

IOAN AUREL MUREȘAN

APUD MAGISTER

TEXTE CRITICE

Pia Brînzeu

Liviana Dan

Ramona Novicov

FANTEZII PENTRU PICTURĂ

Sorina Jecza

2021

CUPRINS

9	Pia Brînzeu ÎNTRE IMAGINI ȘI CUVINTE: UN JOC POSTMODERN
13	Ramona Novicov TIZIAN, FRAGONARD, DUCHAMP... AND ALL THAT JAZZ
18	Sorina Jecza / Ioan Aurel Mureșan ACTEON ȘI SPECTACOLUL PRIVIRII / ACTEON ȘI NIMFELE. APUD TIZIAN 20
24	BALETUL MORȚII NEMURITE / MOARTEA LUI ACTEON. APUD TIZIAN 26
30	FULGERE ALERGÂND ÎN ALBASTRU / FURTUNA. APUD GIORGIONE 32
36	DIN UMBRĂ, MARELE SFORAR / LEAGĂNUL. APUD FRAGONARD 38
42	CUM SĂ ȚII UN NUD ÎN TABLOU / NUD COBORÂND O SCARĂ. APUD DUCHAMP 44
48	MAREA DESPĂRȚIRE / LUNTREA LUI CHARON. APUD PATINIE 50
54	BULGĂRELE DE FOC / COLOSUL. APUD GOYA 56
60	CE VEDE PICTORUL ÎN EL ÎNSUȘI / CĂLĂTOR DEASUPRA NORILOR. APUD CASPAR DAVID FRIEDRICH 62
66	SINGURĂTATEA ÎN GRĂDINA DE MĂSLINI / ISUS ÎN PĂDUREA GHETSIMANI. APUD BELLINI 68
72	ISPITIREA / IISUS ÎN PUSTIE - ISPITA. APUD DUCCIO DI BUONINSEGNA 74
78	AUTODEVORAREA / SATURN. APUD GOYA 80
84	BRÂIE DE CURCUBEU / ISPITIREA SF. ANTONIE CEL MARE. APUD GRÜNEWALD 86
90	SF. SEBASTIAN / SF. SEBASTIAN. APUD MANTEGNA 92
96	CĂLĂTORIA PRIVIRII / STÂNCILE DE CRETĂ. APUD CASPAR DAVID FRIEDRICH 98
102	LUMEA À REBOURS / LUMEA CHRISTINEI. APUD ANDREW WYETH 104
108	CĂDEREA ORIZONTALĂ / CASCADA. APUD RUBENS 110
114	BALETUL DE PE URMĂ / MOARTEA LUI SARDANAPAL. APUD DELACROIX 116

120	L’ATELIER C’EST MOI / ATELIERUL ARTISTULUI. APUD COURBET 122
126	LA GRANDE BELLEZZA / LA GRANDE BELLEZZA. APUD FONTAINBLEAU 128
132	PERENITATEA GRAȚIEI / TREI GRAȚII 134
138	LA GRANDE ILLUSION / LA GRANDE ILLUSION. APUD WATTEAU 140
144	NOAPTEA LUMINATĂ / VÂNĂTOAREA NOCTURMĂ. APUD UCELLO 146
150	CODA
152	Sorina Jecza RECAPITULATIO
169	Liviana Dan JURNALUL, NOSTALGIA ROZ ȘI ETERNITATEA
172	CONTRIBUTORI
173	BIOGRAFIA ARTISTULUI

ÎNTRE IMAGINI ȘI CUVINTE: UN JOC POSTMODERN

PIA BRÎNZEU

Scriitorii și artiștii, fie ei pictori, sculptori sau muzicieni, s-au întors dintotdeauna cu plăcere la capodoperele marilor înaintași. Au făcut-o prin aluzii, citate, imitații sau parodii, abordând în maniera lor proprie subiecte mai mult sau mai puțin cunoscute. Plasându-și producțiile într-o țesătură comună cu cea a predecesorilor, și-au alăturat numele de cel al marilor creatori. Spre binele amândurora.

Analizată de teoreticieni cunoscuți, intertextualitatea — cu precădere cea literară — a fost abordată din punct de vedere retoric, politic sau postcolonial: s-au inventat noi concepte, precum cel de „rețea”, dezvoltat de Michel Foucault, sau cel de „rizom”, aparținând lui Gilles Deleuze și Felix Guattari; s-a analizat trecerea de la un sistem la altul și felul cum se combină vechiul text cu noua sa reprezentare, subliniind în repetate rânduri că acesta din urmă, fie că este vizual sau verbal, nu se reduce doar la o țesătură de citate, ci se conturează ca o zonă fertilă a nașterii și cultivării rezonanțelor. Adică a unei prolificități imitative, neastâmpărată și plină de surprize.

Oricare particulă a seriei intertextuale, văzută în evoluția ei de undă — pentru că intertextualitatea a fost abordată mai nou și din perspectiva fizicii cuantice —, își redesenează granițele ori de câte ori este imitată și se inscripționează altfel decât așa cum a fost compusă inițial. Actul rescrierii face mai mult decât să parafrazeze ceea ce s-a spus deja odată: el găsește tăcerile textului și le transformă în surse inepuizabile de inspirație, făcându-le să ricoșeze printr-o rafinată nuanțare a semnificațiilor. În plus, regândirea unei opere *déjà vu* sau *déjà lu* poate fi o experiență aventuroasă. Textul nou se împlinește prin chiar potențialitățile sale: încercarea autorului de a surprinde secretele acțiunii originale, răsturnarea unghiului de înțelegere a unui context cunoscut, atitudinea nouă, admirativă sau parodică, sunt elemente ce îmbogățesc spațiul intertextual și afectează atât opera de la care se pleacă, cât și toate celelalte opere care au fost sau urmează să fie create după modelul ales.

În albumul APUD MAGISTER, lucrurile prezentate mai sus se amplifică și se îmbogățesc printr-o intertextualitate dublă, mai puțin obișnuită: Ioan Aurel Mureșan reia o creație a unui pictor clasic într-o manieră cu totul originală și Sorina Jecza oferă, în comentariile sale, o interpretare literară și critică surprinzătoare a celor două tablouri. O strategie inedită și de succes. Pentru a o teoretiza mai bine, putem recurge la un termen tehnic mai puțin cunoscut,

ekphrasis, care desemnează traducerea unei imagini în cuvinte. De obicei se referă la descrierea verbală a unei singure imagini și nu a două tablouri, așa cum o face Sorina Jecza, hotărâtă să încerce, printr-un *ekphrasis* dublu, o transpunere semiotică mai puțin obișnuită.

E adevărat că până acum s-au cultivat frecvent atât intertextualitatea literară, cât și cea artistică, dar rareori au fost practicate împreună. Exemplele abundă: cel mai celebru este seria „gânditorilor”, începută în epoca neolitică cu *Gânditorul* de la Cernavodă, cel mexican al culturii Nayarit sau cel grecesc de la Larissa, imitați de Michelangelo și Rodin. Salonul parizian de pictură al anului 1863 a refuzat ca vulgar tabloul *Olympia* de Édouard Manet, o replică, ajunsă și ea astăzi o celebritate, a lui *Venus din Urbino* pictată de Tizian. Piesa *Hamlet* de William Shakespeare a fost reluată în alte variante de Tom Stoppard, Salman Rushdie, John Updike, Ian Mc Ewan și Marin Sorescu, iar *Furtuna*, de W. H. Auden, Aimé Césaire, Margaret Atwood și Marina Warner, printre multe alte celebrități. Dar cu toții au făcut-o separat. Nu ca în albumul de față: aici fiecare producție din noua serie amplifică tabloul original și creează un spațiu inedit, unde acesta este conturat altfel, mai modern și mai îndrăzneț; în paralel, interpretările imaginilor în cuvinte imprimă spațiului intersemiotic o altă forță, cea a unui *ekphrasis* puternic și subtil. Iar suprapunerile vizual-verbale neașteptate ale celor doi autori încântă și cuceresc.

De fiecare dată, tabloul ales de Ioan Aurel Mureșan devine altceva: substanța sa emoțională, atmosfera compozițiilor și identitatea personajelor sale formează o altă realitate, insolită și atrăgătoare. Iată, de pildă, Fantezia nr. 16, *Căderea orizontală*, concepută după *Căderea îngerilor rebeli* de Peter Paul Rubens: îngerii lui Ioan Aurel Mureșan sunt doar niște oamenii obișnuiți, urmăriți în căderea lor de Arhanghelul Mihai și de mulți alți privitori. Să fi căzut și aceștia din urmă, deși acuma stau în picioare? Înseamnă că ne prăbușim și noi, cei așezați în spatele tabloului, ca „parte a baletului ce-și țese ființa în pânza destinului”, așa cum se întreabă Sorina Jecza? Nu poți dezlega înțelesurile celor două tablouri, ne asigură ea, temându-se că suntem pătrunși de fiorul neliniștitor al incapacității de a pătrunde corect ceea ce vedem. Dar noi nu vrem decât să ne delectăm, să savurăm darul făcut de marii pictori, prin culorile și cuvintele lor, celor dispuși să-i admire. Sau să observăm cum lectura intertextuală declanșează o dependență nostalgică față de persoanele ce populează tabloul luat ca model.

Animând prin talentul lor imagini bine cunoscute, atât Ioan Aurel Mureșan, cât și Sorina Jecza conturează o altă poveste. Cum o fac? „Într-o explozie de bucurie”, ne spune Sorina Jecza în Fantezia nr. 4, *Din umbră, marele Sforar*, reluată după *Leagănul* lui Jean-Honoré Fragonard. Și cum se reușește așa ceva? Simplu, ne explică tot ea, dacă știi să de/construiești și să interoghezi, dacă ești pitit chiar în tablou pentru a manipula mai bine ceea ce vezi. În cazul acesta, o tânăra

dându-se cu leagănul. În varianta lui Ioan Aurel Mureșan nu se mai vede o frumoasă a secolului al XVIII-lea, ci doar o siluetă. Suntem liberi să ne imaginăm tot ce dorim, să intrăm în jocul contemporanului nostru sau, de ce nu?, să continuăm drumul transformărilor verbale propuse de Sorina Jecza: putem să ne imaginăm o altă poveste ce ar putea sta la originea celor două tablouri, să adăugăm un citat dintr-un poem, să asociem tablourile cu o simfonie, să ne gândim la profunzimi psihanalitice sau să facem multe, multe alte lucruri năstrușnice dacă avem imaginație și talent.

La fel de bine putem să alegem și un alt tablou. De pildă, *Îmbarcarea spre Cytera* a lui Jean-Antoine Watteau. În Fantezia nr. 21, *La grande illusion*, Ioan Aurel Mureșan citește „cu luciditate”, tabloul lui Watteau, se uită atent la el și îl „străvede”: răsfățat „sub plasa iluziei”, „schimbă cursul poveștii” și lasă „jocul să curgă” altfel, conferind figurilor cunoscute o alură neconvențională. De parcă totul ar fi un vis.

Dacă admirăm în detaliu toate „fanteziile” celor doi autori, precum și „revizitățile” lui Goya de la final, înseamnă că le acceptăm invitația de a reflecta asupra felului cum sunt îmbinate imaginile de odinioară cu cele de acum, frumusețile de pe alte meleaguri cu cele de aici, de pe la noi. Plutind meditativ pe undele intertextualității, fie că intenționăm să savurăm doar o lectură încrucișată sau să continuăm, printr-o nouă interpretare, lanțul țesut deja în acest album, rezultatul va fi întotdeauna satisfăcător: vom înțelege mai bine cum putem dărui altcuiva visarea noastră cea de toate zilele...

TIZIAN, FRAGONARD, DUCHAMP... and All That Jazz

RAMONA NOVICOV

All Art Have Been Contemporary

Maurizio Nannucci

APUD MAGISTER este o minunată tentativă de a construi o ecluză între spiritul ce a animat arta secolelor trecute și spiritul artei contemporane. Cum traduci în limbaj vizual contemporan mesaje ce, încifrate în metode, tehnici și viziuni istorice, nu mai pot răzbate în imaginarul lumii de azi? Cum poți pătrunde în Cercul Marilor Maeștri, de oriunde și de oricând vor fi fost ei?

Spirit profund reflexiv, modelat de o vastă cultură vizuală și literară, Ioan Aurel Mureșan a fost atras în mod firesc de compania pictorilor din perioadelor turbulente prin care se încheiau, problematic, marile epoci ale imaginii triumfătoare. Lumea în care s-a aventurat, pe deplin stăpân pe propria sa măiestrie și știință fabulatorie, a fost cea a pictorilor din interval, greu de clasat, de felul tenebroșilor, decadentiștilor, vizionarilor. Nu e de mirare că dialogul este deschis de Tizian și Giorgione. Prin ei, Mureșan ne amintește că manierismul se manifestă ca prim fenomen de contracultură al spiritului modern, sedus de comentariul critic. În fond, APUD MAGISTER este un vast și intim comentariu critic, o coborâre abruptă în punctul de naștere al conceptului pictural, acolo unde e posibilă transmutarea ideii genuine în alt limbaj.

În *Furtuna*, punând filtrul secolului XXI peste filtrul manierist al lui Giorgione - el însuși un critic al Renașterii -, Mureșan oferă privirii contemporane ipostaza nudă a schemei tabloului, o dezbracă de vertijul perspectival, precum și de aura clar-obscurului. În bună tradiție manieristă, îi păstrează compoziția excentrică, cu miezul golit de evenimente picturale, cu punctul de fugă dizolvat într-un fundal dramatic, dar amplifică și mai mult ambiguitatea personajelor, misterioase *ab initio*: el e o umbră marțială, ea e o nimfă într-o crisalidă. Ca într-un horoscop, proiecția lor abstractă rămâne vizibilă în lamelele celor două fulgere, energii distincte unite de același cer. Dincolo de rupturi de spații, dincolo de sincope de timp, totul se contrage și fuge într-un plan de fundal, pur abstract, deci etern și imuabil. Ce doi au devenit două filamente incandescente pe un cer tenebros, de început sau de sfârșit de lume: ce poveste de dragoste poate aspiira la mai mult?

Dar nu *Furtuna* deschide galeria *d'après*-urilor, ci Acteon, unul dintre personajele cele mai dramatice ale imaginarii manierist. Tizian reprezintă ambele ipotaze ale destinului său, intrând în jocul metamorfozelor, al limitelor lumii vizuale, al unui subtil erotism și al furiei zeilor.

ACTEON ȘI CLONDIRELE CU APĂ DE TRANDAFIRI

Lui Tizian, Acteon îi apare ca un simbol al relației nimicitoare Eros-Thanatos, când cele două forțe stihiale se ating, cabrându-se, tangențial. Val contra val, putere contra putere. Tizian a pictat trupurile nimfelor și al zeiței lor în chip de vase comunicante, retorte șerpuitoare alunecând printre penumbre. Pătruns intempestiv și accidental în imagine, tânărul păstor a tulburat apele frumuseții eterne cu privirea lui de muritor, așa încât, în clipa în care a pășit dincolo de cortina misterului, chipul său a intrat deja în umbra morții. Știind bine, ca orice zeităte, că misterul marchează ultima limită a cunoașterii, Diana a trebuit să-l ucidă pentru că a încălcat această limită în mod primejdios, chiar dacă cu absolută inocență. Acteon devine, astfel, una dintre victimele puterii misterioase a privirii. Dar, în același timp, iubit și răscumpărat de pictori, devine și unul dintre eroii ei.

Această misterioasă forță a văzului intrigă orice sensibilitatea artistică. Pictorii, prin definiție, sunt cei mai expuși acestei provocări. Până unde ne este permis să vedem, până unde ne putem apropia cu simțurile noastre fragile de forțele obscure ale lumii, de ce și cum funcționează acea cenzură transcendentă, cum o numea Lucian Blaga? Ioan Aurel Mureșan reia cu o anume febrilitate tema lui Acteon, dar o dezbracă de veșmântul senzualității, părând a ști să activeze cel de-al treilea ochi, cel ofidian. Privită prin el, imaginea devine tot mai rece, mai conceptuală, asemeni unui elixir răcit în retorte, anihilând penumbrele molatice ale manierismului venețian. În *d’après*-ul lui Mureșan, trupurile sunt compuse riguros și impersonal în fanta deschisă de orizontalele registrului central, distribuite ritmic ca piesele într-un galantar. Trecută prin filtrele și retortele Erotikoniei, dulceața s-a distilat, râul bucolic a devenit o lamă de gheață, trupurile nimfelor au devenit fiole cu apă de trandafiri, crisalide întoarse cu spatele, asemeni cărților de joc, înainte de a începe jocul. Zeița e și ea printre ele, încă nemanifestată ca stihie. Etapă cu etapă, zi după zi, imaginea a înghețat progresiv, s-a structurat în registre și muchii tot mai nete, tot mai dramatice, mai alungite, mai dematerializate. Aerul încins al penumbrelor a devenit tot mai clar și mai rarefiat, imaginea a devenit tot mai tăcută și mai cristalizată, căci duhul luxuriei a părăsit locul acela sacrificial. Dincolo de pădurea de oțel, bărbatul cu chipul umbrit tace și el, căci știe că haina inocenței i-a rămas agățată în sulilele celuilalt tărâm.

GRAZIE, MAESTRO

Anunțata moarte a lui Acteon e un act ce, prin voia autorului, se suspendă, pentru că nu mai are unde să se întâmple. Grațierea se face prin cristalizarea formei în vid, într-un stop-cadru perfect. Timpul este oprit în clipa de *acum*, ce nu are istorie. La fel ca în viziunile lui Pontormo, formele își pierd gravitația, legile fizicii nu mai au puterea să le fixeze în cadre pământești. Fără cauzalitate, deci fără legătura între un eveniment și altul, sacrificiul nu se mai poate săvârși, căci

nu mai are sens. Diana nu mai poate intra în spațiul golit de timp, nu mai poate acționa direct în lumea muritorilor. Zeița rămâne dincolo de ea, neîntrupată, prezentă doar în forma ei selenară, abstractă, de câmp magnetic. Suspendând timpul și spațiul, golindu-le de suflul vieții, deci și de cel al morții, pictorul îl mântuie pe Acteon. Folosind magistral *flashforward*-ul, Mureșan îl aduce pe condamnat într-un câmp pictural protector, unde nici zeii, nici moartea nu mai pot pătrunde.

BLOW-UP

Interpretarea *Leagănului* lui Fragonard generează un fel de arc voltaic între libertinajul rococo și exuberanța epocii *Swinging sixties*. Regizorul e prezent în imagine, atent la fiecare detaliu, gesturi, planuri scenografice. De data aceasta, privirea nu mai are tabu-uri mortale, ca în imaginarul manierist, ci se lasă în voia descoperirii *dessous*-urilor învolburate, cu priviri atrase magnetic de *sex-appeal*-ul *underwear*. În spațiul pictural tensionat prin linii de forță dinamice, Mureșan aduce în scenă minijupa clopot, redevenită personaj eclatant prin culoarea ei de neon. Noul *look* impus prin roșul electric irumpe în verdurea rece, a cărei prezență trezește amintirea parcului foșnitor din filmul lui Antonioni, *Blow-up*. O culme a deliciioaselor obrăznicii este atinsă în stop-cadrul prin care condurul roșu, aruncat în aer chiar sub nasul faunului cu flaut dublu, trezește, printr-un hohot de râs, simțurile adormitei Antichități greco-romane.

RECURSUL LA METODĂ. PINK IS THE NEW BLACK

Prin Duchamp, algoritmul practicat în picturile anterioare devine evident. Duchamp cuantifică fluxul mișcării, îl îngheață și îl obiectivează în cadre distincte, golindu-l de senzualitate, dar amplificându-l la infinit prin ritmul repetitiv. În acest fel, imaginea își dezvăluie alchimia: punctul de plecare este un *d’après* (aici, experimentele fotografice), procesul e unul de răcire și fragmentare a imaginii în module sau unități suspendate de timp și spațiu. Ruperea legăturilor cauzale prin fragmentarea imaginii inițiale în stop-cadre cere, în final, recompunerea ei într-o formulă de ieșire spre o nouă poveste, de data aceasta tradusă în limbaj vizual contemporan. *Pink is the new black*. Mureșan aplică această metodă algoritmică când procesează *d’après*-urile în *flat design*, independent de tema aleasă, asigurând noii imagini un grad suficient de ridicat de abstracție și, simultan, un grad suficient de seducție figurativă.

Dar, dincolo de metode, de modele, de constante, pictura sa scapă mereu din propriile ei tipare, alunecă spre alte lumi ce apar din tenebrele altor lumi, și mai adânci, și mai imprevizibile, și mai incifrate. Abisul întunecat în care sfârșesc imaginile mirabilelor întâlniri cu maestrul poate fi premisa unei noi aventuri de dincolo de imagine.

ACTEON ȘI SPECTACOLUL PRIVIRII

Fantezia nr. 1 pentru pictură



Începută în martie 2020, prima lucrare a ciclului APUD MAGISTER urma ciclului *Erotikonia*, expus la muzeul din Oradea. Vlăguit de combustia creatoare care-l consumase, pictorul ajunsese să recunoască: *Nu mai vreau expoziții... Aș vrea, probabil, un singur tablou, acela cu Acteon...*

Nefericita istorie a tânărului vânător ce a surprins-o pe zeița Diana scăldându-se, goală, alături de nimfele ce o însoțeau, o știam din *Metamorfozele* lui Ovidiu. El povestește cumplita pedeapsă a răzbunătoarei zeițe ce l-a transformat pe Acteon în cerb, lăsând să fie ucis de propriii săi câini.

Și atunci, întrebarea legitimă: de ce această alegere... Ce poate reprezenta personajul mitologic pentru un artist care a stat în preajma frumuseții, până i-a epuizat întreaga splendoare?

Luând modelul lui Tizian, desface povestea miticei pedepse în două: în prima pânză figurează spectacolul arătării nimfelor. Plasate în registrul central al tabloului, trupurile goale se scaldă într-o delicată poezie a candorii. Sugestia este abia conturată, un fluid trece parcă din istoria ce tocmai se consumase în tărâmul Erosului, în noul spațiu pictural. Linii clare separă friza dominată de mătasea trandafirie a pielii nimfelor, de celelalte două registre. Deasupra, verzuri bogate, tușe largi sugerează explozia vitală a pădurii, trama pe care se țese povestea. În registrul inferior al picturii, însă, se strecoară senzuri nebănuite, imprevizibile. Compozițional, această parte ocupă aproape jumătatea inferioară a tabloului. Limbi colorate întrețes un hățiș prin care se străvăd două prezențe: în stânga, conturul unui personaj masculin văzut din spate – pe care, dată fiind trimiterea din titlu, îl identifici a fi Acteon -, iar în dreapta, profilul semeț al unei păsări exotice.

Între aceste puncte se iscă jocul multiplu al privirilor: ficele pădurii nu-și dezvăluie ochii, privirile lor sunt retrase, ascunse. Mișcarea unduioasă a corpurilor lor se oferă doar privirii aceluia ce pândește din desișuri, lui Acteon. Tot dintr-acolo răzbate uitătura tăioasă a cazuarului, traiectoria căreia se întoarce, ieșind în afara tabloului.

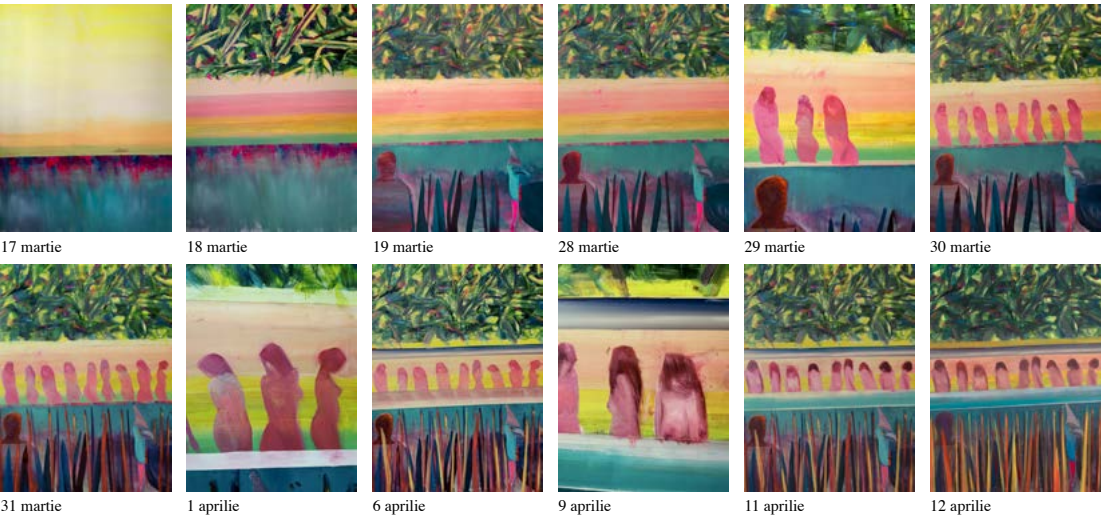
Captiv al nebănuitului spectacol, Acteon se face una cu stufărișul colorat, pătruns parcă de teama că linia subțire e doar o nălucire ce stă să piară, iar friza din mijloc e clipirea unei păreri – miraj al nașterii unei iluzii.

Spre deosebire de lucrarea lui Tizian, marcată de mișcare, în care totul este dinamic, contorsionat - aici, sursa *hybrisului* este văzul, metonimic

reprezentat de privire, de ochi. Lumea de nepătruns a imaginarului e cuprinsă între pleoapele albastre ale râului în care se scaldă frumusețea la care pământeni nu au acces, iar cel ce o stră-vede va fi condamnat să piară.

... Aș vrea, probabil, un singur tablou, acela cu Acteon...

Pictorul știa vina lui Acteon. Era și a lui. Se întâlnise pe tărâmul Erotikoniei cu nimfele, vânase frumusețea, iar acum voia să-l salveze pe Acteon, *alter ego*-ul său. Primul tablou a început povestea. Al doilea o va încheia fericit.



LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Tiziano Vecelli
Diana și Acteon, 1556-1559
ulei pe pânză, 185 x 202 cm
Colecția Galeriei Naționale, Londra și
Colecția Galeriei Naționale a Scoției, Edinburgh

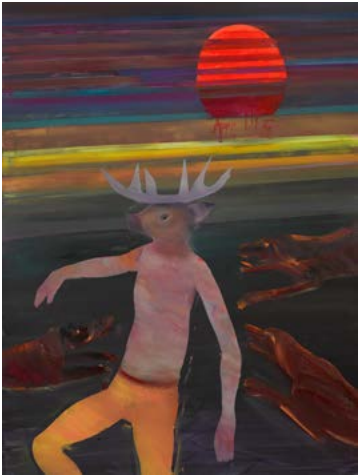
ACTEON ȘI NIMFELE. APUD TIZIAN
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





BALETUL MORȚII NEMURITE

Fantezia nr. 2 pentru pictură



În secvența a doua a poveștii lui Acteon, pictorul se desparte de Tizian, interesat de acțiunea viguroasei Diana. El schimbă accentul poveștii: în centrul compoziției se află acum Acteon, singur, purtând coarnele de cerb. De jur împrejur este împresurat de amenințarea celor trei câini. Nimic nu amintește de contextul ce a generat acest moment: pădurea a dispărut, Diana e absentă, nimfele au rămas în alt tablou, să se scalde, neștiutoare de frumusețea lor ucigașă. Doar o lună mare, roșie, ca într-un poem de Lorca, veghează, tulburător, stăpânind tabloul sub semnul thanatic al globului incandescent. Ea știe, doar, că pedeapsa ar putea să vină...

Și totuși, ea nu vine. Moartea - anunțată de secole, consemnată de istorii, descrisă de mari pictori în detaliu - e ținută de pictor la distanță. Încremenește mișcarea într-un fel de balet înghețat. Brațele vânătorului rămân suspendate în aer, picioarele desenează un gest abandonat... Câinii nu-l vor atinge. Acteon rămâne în mijlocul amenințării lor, condamnat perpetuu. Ca un memento adresat aceluia ce s-a încumetat să vadă *de nevăzutul*.

Pedeapsa a fost oprită în punctul în care stătea să se consume. Pictorul l-a salvat pe Acteon, lăsându-l pe cel care a văzut miracolul frumuseții să nemurească beatitudinea. De aceea mă întreb, *à rebours*: cine să fi fost cel ce s-a pitit în desișuri - miticul Acteon sau Pictorul însuși, pândar ce se hrănește cu spectacolul frumuseții? Așa fiind, e de înțeles de ce mai voia doar tabloul cu Acteon. Solidar cu vânătorul de frumusețe, voia să aducă o *corrigenda* la istoria morții sale. Câinii nu-l vor mai sfâșia pe Acteon. Brațele lui vor desena, mai departe, în aer, volute mișcătoare – pe când luna își va scălda purpura în poezie.

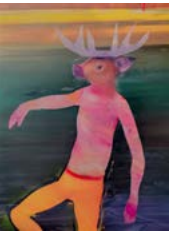
Iar taina frumuseții va rămâne prinsă în chingile eternității, ca într-un „fagure de văzduh”, cum ar mai spune Lorca: *¡Maravillosa cárcel, / cuya puerta / es la Luna! (Minunată închisoare, / a cărei ușă / e Luna!)*



2 aprilie



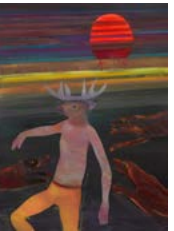
3 aprilie



4 aprilie

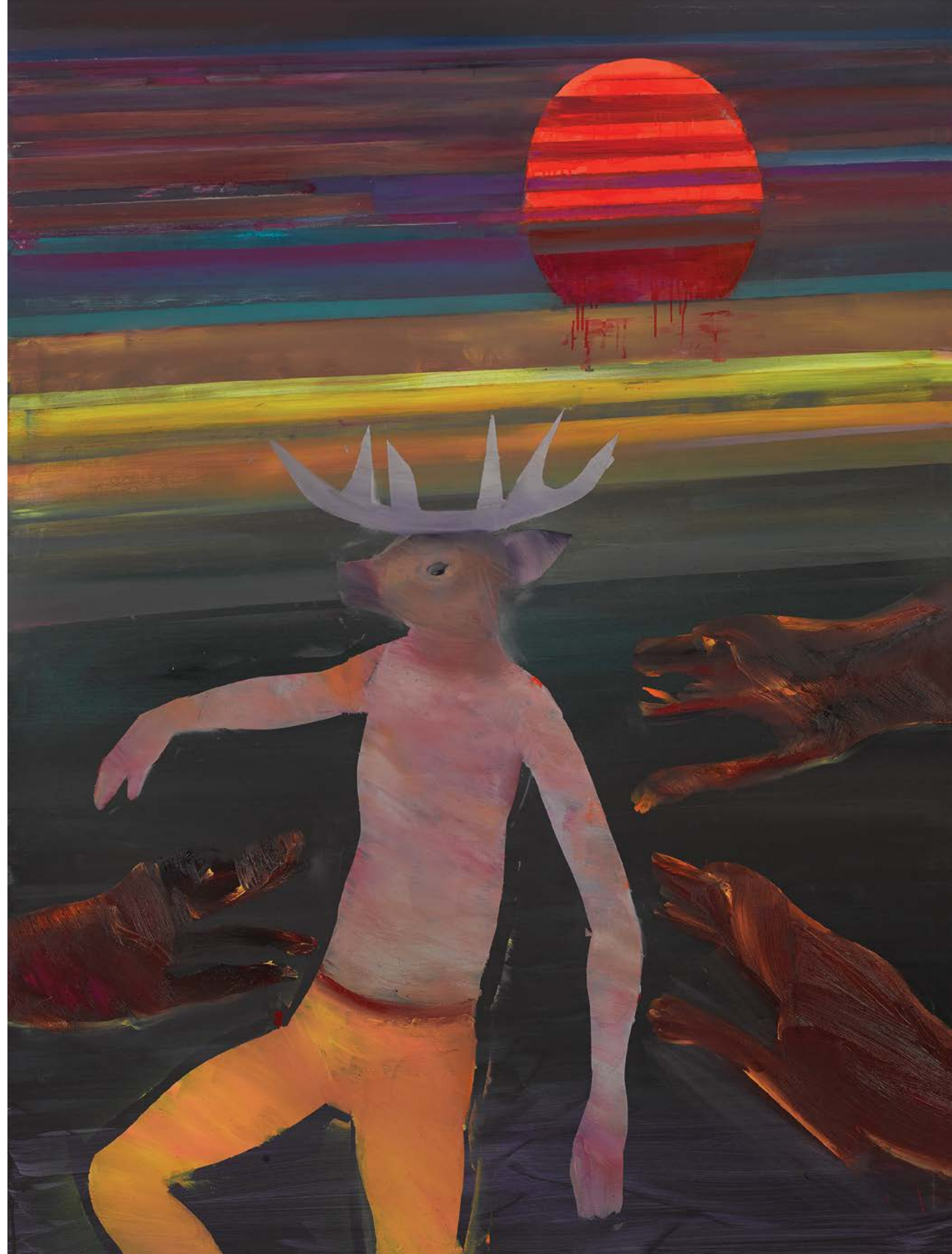


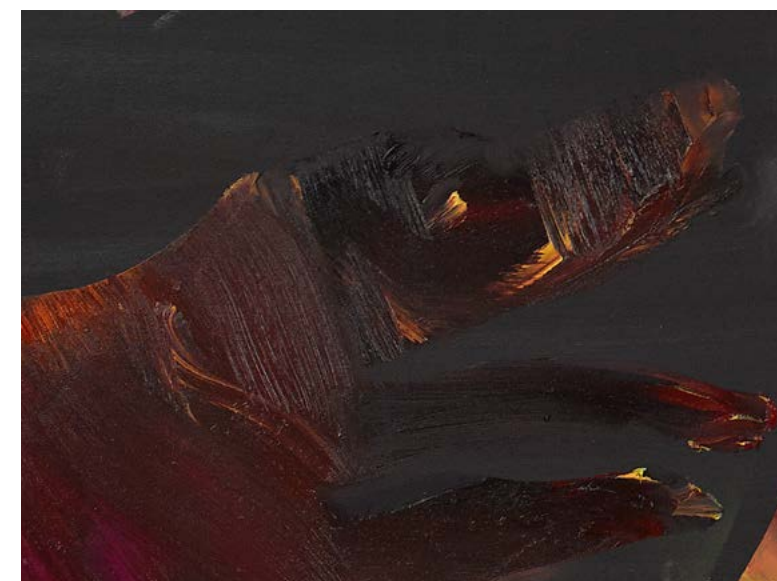
6 aprilie



14 aprilie

MOARTEA LUI ACTEON. APUD TIZIAN
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





MOARTEA LUI ACTEON. APUD TIZIAN, DETALII

FULGERE ALERGÂND ÎN ALBASTRU

Fantezia nr. 3 pentru pictură



Dialogul pictorului continuă. Îi urmez în tăcere drumul. Oglinda spre care se întoarce, spre a se scruta pe sine, e acum Giorgione.

Veneția începutului de Cinquecento. O zi cu ceruri neliniștite, în preajma furtunii – blândă, însă, încărcată de armonioasa căldură pe care o degajă figura feminină ce-și ține copilul aproape de sân. Deasupra, în înalturi, amenințarea unui fulger. Mai jos, aerul molatec, învăluitor, adastă în tainic acord pe ziduri, pe portaluri, pe podul susținut de pilaștri, pe malul ce coboară, mâlos.

Ce filtre pune pictorul M. blajinei împăcări a zilei? Trasează, întâi, tiparul, *patternul* ce susține din adâncime suprafața pânzei. Precum un topograf, așterne plasa rațiunii deasupra molcomului peisaj, curăță, lămurește, îndreaptă... Detaliile sunt înghițite în limpezimea unor linii ferme, meandrele sălbaticiei naturale se îndreaptă, dezordinea vegetală se reorânduiește. O baie luminoasă de culoare scaldă noua alcătuire în frăgezime: galbenuri crude, verzuri de neon, magenta, orange-uri abia reținute, tonuri de albastru se așază acolo unde modelul cerea nuanțe în surdină, domoale treceri, amestecuri discrete.

Remodelează apoi ciudatul raport dintre personaje: în locul enigmaticei apariții masculine ce apărea în stânga tabloului lui Giorgione pândește acum un soldat înarmat cu o pușcă, în contururi negre, la fel de enigmatic; iar femeii cu pruncul, îi substituie un nud într-o atitudine ușor absentă, ce parcă se sustrage spectacolului tocmai înscenat.

Dar dacă, la nivel terestru, comunicarea pare refuzată, sus, în albastru, e înfățișată zglobia alergare a fulgerelor-pereche ce se caută. Doi pini verticali dau chenarul celestei îmbrățișări, iar o ghirlandă de flori mărunte punctează, în ton minor, registrul înalt ce clamează, euforic, vitalitatea - ca o promisiune a marelui Geometru că ziua iar s-ar naște.



16 aprilie



18 aprilie



20 aprilie



21 aprilie



22 aprilie



23 aprilie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Giorgione
Furtuna, 1508
ulei pe pânză, 83 x 73 cm
Gallerie dell'Accademia, Veneția

FURTUNA. APUD GIORGIONE
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





DIN UMBRĂ, MARELE SFORAR

Fantezia nr. 4 pentru pictură



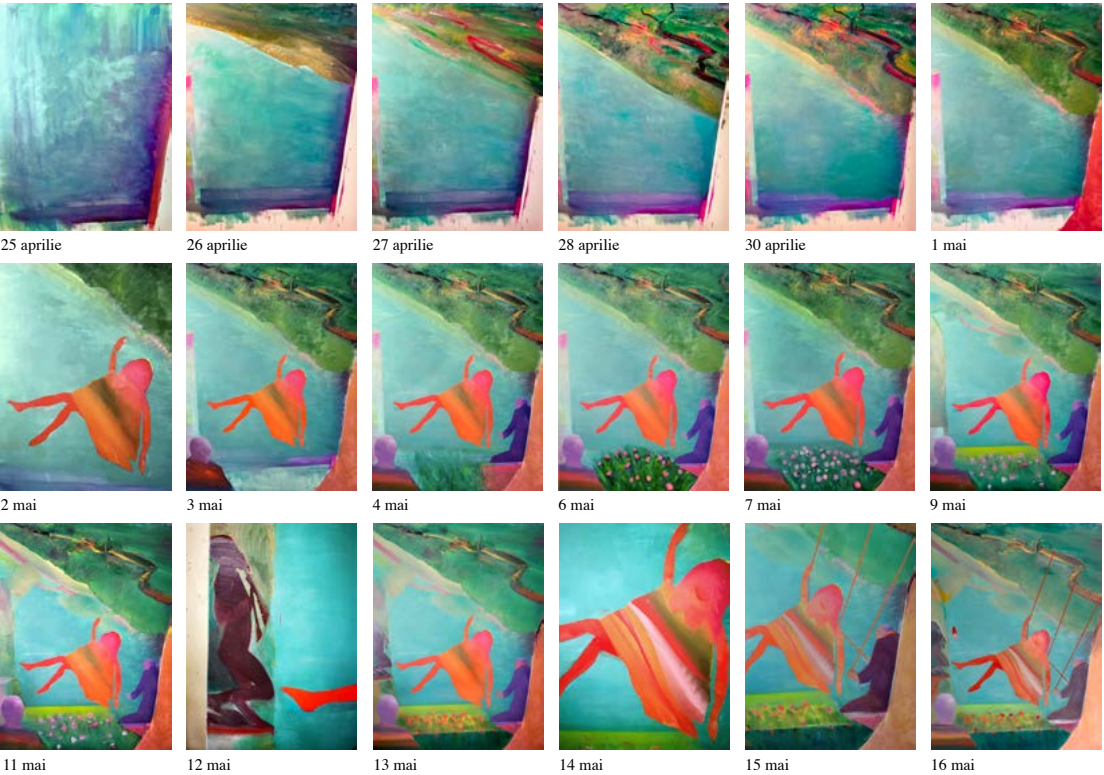
Cu lucrarea *Leagănul*, ne aflăm încă în perioada în care pictorul M., pornind de la o lucrare cunoscută din istoria artei, se menține aproape de compoziția de referință, abaterile având o deviere ce nu trădează structura de adâncime a operei de la care a plecat. Alegându-și lucrarea lui Fragonard, după criterii ce țin de o dinamică a propriei interiorități, dialoghează cu aceasta într-o explozie de bucurie.

Cum o face? Alege, la început, motivul... apoi, îl tot deconstruiește, îl interoghează... Păstrează canavaua marelui spectacol, pe care așază, unul câte unul, elementele noii scenografii. Regăsim diagonală constructivă ce menține dinamismul mișcării, recunoaștem paleta rococoului exuberant, rozurile ce freacă delicat, în cascadă, turcoazurile de peruză, prospețimea, jocul frivol al pantofiorului ce provoacă...

În cadrele pe care le respectă, însă, câtă libertate de a rescrie opera!

Pe nesimțite, pictorul se pitește în tablou. Rămâne acolo, pândind... subminând jocul facil al cochetăriei, prin distanțare. În locul statuii ce-l înfățișa, sugestiv, pe Cupidon, zeul iubirii, apare un faun, iar adoratorul ce-și manifesta, entuziast, admirația supusă, e înlocuit, printr-o subtilă ironie, cu un martor precaut, ce nu-și desconspiră chipul – *alter ego*, poate, al artistului însuși, introdus în cunoscuta cheie a omniscienței. În estimp, copila își continuă, nepăsătoare, legănatul, pe când artistul, din colțul său, privește, reflectând.

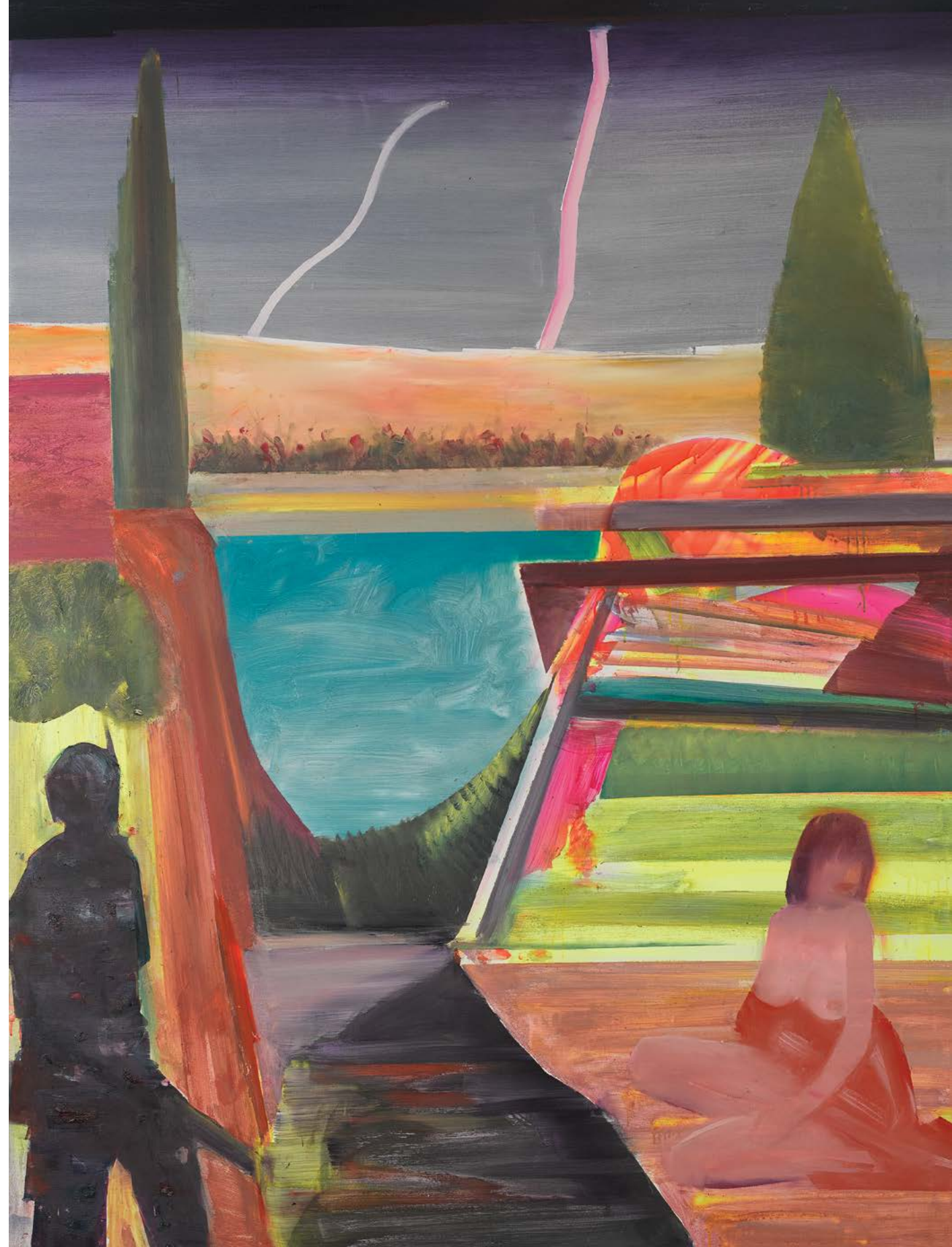
Încet-încet, dialogul cu bătrânul Fragonard se transformă într-un fel de eseu vizual propriu despre raportul dintre privire și posesie, despre libertate, inocență și manipulare... Un alt tablou se naște, purtându-l în sine și pe cel dintâi, mai viu de-acuma. Compoziția are frăgezimea rococoului, înnoindu-și, însă, suflul vital, prin instrumente ale primenirii, conduse de maestrul-sforar, scamator ce-și regizează, cu savantă știință, frenezia picturii.

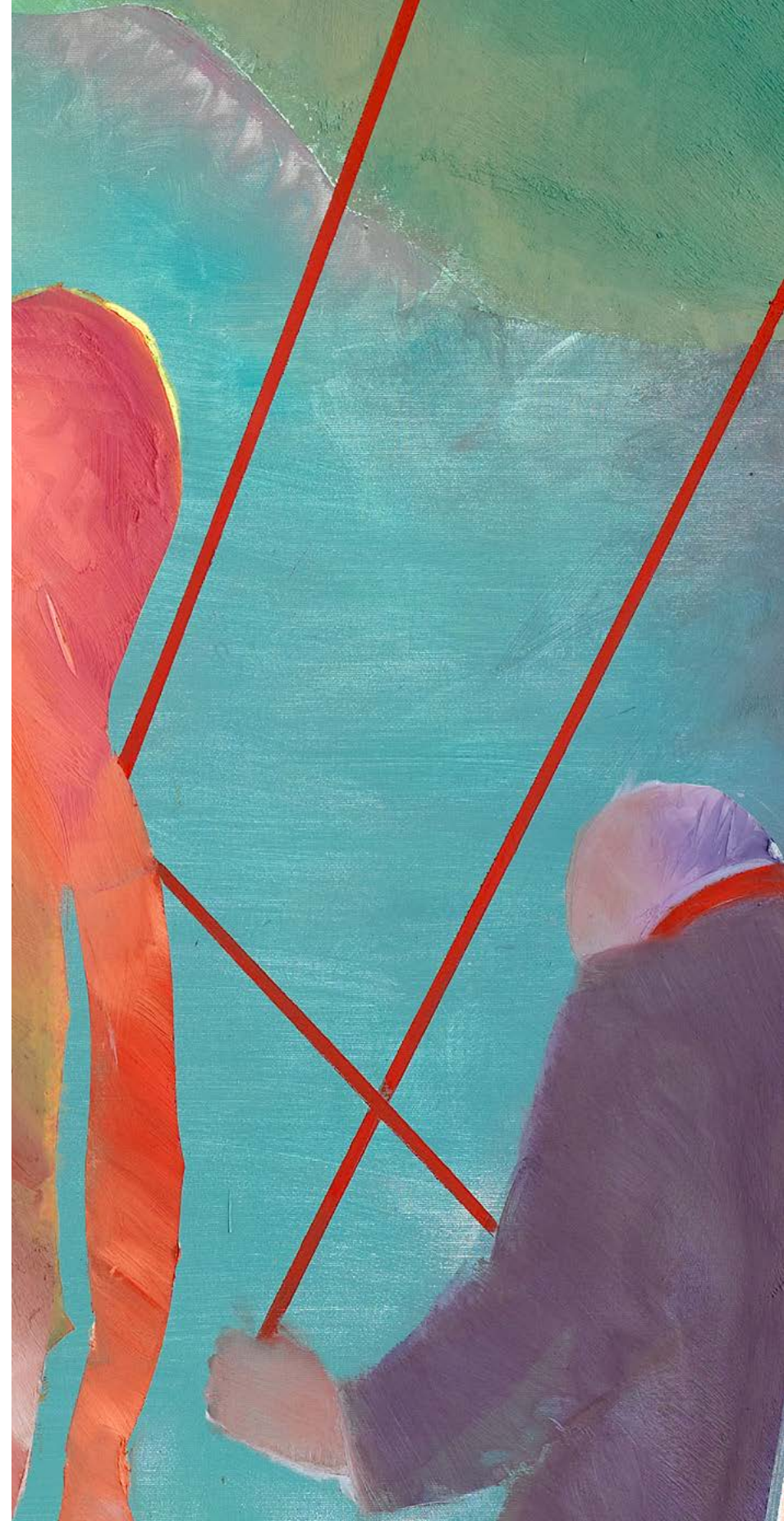


LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Jean-Honoré Fragonard
Leagănul, 1767-1768
ulei pe pânză, 81 x 64 cm
Colecția Wallace

LEAGĂNUL. APUD FRAGONARD
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





CUM SĂ ȚII UN NUD ÎN TABLOU

Fantezia nr. 5 pentru pictură



LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Marcel Duchamp
Nud coborând o scară, nr. 2, 1912
ulei pe pânză, 147 x 89,2 cm
Colecția Muzeului de Artă din Philadelphia

La început de secol trecut, în 1912, un nud cobora o scară. Se grăbea. Alerga în jos, desfăcându-și mișcarea în fragmente mecanice.

Graba cu care personajul duchampian se deplasa umplea spațiul tabloului. Viața, natura, rama lumii se spărgeau: el își frângea, segment după segment, mișcarea, descompunându-se nu doar pe sine, ci deconstruind, astfel, pictura însăși, de parcă Duchamp ar fi vrut să-i pună capăt, închizând-o în sipetul dinafara ramei. Fuga precipitată a nudului coborând pe scară ar fi fost ultima zvâcnire picturală a aceluia ce începea altă eră. La capătul scării, îți poți închipui nudul mai făcând un pas, doar, pentru a ieși și a părăsi tabloul – și, odată cu el, lumea picturii.

18 mai 2020. Pictorul reia coborâtul. Schimbă, întâi, unghiul perspectivei, căci totul ține de unde te situezi: rămâi jos – scara vine spre tine și domină tabloul. Așa a făcut Duchamp. El nu voia asta. Pictează, *apud Duchamp*, un nud coborând o scară - doar că oprește personajul *în* tablou. Așezându-l orizontal, de-a latul treptei, căzut parcă, se restabilește convenția: nudul nu va mai părăsi tabloul. Pictura își va redobândi visul faustian la imortalitate. Clipa se oprește, fascinată, în ochii femeii, întorși pentru totdeauna spre azurul din zare. O frumusețe extatică se instaurează, revers al futuristei mișcări duchampiene.

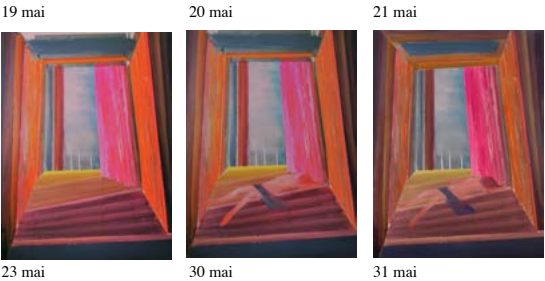
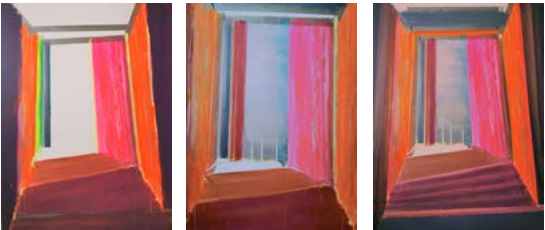
Asta trebuie să rămână pictura, parcă ar spune: *jocul înalt al clipei ce rămâne*.

Sigur pe sine, pictorul continuă, fără ezitări. Își stăpânește, încă, teritoriul, suveran. Compoziția lucrării o atestă: unghiul vederii e situat undeva în susul scării, de unde, omniscient, privește. Compoziția uzează de „tactica” arhitecturii: cadre după cadre străjuiesc tabloul. Unghiuri, planuri, o liniatură fermă închide spațiul pictural într-un fel de cutie magică, ai cărei pereți fascinează. Culori bogate – magenta, oranj, ocră subtil – se lasă atinse de vechime preraphaelită, scăldate în lumini îmbietoare. Construcția tabloului e amplă invitație la splendoare. Convenția picturii sparge peretele din față, prin care ochiul poate străbate. De acolo scara coboară, iar la capăt se întrevede fereastra spre albastru. Se simte doar sugestia unei colonade, a unui balcon... dar ce importă? În marginile tabloului e Lumea ce-și dezvăluie mirajul. O treaptă... și încă una... câteva trepte coboară-n evantai printre pereții ce conduc spre albastru. Își imaginează nudul coborând... dar, vai! știe că la capăt femeia, grăbită, ar trebui să părăsească în fugă pictura și o oprește. Nu. Nudul nu va străbate, până la capăt, scara. Lucrează febril.

A cincea zi de lucru, se decide: va așeza-o, ca într-o raclă, în veșnicia nemișcării. Lectura își întoarce calea: de ce nu? Nu era frumoasă prințesa de odinioară ce-și aștepta ursitul în pătun de sticlă, dormind, până când sărutul celui ce trebuia să vină o trezea...?

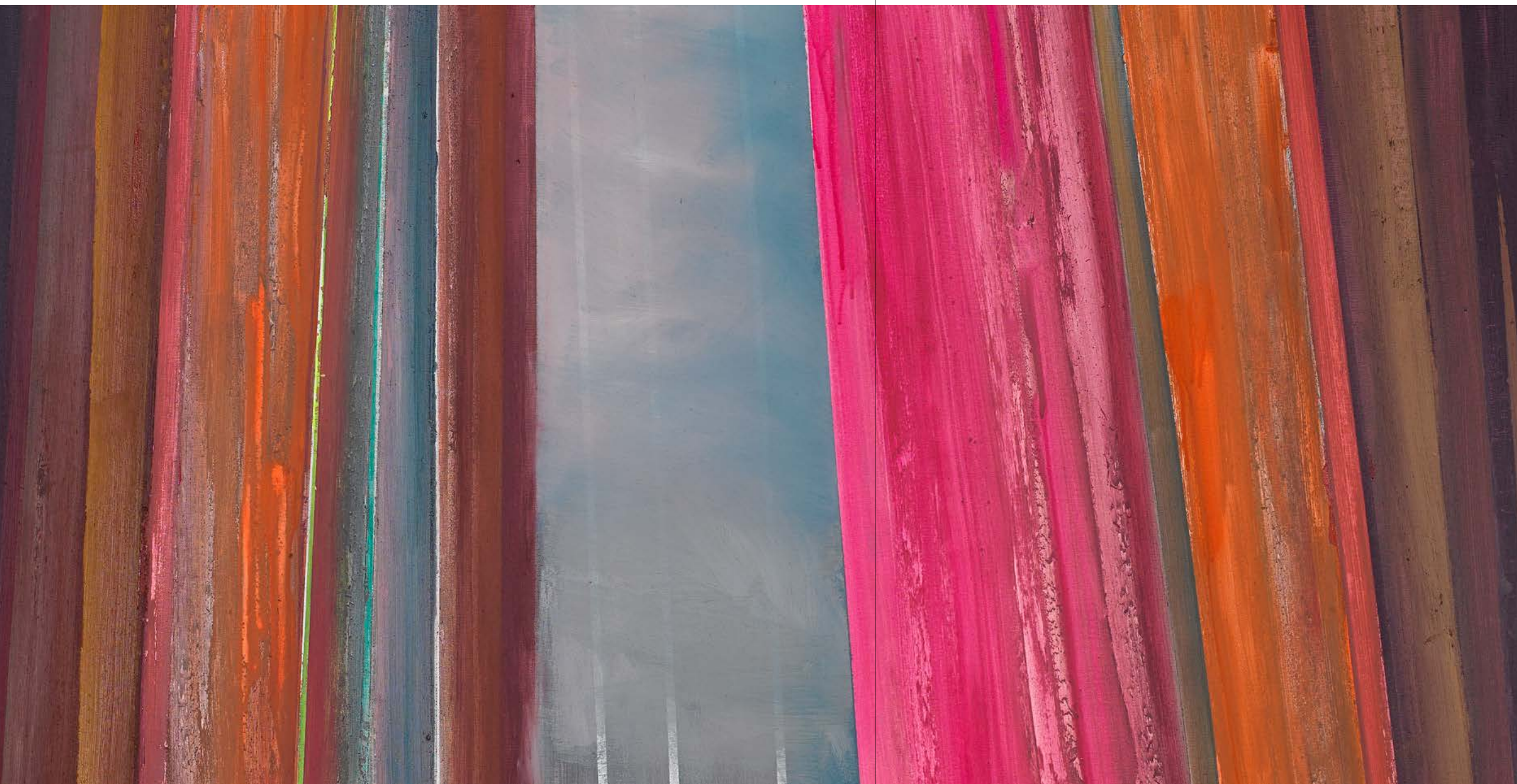
Adio, maestre Duchamp. Pictura își mai trăiește, încă, veșnicia. La mijlocul scării ce coboară, o fată, cu capul întors spre lumină, așteaptă... Treptele își estompează coborâșul; brunul se diluează, se face ocră, se luminează apoi... un galben cald se întinde, precum lanurile de rapiță pe dealuri, până la marginea cutiei miraculoase și se topește în reverie. Un cer azuriu e capătul spre care ochii personajului culcat se îndreaptă. Tabloul se deschide...

Din acel punct, visarea doar pictează.



NUD COBORÂND O SCARĂ. APUD DUCHAMP
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





MAREA DESPĂRȚIRE

Fantezia nr. 6 pentru pictură



Căutarea tonului: *Patinier? Nu, nu Patinier...* Nu regăsesc nimic din arta Renașterii nordice ce să-l fi captat pe pictor. *Peisajul lumilor de dincolo? Nu, nu peisaj...* Pictorul restrânge spațiile ample ce făcuseră subiectul lui Patinier, schimbând chiar compoziția lucrării. Dacă Patinier era atent la detaliile lumii pe care le includea în configurări fantastice, pictorul M. figurează cele două tărâmurî aproape abstract: un cer opac, verde, închide cutia lumii. De-o parte, o perdea compactă de albastruri, ca un zid; de cealaltă, vibrații colorate, rozuri... Doar între ele, o geană strălucitoare de lumină, ca un strigăt galben electric al vieții ce rămâne în urmă... *Styxul să fie, atunci? Trecerea însăși? Poate...*

În noua alcătuire a tabloului rămâne râul cel negru, barca albă, imaginea ei răsturnată în apă... rămâne Charon...

Și mai rămâne ceva: în capul bărcii, o siluetă fragilă, ca o nălucă, își întoarce fața spre lumea de care se desprinde. Vâslașul o poartă, brațele lui se opintesc să învingă smoala apei... a ajuns aproape, barca stă să iasă din tablou, pe când din mâna fetei curg, răsfirându-se nostalgic, petale roșii. Vii. Indiferentă la direcția spre care se îndreaptă, florile ce rămân îngână, metonimic, un târziu adio al celei ce s-a hotărât să plece spre niciunde.

Și mă întreb: nu „trecere” să fie doar, ci despărțire?

Da, e Marea Despărțire. Pictorul e și el acolo: simte cum fata pleacă, cum se tot duce, dincolo de timp. Ca să n-o piardă, o mai ține, prinzându-i pe pânză urma. Îi face-un pătucean din albul curat al bărcii și o lasă acolo, blând împrăștiind în urmă petale roșii.

Charon eșuează: efortul lui nu va răzbi smoala uitării. O fată rămâne în căucul ocrotitor al amintirii, privind mereu nostalgic spre dâra luminoasă ce taie un tărâm de altul.



2 iunie



6 iunie



7 iunie



9 iunie



11 iunie

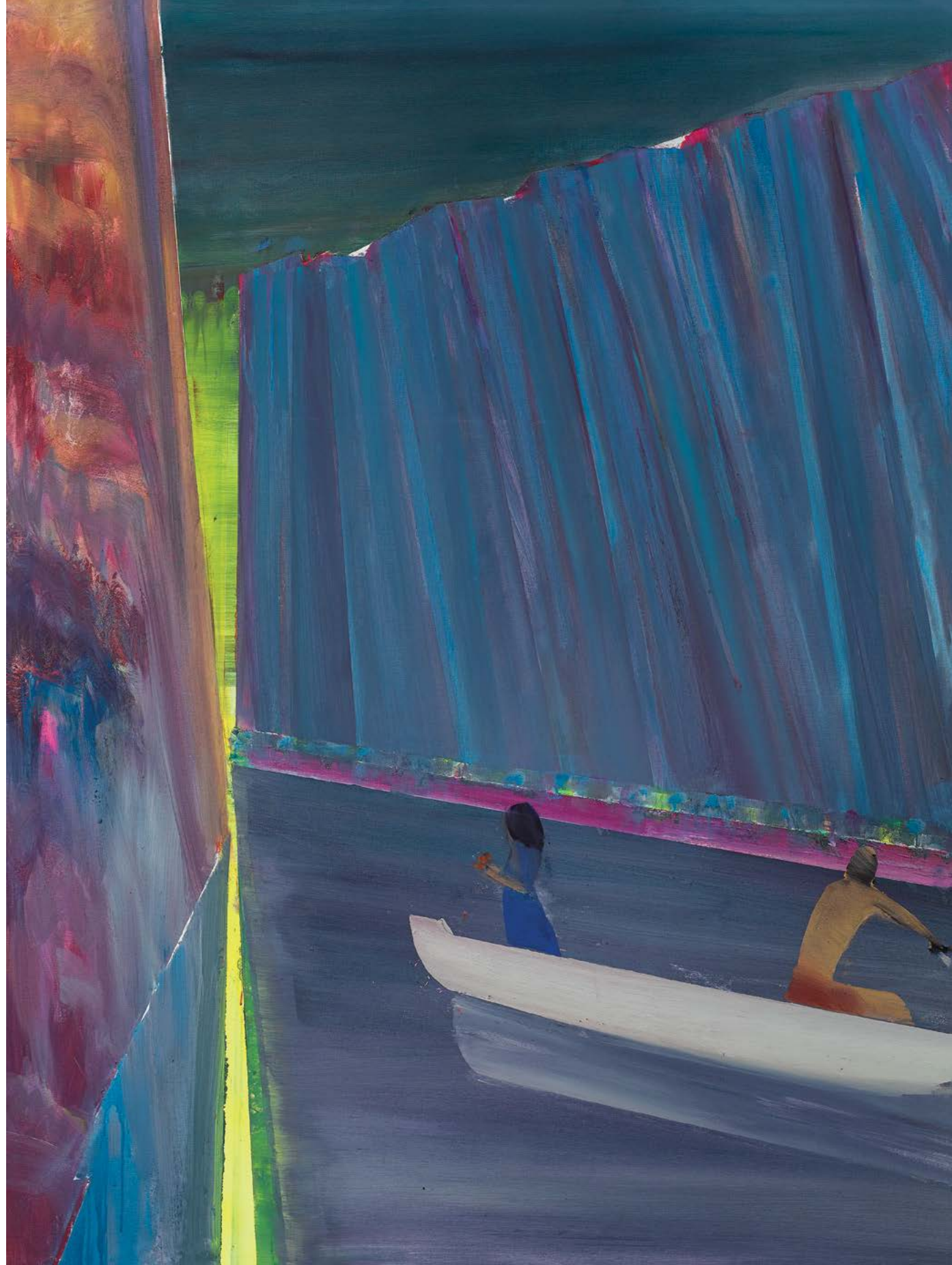


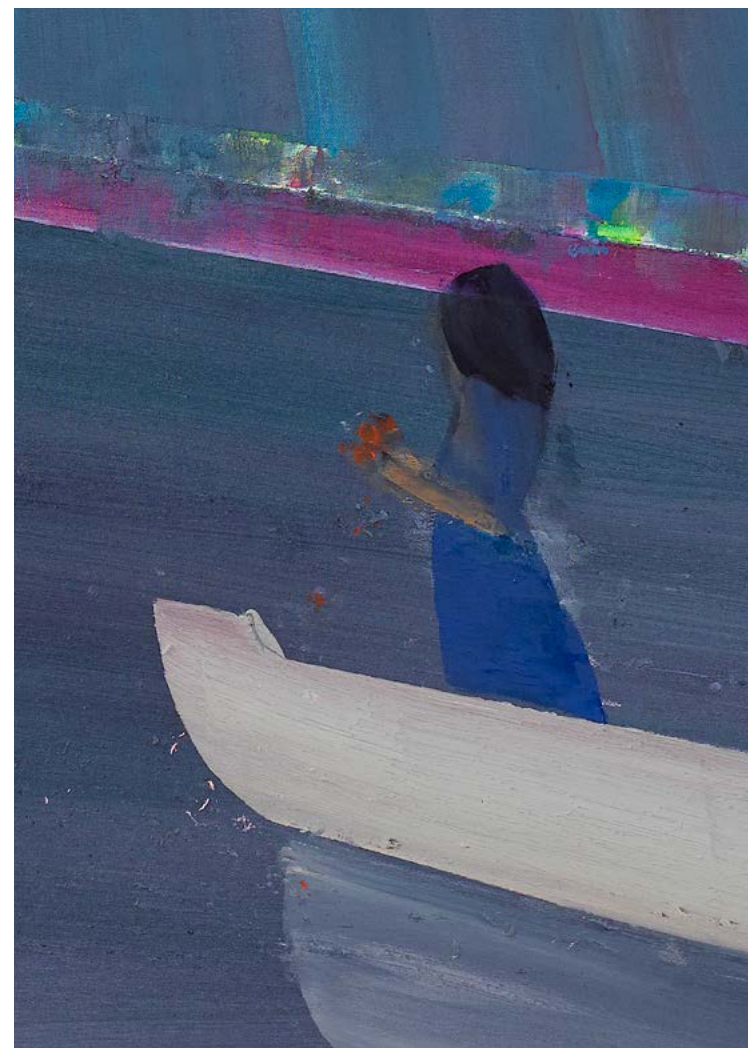
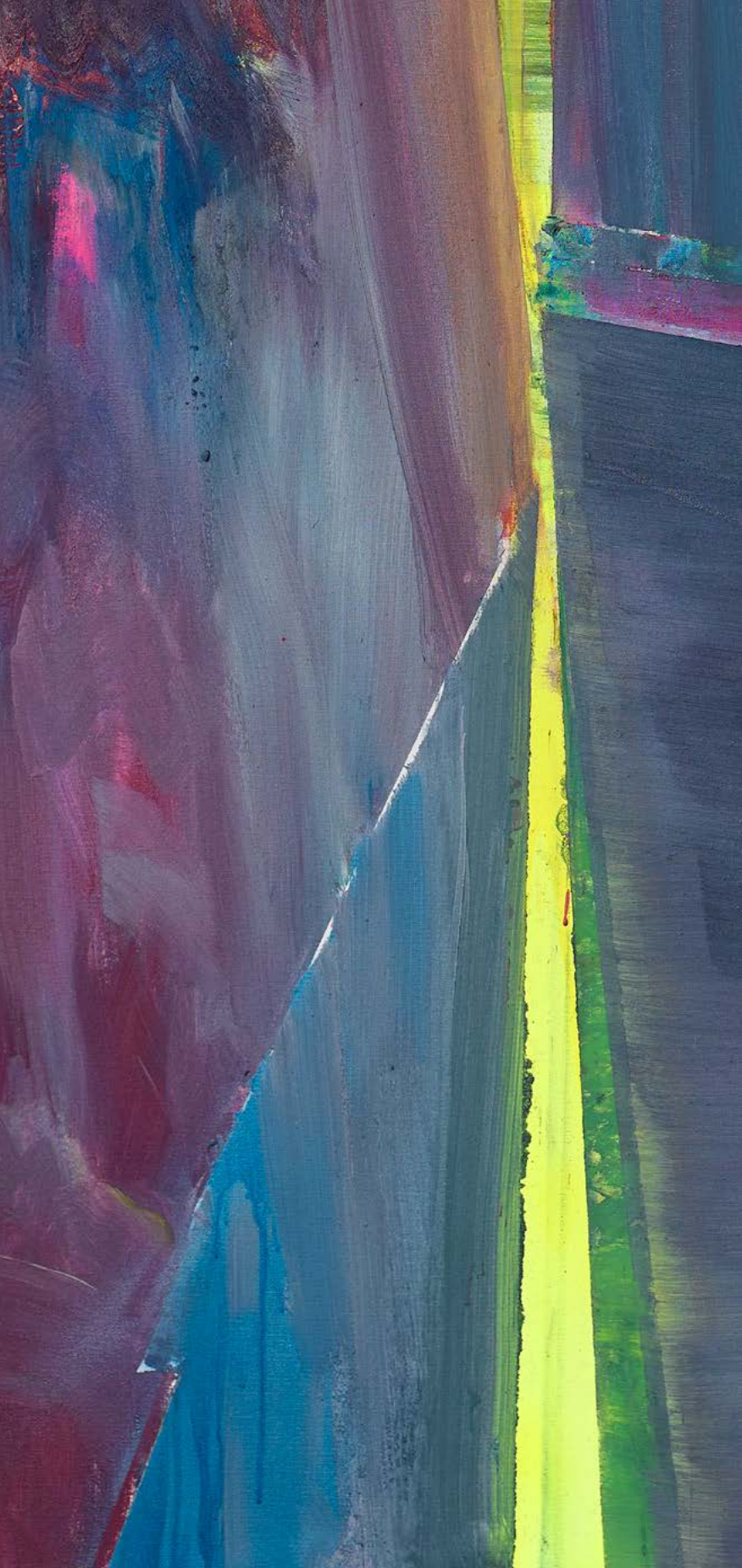
13 iunie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Joachim Patinier
Peisaj cu Charon traversând Styxul
c. 1515-1524
ulei pe lemn, 64 x 103 cm
Muzeul Prado, Madrid

LUNTREA LUI CHARON. APUD PATINIER
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





LUNTREA LUI CHARON. APUD PATINIER, DETALII

BULGĂRELE DE FOC

Fantezia nr. 7 pentru pictură

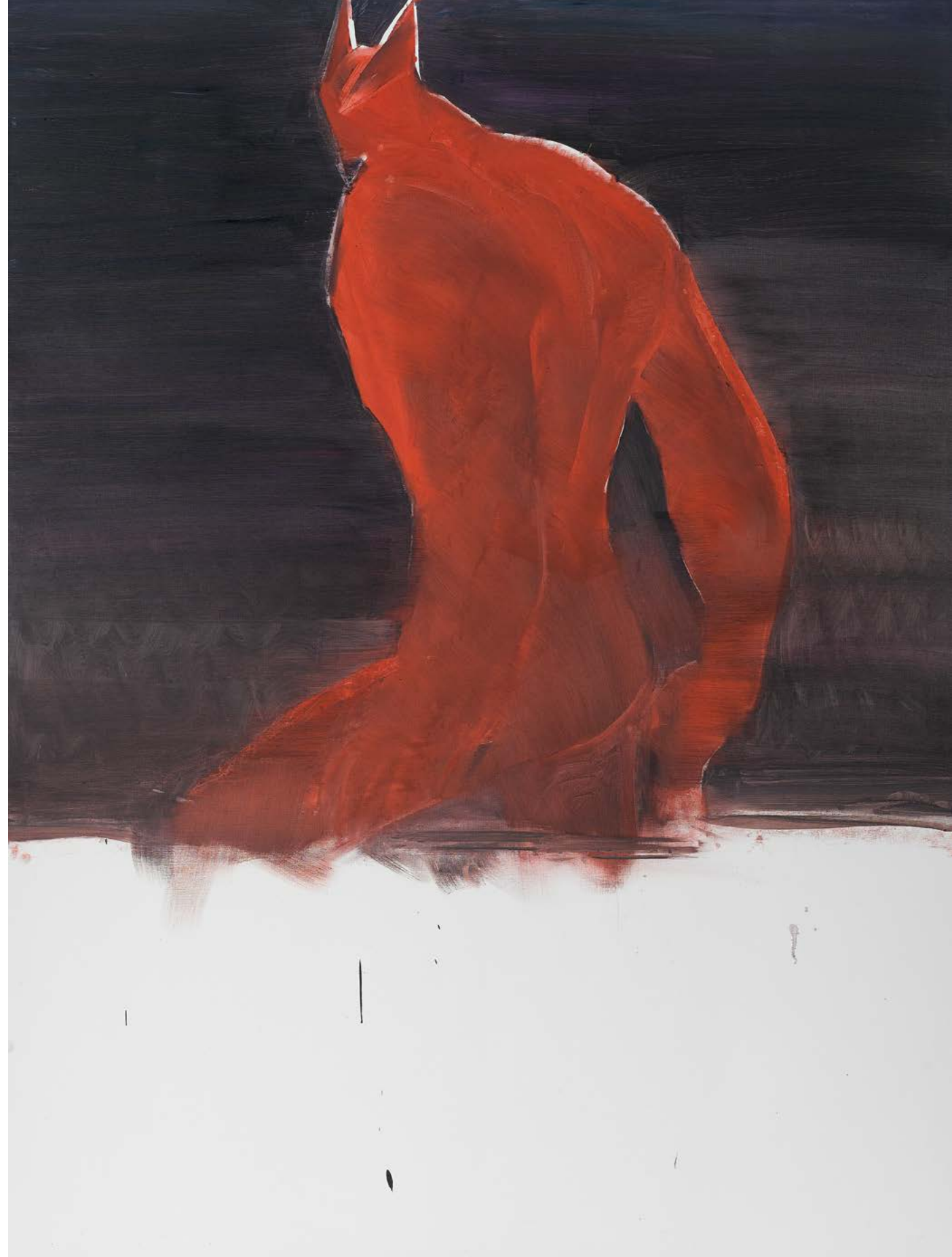


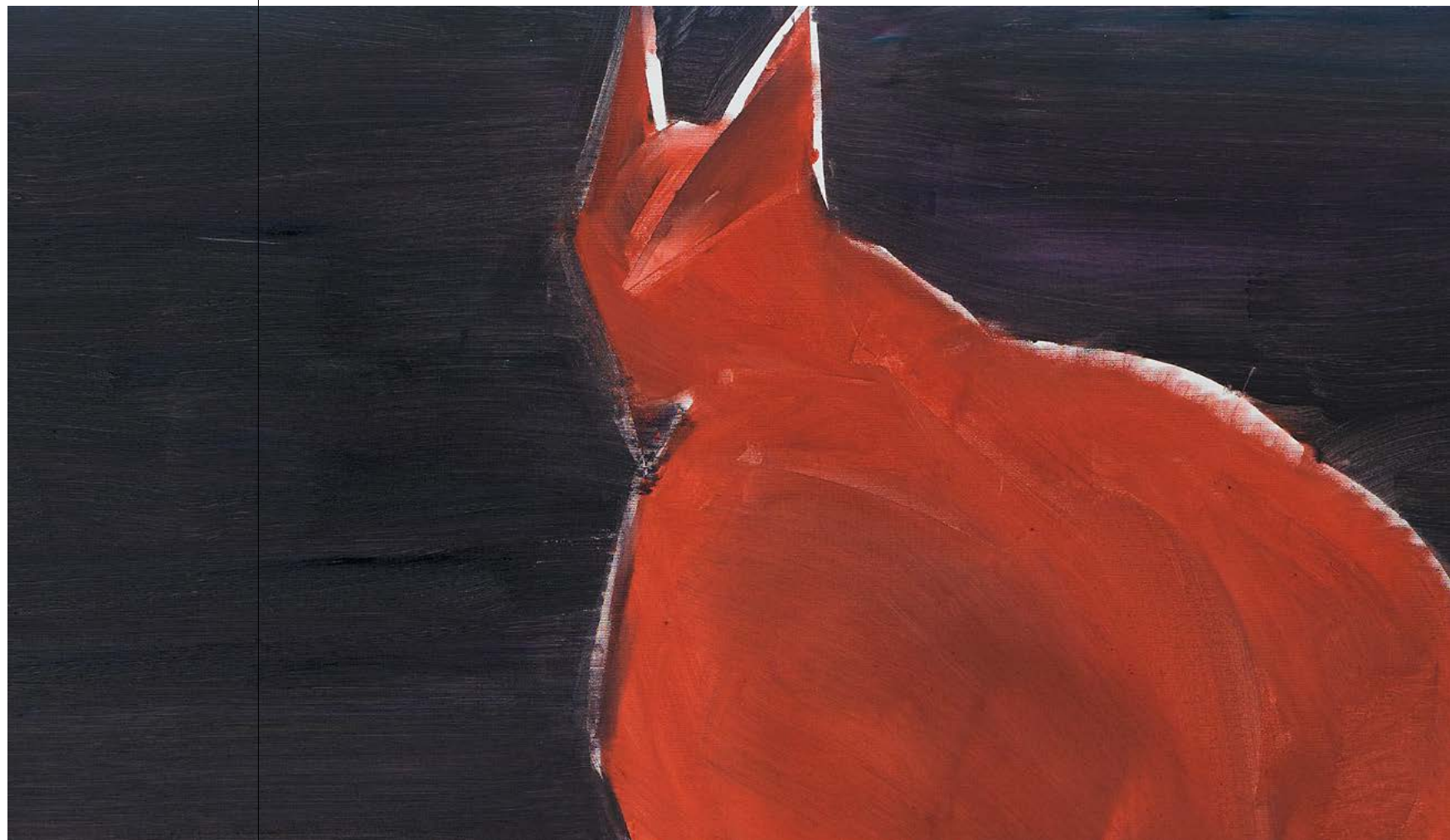
O urgență - asta pare că este lucrarea ce l-a pus pe pictor a șaptea oară în dialog cu maestrul. A ales *Colosul* lui Goya, iar din acesta a selectat doar forța gigantului, ca un bulgăre de foc așezat în axul tabloului. Nu a stat să mai figureze lumea, cu mișcarea ei buimacă, nici munții, nici cerul, cu norii săi întunecați. A optat pentru o formă umanoidă, eboșă a unei noi reprezentări, energie pură, intens colorată în roșu, ca o flămă... Postura îi diferă de cea a herculeanei făpturi a lui Goya. Șezând pe o formă paralelipipedică, oglindă a lumii din tabloul de referință, sprijinindu-se cu brațele de aceasta, e ușor aplecat, de parcă ar privi în jos. Spectator al unei alte lumi? Paznic al ei? Nimic mai mult nu se dezvăluie... Lumea e goală, neutră, doar gigantul roșu, însingurat, a rămas să vadă spectacolul absent. Și un mare volum alb, ecran ce s-ar putea umple de povești. Deocamdată, însă, poveștile lipsesc. Pictorul a obosit să le înșire. A lăsat deschisă „rama” dialogului. Ce i se va arăta Colosului roșu? Alte războaie? Spaime? Deocamdată, nimic nu s-a decis. În tablou s-a instalat doar scurtul armistițiu al lumii cu lumea.

Colosul roșu stă pe margine, ezitând... Azi nu va ridica brațul, amenințător. Mai târziu, toamna, când pictorul se va așeza în atelier, va migra și el pe unul din pereți, semn al marii energii potențiale gata să irumpă ca să îmbrace formele lumilor ce vin.



COLOSUL. APUD GOYA
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





CE VEDE PICTORUL ÎN EL ÎNSUȘI

Fantezia nr. 8 pentru pictură



Alegerea pictorului s-a oprit asupra unei lucrări de referință a romantismului german: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Păstrează fidel elementele compoziționale ale lui Caspar David Friedrich: în prim plan, locul situat central, în axul tabloului, de unde personajul stăpânește peisajul: marea, stâncile... Introduce, însă, subtil, diferențe ce nuanțează sensul imaginii: atmosfera romantică se estompează: marea își liniștește învolburarea, valurile își potolesc zbaterea, culorile se sting în moliciunea mătăsoasă, ca de scoică, a rozurilor pale. O atmosferă stranie de liniște înlocuiește tumultul. Construcția întregului este mai cerebrală, glacială aproape, cu tăieturi decise, cu linii și unghiuri drepte, bine controlate. Și personajul central pare mai rece. Semnele vestimentare plasează călătorul în contemporaneitate: încălțăminte lejeră, sport, un rucsac pe spate, haină strânsă pe corp, dar figura sa pierde din empatie. El privește, pur și simplu, spre stâncile de gheață din zare. Atitudinea dominatoare a dispărut. Față de poziția în contrapost din tabloul lui Friedrich, ce sugera stabilitate, forță, corpul său este ușor aplecat în față, conturând o mișcare incertă.

Un interval tulbure separă cele două imagini. Tabloul romantic exprima deplina coincidență dintre elementul uman și natura răvășită, pe când în reprezentarea actuală s-a strecurat ceva neliniștitor: călătorul a ajuns un spectator ce privește cu distanță. Efectul este, însă, paradoxal: călătorul modern pare mai nesigur, expulzat din marele spectacol a cărui ordine nu o mai stăpânește.

Caspar David Friedrich spunea, la vremea sa: „Artistul ar trebui să picteze nu numai ceea ce are în față, ci și *ceea ce vede în el însuși*.” Or el vedea *în el însuși* cum un bărbat putea sta „deasupra“ mării și lumii, stăpânind-o suveran...

... pe când pictorul de azi realizează precaritatea poziției ce-l însingurează, situându-l „lângă“ lume, veșnic călător...

Cele două reprezentări, fidele în structura de adâncime, alunecă una pe lângă alta. Amplitudinea intervalului dintre ele măsoară distanța unui secol de înstrăinare.

Punctul de întâlnire al celor doi rămâne doar sinceritatera de a pune pe pânză ceea ce fiecare vede *în el însuși*. Acestui adagiu i s-au supus ambii artiști.



20 iunie

21 iunie

30 iunie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Caspar David Friedrich
Călător deasupra mării încețoșate, 1818
ulei pe pânză, 94,5 x 74,8 cm
Kunsthalle Hamburg

CĂLĂTOR DEASUPRA NORILOR. APUD CASPAR DAVID FRIEDRICH
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





SINGURĂTATEA ÎN GRĂDINA DE MĂSLINI

Fantezia nr. 9 pentru pictură



Pictorul și-a ales popasul: Grădina Ghetsimani de pe Muntele de măslini.

A pus la mijloc desimea verde a frunzișului, prin care se străvăd sclipiri sângerii, deasupra - o lună, cât un nasture de aur ce își prelinge dăra gălbuie de raze peste arbori, iar în jumătatea de jos - trunchiurile groase, între care lumina cioplește alveole de singurătate. În cea mai din margine, un om. Singur. Nu-și ridică privirea spre înalt. Nu-și clamează suferința. Rimează acolada ogivei ce-l învâluie cu arcuirea propriului trup retras în sine. Petru, Iacob și Ioan, ucenicii săi, își dorm somnul, neștiutori de greu. E ultima seară a lumii trăite. La adăpostul brațelor viguros răsucite ale măslinilor, omul Iisus își simte șubrezimea trunchiului. Gândurile îl apleacă... îndoiala... frica... E singur în fața cerurilor. Un abis de teamă îl crucifică în singurătatea nopții de pe urmă... De mâine se va scrie istoria veacurilor noi.

Lecțiile știute ale artei sunt abandonate - Tizian, Bellini, Mantegna, Veronese... pictură, miniaturi, sculptură, tapiserie... Din mozaicul drumului christic, pictorul a ales doar un ciob. În precaritatea sa umilă se reflectă chipul încercat de îndoială al Omului. Și o imensă singurătate.

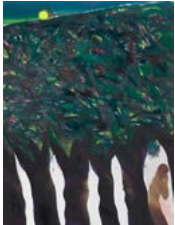
Sub pânza verde compactă a frunzișului, trunchiurile măslinilor modelează goluri albe - spații de protecție. Ele hrănesc, ca un fagure plin, ceasul hotărârii supreme.



3 iulie



4 iulie

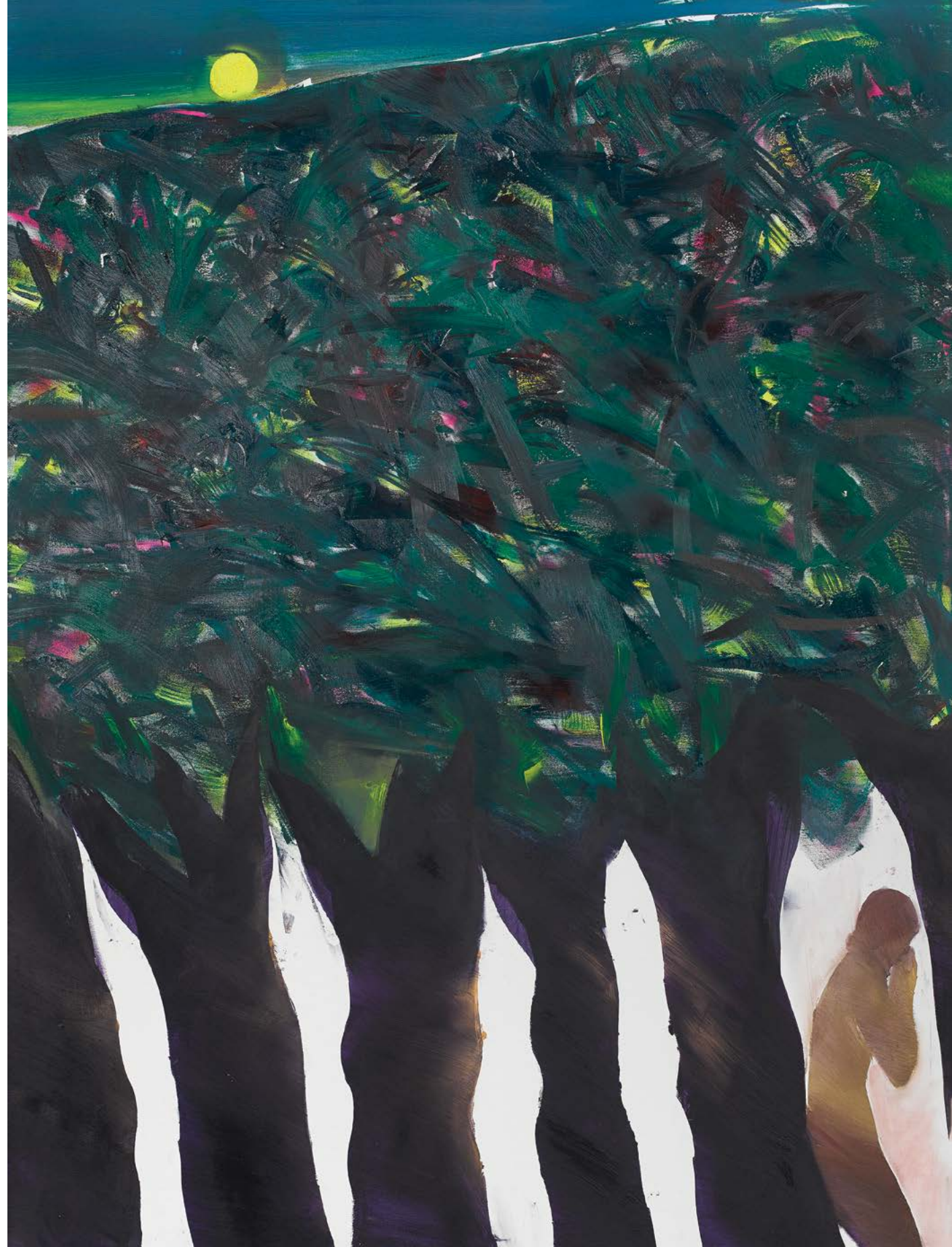


5 iulie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

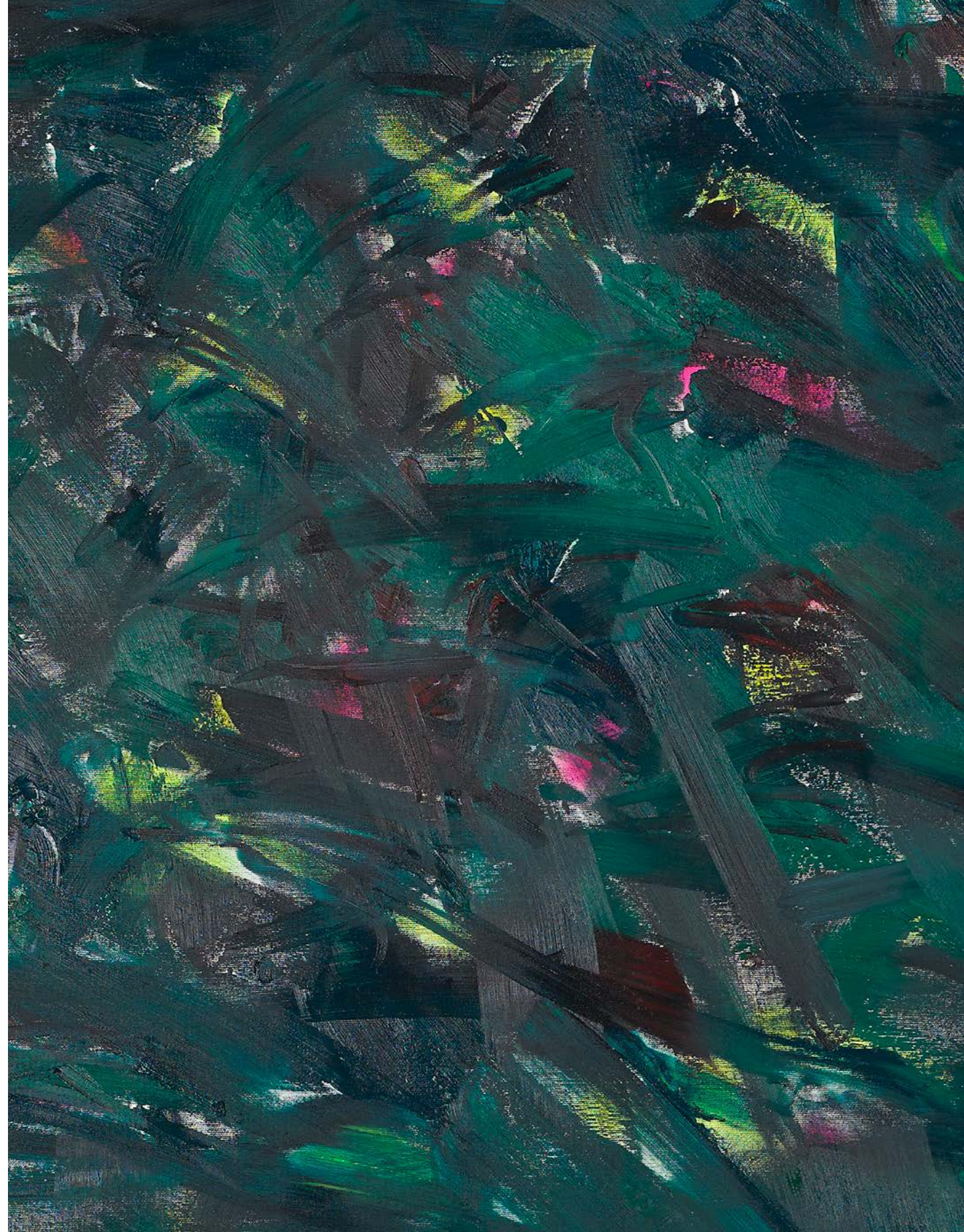
Giovanni Bellini
Agonie în Grădina Ghetsimani, 1459
tempera pe lemn, 81 × 127 cm
National Gallery, Londra

IISUS ÎN GRĂDINA GHETSIMANI. APUD BELLINI
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





ISUS ÎN GRĂDINA GHETSIMANI. APUD BELLINI, DETALII



ISPITIREA

Fantezia nr. 10 pentru pictură



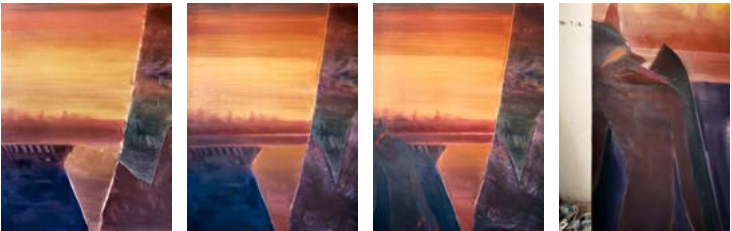
Încep din nou cu o obstinată întrebare: de ce alege pictorul din lungul drum al istoriei artelor tema ispitirii lui Iisus în pustie? Răspunsul mă întoarce la istoria propriului său atelier. În anii 90 pictează ciclul *Via Dolorosa*, pe care îl va prezenta în anul 1991 la Bienala de artă de la Sao Paolo, iar apoi, în 1996, la Muzeul de Artă din Cluj. Stațiile modelului christic sunt asumate ca jaloane marcând propria sa devenire. Încercase în vreme furia, neputința, revolta, îi scrijelise semnele pe zidurile picturii... reflectase asupra condiției umane, interogase asiduu literatura, știa răspunsul Marelui Inchizitor privitor la lupta omului contra omului din el, dar răspunsul nu-l mulțumise, se pare. Mai avea nevoie de o probă.

Matur, a revenit. Își propusese dialogul cu magiștrii cu care să-și confrunte rezolvările plastic la temele alese, dar acum, în mod simptomatic, nu-și mai alege drept partener un magistru, ci se îndreaptă direct la *temă*. Tema este urgența. Răspunsul pe care îl dă eludează modul în care aceasta a fost reprezentată în artă. Importantă este atitudinea. Ca s-o găsească, coboară în Trecento, la Duccio și Școala Sieneză. De acolo aduce mâna întinsă într-un gest al respingerii ferme. Gestul acesta devine „cheia” tabloului.

Compoziția e simplă: personajul christic este poziționat central. Statura sa domină cadrul pictural, pe când peisajul este tratat non-figural, prin planuri ample. Capul stă să spargă cadrul, propulsat spre înalt. Diagonalele dau direcția ascensională. Chiar dacă e văzut în precaritatea condiției sale umane, cu corpul abia acoperit, cu picioarele goale, gestul mâinii drepte, de respingere, exprimă fermitatea. Privirea sa înfruntă chipul malefic al spiritului rău, chircit jos, într-o parte.

Pictorul simte nevoia să figureze explicit puterea de a repudia ispita, de aceea revenirea la iconic e asumată cu claritate.

Calea suferinței ce-o pictase în urmă cu treizeci de ani avea nevoie de suportul acestui moment. Alegerea și-a găsit, astfel, simplu, explicația: Iisus își înfrânează, prin vrere proprie, condiția omenească, pentru a porni pe *Via dolorosa*... Pictura și-a închegat rostul, iar pictorul și-a însușit lecția, pictând.



6 iulie 7 iulie 10 iulie 11 iulie

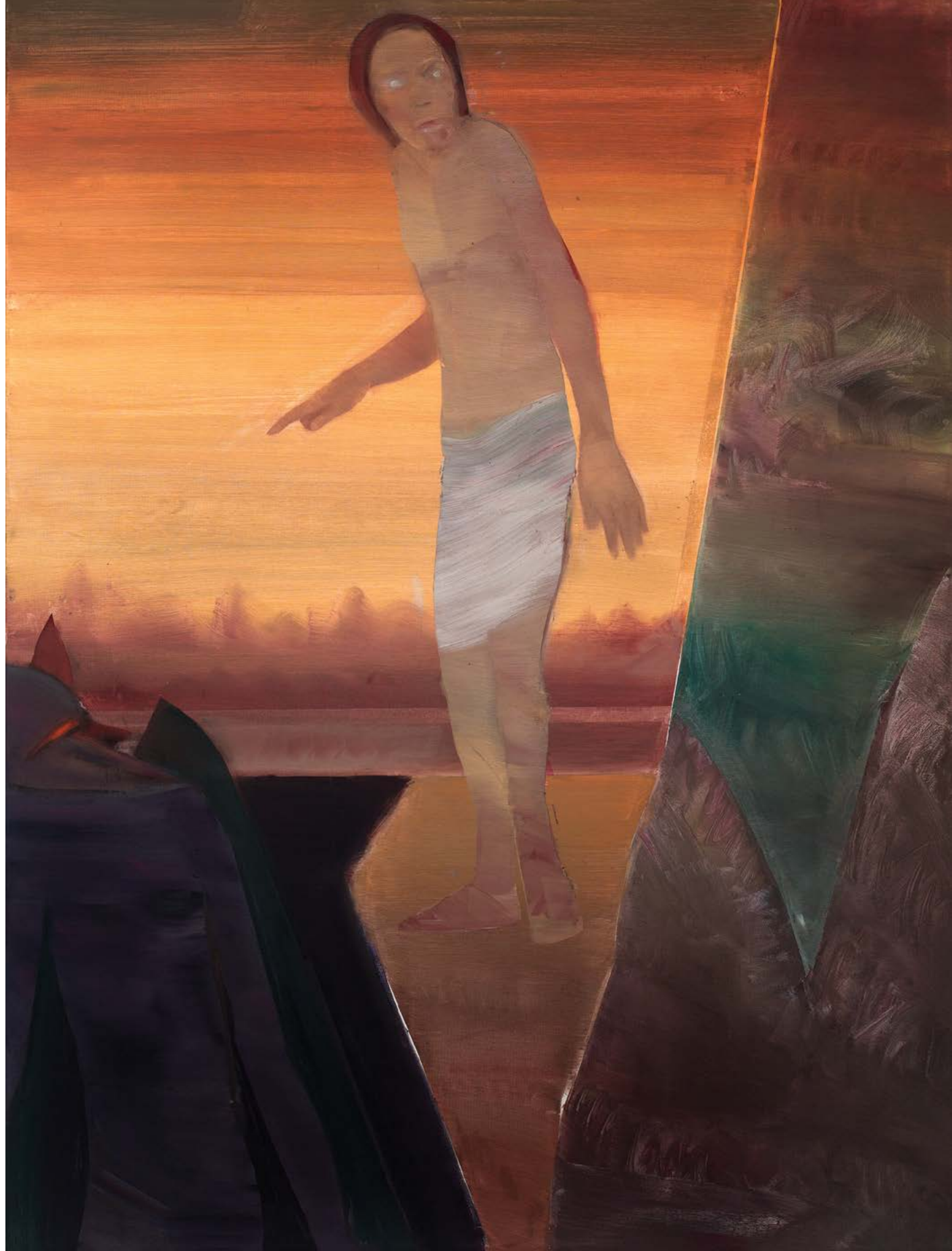


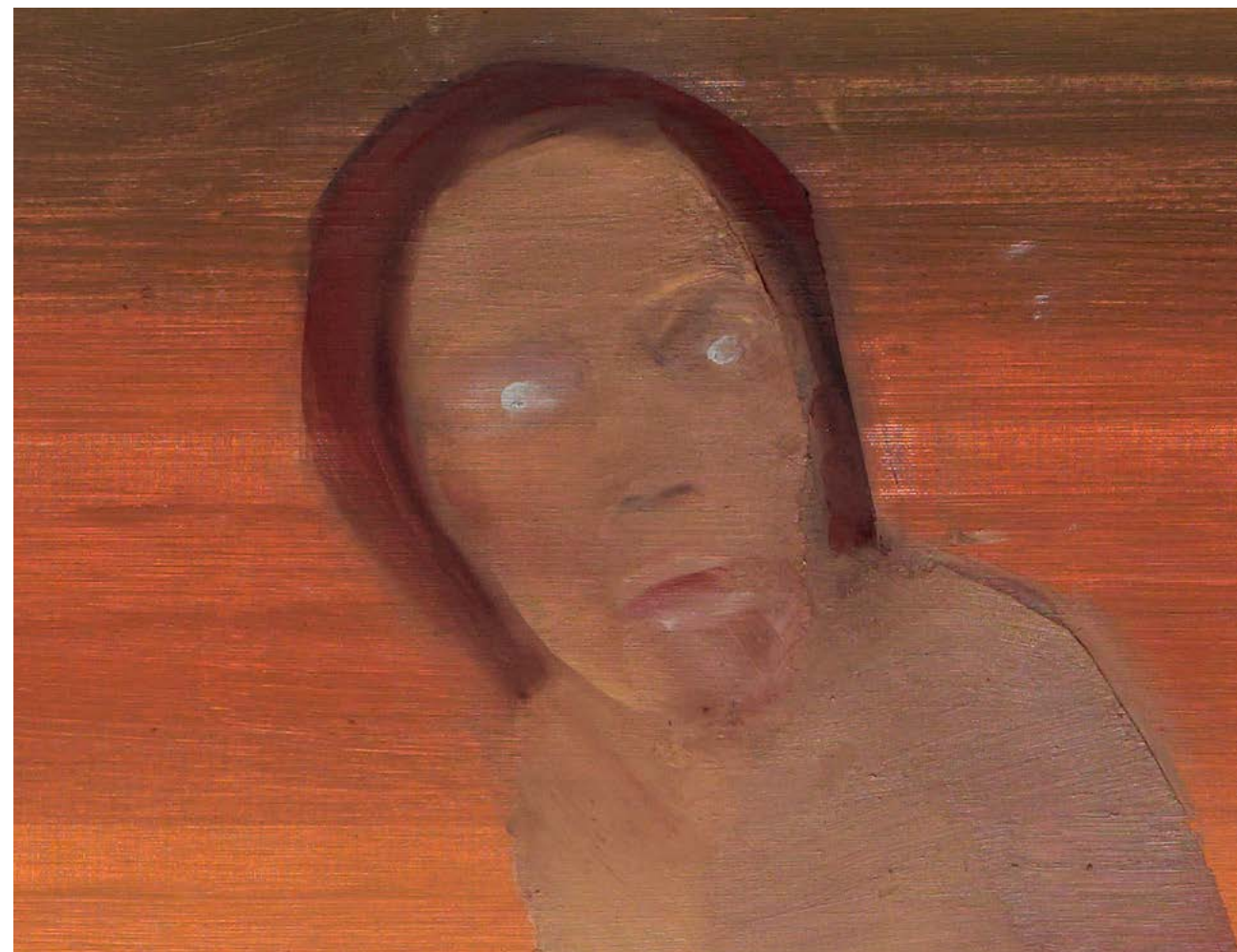
12 iulie 14 iulie 17 iulie 18 iulie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Duccio di Buoninsegna
Ispitirea pe munte, 1308-1311
tempera pe lemn, 43,2 x 46 cm
The Frick Collection

IISUS ÎN PUSTIE - ISPITA. APUD DUCCIO DI BUONINSEGNA
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





AUTODEVORAREA

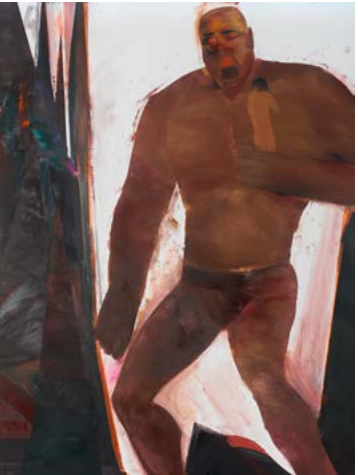
Fantezia nr. 11 pentru pictură



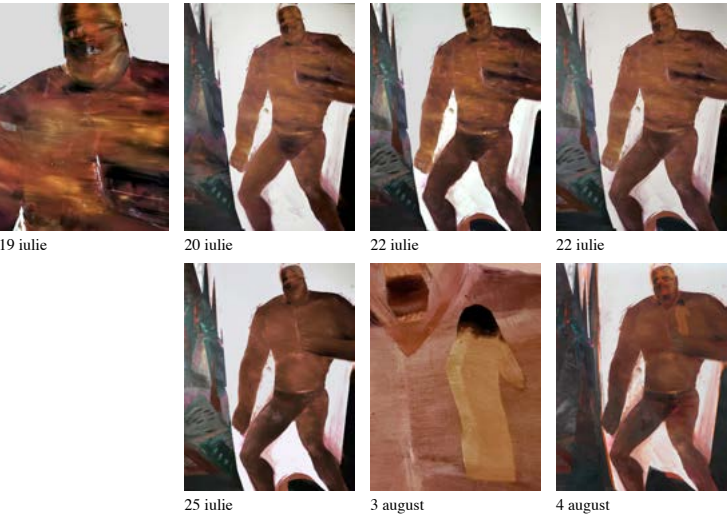
Lucrarea lui Goya, *Saturn devorându-și fiul*. Imaginea titanului a răzbit timpul purtându-și povara destinului - pe care-l cunoaște de-acuma... Își va ucide fiii și va pieri, la rândul-i, mai apoi, devorat de istoria ce-i este deja scrisă.

E mitul ce-l știe și pictorul. Înțelege spaima, și cruzimea, și disperarea celui ce se luptă cu timpul vorace. Știe cum va curge povestea... și vrea să-i întrerupă cursul, să mai păsuiască deznodământul o vreme. Intră în pielea personajului și i se substituie o clipă. Reprezintă întâi corpul în cheia eroilor de animație, ca pe un nod de forță imbatabilă: picioare puternice, piept larg, musculos. Întrerupe apoi unitatea imaginii: brațelor cu forță ucigașă ale acestui Sandokan mitic le ia puterea, lăsându-le neputincioase: mâna dreaptă, asemeni unei uriașe vâsle, atârnă, stingheră, pe când cea stângă ține la piept copilul. Scara reprezentării nu mai contează: corpul fiului, disproporționat ca mărime în raport cu pieptul lui Saturn, e tandru ținut aproape, într-un gest protectiv. Întreaga tensiune a scenei este concentrată în strigătul personajului. Lupta se dă cu sine. Sfâșierea este lăuntrică. Moartea e amânată, resorbită în momentul tragicei înțelegeri a destinului. Energia vulcanică a personajului se abandonează un moment raportului uman dintre tatăl damnat și fiu.

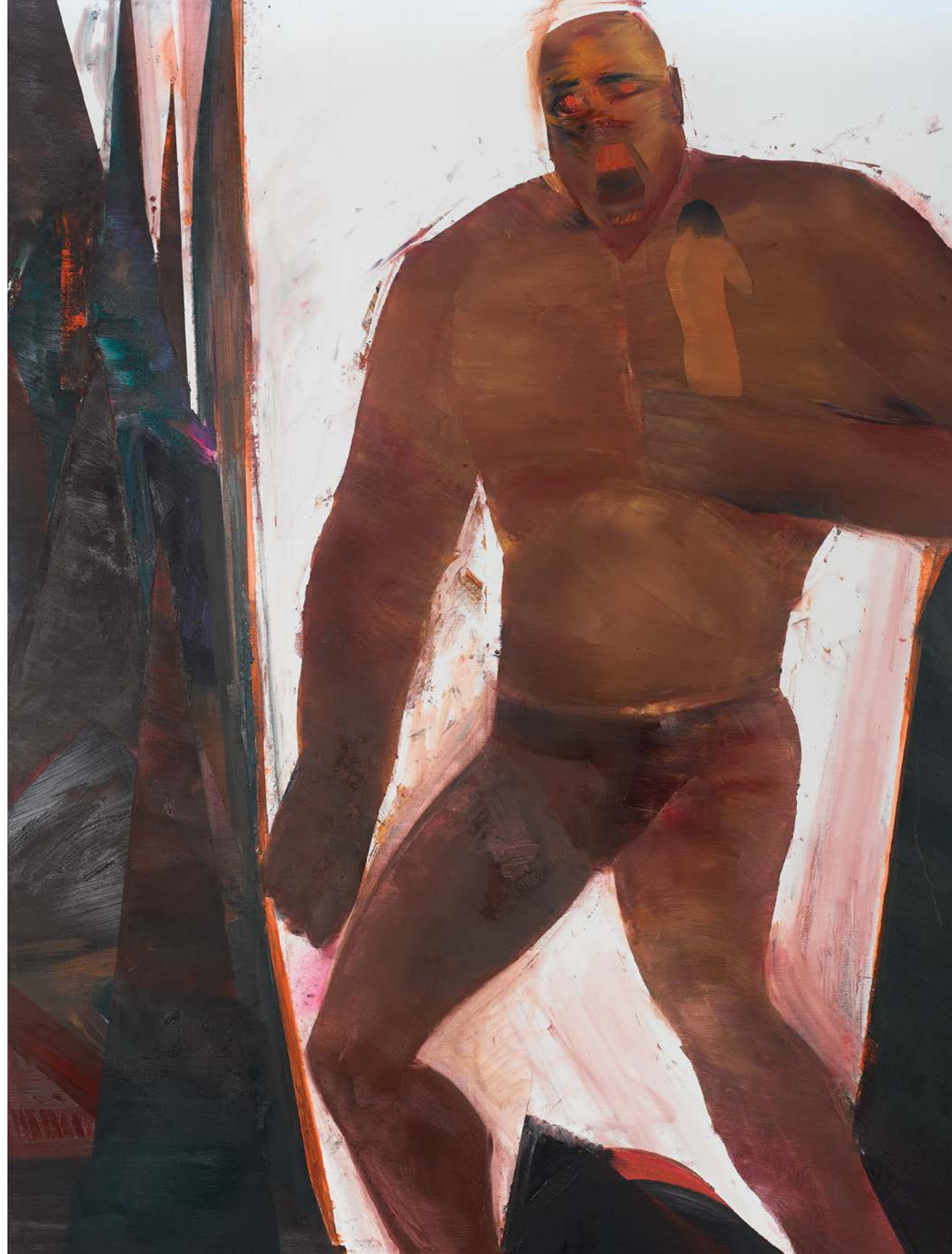
Pictorul e părtinitor. Lasă în rama tabloului istoria neîncheiată și pruncul firav ocrotit de brațul ce nu-și pune puterea în acțiune, pe când Saturnm își devorează neputința de a-și împlini destinul.



LUCRAREA DE REFERINȚĂ
Francisco Goya
Saturn devorându-și fiul, 1819-1823
ulei transferat pe pânză, 143 x 81 cm,
Muzeul Prado Madrid



SATURN. APUD GOYA
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





SATURN. APUD GOYA, DETALII

BRÂIE DE CURCUBEU

Fantezia nr. 12 pentru pictură



LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Matthias Grünewald
Ispitirea Sf. Antonie cel Mare, 1515
ulei pe lemn, Muzeul Unterlinden Museum,
Colmar / Alsacia, Franța

În călătoria pe care pictorul M. o face printre formele culturii, un popas previzibil îl constituie tematizarea motivului „ispitirii” și al rezistenței la încercările sale. Modelul ce încarnează această luptă cu demonii îl reprezintă Antonie cel Mare, Egipteanul, părintele monahismului. Cu figura acestuia s-au confruntat mari artiști. Puterii sale i-a dedicat și Gustave Flaubert poemul în proză *Ispitirea sfântului Anton*.

Ce l-a făcut pe pictor să facă o haltă aici? Duhuri, diavoli, monștri grotești ce viermuie, colcăie, foșgăie, i-au bântuit imaginarul de mult timp. Le-a simțit puterea de seducție insinuantă încă din anii 80, când exersase inventarul „măștilor” - înfățișări ale unor forțe necunoscute ce ți se pot înstăpâni pe chip. Mai târziu, formele unui bestiar cu sensuri duale se mai arătaseră o dată, traversând pânzele călătoriei magice a ducelui d’Ivry.

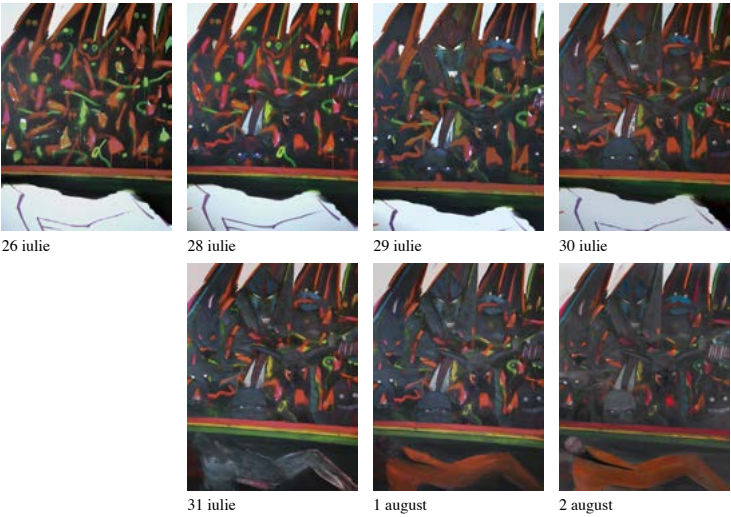
O întreagă paradigmă a tenebrelor interioare își aștepta, așadar, punerea în sintaxa ispitirii. Acum a venit momentul mării confruntări. Figura lui Antonie îi oferea pretextul exorcizării umbrelor dinăuntru.

A privit atent spre Matthias Grünewald, Pieter Bruegel cel Bătrîn, Hieronymus Bosch, Paul Cézanne, Domenico Morelli, Salvador Dali, Max Ernst și apoi, uitând ce a văzut, și-a pictat propria istorie a ispitirii.

Tabloul său are două registre, separate printr-o panglică colorată. Deasupra, sinistre arătări amalgamate, forme simbolice ale negurilor interioare: măști, limbi de foc, coarne drăcești, ochi diavolești... Culori puternice ce se înfruntă: roșu intens, negru întunecat, griuri profunde. Forme ascuțite, ca niște limbi neliniștite ce se ridică, vertical.

Dedesubt, rupând ritmul compoziției, Antonie stă întins, ca într-o lacră de liniște. Trupul său înveșmântat în purpură e de neatins de răul ce bântuie deasupra. Ochii închiși îl țin departe de ispitițiile diavolești. Fâșia colorată - filtru împletit din curcubeie - cerne binele de rău.

Apoi, pictorul l-a lăsat pe Antonie în tablou să doarmă senin, căci prin el și-a împlinit însuși calea.



ISPITIREA SF. ANTONIE CEL MARE. APUD GRÜNEWALD
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





SF. SEBASTIAN

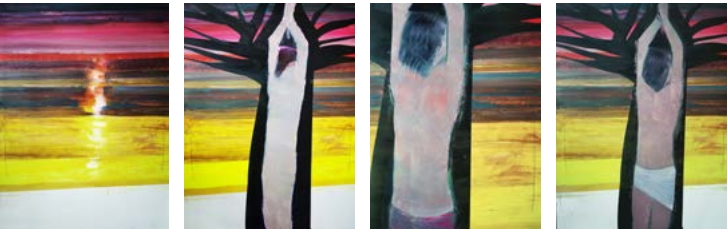
Fantezia nr. 13 pentru pictură



Sanctificat pentru martiriul îndurat, celebrat de bisericile creștinătății, Sf. Sebastian acoperă una dintre cele mai bogate iconografii din istoria artelor. Reprezentările Sfântului Sebastian - expuse de la Muzeul Național din Stockholm, la Hermitage, de la Louvre, la Ca' d'Oro din Veneția, de la Kunsthistorisches Museum Viena, la Berlin, la Staatliche Museen - poartă semnături ale unor mari maeștri: Mantegna, Botticelli, Perugino, Tizian sau Leonardo da Vinci.

La cinci veacuri depărtare, pictorul M. reîntâlnește istoria martirului. Se oprește la reprezentările lui Mantegna. Simte cum dincolo de determinările istoriei, vibrează peste timp aceeași suferință. Înlătură ziduri, alungă personaje, estompează detalii, ascunde chipul martirului, renunță la orice determinare culturală, pentru a lăsa să se exprime tragismul ontic ce transcende istoria. Personajul e proiectat în explozia culorilor ce-și strigă împreună condiția funestă: verde întunecat și galben, roz și negru. Corpul lui Sebastian, cu mâinile ridicate, imobilizate prin legături strașnice, cu capul într-o parte, este țintă pedepsei sângeroase. Cinci săgeți îl fixează de trunchiul larg al copacului, cu care face una. Umbra neagră îl cuprinde, ca într-un sicriu. Sapă o crucificare în negativ. Brațele largi ale copacului, profilate pe cerul neîndurător de aprins, împing marginile tabloului, dând să iasă din pânză. Alăturarea plină de *pathos* a culorilor și reprezentarea corpus-ului filiform creează în spațiul tabloului o tensiune scrâșnită căreia îi presimți tragismul.

Sebastian întoarce capul, își refuză privitul. Ai vrea să-i urmezi gestul. Să nu mai vezi... sau să vezi doar, printre gene, cum brațele largi ale copacului se preschimbă-n aripi ce poartă trunchiul trudit de săgeata ucigătoare, dincolo de pedeapsă, în frumusețea lumii salvate în artă.

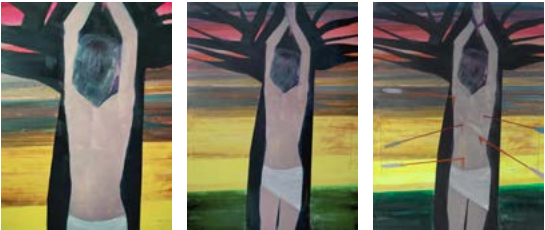


7 iulie

8 iulie

10 iulie

12 iulie



13 iulie

14 august

15 august

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Andrea Mantegna

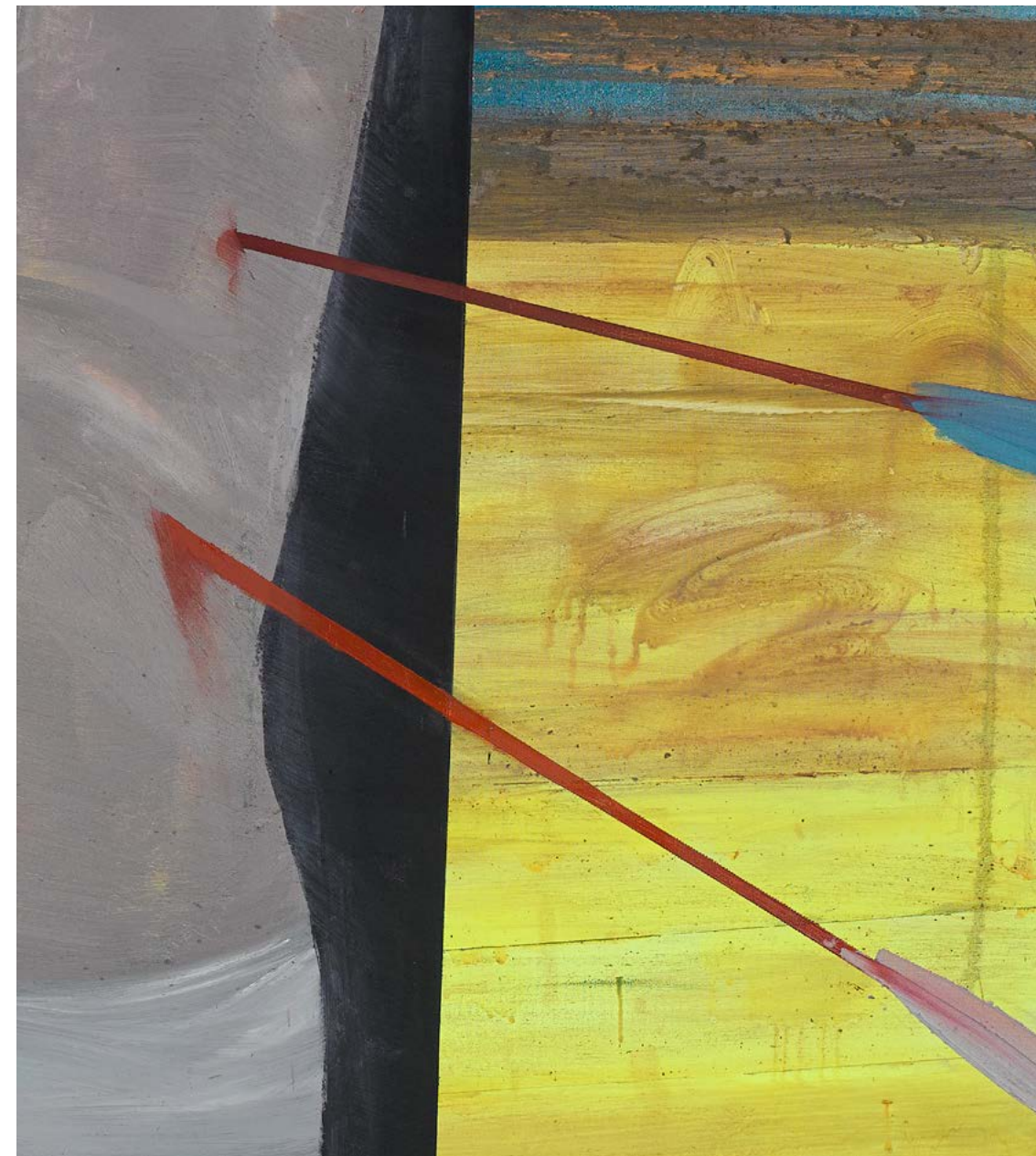
Sf. Sebastian, 1456-1459, ulei pe lemn, 68 x 30 cm (Kunsthistorisches Museum, Viena)

Sf. Sebastian, 1480, ulei pe pânză, 255 x 140 cm (Musée du Louvre, Paris)

Sf. Sebastian, 1490, ulei pe lemn, 210 x 91 cm (Ca' d'Oro, Veneția)

SF. SEBASTIAN. APUD MANTEGNA
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





CĂLĂTORIA PRIVIRII

Fantezia nr. 14 pentru pictură



LUCRAREA DE REFERINȚĂ

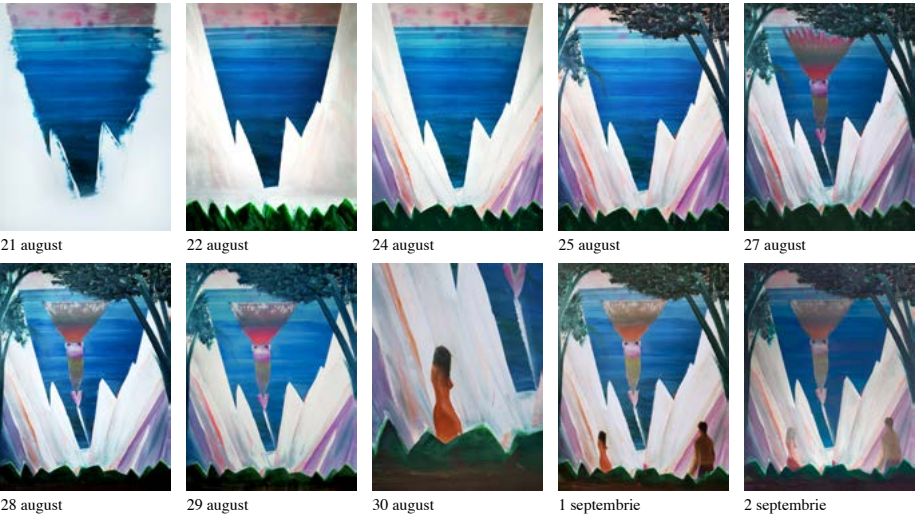
Caspar David Friedrich
Stânci de cretă pe Rügen, 1818
ulei pe pânză, 90,5 cm × 71 cm
Kunst Museum Winterthur,
Oskar Reinhart Collection / Elveția

Până în acest punct, lucrările de referință selectate de pictor implică prezența unui martor ce privește marele teatru al lumii. „Stațiile” parcurse trasează un fel de *călătorie a privirii*. Pretextul ei mai este găsit o dată într-o lucrare a lui Caspar David Friedrich pictată în 1818, *Kreidefelsen auf Rügen* (*Stânci de cretă pe Rügen*), tablou ce se găsește în Elveția.

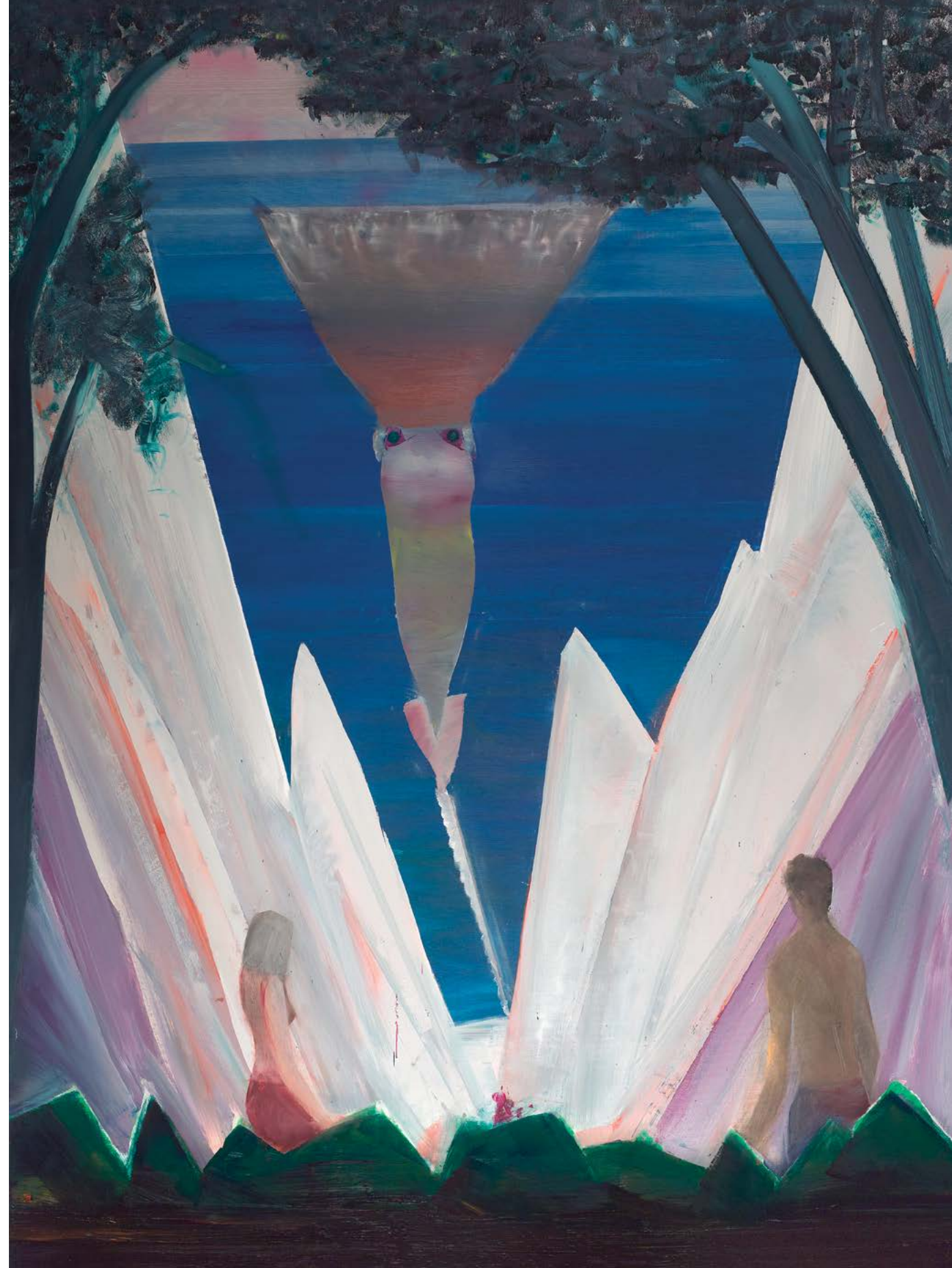
La o primă vedere, cele două lucrări par să urmeze aceeași schemă compozițională: doi copaci, ale căror frunze se reunesc în partea superioară, încadrează, boltit, întinderea acvatică. Stânci albe de cretă străjuiesc solemn peisajul, pe când, în planul apropiat, spațiul e animat de prezența umană. Ce se întâmplă, însă? Cum își schimbă înțelesul tema romantică a abisului spre care personajele lui Caspar David Friedrich privesc? În ce se convertește amenințarea nesfârșirii apelor ce se pierd spre orizont?

Izbitoare este, în primul rând, paleta cromatică. Tonurilor estompate, în nuanțe transparente, din tabloul lui Friedrich, ce curg, moale, înmuiate parcă în nostalgia începutului de secol romantic, sunt substituite de prospețimea francă a culorii. Tușe largi, orizontale, de albastru definesc spațiul mării. Crestele stâncoase, tăiate într-o geometrie severă, se deschid, oblic, completând, lateral, scenografia. Puritatea rece a albului se îmbogățește, infinit, prin treceri opaline spre movuri curajoase și nuanțe de albastruri clare. Culoarea peisajului marin încadrat de stâncile de cretă refuză adecvarea realistă. Dublul registru de jos, format dintr-un plan brun și unul verde, completează convenția cadrului de natură, tăind cu aceeași fermitate aspră, forme nefirești. Poezia peisajului romantic din pictura lui Friedrich este, programatic, contrazisă. Pictorul convertește cadrul într-un *decor* artificial, pregătit să pună în valoare „spectacolul” uimirii. Personajele pe care pictorul le convoacă formează un triunghi ce absoarbe sensul tabloului într-o distribuție diversă față de tabloul romantic. În planul de aproape, un tânăr bărbat. Atitudinea acestuia, ușor descumpănită, îl arată aproape adolescent. Pictat din spate, el intră dinafară, parcă, în colțul drept al tabloului, poziționându-se ca spectator, ori martor. Din unghiul în care stă, privirea sa cuprinde întreg tabloul. De-acolo, prin fanta ce despică stâncile în două, lăsând albastrul puternic să scalde tabloul în feerie, ochii săi nasc mirajul ce se deschide în față: o imensă vietate marină ce umple albastrul pictural – stranie, cu ochi pătrunzători, plantă cu un imens caliciu, ca un potir... meduză, ori altă creatură ce irumpe din adâncuri, stăpânind spațiul.

Tabloul se preschimbă-n feerie. Ca într-o scenografie shakespeariană, marginile lumii adevărate se topesc în splendoare a privirii. Sub ochii celui hărăzit *să vadă lumi*, peisajul se transfigurează. Până și siluetei feminine din planul imediat i-ai pune întrebarea de-i aieva sau doar o plăsmuire-i, ivită în zarea privirii tânărului spectator ce are privilegiul întrevederii miraculoase. Ca-n orice feerie, însă, artistul nu-și dezvăluie până la capăt taina. Tabloul pictorului înscenează doar Frumosul ce se naște. Pe canavaua tabloului romantic așază lume nouă, neîncepută. Câteva gesturi ferme fixează cadrul. Planurile compoziționale ce se suprapun devin succesive cortine ce dau adâncimea, iar la mijloc răsare, neașteptat, elementul-surpriză, personajul miraculos, planta-minune. Unghiuri, linii oblice de forță, tăieturi savante sunt „adunate” sub moliciunea blândă a ramurilor de copaci ce rotunjesc o boltă, punând întreg tabloul în ramă nunțială și așezând cuplul tinerilor din prim-plan sub semnul auroral al mirajului adamic.



STÂNCILE DE CRETĂ. APUD CASPAR DAVID FRIEDRICH
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





LUMEA À REBOURS

Fantezia nr. 15 pentru pictură



Pictura lui Wyeth reprezintă un peisaj arid, o întindere gălbuie de ierburi uscate brăzdate de urme de roți ce se adâncesc în pământ. Departe, deasupra liniei de orizont, o casă, acareturi împrejmuite, iar în prim-plan, contrastând cu peisajul nemișcat, corpul unei femei văzut din state, într-o mișcare tensionată.

Ce, din abia sugerata tânjire a Christinei trece în tabloul pictorului, *apud Andrew Wyeth?*

Întinderea ocrurilor ierbii s-a preschimbat în verde vibrant, neliniștit, pe când casa de departe, intangibilă, se mistuie, scheletic, într-o explozie de roșu arzător. O poveste spusă abia auzit într-o seară a traversat lumea Christinei lui Wyeth, îmbrăcând-o în altă haină, în care se strecurau urmele stranii ale acelei întâmplări trăite cândva. În tablou au reapărut, pe rând, casa în flăcări... vâlvătăile, șerpii de foc ce înroșeau zarea, gata să iasă din tablou... fumul... cenușa pe cer...

Ca o haină pe care o întorci pe dos, noua poveste a Christinei și-a răsturnat tâlcul: deasupra orizontului nu mai e ocrotit idealul. Vâlvătăi șerpuiesc, cotropind zarea. Femeia și-a pierdut inocența speranței. Lucidă, în picioare, refuză să privească spre pârjol. Întoarce spatele. Purtând, asemeni învingătorilor, trofeul roșului drept rochie, femeia se scoală, întoarce spatele dezastrului și se îndepărtează. Un câmp albastru-verde, ca un afund de mare, o separă de lumea de care se desprinde. În urma sa rămâne doar un straniu animal marin ce plutește, iar dintr-un colț, ochiul clarvăzător al unui șarpe ce-și aduce aminte, încă, de poveste... Reaud parcă glasul șoptind:

... eram așezat deasupra și fixam totul într-o singură imagine, ca într-un glob: fumul ce îneca cerul, turla bisericii de peste drum, șerpuirea drumului din vale, stranie... Un amestec de neliniște și neputință mă țintuia acolo, departe. Nu pot spune câtă vreme s-a scurs. Mai târziu, revăd urcușul domol, liniștit, al căruței ce-mi aducea pe același drum, arhanghelul tămăduitor. Vorba măsurată a omului ce mâna calul... privirea limpede... curată, liniștea ce se așeza, roată... Atât. Nicio vorbă nu a mai tulburat liniștea ce a urmat.

Șarpele se oprește. Apoi, o pauză prelungă a zăvorât totul în tăcere. Și în poveste.

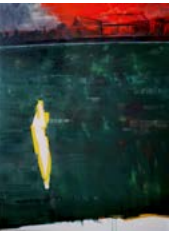
Lumea Christinei s-a făcut lumea lui, a pictorului ce i-a ferecat înțelesul în tablou.



5 septembrie



6 septembrie



7 septembrie



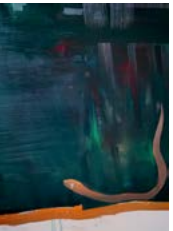
9 septembrie



10 septembrie



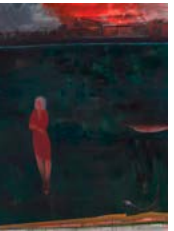
11 septembrie



12 septembrie



13 septembrie

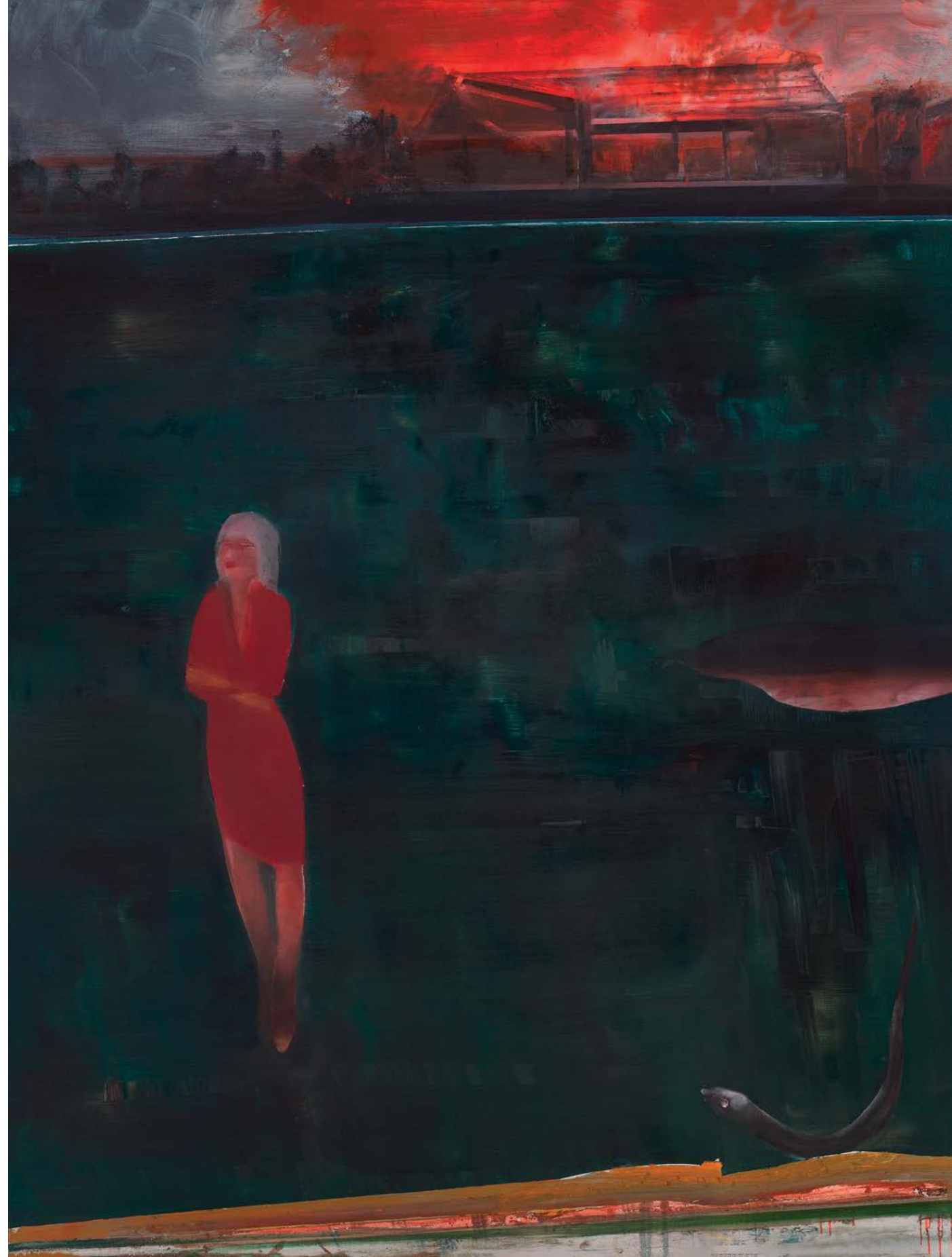


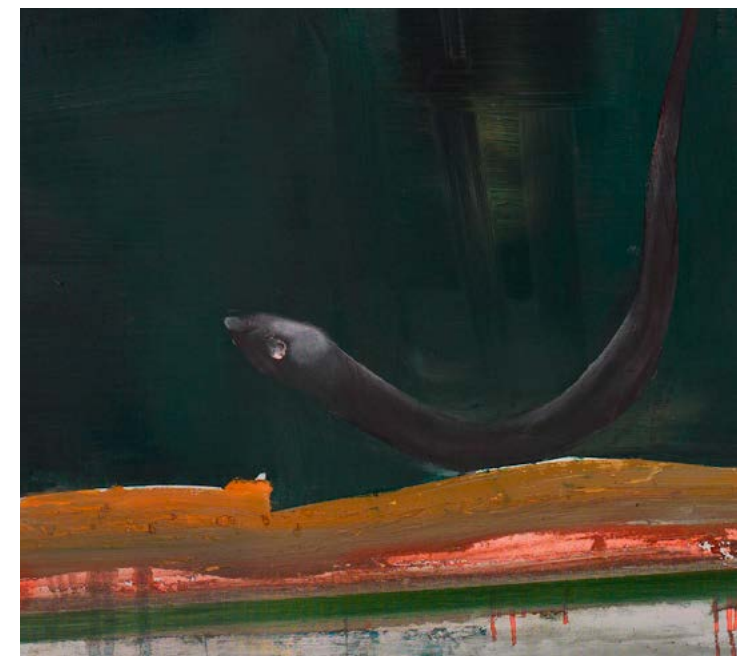
27 septembrie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Andrew Wyeth
Lumea Christinei, 1948
tempera pe lemn, 81,9 x 121,3 cm
Colecția MoMA din New York

LUMEA CHRISTINEI. APUD ANDREW WYETH
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





CĂDEREA ORIZONTALĂ

Fantezia nr. 16 pentru pictură



Alternativ cunoscută sub numele de *Căderea îngerilor rebeli*, lucrarea este o pictură religioasă monumentală, creată aproximativ în anul 1620 de Peter Paul Rubens. Prezintă un amestec de trupuri ale condamnaților, aruncați în prăpastie de arhanghelul Mihail și de îngerii însoțitori.

Privesc lucrarea lui Rubens. Alături, cascada albă a pictorului M. În fundal, ascult Concertul lui Ravel, cu violoncel.

Curgeri paralele. Pare că, sub mișcarea fluidă a sunetelor, căderea damnaților își domolește cursul, în blândă plutire pe ape... Alunecări, curgeri imponderale pe canavaua lumii. Perdeaua albă a apei e un ecran ce cuprinde totul. Alături, Arhanghelul privește spectacolul căderii. Stă drept. Aripa lui veghează, înalt. Risipiți pe câmpul vertical, personajele își poartă însingurarea, așezând puncte vibrante de culoare pe țesătura alb-sidefie. „Zborul” lor – orizontal, oblic – amână căderea. Aceasta pare că nu se va încheia niciodată. Doar jos, neliniștitor, o pânză în culori purpurii luminează siluetele altor personaje ce privesc cascada, așteptând. Nu dezlegi înțelesurile.

Cine să fie Pictorul aicea? Judecătorul ce privește, cuprinzând cu privirea vastul spectacol al lumii? Unul dintre martori? Parte a baletului ce-și țese ființa în pânza destinului?



14 septembrie



16 septembrie



18 septembrie



19 septembrie



20 septembrie



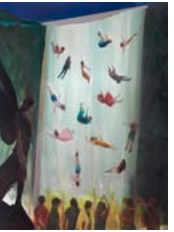
21 septembrie



22 septembrie



24 septembrie



26 septembrie

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Peter Paul Rubens
Căderea blestematului, 1620
ulei pe pânză, 2,86 m x 2,24 m
Kunst Museum Winterthur
Colecția Alte Pinakothek München

CASCADA. APUD RUBENS
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





BALETUL DE PE URMĂ

Fantezia nr. 17 pentru pictură



Delacroix și pictorul M.: două perspective asupra lui Sardanapal, satrapul ce își ucisese ibovnicele și sclavii, pentru a nu-i lăsa pradă dușmanului învingător, cel desfrânat, despre care istoria scrisese că a dus la căderea regatului.

Figura ce părea impasibilă, pradă trândăviei, în pictura lui Delacroix, are, în viziunea lui M., tragism. Chipul, cu gura larg deschisă, are întipărit țipătul neputinței. Se lasă pradă lui. Vertical, cu mâinile larg desfăcute, cu pieptul gol, atitudinea sa clamează disperarea. Personajul nu are nimic din podoabele grandorii regale. E una cu umanitatea joasă. Veșmântul roșu ce-i împresoară bazinul, abia sugerat, aduce aminte de măcelul ce va urma. Nimic altceva nu circumstanțiază momentul. Personajul e fixat în adevărul ontologic al ființei neputincioase, aflate în fața judecății...

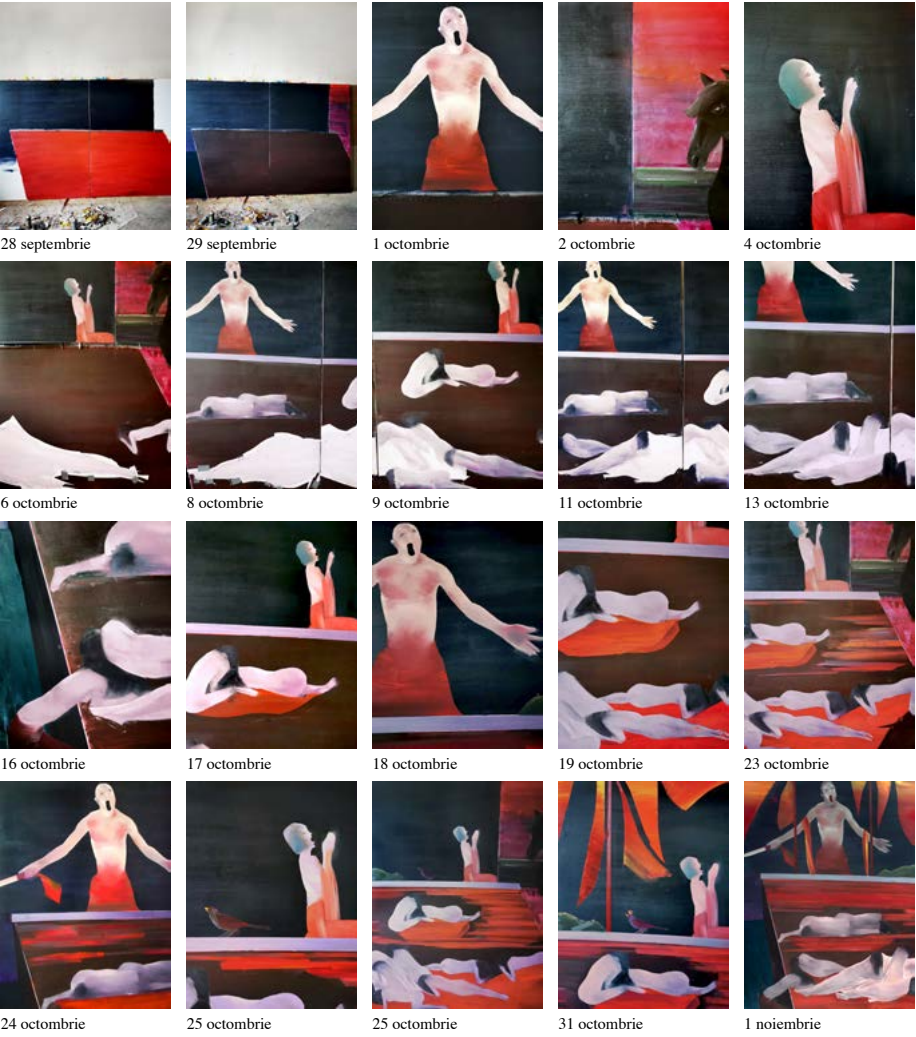
Într-o margine, profilul calului cel negru. Acela ce anunță apocalipsa. I-ha-ha. Îmi amintește de poezia lui Nichita. Calul poetului era alb și se hrănea din trupul ierbii în care se întrupau soldații morți. Va intra și acesta în tablou, când măcelul se va fi încheiat, să-și pască viitorul din urmele născute după măcel? Tabloul nu spune nimic. *Eu nu sunt moralist*, îmi spune pictorul. *Eu înșir povești în pictură...*

Alături, corpurile diafane, desprinse parcă dintr-un balet celest: unduiri moi, mișcări ce se scurg, alene, desenând răgazul nesfârșirii. Pare că timpul se dilată, așezând o plasă rară peste oameni, peste durere, peste țipătul morții, lăsând să treacă prin ochiurile sale doar aburul nostalgiei. În registrul superior, profilul încremenit al Myrrhei fixează o clipă. Ea este „aleasa”: a văzut sfârșitul. Calul apocaliptic o privește și ea înțelege. Știe că semnul momentului final e aproape. Ridică brațul, deschide larg gura și... rămâne în nemișcare. Gestul ei înghețat oprește curgerea.

Între momentul stagnant pe care atitudinea femeii îl sugerează și alunecările unduioase ale trupurilor de pe tîpsia largă a patului se cascadează hăul dintre cruzimea vieții adevărate și spectacolul iluziei. Patul, despărțit de Sardanapal și Myrrha prin râul vioriu al unei închipuiri, devine scenă a nălucirii. Corpurile femeilor se împletesc, atinse de mirajul nostalgic al unui timp ce-și contrazice timpul. Lin, în mișcări prelungi, corpurile își continuă superbia în visul ce-a rămas suspendat. Măcelul pe care pictorul îl știa se amână nesfârșit, alungat în afara tabloului. Clipa fatală e izgonită. Strigătul regelui e pavăză. Alungă moartea ce era anunțată. Pe scena improvizată a patului funest, luminile decupează doar liniștea nesfârșită a frumuseții.

LUCRAREA DE REFERINȚĂ
Eugène Delacroix
Moartea lui Sardanapal, 1827
ulei pe pânză, 3,92 m x 4,96 m
Muzeul Luvru

Imensul avantaj al picturii: poate decupa din tumultul sângeros al vieții, clipa în care beatitudinea e întreagă. Superbă parabolă a Pictorului. El este damnat să simtă viața ce se stinge, omorâtă de curgere și moarte, pe când spectacolul pe care-l înscenează salvează frumusețea în eternitate.







L’ATELIER C’EST MOI

Fantezia nr. 18 pentru pictură



A 18-a stație. De mult, deja, modelul de referință a fost lăsat în urmă - doar un pretext. O temă. Un punct de reflecție. De afară, însă, se naște întrebarea: de ce așa? Ce l-a făcut să aleagă? Ce resorturi necunoscute l-au împins într-acolo? Acum, spre pildă: de ce tabloul atelierului ce l-a avut drept model pe Courbet? Pictorul nu mai poartă războiul realismului ce-l însuflețise pe maestrul ales, miza ce-l anima pe Courbet nu-i mai aparține. A ales doar raportul artistului cu lumea lui - spațiul fizic al atelierului și acela al creativității sale. Aparent, nimic nu se leagă... apoi, încet-încet, înțelesurile se încheagă... legături nebănuite se nasc, se deslușesc. Totul este autoreferențial. În tablou se iscă lumea lui - pe care el însuși o descoperă, pictând-o.

Dintru început, s-a conturat un personaj ciudat: o maimuță. Cu ochi extrem de ageri, pătrunzători, comunică cu „fratele” său din oglindă: Pictorul. Stau în axul diagonal al picturii. Se privesc. Între ei – lumea: personaje stranii, ce parcă nu-și vorbesc. Griuri. Un univers metafizic, aproape, în care se mișcă doar privirile celor doi, căutându-se, parcă... răspunzându-și. Maimuța – figură simbolică, veche de când s-au așezat stelele pe cer, mișcându-și zodiile –, își privește, cu înțelepciune, manifestarea prezentă. Arhetipul și manifestarea lui fenomenală. Prin lumea ce o naște, pictorul se figurează pe sine. Pe un perete - tabloul de mai ieri, *Colosul*, întors cu spatele, atâta de prezent prin forța roșului clocotitor... Dintr-o gaură ce se cascadează, întunecată, răzbate o mască a fricii... Într-un colț, temătoare, o siluetă încearcă să se apropie, ezitând... Drumul pe care se așază, diagonal în tablou, o leagă de îngerul de veghe, Ambriel. Linia se întretaie cu cealaltă, mai tare, pe care se înfruntă Pictorul cu Ur-pictorul din el, maimuța, cel ce înscenează totul. În spațiul gri, ce umple tabloul în infinite nuanțe de subtilă culoare, o siluetă umbratică își diluează consistența într-o trecere. Nu se știe de unde vine și încotro a pornit. Nu se citește care îi e identitatea... E doar o umbră.

„Rama” ce închide jos tabloul o dau culorile - cercuri colorate. Pline, bine individualizate, prezența lor e ambiguă - ludică, te-ar duce cu gândul la jocul mărgelilor de sticlă, la spectacolul histrionic... Dar poate nu e joacă, ci vicleșugul prin care pictura îmbunează părcele ce torc firul vieții? Pictorul se dăruie picturii sale pe de-a întregul, cum s-ar pune în mâna destinului însuși. E Jocul său cel mare - miză a vieții întregi. În ea se citesc fricile, speranțele, în ea se deschide orizontul înțelegerii. Simplu. Din câteva semne așezate pe pânză, Pictorul se supune judecății. O emoție trece deasupra, ca și cum i s-ar citi în palmă destinul.

LUCRAREA DE REFERINȚĂ
Gustave Courbet
Atelierul artistului, 1855
ulei pe pânză, 361 × 598 cm
Musée d'Orsay

Și încă o remarcă: Compoziția lui Courbet îl plasa pe artist în centrul lumii ce-o crease. În pânza ce urmează *apud magister*, pictorul se retrage pe sine într-o margine, de unde – exersat! – privește. Telefonul și veșnica țigară îl identifică, dându-i contur realist, pe când restul aparițiilor sunt creații închipuite: un craniu, un tablou, o umbră, masca unei spaime, un înger inocent și o făptură feminină, fără chip... Asta e lumea plăsmuită de pictor. Ea e dispusă excentric, jur-împrejur, lăsând mijlocul exsanguu. Axe leagă personajele într-o rețea, punctul de intersecție fiind, în centru, un cub acoperit de o năframă albă. Ochii pictorului, precum ai unui scamator ce-și pregătește numărul, par să-l fixeze. Vor scoate, ca prin miracol, din cutie, lumi noi? Cine să știe? Dincoace de ecran, se așterne, înfiorată, liniștea. E duminică. Ziua în care Pictorul cel Mare își privea, și el, *illo tempore*, cu detașare, tabloul.



2 noiembrie



4 noiembrie



5 noiembrie



7 noiembrie



8 noiembrie



10 noiembrie



11 noiembrie



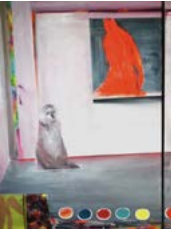
14 octombrie



17 noiembrie



19 noiembrie



20 noiembrie



21 noiembrie



22 noiembrie



25 noiembrie



26 noiembrie



28 noiembrie



29 noiembrie



1 decembrie





LA GRANDE BELLEZZA

Fantezia nr. 19 pentru pictură



Sânul Gabriellei d'Estrées e atins, delicat, semn al maternității ce se împline. Gestul rămâne suspendat, desenând în aer fuior de perfecțiune. O secundă, lumea se oprește în nemișcare - statuarie a frumuseții.

Atât a preluat pictorul din tabloul rămas ca referință, *apud* maestrul Școlii de la Fontainebleau. A așezat în mijloc gestul grațios și a pornit să țeasă din el altă poveste.

O apă alături, ce stă să spele clipa în neostoita-i trecere. Corpurile încremenesc în sublim, contur al mlădierii extatice. Parnas vibrând a poezie nerostită. Imperceptibila atingere se colorează în violacee fantasme... malul dimpotrivă se prelungește... Tărâmurile fantazării se desfac, lumi îndepărtate vin aproape. Ceruri, distanțe răsar dintr-o abia simțită atingere ce își așază căldura pe un deget. Privirea dinăuntru adună priveliști, construiește. Un cort luminat feeric răsare în mijlocul lumii închipuite. Pe pereții lui se scurg, caleidoscopic, umbre colorate. Ar da să se învârtască, nestăpânit carusel al minții vrăjite, dar pictorul îi pune corzi, să-i stâmpere alunecarea. Aerul vibrează, împrăștiind pe margini urme mișcătoare. Pe patul larg, o floare - promisiune de dragoste, iar alături, așteptându-și șeherezada, un sultan privește curgerea lumilor închipuite. Faldurile negre dimprejur fac lumina mai strălucitoare, îmbrăcând spațiul în mister nocturn. Departe, lumi noi se aștern... chemări viorii, voaluri magenta, promisiuni, pierderi cărora nu le întrezezi calea. Să fie înaltul? Ascensiunea spre alte ceruri? Să fie nesfârșitele deșerturi ce duc către niciunde - cine să le știe? Povestea se închide în ramă, trăiește doar o clipă, cât închizi ușor ochii... doar cât unda ce pornește din întinsul mâinii spre floarea ce răsare pe pieptul dimpotrivă. O atingere... abia desenată și lumi închipuite se aștern pe pânză.

Pictorul purta povestea în mintea sa. Punând lacăt lumii dinafară, singur, întoarce înc-o filă din cartea lumii ce-o știe pe de rost și desface înțelesuri noi, cum ar desface foile de floare, să-și împodobească atelierul. A pornit călătoria. La capăt, o emblemă: *la grande bellezza*.

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Școala de la Fontainebleau
Gabrielle d'Estrées și una dintre surorile sale
1594-1595
ulei pe panou de stejar, 96 x 125 cm
Musée du Louvre



8 decembrie



9 decembrie



10 decembrie



13 decembrie



14 decembrie



15 decembrie



23 decembrie



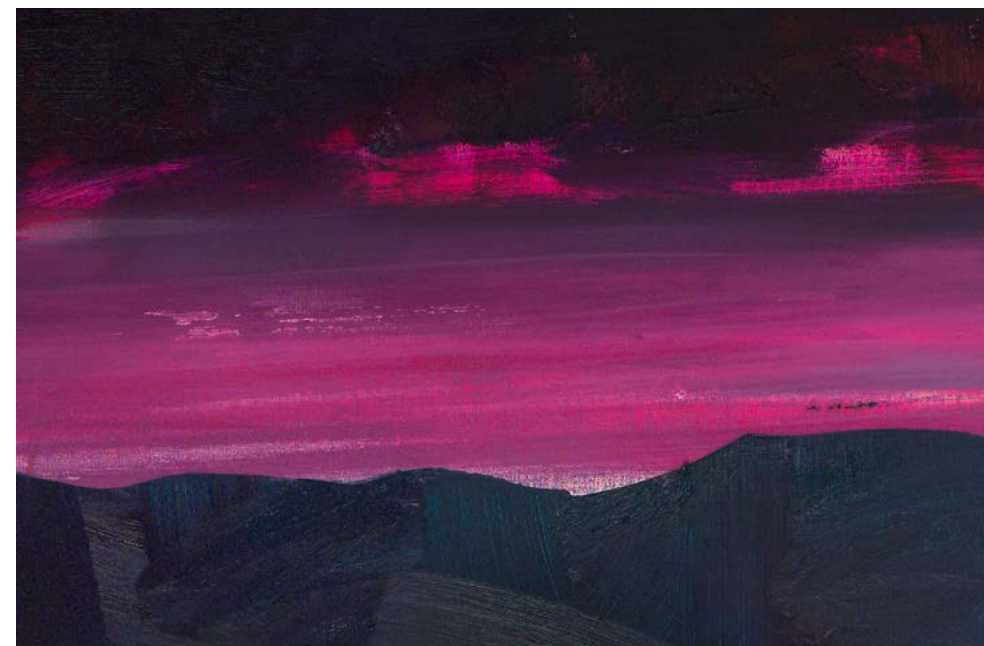
24 decembrie



26 decembrie

LA GRANDE BELLEZZA. APUD FONTAINBLEAU
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





PERENITATEA GRAȚIEI

Fantezia nr. 20 pentru pictură



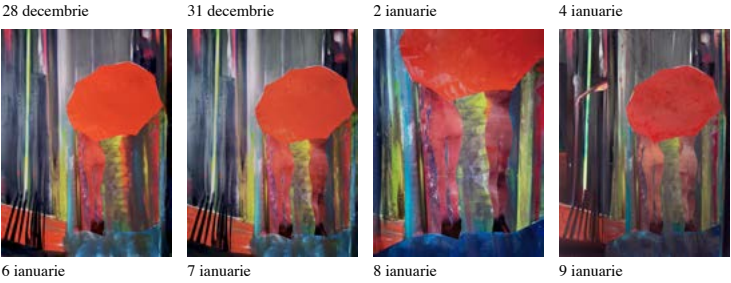
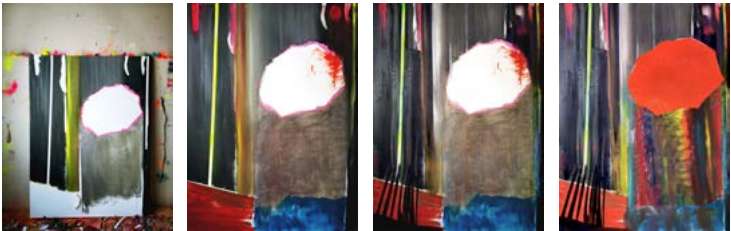
Titlul *Cele trei Grații* din dicționar notează: „În mitologia greacă, *Grațiile* sau *Haritele* (în greacă: Χάριτες, *Harites*) erau personificări ale grației și frumuseții feminine. Romanii le numeau *Gratiae*. Erau fiicele lui Zeus și ale Eurynomei, trei la număr. Sălășluiau în Olimp, unde trăiau alături de muze, și erau deopotrivă protectoarele poezilor”.

În timp, Botticelli, Rafael, Cranach cel Bătrân sau Rubens au fixat în varii forme de pictură imaginea tripticului feminin întruchipând plăcerea, strălucirea, splendoarea, bucuria, castitatea, grația sau virtutea. Văzându-le, gândul te poartă la tot atâtea embleme ale feminității, pe care fiecare dintre artiști le-a țesut pe ghergheful ce-l impunea idealul de frumusețe al timpului propriu: finețe delicată, robustă ispitire, intimitate, mlădie senzualitate, erotism

Ce va face Artistul, la distanța sutelor de ani? Va plonja el în nostalgia vremilor defuncte sau va reformula povestea?

Dintru început, schimbă decorul: spațiul natural în care Grațiile își șerpuiau mișcarea se mută. Strada este aceea ce captează noua frumusețe. Un semafor, felinarul aprins, pasajul riglat al trecerii pietonale sunt însemnele unei urbanități vii. Luminilor difuze li se substituie brazdele colorate violent ale peisajului citadin: culorile reclamelor nocturne, energice tușe verticale, subtile irizații de neon. Ochiul contemporan recunoaște atmosfera. Te-ai aștepta să citești o reclamă... dar, nu, în locul ei, o umbrelă mare roșie acoperă curajos spațiul pictural. Sub bolta ei, recunoști grupul anunțat de titlu: *Grațiile*. Le numeri: una... două. Mai citești o dată; știi că ar fi trebuit să fie trei – Aglaea, Euphrosyne și Thalia, dar pictorul s-a oprit la două. Goale, cu mers incitant, atitudinea lor denotă emancipată siguranță de sine. Străbat strada pășind cu fermitate pe un vâl albastriu – să se fi născut chiar atunci din ape? -, cu pasul înălțat pe tocurile cu care sfidează toate convențiile vestimentare comune.

Grația feminității lor le așază în străvechea paradigmă a frumuseții – pavăză peste timp ce desfide canoane. Și de-s doar două – ce importă? Sub deschiderea largă a umbrelei, chiar la mijloc, între corpurile dezinvolve ale celor două trupuri prezente se citește umbra celui de-al treilea, ce le însoțește. Împreună trec prin noaptea lumii de acum, purtându-și în liniște mesajul de frumusețe mai departe: *Cele trei Grații*. Feminine. Senzuale. Pline de erotism.

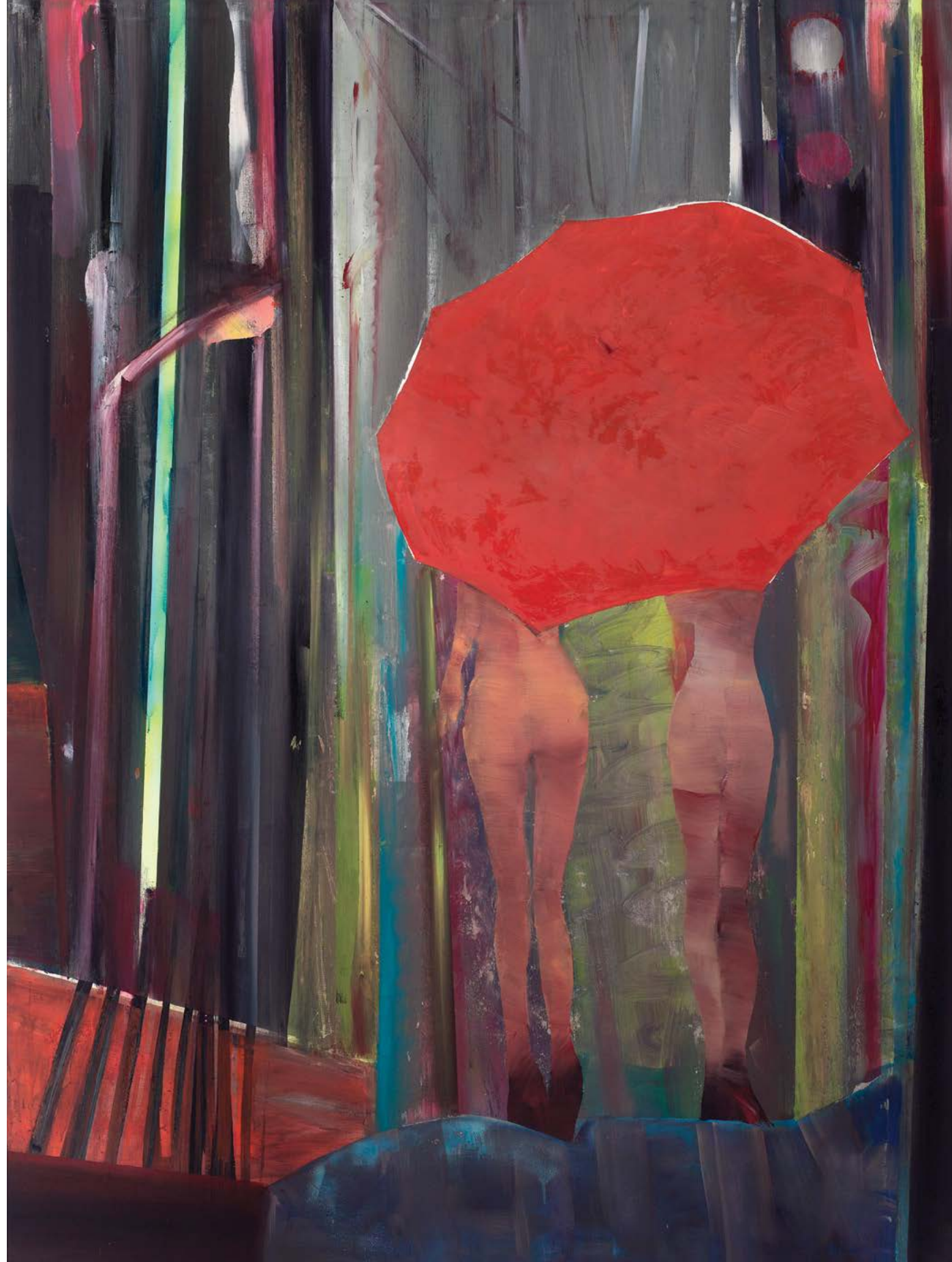


LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Peter Paul Rubens
Cele Trei Grații, 1630-1635
ulei pe pânză, 221cm x 181 cm
Muzeul Prado, Madrid

Rafael Santio
Cele Trei Grații, 1503-1505
ulei pe pânză, 17 cm x 17 cm
Musée Condé, Castelul Chantilly

TREI GRAȚII
2020 — ULEI PE PÂNZĂ, 150 X 200 CM





LA GRANDE ILLUSION

Fantezia nr. 21 pentru pictură



Cythera. Insula amorului. Locul de naștere al Afroditei, decor ideal pentru a celebra, în rococo, *les fêtes galantes*.

300 de ani mai târziu, un pictor reia lectura, *apud magister*. Cu luciditate, se uită și vede. *Străvede* cum...

... cupidonii, atinși de aripa iubirii, cum amorezii, încremeniți în gesturi frivole, bărbații și femeile ce cochetează nu simt cum cad cu toții sub plasa iluziei ce-i ține captivi, cum mișcările lor se încleiază în senzualitate, ca într-un liant vâscos, cum Erosul e așa de aproape de Thanatos, nu văd negurile ce se adună deasupra, împâclind cerul depărtărilor spre care visează. Nu văd că îmbarcarea e doar o iluzie, vană promisiune, că Cythera e departe, ascunsă... Își trăiesc cu bucurie clipa amăgirii, inconștienți. Doar statuia zeiței, din desigururile pădurii, veghează, lăsând jocul să curgă.

Ea știe doar, iar peste timp, și pictorul ce schimbă cursul poveștii.

La el, marea îmbarcare e un exod. Adunate, cu capurile plecate, figurile sunt indistincte, se îndreaptă spre țărm într-o masă compactă, fără să-și mai ofere luxul speranței. Pășesc pe o suprafață stranie, roz, bordată de ziduri impenetrabile de verde dens. Dintr-o parte, limbi de foc desenează o graniță de netrecut, iar din spate, o figură suprarreală, ca o gigantă zeităte, împinge cu privirea mulțimea. Câțiva, puțini, au atins malul, dar capătul nu oferă siguranță. Totul e ambiguu: marea e o vâlvătaie roșie, cerul de deasupra prevestește furtuni întunecate. Prinși în acest spațiu, ca pe o tîpsie suspendată, nu știi dacă plecarea e dorita îmbarcare – cum o spunea magistrul cândva -, sau evacuare, refugiu, fugă...

Deasupra întregii scene planează o construcție imensă. Un fel de picioroange ar apropia-o de-o vîietate călcînd pe ape, antene colorate o pot face să zboare... Prezența-i stranie e tulburătoare: nu știi de e amenințare sau promisiune a izbăvirii. Stagnează în spațiul tabloului, așteptînd. O tensiune difuză stăpînește exodul atîtor actori ce ies din scena marilor iluzii.

Va mai fi vreme de speranțe? Nu va mai fi?

Doar girafa cu spatele în flăcări și cele două-trei drapele colorate mai amintesc că, poate, totuși, e numai *spectacolul* unei îmbarcări, iar exodul, cortegiul actorilor ce ies din scenă...

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Jean-Antoine Watteau
Îmbarcarea spre Cytera, 1717
ulei pe pînză, 129 x 194 cm
Muzeul Luvru



13 ianuarie



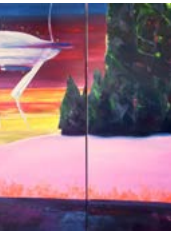
16 ianuarie



20 ianuarie



23 ianuarie



27 ianuarie



28 ianuarie



29 ianuarie



30 ianuarie



1 februarie



2 februarie



3 februarie



4 februarie



6 februarie



7 februarie



8 februarie



9 februarie



11 februarie



12 februarie



15 februarie



16 februarie



18 februarie



21 februarie

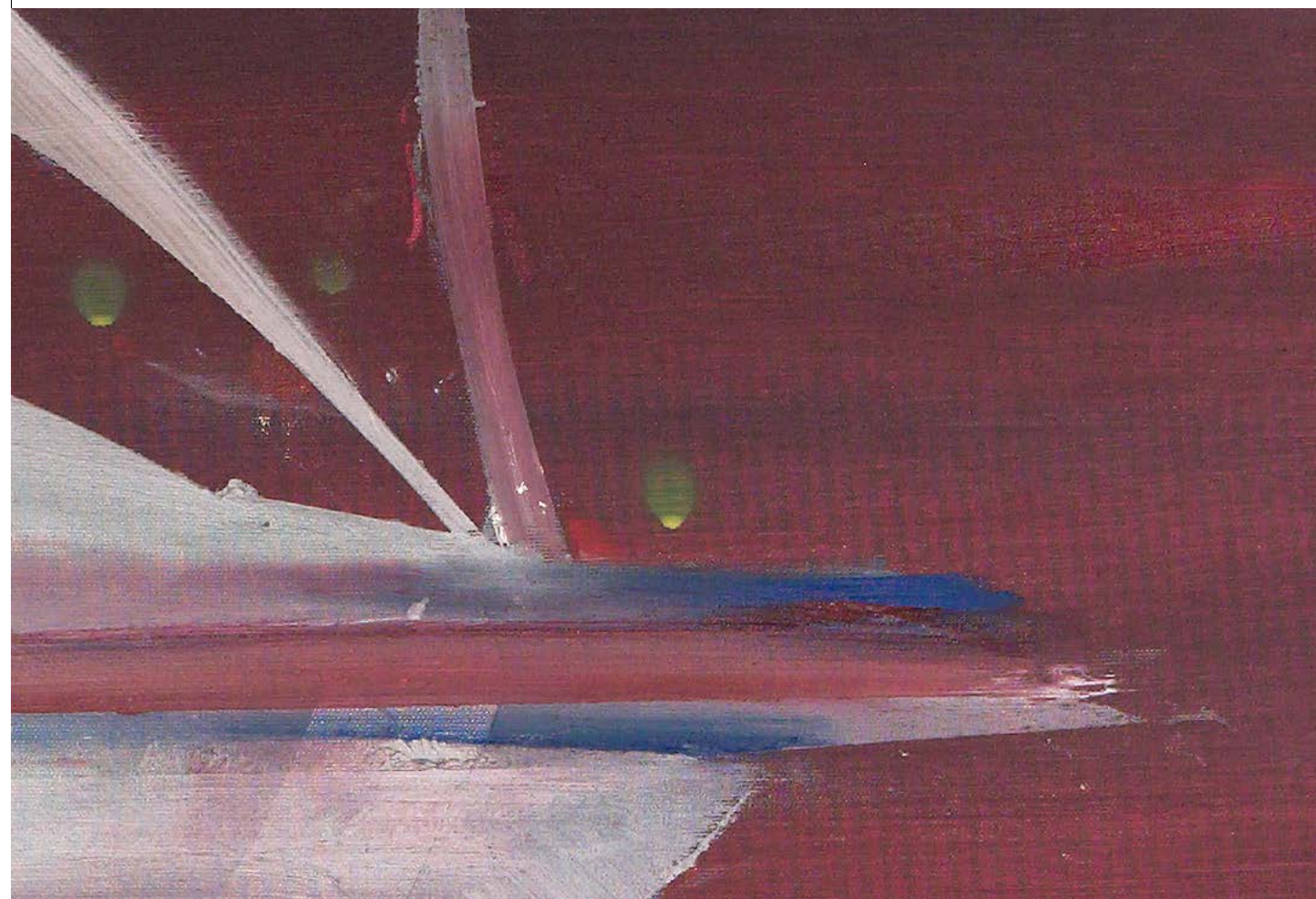


22 februarie



25 februarie





NOAPTEA LUMINATĂ

Fantezia nr. 22 pentru pictură



Călătoria Pictorului a ajuns la final.

A pornit pe urmele magiștrilor. A cumpănit, unul după altul, modelele. Încet, calea se alegea. De la o vreme, a început să se îndepărteze de urzeala meșterilor mari. Stațiile sale au devenit noduri în care umanitatea își sintetiza condiția. Tablourile s-au epurat formal și un același personaj, cu chipuri diferite, a început să populeze picturile. S-a înstăpănit în centrul pânzelor. A abandonat rolul de martor tăcut, pitit într-un colț, pentru a-și asuma discursul despre sine. Însingurarea, teama, reveria, reflecția, îndoiala, uimirea, candoarea au devenit hainele pe care personajul în care se proiecta, heteronimic, le îmbrăca. Ipostazele acestor trăiri le-a cules din toată istoria picturii și le-a făcut ale sale: Saturn, din pictura lui Goya, s-a preschimbât în Saturnul *său*, călătorul lui Caspar David Friedrich i-a luat înfățișarea. Materialul pictural al magiștrilor l-a preluat, deconstruindu-l, pentru a-l recompune altfel, în linie cu obsesiile sale. Un caleidoscop, în care reășeza continuu fețele portretului propriu. Singurătatea. Încercarea. Dubiul. Chipul ispitei. Tablourile sale devin *oglinzi*. Se pune în ele fără cruțare. Le trece pragul, expunându-se, neîndurător.

La capăt, alege Marea Vânătoare.

Compoziției lui Uccello, ce recurge la tradiția miniaturii, animând spațiul cu o fină caligrafie a mișcării, pictorul îi răspunde proiectând totul într-o suprarealitate magică aproape. În spate, perdeaua nopții alternează dăre strălucitoare de lumină argintie cu fâșii întunecate, ca ițele unui gherghef astral pe care se așază tiparul „vânătorii”.

Dar vânătoarea vânătoare este?

De-ar fi așa, ar presupune dinamică, mișcare, alergare, luptă, conflict cu forțe dimpotrivă. Or, pe fastuoasa țesătură argintie a nopții, ciocnirile contrare sunt abstrase într-o calmă distribuire scenografică: de-o parte și de alta, paznici, două păsări ale înțelepciunii veghează scena, apoi, de-a dreapta și de-a stânga, alți doi soldați stau nemișcați, cu arma în poză solemnă. Ritmul spectaculoasei defilări e dat de figurile verticale, ridicate, straniu, pe lujerul unor înălțimi statuare: una, roșie, altele, roz sau galbenă, iar la mijloc, dând axul de simetrie al tabloului, o apariție albă, prelungă, își mulează forma după limbile verde intens ce figurează coloritul pădurii. În registrul de mijloc, pictorul dispune, indiferent la proporții, câteva personaje umane ce întrerup cursivitatea faldurilor verticale. Inventarul simbolic e completat de regnul animalier: o felină cu ochi sclipitori se

strecoară, impasibil, prin verdele pădurii, iar simetric, o alta privește înainte, ca un sfinx. Între ele, un pui de căprioară, cu mișcări vioaie, aduce jocul inocenței, iar în pandant, un strigăt punctează violetul unei spaime. Peste întregul spectacol încremenit în nemișcare se ridică înflorescența a patru imense flori, din al căror caliciu proliferază, fecund, galbenul unei lumini explozive.

Staza feericei iluminări nocturne pune capăt vânătorii. Călătoriei, asemeni. Învingătorii nu se cunosc. (Sau poate, cel ce se încumetă la drumul prin pictură, nu e chiar el învingătorul, învingându-se pe sine, cel de dinainte, pentru a pași mai departe...?).



12 martie



14 martie



3 mai



4 mai



5 mai



7 mai



8 mai



17 mai



18 mai



19 mai



20 mai



22 mai



24 mai



25 mai



27 mai



29 mai



30 mai

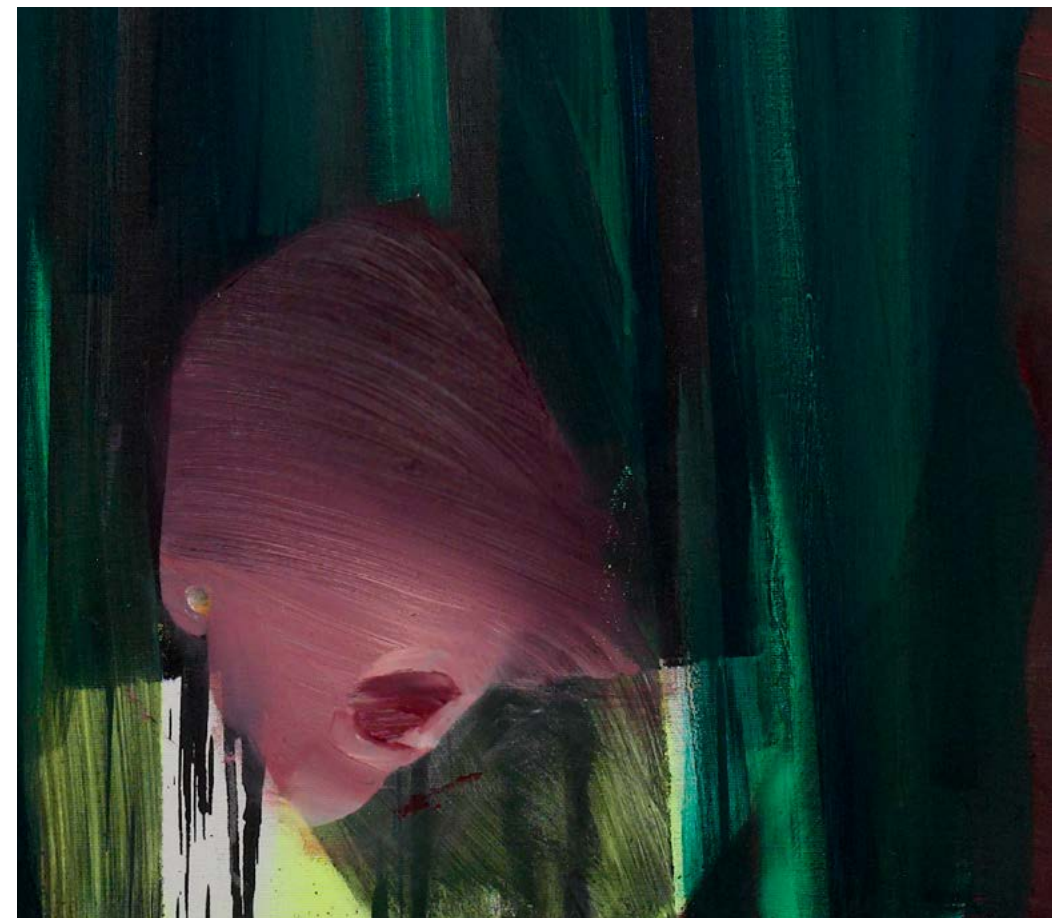
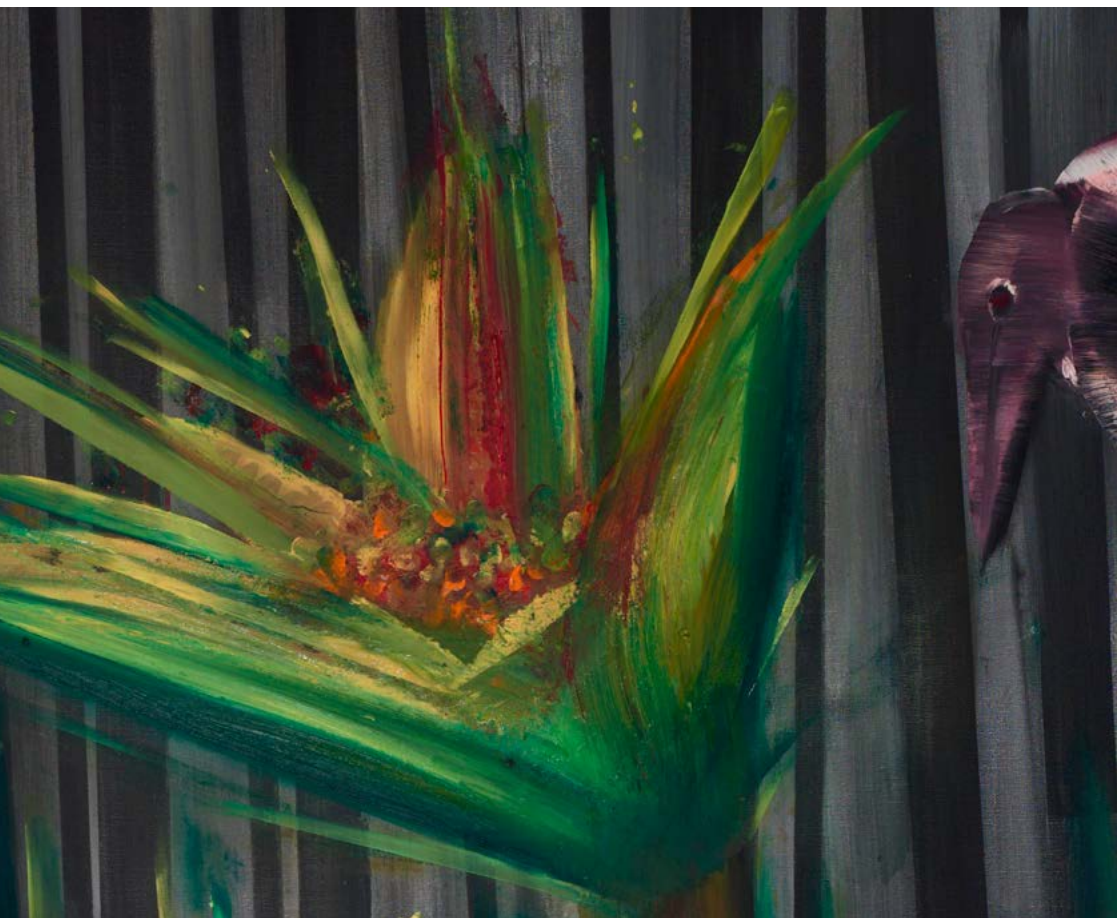


31 mai

LUCRAREA DE REFERINȚĂ

Paolo Uccello
Vânătoarea (nocturnă), 1470
tempera pe lemn, 73,5 x 177 cm
Ashmolean Museum, Oxford / UK
Muzeul Luvru





CODA

Variațiuni din Casa Surdului



RECAPITULATIO

Călătoriile le pornești cu o țintă. Cauți. Încerci căile, tatonezi drumurile ce să te poarte spre liman. Adulmecii aerul depărtărilor. Încerci, pe pipăite, marile întâmplări. Pui întrebări înțelepților. Maeștrilor. Iluminaților. Asculți zvonuri, șoapte dinafară, te uiți în zările lumii. Stai la pândă, atent la semnele ce să te poarte către capăt. Și aștepți. Arar, celor cu răbdare, li se arată, fulgurant, o geană de noimă, să țeasă din ea cale mai departe...

Așa a făcut și Pictorul. A străbătut istoria artelor în lung și-n lat. Nu și-a cruțat odihna. S-a însoțit cu maeștrii, călcându-le urma. Într-o vreme i-a lăsat, încumetându-se singur. S-a oprit în pădurea unde Uccello vânase tâlcurile nopții. Ultima stație pictată. Cu ea a încheiat ciclul picturilor *Apud magister*.

Din umbră, am iscodit periplusul ce-l purta pe pictor, zigzagat, și mă întrebam de s-au ales învingătorii, apoi mi-am spus că poate rostul e doar urma ce rămâne - semn al drumului - și m-am gândit la poezia lui Blaga despre rune:

În chip de rune, de veacuri uitate, / poart-o semnătură făpturile toate. / Slăvitele păsări subt aripi o poartă / 'n liturgice zboruri prelungi ca viața. (...) / Rune, pretutindeni rune, cine vă-nseamnă, cine vă pune ?/ Făpturile toate, știute și neștiute, / poart-o semnătură - cine s-o-nfrunte?

Am înțeles: calea ajunge la capăt doar dac-o întorci spre înlăuntrul tău, frumos șerpuind-o într-o *rună* - semnătură, bruscă iluminare a sinelui.

Deci pictura nu se scrisese până la capăt. Mai era de așteptat...

.... și, într-o zi, s-a pornit: pânzele au fost înșiruite, febril... paisprezece la număr... Graba ivirii dădea ritmul. Pictorul a ales pânze vechi, mai demult pictate, aluat ce are deja în el taina creșterii, și le-a dat viață nouă. Asemeni unui dirijor ce orchestrează vocile toate, le-a pus laolaltă, lucrându-le împreună. Când peste ele s-a așternut culoarea, le-a dat pe rând, voce proprie. Ca într-un palimpsest, peste experiențe vechi a început să se aștearnă culoare nouă, să apară semne ce ieșeau dinăuntru.

Obloanele spre afară s-au închis. Cărțile, istoriile, lecțiile exersate au fost abandonate și fluidul altor cânturi a început să curgă...

Într-o zi s-a ales noul titlu: *Variațiuni din Casa Surdului*. Cum altfel? Ce făcea artistul decât să împresoare, simbolic, casa aceea de pe malul Manzanaresului, unde Goya, surd la lumea dinafară, și-a descoperit cel mai profund sine? Departe de vanități, de strălucirile deșarte... Singur, mizantrop, nepăsător la publicul ce aștepta reprezentăția – doar el cu sine.

La fel și acum: retras în atelier, pictorul nu se uită în afară. Zilele aleargă, nestăpănit. Nu le mai pot ține pasul. Una după alta, picturile răsar - rune ce poartă când semnătura șovăielii, când a neliniștii, a așteptării... uneori a fricii ce-l bântuie, a disperării... Amenințări venind din *neunde*, păsări vorace, brațe acaparatoare ce stau deasupra, gata să înhațe, goană, umbre, strigăte, spaime...

Și, în toate, DRUMUL... o cale străbătută în nesfârșit pelerinaj de călători ce nu-și arată chipul. Lung șir de resemnări.

Paleta se întunecă. Profunzimi de negru colorat, lângă griuri violacee ce acoperă suprafața pânzei, mângâietor... Uneori, irizația ardentă a unui roșu, iar într-un loc, fonduri opaline, sidefuri liniștite, dintre faldurile cărora se ivește o păsăruică...

14 lucrări, ca 14 pași cu care pictorul împresoară baterea de aripi a păsării celei negre. În *Quinta del Sordo* din atelier se joacă parcă o scenă din *Cronica unei morți anunțate*. Rezumatul ei: a 15-a lucrare. O pânză structurată simetric. Central, hăul unui dreptunghi sumbru - piatră tombală? -, un personaj aplecat deasupra golului, cu brațele abandonate de-a lungul trupului... spectru fantomatic, violaceu, peste care plonjează aripile largi ale Păsării Negre... Da, abia acum se scrie CODA: dintr-o întorsătură de penel, la cap de drum, artistul și-a pus semnătura, semn că toate călătoriile sunt doar oglinzi.

Pictura își încheie calea. La fel și cartea. Martorul ce-am fost și-a găsit răsplata. Tăcut, semnez aici mărturie.

SORINA JECZA



VARIATIUNEA 1 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 X 130 CM



VARIATIUNEA 2 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 X 130 CM



VARIATIUNEA 3 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 X 100 CM



VARIATIUNEA 4 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 70 X 100 CM



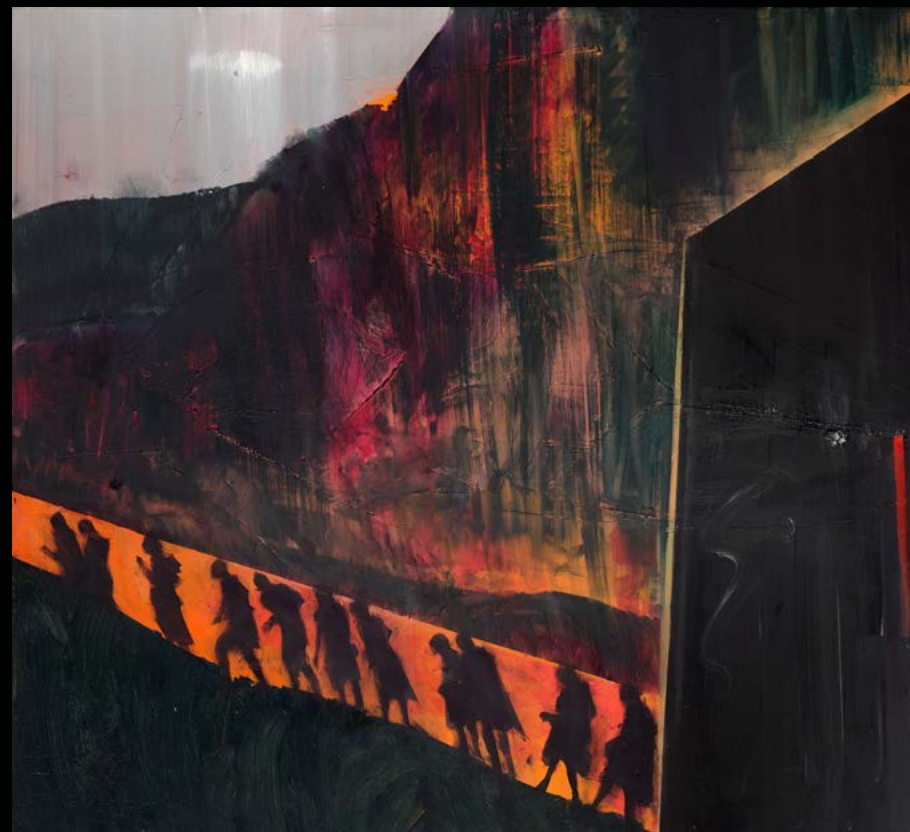
VARIATIUNEA 5 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 70 X 100 CM



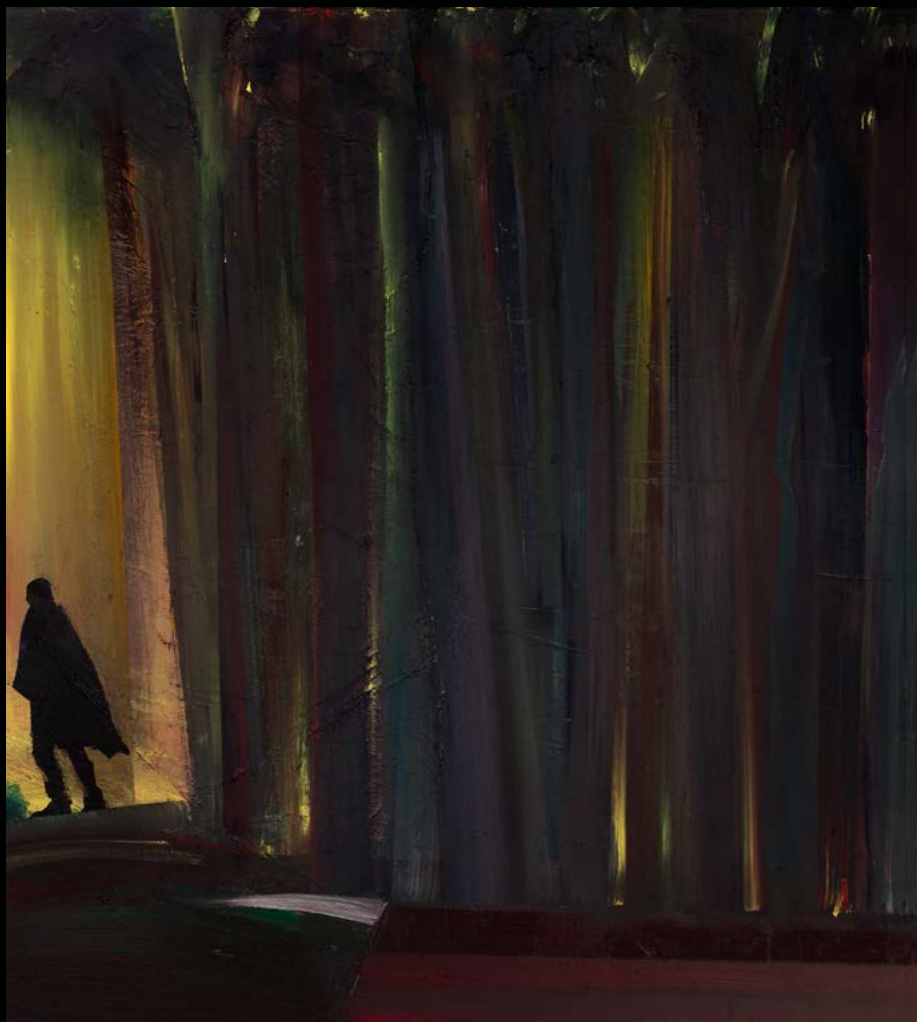
VARIATIUNEA 6 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 70 X 100 CM



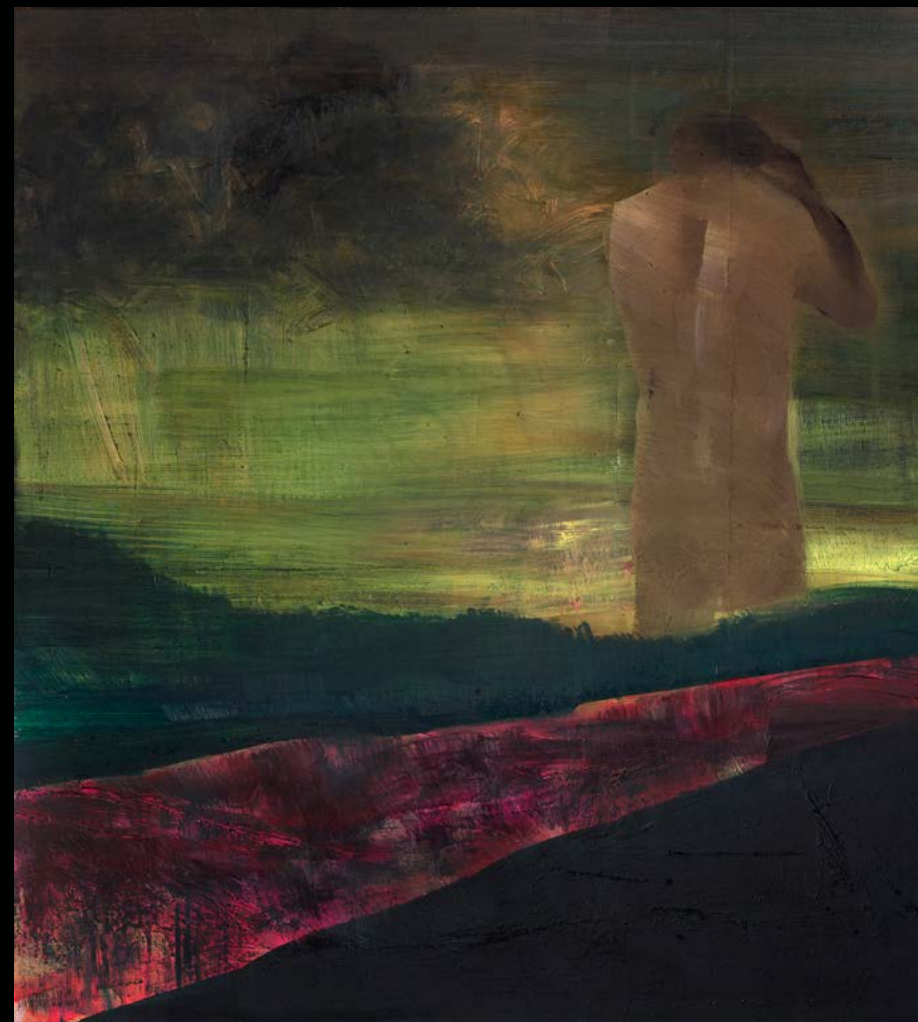
VARIATIUNEA 7 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 X 100 CM



VARIATIUNEA 8 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 100 X 90 CM



VARIATIUNEA 10 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 X 100 CM



VARIATIUNEA 9 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 X 100 CM



VARIAȚIUNEA 11 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 70 X 100 CM



VARIAȚIUNEA 12 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 70 X 100 CM



VARIAȚIUNEA 13 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 x 80 CM



VARIAȚIUNEA 14 — 2021, ULEI PE PÂNZĂ, 90 x 80 CM

JURNALUL, NOSTALGIA ROZ ȘI ETERNITATEA

Sorina Jecza iubește poezia

LIVIANA DAN

JURNALUL-PROIECT

Între 17 martie 2020 și 31 mai 2021, Ioan Aurel Mureșan pictează 22 de lucrări dintr-o serie intitulată „Apud magister”. Referințele sunt celebre: Tizian, Fragonard, Caspar David Friedrich, Grünewald, Rubens, Watteau... Alegerea este înspre un trecut clasic care trăiește solid sub suprafață.

Tot în această perioadă, Sorina Jecza scrie zilnic despre aceste lucrări – o fantezie pe marginea picturii, o fantezie pentru pictură.

Este vorba despre două jurnale paralele.

Este o strategie deschisă de marketing într-o lume care și-a pierdut abilitatea de a descrie? Sunt două jurnale intime ale efectului Baudelaire, care folosesc sofisticat emoția în artă, pictând ori scriind ceea ce ar vrea să le aparțină?

Modelul intern este unul și necesar – lumea are nevoie de mai multe jurnale, de mai multe scrisori de dragoste, de mai multe amintiri și de mai multe povești.

Memoria este jucată în vis, în imagine, în text.

Motivarea este subiectivă, senzitivă. Logica este afectivă. O interesantă mobilitate teoretică: confesiunea schimbă stilul. Intimitatea artistului – pictorul, cum îl numește Sorina Jecza, uneori – sparge toate regulile. Artistul își inventează propriile lui reguli. Devine interesat de motive tactile, de mitologii individuale, de melancolii domestice, de utopii. Eleganță deliberată ce accentuează intenția jurnalului vizual propus de Ioan Aurel Mureșan. Pictura preia, cu precizie intimă, caracteristicile jurnalului – instant, seducător, obsesiv în repetitivitate.

Ambiția lucrărilor este să fie și figurative, și abstracte – cu desăvârșire abstracte, cu fermitate figurative. Există un drum care marchează ecoul timpului, există puternice mirări existențiale. Funcția narativă devine misterioasă și contemplativă.

Ioan Aurel Mureșan aduce o repoziționare vastă față de subiectivitate, față de istorie, față de fragmentele izolate. Recurge la o mitologie confortabilă, la o lumină efemeră, la limbajul nostalgiei.

Emoția devine brută, ambiguitatea mângâitoare.

Legătura dintre imagine și text nu este deductivă, este intuitivă.

Sorina Jecza transformă nostalgia în tunele de verdeață. După felul cum absorb lumina, cuvintele jurnalului literar își doresc un nou set de idei. Aerul moale, mireasma de cimbru și lavandă, piatra caldă, oboseala însorită, o tăcere care îți inspiră încredere generează sens în mișcarea culorilor și diferențe în iluzia volumului și a spațiului. Textul sună misterios, dar articulează o regulă clară de construire: nu ești niciodată singur în fața picturii.

JURNALUL VIZUAL

Ioan Aurel Mureșan se desparte de pictura de curte a imperiului postmodern. În anii '80, cenzura genera metafora. În „Apud magister”, metafora devine un tremur pentru înțelegerile bruște. Posibilitățile eroice impuse de modernism, inserțiile din lumea antică, chiparoșii, zidurile de cretă și munții din norii argintii au un instinct liric profund, o intimitate răcoroasă și conceptul blue chic, preluat de la Caspar David Friedrich.

Suprafața fizică a picturii nu mai este doar pe pânză, poate să fie pe apă, pe cer, pe linia înghețată de marmură.

Ioan Aurel Mureșan adaugă mereu și mereu elemente de lumină, creează spații iluzorii.

În majoritatea lucrărilor există un anumit tip de subiectivitate masculină. Arta și viața – sau ce își imaginează artistul că ar fi viața lui – sunt inseparabile. Gesturile unei solitudini extravagante, a unei rigide concentrări asupra sinelui îl obligă să se uite mereu pe fereastră. Autenticitatea este uneori teatrală – ai mereu impresia prezenței fantomatice a artistului.

Pictorul flirtează clar cu rolul său, dar rămâne abraziv, cultivând imaginea culturală a materialului său.

Seria „Apud magister” este pictată după surse clare, între abstract și figurativ, între o suprafață grafică și un *impasto* puternic. Nimic nu este sugerat. Paleta picturii clasice este un motiv central. Imaginea pare uneori convențională, asemenea unei picturi de șevalet. De fapt, pictura seamănă cu o pagină de jurnal. Abordarea cuprinde gravitatea culturală a conținutului și semnificația culturală a materialului. Dinamica spațiului și implicațiile filosofice creează un fundal clar. Singurătatea poate deveni oricând alternativă. Percepția personajelor, a copacilor, a mării, conjugate cu intuiția distanței, livrează nostalgie. Nostalgie, ca formă de consum. Confruntarea apare în conținut și, mai ales, în metodă. Există o anume agresivitate în explicație.

Fiecare detaliu pare o aluzie.

Pictorul este suspendat în mod ireal între tradiția pură și infernul colorat.

Având la dispoziție o rezervă enormă de timp, de la Patinier, la Duchamp, se simte o putere difuză, dar și o stare densă de așteptare.

Pictura nu se poate limita la un set de convenții. Pictura rămâne un set strălucitor.

JURNALUL SORINEI

Îndrăgostită de propria ei îndrăzneală, Sorina Jecza introduce în jurnal o strategie aproape semiotică. Afinitatea cu aspectele tactile pleacă de la un voal al nostalgiei roz întins peste toată natura. Legătura dintre imagine și text renunță la aerul paradoxal, pentru o satisfacție calmă și elegantă.

Jurnalul Sorinei mixează verbalul cu vizualul. Mandatul estetic câștigat este mereu aproape de culoare. Calci pe verde, pătrunzi în albastru, cunoști albul ideal, curat asemenea parfumului. Sub forma unei nedumeriri, frumusețea naturii și magia monumentelor devin calități lirice noi. Este iarăși vorba de stil și de recuzită. Textul este inseparabil de materialitatea picturii. Limbajul intră în pictură, destabilizând granițele și transformând pictura într-o propoziție lingvistică. Verbele își păstrează candoarea și sensul. Propozițiile sunt un antidot pentru figuratismul fluid și abstractul răcoros. Pictura vorbește despre același context, încurajând fantezia. Retorica devine un *device* stilistic. Pictura este un limbaj compus din semne cu fizicalitate proeminentă.

Avem un scenariu ideal, care are capacitatea de a fascina, asemănător rozelor pudrate.

În dublul jurnal, demnitatea picturii și demnitatea limbajului se simt în siguranță.

PIA BRÎNZEU este profesor emerit de literatură engleză la Universitatea de Vest din Timișoara. A fost președinta Societății Române de Studii Anglistice și Americanistice și membră a boardului executiv al ESSE (European Society for the Study of English), este membră a mai multor societăți profesionale străine și românești, precum și a Uniunii Scriitorilor din România. A fost invitată ca *visiting professor* să predea și să conferențieze la universități din SUA, Italia, Germania, Ungaria, Spania, Turcia, Africa de Sud și India. A publicat mai multe cărți, ultima - *Fantomele lui Shakespeare* - fiind acum sub tipar, precum și articole de teorie și critică literară, eseuri, interviuri și traduceri în reviste din țară (*Euresis, România literară, Viața românească*) și străinătate (*Semiotica, Degres, Poetics*).

LIVIANA DAN este critic, istoric de artă și curator, fost coordonator al Departamentului de Artă Contemporană din cadrul Muzeului Național Brukenthal Sibiu și director general ad interim la Muzeul Național de Artă Contemporană București. Are studii de istoria și teoria artei finalizate la București, Praga și Viena. A obținut burse de cercetare la KulturKontakt Austria (1994), J.P. Getty Foundation (1996) sau RAVE Foundation (2001). A luat parte la diverse seminarii, între care Seminariile de Artă Contemporană de la The Art Institute Chicago (2000), Salzburg Global Seminar (2004) sau Academia Brandenburgia din Berlin (2007). În ultimii ani, Liviana Dan a fost curatorul unor proiecte ca: "In Full Dress" (cu Alexandra Croitoru, Ana Lupaș, Lia Perjovschi, Doina Simionescu), "Ich habe keinen Zeitraum" (cu Dan Perjovschi), "Un artist, o zi în Palatul Brukenthal" (cu Sebastian Moldovan, Stephan Dö sau Susanne Tunn), "Catching Passages" (o rezidență artistică realizată în colaborare cu Casino Luxembourg și Kulturfabrik Esch-sur-Alzette), "Plus Zwei" (proiect prezentat la MKM, Duisburg), "Don't Complicate the Sleeping Baroque" (proiect prezentat la Kunstraum Nö, Viena) sau "Oaspeții lui Samuel von Brukenthal" (un workshop cu studenți de la Academiile de Artă din Geneva și Cluj-Napoca). Împreună cu Anca Mihuleț, a organizat platforma de artă contemporană din timpul programului „Sibiu 2007, Capitală Culturală Europeană“.

RAMONA NOVICOV este critic și istoric de artă, membră AICA, specializată în domeniul Arhitecturii 1900. În această calitate, activează în Comitetul Științific al Asociației internaționale RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK, susținând conferințe la Bruxelles, Glasgow, Barcelona, Riga, Alesund, Budapesta. Este colaborator constant al revistelor de specialitate, precum și al postului TV Digi24. Este autoarea a patru cărți și a numeroase studii de specialitate, axate predilect pe domeniile arhitecturii, sculpturii și artei ambientale. În prezent, este conferențiar universitar la Universitatea din Oradea, unde predă Istoria Artei. De asemenea, predă cursuri de artă contemporană la Facultatea de Arte a aceleiași universități.

SORINA JECZA, editor, curator, are formație umanistă. A creat în anul 2000, alături de Peter Jecza, Fundația Interart Triade, a cărei activitate o coordonează, acumulând o experiență relevantă ca inițiatoare de evenimente culturale: Parcul Triade de sculptură, programul de artă în spațiul public, expoziții. A editat publicațiile apărute la Editura Triade – peste 200 de albume, cataloage și cărți de artă. Este cofondator și coorganizator al bienalei Art Encounters. În prezent, este preocupată de continuarea moștenirii sculptorului Peter Jecza, prin organizarea Muzeului Jecza. În această carte, face exercițiul de însoțire a imaginii cu texte pe care aceasta le generează.

IOAN AUREL MUREȘAN este asimilat generațional artiștilor optzeciști, a căror manifestare pe scena artistică românească a trecut prin rețeaua Atelierului 35 - cu o vizibilitate extrem de pregnantă la Oradea, unde pictorul a debutat în 1981.

Este profesor de pictură la Universitatea de Arte și Design din Cluj și doctor în arte vizuale din anul 2005, cu teza intitulată *Incursiune exoreică în po(i)etica imaginală. Călătoria magică a Ducelui d'Ivry*. Pictura pe care a experimentat-o, încă din deceniul al nouălea, a împărtășit platforma teoretică a postmodernismului, în care formele culturii sunt aglutinate în registru reflexiv.

Între ciclurile picturale ce-i definesc traiectoria creației se află: *Pământul* (1984), *Semnele zidului* (1986-1989), *Metafore picturale* (1989-1990), *Via dolorosa* (1991), *Minunatele ceasuri ale Ducelui d'Ivry și Călătoria magică a Ducelui d'Ivry* (1992-2005), *Ultrasilvania* (2013-2014), *Pasaje secrete* (2015-2016), *Escorts* (2016-2017), *Erotikon*ia (2018-2019), *Apud magister* (2020-2021).

Lucrări ale lui Ioan Aurel Mureșan se află la Muzeul de Artă Contemporană al României, Muzeul de Artă din Cluj, Muzeul Țării Crișurilor, Complexul Muzeal Arad / Muzeul de Artă, Colecția de Artă Contemporană Sibiu, Colecția de artă contemporană a Institutului de Teologie și Istoria Artei Cluj (Câlnic), Muzeul Național al Bucovinei Suceava.

Atelierul pictorului se înnoiește constant, îmbogățindu-și formele de expresie și dezvoltând o conștiință de sine coerentă, asumată, coagulată în jurul ideii de cultură, ca sursă proteică de creație.

Acest catalog a fost realizat cu ocazia expoziției
APUD MAGISTER
organizate de către Galeria JECZA,
în perioada 26 noiembrie 2021 — 26 ianuarie 2022,
în parteneriat cu Fundația Interart TRIADE din Timișoara.

EDITOR
Sorina Jecza

DESIGN GRAPHIC ȘI PREGĂTIRE DE TIPAR
Lavinia Vereș

CREDITE FOTOGRAFICE
Marius Popuț (Expression Art)

©2021 Pia Brînzeu, Liviana Dan, Ramona Novicov, pentru textele critice,
precum și Sorina Jecza pentru textul însoțitor al imaginilor.
©Ioan Aurel Mureșan, pentru reproducerea lucrărilor

PUBLICAT DE
Editura Fundației Interart Triade
Calea Martirilor 51/45 300774, Timișoara, RO
Email: fundatia.triade@gmail.com
www.triade.ro

TIPAR
Idea Print & Design Cluj

Publicat în România
ISBN: 978-606-9657-13-3

Acțiune cofinanțată de Consiliul Județean Timiș



