MIRCEA GROZDEA

ARTA MONUMENTALĂ CONTEMPORANĂ

Editura Meridiane
1987

Redactor: DAN PINETA
Prezentarea grafică: IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE
Macheta: VALERIA PETROVICI

Orice epocă își are insemnele sale proprii, fie simboluri dăltuite în piatră, fie ilustrări în frescă, mozaic sau în alte tehnici murale, ce oglindesc cuceririle și specificul unor ani adeseori de aprigă tensiune, cum sînt vremurile revoluționare pe care le parcurgem de aproape o jumătate de veac. Printre funcțiile multiple ale artelor vizuale, marcarea fiecărei epoci cu atare insigne constituie — poate — cea mai nobilă misiune, nu numai ca jalonare a istoriei, ci și ca expresie umană concentrată a unor eforturi colective, înmănunchiate și direcționate spre un singur țel. Exemple răsunătoare se pot menționa cu sutele în sprijinul acestei afirmații, din Antichitatea greco-romană și pînă în Evul Mediu mediteranean, sau de la explozia umanistă a Renașterii pînă în secolul XX, cînd iau sfîrșit marile împărății setoase de glorie, de fast și de opere colosale, prin care au sperat să se facă respectate — nu numai temute — și să-și afirme prestigiul. În slujba cetății, dar mai ales a autorității statale, arta monumentală a evoluat în timp în felurite stiluri și interpretări, în funcție de caracterele proprii fiecărei națiuni, de ideologia dominantă și totodată de concepțiile estetice ale artiștilor executanți. Expresia cea mai complexă a creației în artele vizuale s-a putut constata, de-a lungul timpurilor, în arhitectură, în construcțiile impunătoare, menite să dureze peste generații, permanentizînd stiluri și moduri de gîndire plastică, precum și amintirea unor vremuri de glorie sau a unor oameni iluștri. Piramidă sau templu, amfiteatru sau catedrală, palat sau necropolă, arhitectura se înscrie ca matrice și deci obîrșie a artei monumentale, din care aveau să descindă — o dată cu diversificarea concepțiilor și zborul fanteziei — statuia, relieful, fresca, mozaicul, obeliscul, fîntîna, pavimentul, tapiseria și alte forme de artă majoră plasate în aer liber, dar rămase în legătură directă și de nedesfăcut cu disciplina—mamă, arhitectura. Chiar și în secolul XX — pornit să demistifice artele plastice, ca de altfel și alte valori tradiționale, s-a păstrat în cele mai îndrăznețe încercări de democratizare a lucrărilor de for public o vizibilă preocupare de integrare a acestora în arhitectura urbană contemporană, sesizabilă pînă și în amenajarea horticolă a parcurilor, sugerîndu-se prin fiecare operă expusă o semnificație, un sens, o aluzie. Rămînem deci — indiferent de epocă sau de zonă teritorială — convinși că arta și decorația monumentală se implică și azi în vasta arie a construcțiilor ridicate nu numai în marile așezări umane — metropole, municipii sau cetăți industriale —, dar și în spațiile amenajate de omul modern pentru agrement, pentru repaus sau pentru meditație. Cu cît s-a amplificat diversificarea formelor de artă și decorație monumentală, cu atît s-au înmulțit interpretările și expresiile, insinuîndu-se în cotidian ca un fenomen cultural major, cu implicații în educație și cultură și devenit astfel indispensabil oricărei civilizații dezvoltate.

În istoria poporului român arta monumentală a urmat un drum conform cu logica datelor de mai sus, — de la construcțiile timide, dar de bun gust, ale bisericilor medievale din lemn sau cărămidă, trecînd peste statuara de parc și varii forme de pictură murală împrumutate din lumea Mediteranei în secolul XIX, pînă la impunătoarele ansambluri ale socialismului, în care decorul monumental se integrează lapidar și convingător în cîteva însemne esențiale, gîndite o dată cu faza proiectării fațadelor.

În lucrarea de față, încercăm o prezentare a realizărilor în arta monumentală a ultimelor două decenii în țara noastră, ținînd seamă în primul rînd de cîștigurile calitative obținute în acest răstimp, de schimbările de perspectivă, de înnoirile ce s-au produs în concepția și în practica artiștilor profesioniști și, totodată, de afirmarea unor viziuni valoroase în care tradițiile își găsesc un loc pregnant și benefic.

Să precizăm mai întîi ce se înțelege prin adjectivul *monumental* în limbajul plastic de specialitate. Uzual, accepția cea mai răspîndită acordată termenului este aceea de « colosal », « impresionant prin dimensiuni », ori « exagerat », « hiperbolic ». Superlativul în materie

de cantitate pare implicat întotdeauna în aceşti termeni. * În adevăratul sens al cuvîntului, *monumental* se referă la arta monumentului, adică la genurile de artă plastică ce decorează o clădire arhitectonică. Astfel, o sculptură poate fi monumentală atunci cînd se integrează unui ansamblu clădit; dar ea nu e monumentală, atunci cînd poate fi aşezată oriunde, fără a-şi pierde din rost, fiind gîndită fără o funcţie anumită într-un spaţiu. Un tablou nu e niciodată monumental, el poate fi mutat pe orice perete, păstrîndu-şi independenţa. În schimb, o frescă, un mozaic sînt totdeauna lucrări monumentale, indiferent de dimensiuni, fiindcă prin natura lor sînt aferente unui zid, care face parte dintr-o construcţie gîndită de la început să fie decorată în atare tehnică murală. Există desigur şi o altă accepţiune a termenului de artă monumentală: aceea potrivit căreia, monumentalitatea se dobîndeşte prin anumite efecte compoziţionale, prin anumite semnificaţii profund umane ale operei, rezultatul creaţiei fiind în acest caz o formă de artă majoră. În rîndurile ce urmează vom utiliza deopotrivă sensul de « integrat în arhitectură » ca şi pe acela de « formă majoră a artei », folosind expresia de « decoraţie monumentală numai pentru lucrările strict decorative, fără semnificaţii social-umane, — de exemplu, forme şi elemente pictate, ornamentale, trafaroturi, piese şi ansambluri de parc cu rol strict vizual etc.

Artei monumentale îi este inerent un grad mare de convenţii şi anume: mai întîi subordonarea la arhitectură (totală cînd este vorba de mozaic sau de oricare altă tehnică de pictură murală); apoi integrarea în ansamblul construcţiei conform gîndirii arhitectului proiectant; în sfîrşit, condiţia de a nu « sparge » masivitatea suportului pe care este amplasată. În acelaşi timp, artistului monumentalist îi revine rolul de a colabora la realizarea efectului vizual urmărit de arhitect. * Dar toate aceste convenţii acceptate de veacuri nu împiedică lucrarea de artă monumentală de a avea o viaţă proprie, exprimată prin proporţii, prin raporturi matematice percepute de ochi simultan, ca structuri sau configuraţii geometrice, cu rol estetic şi vitalizant. Pornind de la aceste noţiuni, putem afirma fără putinţă de tăgadă că arta monumentală românească a fost absorbită în ultimii douăzeci de ani aproape integral de viaţa nouă a oraşelor, de arhitectura modernă a acestora, supunîndu-se condiţiilor globale şi cerinţelor materiale ale urbanisticii noastre. Puţine lucrări monumentale s-au realizat în acest răstimp în afara oraşelor şi acestea numai pentru a marca o aşezare sau un eveniment istoric, sau pentru a puncta printr-o efigie o importantă construcţie industrială (baraj, canal, hidrocentrală etc.). Încă din faza proiectării lucrărilor, s-a manifestat o creştere substanţială a exigenţelor de ordin estetic, reclamată de urbanizare. Concursurile de machete organizate îndeosebi în ultimul deceniu au dovedit o neobişnuită bogăţie de viziuni artistice, oferind totodată un număr considerabil de soluţii găsite de artişti din toate generaţiile şi din toate genurile tradiţionale de artă. Ele au venit în întîmpinarea solicitărilor adresate de edili în sensul unei radicale înnoiri şi aprofundări a creaţiei în acest domeniu, în acord cu reamenajarea şi modernizarea oraşelor, cu deosebire a centrelor şi cartierelor nou construite. S-a pornit de la idea-premiză — unanim îmbrăţişată — că opera de artă sau decoraţia monumentală trebuie să aibă autoritate, să domine ambianţa spaţială, atît ca semnificaţie cît şi ca efect vizual, întrucît ea contribuie la rezonanţa acesteia — înscriindu-se în conştiinţa celor ce o frecventează, ca şi în atmosfera specifică a cetăţii. Este ştiut că nu orice lucrare poate fi integrată faţadei unui edificiu sau în golul unei pieţe publice, tot aşa cum nu orice clădire poate suporta o completare cu orice fel de decor monumental. De aceea, selecţia preliminară a spaţiului urban decorat în ultimii ani s-a făcut mult mai judicios ca în

* Ion Frunzetti — *Pegas, Între Meduză şi Perseu*, vol. 1, pag. 24, Editura Meridiane, 1985.
* Ion Frunzetti, *op. cit.*, pag. 243.

trecut, deciziile fiind luate după numeroase consultări, tot atît de chibzuite ca şi execuţia proiectelor alese, urmărită pe parcurs, pînă în faza finală. Chiar dacă unele din aceste lucrări reprezintă soluţii eclectice, rezultat al unor compromisuri de puncte de vedere diferite, putem spune totuşi că printr-o atare procedură s-au evitat o serie de greşeli anterioare, mai ales cele comise din grabă şi din neconsultarea factorilor de specialitate.

O consultare sumară a listei de lucrări monumentale realizate în ultimii douăzeci de ani, ne arată că s-au produs o serie de modificări şi mutaţii în structură şi în preferinţele pentru anume ramuri ale artei. Astfel, se poate spune că fresca şi panoul mural în tempera au fost cvasi-abandonate, în general din motive ce ţin de o înnoire a tehnicilor tradiţionale, dar şi de adaptarea la arhitectura geometrică şi funcţională a epocii. Mozaicul — îndeosebi cel extins pe suprafeţe ample — — a devenit tehnica favorită a artiştilor, iar comanda socială le-a oferit cu generozitate numeroase prilejuri spre a-şi exercita talentul în acest domeniu. S-a redus statuara de parc, mai ales cea în materiale semidefinitive (teracotă, ciment etc.), s-au realizat mai puţine busturi şi lucrări tridimensionale de importanţă mică prin semnificaţia lor. În schimb, a crescut apreciabil numărul şi ponderea culturală a monumentelor, a ansamblurilor de sculptură în aer liber şi a tapiseriilor monumentale cu multiple valenţe şi semnificaţii. Acest efort de concentrare a creaţiei monumentale pe lucrări majore, de maximă importanţă istorică sau ideologică şi culturală, a obligat pe artişti să gîndească mai mult, să privească problemele specifice cu o atenţie mărită, să-şi strunească şi să-şi organizeze altfel elanurile şi imaginaţia, direcţionîndu-le spre formule lapidare, cu înţelesuri imediate, dar şi susceptibile de îndelungă contemplare, dacă nu chiar de un veritabil dialog. În sfîrşit, i-a familiarizat cu noţiunea de sinteză atotcuprinzătoare, proprie tuturor marilor creaţii monumentale din trecut. Desigur, într-o iniţiativă ce-şi impune seriozitatea atît prin angajarea socială, cît şi prin numărul factorilor ce răspund de finalizarea efortului, rămîne destul loc pentru fantezie novatoare, pentru căutări şi experienţe aprofundate, ca şi pentru influenţele unor exemple izbutite din arta contemporană universală. Astfel că, în acest răstimp optica artistului monumentalist s-a îmbogăţit, s-a amplificat, s-a cizelat şi a cîştigat ca nivel profesional, extinzîndu-şi orizontul şi lăsînd în urmă bagajul prăfuit de factură academistă. Cîteva — şi nu puţine — lucrări din ultimele două decenii — sculpturi, mozaicuri şi tapiserii — se prezintă ca rod al unor eforturi îndelungi de reformare şi înnoire radicală a tradiţiilor noastre monumentale, arogîndu-şi dreptul la o modernitate de valoare europeană, demnă de a figura în arta contemporană a lumii. Şi tot aşa, într-o proporţie numerică mult superioară, unele proiecte şi soluţii imaginate în această perioadă de o serie de artişti ai genului, au adus în viaţa plastică românească un suflu înnoitor şi dinamic, ca şi o apreciabilă zestre de idei, ce-şi aşteaptă în viitor materializarea, la chemarea comenzii sociale.

O scurtă privire în evantaiul lucrărilor finalizate în ultimele două decenii ne semnalează cîştigurile dobîndite faţă de epoca precedentă şi unele trăsături caracteristice în orientarea artei monumentale naţionale. Cel mai vizibil din aceste cîştiguri poate fi observat în calitatea lucrărilor executate, în nivelul estetic atins — de la maturitatea concepţiilor afirmate (ieri, încă uneori discutabilă) pînă la finisajul desăvîrşit, îngrijit cu minuţie ce reflectă nu numai experienţă, ci mai ales grija cu care s-au tratat subiectele atacate. Un asemenea rezultat se datoreşte, desigur, artiştilor şi în acelaşi timp stilului de muncă adoptat în onorarea comenzilor, în primul rînd unei selecţii riguroase a proiectelor prezentate pentru fiecare temă în parte. În această ordine de idei, o importanţă deosebită au avut concursurile de machete organizate, fie de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, fie de Uniunea Artiştilor Plastici. Aceasta din urmă a iniţiat şi organizat în anii 1975—1976

— în cadrul de breaslă — un concurs de machete (sculptură) pentru monumentele voievozilor Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul, ce urmau să fie ridicate în diverse oraşe din ţară, acţiune ce s-a bucurat de o largă participare a artiştilor. În 1970—1971, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste a lansat concursul pentru decorarea noului local al Teatrului Naţional din Bucureşti cu lucrări de pictură-mozaic (faţada), tapiserie şi sculptură în interior. După o selecţie severă, efectuată asupra unei multitudini de proiecte, prezentate de cei mai renumiţi profesionişti ai genurilor implicate, au fost alese trei proiecte de tapiserii monumentale, cele mai mari şi mai semnificative executate vreodată la noi în ţară, lucrări de care vom aminti în paginile dedicate artei textile decorativ-monumentale. Încă şi mai cuprinzător ca număr de artişti şi soluţii prezentate, concursul organizat de Uniunea Artiştilor Plastici în 1980 pentru proiectele monumentelor « Unirea », « Victoria Socialismului », « Revoluţia Industrială » şi « Colectivizarea Agriculturii » — toate destinate Capitalei şi mai ales noului său centru civic — a demonstrat o nebănuit de prodigioasă imaginaţie şi capacitate inovatoare. Expoziţia de machete cu aceste teme, deschisă la Muzeul de Artă al Republicii timp de aproape o jumătate de an, a reunit cele mai diferite şi mai inegale forţe artistice din ţară, într-un efort unic de înţelegere şi aprofundare a problemelor dificile ce le punea refacerea radicală a centrului politic şi administrativ din Bucureşti. Într-o competiţie de atare proporţii s-au relevat o serie de talente tinere, şi-au completat experienţa sculptorii mai vîrstnici, s-a sudat mai strîns legătura cu arhitecţii şi viziunile lor şi s-au semnalat obstacole şi greutăţi, inerente în încercarea de a se obţine un maximum de ţinută în sfera artei statuare. Ultimul concurs de machete — organizat în anii 1983—1984 de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste pentru ridicarea unui monument închinat tineretului şi eroismului său în muncă — lucrare gîndită a fi amplasată pe canalul Dunăre — Marea Neagră, la Straja — a constituit o probă încă şi mai pretenţioasă pentru artiştii sculptori, datorită dimensiunilor colosale la care trebuia proiectat monumentul. Dacă pentru lucrările destinate centrului Capitalei nu s-a ajuns încă la o opţiune finală — poate şi datorită varietăţii şi numărului de soluţii —, în schimb *Monumentul Tineretului* s-a realizat într-un timp relativ scurt, pecetluind astfel una din cele mai remarcabile izbînzi monumentale în epoca de care ne ocupăm. Astfel, concursurile de machete pentru monumente şi-au dovedit eficienţa, impunîndu-se pentru viitor ca o metodă de lucru indispensabilă unei reuşite estetice. Machete de monumente s-au mai executat şi individual de către sculptori, fie ca rezultat al unor comenzi ce li s-au adresat personal, fie din iniţiativă proprie, răspunzînd unor atracţii diferite pentru anume subiecte sau figuri. Menţionăm pentru valoarea lor intrinsecă machetele pentru un monument dedicat lui Gelu, concepute de regretatul Geza Vida, ce urmau să-şi găsească un loc eefinitiv în ţinutul Sălajului, leagăn al voievodului ce a înfruntat bărbăteşte invazia maghiară la început de secol XIII. La fel de valoroasă se înfăţişează macheta în bronz pentru monumentul *Dragoş Vodă şi zimbrul*, ultima mare lucrare ce poartă semnătura maestrului Ion Jalea, expusă la sala Dalles din Bucureşti. Într-o viziune remarcabil de îndrăzneaţă a prezentat în 1980 sculptorul Constantin Popovici macheta unei lucrări ecvestre, evocînd pe eroul popular maramureşan Pintea Haiducul, temă frecvent tratată pînă astăzi în grafică sau în relief sculptat, nu însă aşa cum o merită rezonanţa sa istorică. Este păcat că fotografierea machetelor de monumente prezentate la concursuri nu s-a efectuat decît sporadic şi incomplet, nepermiţînd astăzi o documentaţie din care să putem analiza direcţiile de evoluţie, diversele tendinţe afirmate de-a lungul anilor, încercările de contu-rare a unor stiluri şi mai ales surprizele (ultimele, caracterizate mai mult prin insolitul înnoitor, marchează paşi hotărîţi spre modernitate). Astfel, faza cea mai interesantă în elaborarea operei de artă monumentală (macheta la scara de interior, prezentată într-un concurs)

rămîne prea puţin cunoscută artiştilor monumentalişti şi total necunoscută publicului.

Revenind asupra cîştigurilor în arta monumentală din ultimii douăzeci de ani, trebuie să mai amintim două ce au contribuit într-o substanţială măsură la profilul propriu domeniului de care ne ocupăm, şi anume:

a) integrarea mereu mai vizibilă şi mai profundă a lucrării de artă sau decoraţie monumentală în spaţiul arhitectural căruia îi este destinată;

b) tratarea chipului uman (cu deosebire în sculptură) în direcţia unei pronunţate expresivităţi, tensionată uneori pînă la dramatism şi care se reflectă în accentuarea trăsăturilor, urmărind efecte psihologice ce caracterizează personalitatea şi prestigiul modelului.

Unele precizări asupra acestor constatări credem că sînt necesare.

Prin « ansamblu arhitectural » se înţelege nu numai o clădire, ce ar putea şi ar urma să primească un decor monumental, indiferent de gen sau tehnică, ci — într-o accepţie mai largă — şi un spaţiu complex (piaţă publică, grupaj de construcţii, parc cu sau fără clădiri aferente) în care arhitectul proiectant a decis să înscrie o lucrare de artă monumentală. Drept urmare, artistul monumentalist trebuie să cunoască întreg ansamblul în care i se va amplasa lucrarea, fără să neglijeze nici un unghi de perspectivă; trebuie să studieze cum cade lumina în acest spaţiu, ce înălţime au construcţiile care îl înconjoară, ce raporturi matematice (proporţii) există între acestea şi opera lui etc. Toate aceste elemente, în genere ignorate de public, dar foarte importante pentru efectul vizual final, reprezintă procesul de integrare a lucrării monumentale în ansamblul arhitectural, proces studiat şi urmărit cu mult mai mare seriozitate în ultimele două decenii de către profesioniştii genului, ca de altfel şi de arhitecţi.

Tratarea chipului uman constituie o problemă esenţială în artele plastice şi cu deosebire într-o artă de orientare riguros umanistă ca arta românească. Figurile istorice din trecutul nostru pot fi tratate cu o libertate mai mare, din lipsă de documente iconografice. Dar în epoca modernă — începînd chiar din secolul XIX, de cînd există fotografia — înfăţişarea oricărei figuri celebre — istorice, politice, culturale sau ştiinţifice — nu poate ignora realitatea, aşa cum rezultă ea din document. Astfel că transfigurarea operată de artist poate apăsa pe anume trăsături caracteriale ale modelului, acuzîndu-le sau estompîndu-le, în scopul sublinierii personalităţii acestuia. Remarcăm în acest sens că majoritatea artiştilor români — mai ales sculptorii — au abordat un expresionism moderat, tincturat cu elemente poetice, de esenţă lirică, în care se recunosc tradiţii de echilibru, măsură şi reţinere, proprii structurii temperamentale latine. În arta monumentală contemporană realizată în ţara noastră nu se întîlnesc nici excesul tragic ce exprimă durerea în forme baroce — atît de frecvente în aria germanică —, nici grotescul satiric, nici martiriul figurii în reprezentări monstruoase şi — trebuie să subliniem — nici ilustrativismul academist, fotografic sau îmbinat cu elemente idealizante. O sobrietate calmă şi demnă, chiar dacă tensionată, se degajează din chipurile unor oameni de seamă eternizaţi în sculptura monumentală recentă *(G. Bacovia* de Const. Popovici la Bacău; *Nicolae Bălcescu* de Mircea Spătaru la Cristurul Secuiesc; *Ion Andreescu* de Paul Vasilescu la Buzău; *Dimitrie Cantemir* de Ion Irimescu la Bucureşti; *Cărturarul Dosoftei* de Eftimie Bîrleanu la Iaşi ş.a.). Chiar atunci cînd unii autori au exagerat pînă la neobaroc expresivitatea unor trăsături faciale, aspectul global al lucrărilor păstrează imaginea tradiţională, reformulînd-o ca psihologie şi interpretînd-o cu respectul propriu concepţiei umaniste. Şi ceea ce am relevat mai sus este încă şi mai vizibil în portretele monumentale realizate în ultimele două decenii, în care lirismul nostru latin este atît de intens prezent, încît elementele de expresie se supun în rezonanţa lor unei ereditaţi manifestată cu reţinere şi discretă relevare a tensiunii interioare. Constatarea de mai sus a dus în ultimii ani, în arta portretului, la opere de ţinută şi de maximă sensi-

bilitate. O ultimă trăsătură importantă dobîndită în decorația monumentală a ultimelor decenii este apariția de forme tridimensionale ce completează arhitectura de astăzi, geometrică prin structură și concepție. Coloane și obeliscuri — unele decorate cu reliefuri — stîlpi, cu funcții decorative, grupaje de forme ceramice sau din piatră, reliefuri murale sau pereți sculptați își găsesc ilustrări reușite îndeosebi pe litoral, dar și în unele centre reamenajate (Galați, Focșani, Buzău etc.). Dar tipul cel mai frecvent căutat în decorația monumentală s-a dovedit a fi fîntîna — în metal inox sau în ceramică, în piatră sau în mozaic, revigorînd astfel un teritoriu de trdaiție, asupra căruia vom reveni în cursul acestei lucrări — atît pentru inovațiile apărute, cît și pentru reușita estetică.

Putem vorbi de tendințe decorative în toate genurile de artă monumentală, tendințe puternic susținute de arhitectura contemporană, funcțională și riguros geometrică în toate țările europene. Necesitatea acordării decorului cu ansamblul construcției apare deci ca evidentă, atît prin material, cît și prin aceleași elemente estetice. Am amintit de forme tridimensionale ce completează arhitectura. Decorativismul se manifestă încă și mai pregnant în formele bidimensionale de artă monumentală, cu deosebire în mozaicul parietal, căruia i-am rezervat un spațiu respectabil în această prezentare. Ne mărginim a constata că expresionismul și decorativismul s-au afirmat în aceste ultime două decenii ca direcții mari de orientare în arta noastră monumentală, ilustrate prin lucrări de valoare ce pot fi înscrise fără ezitări în patrimoniul artistic național.

În configurația artei de for public, monumentele au ocupat și ocupă locul central. În încercarea de a face o expunere pe ramuri de creație monumentală, am acordat prioritate sculpturii — și în primul rînd monumentelor — pentru perenitatea și ponderea de care se bucură în peisajul cetății, unde piatra și bronzul își găsesc o notabilă și reconfortantă așezare. Tematica monumentelor inițiate și executate s-a concentrat în jurul unor figuri cu rol însemnat în trecutul poporului român, sau al unor evenimente în care eroismul național s-a manifestat cu strălucite izbînzi, biruind adversitățile. Astfel se justifică însăși rațiunea de a fi a unui monument: aceea de aducere aminte, de eternizare a unor fapte și oameni de seamă, concepție umanistă ce îmbină respectul valorilor recunoscute cu o orientare larg deschisă oricăror aporturi înnoitoare. Pe această linie înregistrăm în sculptura monumentală cu semnificație istorică realizarea a opt monumente ecvestre în bronz, în ultimii 15 ani. Este un moment de vîrf în statuara de tradiție, fiindcă lucrările ecvestre întrupează o anume majestate conferită de simbolica lor, cerînd artistului sculptor un efort maxim. De aceea, în trecutul nu prea îndepărtat, statuile ecvestre au fost încredințate la noi în țară unor sculptori străini. După Eliberare, abia, autoritățile culturale s-au convins de capacitatea artiștilor români și dacă printre aceștia — autori ai celor opt ecvestre menționate — se află numele ilustru al maestrului Ion Jalea (*Decebal* la Deva și *Mircea cel Mare* la Tulcea) precum și a doi sculptori veterani ai artei monumentale (Eftimie Bîrleanu și Marius Butunoiu) — trebuie menționat faptul că două monumente ecvestre importante sînt opera remarcabilă a unor artiști din generația tînără, care s-au achitat cu succes de sarcina ce și-au luat (Mircea Ștefănescu autor al monumentului *Ștefan cel Mare*, la Podul Înalt — Vaslui, în 1975, și Florin Codre, autor al monumentului *Avram Iancu*, la Tîrgu Mureș, în 1978). Concepute într-o viziune în general realist-romantică, toate monumentele semnalate aduc în lumea statuarei noastre o viguroasă contribuție, rod al unor eforturi îndelungate, îmbogățită cu o severă încărcătură de profesionalism.

Tema Independenței de stat a României a format obiectul unei alte serii de monumente ridicate în ultimii zece ani. Inițiate în 1977 (anul centenarului Independenței) ele s-au finalizat pînă în prezent la Iași (autori Gheorghe

și Gabriela Adoc — lucrarea cea mai reprezentativă pentru ideea temă), la Calafat (autor Pavel Bucur), la Constanța (autor Marius Butunoiu), la Oradea (autor Constantin Popovici), la Corabia (autor Mircea Ștefănescu) la Vaslui (autor Ion Jiga) și la Piatra Neamț (autor Valentina Boștină). Interpretări alegorice, subliniate uneori cu accente lirice personale, monumentele amintite se înscriu, de asemenea, într-o statuară de concepție tradițională figurativă, în care fiecare autor și-a lăsat amprenta proprie atît în imaginea simbolică principală, cît și în tratarea ei. Tema răscoalelor țărănești din 1907 — abordată încă din anul comemorativ 1957 în cadrul unui concurs de machete — și-a văzut finalizate alte două monumente: la Botoșani (autor Gavril Covalschi, dar aci cu o semnificație mai largă, aceea de luptă a țărănimii pentru libertate, independență, dreptate și progres social) și la Băilești-Dolj (autor Ion Vlasiu). Toate acestea completează seria monumentelor cu tema « 1907 » realizate în perioada 1958—1974 la Buzău, Craiova, Pitești și București, în județele în care răscoalele au demonstrat o forță maximă, capabilă să zdruncine vechea orînduire. Pentru valoarea lor înnoitoare în plastica noastră monumentală se cuvin amintite încă două monumente ridicate în acești ani în municipiul Drobeta-Turnu Severin și anume: *Gărzile Patriotice* (1974), autor Iulia Oniță și *Partizanii din primul război mondial* (1980), autor Constantin Lucaci. Ambele lucrări se disting printr-o lapidară tratare a figurilor, prima în accente puternice de expresie, a doua în cadrul unei stilizări decorative accentuată de materialul inox în care este realizată. Înnoitoare au fost și inițiativele ce urmăreau realizarea unor ansambluri monumentale de busturi la Blaj, pe Cîmpia Libertății (1973), memorabil loc în istoria revoluției de la 1848, și la Giurgiu, pentru cinstirea eroilor din războiul de Independență (ansamblu executat în 1978). Ambele opere au caracter colectiv, ceea ce este în dauna unității lor, fiecare portret avînd un alt autor. Dar chiar astfel, monumentalitatea acestor ansambluri este necontestată și ele se pot număra printre exemplele ilustrînd diversificarea și înnoirea artei noastre de for. Ultimul monument — de data aceasta de dimensiuni colosale, menit să fie privit de la distanțe mari și să-și impună pecetea pe o zonă însemnată ca aducere aminte, s-a realizat pe traseul canalului Dunăre-Marea Neagră în anii 1985—86. Operă a sculptorului Pavel Bucur, obținută la concursul de machete de care am pomenit în prima parte a acestei lucrări, monumentul închinat tinerilor care au contribuit în mod esențial la realizarea Canalului, reprezintă un moment-cotitură în statuara monumentală românească — prilej de confruntări de idei și de opțiuni în tendințele de abordare a « colosalului » în sculptura noastră, încercare îndrăzneață de utilizare a materialului inox în această direcție.

Trecînd la statuara de parc, gen figurativ tradițional, ce imortalizează de totdeauna figurile istorice și culturale ale oricărui popor civilizat, putem cita în ultimele două decenii cîteva lucrări demult așteptate și care au adus omagiul cuvenit unora din cei mai iluștri oameni ai trecutului național. Pictorul *Ion Andreescu* la Buzău (1973, autor Paul Vasilescu), *Nicolae Bălcescu* la Cristurul Secuiesc (1978, autor Mircea Spătaru), *Mihail Sadoveanu* la Fălticeni (1978, autor Ion Irimescu), *Ion Creangă* la Piatra Neamț (1982, autor Ion Vlasiu), *Cărturarul Dosoftei* la Iași (1980, autor Eftimie Bîrleanu), *Nicolae Titulescu* la Craiova (1984, autor Alexandru Deacu) sînt numai cîteva din exemplele reprezentative în acest domeniu. În toate domină expresia ca preocupare principală, artiștii lăsînd pe planul doi impresia imediată; expresivitatea lucrărilor — îndeosebi a chipului fiecărui model — depășește asemănarea formală, fotografică, insinuîndu-se convingător prin caracterizări psihologice potrivite cu faima fiecăruia, în interpretări puternice și înnoitoare față de concepția clasică, moștenită din trecut. Mai ales primele două lucrări menționate (*Ion Andreescu* și *Nicolae Bălcescu*) se remarcă prin îndrăzneli de modelaj mergînd pînă la neobaroc sau neo-gotic, înfățișînd astfel drama vieții fiecărui per-

sona cu mijloace plastice stricte și grăitoare. Exemplele alese mai sus se pot înscrie ca adevărate monumente, deși dimensiunea lor și amplasarea în spațiile destinate le definesc în aria sculpturii mari de parc public. În aceeași categorie pot fi menționate cîteva statui la fel de importante ca semnificație, deși nu cu aceeași valoare plastică înnoitoare (*Gheorghe Doja*, la Dalnic, 1976, autor Andrei Szobotka, *Gheorghe Lazăr* la Sibiu, 1985, autor Radu Aftenie; *Gabor Aron* la Tîrgu Secuiesc, autor Ștefan Gherghely; *Andrei Mureșanu* la Brașov, 1973, autor Virgil Fulicea). O notă distinctă se înregistrează în statuara monumentală clujeană, reprezentată prin două lucrări ale lui Romul Ladea, *Lucian Blaga* și *Școala ardelenană* (Cluj, 1970), și prin monumentul în bronz închinat lui Horea, Cloșca și Crișan, operă semnată de Ion Vlasiu. Toate cele trei lucrări au valoare de monument, atît ca semnificație, cît și ca realizare artistică.

O înșiruire exhaustivă a statuarei de parc realizată în epoca de care ne ocupăm o considerăm nelalocul ei prin caracterul de inventar ce l-ar căpăta în mod implicit. Ne-am mărginit la cîteva exemple mai importante care s-au impus și atenției publicului. Aceasta nu înseamnă că nu s-au executat și alte lucrări valoroase, chiar dacă ele nu au beneficiat de o situare în spații publice mult circulate, ca de exemplu *Avram Iancu* de Horia Flămându (1982, Brad-Hunedoara), *Mircea cel Bătrîn* de Oscar Han (1972, Turnu Măgurele), *Vasile Cîrlova* de Gheorghe Coman (1972, Buzău) ș.a. Ilustrația prezentei lucrări suplinește întrucîtva unele lipsuri în mențiunile nominale, încercînd totodată să înfățișeze opere de artă monumentală reprezentative și de pe tot cuprinsul țării.

Portretul sculptat (bust sau jumătate figură) a fost ilustrat în această epocă atît în ansambluri (din care am amintit pe cele de la Blaj și Giurgiu), cît și în lucrări singulare, legate fie de orașul natal al personajului portretizat, fie de clădirea în care acesta și-a dus activitatea sau pe care a marcat-o prin opera sa. Nu e o problemă simplă să conferi monumentalitate unui portret, să-l înscrii în complexul arhitectural sau în spațiul de parc ce îi este destinat și în același timp să îi insufli prestigiul și respectul datorat personalității celui eternizat. Măiestria artistului monumentalist constă tocmai în depășirea noțiunii de imagine concretă și fidelă, caracteristică în bună măsură lucrărilor de interior, ce-și pot găsi un loc oriunde. În cazul monumentului, sculptorul este obligat să dea cu orice preț chipului reprezentat valoarea de simbol sau de efigie a valorii umane pe care o întruchipează (noțiune abstractă, sugerată în genere prin atitudine și mai ales prin trăsăturile feței). Ca atare, adevăratele portrete monumentale sînt rare și în noianul de busturi — la noi, ca și pretutindeni — exemplele autentice ce pot fi citate însumează calități ce le impun cu autoritate indiscutabilă. Printre acestea, *Portretul lui George Călinescu* (autor Vasile Gorduz, piatră, 1977, Orașul Gheorghe Gheorghiu Dej) poate fi o pildă prin forța sa de sugestie, concentrată în expresie și în cîteva trăsături esențiale.

La fel de rare au fost în ultimii ani compozițiile de parc cu temă alegorică (maternități, imagini ale tinereții, jocuri de copii, sculpturi sportive etc.) a căror prezență se justifica în trecut printr-o reală aderență a publicului, înclinat spre lirism și care păstrează încă gustul pentru o anume poezie plastică de suprafață. Sculptura contemporană a restrîns întrucîtva aria acestui domeniu de tradiție, fără a-l părăsi, dar dînd prioritate compozițiilor monumentale cu semnificații mai profunde.

O dezvoltare promițătoare a cunoscut în acești ani relieful monumental, mai rar izolat, singur, pe fațada unei clădiri, mai des întîlnit la decorarea unor socluri de monumente, coloane sau obeliscuri. În piatră sau în bronz, relieful este prin natura lui descriptiv, ilustrativ, reprezentativ de fapte concrete (lupte, momente festive, diverse munci etc.). Prezența reliefului — de obicei în casete, așezate în jurul elementului arhitectural central, așa cum l-am moștenit din antichitatea romană (la noi în țară la Adamclisi) — explică și detaliază semnificația unui monument. Decor bogat și util, poate fi manevrat și exploatat în diverse adîncimi — de la relieful plat (baso) pînă la relieful înalt (alto) — permițînd desfășurări vaste, adeseori cu un pitoresc localizat, specific monumentului pe care îl ornează. Asemenea reliefuri cu caracter intrinsec monumental s-au realizat la Focșani (*Monumentul Unirii*, autor Ion Jalea, 1974), la Gurăslău-Sălaj (*Monumentul comemorativ al ultimei victorii a lui Mihai Viteazul*, autor Victor Gaga, 1977), la Buzău (*Monumentul «Buzău 1600»*, autor Gh. Coman) ș.a. Ca relief izolat, pe fațada unei clădiri din centrul vechi al orașului Alba Iulia menționăm lucrarea monumentală intitulată *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, realizată în 1975, în bronz, de Horia Flămându. Ponderea reliefului în sculptura monumentală va crește la noi în anii ce vin, impulsionată de ridicarea unor ansambluri monumentale impozante în Capitală, ca și de înălțarea unor obeliscuri în locuri de însemnată aducere aminte.

Am lăsat la urmă mai multe monumente în bronz, dedicate ostașilor români ce s-au jertfit la finele celui de-al doilea război mondial pentru eliberarea patriei. Acestea s-au realizat cu întîrziere față de altele similare, mult mai reprezentative, înălțate în anii 1958—1960 la București, Careii Mari, Oradea, Arad, Timișoara, Baia Mare ș.a. Le menționăm nu atît pentru valoarea lor artistică (sînt executate în viziune comună, aproape de naturalism și cu convențiile depășite în gestică și în recuzită), cît pentru a evidenția preocuparea comenzii sociale de împlinire a unor goluri în acțiunea de cinstire a eroilor neamului. Aceste monumente s-au ridicat la Sfîntu Gheorghe, Covasna, Satu Mare, Sighet, Miercurea Ciuc și Tîrgu Mureș. La Beiuș, cu aceeași temă, dar în piatră, Rodica Stanca Pamfil a încercat o timidă ieșire din canoane, cu rezultate onorabile.

O ultimă privire în domeniul sculpturii monumentale din ultimele două decenii ne mai relevă rare compoziții decorative în marmură sau în oțel inox, cu semnificații legate de construcțiile lîngă care sînt amplasate. Mai cunoscută publicului rămîne lucrarea *Electrificarea* (autor Constantin Popovici, 1970, barajul Vidraru), a cărei strălucire metalică, fulgurantă în peisajul montan, evocă mitul lui Prometeu, într-o simbolică limpede și lapidară, precum și *Dialogul undelor* (autor Constantin Lucaci, 1972, Televiziunea Română, București), compoziție de o expresivitate abstractă deosebit de convingătoare. Mai aproape de dimensiunea umană și mai tandre ca efect menționăm *Legendă populară* (autor Vasile Gorduz, 1968, marmură, Rîmnicu Vîlcea) și mai ales *Elegie spațială* (autor Iulian Olariu, 1972, inox, București, cartierul Drumul Taberei).

Calea deschisă în decorația monumentală de asemenea lucrări poate fi deosebit de fertilă în configurația urbanistică a anilor ce vin.

Pictura monumentală din ultimele două decenii a urmat un curs mai drept și mai bine direcționat, așa cum se întrezărea încă din primii ani de după Eliberare. Încetîncet, artiștii părăseau fresca și pictura în tempera, aceste tehnici fiind folosite în timpul din urmă aproape numai în domeniul picturii de cult. Puținele excepții din pictura laică s-au realizat în unele interioare de clădiri publice, în care arhitectura permitea și recomanda tehnici tradiționale (muzee, consilii populare, case de cultură amenajate în imobile vechi etc.). Ele păstrează caracterul ilustrativ — uneori didactic — moștenit de la muraliștii secolului XIX, cu deosebire la compozițiile în ulei pe pînză maruflată, al căror realism romantic se potrivea atît de bine cu mentalitatea epocii. Unele inovații (ca de pildă la Universitatea din Timișoara) au promovat tehnici mixte (alabastru colorat și ulterior lustruit) care nu au fost reluate. Se căuta ceva radical înnoitor și opțiunea cvasi-generală s-a fixat la mozaic și variantele sau derivatele sale (plăci ceramice, reliefuri ceramice policrome etc.). Proliferarea mozaicurilor s-a datorat noii arhitecturi urbane, mai ales geometriei funcționale a acesteia, pregătită parcă să primească acest decor frapant care să o încălzească și să-i dea

personalitate actuală, indiferent de destinația construcțiilor. Artiștii, la început mai reticenți (fiindcă puținele mozaicuri executate la noi în prima jumătate a secolului XX sînt aproape toate afectate lăcașurilor de cult), s-au convins de posibilitățile extrem de diverse ce le oferă materialele moderne și manevrarea lor, atît în fragmentarea suprafețelor, a efectelor de lumină și culoare, cît și în privința unor surprize de ordin vizual (reliefuri, combinații cu metal sau sticlă etc.), adeseori necesare în ambianța cenușie a orașului industrial. După primele experiențe modeste (cea dintîi la București, la bazinul « Lido », în 1959), urmate de mozaicurile afectate hotelurilor noi din Mamaia și Eforie Nord și Sud (1959—1963), avalanșa de mozaicuri a cuprins mai toate centrele reconstruite sau reamenajate ale principalelor municipii. O dată cu această expansiune a mozaicurilor s-a ivit și necesitatea diversificării lor, atît ca viziune artistică, cît și ca materiale și mod de tratare a acestora. Deși necoordonate, experiențele noi au dus la soluții îndrăznețe, chiar dacă de efect vizual rigid (ca de exemplu la Casa de Cultură din Mangalia, la Institutul de Istorie a Mișcării Muncitorești din București, sau la hotelul « Ambasador » din Capitală în 1963—1964 unde s-au încercat variante de ceramică vitrifiată). Tematica mozaicului în această perioadă a fost lăsată aproape integral la latitudinea artiștilor, care în genere au preferat motive strict decorative, chiar dacă uneori presărate cu elemente figurale sau cu jocuri de personaje. Tot atunci, arhitecții au intrat în competiție promovînd mozaicuri simple — strict decorative — fie în interioare de localuri comerciale, fie pe fațade de clădiri, pe care s-au montat plăci uniforme de ceramică industrială colorată, cu efecte estetice mai mult decît discutabile. Comanda socială a înregistrat impasul la care se ajunsese, astfel că în primii ani ai deceniului al optulea s-a alcătuit o problematică a mozaicului, cu cîteva linii directoare și mai multe soluții de ordin practic, ce s-au aplicat în anii următori atît la lucrările de amploare din municipii, cît și la mozaicurile ce s-au executat în mai multe cămine culturale sau case de cultură sătești. Dintre liniile principale de orientare culturală și estetică ale mozaicului, care au dat impuls și prestigiu domeniului, semnalăm inițierea și realizarea unor lucrări supradimensionate pe fațadele unor construcții industriale recente, ca și ale unor palate administrative noi, acțiune petrecută în perioada 1975—1986 cu rezultate deosebit de interesante. La cele mai multe din aceste lucrări (cu suprafețe cuprinse între 150 și 500 m²) factorii de decizie, în acord cu întreprinderile și instituțiile ce urmau să primească decorul în mozaic, au propus ca temă unică « Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a țării ». Fără a se organiza un concurs de proiecte, lăsîndu-se la latitudinea colectivelor de artiști monumentaliști concepția și reprezentarea concretă a acestei teme — legată, bineînțeles, și de profilul propriu al clădirilor decorate — s-a ajuns în final la rezultate impozante și generoase ca aspect monumental și totodată la cîteva lucrări de elevată ținută artistică, care au permis o seamă de constatări și concluzii. Astfel :

a) Mozaicul în piatră naturală s-a dovedit a fi decorul cel mai potrivit ca efect vizual în noua noastră arhitectură urbană. El se acordează bine cu simplitatea geometrică a noilor clădiri — mai ales cele industriale — pe care le împodobește cu discreție, dîndu-le un aspect individual ce înlătură uniformitatea și monotonia, adeseori imputate unor noi cartiere.
b) Mozaicul monumental de mari dimensiuni constituie un punct de atracție vizuală popular și reconfortant — la fel ca un monument, deși cu alte semnificații social-culturale și deci cu alt impact asupra publicului.
c) Tratarea mozaicului exclude desfășurările ilustrative, proprii picturii murale în frescă, tempera sau ulei pe pînză maruflată. În concepția mozaicului modern — cu deosebire în cel exterior — se impune utilizarea alegoriei, a simbolurilor sau a altor însemne lapidare care să sugereze în imagini convingătoare ideea-temă a lucrării.

d) Ca orice lucrare menită să dăinuie în timp și să fie privită zilnic de un public numeros, format din oamenii locurilor, un mozaic de mari dimensiuni trebuie să devină familiar și asimilabil unei optici obișnuite. Ca atare, atît prin linie cît și prin culoare, nu are voie să « zgîrie » ochiul privitorului, nici să-l șocheze, tot așa cum nu trebue să plictisească prin banalitatea motivelor sau prin răceala paletei. Înscrierea mozaicului în peisajul urban trebuie făcută după aceleași cerințe psihologice care prezidează la decorarea interioară a spațiilor de locuit.

Desigur, nu toate mozaicurile executate în ultimele două decenii întrunesc calitățile cumulate în observațiile de mai sus. Au fost semnalate critici atît în public, cît și printre specialiști sau edili ; printre criticile aduse unora dintre mozaicuri principala se vădește a fi aceea determinată de insuficienta forță de convingere a compoziției — ceea ce se traduce printr-un redus interes vizual. Deosebit de dificil de rezolvat, această cerință elementară, dar esențială, a oricărei lucrări de amploare impune în viitor o pregătire mai temeinică a echipelor de pictori monumentaliști specializați în mozaic, o mai atentă și laborioasă selecție a proiectelor și mai ales o elaborare minuțioasă, fără grabă, a execuției finale, cu respectarea strictă a materialului și a tehnicilor de lucru. Experiențele efectuate în țara noastră cu lotul de mari mozaicuri menționate mai sus — la Ploiești, Brașov, Pitești, Giurgiu, Turnu Măgurele, Timișoara, Arad, Tulcea, Buzău, Suceava — constituie o lecție deosebit de utilă, profitabilă tuturor factorilor interesați, mai ales artiștilor și beneficiarilor de lucrări. O dată depășită această etapă, este de așteptat să se configureze un evantai de soluții practice și imaginative, aplicabile cu stringență — fără concesii — în execuția lucrărilor la scara finală. Numai așa mozaicul contemporan poate evolua în spațiul urban modern, împlinindu-și pe deplin rolul de operă monumental-decorativă, întregind și îmbogățind noua arhitectură cu puncte importante de atracție vizuală.

Așa cum se profilează în ultima vreme, funcția actuală a mozaicului se dovedește strict decorativă, chiar atunci cînd în această tehnică se tratează teme mobilizatoare, apte să trezească în inima privitorului neliniștea premergătoare acțiunii. Fiindcă fragmentarea minuțioasă a suprafeței în jocul cuburilor de mozaic sau de mici plăci ceramice, de cioburi sau de sfărîmături de piatră, creează o iluzie optică asemănătoare cu aceea a caleidoscopului, — un joc cromatic, o stare în care dialogul cu peretele devine inutil. Strălucirea mozaicului, întocmai ca rotirea cozii păunului, trezește instantaneu emoția privitorului, absența efectului vizual echivalînd cu ratarea totală și neputînd fi înlocuită de nici un element rațional — cerebral — fie el numai simbolic. Astfel, mozaicul contemporan evoluează încet spre stricta vizualitate, atît în spațiul arid și geometric al orașului modern, cît și în interiorul arhitecturii de beton și sticlă, funcțională și rece. În peisajul fabricat al marilor aglomerări, în care de obicei numai vegetația bine regizată mai poate dispersa impresia de utilitate imediată și totală, mozaicul — prin cromatica lui — se dovedește un remediu dătător de viață și personalitate pentru spații dominate sau chiar înghețate în rațiunea tehnicii. El poate fi divertisment sau pauză, accent sau muzică, iluzie sau aluzie, factor odihnitor sau prilej insolit, dar niciodată înșiruire narativă, film sau lux de amănunte descriptive. Pare că secolul XX a preluat de la antichitatea elenistică ceva din bogăția princiară a pavimentelor pompeiene, conferindu-le astăzi, drept omagiu, o spectaculoasă ecloziune, întru agremenarea furnicarului uriaș al metropolei industriale.

Considerăm necesare cîteva cuvinte despre materialele utilizate la mozaicurile executate la noi în țară în ultimele două decenii, despre efectele și rezultatele ce le-au dat în arta monumentală.

Piatra naturală ocupă locul cel mai important, atît cantitativ, cît și valoric, în opțiunile artiștilor specializați. Deși oferă o paletă restrînsă și o rezistență redusă, pietrele ce se găsesc în carierele României posedă vir-

tuți cromatice și nuanțe deosebit de calde și rafinate. Mai cunoscută este marmura de Ruschița (Hunedoara) în variantele ei alb-translucid, roz pal sau — mai rar — cu vinișoare ocru. Prețiozitatea ei și numeroasele posibilități de polisaj sau de tăiere în diferite forme se acordă de minune cu fragmentarea cerută de mozaic și cu stabilitatea cromatică în timp, esențială pentru orice lucrare decorativ-monumentală. Mai rară, marmura neagră (negrul de Moneasa) — sau mai degrabă în nuanțe de gri închis (granitul de Baia Mare) se dovedește de neînlocuit în grafia mozaicului, ca de altfel și bazaltul, contrapunctînd prin sobrietatea lor excesele de sensibilitate lirică și articulînd cu precizie compoziția. Piatra roșie, zisă de Căpriori, ca și cea cenușie (Bampotoc, județul Caraș-Severin), chiar dacă nu atît de nobile ca origine geologică, măresc evantaiul paletei, dovedindu-se, prin grenul lor, generatoare de nuanțe fine. Familiar și cald, ușor de prelucrat, travertinul — cu porozitățile sale — este deosebit de util prin gama largă de ocruri, de la efecte deschise aproape de galben, pînă la întunecimi oscilînd spre brun. Pietrele cu reflexe verzui, roșii sau albastre sînt rare la noi în țară și încă mai rar folosite (mai des, «roșul» de Moneasa). Cu toată restrîngerea acestui spectru cromatic, pictorii monumentaliști au preferat mozaicul din piatră naturală pentru rezistența lui în timp, pentru efectul vizual ce confirmă o prețiozitate, nu iluzorie, ci cu valențe estetice superioare ceramicii industriale. Aceasta din urmă s-a născut și s-a dezvoltat la verticală în sfertul de veac ce s-a scurs de la construirea în România a primelor combinate moderne de ceramică. Arsă la temperaturi înalte (peste 1000°) pentru a se obține duritatea pietrei naturale, produsă în genere în plăci sau plăcuțe de forme dreptunghiulare sau patrate, în acord cu rigoarea arhitecturii geometrice, ceramica industrială este susceptibilă de o variație cromatică fără sfîrșit. Ea permite o libertate de manevră cu mult mai mare decît paleta pietrelor naturale. Și dacă, totuși, artiștii n-o prețuiesc îndeajuns, cauza pare a fi luciul rece al materialului și regularitatea lui monotonă, care poate da unei lucrări de mari dimensiuni aspectul de reproducere mecanică. Impresia de artificial, de confecționat cu mijloace netradiționale, opuse lucrului manual, propriu artelor plastice, diminuează calitățile ceramicei industriale, în ciuda bogăției ei cromatice și fanteziei cu care poate fi folosită. În afară de aceste două materiale de bază pentru mozaicul monumental, pictorii au încercat și alte soluții (tehnici mixte, gips colorat și ulterior patinat, dar mai ales sticlă în diverse culori). Împinse la nesfîrșit, asemenea căutări ar putea însemna un început de decadență a genului care, între altele, comportă o nobilă unitate de materiale scumpe, ce nu permite extravaganțe și minimalizări de tehnică. Dar pe de altă parte, nici aici, ca de altfel nici în celelalte domenii ale artelor plastice, experimentul nu trebuie înlăturat, cu atît mai mult cu cît tehnica secolului XX este mult prea dinamică și avansată pentru a nu dispune de capacitatea de a inventa materiale-surpriză, care să revoluționeze și lumea tradițională a mozaicului.

Marea majoritate a artiștilor noștri care lucrează astăzi mozaic s-au format în cele două institute de arte plastice — din București și Cluj-Napoca — unde funcționează catedre de artă monumentală, care scot anual cadre pregătite să facă față celor mai multe din problemele de decorație urbană. Așa cum am citat nominal pe sculptorii ce s-au afirmat prin lucrări importante în ultimii douăzeci de ani, se cuvine să menționăm aci și pe artiștii ce s-au distins cu lucrări reprezentative în domeniul decorației murale în mozaic. În ordine alfabetică, amintim la București pe pictorii Virgil Almășanu, Mihai Bandac, Ion Bițan, Traian Brădean, Constantin Blendea, Constantin Berdilă, Vasile Celmare, Spiru Chintilă, Pavel Codiță, Marin Gherasim, Gheorghe Iacob, Gina Hagiu Popa, Iacob Lazăr, Viorel Mărginean, Ion Minoiu, Aurel Nedel, Ion Nicodim, Ervant Nicogosian, Eugen Patraș, Eugen Popa, Marin Predescu, Gheorghe Spiridon, Ion Stendl, Gheorghe Șaru, Simona Vasiliu Chintilă, Romeo Voinescu, pe graficienii Mihai

Mănescu și Napoleon Zamfir și pe decoratorii Costel Badea, Eugen Cioancă, Dumitru Rădulescu și Gheorghe Tiutin. În țară s-au remarcat lucrările realizate de Liviu Florean, Zoltan Kovacs, Ion Mitrea și Mircea Vremir (Cluj-Napoca), Dan Hatmanu (Iași), Constantin Flondor, Nuțiu Romulus și Ion Șulea Gorj (Timișoara) Nicolae Bălaj și Ovidiu Pastină (Ploiești), Eftimie Modîlcă (Brașov), Eustațiu Gregorian (Craiova), Coriolan Hora (Oradea), Traian Hrișcă (Baia Mare), Florin Menzopol (Buzău), Gheorghe Olariu și Șimon Endre (Tîrgu Mureș), Ion și Rodica Chișu (Sibiu), Iosif Tellman (Petroșani) ș.a. Enumerarea de mai sus nu are pretenția de a fi exhaustivă. Nu am cuprins mai sus nici pe artiștii care au fost profesori în trecutul nu foarte îndepărtat—Ștefan Constantinescu, Gheorghe Popescu și Paul Miracovici, pictori dispăruți, dar cu merite certe în arta mozaicului ca și în aceea a frescei și care au activat în ultimele două decenii. Tot astfel nu am menționat artiști mai tineri, care au lucrat în colective prezidate de cei semnalați, la unele lucrări de mai mică importanță sau la puținele lucrări în tempera, frescă ori ulei pe pînză maruflată, tehnici tradiționale, dar în prezent rar utilizate în decorația monumentală.

Se pune întrebarea astăzi, atît în rîndul artiștilor plastici, cît și printre edili și arhitecți, dacă mozaicul mai trebuie continuat și dezvoltat ca formă specifică decorației urbane contemporane, cu ce destinație și cu ce avantaje față de alte tehnici. Fiindcă mozaicul este o disciplină plastică ce nu-și găsește loc decît prin excepție în spațiul interior al căminelor, locul său de predilecție rămînînd clădirile publice. Necesitățile de propagandă, de personalizare sau de completare a unei ahitecturi — prin natura ei azi funcțională și sobră — nu constituie neapărat motive temeinice pentru susținerea materială a unei acțiuni, la fel de romatică și generoasă ca poezia, dar mult mai costisitoare ca aceasta. După analiza experiențelor efectuate și un scurt tur în peisajul urban înnoit, se poate răspunde fără ezitări afirmativ: da, mozaicul mural ca și mozaicul paviment sînt utile, necesare și cu certă audiență în societatea actuală. Dincolo de argumentele de ordin istoric — continuitatea unor tradiții culturale proprii spațiului Mediteranei răsăritene, în care ne înscriem și noi românii, — sau de imperativele educației maselor prin mijloacele formelor majore de artă, executarea unor noi mozaicuri monumentale se impune pe temeiul unor necesități spirituale. În primul rînd motivele ce au prezidat la adoptarea lui în comanda socială post-belică își păstrează întreaga valoare: decor prețios și pretențios, cu pondere culturală importantă și rezultate educative benefice în timp și în toate păturile sociale. În al doilea rînd, mozaicul s-a impus prin natura stilizării sale riguroase, prin material și ca tehnică monumentală, drept cel mai potrivit decor în arhitectura actuală, integrîndu-se deplin și făcînd corp cu construcțiile în beton, metal și sticlă, cărora le dă viață și le înnobilează. În al treilea rînd, constatăm că mozaicul răspunde unor cerințe spirituale profunde, de larg ecou uman și estetic. El nu se mărginește numai la rolul secund de decor al unei clădiri în ansamblul căreia se integrează, ci se poate afirma și ca operă de artă independentă, prin conținutul său ideatic și prin valoarea creației plastice dovedită de artist în măiestria execuției. În al patrulea rînd — de maximă însemnătate — credem că mozaicul poate dărui epocii socialiste însemne specifice și reprezentative, de aceeași greutate ca și sculptura monumentală, avînd față de aceasta avantajul culorii și al unei mînuiri imaginative mai dinamice și mai lesnicioase. Strîns legat de pictură — din care descinde și în care istoria artelor îl include fără ezitări, mozaicul dobîndește în secolul XX forța unei răspîndiri rapide în toate mediile de viață și în toate construcțiile — urbane sau rurale — cu caracter public. Dezvoltarea lui ca viziune și modalități de realizare plastică îi conferă impulsul necesar pătrunderii în spațiul complex al cetății moderne, pentru îmbogățirea și înfrumusețarea acesteia, ca și pentru ridicarea nivelului cultural și de înțelegere a frumosului de către întreg poporul nostru, atît de receptiv la înnoiri, ca

și la revalorizarea unor tradiții moștenite din zestrea spirituală a lumii greco-romane.

*

Înscrisă tot în vastul domeniu al artei monumentale, se cuvine să menționăm o ramură de creație plastică — ultima sosită în timp la noi în țară, dar cu o vigoare neobișnuită și cu un binemeritat succes de public: tapiseria. Cu rădăcini seculare în trecutul artei populare (descinde din covorul de perete — « păretarul » sătesc), cu o scurtă perioadă de înflorire în arta medievală de curte și de cult (secolele XV—XVII) — dar atunci cu strălucite creații, din care puține ne-au rămas pînă astăzi — marea decorație textilă a cunoscut în ultimele două decenii o vertiginoasă ascensiune care o situează, atît ca efort, cît și ca rezultate practice, la același nivel calitativ cu celelalte lucrări monumentale tradiționale. Impulsul inițial l-a dat, așa cum era firesc, comanda socială. Răspunsul, sincer și entuziast l-au dat artiștii, și nu numai decoratorii specializați (ca de pildă Aurelia Ghiață, al cărei rol inițiator și îndrumător în tapiserie a fost esențial, sau momentul de referință în tapiseria de tradiție, reprezentat prin creațiile lui Mimi Podeanu) — ci mai ales pictorii și chiar cîțiva artiști graficieni. O primă realizare, binecunoscută, semnată de pictorul Ion Nicodim și intitulată simbolic *Cîntare omului* (1964) împodobește astăzi una din clădirile UNESCO din New York, amintind într-o desfășurare alegorică frapantă lupta lumii contemporane pentru stăpînirea atomului, cu toate primejdiile ce o amenință în această confruntare gigantică. Curînd a urmat o înflorire viguroasă a genului, la aceasta contribuind într-o largă măsură convingerea edililor că tapiseria monumentală merită să figureze în decorul interior al clădirilor publice, cu multiple efecte de ordin estetic și mobilizator. Alte lucrări și-au cîștigat curînd o notorietate meritată, ca de exemplu ansamblul *Anotimpurile* (patru tapiserii aflate la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, executate în 1970—72 de un colectiv prezidat de Maria Mihalache Blendea, ca proiectantă), apoi *File de istorie* (semnate de Gheorghe Șaru și Liana Șaru) lucrare executată în 1980 pentru Muzeul « Alexandru Ioan Cuza » din Ruginoasa și aflată astăzi la Iași, în Palatul Culturii), în sfîrșit mai multe tapiserii de mari dimensiuni executate pentru diverse case de cultură (Iași, Buzău) sau cu funcție de cortine de teatru (Tg. Mureș, Craiova). Momentul de vîrf al tapiseriei monumentale românești îl reprezintă, fără putință de îndoială, realizarea celor trei lucrări supra-dimensionate, destinate noului local al Teatrului Național din București. Montate în anii 1977—79, după o îndelungă și laborioasă pregătire (numai proiectarea a durat circa 4 ani), ele se prezintă azi ca un ansamblu de proporții neîntîlnite în întreaga Europă, dacă ne gîndim că suprafețele lor măsoară între 100 și 150 m² fiecare și că pentru executarea lor a fost nevoie de o adevărată uzină textilă improvizată ad-hoc. Valoroase atît prin concepție cît și prin nenumărate semnificații general-umane și legături de ordin cultural-istoric, tapiseriile de la Teatrul Național din București alcătuiesc un efort eroic și coerent în genul respectiv, fiecare înfățișîndu-se ca o sinteză complexă, presărată cu elemente specifice, înscrise în forme contemporane. Deși nici temele abordate, nici viziunile personale ale artiștilor executanți nu permiteau o armonizare care să dea impresia de unitate de gîndire, (de altfel, nesolicitată de arhitecții Teatrului și evitată abil prin așezarea lucrărilor în spații distanțate), nivelul creației și calitatea execuției le situează pe același plan de maximă elevație. Se cuvine să amintim numele artiștilor și subiectele tratate: *Geneză și Apocalips*, temă semnată de Ion și Ariana Nicodim; *Omagiu înaintașilor* lucrare realizată de Virgil Almășanu, Gheorghe Iacob și Viorica Iacob; *Din istoria teatrului*, alegorie amplă imaginată de Florin Ciubotaru. Interesul stîrnit în public și în lumea artistică de aceste tapiserii a constituit nu numai un succes, ci și împlinirea unui deziderat major, urmărit cu atenție de întreaga obște a plasticienilor, precum și dovada maturității demonstrată de artiștii genului și perspectiva

unor noi realizări superioare ca factură celor inaugurate în anii 1964—65. Prin acest ansamblu, tapiseria noastră s-a integrat cu autoritate nu numai în arta monumentală națională, dar și în cea europeană. Ea se prezintă într-un vast cîmp de confruntări variate și împliniri majore, pe care solicitarea comenzilor ulterioare, cîștigate de valoarea acestor exemple, avea să-l extindă în continuare în anii următori. Alături de numele citate mai sus, printre artiștii ce s-au remarcat în tapiseria monumentală românească mai amintim pe decoratorii textiliști Ana Lupaș, Graziela Stoichiță, Ileana Balotă, Florica Vasilescu, Șerbana Drăgoescu, Ileana Teodoriani Dan, Aspazia Burduja, Elena Marinescu Haschke, precum și pe unii pictori ce s-au devotat acestei ramuri de creație (Gheorghe Spiridon, Dimitrie Grigoraș, Viorel Penișoară Stegaru, Liviu Suhar ș.a.). Tapiseriile monumentale realizate la noi în țară pînă în prezent s-au menținut în tradiția unei bidimensionalități ce-și avea ca obîrșie războiul de țesut, fie cel înalt, fie cel pe orizontal, așa cum au fost moștenite din Evul Mediu și din arta populară națională. Propensiunea ce s-a manifestat în arta textilă din ultima vreme spre tridimensionalitate, de la trafor la sculptură în lînă — atît în lumea contemporană, cît și în arta decorativă românească — nu s-a extins încă la lucrările monumentale, seriozitatea problemelor implicate în acest gen pretențios acționînd ca o frînă responsabilă în calea jocului gratuit, ca și în tendințele unei ludo-plastici mai mult sau mai puțin afișată. Dar viitorul va putea să aducă înnoiri substanțiale și în acest domeniu, transgresînd canoanele bidimensionale și părăsind amintirea covorului de perete, cu implicații atît în funcția estetică și socială, cît și în înfățișarea clasică. Imaginația artiștilor este liberă să treacă peste experiența trecutului în orice domeniu, cu obligația morală de a crea noi și veritabile valori, chiar dacă publicul va subscrie cu întîrziere la atare inovații.

*

Fiindcă am amintit de procesul de « democratizare » a artei în secolul nostru, putem afirma că arta monumentală tinde și ea — împinsă de arhitectură și de dorința generală de înnoire — să-și găsească noi forme de exprimare, dincolo de cele devenite clasice, forme mai simple și pe cît posibil mai grăitoare, care, excluzînd literatura și descripția anecdotică, să se impună imediat ochiului și sensibilității unui public mult mai avizat ca odinioară. Astfel, cu oarecare timiditate, dar nu chiar atît de rar, arhitecții noilor centre urbane au preluat parte din domeniul plasticienilor, proiectîndu-și singuri elemente decorative pentru construcții și uneori participînd la executarea lor. Enumerăm în acest sens mozaicuri strict ornamentale, plasate uneori pe fațade, dar cel mai adesea în spații secundare, însuflețite de ceramica industrială prin culori și străluciri optimiste, apoi elemente de beton, adiacente marilor artere (coloane, podiumuri, sfere etc.) care dau personalitate unui cartier sau forme modeste, frecvent funcționale (bănci, vase ori suporturi pentru decor floral de stradă). Se constată astăzi în viața urbană românească o inserție discretă a democratizării tipului tradițional de lucrare monumentală. Chiar dacă atare lucrări nu au pretenții de simbol sau de semnificații de ordin social-istoric, ele se impun cu oarecare necesitate ca o variație a spațiilor, ca un procedeu de evitare a monotoniei în peisajul riguros și geometric al arhitecturii de beton și sticlă. Chiar dacă mai puțin pregătit — și cu rezultate adeseori modeste dacă nu mediocre, arhitectul proiectant se substituie astăzi artistului plastic în executarea de atare lucrări, din ce în ce mai des întîlnite. Este un proces firesc ce-și va urma cursul în contextul complex și intens al urbanizării.

O altă formă de democratizare a artei monumentale, vizibilă mai ales în sculptura în aer liber, s-a impus în ultimele două decenii în așa-numitele « tabere » de vară. Manifestări colective ale artiștilor profesioniști,

mai ales tineri, lucrînd sub îndrumarea obștei lor, care organizează și finanțează acțiunile împreună cu județelegazdă, taberele și-au dobîndit notorietate atît prin noutatea lor, prin transformarea optimistă și benefică a spațiilor alese — poieni, coaste de dealuri, răspîntii de drumuri, livezi pierdute în păduri, parcuri părăsite etc. — cît și prin calitatea lucrărilor realizate, multe din ele adevărate opere monumentale spontane. Exemplul cel mai cunoscut — tabăra de la Măgura Buzăului cu cele 16 ediții consecutive cu cîte 16 sculptori la fiecare ediție — s-a alcătuit încet și sigur devenind astăzi cel mai amplu și impozant ansamblu de acest gen din Europa contemporană. Ansamblul cuprinde peste 250 de lucrări originale de sculptură în piatră de calcar moale, local. Peisaj heteroclit, desigur, joc inegal de valori, ca și de forme și concepții, cu tot efortul vizibil de integrare globală într-un minunat spațiu silvestru, Măgura atrage, farmecă și se impune printr-o nobilă încercare de fuziune a tradiției cioplitului în piatră, cu sensurile și semnificațiile secolului nostru. Nu e de mirare că exemplul buzoian a fost urmat și de alte județe. Ansambluri de sculpturi în piatră s-au mai realizat în deceniul al optulea și ulterior în județele Arad (comuna Căsoaia), Harghita (comuna Lăzarea), Gorj (în comuna natală a lui C. Brâncuși — Hobița), Tulcea (Babadag), Iași (comuna Scînteia) și chiar și în marile municipii Timișoara și Brăila. Organizate după același tipar ca Măgura-Buzău, fiecare din aceste ansambluri prezintă un interes plastic deosebit, fie de ordin ambiental, fie prin unele lucrări individuale ce se remarcă prin ținută și monumentalitate autentică. Tabere de sculptură în lemn în aer liber, mai rare, dar cu rezultate estetice reale, cu aspect mai degrabă ambiental decît monumental, s-au realizat la Arcuș și Reci (județul Covasna), Sălișteu (județul Sibiu), Sighet (județul Maramureș) și Valea Doftanei (județul Prahova). Le menționăm în această lucrare pentru promisiunea unei sculpturi monumental-decorative specifică ethosului românesc, practicată pe o scară largă de majoritatea artiștilor genului, într-o manieră dinamică, liberă și degajată. Amintirea lui Constantin Brâncuși a rodit, astfel că direcția pe care a inițiat-o merită să fie urmată și aprofundată, cel puțin pentru valorificarea artistică a calităților lemnului, așa cum le-am moștenit din arta populară. De o deosebită importanță se dovedesc și sculpturile monumental-decorative în metal (fier) executate la Galați, pe esplanada Dunării, în anii 1976—1977, în două tabere consecutive. Este prima oară la noi în țară să s-au executat asemenea lucrări supradimensionate, experimentîndu-se o formulă îndrăzneață și complet nouă în decorația tridimensională în aer liber, într-un spațiu larg deschis, cu perspective multiple de evoluție în viitorul apropiat. Un ultim exemplu, prețios atît prin unicitatea experienței, cît și prin rezultate, îl constituie grupul decorativ-monumental în piatră, realizat de sculptorul Mihai Buculei într-o poiană de la marginea satului Buteni (județul Arad), comandă a obștei comunale locale, în amintirea străbunilor și a unor fapte istorice săvîrșite aci la finele Evului Mediu, precum și în ultimul război mondial. Cele șapte lucrări cu o simbolică limpede înscrisă în tradițiile populare alcătuiesc un ansamblu bine închegat, cu calități ce pot fi trecute fără greș în rîndul operelor monumentale. O experiență ce-și așteaptă roadele în alte inițiative populare sătești asemănătoare și care ar trebui să dobîndească publicitatea necesară înțelegerii ei și dinamizării entuziasmului artistic, exemplu de fertilă democratizare a artei monumentale, în forme specifice poporului nostru, tradițiilor și înțelegerii lor la scara veacului XX.

Din totdeauna, orașele s-au bucurat de prezența apei, de rîurile și fluviile pe malurile cărora s-au așezat, de lacurile și de oglinzile de apă, create mai mult sau mai puțin artificial, dar mai ales de jocul fîntînilor. De la gurile de leu ale Romei antice, potolind setea trecătorilor cu jetul proaspăt țîșnind din zidurile palatelor imperiale, și pînă la marile bazine baroce de la Versailles, Schönbrun sau Petrodvoreț, în care apa izbucnește

din compoziții statuare celebre, fîntînile și-au găsit un loc necontestat în istoria universală a artelor. E firesc ca și epoca noastră să păstreze atracția pentru farmecul fîntînilor, ca și pentru rolul lor funcțional în orașul modern. Desigur, nu toate fîntînile sînt monumentale. În această lucrare amintim numai pe cele ce merită acest calificativ, cu convingerea că posibilitățile tehnice contemporane permit o dezvoltare nebănuită a genului, experimentată în majoritatea metropolelor europene în aceleași scopuri decorative. Astfel, astăzi fîntînile monumentale beneficiază de efecte spațio-lumino-dinamice, mult apreciate de public, în marile parcuri urbane. Este deci firesc ca problema construirii fîntînilor în țara noastră să constituie un subiect de meditație și de studiu nu atît pentru artiștii plastici (sculptori sau decoratori) — cît mai ales pentru edili și arhitecți, cărora le incumbă sarcina înfrumusețării orașelor. De aceea, credem, se poate afirma că ultimii ani ai secolului nostru vor fi o perioadă de înflorire artistică a fîntînilor monumentale, în toate zonele ce vor fi construite sau reamenajate în ampla acțiune de transformare și modernizare a peisajului românesc. Ultimele două decenii constituie începutul acestei perioade, atît pentru faptul că s-au realizat numeroase fîntîni monumentale, în viziuni moderne și în materiale noi, cît și pentru ecoul pe care atare lucrări decorativ-monumentale l-au stîrnit în public. Popularitatea fîntînilor se înscrie în cele mai vechi tradiții, ele fiind factor de salubritate, sursă de liniște și echilibru psihologic pentru privitori, ca și element decorativ major, așezat de obicei în mijlocul unei piețe. În noua arhitectură urbană a țării, fîntînile au căpătat noi forme — pregnant geometrice, în materiale specifice (metal inox și marmură îndeosebi) — dictate de concepția proiectanților și îmbrățișate de artiștii plastici. Vom menționa cîteva exemple care au adus o contribuție înnoitoare din punct de vedere plastic în spațiul cetății moderne.

Începutul s-a făcut la Constanța — în 1973 — unde sculptorul Constantin Lucaci a realizat în piața gării o fîntînă cinetică în metal inox, prima de acest gen la noi în țară. Stăpînind materialul, calitățile sale de lumină și strălucire frapante, același artist a putut să reia la cererea altor municipalități, experiența reușită în zona litoralului, demonstrînd noi posibilități în lumea formelor în metal, ca și în jocurile de apă combinate noaptea cu efecte de lumină și culoare. În anii 1975 — 1979, el a executat alte trei fîntîni monumentale în metal inox în orașele Drobeta-Turnu Severin, Vaslui și Reșița, fiecare din aceste lucrări dovedind o personalitate distinctă ce se integrează în peisajul arhitectural.

Eforturi asemănătoare în același domeniu și în același material l-au făcut artiștii Iulian Olariu (în 1981 la Sf. Gheorghe, județul Covasna) și Napoleon Zamfir, în parcul Muzeului « George Enescu » din localitatea Tescani (județul Bacău). Primul și-a conceput lucrarea în forma unui joc bogat de păsări (pescăruși), al doilea în forma unei orgi monumentale, omagiu adus marelui compozitor care a creat opera sa capitală — *Oedip* — pe meleagurile băcăuane. Dacă toate lucrările semnalate mai sus au ca punct comun materialul inox, capabil de infinite variațiuni, de efecte vizuale, stenice, se cuvine să amintim că în țară s-au mai realizat în anii din urmă fîntîni în piatră, în marmură sau decorate cu mozaic. Citățm pentru semnificația sa istorică *Fîntîna lui Mihai Viteazul*, operă a sculptorului Gheorghe Coman, așezată pe șoseaua Buzău — Nehoiași, la punctul denumit « Ciuta », prin care a trecut voievodul în anul 1600 (lucrare în relief de piatră, executată în anul 1978). Mai puțin importante, dar vădind aceleași preocupări decorative, sînt fîntînile și bazinele ornate cu mozaicuri în piatră sau în ceramică plasate în diverse spații urbane pe care le agrementează, conferindu-le un suflu vital binevenit în orașul modern.

În universul cuprinzător al sculpturii monumentale și-au făcut apariția, la noi ca și pretutindeni, două materiale de recentă utilizare: lemnul, bine cunoscut din străvechile tradiții populare, și betonul, material specific

pentru veacul XX, care, chiar dacă prin structură și prin culoare se situează mult sub nivelul vizual al marmurei sau al pietrelor obișnuite, poate fi, în schimb, prelucrat cu multă ușurință, este ieftin și permite o infinită diversitate și manipulare a formelor. Nu degeaba marii arhitecți ai secolului — Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, Nervi, Kenzo Tange ș.a. — au revoluționat arta construcțiilor prin mijlocirea betonului, folosindu-l la nesfîrșit.

Atrași de căldura pe care o degajează fibra lemnoasă, de frusteţea structurii sale, artiștii contemporani au încercat cu lăudabile rezultate, o revigorare a sculpturii în lemn, ca și o migăloasă acțiune de înnobilare a acestuia, nu numai în scop strict estetic, pentru expresivitatea și efectul vizual direct, dar și într-un efort eroic — după exemplul strălucit al lui Brâncuși — de a sculpta în lemn adevărate lucrări monumentale. Cea mai reușită creație în acest domeniu o reprezintă pînă astăzi ansamblul executat de sculptorul Vida Geza în 1965 la Moisei (Maramureș) unde cei 11 stîlpi de lemn cioplit, evocînd țăranii martirizați în 1944, la retragerea fasciștilor, alcătuiesc o operă originală și specifică plaiurilor locale, dublată de o profundă semnificație istorică. Din păcate, timpul — gerul, zăpada, ploaia — a ros lemnul, deși acesta fusese preparat pentru a rezista climei umede a Maramureșului. Zece ani mai tîrziu ansamblul erodat a fost înlocuit cu statui în piatră, dar nu și cu același efect artistic. Comanda socială a ezitat să încredințeze lemnului cinstea de a se înfățișa în lucrări monumentale, temîndu-se de uzura și perisabilitatea lui. Dar artiștii au persistat, fiindcă iubesc lemnul și îi apreciază mult posibilitățile de expresie. Unii au creat valoroase portrete monumentale în lemn (Ion Deac Bistrița, în expoziția sa personală din 1975, la București), alții au cioplit porți și stîlpi într-o simbolică simplă și elevată, cu multiple rezonanțe în sufletul românesc (Ovidiu Maitec și Gheorghe Iliescu Călinești), în fine alții, în majoritate tineri, au dat lemnului forme și aspecte de o insolită modernitate, în care alegoria și semnele criptice se întrec în efecte înnoitoare, ca și în rezultate vizuale-șoc (experiențele realizate îndeosebi la taberele de sculptură de la Arcuș-Covasna). În toate aceste lucrări se observă tendințe și eforturi spre monumentalitate, spre accentuarea trăsăturilor fruste ale acestui bătrîn material care este lemnul, propriu civilizației carpatine și ethosului nostru românesc. Taberele de sculptură în lemn ce au urmat experiențelor de la Arcuș au demonstrat și alte posibilități monumentale ale lemnului. La Sighet, în Valea Doftanei, la Reci-Covasna, dar mai ales la Săliștea Sibiului, în anii 1980 — 86, s-a continuat drumul început, ținîndu-se cont de calitățile și defectele acestui material cald și tandru. Și, în același timp, s-au realizat cîteva lucrări monumentale în lemn — de data aceasta concepute și așezate în spații închise, printre acestea distingîndu-se compoziția *Coloană cu aripi*, executată în 1978 de Ovidiu Maitec pentru noul local al Teatrului Național din București. Ne putem aștepta la aprofundarea direcției pe care o reprezintă sculptura monumentală în lemn în anii ce vin, fiindcă premisele sînt favorabile, iar atracția artiștilor pentru lemn este nealterată.

Cenușiu și rece, total opus lemnului, ușor maleabil și deci fără personalitate, betonul s-a oferit deopotrivă arhitecților și sculptorilor. Aceștia din urmă l-au încercat cu mai puțin entuziasm, dar cu credință în funcția sa înnoitoare și practică. La Costinești, în anii 1970—1973, la tabăra internațională a studenților, ca și la Amara (județul Ialomița), la complexul sanatorial local, (1974) s-au înfățișat publicului sculpturi în beton cu forme diverse și pereți decorați în același material, tratat în geometria riguroasă a arhitecturii noi. Experiența de cert interes profesional, fără pretenții de monumentalitate intrinsecă, (cel mult cu mențiunea decorativ-monumentale) lucrările de sculptură în beton nu au fost repetate în ultimii ani, iar comanda socială le-a evitat, cu motivarea mai mult presupusă decît declarată, a fragilității lor și a redusului efect optic. Dar și acest drum rămîne deschis și trebuie menționat

că arhitecții români, mai mult decît artiștii plastici, nu au ezitări și prejudecăți pentru a-l exploata, azi ca și mîine.

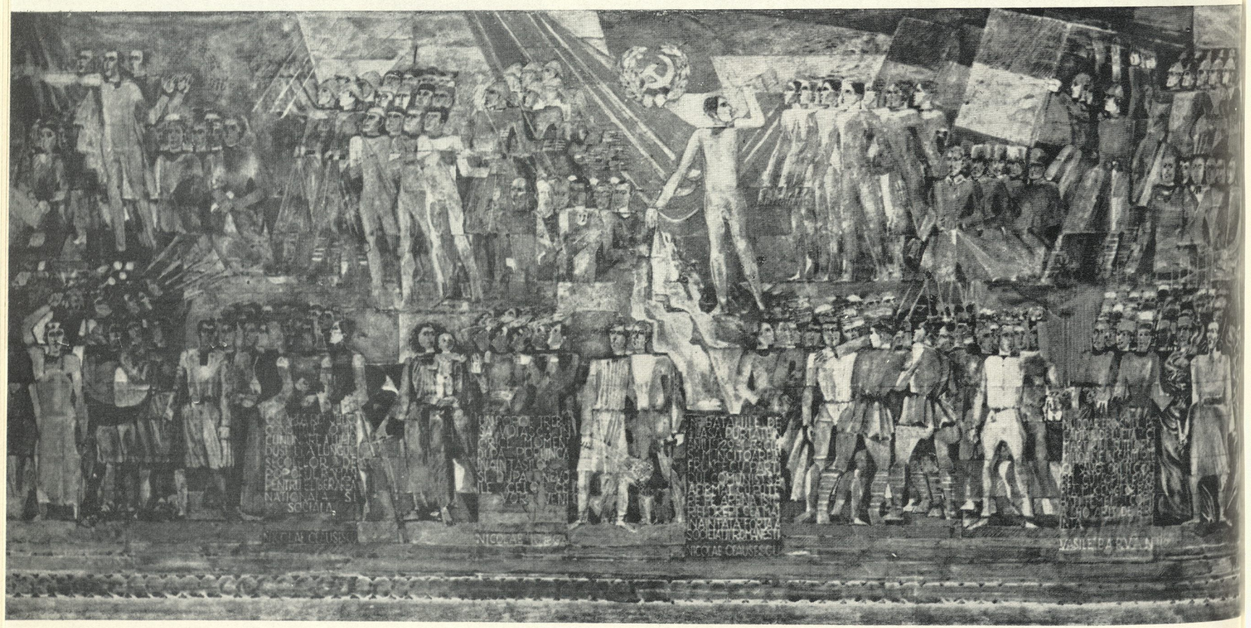
Numeroase teme își așteaptă încă realizarea ca monumente sau ca lucrări de artă monumentală. Istoria noastră nu e îndeajuns de reprezentată în artele plastice, în toată măreția ei, nici în momentele ei cruciale. Am amintit în lucrarea de față de machetele rămase de la regretatul sculptor Vida Geza, înfățișînd legenda lui Gelu, una din cele mai însemnate mărturii ale continuității noastre în Transilvania, subiect ce poate și trebuie să fie reluat în anii ce vin. Bogdan Vodă, adevăratul întemeietor al Moldovei, are dreptul la o statuie ecvestră pe drumul Prislopului, acolo pe unde a venit din leudul Maramureșului să descalece pe plaiurile Bucovinei proclamîndu-se neatîrnat față de coroana Ungariei. Figuri de domnitori ce au lăsat urme adînci în trecutul istoric și în cultura românească sînt încă prea puțin pomeniți în statuara contemporană. Printre aceștia, Nicolae Alexandru Basarab, Radu de la Afumați, Alexandru Lăpușneanu, frații Ieremia și Simion Movilă, Radu Șerban și mai ales Șerban Cantacuzino, ocupă locuri de frunte. Obeliscuri, coloane și stîlpi, sau alte însemne comemorative nu s-au așezat încă în toate locurile unde s-au dat bătăliile cele mai importante din trecutul nostru. Călugărenii, Baia, Codrii Cosminului, Feldioara, Stănileștii, Oituzul, se află printre acestea. Un monument pentru Memorandiștii ardeleni ar sublinia rolul jucat de aceștia în pregătirea Unirii, împlinită cîteva decenii după jertfa lor. În sfîrșit, numeroși oameni de știință, artă și cultură din ultimele două secole au fost uitați, sau mai puțin luați în seamă în acțiunea de eternizare a contribuției lor la spiritualitatea românească. Am lăsat la urmă marile cuceriri ale socialismului — Industrializarea, Colectivizarea agriculturii, Revoluția culturală, Victoria socialistă ș.a. — subiecte tratate în nenumărate proiecte și machete, care trebuiesc reluate în scop de finalizare pe două sau trei dimensiuni, ca monumente principale ale epocii, efigii cuprinzătoare ale noii orînduiri.

Există un interes crescînd pentru lucrările de artă monumentală, manifestat de un public cu exigențe mereu sporite, precum și de factorii de decizie din toate ramurile de activitate ce au tangență cu domeniul nostru (arhitecți, artiști, cadre didactice și de propagandă etc.). Ca atare, orice inițiativă, orice problemă dezbătută în public, orice idee nouă apărută în presă, la radio sau televiziune, nu fac decît să sporească acest interes, să extindă și să popularizeze problematica monumentală și să-i dea dimensiunea cuvenită în viața culturală națională. O astfel de extindere ar duce firesc la amplasarea lucrărilor de artă monumentală nu numai în zonele urbane, dar și în lumea satelor, în puncte de interes istoric sau numai turistic, în afara aglomerărilor umane obișnuite și, în cele din urmă, în întreg peisajul românesc, atît de variat, dar în care prezența mîinii artistului este încă prea puțin simțită. Un program de lucrări pe termen lung, alcătuit cu grijă și minuție de specialiști, este necesar pînă la finele acestui veac. Nici un considerent nu trebuie să se opună îmbogățirii sau modificării unui atare program, dinamic și elastic în același timp, pentru a putea onora atît cerințele clasice de artă decorativ-monumentală, cît și necesitățile sau urgențele intervenite oportun în viața patriei. La un asemenea program, ca de altfel și în inițiativa generală pentru realizări de monumente și lucrări decorative, artiștii plastici specializați pot aduce o contribuție din ce în ce mai substanțială și benefică, edilii avînd obligația morală de a ține seamă de tot ce e nou și fertil în aria acestui domeniu, de la sugestiile ce se oferă în expozițiile de artă plastică și pînă la evantaiul de soluții și machete prezentate în concursuri organizate. În întreaga campanie desfășurată pentru ridicarea de monumente și lucrări decorativ-monumentale, firul director rămîne convingerea că arta este o necesitate spirituală de care nu ne putem lipsi și că forța ei educa-

tivă și culturală în epoca socialistă este cu atît mai eficientă, cu cît toți cei ce colaborează la înfăptuirea ei sînt pătrunși de această convingere și o pun în practică, în mod sincer și cu toată seriozitatea. Ceea ce s-a realizat în ultimele două decenii în eomeniul artei monumentale românești se poate înscrie ca un bilanț pozitiv, cu deosebire din punct de vedere calitativ, față de trecut. Ceea ce nu s-a realizat, sau nu s-a putut înfăptui încă din zestrea de proiecte inițiate și dezbătute, credem că poate și trebuie să-și găsească ofi nalizare, în sensul celor arătate mai sus, cînd am enumerat unele teme de interes general. Nici una din acestea nu se cade a fi abandonată. Fiecare trebuie regîndită, reînnoită, unele chiar radical, la nivelul unei viziuni estetice europene, conformă cu acest sfîrșit de secol, în care suim treaptă cu treaptă scara unor prefaceri uluitoare în toate domeniile de activitate umană. Universul artistic național nu poate rămîne în urma altora, fiindcă spiritualitatea artei — mai ales aceea ce rezultă din formele sale majore, în cetate sau în spațiul geo-istoric național — rămîne pecetea acestei epoci și mărturie grăitoare pentru posteritate.

1. Cornelia Ionescu
OMAGIU
tapiserie

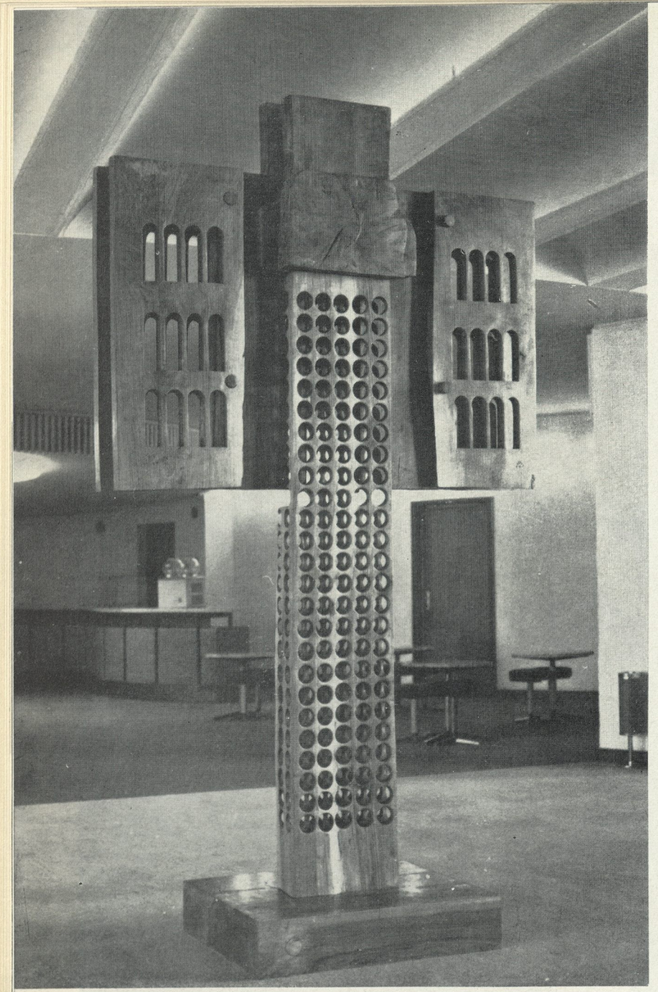
2. Virgil Almăşanu
Proiect de mozaic pentru Teatrul Naţional din Bucureşti (detaliu:
« Construcţia socialismului »), 1975

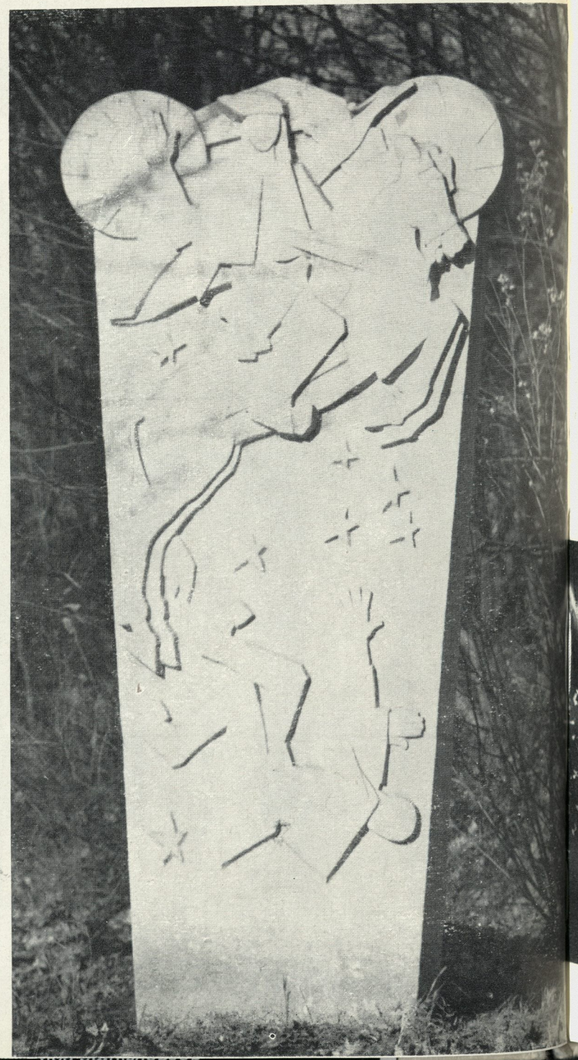


3. Ileana Balotă
OMAGIU
tapiserie

4. Ion Jalea
MONUMENTUL LUI DECEBAL,
1974 bronz ; Deva

5. Ion Irimescu
CONSTANTIN BRÂNCUȘI,
1968 piatră ; Parcul Herăstrău,
București



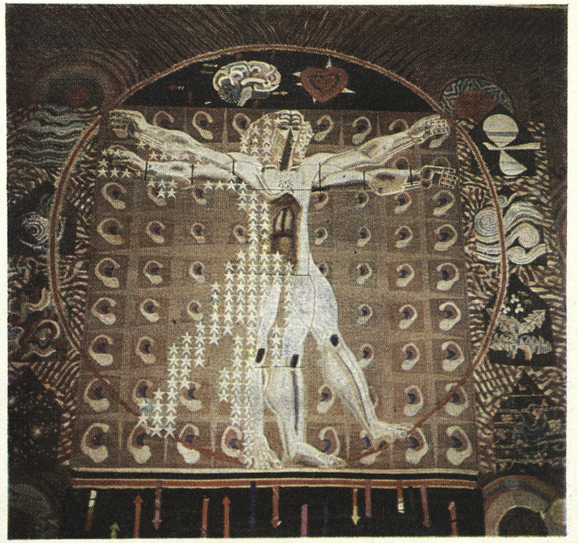


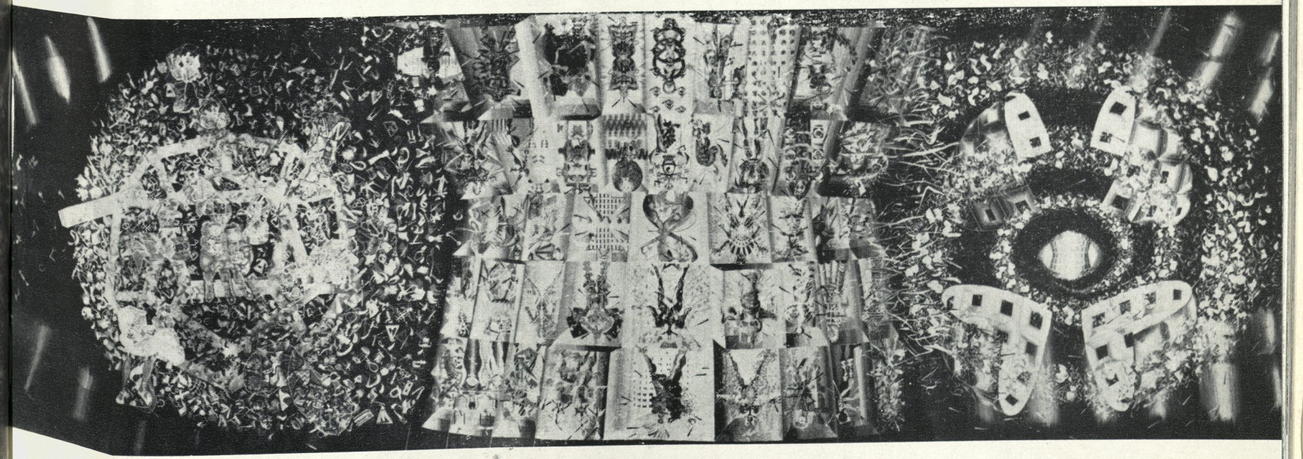
6. Ovidiu Maitec
COLOANĂ CU ARIPI, 1977
lemn ; Teatrul Național, București

7. Ion Lucian Murnu
HARAP ALB, 1968
piatră ; Parcul Herăstrău, București

8. Ion Nicodim și Ariana Nicodim
GENEZA, 1977
tapiserie ; Teatrul Național, București

9. Florin Ciubotaru ș.a.
DIN ISTORIA TEATRULUI, 1978
tapiserie din lînă ; Teatrul Național, București





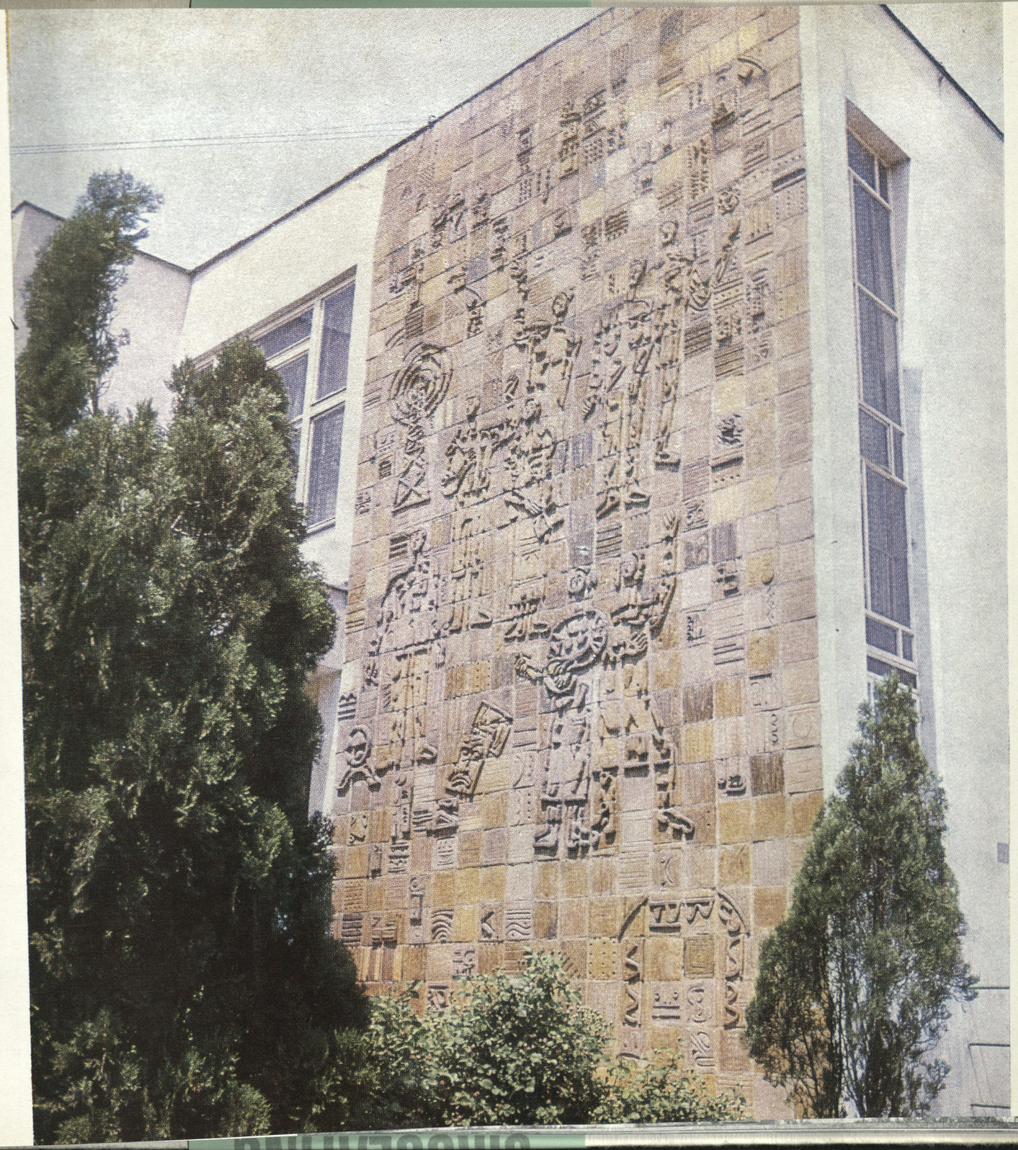
12. Naum Corcescu
CONSTANTIN
DOBROGEANU GHEREA,
1970; bronz; București

13. Mariana Popa
ISTORIA
INFRAMICROBIOLOGIEI,
1974;
mozaic de porțelan, București
Institutul de
Inframicrobiologie

14. Ion Irimescu
DIMITRIE CANTEMIR,
bronz; București

15. Ion Stendl
LEGENDE ROMÂNEȘTI, 1982
tempera pe zid ; Hotel « București », București

16. Grigore Spirescu
Decorație de ceramică glazurată la Clubul întreprinderii « Cesarom »; București



17. Ion Vlasiu
HORIA, CLOȘCA ȘI CRIȘAN, 1975
bronz ; Cluj-Napoca

18. Marius Butunoiu
MONUMENTUL LUI MIHAI VITEAZUL, 1978
bronz ; Cluj-Napoca

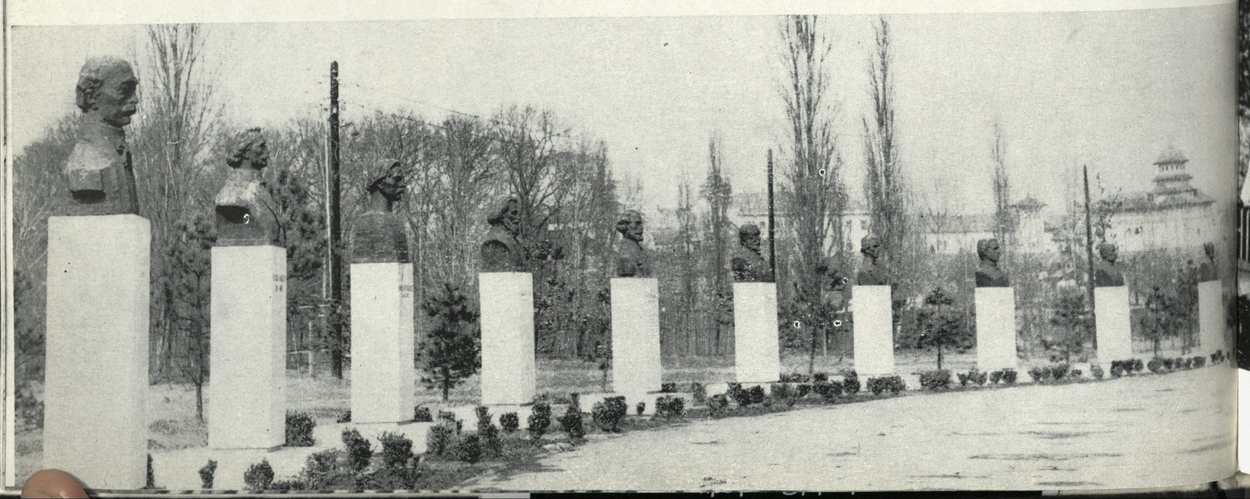
19. Virgil Fulicea
BABA NOVAC, 1976
bronz ; Cluj-Napoca

20. Romul Ladea
ȘCOALA ARDELEANĂ, 1970
bronz ; Cluj-Napoca

←

21. Victor Gaga
MONUMENTUL VICTORIEI DE LA GURĂSLĂU
(detaliu)

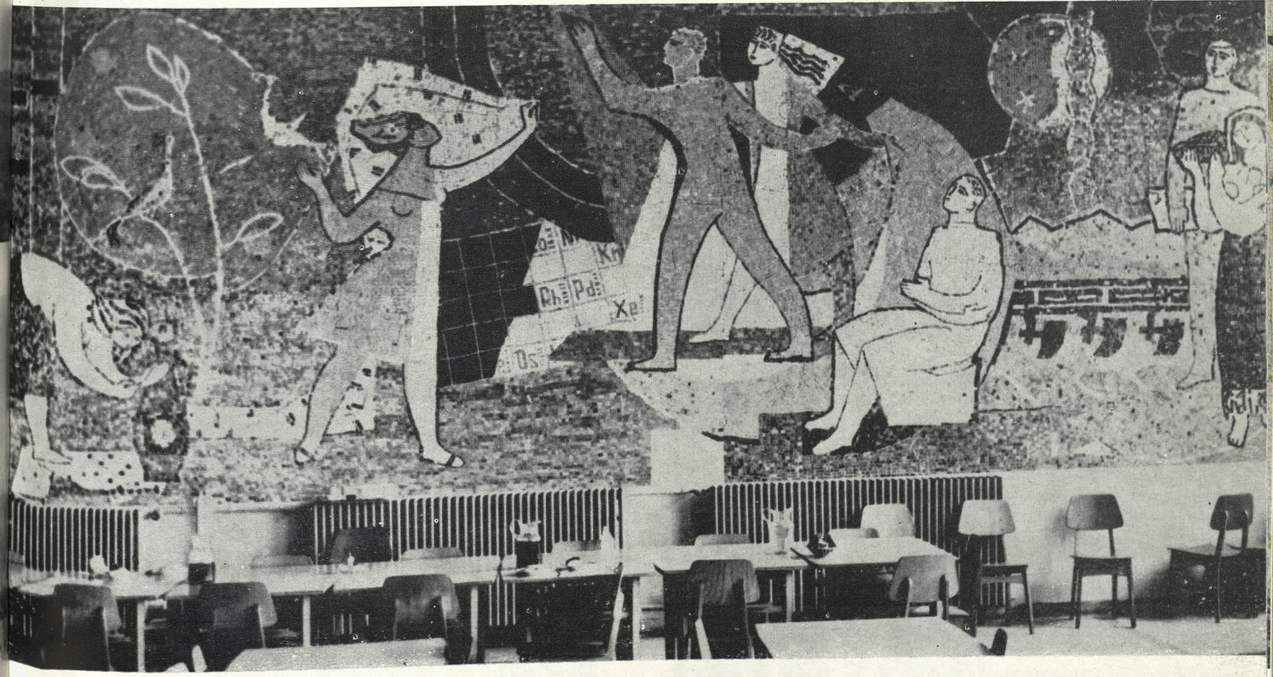
22. Victor Gaga
MONUMENTUL VICTORIEI DE LA GURĂSLĂU,
piatră ; Gurăslău-Sălaj



23. Romul Ladea
LUCIAN BLAGA,
bronz ; Cluj-Napoca / Lancrăm

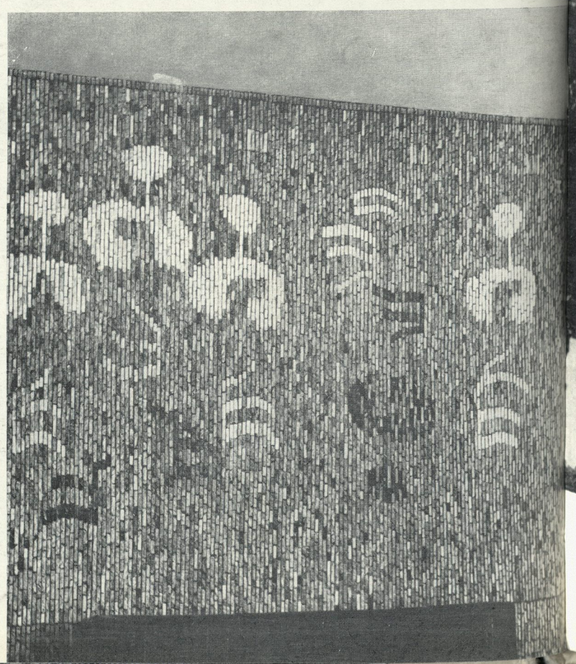
24. Colectiv de sculptori
Ansamblul monumental « 1848 », (detaliu),
bronz ; Cîmpia Libertății, Blaj

25. Liviu Florean, Ion Mitrea și Paul Sima
Mozaic de faianță la cantina studenților din Cluj-Napoca
(detaliu)



26. Ion Sulea Gorj, Constantin Flondor și Vladimir Streleț
EROISMUL CLASEI MUNCITOARE, 1982
mozaic de marmură ; Întreprinderea « Electromotoare », Timișoara

27. Traian Hrișcă
Mozaic de piatră, 1970
Baia Mare

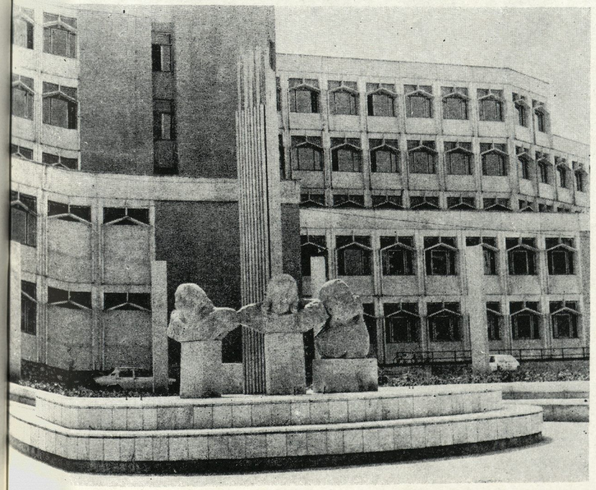


28. Vida Geza
SFATUL BĂTRÎNILOR, 1974
piatră ; Baia Mare

29. Virgil Fulicea
ANDREI MUREȘIANU, 1973
bronz ; Brașov

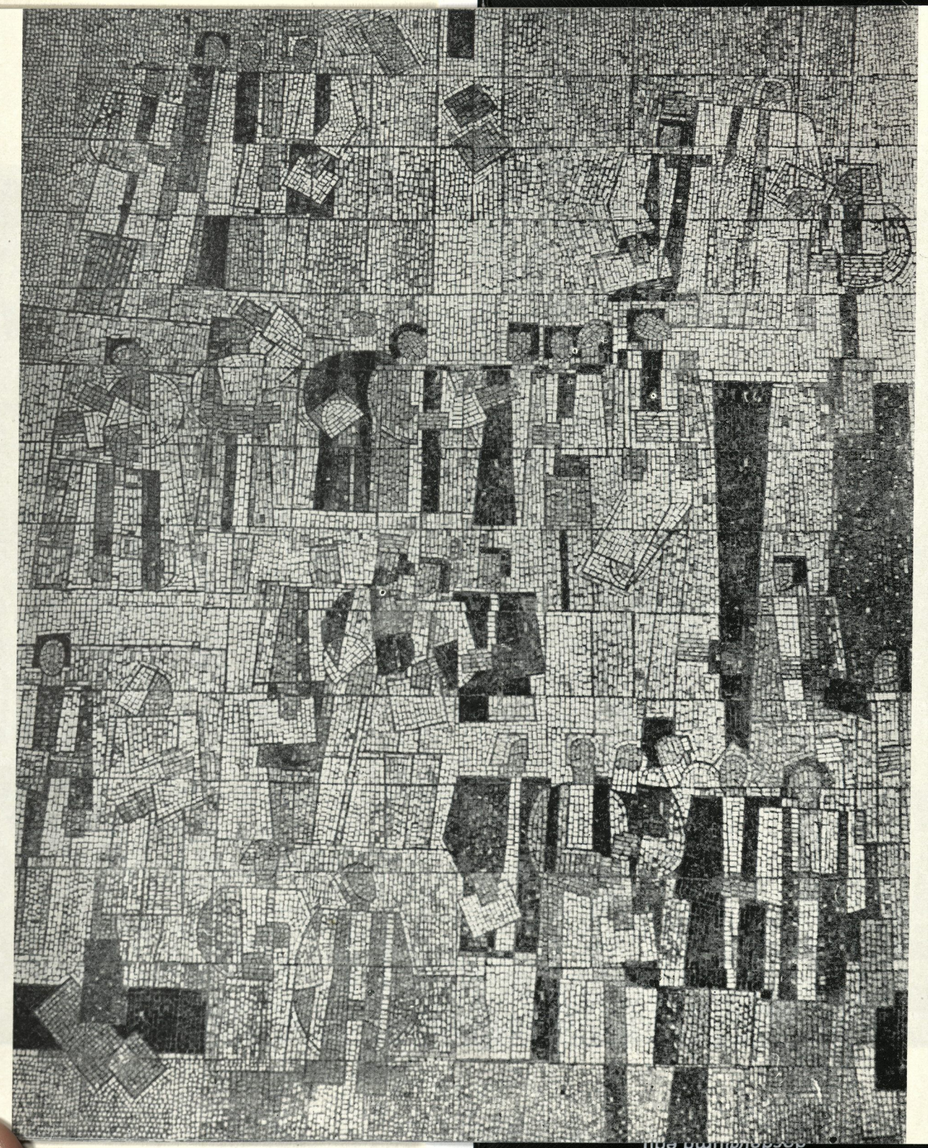
30. Tudor Șerban
MONUMENTUL « HORIA, CLOȘCA ȘI CRIȘAN », 1986
piatră și metal ; Brașov

31. Ovidiu Maitec
MIHAIL EMINESCU,
bronz ; Oradea



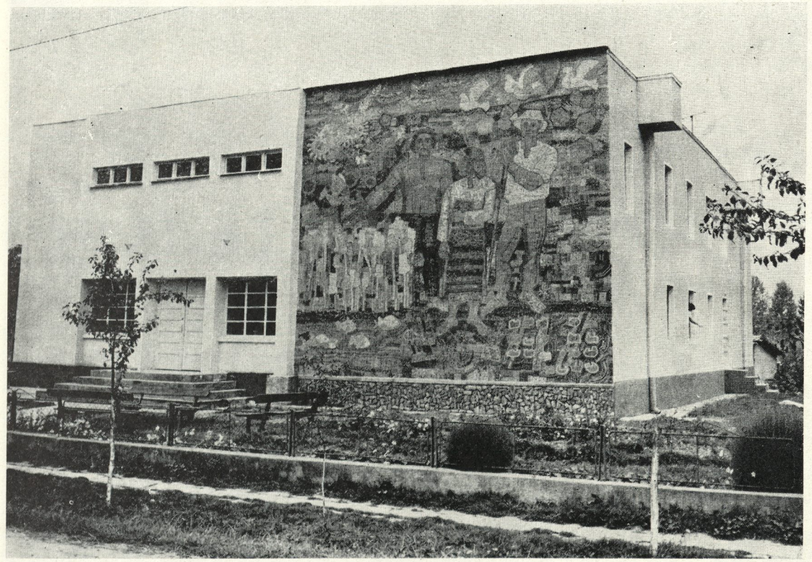
32. Liviu Florean și Ion Mitrea
Mozaic din gresie colorată, 1978
Întreprinderea « Armătura », Zalău

33. Liviu Florean și Ion Mitrea
Mozaic din gresie colorată (detaliu)



34. Ioan Chişu, Rodica Chişu
şi Nicolae Iorga
TRADIŢIE, 1971
mozaic de marmură ;
Casa de Cultură, Blaj

35. Gavril Covalschi
GEORGE COŞBUC, 1978
bronz ; Bistriţa-Năsăud



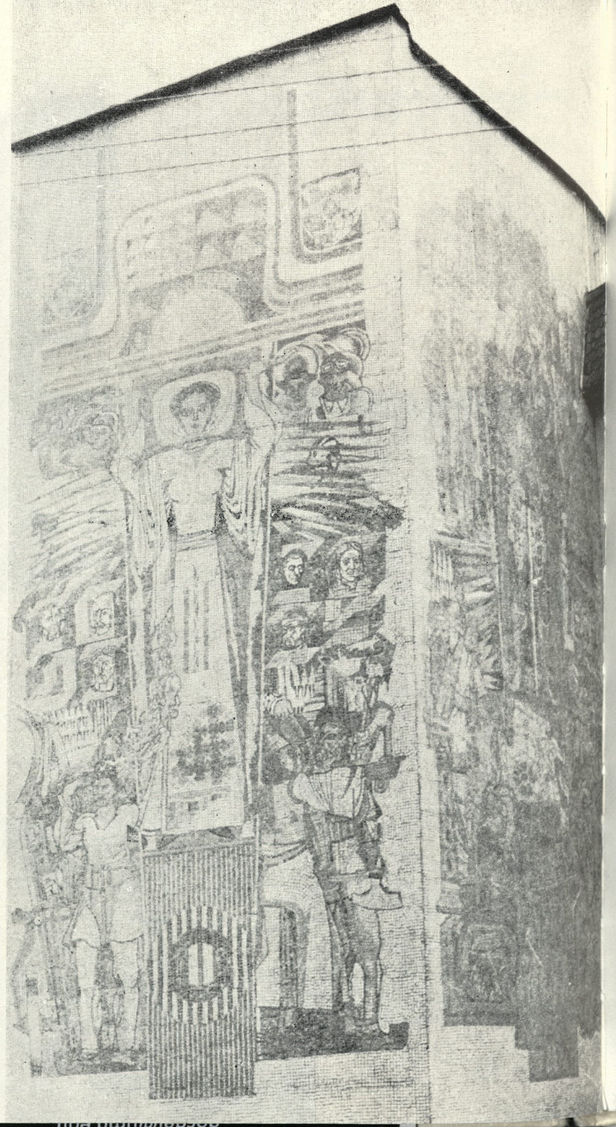
36. Coriolan Hora
BUCURIA MUNCII, 1979
mozaic ; Viișoara-Bihor

37. Ion Minoiu
Mozaic din plăci ceramice,
Zalău

38. Eftimie Modâlcă și Alexandru Plugor,
Vitraliu peliculizat, 1975
Casa Tineretului, Brașov

39. Horia Flămându
ÎNCORONAREA LUI MIHAI VITEAZUL, 1969
relief de bronz ; Alba Iulia

40. Florin Codre
MONUMENTUL LUI AVRAM IANCU, 1978
bronz ; Tîrgu Mureș



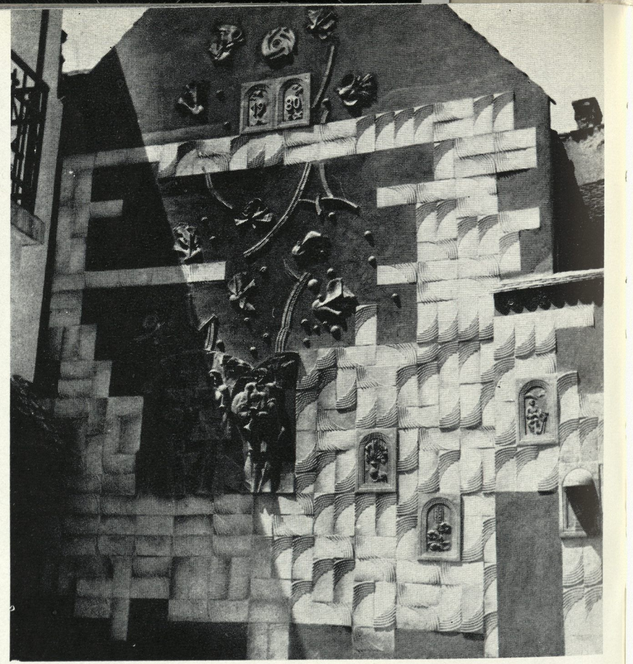
41. Grigore Minea
VICTORIE, 1974
bronz ; Sibiu

42. Gheorghe Olariu
și Simon Endre
CONTINUITATE, 1982
mozaic ; Arhivele Statului,
Tîrgu Mureș

43. Constantin Popovici
MONUMENTUL INDEPENDENȚEI,
1979
bronz ; Oradea

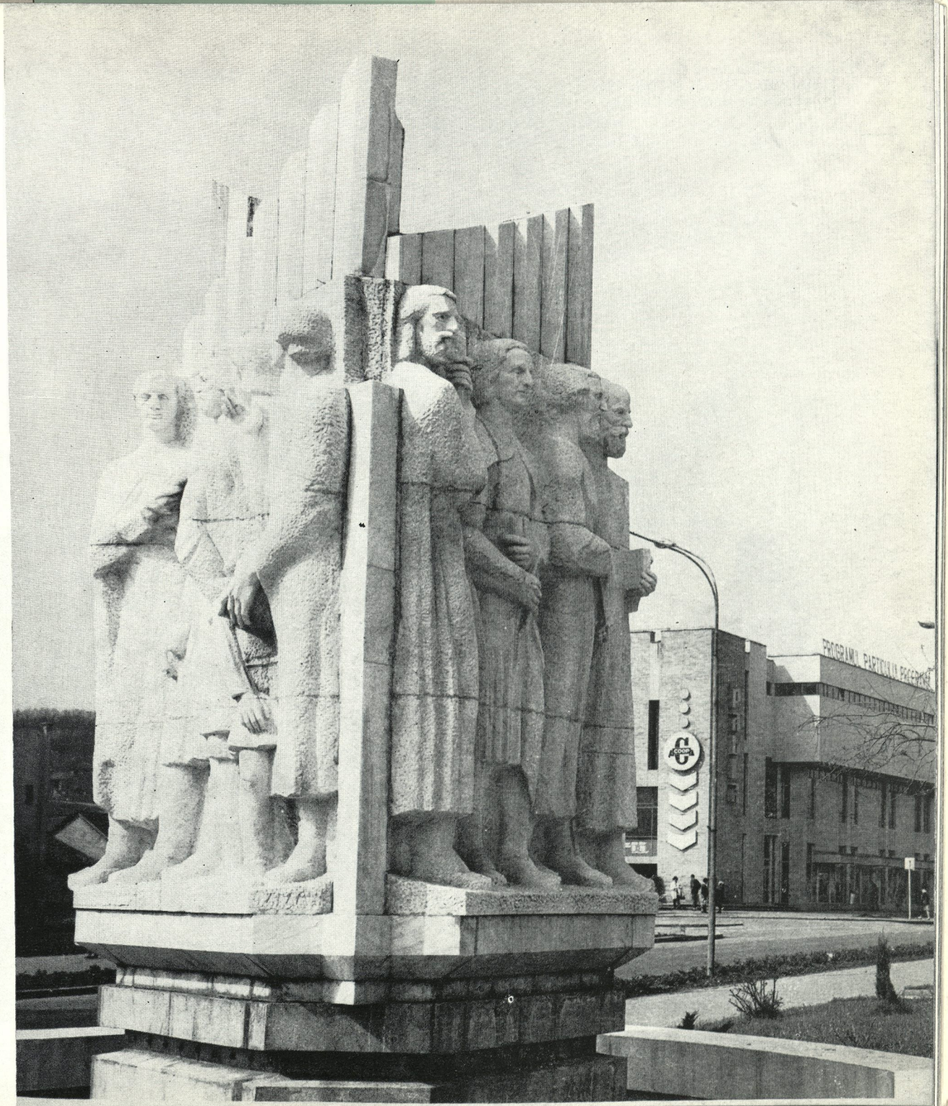
44. Ștefan Gergely
MONUMENTUL GABOR ARON, 1975
piatră ; Tîrgu Secuiesc

45. Andrei Szobotka
GHEORGHE DOJA, 1977
bronz ; Dalnic



46. Radu Aftenie
GHEORGHE LAZĂR, 1985
piatră ; Sibiu

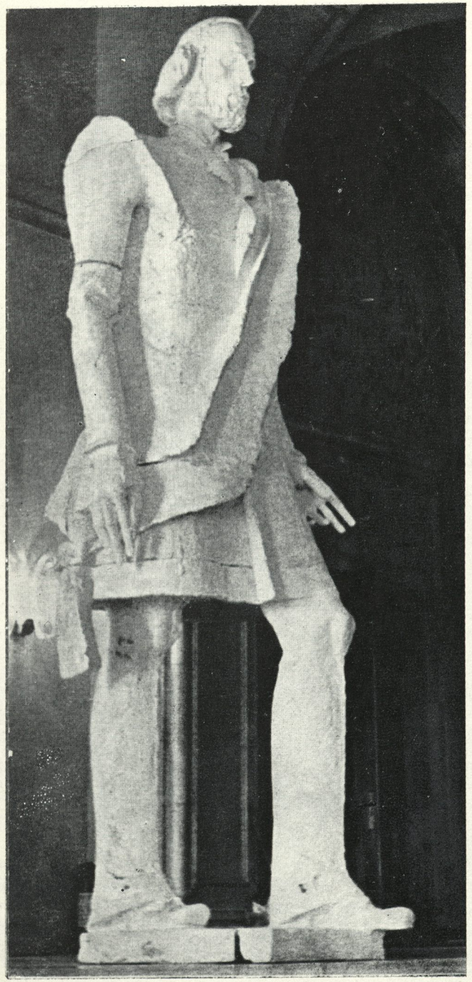
47. Costel Badea, Eugen Cioancă și Dumitru Rădulescu
Panou din plăci de ceramică,
Clubul Tineretului, Mediaș



48. Nicolae Adam
PALIA DE LA ORĂȘTIE, 1975
piatră ; Orăștie

49. Gheorghe Rădulescu Gir
MIHAI VITEAZUL ŞI SECUII, 1984
bronz; Sfîntu Gheorghe-Covasna

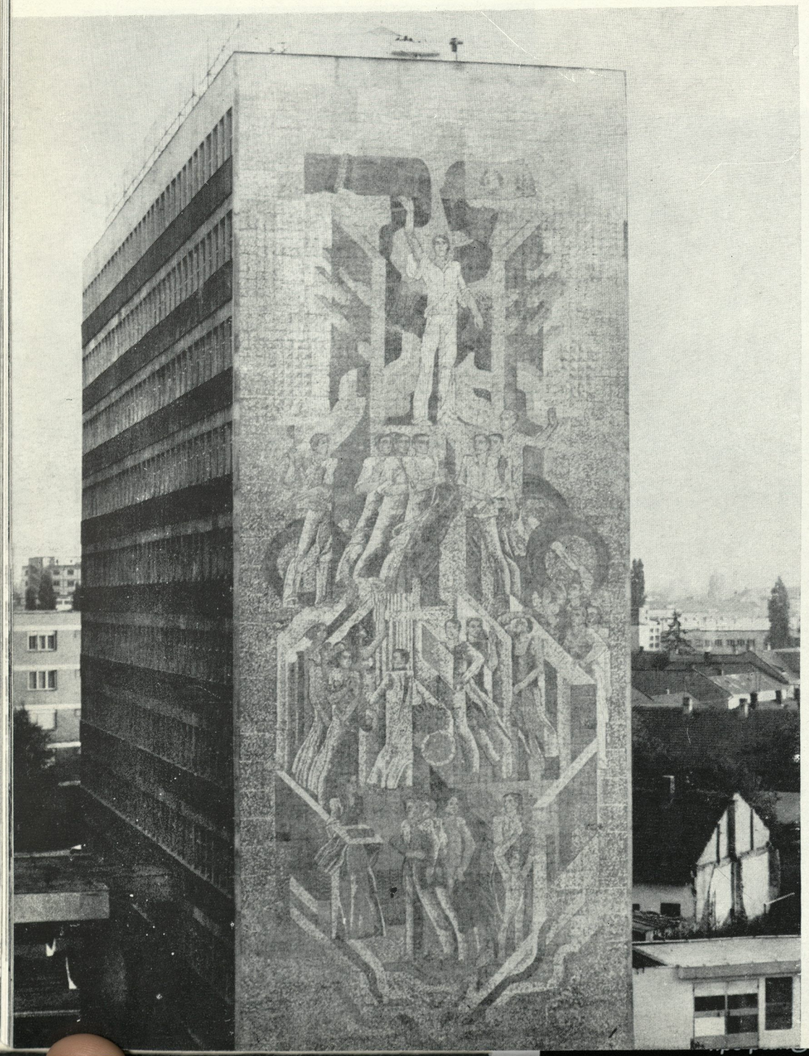
50. Emil Vitroel, arh. Cristea Miloş ş.a.
MONUMENTUL DE LA PĂULIŞ,
bronz; Păuliş-Arad



←

51. Mircea Spătaru
NICOLAE BĂLCESCU, 1978
(machetă de ipsos)
bronz ; Cristuru Secuiesc

52. Mihai Buculei
SANCTUAR, 1982
piatră ; Buteni-Arad

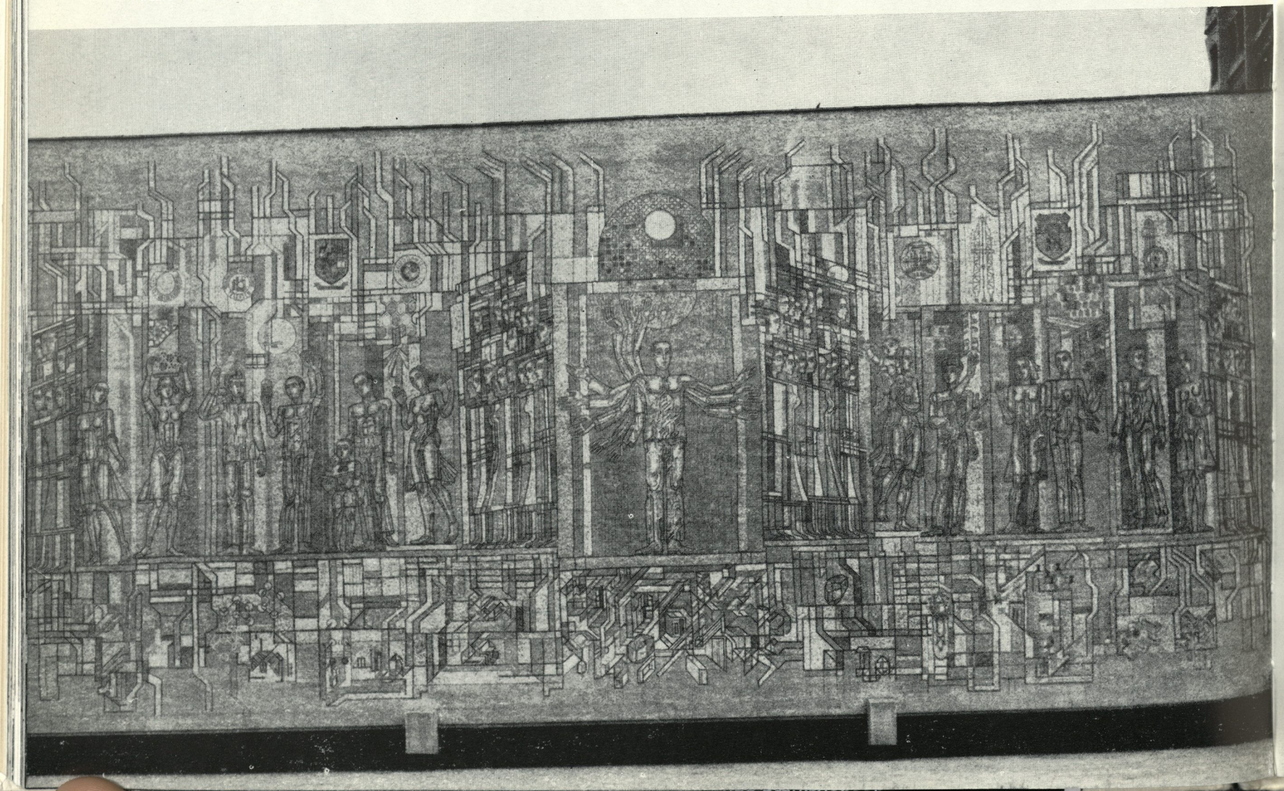


53. Mihai Mănescu
Mozaic din gresie glazurată şi natur sau turnată în masă, 1984
Fabrica de vagoane, Arad

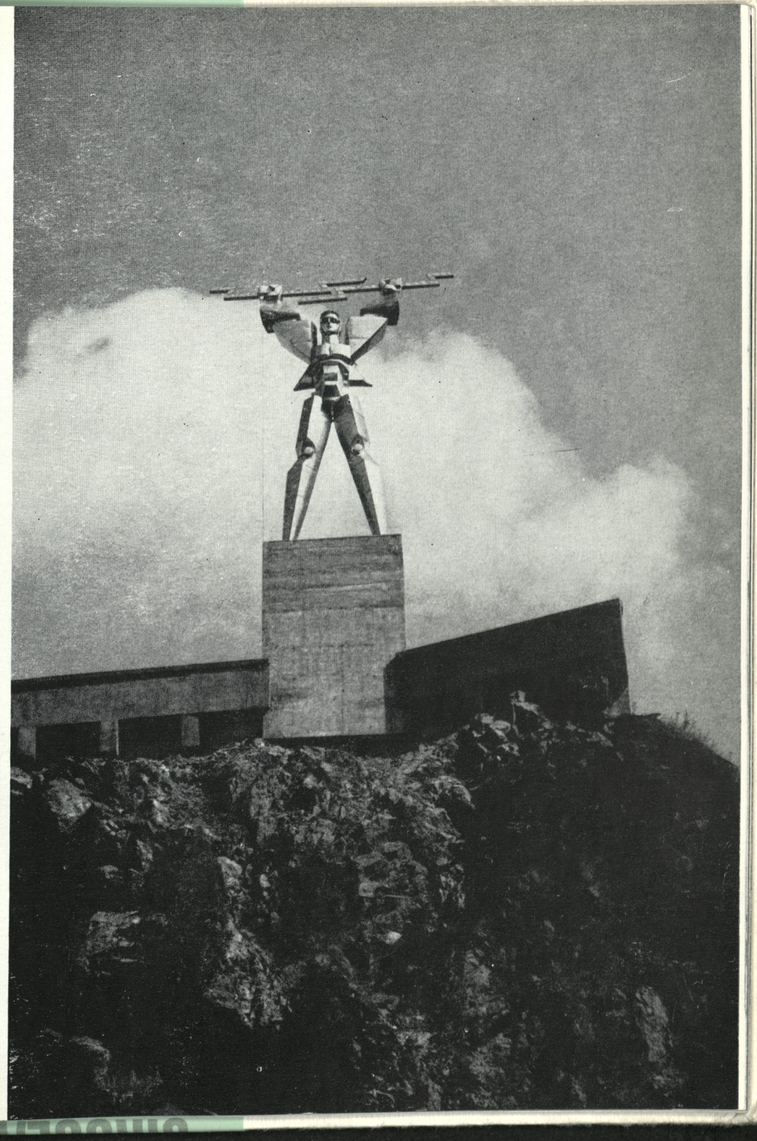
54. Petru Jecza
Panou de beton alb, 1975
Casa Tineretului, Timişoara

55. Iulia Oniţă
MONUMENTUL MINERILOR, 1982
piatră ; Baraolt-Covasna

56. Vasile Celmare, Viorel Mărginean și Ovidiu Paștina
INDUSTRIALIZAREA JUDEȚULUI PRAHOVA, 1980
mozaic de marmură; Ploiești



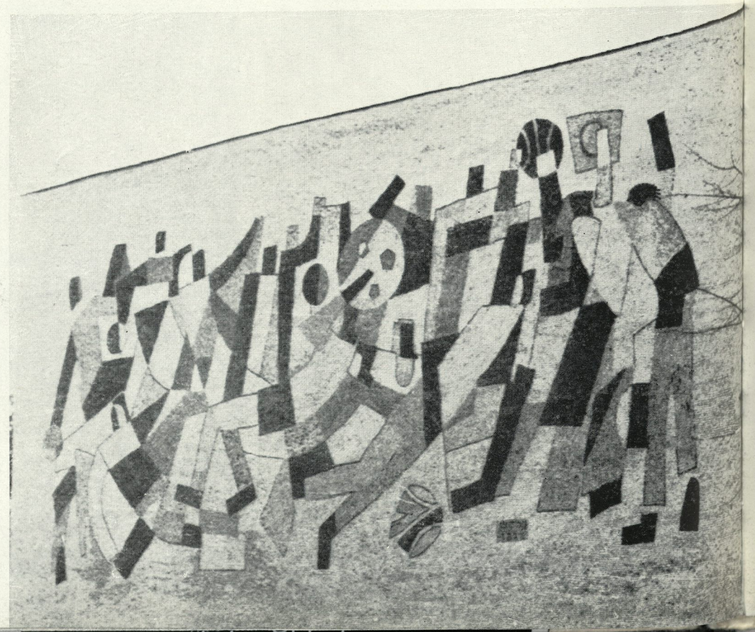
57. Constantin Popovici
ELECTRIFICARE, 1971
metal inox ; Vidraru—Argeș



58. Ion Nicodim
Mozaic decorativ din piatră, 1968
Ploiești

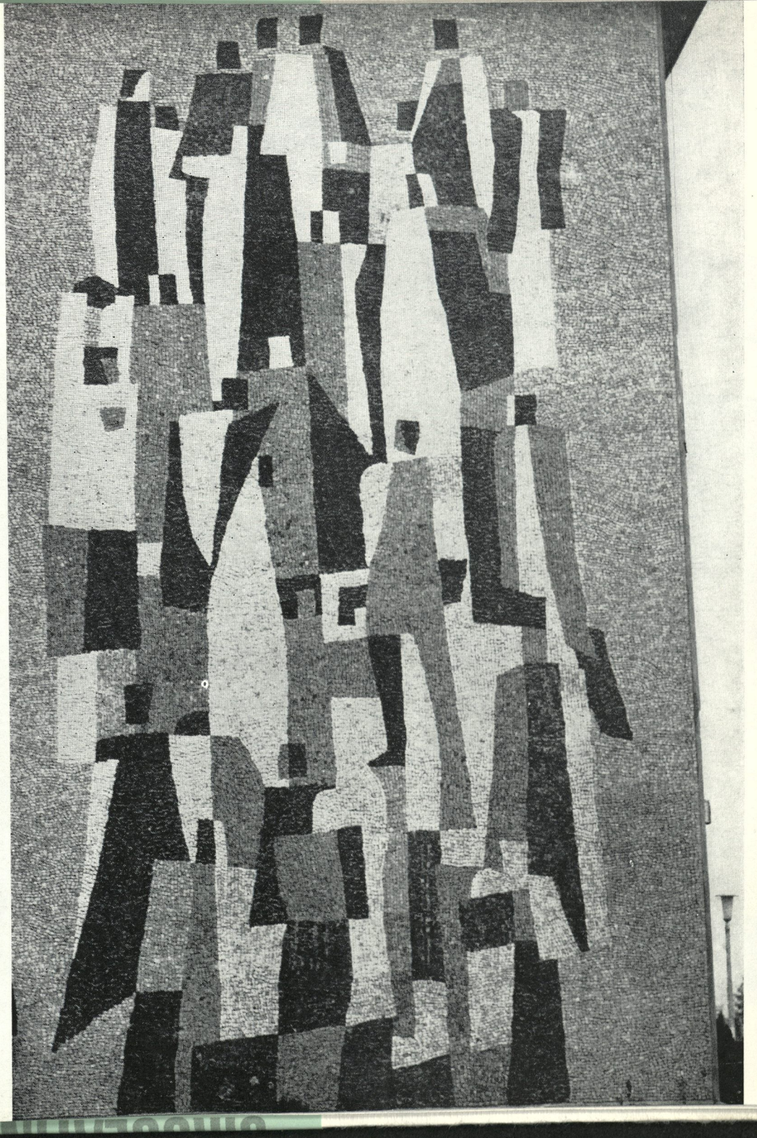
59. Petru Popovici, Ion Hoeflich și Ovidiu Paștina
SPORTUL, 1972
mozaic ; Liceul « I. L. Caragiale », Ploiești

60. Constantin Lucaci
MONUMENTUL PARTIZANILOR DIN RĂZBOIUL 1916—1918, 1978
metal inox ; Drobeta-Turnu Severin



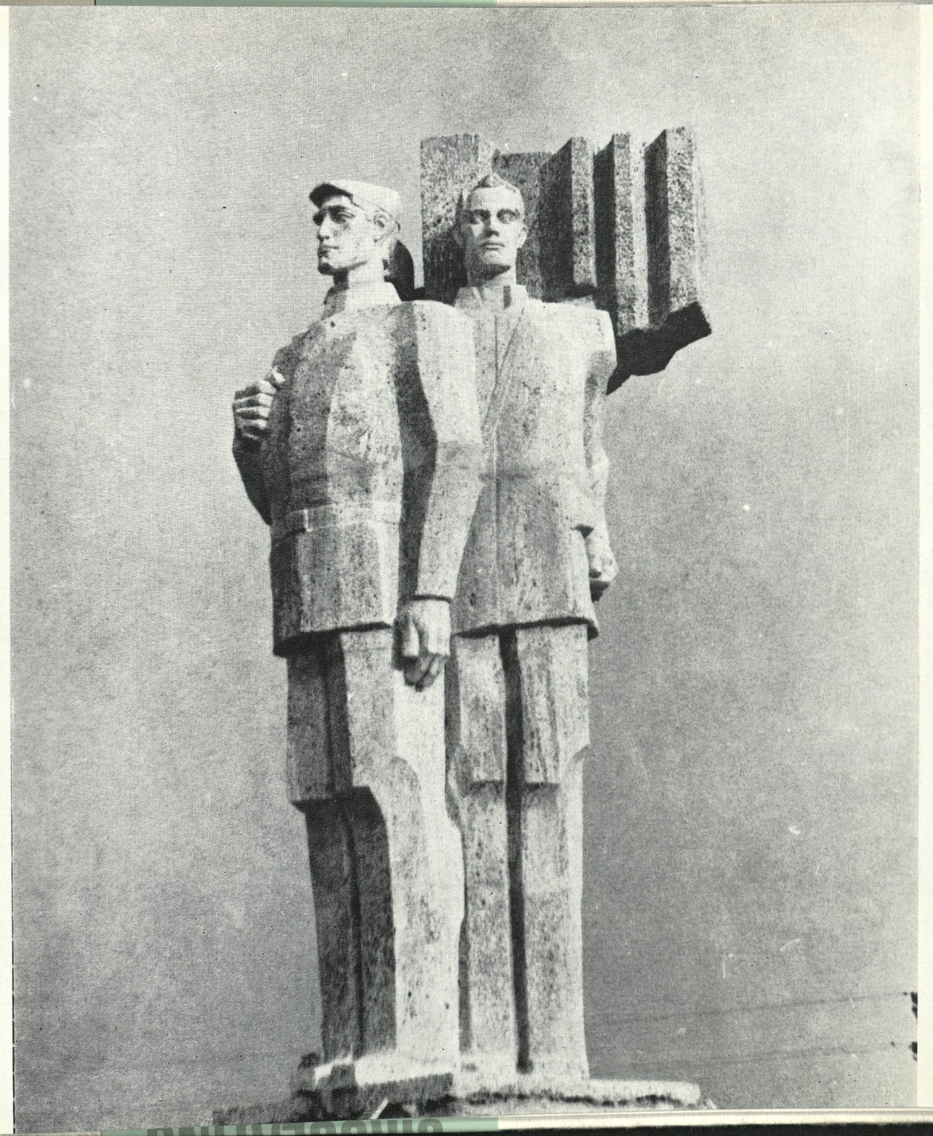
61. Constantin Lucaci
Fîntînă cinetică, 1979
metal inox ; Drobeta-Turnu Severin

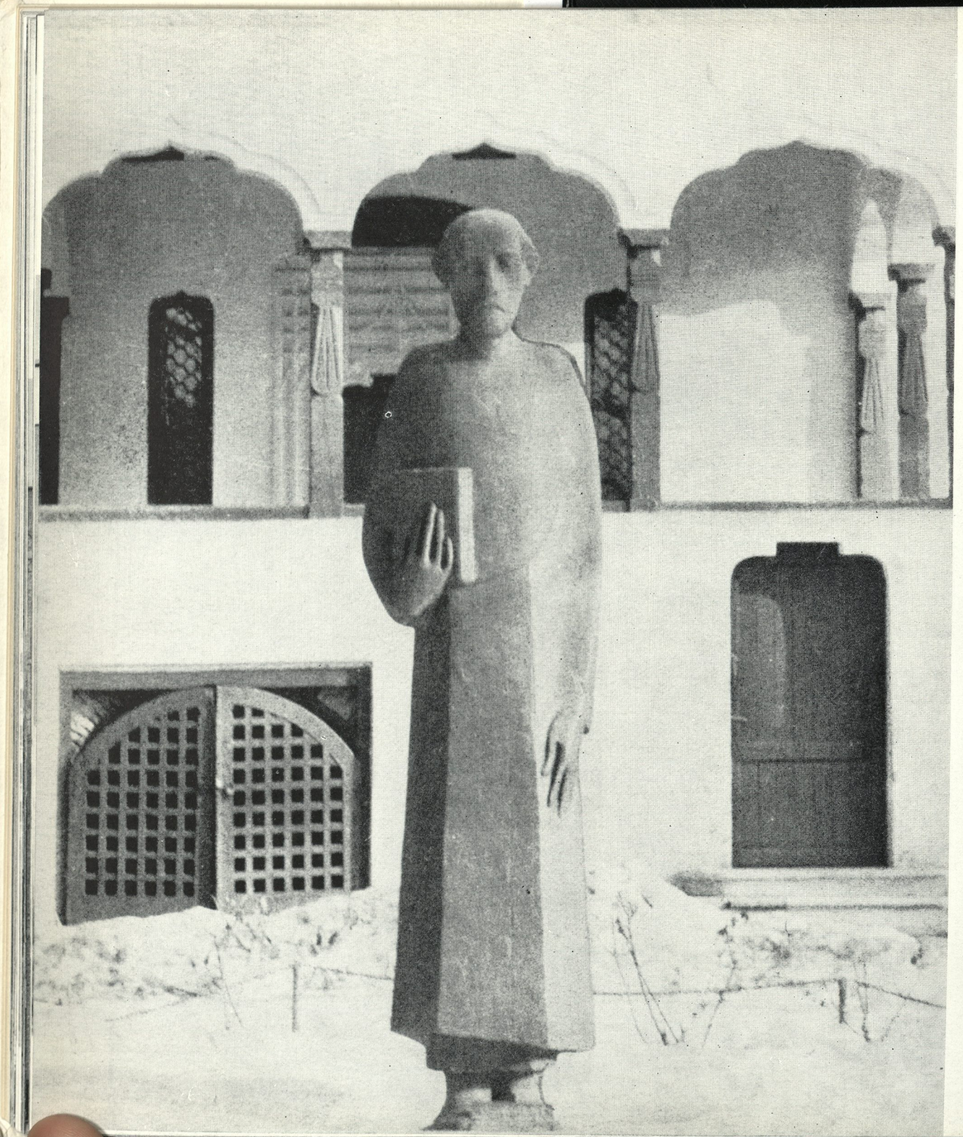
62. Ovidiu Paştina şi Nicolae Bălaj
Mozaic de ceramică, 1970
Şcoala Generală nr. 25, Ploieşti



63. Eugen Popa și Gina Hagiu
Mozaic decorativ, 1972
Casa de Cultură, Buzău

64. Iulia Oniță
GĂRZILE PATRIOTICE, 1974
piatră ; Drobeta-Turnu Severin

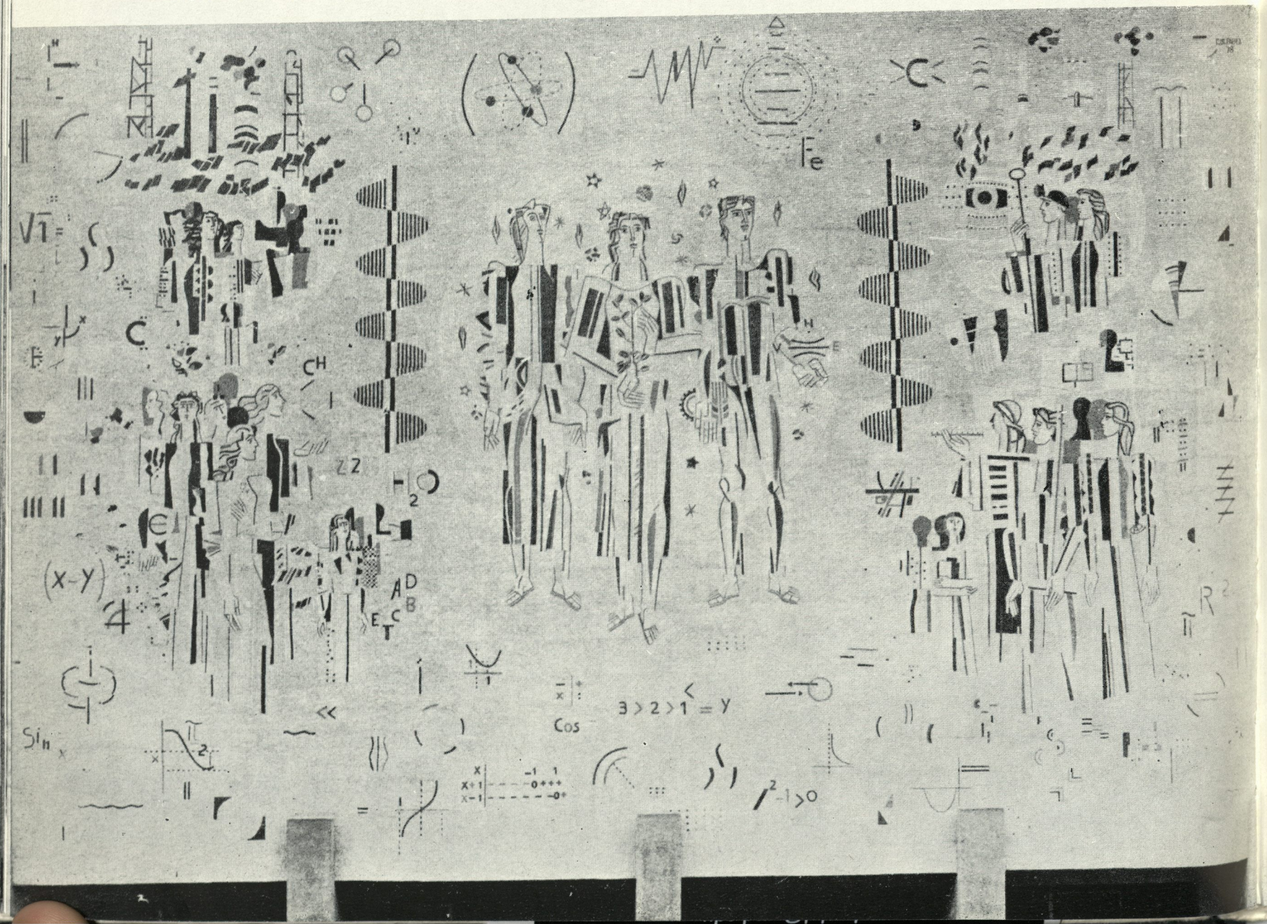




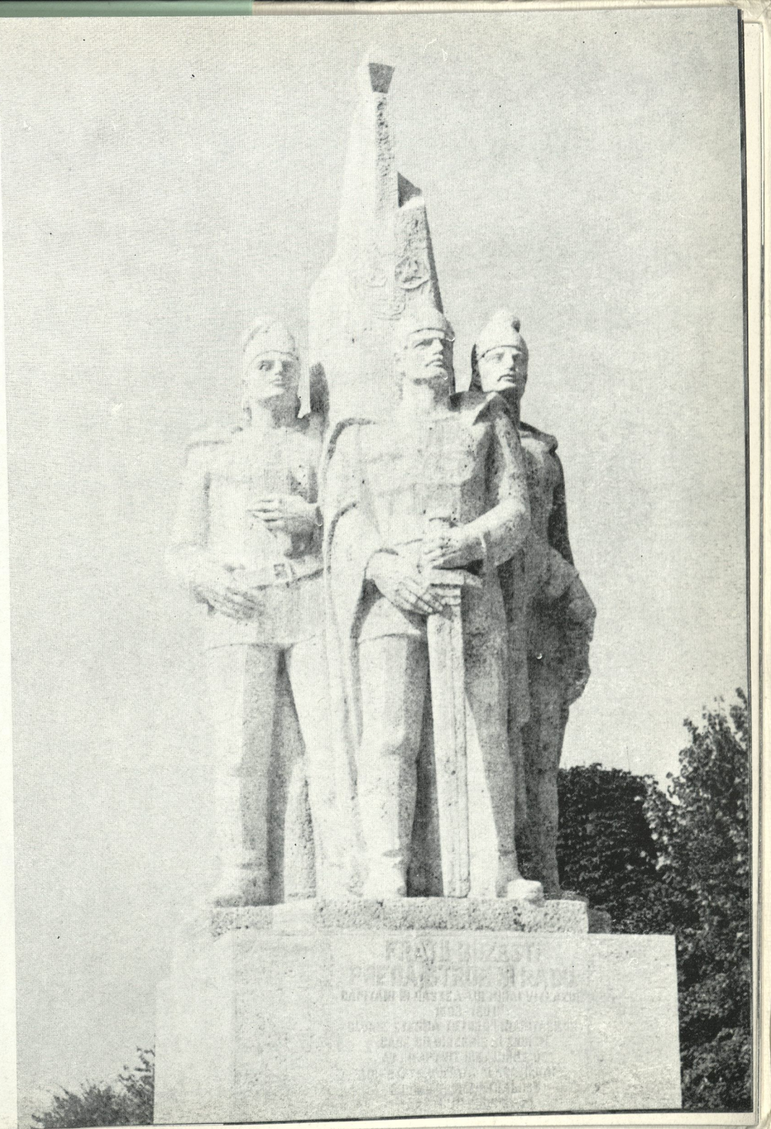
65. Iulia Oniță
DIACONUL CORESI, 1978
piatră ; Tîrgoviște

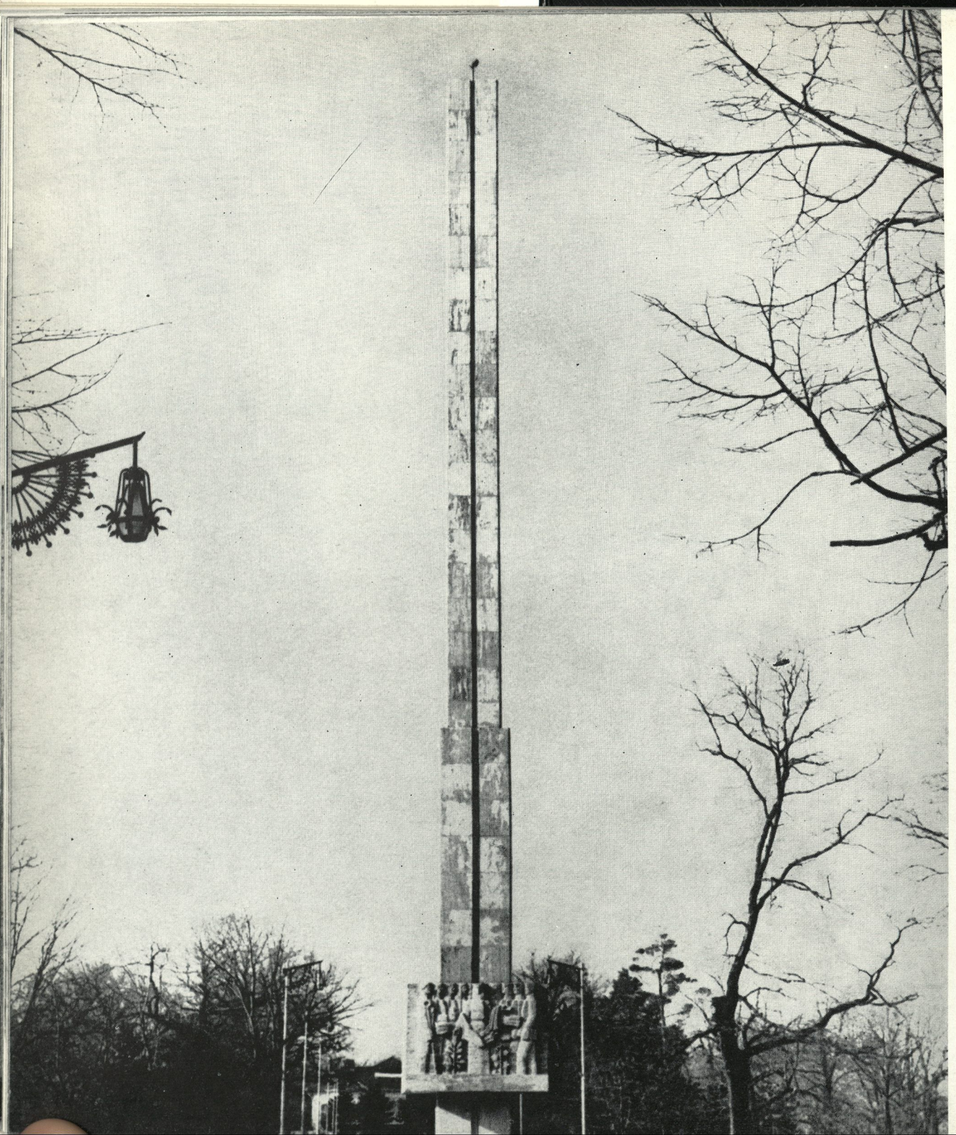
66. Gheorghe Spiridon
TRECUT ȘI PREZENT LA TÎRGOVIȘTE (detaliu), 1978
tapiserie monumentală din lînă ; Casa de Cultură a Sindicatelor, Tîrgoviște

67. Constantin Blendea și Liviu Lăzărescu
ACTIVITATEA TINERETULUI, 1978
mozaic de gresie ; Casa Științei și Tehnicii pentru tineret, Tîrgoviște



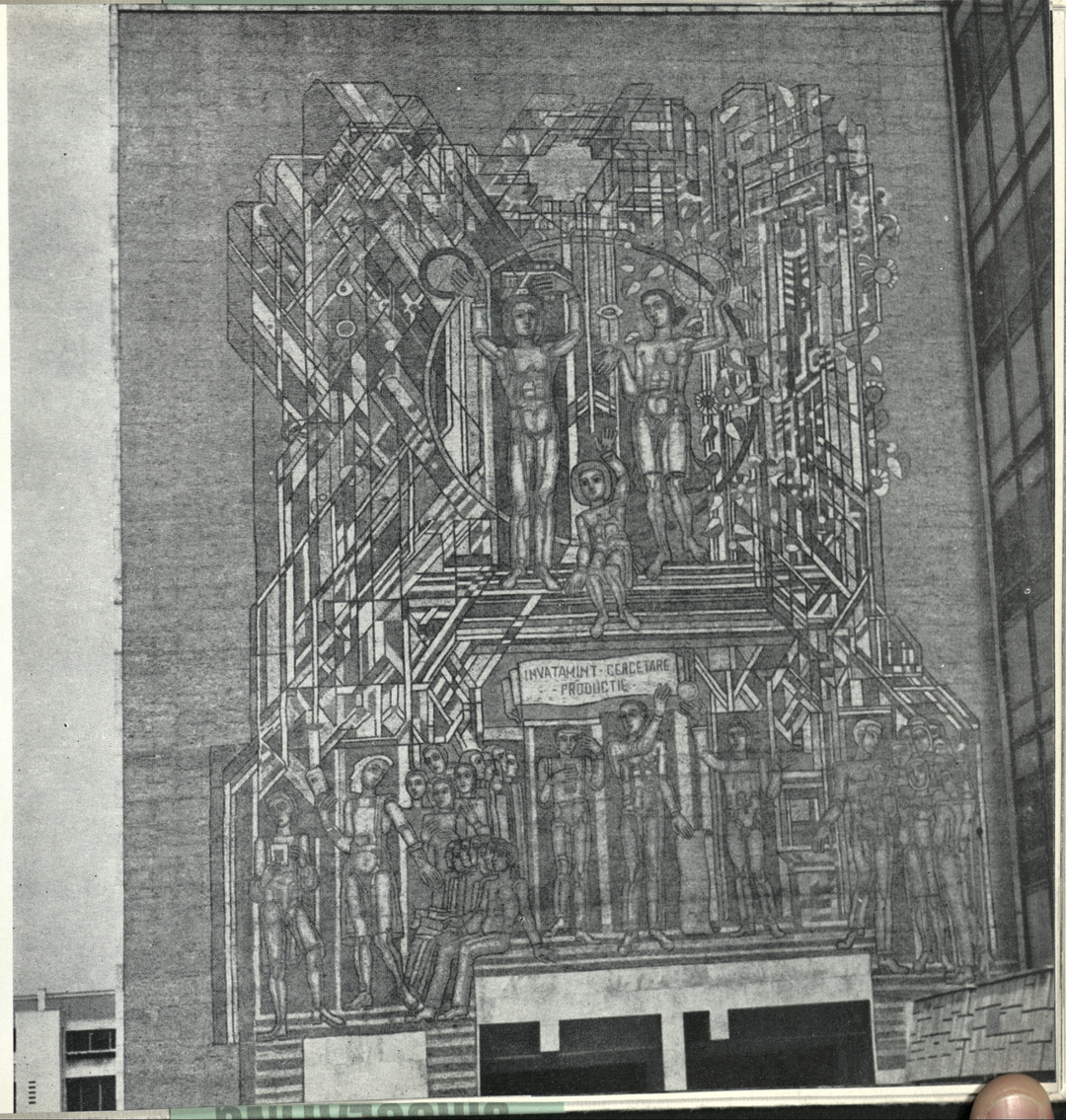
68. Boris Caragea
FRAȚII BUZEȘTI, 1980
piatră ; Craiova





69. Gheorghe Coman
BUZĂU, 1600,
piatră ; Buzău

70. Vasile Celmare
și Viorel Mărginean
UZINĂ, ÎNVĂȚĂMÎNT,
CERCETARE, PRODUCȚIE,
1986
mozaic de marmură ;
Uzina de contactoare,
Buzău



71. Gheorghe Coman
VASILE CÂRLOVA, 1972
bronz ; Parcul « Crîng », Buzău

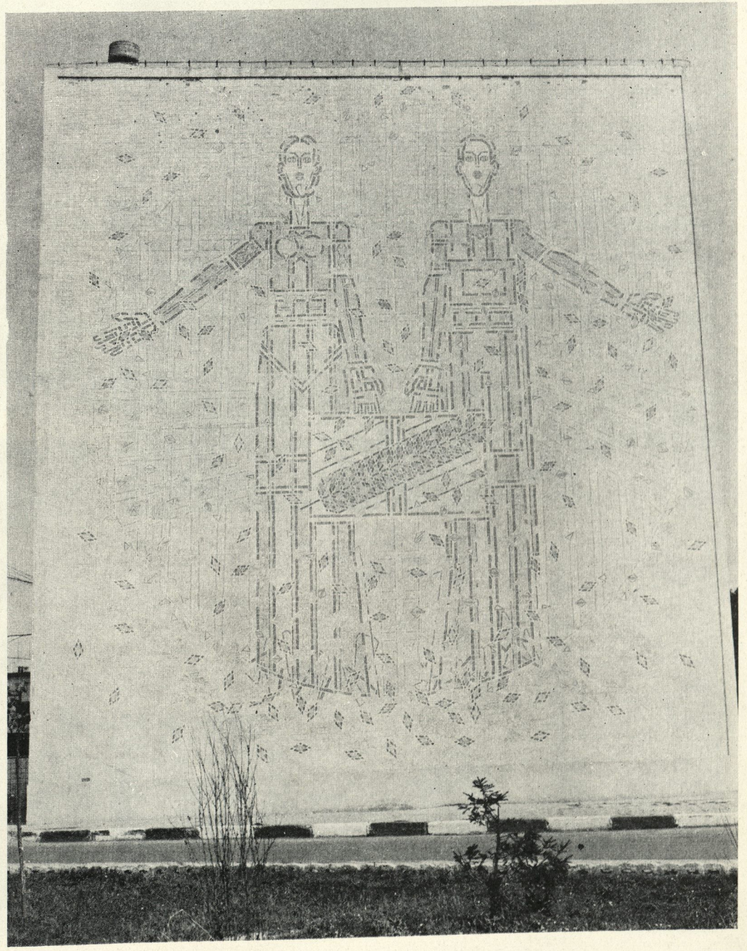
72. Paul Vasilescu
ION ANDREESCU,
bronz ; Buzău

73. Florin Menzopol
Mozaic din marmură, 1980
Arhivele Statului, Buzău

74. Constantin Schirliu
MONUMENTUL INDEPENDENȚEI, 1986
bronz ; Turnu Măgurele

75. Ion Vlasiu
1907,
piatră ; Băileşti—Dolj

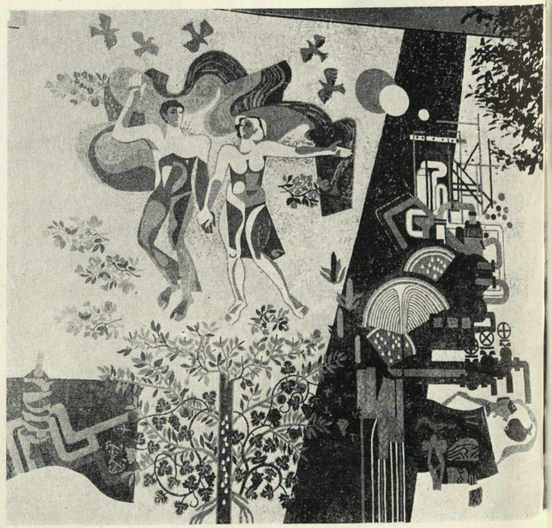
76. Mihai Bandac
Mozaic din ceramică
Urziceni

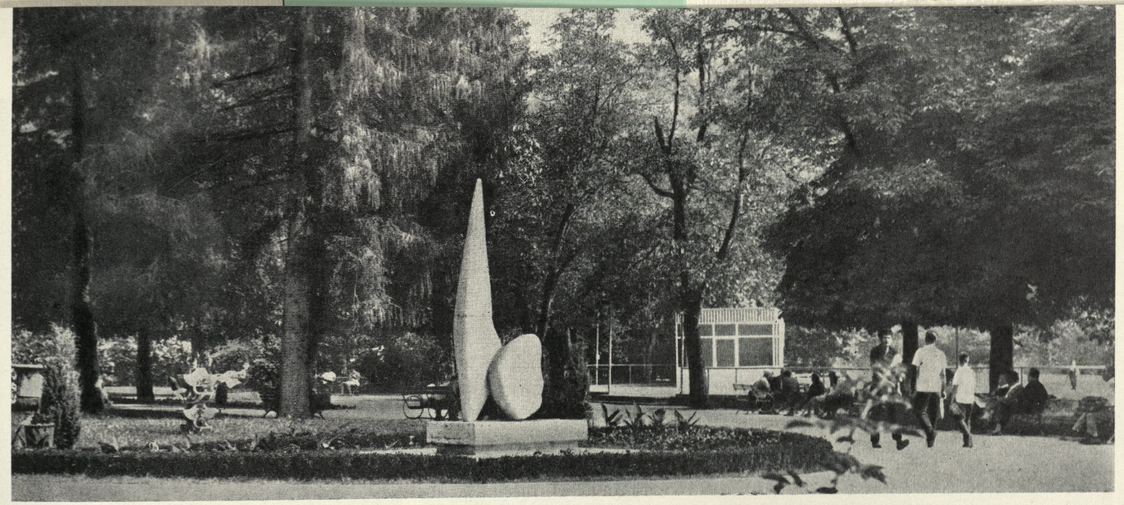


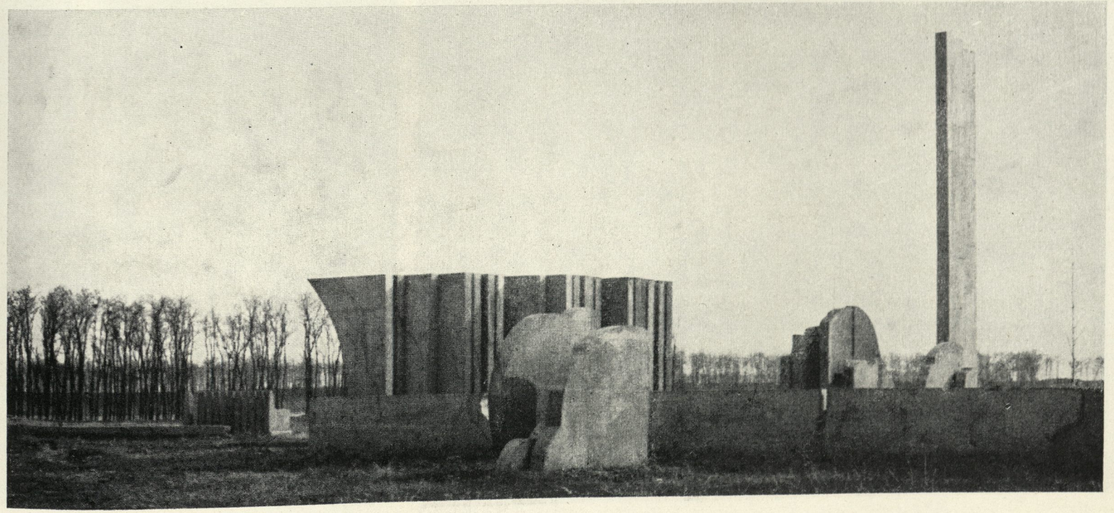
77—78. Costel Badea, Dumitru Rădulescu și Ion Stendl
Mozaicuri decorative din ceramică, 1975
Casa de Cultură a Tineretului, Slobozia

79. Vasile Gorduz
LEGENDĂ, 1968
piatră ; Olănești—Vîlcea

80. Paul Bortnovschi
Ansamblu decorativ din beton, 1973
Sanatoriul U.G.S.R., Amara — Ialomița







81. Marin Predescu, Ion Bițan, Eugen Patraș, Ion Pantilie
CONSTRUCȚIA SOCIALISMULUI, 1978
mozaic monumental de ceramică glazurată;
Fabrica de pîine Găvana,
Pitești

82. Constantin Foamete
VLAICU VODĂ, 1968
piatră; Cîmpulung-Muscel

83. Șerbana Drăgoescu
DIN ISTORIA DACILOR, 1971
tapiserie monumentală din lînă; Muzeul de Istorie, Drobeta-Turnu Severin

84. Marius Butunoiu
MONUMENTUL INDEPENDENȚEI
bronz ; Constanța

85. T. N. Ionescu
MONUMENTUL «1848», 1968
relief din piatră ; Izlaz—Teleorman

86. Ervant Nicogosian
POSADA, 1987
mozaic din piatră naturală;
Rîmnicu Vîlcea

87. Lie Doina
NEAGOE BASARAB, 1968
piatră; Curtea de Argeș

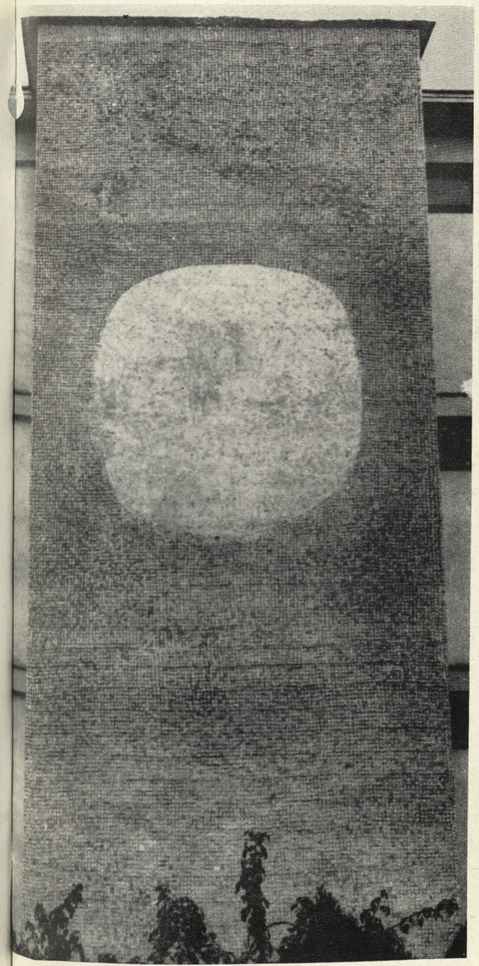
88. Ion Dămăceanu
DINICU GOLESCU, 1973
piatră; Goleşti—Argeș

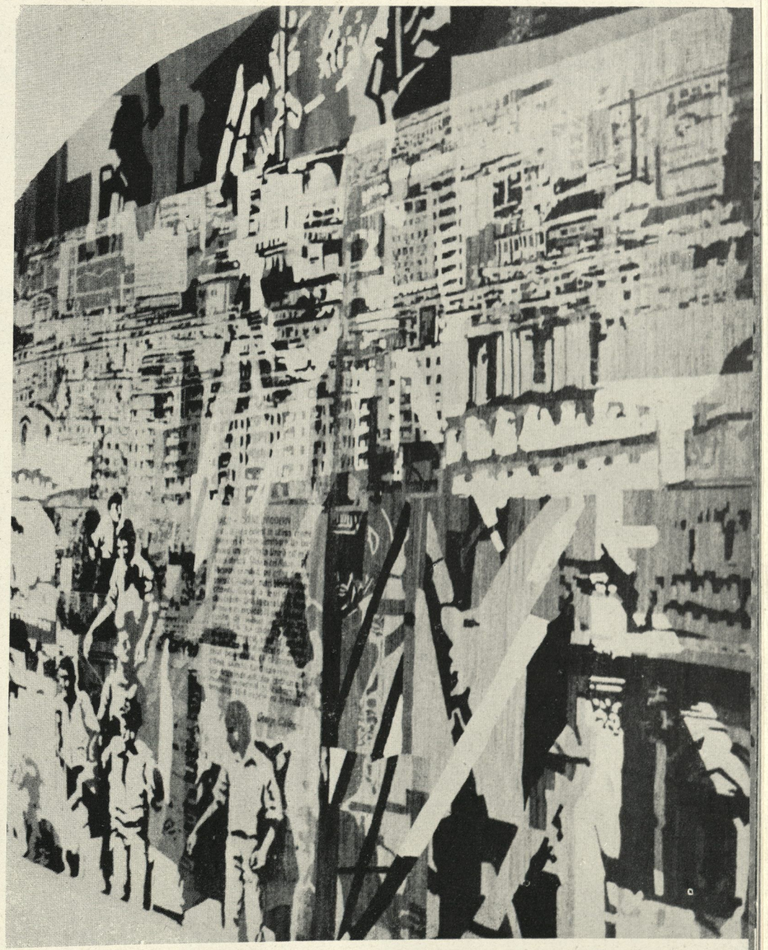
89. Mircea Ștefănescu
VLAD ȚEPEȘ
bronz; Giurgiu

90. Vladimir Predescu
GEORGE ŞTEPHĂNESCU,
piatră ; Căpăţîneni—Argeş

91. Sultana Maitec
SOARELE, 1970
mozaic de marmură şi sticlă aurită ;
Liceul « Vasile Alecsandri », Iaşi

92. Ana Lupaş
IAŞUL NOU,
tapiserie monumentală din lînă ;
Muzeul de Artă, Iaşi

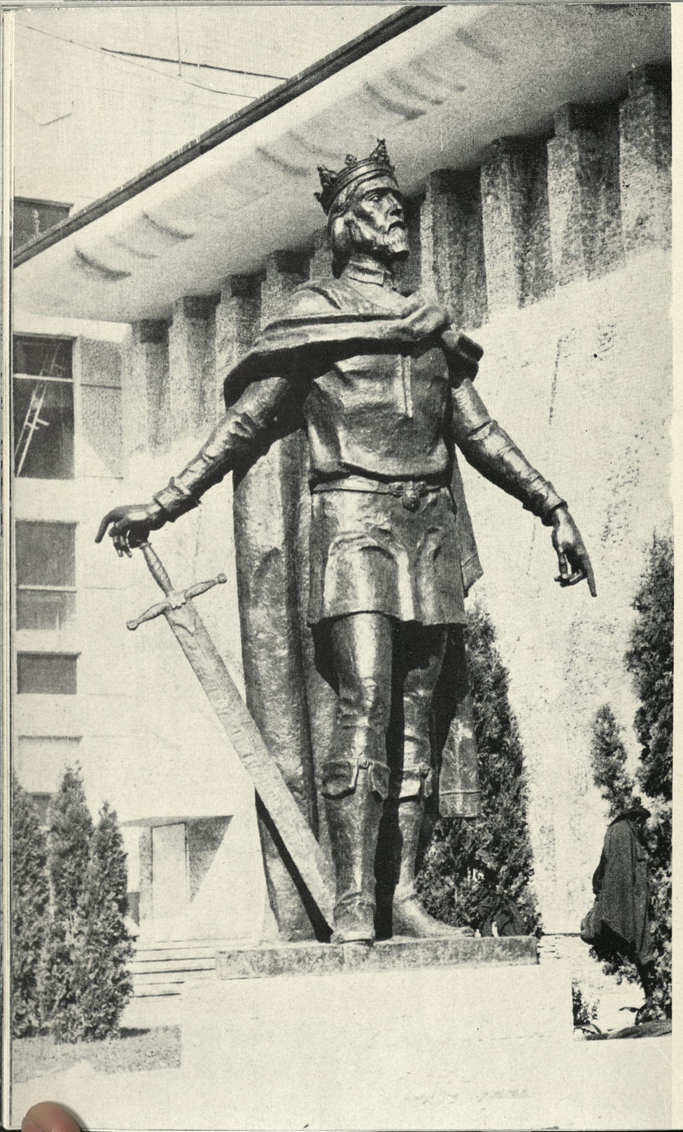




93. Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc
MONUMENTUL INDEPENDENȚEI, 1980
(Gabriela Manole Adoc
Statuia Independenței
Gheorghe Adoc
Friza Epopeii de la 1877)
bronz ; Iași

94. Gheorghe Adoc
ASALT LA REDUTĂ (detaliu din reliefurile
Monumentului Independenței),
1980
bronz ; Iași

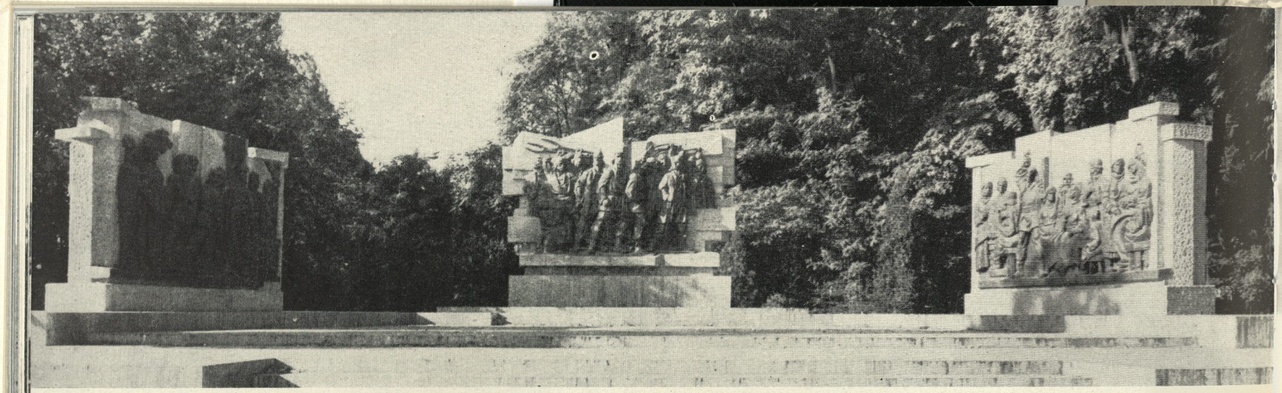
95. Liviu Suhar și Lidia Crainic
DE LA UNIRE LA INDEPENDENȚĂ,
tapiserie din lînă ; Muzeul de Artă, Iași



96. Paul Vasilescu
PETRU MUȘAT
bronz ; Suceava

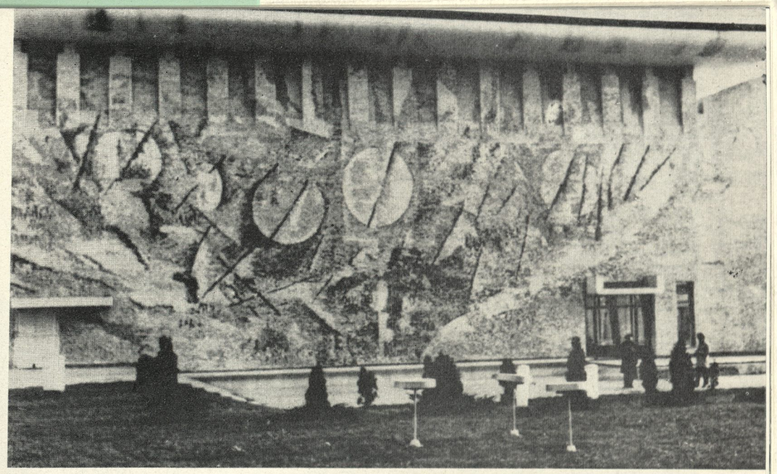
97. Eftimie Bîrleanu
CĂRTURARUL DOSOFTEI
bronz ; Iași

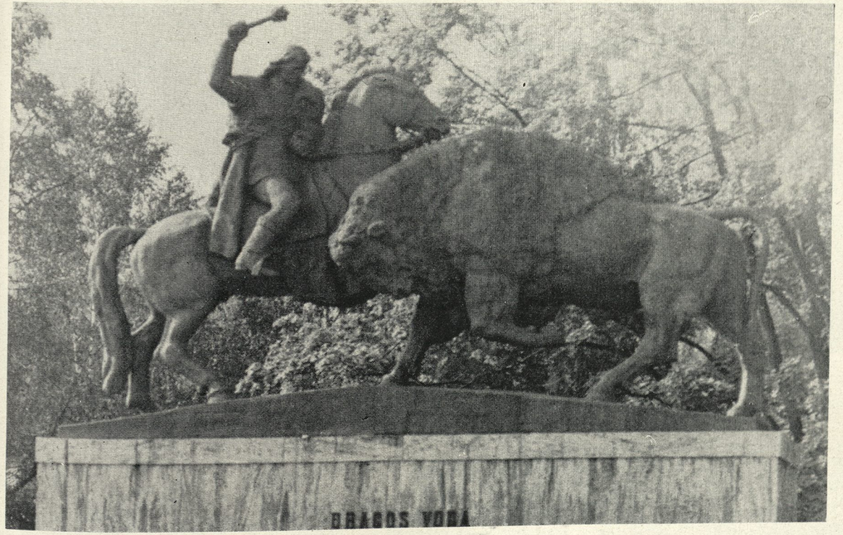
98. Traian Brădean și Iacob Lazăr
EROISMUL CLASEI MUNCITOARE, 1985
mozaic din plăci de gresie glazurată ;
Întreprinderea de unelte și piese
de schimb, Suceava



99. Gavril Covalschi
1907, 1979
bronz ; Botoșani

100. Gavril Covalschi
1907 (detaliu)



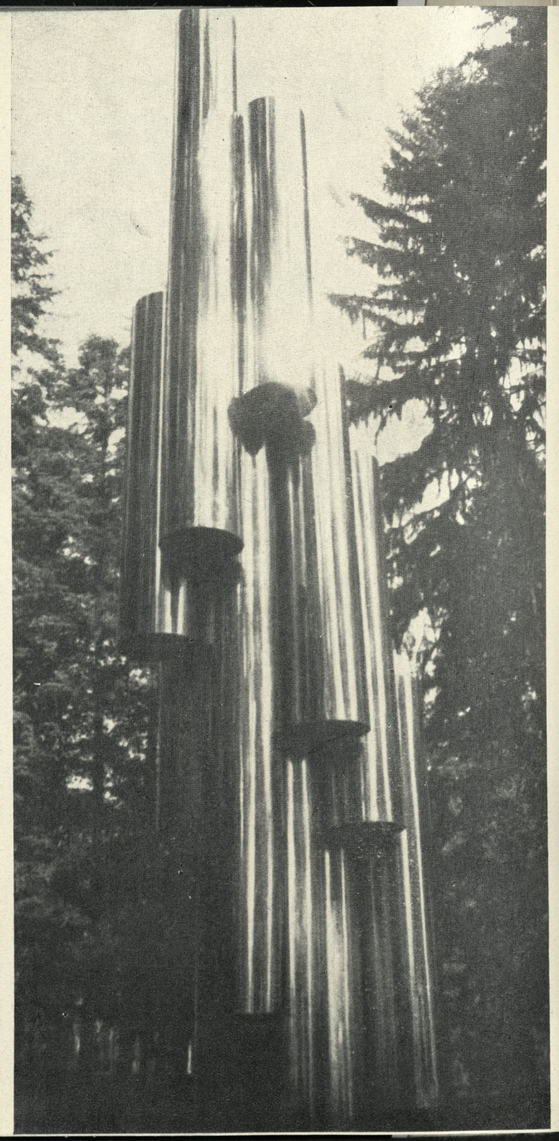


101. Constantin Crăciun, Horea Mihai, Paul Gherasim, Mircea Velea și Constantin Berdilă
CÎNTARE ȚĂRII DE SUS, 1972
mozaic din piatră naturală;
Casa de Cultură a Sindicatelor, Suceava

102. Ion Jalea
DRAGOȘ VODĂ ȘI ZIMBRUL, 1985
bronz ; Cîmpulung Moldovenesc

103. Ion Irimescu
MIHAIL SADOVEANU,
bronz ; Fălticeni

104. Napoleon Zamfir
Fîntînă arteziană, 1978
metal inox ; Muzeul
« George Enescu », Tescani—Bacău

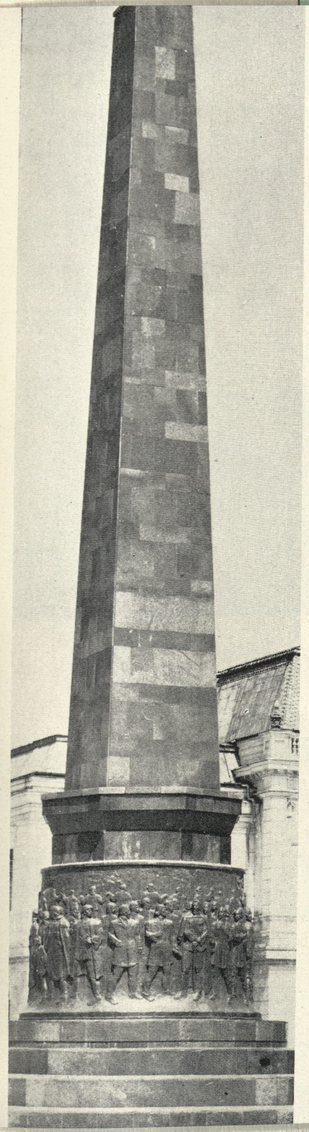


105. Vasile Gorduz
GEORGE CĂLINESCU, 1979
bronz ; Gheorghe Gheorghiu-Dej,

106. Constantin Lucaci
BUCURIA MUNCII, 1982
fîntînă cinetică, metal inox ; Vaslui

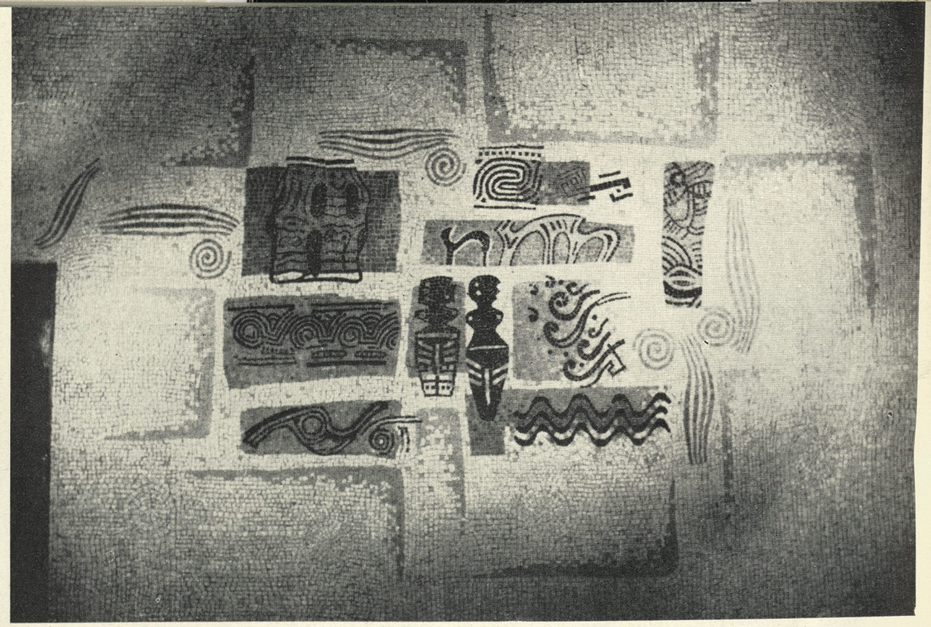
107. Eftimie Bîrleanu
MONUMENTUL LUI ȘTEFAN CEL MARE, 1977
bronz ; Suceava

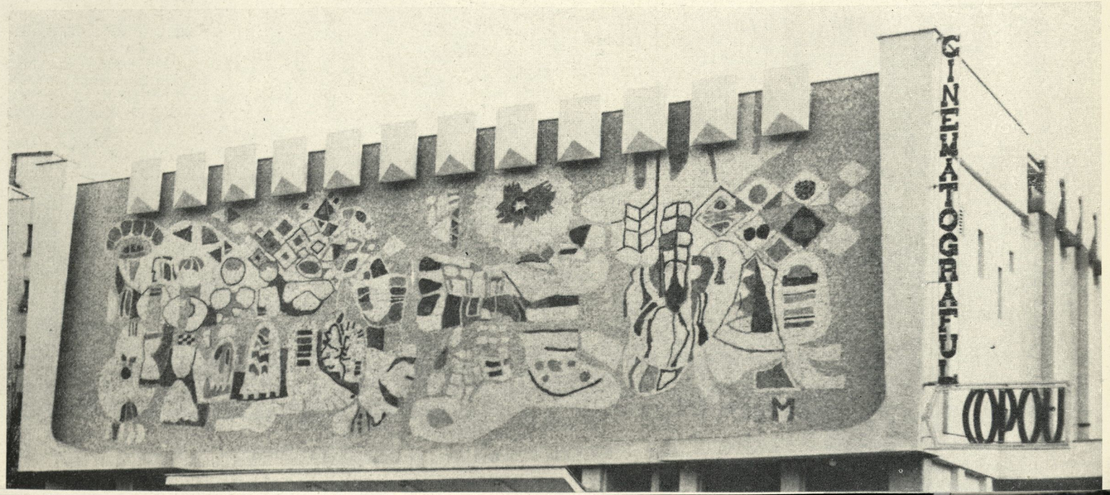
108. Eftimie Bîrleanu
MONUMENTUL LUI ȘTEFAN CEL MARE (detaliu)



109. Ion Jalea
MONUMENTUL UNIRII, 1975
bronz și piatră ; Focșani

110. Ion Jiga
MONUMENTUL INDEPENDENȚEI, 1980 (detaliu)
relief bronz ; Vaslui

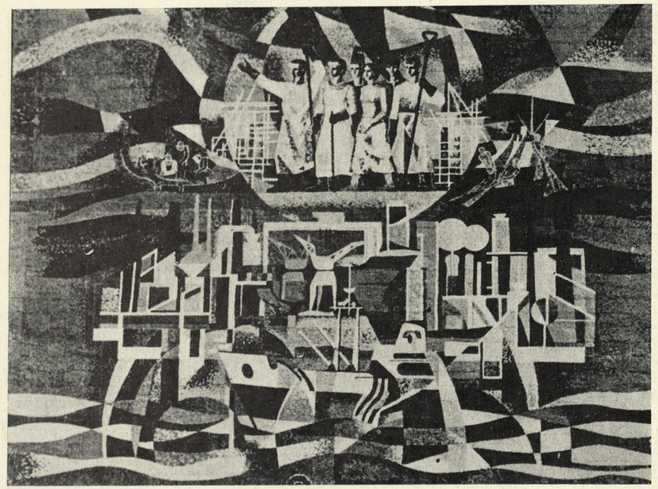




111. Simona Vasiliu Chintilă și Iulia Hălăucescu
Mozaic de gresie, 1978
Restaurantul hotelului din Roman

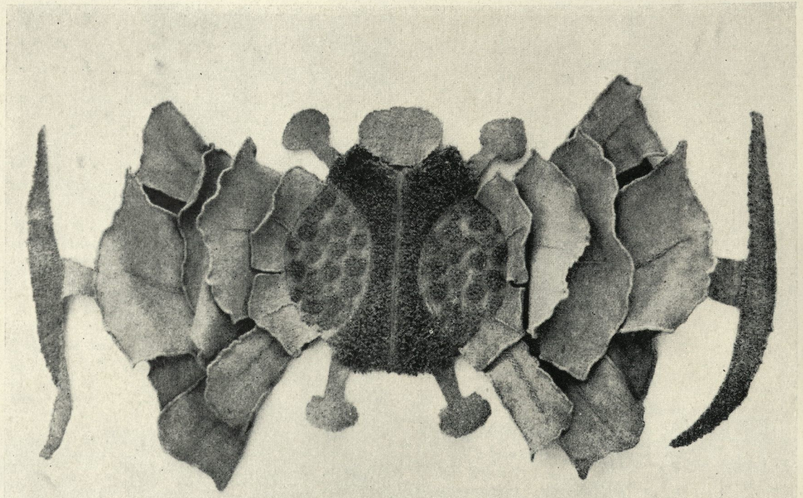
112. Nicolae Matyus
Mozaic la cinematograful « Copou » din Iași

113. Mircea Ștefănescu
MONUMENTUL LUI ȘTEFAN CEL MARE, 1975
bronz ; Podul Înalt-Vaslui

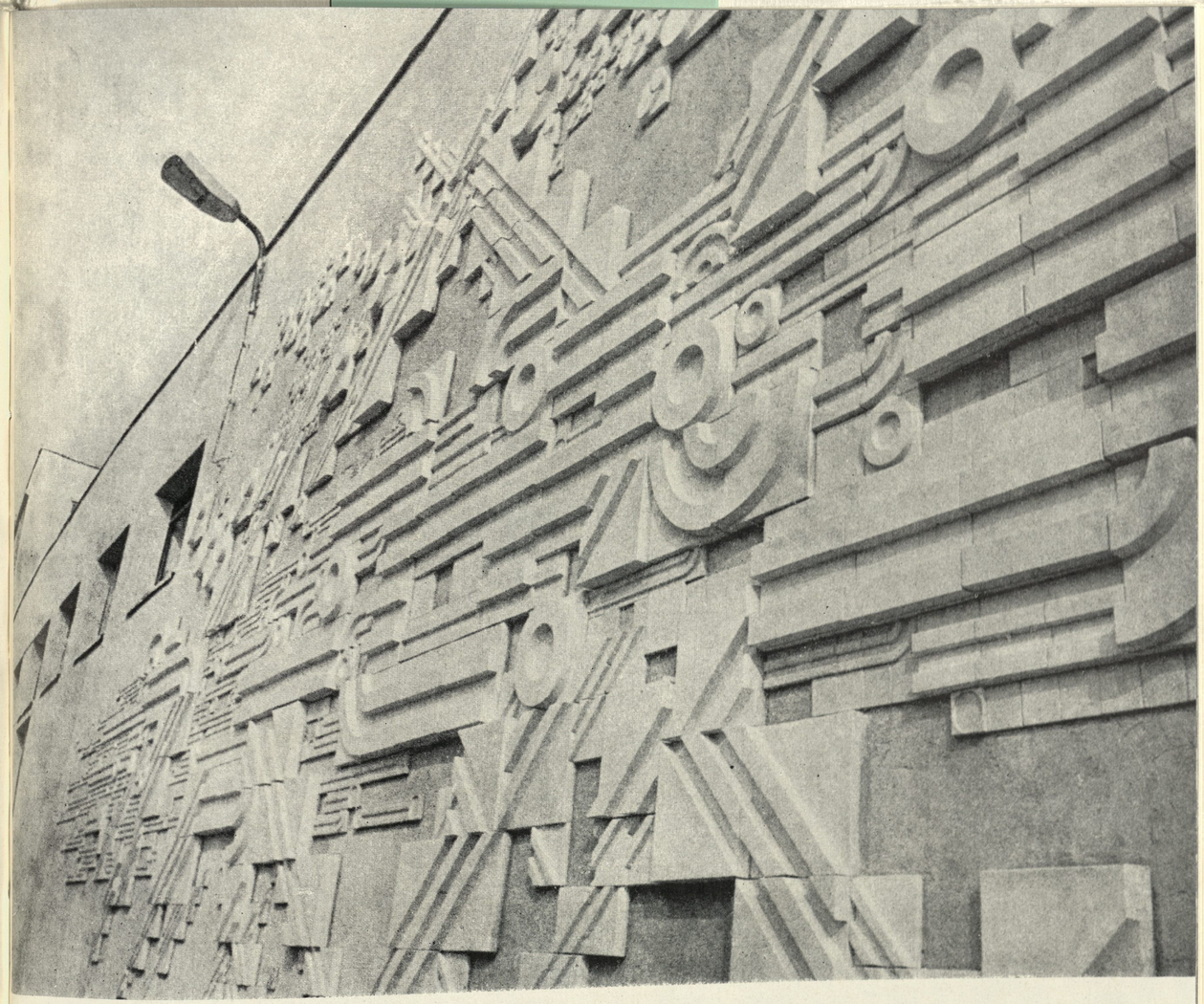


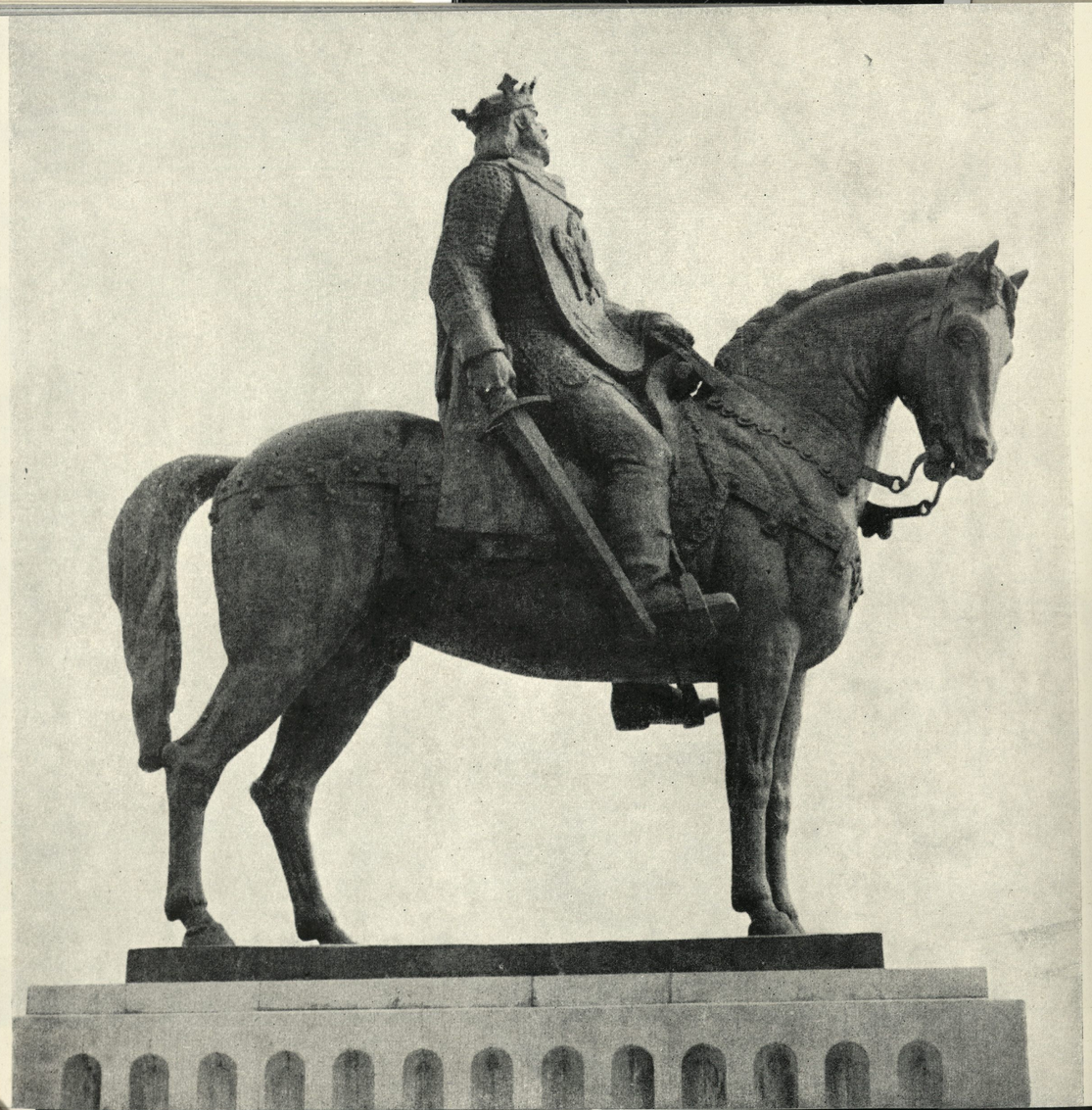
114. Spiru Chintilă, Romeo Voinescu
și Constantin Georgescu
EROISMUL CLASEI MUNCITOARE
ÎN LUPTA PENTRU INDUSTRIALIZARE, 1978
mozaic ceramic ; Tulcea

115. Ion Gheorghiu și Șerbana Drăgoescu
GRĂDINI SUSPENDATE, 1979
tapiserie din lînă ; Muzeul de Artă, Constanța



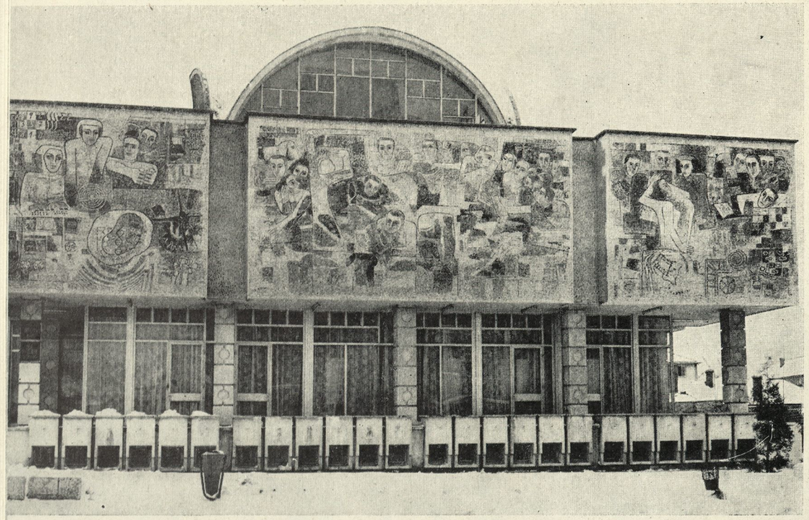
116. Napoleon Zamfir
Relief ceramic, 1982
Filatura de bumbac, Gura Humorului





117. Ion Jalea
MIRCEA CEL BĂTRÎN, 1973
bronz ; Tulcea

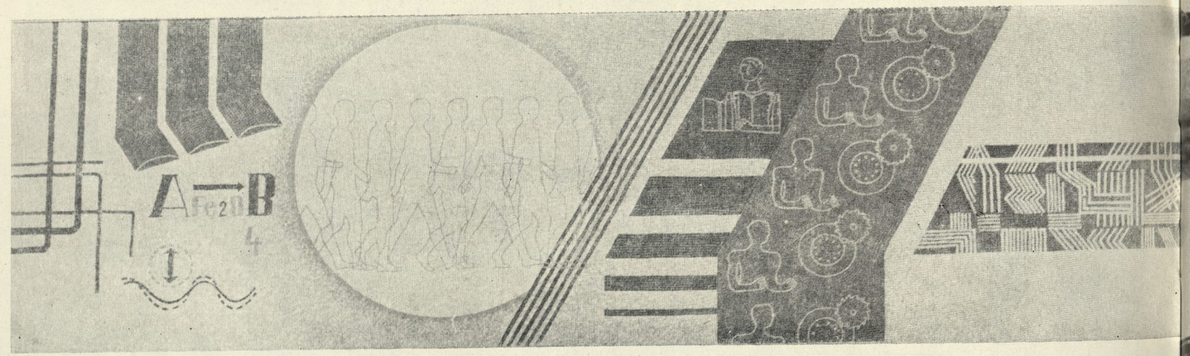
118. Oscar Han
ȘTEFAN CEL MARE, 1972
bronz ; Piatra Neamț



119. Gheorghe Iacob
ȘTIINȚA, CULTURA, ARTELE, 1982
mozaic din piatră naturală ; Biblioteca din Piatra Neamț

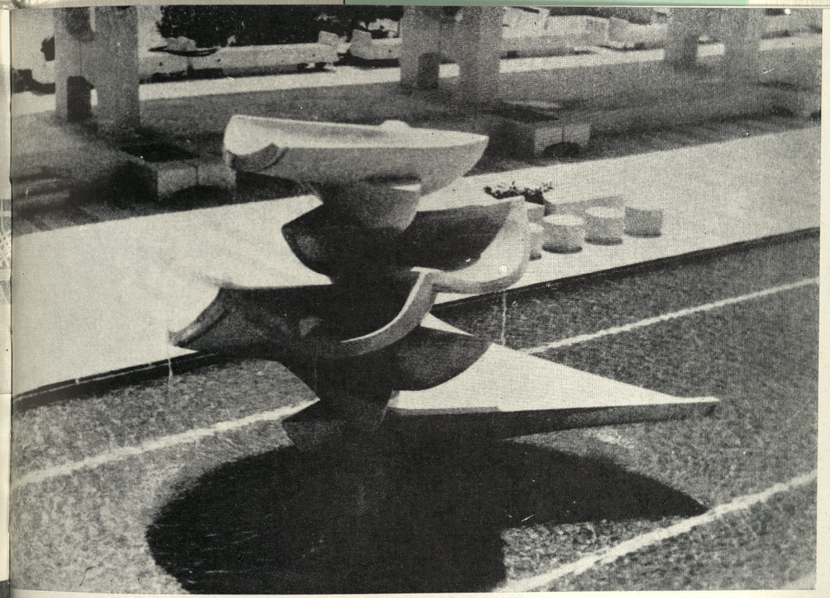
120. Gheorghe Iacob
ȘTIINȚA, CULTURA, ARTELE (detaliu)

121. Gheorghe Iacob
Mozaic din piatră naturală, 1977
Căminul Cultural, Sarichioi-Tulcea



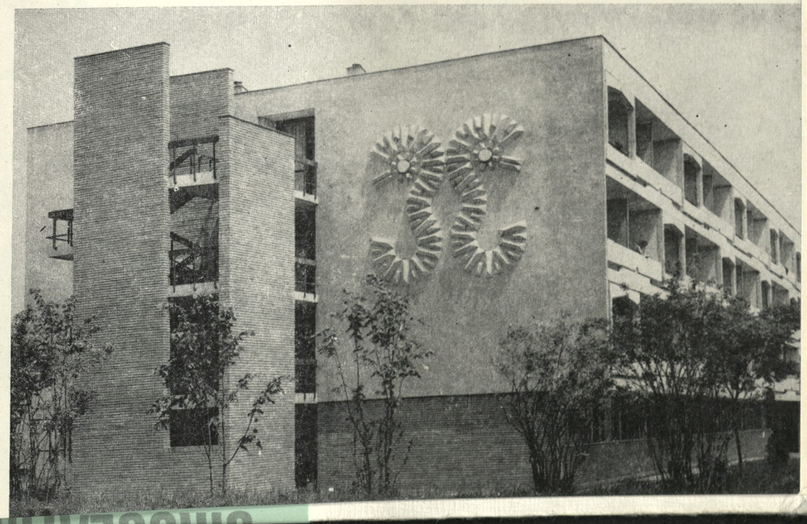
122. Simona Vasiliu Chintilă și Spiru Chintilă
TINEREȚE, 1973
mozaic din gresie colorată ; Constanța

123. Constantin Blendea și Maria Blendea
COPILĂRIA, 1973
mozaic din gresie colorată ; Constanța



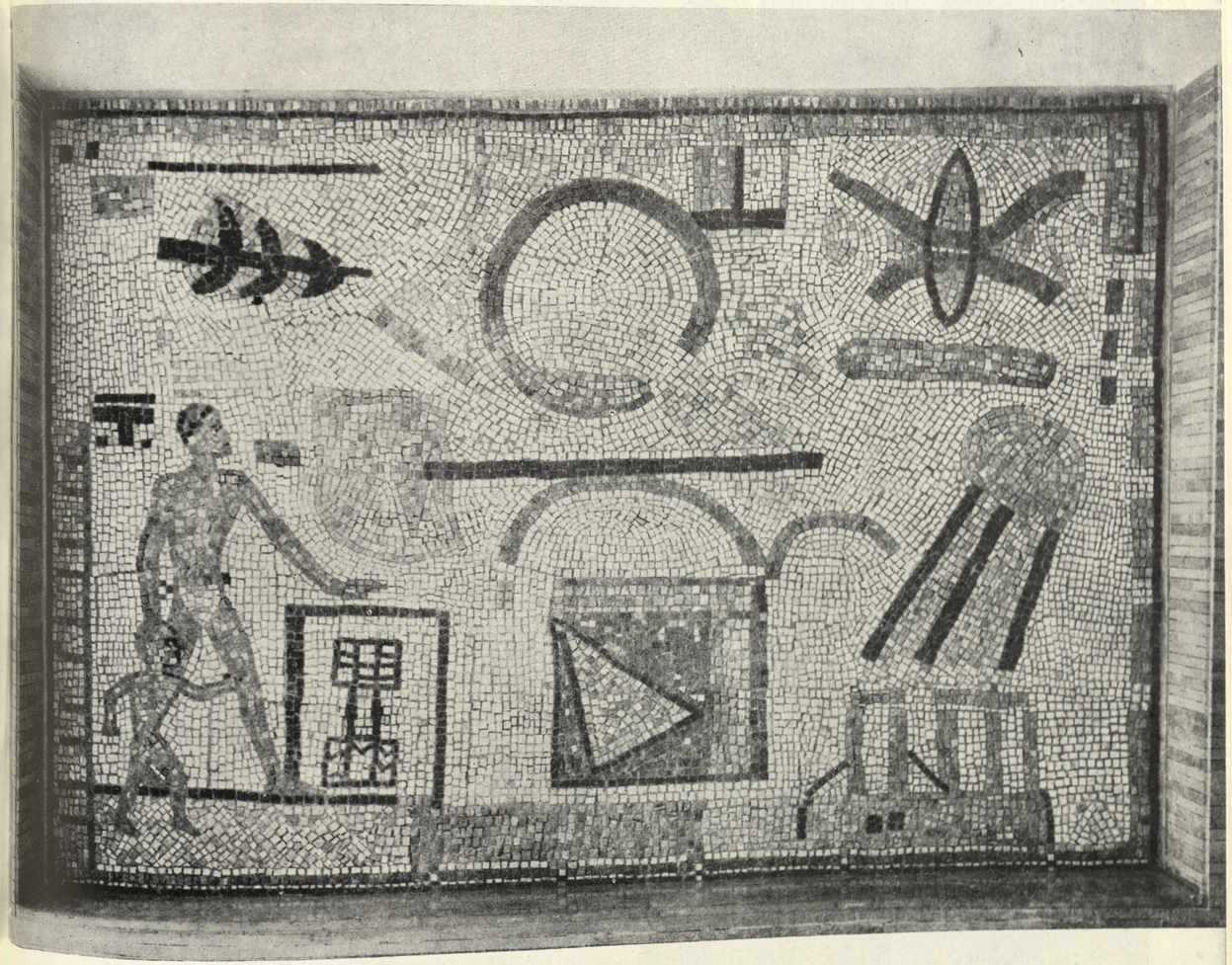
124. Edith Orlovschi
Fîntînă decorativă din ciment alb, 1972
Stațiunea Olimp — Mangalia

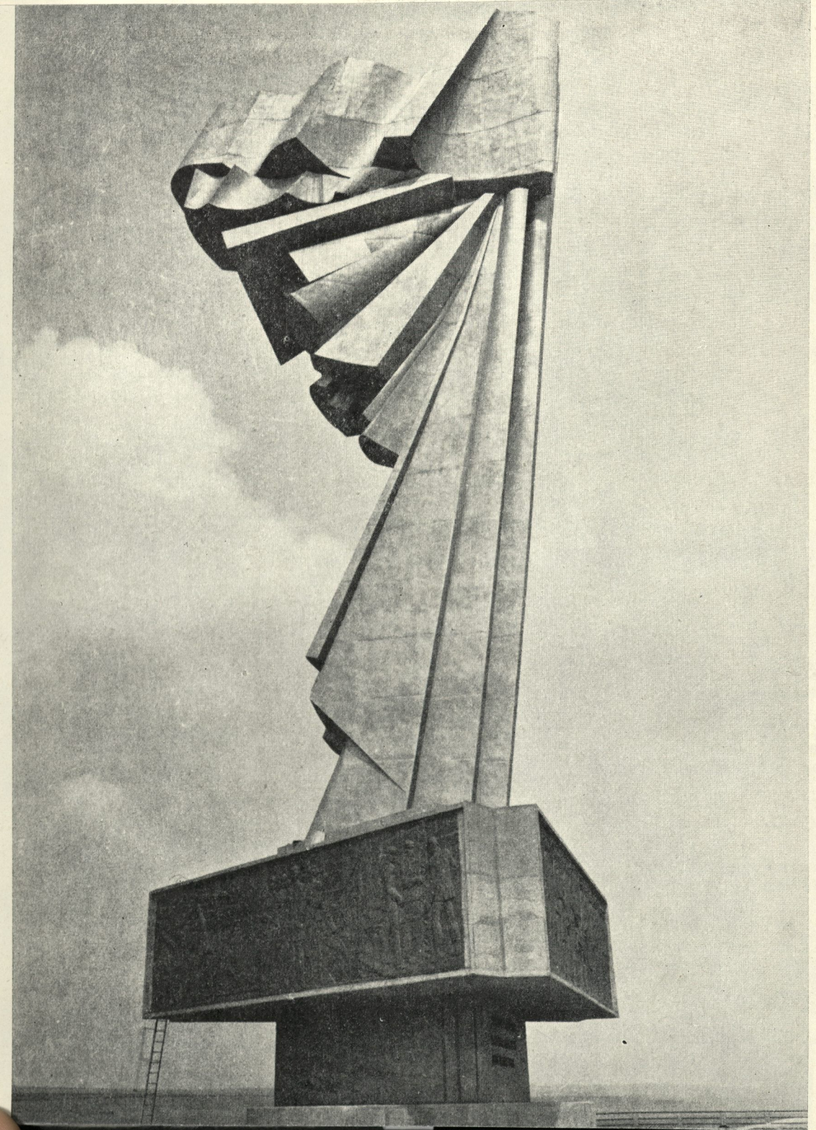
125. Silviu Băiaș și Ethel Lucaci Băiaș
CAI DE MARE, 1971
compoziție decorativă din beton și marmură ; Neptun—Mangalia



126. Silvia Radu
NEPTUN, 1976
marmură ; Neptun—Mangalia

127. Mircea Vărzaru
mozaic de marmură,
travertin şi gresie ; Constanţa





128. Pavel Bucur
Monumentul TINERETULUI, 1986
metal inox ; Straja,
Canalul Dunăre-Marea Neagră

MONUMENTS—INSIGNIA OF AN EPOCH

Every epoch has devised its own monumental insignia meant to symbolize or illustrate — through the medium of sculpture, wall-painting or mosaic — its struggles and strains, as well as its achievements, and the revolutionary changes we have been experiencing for almost fifty years have been no exception. It may well be that, among the multiple functions visual arts assume, the individualization of an epoch through such insignia is their noblest mission, since they, far from being mere artistic reflections of historical landmarks, can express in a condensed form the single-purposedness of collective human efforts.

A glance at the list of monumental works achieved in Romania in the last twenty years will show a series of changes ocurred in the structure and the preference for certain fields of art. Thus, it can be said that fresco and wall panel painted in tempera have been quasi-discarded for reasons connected in general with the renewal of traditional techniques, but also with the adjustment to the geometric functional architecture of our time. Mosaic, usually of vast proportions, has become the favourite technique of the artists and social needs have offered them golden opportunities to display their talent in this field. There are less park statues (especially those made out of terra-cotta or concrete), less busts and tridimensional works of minor significance. On the other hand, there has been a definite increase in the number and cultural share of the monuments, open-air groups of statues and monumental tapestries — works of multiple virtues and significations. This trend in monumental art towards works of major historical, ideological or cultural significance required from the artists to ponder more, to look more attentively into the specific problems of art, to muster their strength and check their imagination, seeking concise formulas likely to convey their message on the spot but also to let themselves contemplated or even dialogued with. Finally, it familiarized them with the notion of comprehensive synthesis, a constant feature of all the great works of the past. Needless to say that an initiative whose seriousness derives from its social pledge and the number of factors responsible for the finalization of the effort leaves enough room for innovating imagination, for thorough quests and experiences, as well as for the great examples of contemporary world art. That is how the monumentalist artists expanded, enriched and polished their outlook, making better use of their devices and leaving behind the dusty academist luggage. A fairly large number of works from the last two decades — sculptures, mosaics and tapestries — reveal the effort to reform or radically renew our monumental traditions, claiming their right to a status of European modernity worthy of a definite place in contemporary world art. Likewise, although in far greater number, certain projects and solutions designed during this period have brought in a fresh, dynamic vision and a series of original ideas.

Going back to what monumental art has gained during the last two decades, we ought to mention two facts that made a substantial contribution to this field of art: the ever clearer and deeper integration of monumental works of art or decorations in the architectural space they have been meant for, and (chiefly in sculpture) the markedly expressive treatment of human face, sometimes carried on till a point of dramatic tension where each emphasized physiognomic feature corresponds to a psychological trait.

Monuments are devised par excellence for public spaces. Any attempt to present the fields of monumental creation should start with sculpture, and monuments above all, because of their perenniality and share in the townscape where stone and bronze

are the best suited materials. The monuments erected were inspired either by leading figures of Romanian history or by events in which national heroism won brilliant victories overcoming adversities. After all, this is the raison d'être of a monument: to remind of great deeds and great men, to immortalize them in the national consciousness — a humanist conception combining the respect for established values and the openness to any innovation.

Sculpted portrait (bust or half-figure) has been illustrated both by group and single works. During the same period monumental relief has known a promising development. Rather rarely seen on its own on the façade of the buildings, it has been widely used to decorate socles of monuments, columns or obelisks.

In the last two decades monumental painting has followed a straighter course that could already be guessed as early as the first years after the Liberation. Little by little artists gave up fresco and distemper painting, these techniques being used of late almost exclusively in church painting. They were looking for something utterly new and most of them picked up mosaic and its variants or derivatives (ceramic plates, polychromatic ceramic reliefs etc.). The proliferation of mosaics was a result of the new urban architecture, more precisely of its functional geometry, seemingly ready to receive these striking decorations that warm it and lend it a topical personality, whatever the destination of the building. Although reserved in the beginning, the artists were finally won over by the extremely diverse possibilities offered by modern materials, concerning the fragmentation of the surfaces and the light and colour effects, as well as visual surprise (reliefs, combinations of metal and glass etc.) often needed in the grey environment of the industrial town. Mosaic turned out to be purely decorative, even when the artists tackled mobilizing themes capable of awakening in the viewer the disquiet that precedes the action. The minute fragmentation of the surface in the play of stone or ceramic bits or glass chips creates an optical illusion, much as that of a kaleidoscope, and the dialogue with the wall becomes useless. A mosaic, like a peacock tail, awakens an instant emotion and the visual effect cannot be replaced by any rational element, its absence amounting to sheer failure. That is why the contemporary art of mosaic has slowly evolved towards visuality, both within the dry geometric space of modern town and the concrete and glass architecture, coldly functional. In the artificial scenery of the great urban centres in which only skillfully arranged patches of vegetation can smooth out the impression of immediate and total utility, colourful mosaics lend life and personality to the space dominated by the reason of technics.

Another field of monumental art that has reached a mature expression and acquired a well-deserved success is tapestry. It is only fair to say that today's tapestry derives from the peasant wall carpets. In the 15th—17th centuries tapestries were hung on the walls of palaces and churches; although few of them have been preserved, it is beyond doubt that tapestry had become an art at that time. In the last two decades tapestry has considerably developed, both the effort involved and the results placing it on an equal footing with the other traditional monumental genres.

Under the influence of architecture and the general trend towards novelty, monumental art seeks new expression forms, other than the classical ones — simpler and more eloquent at the same time — that should catch the eye and stir the feelings of a far better informed public. Timidly but not rarely, the architects of the new urban centres have taken over some of the plastic artists work, designing themselves decorative elements for the buildings and even participating in their execution. The so-called summer „camps", devoted mainly to open-air sculpture, are another form of democratization of monumental art that has gained ground in the last two decades.

Speaking about tradition and novelty in town architecture, one of the best examples are the wells whose building involves plastic artists (sculptors and decorators), architects and town planners. Obviously, the wells changed together with urban architecture: their modern geometric structure is usually made of inoxidizable metals and marble, materials that suit both the designers and the artists.

Alongside with these two materials, monumental sculpture also uses wood, a traditional building material with the Romanian people, and concrete, a creation of the 2oth century which, although of lesser visual effect in comparison with marble or common stone, is cheaper and can be cast into any imaginable shape.

In a future stage of urban development, monumental art will entirely depend on social needs, as is natural in an organized socialist society. Yet, the initiative, as well as the management of the execution of monumental works will not be monopolized by a single institution. The decentralized socio-cultural development of the counties, towns and even villages will require local initiative above all and efforts will add up to a nation-wide campaign to build monuments and create monumental decorative works, the leading idea being that art meets a spiritual need and its educative and cultural force in the socialist epoch is all the greater as all those who take part in artistic creation are aware of its function. This is, in fact, the salient feature of the Romanian art in the last two decades and the clue to its definitely better quality as compared to the past.

English version by
IRINA BOJIN

LES MONUMENTS — INSIGNES D'UNE ÉPOQUE

Toutes les époques ont leurs insignes propres, soit des symboles sculptés dans la pierre, soit des illustrations murales, fresques, mosaïques ou autres, reflétant les conquêtes et le spécifique des années souvent tendues par d'âpres sentiments, comme le sont celles que nous parcourons depuis près d'un demi-siècle; et il se peut que, de toutes les fonctions que les arts visuels assument, ce soit justement la création de telles insignes marquant une époque qui constitue leur mission la plus noble, — non seulement par le jalonnement historique qu'elles accomplissent, mais aussi en tant qu'expression humaine concentrée d'efforts collectifs, réunis en vue d'atteindre un seul et même but.

Un bref regard jeté sur la liste des œuvres monumentales réalisées en Roumanie au cours des vingts dernières années, nous révèle qu'une série de modifications et de mutations se sont produites affectant la structure des œuvres et modifiant le rapport des préférences pour certaines branches de l'art. Ainsi, on pourrait affirmer que la fresque et le panneau mural en détrempe ont été quasi-abandonnés pour des raisons qui tiennent, en général, d'un renouvellement des techniques traditionnelles, mais aussi de l'adaptation à l'architecture géométrique et fonctionnelle de l'époque, — et c'est la mosaïque, et en premier lieu celle qui s'étend sur d'amples surfaces, qui est devenue la technique favorite des artistes, auxquels la commande sociale a généreusement offert de nombreuses occasions d'exercer leur talent dans ce domaine. La statuaire de parc, celle surtout qui utilise les matériaux semi-définitifs (terre-cuite, ciment etc.) a connu un certain déclin, peu de bustes et d'œuvres tridimensionnelles intéressantes ou significatives ayant été réalisées. En revanche, le nombre et l'importance culturelle des monuments, des ensembles de sculpture en plein air et des tapisseries monumentales à multiples virtualités et significations ont augmenté de manière appréciable. Cet effort, cette concentration visant à créer dans le domaine du monumental des œuvres majeures, d'importance historique ou idéologico-culturelle maximum, obligent les artistes à plus de réflexion, à accorder une attention accrue aux questions spécifiques, à organiser et utiliser différemment leurs élans et leur imagination, qui furent ainsi dirigés vers des formules lapidaires, à sens immédiats, mais aussi susceptibles d'être longuement contemplées et même de susciter le dialogue. Enfin, ils les familiarisèrent avec la notion de large synthèse, propre à toutes les grandes créations monumentales du passé. Il est évident que dans le cadre d'une telle initiative qui s'impose tant par son engagement social que par le nombre des facteurs dont dépend la finalisation de l'effort, la fantaisie novatrice, les recherches et les expériences approfondies, de même que les influences qu'exercent les exemples privilégiés de l'art contemporain, ne font pas défaut, bien au contraire. Si bien que, au cours des vingt années dont nous parlions, l'optique de l'artiste monumentaliste s'enrichit, s'amplifia, se cisela, élevant son niveau professionnel, élargissant son horizon et laissant loin derrière lui le bagage poussiéreux, de facture académiste. Un grand nombre d'œuvres de ces deux dernières décennies — sculptures, mosaïques et tapisseries — se présentent comme étant le fruit d'efforts prolongés visant à réformer et à renouveler radicalement nos traditions monumentales, atteignant orgueilleusement à une modernité de valeur européenne, susceptibles de figurer dignement dans le concert de l'art contemporain mondial. Et de même, les projets et les solutions imaginés au cours de cette période — et bien plus nombreux que par le passé — par une pléiade d'artistes du genre, suscitèrent dans la vie plastique roumaine un souffle novateur et dynamique autant qu'un bagage d'idées appréciable.

Revenant sur les acquis de l'art monumental des vingt dernières années, il nous faut encore en citer deux qui contribuèrent dans une mesure substantielle à déterminer le profil particulier du domaine dont nous nous occupons: l'intégration toujours plus visible et profonde de l'œuvre d'art ou de la décoration monumentale dans l'espace architectural auquel elle était destinée et la manière de traiter la représentation humaine (surtout en sculpture) dans la direction d'une expressivité prononcée, tendue parfois jusqu'au dramatisme et qui se reflète dans l'accentuation des traits, poursuivant des effets psychologiques caractéristiques pour la personnalité et le prestige du modèle.

Dans la configuration de l'art d'agora, les monuments ont occupé et occupent une place centrale. Toute tentative d'exposer par branches la création monumentale doit accorder priorité à la sculpture — et en premier lieu aux monuments, à cause de leur pérennité et de l'importance dont ils jouissent dans le paysage de la cité, où la pierre et le bronze trouvent une place notable et réconfortante. La thématique des monuments ainsi conçus et exécutés s'est concentrée autour de figures qui ont joué un rôle important dans le passé du peuple roumain, ou d'événements où l'héroïsme national s'est manifesté dans des victoires éclatantes l'emportant sur l'adversité. C'est ainsi que se justifie la raison d'être même d'un monument: celle de mémento, d'éternisation d'actions et d'hommes mémorables, conception humaniste qui allie le respect des valeurs reconnues avec une orientation largement ouverte à n'importe quel apport novateur.

Le portrait sculpté (buste ou moitié de figure) fut illustré au cours de cette époque dans des ensembles aussi bien que dans des œuvres singulières. Le relief monumental a connu lui aussi un développement prometteur, que l'on rencontre rarement seul, isolé sur la façade d'un bâtiment, mais décorant le plus souvent des socles de monuments, de colonnes ou d'obélisques.

La peinture monumentale des deux dernières décennies suivit un cours plus direct et mieux dirigé, tel qu'on l'entrevoyait dès les premières années après la Libération. Peu à peu, les artistes abandonnaient la fresque et la peinture à détrempe, ces techniques n'étant presque plus utilisées dernièrement que dans la peinture d'église. On était à la recherche d'une technique radicalement novatrice et ce furent la mosaïque et ses dérivés (plaques en céramique, reliefs en céramique polychromes etc.) qui finirent par l'emporter de manière quasi-générale. La prolifération des mosaïques était due surtout à la nouvelle architecture urbaine, à sa géométrie fonctionnelle surtout, qui semblait destinée à recevoir ce décor frappant qui la rende plus chaleureuse et lui donne une personnalité actuelle, quelle que fut la destination des constructions. Les artistes, au début plus réticents, se convainquirent rapidement des possibilités extrêmement diverses que leur offraient les matériaux modernes et leur utilisation tant pour fragmenter les surfaces, les effets de lumière et de couleur, que pour créer des surprises d'ordre visuel (reliefs, combinaisons avec le métal et le verre etc.), souvent nécessaires dans l'ambiance grise de la ville industrielle. Telle qu'il apparaît dernièrement, la fonction actuelle de la mosaïque est strictement décorative, même lorsqu'elle sert à traiter des thèmes mobilisateurs, aptes à éveiller dans le cœur du spectateur l'inquiétude qui précède l'action. Car la fragmentation minutieuse de la surface grâce au jeu des petits cubes de mosaïque, des tessons ou des éclats de pierre, crée une illusion optique semblable à celle du caléidoscope, — un jeu chromatique, un état où le dialogue avec le mur devient inutile. L'éclat de la mosaïque, comme la roue du paon, éveille instantanément l'émotion du spectateur, l'absence d'effet visuel équivalent à un échec total et ne pouvant être remplacé par aucun élément rationnel. Ainsi, la mosaïque contemporaine évolue lentement vers une stricte visualité, aussi bien dans l'espace sec et géométrique de la ville moderne qu'à l'intérieur de l'architecture de béton et de verre, froide et fonctionnelle. Dans le paysage fabriqué des grandes agglomérations, où seule la végétation bien ordonnée peut habituellement disperser l'impression d'utilité immédiate et totale, la mosaïque, par sa chromatique, se montre un remède dispensateur de vie et de personnalité pour les espaces dominés par la raison de la technique.

Il convient aussi de mentionner la tapisserie, également inscrite dans le domaine de l'art monumental, dernière venue dans notre pays parmi les branches de la création plastique, mais qui ne s'en est pas moins imposée avec une vigueur peu commune et s'est acquis un succès de public pleinement mérité. Aux racines profondément plantées dans le passé de l'art populaire (elle descend du tapis mural, le *păretar* paysan), ayant connu une brève

période d'épanouissement dans l'art de Cour et de culte des XVe, XVIe et XVIIe siècles, qui fournit des créations de grande beauté mais dont peu ont survécu aux vicissitudes des temps, la grande décoration textile a connu, ces vingt dernières années, une ascension vertigineuse qui la situe aussi bien du point de vue de l'effort que des résultats pratiques, au même niveau qualitatif que les autres œuvres monumentales traditionnelles.

On peut affirmer que l'art monumental tend lui aussi — poussé par l'architecture et le désir général de renouvellement — à trouver de nouvelles formes d'expression, au-delà de celles qui étaient devenues classiques — des formes plus simples et les plus éloquentes que possible, qui s'impose sur-le-champ à l'œil et à la sensibilité d'un public bien plus avisé qu'autrefois, tout en excluant la littérature et la description anecdotique. Ainsi, parfois avec une certaine timidité, mais de plus en plus souvent, les architectes des nouveaux centres urbains ont repris une partie de leur domaine aux artistes plastiques, projetant eux-mêmes des éléments décoratifs pour les constructions et participant parfois à leur exécution. Une autre forme de démocratisation de l'art monumental — visible surtout dans la sculpture en plein air — s'est imposée ces deux dernières décennies dans les ainsi nommés « camps » d'été.

La construction des fontaines constitue dans notre pays un autre sujet de méditation et d'étude non seulement pour les artistes (sculpteurs ou décorateurs) — que pour les édiles et les architectes auxquels incombe l'embellissement des villes. Dans la nouvelle architecture urbaine de notre pays, les fontaines ont acquis de nouvelles formes, géométriques surtout, exécutées en matériaux spécifiques (inox ou marbre, le plus souvent), dictées par la conception des bâtisseurs et accueillies avec enthousiasme par les artistes.

Dans le vaste univers de la sculpture monumentale, deux matériaux, d'utilisation récente, ont fait leur apparition, chez nous et ailleurs: le bois, bien connu des traditions populaires ancestrales et le béton, matériau spécifique du XXe siècle, bien au-dessous, par sa structure et sa couleur, du niveau visuel du marbre, et des pierres habituelles, mais qui se laisse, en revanche, facilement façonner et transformer, est bon marché et permet une diversité et une manipulation infinies des formes.

Au cours d'une prochaine étape urbaniste, l'art monumental de notre société socialiste organisée, sera tout naturellement absorbé par la commande sociale. Mais l'initiative, de même que la surveillance de tout le procès d'exécution des œuvres monumentales ne demeurera pas le monopole d'une seule institution. Les départements, les villes-municipes et même les communes dans le cadre de leur développement socio-culturel décentralisé, auront leur mot à dire, un mot qui acquerra sans cesse plus de poids. Au cours de la campagne qui se déroule pour l'érection de monuments et d'œuvres décoratives et monumentales, ce qui s'imposera en premier lieu, ce sera la conviction que l'art est une nécessité spirituelle dont on ne saurait être privé, que son impact éducatif et culturel est d'autant plus efficace, à l'époque socialiste, que tous ceux qui collaborent à sa réalisation sont pénétrés de cette nécessité et la mettent en pratique, sincèrement et avec tout le sérieux requis. Ce qui a été réalisé ces vingt dernières années dans le domaine de l'art roumain monumental peut s'inscrire comme un bilan positif, surtout du point de vue qualitatif par rapport au passé.

En français par
MICAELA SLĂVESCU

Bun de tipar: 4.04; apărut 1988
coli de tipar: 2,67; planșe: 48

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică"
Calea Șerban Vodă, Nr. 133, București
Republica Socialistă România.