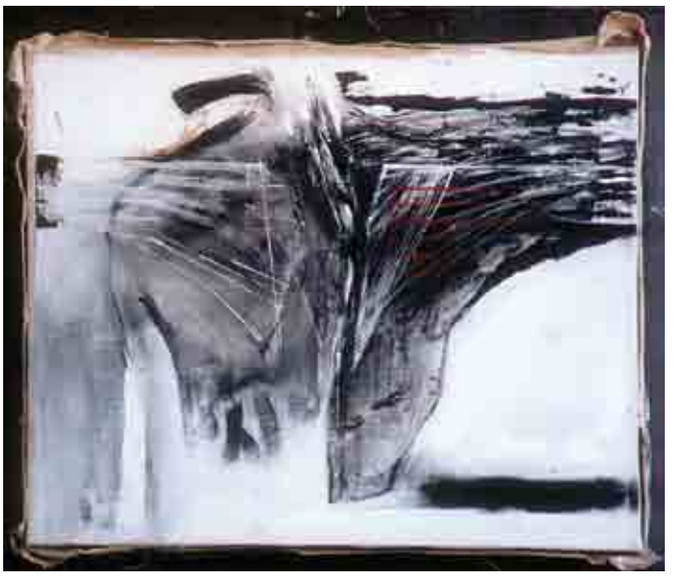
Debut expozițional 1994
Galeria 28, Timişoara/RO, Expoziţie de grafică
(curator Marcel Tolcea)

Web links
adrianalucaciu.webs.com









Cristian SIDA

13 aprilie 1974, Arad

Studii

1992-1998 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO.
Licență în Pictură (clasa prof. Romul Nuțiu)
2009 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO.
Doctorat în Arte vizuale (conducător ştiințific : prof. dr. Cristian Robert Velescu)

2001-2002 Panteon Sorbonne Paris 1, Studii postuniversitare (nedefinitivate)

Debut expozițional 1996
Biblioteca de Artă Timişoara/RO, Expoziție de pictură (curator : Deliu Petroiu)

Delia & Vlad CORBAN

Delia CORBAN
27 februarie 1969, Timişoara

Studii
1992-1998 Facultatea de Arte Plastice, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Sculptură (clasa prof. dr. Peter Jecza)
2012 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Doctorat în arte vizuale
(conducător ştiințific: prof. dr. Constantin Prut)

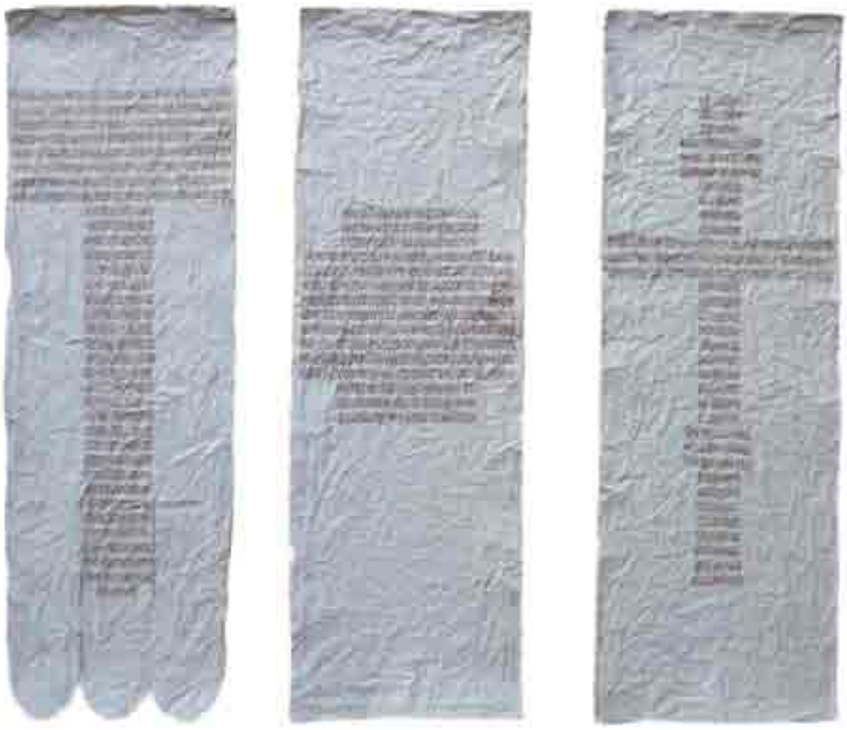
Debut expozițional 2000
Galeria Helios, Timişoara, Expoziția *Fruct oprit*

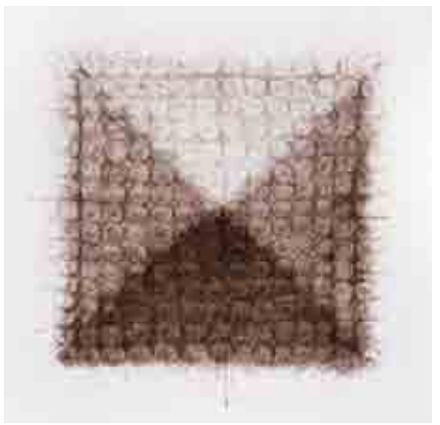
Vlad CORBAN
3 septembrie 1967, Timişoara

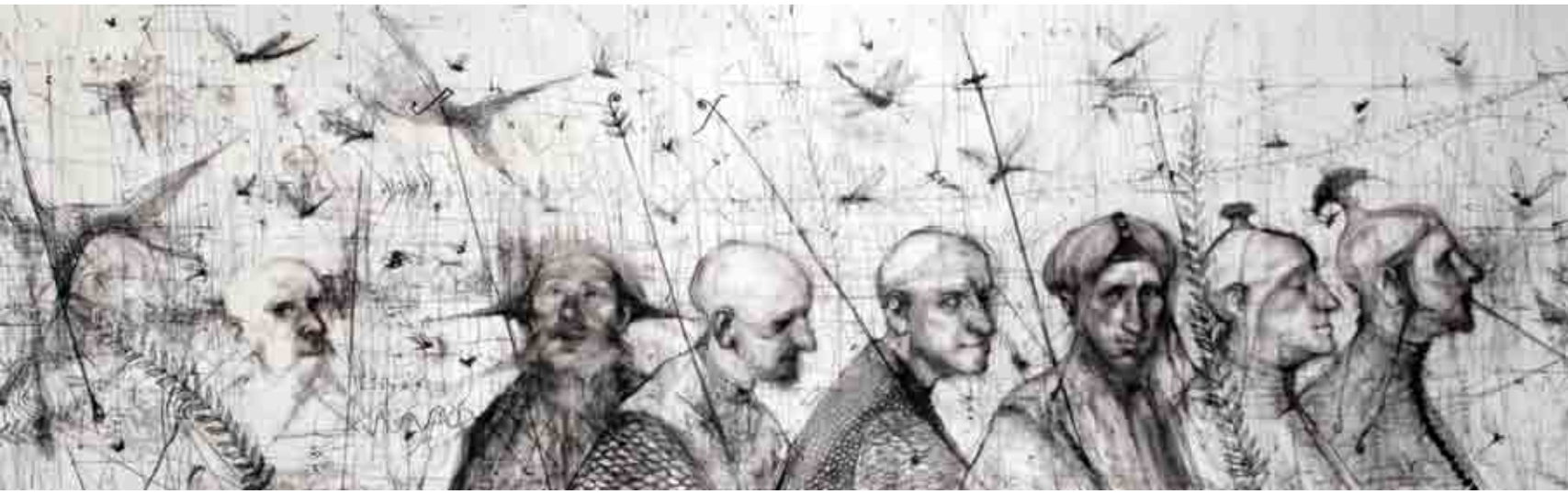
Studii
1990-1997 Facultatea de Arte Plastice, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Pictură (clasa prof. Constantin Flondor)

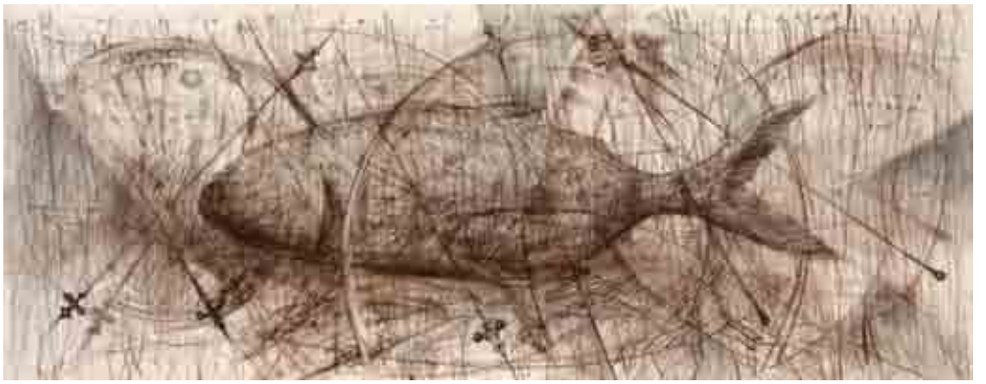
Debut expozițional 2000
Galeria Helios, Timişoara, Expoziția *Fruct oprit*

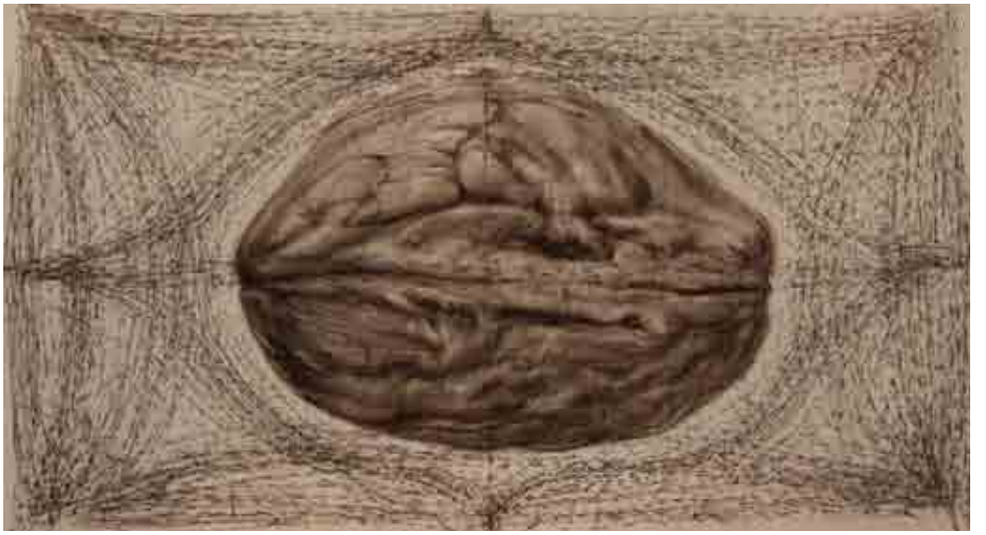
Web link
https://vladcorban.see.me/
https://deliacorban.see.me/

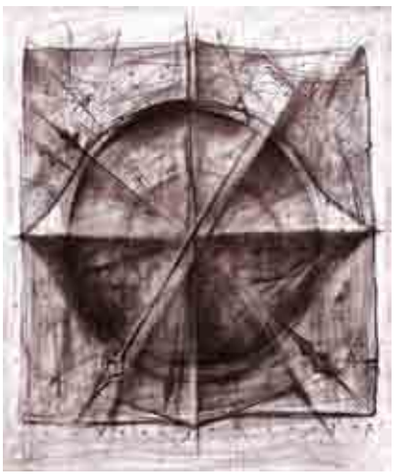


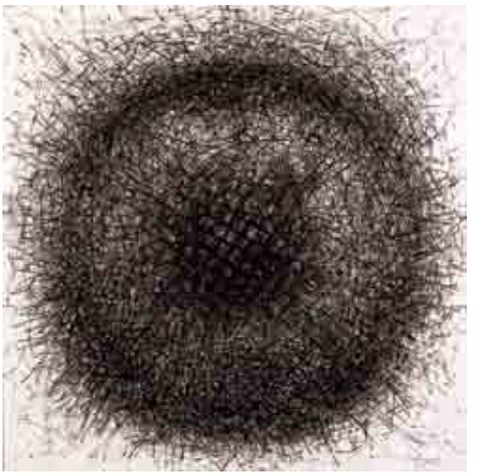


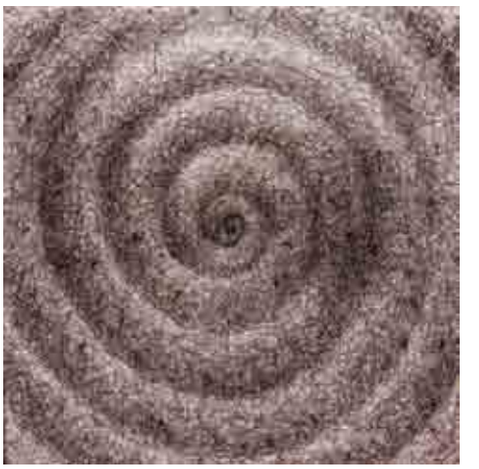












Saskia Menczel

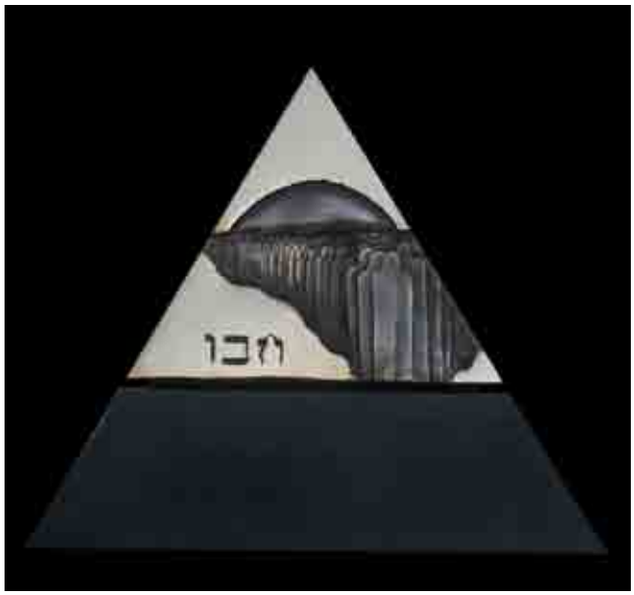
23 marie 1972, Timişoara

Studii
1993-1998 Facultatea de Arte Plastice,
Universitatea de Vest Timişoara/RO,
secția Sculptură (clasa prof. dr. Peter Jecza)

1998 Membru fondator al grupului *Dor*

Debut expozițional 1998
Galeria Helios, Timişoara, RO, Expoziția *Inițiere*

Web link
www.saskia.ro



חעם
כוק
ניח
מהש
ערי
אני
בויכ
נתה
סיט
מיה
מצר
לאו

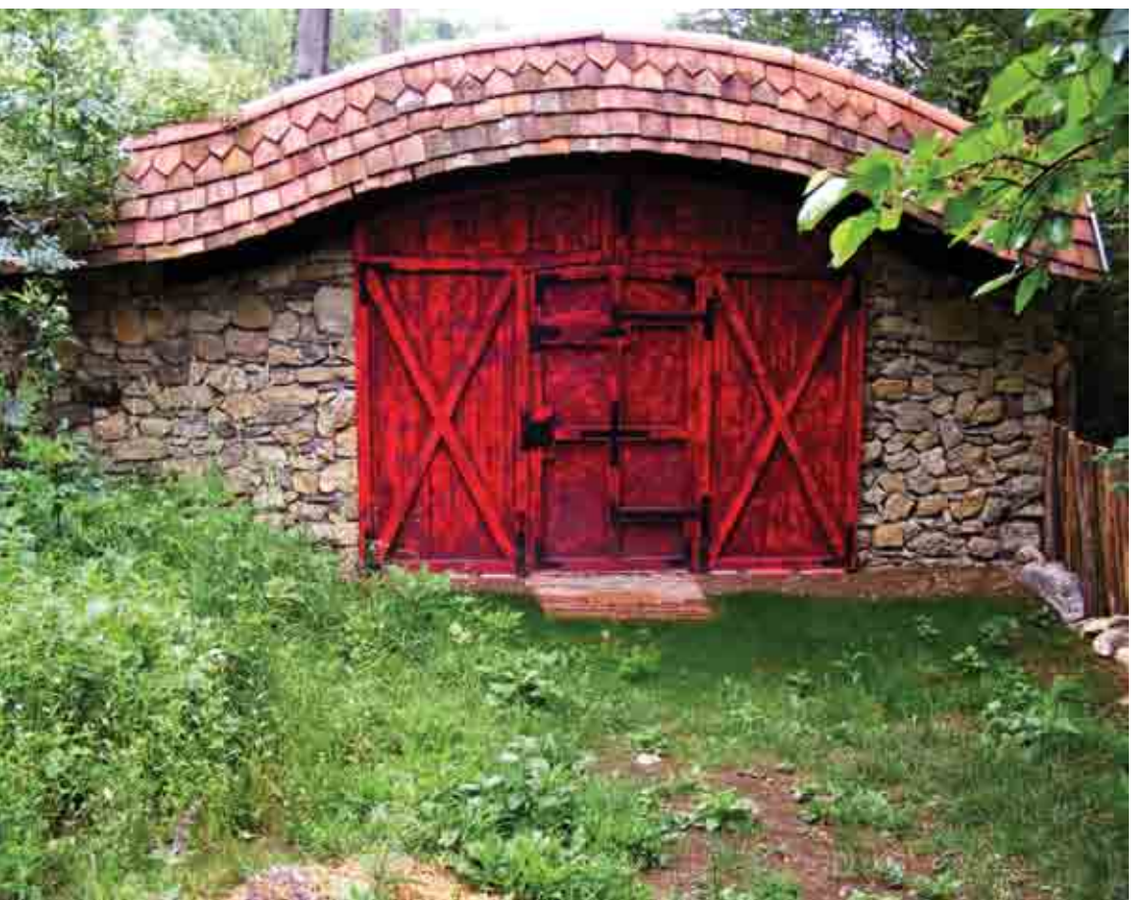
TAJÓ

22 decembrie 1966, Timişoara

Studii
1990-1996 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Pictură (clasa prof. Romul Nuțiu)

Debut expozițional 1996
Galeria 28, Timişoara/RO, Expoziție de pictură

Web link
http://tajoart.blogspot.ro/



Horia Bojin

11 iunie 1969, Pădureni, județul Timiș

Studii
1990-1996 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Pedagogia artei (clasa prof. Ion Sulea-Gorj)

Debut expozițional 1998
Muzeul de Artă Timişoara/RO, Expoziție de sculptură şi desen

Web link
www.horiabojin.ro

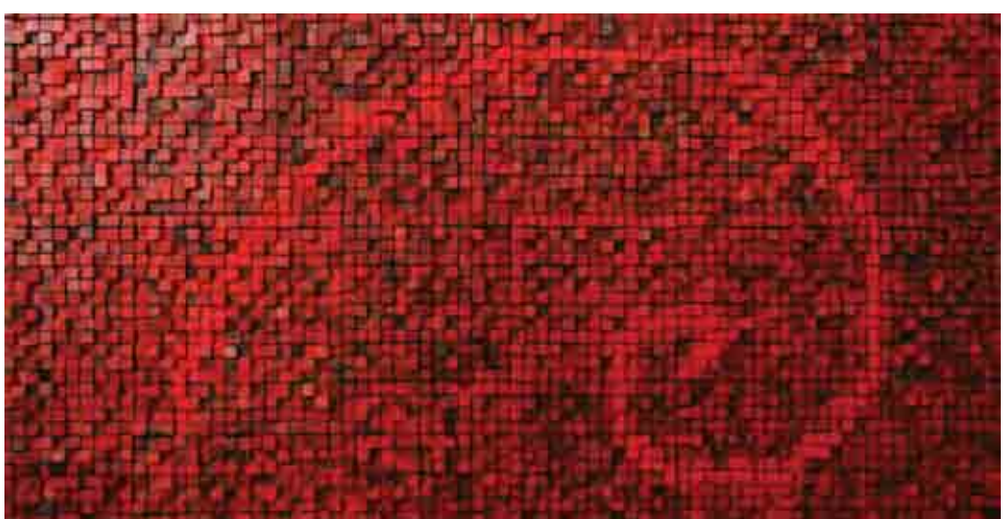
Nada Stojici

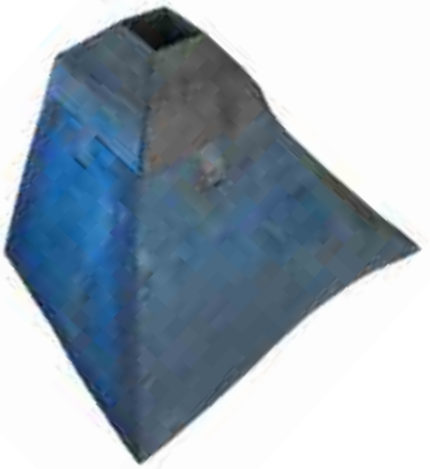
27 aprilie 1980, Timişoara

Studii
1993-1998 Facultatea de Arte Plastice, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secţia Sculptură (clasa prof. dr. Peter Jecza)

Debut expoziţional 2003
Art Club, Timişoara/RO, Expoziţia *Radiografia sufletului*

Web link
http://www.nada-stojici.blogspot.ro/





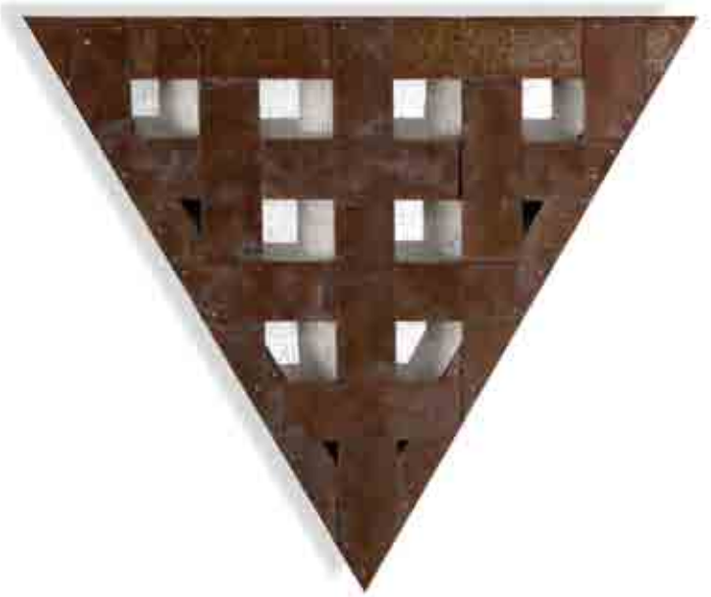
Matei GAŞPAR

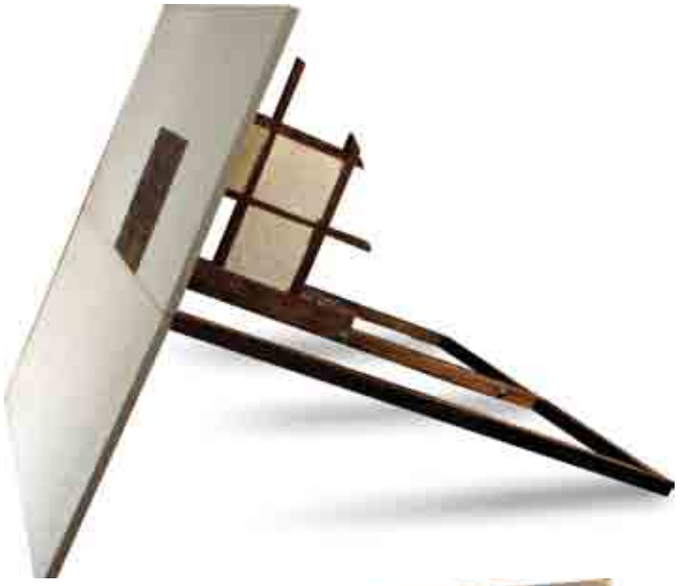
24 aprilie 1971, Oţelul-Roşu, jud. Caraş-Severin

Studii
1990-1996 Academia de Artă Ion Andreescu Cluj-Napoca/RO, secţia Arte decorative (clasa prof. Cornel Ailincăi)

Debut expoziţional 1994
Casa Matei Corvin, Cluj-Napoca/RO, Expoziţie de sculptură

Web link
www.gaspar.ro





Gabriel KELEMEN

27 iunie 1968, Timişoara

Studii
1993-1998 Facultatea de Arte Plastice, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secţia Sculptură (clasa prof. dr. Peter Jecza)
2010 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Doctorat în Arte vizuale (conducător ştiinţific: prof. dr. Alexandra Ionescu Titu)

Debut expoziţional 1999
Casa Adam Müller Guttenbrunn, Timişoara/RO

Web links
www.kelemengabi.blogspot.ro
ro.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Kelemen

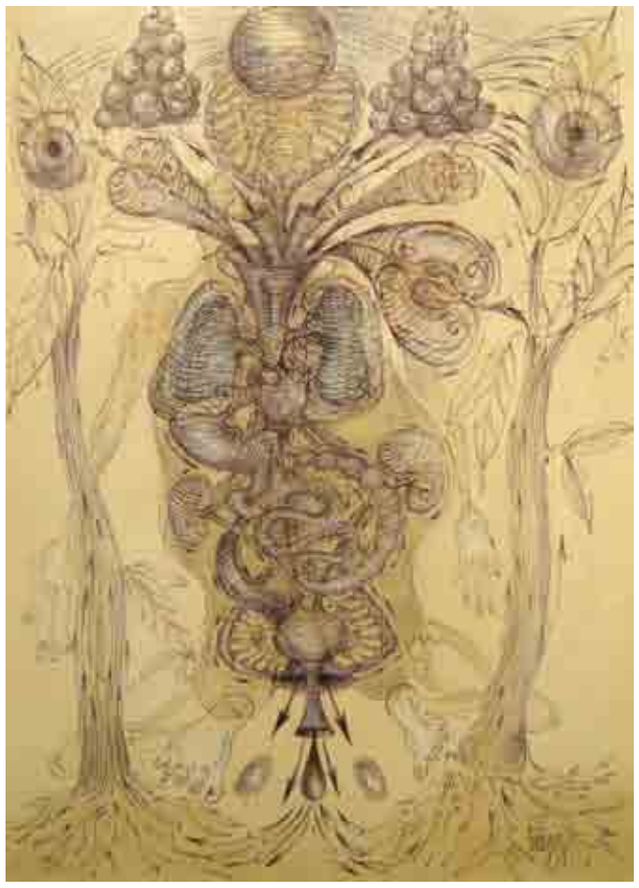
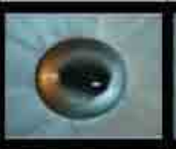
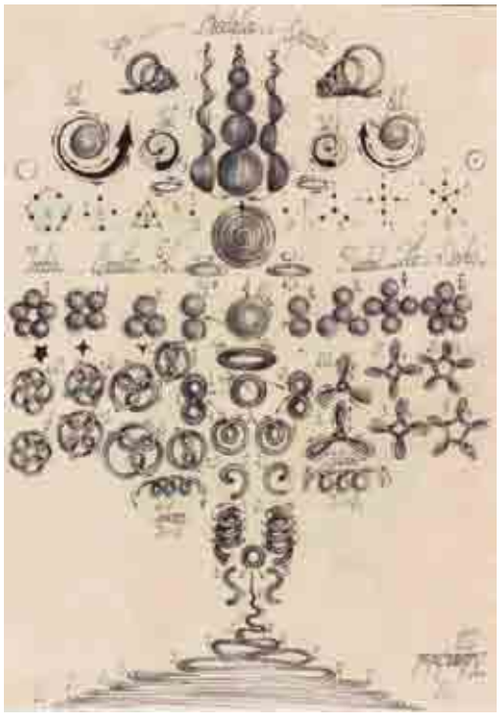
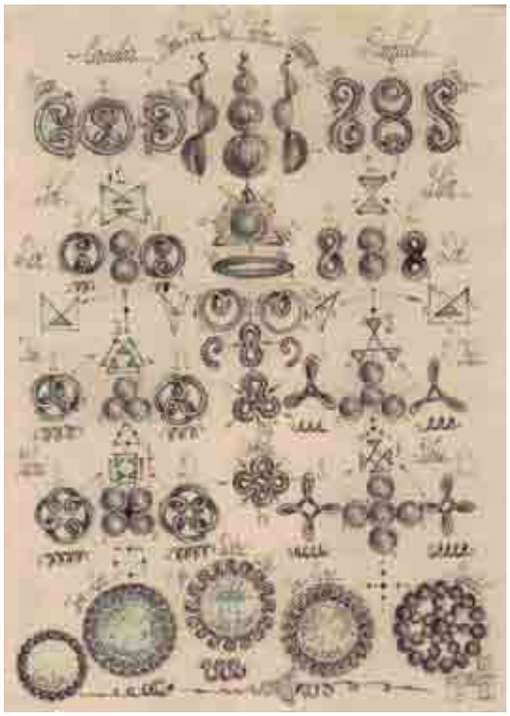
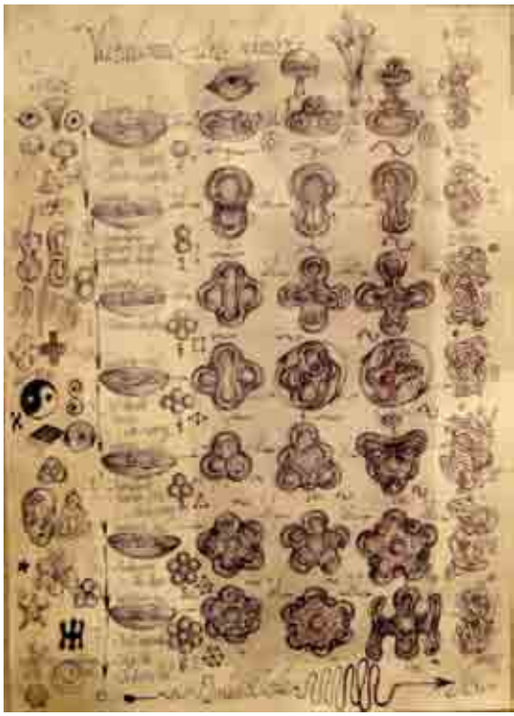
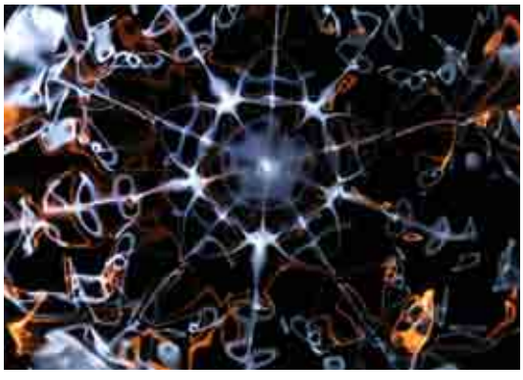
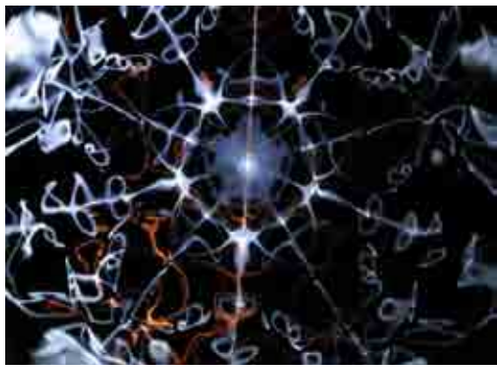
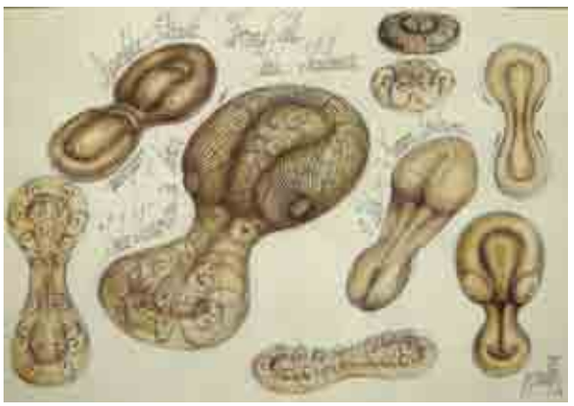


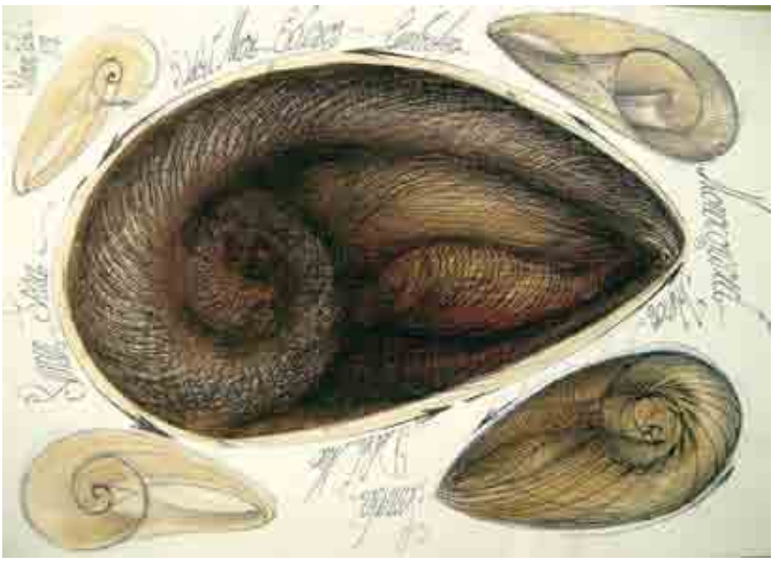
DIAGRAMA VIBRAȚIE-FORMĂ-SIMBOL REZULTATĂ PRIN STIMULAREA ACUSTICĂ A MATERIEI LICHIDE

Nr. cr.	Interval de frecvență Hz.	Pattern natural	Pattern cultural	Stadiile succesive ale undelor staționare lichide o dată cu creșterea intensității sonore (decibeli)				
				Stadiul 0	Stadiul 1	Stadiul 2	Stadiul 3	Stadiul 4 - Haos determinist
1.	**Octava 4** Do-re-mi 261.63-293.66-329.63	Meduză Ciupercă Floare Ochi	Inel Cerc Tor Pâlnie					
2.	Fa-sol 349.23-392.00	Pană Agnostina Embrion (săptămâna 18) Frunză	Vioară					
3.	La 440.00	Corolă floral cu 4 petale	Cruce					
4.	**Octava 5** Si-Do 493.88-523.25	Vortex polar dublu planeta Venus	Yin-yang Ouroboros Knot					
5.	Re-Mi 587.33-659.26-	Trifoi Fructe şi plante cu simetrie ternară Homunculus	Treflă Trinitate Budha Față umanoidă cu al treilea ochi					
6.	fa-Sol-la 698.46-783.99-880.00	Corole florale cu 5 petale Stele de mare	Pentagramă Stea cu 5 colțuri					
7.	Si-do 987.77-1046.50	Fulg de zăpadă Fagure de albine Corola floral cu 6 petale	Hexagramă Steaua lui David					





Camil Mihăescu

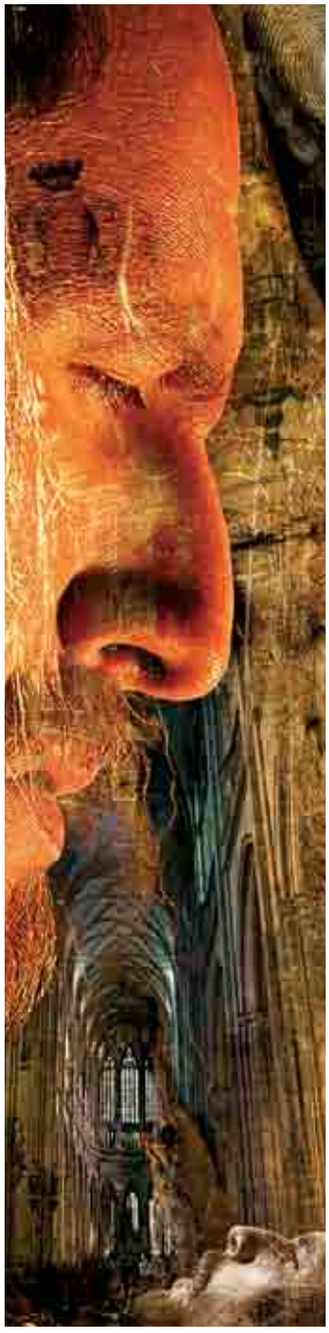
22 aprilie 1975, Timişoara.

Studii
1993 -1998 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Design

2008 Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest Timişoara/RO. Doctorat în arte vizuale (coordonator ştiințific: prof. dr. Rodica Vîrtaciu)

Debut expozițional: 1999
Galeria Helios, Timişoara/RO, Expoziție de grafică digitală & aerograf

Web link
http://photo.net/photos/camil



Gheorghe FIKL

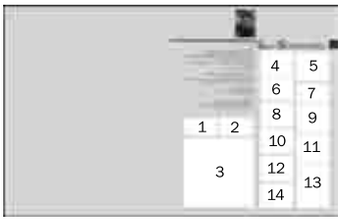
1 aprilie 1968, Timişoara

Studii
1991-1997 Facultatea de Arte Plastice, Universitatea de Vest Timişoara/RO, secția Pictură

Debut expozițional 1997
Heidelberg/Germania, Expoziție de pictură

Web link
www.fikl.com

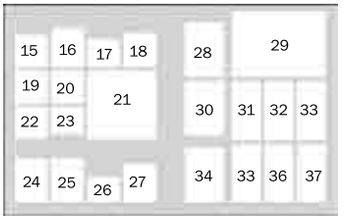
INDEX LUCRĂRI



Sorin Scurtulescu

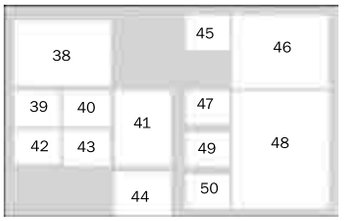
p. 49

1. *La Brebu II*, ulei pe pânză, 70x70cm, 2009
2. *Şiria I*, ulei pe pânză, 30x50cm, 2005
3. *Şiria III*, ulei pe pânză, 30x50cm, 2006
4. *Grădină*, ulei pe pânză, 100x120cm, 2002
5. *Grădină la Cuptoare*, ulei pe pânză, 60x70cm, 2010
6. *Şiria II*, ulei pe pânză, 30x50cm, 2005
7. *Şiria III*, ulei pe pânză, 30x50cm, 2005
8. *Ghivece II*, ulei pe pânză, 107x140cm, 2006
9. *Curtea*, ulei pe pânză, 110x130cm, 2007
10. *Grecia*, ulei pe pânză, 70x90cm, 2006
11. *Bloc II*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2008
12. *Ghivece I*, ulei pe pânză, 107x140cm, 2006
13. *Flori III*, ulei pe pânză, 80x60cm, 2007
14. *Şiria I*, ulei pe pânză, 30x40cm, 2006



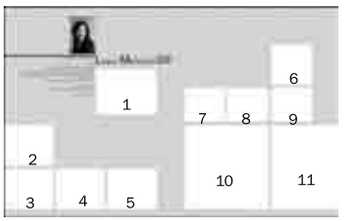
p. 50-51

15. *Flori*, ulei pe pânză, 35x35cm, 2010
16. *Curte la Cuptoare II*, ulei pe pânză, 60x70cm, 2010
17. *Curte la Cuptoare I*, ulei pe pânză, 60x70cm, 2010
18. *Curte la Cuptoare III*, ulei pe pânză, 60x70cm, 2010
19. *Bloc I*, ulei pe pânză, 45x45cm, 2005
20. *Bloc V*, ulei pe pânză, 80x80cm, 2005
21. *Bloc VI*, ulei pe pânză, 80x80cm, 2005
22. *Bloc IX*, ulei pe pânză, 80x80cm, 2005
23. *Peisaj urban IV*, ulei pe pânză, 145x170cm, 2006
24. *Flori I*, ulei pe pânză, 80x60cm, 2007
25. *Flori V*, ulei pe pânză, 80x60cm, 2007
26. *Flori III*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2007
27. *Trandafiri I*, ulei pe pânză, 110x130cm, 2007
28. *Figuri în mişcare IV*, tuş pe hârtie Fabriano, 208x150cm, 2009
29. *O concentrare a vizibilului şi a invizibilului I*, ulei pe pânză, 120x180cm, 2001
30. *Figuri în mişcare III*, tuş pe hârtie Fabriano, 208x150cm, 2009
31. *Corp IX*, ulei pe pânză, 205x100cm, 2008
32. *Corp VIII*, ulei pe pânză, 205x100cm, 2008
33. *Corp X*, ulei pe pânză, 205x100cm, 2008
34. *Figuri în mişcare V*, tuş pe hârtie Fabriano, 208-150cm, 2009
35. *Corp V*, ulei pe pânză, 205x100cm, 2008
36. *Corp VI*, ulei pe pânză, 205x100cm, 2008
37. *Corp XI*, ulei pe pânză, 205x100cm, 2008



p. 52-53

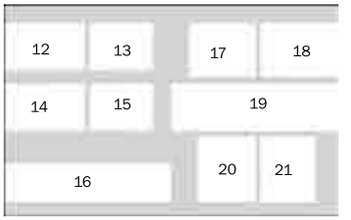
38. *La Brebu*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2009
39. *Roma corp urban 13*, ulei pe pânză, 70x90cm, 2010
40. *Roma corp urban 1*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2010
41. *Palmier la Villa Doria Pamphilj*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2011
42. *Roma corp urban5*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2010
43. *Roma corp urban 3*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2010
44. *Copac înflorit la Villa Borghese*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2011
45. *Lacul din parcul Borghese*, ulei pe pânză, 50x60cm, 2011
46. *Roma corp urban 4*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2010
47. *Roma corp urban 6*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2010
48. *Roma corp urban 52*, ulei pe pânză, 110x90cm, 2011
49. *Roma corp urban 7*, ulei pe pânză, 60x80cm, 2010
50. *Roma corp urban 48*, ulei pe pânză, 100x133cm, 2010



Liliana Mercioiu Popa

p. 54-55

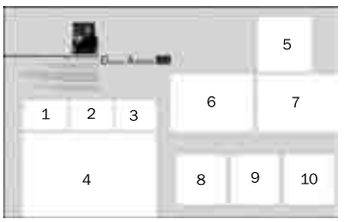
1. *What about you?*, instalaţie de text, corpul literei 50cm, 2011
2-5. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 100x120cm, 2005
6. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 100x100cm, 2006
7. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 100x120cm, 2005
5. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 180x200cm, 2005
8. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 180x200cm, 2005
9. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 100x100cm, 2005
10. Ciclul „Mineral-Organic-Vegetal”, ulei pe pânză, 180x200cm, 2005
11. Ciclul „Structuri interne”, ulei pe pânză, 170x120cm, 2011



p. 56-57

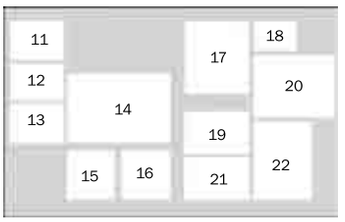
12. Ciclul „In-formare”, obiect, dimensiunea suportului 60x90cm, 2007
13. Ciclul „In-formare”, ansamblu de 8 obiecte de înălţimi variabile, 60x80cm, 2005
14. Ciclul „In-formare”, obiect, dimensiunea suportului 60x90cm, 2007

15. Ciclul „In-formare”, ansamblu de 5 obiecte de dimensiuni şi înălţimi variabile, cca. 150x170cm, 2005
16. Ciclul „Despre fluiditate”, acril pe pânză, 43x160cm, 2011
17. Ciclul „O lume din procese”, acril pe pânză, 170x200cm, 2012
18. Ciclul „Structuri interne”, acril şi desen pe pânză, 2011
19. Ciclul „Despre fluiditate”, encaustică, 50x170cm, 2011
20. Ciclul „Structuri interne”, acril şi desen pe pânză, 170x150cm, 2011
21. Ciclul „Structuri interne”, acril şi desen pe pânză, 170x150cm, 2011

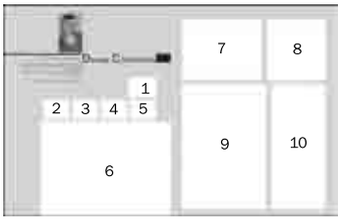


Dacian Andoni

p. 58-59
1. *Cărămidă+Construcţie*, ulei pe pânză, 80x80cm, 2010
2. *Pământ+Construcţie*, ulei pe pânză, 135x200cm, 2010
3. *Chirpici+Construcţie*, ulei pe pânză, 135x200cm, 2010
4. *Cărămidă*, ulei pe pânză, 135x200cm, 2012
5. *Piatră Torcello*, ulei pe pânză, 135x200cm, 2008
6. *Lut*, ulei pe pânză, 50x60cm, 2011
7. *Cărămidă*, ulei pe pânză, 135x200cm, 2012
8. *Prescuri*, ulei pe pânză, 100x100cm, 2007
9. *Prescură*, ulei pe pânză, 100x100cm, 2005
10. *Săptămâna morţilor*, ulei pe pânză, 21x21cm, 2006



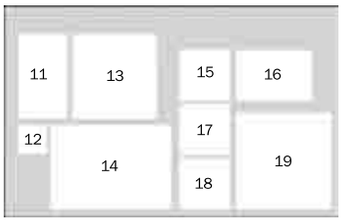
p. 60-61
11. *Ciorchine*, acuarelă, 56 x 76cm, 2007
12. *Aluat Binecuvântat*, acuarelă, 31 x 41cm, 2005
13. *Athos, acuarelă*, 56 x 76cm, 2008
14. *Gerul Bobotezei*, acuarelă, 31 x 41cm, 2005
15. *Sfârşit de amiază*, ulei pe pânză, 130 x 115cm, 2001
16. *Stare de icoană*, ulei pe pânză, 25 x 25cm, 2001
17. *Aşteptând primăvara*, ulei pe pânză, 60 x 80cm, 2003
18. *Făt-Frumos din crâng*, acuarelă, 30 x 45cm, 2003
19. *Adâncul*, ulei pe pânză, 80 x 60cm, 2003
20. *Vară târzie*, acuarelă, 35 x 45cm, 2005
21. *Prescură*, ulei pe pânză, 50 x 50cm, 2003
22. *Prescură*, ulei pe pânză, 50 x 50cm, 2005



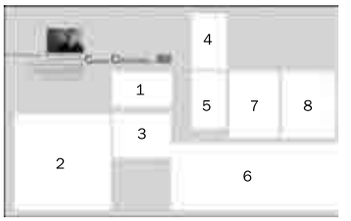
Daniela Constantin

p. 62
1-6. Ciclul „Vegetaţii”, 2002-2004

p. 63
7. *Amprenta*, ulei pe pânză, 140x180cm, an 2007
8. Ciclul „Îngeri”, *Ceremonia luminii* , tehnică mixtă,200x200cm, 2010
9. Ciclul „Îngeri”, *Epifania*, tehnică mixtă, ulei pe pânză, 200x200cm, 2010
10. Ciclul „De la opacitate la transparenţă”, *Smaragd*, ulei pe pânză, 100x200cm, 2013

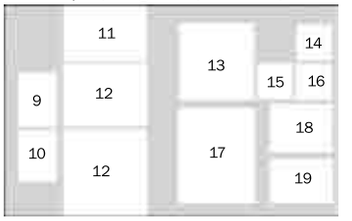


p. 64-65
11. *Jertfa*, ulei pe pânză, 100x100cm, 2005
12. *Tăcerea roşie*, ulei pe pânză, 200x200cm, 2008
13. *Eden*, ulei pe pânză, 130x130cm, 2009
14. *Taina roşie a desăvârşirii*, ulei pe pânză, 130x170cm, 2007
15. Frumoasa gradină. *Vis şi mister latent*, ulei pe pânză, 135x135cm, 2010
16. Frumoasa gradină. *Vis şi monotropie*, ulei pe pânză, 135x135cm, an 2010
17. Frumoasa gradină , *Vis şi timp depăşit*, ulei pe pânză, 135x135cm, 2010
18. Frumoasa gradină. *Vis şi monotropie*, ulei pe pânză, 135x135cm, 2010
19. Frumoasa gradină. *Vis şi realitate*, ulei pe pânză, 135x135cm, 2010

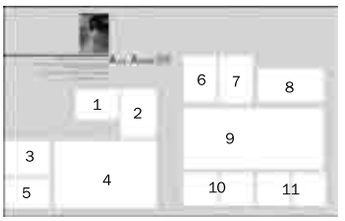


Ciprian Chirileanu

p. 66-67
1. *Knots 6*, linogravură, 50x50cm, 2006
2. *Înconjurat de iarbă 7* (detaliu), linogravură, tifon, colaj, 66x88cm, 2009
3. *Pleoapă*, instalaţie, linogravură, monotipie, pânză, tifon, 200x200x150cm, 2011
4. *deOchi 2*, monotipie, 400x150cm, 2002
5. *deOchi 1*, monotipie, 400x150cm, 2002
6. *...nduri 4*, linogravură, 80x62cm, 2001
7. *Drops 2*, linogravură, 20x15cm, 2005
8. *Umbre*, print digital, colaj, 70x100cm, 2012
9. *Atracţii 5*, linogravură, 65x45cm, 1999



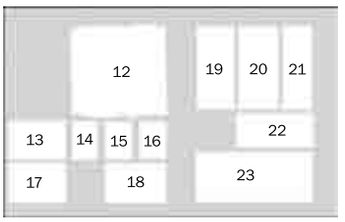
10. *Atracţii 7*, linogravură, 65x45cm, 1999
11. *Cariatidele memoriei* (detaliu), linogravură, tifon, papier mâché, colaj, gazon, instalaţie, dimensiuni variabile (cca. 250x150cm), 2008
12. *Înconjurat de iarbă*, instalaţie, linogravură, tifon, colaj, 2009
13. *Mesteceni 4*, fotografie, colaj, 50x50cm, 2011
14. *Mesteceni 2*, fotografie, colaj, 50x50cm, 2011
15. *Mesteceni 3*, fotografie, colaj, 50x50cm, 2011
16. *Mesteceni 5*, fotografie, colaj, 50x50cm, 2011
17. *Labirint 2*, laviu, 88x66cm, 1999
18. *Labirint 1*, laviu, 88x66cm, 1999
19. *Labirint 3*, laviu, 88x66cm, 1999



Ana Adam

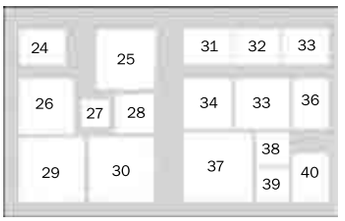
p. 70-71

1. *Fără titlu*, desen, acril pe pânză, 70x100cm, 2009
2. *Fără titlu*, desen, acril pe pânză, 100x70cm, 2010
3. *Fără titlu*, desen, creion pe hârtie, 22x30cm, 2009
4. *Întâlnire*, hârtie manuală cu semn de apă, 30x40cm, 2001
5. *Traversând marile ape*, hârtie manuală cu semn de apă, 30x40cm, 2001
6. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, pensulă, peniţă, pe hârtie manuală, 20x15cm, 2000
7. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, roşu şi albastru, pensulă, peniţă pe hârtie manuală, 20x15cm, 2000
8. Desen din seria „Desene cu picior”, tuş negru, peniţă pe hârtie manuală, 9x22cm, 2000
9. Desen din seria „Desene cu picior”, tuş negru, pensulă, peniţă pe hârtie manuală, 9x22 cm, 2000
10. *Fără titlu*, aquaforte, ac rece, 22x44cm, 1999
11. *Fără titlu*, aquaforte, ac rece, 22x44cm, 1999



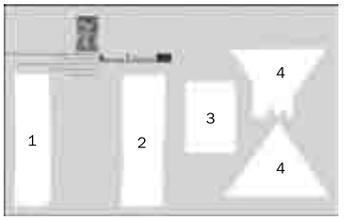
p. 72-73

12. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie gri”, tuş alb şi negru pe hârtie manuală, 21x21cm, 2000
13. *Cher Claude, cher François*, instalaţie, hârtie manuală albă cu semn de apă, lumină albastră, cca. 3x4x7m, Galleria 28, Timişoara, 1997
14. *Fără titlu*, instalaţie, hârtie manuală albă cu semn de apă, cca. 4x5x15m, Cetatea Câlnic, în cadrul expoziţiei anuale a C.S.p.A., 1997
15. *Fără titlu*, instalaţie, hârtie manuală albă cu semn de apă, cca. 4x5x15m Cetatea Câlnic, în cadrul expoziţiei anuale a C.S.p.A., 1997
16. *Fără titlu*, instalaţie, hârtie manuală albă cu semn de apă, cca. 4x5x15m Cetatea Câlnic, în cadrul expoziţiei anuale a C.S.p.A., 1997
17. *Fără titlu*, hârtie manuală cu semn de apă, cca.30x40cm, 2001
18. *Fără titlu*, hârtie manuală cu semn de apă, 30x40cm, 2001
19. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, peniţă pe hârtie manuală, 22x9cm, 2000
20. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, peniţă pe hârtie manuală, 20x10cm, 2000
21. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, peniţă pe hârtie manuală, 25x8cm, 2000
22. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, peniţă pe hârtie manuală, 9,5x21cm, 2000
23. *Fără titlu*, din seria „Desene cu picior”, tuş negru, peniţă pe hârtie manuală, 10x20cm, 2000



p. 74-75

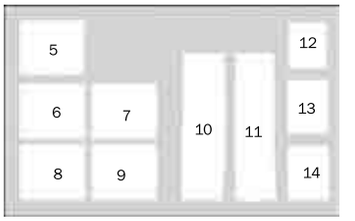
24. *Fără titlu*, din seria „Desene cusute”, hârtie manuală, aţă colorată cusută, 20x27cm, 2008
25. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie maro”, tuş roz, peniţă, pe hârtie manuală, 21x21 cm, 2000
26. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie maro”, tuş alb şi roz, peniţă pe hârtie manuală, 21x21 cm, 2000
27. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie maro”, tuş alb, peniţă pe hârtie manuală, 21x21 cm, 2000
28. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie maro”, tuş alb, peniţă pe hârtie manuală 21x21 cm, 2000
29. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie maro”, tuş alb şi roz, peniţă pe hârtie manuală 21x21 cm, 2000
30. *Fără titlu*, din seria „Desene pe hârtie maro”, tuş alb şi roz, peniţă pe hârtie manuală 21x21 cm, 2000
31. *Fără titlu*, din seria „Desene cusute”, hârtie manuală aţă colorată cusută, 20x27cm, 2008
32. *Fără titlu*, din seria „Desene cusute”, hârtie manuală aţă colorată cusută, 20x27cm, 2008
33. *Fără titlu*, din seria „Desene cusute”, hârtie manuală aţă colorată cusută, 20x27cm, 2008
34. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenţi, manieră proprie, 35x35 cm, 2011
35. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenţi, manieră proprie, 35x35 cm, 2011
36. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenţi, manieră proprie, 70x50 cm, 2011
37. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenţi, manieră proprie, 35x35 cm, 2012
38. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenti, manieră proprie, 35x35 cm, 2012
39. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenţi, manieră proprie, 35x35 cm, 2012
40. *Fără titlu*, din seria „Fibre şi pigmenţi”, monotipie, xilogravură, pigmenţi, manieră proprie, 70x50 cm, 2011



Adriana Lucaciu

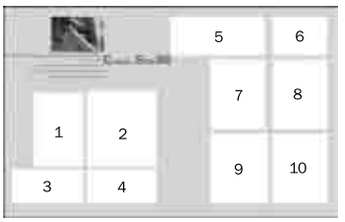
p. 76-77

1. *Întrupări VI*, tehnică mixtă pe pânză, 280x80cm, 2012
2. *Întrupări IX*, tehnică mixtă pe pânză, 280x80cm, 2012
3. *Conflict*, tehnică mixtă pe hârtie, 70x50cm, 1994
4. *Declamare în surdină*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x60cm, 1994



p. 78-79

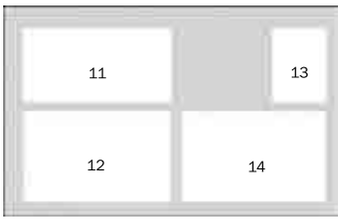
5. *Geneză*, tehnică mixtă pe hârtie, 60x60cm, 1994
6. *Înger I*, tehnică mixtă pe pânză, 60x80cm, 2002
7. *Păzitor*, tehnică mixtă pe pânză, 60x80cm, 2002
8. *Înger II*, tehnică mixtă pe pânză, 60x80cm, 2002
9. *Înger III*, tehnica mixtă pe pânză, 60x80cm, 2002
10. *Întrupări I*, tehnică mixtă pe pânză, 280x80cm, 2012
11. *Întrupări V*, tehnică mixtă pe pânză, 280x80cm, 2012
12. *Autografie II*, tehnică mixtă pe pânză, 120x100cm, 1997
13. *Autografie VI*, tehnică mixtă pe pânză, 120x100cm, 1998
14. *Autografie VII*, tehnică mixtă pe pânză, 120x100cm, 1998



Cristian Sida

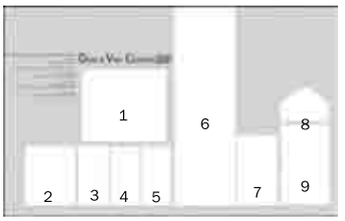
p. 80-81

1. *Personaj VI*, acril pe pânză, 150x100cm, 2008
2. *4 zile*, acril, nisip de quartz pe pânză, 170x170cm, 2010
3. *Verde orizontal 3*, acril pe pânză, 130x270cm, 2001
4. *Urs polar 2*, acril pe pânză, 150x300cm, 2006
5. *5 peşti pe muzică de Garbarek*, acril pe pânză, 84x200cm, 2004
6. *Vanitas mundi II*, acril, nisip de quartz, obiect pe pânză, 150x120cm, 2012
7. *Vanitas mundi III*, acril, nisip de quartz, obiect pe pânză, 150x120cm ,2012
8. *Vanitas mundi XXIII*, acril pe pânză, 120x100cm, 2012
9. *Vanitas mundi XXII*, acril pe pânză, 120x100cm, 2012
10. *Vanitas mundi IV*, acril, nisip de quartz, obiect pe pânză, 150x120cm, 2012



p. 82-83

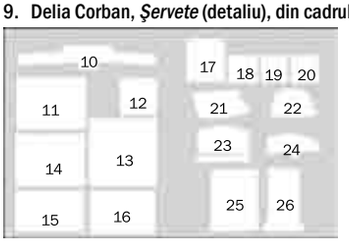
11. *Vanitas mundi XX*, acril, nisip de quartz pe pânză, 200x400cm, 2012
12. *La nave s'en va*, acril pe pânză, 120x240cm, 2012
13. *El şi ei*, acril, marker pe pânză, 150x100cm, 2010
14. *Vanitas mundi I*, acril, nisip de quartz pe pânză, 140x250cm, 2011



Delia & Vlad Corban

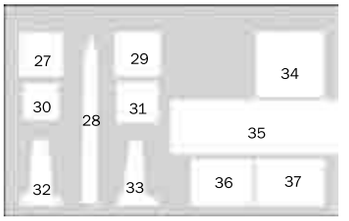
p. 84-85

1. Delia Corban, *Prapori*, baiţ pe hârtie, 3x40x120 cm, 2011
2. Delia Corban, *Înscrisuri I*, tehnică mixtă, 31x104x10cm, 2000
3. Vlad Corban, *Prapor I*, sepia pe hârtie, 50x120cm, 2010
4. Vlad Corban, *Prapor II*, sepia pe hârtie, 50x120cm, 2010
5. Vlad Corban, *Prapor III*, sepia pe hârtie, 50x120cm, 2010
6. Delia Coban, *Perne*, imagine din expoziţia *Trasee către drumul sacru*, Galeria Helios, Timişoara, 2000-2007
7. Vlad Corban, *Fântâna*, sepia pe hârtie, 50x120cm, 2010
8. Delia Corban, *Cina cea de Taină* (detaliu), lemn, 2007
9. Delia Corban, *Şervete* (detaliu), din cadrul lucrării *Cina cea de Taină*, lemn, 2007



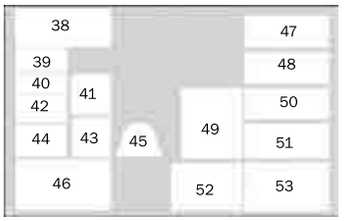
p. 86-87

10. Delia Corban, *Toacă I*, 270x40x4cm lemn, 2000,
Toacă II I 120x17x4cm, lemn, 2009
11. Delia Corban, instalaţie în cadrul expoziţiei *Postul*, Galeria Helios Timişoara2002,
12. Vlad Corban, *Aripă*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
13. Vlad Corban, *Aripa II*, ulei pe pânză, 50x50cm, 2010
14. Delia Corban, detaliu al instalaţiei din cadrul expoziţiei *Postul*, Galeria Helios Timişoara 2002
15. Delia Corban, *Postul VII*, lemn, bronz, 13x34x16cm, 2008
16. Delia Corban, *Postul* şi *Detaliu* din *Cina cea de taină*, bronz, lemn, 2007
17. Vlad Corban, *Tumult*, sepia pe hârtie, 60x40cm, 2010
18. Vlad Corban, *Punctul I*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
19. Vlad Corban, *Punctul II*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
20. Vlad Corban, *Punctul III*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
21. Delia Corban, *Pernă*, lemn, 18x26x12cm, 2009
22. Delia Corban, *Pernă*, lemn, 14x20x11cm 2007
23. Delia Corban, *Deal*, lemn, 13x30x13cm, 2006
24. Delia Corban, *Deal*, lemn, 13x30x13cm, 2006
25. Delia Corban, *Postul, Cina cea de taină* (detaliu), bronz, lemn, 2007
26. Delia Corban, *Epitaf* , lemn, metal, 65x120x12cm, 2002



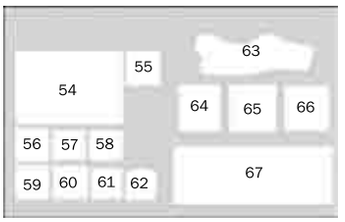
p. 88-89

27. Vlad Corban, *Punctul IV*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
28. Delia Corban, *Creştinare*, lemn, 170x15x7cm, 2007
29. Vlad Corban, *Punctul V*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
30. Vlad Corban, *Punctul VI*, sepia pe hârtie, 80x80cm, 2010
31. Vlad Corban, *Punctul VII*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
32. Delia Corban, *Templu*, tehnica mixtă, lemn,cupru, 88x47x17cm, 2012.
33. Delia Corban, *Templu*, tehnica mixtă, lemn,cupru, 88x47x17cm, cm, 2012
34. Vlad Corban, *Colindători*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2012
35. Vlad Corban, *Desen* din seria „La bălţi", sepia pe hârtie, 60x200cm, 2011
36. Vlad Corban, *Vânzătorii de păsări*, sepia pe hârtie, 70x100cm, 2010
37. Vlad Corban, *Desen* din seria „La bălţi" (detaliu), sepia pe hârtie, 80x200cm, 2011

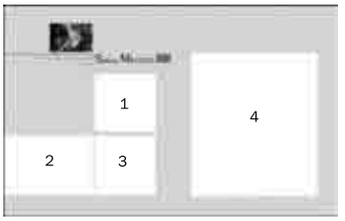


p. 90-91

38. Vlad Corban, *Peştele*, sepia pe hârtie, 40x80cm, 2011
39. Vlad Corban, *Iona*, sepia pe hârtie, 50x100cm, 2011
40. Vlad Corban, *Cocon*, sepia pe hârtie, 40x100cm, 2012
41. Delia Corban, *Rugăciunea credincioşilor ce se căsătoresc*, obiect, bronz, 30x30x3,5cm, 2007
42. Vlad Corban, *Movilă*, sepia pe hârtie, 50x100cm, 2012
43. Delia Corban, *Rugăciunea părinţilor pentru copii*, obiect, bronz, 30x30x3,5cm, 2007
44. Vlad Corban, *Şoapte*, sepia pe hârtie, 60x100cm, 2012
45. Delia Corban, *Testament*, tehnică mixtă, 54x42x20cm, 1999
46. Vlad Corban, *Nuca*, sepia pe hârtie, 50x100cm, 2012
47. Vlad Corban, *Desen* din seria „La bălţi", sepia pe hârtie, 40x90cm, 2012
48. Vlad Corban, *Desen* din seria „La bălţi", sepia pe hârtie, 50x120cm, 2011
49. Vlad Corban, *Vânzătorul de păsări*, sepia pe hârtie, 80x70cm, 2012
50. Vlad Corban, *Violonistul*, sepia pe hârtie, 40x100cm, 2012
51. Vlad Corban, *Muzicienii*, sepia pe hârtie, 40x100cm, 2011
52. Vlad Corban, *Desen* din seria „La bălţi" (detaliu), sepia pe hârtie, 80x200cm, 2011
53. Vlad Corban, *Armonii*, pastel pe hârtie, 50x100cm, 2012

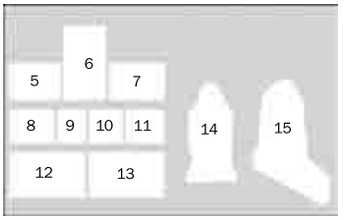


p. 92-93
54. Vlad Corban, *Triluri*, ulei pe pânză, 100x200cm, 2012
55. Vlad Corban, *Cernere*, ulei pe pânză, 50x50cm, 2012
56. Delia Corban, *Cruce*, lemn, 20x20x5cm, 2010
57. Delia Corban, *Cruce*, lemn, 20x20x5cm, 2010
58. Delia Corban, *Cruce*, lemn, 20x20x5cm, 2010
59. Delia Corban, *Cruce*, lemn, 20x20x5cm, 2010
60. Delia Corban, *Cruce*, lemn, 20x20x5cm, 2010
61. Delia Corban, *Rugăciunea părinților pentru copii*, obiect, ipsos, 30x30x3,5cm, 2007
62. Delia Corban, *Înscris*, lemn, 24x20x5cm, 2011
63. Delia Corban, *Pelerin*, tehnică mixtă, 27x90x24cm, 2007
64. Vlad Corban, *Vegherea timpului*, sepia pe hârtie, 50x40cm, 2009
65. Vlad Corban, *Punctul* , sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
66. Vlad Corban, *Timp împăturit*, sepia pe hârtie, 50x50cm, 2010
67. Delia Corban, *Legăminte*, bronz pe lemn, 3x22x22x15cm, 2009

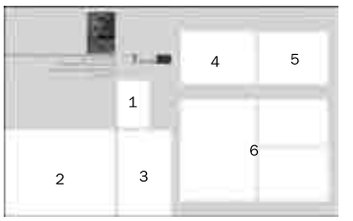


Saskia Menczel

p. 94-95
1. *Medium*, bronz pe lemn, 30x20x20cm, 2006
2. *Lecția despre cub*, marmură și granit, 200x120x120cm, 2005
3. *Libertat*e, bronz pe lemn, 30x14x14cm, 2008
4. Ciclul *„ Cele 72 de Nume Divine”* (detaliu), bronz ,18x18x3cm, 2008

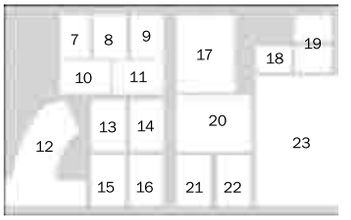


p. 96-97
5. *Euharistia*, bronz, 9x25x26cm, 2011
6. *Mirungerea*, bronz, 40x20x10cm, 2011
7. *Maslul*, bronz, 16x40x29cm, 2011
8. *Drum spre Regalitate*, bronz, 20x25x10cm, 2008
9. *Frumusețe lăuntrică*, bronz pe lemn, 27x22x17cm, 2008
10. *Arhiplan*, bronz , 14x14x5cm, 2006
11. *Împărtășire*, bronz, 20x31x6cm, 2009
12. *Călătorie în Timp*, bronz, 12x22x30cm, 2006
13. *ADN spiritual*, bronz, 12x18x8cm, 2005
14. *Alchimistul*, bronz, 70x40x40cm ,2001
15. *Înviere*, bronz, 52x38x38cm, 2012

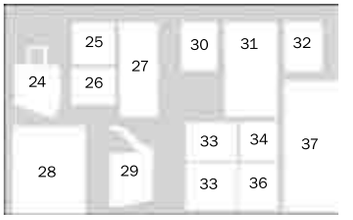


TAJO

p. 98-99
1. *Disk gonal*, 92x98,5x5cm lemn-metal, 2012
2. Poarta casei artistului Gheorghe Fikl la Socolari
3. *Turnul îngerilor*, 600x225x225cm, Cetate Port- România, 2010
4. *Codul naturii* - Castelul Hundisburg, Germania, 2005
5. *Cod de bare*, landart, Germania, 2005
6. *Ipostaze* cultice



p. 100-101
7. *Piramida cărții*, instalație cărți și ziare, Galeria Helios, 2000
8. *Timișoara citește*, instalație cărți, Piața Operei, Timisoara, 2006
9. *Carte roșie în biserică*, 24x57x25cm, lemn, carte, ziare, 2005
10. *Casa cărții*, Sângeorz Băi, 2009
11. *Citire*, performance, Socolari, 2009
12. *Instrument*, 66,5x28x29cm, lemn, metal, carte, 2009
13. *Cartea arhitectului*, 31,5x32x13cm, lemn, 2012
14. *Carte de muzică*, 37x22x13cm,lemn, metal, 2012
15. *Cartea flautistului*, 31,5x32x14,5cm, lemn, metal, 2012
16. *Cartea pielarului*, 31x34x13cm, lemn, metal, 2012
17. *Carte de rugăciuni*, 29,5x24,5x17cm, 2006
18. *Pernă*, 23,5x24x5cm, lemn, carte, 2005
19. *Interior*, 116x160cm, ulei pe pânză
20. *Dual*, 33,5x33x12,5cm, 2009
21. *Cartea poștașului*, 31,5x30,5x18cm, lemn, carte, 2012
22. *Cartea tekarului*, 31x34,5x14cm, lemn, metal, 2012
23. *Biblioteca*, 59,5x20x19,5cm, lemn, carte, metal, 2012

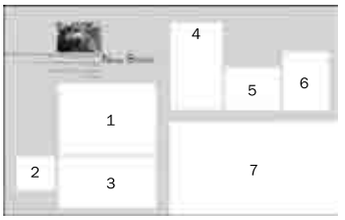


p. 102-103
24. *The Bag*,50,5x39x20cm, 2003
25. *Timbru vocal*, 84x84cm, lemn, metal, 2012
26. *Mașina de scris*, 11x29,5x28,5cm, 2004
27. *Portativ*, 82x34x10cm, 2009
28. *Vis*, 46x40x24cm, 2010
29. *La*, 126x23,5x77cm, lemn, metal, 2010
30. *Muzical*, 36x27x21cm, lemn, cupru, 2009
31. *Scaun III*, 58,5x19x18,5cm, lemn, neferos, 2005
32. *Deaf Words*, 46x45x34,5cm, 2005
33. *Chair III*, 49x12.5x11cm, lemn, 2005
34. *Scaunul*, 23,5x27x27cm, lemn, 2005
35. *Altar*, 25x23x19,5cm, 2008
36. *Scaun*, 12,5x15,5x16cm, 2008
37. *Turn*, 225x83cm, 2010

Horia Bojin

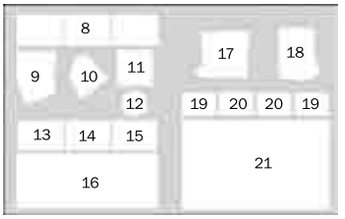
p. 104-105
1. Ciclul „Păsările şi gândurile”, lemn, piele, 2008
2. Ciclul „Dialog”, lemn patinat, 2010
3. Ciclul „Himere”, piatră, 2011
4. Ciclul „Păsările şi gândurile”, lemn, piele, 2008

p. 106-107
5. Ciclul „La pas”, bronz, 2008
6. Ciclul „Păsările şi gândurile”, lemn, piele, 2008

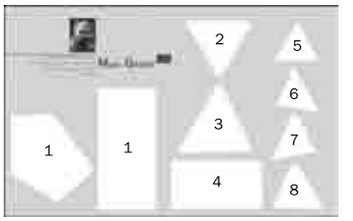


Nada Stojici

p. 108-109
1. *Timp*, 86x168x9cm, lemn, 2009
2. *Arhivar* , 34x28x38cm, lemn, 2012
3. *Timp roşu*, 86x184x9cm, lemn, 2011
4. *27-4-27* (detaliu), 30x30x10cm, lemn, 2007
5. *Tainiță,* 24x24x30cm, lemn, 2009
6. *Poveste,* 26x26x5cm, lemn, 2012
7. *27-4-27,* 280x160x10cm, lemn, 2007

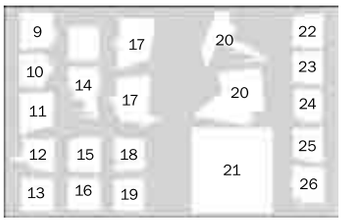


p. 110-111
8. *Verticală în vers alb,* 160x80cm, desen pe calc, 2009
9. *Taina seminței*, 32x28x32cm, lemn, 2011
10. *Tainiță,* 53x60x62cm, lemn, 2005
11. *Miercuri,* 24x24x9cm, lemn 2009
12. *Înger,* 17x17x17cm, bronz, 2009
13. *Trepte solare*, 19x16x24cm, bronz,2009
14. *Matrice-fruct,* 23x20x32cm, bronz, lemn, 2009
15. *Taina seminței,* 32x28x32cm, 2005
16. *Eon,* 16x20x21cm, gips 2010
17. *Casa roşie,* 26x28x26cm, lemn, 2006
18. *A IV-a poruncă,* 19x19x21cm, lemn, 2009
19. *Eon,* 16x21x19cm, aluminiu, 2012
20. *Eon,* 18x20x25cm, aluminiu, 2012
21. *Tainițe,* 30x30x7cm, lemn 2011

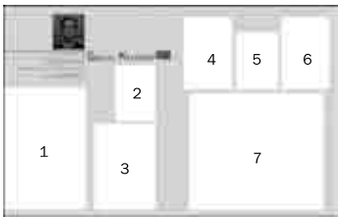


Matei Gaşpar

p. 112-113
1. *XO*, tehnică mixtă, 150x150x150cm, 2007
2. *Proiect* 1, tehnică mixtă, latura 60cm, 2011
3. *Fructul oprit*, tehnică mixtă, latura 60cm, 2011
4. *Tensiuni*, metal, latura 300cm, 2008
5. *Proiect 2*, tehnică mixtă, 60x60x15cm, 2011
6. *Convergențe* 2, tehnică mixtă, 60x60x20cm, 2011
7. *Reflecție 5*, tehnică mixtă, 60x60x15cm, 2011
8. *Promisiune*, tehnică mixtă, 60x60x20cm, 2011



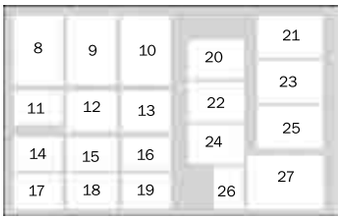
p. 114-115
9. *Modus vivendi* 6, tehnică mixtă, 60x60x30cm, 2011
10. *Modus vivendi* 1, tehnică mixtă, 60x60x30cm, 2011
11. *Ipostaze*, tehnică mixtă , 60x60x20cm, 2011
12. *Ofrandă 3*, tehnică mixtă, 60x60x60cm, 2011
13. *Modus vivendi 2*, tehnică mixtă, 60x60x25cm, 2011
14. *Ofranda*, tehnică mixtă, 200x200x300cm, 2011
15. *Modus vivendi 4*, tehnică mixtă, 60x60x25cm, 2011
16. *Modus vivendi 5*, tehnică mixtă, 60x60x25cm, 2011
17 *Urcați!*, tehnică mixtă, 200x200x100cm, 2011
18. *Reflecție* 2, tehnică mixtă, 60x60x25cm, 2011
19. *Reflecție* 4, tehnică mixtă, 60x60x25cm, 2011
20. *Reazem*, tehnică mixtă, 20x200x200cm, 2011
21. *Alter ego*, tehnică mixtă, 200x200x200cm, 2008
22. *Convergențe 3*, tehnică mixtă, 60x60x20cm, 2011
23. *Convergențe 4*, tehnică mixtă, 60x60x10cm, 2011
24. *Alfabet*, tehnică mixtă, 60x60x15cm, 2011
25. *Reflecție 7*, tehnică mixtă, 60x60x30cm, 2011
26. *Desferecare*, tehnică mixtă, 60x60x25cm, 2011



Gabriel Kelemen

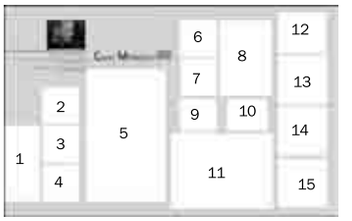
p. 116-117

1. *Pocal* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2009
2. *Cap vortex* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2010
3. *Om fenotipal* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2009
4. *Venus,* sculptură, poliester, 40-20-20cm, 1999
5. *Lemniscata* fotografie din ciclul „Unde staționare” 2005
6. *Prințesa Y,* sculptură, poliester, 33-17-15cm, 1999
7. *Octava Arhetipală* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, fotografie, 21-29 cm, 2009



p. 118- 119

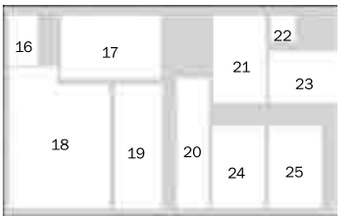
8. *Originea formelor 1* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2009
9. *Originea formelor 2* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2009
10. *Vibrație formă simbol* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2009
11. *Unda lui trei* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29cm, 2007
12. *Vortex sferic 4 feminin-masculin* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21-29 cm, 2005
13. *Labirint policrom,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2005
14. *Pareidolie Pentagon,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2005
15. *Labirint policrom,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2005
16. *Pareidolie labirint,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2005
17. *Pentaclu monocrom,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2007
18. *Labirint policrom,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2007
19. *Labirint policrom,* fotografie din ciclul „Fluidopolis”, 2008
20. *Pâlnia vidului,* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2009
21. *Magnolia vortex* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29 cm, 2010
22. *Lemniscata Venus* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2005
23. *Passiflora vortex* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2011
24. *Peronopsis fluida* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2004
25. *Iphiclides podalirius concentric* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2010
26. *Inachis Io computație* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2010
27. *Sămânță fluidă* din ciclul „Universalitatea principiului sferă-spirală”, tehnică mixtă, desen, 21x29cm, 2006



Camil Mihăescu

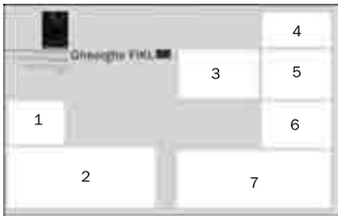
p. 120-121

1. Ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 130x215cm, 2008
2.-15. Ciclul „Revelatio - anatomia spiralei”
2. *ἀεὶ ὁ θεὸς ὁ μέγας γεωμετρεῖ τὸ σύμπαν, Întotdeauna Marele Dumnezeu aplică geometrie tuturor lucrurilor*, fotografie şi desen, 50x50cm, 2010-2012
3. *A caelo usque ad centrum, Din cer până în centru*, fotografie şi desen, 50x50cm, 2010-2012
4. *ἡ φύσις οὐδὲν ποιεῖ ἄλματα*, *Natura nu face salturi*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
5. *χαλεπὰ τὰ καλά*, *Lucrurile frumoase sunt greu de obținut*, fotografie şi desen, 100x70cm, 2010-2012
6. *τὰ πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει*, *Totul curge, nimic nu e fix*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
7. *λάθε βιώσας*, *Trăieşte ascuns*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
8. *ἄνθρωπος μέτρον*, *Omul e măsura tuturor lucrurilor*, fotografie şi desen, 100x70cm, 2010-2012
9. *κτῆμα ἐς ἀεί*, *Posesia eternității*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
10. *ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ*, *Sine qua non*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
11. *κιβωτός*, *Arcă*, fotografie şi desen, 100x70cm, 2010-2012
12. *Ab aeterno*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
13. *ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσίτω*, *Pe cei neinstruiți în geometrie nu-i lăsați să intre*, fotografie, 50x50cm, 2010-2012
14. *μὴ μοῦ τοὺς κύκλους τάραττε*, *Nu-mi distrugeți cercurile,* fotografie, 50x50cm, 2010-2012
15. *Γόρδιος δεσμός*, *Nodul gordian*, fotografie şi desen, 50x50cm, 2010-2012



p. 122-123

16. *Vision*, fotografie, 50x27cm, 2008
17. *Nod*, din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 130x215cm, 2008
18. Ciclul „Violoncel - o viziune a sunetului”, fotografie şi desen, 100x70cm, 2012
19. Ciclul „Exerciții de zbor”, fotografie, 70x50cm, 2008
20. *Meditație*, din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 3600x215cm, 2007
21. *Construind*, din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 130x215cm, 2008
22. *Antic* (detaliu), din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 130,x215cm, 2008
23. *Viziune III*, din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 200x130cm, 2007
24. *Viziune I*, din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 130x215cm, 2007
25. *Viziune II*, din ciclul „Imagini ale timpului”, tehnică mixtă, 130x215cm, 2007

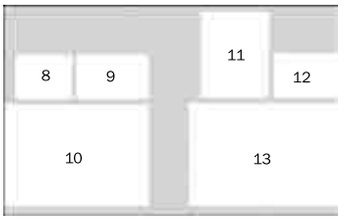


Gheorghe Fikl

Ciclul „Intrigi vizuale”, ulei pe pânză, 2005-2012

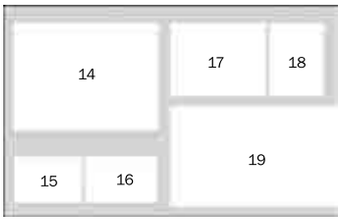
p. 124-125

1. *Scenă cu Bull Terrier* , 60x50cm
2. *Scenă cu Bull Terrieri – dialog de lux*, 200x80cm
3. *Cal singur la Socolari*, 300x175cm
4. *Bull Terrier la vânătoare de aripi* , 100x50cm
5. *Ogarul la vânătoare de aripi* , 230x200cm
6. *Leda neagră*, 120x100cm
7. *Pictorul cu aripi şi Leda neagră*, 280x110cm



p. 126-127

8. *Neo-Altamira*, 250x200cm
9. *Neo-Altamira*, 280x180cm
10. *Neo-Altamira-Post-Vatican*, 280x190 cm
11. *Taurobolium mitraic*, 250x200 cm
12. Pictorul în faţa pânzei *Neo-Altamira-Post-Vatican*
13. *Taurobolium Post-Vatican*, 300x205cm



p. 128-129

14. *Păuni (Phasianidae) la Kremlin*, 220x170cm
15. *Thanksgiving Day şi păun*, 170x220cm
16. *Păuni (Phasianidae) la Havana antequem Moncada*, 280x180cm
17. *Curci (Meleagris gallopavo) - Grand Opera Paris*, 210x140cm
18. *Turmă de oi în pod de lux*, 250x200cm
19. *Taurobolium mitraic*, 306x185cm