

ARTA ⁴ PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIII, Nr. 4 — 1966

Colegiul redacțional:

CORNELIU BABA, MARCEL
CHIRNOAGĂ, BRĂDUȚ COVALIU,
MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUȚ,
ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ,
OVIDIU MAITEC, PATRICIU
MATEESCU, ANATOL MÎNDRESCU
— redactor șef adjunct, MIRCEA
POPESCU, ION SĂLIȘTEANU,
ION VLASIU — redactor șef

CUPRINS:

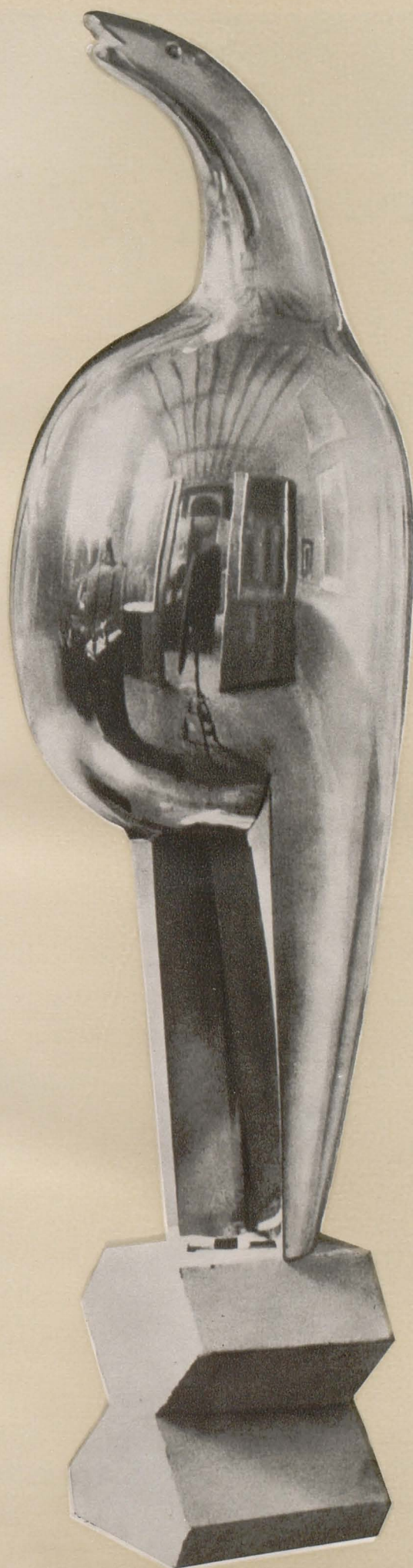
Adrian Petringenaru	
Brâncuși — Ansamblul de la Tîrgu-Jiu	7
V. G. Paleolog	
«Cocoșul» lui Brâncuși	11
Anatol Mîndrescu	
Gîndirea plastică și imperativele epocii	12
Vasile Drăguț	
Vechi picturi murale românești din Transilvania (I)	19
Prof. Dr. Gh. Ghițescu	
Vitalitate și expresie în plastica lui Henry Moore	25
Puncte de vedere	
Prof. Dr. Horia Tănăsescu	
Dimensiunile infinite ale artei (note pe marginea unei expoziții a lui Henry Moore)	29
Petru Comarnescu	
De vorbă cu sir Philip Hendy despre Henry Moore	32
Expoziții	
Pavel Codiță	
Expoziția de artă contemporană italiană	33
N. Argintescu-Amza	
Marcel Chirnoagă, Octavian Vișan, Gabriela Manole-Adoc, Elena Vavilyna, Mircea Vărzaru, Corneliu Petrescu	35
B. Oltea	
George Voinescu	38
Recenzii	
Olga Bușneag	
Trei albume de artă	38
Meridiane	
Barbu Brezianu	
Note pe marginea articolului «Brâncuși» de Michel Ragon («Jardin des arts», decembrie 1965)	39

Coperta I: Brâncuși în atelier (1946)

Coperta IV: Brâncuși: Pasăre în spațiu

Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitive color: SORIN RADU

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI



«MĂIASTRA» MEA
ESTE UN PROIECT
CARE TREBUIE LĂRGIT
PENTRU A UMPLE
BOLTA CERULUI. ȚE-
LUL SCULPTURII ESTE
O NOBILĂ SIMPLITATE
ȘI-O GRANDOARE
CALMĂ.

BRÂNCUȘI



BRÂNCUȘI: Sărutul

NU CĂUTAȚI AICI FORMULE OBSCURE SAU
MISTERE. EU VĂ DAU BUCURIE CURATĂ.

BRÂNCUȘI

La poalele Carpaților, pe malurile Jiului, Constantin Brâncuși a ridicat un monument. A creat un vast simbol în care se întâlnesc și își răspund permanențele umane și eternitatea naturii: *Poarta sărutului, Masa tăcerii, Coloana fără sfârșit...*

În forme simple, monumentul acesta al spiritualității românești a pus la temelia artei moderne măsura unui nou clasicism. Este acolo și o nouă sinteză de artă; ca în visul poetului: «Vreau să ascult cântecul coloanelor și să văd pe cerul limpede monumentul unei melodii».

Cu sentimentul operei unice, să contemplăm monumentul în liniște, la poalele Carpaților, pe malurile Jiului.

Să nu-l banalizăm, aflându-i rosturi negândite de făuritorul lui, înmulțindu-l la nesfârșit, multiplicându-l în toate chipurile. Pentru că, în formele sale pure, Brâncuși a cuprins semnificații adânci, înțelesuri primordiale. Geniu al clarității, Brâncuși a dat sculpturii respirația senină a meditației, i-a dat sensul înalt al năzuinței spre lumină.

Să primim bucuria curată, așa cum ne-a fost dăruită.

STATUILE SÎNT PRILEJURI DE MEDITAȚIE.

BRÂNCUȘI



SIMPLITATEA NU ESTE UN SCOP ÎN ARTĂ,
DAR AJUNGI LA SIMPLITATE FĂRĂ SĂ
VREI, APROPIINDU-TE DE SENSUL REAL
AL LUCRURILOR.

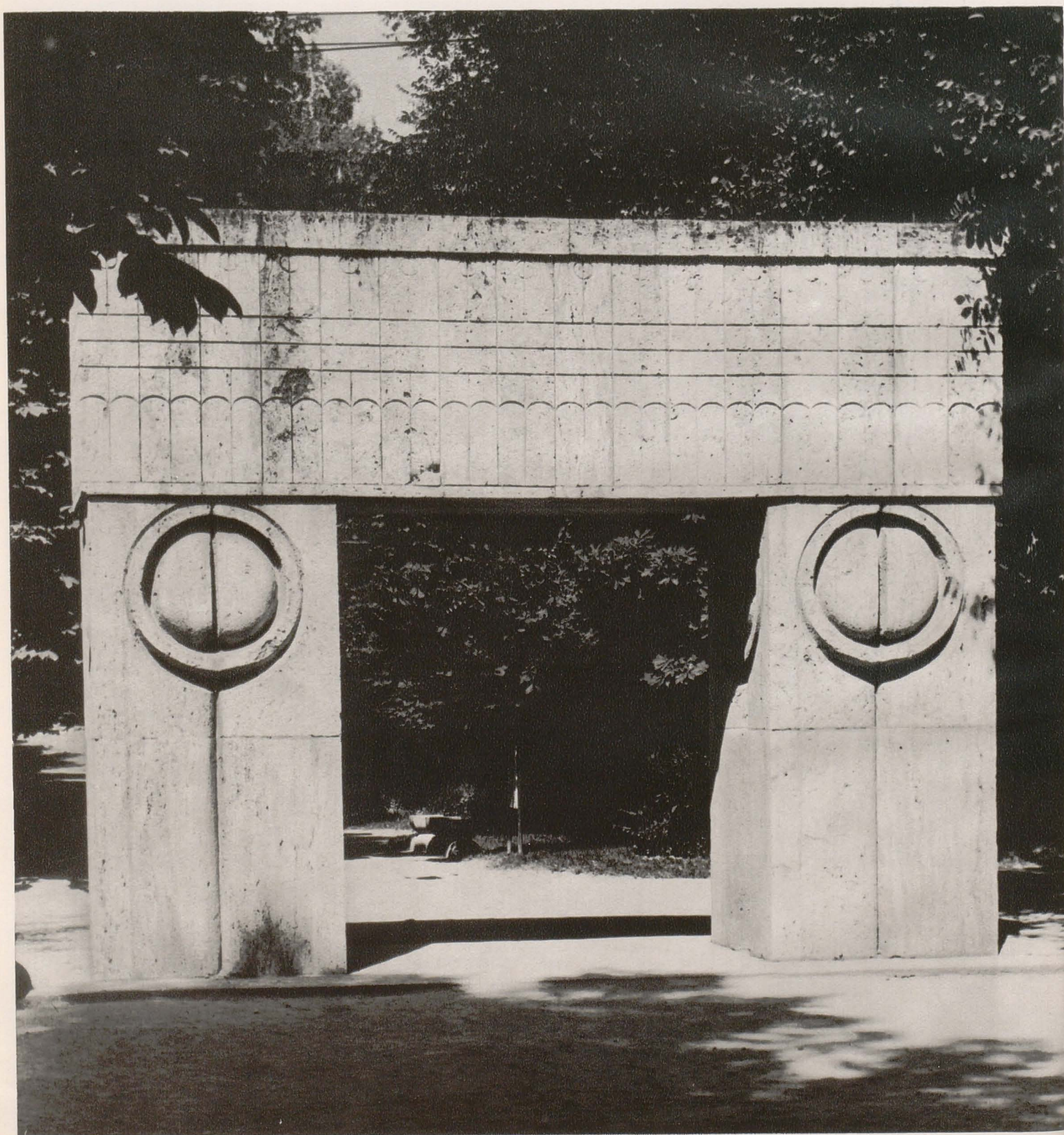
BRÂNCUȘI



BRÂNCUȘI: Ansamblul de la Tîrgu-Jiu — Masa tăcerii și Aleea scaunelor

AM FĂCUT ȘI EU PAȘI PE NISIPUL ETERNITĂȚII.

BRÂNCUȘI



BRÂNCUȘI: Ansamblul de la Tîrgu-Jiu — Poarta sărutului

BRÂNCUȘI — ANSAMBLUL DE LA TÎRGU-JIU

ADRIAN PETRINGENARU

Avem privilegiul de a fi păstrătorii singurului ansamblu monumental realizat de Brâncuși în lunga și laborioasă sa viață — creație de vîrf în care trăsăturile definitorii ale artei sale ating puncte de maximă intensitate.

Studiile, articolele și notele consacrate, în publicațiile noastre, lui Brâncuși s-au înmulțit în ultimii ani. Cred că se poate spune că, într-un timp relativ scurt, contribuțiilor mai vechi (dintre care cele ale lui V. G. Paleolog, distins estetician și vechi prieten al artistului, rămîn fundamentale) li s-au adăugat numeroase pagini valoroase privind interpretarea acestei creații atât de complexe și originale, studierea unor aspecte ale relației dintre național și universal, reconstituirile și precizările pline de interes din domeniul biografiei.

În cazul acestor lucrări, mai mult decît în altele, este de scontat aportul deosebit al cercetătorilor noștri. Abordarea puerilă, cu interpretări vulgarizatoare, străine operei brâncușiene, nu poate însă decît să deformeze sensurile acestei creații.

Înainte de a trece mai departe, la o analiză în detaliu, cred că este utilă recapitularea cîtorva date ale problemei.

A înălța într-un modest oraș românesc de provincie primele sculpturi monumentale moderne din lume, este un act plin de semnificație.

Ansamblul de la Tîrgu-Jiu a fost ridicat în memoria ostașilor localnici căzuți în războiul din 1916—1918. Ceea ce vreau să remarc deocamdată este că ideea de a cinsti eroii printr-o lucrare monumentală, a fost, în cazurile la care mă voi referi, considerată într-o accepție foarte îngustă. În loc să se plece de la operele existente, de la formele pe care le prezintă, de la datele privind geneza lor, eventualele variante anterioare, de la sentimentele și ideile ample pe care le suscită, s-a încercat cu neînduplecare încadrarea într-un pat procustian.

Brâncuși a dorit mult să execute lucrări monumentale, opere situate în aer liber, la îndemîna tuturor. Realizarea lor nu depindea însă numai de el, ci și de oficialitățile care dispuneau de spațiul public. În așteptarea momentului cînd le-ar fi putut vedea instalate definitiv, el a elaborat cîteva proiecte de coloane, o fîntînă a lui Narcis, un cocoș gigantic. Creația lui Brâncuși s-a încheiat în jurul unor idei fundamentale îndelung gîndite și nu a unor teme sau subiecte ocazionale. De pildă, cînd V. G. Morțun, ministrul de atunci al învățămîntului, i-a comandat o statuie a lui Spiru Haret, Brâncuși a acceptat cu plăcere, pregătindu-se să definitiveze fîntîna pe care o avea deja proiectată. Din păcate, oficialitățile nu s-au putut împăca cu un asemenea gînd al lui Brâncuși și, rămînînd lipsiți de o operă cu care ne-am fi putut mîndri, beneficiem măcar de la această întîmplare, de o informație de mare preț. Știm ce a răspuns sculptorul refuzînd să execute comanda în sensul concret, limitat, care i s-a cerut: «Țăranul român cînd vrea să pomenească pe cineva care a murit, îi sapă o fîntînă». Iată deci în ce raport își situa Brâncuși opera față de tema comandată. În acest context se situează întrebarea dacă primind să execute un complex sculptural în memoria eroilor, Brâncuși a intenționat să dea o întruchipare directă «temei eroismului», sau este vorba de sensuri mult mai vaste? O scurtă retrospectivă ne arată de altfel că atât *Coloana înfîntată* cît și *Sărutul* (într-un anumit fel chiar și *masa*), existau de mulți ani, sub diferite variante, în creația artistului. Nu ar fi fost mai firesc să se pornească de la ele, de la permanența preocupărilor pe care le sugerează? Oare nu cumva cel mai înalt prinos pe care a socotit Brâncuși că-l poate aduce ostașilor căzuți în război, și în general locurilor sale natale, era tocmai o maximă potențare a temelor sale fundamentale?

Amintindu-ne de sensurile filozofice pe care le dobîndesc în mîinile lui Brâncuși *păsările*, *broasca țestoasă*, *oul* etc., nu ar părea cel puțin ciudat ca tocmai atunci cînd trece la mari ansambluri monumentale să părăsească aceste sensuri și să se limiteze la o masă «a familiei» sau la o coloană «a recunoștinței fără sfîrșit»? (Eugen Ciucă: «Brâncuși la Tîrgu-Jiu», «Contemporanul», nr. 16/1964). La ce a servit acel efort de reducere la esențial a *Sărutului* pînă la forma unui cerc tăiat în două dacă sîntem în stare să vedem că în relieful *porții* de la Tîrgu-Jiu ar fi reprezentată «o femeie mireasă și masculul — un soldat victorios»? (P. Pandrea: «Portrete și controverse», «Luceafărul», nr. 23/1965). Iar toate acestea și cu ajutorul redenumirii arbitrare a unor monumente cunoscute de mult în întreaga lume așa cum le-a zis autorul lor.

Avem în țară un ansamblu monumental de proporțiile și renumele celui de la Tîrgu-Jiu de care trebuie să ne apropiem cu suficientă pondere și seriozitate atunci cînd e vorba de comentarii și propuneri.

Nu se simte nici o nevoie să «îmbunătățim» noi complexul brâncușian, «amplificîndu-l» după inspirație la patru, șase sau șapte obiective și enumerînd în acest scop tot ce ne trece prin cap.

Într-o operă de simplitate și esențializarea celor la care ne referim, chiar și o mică deviere a unei singure linii poate fi fatală. Ing. Șt. Georgescu-Gorjan și criticul american S. Geist au reamintit de curînd

cît de insistentă și delicată a fost la Brâncuși căutarea proporțiilor coloanei: « o ușoară schimbare a proporției 1:2:4 și coloana (în versiunea de ipsos) devine groasă; o schimbare în cealaltă direcție (cum este cazul la una din versiunile de lemn) și ea devine ca un fus ».

Una din operele ansamblului de la Tirgu-Jiu, *Masa tăcerii*, a fost menționată totdeauna la loc de cinste în paginile studiilor și dicționarelor de artă străine, fără însă a se intra în detalii. Aceasta poate și pentru că muzeele sau colecțiile din Occident nu posedă — ca în cazul *Sărutului* și al *Coloanei* — variante sau schițe. În ultimii ani la noi s-au exprimat diferite puncte de vedere în legătură cu *Masa tăcerii*. Observații care ar fi putut conduce la investigații fecunde s-au împotmolit însă repede în contradicții datorită încercării de a le subsuma presupusei teme « a eroilor ». *Masa tăcerii* a devenit « Masa dăcică », « Masa familiei », « Cina nunții » sau « templu al iubirii »; a fost imaginat un grup de 12 persoane care s-au așezat în jurul unei mese « pentru a-i comemora pe eroi » sau pentru a se ospăta la o « nuntă a soldatului victorios ». S-au putut chiar enumera cu seninătate cei 12 ocupanți ai scaunelor la această « cină de nuntă » și anume: « mirele, mireasa, cele două cupluri de socri, cuplul nașului, doi aghiotanți ai ginezelor cu două surate fecioare ale miresei: total 12 scaune de onoare » (P. Pandrea, idem).

Se potrivește oare asemenea alegorie abia însăilată cu gândirea artistică a autorului *Păsării în spațiu*? Numai faptul că a fost creată ca parte a unui ansamblu care se încheie cu reprezentarea ideii de infinit și este suficient pentru a ne plasa la un alt nivel al receptării. Nu judecăm imboldul din care s-au născut intervenții de felul celor amintite — drumul spre iad se zice că ar fi pavat cu bune intenții. Dar ne putem întreba de ce nu se apelează la reperele oferite de întreaga traiectorie a creației lui Brâncuși, la îndemnurile, mărturisirile și aforismele care ni le-a lăsat? Punind de-o parte citatele fanteziste, de altfel ușor identificabile, opera privită în ansamblul ei ajută să se reconstituie unitatea faptelor și spuselor.

Important în interpretarea unei opere de artă este sentimentul pe care-l inspiră. Și sentimentul în preajma *Mesei tăcerii* este de calm, de curgere neîntreruptă a timpului, de îndemn la meditație senină.

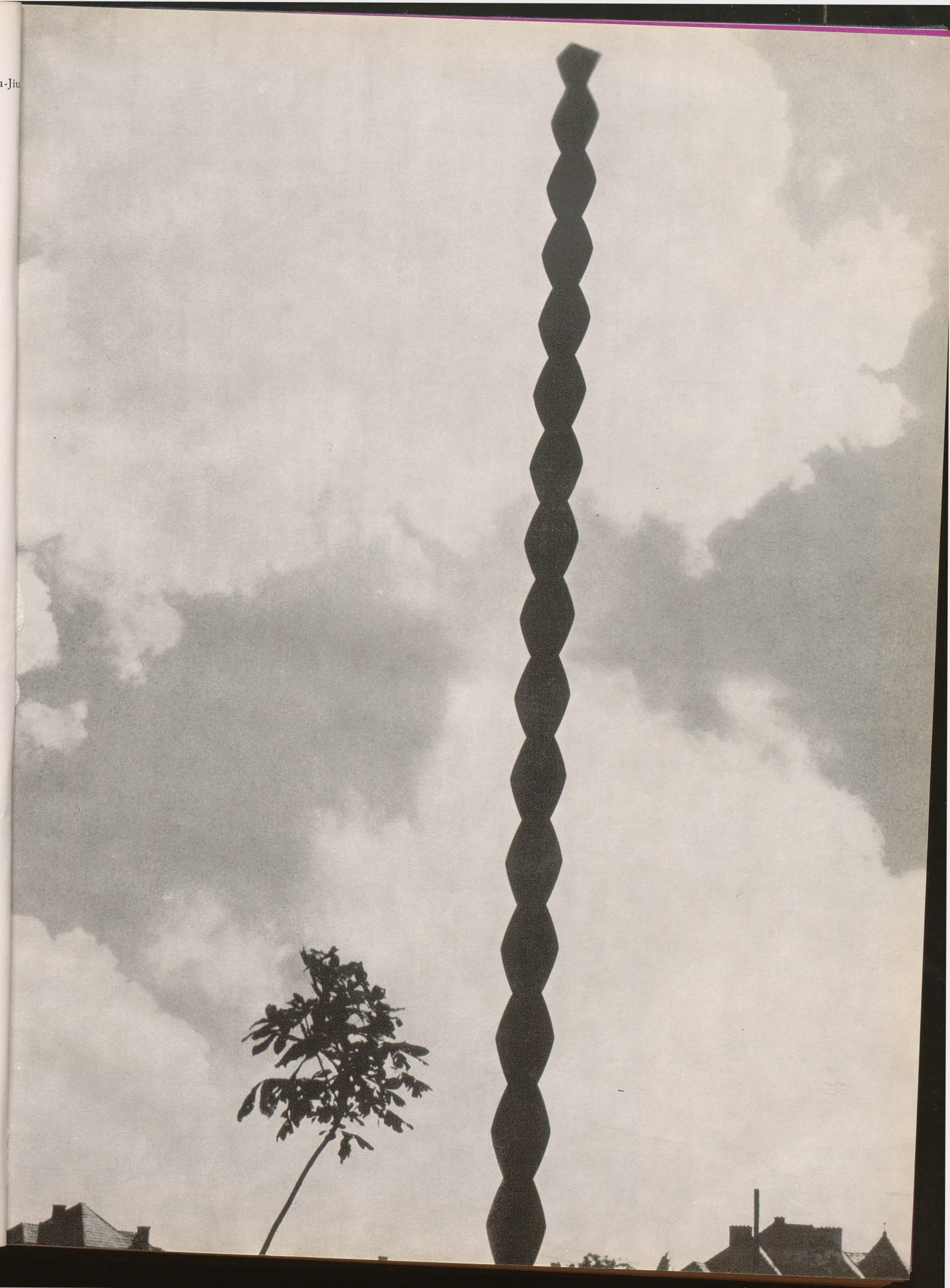
În *Sărutul* din cimitirul Montparnasse, Brâncuși dăduse acea surprinzătoare simplitate și generalizare celor două figuri îmbrățișate, pentru că ele nu trebuiau să semene cu chipul nimănui luat în parte, ci erau ale tuturor bărbaților și tuturor femeilor de pe tot pămîntul și din totdeauna: întruchipare prin dragoste a umanității întregi, afirmare riguroasă a continuității vieții, respingere a morții cu un optimism filozofic de profundă esență populară. Cînd, după mulți ani și alte cîteva variante, artistul reduce și mai departe liniile cuplului îngemănat pînă a-l transforma pe *poarta* de la Tirgu-Jiu în două jumătăți ale unui cerc, ce altceva poate însemna decît intenția unei generalizări și mai largi? *Sărutul* care reprezenta în versiunea din 1908 numai unul din aspectele unității universale a contrariilor, trece în poartă ca întruchipare plastică a înseși legilor fundamentale ale existenței. În conexiunea complexului monumental de la Tirgu-Jiu, viața e privită în întregul ei, în marile ei raporturi cu materia, cu timpul, cu infinitul. Opera, totuși, s-a căutat a fi explicată ca un arc de triumf pe sub care trec soldații victorioși, sau, în altă teză, un arc festiv pe sub care trece alaiul nunții... « soldatului care s-a întors victorios » etc. etc.

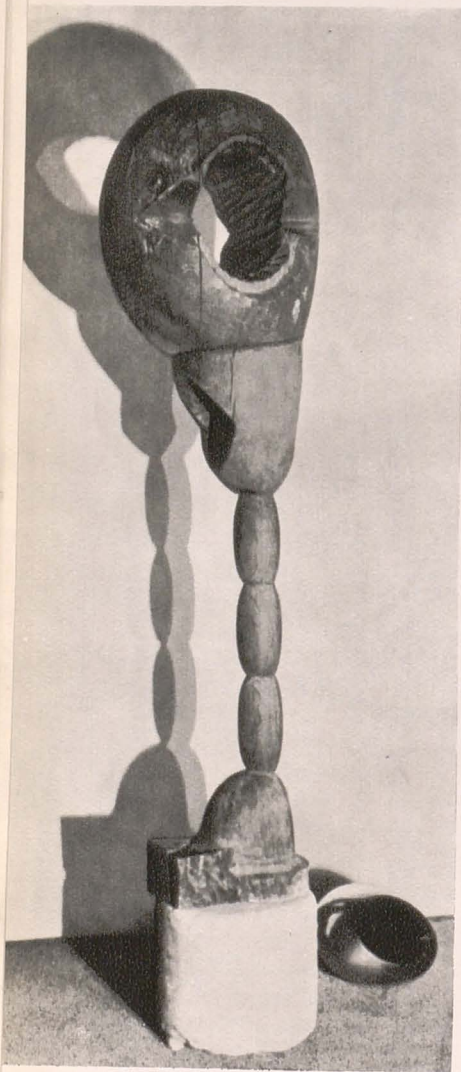
Tot așa, a reduce *coloana*, care în versiunile ei preliminare a fost *Coloana fără sfârșit*, la titlul — și sensul — mult mai restrîns (și de altfel forțat, impropriu) de coloană « a recunoștinței fără sfârșit » numai de dragul de a o putea încadra în acea înțelegere îngustă a « temei eroului », iată o altă operațiune căreia i s-ar putea găsi greu justificarea.

Toată lumea e de acord să considere arta lui Brâncuși ca o artă a reducerii la esențial. Și totuși cînd e vorba de *Coloana infinită* se pomenesc fie simple asemănări cu stîlpii de pridvor (izbitoare, e drept, dar dacă monumentul s-ar reduce la atît, ce valoare ar avea?), fie foarte fanteziste și nesemnificative trimiteri la « un cactus gigantic », « templu aztec », « suprapuneri de ulcioare și oameni care se înalță în văzduh » etc. etc. Încercarea de a atribui lucrării asemenea valori labile sub motiv că « privind de la diferite distanțe și în schimbările de lumină » coloana s-ar fi arătat exegețului așa, ne transportă într-un domeniu foarte depărtat de principiile criticii științifice.

O seriozitate elementară ne obligă să ne gîndim la toate celelalte sculpturi concentrate, quasi geometrice, la care a ajuns Brâncuși urmărind obținerea formelor primordiale. Nu vom găsi printre toate operele sale (e imposibil prin definiție) nici măcar una singură făcută să se schimbe, să pară altceva, sub efectul modificărilor de lumină. Operele lui Brâncuși sînt chintesențe, nu umbre chinezești.

Eminenți artiști și istorici de artă din întreaga lume apreciază complexul de la Tirgu-Jiu ca fiind cel mai important monument al artei contemporane. Amploarea sensurilor sale, înălțimile intelectuale pe care le vizează, ca și forța emoțională a formelor sale sculpturale fac ca acest prestigiu să rămînă neîntrecut. *Tripticul* sau *trigemenii* de la Tirgu-Jiu — cum îi plăcea lui Brâncuși să-și numească familiar ansamblul — reprezintă o operă completă și compactă, cu sensuri vaste, și ne putem bucura că marele său autor a avut răgazul să o realizeze, să ne-o dăruie în întreaga ei maiestate.





BRÂNCUȘI : Socrate și Noul
născut

BRÂNCUȘI : Cocoșul și Muza
adormită



«COCOȘUL» LUI BRÂNCUȘI

V. G. PALEOLOG

Cocoșul lui Brâncuși, și cel de miez de noapte, și cel al zorilor, căci sînt două replicile lui mai cunoscute — aceea în lemn sumbru și pătat de nuc și aceea de strălucire a bronzului aurit — se trag și au tîlc amîndoi în *Socrate*.

Socrate, *Cocoșul* și *Caucul*¹, toate trei fac unul, ca un paradigm al lui Platon, nici o legendă anecdotică, îndeosebi în jurul *Cocoșului*, neapropiindu-se adevărului adevărat.

Ca și despre *Pasărea Măiastră*, și despre *Cocoșii* lui Brâncuși — în total se cunosc șapte, nici unul aidoma celui alt — s-a vorbit cite în lună și în soare, încercîndu-se a se afla vreo rubedenie de artă și de concept, după cum pe fiecare l-a tăiat capul. O dată, *Chanteclair*. Este drept de spus: Brâncuși îl știa și i-a aplaudat pe Simone și pe Coquelin² prin 1911, în slujba de recruți de clacă. Altă dată a mai fost vorba de *Pasărea de Foc*, diaghilewiana, bakstiana și strawinskiana (iarăși este drept de spus — cîntărită de el prin mijlocirea Mariei Vasilievna, de vrednică pomenire, atunci lui vecină). Ba chiar nestemnici au bănuț ite cu *Le Coq* — pliantul de hîrtie poetică roză al lui Jean Cocteau, care nu rare ori semna cu ideograma cocoșelului de hîrtie indoită. În sfîrșit și apropiata prietenie, știută, dintre Cocteau, Erik Satie și Brâncuși — dar și aceasta fără nemereală.

Și, și mai și: un prilej demonstrativ adus de dincolo de Atlantic, pentru prietenia lui față de animale. Adusese în atelierul său un cocoș alb, foarte sensibil subiect și extrem de docil sugestiei cercului de cretă alb. Acest cocoș devenise familiarul lui Brâncuși și nu se sfia a i se cocoța pe umăr, la apel, dar nesuferind nici măcar mîngîierea penajului, în apărarea libertății filfiindu-și ariplele peste bronzuri și peste steiuri, preferînd virfurile cîmnelor.

Soarta nu i-a fost o oală, ci spînzurătoarea întîmplătoare: agățat în geamlicul atelierului în care băteau zorile.

Pe șleau, adevărul cu *Cocoșul* acesta este: ca și *Himera*, ca și *Fiul risipitor*, ca *Portretul lui Tretie*, ca și prima *Columnă a Nesfîrșitului* și, la urmă, *Socrate* și *Regele Regilor*, *Cocoșul* are obîrșia în grelele podvale, urși și babe ale morii din Melun, cumpărate cu bani grei de Brâncuși.

Această lemnărie bătrînă de trunchiuri și de bilvani a redeșteptat în Brâncuși ancestrul geniu al lemnului și această redeșteptare a însemnat în istoria artei moderne a secolului al XX-lea o etapă de înnoire a sculpturii însăși, care nu are nimic de a face cu arta neagră a lemnului, ea rămînînd îndatorată numai și numai geniului lui Brâncuși.

Sculpturalul lemnului la Brâncuși izvoada din rădăcini străbune și exclusiv numai de strămoșia lui ținea, căci nu trebuie să se uite că Costache era fiul lui Nicolae-Radu, bejuicanul, care și-a durat casa, ca mulți alții, dacă nu ca mai toți, cu mîna lui înarmată de bardă, daltă și firez — ca și Antonic Mogoș, cu deosebirea că acesta din urmă era lipsit de droaia de copii. (Nicolae-Radu avu șapte, iar Mogoș, fiind mai cu dare de mînă, și-a îngăduit răsfațul timpului. . .

După prinsoarea lui Brâncuși, cu gîndul de a da prin sculptura sa o formă plastică ideii — urmă și umbră de platonism — el a cules *Cocoșul* de pe buzele învinețite de cucuț ale lui Socrate după ce sorbise din cauc zeama dătătoare de moarte.

«Să nu uitați — porunca Socrate discipolilor, muștrîndu-i de jalea lor — să nu uitați a duce în jertfă lui Esculap, din parte-mi, cocoșul alb».

Procesul și moartea lui Socrate fusese, înaintea *Cocoșului*, un subiect în aer, reimprospătat cu strălucire de Albert Sorel, teoreticianul violenței.

Pentru tîlcul cocoșului datorat de Socrate lui Esculap, s-a cheltuit o găleată de cerneală, dar cel mai valabil tîlc rămîne cel al credinței în veșnică reînnoire, chemarea eternului reînceput, simbolizat de cocoșul zorilor prin strigătul lui, vestitor al soarelui reînnoitor.

Acest tîlc nu a fost doar al neamului elinilor. Nu era necunoscut nici poporului nostru, Brâncuși aducîndu-și bine aminte a fi purtat — copil fiind — și el în brațe cocoșul alb, înfipt și nemișcat în capul mesei spectacularului ritual al pomenirii.

Tîlcul cocoșului alb a fost dezbătut fără limpede deslușire, rămînînd pînă azi de cumpănă între adînc și ironic. Nu mai puțin decît Socrate, pentru a mira, și cu șagă — care sub aspect de umor ascunde certul — Brâncuși spunea: «*Cocoșul*? E autoportretul meu! Eu sînt *Cocoșul*!». .

Mario Meunier, ex-secretarul lui Rodin, a fost acela care a poreclit pe Brâncuși «micul Socrate» și «fratele lui mai mic». Tot el, cu cîțiva gologani dați lui de Brâncuși, îi aduse cartea *Viețile Filozofilor* a lui Diogene Laertius — în ediția lui Hachette, ieftină și bună — care îi deveni de căpătîi.

Mario Meunier, pe vremea cînd Brâncuși tăia de-a dreptul în stei *Sărutul*, ostenea la traducerea *Banchetului* și, mai mult ca vorbindu-și și șieși, se semețea în apărarea antichității pe care Brâncuși o străbătuse și de care se simțea sătul. La drept vorbind, el nu-i tăgăduia decît învelișul faptic, Brâncuși continuînd-o, așa cum acsizarul Rousseau intuise: «Tu, Brâncuși, refaci antichitatea. . .».

Această neașteptată remarcă a lui Rousseau și-a primit verificarea și omologarea cu prilejul recentelor Panatenee, prin compararea sculpturii moderne cu clasicismul, care Panatenee ale sculpturii au avut loc la Atena în noiembrie 1965 — «in situ» — sub semnul *Cocoșului* lui Brâncuși, înălțat în fața Museionului unde arta lui Brâncuși a fost confruntată clasicismului.

Într-o bună zi Erik Satie i-a îmbogățit biblioteca cu un tom despercheat din traducerea operelor lui Platon, făcută de elevii lui Victor Cousin, și pe care Erik Satie, el însuși, o va folosi pentru oratoriul său, închinat morții lui Socrate.

În acea vreme Brâncuși cioplea cu barda și străpunsese cu ghiul dintr-un podval pe *Socrate* al său.

Așchiile zburau din barda rudărească a lui Brâncuși și ele luminau aprinse cu vîpaia lor vatra atelierului în care noctambulul ce era Erik Satie poposea dinspre zi în drum spre Arcueil, găsindu-și prietenul, din zori, la treabă. Și-și încălzea mîna și își limpeztea gîndul verificînd măsură cu măsură, la umbra lui Brâncuși, partitura *Socrate*, muzical, tot fără de pereche, ca și lemnul care uluiește și, deci, care va dura.

La puțină vreme, și într-o nouă variantă, Brâncuși a fotografiat, alături de *Cocoș*, ovoidul *Muza Adormită*, pe cită vreme alături de *Socrate*, pe *Noul-Născut*. Ambele ansambluri au un supra sens: *Muza Adormită* pîrînd a spune că duce mai departe gîndul socratic al jertfei păsării care anunță zorile reînnoite ale frumosului, iar *Noul-Născut*, aluzional, spune tîlcul maieutice socratice, nefiind decît Eternul Reînceput.

Despuieră de o asemănare directă antropo și zoomorfică și reducerea lor la o geometrie inedită — pentru *Socrate*, iar aceea a *Cocoșului* la un simplu vector elanic, este străduința lui Brâncuși pentru deslegarea întrebării dezbătute, dacă ideea, ea însăși, poate să aibă o formă, un contur. Statuara lui i-a răspuns victorios: da.

Cocoșul lui Brâncuși nu este redat asemănător zoomorfic, ci ideomorfic, evitînd naturaletă slugarnică, cum judecătorii din New York se mirau că *Pasărea Măiastră* este lipsită de aripi și *Leda* de labe înotătoare. *Cocoșul* ia sub mîna lui o formă geometrică pură, o formă care se înalță, zboară, dar și definește, tot ca și ideea platoniciană pe care o sluja în acea vreme, păstrînd elemente evocative. Contur plastic al ideii în sine, *Cocoșul*, prin ceea ce vibrează în el, prin creasta și cucurigul care taie și uple vîzduhul cu mesajul reînnoirii și al eternei reîntoarceri a vîrsatului zorilor este departe de nefigurativ și de schematica propriu-zisă. Este departe și de abstract pur, prin plenitudinea lui care nu este seacă și imobilă, *Cocoșul* fiind gata să-și ia zborul de pe soclu.

Despre socluri, căci și ele au tîlcul lor.

Socul *Cocoșului* zorilor arată elemente romboedrice ale *Columnnei Nesfîrșitului* și tîlcul lor se pipăie. Pe cită vreme soclul *Cocoșului* miezului nopții, rar și neîndesit ca cel al zorilor, va primi un cilindru de aceeași întunecare.

Cocoșul dispune de aceleași facultăți de monumentalizare ca și *Pasărea Măiastră*, ca și *Columnna Nesfîrșitului*, și la orice nivel — pînă la gigantic — aceste opere fiind independente de dimensiune, ele învingînd-o pe aceasta. Sau mai degrabă zis: în care dimensiunile s-au contopit, devenind o nouă noțiune, tot așa precum formele geometrice în conceptul de sculptură brâncușiană sînt formele ideilor, dialogîndu-și tîlcul într-un limbaj nou. Pentru acesta Brâncuși crează silabe noi din vocale și consoane inedite, dar nici una străină străfundului omenesc.

Acesta este adusul lui Brâncuși, darul prețios pe care el îl face culturii universale: reînnoirea! O lume nouă să lăstărească din rădăcinile omului!

¹ Cupa de otrăvă a lui Socrate. Musée national d'art moderne, Paris.

² Protagonistii spectacolului cu *Chanteclair* de Rostand.

GÎNDIREA PLASTICĂ ȘI IMPERATIVELE EPOCII

ANATOL MÎNDRESCU

Poate că niciodată mai mult decît acum, în fața cuceririlor tehnico-științifice, în fața casei de beton și oțel a civilizației moderne, a uzinelor automate și a creerului electronic, sensibilitatea umană n-a resimțit atît de acut necesitatea artei. Niciodată ca acum — avem temeiuri s-o afirmăm — după experiența istorică a veacului nostru, cu tragediile lui, cu transformările pe care le-a adus și cu perspectivele pe care le-a deschis, arta nu s-a impus mai ferm ca un fenomen spiritual, ca un act de conștiință. De aceea, cu un accent mult mai grav decît oricînd, era noastră pune artistului întrebări primordiale: ce are de spus despre viață și oameni? cum vede lumea în care trăiește?

Cristalizînd conștiința și sensibilitatea societății românești contemporane, arta plastică națională implică un răspuns la aceste întrebări fundamentale; întrebări la care — în punctul celor mai înalte valori — toate artele, în toate epocile, au trebuit să dea și au dat un răspuns.

Mișcarea plastică românească, în varietatea de stiluri și cu dinamica ce o caracterizează astăzi, este expresia cuprinzătoare a modului în care artiștii răspund, sau caută să răspundă, marilor interogații ale contemporaneității. În limbajul formelor și al culorilor, în viziunea și după măsura fiecăre sînt proprii, ce-i artist modelează un univers plastic distinct — iar idealurile umaniste comune și sentimentul responsabilității comune imprimă diversității de stiluri, de preocupări, un sens și o finalitate superioare.

Orizonturile spirituale deschise creației de ideologia umanismului socialist, susținerea producției artistice din fondurile statului, construcția de ateliere, prețuirea demnității artistice, reprezintă tot atîția factori favorabili înfloririi școlii românești de artă, afirmării unei gândiri plastice care să poarte în sine mesajul de adevăr și frumos al României Socialiste.

O dezbatere principală asupra fenomenelor definitorii pentru actuala etapă a evoluției artelor românești presupune în primul rînd analiza tendințelor manifeste în gîndirea plastică. Pentru că, în esență, gîndirea plastică oglindește raporturile dintre ordinea subiectivă a creației artistice și ordinea obiectivă a realității — de la ideologie și pînă la gustul public; pentru că, într-un cuvînt, gîndirea plastică sintetizează subtilele relații ale imaginației creatoare cu imperativele epocii.

Încercînd o delimitare a direcțiilor de gîndire, vom desluși cîteva tendințe în plastică.

Mai întîi o tendință ale cărei variante individuale gravitează, cu o forță de atracție mai mare sau mai mică, în jurul conceptului « clasic » de figurare, și care, într-un fel sau altul, cu un accent original sau în manieră epigonică, perpetuează tradițiile școlii românești moderne.

O a doua tendință reunește variante care gravitează conștient sau nu, pe orbite mai apropiate sau mai depărtate, în jurul conceptului de artă autonomă, de plasticitate, de picturalitate pură.

În fine, a treia tendință, în vădit progres, urmărește reordonarea gîndirii plastice într-o sinteză a tradiției și a inovației, în funcție de nevoile societății românești contemporane.

În domeniul extrem de complex al artei, faptele nu se lasă totuși închise în scheme exacte. Întîlnim opere care scapă clasificărilor, opere care nu sînt noi și nu sînt nici vechi. Sculptura lui Gheorghe Anghel și pictura lui Dumitru Ghiață au spiritul locului și al timpului lor, dar parcă sînt din totdeauna și vor fi totdeauna.

Examinînd aceste tendințe, vom admite dintru început că reexaminarea gîndirii plastice reprezintă într-adevăr o necesitate contemporană. Apare clar — și este reflectarea caracterului istoric al artei — faptul că astăzi nu ne mai satisface gîndirea dominantă în școala românească modernă; astăzi nu ne mai putem



BRĂDUȚ COVALIU: Fată din Oaș — ulei

DUMITRU GHIAȚĂ: Natură moartă — ulei

ION PACEA: Discuție — ulei





mișca în limitele dimensiunilor și ale viziunii sale. Ea a fost legată de un mod de viață, de o concepție despre artă, de o condiție a creatorului. Nici o epocă nu se reduce la o singură viziune artistică, la un singur stil, dar întotdeauna există un fenomen dominant în gust, o orientare dominantă în creație.

Istoria școlii naționale moderne, îndeosebi în perioada dintre cele două războaie mondiale, ni se înfățișează, în linii generale, ca istoria unui realism contemplativ. Arta marilor întregări nu a lipsit din cultura românească. Au fost pictori, sculptori, desenatori care au căutat răspunsuri la grave întrebări privind rostul vieții, condiția umană, existența socială: Andreescu, Luchian, Paciurea, Ressu, Șt. Dimitrescu, Tonitza, chiar Pallady — în felul său, și încă mulți artiști. În nuanțe și intensități diferite, opera lor este săgetată cu semne de întrebare.

Arta națională a dat opere de mare frumusețe străbătute de un puternic suflu umanist; o știm cu toții. Dar, luată în ansamblu, această superbă afirmare a spiritualității românești are undeva niște limite, limite care constituie măsura epocii. Gustul impresionist, mirajul acelei iluzii pe care o numim turnul de fildeș, ca și alți factori, și-au spus cuvântul.

A avut însă loc o revoluție în societate și în gândire, are loc o revoluție tehnico-științifică. Am intrat într-o altă eră istorică, s-au schimbat raporturile omului cu realitatea, poziția omului în natură și în societate. Este, pentru noi, o epocă eminamente constructivă, epoca unui umanism militant, aceea a umanismului socialist. Aceste schimbări se reflectă și în gândirea plastică. Artistul privește mai amplu o realitate mai amplă; o privește, desigur nu cu instrumentele tehnicii și ale științei moderne, nu prin obiectivul microscopului electronic sau din viteza navelor cosmice, ci prin obiectivul conștiinței care a fost capabilă să creeze omului o nouă poziție, cu ochii acestei conștiințe. De aceea, continuarea tradiției recente a școlii românești, adică a tradiției instituite prin creația din ultimul secol, în aceleași limite și cu aceleași mijloace, mai poate genera — așa cum s-a și întâmplat — opere valoroase, care să ne facă plăcere, dar nu poate răspunde marilor întrebări ale epocii contemporane. Deschiderea asupra realității, ideile și sentimentele omului modern aduc la ordinea zilei necesitatea unei arte înzestrată cu o altă energie estetică, a cărei intensitate și forță convingătoare să se ridice la înălțimea umanismului contemporan. Este deci nevoie de o nouă structurare a elementelor de limbaj, structurare aptă să exprime conștiința și sensibilitatea epocii.

Mi se pare oportună aici o precizare. Ca elemente de limbaj plastic (pictural), linia, culoarea etc. sînt neutre; ele dobîndesc un caracter prin felul cum sînt utilizate și organizate, devenind structuri de limbaj. Și aceste structuri sînt active, orientate, fac parte dintr-o ideologie estetică. Limbajul impresionist este propriu unei estetici a depărtării de esență, unei viziuni a existenței; limbajul suprarealist este propriu

unei anumite poziții filozofice și numai ei; din aceleași motive, limbajul abstracționist nu poate funcționa într-o estetică realistă. Fiindcă limbajul și gândirea alcătuiesc o unitate, fiindcă o structură de limbaj servește o gândire plastică determinată, este firesc să vedem în numele cărei gândiri are loc reorganizarea modalităților de expresie.

Redusă la cele mai simple date, problematica ar fi următoarea: reorganizarea limbajului este un scop în sine sau are o finalitate? Ea se efectuează în numele ideii de artă pură, în funcție de un etalon de artă internațional, incert și fluctuant, sau în funcție de nevoile spirituale ale societății românești? Prin negarea constanțelor universale ale figurării plastice și a tradiției autohtone, prin preluarea unor forme străine ale gândirii și limbajului plastic, sau printr-o sinteză care să integreze elementele viabile ale tradiției și ale experienței plastice moderne internaționale? Dacă tendința care se mărginește la continuarea unor moduri tradiționale de figurare poate satisface unele gusturi, fără să creeze universuri plastice contemporane, reorganizarea limbajului pe baza conceptului de artă pură, exclusiv în numele ideii plastice, reprezintă un estetism steril, incapabil să spună ceva esențial, să transmită înalte emoții. Asemenea structuri plastice nu sînt și nu rămîn decît aplicația demonstrativă a unor principii estetice ori tehnice. Și, în artă, aplicația demonstrativă a marcat întotdeauna o decadență. Acei care consideră coerența structurii plastice, articularea organică a elementelor sale și armonia rezultantă drept rațiunea suficientă a operei de artă, ne propun universuri plastice închise, detașate de realitatea existenței umane, detașate de ansamblul lumii valorilor.

Judecînd această tendință sîntem îndreptățiți să ne referim la reacția publicului. Pornim de aici pentru că finalitatea artei rămîne totuși comunicarea: este o activitate *individuală* creatoare de forme, destinate însă circulației *sociale* și care numai prin circulație se instituie ca valori. Ceea ce nu înseamnă că gustul constituit, existent la un moment dat, ar reprezenta normativul producției artistice și etalonul ei de valoare. Între gustul public și producția artistică relațiile sînt complexe; de la sine înțeles, gustul și arta sînt interdependente. Față de opera de artă, mai ales față de opera de artă novatoare, ca produs al imaginației creatoare, gustul public rămîne în urmă; pe de altă parte însă, imaginația creatoare este condiționată istoricește, are elemente de sprijin într-o societate cu o anumită fizionomie spirituală, cu o anumită direcție de dezvoltare. Încît, în cele din urmă, gustul public și creația de artă se întîlnesc.

Publicul ce frecventează expozițiile din ultimul timp, iubitorii de artă, chiar cei care știu să guste într-o operă tradițională valorile plastice, universul plastic și nu «anecdota», reacționează negativ în fața unor tablouri și sculpturi cu forme neinteligibile, fie că sînt lucrări unde «figurativul» devine o vagă aluzie, doar

simplicu pretext al unor scopuri plastice, fie că sînt lucrări abstracte sau informale. Publicul respinge asemenea lucrări pentru că ele nu-i spun nimic. Și nu-i spun nimic deoarece artistul nici nu și-a propus să comunice ceva important; formele sînt lipsite de o semnificație, alta decît cea de ordinul armoniei plastice. Adesea vizitatorul citește titlurile unor tablouri și sculpturi — Uzină, Furnal, Peisaj, Șantier, Eva etc. și rămîne nedumerit. I se sugerează un subiect, o referință la realitate, dar subiectul real este organizarea unor raporturi de culoare, de forme, de volume. Nimic altceva. Artist de un talent remarcabil, Gheorghe Iacob a prezentat la expoziția orașului București 1965 o *Compoziție cu femei*. În lucrarea menționată el realizează armonii cromatice, atinge ceea ce se numește îndeobște muzicalitatea unei suprafețe pictate. Vrem să subliniem faptul că prin caracterul ei — titlul este de altfel edificator — pictorul o situează în afara oricărei intenții de subiect, în afara oricărei idei, cu excepția ideii de pură picturalitate. Subiectul tabloului este compoziția în sine, compunerea liniilor și a culorilor, organizarea muzicală a suprafeței pictate. Ne întrebăm atunci: are pictorul o filozofie, și care este filozofia subiacentă în creația sa? Îl preocupă o artă de conținut sau numai o artă a valorilor formale? Cunoaștem o artă a formelor fără conținut propriu-zis, în care forma este expresia frumosului. Conținutul de care se poate vorbi la limită pe acest plan, de exemplu în ceramică sau în genere în arta decorativă, este sentimentul și ideea frumosului, ca ordine, armonie, echilibru, iar semnificația despre care se poate vorbi este de ordin strict armonic.

Oricît de mult reprezintă idealul frumosului în tabla valorilor noastre, sfera artei depășește totuși această scară. Valoarea estetică este condiția necesară a operei de artă, dar arta marilor semnificații reprezintă un *sistem de valori*.

Cred că trebuie denunțată și o prejudecată destul de răspîndită în legătură cu noțiunea de subiect.

Ideologia artei pure, cu principiul ei de autonomie, a fost aceea care a condamnat subiectul ca o servitute. Într-o măsură, și anume întrucît respinge mistificarea artei prin subiect — subiectul literar, istoric, anecdotic — estetica artei pure a constituit o reacție pozitivă. O întreagă tendință a artei europene, care-și are originile relativ recente în gustul postrenascentist, transformase subiectul în sursă a emoției artistice. În producerea efectului artistic, pictorul conta pe valoarea emoțională — ideativă a subiectului; imagistica se substituie artei. Un tablou emoționant era acela în care curgeau lacrimi, un tablou frumos era acela care reprezenta o frumoasă femeie. Confuzia aceasta de planuri și valori este o realitate în istoria artei și a gustului. Diderot se extazia în fața lui Greuze, o splendidă natură moartă de Chardin lăsa indiferență o lume întreagă și cite capodopere n-au trezit o sfințită indignare. Povestea *Olimpiei* lui Manet!

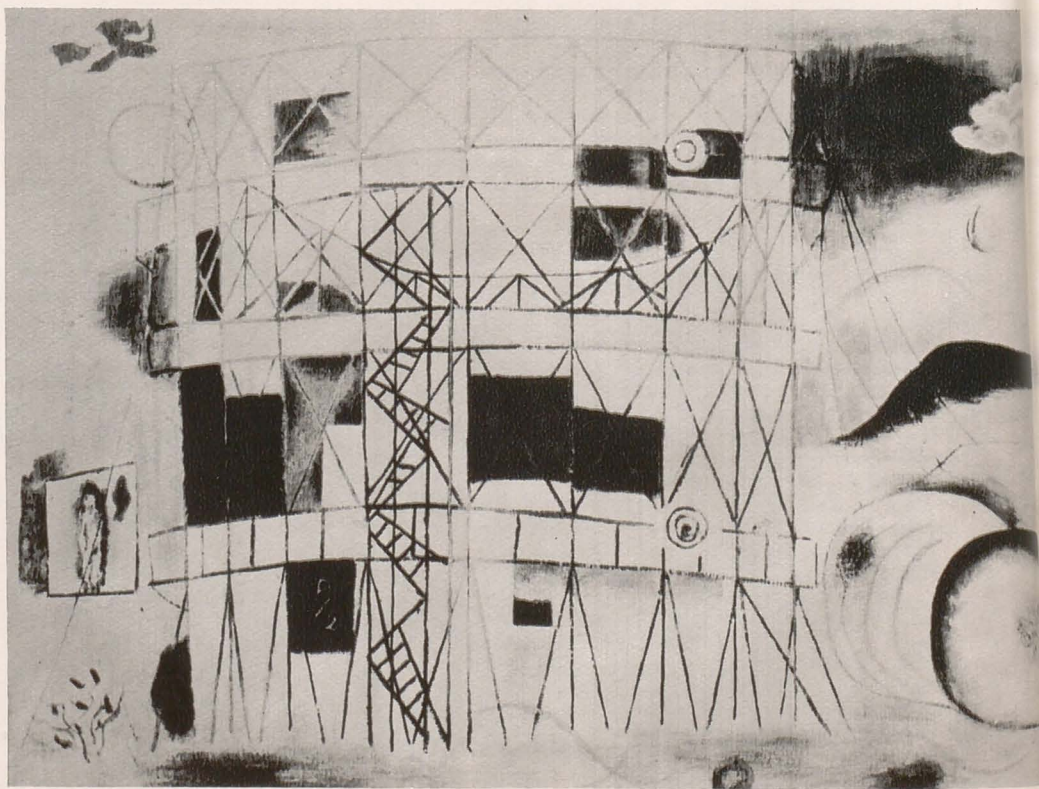
De la o extremă s-a trecut la alta, la excomunicarea imaginii, a figurativului, că și cum între imaginea — de reprezentare sau simbol — și artă, s-ar fi descoperit o incompatibilitate. De fapt, în marile opere de artă ale trecutului descoperim unitatea, armonia universului plastic, sau pictural, și a universului figurativ. Mari creatori au fost aceia care au incorporat subiectul în artă, la care imaginea sugerată de realitate a fost în întregime absorbită de pictură și astfel subiectul s-a metamorfozat în eveniment artistic. Putem conchide că nu există artă de conținut fără idei generale și fără subiect. Numai că există subiecte cu semnificație, mai largă sau mai restrinsă, de un grad mai mare sau mai mic de generalitate, ori de socialitate (grad care evident nu consemnează o ierarhie estetică), după cum există subiecte fără semnificație, arta care se pune în discuție pe ea însăși, artistul care își pictează actul de a picta. Tot așa, forma este semnificativă sau nesemnificativă. Subiectul nu determină valoarea unei opere, ci, într-un fel, o caracterizează; nu este măsura valorii, ci mărturia gândirii unui artist, a orientării, a concepțiilor sale, a conștiinței pe care o are relativ la epoca sa și a modului cum se situează față de ea; o expresie a preferințelor sale. E adevărat că, în plastică, noțiunea de subiect plutește încă în ambiguitate. Putem să-l numim, fără să greșim, motiv în sens cezannian. Oricum, subiectul constituie un sistem de referință pentru o activitate specific artistică, un punct de sprijin pentru imaginația creatoare. De aceea, subiecte diferite pot genera, la același artist, opere plastice asemănătoare, și un același subiect, la artiști diferiți, opere diferite. De aceea, cred, și tocmai în acest sens, Delacroix spunea: « Subiectul ești tu însuși ». De aici nu rezultă, cituși de puțin, că opera de artă este independentă de subiect. Și, un pictor american, Mark Tobey, a spus-o foarte bine: « Subiectul unei picturi este legat de timp, de loc și de istorie. Are întotdeauna o relație cu credința și cu necredința, cu o afirmație și cu o negație. Felul cum credem și cum nu credem este oglindit în arta timpurilor noastre ».

Voința manifestă și legitimă a artiștilor de a fi moderni exprimă un imperativ istoric. A fi artist modern înseamnă a fi om al timpului tău și înseamnă a fi mai mult decât al epocii tale; înseamnă a spune ceva despre viață, despre umanitate. E straniu cum sensul modernității scapă acelor artiști care vor să fie oameni ai epocii noastre fără să spună nimic despre ea. În sala Dalles, la salonul bucureștean, Eugen Popa, artist de o certă vigoare, a expus două lucrări, total diferite în concepție. Una



G. D. ANGHEL: Cap de Victorie — bronz

PAVEL ILIE: Gazometru — ulei





figurativă — compoziția cu cele două femei și cocoșul; alta quasi nonfigurativă. Și una și alta nu comunică nimic. A vrut oare să spună ceva pictorul în *Insula verde* de pildă? Este o întrebare fără răspuns. Știm doar că n-am găsit nici o substanță spirituală subliniată în picturalitatea lucrării. Avem impresia că pentru a ajunge la țărnul *Insulei verzi* ar trebui să navigăm în ape tulburi, între abstract și informal. Există artiști preocupați de modă și nu de modernitate; ei înțeleg originalitatea ca o goană după nou cu orice preț. Celor care au «obsesia» noului aș vrea să le reamintesc cuvintele lui Paul Valéry: «Este ciudat să te atașezi astfel de partea pieritoare a lucrurilor care este anume calitatea lor de a fi noi. Nu știți deci că trebuie să dai ideilor celor mai noi nu știu ce aer nobil de a fi, de a fi nu grăbite, ci coapte; nu insolite, ci existind de secole, și nu făcute și găsite în dimineața asta, ci numai uitate și regăsite».

În dorința de a fi moderni, asemenea artiști preiau fără discernămint, fără rigoare critică, gusturi, forme de gândire și de limbaj străine. Își pun în joc, unii din ei, marele lor talent, toată energia lor creatoare, și nu-și dau seama că sînt prizonierii unor iluzii, pentru că ceea ce ei cred a fi artă și numai artă, artă de valoare universală, este expresia unei filozofii, a unui mod de viață.

Nu se înțelege îndeajuns că evoluția spre arta pură a fost o tendință proprie nu numai picturii, ca o reacție pur estetică față de vechi servituți, față de realismul imitativ. Fenomenul este general. El apare în poezie, se extinde în plastică și cuprinde în cele din urmă muzica, o artă complet liberă de orice servitute imitativă. În fond, arta pură rămîne direct legată de criza civilizației burgheze, este expresia răsturnată a raporturilor cu o realitate strivitoare, expresia unor decepții profunde; de aici fuga de realitate și situarea sferei creației undeva înafara realității, în tunelul de fildeș. Îmi permit să invoc o mărturie concludentă, a lui Paul Valéry: «Tinerii din generația mea respingeau aproape tot ce le oferea orizontul intelectual al epocii. ... Nu trebuie să se uite că la această epocă se vorbea în același timp de falimentul științei și de falimentul filozofiei. ... În această situație, și în lipsa vreunei credințe care să-i fi putut satisface, unora li se părea că specia de certitudine pe care o așezau într-un ideal de frumusețe ar fi fost singura pe care să te poți rezema». Tot Valéry a precizat cîndva că el nu a văzut de fapt în arta pură decît «o limită situată la infinit, un ideal al puterii de frumusețe a limbajului».

Programul artei pure și-a propus să redea picturii conștiința de sine, capacitatea de a fi

expresivă, emoționantă, prin organizarea elementelor sale constitutive.

Din păcate, căutările s-au desfășurat cu prețul sacrificării totale a realității. Linia a devenit scop în sine, culoarea — și ea un scop în sine: pictura, și de asemeni sculptura, s-au constituit în propriul lor sistem de referință, în propriul lor subiect, în propria lor semnificație. Artă pură a extrapolat o funcție a picturii, a absolutizat mijloacele sale de expresie, le-a fetișizat. Cunoașterea mai adîncită a resurselor picturii, ca mod artistic specific, diferențiat de celelalte arte, s-a consumat cu prețul greu al prăbușirii sistemului de referință care este conștiința, conștiința realității, cu destrucția tablei de valori, cu pierderea marilor semnificații. Artă a devenit un artificiu, o delectare rafinată de mandarin.

Compoziția lui Pavel Codiță — lucrare expusă tot în sala Dalles — atrăgea atenția prin materia savantă, prin rafinatele raporturi ale suprafețelor de culoare. Dar ce sensuri spirituale conținea ideea strict picturală a relației dintre roșu și negru? Dacă ne aducem bine aminte, ritmurile savante, armoniile cromatice tulburătoare alcătuiesc universul pictural în oricare operă a marilor maeștri din trecut. Să se fi redus orizontul artei moderne la organizarea suprafețelor? La muzicalitatea nedefinită a liniilor și culorilor? Evident, frumusețea picturii, și rațiunea ei de a fi, ca sferă diferențiată a artei, constă, după fericita expresie a lui Eugène Delacroix «în lucrurile pe care cuvîntul nu este în stare să le exprime». Acesta este un adevăr pe care trebuie să-l reafirmăm hotărît. El stă la baza înțelegerii exacte a sensului picturii.

Fiecare artă are funcții specifice, anume posibilități și anume limite. Ca atare, nu așteptăm și nu trebuie să cerem picturii altceva decît poate să dea în genere — și într-o anumită epocă este în măsură să exprime, după cum nici pictorului nu-i vom pretinde altceva decît poate și decît, într-o operă determinată, voiește să spună.

Există genuri cu o funcție ilustrativă, documentară — tabloul istoric de exemplu, care are un loc și un rol bine definit. Deși o mare parte a tezaurului artistic mondial e alcătuită din diferite modalități ale artei ca ilustrație, funcția specifică a picturii constă în a exprima *ceea ce și cum* nu poate exprima literatura. Confundarea picturii cu literatura este nelegitimă, dar tot atît de nelegitimă este și confundarea ei cu muzica. Ramurile artei — poezia, pictura, muzica, arhitectura — se întîlnesc undeva în planul unor corespondențe; fiecare artă are însă domeniul ei privilegiat, care nu se confundă cu nici o altă artă. În ultimă instanță, pictura este

numai pictură; nu e nici literatură și nu e nici muzică.

Plastica este o artă a imaginii vizuale, o artă a formelor produse de imaginația creatoare a unui artist — și aceste forme, constituind mediatorul vizual al unui mesaj spiritual, au o putere convingătoare și o frumusețe proprie.

Dacă arta pură a izolat universul plastic și, rupînd astfel valorile plastice de ansamblul lumii valorilor, a ajuns la abstracționism, arta informală și-a propus, potrivit teoreticienilor ei, utilizarea non-formelor sau, altfel zis, a formelor fără semnificație posibilă. În rezumat, de la începutul secolului și pînă azi o frenezie anticoncretă și antisubiect, o furie a deformării, a dislocării, a fragmentării și pulverizării formelor a cuprins arta Occidentului european. Și consecința ultimă a acestei dezintegrări a formei este criza comunicabilității, dezumanizarea artei.

Thomas Mann a figurat în «Doctor Faustus» tragicul destin al artei care se vrea numai pe sine, al narcisismului estetic modern. Muzicianul rece, indiferent uman, claustrat, care se depărtează de oameni, compozitorul pentru care arta lui e un joc de forme, fără nici o intenție umană, reneagă simfonia IX-a, creația monumentală a lui Beethoven, de acelaia care a făcut din muzica sa un mesaj al bucuriei, un omagiu adus demnității umane. Eroul lui Mann, simbol al artei formaliste moderne, moare. Moare pentru că o astfel de artă poartă în sine cauzele propriei sale pieiri, pentru că este ireală, pentru că a întors spatele realității. Iar realitatea fundamentală pentru om este și rămîne umanul, condiția umană, aspirațiile umane.

Trebuie să mai observăm că în reacția lor față de un realism codificat, depășit de vremea noastră, unii din artiștii tineri se înșeală luînd drept artă pură, în sensul de creație nonimitativă, curente care au tendințe precise, modalități în care figurativul este un pretext pentru jocul arbitrar al formelor, pentru deformarea spre monstruos a figurii umane și în general a realității, pentru haotic. Viziunea aceasta estetică, gustul pentru nedeterminat și confuz, derivă dintr-o viziune deformată a lumii, dintr-o filozofie a dezagregării. Artă pură — avînd abstracționismul ca extremă limită, suprarealismul, informalul, sînt fenomene artistice apărute în cadrul și în condițiile societății burgheze.

Cu referire la caracterul acestor curente, un articol publicat de săptămînalul american Saturday Review face cîteva interesante considerațiuni. «Nu încape îndoială că epoca noastră este cuprinsă de un nihilism puternic. El apare sub multe aspecte — dezmembrare, aversiunea pe care anumiți artiști plastici o au față de

tradiția estetică, dorința de a șoca. Este un lucru știut că această obsesie antiartistică a luat naștere în decursul primului război mondial și imediat după aceasta, cînd dadaștii, scîrbiți de lumea pe care au moștenit-o, au încercat s-o distrugă, întrebuițînd toate metodele imaginabile. În calitate de artiști au negat toate convențiile existente; ca oameni au negat viața, permițînd cîteodată nihilismului lor cuprinzător să-i împingă pînă la sinucidere... Adevărul este că au judecat societatea cu o minie pătrunzătoare și explozivă». Al doilea război mondial, elementele de criză ale lumii capitaliste au accentuat fenomenele de nihilism artistic. De aceea, mai departe se afirmă: «Ar fi o nebunie să subapreciem cît de mult expansiunea artei abstracte a fost încurajată de nevoia de a scăpa (de spaime, obsesii etc. n.n.), însă trebuie să ne aducem aminte că această mișcare nu este decît rezultatul unei eschivări negative».

Adevărul despre criza artei moderne în Occident l-a spus simplu și grav Paul Klee. În jurnalul său el a notat: «Cu cît lumea devine mai înspăimîntătoare, așa cum este tocmai lumea de azi, cu atît arta devine mai abstractă, în timp ce numai o lume fericită crează o artă immanentă (realistă n.n.)».

Se impune ca atare o nouă întrebare: cum se motivează, în societatea noastră, la unii din artiști, dislocările de forme, deformările spre hidos, înclinația pentru morbid și neclar? Cărei necesități interne le corespund, cărei aspirații spirituale? Îi reprezintă pe ei, lumea lor interioară, ne reprezintă pe noi și realitățile noastre? Ce elan intim susțin aceste forme plastice, în coerența și desăvîrșirea lor atît de căutate?

Și astfel de gusturi caracterizează producția recentă a unui număr de pictori, sculptori și graficieni.

Sînt artiști care se servesc de sugestiile formei umane ca de niște pretexte pentru invenții extravagante, bizare, de forme plastice. De ce au nevoie de om dacă tot nu figurează nimic din spiritualitatea umană?

Sînt artiști care nu știu sau uită că diversele tipuri de figurare ale unor vechi civilizații nu aveau un caracter arbitrar; ele erau legate de anume sensuri, de anume credințe. Și o formă nu înseamnă nimic înafara spiritului care a creat-o, înafara funcției și a semnificației sale.

Sînt artiști care își închipuie că fac artă contemporană românească printr-un amestec de suprarealism, expresionism și abstracționism, agrementat eventual și cu puțin folclor autohton. În ultima vreme, grafica este invadată de o modă suprarealistă; cîțiva din cei

mai înzestrați graficieni nu văd lumea decît în arcele suprarealismului. Există deci semnele unei confuzii de gîndire la unii artiști.

Noi nu negăm existența suprarealismului, a abstracționismului sau informalului; sînt fenomene obiective marcînd istoria artei și a gustului. Nu negăm valoarea estetică a unora dintre creațiile acestor curente; nu negăm nici faptul că din experiența acestor curente se pot extrage concluzii valabile și cîștiguri de limbaj.

Poziția noastră față de aceste curente este însă critică, pentru că avem o conștiință limpede a realității. Poziția noastră este poziția lucidității. Noi avem o anumită concepție despre lume, despre om și condiția umană. Avem despre artă o anumită concepție, ca parte integrantă a acestei filozofii. Noi definim arta ca o formă a conștiinței sociale, ca o expresie a raporturilor dintre om și realitate. Pentru noi arta este o problemă de conștiință și o luare de atitudine. Pentru noi, realismul este o problemă vitală. Direcția fundamentală a artei românești contemporane este realismul și noi optăm pentru realism fiindcă am optat pentru umanism.

La întîlnirea dintre conducătorii de partid și oamenii de artă, din anul trecut, vorbind de caracterul și rolul artei, secretarul general al partidului, Nicolae Ceaușescu, a spus: «Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român. Ca și în alte domenii de activitate, și în acest domeniu se confruntă diferite păreri; de altfel, după cum știți, din totdeauna arta s-a dezvoltat în lupta dintre nou și vechi, îndeosebi în lupta dintre realism și diferite alte curente opuse. Pînă la urmă s-au afirmat însă operele izvorite din realitățile vremii, care s-au identificat cu năzuințele societății respective. Cred că-mi veți îngădui să citez aici cîteva cuvinte de Leonardo da Vinci: «Este mai sigur să apelezi la lucrurile naturale decît la acelea care imită cu multe scăderi acest (model) natural și să dobîndești deprinderi mărunte și neînsemnate, căci acela care poate merge la izvor nu trebuie să meargă la ulcior. Este adevărat că se găsește ulciorul frumos meșteșugite care te îmbie să bei din ele, dar oricît de strălucitoare ar fi ele, nu pot egala niciodată izvorul dătător de viață; numai din izvorul care țîșnește din stîncile culțuroase sau șerpuieste lin pe nisipurile aurii au sorbit strămoșii noștri, în vremurile grele, vitejia și înțelepciunea care i-au ajutat să răzbată prin secole».

Sîntem convinși cu toții că avem ceva de spus și că putem să spunem acest ceva într-un grai care să fie al nostru, al poporului român

și al epocii noastre. Care vor fi formele artistice ale spiritualității românești contemporane, în ce fel vor vorbi? Nimeni altul decît artistul va răspunde la aceste întrebări.

Știm că transformarea socialistă a societății, revoluția tehnico-științifică, schimbările produse în viziunea asupra universului, factorii care au modificat raporturile omului cu realitatea, nu puteau să nu influențeze sfera conștiinței și astfel arta, gîndirea și limbajul artistic. Știm că astăzi nu mai putem picta ca ieri, că nu putem gîndi ca și cum Cézanne, Picasso sau Klee n-ar fi existat, dar mai știm că nu putem picta ca ei; știm că nu mai putem picta ca Grigorescu sau Luchian, dar mai știm că nu putem gîndi ca și cînd ei n-ar fi existat, ca și cînd n-ar fi existat generații întregi de artiști români, de la maeștrii Arborei și Voronețului pînă la Pallady, Petrașcu, Ghiață, Țuculescu.

Ceea ce putem afirma necondiționat este că orice schimbări s-ar produce în modul de viață, în raporturile dintre genurile și ramurile artei, nu dispar complexe nevoi spirituale umane. Și în epoca aceasta de cuceriri tehnico-științifice, condiția umană fundamentală rămîne. Cît va fi, omul va avea o atitudine față de realitate, cît va fi omul, va exista și o atitudine umană.

Propriu nouă, condiției noastre, a celor de aici, este că trăim într-o țară cu modul ei de viață, cu tradițiile și aspirațiile ei. Și arta românească nu poate să nu fie legată de aceste realități, de această condiție umană. Originalitatea noastră ca individualități creatoare este, și nu poate să nu fie, în același timp, originalitatea poporului din care facem parte.

Avem forțe artistice importante care își îndreaptă eforturile spre organizarea gîndirii și a limbajului plastic în sensul cerut de umanismul epocii contemporane, de umanismul socialist. Elemente ale unei asemenea arte românești discernem în pictura sobră, echilibrată a lui Ion Pacea, în pictura viguroasă a lui Brăduț Covaliu — așa cum ne-a apărut în expoziția sa personală, în pictura lui Virgil Almășanu, a lui Paul Gherasim, a lui Ion Gheorghiu, a lui Viorel Mărgineanu, Florin Niculiu, Vasile Celmare, Florin Ciubotaru, Sultana Maitec, Lia Szasz, în căutările pasionate ale multor tineri, care studiază cu seriozitate experiența artei moderne europene. Sînt artiști care au o atitudine activă față de realitate, față de gîndirea plastică. Ei caută, și cu siguranță vor descoperi, forme noi, o nouă sinteză a formei, capabilă să exprime întrebările și idealurile omului contemporan. Această nouă sinteză a formei trebuie să fie însă rodul unei gîndiri proprii. Atîta vreme cît afirmăm că avem, — și

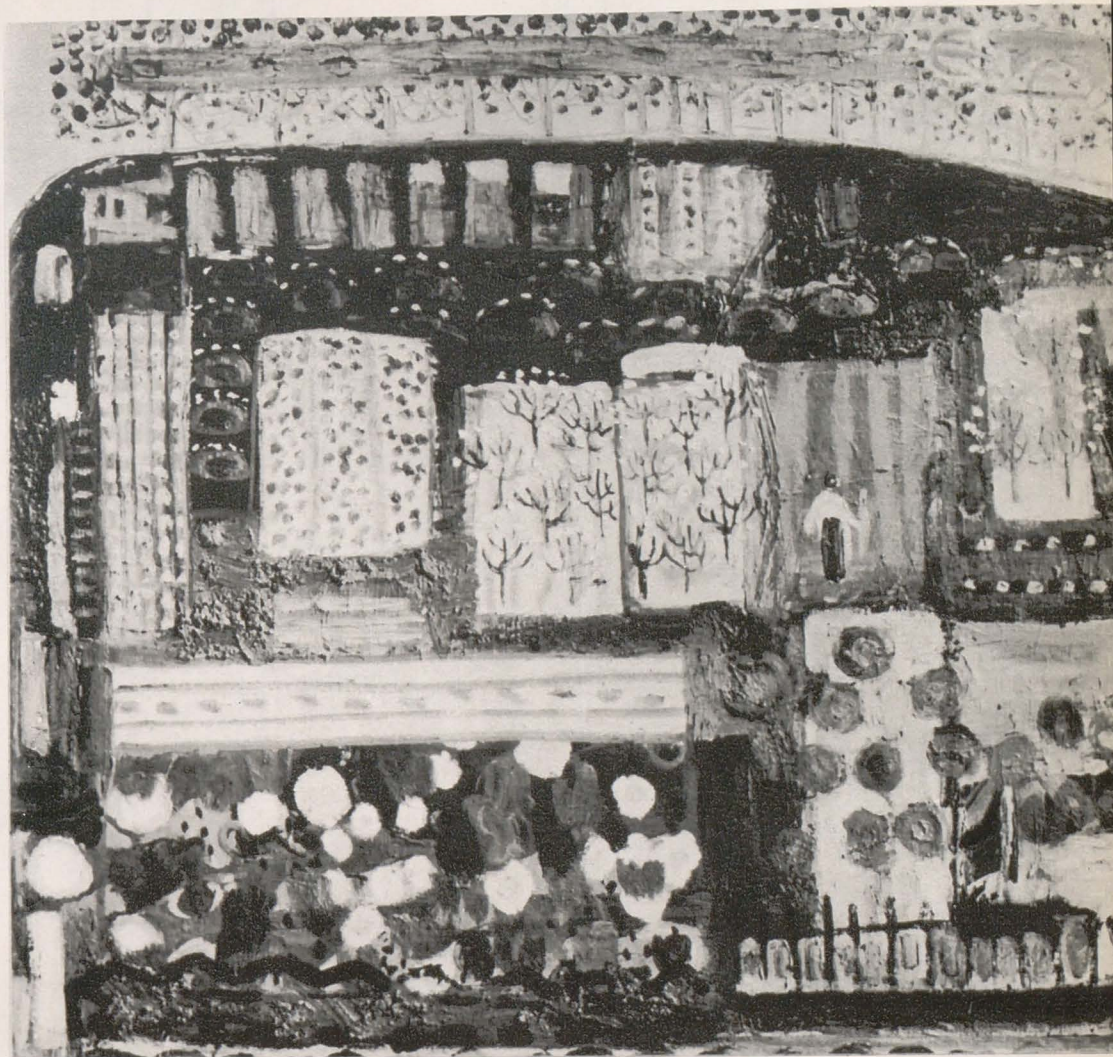
ne mindrim că avem — o școală națională de artă, trebuie s-o dovedim tocmai printr-o gândire artistică proprie, care să impună spiritualitatea națiunii noastre ca o voce distinctă și clară în conștiința lumii contemporane. Credem că școala românească de artă va fi capabilă să confere realismului un nou sens, așa cum socialismul, dând valorilor o nouă viață, a dat și vieții o nouă valoare.

Principalul câmp de afirmare figurativă a ideilor noastre esențiale și a atitudinii noastre față de viață îl constituie arta monumentală. Aici în primul rând, în programul de artă monumentală, menit să rezume gânduri mari și țeluri îndrăznețe, suflul puternic al epocii impune o nouă sinteză a formei, un nou limbaj, energic și amplu. Aici, în aceste structuri plastice noi, într-o sinteză contemporană a artelor, un limbaj de înaltă tensiune va conferi fizionomiei spirituale a României moderne o expresivitate convingătoare.

Într-un câmp larg de activitate, cu vaste perspective, artiștii ar putea avea un rol mult mai mare, dacă o parte a energiei n-ar fi cheltuită în gol, în experiențe sterile și esoterice. Creatorul de frumos ar putea și ar trebui să-și lege mai strâns activitatea de inepuizabila nevoie de frumos a omului; forțele artistice ale țării ar putea fi mai rațional utilizate, într-o producție socialmente folositoare — în arta decorativă, în executarea de prototipuri pentru diversele ramuri ale industriei ușoare, în publicitate. Frumosul trebuie să fie o prezență permanentă în viața noastră și cine altul decât artistul este chemat să ni-l dăruiască? Dacă privim atent, dezvoltarea civilizației contemporane imprimă un anumit curs producției artistice în direcția unei refaceri a unității utilului și frumosului. Și acest lucru să nu-l pierdem din vedere.

Fără doar și poate, năzuința plasticienilor de a înfăptui o artă nobilă, de mare puritate, își va găsi împlinirea în societatea noastră. Ea așteaptă de la artist ceea ce stă în puterea lui și este de datoria lui: așteaptă nu lucruri inutile frumoase, ci lucruri cuprinzător și activ frumoase.

Avem în fața noastră o pildă ilustră. Mă gândesc la Brâncuși. Cu forme simple, de la obârșia lucrurilor, Brâncuși a creat poemul superb al unui vast simbol. Creator de forme pure, dar încărcate de semnificație, el a dat sculpturii respirația senină a meditației, i-a dat sensul înalt al aspirației spre lumină. Este în opera lui o memorabilă lecție de artă pentru noi și pentru generațiile viitoare. Este lecția artistului care a spus despre propria sa operă: «Nu căutați aici formule obscure sau mistere. Eu vă dau bucurie curată».



OCTAVIAN VIȘAN: Peisaj înflorit — ulei

ALEXANDRU CIUCURENCU: Peisaj industrial — ulei







VECHI PICTURI MURALE ROMÂNEȘTI DIN TRANSILVANIA (I)

VASILE DRĂGUȚ

Biserica din Strei. Pictură din naos:
scenă de martiriu (detaliu)

Biserica din Strei

Biserica din Leșnic

Cu mult mai bogat și mai complex decît, îndeobște, s-a crezut, fondul existent de picturi medievale românești din Transilvania formează unul dintre cele mai dense capitole ale artei noastre vechi. Spinoasă dar pasionantă, dezlegarea acestor probleme promite o mai justă înțelegere a dinamicii relațiilor artistice existente între țările române și, totodată, contribuie la luminarea unor unghere încă întunecate din istoria poporului nostru.

Începuturile picturii murale românești din Transilvania se ascund în ceața grea a îndepărtatului Ev Mediu. Dispariția monumentelor, ca și lipsa mențiunilor documentare, face imposibilă, cel puțin deocamdată, reconstituirea primelor încercări ale românilor din spațiul intracarpatic de a folosi pictura murală pentru satisfacerea nevoilor lor artistice. Încă insuficient cercetate, în cetățile voievodale de la Biharea, Satu Mare, Horom, Cuvin, Orșova și de pe Someș nu au fost semnalate pînă acum resturile unor construcții mai importante, reședințe sau biserici, în care o decorație pictată să-și găsească locul. La acea vreme, în secolele X—XI, lăcașurile de cult ale populației românești se construiau desigur din lemn și, oricît de important era locul pe care imaginea pictată sau sculptată îl avea în lumea medievală, cînd pictura constituia «literatura analfabeților», în condițiile istorice date, este greu de imaginat existența unui decor pictat în modestele biserici de lemn transilvănene. Și, totuși, urmărirea existenței lor este deosebit de utilă pentru că, oricît de modeste, lăcașurile de cult contribuiau la întreținerea deprinderilor artistice asigurîndu-le astfel continuitatea dincolo de multele vitregii. Uimitoarea limpezime a formelor arhitectonice, cutezătorul zbor spre înălțimi, rafinamentul decorului sculptat, ca și inventivitatea celui pictat, împreună cu atîtea alte virtuți artistice ale bisericilor de lemn românești din Transilvania secolelor XVI—XVIII — pe care marele istoric de artă Josef Sztrykowski le considera printre cele mai strălucite realizări ale arhitecturii de lemn din întreaga

Biserica din Strei. Pictură din
altar: Sf. Petru (din Alexan-
dria?)

Biserica din Strei. Pictură din
altar: apostolii Matei și Toma

Biserica din Strei. Pictură din
naos: Sfânta Nedelia și
« Glykophilousa »



lume — nu s-ar putea explica fără o îndelungată, multiseclară experiență. Material perisabil, lemnul nu a îngăduit celor mai vechi monumente să dăinuiască peste secole, dar știrile documentare permit să se vorbească despre ele ca despre o realitate istorică vie, capabilă la vremea ei să tulbure chiar liniștea scaunului papal. Stimulând fantezia și îndrăzneala meșterilor populari, vechile așezăminte religioase au prilejuit și primele manifestări, la început spontane și fără program, de pictură populară. Este de presupus că cele mai vechi decorații pictate se vor fi redus inițial la simple bandouri ornamentale, la semne simbolice, rareori la reprezentări figurative. Decorul incizat pe pereții bisericii săpate în dealul Tibișirului de la Basarabi, Dobrogea (sec. IX), ar putea oferi o sugestie a unei analogii cu primele încercări de ornamentică interioară din bisericile românești transilvănene din aceeași vreme și din perioada imediat următoare.

După îndelungate și îndirjite eforturi, la începutul secolului XIII, întregul teritoriu intracarpatic căzuse sub puterea coroanei maghiare care fusese însă silită să-i recunoască un regim de autonomie, păstrând și instituția tradițională a voievodului. Odată cu creșterea autorității sale, marea feudalitate — nobilimea și biserica catolică — a început să exercite o presiune tot mai puternică asupra țăranilor liberi cu scopul de a-i aservi și a le acapara pământurile. Multe obștii țărănești cad pradă feudalității hrăpărețe, în timp ce altele, în special din zona de frontieră, reușesc pentru o vreme să-și păstreze vechile libertăți și chiar să dobândească anumite privilegii ca răsplătă pentru contribuția adusă în campaniile militare. Atestată documentar, participarea cnejilor și voievozilor români în diferitele campanii motivează întărirea pozițiilor sociale în a doua jumătate a secolului XIII, când sînt deseori citați alături de nobilii de alt neam.

Din această epocă se păstrează cele mai vechi biserici românești de zid din Transilvania, la Densuș, la Sîntă Mărie Orlea, la Gura Sada și la Strei, toate în regiunea Hunedoara, alături de care, cu siguranță, vor mai fi fost și altele, dispărute apoi, ca biserica din Peștiș, amintită într-un document din 1302. Modeste ca proporții, dar impresionante prin vigoarea formelor arhitectonice, prin sinceritatea și căldura expresiei, aceste monumente traduc ceva din încordarea acelor vremuri cînd, în condiții grele și cu mijloace puține, cnejii români încercau să facă evidentă statornicia lor năzuință spre o cît mai autoritară și deplină afirmare.

Înfățișarea vechilor ctitorii cneziale surprinde prin diversitatea soluțiilor constructive. În mod firesc, arhitectura acestor monumente reflectă complexitatea ambianței artistice a Transilvaniei de atunci în care se întîlneau influențele occidentale, romanico-gotice, transmise fie prin activitatea ordinelor călugărești catolice, fie prin atelierele itinerante venite din Germania de răsărit și din țările Europei de centru, cu influențele sferei de artă bizantină și sud-dunăreană.

Este de presupus că în acești ani tulburi, cînd documentele consemnează înmulțirea conflictelor dintre cnejii români și înalta feudalitate care urmărea să le știrbească drepturile, nu a fost posibilă și nici nu s-a încercat decorarea cu picturi murale a monumentelor de zid de curînd ridicate. O singură excepție: biserica din Sîntă Mărie Orlea (raionul Hațeg) al cărei decor pictat datează din primele decenii ale secolului.

Ctitorie a cnejilor din familia Cînde, construită către sfîrșitul secolului XIII, biserica din Sîntă Mărie Orlea este un exemplar al arhitecturii provinciale romanico-gotice, care se răspîndise în voievodatul Transilvaniei prin intermediul șantierelor cisterciene. Realizate în mai multe epoci, picturile care formează decorul interior al monumentului sînt alcătuite din trei straturi distincte. Celui ce intră în biserică, cu deosebire la ceasurile dimineților de vară, cînd interiorul este scăldat în lumină, atenția îi este atrasă de respirația amplă a picturilor din navă a căror armonie coloristică, reținută și sobră, se subordonează acordului fundamental dintre alb și o nuanță catifelată de roșu englez. Împărțind pereții în cîte trei registre, picturile navei sînt alcătuite din panouri vaste a căror distribuție urmează mai degrabă legile echilibrului compozițional decît pe cele ale iconografiei.

Un popas mai îndelungat în fața acestor picturi descoperă calități artistice de prim rang care justifică aprecierea că autorul lor a fost unul dintre maeștrii de seamă ai epocii — generozitatea viziunii, desăvîrșita noblețe a expresiilor și atitudinilor, surprinzătoarea libertate de interpretare a materialului iconografic constituind suficiente argumente pentru aceasta. Paleta — redusă la cîteva tonuri de roșu englez și brun, la alb, la verde și la puțin negru — nu a stînjenit nici un moment verva creatoare a pictorului care se revărsa cu deosebire în modul larg de organizare a compozițiilor, în ritmurile elegante ale mișcărilor, în suplețea desenului și în modelajul volumelor.





Compoziția care constituie cea mai frumoasă realizare din cadrul ansamblului de picturi din biserica hașegănană este *Înălțarea sfintei cruci*. În fața unei grotte, de o parte și de alta a unui mormint indicat sumar ca o criptă deschisă, împărateasa Elena și patriarhul Macarie al Ierusalimului susțin crucea pe care o ridică un slujitor. Patriarhul, a cărui figură impune prin severitate, este însoțit de un grup de călugări în rase sure care aproape că se confundă cu fundalul întunecat al scenei. Împărateasa, urmată de o curteancă și de o gardă numeroasă de ostași, se află chiar în centrul compoziției și către ea pare că s-a îndreptat întreaga atenție a artistului. Este îmbrăcată într-o lungă rochie roșie decorată cu perle dispuse în grupuri de câte trei, peste care poartă o mantie roșcată fără mineci, bordată cu roșu închis, bordura fiind împodobită cu șiruri de perle gemene. Capul îi este înfășurat într-un văl alb care cade pe umeri, deasupra fiind așezată coroana ornamentată cu perle. Figura este rotunjită cu feminitate, sfința fiind reprezentată tinăvă, cum nu putea să fie la data atribuită descoperirii crucii. Caligrafia simplă dar expresiv, grupul ostașilor de gardă — cu albe armuri, coifuri și scuturi specifice secolelor XIII—XIV — face un sugestiv pandant peisajului întunecat al grottei peste care se suprapune, și mai întunecată încă, silueta patriarhului Macarie în veșminte de schimnic.

Îmbinând cu suverană siguranță grațiosul și monumentalul, descindând în mod miraculos culorile și obținând doar din atingerea citorva strune vibrația multiplă și învâluitoare a unor calde armonii, autorul necunoscut al acestor picturi descindea dintr-o lume artistică elevată, complexă și contradictorie, ale cărei rosturi trebuiesc căutate înafara fruntariilor Transilvaniei de atunci.

Prin determinantele de ordin stilistic și iconografic, picturile naosului bisericii din Sânta Mărie Orlea sînt o mărturie a activității unui meșter format într-o ambianță artistică de tradiție bizantină particularizată prin experiențe iconografice originale și prin adaptarea la respirația înnoitoare a picturii italiene. Iconografic au putut fi stabilite numeroase și concludente legături cu unele monumente din regatul Serbiei, care în secolele XIII—XIV străbătea o perioadă de strălucită eflorescență artistică. Considerate în ansamblu, caracteristicile stilistice și iconografice ale picturilor din naosul bisericii din Sânta Mărie Orlea justifică ipoteza că meșterul lor anonim provenea din zona Dalmației sudice, acolo unde confluențele sirbo-italiene

au fost prin excelență lesnicioase și active. Aceleași caracteristici concură pentru datarea acestor picturi în primul sfert al secolului XIV, fiind, cu siguranță, cel mai vechi ansamblu de pictură ortodoxă din cîte s-au păstrat în întreaga țară.

Cu aspectul său rustic, imitînd stingaci dar expresiv silueta și plastica decorativă a bisericii din Sânta Mărie Orlea, biserica din Strei se clasează în rîndul monumentelor ridicate către sfîrșitul secolului al XIII-lea, epocă în care, în Transilvania, încă se mai înginau amintirile arhitecturii romanice cu inovațiile stilului gotic. Ca în atîtea alte cazuri, și acest monument a rămas vreme îndelungată fără o pictură interioară, decorația murală realizîndu-se — așa cum se va vedea — după o întîrziere de mai multe decenii, abia în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. În registrul superior al pereților altarului, într-un cadru de arcaturi care imită arcadele oarbe familiare în decorația absidelor romanice, se desfășoară o friză de apostoli care țin în mîini evangheliile sau atribute tradiționale. În naos pictura se păstrează doar pe latura de miazăzi. În dreapta arcului triumfal, deasupra unei frîde, se vede o figură de sfințit. Pe perețele sudic sînt mai multe fragmente care vădesc maniere diferite, un detaliu dintr-o scenă cu multe personaje, baia unui prunc, sfințul Nicolae între Maria și Isus, apoi în picioare, un arhanghel, Isus binecuvîntînd, sfința Duminecă, Maria cu pruncul și o altă sfințit.

Spre deosebire de picturile din altar, unde desenul are un rol hotărîtor, la picturile din navă precumpănitoare este preocuparea pentru modelaj prin modulari de saturație a culorii, volumele sînt mai ferme, expresiile mai nuanțate, ornamentația veșmintelor mai bogată și mai variată. În timp ce la picturile din altar amintirile picturii romanice și tradiția caligrafică sînt încă prevalente în textura expresiei plastice, picturile din navă vădesc prezența unui artist mai receptiv la inovațiile picturii italiene trecenliste de influență sienneză, în forma în care aceste inovații au avut la un moment dat — în a doua jumătate a secolului al XIV-lea — o largă răspîndire, din Tirol pînă în Boemia și Slovacia. Fecioara cu pruncul este o grațioasă mlădiță a stilului trecentist de nord, deși iconografic ea aparține tradiției bizantine, fiind o interpretare a « Glykophilousei », în fond o scenă de tandrețe infantilă, copilul fiind reprezentat cu obrazul strîns lipit de acela al mamei.



Biserica din Sintă Mărie Orlea. Pictură din naos: «Înălțarea crucii» (detaliu)



Biserica din Ribița. Pictură din naos: tabloul votiv cu cneji Vladislav și Miclăuș (detaliu)



Biserica din Leșnic. Pictură din naos: « Judecata de apoi » (detaliu)

Biserica din Leșnic. Pictură din naos: « Judecata de apoi » (detaliu)

Biserica din Ribîța. Pictură din altar: arhanghel



Aparținând unui cadru stilistic și iconografic bogat reprezentat în ambianța artistică din țările central europene, picturile altarului bisericii din Strei ilustrează un anume moment din evoluția picturii medievale provinciale, când pe fondul devenit tradițional al picturilor romanice se suprapuneau deopotrivă unele inovații ale « goticului internațional » ca și vagi ecouri din pictura trecentistă nord-italiană.

Personajul îngenuchiat în atitudine de rugă pe peretele sudic al altarului, în registrul inferior, ascuns după ușa diaconească, nu este altul decât autorul picturilor din această parte a bisericii, care a ținut astfel să-și sublinieze prezența. Îmbrăcat într-un costum tipic de țirgoveț din secolul al XIV-lea — în așa numita « chape », o haină strîmtă și lungă, încheiată în nasturi, prevăzută cu o glugă care acoperă gîtul și capul, lăsînd liberă doar fața — meșterul a adăugat autoportretului o inscripție care conținea numele său (cu probabilitate Grozie) și precizarea că a pictat biserica.

Realizate într-o epocă în care centrele locale de pictură nu dobîndiseră o fizionomie proprie, cînd nici Țara Românească, nici Moldova nu puteau oferi încă posibilitatea unor rodnice schimburi artistice, așa cum se va întîmpla doar cîteva decenii mai tîrziu, picturile bisericii din Strei sînt, așadar, expresia acelei epoci în care cnejii români din Transilvania mai erau obligați să facă apel la meșteri străini pentru satisfacerea nevoilor lor artistice.

Către sfîrșitul secolului al XIV-lea efectul legăturilor artistice cu țările românești de sine stătătoare nu a întîrziat să se facă simțit în pictura ctitoriilor cneziale transilvănene. Sub semnul acestor legături, pictura românească din Transilvania, pînă atunci îndatorată meșterilor peregrini, uneori de eclectică formație occidentală — cum se întîmplase la Strei — s-a orientat spre formele artistice de tradiție bizantină care găseau în Muntenia o nouă și originală dezvoltare. Altoirea elementelor stilistice și iconografice bizantine în fondul, devenit oarecum tradițional, de influență occidentală a prilejuit realizarea unei insolite sinteze, determinante fiind în ultimă

instanță caracterul rustic, prospețimea naivă a exprimării, calități lesne explicabile dacă se ține seama de mediul sătesc în mijlocul căruia aveau loc amintitele confluente artistice.

În această perioadă, care ar putea fi situată în ultimul sfert al secolului XIV și primul sfert al secolului XV, are loc constituirea unor adevărate centre de zugrăvi locale, prin activitatea cărora se asigură decorarea numeroaselor biserici ctitorite de cnejii transilvăneni. Dispariția monumentelor din Banat, Maramureș, din Țara Oltului, nu îngăduie conturarea întregului fenomen al dezvoltării picturii murale în Transilvania de atunci, în schimb picturile păstrate în Țara Hațegului, în Zărand, pe Mureș și în depresiunea Beiușului fac posibilă o destul de substanțială evocare a acelei epoci îndepărtate cînd, cu mijloace modeste, se cristaliza una dintre cele mai vechi sinteze de artă românească.

Primul monument care vine să ilustreze această epocă pare să fie biserica din Leșnic (raionul Deva), ctitoria cneazului Dobre «Românul», către anul 1400.

Scenele au aici dimensiuni relativ mari, doar cîteva sînt suficiente ca să acopere un întreg perete, dispoziția compozițională a imaginilor este simplă și clară, desenul, redus la esențial, are o scriere largă și apăsată, culorile sînt așezate în tente plate, fără strălucire, gama cromatică fiind cu deosebire restrînsă. Pe fondul gri-neutru al suportului — care are aspectul și rezistența unui ciment — se compun, în suprafețe echilibrate, zonele de gri-verzui, gri-bleu, roșu-englaz, sienna naturală, galben și alb, chenarele fiind trase cu sienna roșcată.

Definitorie pentru aceste picturi este structura stilistică deosebit de complexă, rezultată din confluența unor elemente specifice picturii románico-gotice transilvănene cu elemente de origine bizantină, totul implantat într-o viziune artistică vie și originală. Din întîlnirea, într-un mediu artistic periferic, a unor elemente de tradiție bizantină cu elemente de tradiție románico-gotică a rezultat arta zugravului de la Leșnic, artă în care se recunosc și unele accente cu totul personale. Abraham cu sufletul celui drept adăpostit la sîn, singura figură care s-a păstrat din grupul celor trei patriarhi reprezentați în grădina raiului, are aerul rustic al unui unchiaș sfătos poposit într-o livadă cu pomi încărcăți, pentru a spune povești nepotului așezat pe genunchi și strîns la piept cu liniștită dragoste. Farmecul de basm și limpezimea decantată a acestei scene par desprins din lumea satului românesc în care formele artistice au vădit dintotdeauna o preferință deosebită pentru echilibrul compozițional, pentru puritatea acordurilor, pentru căldura potolită a sentimentelor. Pe peretele sudic, deci în

partea dreaptă a scaunului de judecată, sînt înfățișați doi ostași, primul ducînd pe umăr trupul neînsușit al unui oștean căzut în război — avînd o săgeată înfiptă în piept — cel de al doilea ducînd, tot pe umăr, un țap. O inscripție pictată deasupra întregii scene glăsuiește astfel: « O fratele meu, cît de mult am suferit în țară străină pentru păcatele mele ».

Această imagine este desigur o evocare a jertfelor de sînge plătite de Dobre « Românu » în luptele cu turcii, lupte în care au căzut rude apropiate, poate un fiu, poate un frate, ucis de săgeată pe meleaguri străine. Imaginea de la Leșnic, a ostașului căzut în bătlie, constituie, cel puțin deocamdată, singurul caz cunoscut, cînd luptele de apărare împotriva turcilor găsesc o asemenea ilustrare în contextul iconografiei bisericești medievale. Comparabilă, ca sens ideologic, cu *Cavalcada sfinților taxiari* din biserica Sfînta cruce, ctitorită de Ștefan cel Mare la Pătrăuți (1487), sau cu *Asediul Constantinopolului* zugrăvit la exteriorul mai multor biserici moldovenești din vremea lui Petru Rareș, imaginea de la Leșnic, a ostașului căzut pentru apărarea pămîntului patriei, avea valoarea unui îndemn la luptă împotriva turcilor care, în repetate rînduri, pustiiseră Transilvania, ducînd zeci de mii de oameni în robie.

Recunoaștem aici afirmarea unui **puternic simț al prezentului istoric** care, forțînd canoanele iconografiei tradiționale, oferă o ilustrare emoționantă a vieții pămîntene, reală și plină de zbucium.

Tot unor zugravi locali li se datoresc zugrăvelile care, fragmentate, împodobesc biserica din Crișcior (raionul Brad).

Din nefericire, din vechiul decor original pînă la noi a ajuns foarte puțin. Atenția este atrasă în primul rînd de tabloul votiv. Aici, identificați prin inscripțiile cu caractere chirilice, sînt înfățișați voievodul ctitor Bălea, cu soția sa Vișa. Aproape monocrom, întregul ansamblu fiind dominat de albul grizat al fondului, întreaga frumusețe a acestui tablou votiv se sprijină pe calitatea nobilă și expresivă a desenului. Trăsături sigure, estompe de vreme, însușesc expresia plină de distincție a ctitorului Bălea, a cărui figură cu un oval perfect este încadrată de părul bogat, tuns cu grijă, și de barba mică în care se pierd mustățile subțiri. Nasul drept și prelung, ochii migdalați, sprincenele groase îmbinate, gura frumos conturată, toate detaliile figurii concură la determinarea unui portret de o remarcabilă finețe. Costumul este cel al unui nobil din secolul XIV, cu tunica pe șold, cu spada împodobită, la plăsele și teacă, de pietre scumpe. Liniile largi, șerpuitoare ale costumului contribuie la impresia de eleganță pe care o dau în primul rînd proporțiile generale ale figurii. Artistul a alungit trupurile, fără să le deformeze, obținînd, dimpotrivă, un efect de monumentalitate și grație în același timp. Figura Vișei e stricată de lovitură. Din costumul ei se reține vâlul alb, care îi înfășură capul și umerii, amintind de portul popular al femeilor din satele de munte. Este un element de observație realistă care validează și veridicitatea costumului purtat de Bălea, costum care ne permite să reconstituim, fie și parțial, situația socială a acestui voievod de țară înnoibilat.

Activitatea ctitoricească a cnezilor hunedoreni de la începutul secolului XV a lăsat o mărturie deosebit de prețioasă într-o mică și ciudată biserică din satul Strei-Sîngeorgiu (raionul Hațeg). Aici, pe peretele răsăritean al turnului clopotniță care, în mod excepțional, a fost integrat navei în partea de vest, se păstrează un tablou votiv însoțit de cea mai veche pisanie din cîte se cunosc pînă acum în întreaga artă românească medievală, datînd din anul 1409.

Tabloul votiv înfățișează familia ctitorilor: în centru cnezul Cîndreș și soția sa Nistora susțin modelul ctitoriei lor, de o parte și de alta sînt zugrăviți jupin Lațco, fratele lui Cîndreș și Vlaicu, fiul aceluiași. Repictat fiind în secolul XVIII, cînd întregul interior al bisericii a fost acoperit cu zugrăveli noi, în starea de azi tabloul votiv nu îngăduie o discuție asupra detaliilor de execuție, fiind evidente chiar unele modificări ale veșmintelor (în special costumele bărbătești și portul sabiei curbate). Mai concludent, costumul jupiniței Nistora, asemănător cu cel al Vișei de la Crișcior, ne introduce încă o dată în lumea cnejilor români de la începutul secolului al XV-lea, a căror viață nu era prea mult diferențiată de aceea a țăranilor din mijlocul cărora se ridicaseră de puțină vreme. Costumul Nistorei, alb, cu cusături verzi și roșii, cu catrință și briu, cu maramă care acoperă capul și umerii, reproduce în esență portul țăranilor de la munte, așa cum s-a păstrat pînă în zilele noastre.

Asemănătoare întru totul cu ctitoriile de sat transilvănene anterior citate, biserica din Ribîța nu reușește să rețină atenția trecătorului, tencuielile dînd impresia că ar fi vorba despre un monument oarecare. Dintre fragmentele de pictură păstrate, privirea este atrasă și aici de tabloul votiv care decorează o parte din peretele sudic al navei. Pe un fond ocru, amintind procesiunile de donatori, așa cum vor apărea în pictura moldovenească a

secolului al XVI-lea, tabloul votiv înfățișează pe « ctitorul jupan Vladislav și fratele său Miclăuș » prezentînd biserica sfîntului Nicolae.

Văzută din trei sferturi, figura prelungă, cu frunte înaltă, a ctitorului este încadrată de un păr bogat și de barbă brună ușor ascuțită. Trăsăturile regulate ale feței, nasul drept, ochii expresivi dominați de sprîncene bine desenate îi dau un aer de noblețe care amintește de Bălea, ctitorul de la Crișcior. Vladislav este îmbrăcat într-o lungă mantie verde închis, ale cărei mînci se strîng în manșete bogat decorate. Faldurile cad drepte, prea drepte chiar, accentuînd nota de sobrietate a acestui personaj impozant.

Deasupra ctitorilor, inscripția lămurește că biserica și zugrăvelile sînt din anul « 6925 (1417) în luna lui iulie 15 ».

Alături de monumentele prezentate pînă aici, din această fază de tranziție artistică a confluențelor occidentale și orientale se mai păstrează — la Peșteana (raionul Hațeg), la Remetea, la Sîntă Mărie Orlea, în altar etc. și alte fragmente de pictură murală care, oricît de modeste, vin să întregască peisajul artistic al Transilvaniei românești la începutul secolului XIV.

Cercetărilor viitoare le este menit să lărgască și mai mult cadrul cunoștințelor noastre privind activitatea artistică din « Țara Plaiurilor » de vie și statornică prezență românească în pofida adversităților istorice de tot soiul. Oricum, chiar și în stadiul actual de informare, pot fi trase o serie de concluzii care conturează profilul artistic al acelei epoci de revirement corespunzătoare ultimelor decenii ale secolului XIV și primelor decenii ale secolului următor — vreme în care ascendența cnezatelor românești se înscrie pe fondul de devotament și vitejie în lupta împotriva cötropitorilor otomani și tătari. Încercînd o delimitare a principalelor caracteristici de ordin stilistic și iconografic, vom sublinia, în primul rînd, nuanța rusticizantă, ancorarea în tradițiile locale. Faptul apare evident mai ales în tablourile votive care tălmăcesc atît de expresiv modul de viață, portul și simțirea ctitorilor-cneji de țară, încă direct legați de lumea satelor din mijlocul cărora se înălșaseră.

Pe plan stilistic, trebuie precizat faptul că infuzia romanico-gotică — evidentă la ansamblul de picturi murale ale bisericii din Strei — a fost un fenomen de scurtă durată. Sub semnul legăturilor artistice tot mai strînse care se statornicesc din a doua jumătate a secolului al XIV-lea cu țărilor române surori, de curînd constituite ca state independente, se poate urmări o rapidă descătușare a vechii picturi românești din Transilvania de influențele occidentale — atît iconografice cît și stilistice — încît, doar cîteva decenii mai tîrziu, pot fi semnalate monumente în care se cristalizează o atitudine artistică originală, în cadrul căreia sînt fructificate atît tradițiile artei bizantine, trecute prin filiere muntenești ori moldovenești, cît și propriile tradiții.

Monumentele decorate în această vreme: Crișcior, Peșteana, Leșnic, Ribîța, Remetea, Șeghiște sînt definitorii pentru faza de trecere spre o pictură ortodoxă — ca modalitate stilistică — fiecare în parte individualizîndu-se prin îmbinarea de elemente occidentale și orientale într-o sinteză originală și expresivă care poate fi numită pe drept cuvînt prima sinteză întrutotul proprie artei vechi românești.

Picturii acestei perioade îi sînt specifice imaginile tratate în prim plan, fără nici o indicație de adîncime și fără nici un fel de elemente de decor; desenul are un pronunțat caracter grafic, conturînd larg și apăsător forme simple, cu vagi sugestii de volum; cromatică este redusă ca întindere, paleta fiind dominată de culorile teroase. Așezate plat, fără o preocupare evidentă pentru modelaj, culorile păstrează un caracter decorativ, suprafețele pictate sînt însușite în primul rînd de arabescul viguros al desenului. Compozițiile sînt organizate simplu și clar, cu minimum posibil de personaje, în panouri mari, despărțite prin chenare înguste, dar intens colorate.

Dacă la unele monumente mai pot fi întîlnite teme iconografice specifice fazei anterioare, de exemplu cötorgiul de apostoli în altar (Șeghiște, Remetea, Sîntă Mărie Orlea), la altele apar teme specifice iconografiei ortodoxe a epocii, ca reprezentarea lui Isus prunc în patenă, între arhangheli, și a ierarhilor (Ribîța). Și, dincolo de faptul că în această epocă mai pot fi întîlnite picturi murale care vădesc, prin elementele stilistice, prezența unor meșteri străini (picturile din altarul bisericii din Remetea sau picturile din pronaosul bisericii din Sîntă Mărie Orlea), definitoriu este acum aportul meșterilor locali. Hrăniți din tradiții, receptivi la înnoiri, acești meșteri de țară au știut să facă sensibile aspirațiile mediului românesc din care descindeau, să evoce ținuta fizică și morală a cnezilor transilvăneni care purtau veșminte amintind uneori de cele țărenești, care știau să lupte eroic împotriva dușmanilor și, totodată, să se încline cu demnitate în fața morții.

Caracteristicile enumerate motivează considerarea acestei epoci artistice printre cele mai reprezentative din întreaga istorie a artei vechi românești.

Ca și alți mari novatori care s-au eliberat de obsesia artei premergătorilor, Moore se întoarce la natură, pentru a căuta resursele reinnoirii limbajului plastic. Pentru Moore izvorul inspirației plastice îl constituie însă acele forme care scapă simțului comun. El vede modul în care forțele naturii acționează asupra pietrei, prundișurile netezite de apele mărilor, purtate de valuri care indică «tratarea prin frecare a rocilor și principiile asimetriei», trunchiurile de copaci care demonstrează «principiile creșterii și forței încheieturilor, cu o ușoară mișcare de răsucire în sus», scoicile cu «forma dură și concavă dată de natură» și cu «o singură fațetă de o perfectă desăvîrșire» și mai ales oasele cu «o minunată forță structurală și o mare tensiune a volumelor, o trecere subtilă de la o formă în alta și o mare varietate în secțiune».

Moore tinde către o pătrundere în realitate fără reproducerea aparenței exterioare imediate. Apelînd la vocabularul formelor naturale și în special la formele organice, el caută principiul funcționalității care guvernează aceste forme: eficiența maximă cu economia maximă a materiei.

Impulsul către limbajul formelor l-a primit de la «originala și perfectă» sculptură mexicană. A descoperit în această artă «o forță telurică fără pierderea sensibilității, varietatea și rodnicia uimitoare a invenției formelor și respectarea concepției tridimensionale». În acest moment, imaginea clasică a omului, idealul realist al frumuseții fizice din arta greacă i-au apărut ca o «digresiune». După cum mărturisește Moore, scopul artei sale nu este frumosul în sensul artei grecești târzii sau artei Renașterii, ci puterea de expresie: «Între frumusețea expresiei și forța expresiei există o diferență de funcțiune. Prima place simțurilor, a doua are o vitalitate spirituală, care pentru mine este mai emoționantă și mai profundă decât plăcerea simțurilor».

Formele create de Moore nu fac totuși parte din limbajul secret și cifrat al unora din curentele contemporane, care au fost însoțite de o imensă literatură. Astfel, sfera mare a sinului la torsul feminin evocă «ideea fertilității și maturității» germinative. Capetele oaselor și formele articulațiilor de diverse tipuri sau liniile de tensiune din care se încheagă formele unui os, sugerate în lucrările *Încețare* ori *Triplu drum*, au o indiscutabilă rezonanță afectivă.

«Corpul uman mă interesează în cea mai mare măsură», spune Moore, dar de o egală importanță este și «elementul psihologic uman», care dă «un sens mai deplin, mai profund» operei. Voind să vorbească direct sufletului, Moore s-a încumetat să reprezinte însăși inima pulsîndă a omului, revenind neîncetat la teme cu semnificație umană: tainica legătură a mamei cu copilul, unitatea familiei, fecunditatea și forța de zămislire a corpului feminin, forța și combativitatea bărbătească, demnitatea și statornicia morală a omului.

Elementele psihologice sînt exprimate îndeosebi prin formele umane la scara dimensiunilor și proporțiilor monumentale. Fără a fi prea mare, omul lui Moore este grandios, cu accentuarea staticului și absența reprezentării mișcării, considerată ca neesențială și exterioară plasticeii.

Respectînd una din legile fundamentale ale sculpturii, stabilitatea deplină a masei materiale, Moore creează o puternică tensiune interioară a formelor și volumelor de diferite mărimi și secțiuni. Forma umană, pierzînd dispoziția simetrică a existenței sale statice, se transformă în ritm asimetric născut din reacțiile vitale în conflictul cu mediul. Exteriorul și interiorul formelor alternează ca o undă lichidă, anatomia se transformă în traectorii ale forțelor în luptă cu gravitația, iar blocul inert capătă o puternică încordare de energii interioare, cu un intens efect dramatic. *Figura culcată*, amplasată în fața palatului UNESCO și mai ales *Figura culcată* (bronz), dau naștere unei împletiri consonante și armonice de forme, care amintesc construcțiile muzicale contrapunctice.

Sculptura sa nu este făcută pentru a fi pipăită, sau vizionată într-un «templu al artei». Contradicțiile în modul de tratare a detaliilor anatomice, discordanța între membrele și capetele *Regelui și reginei*, depreziunile sau proeminențele neașteptate și surprinzătoare ale torsurilor se aplanează în ambianța naturală căreia îi sînt destinate sculpturile sale. Acolo se manifestă întreaga putere a caracterului lor tridimensional, energia golurilor, a plinurilor și a găurilor «inductoare de forme». În mediul peisajului, lucrările au o forță și o prezență care se încorporează și se opune în același timp naturii.

Opera lui Moore impune o adecvare a aprecierii estetice la funcțiunea propusă de artist: intensitatea expresiei.

De la Brâncuși, Moore a învățat să curețe forma de «excrescențe» și să devină «mai conștient de formă». Concentrarea asupra unor planuri foarte simple, directe, aduse «la un grad aproape prea prețios» de poleire nu satisface însă temperamentul și viziunea sa. El recunoaște importanța istorică a operei lui Brâncuși în dezvoltarea sculpturii contemporane și în propria-i evoluție, dar ajunge la o viziune diferită. La el forma simplă, «esențială», se transformă în «combinația unor suprafețe de diverse dimensiuni, secțiuni și direcții, într-o singură unitate organică». Această formă este actualizarea unor tensiuni și interacțiuni de forțe, care dezintegrează structura realului și deformează vizibilul. Prin îndepărtarea de la principiul clarității și simplității formei și prin accentuarea expresivității, opera lui Moore se apropie de tradiția formală a manierismului, care în arta contemporană adaugă moștenirii lui Michelangelo influențele sculpturii primitive și exotice. Sentimentul liniștii clasice, al seninătății și armoniei face loc unui zbucium al formelor. Spre deosebire de sculptura lui Brâncuși, «făcută să dea bucurie oamenilor, ușor de apropiat și de trăit lângă ea», sculptura lui Moore, care poartă semnele unui conflict, adesea tragic, transmite un sentiment de neliniște. În grandoarea și simplitatea venite pe calea influențelor primitive străbate totuși ceva din naturalismul artei epocilor numite de el «decadente».

Uimitorul amestec de elemente ale anatomiei realiste, cu deformația, invenția și transfigurarea formelor, împletirea de rațional și irațional, de uman și inuman, din opera sa, reflectă o atitudine față de viață, un climat sufletesc — care nu sînt numai ale sculptorului, ci și ale societății de care este legată experiența lui artistică. Strania teroare stîrnită de unele din sculpturile lui Moore își află sursa în conștiința unei lumi care trăiește sub imperiul temerii. Printre manifestările care reprezintă «dovezi ale anxietății în arta modernă» a Occidentului, sculptura lui Moore este în același timp mărturia unei forțe creatoare de o mare vitalitate și putere expresivă.

VITALITATE ȘI EXPRESIE ÎN PLASTICA LUI HENRY MOORE

Prof. Dr. GH. GHÎȚESCU

HENRY MOORE



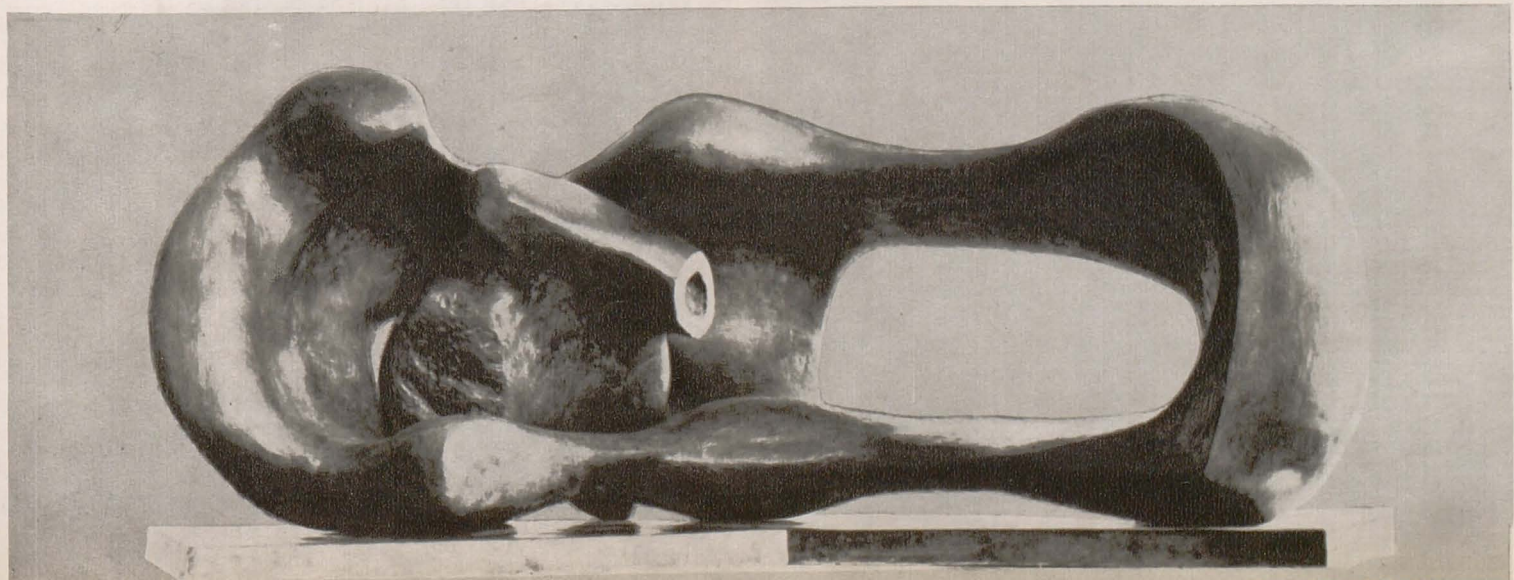


HENRY MOORE: Două figuri așezate, 1952—1953 — bronz

HENRY MOORE: Figură culcată (machetă pentru clădirea UNESCO din Paris), 1957 — bronz

HENRY MOORE: Figură culcată (II) (două piese), 1960 — bronz (detaliu)

HENRY MOORE: Mamă cu copil, 1960—1961 — bronz



HENRY MOORE: Fată cu miinile împreunate, 1930 — alabastru de Cumberland

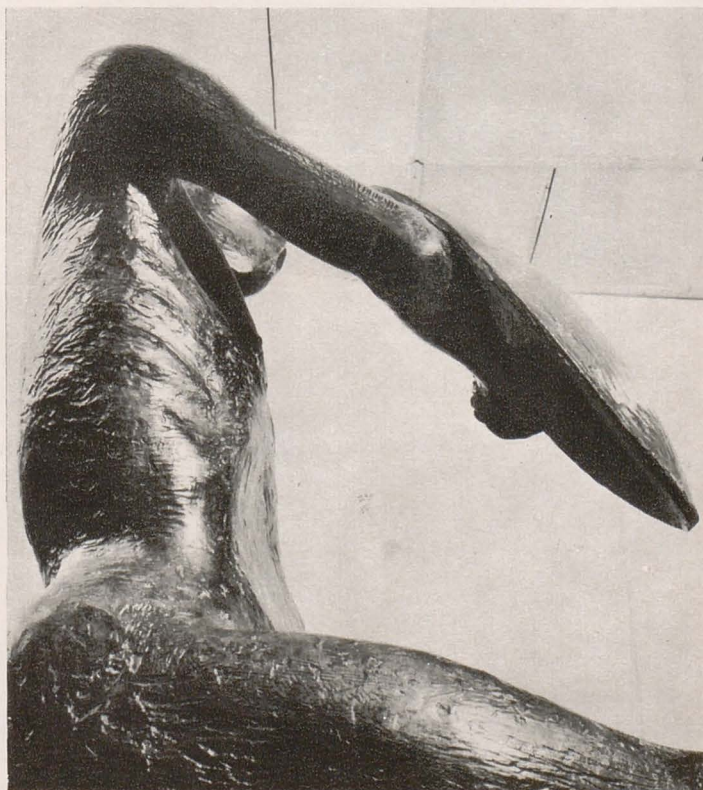
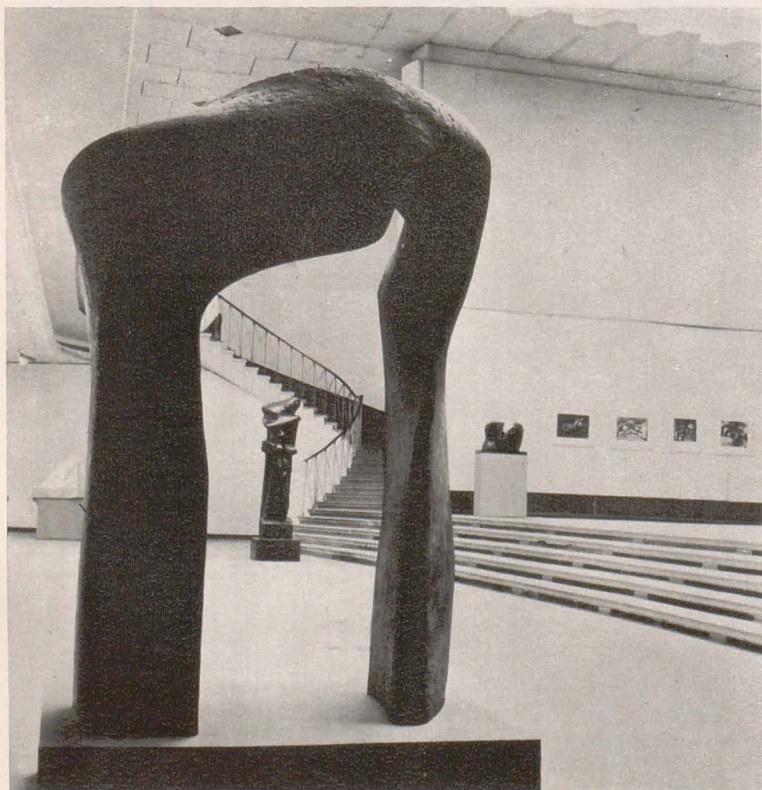
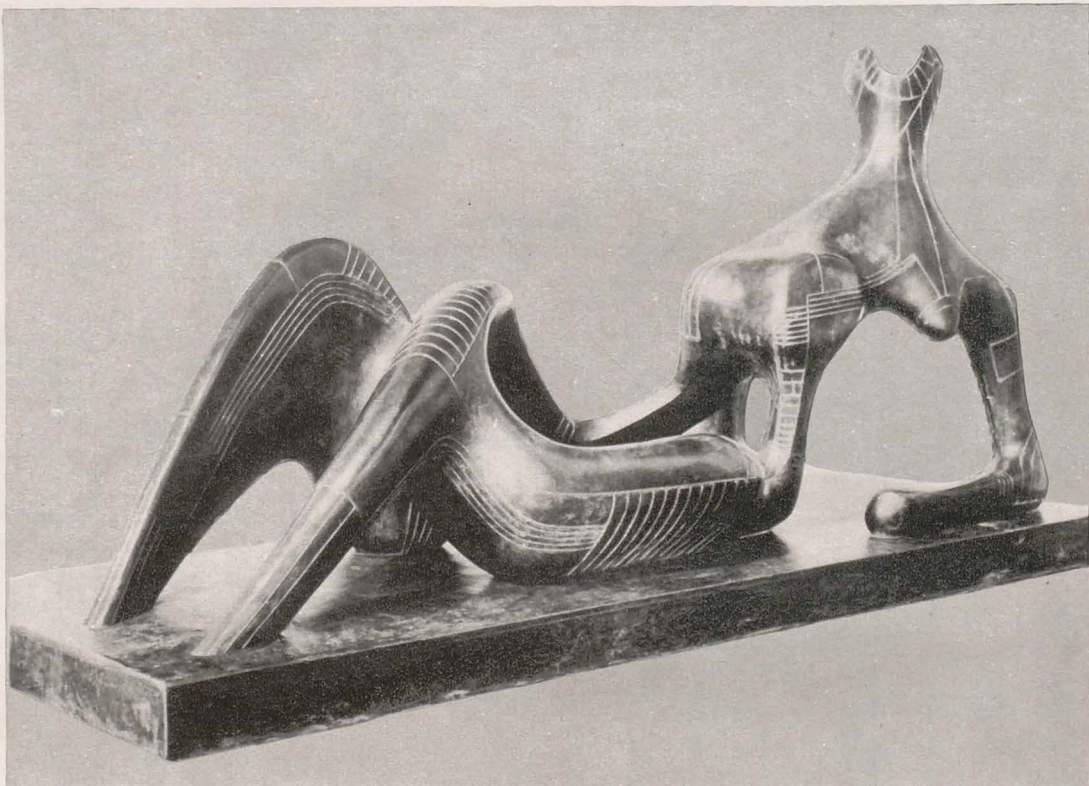
HENRY MOORE: Figură culcată, 1951 — bronz

Aspect din expoziția sculptorului Henry Moore deschisă la București

HENRY MOORE: Luptător cu scut, 1953—1954 — bronz (detaliu)

De la Gotic, sculptura europeană fusese năpădită de mușchi, de bălării și de tot soiul de excrescențe care îi ascundeau complet forma. A fost misiunea specială a lui Brâncuși de a înlătura această proliferare și de a făuri forme directe, de a păstra sculpturii sale un tipar așa-zis cilindratic, de a rafina și netezi forma individuală aproape pînă la prețiozitate. Opera lui Brâncuși, pe lîngă valoarea-i individuală, are o importanță istorică în evoluția sculpturii contemporane.

HENRY MOORE despre BRÂNCUȘI



DIMENSIUNILE INFINITE ALE ARTEI

Dr. HORIA TĂNĂSESCU

profesor de psihologia artei
la Universitatea din Ciudad de Mexico

PREJUDECĂȚI CLASICE PRIVIND SCULPTURA

Împotriva afirmațiilor curente, opera de artă statuară nu este o construcție exclusiv spațială. Împărțirea artelor în « spațiale » și « temporale », sau în « acustice », « vizuale » și așa mai departe, este nu numai superficială, ci și contrarie înțelegerii corecte a fenomenului estetic.

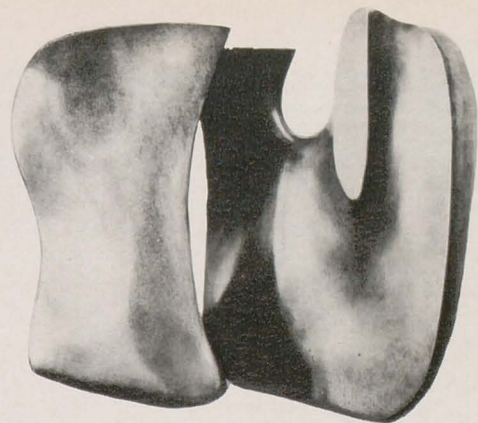
Ca orice structură vie și vitală, opera sculpturală dusă la capăt este un mod de coexistență a spațiului cu timpul, un « continuu » spațio-temporal, o istorie a năzuințelor materiei către formă, o « devenire » interioară sau un proces necantificabil, de transfigurare. Pe de altă parte, orice definiție de tip didacticist și clasificator traduce realitatea pe care pretinde să o cunoască într-o simplă tramă logică de abstracții și simboluri generalizatoare. Forma vie degenerază, prin aceste definiții, până la nivelul de formulă, și structura, pierzându-și și caracterul istoric, istoricitatea, se transformă în simplă schemă statică, exterioară. Fără îndoială, oricine-și poate da seama că în opera de artă elementele figurative nu sînt simple « prezențe », obiecte existente « aici și acum », ci ne revelează fiecare în parte sensul unei istorii, adică ne spun de unde vine și spre ce se îndreaptă opera.

În pluridimensionalitatea ei, opera sculpturală interesează întregul ființei noastre; este totodată dinamică și statică, vizuală și tactilă, pozițional-spațială și temporală, ritmică și mnemică. Cîtă vreme în privitorul artei mai rămîne ceva neangajat în procesul receptării estetice, nu poate fi vorba de un contact real cu opera. Și, mai mult; cu toate că marea majoritate a publicului consideră vizitarea unei expoziții, sau audierea unui concert, ca pe niște activități oarecare, în șirul celorlalte activități adiacente ale istoriei noastre personale, totuși, în realitate opera de artă este o adevărată modelatoare a personalității spectatorului, care în actul receptării estetice se transformă, în dialog cu opera, în cadrul unui proces care-i implică pe amîndoi, ca pe elementele unei structuri unitare.

Ștînd astfel lucrurile, trebuie asvîrlită ideea « exteriorității » sculpturii. Omul fără înțelegere artistică inventariază, pe dinafară privite, suprafețele operei, și se mulțumește să constate că există « planuri » și « volume », puse într-o succesiune mai acceptabilă ori mai puțin nimerită. Dar sculptura este dotată cu capacitatea de a ne deveni fapt lăuntric, ceea ce ni se va revela cu cel puțin tot atîta evidență, ca și calitățile ei epidermice. Numai operele neizbutite nu presupun nici un fel de interioritate. Din punctul acesta de vedere trebuie să ținem seama de faptul că o operă de sculptură finită mărturisește o sensibilitate similară celei a ființelor vii... Uneori această « sensibilitate » merge pînă la intoleranță, și se manifestă într-o vastă arie spațială, jurîmprejurul operei, ca și cum lăuntru ei ar presimți apropierea nedorite ori neconvenabile, ca și cum ar reacționa împotriva oricărei imixtiuni eterogene, venite din afară... Operele proaste, în schimb, nu reacționează în nici un fel la apropierea elementelor eterogene, și prezintă pe suprafața lor părți « inerte », zone moarte, ca și cum ar fi vorba de obiecte neînsuflețite, de simple roci insensibile.

Este greșit să considerăm că opera sculpturală nu ocupă decît un loc în spațiu: în realitate, ea devine întreg spațiul, invadează ambianța, o asimilează și o modifică, iradiază ritmuri, ce au impuls de dilatație cosmică, își creează un mediu, o ambianță virtuală, prin raport cu care se definește, împreună cu care se compune, se constituie ca operă de artă.

Mult discutată și adesea prost pusă problemă a funcționalismului artelor se clarifică în lumina acestor observații: sculptura unui mural poate « crea » un edificiu, și un edificiu, care rareori e și o operă de artă arhitecturală, poate « ucide » lucrările de artă, sculpturi sau



HENRY MOORE: Muchie de cuțit (două piese), 1962 — bronz

picturi murale, pe care are pretenția de a le « integra ». În același chip în care o anume sală de concerte sau un anume public, prin simpla lor prezență, pot distruge o operă dramatică ori muzicală, în timp ce prin simpla prezență a unei personalități puternice, cel mai comun mediu ambiant se poate vedea înnoibilat... putem înțelege că o pictură, o sculptură sau o structură muzicală vor reacționa cu precizia ființelor vii, ceea ce ne va face să ne apropiem de ele cu aceleași precauții și cu aceleași sfii, destinate celor îndrăgiți.

RECREÎND OPERA LUI MOORE

Înarmați cu aceste principii am privit operele lui Henry Moore. Emoția noastră a fost, în felul acesta, intensă. Experiența, limpede, lucidă și de natură a ne rămîne bun cîștigat. Am simțit în momente repetate cum se « recrează » prin noi opera lui Moore, și am încercat chiar nevoia de a desena, dînd tîrcoale sculpturilor și privindu-le din cel mai mare număr posibil de unghiuri. Este, poate, cea mai sigură metodă, pentru un privitor, de a-și da seama ce diferență uriașă este între aparența fotografică a unei suprafețe sau a unei forme, și intuirea vie a însuși procesului creării lor.

Într-adevăr, două forme « identice » apar ca fiind complet diferite, dacă una din ele a fost realizată prin mișcări ascendente și cealaltă prin mișcări descendente. Nu e același lucru să obții o concavitate scobind materialul, sau făcînd-o să rezulte din înălțarea marginilor ei. O mină care « de-abia și-a aflat locul », deși stă, este diferită de o mină care « se pregătește să se ridice », stînd încă locului. Nu e tot una să realizezi o formă izolată, sau să izolezi o formă din complexul în care ea e dată, ș.a.m.d. Cel puțin, de un lucru ne putem da cu certitudine seama, prin proprie experiență, chiar înafara artei: că spațiile « goale » sînt în realitate « pline », că, adică, pauzele sînt « prezențe », că distanțele nu tind doar să separe, ci crează relații, tensiuni, a căror violență este de multe ori cu mult mai pregnant prezentă decît a reliefurilor de bronz!...

Așa, să notăm deci că e mult mai vast decît se crede domeniul materialelor sculpturii. Conceptul de « material » nu cuprinde numai bronzul, lutul, piatra, lemnul, gipsul, ci include și aerul, situarea (în sens de postare), înălțarea față de sol, distanța de ochi, mărimea, lumina ambianței, direcția conturilor, textura, culoarea etc.

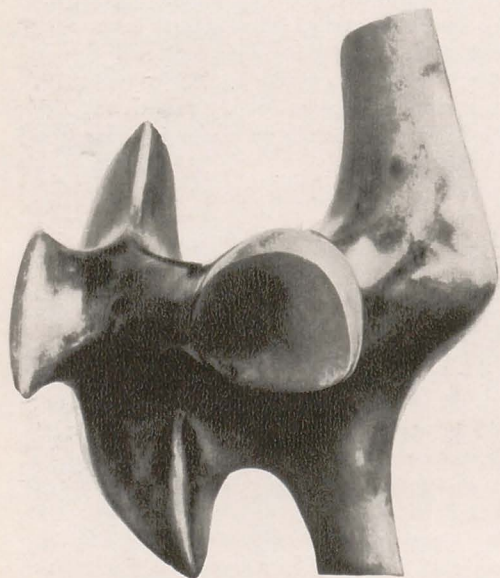
Astfel, în sculptura Două figuri șezînd, zisă și Regele și regina, este inclusă o atmosferă de insecuritate, dar și de demnitate. Este ca și cum perechea umană ar fi în așteptarea a ceva indefinit, poate primejdios, poate dorit. Mîinile femeii închid un spațiu intim, ca o îmbrățișare în miniatură, o mină a bărbatului se așează domol pe banca ce-i susține, ca într-o mișcare prealabilă, în vederea actului de a se ridica de pe bancă. Întreaga vibrație psihologică se concentrează în aceste mîini și picioare, tratate cu simț realist, în vreme ce obrazele celor două personaje sînt simplificate în manieră expresionistă. Expresionismul denotă și modul de tratare a suprafețelor, care vibrează prin măruntele lor pilituri, care aleargă, se încrucișează și antrenează privirile și pipăitul, într-o ritmică înăuntrul căreia decizia și suspensia produsă de așteptare, alternează. Aceași instabilitate neliniștitoare este obținută prin mijloace cromatice, prin jocul de verde, negru și aur, prin alternarea de zone netede, linse, cu zone aspre, zgrunfoase, ca și prin puternica și brusca recurbare a umerilor, spre obrazele « martirizate » pînă la geometrizare.

Henry Moore este cu deosebire atent întotdeauna la structura suprafețelor, pe care le dă operelor sale: se aplică la crearea sugestiei de calități tactile, evocînd piatra, osul, lemnul, carnația vîrstei în floare, ori tumefiată sau mumificată de vîrsta haină. Dar niciodată nu putem vorbi

HENRY MOORE: Triplu drum (arcaș), 1964 — bronz

HENRY MOORE: Studii de sculpturi pentru UNESCO (4 pagini dintr-un caiet cu schițe), 1957 — creion, cretă și laviu

HENRY MOORE: Figură culcată (nr. 4), 1954—1955 — bronz



la el de simple tertipuri tehnice; totul iese dintr-o necesitate expresivă foarte intensă, cu toate că discretă în cel mai înalt grad.

Nu trebuie uitat că pentru artist nu e niciodată tot una în ce loc și în ce fel sînt puse operele sale. Și nu e aici, la bază, căutarea de efecte, ci pur și simplu e vorba de strania putere a operei de artă, de a-și ieși din sine, compunîndu-se cu ambianța...

Operele lui Henry Moore, mare parte din ele, trebuie privite și «cu ochii închiși», pipăite pentru a le simți viața. Așa sînt *Capul de animal* (1951), *Taille directe* (1934), *Figură înclinată* (1951), *Forme verticale externe și interne* (1952) etc.

Prejudecata că sculptura nu e decît «artă vizuală» nu trebuie să-i priveze pe orbi de o experiență semnificativă.

FORME NEVĂZUTE ȘI NEVĂZUTUL CONFIGURAT

Henry Moore își realizează operele după un intens proces de elaborare, care stă la originea numeroaselor sale desene. E de cel mai mare interes să-l vezi pe sculptor, cu ajutorul acestor desene, ridicîndu-și operele în văzduh, ca să le poată surprinde și părțile ce vor rămîne, la ultima fază, invizibile. Dar intuirea și a acestor părți interne sau ascunse este neseparată de intuirea celor vizibile, pentru cel care are de gînd să intre în contact cu opera de artă. Pus față în față, în chip exterior doar, cu *Femeia* (1957), cel ce n-are puțină de a pătrunde în viața palpitantă și caldă a formelor acestora diforme și parcă mutilate, se va depărta de ele cu un sentiment de oroare, ori cel puțin de scîrbă, de desgust.

Privitorul care nu e în stare să-și dea seama, dintr-o formă aparentă a unui pumn strîns, dacă el ascunde în concavitatea lui nevăzută vreun obiect, și dacă acest obiect este greu sau ușor, neted sau ascuțit, colțuros, rece ori cald, nu va putea simți nicicînd golul plin de spaime și alarma ce se ascunde dincolo de mîna pe care *Regele* din sculptura citată parcă și-o pune tocmai acum pe banca pe care stă: cu toate astea, golul acela «lipsit de necesitate» dintr-un punct de vedere strict vizual, există în realitate.

Iată *Războinicul cu scut* (1953), corp mutilat patetic, care cere cu strigăte să fie expus în aer liber și nu într-o sală de expoziții. Explicația stă în faptul că această operă, aparent întreagă, în realitate nu e întreagă, ci pretinde din partea privitorului o muncă, o operație de integrare virtuală. E evident că «jumătatea cealaltă» a operei ar trebui să fie văzută de privitor ca o agresiune gigantică năpusită pe capul războinicului, căzută din senin asupra lui, ca să-i apese scutul înclinîndu-l cu 45 de grade. Personajul solitar apare, deci, ca și cum ar suferi agresiunea altui personaj, nevăzut dar prezent, și în felul acesta aparentul său sedentarism se dinamizează. Este una dintre operele lui Moore care sugerează cu mai multă claritate necesitatea de a fi completată prin forme virtuale.

Dimpotrivă, cînd formele prezentate își sînt lor însele suficiente, sculptorul nu ezită (în ciuda exigențelor anatomice), să simplifice ori să reducă la mai nimic, elementele care, plastic vorbind, sînt de prisos. Așa, capetele reduse aproape la gradul de apendice, în cea mai mare parte dintre sculpturile lui înfățișînd *Femei șezînd* sau în unele grupuri, ca *Grupul familiar* din 1946.

Alteori, sculptorul se depărtează complet de lumea fenomenelor cu care sîntem obișnuiți, și, în ciuda coincidențelor de ordinul formei, ceea ce exprimă în realitate sînt stări de spirit, stări de conștiință. În felul acesta ajunge Moore la expresionism. Într-adevăr, el nu forjează figuri în mișcare, ci mișcări prezentate ca figuri; nu *femei șezînd*, ci felul de a ședea al femeilor, posturile feminine caracteristice. Iar în monumentală operă *Figură de mamă cu copil*, de asemenea culcată, din 1960, nu e vorba de o femeie care joacă rolul de mamă, ci de maternitatea însăși... , care se materializează în forme atît de total neumane aparent...

MIȘCĂRI ȘI RITMURI

O operă a lui Moore nu poate fi privită dintr-un singur punct. În realitate, trebuie să ne învîrtim în jurul ei, ca un nor electronic în jurul nucleului. Cea mai mică deplasare, de-a lungul meridianelor sau parale-



lelor ipotetice ce-o împresoară, ne face să dăm ochi cu o nouă operă, ale cărei probleme de compoziție au fost gândite simultan și rezolvate scrupulos.

Numai cine e dispus să-și petreacă ore în șir în compania aceleiași opere își poate da seama de această realitate. Și încă: operele își schimbă personalitatea, după viteza cu care privitorul se deplasează în jurul lor. Uneori formele cresc domol, cu mișcări de masă impresionantă, masivă, alteori se desfășoară rapid, într-o succesiune caleidoscopică de evenimente mărunte. Cu toate acestea, să nu se creadă că spectatorul poate încetini ori grăbi pasul după cum are chef: opera însăși e cea care impune ritmul, mai lent sau mai accelerat, al mersului în jurul ei. Fenomenul e lesne de observat în cazul *Figurii culcate II*, din 1960, compusă din două bucăți, în care jocul de tensiune stabilit între porțiunea cu aspect mineral și cea antropomorfă, între static și dinamic, ne obligă la o continuă modificare a distanței la care ne plasăm și la o schimbare a vitezei cu care pășim de la o clipă la alta.

CARENȚĂ DE IMAGINAȚIE ȘI SUPRAABUNDENȚĂ

Dacă nu dăm fanteziei alt rost decât acela de evaziune din realitate, din fenomenele experimentabile, logice și pasibile de verificare, se înțelege că nu e nici o laudă afirmația că un artist «are fantezie». Nimic mai ușor, într-adevăr, decât să «invenzi» opusul a ceea ce majoritatea oamenilor consideră drept «normal». În acest sens, fantezia este recurgerea disperată la ireal a celor care sînt lipsiți de imaginație (necesară integrării realului în lumea valorilor, creației reale), și care confundă originalitatea cu noutatea: ei sînt (în chip necinstit) tot atît de legați de motivările exterioare, ca și oricare dintre oamenii cinstiți, dar neartiști.

Imaginația este, în schimb, facultatea de a intui, de a descoperi și de a da formă acelor elemente care sînt necesare din punctul de vedere al constituirii dialectice unei structuri, și numai acelora...

Operele lui Henry Moore, care, sub raportul tematicii, se reduc la două-trei subiecte (femei culcate, forme lăuntrice, personaje șezînd), demonstrează în schimb o înspăimîntătoare forță a imaginației. E de necrezut ca un artist să abordeze mai bine de treizeci de ani una și aceeași figură, *femeia culcată* de pildă, și să obțină, fără îndoială, de fiecare dată cînd o realizează, un univers cu totul diferit. Această *femeie culcată* se metamorfozează la infinit, și ne apare succesiv ca antropomorfică, animalizată, mineraloidă etc. Ea trăiește ca geografie, ca geometrie, ca noțiune, abstracție. E totodată de carne și de oase, ca și de stîncă și de metal; o lume întreagă răsfrîntă de una și aceeași «temă». În condițiile acestea se explică de ce sculptorul a recunoscut cu atîta deznădăduire faptul că e datornic figurii din *Chac Mol*, și în general, artei precolumbiene, sculpturii timpurii dinainte de epoca descoperirii Americii.

COMPUNEREA FORȚELOR ANTAGONICE

Vom observa, fără îndoială, că există în opera lui Moore o atitudine constantă: viziunea unei lumi duale, ce rezultă din echilibrul schimbător a două forțe antagonice. Aproape toate operele lui, chiar și cele care reprezintă un singur personaj, pun în evidență o polaritate. Așa, de pildă, numeroasele lui figuri culcate se «descompun» într-o parte superioară (conștiință, activă, dotată cu voință) și o parte inferioară (lipsită de conștiință, pasivă, receptivă, animalică). Aceste două părți se despart cu timpul tot mai mult, și sfîrșesc prin a se separa total una de alta, transformîndu-se în compoziții cu două-trei piese, bucăți individuale. Dar totdeauna vom avea de observat la ele același joc al antagonismelor între conștiință și inconștient, între uman și animalic, între animal și mineral, între intelectual-logic și organic-biologic, între ascuțit și rotund, între schematic și voluminos, între activ și pasiv, între agresiv și răbdător, între gol și plin, între convex și concav, dureros și îmbucurător, fecundant și fertil, strigăt și tăcere...

DESPRE HENRY MOORE

DE VORBĂ CU SIR PHILIP HENDY



HENRY MOORE: Două figuri așezate, 1952—1953 — bronz

GALERIA NAȚIONALĂ DIN LONDRA

LEGĂTURA DINTRE TURNER ȘI MOORE

DESPRE OMUL HENRY MOORE

Marea expoziție Henry Moore a fost organizată de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă din Republica Socialistă România și The British Council — în cadrul relațiilor culturale dintre țara noastră și Marea Britanie. Din partea Consiliului Britanic, și-au dat concursul și au participat la orinduirea expoziției și la vernisaj Miss Margaret McLeod, conducătoarea secției de expoziții, și Sir Philip Hendy, directorul Galeriei Naționale din Londra.

Prieten cu Henry Moore și desfășurând o importantă activitate muzeistică, Sir Philip Hendy, autor al unor lucrări de specialitate, a binevoit a ne răspunde la o serie de întrebări, în cursul întrevederii pe care am avut-o cu d-sa. Am început prin a-i cere unele amănunte privitoare la importantul muzeu pe care-l conduce, Galeria Națională din Londra.

«Una dintre primele măsuri pe care le-am luat când am venit la conducerea Galeriei Naționale din Londra a fost de a scoate geamurile de la picturi. Timp de o sută de ani, tablourile au fost acoperite cu geamuri, spre a fi ferite de efectele atmosferei londoneze. Introducându-se în 1946 instalația de aer condiționat, nu a mai fost necesară vechea măsură de protecție a tablourilor.

Colecția Galeriei Naționale cuprinde două mii de tablouri, începând cu acelea ale pictorilor clasici ai lumii și terminând cu Cézanne. Clasicii englezi sînt prezentați la Tate Gallery, iar pictorii străini în viață — la alte muzee. Îmi împart activitatea de director al muzeului cu cea de profesor. Am sosit la dumneavoastră tocmai din S.U.A., unde am ținut cursuri despre vechea pictură engleză la Universitatea din Williamsburg din statul Virginia. În ultimii doisprezece ani am ținut cursuri la multe universități și institute din Anglia și alte țări. Predau istoria picturii de la Giotto pînă în prezent.»

Venind vorba despre marii pictori englezi Turner și Constable, Sir Hendy a făcut următoarele aprecieri:

«Pentru mine, Turner și Henry Moore sînt cei mai de seamă artiști englezi. Ei se aseamănă într-unele privințe și totodată se completează. Amîndoi au aceeași forță de expresie, văd lucrurile în spațiu cu o vie sensibilitate, simt furtunile și vârtejurile spațiului, posedă în desenul lor înțelegerea formei. Privind lumea tridimensional, pictorul Turner lasă goluri spațiale și la fel face goluri sculptorul Moore, spre a sugera spațialitatea formelor, tridimensionalitatea lor.

Formele lui Henry Moore au ceva fundamental în ele, sugerînd forme originare ale naturii, ale stîncilor și munților și, în genere, formele naturii. Simți în compozițiile sale cu nuduri, în femeile larg așezate, înseși formele colinelor și ale peșterilor. Figurile sale umane sugerează peisajul, aparțin peisajului. Figurile sale se află în peisaj și totodată îl sugerează, avînd euritmii spațiului.

Această desfășurare în spațiu, Moore a început prin a o aprecia la sculptorii mexicani și la Brâncuși, mergînd apoi pe drumul său propriu.

Sculpturile mai vechi ale lui Henry Moore erau din blocuri grele de piatră, punînd accentul tocmai pe greutatea și densitatea pietrelor — ca în compoziția monumentală *Mama și copilul*. Artistul a trecut apoi la forme aeriene, aducînd chiar «sentimentul» aerului, al atmosferei, în sculptură. În faza a doua, a ajuns la stăpînirea mediului, a atmosferei, ridicînd formele de la pămînt și dîndu-le mișcare în spațiu.»

«Sculptorul este unul dintre cei mai cordiali oameni, mai prietenoși. Iubește oamenii, are nevoie de ei, este comunicativ.

S-a născut într-o casuță în Yorkshire. Au fost cinci copii. Și-a pierdut de timpuriu tatăl, care a fost miner. Moore a învățat la Leeds în ținutul său natal și apoi la colegiul regal de artă din Londra. A studiat temeinic sculptura aflată la British Museum, în special cea mexicană și cea egipteană. Și acum merge în fiecare lună să vadă lucrările de la British Museum.

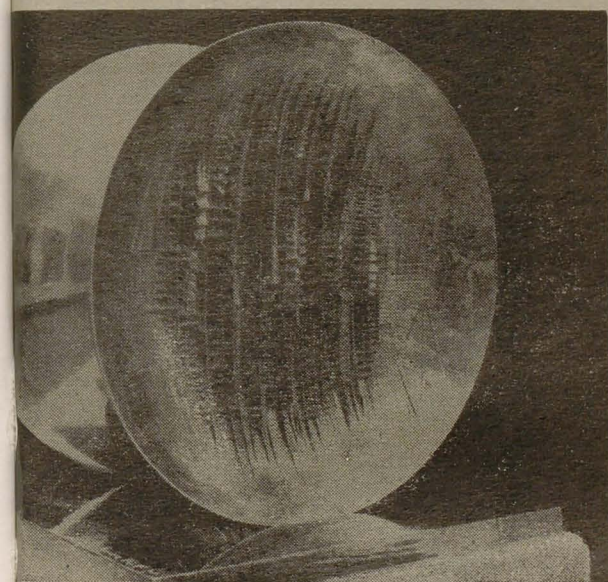
Îl cunosc de treizeci de ani, adică de prin 1934, și am fost martorul activității sale. În 1937, am fost numit directorul Galeriei de artă din Leeds și astfel ne-am văzut mai des. El a început să expună prin 1926—1927. A locuit și la Londra pînă în 1940, apoi și-a făcut atelierul și locuința înafara Londrei, la vreo 30 de mile.

Mă întrebați despre cărțile scrise de mine. Da, am publicat lucrări despre Giovanni Bellini și Pierro della Francesca, dar sînt mai curînt un om al muzeului, îmi place să mă ocup de soarta tablourilor, s îngrijesc de viața lor, să le cercetez.

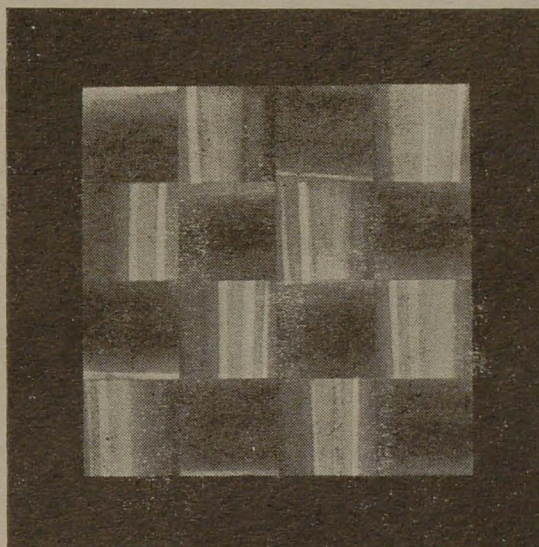
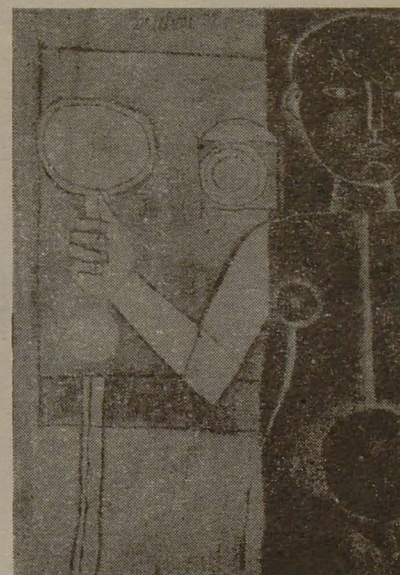
Regret că îndatoriri urgente nu-mi permit să stau mai mult în țara dumneavoastră, spre a-i cunoaște mai bine arta. Am avut însă satisfacția și bucuria de a vizita Muzeul Satului, înțelegînd modul de tratare a lemnului și chiar unele date din arta lui Brâncuși.»

PETRU COMARNESCU

ARNALDO POMODORO:
Dublu radar — bronz



FRANCO GENTILINI: Fată
cu oglindă — ulei pe pânză



GETULIO ALVIANI: Suprafață de țesătură vibra-
tilă — aluminiu

EXPOZIȚIA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ITALIANĂ

PAVEL CODIȚĂ

Indiscutabila valoare informativă a expoziției italiene de la sala Dalles a stîrnit un deosebit interes. În ansamblu, ea ne-a oferit un tablou poate nu complet, dar în orice caz semnificativ în ceea ce privește principalele orientări din arta contemporană italiană.

Angajați în multiple experiențe, artiștii italieni sînt obsedați de ideea răsturnării oricărei tradiții. Este caracteristică preocuparea lor de a nu prelungi soluții cunoscute, de a fi originali cu orice preț, de a se individualiza și diversifica, chiar și în cadrul aceluiași curent.

În mare parte, arta italiană este încă sub influența informalului și mai ales a suprarealismului. Mulți dintre artiștii italieni au suferit influența mișcării informale franceze, teoretizată de Léon Degand, răspîdită și susținută în Italia de mișcarea « Arte Concreta » din Milano. Acum însă, în această fază de dezvoltare, deși informalul are încă mulți adepți,

arta italiană tinde să se desfășoare sub semnul automatismului și al suprarealismului.

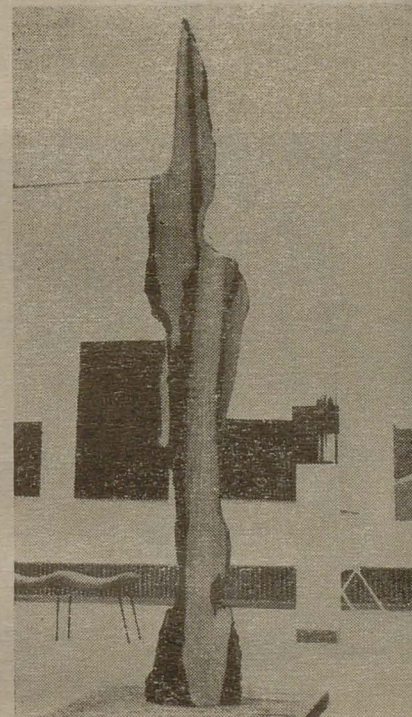
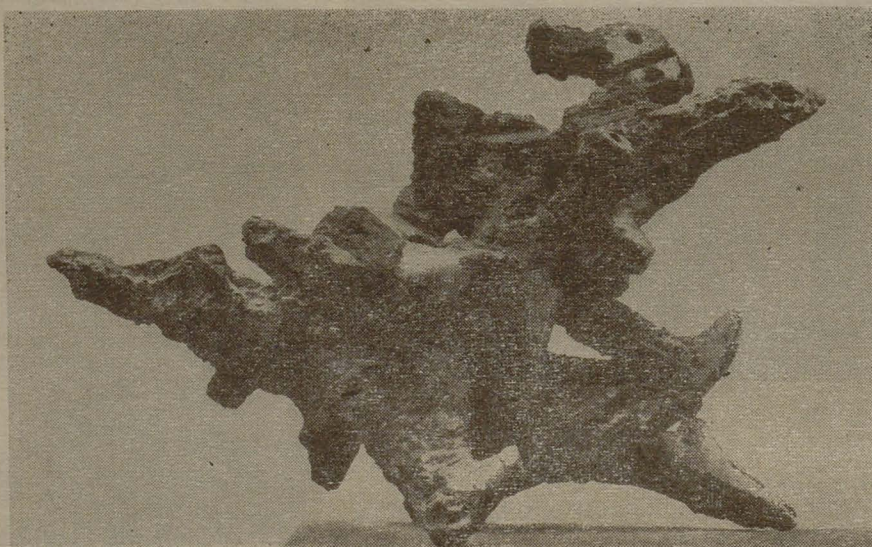
Sculptorul Arnaldo Pomodoro se numără printre cei care se înscriu în această mișcare. Artă lui evoluează spre construcția-volum de spirit geometric, ajungînd la o acuratețe tehnică. Elementele pe care le folosește în *Masa semnelor*, operă cu ecouri din Kemeny și din Mondrian, sînt de natura obiectelor găsite, a reburilor din industrie, dispuse în forme de semne ale unei semantici proprii. În *Dublu radar*, lucrare din 1965, prin folosirea celor două forme concave identice și simetrice, populate cu semne de repetiție verticală și orizontală, împinse spre o tensiune obsesivă de origine automatist-suprarealistă, ajunge să dea impresia de lucru util, industrial. La Alik Cavaliere, suprarealismul și expresionismul se întîlnesc într-un spațiu oniric, unde cristalul și oglinda, materiale ambigue, se unesc cu bronzul și

uneori cu lemnul, ca de pildă în lucrarea *A doua vedere a orașului lui G. B.*, a cărei atmosferă amintește de Germaine Richier.

Din orientarea suprarealistă mai puțin absconsă, face parte pictorul Guido Biasi. Cele două pînze ale sale, *Elogiul insomniei* și *Marea naștere*, ambele realizate în 1965, cu o tehnică și o știință a mînuirii texturilor, a ansamblului și a culorii, comunicau prea puțin. Sergio Vacchi, cu *Adam ascuns* și *Cravata vulturului*, trece din zona cotidianului în monstruos și invers, coșmarul fiind cultivat obsesional. Sergio Dangelo, inițiatorul nuclearismului (*Cuibul și spinii și Colivie*), se înscrie, ca tonalitate și ca mod de distribuire a elementelor pe suprafață, în viziunea aluzivă a lui Matta. Tot de ecourile artei lui Matta amintesc și cele două opere ale lui Achille Perilli: *Trasul funiei* și *Geografia dezechilibrului*. Suprafața e descompusă în dreptunghiuri și pătrate, colorate diferențiat după

UMBERTO MASTROIANNI: Cavalcadă — bronz

FRANCESCO SOMAINI: Proiect de monument — fier



principiul zgrăfitului: pe un fond colorat, se suprapune un alt strat de culoare, iar desenul apare prin zgîriere, din culoarea de fond. Se poate vorbi aici de o picturalitate, dar numai atât.

Printre sculptorii care se dezvoltă în cadrul informalului, un loc de frunte îl ocupă Francesco Somaini. Format în climatul neoplasticismului lui Mirko, Somaini, prezent în expoziție cu două sugestive proiecte de monument, este unul dintre cei mai interesanți sculptori din generația sa.

Umberto Mastroianni, cu preocupări de mișcare, de viziune futuristă, figura în expoziție cu remarcabila sa *Cavalcadă*, în bronz. Mai cităm pe Luciano Minguzzi, cu *Vîntul printre trestii*, operă cu ecouri din arta brută, și pe Quinto Ghermandi, cu *Urcușul către Dumnezeu*, care cultivă într-un fel arta de scandal.

Dintre pictorii adepți ai informalului ar fi de amintit Giuseppe San-

tomaso (*Aspecte ale timpului* și *Amintiri din călătorie*). Un lirism halucinant îl apropie de Ennio Morlotti, expozant cu *Flori* și *Vegetație*. Mattia Moreni, cu ale sale *Imagine a cîmpiei cu lemne arse* și *Lemne încrucișate*, se aliniază programatic la informal. L-aș mai aminti, de asemenea, pe Emilio Scavano, cu *Lipitură sîngerie*, *Prima în timp* și *Realitate lichidă*. În aceeași familie l-aș integra și pe Alfredo Chighine, cu *Peisaj cu figură* și *Imagine roșie și cerească*. În Italia, informalul a fost adoptat și practicat de un număr de artiști oarecum manierişti. Preocupările de a diferenția valorile, de a face să se odihnească unele nuanțe pe altele, de a suplini valoarea distrusă a formei cu alte valori, cum se întâmplă la francezi, au fost neglijate, iar furia de a distruge forma, exaltată.

O altă tendință care s-a dezvoltat mai ales după cel de al doilea război, este cea abstractă. Printre acești pictori se remarcă cu un timbru

aparte Giuseppe Capogrossi. Adept al semnului, Capogrossi expunea *Suprafață 139* și *Suprafață 456*. Tot din grupul abstracților, Mauro Reggiani, a fost prezent la Dalles cu două compoziții în care atât ecouri vagi din Magnelli, cât și tehnica colajului se făceau simțite. Repetiția la care ajung, în cele din urmă, Capogrossi, ca de altfel și Vedova de pildă, dovedește că «semnul» și «gestul», de un manierism obositor, nu pot comunica nimic important.

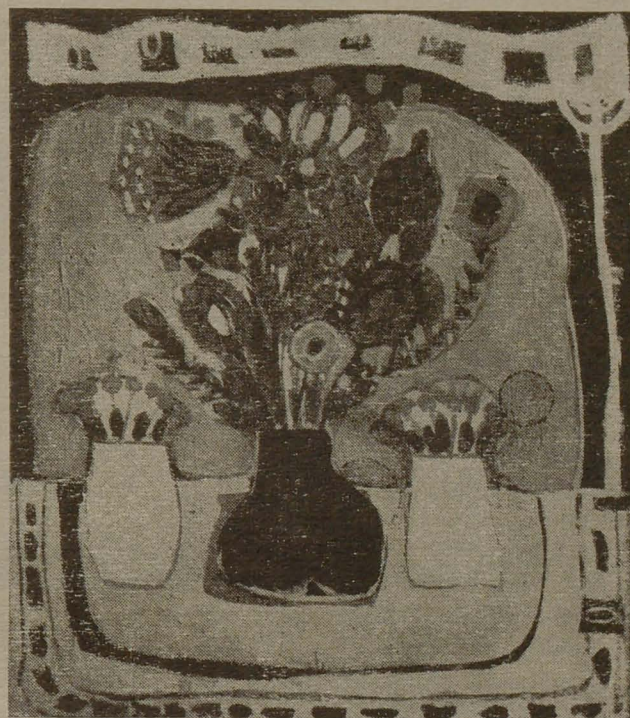
O tendință, de factură muralistă, care ia de fapt un caracter decorativ, este susținută de Piero Dorazio cu *Plafon* și *Aparențe*, de Enrico Castellani cu *Suprafață albă* — pînă vernisată — realizată ingenios cu ajutorul unei repetiții ritmate de efect op-art, și de Getulio Alviani cu două bucăți în aluminiu de țesătură vibratilă. În expoziție erau reprezentați și alți artiști de diferite viziuni și drumuri, printre care gestualul Emilio Vedova care expunea un triptic cu

titlul *Pluriformă*, apoi Franco Gentilini (*Masa mecanicului*, *Bancă neagră pe plajă* și *Fată cu oglindă*), Mimmo Rotella (*Colaj* și *Decolaj*), Lucio Del Pezzo, de viziune pop-art (*Marea consolă*) etc. În expoziție figura, din păcate, numai cu o singură lucrare (*Om șezînd*), Renato Guttuso, unul din inițiatorii și reprezentanții mari ai neorealismului. La grafică, reținea calitatea și prospețimea lui Enrico Baj, cu o suită de portrete satirice. Printre graficieni semnalăm, de asemenea, numele lui Romano Notari, Francesco Franco, Giuseppe Guerreschi, Giorgio Bompadre.

Așa cum am încercat să arătăm, expoziția, în ansamblul ei, a ilustrat multe din drumurile și căutările care se înfruntă astăzi în arta italiană. Evident, cele mai multe lucrări nu ne-au cîștigat adevărată, și semnificația ideologică a curentelor din care fac parte nu ne scapă. Dar independent de caracterul ei, această realitate artistică trebuie cunoscută.



MARCEL CHIRNOAGĂ: Nunta —
gravură



OCTAVIAN VIȘAN: Flori din Oaș —
ulei

MARCEL CHIRNOAGĂ

Grafician avînd în urma sa o bogată activitate, Marcel Chirnoagă a dovedit încă o dată în ultima sa expoziție sîrguința cu care caută să cuprindă o tematică semnificativă. El năzuiește să spună ceva și de altfel abordează idei importante.

În această expoziție a apărut vizibil efortul de a depăși preocupările anterioare în ceea ce privește problemele de ordin tematic și de asemenea cele de limbaj. Ar fi însă necesar să stăruim asupra unor trăsături ale actualei etape de creație.

Ne-a izbit caracterul oarecum eclectic al expoziției, ca și lipsa unei coerențe depline a imaginilor. Caracteristică din acest punct de vedere este, printre altele, lucrarea *Nunta*, cu vagi obsesii din Chagall de pildă, în care rafinamentul stilizării are și contradictorii elemente prerafaelice.

Pornind de la o idee foarte interesantă, simbolică imaginii *Fericiți cei avuți* — (adică faimosul « Beati possidentes ») — înmănunchiază semnificativ aripi încremenite heraldic de pasăre de pradă, în jurul unei căști înălțîndu-se deasupra unor cranii. Deși inumanitatea este surprinsă, imaginea nu reușește să devină cu totul coerentă plastic, și elementul macabru rămîne aproape ilustrativ. Tensiunea emotivă și forța expresivității cer, artisticește, o mai convingătoare plenitudine a confesiei personale.

Tot atît de interesantă ca idee, dar nu îndeajuns de convingătoare ca realizare plastică, ni se pare *Homo faber*. Aci, ochiul foarte lărgit, vrîndu-se demiurgic, rămîne vag demoniac, iar ultimul deget al mîinii apasă o nară în chip destul de naiv.

Evident ni se pare elementul « literaturizant » în *Goana cea mare*, lucrare cu unele merite, dar incoerentă, și chiar în masca, stîngaci

simplificată, fragment din *Timpuri barbare*, unde găsim aceleași intenții contradictorii, neconlucrînd la viziunea de ansamblu.

Elementele slave, etrusce, amestecate cu o manieră cînd strict folclorică, cînd eteroclit impresionistă sau expresionistă nu anulează totuși fondul serios al preocupărilor. Dar dacă vibrația patetică, sinceritatea și onestitatea muncii sale artistice, calitatea liniei și siguranța tehnicii nu pot fi tăgăduite, felul în care mînuiește metafora și simbolul în grafică rămîne uneori discutabil.

Fără îndoială însă că generozitatea elanului său creator, calitățile sale de virtuos al liniei nu cer decît o mai mare unitate în concepție.

OCTAVIAN VIȘAN

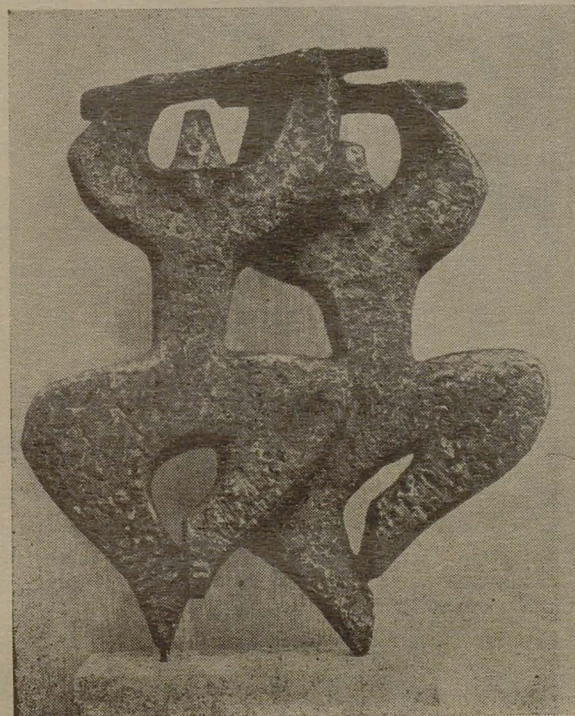
Octavian Vișan a izbutit să dea o sugestivă prelucrare, pe plan intim sufleteș și plastic, a unei viziuni

folclorice, oarecum compromise de « ingenioși » și de « grăbiți ». (Să amintim că și Renașterea italiană cunoștea formula, de un irezistibil pitoresc, a pictorului care lucra grozav de repede: « Fa presto »). La Octavian Vișan nu există această « precipitare » în formulă artificială. Există, poate de pe acum, un foarte redus coeficient de manieră, și chiar în lucrări foarte reușite, precum în *Fată din Năsăud*. Semnalăm faptul pentru că tocmai aceste lucrări « plac » mult. Totuși compoziția, punerea în pagină, intensitatea simțului decorativ, ritmica liniilor (joc de curbe și verticale sezisante), sînt elemente ce rămîn în acest tablou pline de savoare. Cu aproape aceleași tonalități, mai sobru distribuite, și cu o ritmică mai strînsă, pictorul izbutește în *Peisajul din Țara de Sus* un lucru remarcabil: echilibrul între o dimensiune decorativă, bidimensională, frontal subliniată, și o anumită adîncime aeriană, închizînd într-însa



OCTAVIAN VIȘAN: Iarnă în Țara de Sus — ulei

GABRIELA MANOLE-ADOC: Călușari — aluminiu



întreaga poezie a zăpezii, și o armonie de cîntec grav. Există aci, în succesiunea copacilor stilizați, o savoare de cîntec, captivante sonorități de flaut. De aceea eventualele stîngăcii ale unor nori congelați nu jenează prea mult. În *Iarnă în Țara de Sus*, de inspirație oarecum bruegeliană, vigoarea de captare a efectelor de perspectivă compensează unele stîngăcii (un pomișor de turtă dulce, de pildă). Întreg centrul, masiv, cuprinde un izbutit joc de alburii de zăpadă alternate cu ocrul și verdele brazdelor. Păsările albe, excesiv stilizate, îmi par neconvingătoare. Șovăirile sale sînt totuși rare. Forța imaginii se impune, irezistibilă, la acest artist care este un bun desenator, cu o linie adesea inspirată. Mai discutabile pot părea unele lucrări, ca *Primăvară*, în care vibrațiile albastrului aduc o clipă a planșă anatomică. Ceea ce nu se întîmplă cu *Marea Toamnă* unde găsim o sezisantă asimilare a efectelor de covor, deși

conturile și chiar micile mase picturale păstrează o prospețime aproape vibrantă a concretului viu (pomi și vietăți). Aci, excesul de alburii minuite în marginile tabloului, nu anulează plenitudinea de mesaj al ansamblului. O serie de lucrări vădesc extrema admirație a pictorului față de viziunea unui Țuculescu, de pildă. Totuși fără nici un fel de subordonare. În portrete se simte puțin concesiă, o grație ușor manieristă.

Grădini înflorite, *Flori bătrînești*, *Țarul*, *Peisaj de iarnă* ni se par cele mai încheiate lucrări ale expoziției, dar poate și de aceea, un fel de sfîrșit de drum.

În schimb însă, lucrări ca *Flori*, cu alburii de o materie frămîntată și compactă, pe un fond neutral de muzicalitate stinsă, în cenușii verzui și ocru, sau *Peisaj cu flori roșii*, *Peisaj înflorit* vădesc noi drumuri posibile, foarte promițătoare pentru viitor, după această primă expoziție de bun augur.

GABRIELA MANOLE-ADOC

Nivelul de gust la cea dintîi expoziție personală a Gabrielei Manole-Adoc nu era desigur egal. Prețioasă este însă substanța sufletească a lucrărilor, de o grație tipic feminină, dar mai ales cu o puternică vibrație temperamentală. Există poate o vagă tendință spre rafinement manierist, în *Ofelia* de pildă, cu ușoare elemente de viziune preraphaelită. Lungirea excesivă a trupului nu este suficient susținută sculptural și, vrînd nevrînd, intră în alungirea manieristă a volumelor. Este adevărat că obsesia efectelor de fibră a lemnului, subordonarea față de efectele «specifice» ale materialelor, justifică parțial o asemenea tratare. Ingeniozitatea cu care este realizată *Bufnița*, într-un lemn de macasar cu «ape» splendide, deși captivantă, rămîne totuși discutabilă, fiind oarecum la limita sculpturalului, a unui sculptural pîndit de mreji manieriste.

În schimb, portretul de *Muncitoare*, tipic pentru acea îmbinare de

grație feminină și vigoare certă, este frumos rezolvat ca meșteșug, tipizat fiind cu o nuanță hieratică (aproape egipteană). Și mai interesantă ni s-a părut lucrarea intitulată *Selena*, probabil cea mai personală lucrare a artistei. Chiar dacă reprezentarea lunii în forma unei figuri arhaizate, cu elemente de cap de berbec, are ceva straniu. Aici însă, elementul folcloric, am spune direct «mioritic», este sugestiv și ingenios folosit, încît drumul pare rodnic.

Înrudită cu aceasta, *Cosmonautica* care transpune în lemn sculptat o populară imagine de cai înaripați, luați direct din viziunea icoanelor noastre țărănești pe sticlă, mi s-a părut mult mai puțin convingătoare.

Există aproape peste tot o undă de poezie: o poezie nostalgică în *Ofelia*, și mai ales o vădită poezie tanagriană în lucrările mici de teracotă (*Vara*, *Țărancă*, *Legănușul*, *Tinerii*). Adîncirea creatoare a unor asemenea daruri de un remarcabil simț al măsurii va putea duce la viitoare realizări din ce în ce mai complexe.

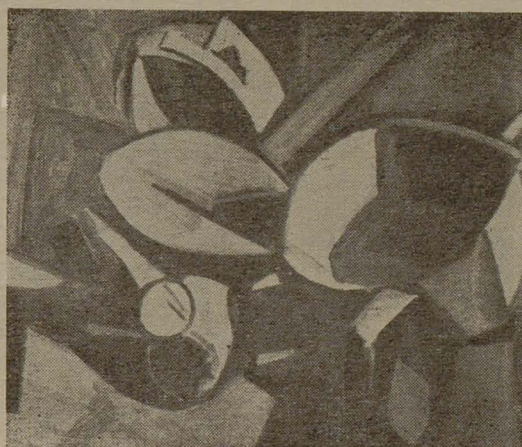
ELENA
VAVILYNA

MIRCEA
VĂRZARU

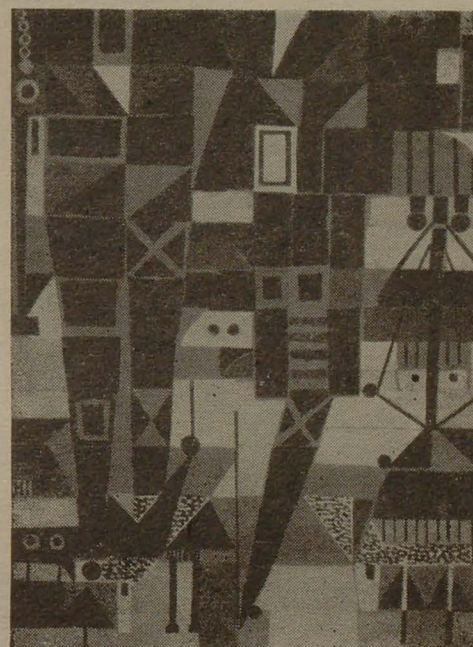
CORNELIU
PETRESCU



ELENA VAVILYNA:
Pe Mureș — ulei



MIRCEA VĂRZARU: Natură
statică — ulei



CORNELIU PETRESCU: Rafinărie —
gravură colorată

ELENA VAVILYNA

Pictorița Elena Vavilyna, după un sfert de veac de pictură și mai bine, a ajuns la o anumită coerență de viziune, ca de pildă în remarcabilul peisaj *Pe Mureș*, sau în *Stradă din Reghin*. În două cronici ea a fost însă învinuită de «intimism» și de viziune de «carte poștală». Ne întrebăm însă de ce nu s-a observat vigoarea cu care este realizată lucrarea amplă, de aproape un metru înălțime, intitulată *Nud*? N-ar fi oare timpul să se afle că, de la un anumit nivel de intensitate expresivă, nu mai poate fi vorba de «intimism»? Și că la acest nivel pictural formula «carte poștală» este o foarte penibilă impolitețe? Am scris cindva de lucrările «mieroase» expuse de Vavilyna în câteva rânduri. Dar tocmai cînd această pictoriță vădește consistență și substanță umană, s-o depreciez?

S-a mai încercat lămurirea complicității fenomen al post-impressionismului care, luat în bloc și mai ales în formele sale greu de sesizat ca valoare, închipuie pentru o retină de plastician tînăr, un fel de oroare. Nu putem condamna în bloc un post-impressionism mai mult sau mai puțin «intimist», dacă prin el se exprimă o reală sensibilitate picturală. Dar, bineînțeles, pentru aceasta trebuie

măsură și discernămint sau, măcar, mai puțină precipitare... temperamentală.

MIRCEA VĂRZARU

Expoziția tînărului pictor Mircea Vărzaru ne-a pus în fața unui talent cu foarte bogate preocupări. Expoziția a adunat lucrările ultimilor ani și a constituit o tipică depășire, în cadrul plasticii românești, a post-impressionismului de care vorbeam înainte.

Mircea Vărzaru este unul dintre elevii dotați ai lui Ciucurencu. În expoziție existau lucrări care, paralel cu cercetările cele mai recente ale lui Ciucurencu, reprezintă și ele explorarea unei viziuni de sinteză constructivistă. Așadar, am întîlnit lucrări care «cîntă» cu sonorități captivante. Cele mai semnificative realizări ni se par însă acele care, depășind ritmica cézanniană (*Jucătorii de tenis*) încearcă să-și asimileze un echilibru aproape static (*Natură statică*, *Geamia din Tulcea* ș.a.).

Ne aflăm uneori în fața unei «picturalități» de o reală vibrație sufletească, posedînd, cum spune prefața catalogului, «antenele unei sensibilități grave și calme, care îi certifică

apartenența la gustul și noblețea plastică a poporului nostru». Aparenta diversitate a viziunilor lui Mircea Vărzaru nu trebuie să ne neliniștească; sînt etape, poate nedidactic eşalonate, ale unei tendințe care poate că încă nu și-a definit — cum ar fi și firesc la o asemenea vîrstă — toate elementele. Mircea Vărzaru nu recurge la nici un element propriu-zis folcloric; încearcă depășirea pitorescului și descriptivismului în cadrele unei lente, îndelung elaborate maturizări picturale, lipsită de ingeniozități și cit se poate de sinceră.

CORNELIU PETRESCU

A doua expoziție a graficianului Corneliu Petrescu ne-a întărit convingerea că avem de-a face cu un artist prob și lucid. Consecvent cu năzuințele sale artistice, Corneliu Petrescu continuă să transpună decorativ realitatea. Își adîncește preocupările de ritmică spațială, echilibrîndu-le în adîncime și «geometrizează» mai puțin, dar mai subtil. Seriozitatea artistului se împletește cu măsura și sobrietatea meseriei de bază, artistul fiind și medic. Este adevărat că asimilîndu-și fără urmă de mimare servilă arta lui Paul

Klee, Corneliu Petrescu a devenit mai sobru.

În expoziție, pornind de la lucrarea *Intrare în port*, ce semnifică un fel de punte cu lucrările sale din trecut, am găsit o întreagă serie de trepte evolutive. Stilizarea (nemanieristă) merge astfel pînă la cele mai «savante» organizări, precum în *Toamna în amurg*. Aci găsim irizări pline de farmec și luminozități catifelate de o certă, deși discretă, muzicalitate. La fel de interesantă ni s-a părut și compoziția *Rafinărie noaptea*.

Grafica în alb și negru a fost reprezentată prin lucrări mai inegale. *Peisaj iarna* este monocord și aproape banal. *Rochia iubitei* are ingeniozități superficiale. *Plaja* ni s-a părut artificială și *Noaptea cu lună* neconvîgătoare plastic. Există subiecte, precum semnalul în cronica precedentă, care cer mai mult răgaz, și, pur și simplu mai mult studiu. Dar cu celelalte lucrări apare în chip netăgăduit intima adîncire semnalată mai sus. (De pildă, tainica *Pagină autobiografică* ori melopeicele *Case vechi*.) În *Albumul de familie* sugestia se insinuează printr-un subtil dozaj de abstracție și de foarte limitate elemente concrete figurative.

Ansamblul expoziției rămîne impresionant prin accentul de seriozitate artistică angajată într-un decorativ riguros și nu lipsit de sensuri.

TREI ALBUME DE ARTĂ

OLGA BUȘNEAG

În epoca noastră, rolul pe care-l joacă reproducerea de artă în cultura estetică este atât de important, încât nu ne miră că unii critici le situează aproape pe aceeași scară de importanță cu muzeele, denumindu-le, e drept, muzee de rangul doi, dar recunoscându-le avantajul mobilității și al « extensibilității la infinit ». Or, tocmai aceste caracteristici — ce le facilitează o largă difuzare — impun ca fiecare nou gest editorial în sectorul tipăriturilor de artă să fie salutat cu bucurie, dar, totodată, să fie examinat în lumina calității și eficienței lui.

Dintre ultimele apariții ale editurii Meridiane — Brâncuși, *Galeria Națională*, *Tonitza* — socotim albumul *Brâncuși* o realizare de ținută.

Prefața-poem, semnată de Geo Bogza, cu repetiții incantatorii, de o magică forță evocatoare, deschide porțile albumului în care imaginile fotografice ale lui Nicolae Săndulescu celebrează creațiile brâncușiene de pe meleagurile noastre, din diferite muzee și colecții.

Cele mai bune dintre fotografiile lui Nicolae Săndulescu dilată capacitatea de percepere a privitorului, propun noi unghiuri de vedere asupra operei de artă, descoperă noi aspecte, pe care altă dată nu le-ai sesizat.

Învecinând capului de față (cunoscut sub denumirea de *Mîndrie*) un *Cap de copil*, sau alăturând *Cumințeniei pămîntului* arcada cu *Rugăciunea* — el creează contexte emoționale; proiectînd *Cumințenia pămîntului* pe o coloană austeră, te face să pășești într-un templu teban.

Dacă ansamblurile și unele detalii de la sculpturile *Sărutul*, *Poarta sărutului* sau *Masa tăcerii* sînt de mare expresivitate, cîteva detalii de la *Poarta sărutului* par exacerbate vitalizate, iar fascicolul de lumină coborît asupra *Muzei dormind* rămîne în limitele unei anume « ingeniozități » de un gust discutabil. Tot prin exces de ingeniozitate și asociati-

vită, *Coloana fără sfîrșit* ne apare mai puțin ca « geometrie și ritm al infinitului », cît un pretext pentru desfășurarea arbitrariului imaginației fotografice. Unele dintre aspectele *Coloanei* (de pildă, cea cu un astru în vîrf, sau cea cu fascicolul de lumină proiectat asupra unui segment), nu numai că sînt lipsite de forță de sugestie, dar deviază, cred, perceperea monumentului într-o direcție care nu e proprie elevatei viziuni brâncușiene.

O imagine tulburătoare rămîne cea a *Rugăciunii* plutind printr-o mișcare de ușoară oblicitate în tenebrele nopții, scînteind în beznă ca nepătrunsă forță de iradiere a spiritului.

Desigur, macheta semnată de I. Baroi, dincolo de un abuz de fonte negre, ca și efortul depus de tipografia « Arta grafică » își au și ele partea lor de admirabilă... « vină » în această reușită.

Galeria Națională. Sobra prefață semnată de Marius Bunescu, care face un succint istoric al constituirii Galeriei Naționale de artă (secția modernă și contemporană), constituie totodată un îndemn pentru iubitorii de artă de a zăbovi mai îndelung în sălile galeriei noastre.

Acest îndemn nu este susținut însă în suficientă măsură de nivelul grafic al reproducerilor. Căci dacă pentru pictură, reproducerea alb-negru sînt onorabile, unele din coloruri, departe de a fi copii integre, fac-similuri, sînt doar pale « aluzii » la opera de artă. O culoare apoasă înecă smălțurile luchienești, nestematele petrașchiene, străvezimile palladiene. E o deficiență care surprinde cu atît mai mult, cu cît cunoaștem perfecțiunea atinsă în realizarea diapozitivelor color. Imaginile după operele de sculptură, executate de Florin Dragu, înzestrate cu o remarcabilă capacitate de a interpreta opera de artă, nu

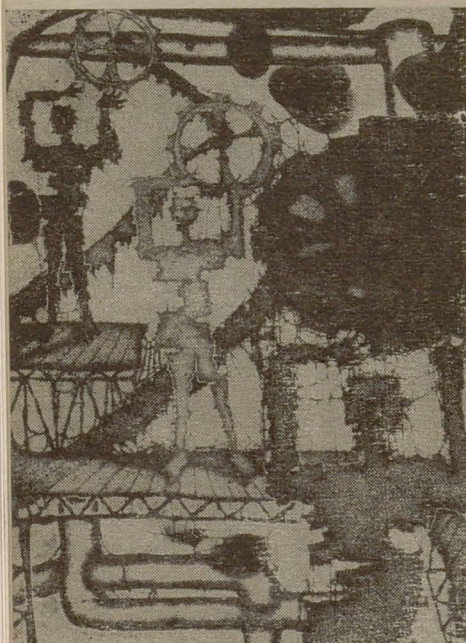
sînt nici ele puse îndeajuns în valoare.

Acestor deficiențe de ordin tehnic, dar capitale, le alăturăm părerea de rău pentru selecția parcimonioasă din arta modernă, artiști de valoare ca Vasile Popescu, Theodorescu-Sion, Nutzi Acontz nefigurînd cu nici o lucrare. Am fi dorit, de asemenea, ca în machetarea cam egală a imaginilor, să întîlnim și surpriza unui detaliu revelator.

Tonitza. Întrucît nu ne desparte multă vreme de retrospectiva *Tonitza*, deschizînd albumul dedicat acestui pictor, te-ai aștepta să te învâluie iarăși efluvii de miere și de ambră ale cromaticii lui, să reîntîlnești « crîmpele de arabesc și de lumină », pe care artistul s-a luptat să le smulgă lumii. Dar nu întîlnești decît ocuri spălcite, în care s-a stins vibrarea vieții, reproduceri care întristează prin lipsa lor de fidelitate.

Altfel, albumul, care are meritul de a ne prezenta aproape pentru fiecare lucrare și schițe în desen, ca și secvențe din grafica militantă a lui Tonitza, este alcătuit cu grijă (mai puțin concepția copertei), dar atîta tot! În paginile introductive întîlnim evocarea plină de înțelegere și căldură a lui Corneliu Baba.

Răsfoirea ultimelor două albume de artă ridică o problemă de importanță incontestabilă, dacă ne gîndim la setea de frumos mereu mai manifestă a maselor, la popularizarea comorilor de artă din muzeele noastre, la educarea receptivității față de creația plastică în școli și universități, cum și la faptul că — așa cum se afirmă adesea — într-o casă, o bună reproducere este preferabilă unei picturi originale, dar de proastă calitate. Aceste probleme nu pot fi rezolvate decît prin crearea unei tipografii de artă, strict specializată, capabilă să ne dăruiască reproduceri care să fie cît de cît echivalentul operei de artă.



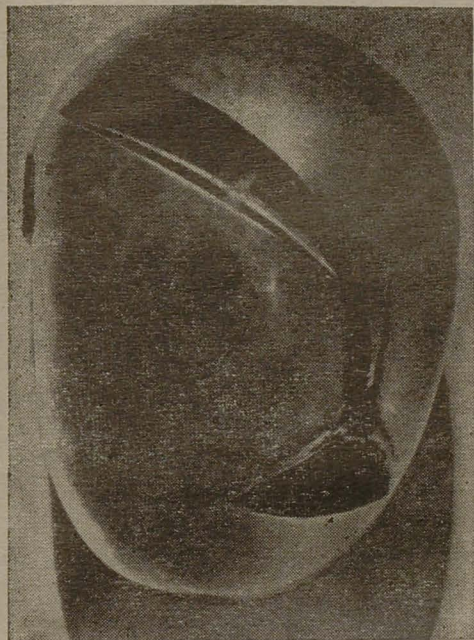
GEORGE VOINESCU: Sistem — tuș, colaj, hirtie calcinată

Personalitate complexă, manifestîndu-se de peste două decenii ca scenograf, dramaturg, regizor, actor, caricaturist, grafician, George Voinescu desminte prin această continuă și febrilă activitate ceea ce Arghezi denumea odată « monotonie morții unui talent ».

După ciclul grafic *Oameni în frac*, expus acum doi ani la Galeriile de grafică, ciclul *Geografia foamei* continuă satirizarea unui sistem ce degradează omul, anulîndu-i potențele creatoare.

Cuvintele lui Josue de Castro (« Geografia foamei ») ilustrează cel mai pregnant tematica acestei noi suite de imagini: « ... lupta împotriva foamei și a mizeriei, biruirea definitivă a fricii, atît a fricii de foame, cît și a fricii de război, care amenință să paralizaze puterea creatoare a omului... ».

Reîntîlnim și în acest ciclu același desen fin, aceleași accente expresioniste, același sarcasm demascator ca și în expoziția din 1964. Numai că *Oameni în frac* ne apare mult mai încheiat ca viziune, mai decantat, străbătut de o tensiune pe care am fi dorit să o regăsim și acum. Recentul medalion grafic ne compensează în schimb prin unele rezolvări ingenioase (mai puțin gratuitatea unor colaje).



BRÂNCUȘI: Cap de copil, 1913 — bronz



HENRI MATISSE: Lecția de pian, 1916 — ulei (detaliu)

NOTE
PE
MARGINEA
ARTICOLULUI
„BRÂNCUȘI”
DE
MICHEL
RAGON

Revista franceză *Jardin des Arts* (decembrie, 1965), condusă de Henri Perruchot, publică, sub semnătura lui Michel Ragon, o caldă evocare a marelui nostru sculptor Brâncuși.

Criticul francez creionează, în stilul său cursiv și colorat, «profilul» lui Brâncuși, rememorând câteva momente biografice: anii copilăriei, plecarea la Paris, reacția favorabilă a lui Rodin față de Brâncuși, procesul cu vama americană etc., în sfârșit, partea cea mai interesantă a articolului: vizita lui Ragon în atelierul sculptorului. Fiind vorba de date intrate în legenda creată în jurul artistului, am simțit necesitatea formulării unor completări sau precizări.

Astfel, Michel Ragon vorbește despre refuzul lui Brâncuși de a lucra alături de Rodin și de iscusita, de dezarmanta lui justificare, atunci când afirma că «nimic nu crește la umbra marilor arbori». Totuși, la începutul anului 1907, Brâncuși a ucenicit efectiv în atelierelor din Meudon. El însuși a povestit cum a

intrat ca elev, ca «practician» la marele statuar francez, unde ajunsese la o mare dexteritate tehnică. «Făceam câte o sculptură pe zi în genul lui. «Făceam» ca și el. Pășeam înconștient, dar vedeam pășișă. Eram nenorocit. Au fost anii cei mai grei, anii căutărilor, anii de regăsire a unui drum propriu. Am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea. Am ajuns la simplitate, pace și bucurie...» (Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, I, 1945, București, p. 260). Această precizare explică ceea ce spune Ragon în articolul său: «Prima versiune a Muzei adormite (care, în realitate, este cea de a treia, după cele în ghips (intitulate *Adolescenta* și *Repaos*, n.n.) nu poate fi decît influențată de bătrînul meșter. Dar cînd, în 1908, (de astă dată Ragon anticipă cu doi ani realizarea lucrării, n.n.), Brâncuși cioplește pentru un mormînt din cimitirul Montparnasse *Sărutul*, care se găsește și astăzi acolo, îl parodiază pe Rodin, marcînd

totodată începutul unei noi estetici...»

Vorbînd despre relațiile sculptorului român cu artiștii contemporani, Ragon amintește legăturile lui Brâncuși cu Modigliani, pe care îl încurajează între 1909 și 1914. Ne permitem să adăugăm că, în această perioadă, Modigliani folosește motive folclorice românești ca element decorativ într-un portret al doctorului Paul Alexandre (datat 1910) — doctorul Alexandre fiind cel care îl prezentase pe Modigliani sculptorului român. Așadar, îndelunga gestație a *Coloanei fără sfîrșit*, pe care biografia o stabilesc între 1916—1918, se poate situa cu șase ani în urmă. (Hans Bollinger, *Note Biographique*, în *Brancusi* de Carola Giedion Welcker, Neuchâtel, 1959, p. 222—235; Franco Russoli, *Modigliani*, Viena, 1959, p. 22).

Relatînd incidentul provocat de prezentarea *Principesei X* la Salonul independenților (1920), Ragon afirmă că Brâncuși îl socotea răspunzător pe Matisse de respingerea acestei



AMEDEO MODIGLIANI:
Portretul doctorului
Alexandre, 1911—ulei

lucrări: «nu i-a iertat niciodată acest afront și i-a purtat toată viața pică, nu numai lui Matisse și Salonului independenților — dar mai mult încă, tuturor saloanelor, tuturor expozițiilor pariziene, ba chiar și celor internaționale».

Criticul american Oskar Chelmsky, în *A memoir of Brancusi*, afirmă că autorul incidentului nu ar fi fost Matisse, ci Paul Signac, care efectiv avea președinția Salonului (*The Best in Arts*, New York, 1962, pag. 26). Ambele versiuni sînt discutabile. Noi credem că incidentul a fost provocat mai degrabă de malițiosul Pablo Picasso. Merită să cităm chiar relatările sculptorului: «În jurul portretului *Principesei X*, s-a stîrnit pe vremuri mult scandal... A fost o glumă a prietenului meu Picasso. O glumă care a prins. Să mă ferească Dumnezeu de prieteni, că de dușmani știu eu să mă feresc» (P. Pandrea, op. cit., p. 169). Pe de altă parte, în legătură cu relațiile dintre Brâncuși și Matisse, criticul de artă Sidney Geist remarcă o stranie coincidență: neobișnuitul fascicoul de lu-

mină care marchează ochiul drept al copilului din compoziția lui Matisse, *Lecția de pian* (1916), evocă surprinzător o trăsătură caracteristică, regăsită atît în desenul cît și în variantele, în lemn sau în bronz, ale lucrării sculptorului român, *Cap de copil* (datînd din 1913).

Emoționantă ni se pare relatarea vizitei lui Ragon în atelierul lui Brâncuși; o redăm în continuare: «Niciodată nu voi uita întrevvedere pe care am avut-o în 1948 sau 1949 cu Brâncuși, vocea lui domoală ca un murmur și pacea care domnea în atelier... Operele care îl înconjurau — adică aproape întreaga sa operă — nu păreau că i-ar mai aparține, ci mai degrabă s-ar fi zis că el era doar paznicul acestor comori. Îl revăd dezvelind sculpturi acoperite cu huse de stofă, ca fotoliile unui salon burghez, și punînd în funcțiune un mic motor tăcut, care făcea să se rotească anumite pedestale. Apoi, retras în fundul atelierului, indiferent (de vreme ce pusese mecanismul în funcțiune), mă lăsa uluit,

față în față cu aceste făpturi de piatră și bronz, însuflețite dintr-o dată, trăind viața lor mută, ofrandă și rugăciune a unei vieți de idol.

Steieri plate și lustruite, *Peștii* se mișcau în aer ca niște pietre de riu, însuflețite de aceste mîngîieri. O *Focă* răsărea dintr-o apă invizibilă, lucioasă, netedă, atît de netedă, încît ai fi zis că fără îndoială lunecă spre vizuina-i de gheață. O *Broască țestoasă* zbura. Capetele plasate pe soclu păreau a fi niște jertfe. Dar nu erau capete desprinse de trup, fiindcă acești bulgări rotunzi pe care te codeai să-i atingi de teamă să nu-i auzi strigînd aveau autonomia lor. Și mereu plutind spre cer, *Păsărea de aur* însetată de spații, acei pești ce se roteau fără încetare într-o liniște de codru împietrit...

... Venise noaptea și încă nu aprinsese lumina. Se odihnea pe una din acele bănci cioplite cu toporul, aidoma celor care se găsesc prin satele românești. M-am așezat lîngă el și mi-a vorbit despre India, despre indienii din America, despre Atlantida, civilizația egipteană, cultura neagră, care, credea el, dominase multă vreme lumea. Cît de bine se împăca sculptorul cu aceste civilizații asfințite, închis într-al său templu-atelier, la cîțiva pași numai de căile ferate din gara Montparnasse.

Atelierul întunecos devenise încă mai tainic. De abia mai zăream pe bătrînul artist. Dar *Păsărea de aur* scilicet; *Peștii* se învîrteau neconținut ca într-un acvarium nevăzut. *Cocoșii* cu crestele lor zimțate ca fierăstraiele cîntau cucurigul. Trebuia să fi fost ceasul de vecernie...

Socotim util să publicăm, de asemenea, traducerea ultimei părți a articolului criticului francez: «În anul premergător morții, Brâncuși — care refuzase să mai participe la vreo expoziție — acceptă ca Guggenheim-Museum din New York să-i organizeze o retrospectivă. Se împăcase așadar cu Statele Unite...

Trebuia acum să facă pace și cu Franța pe care se supăraseră cînd cu afrontul de la Salonul independenților. Luă așadar hotărîrea să testeze Muzeu-

lui Național de Artă Modernă din Paris atelierul cu tot ce cuprindea (atelier amenințat de ani de zile cu dărîmarea de către noul plan urbanistic al Montparnasse-ului).

Prezența lui Brâncuși în cetatea artiștilor pricăjiți din Impasse-ul Ronsin salvase mult timp zidurile de tîrnăcopul demolării. O dată plecat, nimic nu se mai împotriva izgonirii artiștilor mai puțin celebri, vecinii lui: Lacasse și perechea Istrati-Dumitrescu... Dar ce s-ar fi putut întîmpla cu atelierul donat Franței? Să-l fi înconjurat rețeaua căilor ferate și vizitarea lui să se fi făcut escaladînd o pasarelă deasupra șinelor? A fost adoptată soluția radicală. S-a demonstrat atelierul din Impasse Ronsin și el a fost reconstituit întocmai, așa cum se găsea, inclusiv geamlîcul părăginit, în incinta Muzeului Național de Artă Modernă. Totul a fost repus la loc: băncile, soclurile, sculpturile. M-am dus în acest atelier pentru a regăsi ambianța extraordinară, cunoscută acum mai bine de douăzeci de ani, cînd îl vizitasem pe Brâncuși în Impasse Ronsin. Era într-adevăr aidoma, și totuși nimic nu mai era la fel. Fără Brâncuși, acest atelier își pierduse sufletul. Era o pioasă reconstituire, dar lipsită de viață. *Cocoșii* cei mari nu mai cîntau. Capetele fără trup stăteau mute... Din *Focă* nu mai șiroia apa... Totul era neclintit, dar nimic nu mai era la fel. Era tot un templu, dar un templu din care pieriseră zeii și preoții.

Se spune uneori că numai opera contează. Oare să fie într-adevăr așa? Omulețul cu barbă, cu ochii malițioși, îmbrăcat ca un țăran sau ca un bătrîn dulgher, era paznicul templului; cestăltit paznic, în uniformă, nu-l poate înlocui în atelierul transportat din Montparnasse în avenue New York. Aici *Păsările* sînt în colivii, iar *Foca* e într-o grădină zoologică.

Brâncuși a plecat fără zgomot, pe jos, așa precum venise, lăsîndu-ne opera lui zălog.»

SOMMAIRE:

Adrian Petringenaru Brancusi — L'ensemble de Tirgu-Jiu	7
V. G. Paleolog « Le Coq » de Brancusi	11
Anatol Mindrescu La pensée plastique et les impératifs de l'époque	12
Vasile Drăguț Vieilles peintures murales roumaines de Transylvanie (I)	19
Prof. Dr. Gh. Ghițesco Vitalité et expression dans la plastique d'Henry Moore	25
Points de vue	
Prof. Dr. Horia Tănăsescu Les dimensions infinies de l'art (notes en liaison avec une exposition d'Henry Moore)	29
Petru Comarnesco Sur Henry Moore (en causant avec Sir Philip Hendy)	32
Expositions	
Pavel Codiță L'Exposition d'art contemporain italien	33
N. Argintescu-Amza Marcel Chirnoagă, Octavian Vișan, Gabriela Manole-Adoc, Elena Vavilyna, Mircea Vârzaru, Corneliu Petresco	35
B. Oltea George Voinesco	38
Comptes-rendus	
Olga Bușneag Trois albums d'art	38
Méridiens	
Barbu Brezianu Notes en liaison avec un article sur Brancusi par Michel Ragon (Jardin des arts, decembre, 1965)	39
Couverture I: Brancusi dans l'atelier (1946)	
Couverture IV: Brancusi: Oiseau dans l'espace	

СОДЕРЖАНИЕ

Адриан Петриндженару. Размышления о творчестве Брынкуша: Ансамбль Тыргу-Жиу	7
В. Г. Палеолог. «Петух» Брынкуша	11
Анатолий Мындреску. Пластическое мышление и требования эпохи	12
Василий Дрэгуц. Древняя румынская стенная живопись в Трансильвании (I)	19
Проф. д-р Г. Гицеску. Жизненность и выразительность в пластике Генри Мура	25
<i>Точки зрения</i>	
Проф. д-р Хория Тэнэсеску. Бесконечные размеры искусства (заметки в связи с выставкой Генри Мура)	29
Петру Комарнеску. О Генри Муре (беседа с сэром Филиппом Хэнди)	32
<i>Выставки</i>	
Павел Кодицэ. Выставка современного итальянского искусства	33
Н. Арджинтеску-Амза. Марчел Кирноагэ, Октавиан Вишан, Габриэла Маноле-Адок, Елена Вавилина, Мирча Вэрзару, Корнелиу Петреску	35
Б. Олтеа. Джордже Войнеску	38
<i>Рецензии</i>	
Ольга Бушняг. Три альбома искусства	38
<i>Меридианы</i>	
Барбу Брезяну. Заметки по поводу статьи «Брынкуш» Мишеля Рагона (Jardin des arts, декабрь, 1965 г.)	39
На первой странице обложки. Брынкуш в ателье (1946)	
На четвертой странице обложки. Брынкуш. Птица в пространстве	

