

ARTA⁹₁₉₆₈

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS:

ANUL XV, Nr. 9 — 1968

Colegiul redacțional:

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

Alexandru Balaci Eugen Schileru	1
Eugen Schileru Invenția, o nouă configurare a tradiției	2
Prof. dr. Gh. Ghițescu Disciplină și spontaneitate	5
Jacques Lassaing Henri Matisse	9
Geta Brătescu Ilustratorul și cartea	17
★	
Paul Petrescu Expoziția « Arta neagră »	20
Jean Gabus Arta Africii negre	25
★	
Petru Comarnescu Impresii dintr-o călătorie (II)	29
Cronica plastică	33
Dr. Al. Olaru O ipoteză cu privire la « Cumințenia pământului »	37
Confruntări internaționale 6 expoziții românești	39



EUGEN SCHILERU

În urmă cu treizeci de ani, într-un grup de studenți ai Facultății de Litere și Filozofie, prieteni nedesmințiți de vis și ideal, evolua dinamic, neliniștit, pur, scăpărător, Eugen Schileru.

De pe-atunci extraordinara sa sensibilitate se manifesta prodigios, oferind oscilări puternice unei axe de investigație, care niciodată nu s-a dorit fixă.

Eugen Schileru, bunul nostru Ninel, a fost o forță genuină, telurică, dăruită nativ cu darul contemplației care se transformă în poezie. El era într-adevăr apt pentru marea sarcină de a deveni interpretatorul poemului scris cu caractere misterioase al Artei. El era apt să dea la o parte învelișul sub care cristalizează transfigurat realitatea, pentru pătrunderea sensurilor ei arcanе. La el a existat totdeauna un inepuizabil fond de vise, ochiul nou dilatat de întrebări care scruta poezia în interiorul lucrurilor, acordînd valori nemaicunoscute acelora care nu mai posedă virginitatea minții. Cu toată imensa lui aparatură critică ulterioară, (citea enorm, la zi și lucid), totdeauna a vibrat prelung, în mintea și sufletul lui, incantația poeziei primordiale, care putea inunda general orice realitate. Nimeni ca el, dintre noi, nu a rămas în extaz în fața realității, a Naturii, a lucrurilor exterioare sau interioare, pătrunzîndu-le crusta pînă la miezul iradiant, central. El a fost însuflețit în permanență, ca un mare poet drag nouă, Giovanni Pascoli, de acea neliniște salubră care intuieste taine și dezlegări, de la năprasnica mișcare cosmică pînă la creșterea umilă a firului de iarbă. Neliniștea sa perpetuă a fost sporită de o frămîntare hamletică, de turburătoarea căutare a răspunsurilor, a adevărului, pe meandrele unui drum uneori sinuos, de întrebare proprie și de auscultare. Lirismul său a putut invada orice mediu, orice fragment al trecutului de artă, acordîndu-i aura sufletului său nou, modern, ca o fuziune între umbre și lumini. El a fost și un romantic în echivalarea acestui termen cu însuși tumultul vieții. Afirmînd cele mai puternice libertăți în artă, căutînd, în numele lor, valoarea și noul. A fost chinuit de căutarea unor alte lumini și alte ceruri. Nimeni ca el nu a fost ars de febra de a comunica, dar a făcut-o totdeauna direct, în dialog, în scrisul său cristalizînd, ca în Tragedia dell'incompiuto a Renașterii, doar un infim zăcămint diamantifer. Este o sarcină pură, necesară, a prietenilor săi, de a strînge în volum pulberea stelară a gîndurilor sale, care s-au oprit în meditație îndelungă în fața artelor plastice și literare.

Dar proteismul creator al lui Eugen Schileru s-a revendicat și de la elogiul armoniei și al frumuseții. De la simetria dominată de geometrii ritmate și ondulatorii, de la rațiunea care temperează tumulturile, învățînd despre calme, senine echilibruri, vast bloc simetric al spiritului, avînd drept atribut frumusețea și eternitatea ei. Asupra profesorului care a vorbit douăzeci de ani studenților săi despre frumusețe, legea ei a dominat totdeauna, acordîndu-i setea, nostalgia cunoașterii ei, derivată din armonia și simetria omului și a universului.

ALEXANDRU BALACI

INVENȚIA, O NOUĂ CONFIGURARE A TRADIȚIEI

EUGEN SCHILERU



În considerațiile mele¹ îmi voi permite să pornesc de la textul unuia dintre marii poeți englezi ai veacului nostru, Thomas Stearns Eliot, unul dintre cei care s-au preocupat cu deosebire de problemele tradiției și inovației și, — cum era firesc, — de problemele relației dintre tradiție și talentul individual.

Mă voi referi la Eliot, tocmai pentru că el fixează, cu o competență deosebită și cu o claritate impresionantă, lucrurile, așa cum poate eu n-aș fi izbutit să le înfățișez. Îmi voi îngădui însă, în mod pedant desigur, să subliniez unele aspecte ale intervenției sale, să încerc să fac o transpunere din teritoriul literelor în acela al artelor plastice.

« Dacă singura formă de tradiție, singura transmisiune posibilă, — spune Eliot — ar consta în urmarea procedeelelor generației care ne-a precedat imediat, conformându-ne orbește sau plini de teamă la tot ceea ce reușise acestei generații, n-ar trebui să sfătuim pe nimeni să respecte tradiția . . . Tradiția este ceva care semnifică cu mult mai mult. Ea nu este dată printr-un fel de drept de moștenire, ci, dacă vreți, trebuie multă muncă pentru a obține o tradiție. . . »

Fac aici o paranteză. Citisem pentru prima oară, când luasem în considerație într-un mod mai temeinic problemele tradiției, unul din eseurile marelui scriitor neorealist italian Cesare Pavese, și mă izbise la un moment dat sublinierea că tradiția trebuie descoperită, că trebuie foarte multă trudă pentru a redescoperi tradiția. Citindu-l pe Eliot, mi-am explicat mai bine frazele lui Pavese, tot așa cum, dacă am vrea să ilustrăm lucrul acesta, am înțelege efectivă trudă depusă de Brâncuși pentru redescoperirea tradiției sau truda la fel de considerabilă a lui Țuculescu în vederea unei adevărate descoperiri a tradiției și nu în vederea folosirii unei recuzite exteroare.

« Tradiția — continuă Eliot — presupune mai întâi sensul istoric, care s-ar putea spune că este aproape indispensabil oricui vrea să rămână poet după 25 de ani; sensul istoric implică sesizarea nu numai a caracterului trecut al trecutului, ci și a caracterului prezent al trecutului. Sensul istoric obligă pe om să scrie nu numai pur și simplu cu propria lui generație în fibrele ființei sale, ci și cu sentimentul că întreaga literatură europeană, de la Homer, și, înglobată în ea, întreaga literatură a țării sale, coexistă într-o durată unică și compune o unică ordine.

« Acest sens istoric, care surprinde la fel de bine ceea ce scapă timpului și ceea ce aparține timpului, și le surprinde deodată, este ceea ce face ca un scriitor să poată fi numit tradițional; este în același timp calitatea care îi dă unui scriitor conștiința cea mai ascuțită a locului său în timp, a propriei sale contemporaneități. . . »

« Poetul nu poate să ia trecutul în bloc, să-l înghită dintr-o dată, să se formeze doar

¹ Textul unei conferințe ținute, în 1968, la U. A. P.

pe una sau două admirații personale sau pe o singură perioadă preferată...

Poetul trebuie să-și dea seama, într-un mod net, de curentul principal care nu traversează invariabil reputațiile cele mai distinse. El trebuie să sezeze bine acest fapt, evident, că arta nu progresează, dar că materialele artei nu sînt niciodată aceleași. Trebuie să-și dea seama că spiritul european și de asemenea spiritul țării sale, spirit pe care a învățat încetul cu încetul să-l considere drept cel mai important, mult mai important decît spiritul său individual, este un spirit care se schimbă și că această schimbare este o dezvoltare care nu lasă nimic pe drum și nu aruncă drept revolut nici pe Shakespeare, nici pe Homer, nici desenele din caverne ale artiștilor din perioada magdaleniană.

«Această dezvoltare nu este din punctul de vedere al artistului un progres, poate nici măcar un progres din punct de vedere psihologic sau în nici un caz în măsura în care se imaginează. E poate întemeiată, la urma urmelor, doar pe o complicare a economiei politice și a mașinismului. Dar diferența între prezent și trecut vine de acolo că prezentul, conștient de el însuși, oferă o înțelegere a trecutului, într-un fel și la un grad, pe care propria conștiință pe care trecutul a putut-o avea despre el însuși nu o poate oferi».

Progresul constă tocmai în ceea ce un critic italian din vremea noastră, profesorul Giulio Carlo Argan, numește fructificare (fructificare); datorită fenomenului de fructificare, conștiința pe care prezentul meu o are despre trecut, este superioară gradului și calității de conștiință pe care trecutul o avea despre el însuși, — lucru care, într-un anumit sens, schimbă total parametrii problemei.

În însuși procesul de reconsiderare, sau dacă vreți să-i spunem de fructificare, noi sîntem aceia care emitem «scrisorile de recomandare» pentru cutare sau cutare epocă, pentru cutare sau cutare personalitate creatoare sau operă, și întotdeauna aceste scrisori de recomandare sînt în funcție de ceea ce reușim noi să fructificăm, din punctul nostru de vedere, din epoca, personalitatea, opera respectivă.

Există așadar, în ceea ce privește tradiția, un fel de recomandare, înainte de toate o anumită descoperire, o descoperire a trecutului, care se face cu trudă, care presupune o deosebită clarificare asupra lui, un consecvent spirit istoric, și care, pe de altă parte, îngăduie însăși inovația. De fiecare dată, această scrisoare de recomandare este iscălită, redactată, de către prezent. Am putea spune că o mulțime de perioade, de personalități, de opere din istoria artelor, au primit un real drept de cetate, au fost înțelese în intimitatea lor, au fost luminate pe laturi care scăpaseră înainte, tocmai din cauza faptului că, inventînd, prezentul a sensibilizat contemporaneitatea pentru asemenea laturi. Se poate spune că, foarte multă vreme, o seamă

întreagă de arte extraeuropene, ale căror exemplare intraseră în colecții particulare europene, după care chiar se alergase și pentru care se făcuseră sacrificii, nu erau totuși omologate ca artistice, ci erau trecute în secția de curiozități pe care o conținea aproape fiecare colecție particulară, alături de păsări împăiate și exotice, sau alături de cochilii frumoase, ciudate. Trebuiau să se producă anumite transformări, trebuia ca un anumit sistem estetic, cu caracter de hegemon în Europa occidentală, să piardă din această putere, pentru ca o serie întreagă de arte produse de arii geografice extraeuropene, de perioade arhaice sau preistorice, să capete drept de intrare în cetatea europeană a artelor. În istoria congreselor de americanologie sau a primelor congrese de preistorie, despre arta preistorică, ni se arată cu date, în mod cert acest lucru. O mulțime de artiști își datoresc scoaterea lor la lumină tocmai acestor scrisori de recomandare ale modernilor. Mulți dintre reprezentanții manierismului italian al veacului al XVI-lea ar fi rămas obscuri dacă o seamă întreagă de reprezentanți ai unor curente, cum ar fi suprarealismul, cubismul, expresionismul ș.a.m.d. nu ar fi găsit în ei niște predecesori. Progresul cercetării și istoria cercetărilor demonstrează că întii se cristalizaseră mișcările respective și după aceea se descoperiseră predecesorii, mai mult sau mai puțin îndepărtați.

Dar nu este vorba numai de curiozitățile istoriei artelor. Este vorba și de oameni care fuseseră întotdeauna stimați, elogiați, dar care în anumite perioade nu mai sînt în mod franc și profund apreciați. Este interesantă, din acest punct de vedere, experiența pe care a făcut-o un critic francez, căutînd să vadă care sînt monumentele artistice prelucrate de-a lungul diferitelor perioade ale creației sale de către Picasso. Unele dintre ele desigur sînt deosebit de cunoscute, fie că este vorba de pildă de arta etniilor negre din Africa, sau de pictura și sculptura primitivilor catalani sau de Ingres.

Este demn de subliniat faptul că, de pildă, un Picasso își dă seama că Ingres are conștiința posibilităților expresive ale liniei, luată în ea însăși; că Ingres, care ni se păruse înainte atît de echilibrat și atît de senin — dacă vreți — este în străfundul său agitat de adevărate furori erotice. De pildă, în celebrul tablou de mici dimensiuni intitulat Paolo și Francesca, folosește posibilitățile și resursele expresive ale liniei pentru a sugera mișcarea concupiscentă de învălire, de agresivitate erotică a lui Paolo; că, în alte cuvinte, Ingres nu este olimpiantul care se voise; că este cu mult mai contradictoriu, conține elemente romantice; că are conștiința, aproape modernă, a resurselor implicite ale liniei. Sau alt exemplu. Îl gustăm cu mult mai bine pe Poussin după ce arta modernă ne-a învățat să decelăm, să detectăm posibilitățile expresive ale liniei, ale relațiilor inter-liniare; înțelegem cum s-a produs,

printr-o succesiune de orizontale, impresia de profundă liniște, de odihnă, care transpare din Înmormintarea lui Phocion, tocmai pentru că, simplificînd și geometrînd, un Picasso reia, pentru a impune, aceeași linie deosebită, imaginea pictată de către Poussin, accentuînd succesiunea în scară a orizontalelor.

Și exemplele se pot, din acest punct de vedere, neconținut înmulți; dar prin toate acestea, descoperim, pe de altă parte, că nu există curent, mare personalitate, operă, care să fi rupt total cu trecutul. O operă, o personalitate, un curent, poate să rupă cu o precedentă imediată. Dar prin acestea ele nu au rupt cu o tradiție, așa cum cred că a putut să reiasă în mod clar din textul lui Eliot.

Lucrurile s-ar putea explica mai bine în termeni de psihologie a figurii sau a configurației, — de «Gestaltpsychologie». La un moment dat, într-o configurație, într-o constelație, într-o figură, dominantă în jurul căreia, ca în jurul unui soare, se grupează fenomenele, se schimbă nu elementele, ci configurarea lor. Și lucrul acesta se poate vedea foarte bine într-o lucrare ca Meninele de Picasso, după Velazquez. Toate problemele de lumină există mai departe aici, însă transpuse în cheia analizei luminii ca planuri geometrice diverse, moștenită sau inventată de Picasso în diversele variante ale cubismului. În alte cazuri avem de-a face cu o altă configurație a unor elemente preexistente și în sensul acesta se poate fără greș afirma că nu există artă care să fie aerolitică, care să fie totalmente «căzută din cer»!

S-ar părea că prin acest fel de a judeca, aș nega invenția! Departe de mine acest lucru. Numai că, invenția este, probabil, întotdeauna o nouă configurație, împreunată, fuzionată, cu un nou mod de a fructifica, de a reconsidera și de a retrăi, din unghiul de vedere și cu bagajul afectiv și mintal al contemporaneității. Că lucrurile se petrec așa, se vede din urmărirea citorva curente. De pildă, aparent, cubismul ar avea niște predecesori. Dar la o analiză efectivă, se constată că nu există acești predecesori. S-ar părea că predecesorii săi trebuie să văzuți încă în veacul al XVI-lea, în toți aceia care au geometrizat corpul uman în nemișcare. Și sînt foarte mulți. În realitate, lucrurile nu s-au petrecut așa. Dar cubismul nu poate să fie considerat nici ca un aerolit, dat fiind că ar fi fost oarecum de negîndit fără Cézanne, ar fi fost de negîndit fără tot ce spusese Seurat despre linie și despre culoare, ar fi fost de negîndit fără lunga preparare pentru dinamizarea modului de figurare a spațiului moștenit din Renaștere și fără marea aspirație către figurarea unui spațiu total.

Este și mai simplu să spui că abstracționismul are o lungă precedentă și anume că în întreaga artă, de la finele mezoliticului, se continuă pe tot neoliticul, geometrizarea, împinsă uneori pînă la abstract, și ca atare ocupînd un spațiu temporal imens: patru

milenii și jumătate. Este fals să se creadă că transcrierea analogică a realității exterioare cumulează mai multe veacuri în istoria umanității decât interpretarea sau invenția. Este pe dos. Viziunea și limbajul analogic cumulează în istoria artelor cu mult mai puține sute de ani; mai întâi fiind marea greutate pe care geometrismul neoliticului o aruncă în platanul balanței. Dar nu este vorba de același lucru în neolitic și acum. Abstracționismul este o creație a timpurilor moderne, nu numai prin originea lui polemică, dar și prin faptul că este determinat de o cutot altă finalitate decât aceea a geometrismului neolitic, că se dezvoltă într-o altă fructificare a geometrismului, că dispune de alte orizonturi, ș.a.m.d.

Dacă nu-l găsim însă corelaționat cu geometrismul neoliticului, îl găsim descinzând din tot ceea ce se petrece în momentul în care meditația, pe de o parte, a cubismului și, pe de altă parte, meditația asupra culorii, începută de neimpresioniști, este continuată în orfism și în tot ceea ce constituie mișcările ieșite din succesiunea cubismului.

Unul din lucrurile subliniate insistent de către Eliot este acela că orice încadrare într-o tradiție se dezvoltă paralel cu un fel de ucidere a personalității superficiale, ca orice încadrare în ceea ce oamenii de cultură s-au obișnuit să numească, din timpuri teologale aproape, «rînduiri». Orice intrare într-o rînduire presupune uciderea eului superficial, acela care — ca să spunem așa — este marele tentator spre modă, spre falsa personalitate. Este evident că, pentru a relua o frază care îi plăcea foarte mult lui Vincent van Gogh s-o repete, după ce o citise la Gavarny, «artistul trebuie să se lase răpit de ceea ce este non-perisabil în perisabil». Or, ceea ce nu este perisabil, trecător, pieritor în pieritor, este însăși invitația pe care o făcea, în textul tradus, Eliot. Ceea ce înseamnă că, în orice curent important — nu simpla modă care trăiește cît trandafirul, — există ceva care se capitalizează și care devine principiu.

Într-un anumit sens, un bun învățămînt artistic ar trebui să țină seama de mai multe lucruri. În primul rînd ar trebui să țină seama că, spre deosebire de ceea ce se petrece de pildă în construcția de mașini unde nu este important decât automobilul tip 1968 și nu trebuie să cunoști toate automobilele de la primele Ford-uri — afară de cazul că ești un istoric al vehiculului! — în artă, artistul, din acele necesități care derivă dintr-o bună înțelegere a tradiției, nu poate să nu cunoască totul. Numai că, dacă un curs de istorie a artelor este obligat să prezinte totul studenților, la cursurile de măestrie ar fi o greșeală, o eroare fundamentală și un lucru de mare ridicol dacă studenții ar fi trecuți pe rînd să-și facă ucenicia în fiecare dintre limbajele care, produse de curente diferite, s-au succedat de-a lungul istoriei artelor; un asemenea învățămînt ar semăna cu cazul pe care îl descrie Jean Paul

Sartre în «La Nausée», cu acel autodidact care în biblioteca municipiului Rouen ia autorii alfabetici și nu trece la lectura cărților ai căror autori încep cu «B» decât după ce a terminat de citit cărțile ai căror autori încep cu «A».

Dacă este adevărat că monumentele unui curent își păstrează valoarea, și își păstrează valoarea devenind elementele unui muzeu, care au o putere iradiantă mai departe, putere iradiantă reconsiderată, refructificată, uneori chiar sporită, această putere iradiantă se pierde în măsura în care produsul caută să fie peste ani, și indiferent de arealul geografic al imitatorului, reproduș întocmai. Dacă ceea ce reprezintă un alfabet poate să fie asimilat și folosit, totalitatea uneori nu rezistă la imitație, este contraindicată, este — ca să spunem așa — nocivă.

Este curioasă o serie întregă de fenomene la care din nefericire asistăm, anume: sint țări și popoare care nu se află în condițiuni care, de pildă, să legitimeze într-o anumită măsură, să zicem, pop'art-a. Pop'art-a apare într-o societate industrializată, de concurență, de condiționare a consumatorului, după o perioadă de abstracționism intensiv, societate care are mitologia ei și care are iconologia acestei mitologii. Aceste lucruri nu se pot reproduce în condițiile unei societăți ca societatea românească. Interesant și extrem de semnificativ pentru așa-numitul «suprerealism românesc» ar fi o analiză a produselor sale ultime. În fond, suprerealismul presupune tragerea, harponarea din subconștient, în lumina conștiinței pe care o presupune oricare punere în formă, deci oricare imagine organizată, a unor conținuturi extrem de individualizate, în care evident că intră și «spiritul epocii», dar intră și spiritul locului, cu întreaga lui mitologie. Că este așa o demonstrează faptul că suprarealiștii în mod neconștient au repetat fraza lui Heraclit și anume că, în stare de veghe, noi sintem împreună, ne regăsim într-o comunitate, pe cînd în stare de somn fiecare este singur, în visul lui, în universul lui. Ce se întîmplă însă dacă facem o comparație între tot ceea ce se găsește în manifestele suprarealiste și în arta suprarealistă a promotorilor, și ceea ce se găsește la imitatori? Imitatorii nu pleacă de la subconștientul lor, ci preiau o recuzită, un decor, din care evident că nu lipsește «armăsarul» lui Chirico și nu lipsește nici clădirea în stil clasic grec, tot de prin Chirico și de prin Arp, de unde dintr-o dată ar trebui să presupunem că subconștientul artistului român este plin de armăsari și de clădiri grecești!

Una este pătrunderea dinăuntru, aderarea dintr-o necesitate efectivă, dintr-un profil interior și autentic, și altceva este repetarea unei recuzite; nu e nici invenție și nu se încadrează în nimic. Este ca într-un amuzant film de desene animate care s-ar putea face și în care să se povestească istoria unui șurub care nu-și găsește ghiventul.

Să nu confundăm, deci, tradiția cu repe-

tarea a ceea ce există, să dăm unei invenții serioase, profunde, necesare, drepturile ei imprescriptibile; iar pe de altă parte să nu considerăm — ceea ce un romancier german numea «lenevia inimii» —, să nu considerăm că imitația, non-necesară, a unor lucruri în fond vechi, trebuie confundată cu asimilarea a ceea ce se adaugă la descoperirea resurselor picturii, sculpturii, graficii etc. etc. Cu alte cuvinte, trebuie, pe toate planurile, să ne ferim de ceea ce nu este altceva decât entropie, pierdere a vitalității sufletului, minții, imaginii; trebuie să știm că talent are toată lumea! Trebuie să ne iasă din minte acest adevăr că talentul e rar, că deci, precum spunea Valéry, «geniul este un lucru facil».

Ca și inovația, tradiția nu înseamnă copierea unui total de obiecte figurate anterior; nu se reduce la copierea unei recuzite istorice, folclorice, etnografice sau chiar cromatice; nu în sensul acesta este tradițional Brâncuși sau Țuculescu. Fiecare dintre ei redescoperă o tradiție, redescoperă de fapt un demers mental, își dă seama că, la fel ca în artele plastice populare, pictura sau sculptura trebuie să fie un limbaj, și nu o copie în plombagină a realului; cu alte cuvinte, că artistul trebuie, ca și creatorul popular, să gîndească ce vede și să vadă ceea ce gîndește, că arta nu se reduce la reflectare, ci este expresie și invenție, că tradiția artei populare românești se continuă nu în produsele ei finite, ci în demersul profund spiritual și profund deschis viitorului.

O artă nu trăiește exclusiv, mai cu seamă în epoca noastră, printr-un singur aspect, prin ceea ce se construiește ca dintr-un observator, dintr-un mirador unic; căci noi am descoperit astăzi un lucru: caracterul parțial al reprezentării. Această descoperire impune complementaritatea reprezentărilor, nu este o negare a unui mod de gîndire totalizator, conducător, orientativ, și nici o invitație la eclecticism. De pildă, ca simplu consumator de frumos, am nevoie, pe de o parte, de ceva în care semnele plastice au suferit o tratare — să spunem — ca la Brâncuși sau ca la Țuculescu, — dar am, pe de altă parte, nevoie de introducerea unei mitologii cotidiene în artă. Adică am nevoie de pildă să resimt, ca un contemporan, și în imaginea artistică un anumit peisaj, o anumită atmosferă locală, un anumit tip uman. Ne înșelăm dacă socotim că între cele două războaie arta românească nu a oferit asemenea exemple. Aș putea spune că fiecare dintre peisagiștii români au ridicat la un exponent, ca să spunem așa, mitologic, peisajul românesc reprezentat de marginile de apă, de urbe ș.a.m.d.; grafica de asemenea a introdus o anumită atmosferă, reprezentată prin oameni, o anumită forma mentis.

Arta trebuie să prindă lucrurile acestea printr-un efort de alterizare, tocmai pentru că este foaia celui mai sensibil seismograf. Cu alte cuvinte, ea trebuie să sugereze ce este perisabil și ce este imperisabil într-un anumit moment al istoriei.

DISCIPLINĂ ȘI SPONTANEITATE

Interesul sporit al omului modern pentru arta copiilor, ca și pentru artele primitive și preistorice, este unul din semnele modificărilor adânci petrecute în secolul nostru în aprecierea și înțelegerea fenomenului artistic. Amatorul de artă este dispus să recunoască, cel puțin în domeniul creației copiilor, adevărul că elementele plastice, culoarea, linia, forma, pot avea o frumusețe în sine și că lipsa de coincidență a imaginii artistice cu aspectul știut al lucrurilor nu este o absurditate.

Pe de altă parte, artistul modern întâlnește în arta copiilor propriile sale aspirații către o eliberare de tirania subiectului și de amestecul publicului în opera sa de specialitate. În această atenție pe care artistul modern o are pentru arta infantilă străbat atât convingerile sale că naturalismul este doar una din formele istorice de exprimare artistică, astăzi inactuală, cât și sașietatea pentru anumite forme de exprimare codificate și transformate în formule. Îndeosebi, însă, el proiectează în arta infantilă propria sa dorință de revenire la izvoarele pure, nealterate de prejudecăți estetice, pentru a găsi realizarea unei lumi miraculoase, în care se reflectă naiv și sincer emoțiile primelor descoperiri ale lucrurilor.

Unii din novatorii limbajului plastic al secolului nostru, cum au fost Klee sau Miro, întâlnind în arta copiilor trăsăturile esențiale ale fenomenului artistic, au încercat ei înșiși să redescopere natura cu inocența conștiinței dinaintea păcatului doctrinelor estetice, pentru a urca în istoria expresiei, cum a dorit Gauguin, « dincolo de caii Partenonului, la caii de lemn ai copilăriei ».

Prof. Dr. GH. GHÎTESCU



Expoziția copiilor din Ștefănești.
I. C., elev, clasa a VI-a.

Descrierile și narațiunile copilărești îmbrățișează spectacole vaste și episoade multiple, prezentate după logica sensibilă a organizării spațiului și dimensionate după valoarea afectivă a elementelor povestirii sau descrierii plastice.

Atenția se concentrează asupra semnificației narative și nu asupra coeziunii ansamblului. Absența ritmului și mai ales a rimelor plastice este compensată de frumusețea formelor izolate, cum sînt caii și călăreții, care amintesc de miniaturile persane.

Expoziția Școlii elementare nr. 5, București.
Gh. R., elevă, clasa a VI-a.

Abilitatea execuției a fost potrivnică observației și gândirii plastice, în cazurile transformării ei în formule stereotipe. Scrierea plastică « formată » prin exerciții continui, începând din copilăria mică, poate deveni instrumentul expresiei plastice celei mai nuanțate.

Abreviațiunile, invențiile ingenioase de semne plastice, suplețea și ductul rapid al liniei ciștigată printr-o influență reciprocă a scrisului și desenului au stat la originea marilor stiluri naționale ale artei Extremului Orient.



Expoziția copiilor din Ștefănești.
S. A., elev, clasa a V-a.

Limbajul plastic este revelator atât pentru structura psihică individuală, cât și pentru tipul sensibilității artistice.

Decizia în alegerea semnelor, forța și claritatea exprimării, care caracterizează primele două desene, este înlocuită în acest caz cu un grafism incert și o delicată cîntare a formelor prin linii ondulate. Organizarea semnelor cu triunghiuri alăturate și suprapuse ritmic, amintește de arta covoanelor. Modulația sensibilă, lineară și coloristică, înlătură efectul schematic decorativ și situează imaginea între vagul visării și impulsul organizării poetice.



Expoziția școlii elementare nr. 5,
București. Gh. R., elevă, clasa a VI-a.

Aplicația pentru analiza naturii, care nu survine înainte de 12-13 ani, provoacă un adevărat conflict între formele vizibile, pe de o parte, și imaginația și organizarea semnelor plastice pe de alta.

În acest peisaj organizarea este bazată pe alegerea unui element folosit ca temă compozițională. Trunchiurile și ramurile copacilor, repetate la distanțe și sub unghiuri convenabile, precum și elementele de contrast, direcția băncii și linia terenului satisfac legea unității în varietate. Avansul asupra exprimării obișnuite a virstei constă nu numai în legătura frazelor plastice într-o vorbire cu sens, dar și în abilitatea tehnică. Utilizarea hirtiei ude pentru obținerea unității petelor și rapiditatea tușelor care dau consistență formelor lineare arată experimentări multiple anterioare, precum și un deosebit simț al măsurii intensităților, ca și cel al distanțelor.

Trecerea către etapa normală de dezvoltare « naturalistă » s-a făcut în acest caz cu păstrarea unui bun echilibru între observația naturii și transpunerea plastică.



În ciclul artistic corespunzător sensibilității moderne se acordă o importanță deosebită caracterelor prezente constant în arta copiilor: culoarea strălucitoare, pură, ornamentul care transformă în ritm motivul natural, reprezentarea plană care dă lucrării o valoare decorativă și, în general, dominația ideativului și imaginativului asupra formelor vizibilului.

În ambele categorii de manifestări artistice, valoarea documentară în raport cu natura este minimă, opera fiind o mărturie asupra activității creatorului și un document asupra structurii personalității lui.

Numeroasele expoziții cu caracter național sau internațional dedicate artei copiilor în ultimele decade ale secolului nostru au creat nu numai premisele unei înțelegeri mai profunde a unor tendințe din plastica modernă, dar au prilejuit și o cercetare mai atentă a fenomenului artei infantile — ceea ce a dus la recunoașterea și selecționarea valorilor în manifestările artistice ale copilăriei, la descoperirea talentelor și la îndrumarea lor, precum și la dezbateră problemelor pedagogice ridicate de învățământul artistic, pentru diversele vârste ale dezvoltării biopsihologice.

Expozițiile copiilor au mai arătat însă că numeroase lucrări, care prin natura și mijloacele de exprimare par a ține de plastică, sînt de cele mai multe ori simple semne ale dezvoltării normale a limbajului emoțional și senzoriomotor al copilăriei. Aceste lucrări, totdeauna interesante, în care se manifestă, sub aparența estetică, tendințele psihice ale copilăriei, structurile și comportamentele în dezvoltare, nu au adesea nimic de-a face cu dotația artistică. Odată cu evoluția normală a copilăriei, cu evaziunea din domeniul imaginarului și al imperiului expresiei prin semnele sensibilității, aceste manifestări sînt menite să dispară. Înserarea conștiinței în realitate, apariția gândirii logice și a spiritului critic sînt însoțite în mod firesc de înlocuirea limbajului sensibil cu limbajul logic, abstract.

În aprecierea dotației plastice a unui copil se confundă adesea farmecul expresiei cu adevărata «inteligentă plastică», după cum, de multe ori, nu se distinge la adult simularea limbajului copilăriei. Nu este suficient a recunoaște constantele exprimării infantile pentru a decide valoarea dotației artistice. În cadrul unui limbaj comun al copilăriei, «talentul» adevărat reprezintă un avans și o abatere de la manifestările cunoscute ale vârstei. Copiii dotați sînt excepții prin viziune și prin alegerea procedeelor artistice. Avansul asupra limbajului obișnuit nu trebuie confundat cu avansul tehnic. În lucrările copilului talentat, care a avut șansa ca profesorul să coboare în lumea vârstei lui, tehnica și viziunea rămîn într-un acord perfect. Deplina ignoranță a regulilor exprimării nu înseamnă în toate cazurile absența lor din manifestările plastice ale copilăriei. Artă copiilor poate satisface, printr-o descoperire instinctivă, principiile plastice fundamentale. Calitățile care produc asemenea lucrări sînt innăscute și se regăsesc la baza limbajului universal al artei tuturor timpurilor. Acest limbaj se întemeiază în primul rînd pe un fericit raport cu natura al copilăriei, nedeformate încă prin educația artistică neadecvată. Esențialul său îl alcătuiește prelucrarea sensibilă a vizibilului, prin adaosul emoției și imaginației la senzațiile culese din realitate. Numai în acest raport sînt găsite echivalențele plastice ale imaginii originale a naturii.

Modul în care copilul dotat inventează și organizează creator semnele plastice, satisfăcînd regulile generale ale exprimării, rămîne excepțional și imprevizibil. Nici o disciplină nu poate înlocui dotația plastică naturală: sensibilitatea pentru acordul coloristic, comparabilă cu auzul muzical just, simțul ritmului, memoria formelor, fantezia combinativă și capacitatea invenției plastice. Este cunoscut însă faptul că dotația plastică a copilului atinge un maximum de înflorire a imaginației creatoare în perioada prepuberală după care, atunci cînd mai perseverează, vizează țeluri opuse direcției inițiale. Artă sa este dominată acum de imaginile exterioare ale lucrurilor și de obsesia reprezentării lor exacte. Dacă în prima perioadă rolul principal al pedagogiei desenului era protecția fenomenului biologic natural, în noua fază, intervenția activă a învățământului trebuie să tindă la canalizarea forțelor artistice pentru menținerea potențialului creator. Acest lucru nu este însă posibil decît prin regăsirea, pe calea meditației și a eforturilor neconținut reînnoite, a fericitului raport inițial al personalității artistice cu natura, a stării de grație și de libertate de creație a copilăriei. În acest sens a putut afirma Brîncuși că moartea artistului vine odată cu pierderea copilăriei.

Concepția dotației artistice naturale a copilului, ca și aceea a metodei neintervenției totale în activitatea sa creatoare, privesc sub unghiul de vedere al legilor apariției, formării și dezvoltării limbajului plastic, au impus pedagogilor unele rezerve în privința absolutizării spontaneității desenului copiilor și a protecției libertății formelor și mijloacelor sale de exprimare. «Funcțiunea grafică» a omului are o origine profundă, comparabilă cu aceea a comunicării prin limbajul articulat.

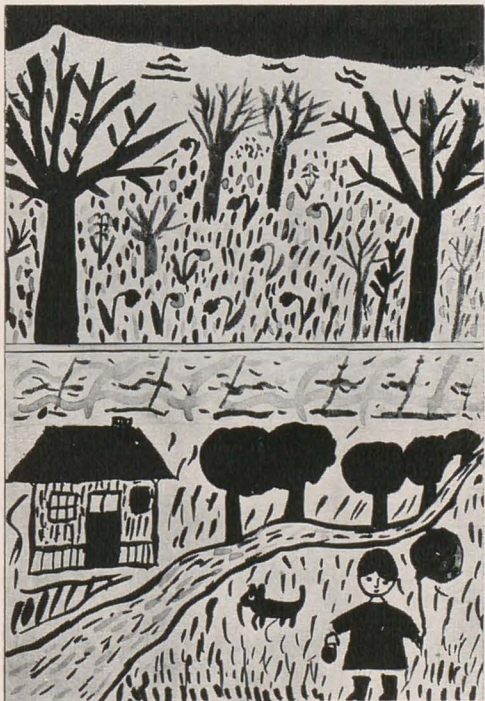
Copilul desenează pentru a intra în comunicație cu anturajul printr-un limbaj în care imaginea lumii se supune fanteziei sale, iar forma aceasta de exprimare este mai suplă și mai maleabilă decît vorbirea. Spontaneitatea are, în desen, sensul relativ al spontaneității vorbirii. Copilul care desenează dispune de un material adecvat (suport, creioane, culori, pensule) și, odată cu observația lucrurilor naturale, intră în contact și cu imaginea lor elaborată artistic, cu limbajul formelor, iar în unele cazuri chiar cu tehnica de elaborare a acestui limbaj. În general, copilul «învață» să deseneze, după cum învață să vorbească, înțelegînd, la un moment dat, sensul semnelor grafice prin care este captată o realitate. În acest sens, desenul copilului exprimă atît activitatea proprie, cît și modelele elaborate ale realității, al căror caracter simbolic încearcă să-l imite. De la început, funcțiunea grafică poartă, ca și limbajul articulat, dubla amprentă a structurii psihice individuale și a influențelor anturajului. Protecția creației copilului se face în sensul adaptării la posibilitățile sale de înțelegere a semnelor care exprimă o realitate miraculoasă, cu forme maleabile și viu colorate, situate într-un spațiu elastic, fără raporturi de măsură, ca și figurile pe care le conține. «Modelul imagine» pus la dispoziția copilului trebuie să fie adecvat pentru a putea să-l învețe în același timp să «vadă» o realitate și să «citească» expresia ei artistică. Copilul poate să deseneze singur, dar nu poate să inventeze singur, în întregime, forma de exprimare.

Intervenția în activitatea plastică a copilului nu este niciodată absentă, în condițiile difuziunii imaginilor în lumea actuală, însă nivelul și natura acestei intervenții este deosebită în diverse medii de educație. De aceea desenele dintr-o expoziție colectivă de copii nu trebuie privite ca expresia unei lumi izolate și ca exponentul unei pure dotații naturale.

Atracția deosebită exercitată de arta copiilor asupra artistului modern se datorește fără îndoială și faptului că acesta recunoaște în ea modelele imaginii pe care plastica actuală o furnizează copilăriei.

Artiștii trecutului nu au păstrat documentele artei copilăriei mici, căreia nu i-au dat, probabil, o importanță prea mare, dar au reținut acele lucrări care dovedeau o deprindere a limbajului curent în vremea lor. Nici un copil de 12—13 ani, care a expus în zilele noastre, nu a avut ideea să-și facă un autopoartret ca Dürer, în limbajul pe care acesta îl deprinsese de la tatăl său, sau ca Rafael, în stilul deprins de la primul său maestru, Timoteo Viti, în schimb, numeroase lucrări din expozițiile noastre amintesc arta lui Matisse, Dufy, Klee, Miro sau Picasso.

Organizatorii expozițiilor de artă a copiilor, care sînt în același timp și pedagogi, nu trebuie nici să supraestimeze limbajul curent al copilăriei mici și nici să subestimeze încercările de a deprinde un limbaj existent, înțeles în acord cu stadiul evoluției lor spirituale. Pătruși de



Expoziția copiilor din Ștefănești.
G. M., elevă, clasa a V-a.

Analogiile de limbaj între arta copiilor și arta modernă provin din înlocuirea spontană, într-un caz, și deliberată, în celălalt, a realismului optic prin realismul ideativ sau conceptual. Acesta asigură supremația imaginii create asupra celei văzute și eliberează întreaga disponibilitate a fanteziei creatoare.

Cele două acuarele sînt remarcabile prin claritatea semnelor plastice, prin organizarea lor ritmică și utilizarea contrastelor formelor și direcțiilor. Sensibilitatea mare pentru acordul coloristic asigură lucrării o luminozitate puternică, însă neagresivă. Ingenioasa anihilare a dualității cer-pămînt, prin supunerea ambelor elemente aceluiași ritm ornamental, amintește de cuceririle peisagiștilor post-impressioniști. Rolul pedagogului artist a fost ocolirea conflictelor de ordin tematic și expresiv. Copilul reprezintă lumea trăită și identifică spectacolul văzut cu cel imaginat, fără să utilizeze un cod expresiv învățat.



Problema principală a etapei analitice în observația naturii este păstrarea unității elementelor prin găsirea afinităților. Introducerea semnificației naturaliste în expresia plastică este un obstacol care trebuie învins, iar nu ocolit prin întoarcerea la procedeele copilărești ale invenției și organizării unor semne plastice simple.

La un moment dat al evoluției, copilul începe să vadă și să încerce să imite unele modalități de expresie cunoscute și preferate. « Dar ce rău este în aceasta? — spune Picasso. Dimpotrivă, trebuie să încerci mereu să faci după altul. Dar nu reușești. . . Ai dori să faci ! încerci ! însă ratezi totul. . . și în acest moment ești tu însuși » (citată după A. Roudil). În lucrările copilului dintr-o anumită fază a dezvoltării trebuie apreciate nu numai reușitele hazardului, dar și începuturile gândirii plastice. Numai aceasta poate întreține viu interesul pentru plastică și, odată cu el, forța și capacitatea creatoare.



marea responsabilitate a îndrumării copiilor dotați, ei nu trebuie să caute în selecțiunea valorilor nici satisfacția vanității părinților, nici oglindirea propriilor lor înclinații afective sau preferințe artistice. Semnul sigur al dotației artistice a copilului este dezinteresul pentru lucrarea în care procesul intimei sale trăiri a încetat, iar menținerea vie a activității lui artistice depinde de importanța pe care îndrumătorul și eventual anturajul familial i-o acordă. După cum amestecul adultului în jocul copilului face să înceteze lumea autentică a visului real, lipsa de atenție sau atenția inoportună dată lucrărilor copiilor poate aduce grave perturbări în dezvoltarea capacității creatoare.

Deruta în privința alegerii activității de viață a unui copil poate fi urmarea falsei selecțiuni a valorilor și a recompenselor, premierilor sau mențiunilor acordate fără discernământ, adesea de către mai multe foruri, pe baza unor criterii de apreciere deosebite și contradictorii.

Reperarea valorilor nu poate fi făcută la copii prin comparația unor eșantioane unice într-o expoziție colectivă caleidoscopică. Ea presupune o observație de durată asupra dezvoltării dotației artistice într-o largă perioadă de timp. Persistența capacității creatoare și a pasiunii pentru plastică, dincolo de perioada crizei limbajului figurativ, capacitatea de disciplinare și perseverența metodică în epoca instalării și dezvoltării gândirii și spiritului critic pot alcătui indiciile unei aplicații artistice definitive.

Expozițiile copiilor de diverse vârste trebuie să fie pentru pedagogii plasticii un prilej de meditație asupra metodelor de a întreține capacitatea creatoare a copilului și a o face să evolueze după regulile exprimării plastice corecte. Reușita admirabilă a unor lucrări copilărești nu trebuie să ducă la concluzia inutilității învățămîntului artistic și la ideea imitației de către adult a artei infantile. « Trebuie să ne amintim — scrie Lhote — că, după însăși mărturia organizatorilor de concursuri pentru copii, ei văd geniul inventiv al copiilor ajungînd la o înflorire maximă între opt și doisprezece ani și că, după acest termen, invenția descrește și izvorul secat nu mai produce nimic valabil. Copilul părăsit de hazard, dacă perseverează, începe să copieze calendarele, ca și cum nu a făcut nimic înainte. El caută execuția îngrijită și, pentru a încorona o carieră orientată invers, vizează acea precizie și onestitate a „redării“ de care adulții caută să se debaraseze prin toate mijloacele artistice atunci cînd a venit ora să-și regăsească copilăria. »

Dotația plastică recunoscută trebuie să fie cultivată prin toate mijloacele teoretice și tehnice ale experienței figurației actuale. Acest adevăr nu poate să fie pus la îndoială decît de adepții unei arte a hazardului, neînserată în valorile culturale ale unei societăți și netransmisibilă pe calea unui sistem educativ. Examenul critic al experienței vizuale și al mijloacelor de expresie este singura modalitate de a trece granițele copilăriei și de a depăși pe calea culturii plastice îngrădirile propriei dotații. Acordînd libertate deplină copiilor — observă Picasso — îi învățăm și le impunem să facă desene de copii, închizîndu-i în genul lor cu propriile lor lanțuri.

Întîlnirea cu arta copiilor în expoziții, aplaudată de publicul amator și apreciată de către artiști ca o speranță a realizării și desăvîrșirii în viitor a propriului lor limbaj, ridică în același timp unele din problemele esențiale ale pedagogiei artei, ale principiilor de bază și unității învățămîntului artistic.

Sînt încredințat că Matisse este figura cea mai caracteristică, cea mai importantă, mai coerentă și mai conștientă a artei franceze din secolul XX. Un om minunat, exemplar, a cărui amintire luminoasă dăinuie în sufletul tuturor celor ce s-au apropiat de el. Inteligență lucidă; caracter ales și generos. Nu era egoist, cum s-a spus, dar orientat către esențial, atent, inimos. Nu indiferent, ci pudic, rezervat. După ce și-a împrăștiat capodoperele, de care adesea a trebuit să se despartă pentru sume derizorii, și care au devenit mîndrii ale muzeelor din lumea întreagă (mai ales ale celor din Moscova și Leningrad, din Copenhaga și Baltimore sau ale Fundației Barnes), el a lăsat Franței două muzee, la Cateau și Nissa, precum și Capela din Vence.

Matisse este un exemplu rar de vocație tîrzie; nimic în tinerețea sa, în cadrul său familial nu lăsa să se întrevadă spre ce avea să se îndrepte. Dar revelația unei vocații picturale, odată produsă, este atît de puternică încît antrenează curînd o angajare totală. Astfel că, deodată, el are conștiința unui privilegiu care-i conferă, în primul rînd, grele îndatoriri.

Ieșit dintr-un mediu care ignora cu totul viața artistică — o familie de mici negustori de grîne dintr-un sat din nordul Franței, Bohain, în apropiere de Cateau-Cambrésis — s-a apucat mai întîi să studieze dreptul la Paris, ajungînd pînă la examenul elementar de « capacitate », ceea ce-i permitea să se întoarcă într-un orașel din provincia sa, Saint-Quentin, ca secretar de notar. Niciodată, în timpul acestei prime șederi la Paris, nu i-a dat prin gînd să viziteze vreun muzeu, un salon sau o galerie.

Abia în cursul unei îndelungate convalescențe după o operație, urmînd sfaturile și exemplul unui vecin de pat, se apucă să copieze cromografiile de pe o cutie de culori adusă de mama sa. Nu e prea înzestrat și desenul îl supune la cele mai mari dificultăți. Dar se simte transportat într-o altă lume, într-un climat care-i pîrtește și care mai înainte îi dădea senzația unui orizont închis. Scapă de anxietate, care mai înainte îl încerca mereu și se vede dintr-odată liber, singur, liniștit. « Mi se făcuse frică înțelegînd că nu mai puteam da înapoi; cu bărbia în piept, m-am pus deci pe muncă, urmînd îndemnul pe care-l auzisem mereu în anii de tinerețe: grăbește-te. Ca și părinții mei, m-am grăbit să lucrez, împins de o forță pe care și acum o resimt străină de viața mea de om normal. »

Matisse a fost desigur unul dintre creatorii care și-au examinat și definit cel mai lucid rațiunea artei lor, care au făcut cele mai serioase încercări de a-și identifica impulsurile și de a le explica. Aceasta nu l-a împiedicat să insiste, cu modestie, de mai multe ori, asupra faptului că el n-a fost decît un medium a cărui viață a fost condusă de forțe exterioare, pe care nu le-a dirijat, dar cărora le-a fost nespun de fidel.

Adesea pictorii se refugiază într-o ignorare reală sau mai curînd simulată a motivelor care i-au determinat, a drumurilor parcurse, a rezultatelor la care au ajuns, făcîndu-se a nu ști cum anume s-au petrecut lucrurile și așteptînd de la comentatori din afară propria lor descoperire interioară. Spre deosebire de această categorie de artiști, Matisse n-a încetat să se interogheze și să găsească justificări mai profunde, să-și analizeze mijloacele, să-și lumineze scopurile cu o inteligență puternică și cu o fermitate de caracter care au frapat pe toți aceia care l-au cunoscut. Se impunea colegilor de atelier și camarazilor de luptă. În atelierul lui Gustave Moreau i se spunea doctorul, poate și din cauza ochelarilor săi cu lentile groase, de miop.

Trebuie spus un cuvînt despre climatul fizic în care s-a desfășurat tinerețea lui Matisse. Pentru că toată viața el a fost neobișnuit de sensibil față de atmosferă, de cadrul natural, față de o lumină dată. Chiar și departe fiind, el a rămas mereu atașat de satul său natal, în care străzile pietruite mărunt se lărgesc în fața caselor cu trotuare mari de pămînt bătătorit, atașat de orașelul flamand Cateau, unde, din donațiile sale, s-a constituit un muzeu care-i poartă numele și unde a realizat ultima sa operă, un vast vitraliu pentru grădinița de copii: un perete întreg de sticlă mată, în fața căruia copiii trăiesc și încearcă primele imagini. El, care a fost prin excelență pictorul sudului, al Mediteranei, al Africii, al Polineziei chiar, și care a știut să recreeze mental o lumină simbolică pentru întregul Orient, acolo a învățat să vadă, în nordul Franței, regiune cu înfățișare ternă, monotonă, vastă cîmpie bătută de vînt, unde lumina e cenușie și drumurile merg înainte drept, copiind și accentuînd parcă cele mai neînsemnate reliefuri. Și cred că arabescul lui Matisse este și el un drum care merge direct la țintă, căruia îi ajunge o ușoară inflexiune, o pauză în afirmație, o curbă abia perceptibilă pentru a închide și a îngloba ceea ce alții ar spune prin nenumărate digresiuni sau ocolișuri.

Ca pictor începător, avînd totuși nu mai puțin de douăzeci și trei de ani, Matisse revine la Paris pentru a se consacra noii sale vocații. Este începutul unei perioade sumbre în care frecventează diverse academii și încearcă să intre la Belle-Arte. Își amintea numai cu dispreț

HENRI MATISSE*

JACQUES LASSAIGNE

* Din volumul lui Jacques Lassaigue « Les peintres — je les vois », care va apare la Editura « Meridiane ».

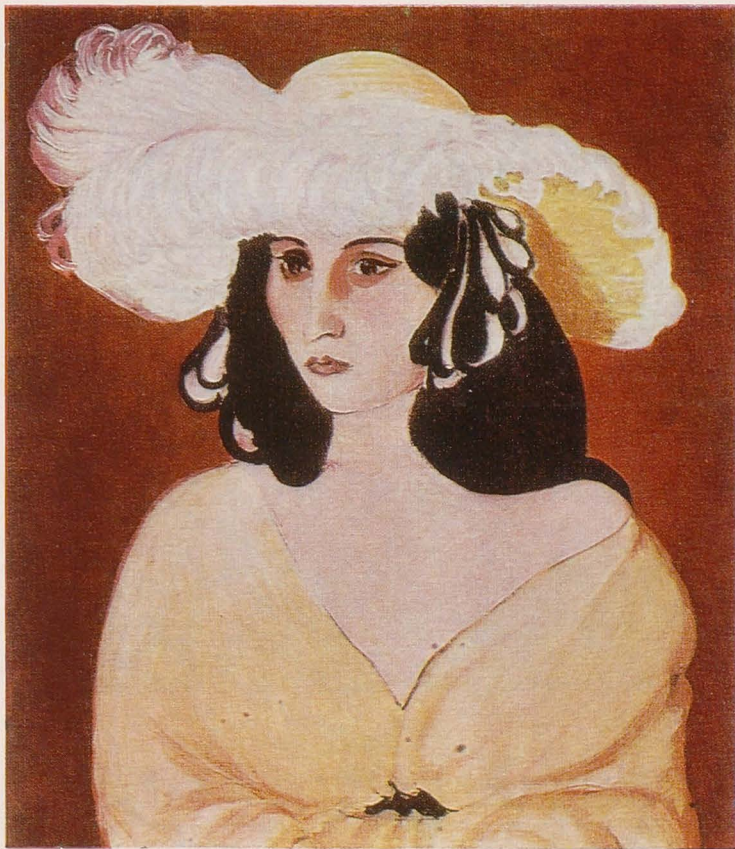
de pseudo-maeștrii care predau pe toate drumurile. O singură licărire în tentativele sale: întâlnirea la cursurile serale de la Artele Decorative cu Marquet, care va rămâne amicul său nedespărțit. Într-o zi, în curtea Școlii de Belle-Arte, unde orice tânăr pictor era lăsat să deseneze după mulajele antice, Matisse e remarcat de Gustave Moreau care-l primește în atelierul său, scutindu-l de concursul de admitere (1895). Din acest moment Matisse îndrăznește să se afirme. Începe opera sa propriuzisă, străbătând rapid etapele: încă o dovadă a valorii de profesor a lui Moreau, spre sfârșitul vieții sale.

Numele lui Moreau este de obicei asociat cu al lui Rouault, care se considera fiul său spiritual și care i-a apărut memoria într-un mod magnific. Matisse i-a păstrat tot atita recunoștință și au fost relevate (de către Gaston Diehl) analogii neobișnuite între aforismele prin care Moreau rezuma pentru elevii lui perfectă sa cunoaștere a tehnicilor picturii și principiile afirmate de Matisse în faimosul său articol-manifest apărut în la Grande Revue în 1908.

Învățămintul lui Moreau favoriza gimnastica ochiului și a spiritului înainte de a crea îndemânarea mîinii sau, mai bine zis, această îndemînare cu grijă exersată nu-și capătă întreaga valoare decît în slujba unei anumite idei despre artă. Aceasta era noutatea. Lecția lui Moreau se sprijinea pe înclinația și gustul pentru maeștri adevărați, pe care fiecare elev și-i alegea liber, la Luvru, copiindu-i sau interpretîndu-i în felul său. Era o emulație încurajată și călăuzită discret de maestru, pentru căutarea picturii pure care e întotdeauna un moment de întâlnire miraculoasă între om și univers, apoi între spectator și univers prin intermediul pictorului. Fiecare trebuia să cerceteze atmosfera creată de o operă anume: cutare natură moartă de Chardin, cutare portret de Rafael, cutare furtună de Ruysdael, cutare creație mitică de Poussin. În copiile sale, dintre care unele sînt celebre, ca de pildă Calcanul după Chardin, Matisse, deși acordă prioritate studiului valorilor, caută un anumit echilibru de compoziție înlesnind repartiția justă a luminilor estompate și a tonurilor argintate într-o gamă îndrăgită de olandezi, pe care-i admiră în mod deosebit. Pictează interioare în același spirit, destul de egal, în care toate obiectele rămîn tributare unei atmosfere generale. Tovarășul său, belgianul Evenepoel, îl califică într-o scrisoare din vremea aceea: «Un pictor delicat, savant în arta griurilor».

Apoi, după exemplul lui Manet și al ultimelor sale naturi moarte văzute în prăvălia lui Durand-Ruel, Matisse introduce mase albe, fețe de masă, veselă, care concentrează luminozitatea în mijlocul compoziției și permit contraste cu tonurile întunecate: cuțit, pălărie-cilindru, ramă de abanos, sticlă de culoare închisă. Pictează cu minuțiozitate pînze foarte încărcate, dar acest extraordinar rafinament de execuție, această acumulare de detalii și de intenții, această supraîncărcătură de efecte, această urmărire a finisajului, nu duc la o soluție. Matisse înțelege atunci că mijloacele nu trebuie să apară niciodată și că nu prezintă interes și valoare decît ca suport al unei construcții mai înalte, sintetice, spirituale, de fiecare dată reinnoită. Într-o zi, pe cînd se afla la Pissaro, acesta îl lămurește spunîndu-i, cu privire la tabloul La Deserte, că nu albul, ci culoarea crează lumină.

HENRI MATISSE: Penele albe, 1919



THEODOR PALLADY: Henri Matisse, 1939



HENRI MATISSE

HENRI MATISSE: Natură moartă cu pătlăgele vinete, 1911—1912





HENRI MATISSE: Dansul, 1909—1910



HENRI MATISSE: Dansul, 1933
(detaliu)

Pasul hotărâtor este făcut către 1898, atunci când Matisse descoperă lumina meridională. Tocmai se însurase, și era hotărât să părăsească Parisul pentru un an, ca să poată lucra retras. După o scurtă ședere la Londra, de fapt un pelerinaj la opera lui Turner, pleacă spre Corsica. « La Ajaccio — scrie el — am avut marea revelație a sudului ». Își prelungește șederea aici timp de mai multe luni și apoi pleacă în Pirineii orientali și în regiunea Toulouse, patria soției sale.

Culoarea pură izbucnește acum pe pînza lui, cu o tehnică aproape exclusivă, ale cărei posibilități le explorează. Constată, mai întâi, că în aer liber strălucirea soarelui o atenuază pe aceea a tonurilor, le face mai mate, mai nete și limitează proliferările tușei. Așa că pentru experiențele sale cele mai îndrăznețe preferă scene de interior, în care doar ferestrele se deschid asupra exteriorului. Aceasta avea să fie de-acum înainte una din temele sale favorite, cu geamul-oglină ce reflectă partea invizibilă a lucrurilor.

În același timp, el realizează un proces de despuiere a subiectului pe care îl reduce la elemente foarte simple, minore s-ar spune, dacă nu ar fi vorba tocmai de a da și celui mai neînsemnat dintre ele o noblete, o măreție epică: un copac într-un lan de grâu, un buchet de ramuri de măslin, frontonul alb al unei case, o poartă de grădină — acestea sînt instantaneele pe care le captează, oprindu-și descrierea înainte ca materia să obosească.

Cînd se întoarce la Paris, între trecutul său și operele sale mai noi, spontane pînă la stîngăcie chiar, oferind o viguroasă combinație de culori, decalajul este atît de mare încît pînă și ultimele legături cu școala apar ca definitiv rupte. Moreau murise. Împreună cu Marquet, desenator incomparabil, Matisse pictează după natură, în grădina Luxembourg, la Arcueil și mai ales de la ferestrele atelierului lor comun din bulevardul Saint-Michel, perspectivele înclinate ale podurilor și verticalele catedralei Notre-Dame.

În opere astăzi celebre el împinge culoarea la o mare intensitate și o subliniază totdeauna. O indicație îi ajunge. În loc de un plan vast, mai neutru, îi ajunge o simplă indicație, și această indicație se înscrie într-o arhitectură în care planurile sînt repartizate și delimitate de contururi groase. Aceste construcții sînt însuflețite, capătă viață prin prospețimea și violența paletelor. Se afirmă de pe acum acel caracter deosebit al artei lui Matisse — de a fi totodată afirmație și dezvoltare. L-a definit în amurgul vieții sale într-un text din revista Jazz: « Firul cu plumb, determinînd verticala, formează cu opusa ei orizontală busola desenatorului. Verticala este în spiritul meu, ea mă ajută să precizez direcția liniilor. Nu indic o curbă, de pildă aceea a unei ramuri într-un peisaj, fără a avea conștiința relației sale cu verticala ».

Îi mai rămîne să integreze în spațiul pînzei figura umană, această verticalitate prin excelență. Ca să studieze această problemă, frecventează un atelier modest din rue de Rennes, unde Carrière venea din cînd în cînd să corecteze. Regăsește aici foști colegi din atelierul lui Moreau și alții noi, ca Derain, impresionîndu-i pe toți prin autoritatea cu care desenează nudurile, tăiate parcă în culoare vie, pictînd carnația cu roșu aprins, verde sau albastru, între violente contururi negre, destul de apropiate, în fond, de figurile lui Rouault (cei doi pictori făceau la vremea aceea schimb de tablouri). Tot atunci, Matisse învață și tehnica sculpturii, modelînd cu înverșunare animale după Barye.

Cred că această întoarcere asupra sculpturii este pentru el, ca și pentru Picasso, importantă, semnificativă, utilă. Kahnweiler susține că la originea fiecărei noi perioade a lui Picasso stau încercări de sculptură. Cred și eu aproape același lucru în legătură cu Matisse. În tehnica aceasta, pe care n-o practică decît pentru el însuși, se simte mai liber în studiul volumelor și al curbelor sintetice care-i permit să integreze mișcarea în formă. Sacrifică fără ezitare ultimele rămășițe de pitoresc sau de detalism. Rodin, pe care-l întâlnește de mai multe ori, îl sfătuiește să studieze diversele părți ale trupului, tratîndu-le izolat. Astfel, în Iobagul, Matisse suprimă brațele personajului care apare mai expresiv în accentuarea numai a torsului sprijinit pe picioare, un tors care merge. Sculptura îi servește la explorarea de noi drumuri și ea este totodată un fel de antidot, de contrapondere atunci cînd pictorul se lansează în cucerirea sistematică a culorii, într-un moment în care apar, în calea lui, Signac și principiile fecunde ale neo-impresionismului.

Este singura dată în viața lui cînd se înclină în fața unei alte puternice personalități. Dar nu pentru multă vreme. Intră la « Independenți » și, înainte de a participa la primul Salon de toamnă, se duce să picteze la Saint-Tropez în tovărășia noilor săi prieteni — Signac și Cross. O comunicare rodnică se stabilește cu acești teoreticieni încercați. Matisse are prilejul să-și sistematizeze propriile experiențe. Nu practică niciodată

un « pointillisme » foarte ortodox, dar știe să preia partea mai bună din aceste practici, care-i aduc o confirmare și o eliberare, în măsura în care-l fac să reacționeze într-un mod personal. Astfel, nu acceptă să-și coboare tonurile pentru a le supune legilor diviziunii, ci forțează contrastul; desenul său transpare întotdeauna sub puzderia de tușe colorate și e chiar întărit de ele. Această linie, care se apără și reapare ca un fir călăuzitor sub descompunerile luminii, va deveni arabescul colorat care e prima sa mare descoperire.

Chiar alegoriile mitologice, figurile de fauni și de nimfe cu care Signac și Cross își populează tablourile, sînt pentru Matisse o inspirație fericită: el le actualizează și plasează goliciunea lor vie, animată, într-un eden pe care-l crează din natura mediteraneană, fără să aibă nevoie de aventura exotică, precum Gauguin. Din golful de la Saint-Tropez el păstrează inflexiunea molatecă a plajelor îndepărtate, în timp ce, la capătul șirului de pini, un copac mare, vertical, stabilizează compoziția în care femeile ce se scaldă dobîndesc un caracter de personaje mitice, răspunzînd titlului baudelairian Luxe, calme et volupté. Această pînză-manifest ocupă locul de onoare la salonul « Independenților » din 1905 și atrage toate privirile. « În fața acestui tablou — a spus Dufy — am înțeles toată rațiunea nouă a picturii și realismul impresionist a pierdut în ochii mei farmecul pe care-l procură contemplarea celui miracol al imaginației introdus în desen și culoare ».

În această vară, Matisse pleacă împreună cu Derain pe coasta Cataloniei franceze care-i oferă un decor natural de o arhitectură mai strînsă și mai fermă. Tușa lui, încă fragmentată, se alungește devenind ritm și structură. Asistăm la trecerea de la vibrația pointilistă la à-plats-urile de culoare fluidă și la arabescul semnificativ. Pînza se înflăcărează și Matisse se lasă pradă « fericirii de a trăi ».

Acesta e titlul pe care-l dă marii compoziții realizate atunci, opera sa majoră, capitală, mîndrie a fundației Barnes, unde poate fi în sfîrșit văzută după o îndelungată interzicere, și care este sinteza, în afara timpului și a vreunui peisaj dat, a tuturor impresiilor culese de el. De astă dată pointillisme-ul este depășit și lumina e integrată în culori, exaltate de complementarele lor, planurile colorate fiind sugerate de arabescul schimbător. Grupurile care evocă pastorală și bacanala se etajează sub umbre transparente. Cadrul nu mai este identificabil, ca rezultat al unei sinteze a tuturor peisajelor posibile dispuse într-un decor ideal.

Acest decor e despuat din ce în ce mai mult, pentru a deveni un suport colorat quasi-abstract, atunci cînd Matisse, urmîndu-i ideea pînă la ultimele ei consecințe, reia succesiv figurile și grupurile pentru a le dezvolta izolat. Luxul, pictat în 1907, la Collioure, oferă un acord armonios între personaje și fundalele care le susțin, dar variațiile de culori, încă modulate, care deosebesc cele trei figuri după atitudinea și distanța dintre ele, degradeurile care subzistă între diversele depărtări, azurul și norii, munții și marea dispar cu totul în a doua versiune a tabloului, din anul următor. Nu mai sînt decît à-plats-uri riguroase, afirmînd egalitatea figurilor. Și curînd, în loc de peisaje nu mai apar decît schematice linii orizontale, de pildă în spatele Jucătorilor de bile de la Leningrad sau în Femei la scîldat cu broască țestoasă.

Matisse intenționează atunci să realizeze o pictură cu adevărat decorativă și murală: faimoasele panouri Dansul și Muzica, amîndouă comandate de Sciukin. Iată cum vede el problema și o expune ziaristului Estienne (« Les Nouvelles », 12 aprilie 1909): « Trebuie să decorez un atelier. Are trei etaje. Îmi inchipui vizitatorul care vine de afară. Primul etaj îl așteaptă. Dar trebuie să obții de la vizitator un efort și să-i dai un sentiment de ușurare. Primul meu panou reprezintă dansul, hora aceea care zboară deasupra colinei. La al doilea etaj, te afli în interiorul casei; în spiritul ei și-n liniștea ei văd o scenă de muzică, populată cu personaje atente; în sfîrșit, la al treilea etaj, e liniște deplină și pictez o scenă de odihnă, oameni întinși pe iarbă, stînd de vorbă sau visînd. Voi obține aceasta prin mijloacele cele mai simple și mai restrînse, acelea care permit în mod pertinent pictorului să-și exprime toată viziunea sa interioară ». Și enumeră aceste mijloace: « . . . trei culori pentru un vast panou al dansului: albastrul cerului, rozul trupurilor, verdele colinei ». Și proclamă: « Ne îndreptăm spre seninătate prin simplificarea ideilor și a plasticii ».

Nu s-a apreciat atunci așa cum s-ar fi convenit partea revoluționară a acestor opere (cum s-a întimplat de altfel și cu Domnișoarele din Avignon de Picasso). Practic n-au fost văzute, apoi au rămas invizibile în Rusia și n-au reapărut decît mult mai tîrziu în toată gloria lor. Ele duceau la un fel de abstracție concretă neobișnuit de fecundă. Matisse însuși era conștient de acest lucru, dar îngrijorat. În același timp, el lucrează la o serie de naturi moarte decorative de o mare bogăție:



HENRI MATISSE: Natură moartă cu stridii, 1940



HENRI MATISSE: „La Desserte“, armonie în roșu, 1908

șesături florale, tapiserii mobilind spațiul și pe care se detașează porțelanuri prețioase, statuete, obiecte rare. Încearcă însă mereu să integreze tot mai multă substanță purității pe care o caută (termenul e folosit de el). Nu merge spre vid. Pentru el abstracția nu e făcută din renunțare, ci din amalgam, din integrare. Vrea mereu să-și hrănească mai mult culoarea, ca și compoziția.

Astfel, în acel tablou surprinzător care este Armonia roșie, aflat tot la Leningrad, reușește să trateze în suprafețe riguros plane întreaga profunzime supraîncărcată de elemente, ca în vechiul său tablou La Desserte. Dar de astă dată profunzimea este abolită, obiectele naturii moarte sînt reduse la cîteva pete izolate, aproape semne, personajul nu mai e decît o siluetă decupată; un à-plat roșu se întinde pe trei pătrimi din tablou. Dar această vastă întindere monocromă este animată de arabescuri care subliniază și respectă luxurianța motivelor.

Asemănătoare este experiența din timpul unei călătorii în Maroc în 1911 și 1912. Aș vrea să fac însă o precizare: André Lhote a susținut că Matisse trecea de la senzație la idee, spre deosebire de cubiști, care porneau de la idee la senzație. În realitate, decorul lui Matisse, în care se îmbină elemente foarte diverse, ce se organizează puțin cîte puțin, răspunde ideii pe care el și-o impusese dinainte. Astfel concepția sa despre magia arabă este cu siguranță anterioară călătoriei pe care a făcut-o tocmai pentru a-și dovedi că are dreptate. Matisse își căutase «confirmarea» (e termenul lui) la expoziția de artă musulmană de la München în 1909. Cu privire la miniaturile persane, el remarcase că «prin accesorii această artă sugerează un spațiu mai mare». Îi vine atunci ideea de a izola obiectele pe un fond închis, nedistinct, pentru a le da o strălucire seducătoare de materie opacă sau de ceramică (de pildă în Tărtăcuțele). La fel, obsesia albastră a peisajului marocan pe care o găsim în minunatele tablouri cu peisaje din Tanger, Casbah și Terrasse, impropriu denumite tripticul Morozov, se află chiar într-un tablou anterior, Fereastra albastră, pictat la Issy-les-Moulineaux cu cîteva luni înainte de călătoria în Maroc. Aceste forme idealizate de copaci deveniți palmieri sînt cele ale arborilor din Ile de France, pe care Matisse îi privea din camera sa.

Diversele versiuni ale tablourilor Riffanul, Marocanul și Zorahul își găsesc la rîndul lor concluzia, adică integrarea perfectă a elementelor, într-o compoziție quasi-abstractă, aceea a Marocanilor, pictată doi ani mai tîrziu în Franța, după îndelungi reflecții. Această compoziție, una dintre cele mai echilibrate ale lui Matisse, face să alterneze elemente reduse la pure simboluri și semne care se detașează pe un negru strălucitor; florile sînt reprezentate astfel prin sfere vrîstate cu alb și albastru, moscheea nu-i decît o cupolă, de altfel ușor de recunoscut. Tabloul folosește variații de mov și de verde, pe care Matisse le reia și scoate efecte extraordinare în compozițiile pictate la aceeași vreme în atelierul de pe quai Saint-Michel, în a cărui posesie a intrat din nou și unde îi pozează italianca Lorette. În acele Vues d'atelier, el face un efort de organizare a tabloului, care-l duce în pragul abstracției.

Matisse, prieten din 1906 cu Picasso (întotdeauna cei doi pictori au fost sensibili unul față de ceea ce realiza celălalt), nu practică fragmentarea suprafeței, — contrară înclinației sale. Dar ostil cubismului analitic, el se interesează, dimpotrivă, de căutările sintetice și de futurism. Tentat de geometrizare, el nu renunță totuși la căutarea sa fundamentală, aceea a curbei închizînd densitatea fericită a volumelor și mișcarea formelor. I se întîmplă chiar să renunțe la seducțiile culorii, al cărei maestru este prin excelență, păstrînd doar un gri ca oțelul, minunat de altfel, în încercarea de a reda echivalența și dinamica luminii prin fascicule de linii (ca în portretul Yvonnei Landsberg sau în acela al Doamnei Matisse cu pălărie din 1913). Dar nu va merge niciodată pînă la totala despersonalizare a figurilor; chiar atunci cînd le reduce la forme geometrice, rotunde sau ovale, el menține un punct de reper, un semn viu. De pildă în faimoasa Lecție de pian, — prima versiune (1916), a doua fiind mult mai realistă. În Atelierele din 1916 și 17, organizarea suprafeței devine din ce în ce mai riguroasă, cu mari planuri colorate, strict delimitate de verticale și diagonale invizibile, pe care se agață parcă niște variații muzicale, grațioase arabescuri decorative, fier forjat la balcon, grilaj negru la suportul de note muzicale. Și, în același timp, îl vedem pe Matisse calificînd fiecare figură sau fiecare obiect ca o unitate complexă în conturul ei, restituindu-i o savoare concretă, o existență. Fondul se animă din nou, pe el reapărînd tapiserii sau arabescuri înflorate. Negrul își reia rolul de suport exaltînd tentele reci.

Găsim astfel, pînă și în momentele cele mai ambițioase ale creației lui Matisse, un fel de reținere, o conștiință a limitelor sale, care-i



HENRI MATISSE: Bluza românească, 1940

permit să se concentreze mai bine, să știe să-și țină răsuflarea, să-și tempereze elanurile. Opera sa oferă o mișcare de flux și de reflux. Apollinaire a scris într-un articol premonitoriu din 1907, cu privire la Matisse, despre o ordine măsurată din instinct.

Odată împlinit acest imens efort de creație, Matisse va cunoaște un moment de disponibilitate, de răgaz. E imediat după război și toată lumea își recapătă suflul. Nu cred că renunță la tentația sa pentru absolut și o va dovedi mai târziu. Dar, pentru moment, îi e sete de liniște, de izolare. Sănătatea sa nu e prea stabilă și are nevoie de o climă mai blândă. Pleacă să se odihnească la Marsilia, apoi la Nissa. Nu se îndoiește că și-a întlnit destinul, lumina care-i va scâlda al doilea versant al vieții, locul de predilecție unde va reveni mereu pînă la sfîrșitul vieții și unde este înmormîntat. « Cînd am înțeles că în fiecare dimineață voi revedea această lumină — i-a spus el lui Georges Salles — nu puteam crede în fericirea asta a mea ». Opera sa e de acum încolo imaginea acestei fericiri, abolind umbrele bolii și ale suferinței.

Există azi tendința de a minimaliza operele pictate de Matisse din 1920 și pînă în 1925, — Odaliscă, odăi cu lumini cernute prin jaluzele, căzînd cu o blîndețe învăluitoare pe obiecte —, poate pentru că aceste opere încîntătoare au fost mult văzute și multă vreme singurele văzute. Se pierduse adevărata perspectivă a lui Matisse, pentru că operele sale mai vechi și majore răspîndite în Rusia, în Scandinavia sau în America, în colecții mai mult sau mai puțin inaccesibile, fuseseră uitate. Dar dacă repunem această producție de după război la locul ei și în climatul ei original, trebuie să constatăm că este o admirabilă reușită. (Matisse însuși a rămas foarte indiferent la exploatarea operei sale: refuza să se ocupe de expoziții și considera că tablourile sale trebuiau să-și facă drum acolo unde se aflau. Se opunea oricărui protecționism și oricărui dirijism).

În această primă perioadă de la Nissa, paleta sa devine mai sprințară, se nuanțează cu tente opalescente, cu acorduri delicate de roz-pal, de gri-albăstrui, de verde ca apa — cu fluidități de acuarelă. E o artă de evaziune, de intimitate, de deznădăcinare, în care temele nu-s decît pretexte. E imposibil să nu fii frapat de izbînda constantă a pictorului, de harul cu care face să vibreze fiecare clipă de fericire. În perioada nesigură prin care trece arta după primul război mondial, împărțită între exagerările unui expresionism răzbunător care cutremura Europa și reacția mediocră pe care unii o afirmă în numele unui neo-clasicism mai mult sau mai puțin latin, retragerea lui Matisse apare ca un act de înțelepciune. Ferindu-se de excесе ca și de vechile rețete sclerозate, el elaborează filtre savante ce au să fie minunate antidoturi.

Căci el se îndreaptă spre o concepție în care-și va păstra îndrăzneala și extrema finețe a acordurilor, dînd mai multă intensitate culorilor, în timp ce figurile își mențin rolul decorativ, devenind mai monumentale și mai semnificative. E cazul odaliscelor pe fond de ample motive florale din 1927—1928. În același timp, el reia sculptura, executînd capete mari cu rotunjimi impresionante. Reia o căutare de mai de mult și termină un Nud văzut din spate, care devine o combinație de forme aproape abstracte, corpul fiind exprimat prin două semi-coloane făcute fiecare din cîte un braț, o porțiune de spate și un picior, ambele despărțite de o linie mediană al cărei gol este compensat cu o coadă groasă împletită. Matisse, care fusese primul, se spune, — sau Derain? — ce s-a interesat de arta neagră în 1906, găsește în ea o puternică expresie primitivă. Această cercetare arată în ce măsură se preocupă, în timp ce-și realizează cele mai intime opere de șevalet, de noi lucrări monumentale.

Ele aveau să i se ofere prin propunerile lui Barnes de a-i decora palatul în care tocmai își instala colecția. O arhitectură mediocră: suprafața oferită lui Matisse este plasată foarte sus în holul de intrare, deasupra ferestrelor, și formează trei alveole separate prin proeminența arcurilor ce susțin plafonul. Liniile compoziției, care trebuie să fie unitară, vor fi ele destul de puternice pentru ca să reziste acestei rupturi, și îndeajuns de dinamice pentru a se racorda unele cu altele în ciuda întreruperii arcurilor? După multe încercări infructuoase, Matisse reușește să învingă dificultățile tehnice și să creeze forme aeriene, avîntate, pornind la asaltul cerului într-o mișcare ascensională pe care o accentuează repartiția verticală a fondurilor în dungii albastre, roz și negre. O primă versiune realizată la Nissa, după o călătorie la Philadelphia, se dovedește oarecum diferită de dimensiunile clădirii. Datorită acestui accident tehnic, Muzeul de artă modernă al orașului Paris a putut primi această operă monumentală, oferită de Matisse. A doua

versiune a fost realizată pe loc, la Meryon, pentru a se evita orice eroare.

Se poate spune că, din acest moment, pictura lui Matisse s-a adaptat atît de bine dimensiunilor murale, încît nu mai poate suporta decît cu nerăbdare servituțile șevaletului. În tablourile pe care Matisse le începe de acum încolo, indiferent de dimensiunea lor, el este mereu preocupat de această relație și găsește întotdeauna o ieșire în reafirmarea suprafeței iluminate de acorduri sincere, intense. Fiecare operă reprezintă prin ea însăși un proces de înaintare, și cînd Matisse a permis în mai multe rînduri fotografierea unei pinze, momentelor succesive ale evoluției ei, aceasta a dat documente extrem de interesante. De pildă, Nudul roz din 1934 (Colecția Cone) a cunoscut douăzeci și două de stadii de la 3 mai la 30 octombrie ale aceluiași an. De-a lungul acestora se vede născîndu-se, dintr-un divan banal, suprafața albastră densă a cărei organizare țîșnește din dungii, iar apoi din cadrilaje; se vede cum formele se umflă sau se subțiază, pe măsură ce conturul devine tot mai precis și mai adecvat, capul refuzînd abandonarea pozei naturale pentru a se stabili ferm, decorul buchetului și al spetezei de scaun rezumîndu-se într-un dublu motiv ornamental. În același spirit, Matisse realizează tapiserii și un decor în jurul unui șemineu pentru Nelson Rockefeller.

O cumplită operație, la Lyon, în 1941, îi întrerupe lucrul. Totuși, îndată ce se simte mai bine, Matisse reia și continuă opera de ilustrator pe care o începuse în 1930 la cererea lui Skira, pentru Mallarmé. Avînd unele dificultăți în manipularea culorii, el începe să recurgă la hîrtii în prealabil preparate cu guașă după indicațiile sale, pe care le decupează ca și cînd ar desena. Astfel ia naștere albumul revistei Jazz — « improvizații cromatice și ritmate », unde cristalizarea amintirilor sale despre circ, povești populare și călătorii se traduce în imagini vii și violente. Pentru a le lega între ele și a le atenua contrastele, Matisse le comentează cu o scriere mare, armonioasă, găsind formule sezisante: « Curbele mele nu sînt nebune . . . Căci decuparea pe viu în culoare mă duce cu gîndul la dăltuirea directă a sculpturilor ».

Această operă e la originea ultimelor mari creații ale lui Matisse. Atenuarea suferințelor sale îi dă puterea de a realiza, între 1946 și 1948, o ultimă suită magistrală de picturi propriu-zise. Sînt interioare cu flori, fructe, uneori o siluetă: ramura de prun pe fond ocru sau pe fond verde, interiorul cu ferigă neagră, ananasul. Suverana degajare a acestor opere care de astă dată nu cunosc nici o revenire, nici o reluare, se dezvoltă în flori neprevăzute și rare. O prospețime spontană izbucnește din culorile pure, abia atenuate cu puțin alb, a căror intensitate rezultă din întindere.

Dar adevărata împlinire a operei lui Matisse, atunci cînd practic nu va mai putea picta, va fi capela de la Vence și marile compoziții din hîrtie decupată.

Pentru capela de la Vence, creată de el în semn de recunoștință față de tînăra călugăriță care-l îngrijise în momentele cele mai grele ale bolii, artistul a vrut să facă o operă unitară și să creeze o atmosferă răspunzînd spiritului de ordine căruia îi era hărăzită. Pe un decor de ceramică albă se detașează în linii pure trei mari motive: un Sfînt Dominic monumental exprimat în ovalul perfect al feței și mantiei ce-l înfășoară, un Drum al Crucii făcut din combinarea unor semne elementare, nu secrete ca în catacombe, ci dispuse în plină lumină, o Fecioară cu Pruncul, floare printre alte flori stilizate.

Această austeră simfonie dominicană în negru și alb, unde singurul lux este acela al ornamentelor și al porții unui confesional, aidoma unei ferestre arabe, se iluminează după ceasurile zilei, prin transparența vitraliilor verzi și galbene, ora cea mai bună fiind sfîrșitul dimineții de iarnă. Nu există vizitator, credincios sau necredincios, care intrînd în această capelă să nu încerce un sentiment de participare la o comuniune spirituală. « Vreau ca acei ce vor intra aici să se simtă purificați și descărcați de apăsarea lor » — scria Matisse părintelui Couturier. Și, în mesajul pe care l-a adresat, cu puțin înainte de a muri, orașului său natal, el declară: « Creînd capela de la Vence m-am trezit în sfîrșit față cu mine însumi și am înțeles că truda înverșunată a vieții mele era pentru marea familie umană, căreia trebuia să i se reveleze ceva din proaspăta frumusețe a lumii prin intermediul meu ».

Interferențe

GETA BRĂTESCU

Viziunea sfântului Bernhard, Niederrheim, sec. XIV — peniță și tuș pe hîrtie



«...o caracteristică a operelor cu adevărat artistice e de a fi un izvor nesecat de sugestii.»

CH. BAUDELAIRE

Ilustrația de carte este o artă ce se bucură de înalte zboruri spirituale dar — ca orice artă — cunoaște și constringerile pe care materia în care ia ființă i le impune.

Nu vreau să uit că ilustrația este o artă aplicată pe și la un obiect: cartea. Aceasta a fost condiția inițială și gloria ei (să evocăm epoca manuscriselor miniaturate^{*}). Prin funcția ei materială și în contextul ei material (hîrtie — volum, suprafață — și semn tipografic), ilustrația se definește ca o artă particulară. Așadar, ilustrația nu are a se aplica numai la conținutul literar, ci contribuie, factor, în componența obiectului-carte.

Cartea este o mică lespede, un paralelipiped respectabil prin proporțiile lui. Pagina, suprafață limitată riguros, primește sau respinge elementele adăugate ei. Volumul cărții și suprafața paginii sînt așadar restrictive, potrivnice oricărei imagini ce se vrea propagată într-un spațiu nedefinit. Cred că tocmai această restricție formală împinge ilustrația către expresia esențială^{**}. Astfel înțeleasă, ilustrația refuză orice obligație documentară referitoare la text, încetează de a mai fi « traducere », se afirmă ca o poetică distinctă, legată de text prin afinități adînci, elementare, dezvoltîndu-se paralel cu textul pentru a crea împreună cu el ambianța necesară meditației. Prezența unei asemenea ilustrații sfințește cartea ca obiect de rit intelectual.

La această treaptă ideală întîlnirea dintre cei doi creatori, scriitorul și pictorul, se produce cu o necesitate absolută. Uneori asemenea întîlnire nici nu a avut loc efectiv dar se impune mental celui care e tulburat de fenomenele culturii. De pildă: aș asocia desenele lui Giacometti cu « L'Etranger », romanul lui Camus.

Iată cîteva rînduri pe care le-am scris după vizitarea Galeriei Borghese din Roma: «... Tot aici apare din nou frumoasa Lavinia, întruchipînd, în rol dublu, Amorul sacru și Amorul profan. Călătorul o întîlnește în multe muzee europene și, de fiecare dată, îl reține farmecul ei cald. Lavinia nu înseamnă un tablou sau altul, ci un întreg univers pictural: pictura lui Tiziano. Putem spune că Tiziano a cunoscut lumea prin Lavinia, constantă a spiritului și senzualității lui. Sau, putem spune că prin Lavinia, motivul central din opera lui Tiziano, se realizează confluența dintre epocă și geniul artistului. Chipul Laviniei, pictat de atîtea ori, mereu altfel și mereu același, vine firesc în ajutorul imaginației să dea contur eroinelor caste dar pasionate, centru al atîtor cumplite fapte scoase la iveală de Stendhal în Cronicile italiene. Îmi închipui Cronicile într-o ediție de lux cu planșe reproducînd pictura lui Tiziano: Lavinia în portrete și compoziții. Ar fi mai mult decît o ilustrație « ad hoc », ar fi ilustrația ideală, imaginea adusă la text prin coincidență ».

★

Ce înseamnă cartea, textul, pentru un ilustrator?

Răspunsul s-a înfiripat meditînd asupra filmului Blow-up (Antonioni): operă crescută din alte opere, film născut din viață, din literatură și plastică, din teatru și filozofie, născut din toate acestea și ilustrîndu-le, dar, în același timp, operă în sine, continent.

« Și arta — spune Pirandello — ca toate celelalte construcții ideale sau iluzorii, tinde să fixeze viața; o fixează într-un moment sau în anumite momente: statuia într-un gest, peisajul într-un aspect temporar, neschimbat. Dar perpetua mobilitate a aspectelor succesive? Dar starea de topire continuă în care se află sufletele? »

Oare gestul creator prin care Pirandello însuși cuprinde, ca într-o retortă, mișcarea, starea de topire a sufletelor, nu este și el un mod de a fixa viața? Sînt scoase din lanțul infinit al mișcărilor doar o mică serie de mișcări, limitate de un început și un sfîrșit dramatic. « Fixarea vieții » în artă este posibilă, chiar grandioasă, dar numai atunci cînd artistul reușește să creeze continente. Pe întînsul unui astfel de continent (întîndere de timp și spațiu), « pasiunea și rațiunea, instinctul și voința, tendințele și idealurile » (factorii ciocnirilor dramatice), multiplicare în nenumărate variante în relații mereu schimbătoare, sînt totuși colorate și structurate într-un anume fel, definitoriu pentru acel continent și numai pentru el.

Așadar, operele artiștilor sînt ca și operele naturii: ele trăiesc « fără să simtă » (Pirandello) dar se oglindesc mereu altfel în conștiința schimbătoare a oamenilor, se integrează în mișcarea perpetuă a sufletului omenesc.

Ilustratorul poate pleca de la text așa cum peisagistul pleacă de la peisaj, cum portretistul pleacă de la modelul său. După atîtea secole de cultură, în epoca noastră, spiritele creatoare au

* Mă refer numai la ilustrația de carte, nu la imaginea care încă de la începuturile artei a făcut ca eroii și faptele lor să devină ilustre.

** Expresie esențială nu înseamnă neapărat expresie concisă, nu implică nici o condiție cantitativă.



distrus barierele dintre natură și artifax: nu numai apusul de soare poate trezi poezia, nu numai lupta poate inspira poemul; poemul se naște și din viziuni plastice, din opere muzicale, sau naște el însuși pictură și muzică; toate acestea duc la comentarii care pot fi științifice, critice, poetice; comentariul poate fi el însuși comentat sau poate deveni obiect pentru o nouă creație poetică (vezi Thomas Mann, Doctor Faustus).

În epoca noastră cultura se înfățișează ca un coral cu ramificații crescute unele din altele în toate direcțiile.

★

Eu cred că ilustrația este o operă a uitării: textul pierde preciziunile realităților prea apropiate, se despoaie de penajul amănuntelor lui, devine un continent deasupra căruia, într-un zbor liber, ilustratorul evoluează reținând doar marile reliefuri, culorile dominante, temperatura aerului, trîmbele curenților, explozia vulcanilor și cascadele uriașe.

Ilustratorul descrie pe cerul continentului un arabesc al cărui duct e structurat și purtat de mișcarea zborului său contemplativ. «Desenul arabesc e cel mai ideal din toate», scria Baudelaire. Putem spune că arabescul *** este un desen izvorât din uitare: linia lui exprimă mișcarea lirică, undele spirituale cu atât mai largi, mai cuprinzătoare, cu cât sînt mai îndepărtate de centrul în care «obiectul» a afectat spiritul ****.

★

Brecht, Mutter Courage: se constituie într-o linie frîntă, rîs captat în diagramă, unghiuri ascuțite întrerupte uneori de convexități înalte, de concavități adînci.

*** Să extîndem înțelesul cuvîntului «arabesc» asupra oricărei linii exprimînd prin inflexiunile ei un anume univers poetic.

**** În cazul ilustrației, «obiectul» este continentul cărții.



Contemplați sculptura de la Catedrala din Bamberg și veți surprinde această linie spirituală traversând piatra. Privind Judecata de Apoi, scenă sculptată în arcu Portalului Princiar (1230), veți simți împunsăturile diagramei angulare; veți simți un fior crispant privind zîmbetul agățat de pomeții cărnoși, mai caricatural pe figurile damnaților, mai atenuat pe figurile celor drepți. Veți întâlni același zîmbet etalat de Frau Welt ***** la Nürnberg în Sebalduskirche; îl veți mai întâlni, aidoma, în Portretul țărăncii din Tirolul de sud, desenat de Albrecht Dürer în 1515.

Toate acestea se zăresc, contemplînd de sus, continentul Brecht. Dar, pe acest continent, iată, se deslușesc și curbele în care spiritul cunoaște întristări sau bucurii dulci. Privim chipul luminos al unor Madone purtătoare de prunc, sau chipul umbrît de o suavă tristețe metafizică al unor Madone-Pietă; privim sculpturile sarcofagului imperial din Domul de la Bamberg, executate de Tilman Riemenschneider (1499—1513) și simțim aceeași legănare afectivă.

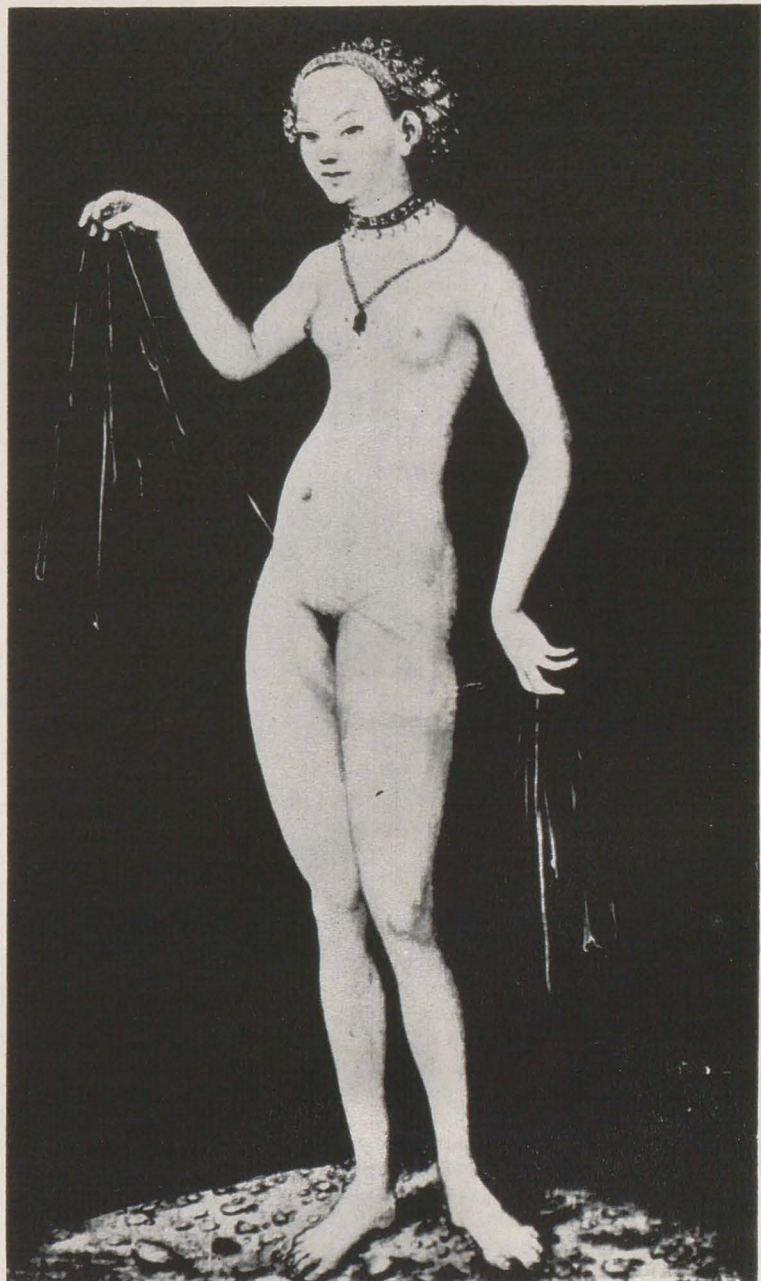
Așadar, dincolo de cunoașterea imediată și minuțioasă a unei opere literare există contemplarea de sus, uitarea. Abia atunci ne apare continentul vast cuprinzînd și elementele atașate operei la diferite nivele de conștiință creatoare. De multe ori aceste elemente nu pot fi « citite » în operă; cel ce privește de sus le vede ca tivuri de lumină conturînd marile reliefuri; ele ajută astfel la sezișarea esențialului.

★

Poate că ilustratorului i se cere părăsire de sine întru descoperirea teritoriului literar. . .

Nu, ilustratorul, ca și poetul, cunoscînd se exprimă pe sine.

***** Statuia lubricității și a visceralului ascunse de carcasa cuviinței (1310).



1	5
2	3 4

TILMAN RIEMENSCHNEIDER: Medicul, detaliu din sarcofagul regal (1499—1513)

A. DÜRER: Agnes, soția artistului — desen în peniță (1495)

A. DÜRER: Țărăncă din Tirolul de sud — desen peniță (1505)

Domul din Bamberg, detaliu din Portalul princiar (în jurul anului 1230)

LUCAS CRANACH cel Bătrîn: Venus (1532), Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

EXPOZIȚIA «ARTA NEAGRĂ»

PAUL PETRESCU

Trecind prin fața atîtor obiecte expuse în prima sală și privind zecile de numiri înscrise pe harta ce acoperea un perete întreg, impresia globală era aceea de confundare într-o lume neștiută, a cărei ordine se lasă greu întrevăzută. Cea de a doua sală, regrupînd aceleași categorii de obiecte, deschidea unele căi de pătrundere, potrivit înțelegerii noastre, în acea « misterioasă » lume a Africii negre. În ansamblul ei, expoziția de la Dalles este o primă și binevenită « introducere » făcută — printr-o fericită împrejurare — de unul din cele mai renumite muzee din lume în acest domeniu, Muzeul de etnografie din Neuchâtel, care în anul trecut și-a sărbătorit cea de-a 175-a aniversare a preocupărilor sale de studii ale artei africane. Actualul director, domnul Jean Gabus, cu o experiență de treizeci de ani în cercetarea acestei arte, este organizatorul marelui muzeu al artelor negre de la Dakar, construit după principiile « muzeului dinamic » și « muzeului-spectacol », dominante în muzeologia contemporană. Expoziția « Artă neagră » de la București reproduce expoziția jubiliară organizată la Neuchâtel anul trecut, beneficiind în acest mod de cea mai modernă concepție muzeografică în prezentarea acestui vast și atît de puțin cunoscut domeniu.

★

Forța emoțională și expresivitatea formelor sînt însușirile primordiale ale artei negre care au impus-o printre artele mari ale lumii. Recunoașterea ei ca atare este însă o cucerire recentă și, cu toate rezervele implicate de o înțelegere limitată sau denaturată, trebuie pusă pe seama unor artiști și curente de artă europene, între care post-impresionismul francez și mai ales, gravurile și picturile rupestre, descoperite întîmplător sau în cursul unor săpături arheologice. Gravurile și picturile rupestre, faimoase prin surprinzătoarea lor prospețime, sînt răspindite în sute de puncte pe tot teritoriul african. Cele mai vechi imagini aparțineau unor popoare de vînători și culegători care străbăteau stepele și savanele, avînd un puternic spirit de observație și o capacitate de redare realistă uimitoare. Stabilirea unei cronologii a acestor picturi este foarte anevoioasă, unele datînd din mileniiile 10 și 8, iar altele fiind făcute în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. O extensiune în timp de 12.000 de ani și o enormă răspîndire teritorială au generat o extraordinară varietate de stiluri, evidentă și în cadrul unor complexe relativ limitate, ca acela de la Tassili, în care imaginile sînt opera unor crescători de animale din mileniiile 4—1. Este cazul să spunem că acest complex de artă preistorică a fost pentru prima oară prezentat la al doilea Congres panafrican de preistorie, la Alger în 1952, de către Yolande Tschudi, asistenta lui Jean Gabus, comunicare ce a declanșat, mai tîrziu, cunoscutele expediții ale lui Henri Lhote. Sculpturile de piatră, capetele turnate în bronz sau modelate în pămînt ars constituie un al doilea mare domeniu al artei vechi africane. Cele mai vechi opere de acest gen sînt teracotele Nok

și extinsă în istorie pînă la adîncurile antropogenezei, incluzînd în epocile relativ tîrzii enigmatică civilizație Kush a cărei capitală Meroe, și azi nedezvăluită de arheologi, făcea parte din acea Africă « ce a dat Egiptului zei ».

Sucesiunea valorilor reconstituie o mentalitate și un univers material, o imagine a civilizației africane tradusă în obiecte pe care noi le subsumăm conceptului de « artă », criteriu cultural european fără echivalență africană. În fond, sistemul de valori propus de Gabus este doar o modalitate la îndemîna noastră, o tehnică de pătrundere în gîndirea africană. Valorile în jurul cărora expoziția grupează multitudinea de exponate sînt cele comune oricărei societăți omenești: valoarea socială și politică, valoarea magico-religioasă, valoarea educativă, valoarea estetică. Sînt prezentate și o serie de obiecte grupate în jurul unor funcții de comemorare, iar altele sînt cuprinse în cîmpul fenomenelor de sincretism.

Poate că, pentru înțelegerea mai exactă a coordonatelor temporare ale civilizației africane, ar fi fost utilă o scurtă incursiune istorico-muzeografică în trecutul artistic al continentului sau în ceea ce se numește arta veche africană. Prin aceasta se înțeleg operele de artă elaborate înaintea perioadei coloniale, cuprinzînd mai ales ruinele de vechi construcții, ca acelea neatribuite încă de pe teritoriul rodesian, monumentele megalitice și, mai ales, gravurile și picturile rupestre, descoperite întîmplător sau în cursul unor săpături arheologice. Gravurile și picturile rupestre, faimoase prin surprinzătoarea lor prospețime, sînt răspindite în sute de puncte pe tot teritoriul african. Cele mai vechi imagini aparțineau unor popoare de vînători și culegători care străbăteau stepele și savanele, avînd un puternic spirit de observație și o capacitate de redare realistă uimitoare. Stabilirea unei cronologii a acestor picturi este foarte anevoioasă, unele datînd din mileniiile 10 și 8, iar altele fiind făcute în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. O extensiune în timp de 12.000 de ani și o enormă răspîndire teritorială au generat o extraordinară varietate de stiluri, evidentă și în cadrul unor complexe relativ limitate, ca acela de la Tassili, în care imaginile sînt opera unor crescători de animale din mileniiile 4—1. Este cazul să spunem că acest complex de artă preistorică a fost pentru prima oară prezentat la al doilea Congres panafrican de preistorie, la Alger în 1952, de către Yolande Tschudi, asistenta lui Jean Gabus, comunicare ce a declanșat, mai tîrziu, cunoscutele expediții ale lui Henri Lhote. Sculpturile de piatră, capetele turnate în bronz sau modelate în pămînt ars constituie un al doilea mare domeniu al artei vechi africane. Cele mai vechi opere de acest gen sînt teracotele Nok

aparținînd unei culturi de trecere de la neolitic la fier (500 î.e.n. — 200 e.n.) în cronologia africană. Faimoase sînt și sculpturile Ife descoperite la 1910 de Frobenius care crezuse, un moment, că descoperise urmele legendarei Atlantida, dar care de fapt aparțineau unor strălucite civilizații medievale locale din secolele XII—XIV și ale căror mărturii mai tîrzii apar la Benin (sec. XVI), plăci și statuete din această epocă sau tratate în acest stil fiind prezentate și în expoziția de la Dalles.

Expoziția înfățișează însă, cu precădere, obiecte țînînd de ceea ce se numește « artă tradițională » din Africa. Cea mai mare parte a acestei arte aparține secolului al XIX-lea, fără a fi posibil, decît în foarte rare cazuri, să se precizeze data. Tot atît de puține lucruri se știu și despre autorii acestor opere, cu toată existența unor meșteri destul de cunoscuți și azi în unele centre de producție artizanală africană. Deși aproape nu există trib african fără activitate artistică, se poate aprecia că cele mai importante centre ale artei tradiționale africane se găsesc în Africa occidentală și centrală, precum și în Sudanul de vest, populațiile Dogon, Bambara, Senufo, Bamileke, Dan, Fang, Bobo, Yoruba, Ibo, Ekoi, Kuba, Luba fiind deosebit de dotate din acest punct de vedere.

Se cuvine să atragem atenția asupra unui capitol extrem de interesant al expoziției și anume cel dedicat diverselor semne alcătuint adevărate coduri de informație și comunicare. O foarte sugestivă succesiune de imagini înfățișează o gamă largă de categorii de semne cu ajutorul cărora se transmit informații de cele mai diferite tipuri, începînd cu urmele lăsate de animale pînă la semnele ornamentale, de la embleme, pictograme și ideograme la rebusuri și proverbe și pînă la impresionantul alfabet viu al semnelor făcute cu membrele corpului omnesc. Un sac tuareg de piele are înscris, cu mărunte puncte, un mesaj complicat, alcătuit din motive stilizate însemnînd soare, fluture, sprîncenele dracului, stea, om, gazelă, dropie, și care « traduse » dau propoziții poetice și incantatorii de felul: « Astrele să te însoțească și să îndrepte drumul tău ».

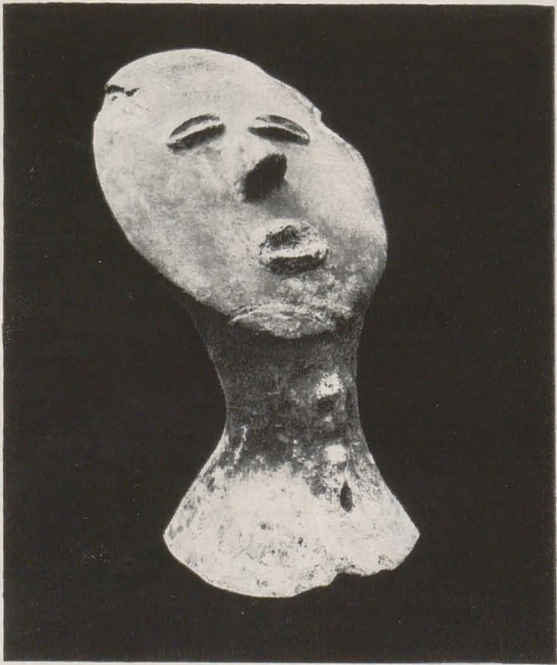
Periplul african, împărțit în etape axiologice, pe care ni l-a oferit Jean Gabus, este în ansamblu o uriașă imagine-spectacol, operă a unui autor ce a trăit intens fiecare secvență. Iar trăirea a fost asociată permanent cu o dragoste pentru acei oameni și acele locuri, ce transpare insistent în notațiile făcute de autor, ca de pildă cele din anul 1942, undeva la întorsura mare a Nigerului, în campamentele pierdute în savană ale tuaregilor rătăcitori la marginea Saharei pline de miraje: « În aceste campamente, în calda atmosferă a întîlnirii dintre om și om, expresiile « anchetă », « sistem », « metodă » ne-au apărut deseori ridicule și insultătoare, restrictive.

Era un fel de treabă de prost contabil, un soi de recensămînt naiv. Viața merită mai mult respect și, sperăm, mai multă înțelegere. . . Poate că am puțină febră, dar mi se pare că această anchetă sistematică, pusă la punct cu ajutorul fișelor în liniștea bibliotecii noastre la muzeu, este umilitoare pentru ei și pentru noi. Întreaga lume a nobililor tuaregi, marii cavaleri nomazi ai deșertului, se destramă însă irezistibil și ireversibil. În corturile lor, alături de burdufurile din piei pentru apă, stau geamantane cumpărate la magazinele « uniprix ». Și tot ce rămîne de făcut este întocmirea unor inventare exacte a ceea ce mai poate fi cuprins sub eticheta « cultură tradițională ». Situația este astăzi aceeași pentru toată Africa. »

Arta neagră nu poate fi înțeleasă în afara contextului ei de viață, în afara legăturilor ei atît de strînse și de puternice cu însăși civilizația continentului. Iar aceasta este încă foarte puțin cunoscută. Lipsesc încă monografiile pentru fiecare din, cel puțin, zecile, dacă nu sutele de triburi creatoare de cultură originală și de artă cu note caracteristice. A privi arta neagră în bloc, așa cum astăzi mai trebuie încă să fie privită din cauza absenței disocierilor întemeiate pe o pertinentă cunoaștere a limitelor dintre culturile locale, înseamnă o imensă sărăcire. Chiar între cele doar cîteva sute de obiecte, figurînd în expoziția de la Dalles, se observă cu ușurință deosebiri puternice între felul de a sculpta al unui trib și cel al altuia, între viziunea sintetică, rafinată, tradusă într-o tehnică supremă a unei măști Ashanti sau Dan și naturalismul unora din figurinele din Baluba. De aici dificultatea de a defini stilurile africane pornind numai de la formele sculpturale și ornamentale. Va trebui să se ajungă la o împărțire rațională și la o clasificare globală, bazată pe studii de natură complexă în care sociologia, psihologia, lingvistica, istoria culturii și civilizației să preceadă istoria artei. Complexitatea problemei va ieși mai bine în evidență dacă vom adăuga că expoziția de la Dalles a fost axată în procentaj de 80% pe sculptura în lemn, lăsînd deoparte imensele domenii ale ceramicii, țesăturilor, decorului arhitectonic, care comportă încă lungi investigații și clasificări. Nu este de aceea de mirare că una din bunele cunoscătoare ale artei negre din Africa, Elsy Leuzinger, își termină astfel introducerea la o carte a sa: « Întrucît civilizațiile africane nu sînt deloc uniforme. . . diferențe considerabile apar de la o localitate la alta chiar în interiorul unui aceluiași grup de culturi. În această ordine de idei, rog insistent pe cititorii mei de a nu considera nici o dată ca generale și exclusive concluziile pe care le voi trage în această carte; în domeniul artei africane excepțiile sînt aproape tot atît de numeroase ca și regulile. . . »



Figură « Manghetu »



1. Ashanti, Figură de strămoș — pământ ars
2. Cuplu care exprimă fecunditatea — Luba — grupa Vava, Congo
3. Figura unui strămoș masculin (figurile masculine nu poartă tatuaje) Luba — Congo
4. Mască ovoidă de dans — Baule — vestul Coastei de Fildeș

1 $\frac{2}{3}$ 4





În această expoziție aproape 800 de obiecte-mărturie sau referințe vorbesc despre omul african și așa dori ca ele să constituie o lecție, dar nu de exotism, ci de umanism. Fiecare obiect e o mărturie: a istoriei, a tehnicii, a formelor, a funcțiunilor, și adesea a mai multor lucruri deodată; el ne vorbește despre pământ, despre materiale: lemn, scoarță, fibre, fildeș, bronz; ne vorbește despre tehnici, despre morți și despre vii, despre spirite și despre frică, mai ales despre frică, însă despre o frică rațională și acceptată, o frică cu care trebuie să trăiești. Atunci oamenii se roagă și întreaga lor artă e o rugăciune mistică, un dialog sacru cu divinitatea.

Astfel, fiecare obiect este o frântură de viață; el face parte dintr-o contabilitate riguroasă, pe care noi, oameni de muzeu, ar trebui s-o explicăm. Este oarecum ceea ce încercăm să facem aici, cu aceste vreo 800 de obiecte alese, dintre cele 30.000 ale colecției noastre africane, pentru a vă vorbi despre artă.

De fapt, chiar plecând de la acest cuvânt ne angajăm într-o dispută asupra termenilor, într-o dispută a unor oameni care nu se înțeleg între ei. Noi știm că «Bierfang», figurile de strămoși ai populației Bakota, fetele fecundității la populațiile Ashanti, măștile societăților secrete sau inițiatice la «Poru» exprimă un cult aproape disperat, — aici unde se moare atât de ușor — al unei Forțe-Viață.

În Occident, unii credeau că vor regăsi aici unele comentarii la suprarealism, acele «libertăți» la care noi nu îndrăznim să ajungem și la care negrii au ajuns, după cum scria cu candoare Maillol. De fapt, ele sînt soluții practice, răspunsuri la epidemii, la războaie, la foamete, la incendiile din savane și la cicloane, la tot ce depășește măsura unui om cu miinile goale; ele sînt și artă, dar numai în subsidiar, la adăpost, între două războaie.

Se așteptau, poate, acești vizitatori cultivați ai vechii Europe la o întâlnire modernă între nefigurativi, între anti-umaniști, obosiți și unii și alții de prea multă știință și rațiune. De fapt, însă, negrii ne vorbesc despre apriga luptă a aventurii umane și o fac pe măsura lor, în stilul lor: acte de credință.

Deci, același termen, Artă, dar două valori, una occidentală, cealaltă africană.

«Cuvîntul Artă a fost adoptat, așa cum au fost adoptate și alte cuvinte englezești, scria pictorul și sculptorul nigerian Ben Enwonwu. Cuvîntul Artă este deci un termen clasic. Cînd noi africanii vorbim despre artă, ne gîndim la această manifestare dintr-un punct de vedere exclusiv occidental.»

După părerea lui Amadou Hampté Ba, înțelept și savant peul din Mali, definițiile artei sînt desigur variate și precise, dar, fiind occidentale, ele nu cuprind toate aspectele artei negre, a cărei esență este original tradițională. Prin Artă trebuie să se înțeleagă «inițiere» în sensul ermetic al cuvîntului.

Meșteșugul denumit «Nka» de către populațiile Ibo din Nigeria nu constă numai în a învăța să folosești tesla sau dalta, ci în a primi o parte din puterea «Nka». «Nka» nu opune libertatea umană libertății naturii, ci, dimpotrivă, implică identificarea lor. Este echivalentul așa-numitului «Muntu» la populația Mantou, «Meijb» la pigmei, «Nyama» la populația Dogon și care s-ar putea traduce cu Forță-Viață, un fenomen

de antropomorfism al vîntului, al pădurii, al pietrei, al apeii și de asemenea o legătură între om și natura inertă, între un organism viu, cu inima, singele, măduva, nervii săi, cu trăsăturile sale caracteriale, tot ceea ce menține integritatea omului, și o stîncă, un luminș, o mireasmă, culorile, tot ceea ce, la rîndul său, menține integritatea naturii. Nimic nu e la voia întîmplării, totul face parte dintr-o construcție, dintr-o gîndire superioară: «totul într-unul și unul în tot», spune înțelepciunea Peul.

F U N C Ţ I U N I L E

Analiza funcțiunilor ar putea exprima dimensiunile reale ale artei negrilor, ale cărei registre ne duc dincolo de sunetele cu care sîntem obișnuiți în universul nostru cotidian, aidoma aceluia apus de soare pe care Ravel, spre sfîrșitul vieții, îl admira de pe o terasă din Marrakech. În fața acelei orbatoare orchestrații a lumii, prestigioasă și suverană, prea vastă pentru el, prea vastă pentru oricare alt om, Ravel spusese atunci cu umilitate, gîndindu-se fără îndoială la sorgintea armoniei, la vreo notă primordială a unui Început: «aș vrea să scriu un La». Or, funcțiunile artei negre țin în egală măsură de unele din aceste rațiuni cosmice a căror selecție nu poate fi decît foarte sumară, deoarece acest domeniu este cel mai ermetic dintre toate. Este lumea sacră a inițierii. Fiecare cuvînt vine de foarte departe, «de mai departe decît oamenii», spun preoții. Limbajul sacru nu este decît un împrumut. Aceste funcțiuni reprezintă practic topografia capitolului al treilea din expoziția noastră; capitolul I — metoda și cercetările umaniste, capitolul II — centrele stilului în lumea africană sau, dacă preferați, geografia stilurilor. Capitolul III constituie analiza acestor arte prin prisma unor funcțiuni ce se numesc valoare comemorativă, socială, politică, magico-religioasă, valoare educativă, valoare de sincretism, valoare estetică și, în sfîrșit, valoare de comunicare sau de scriere.

V A L O A R E C O M E M O R A T I V Ă

Este o artă de curte, o artă cu funcțiuni comemorative și, în același timp, o artă politică.

Ea face parte din ceremonialul regilor, al căpeteniilor Bini, Ashanti, Baoulé, Fon, Bamun, Bamileké, Bakuba, Luba și altele. Se exprimă în tronuri-portrete ca efigiile-tors ale sultanului Njoya (Bamun), ori acele figuri mari cu perle albastre ce fac parte din comoara de la Bafut din Congo; la populația Bakuba, în celebra serie de 19 statui regale; în Dahomey, în portretele simbolice ale regilor Glélé, Gbehanzin sau pe pereții palatelor regale — ansamblul de basoreliefuri care evocă, într-o scriere rebus, evenimentele cele mai importante ale fiecărei domnii, marile bătălii, sentințele fiecărui rege; în Ifé sau Bénin (Nigeria), unde însă portretele regilor, ale căpeteniilor, scenele de bătălie sînt evocate în bronz.

V A L O A R E S O C I A L Ă

La început era moartea... în practică este de fapt cultul strămoșilor, constituind, poate, fondul original al religiilor animiste.

Morții reprezintă o stare socială, care nu este nici materială, nici spirituală, avînd însă o

ARTA AFRICII NEGRE

FUNȚIUNI ȘI VALORI

JEAN GABUS



I	2		6
	3		
	4	5	7 8 9

1. Statuetă reprezentînd pe « Oba » (rege), Nigeria
2. Statuetă de femeie, « Rotse » — lemn
3. Piesă din serviciul de masă regal, « Rotse »
4. Fragment de relicvar « Bieri »
5. Placă din bronz reprezentînd un luptător portughez, sec. XVI, Benin, Nigeria
6. Figură « Sonye »
7. Cap antropomorf de leopard, stil sec. XV — lucrare modernă — Benin, Nigeria
8. Artă neagră
9. Masca « Mende » — Sierra Leone





valoare ierarhică, o organizare a societății morților care o prelungește pe cea a oamenilor vii. Aceeași stare socială în aparență; este însă o trecere de la corporal la imaterial, fără altă modificare a necesităților decât aceea că mortul este mai puternic decât cel în viață. El adaugă cunoașterii lumii pămînteste, pe aceea a ființelor de dincolo de viață. Astfel, morții îi pot ajuta pe cei vii, îi pot sfătui, însănătoși, îi pot răsplăti, dar îi pot și pedepsi. Mortul poate fi, ca la populațiile Bantou, «Ba widyé» (foarte aproape de ai lui), sau, dacă nu a fost decât un viu anonim, atunci nu va fi decât un «abia mort», un «abia strămoș», care nu pretinde și nu merită sacrificii.

El poate fi divinizat precum «eroii nemăsurati» ai Songhai-ilor, din Mali. El se poate identifica cu strămoșul real, adică: strămoșul mitic. El se poate reincarna ca la populația Fon din Dahomey unde toți regii sînt prezenți sau, mai bine zis, locuiesc la acele «Dossémé» — femei regi care trăiesc într-un sat special în incinta palatelor regale, care le este rezervat în exclusivitate. . . Strămoșul se poate integra sau, dacă nu, se poate adăuga Forței-Viață, acel principiu «mana», asociat vîntului, arborelui, luminiișului, cursului apei, pietrei.

Astfel, în moarte, societatea oamenilor se organizează. Și dacă această organizare a oamenilor înseamnă ordine, ea comportă totuși și dezordine, și n-ar putea fi înțeleasă fără dezordine, fiindcă dezordinea este cea care explică eșecurile creației, ale unei creații începute și neterminată, anomaliiile naturii și brutalitățile ei: secetă, boală, foamă, distrugere și moarte, apoi faptele nesăbuite ale omului, toate acele greșeli care tulbură continuu echilibrul ființelor, al lucrurilor și al societăților. «Pe scurt, dezordinea fizică și metafizică, materială sau umană însuflește omenirea și valorifică ordinea» (Louis-Vincent Thomas, *Présence africaine*, 1961). Ordinea și dezordinea constituie elementul motor al dinamismului social.

Organizarea oamenilor este coordonată principală, cheia de boltă sau modulul oricărei forme a culturii negre.

În cosmologiile și în morala animismului tradițional, omul devine «bunul cel mai prețios al creației», omul și începuturile lui: moartea sau strămoșii; apoi reînnoirea prin fecunditate și continuitatea lui prin marile etape ale vieții care justifică și structurează societatea, determină legăturile și contractele sale: femeia, zestrea, căsătoria, copilul.

VALOARE POLITICĂ

Am putea spune de cele mai multe ori: districte, cu simbolurile lor obișnuite: tro-nuri, arme, tobe, sceptre sau bastoane, apărătoare de muște, goarne, cornuri de băut, talere regale, umbrele, măști, acestea din urmă putînd fi identificate cu ordinea socială, prin măști-jandarm, măști-oracol, măști-judecator suprem.

În toate cazurile obiectul este catalizator de putere, de dreptate, de justiție sau înțelepciune, el reprezintă puterea reală în timp ce căpeteniile trec, mor și se schimbă.

VALOARE MAGICO-RELIGIOASĂ

Posibilitate de dialog cu lumea, domeniu de protecție, apel la divinitate și la spirite, cu ajutorul obiectelor care devin unelte, semne-repere, scuturi în organizarea lumii. Negrul trăiește și participă, el interpretează graiul lumii; il interpretează la nivelul căpeteniilor religioase sau politice, al vrăjitorilor, al țăranilor, al pescarilor. Îl interpretează pe ogorul său ori în colibă. Este prezența de zi cu zi, trăită și simțită clipă de clipă, a religiei. Întimplările laice și cele religioase coabitează, se completează, sînt inseparabile și se explică unele pe altele.

În organizarea lumii, angrenajul de forțe cuprinde în el ființa, puterea, ritmul (sau echilibrul), cuvîntul și acțiunea.

VALOARE EDUCATIVĂ

Umanismul în aspectele lui africane se descoperă în tradiția orală, în acumularea cunoștințelor pe care această tradiție le posedă și le retransmite. Se învață în cadrul unor grupări asociative închise, secrete, al căror ermetism crește în funcție de cunoașterea și de gradul de inițiere. Este un sistem de învățămînt global care cuprinde filozofie, morală, cîntece, poezie, istorie, limbajul secret al zeilor, al ființelor vii sau al morților. «Dacă eu mă pot numi un autodidact de cultură franceză, ne spune Hampaté Bâ, nu aș putea spune același lucru despre culturile tradiționale: Peul și Bambara care sînt baza principală a formației sociale și intelectuale a Sudanului occidental.»

Inițierea, adică valoarea de educație a artelor negre, constituie înainte de toate un microcosm, o imagine redusă și sublimată a grupului, o universitate a savanei.

VALOARE ESTETICĂ

Este fenomenul laicizării statuarei, cea parte de libertate de care dispun anumiți artiști în interiorul grupului lor și care corespunde unei nevoi și unui gust pentru frumos în viața cotidiană, dacă nu unei preocupări mai subtile de autenticitate, de eficacitate. Această concepție capătă o dimensiune spirituală, pe care poate nici nu am fi bănuț-o, cu termenul «bwès» — frumos sau bine, în limbajul populației Bamum (între Bamiléké și Douala din Camerun). Radicalul es în cuvintele bo-ès sau bwès are înțelesul de «ceea ce e perfect», însumînd totodată și «a fi» ceea ce este prin voința lui Dumnezeu. Astfel noțiunea de frumos, «bwès», stă la baza echilibrului tuturor lucrurilor, a armoniei, a moralei, opunîndu-se răului «bobé». Frumusețea se situează într-o zonă extraumană, prezență și mărturie a unei voințe divine, căutare a unui absolut, ceea ce reprezintă deja o depășire a condiției de om.

Pentru un Bambara, o mască frumoasă este o mască adevărată. Pentru un Ashanti o păpușă de fecunditate «akuaba» nu are eficacitate decât dacă este frumoasă, dacă nu este frumoasă, mama riscă să nască înainte de soroc. Ne reîntîlnim cu concepția despre frumos a lui Platon: binele și frumosul se confundă.

S I N C R E T I S M

Aici poate nu este altceva decât vechiul fond uman care își afirmă perenitatea, refuză compartimentarea, oportunitatea anchetelor arbitrare riscînd să desagrege armonia fundamentală, refuză explicațiile cu orice preț, acest soi de inconștiență a societăților prea intelectualizate — aproape o impudoare atunci cînd este vorba să abordezi Arta — de fapt viața — la izvoarele ei. Astfel, noi știm că multe obiecte se integrează într-un tot organic. Ele posedă în același timp o valoare comemorativă, socială, politică, economică, religioasă și multe altele. Lingurile, pieptenii, sprînjinoarele pentru cap, bobinele țesătorilor sînt ornate cu imaginea zeiței-mame sau a cuplului inițial, simplă garanție, amuletă suplimentară la care nici măcar nu mai simte nevoia să se gîndească, ci doar să știe că este prezentă. O statueta Baoulé poate fi o figură de strămoș și poate solicita ofrande sau un portret familial, amintire a genealogiei sale. O păpușă de fertilitate «akuaba» a Ashanților este în același timp amuletă a fertilității și jucărie pentru copii. Măștile societății «Géléde» apără de boală sau pot rămîne simple divertismente. Sepa-

rația între sacru, politic și social e infimă, se poate spune chiar că e inexistentă.

Înțelegem însă mai bine importanța contextului social, ceea ce compune masca în totalitatea ei, cu faciesul sculptat, podobe, vestmîntul, culorile ei, ritmul special al unei tobe, alegerea unui anumit cîntec sacru, atunci cînd situăm problema în interiorul unui singur grup etnic: Sénoufo. La aceștia din urmă, în domeniul dinamicii faptelor, unele tipuri de mască apar simultan. Ele revelează un soi de mișcare pendulară între neliniștea existențială a grupului Sénoufo, care se traduce prin căutarea unor racursiuri de eficacitate magică sau onirică, și originea lor inițiativă «poro», puternic dogmatică. Ne aflăm așadar în punctul de întîlnire a două ordini, una cotidiană, profană și socială, cealaltă inițiativă, simbolică și sacră; faptul ne poate face să ne gîndim că aci este vorba de un sistem de semne (măștile) permutabile între diferitele categorii de întrebuintări, fără valoare intrinsecă, dar putînd să se încarce cu un conținut semantic, după locul pe care-l ocupă în întregul ritual.

VALOARE DE COMUNICARE

Totul are valoare de comunicare, dar aci înțelegem acest lucru într-un sens mai strict: valoarea semnelor care, paralel cu tradiția orală, poate reține și transmite Cunoașterea.

Urme, cuvinte-ornament, pictograme, ideograme, scriere-rebus sau proverbe, abecedare, aceste diverse aspecte ale scrierii sînt toate înscrise în civilizațiile africane, fie că este vorba de regiuni arabo-berbere sau negro-africane, și asta în ciuda unei stăruitoare prejudecăți: «Africa: civilizație fără scriere».

Și această citire a semnelor, deși este limitată la cîteva grafisme simplificate — cu excepția alfabetului sultanului Njoya (Camerun) — apare cu toate acestea ca un scurt bilanț, un inventar simplificat al condiției umane în Africa: la civilizațiile pastorale este vorba de: apă, lapte, carne, securitate, descendență; la agricultori este vorba de fecunditate, fertilitate, bogăție, înțelepciune populară și umanism, multă dragoste. . . În societățile ierarhizate și care dispun de o artă de curte, se pune problema prestigiului: simboluri regale, război, sentințele regilor, autoritate și ordine. De fapt, totul duce la noțiunea de protecție, de securitate.

Ea se interpretează prin apeluri la zeități, la morți, la forțele binefăcătoare și malefice ale savanei, ale pădurii. . .

În limbaj european, s-ar putea traduce prin noțiunile de securitate socială, pensie, economie, asigurări, spitale, poliție, tribunale. . . Dumnezeu și jandarmi. Ne aflăm oare într-adevăr într-o lume străină?

C O N C L U Z I I

Dacă am recapitula temele artei negre, vastul ei domeniu de inspirație, am vedea că acest inventar — așa insuficient cum este, fiindcă știm foarte puțin — descrie în mai mare măsură trăsăturile fondului uman decât cele ale unei societăți particulare, analizează în mai mare măsură sentimentele ancestrale în universalitatea lor decât caracterele etnice sau individuale. Vorbim mai puțin despre arta africană decât despre o artă sacră, fie ea de la Vézelay, de la Voroneț sau Moldovița, de la Ankor-vat, despre uriașul Budha din Bamyam, despre frescele de la Toueng-Houang sau despre piramida de la Teotihuacan. Artă Neagră: cuvintele sînt aceleași dar intonația e diferită.

«Nu există un om african, spunea Jean Cocteau, sau, mai bine spus, îl descoperim mult mai tîrziu, cînd, după ce s-a sfîrșit stupidul joc care constă în a încerca să cunoaștem, ajungem să ne recunoaștem».

IMPRESII DINTR-O CĂLĂTORIE (II)

PETRU COMARNESCU

ORADEA

În continuarea însemnărilor noastre de călătorie, din care au apărut în numărul precedent al revistei câteva considerații privitoare la unele aspecte ale vieții artistice din Cluj, ne oprim în această parte a articolului nostru asupra problemelor pe care le ridică activitatea artistică în alte două centre culturale — Oradea și Arad —, rămânând ca partea ultimă să o consacram Timișoarei.

La Oradea, actualul muzeu, găzduit într-un local relativ insuficient pentru zestrea ce o are — cu unele piese de arheologie unice în lume — va fi instalat curînd în spațioasa și monumentală clădire în stil baroc (secolul al XVIII-lea) de lângă catedrala romano-catolică. Directorul muzeului, prof. Virgil Giurcă, arheologii prof. Ivan Ordentlich și prof. Nicolae Ghidioșan, etnografa Tereza Mozes și specialistă în istoria artelor Gabriela Crișan desfășoară o valoroasă activitate, unii publicînd studii referitoare la rezultatul cercetărilor întreprinse.

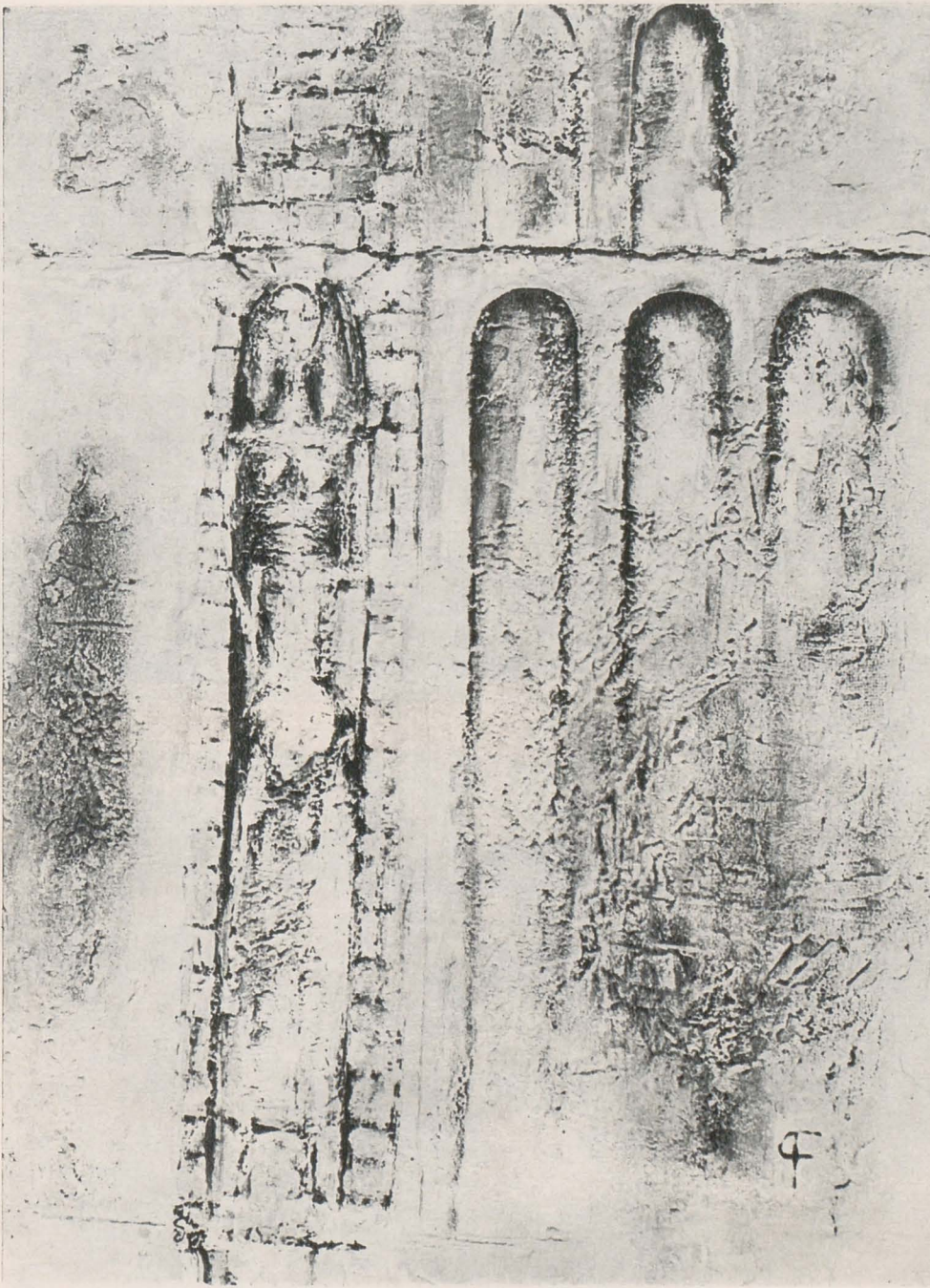
În palatul baroc, aproape în întregime restaurat în interior și adaptat necesităților muzeale, se vor instala, după cît sîntem informați, secțiile de arheologie și istorie, de artă universală și românească, secția de etnografie urmînd să rămînă în vechiul local.

Am vizitat depozitul de pictură și sculptură. În privința artei românești, muzeul orădean va constitui — la deschidere — o mare surpriză. Personalul muzeului, în cadrul căruia lucrează și pictorul Coriolan Hora, a achiziționat un impresionant număr de picturi și sculpturi ale artiștilor dintre cele două războaie mondiale și ale artiștilor contemporani. Firește, artiștii locali nu lipsesc.

Dîndu-și seama că sînt mai greu de achiziționat opere reprezentative de Grigorescu, Luchian, Andreescu, secția de artă românească și-a concentrat atenția asupra operelor create în perioada dintre cele două războaie mondiale și după aceea — soluție inteligentă și realistă. Bogăția de nume devenite clasice — Pallady, Petrașcu, Tonitza, Șt. Dimitrescu, Șirato — se alătură creatorilor în viață.

Este regretabil însă că la Oradea nu se fac aproape deloc picturi murale și nu se ridică monumente noi, deși există forțe artistice care ar putea fi însărcinate cu asemenea lucrări. În afară de Monumentul Ostașului de Iulia Oniță, nu am văzut aci alte statui valoroase.

Atît de apreciați revistă Familia și alte periodice locale ar trebui să ducă o acțiune pentru această nobilă cauză, ca și filiala Uniunii Artiștilor Plastici. De asemenea, pentru o mai eficientă propagare a artei la



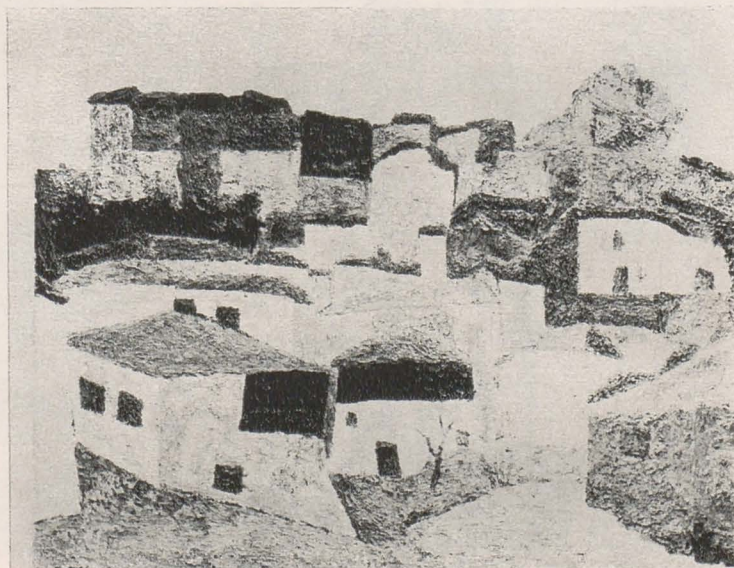
Oradea, se simte acut nevoia unui magazin-expoziție mai spațios.

Am vizitat câteva ateliere, cu lucrări interesante. Este impresionantă activitatea sculptorului Iosif Fekete — născut în 1903 —, autor, împreună cu Lydia Kotzebue, al Monumentului Aviatorilor. În retrospectiva de la București din 1965 i-am admirat mult unele sculpturi în bronz ca Ogar (1935), Don Quichote (1934) și Ugh-Lomhi (după H. G. Wells, 1937). Fără să fie monumentale, ca figurile sale statuare, ele au o grație plină de tensiune, iar dinamismul lor a constituit, la data când au fost executate, o înnoire în arta noastră, ca și unele sculpturi de mici dimensiuni ale lui Mattis Teutsch. Suprafețele și liniile unduioase ale volumelor, raporturile dintre elementele ce concură la unitatea viziunii constituie probe de măiestrie și stil. Ogarul are o construcție plină de vitalitate și gingășie. Ne-au plăcut și lucrări mai noi — ca Raze cosmice. Sculptorul e preocupat de realizarea unor reliefuri — inspirate din Colas Breugnon de Romain Rolland. Iosif Fekete simte și crede în ceea ce crează, dovedindu-se mereu inventiv. Josefina Fekete-Orban ne-a prezentat o serie de desene și sculpturi, reținându-ne atenția mai ales prin câteva lucrări cioplite în lemn.

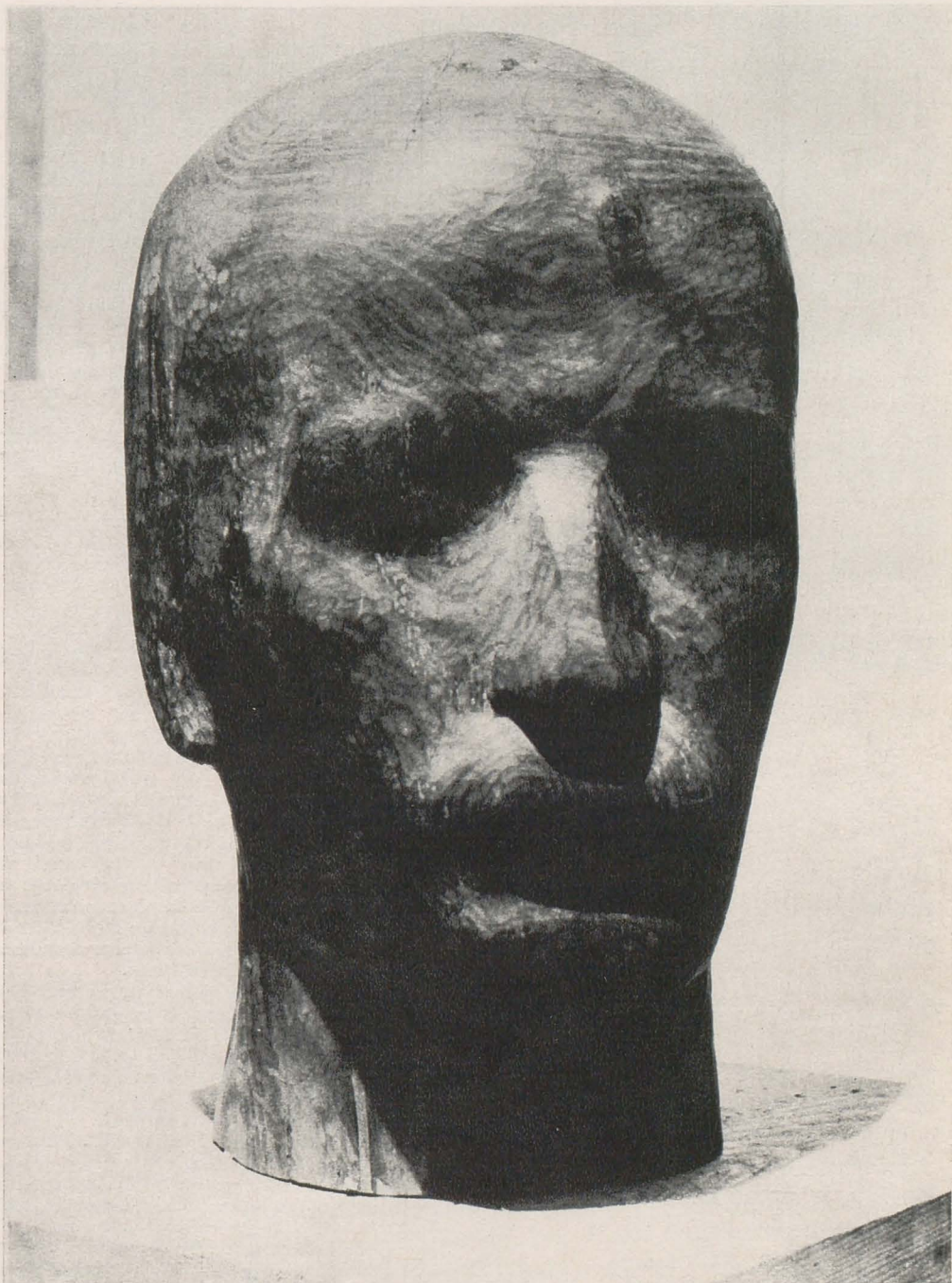
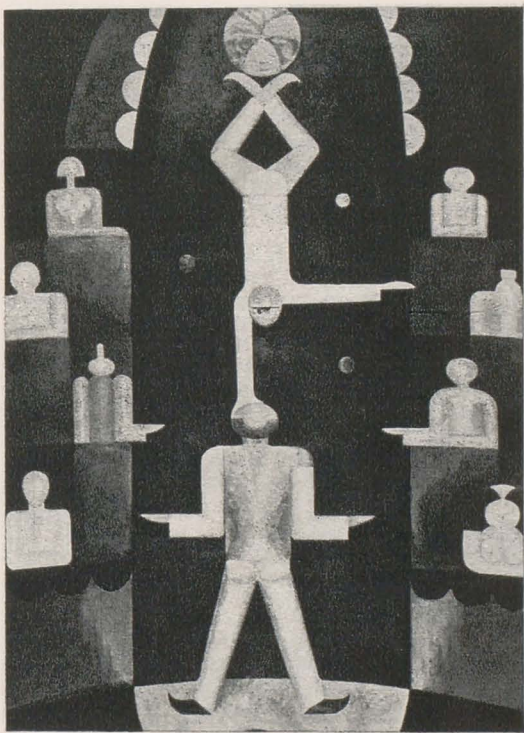
Am apreciat, de asemenea, picturile lui Traian Goga, Nicolae Jakobovits, Aurel Pop, Andrei Adam. Dintre tinerii pictori, cel mai realizat și cu viziune personală îl consider pe Coriolan Hora, despre a cărui expoziție bucureșteană s-a scris elogios — și noi i-am consacrat o cronică. Coriolan Hora își continuă temeinic activitatea, folosind armonii subtile, susținute de o pastă densă, într-o viziune sintetică.

Pe François Pamfil îl apreciasem ca grafician, deși uneori lucrările sale ne păreau prea cerebralizate. François Pamfil și-a lărgit aria preocupărilor ca pictor și artist monumentalist, având de pe acum unele realizări ce ne-au impresionat. Pamfil este un rafinat colorist, după cum am constatat în tabloul Ana lui Manole, unde legendarul este evocat printr-o vie stilizare și muzicalitate, prin splendide nuanțe de albuli. Ne-a impresionat și Caloianul, și mai ales ingenioasa viziune a unui Ceas-vatră, lucrat din pietricele variat colorate. Ce expresiv ar împodobi un spațiu mural, această imagine mărită, în care se evocă sentimentul infinit al timpului!

Mulți pictori includ în compozițiile lor motivul păsării și am spune că azi păsările cerului și ale pământului sînt la fel de frecvente în pictura noastră, ca și florile. Lucru explicabil de altfel dacă ne gîndim la frecvența lor în folclor. François Pamfil se distinge și



CORIOLAN HORA: Peisaj din Tîrnovo — ulei



în acest domeniu, în care a strălucit Țuculescu, iar astăzi au dat realizări remarcabile Ion Gheorghiu, Ion Pacea și mulți alții. Pasărea moartă a pictorului orădean are ceva de fosilă peste care au trecut vremurile, bune și rele. Ingenios, Pamfil folosește în picturile sale și tehnici combinate, ulei cu fragmente de lemn sau cu pietricele, comunicând viu cu privitorul. Iată un caz când asamblajele nu rămân obiecte moarte sau confecționări lipsite de spiritualitate.

Sculptorița Rodica Stanca-Pamfil, de la începutul activității sale pricepută ciopli-toare a lemnului, a câștigat în construcția formelor circulare sau unghiulare și, folosind stilizarea, adâncește expresia și ținuta umană. *Maternitate* (1964), figura statuară tot din lemn a lui Doja, văzut ca un erou al suferinței pentru dreptate (1966), figurile lui Eminescu (1968) și Bacovia (1967) sau Odihna (o fată culcată pe iarbă) indică unele ciștiguri ca expresie, construcție, decorativitate, con-figurând o personalitate în devenire.

Coriolan Hora și François Pamfil sînt cei mai dinamici însuflețitori ai atmosferei artistice de la Oradea; activitatea lor s-ar cuveni să se bucure de mai mult sprijin.

ARAD

În cadrul Muzeului din Arad, condus de profesorul Ovidiu Olariu, se organizează sesiuni științifice deosebit de interesante. Din arta universală, muzeul posedă câteva opere remarcabile. Colecția de artă românească nu este așa de bogată ca aceea de la Oradea, iar pictura noastră mai nouă lipsește, în afară de lucrările citorva artiști arădeni.

Se simte în mod acut nevoia unei săli de expoziții. Un local adecvat, situat în centrul orașului, a fost destinat altei întrebuițări, deși fusese solicitat de filiala U.A.P. Expoziția de primăvară a filialei a fost instalată în foaierea teatrului local.

Și aici am putut constata un anumit grad de varietate în viziunile și expresiile pictorilor — deși la mulți domină influența lui Paul Klee, mai mult sau mai puțin asimilată. Din generația mai vîrstnică ne-a reținut atenția Nicolae Chirilovici, sensibil colorist, mai ales în tempera, și cultivînd o variată tematică actuală (Fabrica de zahăr, Termoficare). Lucrările sale au vitalitate și poezie. Influența lui Klee se simte în uleiurile lui Nicolae Bicfalvi — dar destul de bine asimilată, de pildă în lucrările *Joc de artificii* și *Natură moartă cu pește*. Pe o linie mai clasică, cu fine liniaturi și forță de expresie sînt portretele create de Emeric Hajos; în peisaje (*Orașul — tempera*) influența lui Klee este

evidentă. Am reținut de asemenea lucrarea intitulată *Caii* (cai bălani pe fond roșu) de Francisc Baranyai și Drumuri (ulei, în tonalități albastrii cu efect de vitraliu) de Eva Györffy, care a expus și un *Interior de atelier*, tratat cu pastă densă în felul lui Petrașcu. Tot cu materie consistentă, dar mai variată în game coloristice, este și lucrarea *Interior* de Lucia Frențiu.

Personalități mai tinere, în plină afirmare, sînt, după părerea noastră, pictorul Sever Frențiu, autoarea de tapiserii și graficiana Zizi Frențiu, bine cunoscuți și la București, precum și graficianul Ioan Cott. Artist cu plurale posibilități, Sever Frențiu avea, și în expoziție și în atelierul său, numeroase opere care ne-au reținut îndelung atenția: uleiurile *Meșterul Manole*, viziune folclorică susținută în game de griuri și alburi fine; *Primăvara*, cu fericite imbinări de tonalități de alb-gri-verde-roz, dovedind un puternic sentiment al culorii, ca și construcția sintetică *Amintiri din Praga*, lucrată în tuș colorat și ceracolor. Zizi Frențiu, prețuită pentru tapiseriile sale, inspirate din folclor și caracterizate de o geometrizare bazată pe stilizarea populară, cultivă de asemenea pictura și desenul în tuș.

Gravurile lui Ioan Cott (lemn și linoleum) ridică motivele populare la un aer sărbătorec, uneori cu o notă de umor (*Stegarii la nuntă*, *Druște de pe Valea Birgăului*, *Copaci cu păsări și Ecouri*). Departe de a schimonosi folclorul — ne referim mai ales la tratarea figurii umane — în numele unui fals expresionism, Ioan Cott îl interpretează cu forță, siguranță, conferind viziunilor sale un armonios aspect decorativ, susținut de ritmuri pline de viață; o expoziție personală la București ar fi binevenită.

Dintre lucrările graficienilor arădeni am reținut de asemenea excelențele portrete expresioniste ale lui Iosif Odry, lucrate în tuș și peniță, precum și gravurile cu teme folclorice, inspirate din peisagistica locală, semnate de Lia Cott.

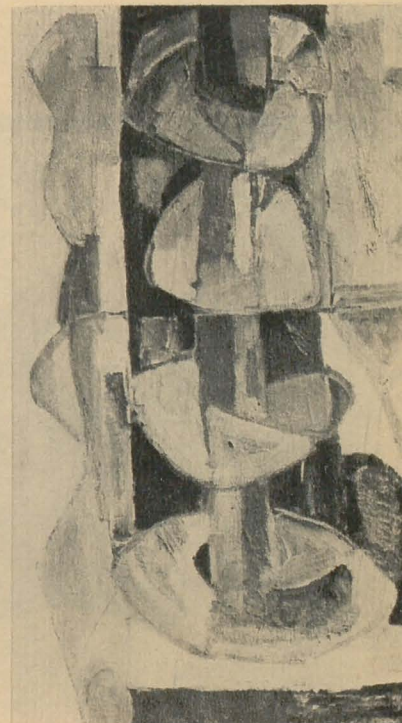
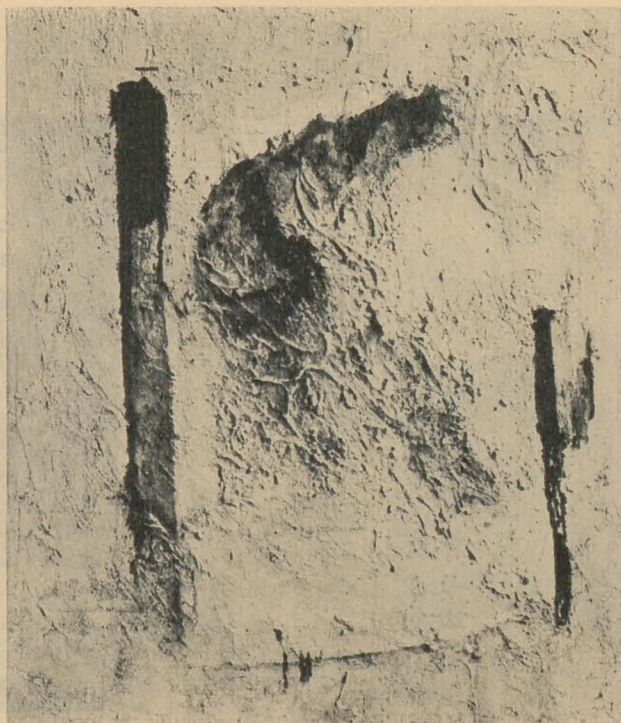
Sculptura ne-a părut mai puțin realizată, deși un *Portret* (lemn) de Ion Tolan și compoziția decorativă a lui Emil Vitroel, *Mama cu copilul*, aveau oarecare expresivitate. Tînărul sculptor Ion Munteanu se afirmă făgăduitor, prin lucrările sale în piatră cioplită, *Amintiri și Țărancă*. Folosește cu pricepere stilizarea. Un bun început în arta tapiseriei considerăm lucrarea *Surori* de Elena Munteanu.

Și la Arad există o efervescență artistică ce ar putea spori, dacă s-ar îmbunătăți condițiile de lucru, dacă s-ar comanda monumente și decorații murale și s-ar deschide o sală de expoziții.

MARIA BĂNICĂ: Iarna — ulei

CONSTANTIN ALBANI: Solfegiu — ulei

DAN CRISTIAN: Compoziție — ulei



MARIA BĂNICĂ

Pictura Mariei Bănică aparține intimismului, nu atât prin subiecte, care ating și zonele unui realism peisagistic și uman mai vast, cât prin sentimentul care le unifică. Sentimentul descinde din ordinul mai cuprinzător al vitalismului, ceea ce a îngăduit la unii comentatori o referire la Luchian; distilarea bucuriei oferite de lucruri e resortul psihic al tehnicii compo-nistice, întemeiată cel mai adesea pe un rezonabil procedeu clasic al valorificării planului principal. Citeodată, în amintirea întâlnirii școlărești cu Steriadi, experimentează și o distribuie difuză a inter-ului optic. Culori curate și tonice, aplicate pe forme uneori discret stilizate, alteori senzual veriste, sînt acordate cu simțul pitorescului. Atitudinea artistei e o contemplație viguros femi-

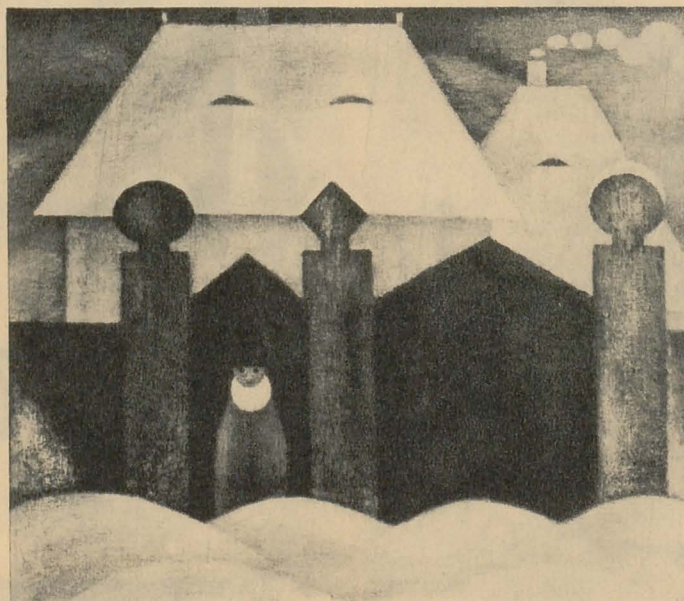
nină, comunicată volubil și rațional. Succesul de public al tablourilor sale se datorează desigur și accesibilității, figurativismului, dar în primul rînd unei radiații de tradiționalism « rassurant », în care sensibilitatea curentă se recunoaște în ipostaza ei calofilă, artistic obiectivată, motivată și înnobilită.

EXPOZIȚIE DE GRUP

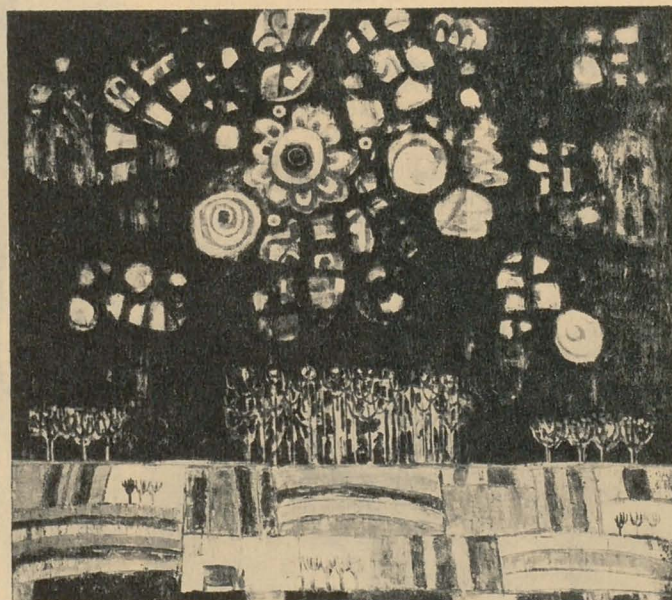
Constantin Albani, Dan Cristian, Ion Grigore, Octavian Vișan compun un grup divers ca viziune, dar unit prin cîteva elemente de stil. Dintre acestea, cel mai notabil este hieratismul, figurativ sau abstract. Se manifestă prin nota inițiativă, accentuat criptică, de ambiguitate între senzația directă și sentimentul idealului, extatic sau simbolic. Ion Grigore și-a constituit o formulă convențional-figurativă; moduli umani,

siluete de o rigiditate naivă. E un figurativ teatral, dezlegat de sens concret, asumînd un sens esoteric, în care *Flori* și *Cină* insinuează spiritualitatea momentelor cotidiene, planul transcendent al trăirii, la fel ca și *Țărăncile* pictate pe lemn într-o manieră franc iconicească. Volumetrismul stilizat, spațialitatea mecanică, parcă strunjită, a corpurilor, are o senzualitate de zugrăvie romanică, iar compoziția cu incastări convenționale ale personajelor între linii deduse din arhitectură (stilpi, coloane, care împart compoziția în registre, strict formal, lipsite de rostul succesiunii narative) este în spiritul picturii prerenascentiste. Amestecul de elemente stilistice e săvîrșit la rece, artistul a optat pentru o gramatică preclasică fără a mima naivitatea, dimpotrivă, accen-

ION GRIGORE: Iarna — ulei



OCTAVIAN VIȘAN: Noapte de august — ulei



tuind, prin virtuozitate, calitatea sa de modern. Rezultă un *insolit al alăturării stilistice*, o relație neașteptată formă-sintaxă-mesaj, la fel de șocantă, dar cu o penetranță mai discretă, cum este și « întâlnirea pe o masă de disecție între o mașină de cusut și o umbrelă ». Această asociație *pe plan stilistic*, (asociație între procedee ale finitului și scopuri ale infinitului), provoacă senzația că ne aflăm în fața unei manifestări de suprarealism (și încă de tipul « metafizic »), în ciuda aparenței inocent paseistă a compozițiilor. În acest context, șablonizarea trebuie înțeleasă ca un act de veleitate stilistică, de mecanizare și obiectivizare, de validare a alfabetului forjat, mai mult decât un act de manierism.

Tradiționalismul lui Vișan e, dimpotrivă, de ordin interior, ivit sub aspectul modern. În compo-

zițiile sale decorative, cu natură vegetală și siderală, se preia cu lirică umilintă un tipar folcloric de stilizare semnificantă; motivele naturiste sînt tratate ca simboluri, tind să transcrie criptic inițierea cosmică. Mecanismele folclorice sînt deci reajustate la funcțiunea lor primară, care e de a semnifica, și nu de a decora. Numai că substanța poetică revelată în pictura lui e insuficientă pentru a întemeia elanul ideografic.

Dan Cristian este de data aceasta mai incert decât în precedentă expoziție de grup. În compozițiile lui abstracte, e o sintaxă deficientă, un colorit expeditiv și o ritmică improvizată. De ordin dinamic, compozițiile n-au chiag, nici senzual, nici geometric. O vagă tendință de a compune în jurul unui nucleu formal activ, proliferant, asemenea unei bucăți

muzicale susținute prin modularea aceluiași motiv, poate fi dibuită aici ca tehnică ordonatoare.

Constantin Albani, deși ezitant (între geometrie, materie și gestualitate) și redevabil altora mai vîrstnici (densitatea concretă a materiei vine de la Șetran, diafanul obținut prin griuri vine de la Bițan), e cel mai riguros pictural din grup.

Pictura lui, total autonomă față de speculația literară și metafizică, se încredințează strict poeziei optice, orientată spre muzical, spre vibrație: succesiunea în plan a formelor geometrice, în compozițiile cu dreptunghiuri și cercuri, o percepem drept o « fugă », iar jetul cromatic al gestului unic, aruncînd un singur accent energetic care-și reverberează armonicele în jur, pe fond, dar și dincoace, spre noi, e simbolul unui act muzical.

VALERIU BOBORELU:
Așteptare — ulei

NICOLAE GROZA:
Noaptea — ulei



DIMITRIE ȘTIUBEI

După atâtea sute de marine, Știubei nu mai e un nume, e o marcă. Virtuozitatea naturalistă, în sine, e respectabilă ca orice meșteșug. Ceea ce reproșăm fotografismului nu-i structura imitativă a formei, ci absența mesajului. Scopul său e a face un facsimil al realității, invederînd astfel inautenticitatea obiectului și absența subiectului, anulînd deci ambii termeni ai creației. Amatorii acestui tip de imagine, reputată « accesibilă », ar trebui să discearnă, în propriul lor mecanism apercetiv, senzația paradoxală că imaginea-copie e mult mai depărtată de simț decît este imaginea interpretată, oricît de transfigurată: pentru că în primul caz obiectul ce ni se oferă, *natura*, e dat prin mijlocirea tabloului-facsimil care stă ca un ecran în

calea contactului emoțional cu realitatea; iar în al doilea caz, ni se oferă nemijlocit obiectul percepției estetice, o realitate care ne solicită, imaginea pictată în sine, care nu mai e intermediar ci interlocutor.

VALERIU BOBORELU NICOLAE GROZA

Valeriu Boborelu și Nicolae Groza au expus împreună, definindu-se reciproc, prin complementaritate. Boborelu e un teluric, obsedat de percepția mineralului. Cea mai exaltată evocare a rocii e însă *Imagine acvatică*, în care densitatea onctuoasă a transparenței închegate, materia oxidată verde are misterul unei substanțe fantastice. În imaginile directe terriene, cum e, mai ales, *Suprafața terestră*, senzația de materialitate e ocolită pudic, insinuată metaforic prin sumbre curcubeu

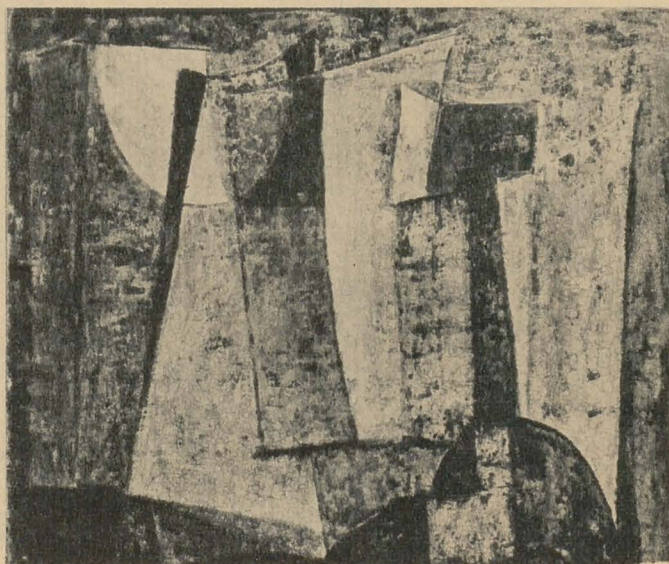
ori tumulturi de cristale ne-geometrice, evitînd arhitectonica, ca în *Transformări*, spre a circumscrie senzația în sfera mai prestigioasă a sensibilității cosmice. Originalitatea lui e în dozajul de senzație și sugestie, conduse cu o intuiție primară și născînd efecte primitive, de ornament barbar, fastuos și frust în același timp.

Nicolae Groza transcendentalizează minor, bătînd, metaforizînd cu un lirism adeseori ortodoxal, schițînd plutiri, palori, aureole iscate de o reverie spiritualistă. Totul e spus « la figurat », fără a fi simbolic, fără a urmări să închege un univers imaginar, ci doar o oboseală față de concret, o nedumerire față de imediat, o indiferență față de senzorial. Calitatea, încă virtuală, a acestei picturi, e gingășia rafinată, fragilitatea de ceară a culorilor, sfiel-



MIHAI LEBACI: Ritm — ulei

ADINA CALOENESCU: Baraj — ulei



nicia desenului, impresia de vulnerabil, de evanescent, transparența formei care, cu ajutorul unei tehnici de supraimpresiuni și juxtapuneri, descrie imagini locuite de alte imagini.

MIHAI LEBACI

Mihai Lebac aderă la familia artistică a expresionismului european prefigurată în *Jugendstil*, dar, avînd avantajul istoric al postumității, asimilează acestei tendințe, și în spiritul ei, elemente formale supra-realiste. Pictura în ulei e astfel fovă, simbolizantă și decorativ-turmentată, desfășurată în jurul unui ax filozofic de un existențialism livresc. Intenția de subjuga a conștiințelor e retoric inverdată în compoziții intitulate *Meditație*, *Angoasă*, *Rit* (reluare a temei matissiene *Bucuria de a trăi* într-un registru afectiv mai patetic), *Miracol*, *Dansul vieții* etc. — unele (ca aceasta din urmă) de o tipică manieră expresionistă,

coborîtoare dintr-un Munch latinizat, calofilizat, sterilizat de tragism, prin automatizarea contorsiunilor. Simbolurile figurative sînt de o mare banalitate, culminînd cu vioara hibridă din *Omagiul dragostei*. Mai tulburătoare sînt piesele abstracte, strict sugestive, cum e pictura *Geneză I* și gravurile colorate, în forme lunecoase, tipic « *Jugendstil* », captivant proteice, de o senzualitate muzicalizată. Efectul ar fi mai pur dacă tonurile s-ar armoniza cu o expresivitate mai consecventă, fără unele culori inerte, opace. Gravura alb-negru, tentativă « pictografică », emite prea volubil un satanism factice, o afectare filozofică în care se combină, burlesc fără voie, eresuri macabre pitorești cu grave motive de elegie romantică hiper-cultă.

LA CLUBUL TINERETULUI

Adina Caloenescu pictează (și cînd lucrează cu unelte ale graficii) « structuri » sculptural-arhitec-

turale, în gust baroc, reliefuri scorburoase în care albul calcaros sugerează convexitatea, iar tonurile reci, întunecate, concavitatea (*Creștere*, *Pod*). Aceste ritmuri desfășurate pe mai multe perspective, imaginînd un spațiu sferic, au coerență și promit o pictură de « structuri » monumentale, mîmînd constructivitatea. Alte lucrări sînt confuze, aglomerații de materie și culoare, chinuind masa picturală în alternanțe nesupravegiate de rugos și vătuit. Regretabilă e aici facilitatea, încîntarea pripită cu patină cromatică, ceva facil de ipsos aurit.

Liana Țăruș Tudorache, în ceramică și tapiserie, vădește gustul primitivității savuroase, presimțite elocvența implicită a materialului și invocă tiparele formelor arhaice de ceramică antropo și zoomorfă, ale motivelor rustice (în covor). Dar nu-i decît un recital de solfegii.

ANCA ARGHIR

O IPOTEZĂ CU PRIVIRE LA «CUMINȚENIA PĂMÎNTULUI»

Dr. AL. OLARU

Una din puținele lucrări — ce marchează perioada de tranziție a creației brâncușiene — asupra căreia cercetătorii și criticii de artă se mențin într-o timidă rezervă, nedumerirea fiind adesea exprimată prin generalizări și derivații comparative, este opera statuară în piatră *Cumințenia pământului*. Realizată în 1908 și expusă la salonul Tinerimii Artistice din București în 1910, lucrarea se află astăzi în Muzeul de Artă al Republicii.

Citez câteva considerații ce s-au făcut pînă în prezent în legătură cu această operă:

Alexandru Vlahuță o descrie în cronică din *Universul*, 1910, găsind-o « probabil destul de urită », cu ochii care privesc « înăuntru, în misteriosul înfinit din lăuntru », și o aseamănă « cu o divinitate ciudată, găsită sub dărîmăturile unui templu antic », referindu-se la arta precolumbiană și neagră.

G. Oprescu nu se îndepărtează prea mult de descrierea vlahuțiană, însă oferă unele ipoteze asupra sensului și genezei acestei opere. O indică drept o divinitate primitivă, intitulată « după o zicală veche românească, Cumințenia pământului, un fel de personificare veche de cînd lumea, nu a omului ci a întregii naturi. Amintirile lui de copil, străvechi, persistente, și prestigioase, îi revin una cîte una, în lumea atît de diferită a Parisului ».

Tudor Arghezi a considerat-o o replică miniaturală a Sfînxului egiptean.

V. G. Paleolog se încumetă a-i găsi o semnificație genezică: « acea înginare dintre materie și ființă, fiind exclusiv îndatorată femininului frust, pur și simplu: matcei ».

P. Pandrea, culegător al multor cugetări brâncușiene, îi atribuie un dublu înțeles, social și filozofic, cînd lasă să se întrevadă că această operă ar fi o satiră a eticii burgheze dominată de rapacitate și venalism, fiind totodată o nostalgie a etosului popular, exprimat în mitologia românească de credințe, datini, proverbe etc. și un îndemn spre întoarcerea la natură și la naturitatea filozofică, adică la « cumințenia pământului ».

P. Comarnescu o interpretează în același sens, ca redînd « înțelepciunea țărănească și legătura ei cu pămîntul, a comuniunii ei cu natura ». Ca viziune o aseamănă cu zeități preistorice, cu unele statui egiptene, citînd părerea Carolei Giedion Welcker, care o apropie de idoli cicladii. O consideră de netă inspirație folcloric-românească, apropiată de *caloieni*, figurinele de lut folosite în veri secetoase în ritualul pentru invocarea ploii. După Comarnescu, *Cumințenia pământului* ar fi o replică la *Vîrsta de bronz* a lui Rodin, găsindu-i o înrudire cu statueta *Gînditorul* din neolitic din cultura Hamangia — Dobrogea.

BRÂNCUȘI: Cumințenia pământului — piatră



Dan Hăulică o consideră sumar « idol radios, ce disprețuiește amenințările timpului, cu un soi de bucurie depărtată și tainică ».

René Huyghe i-a găsit o corespondență în *Venus din Lesbague*.

Față de aceste interpretări cvasiunivoce, în cele de față încerc o altă interpretare a acestei lucrări, în ce privește geneza ei.

Bazându-mă pe studiile întreprinse am ajuns la concluzia că în *Cumințenia pământului* Brâncuși a pornit de la un anumit tip patologic. Acesta stăruia în memoria sculptorului din timpul copilăriei sale hobițane.

Merită a fi reținut amănuntul că Hobița sculptorului se află într-o regiune submuntoasă unde, la sfârșitul secolului trecut și pînă aproape de timpul nostru, abunda, datorită carenței solului în iod, cazuri de insuficiență tiroidiană, cu efecte nefaste asupra dezvoltării fizice și psihice, de la gușa simplă pînă la cretinism și idioția mixedematoasă. Fără îndoială, acest peisaj patologic a impresionat retina unui copil isteț.

Statistica demografică evidențiază la o mie de copii născuți 3—4 cazuri de idioți mongoloizi, o formă de degenerare psihosomatică congenitală, datorită unei gene suplimentare în aparatul de transmitere a eredității. Acești degenerați au fost numiți « copii neterminați » și, datorită înfățișării lor caracteristice, sînt ușor de diagnosticat de visu. Cînd ai văzut unul parcă îi vezi pe toți, spunea un medic francez.

Cumințenia pământului mi-a evocat de la început imaginea numeroșilor idioți mongoloizi și mixedematoși ce mi s-au perindat prin față, în practica psihiatriei. Nu mi-am îngăduit însă a emite această ipoteză asupra genezei operei brâncușiene, neavînd la îndemînă chipul unei idioate adulte de acest tip, puțini dintre acești stigmatizați depășind vîrsta de 15—20 de ani.

În mai 1964 am avut prilejul de-a examina pe Șuiu Ana (nume de familie predestinat), din Țandăra, comună lîngă Craiova. Bolnava mi-a apărut ca un model al lui Brâncuși pentru *Cumințenia Pământului*. Documentul fotografic comparativ îl cred suficient de grăitor. Rodul unei nașteri premature, prezenta la 27 de ani o statură și o greutate anormale (111 cm. și 31 kg.). Tabloul psihosomatic încadrează bolnava într-o formă de idioție mixtă (insuficiență pluriglandulară și mongoloidism).

Frapanta asemănare, aproape pînă la identificare, între structura morfologică a acestei ființe și cea a operei statuare brâncușiene prilejuiește un argument în susținerea tezei mele care are în vedere, în primul rînd, originea lucrării.

Cumințenia pământului redă chipul plin de urîțenie al unei fete ce a trecut pragul adolescenței, într-o vîrstă incertă, greu de definit, frizînd senilitatea. Capul de aspect cuboidal, cu ușoară boselare frontală asimetrică, ca la hidrocefali; occipitalul aplatizat se continuă cu toracele, realizînd brahicefalia; un păr rar și gros pornește liniar de la același nivel al frunții și, după ce acoperă neted craniul, este retezat în dreptul umerilor; ochii ușor oblicizați, mult depărtați de baza nasului, ce apare netedă și din care coboară un discret rudiment, străjuind o gură mică, ușor întredeschisă, cu buzele carnoase, răsfrînte, ca la acele chipuri ornamentale medievale « gargouilles » (psihiatria a împrumutat termenul gargoilism pentru a denumi

idioția polidistrofică) și conturînd o bărbie de dimensiuni foarte reduse; proeminența unghiurilor mandibulare, coborîte mult sub nivelul normal, este foarte accentuată. Capul contopit cu un torace rigid, mîinile boante așezate în poală, susținînd sîni, singurul semn al dezvoltării ei genitale, picioarele strînse, totul contribuie la evocarea profilului unei mogîldețe sprînjite de ulucile unui gard de țară, uitată de oameni și de dumnezeu. Chipul ei și, îndeosebi, ochii, lumina sufletului, privesc nedefinit în gol, traducînd absența oricăror gînduri și sentimente, un adevărat vid cerebral, iar din atitudinea ei de așteptare liniștită, pasivă, inertă și resemnată se degajă, parcă, o mijire a instinctului speciei oferit și nesolicitat; nimeni nu se apropie de ea, urîțenia ei fizică și psihică repugnă, e cuminte pentru că e hidă și e a pământului pentru că e femeia ce stă sub pămînt și se hrănește « din trupurile răposaiilor », după o veche credință românească.

Brâncuși și-a intitulat lucrarea *Cumințenia pământului*. Se naște întrebarea firească: în ce măsură denumirea dată de autor poate explica sensul operei? Iată, așadar, și o altă față a problemei.

O pătrundere a înțelesului folcloric al expresiei ne poate ajuta. Popular, prin părțile Olteniei, porecla de « cumințenia pământului » are o semnificație eufemistică și de ironie tragică, desemnînd obișnuit o persoană respingătoare, prin înfățișarea ei fizică, ca și prin carența ei spirituală, și oarecum îndepărtată din rosturile vieții sociale. Asemenea ființe sînt produsul unei neîmpliniri evolutive, a unei nedesăvîrșiri, rămînd într-un stadiu intermediar al ontogenezei, pe undeva, între treapta animală și cea umană. Acest avorton uman poate fi urmarea unei suferințe fetale în faza embrionară, a unei encefalopatii dobîndite sau a unei malformații ereditare printr-o tulburare a codului genetic.

Asemenea apariții teratologice, după superstițiile populare, ar avea puterea de a îmbolnăvi, de a transmite chipul lor celui ce le zărește sau fătului unei femei însărcinate. Pentru a îndepărta efectul acestor apariții, medicina magică folosește un procedeu eufemistic. Izgonirea răului pe care l-ar aduce evocarea directă, nominalizarea unei ființe demonice sau a unei boli, se « realizează » prin utilizarea unui substantiv adjectival conținînd o însușire bună, contrară celei peiorative. Îmbunarea ielelor, a acelor ființe nefaste, supranaturale, se face prin denumiri ca: frumoasele, mîndrele, sfințele etc.

Acest procedeu lingvistic întîlnit în medicina magică îmi permite a-l denumi de circumstanță eufemism magic. Este foarte probabil ca expresia « cumințenia pământului » să îndeplinească funcțiunea eufemismului magic, în cazul unor apariții teratologice.

Expresia de cumințenie a pământului conține și o notă de ironie, amestecată cu sentimentul compătimirii unei ființe umane nedesăvîrșite, în scopul de a evita denumirea directă a însușirilor acesteia. « Urîțenia pământului », « greul pământului », « țîncul pământului » etc., expresii peiorative, sînt convertite de spiritul ironiei gratuite, fără răutate, caracteristic folclorului nostru, în contrarul acestora. Și cred că Brâncuși, artist atît de puternic legat de lumea folclorului românesc, a folosit tocmai această zicală zefle-

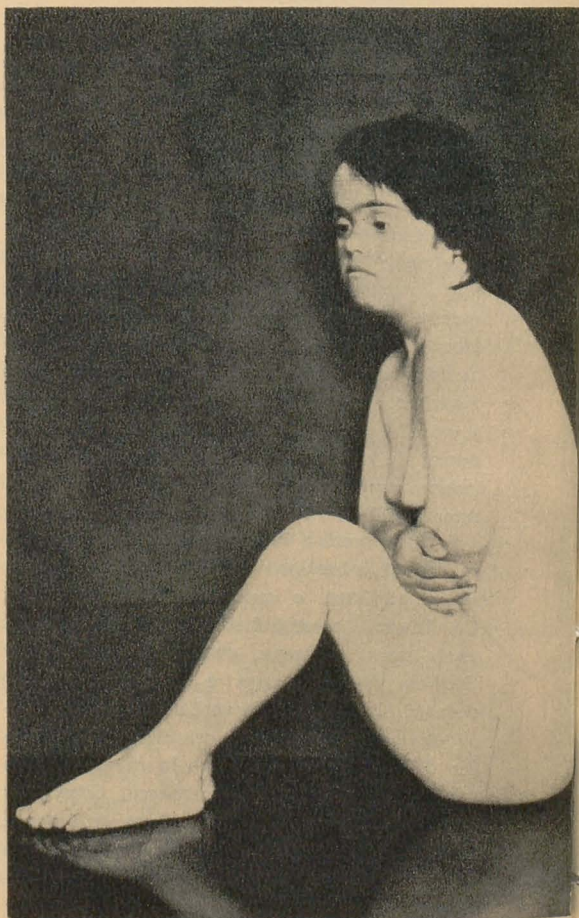
mitoare — « cumințenia pământului » — spiritul ei, pentru a-și denumi opera ce reflectă un conținut ideator și afectiv.

Faptul că Brâncuși pleacă de la un motiv patologic nu este deloc straniu. Expriarea idealului, a frumosului, încetase a mai fi sfera unică a artei. În epoca modernă arta începuse să urmărească nu frumosul, ci expresivul. Susținînd « reabilitarea urîtului » în literatură și artă, Mihai Ralea ajunge de altfel la concluzia « că un fenomen sau un obiect urît e mai susceptibil de a fi tratat artistic decît unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creației artistice ».

În afara exemplelor anticatolice mai îndepărtate oferite de istoria artei, Brâncuși a avut un exemplu apropiat în lucrările lui Șt. Ionescu Valbudea (1850—1916), care a transpus psihopatologicul, agitația maniacală, în două lucrări, *Speriatul* și *Mihai nebunul*, aflate la Muzeul de Artă al Republicii din București.

Rîndurile de mai sus sînt, în intenția semnatului, o modestă contribuție a științei medicale la critica plastică, un fascicol de lumină proiectat în universul artistic al acestui geniu, ce a transpus într-o nouă formă esențele vieții integrale.

Notă. În cartea lui V. G. Paleolog — *Tinerețea lui Brâncuși*, București, 1967 — se întîlnesc unele din ideile conținute în interpretarea de față, pe alocuri, într-o terminologie apropiată. Precizez că materialul și documentul fotografic i-au fost aduse la cunoștință în iulie 1966, cu prilejul unei vizite ce mi-a făcut-o în acest scop. V. G. Paleolog a omis a cita sursa de informare. Considerațiile publicate anterior de d-sa, în 1965, în ziarul craiovean *Înainte*, privitor la *Cumințenia Pământului* dau o cu totul altă interpretare.



Praga

În sălile Uluv situate pe Narodni trida, una din arterele centrale din Praga, unde se organizează de cele mai multe ori expoziții străine de amploare, a fost găzduită o cuprinzătoare expoziție de pictură și sculptură românească contemporană. 59 pictori și 15 sculptori au fost reprezentați aici printr-un număr de 119 lucrări. Expoziția s-a bucurat de o caldă primire din partea publicului și a presei. În ziarul *Rudé Pravó*, Vera Soukupova scria: «Expoziția artei românești (din sala Uluv) este într-adevăr o vie trecere în revistă a noii picturi și sculpturi românești». Dincolo de o mare varietate — dată de personalități, generații și modalități de expresie diferite — autoarea remarcă «poezia cromatică (a picturii), echilibrul în cucerirea subiectului și a autoexprimării», precum și «nivelul înalt, atât din punctul de vedere al stilului cât și al meșteșugului propriu-zis, al sculpturii extrem de moderne». Asemenea trăsături constituie caracteristici esențiale ale «acestei perioade foarte rodnice a artei românești», elocvent reprezentată de un ansamblu bine încheiat, «document al unei bogate culturi», datorită căruia «oamenii de artă din Cehoslovacia și-au îmbogățit cunoștințele, formându-și o părere vie și reală despre arta contemporană românească».

Rio de Janeiro

O expoziție reprezentativă pentru dezvoltarea actuală a tapiseriei

românești a fost deschisă în sălile Muzeului de artă modernă din Rio de Janeiro. Expoziția cuprinde 38 de lucrări realizate de creatori aparținând diferitelor generații, de la artiști vîrstnici și pînă la studenți ai institutelor de arte plastice din București și Cluj: Edith Bach-Szervatiusz, Ileana Balotă, Lidia Bogos, Maria Bodrogeanu, Spiru Chintilă, Maria Coja, Constanța Crișan, Șerbana Drăgoescu, Zizi Frențiu, Șerban Gabrea, Aurelia Ghiață, Viorica Iacob, Peter Iacobi și Riți Iacobi, Cornelia Ionescu, Margareta Kölö, Liliana Lăzeanu, Vintilă Mihăescu, Maria Mihalache-Blendea, Mircea Milcovici cu Maria Zamfirescu Meșteru și Barbu Nițescu, Emilia Niclescu-Petrovici, Elena Pană, Ion Pacea, Lucreția Pacea, Mimi Podeanu, Maria Senila, Enikő Simo, Ion Stendl, Graziella Stoichiță și Ileana Teodorini.

Delhi

Petre Balogh, Pavel Codiță, Constantin Dipșe, Elena Greculesi, Florica Ioan, Iacob Lazăr, Gabriela Manole-Adoc, Gheorghe Șaru, Mircea Ștefănescu și Octavian Vișan au participat cu 43 lucrări de pictură și 13 sculpturi la expoziția de artă contemporană românească organizată recent la Delhi.

Cu prilejul vernisajului au fost prezentate filmele documentare românești «Arta monumentală», «Muzeul de artă al Republicii Socialiste România», «Ion Țuculescu» și «Nuntă țărănească».

Expoziția va fi organizată, de asemenea, în alte orașe din India, urmînd ca, în cursul lunii februarie a anului viitor, o colecție selecționată din această expoziție să fie prezentată la Academia de artă și cultură din Calcutta.

Alexandria

La Alexandria a fost organizată o expoziție românească de scoarțe populare și de tapiserie contemporană. Expoziția a cuprins 20 de scoarțe vechi românești din diverse regiuni ale țării, selecționate din cunoscuta colecție a Muzeului de artă populară, 15 piese mici de sculptură în lemn și 25 tapiserii contemporane realizate de Geta Brătescu, Pavel Codiță, Zizi Frențiu, Aurelia Ghiață, Valentina Ghinea-Delaport, Peter Iacobi, Riți Iacobi, Maria Mihalache-Blendea, Emilia Niclescu-Petrovici, Lucreția Pacea, Elena Pană, Georgeta Pațurcă, Mimi Podeanu, Olga Porumbaru, Gheorghe Spiridon, Graziella Stoichiță și Simona Vasiliu-Chintilă.

Berna

La 12 septembrie s-a deschis la Berna, în sălile Muzeului Gutenberg, o expoziție de artă românească contemporană, cuprinzînd 76 lucrări — guașă, desen în tuș, ilustrație de carte. Lucrările sînt semnate de: Nicolae Apostol, Ion Bițan, Emilia Boboia, Trofim Brînză, Florin Ciubotaru, Pavel Codiță, Aurel Cojan, Florica Cor-

descu, Stan Done, Nicolae Drăgușin, Paul Erdős, Vintilă Făcăianu, Benedict Gănescu, Ion Gheorghiu, Octav Grigorescu, Vincențiu Grigorescu, Dan Ionescu, Mircea Ionescu, Vasile Kazar, Viorel Mărginean, Dinu Mitache, Ion Mitrici, Beket Molnar, Iosif Molnar, Paul Neagu, Tiberiu Nicorescu, Florin Niculiu, Ion Oroveanu, Gabriela Pătulea-Drăguț, Jules Perahim, Gheorghe Pîrjol, Eugen Popa, Constantin Popovici, Ciprian Radovan, Victor Roman, Pita Rubin, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Gheorghe Sergiu, Vladimir Șetran, Anamaria Smigelschi, Vasile Socoliuc și Napoleon Zamfir.

Damasc

În cadrul expoziției de grafică și gravură românească contemporană organizate la Damasc au fost prezentate 70 de lucrări semnate de: Silviu Băiaș, Corina Beiu-Angheluță, Irina Borovski, Vasile Celmare, Eva Cerbu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Lucia Cosmescu, Cornelia Daneț, Vasile Dobrian, Emilia Dumitrescu, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Karola Fritz, Dimitrie Grigoraș, Ana Iliuț, Valentin Ionescu, Gheorghe Ivancenco, Ala Jalea-Popa, Hildegard Klepper-Paar, Mihai Mădescu, Hortensia Maschievici-Mișu, Natalia Matei-Teodorescu, Ileana Micodiu, Fred Micoș, Lidia Mihăescu, Theodora Moisescu-Stendl, Iulian Olariu, Corneliu Petrescu, Ion Stendl și Gy Szabo Bela.

R É S U M É

L'ILLUSTRATEUR ET LE LIVRE

Quelques lignes sur l'*illustration du livre*.

L'auteur, Geta Bratesco, est attachée à ce domaine par le caractère même de son activité artistique.

L'article représente l'essai de révéler les «interférences» poétiques qui conduisent l'illustrateur à l'acte de création.

L'INVENTION, UNE NOUVELLE CONFIGURATION DE LA TRADITION

En publiant le texte inédit de la conférence donnée, dans le cadre des débats organisés au siège de l'Union des Arts Plastiques, par l'éminent critique, essayiste et écrivain, le professeur Eugen Schileru, décédé dans le courant du mois d'août, la rédaction de notre revue rend un pieux hommage à son regretté collaborateur.

En prenant comme point de départ un texte de T. S. Eliot, Eugen Schileru procède à une rédefinition nuancée des termes « tradition » et « innovation » et, dans un sens plus large, du progrès artistique. Dans ce contexte, souligne l'auteur, le concept de tradition présuppose le sens historique qui implique non seulement la compréhension du caractère passé du passé mais aussi et surtout, le caractère présent du passé. Car le progrès réalisé dans l'histoire par le présent est en fait une « fruizione », une fructification du passé — selon les termes du professeur Giulio Carlo Argan. Le présent n'assimile pas le passé comme tel, il n'est pas simplement son héritier, il le découvre. Le passé vit uniquement par suite des « lettres de recommandation » du présent grâce auxquelles une série de périodes, de personnalités et d'œuvres, appartenant à l'histoire de l'art, reçoivent un droit de cité réel justement parcequ'en *inventant*, le présent sensibilise la contemporanéité et la prépare à les comprendre dans leur

intimité. Dans sa conférence, Eugen Schileru cite la manière dont certains arts extra-européens, certaines périodes archaïques ou préhistoriques, le maniérisme du XVI^e siècle furent « reconnues » en tant qu'artistiques. Ce mode d'envisager le concept de tradition ne nie pas l'innovation qui est toujours — pour nous exprimer en termes de Gestalt-psychologie — une nouvelle configuration fusionnée avec un nouveau mode de fructifier, de reconsidérer et de faire revivre le passé depuis l'angle de vue et avec le bagage affectif et mental de la contemporanéité.

DISCIPLINE ET SPONTANÉITÉ

Dans son étude intitulée « Discipline et spontanéité », le professeur Dr. Gh. Ghițesco, tout en relevant le fait que les expositions d'art enfantin ont occasionné en général une meilleure compréhension de l'art instinctif et intuitif, expose certains aspects liés aux méthodes de l'enseignement artistique. L'auteur fait la distinction entre les images qui représentent le développement normal du langage sensori-moteur de l'enfant et celles qui dénotent une « intelligence plastique » particulière. Les recherches sur la formation et le développement du langage plastique et sur les dispositions innées imposent certaines réserves quant à la conception pédagogique de la non-intervention absolue dans l'art enfantin. L'enfant apprend le langage plastique, tout comme le langage articulé, en fonction de ses dispositions innées. Le pédagogue est tenu de ne pas surestimer les manifestations « spontanées » de même qu'il ne doit pas sous-estimer les manifestations avancées ou évoluées. Le but de l'enseignement artistique n'est pas de sauvegarder le mode d'expression particulier à l'enfant, mais de le dépasser et d'acheminer

l'enfant vers des moyens d'expression en concordance avec son intellect et ses dons innés.

Les images qui accompagnent l'article mettent en parallèle des œuvres réalisées par des élèves talentueux du même âge. L'expression avancée de ces œuvres ne représente aucunement une diminution de la valeur esthétique « absolue » de l'art enfantin ; elle représente au contraire un gain et, en conséquence, appartient à une autre catégorie de valeurs esthétiques.

L'EXPOSITION „L'AFRIQUE NOIRE“

Une exposition d'art nègre s'est tenue en Juillet—Août à Bucarest dans les Galeries Dalles. Faisant partie du patrimoine du Musée ethnographique de Neuchâtel, la sélection des œuvres présentées est la réplique de l'exposition jubilaire organisée l'année précédente à Neuchâtel.

A cette occasion notre revue publie deux articles. Le professeur Jean Gabus, directeur du Musée ethnographique de Neuchâtel, fait une analyse des fonctions et des valeurs qui expriment les dimensions réelles de l'art dans les sociétés du monde africain. Ces fonctions, conclut l'auteur, qui symbolisent des valeurs — commémorative, sociale, politique, magique, religieuse, éducative, esthétique, synchrétique, communicative — sont l'expression des dimensions spirituelles de l'art africain.

Le critique et l'ethnologue roumain Paul Petresco s'occupe du mode de présentation de l'exposition et de son organisation. L'auteur relève le fait qu'en présentant les pièces dans une constellation d'idées brillamment mises en relief par un système de références groupées autour d'une valeur, Jean Gabus reconstruit ainsi une mentalité et un univers matériel, une image de la civilisation africaine.

SOMMAIRE

Alexandru Balaci Eugen Schileru	1
Eugen Schileru L'invention, une nouvelle configuration de la tradition	2
Prof. dr. Gh. Ghitzesco Discipline et spontanéité	5
Jacques Lassaingne Henri Matisse	9
Geta Bratesco L'illustrateur et le livre	17
★	
Paul Petresco Salle Dalles: L'exposition «l'Afrique noire»	20
Jean Gabus Les arts de l'Afrique noire	25
★	
Petru Comarnesco Impressions de voyage (II)	29
Chronique	33
Les archives Brancusi Dr. Al. Olaru Une hypothèse concernant «La Sagesse de la Terre»	37
Confrontations internationales Six expositions d'art roumain	39

СОДЕРЖАНИЕ

Ал. Балач Эуджен Скилеру	1	1
Эуджен Скилеру Традиция и новшество	2	2
Г. Гицеску Дисциплина и самопроизвольность	5	5
Жак Лассэнь Анри Матисс	9	9
Джета Брэтеску Интерференция (Иллюстрирование книги)	17	17
★		
Паул Петреску Черная Африка: Искусство и цивилизация	20	20
Жан Габюс «Черное» искусство	25	25
★		
Петру Комарнеску Впечатления об одном путешествии	29	29
Хроника изобразительного искусства	33	33
Др. Ал. Олару Гипотеза относительно произведения Брынкуша: Разум земли	37	37
Румынское искусство за рубежом	39	39

Couverture I: Masque «Gpelihe». Sénoufo — Côte d'Ivoire

На первой странице обложки: Маска «Гпелихе», Сенуфо, Бере-Слонови; Кости

Couverture IV: HENRI MATISSE: Dessin, 1929

На четвертой странице обложки: АНРИ МАТИСС. Рисунок

