

„Școala de la Poiana Mărului” – o experiență fundamentală a picturii românești postbelice

Radu Popica

Expoziția „Școala de la Poiana Mărului” își propune să readucă în atenția publicului și a specialiștilor un capitol mai puțin cunoscut al artei românești postbelice. În critica de artă s-a vorbit încă de la începutul anilor `70 de existența unei „școli” de la Poiana Mărului. Aceste fragmente critice, dispartate, nu au determinat o tratare mai aprofundată a subiectului. Nici din punct de vedere expozițional tema nu a fost abordată într-un mod unitar. Chiar dacă, în anii `70, unii dintre artiștii al căror nume este legat de Poiana Mărului au expus împreună în cadrul unor expoziții colective (Horia Bernea, Ion Dumitriu, Teodor Moraru), iar creația lor, ca și cea a lui Teodor Rusu, a constituit obiectul unor retrospective de anvergură organizate în ultimele două decenii, ei nu s-au prezentat niciodată în fața publicului ca grup, sub semnul Poienii Mărului. Profilurile distincte ale protagoniștilor, clar conturate, explică acest fapt. Ca atare, în absența unei viziuni de ansamblu, interesul acordat de critica și istoriografia de artă „școlii de la Poiana Mărului” a rămas relativ redus. Despre originile sale și motivațiile celor care au constituit nucleul inițial nu s-a scris aproape deloc, subiectul devenind unul *tabú* până în 1989, după ce Mircea Milcovici (1968), Șerban Epure și Letiția Bucur (1980) au emigrat în Occident. În aceste condiții, am considerat că nu poate fi decât binevenită conturarea unei perspective ample și nuanțate asupra experienței artistice al cărui epicentru l-a reprezentat Poiana Mărului, de natură să contribuie la cunoașterea și clarificarea rolului său în cadrul picturii românești de după 1945.

Nu există o unitate de vederi cu privire la modul cum poate fi desemnată această experiență. Am preferat termenul de „școală”, pe care-l considerăm deja încetățenit, chiar dacă, așa cum s-a întâmplat adesea în istoria artei, el nu este întru totul propriu. De altfel, chiar artiștii care au aparținut grupului au negat existența unei școli de pictură propriu-zise, vorbind de o „mișcare” (Șerban Epure), „grupare spirituală” (Teodor Rusu) sau de

un „grup de prieteni pictori” (Mircea Milcovici). În critica de artă, Poiana Mărului a fost descrisă ca „școală” (Ion Frunzetti, Tudor Octavian, Magda Cârnelci), „colonie artistică” (Coriolan Babeți) sau tabără de pictură, comparată cu Barbizon și Balcic (Ion Frunzetti), „grup de peisagiști (Dan Grigorescu) sau privită ca o „experiență specială de grup” (Magda Cârnelci). „Școala de la Poiana Mărului” poate fi definită ca un grup informal și eterogen de artiști, cu o componență fluctuantă, având preocupări și afinități comune. În atmosfera sufocantă a artei românești din anii `50-`60, impulsul constituirii grupului l-a reprezentat dorința comună de a găsi un loc de refugiu în care fiecare să fie liber să-și caute propriul drum în artă. Pentru tinerii artiști de atunci, Poiana Mărului a fost acel „refugiu”, locul unde ardoarea artei s-a putut manifesta plener, fără nicio cenzură.

Grupul inițial (Horia Bernea, Letiția Bucur, Șerban Epure, Mircea Milcovici, Teodor Moraru, Teodor Rusu) s-a încheșat încă de la sfârșitul deceniului șase. La București, membrii grupului se reuneau în cadrul unui cerc mai larg care dezbătea probleme de ordin artistic și cultural. Din acest cerc făceau parte Florin Ciubotaru, Rodica Gheorghiu, Paul Neagu, Marin Gherasim, Barbu Nițescu, Ion Filotti ș.a. Horia Bernea a fost personalitatea centrală a grupului, factorul coagulant. Opțiunea pentru Poiana Mărului nu a fost fortuită. Bernea, care a copilărit în Tohanu Vechi, sat învecinat, de unde era originar și Teodor Rusu, a fost cel care a sugerat alegerea. Din apropiere era și Teodor Moraru, a cărui familie se stabilise la Fundata. Horia Bernea și Teodor Rusu au fost primii care, după 1955, au lucrat pe dealurile de la Poiana Mărului. Lor li se vor adăuga începând din 1961 ceilalți componenți ai grupului, vara, în scurte sejururi de pictură. După 1964-1965, până înspre 1968-1969, sesiunile de creație de la Poiana Mărului au devenit mai consistente. Nucleului de bază i se vor mai alătura în anumite perioade și alți artiști (Barbu Nițescu, Vasile Ulian, Maria Meșteru), dar cu excepția lui Vasile Ulian nu avem cunoștință de lucrări realizate de aceștia la Poiana Mărului. Primele lucrări de la Poiana Mărului pe care le cunoaștem sunt cele pictate în 1963 de Horia Bernea, numai după 1965 lucrările păstrate devenind mai numeroase. La sfârșitul anilor `60 grupul inițial s-a destrămat. Această primă fază (1961-1969) se diferențiază de faza următoare, a anilor `70 -`80, nu numai prin componența grupului, dar și prin abordările stilistice și, parțial, prin opțiunile tematice. Începând din 1971, împreună cu Teodor Rusu, Ion Dumitriu a frecventat asiduu timp de două decenii Poiana Mărului. Lor li se alăturau,

pentru perioade mai scurte, Horia Bernea (până la sfârșitul deceniului opt), Șerban Epure și Letiția Bucur (1972-1977). După 1991, grupul s-a destrămat definitiv, la Poiana Mărului rămânând activ doar Teodor Rusu.

Relația acestor artiști cu Poiana Mărului, gradul lor de implicare, este diferit de la caz la caz. Pentru unii apartenența la grupul de la Poiana Mărului a fost doar un scurt episod (Teodor Moraru, Vasile Ulian), în timp ce alții i-au rămas fideli timp de o jumătate de secol, până la sfârșitul vieții (Teodor Rusu). Pentru alții sfârșitul experienței a fost impus de părăsirea țării (Mircea Milcovici, Șerban Epure, Letiția Bucur). Horia Bernea, inițiatorul mișcării și liderul său informal, s-a detașat treptat de grup pe parcursul anilor `70, deși geneza ciclurilor de lucrări realizate acum (*Deal, Curți, Hrana, Mere*) este indisolubil legată de perioadele petrecute la Poiana Mărului, ultimele două cicluri fiind continuate și după ce Bernea a încetat *de facto* să aparțină grupului. Poiana Mărului a rămas o prezență puternică în creația ulterioară a majorității artiștilor ce au frecventat-o, fie prin abordări stilistice și tematice inspirate de ea (Horia Bernea, Ion Dumitriu), fie la un nivel subliminal (Șerban Epure, Mircea Milcovici).

Tinerii artiști ai „școlii de la Poiana Mărului” împărtășeau parcursuri biografice, implicit formative, asemănătoare. Formația lor artistică nu a fost una obișnuită. Traseul formativ al vremii presupunea absolvirea unei academii de arte, eventual după un liceu de profil, urmată apoi de participarea la expozițiile oficiale și dobândirea calității de membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Din motive de „dosar” cei mai mulți dintre ei nu puteau spera să fie admiși în cadrul institutelor de artă. Ca atare, au urmat mai întâi studii tehnice, ajungând la artă ca „amatori”. Abia mai târziu, cu o reputație artistică deja consolidată, majoritatea au urmat și studii de artă formale. La motivul deja enunțat se adaugă și reținerea față de concesiile pe care inevitabil un artist profesionist trebuia să le facă regimului.

Vocația pentru pictură a fost resimțită cu acuitate, ca un angajament spiritual deplin, aproape mistic, o autentică „revelație” (Teodor Moraru). Chiar dacă putem identifica elemente stilistice și teme similare, firești la artiști care lucrau împreună și făceau mereu schimb de idei, ceea ce a constituit adevăratul liant al grupului, pe toată durata existenței sale, a fost respingerea artei oficiale și aspirația spre o artă autentică și sinceră. „Artiștii Poienii Mărului” își propuneau să depășească limitele înguste între care

evolua arta românească din acei ani și respingeau orice fel de compromisuri în plan artistic.

Pe lângă liniștea necesară creației și motive picturale inedite, Poiana Mărului a oferit prilejul contactului cu un spațiu aparte, izolat de tumultul lumii contemporane. Timpul petrecut aici, într-un „sat primordial” (Mircea Nedelciu), o „lume țărănească” (Gheorghe Crăciun), care păstra încă un aer „medieval” (Șerban Epure), emanând o atmosferă gravă și misterioasă, puternic spiritualizată, au marcat decisiv evoluția ulterioară a protagoniștilor acestei experiențe, care nu a fost doar una exclusiv legată de creația artistică, ci și o experiență existențială transfigurantă. Poiana Mărului a fost locul în care au avut prilejul de a se descoperi pe ei înșiși, integrându-se într-un mod de viață ancestral, dominat de scurgerea inflexibilă a anotimpurilor și de rutina ocupațiilor țărănești, într-o strânsă comuniune cu natura și comunitatea locală, fiind percepuți de localnici ca unii dintre ai lor. Artiștii își confecționează șasiurile și își prepară pânzele singuri, la fața locului, folosind ceea ce aveau la dispoziție (lemn de fag procurat direct din pădure, pânza unor saci de arahide). Bineînțeles, întoarcerea la acest mod de viață simplu se datora și lipsei posibilităților materiale, dar, totodată, a fost și asumată intenționat. Grupul de artiști primea mereu vizita a numeroși oaspeți, atrași de farmecul acestui stil de viață. În deceniul nouă, Ion Dumitriu și Teodor Rusu au fost adesea secondați de scriitori din generația optzecistă (Gheorghe Crăciun, Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu), care nu s-au limitat doar să-i însoțească pe prietenii lor pictori, ci au profitat de perioadele petrecute la Poiana Mărului pentru a se dedica creației literare.

Nu se poate vorbi de un stil al „școlii de la Poiana Mărului”. Exponenții săi nu au redactat manifeste, declarații de principii sau programe estetice. Nu a apărut tentația unei structurări formale a grupului. A fost suficientă împărtășirea unui crez comun, acela că este posibilă reîntoarcerea la puritatea unui act creator eliberat de balastul ideologic. Lipsiți de contactele directe cu arta occidentală, găsind puține modele demne de urmat în arta contemporană românească, „artiștii de la Poiana Mărului” s-au lansat într-un experiment curajos, prin care își propuneau să redescopere într-un mod firesc, spontan, calea către un limbaj plastic purificat. „Tehnica și maniera urmau să se formeze prin practică, dar «ce» ar fi trebuit să pictăm era important în climatul proletcultist care ne înconjură” (Șerban Epure). În mod firesc, membrii grupului au abordat teme similare, de

multe ori chiar identice, împărtășind inevitabil anumite trăsături stilistice. Aceste elemente de stil și tematică comune nu vor sfârși prin a le anula individualitatea, așa cum o demonstrează evoluția lor ulterioară.

Grupul de la Poiana Mărului nu a evoluat izolat de noile tendințe din pictura românească. După 1965, șocul descoperirii creației lui Țuculescu este evidențiat cu claritate de lucrările realizate la Poiana Mărului în anii următori. Creația unora dintre artiștii de la Poiana Mărului (Horia Bernea, Teodor Moraru, Ion Dumitriu) a fost pusă în legătură cu ceea ce a fost definit drept „noul realism” (Magda Cârneci), afirmat la începutul deceniului opt. Așa cum arată Magda Cârneci acesta era în egală măsură „opus realismului excesiv, didactic-ilustrativ al anilor `50”, dar și unui „realism modernizat, asezonat estetic cu elemente neoavangardiste”, propunându-și „să recupereze banalul, ca atare, netrucat, în toată varietatea lui multiformă” .

Așa cum am menționat anterior, putem distinge două faze distincte în evoluția „școlii de la Poiana Mărului”, corespunzând anilor `60 și respectiv anilor `70-`80. Fără a fi întru totul unitară din punct de vedere stilistic, prima fază se individualizează printr-o abordare care asumă deliberat un grad de sinceritate apropiat de cel al picturii naive. În unele lucrări apar elemente stilizate care amintesc de perioada „folclorică” din creația lui Țuculescu (Horia Bernea, *Primăvara la Poiana Mărului*, 1965; Teodor Rusu, *Deal la Poiana Mărului*, 1965; Șerban Epure, *Peisaj din Poiana Mărului cu aluzie la Țuculescu*, 1967). De multe ori, peisajul este interpretat într-o manieră care poate fi definită ca „expresionistă” (Horia Bernea) sau „suprarealistă”, în cadrul real fiind inserate elemente onirice, fantastice (Mircea Milcovici) sau fiind transfigurat într-un mod dramatic (Șerban Epure). Ar fi însă greșit să vorbim de o apropiere conștientă de estetica respectivelor curente artistice, similitudinile pe care le putem identifica fiind rezultatul neintenționat al unor căutări și experimente care își propuneau crearea unui limbaj plastic nou. Într-un mod ambivalent, chiar la același artist, putem constata că „realismul” coexistă cu tendința spre conceptualizare (Horia Bernea, *Dealuri*, 1967; Horia Bernea, *Studiu pentru deal*, 1967) sau tinde spre abstracție pură (Șerban Epure, *Curte la Ion Țogoe, topită de soare*, 1966). Se conturează încă de pe acum câteva din motivele definiției pentru „școala de la Poiana Mărului”: dealuri, șuri și interioare de șuri, curți și case țărănești.

Etapa următoare, a anilor `70-`80, se caracterizează printr-o unitate stilistică și tematică mai ușor de sesizat, fără a deveni însă monolitică. Tendințele care prevalează sunt realismul și conceptualizarea, care, departe de a fi antitetice, se dovedesc inseparabile, fețe ale aceluiași demers prin care „se experimentează întregul” (Mircea Nedelciu) sau este căutat un „nucleu esențial” al realității (Magda Cârneci). Acest dualism real / conceptual este cel mai bine pus în evidență în opera lui Bernea, mai ales de ciclul „Deal”. Din punct de vedere tematic sunt continuate seriile anterioare, dar se impun și altele noi: căpițe, copaci, porți, fețe de șură, ferestre, capete de bârnă, unelte țărănești, ciclurile „hranei” (cartofi încolțiți, mere, pâini etc.). Frapantă este tendința, accentuată în deceniul nouă, de focalizare a repertoriului tematic, în care se face treptat trecerea de la peisaje și aspecte de ansamblu spre elemente individuale, concrete, de la exterior spre interior. Consecvența noilor serii tematice, care se concentrează riguros asupra aceluiași motiv, reluat cu mici modificări în zeci de variante, într-un mod descriptiv, sugerează dorința de a identifica tipare, arhetipuri, capabile să simbolizeze printr-un fragment „o realitate mai amplă decât cea inițial percepută” (Magda Cârneci). În acest context, fotografia, utilizată intens (Ion Dumitriu), a jucat rolul de complement al imaginii pictate.

Apelând la un oximoron, se poate afirma că în lucrările „artiștilor de la Poiana Mărului” omul este o „prezență absentă”. Cu excepția unor siluete vag schițate (Mircea Milcovici) sau a unor umbre (Ion Dumitriu), reprezentarea umană lipsește. Omul este prezent însă într-un mod ubicuu, în calitate de creator și posesor al inventarului domestic reprezentat (case, șuri, unelte agricole, hrană etc.), dar și de modelator al naturii. Aceste obiecte, dar și natura, se află într-o relație cu omul de tipul celei pe care Martin Heidegger a identificat-o între *Dasein* și unealtă, fiind semne care trimit către un înțeles, care desemnează ființarea, realitatea (vezi în acest sens Viorel Rotilă, *Heidegger și rostirea ființei*, Editura Lumen, Iași, 2009).

Cele arătate mai sus indică că nu ne aflăm în fața unei arte autohtoniste, care își propune ca sursă de inspirație tradiția folclorică. Chiar dacă motivele alese sunt specifice unei anumite zone etnografice, prin intermediul lor este ținut universalul. Subiecte picturale sunt, în fapt, un pretext. Deși particularitatea Poienii Mărului transpare cu ușurință din lucrări, în mod paradoxal, ea este neesențială. Experiența artistică se putea

consuma la fel de bine în orice alt loc care reunea aceleași trăsături (izolat, tradițional, arhetipal etc.).

„Școala de la Poiana Mărului” nu a inspirat un curent artistic care să o prelungească. Nu a avut imitatori sau epigoni. A rămas o experiență artistică irepetabilă. Nu lipsită însă de semnificații sau exemplaritate. A anticipat, fără a avea aceleași caracteristici, una din direcțiile principale ale picturii românești din ultimele două decenii ale secolului XX, neobizantismul / neoortodoxismul. Din rândurile grupului de la Poiana Mărului s-au afirmat artiști care au devenit repere indiscutabile ale artei românești contemporane. Fără îndoială, „școala de la Poiana Mărului” constituie unul dintre capitolele fundamentale, fără de care nu poate fi scrisă o istorie a artei românești postbelice.