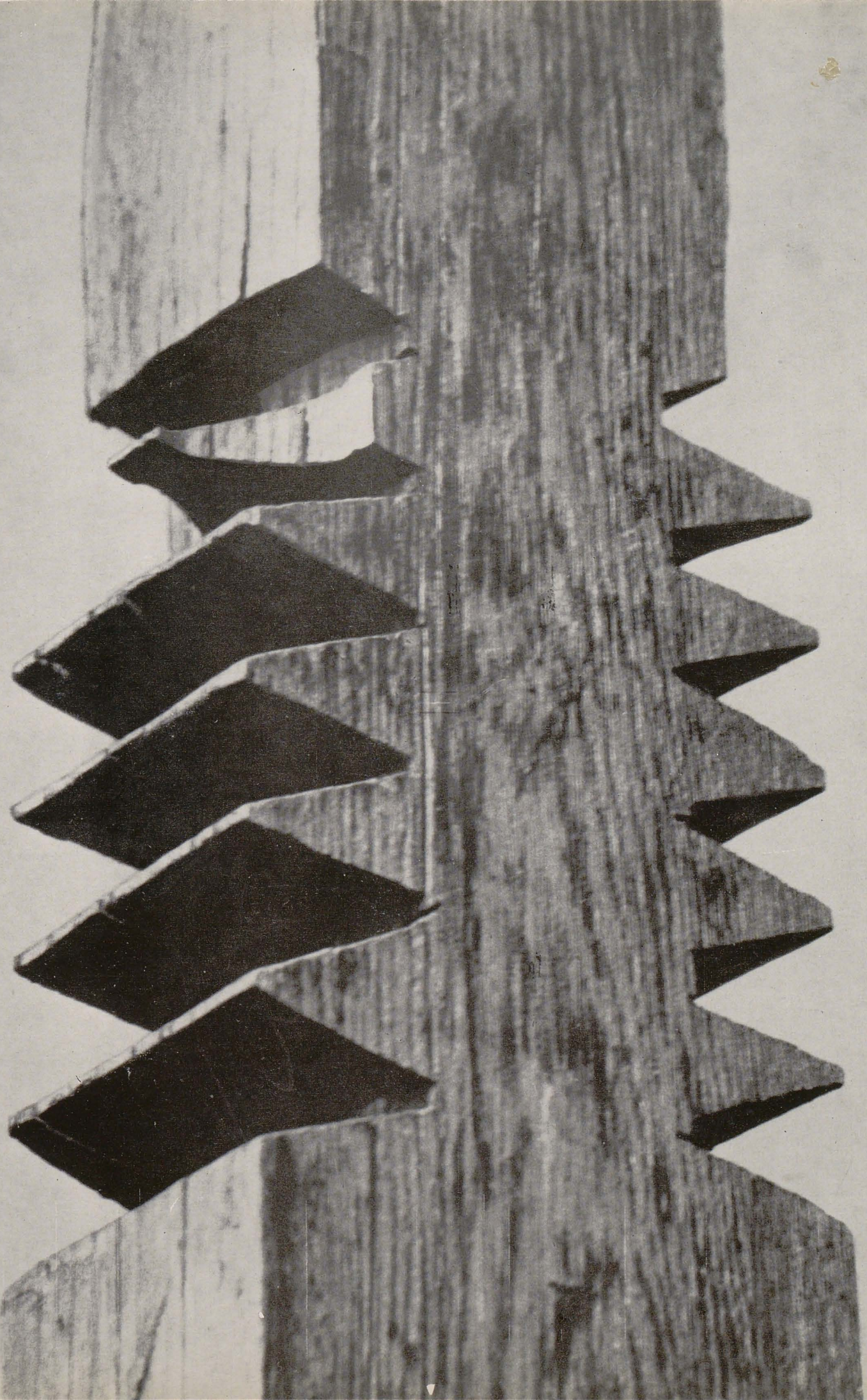


ARTA®









# ARTA

11  
1968

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XV, Nr. 11 — 1968

Colegiul redacțional:

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

## Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		3
VIRGIL CÂNDEA	Un act istoric fundamental	5
CENTENAR LUCHIAN		
CAMILIAN DEMETRESCU	Luchian înnoitorul	8
JACQUES LASSAIGNE	Luchian, descoperitor al sufletului românesc	10
T. E.	Luchian, acest simbol...	13
PAUL PETRESCU	Concordanțe	15
APOLLINAIRE — OMAGIU — 50 DE ANI DE LA MOARTE		
RADU BOGDAN	Apollinaire criticul	20
ION CARAION	A restitui misterului chipul	21
GUILLAUME APOLLINAIRE	Pictorii cubiști. Meditații estetice	22
<i>Experiențe contemporane</i>	Trei artiști italieni: Elio Marchegiani, Michelangelo Pistoletto, Nato Frascà	27
<i>Ateliere</i>	Tiberiu Nicorescu, Ilie Cămărășan	30
ELEONORA COSTESCU	Monumente funerare din Iugoslavia	35
<i>Simeze</i>		37

Coperta I: „Crestă” pe un stîlp de stejar din Crișana

Coperta II: Mihai Viteazul — gravură de epocă

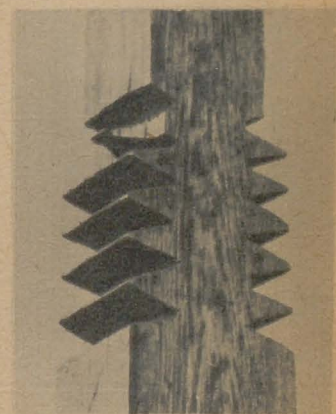
Coperta IV: Monument funerar (Iugoslavia)

Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI, CORNELIA ȘOANCĂ,  
V. SÎMBOTEANU

Diapozitive în culori: RADU BRAUN

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL

Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI





# CONFRUNTĂRI

## INTER-

## NAȚIONALE

EXPOZIȚII ROMÂNEȘTI

### Ungaria



Virgil Almășanu, Ovidiu Maitec și Octav Grigorescu — care au reprezentat arta românească la a XXXIV-a ediție a Bienalei de la Veneția (32 uleiuri, 13 sculpturi și, respectiv, 27 acuarele, tușuri și tempera) au fost prezentați în aceeași formație publicului maghiar. Expoziția — vernisată la 10 noiembrie în sălile Ernst Museum din Budapesta — a cuprins, cu mici modificări, colecția de lucrări expusă la Veneția. (Zece lucrări de Octav Grigorescu fiind vândute în timpul bienalei, au fost înlocuite cu alte zece lucrări noi; în același timp nu au mai fost expuse două uleiuri de Virgil Almășanu și o sculptură de Ovidiu Maitec, vândute, de asemenea, la Veneția).

H. H.

### India

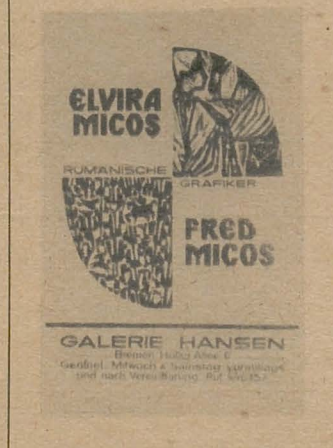


Deschisă inițial la New Delhi (august 1968) de către All India Fine Arts and Crafts Society, sub auspiciile Ministerului Educației din India, expoziția de artă contemporană românească (cuprinzând 47 uleiuri și 13 sculpturi ale unui grup de zece artiști), a fost organizată, în continuare, în lunile de toamnă, în alte trei importante centre din India: Chandigarh, Bhopal și Bombay. Expoziția a fost însoțită de prezentarea filmelor documentare « Ion Ţuculescu », « Muzeul de artă al Republicii Socialiste România », « Arta monumentală » și « Nuntă țărănească ».

Un articol publicat în « National Herald » pare a fi convingător în ceea ce privește ecourile expoziției în presa indiană. Croniciarul, care își intitulează articolul « Licăriri din lumea de artă a României », spune, de la început: « Pictura și sculptura românească vădese un fin simț al prospețimii. Artiștii români au reușit să îmbine tradițiile populare cu modernitatea. Efectul a fost acela al unei rafale de aer proaspăt. . . » În continuare, autorul articolului, manifestându-și interesul deosebit pentru pictura lui Iacob Lazăr, Constantin Dipse și Gheorghe Șaru precum și pentru sculpturile prezentate de Florica Ioan, Petre Balogh, Mircea Ștefănescu și Gabriela Manole Adoc, întreprinde o pertinentă analiză a lucrărilor expuse.

E. G.

### Republica Federală a Germaniei



La vernisajul de la Bremen al expoziției Elvira și Fred Micoș (5 octombrie 1968), dr. Thomas Hansen sublinia cu satisfacție faptul că a douăzecea expoziție a galeriilor Hansen este prima expoziție românească și, în același timp, prima expoziție străină organizată de aceste galerii.

Cei doi artiști au prezentat 46 gravuri din care o mare parte a fost reținută. Radio Bremen a consacrat expoziției una din emisiunile sale, iar postul de radio Deutschlandsender a transmis un interviu acordat de cei doi gravori. Fred Micoș a vorbit, de asemenea, la Academia de artă din Bremen, despre arta românească veche și contemporană, însoțindu-și conferința cu proiecții.

O serie de articole și cronici — publicate în « Bremer Nachrichten », « Bremer Burger Zeitung », « Norddeutsche Volkszeitung » și « Weser Kurier Bremer Tageszeitung » — i-a prezentat pe artiști comentându-le expoziția, care a rămas deschisă pînă la începutul lunii decembrie.

### America Latină



Doamna Gonzales, secretara asociației « Club de grabado de Montevideo », întreprinzând o vizită în țara noastră și-a exprimat dorința de a organiza în capitala Uruguayului o expoziție de gravură românească. Răspunzând invitației, Uniunea Artiștilor Plastici a trimis o colecție de gravuri contemporane (semnate de Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Florin Ciubotaru, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Octav Grigorescu, Vasile Pinteș și Ion State), care au fost prezentate de Club de grabado la galeriile Subte Municipal, sub patronajul ambasadei române în Uruguay. Interesul suscitât de gravura românească a fost oglindit în presa din Montevideo. « Expresie a celor mai noi tehnici moderne — scrie cronicarul de la « El Diario » — selecția de lucrări a celor nouă gravori, această pleiadă de excepționali artiști, . . . alcătuiește o expoziție care trebuie să fie văzută și care poate să însemne un exemplu de tehnică, un imbold conceptual și ideologic ».

Prezența gravurii românești la Montevideo a fost elogiată de asemenea în ziarele « El Popular » și « El Dia », cronicarul acestuia intitulându-și articolul « Înaltă ținută și expresivitate în gravurile românești ».



După succesul înregistrat la Rio de Janeiro, expoziția de tapiserie contemporană românească — cu 38 de lucrări reprezentative pentru stadiul actual al tapiseriei noastre — a întreprins un adevărat « turneu » în America Latină: Montevideo (octombrie), Buenos Aires (noiembrie) și Santiago de Chili (decembrie).

H. H.



Sculptorul V. Țigali, artist emerit al R.S.F.S.R., membru corespondent al Academiei de artă din U.R.S.S., a publicat în nr. 8/68 al revistei « Tvorcestvo » (« Creația ») un articol dedicat lui Constantin Brâncuși. Artistul sovietic a fost de două ori oaspetele României (în anii 1966 și 1967). Rîndurile sale, scrise cu căldură, au caracterul unor spontane însemnări dintr-o călătorie al cărei punct culminant îl constituie întâlnirea cu arta lui Brâncuși. Sînt, de fapt, mărturiile unui om care nu cunoscuse pînă atunci opera sculptorului român și care — precizează Țigali — i-a procurat impresii de neuitat. Autorul nu propune puncte de vedere inedite în interpretarea operei brâncușiene, în schimb descifrează cu acuitate sensurile acesteia, legăturile trainice ale artistului cu arta populară. « Influența artei populare — scrie Țigali — este puternică, dînd artistului siguranța creatoare și originalitatea geniului ». Referindu-se la complexul monumental de la Tîrgu Jiu, V. Țigali conchide: « este o lucrare de mari proporții, o sinteză a întregii creații brâncușiene ».

Revista pragheză « Umenia remesla » publică, în nr. 3/1968, articolul « Brâncuși artizan » de Barbu Brezianu (apărut în volumul « Colocviul Brâncuși », Ed. Meridiane, București 1968). Textul istoricului de artă român este bogat ilustrat cu reproduceri din opera lui Brâncuși.

VERA ADAM



Muzeul Ermitaj a organizat, sub titlul « De la Dürer la Picasso », o expoziție de desene aparținînd marilor artiști europeni din secolul al XV-lea și pînă în zilele noastre. Printre lucrările expuse se afla și un desen al pictorului Jean Al. Steriadi. Desenul, datat 1934, îl înfățișează pe acad. prof. George Oprescu și provine dintr-o donație pe care domnia sa a făcut-o Ermitajului.

Prin achiziții și prin donații ale unor mari colecționari, în patrimoniul Muzeului Național francez de Artă africană și din Oceania au intrat recent un număr de 115 lucrări de artă neagră, din care cel puțin 40 sînt socotite capodopere, în special măști provenind din Africa occidentală și ecuatorială. În același timp, pe baza unui protocol între state, au fost trimise în Senegal 15 mari tapiserii moderne franceze de Lurçat, Singier, Prassinis, Wagensky, etc., în schimbul lor primindu-se 9 măști Baule în aur, 16 diverse alte obiecte printre care cîteva măști Dogon și un Oshe-Shango, zeul tunetelor la tribul Yoruba, piesă cu totul remarcabilă.



Interior la Muzeul afișului (Wilanow, Varșovia)

Ținînd seama de realizările remarcabile și de prestigiul de care se bucură în lume școala poloneză de afiș, în castelul Wilanow de lîngă Varșovia s-a inaugurat în 1968 Muzeul afișului, singurul, pînă în prezent, în lume, dedicat acestui gen de artă. În sălile manejului castelului, amenajate special, sînt expuse numeroase afișe ale școlii poloneze și din alte țări ale lumii, din colecția de 35.000 de exemplare, cît posedă acum muzeul.

La Wroclaw, în clădirea Clubului Internațional al presei și cărții și-a început recent activitatea o foarte originală galerie de artă purtînd numele capodoperei lui Leonardo da Vinci *Gioconda*. În fiecare lună, cînd se deschide o nouă expoziție, în revista *Odra* — aparținînd galeriei (tiraj: 5000) — se inserează un dialog între artistul expozant și criticul de artă, totodată animator al galeriei, Jerzy Ludwinski. Artistul expozant este invitat să scrie un text-declarație asupra unor probleme contemporane ale artei, cu timpul adunîndu-se o interesantă colecție de asemenea documente-declarații. Catalogele, de același format, prezintă pe copertă, invariabil, portretul Giocondei. Pînă în prezent au expus Zdzislaw Jurkiewicz, Wanda Golkowska, Henryk Stazewski, Anna Szpakowska-Kujawska. Expozițiile sînt însoțite de simpozioane la care participă un numeros public, în special tineri.

De curînd, la Institutul Carnegie, în cadrul cercetărilor pe linia expertizei științifice în domeniul artei, patru chimiști au pus la punct un sistem de măsurare a radioactivității plumbului care permite, cu o mare precizie, determinarea vîrstei operei de artă. Principiul se bazează pe faptul că plumbul intră în compoziția pigmentilor albi folosiți de către pictori. Experiențele făcute pe pînze autentice de Vermeer și pe falsuri, pictate acum cîteva decenii de Hans van Meergeren, au fost extrem de concludente. În aceeași linie de preocupări, laboratorul de cercetări arheologice de pe lîngă Universitatea din Oxford a pus la punct o nouă metodă de datare a obiectelor din ceramică, bazată pe termoluminescență, adică pe cantitatea de radiații absorbite în faza de ardere a ceramicii. Primele cercetări au dovedit că, dacă nu se poate preciza decît cu aproximație de cîteva decenii vîrsta obiectului, falsurile sînt, în schimb, depistate cu ușurință.



Operă executată de un ordinator

La Londra a fost organizată — în toamna anului 1968 — o interesantă expoziție demonstrativă de mașini cibernetice aparținînd unor societăți producătoare din mai multe țări ale lumii, a căror programare este destinată să creeze opere de artă. Mașinile au produs zeci de variante ale unor lucrări de artă, pe baza unor idei de programare date de cunoscuți artiști. Ordinatoarele compuneau versuri, muzică — pe care o și executau, filme de animație, pictură și grafică. Reacția specialiștilor a fost contradictorie, dar au fost unanim subliniate unele performanțe, în special în domeniul graficii, care ar putea influența considerabil soarta acestui domeniu artistic. Institute of Contemporary Arts din Londra a editat chiar o serie de șapte litografii produse de computere, nu lipsite de asemănări cu grafica constructivistă și cinetică, pe care le-au pus în vînzare.

În ultima vreme, se manifestă în Occident un mare interes pentru operele pictorilor cubiști. Faptul e ilustrat de creșterea în ritm vertiginos, la diferite licitații și desfaceri de colecții, a prețului pînzelor unor reprezentanți de frunte ai cubismului. Pe primul loc ca interes și cotă de achiziție se situează Georges Braque. Pentru *Omul cu chitară*, pînză datînd din 1914, s-au plătit 1.560.000 de franci, cel mai mare preț atîns de o operă cubistă. *Omagiul lui Bach*, 1912, tot de Braque, a fost plătit cu 1.380.000 de franci, iar *Bărci de pescari*, din 1909, cu 660.000 de franci. *Arlesiana*, din 1912, de Picasso a atîns 540.000 de franci, o *Natură moartă* de Juan Gris, din 1911—1915, 600.000 de franci și un *Peisaj* de Léger, 1914, 242.000 de franci.



În patrimoniul Muzeului din Nantes — Franța a intrat una din celebrele colecții de artă contemporană, aparținând lui Gildas Farel, mecenat și erudit, care începând din 1946—1947 a strâns o colecție larg reprezentativă a tuturor curentelor și personalităților din domeniul artei moderne, în special nonfigurative. Apreciată la suma de 11.650.000 franci noi, colecția cuprinde, printre altele, opere semnate de Kandinsky, Hartung, Soulages, Magnelli, Poliakoff, Giliolli, Schneider, Roberta Gonzales, Mark Tobey, René Acht, Izumi, Leon Zach, Pignon, Valmier, Marcoussis, Borès, Joan Mirò, Toledo, Lansky etc.

După îndelungi pregătiri, care au durat peste șapte ani, și apelând la muzee și colecționari particulari din multe țări ale lumii, la Muzeul de Artă din Los Angeles a fost organizată cea mai cuprinzătoare expoziție consacrată vreodată pictorului Chaim Soutine. Expoziția a înmănușat un număr de 90 de pânze definitorii.

« New York Collects », expoziția anuală organizată de Metropolitan Museum, este un important eveniment artistic, oglindind activitatea colecționarilor americani. În 1968, 60 de colecționari au oferit spre expunere 280 de capodopere realizate în ultima sută de ani. Vizitată de peste o jumătate de milion de persoane, expoziția a prezentat tablouri de Cézanne, Monet, Renoir, Manet, Bonnard, Gauguin, Matisse, van Gogh, Chagall, Picasso, Braque, Léger, Mirò, Rouault și alții.



GIACOMO BALLA: Stindard pe altarul patriei (1915) — ulei

Una din principalele galerii de artă din Roma, « Galleria dell'Obelisco », a rezervat întreg anul 1968 operei unui singur pictor: Giacomo Balla, pionier al picturii futuriste (1871—1958). Concepută nu numai ca un simplu omagiu adus artistului la împlinirea unui deceniu de la dispariția sa, expoziția a oferit mai ales prilejul unui extins și minuțios examen al întregii opere, prezentată de fapt în cinci subexpoziții cu titluri semnificative: Balla prefuturist, Lumină și miș-

care, Stări sufletești, Balla sculptor, Reconstrucția futuristă a Universului. Semnatar, la 11 februarie 1910, împreună cu Boccioni, Severini, Russolo și Carra, al « Manifestului picturii futuriste », Balla poate fi considerat un precursor al artei optice, presimțind posibilitățile pe care le oferă omului modern electronica și cibernetica. Transpunerea mișcării în pictură, descoperirea poeziei mașinii, utilizarea flexibilității sîrmei, folosirea cifrelor și a literelor în tablouri sînt aspecte ale crezului său artistic. Balla a căutat și a descoperit poezia vieții moderne în lumea tehnicii și a științei.

A încetat din viață la Long Island, în vîrstă de 67 de ani, René d'Harnoncourt, personalitate a vieții artistice americane. Director, din 1949, al Muzeului de Artă Modernă din New York, René d'Harnoncourt a avut o contribuție importantă în promovarea artei moderne și educarea gustului publicului american. Activitatea sa depășea cu mult funcțiile administrative ale unui director de muzeu. Receptiv la orice idee de valoare, a stimulat și a sprijinit tinerele talente și tendințele noi în artă. Cele 20 de expoziții organizate anual în cadrul muzeului, după directivele sale, și cataloagele de excelentă calitate, publicate sub îngrijirea sa, au avut un rol de seamă în formarea și dirijarea preferințelor publicului.

Ca răspuns expoziției Rodin, organizată la Praga, Muzeul Rodin a găzduit în toamna anului 1968 un important ansamblu de « Sculpturi cehoslovace de la Myslbek pînă în zilele noastre ».

Degajîndu-se treptat de clasicismul secolului XIX, Joseph Myslbek, contemporan cu Rodin, a marcat prin opera sa un moment important în evoluția artei sculpturale din Cehoslovacia. La rîndul lor, diverse curente și tendințe — art nouveau, simbolismul, « materia impresionistă », — și-au exercitat apoi influența asupra unor sculptori ca Stursa, Maratka, Kafka, Suchurda, care ilustrează o întregă perioadă pusă, în general, sub semnul artei lui Rodin. Consecrată sculpturii cehoslovace din ultimii cinci ani, a doua parte a expoziției a oferit o panoramă cuprinzătoare a tendințelor actuale, manifeste în opera reprezentanților tinerele generații.

Noua construcție a Galeriei Tretiakov, care se înalță în centrul Moscovei, va fi de patru ori mai mare decît clădirea actuală: sălile de expoziție vor totaliza o suprafață de 20.500 m.p., iar depozitele vor dispune de o suprafață de 6.000 m.p.

Inaugurată în 1968, « Hayward Gallery » din Londra este cel mai nou muzeu din Europa. Și-a început activitatea cu cea mai importantă retrospectivă Henri Matisse organizată pînă acum în Anglia. La realizarea ei au contribuit

muzee din Uniunea Sovietică, Galeria Națională din Belgrad și importante colecții publice și particulare din Europa și din Statele Unite. Cele 146 de lucrări au ilustrat evoluția artistului, de la primul său tablou, *Natură moartă cu cărți*, din 1890, pînă la ceramica din anii 1953 și 1954.

Situată pe malul sudic al Tamisei, « Hayward Gallery » este interesantă și sub raport arhitectonic: un simplu bloc de beton, fără ornamente, cu o rampă de pasaj care duce în galeria principală.

Pînă la sfîrșitul anului 1968, la Muzeul de Arte decorative din New York, și apoi în cursul anului 1969 la Washington, Chicago, Dayton, Atlanta, etc. va fi deschisă o mare expoziție *Pictori europeni din Școala de la Paris*. Sub această denumire sînt reunite opere ale unor pictori din diferite țări ale lumii care trăiesc și crează la Paris. Printre expozanți se află ungurii Vasarely și Hatai, austriacul Hundertwasser, italianul Dell Pazzo, olandezul Appel, belgianul Bury, japonezul Sugai, chilianul Matta, venezueleanul Soto.

La Muzeul din Gand și apoi la cel din Charleroi, o amplă expoziție (peste 100 de pânze și tot atîtea acuarele, desene, gravuri) a fost consacrată expresionismului german din jurul anilor 1920—1921, în special celor două faimoase grupări « Der Blaue Reiter » și « Die Brücke ». Au figurat lucrări de Kandinsky, Kokoska, Beckmann, Campedoczek, Feininger, Jawlensky, Kirchner, Macke, Franz Marc, Müller, Nolde, Pechstein, Schimdt-Rattluff etc.

Sub auspiciile Fundației van Gogh, în apropiere de Stedelijk va începe în curînd construcția Muzeului van Gogh. Cele 3 etaje ale edificiului vor adăposti un număr de 550 de picturi și 400 de desene ale lui van Gogh și, alături de acestea, 50 de opere semnate de artiști contemporani cu el, ca Paul Gauguin, Emile Bernard, Monticelli etc. O secție specială va păstra corespondența lui van Gogh, peste 600 de scrisori, și aproximativ 2.000 de volume consacrate vieții și operei marelui pictor.

O mașină electronică a fost instalată în faimoasa peșteră de la Altamira din Spania pentru a ajuta la protecția celebrelor picturi rupestre. Ea indică continuu temperatura, umiditatea și cantitatea de anhidridă carbonică ce se află în aerul grotei. Dacă atmosfera devine periculoasă pentru conservarea operelor, o lumină roșie indică acest fapt și publicul este invitat să părăsească grota (măsură absolut necesară, deoarece numărul vizitatorilor crește continuu, în ultimul an fiind înregistrați peste 15.000).

MARCELA PĂLĂNCEANU și ION TĂTARU



1 9 1 8



1 9 6 8

## UN ACT ISTORIC FUNDAMENTAL

VIRGIL CÂNDEA

De la unirea Transilvaniei cu România a trecut o jumătate de secol. La 1 decembrie 1918 cei peste 100.000 de reprezentanți ai poporului român adunați la Alba Iulia au dat sancțiunea politică unui fapt incontestabil — unitatea statală a românilor de pe ambele versante ale Carpaților — și au desființat o frontieră nedreaptă ce dăinuia prin nesocotirea unor străvechi realități istorice, etnice și lingvistice. Moment culminant al procesului de desăvârșire a unității politice românești, proclamația de la Alba Iulia a fost un act de dreptate pregătit prin îndelungate strădanii și lupte, așteptat cu nestrămutată încredere de multe generații, anunțat cu convingere de numeroși cărturari și gânditori.

Puține evenimente din istoria popoarelor lumii au fost anticipate de mai categorice premize. Spre puține culmi din viața unui popor au dus atâtea trepte, atâtea căi convergente săpate cu eroism și răbdător efort în stinca tare a timpului.

Dintotdeauna românii din Țara Românească, Moldova și Transilvania au știut că formează un singur popor, cu convingerea pe care le-au dat-o limba, portul, cultura, formele de viață comune. Aceeași constatare se impunea — și era categoric afirmată în memorii de călătorie, rapoarte diplomatice, în scrieri istorice și geografice — tuturor cărturarilor străini aduși de curiozitate sau interese pe meleagurile vechii Dacii, fragmentată de împrejurările veacului de mijloc în formații de stat diferite. Cronicarii și umaniștii noștri au luminat, prin cercetare și reflecție, începând din al XVI-lea veac, atât procesul formării națiunii române, cât și unitatea ei mai presus de trecătoare fruntarii. Conștiința acestei unități avea să nască logic voința unirii politice, «pentru ca să fim împreună și în unire cu Țara Moldovei, căci sîntem cu toții de-o limbă și de aceeași credință» — arăta în 1598 un memoriu muntean adresat cancelarului polonez Zamoyski. «Românii, cîți se află lăcuitori la Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoroș, de la un loc sînt cu moldovenii și toți de la Rîm să trag», scria cîteva decenii mai tîrziu vornicul Grigore Ureche. Școala ardeleană în secolul al XVIII-lea, cărturarii și luptătorii politici în veacul următor au dedus din această conștiință a originii latine, a vechimii românilor în țara străbunilor lor, a unității lor naționale cu muntenii și moldovenii, un întreg program de revendicări politice subsumat aspirației primordiale: Unirea! Niciînd un popor nu și-a întemeiat dreptul la unitatea sa politică pe realități mai bogate, mai autentice, mai greu de contestat. Această unitate multilateral evidențiată de întreaga ființă și viață materială sau spirituală a poporului nostru a fost la fel de puternic demonstrată de creația artistică a românilor din toate provinciile istorice ale țării. Unitate izvorită mai întîi din geniul propriu acestui popor definit, cum observa acum patru decenii Henri Focillon, prin «veselia cea mai sprintenă, expresia cea mai inventivă, geniul măsurii și secretul de a-și stăpîni bine facilitatea», prin «nevoia de a asocia frumusețea cu viața». Numeroși istorici de artă străini au subliniat, ca E. Kolbenheyer, «necesitatea imperioasă» a românului «de a da oricărui obiect, în afara însușirilor de durată și utilitate, un aspect exterior estetic, podoaba totdeauna potrivită, arătînd un simț artistic firesc, o inteligență înăscută care surprind și stîrnesc admirație». În arhitectura populară ca și în măiestria țesăturilor, în cromatica optimistă sau gravă, în gramatica decorativă încărcată de străvechi simboluri, în iconografia rezumînd bogate resurse imaginative, notele geniului creator al țaranului moldovean, transilvănean, muntean s-au vădit totdeauna unitare în diversitatea expresiei lor.





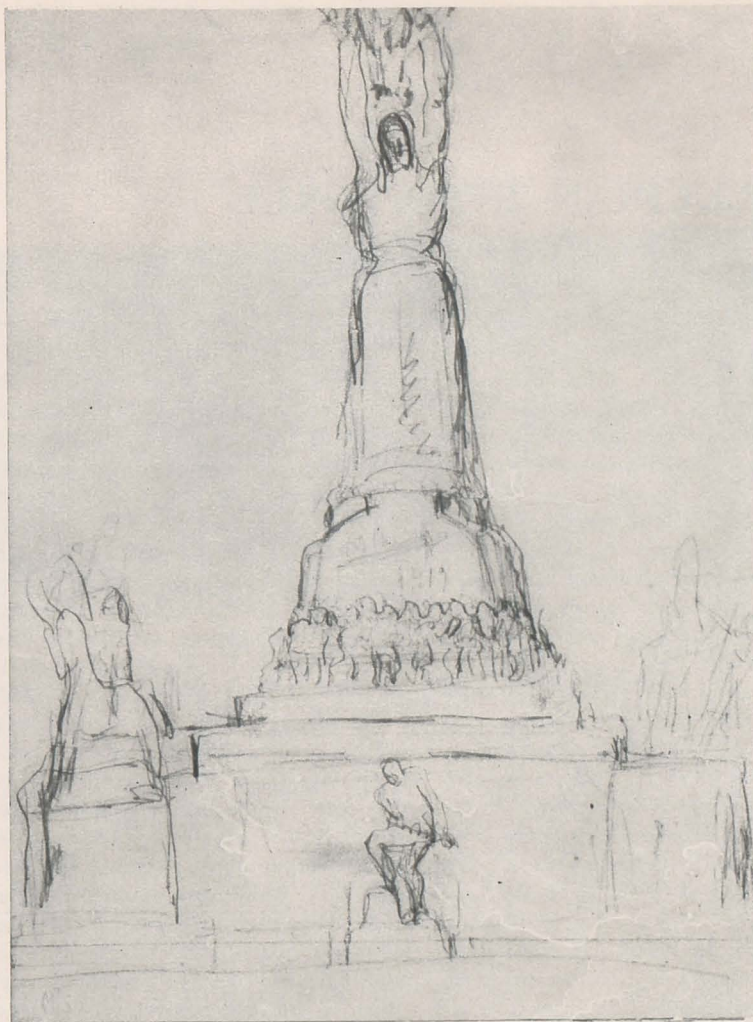
TRAIAN BRĂDEAN: Mihai Viteazul — ulei

Dar unitatea artistică românească au vădit-o secular, la fel de convingător, ctitoriile. Marii fondatori din Țara Românească și Moldova au construit în Transilvania ca în propria lor țară, conștienți că slujesc aceeași cauză religioasă, culturală, politică. Munteanul Radu I a zidit la Rășinari în 1383, Mircea cel Bătrîn la Scorei în 1391, și, poate, cu sprijinul său a construit Nicodim de la Tismana mănăstirea Prislop din Hațeg la începutul secolului al XV-lea, pe care la 1564 o restaura tot o munteancă, Zamfira, fiica lui Moise Voievod. Bisericele din Feleac și Vad, Ciceu și Mihăești sînt moldovenești, zidite de Ștefan cel Mare. Lui Vlad Călugărul sau Neagoe Basarab li se atribuie vechea biserică Sf. Nicolae din Brașov, de la sfîrșitul secolului al XV-lea, la care-și aduc apoi prinosul Petru Cercel din Țara Românească și Aron Vodă din Moldova. Tot ctitorul mănăstirii Argeșului a construit biserica din Zărnești în 1515; Mihai Viteazul prin fundații la Alba Iulia și Ocna Sibiului, Matei Basarab prin biserica din Porcești (1653), Constantin Brâncoveanu prin restaurări sau construcții noi la Tinăud, Făgăraș, Sîmbăta de sus și Ocna Sibiului, dezvoltă aceeași îndelungată operă, exprimînd unitatea structurilor instituționale dar și a formelor artistice ale românilor. Șirul de meșteri de dincoace de munți care au lucrat în Transilvania pînă la sfîrșitul evului mediu este continuat în epoca modernă de numeroșii artiști ardeleni care, după Unirea Principatelor, află mai ales în Muntenia climatul favorabil formației și activității lor. Brașoveanul Mișu Popp lucrează la București și Tîrgu Jiu, Octavian Smigelschi studiază pictura bisericilor muntene și moldovene, Constantin Lecca e profesor la Craiova și dascăl al lui Aman la Colegiul « Sf. Sava » din București, Constantin Georgescu se formează în atelierul lui Tattarescu. Sava Henția, A. Demian, Catul Bogdan, A. Ciupe, Cornel Medrea lucrează deopotrivă de o parte și de alta a Carpaților.

Unitatea artei românești s-a vădit însă nu numai prin formația, aceeași, a artiștilor, dar și prin tematică.

În epoca modernă, unitatea națională și Unirea politică devin motive predilecte ale artiștilor transilvăneni. Nicolae Popescu schițează în 1864 Unirea, doi ani mai tîrziu Deșteaptă-te, române! după cunoscutele versuri ale lui Andrei Mureșanu care i-au inspirat și pe Mișu Popp și Vasile Hojda, iar în 1867 proiectează un mare album de reproduceri după simbolul romanității noastre





DIMITRIE PACIUREA: Desen în creion — schiță pentru un monument închinat evenimentului Unirii din 1918

— Columna Traiană, pe care voia s-o reconstitui, prin subscripție publică, la București. Ioan Constande cu portretele litografiate ale lui Horia, Cloșca și Crișan (1869), Carol Popp de Szathmary (Mormîntul lui Ștefan cel Mare, 1870), Isidor Selăgeanu (Vlad Țepeș, Luarea Griviței), C. Lecca (Intrarea în Alba Iulia, Bătălia de la Războieni), Nicolae Bran (Jurământul lui Tudor Vladimirescu, scene din războiul de la 1877—1878) se înscriu în același curent al artei militante pentru cultivarea tradițiilor istorice și pentru desăvîrșirea unității statale a poporului român. Mișu Popp pictase un întreg « panteon » al marilor eroi ai trecutului românesc. Reviste, ca Familia din Oradea, răspindeau în suplimente litografii cu teme istorice, costume populare, alegorii cu transparente mesaje politice (în 1906 se organizase un concurs național cu tema « Trecutul, Prezentul și Viitorul » la care participase și ardeleanul Octavian Smigelschi). În același timp monumente de mari cărturari din Transilvania erau realizate de sculptori de peste munți, ca O. Späthe (G. Barițiu, la Sibiu) sau Carol Storck (Andrei Șaguna, la Rășinari).

Actul din 1918 a adus în viața artistică a Transilvaniei noile structuri — școli de arte frumoase, muzee și colecții de artă românească îmbogățite prin generoase donații ca acelea ale lui V. Cioflec și G. Sion, reviste de artă, expoziții — menite să îngăduie afirmarea liberă a geniului creator al tuturor naționalităților conlocuitoare. Jumătatea de secol care a trecut a cimentat și pe plan instituțional unitatea dintotdeauna a Transilvaniei cu celelalte părți ale patriei românești.

« Fiindcă ne tragem din acel popor, stăpîn al lumii, care întemeie cea mai minunată și mai colosală unitate în istoria omenirii, fi-vom noi osîndiți a trăi alături frate cu frate, în veci străin unul de altul? » — întreba acum peste un veac Nicolae Bălcescu evocînd unitatea de o clipă împlinită în 1600 de Mihai Viteazul. În preajma dramaticului său sfîrșit, departe de țară, marele luptător și cărturar își afirma încrederea în venirea unor vremuri cînd « nu va mai fi nici om rob, nici nație roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul », cînd « toți românii vor fi liberi și frați ».

Aniversăm actul de la 1 decembrie 1918 în România socialistă și sărbătoarea Unirii este luminată de soarele generos sub care s-au împlinit idealurile de libertate națională și de dreptate socială la care au năzuit înaintașii. NICI OM STĂPÎN PE ALTUL, NICI POPOR STĂPÎN PE ALTUL. Acesta este gîndul nostru astăzi, de sărbătoarea Unirii.



## LUCHIAN ÎNNOITORUL

Ștefan Luchian era doar cu trei ani mai mare decât Pallady, lucru ce pare de-a dreptul neverosimil dacă ne gândim că de fapt cei doi mari artiști fac parte din două epoci de artă distincte. Cum ar fi arătat pictura românească modernă dacă «zugravul» anemonelor ar mai fi trăit încă două sau trei decenii? (întrebarea se pune deopotrivă pentru Ion Andreescu). Ar fi greu de răspuns, dar fără îndoială pictura noastră ar fi fost simțitor mai bogată, în îndoitul sens al cuvîntului. Dar faptul că Luchian și Pallady — deși practic de aceeași vîrstă — se află la o distanță de o jumătate de secol unul de altul, ne obligă să observăm că pictura românească a evoluat surprinzător în decursul unei singure generații. A evolua în artă nu înseamnă a face «mai bine» ci «altfel», a deplasa mentalitatea artistică într-o direcție nouă. A face «mai bine», a avea deci mai mult har al meseriei nu înseamnă neapărat a schimba drumul artei. Dar cînd un artist izbutește și una și alta, dovedind deopotrivă geniu tehnic și spirit novator, e pregătit să intre în panteonul mării arte. Luchian a făcut «mai bine» decât cea mai mare parte a contemporanilor săi — și poate nu numai de la noi — făcînd în același timp «altfel» decât înaintașii. Cînd Pallady, mai norocos, trăind încă patru decenii, ajunge la rîndul lui să fie «altceva» decât colegul de generație și predecesorul său, începe să se afirme cu pregnanță capacitatea artei noastre de scînteietoare prefacere, de adaptare la valorile cele mai subtile ale culturii plastice moderne. Această capacitate nu se poate pune doar pe seama «sprintenelii latine», ci trebuie să aibă un rost mai apropiat și adînc, venind poate ca o compensație spirituală în destinul precar și mult încercat al unei aspre condiții istorice și geografice. Între două năvăliri sau între două grave momente istorice au răsărit un Voroneț, o Arbora, un Andreescu, un Luchian, un Pallady . . . Pictura românească nu ocupă un loc întins într-o virtuală (și evident obiectivă) istorie a artei europene. Istoricii de arhivă nu ar aprecia în mod deosebit cantitatea acestei arte; dar esteții, cercetătorii de substanță nobilă, s-ar opri cu certitudine (așa cum o fac uneori) în fața acestei aproape inexplicabile excepții de calitate. Căci dacă un Manet e logic dedus din rezerva de experiență multiseculară a artei franceze, dacă Chardin descinde dintr-o lungă dinastie de alchimiști ai paletei, Luchian sau Andreescu au apărut aproape spontan. Tot astfel cum frescele Bucovinei, în ceea ce aveau ele proaspăt și nou față de bătrînul trunchi al Bizanțului, apăruseră aproape din nimic, e adevărat, pe fondul unei vechi deprinderi populare de a mînuii culorile în olărit și țesut, dar fără preexistența unor asemenea îndrăzneli de artă cultă. Se poate vorbi așadar de o anume forță de adaptare bruscă la forme evaluate de artă, bine înțeles în condiții spirituale deosebit de prielnice. Aceste condiții s-au produs intermitent și au fost întotdeauna scump plătite în trecutul nostru. Poate de aceea consecințele lor în cultură s-au ridicat la o asemenea intensitate. Călătorul străin în muzeele noastre rămîne surprins să constate o asemenea concentrare de virtuți plastice, de înțelegere tehnică și estetică a legilor imuabile ale picturii, într-o școală a tabloului de șevalet atît de recentă ca cea românească. Un român la Luuvru în fața unui Chardin sau Corot are întotdeauna o strîngere de inimă, obsedat de imaginea celor mai bune pînze de Andreescu ce ar sta oriunde în lume, alături de gloriile picturii europene. Iar în sala pastelurilor franceze, prezența virtuală a lui Luchian este atît de vie încît ți se pare de neconceput absența suavelor lui peisaje cu cer de opal și rafinate miresme de verde. Deprins cu familiara noblețe a «luchienilor» de la Zambaccian, abia prin muzeele lumii îți dai seama cu adevărat ce rară este această îmbinare de prețioasă materie picturală și căldură umană, de tehnică impecabilă și fior lăuntric. În ce mod e «nouă» această pictură? Luchian e fără îndoială un pictor al veacului nostru. Dezlegat de mult de rădăcinile grigoresciene, în plin poem al anemonelor, Luchian percutează dintr-o dată pictura românească cu acel radios „Lăut”, încheind o datină ce prelungea la noi ecurile secolului XIX. Această pînză consacra de fapt înnoirea paletei noastre moderne, prin emanciparea culorii față de servituțiele modeleului: principiu dezvoltat de Matisse și care în evoluția lui Ștefan Luchian apare ca o consecință firească a dragostei lui pentru culoare, a gustului pentru sintetic și epurare adus din ceramica țărănească. Lăutul reprezintă punctul de sprijin al saltului pe care pictura românească l-a făcut, prin Luchian, de la mentalitatea Barbizonului la arta secolului nostru. I-a fost dat lui Pallady și întrucîtva lui Tonitza să continue acest drum început, căci mîna «zugravului» s-a oprit aici, la jumătatea destinului său de înnoitor al școlii românești și autentic umanist al picturii europene.

În acest 1968 Luchian împlinește o sută de ani; iar în 1971 vom aniversa centenarul lui Theodor Pallady. Sîntem o generație privilegiată: nu numai pentru că nouă ne revine îndatorirea solemnă de a-i cinsti pe acești domnitori ai picturii noastre, ci pentru că totodată beneficiem de un trecut de cultură plastică, în locul vidului pe care îl moșteneau la șevalet pionierii picturii românești moderne. Datoria noastră esențială este de a nu lăsa să se rarefieze acest mediu de cultură zămislit cu patos și eroism de cei care ne-au cîștigat dreptul — în conștiința unei noi civilizații a artei — să nu ne mai numim «zugravi» ci Pictori.





Lăutul (detaliu) — ulei (Muzeul Zambaccian)



LUCHIAN,  
DESCOPERITOR  
AL  
SUFLETULUI  
ROMÂNESC

...Luchian soluționează problema expresiei într-o manieră specific românească, care are totodată, fiind autentică și originală, o valoare generală ce depășește cu mult sfera locală a unei țări anume. Există în România o tendință prea accentuată de a considera pe artiști și scriitori doar sub un unghi național, ba chiar regional. E un mod greșit de a înțelege problema. Să fii primul în România într-o artă oarecare nu înseamnă nimic decât în măsura în care te integrezi, chiar la un nivel mai puțin înalt, în scara valorilor mondiale. Problemele esențiale care se pun artistului sînt peste tot aceleași. O soluție nu e valabilă, dacă se limitează la un climat sau la o grupare oarecare.

Într-o civilizație precum este cea europeană, temele esențiale sînt comune. Doar limbajul, modalitățile de expresie diferă, dar e necesar ca ele să se îndrepte spre același țel, într-o emulație conștientă. Nu e posibil să te întorci înapoi în mod arbitrar, să uiți cuceririle, să ștergi dintr-o trăsătură de condei experiențele realizate în alte țări. Din moment ce în Franța — care, începînd din secolul al XVII-lea, n-a încetat să dea tonul în lumea artelor, direcționînd-o — unii pictori au depășit realismul, apoi impresionismul, pentru a construi o artă de sinteză, toți cei care ulterior voiau sau vor să se limiteze la acest impresionism sau la un naturalism mărginit, toți cei care recurg la narațiunea descriptivă sau anecdotică pot foarte bine cunoaște o glorie națională mai mult sau mai puțin convențională; opera lor rămîne, însă, fără un ecou larg și fără valoare intrinsecă.

Desigur, unele țări sînt mai apte, altele mai puțin apte de-a se supune acestei fatalități a progresului. Dar în acest proces de continuă adaptare, de neîncetată revizuire a valorilor proprii, România a dovedit, de un secol încoace, multă suplețe și invenție. Pictorii săi, aproape toți formați în Franța, au știut întotdeauna să participe la mișcarea creatoare care pornea de la Paris. Unii dintre ei s-au aflat chiar în primejdia de a-și pierde poate prea lesne calitățile originale. Luchian a știut să rămînă în întregime român, adoptînd un ton absolut universal.

Așadar, nu trebuie crezut că pentru a participa la mișcarea artistică internațională trebuie să vorbești o limbă, și ea internațională, un soi de esperanto artistic, format în mod abstract din celule moarte, provenind din organisme diferite. Dimpotrivă, doar aducînd unei opere colective o notă specific originală se poate participa cu folos la această competiție internațională, se poate îmbogăți patrimoniul comun. Iată ce a înțeles foarte bine Luchian. El nu s-a temut să pună în România probleme necunoscute pînă atunci, dar care se iveau exact în aceeași perioadă în Franța și, ca urmare, în lumea întreagă. Și n-a pregetat să dea acestor probleme, care îl preocupaseră pe Cézanne, apoi pe Gauguin, o soluție dictată de tot ce era mai bun în el însuși și în însușirile neamului său.

Această soluție fixează în mod remarcabil trăsăturile cele mai caracteristice ale artei românești, artă care este o reprezentare concretă, directă și viu colorată a naturii. Vrînd să redea o imagine simbolică a naturii și a aspectului său fizic, Gauguin a fost nevoit să recurgă la peisajele virgine și inedite ale insulelor Pacificului; numai acolo a descoperit intensitatea, veșnica tinerețe, puritatea spre care năzuia zadarnic sufletul său de ultrarafinat. Așa s-a născut acea operă, de o imensă libertate și intensitate, voit barbară și primitivă. Luchian dă, și el, o soluție proprie problemei reprezentării simbolice a naturii prin suprafețe pictate. O soluție mai modestă, de bună seamă, blîndă ca pămîntul care a inspirat-o, dar autentică și pură.

Luchian n-a fost nevoit să recurgă la nici un soi de exotism. Ba chiar a ocolit cu grijă elementele pitorești și deja degradate din cîmpul său vizual. Luchian nu aruncă nici măcar o privire



asupra acelei rusticități convenționale care inspira la acea epocă atâtea mode, scrieri mediocre, atâtea tablouri « decorative » și despre care se credea că reprezintă esența însăși a vieții românești. Ori, mai degrabă, nu o vede pentru că nu există. Iar el nu pictează decât ceea ce vede ochiul unui creator de lumi, cu o mână în stare să refacă natura însăși, în miracolul simplei sale existențe.

Fără îndoială, acest lucru nu era posibil decât într-o artă tină, nesclerozată încă, fără « parti pris », fără idei preconcepționate, neavând în urma ei decât un vast și anonim patrimoniu popular al gustului și instinctului artistic. Opera lui Luchian apare, astfel, ca o continuare, ca o transpunere în domeniul artei culte a minunilor unei arte populare încă vii, îndrăgostită de suprafețe și îndeminatecă în a le decora (covoare, broderii, vase, mobile) în culori magice în stare să reînvie natura.

Dar Luchian, prin simplul joc al inteligenței sale creatoare, la fel de sigură ca un instinct, știe să dea o valoare absolută și cuasimitică, de o universală accesibilitate totodată, fiecărui subiect abordat: moara, casa, arborele, drumul, florile. Sub penelul său fiecare element are personalitate și capătă un sens generic și simbolic.

Astfel, în domeniul picturii s-a realizat foarte repede și aproape spontan fuziunea necesară între exigențele artei occidentale și posibilitățile artiștilor români. Această problemă s-a pus în secolul al XIX-lea pentru cea mai mare parte a Europei, în perioada redzeșteptărilor naționale. În efortul lor de a se scutura de sub opresiunea străină care le copleșise pînă atunci, națiunile reîntregite se străduiau totodată să copieze într-o manieră abstractă și aproape infantilă instituțiile occidentale de la care așteptau totul: teatre, academii, școli; ori să caute cu furie vestigii ale unui trecut dispărut, nezezitănd să cadă într-o adevărată manie a arhaismului... Cele două excese erau la fel de primejdioase.

Este evident că orice progres e zadarnic dacă nu izvorăște din însuși sufletul unei țări și că, așa cum gîndea Eminescu, o lentă civilizație organică valorează mai mult decât o rapidă civilizație cosmopolită. Este iarăși foarte sigur că o țară nu e un vas închis, umplut doar cu aerul propriei tale respirații. Istoria ideilor și a literaturii române e plină de dezbateri asupra acestui subiect.

Prin opera sa, Luchian a rezolvat contradicția dintr-o dată. Cei care, în aceeași perioadă, au fost, în alte domenii, descoperitorii cei mai necontestati ai sufletului românesc au simțit, de altfel, această superioritate divinatorie a lui Luchian. Iată-l pe George Enescu închinîndu-i geniul său, ca pe un omagiu. Iată-l pe Caragiale, pe care Tudor Arghezi ni-l înfățișează ca nemaifînd în stare să se smulgă din expozițiile lui Luchian unde se instala în ceasurile pustii de după amiază, cînd nu mai venea nimeni, tăcut ca într-un muzeu.

Printr-un paradox, aparent, de altfel, căci în realitate evoluția e perfect logică, Luchian, cel mai autentic revoluționar, omul cel mai însetat de nouitate și cel mai conștient de problemele universale, este cel care reconectează curentul normal, istoric, tradițional al artei românești, nu reînviind virtuțile unei epoci (istorice) ori ale unui stadiu de viață (populară), virtuți depășite, ci actualizînd calitățile native ale spontaneității, simțului culorii, dragostei pentru fînțe și pentru natură.

JACQUES LASSAIGNE

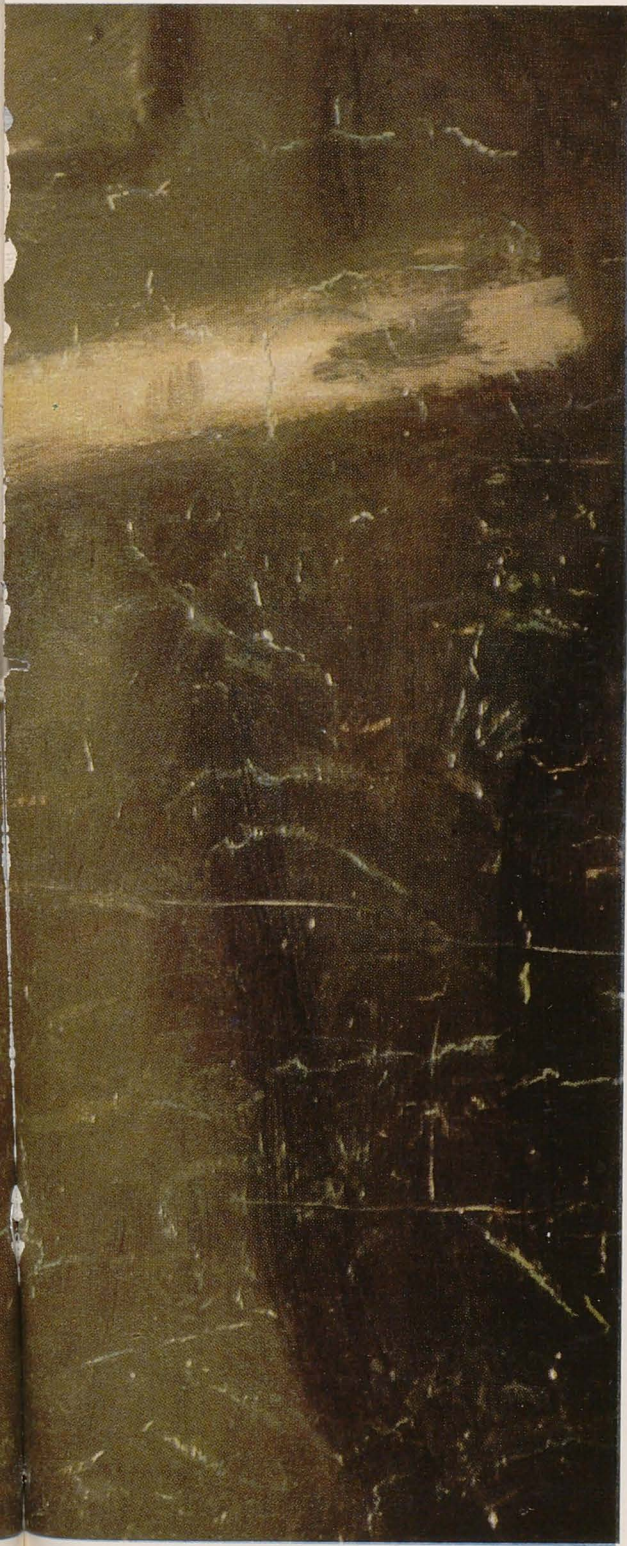
Fragmente din monografia Luchian,  
F.R.P.L.A., București, 1947.







## LUCHIAN, ACEST SIMBOL...



Ultima parte a secolului al XIX-lea în artă a fost, peste tot, o epocă de revoluții, de afirmare a independenței, de emancipare a creatorului, care a luptat pentru libertatea expresiei artistice și, implicit, pentru legitimarea conștiinței sale sociale. Această luptă însemna, în fond, contestarea aceluia sistem social ce impunea artistului condiții ce-i mutilau personalitatea și refuza să recunoască limbajului său specific dreptul de a-și spune cuvântul în viața societății. Acest spirit de emancipare își afla expresia completă și în țara noastră prin acea Expoziție a artiștilor independenți din 1896, al cărei manifest era semnat de trei tineri pictori, printre care Ștefan Luchian. Manifestul proclama convingeri ce nu puteau suna decât revoluționar în tradiția unui climat de aservire: «Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie independentă și artiștii nu trebuie să fie mînați decât de propria lor conștiință și de operele lor». Propria conștiință a artistului, ca singura condiție a artei sale și toate responsabilitățile lui investite în operă, iată o concepție cu un conținut moral superior. Dintre toți artiștii de atunci, singurul care a ilustrat prin opera sa aceste principii de libertate și emancipare, singurul care a tras concluzii totale, libere de orice compromis, care n-a admis altă alternativă, cu prețul conștient al riscului, a fost Ștefan Luchian. Caracterul intransigent al artei sale s-a impus de la sine, încă din primul moment, contemporanilor, care numai în el au recunoscut «tipul adevărat al artistului modern și tipul adevărat al artistului independent». Ceea ce avea să fie plătit cu sacrificii, cu izolare și solitudine, cu mizerii și cu senti-

mentul dureros al neînțelegerii, al repudierii. Luchian a avut toate acestea, asemenea unui «outsider», unui rătăcit de drum, unui aruncat peste bord, de tipul lui Rembrandt, care a refuzat alt adevăr decît cel al artei sale. El însuși s-a definit ca un răzvrătit neîmpăcat și în scrisorile lui izbucnește adesea răsunetul unei nestinse revolte: revoltă împotriva ipocriziilor unei societăți nedrepte, împotriva singurei ipostaze pe care i-o acorda artistului, cea a sărăciei și umilirii. Dar protestul său va fi implicat în energia fiecărei lovituri de penel și un autoportret căruia îi schimba titlul banal în cel de Un zugrav e în același timp o mărturie neiertătoare și tragică, un protest și o revendicare. Alți artiști români, venind imediat după Luchian, s-au dedicat artei lor într-un spirit de independență. Numai la Luchian însă cucerirea libertății expresiei artistice a păstrat totdeauna rezonanța asumării unei conștiințe sociale. De aceea personalitatea lui a rămas în memoria generațiilor următoare ca cea a unui revoluționar. Cînd artiștii tinerei generații aveau să simtă din nou necesitatea de a se proclama independenți, ei nu puteau lua alt patron decît pe Luchian, «cel mai tînăr, mai viu și mai revoluționar dintre morți, sfîntul și mucenicul picturii românești», așa cum îl glorifica manifestul lor. Dincolo de valențele pure ale picturii sale, Luchian și-a investit numele și cu acest simbol și arta sa de aceea a dobîndit o înaltă valoare morală. Astfel el e prezent și azi la centenarul nașterii sale și astfel va fi prezent în conștiința generațiilor ce vor veni.

T. E.



# ARHIVA BRÂNCUȘI

Secțiunea română a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă a luat inițiativa de a organiza o *Arhivă Brâncuși*, concepută ca un fond documentar de informații și referințe în legătură cu literatura, dezbaterile, expozițiile consacrate lui Brâncuși. Sub același titlu, revista „Arta” își propune să publice studii, comunicări și documente. Deschidem paginile revistei noastre tuturor cercetătorilor care își consacră eforturile studierii operei lui Brâncuși și complexelor probleme implicate de această creație fundamentală a epocii contemporane.

Masă de piatră rotundă din ținutul Iașilor  
(foto Paul Petrescu)





## C O N C O R D A N Ț E

„Tendința aforistică a lui Brâncuși străbate deopotrivă expresia lui verbală și plastică și îl leagă de originea sa oltenească mai mult decît orice formă pe care a creat-o.“

SIDNEY GEIST\*

Intrasem cu greu prin gardul viu de tufe spinoase și copăcei rămuroși, cu capul plecat să văd unde pun piciorul. Pătruns în incintă am ridicat ochii și am avut înaintea mea priveliștea fantastică a unei păduri de trunchiuri de stejari ce se înălțau golași, drepti și uscați, fără frunze, fără ramuri. Am făcut cițiva pași și uimirea mea crescîndă nu mai avu margini: trunchiurile înalte și svelte erau cioplite aidoma vestitei *Coloane fără sfîrșit*. Erau zeci și sute, dacă nu mii, de asemenea coloane brâncușiene, alcătuint prefigurarea colosală, autentică și de necrezut a expunerii celor trei coloane din Brummer Gallery — New York, în 1933, sau, și mai asemănătoare în ușoara lor dezordine, a imaginii multiplelor proiecte de coloane din atelierul lui Brâncuși de la Musée National d'Art Moderne din Paris. Alături de nenumărate variante tinzînd către sau depărtîndu-se de celebrul modul 1-2-4, stîlpii de stejar înalți de 4-6 metri erau ciopliți cu barda într-o neînchipuit de mare diversitate de volume repetate, formînd inedite alte coloane infinite; ele alcătuiu parcă viziunea simultană a tuturor încercărilor succesive ale lui Brâncuși căutînd Coloana fără sfîrșit de la Tîrgu Jiu. Dacă ridicați ochii mai sus, acestea însă aveau un sfîrșit: o grindă scurtă, transversală, așezată aproape de capătul de sus însemna că acolo s-a sfîrșit o viață. Aspirația către nesfîrșit era curmată brusc și brutal, așa cum omenește se împlinea destinul celor de sub falnicii stîlpi. Monumentalul cimitir « brâncușian », — ce s-ar conveni a fi declarat rezervație artistică și inclus în circuite turistice speciale —, aparține unei străvechi așezări românești — Bocsig-Mănerău — din părțile Aradului, acolo unde ultimele înălțimi ale țării Zarandului se întîlnesc pe apa Crișului Alb cu întinderile de cîmpie acoperite pînă tîrziu de marea barieră a « Silvaniei », din care azi au rămas doar pilcuri de uriași stejari. Intrasem în el la orele amiezii însoțite ale unei luni de vară și, trecînd de la o coloană la alta, m-au găsit acolo umbrele înserării tîrzii. Pe cerul roșu-violet din ce în ce mai stîns de către apus, se profilau precise și negre, purtînd teribilul lor înțeles, siluetele romboidale distincte ale enormei adunări de coloane cioplite. Din toate și de peste tot răzbătea totuși dramatica și perpetua năzuință de înălțare. A doua zi în zori, în văpaia aurie a răsăritului, năzuința avea să prindă consistența certitudinii unui principiu vital și etern. Nemișcată, pădurea de coloane era profund frămîntată, apărînd ca o izbucnire de protuberanțe negre pe linia dreaptă a orizontului cîmpiei.

Doar peste cîteva luni, în primăvara următoare, mă aflam în alt capăt al țării. Umblam prin satele ascunse în cutele largi ale podișului moldovenesc, în ținuturile Hușilor, Vasluiului și Iașilor, acoperite de codri întunecați.

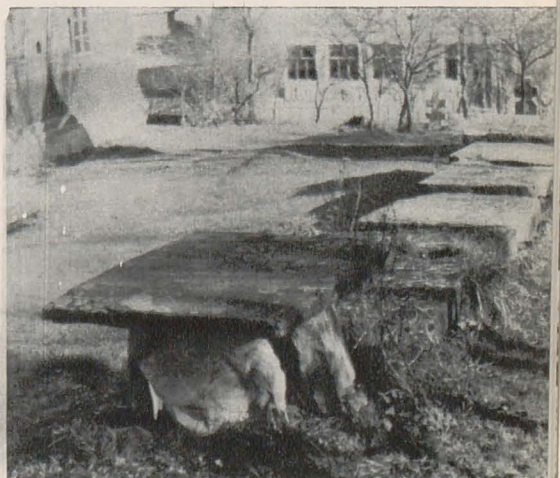
Peisajul era molcom ca și firea oamenilor acelor locuri. Într-unul din acele sate, vestit pentru meșteșugul său de cioplire a pietrei, am găsit în curțile oamenilor multe mese de piatră. Toate cîte le-am văzut erau făcute dintr-o lespede groasă de formă patrată sau dreptunghiulară, așezată pe un picior paralelipipedic tot de piatră, înfipt în pămînt. Pînă cînd, într-o zi, intrînd într-o așezare singuratică de sub coasta stîncosă a Dealului Răpedea ce străjuște din depărtare Iașii, am văzut o masă rotundă construită din doi cilindri, mai bine zis din două discuri groase de piatră suprapuse. Cel de jos, mai mic, formează postamentul mesei. Diametrul mesei este ceva mai redus decît cel al Mesei Tăcerii din parcul de la Tîrgu Jiu, înălțimea însă este asemănătoare, iar concepția și structura constructivă identice. Scaune de piatră nu sînt, dar în jurul mesei, formînd cerc și subliniindu-i funcția, sînt bătute în pămînt patru scaune lungi de lemn. Curtea era pustie, pe scaune nu stătea nimeni, liniștea era deplină. O atmosferă de reverie stăruia între arborii seculari din care porumbei coborau nestingheriți de nimeni pe masa care era într-adevăr a tăcerii. Locul izolat, ascuns sub poala codrului Bărnovei, într-un peisaj bucolic, îndemna la meditație calmă chemată poate și de taina ciudatului său nume: Schitul lui Tăriță.

Nici în cîmpia Crișanei, nici pe dealurile moldovenești, pașii nu l-au purtat pe Brâncuși. Faptul că în acele depărtate ținuturi de Oltenia natală — în care mulți se grăbesc a așeza oarecum limitativ o serie de izvoare ale viziunii lui —, se găsesc imagini atît de turburător apropiate de două din cele mai reprezentative lucrări, redimensionează prin ampla deschidere a orizontului geografic întreaga problemă a sorginții unora din sculpturile sale și îndeamnă la reevaluarea însăși a ideii de « influență » sau « inspirație » într-un vast sector al operei lui Brâncuși. O mare parte din această operă, gîndirea sculpturală a lui Brâncuși, se integrează în coordonatele specifice ale spiritualității românești așa cum s-au concretizat ele cu deosebire în clasicul tezaur, încă

Masă de piatră din ținutul Vasluiului (foto Paul Petrescu)



Masă de piatră lingă o biserică de lemn din Maramureș (foto Paul Petrescu)



\* Unele din gîndurile de mai jos stăruiau de multă vreme, dar de abia acum au putut fi precizate și mai ales exemplificate, grație admirabilei cărți a lui Sidney Geist (*Brancusi*, Crossman Publishers, New York, 1968), în care pentru prima oară este înfățișată suita întreagă a operei lui Brâncuși în funcție de dubla coordonată spațiu-timp. Adică pentru prima oară ni se dau cu minuțiozitate dimensiunile tuturor lucrărilor și anii în care au fost create. La aceste merite se adaugă o profundă analiză a formelor precum și observațiile și reflecțiile cu totul remarcabile ale lui Sidney Geist, care fac din această carte un manual de referință indispensabil oricărui cercetător al operei brâncușiene.



nestudiat în implicațiile sale estetice, al artei populare românești. De aceea, cu totul justificată și bine gândită mi s-a părut neincluderea între influențele stabilite de Sidney Geist, în recenta sa lucrare, a vreunei influențe românești. De așa ceva nu se poate vorbi pentru că ceea ce este românesc în opera lui Brâncuși este trunchiul puternic de înțelegere conceptuală și tehnică a frumosului, adică însuși miezul esteticii sale pe care au crescut firesc și pe care s-au grefat ulterioare altoiuri.

Referirea obsedantă și aproape exclusivă la «stilpii de casă oltenești» când este vorba de Coloana fără sfârșit îmi pare monotona și întristătoare prin simplitatea ei, conducând pur și simplu la ideea unei preluări aproape mecanice. Acest fel de «interpretare» duce la îngustarea și sărăcirea complexelor legături între arta lui Brâncuși și universul artistic românesc, de pe întreg teritoriul țării.

O succintă analiză formală dublată de una, aș spune, iconologică, — deși în domeniul artei populare cele două planuri se suprapun uneori pînă la identitate —, ar fi poate capabilă să deschidă cel puțin noi semne de întrebare, multiplicînd căile de înțelegere a creației brâncușiene implintată în solul fertil al unei gândiri artistice milenare din care arta oltenească, cea pe care nemijlocit a cunoscut-o și trăit-o Brâncuși, este bineînțeles parte integrantă ca fațeta strălucitoare a unui diamant.

Fără îndoială că «stilpul» sau «coloana», conținînd ideea de verticalitate, a fost unul din motivele preferate în opera lui Brâncuși<sup>1</sup>. El este în același timp unul din cele mai frecvente elemente în arta și arhitectura populară românească, varietatea de forme a căruia va trebui odată să facă obiectul unei lucrări de sine stătătoare. Brâncuși a avut sub ochi nenumărate variante ale acestor stilpi nu numai pe prispalele caselor de țară, dar și în cimitirele oltenești, unde stilpii aidoma Coloanei fără sfârșit sînt lucrăți la dimensiuni mai mici. Acești «stilpi» de mormînt au o mare arie de răspîndire, întîlnindu-se în forme variate, bazate pe principiul repetării volumelor, în țara Hațegului, în valea Timocului, în Moldova. Forme mai complicate ca ornamentație subsidiară, dar pornind de la aceeași concepție, au stilpii de pe valea Suceșului și din ținutul Ciucului. În sfârșit, aspecte monumentale, și ca dimensiuni, le au crucile din Crișana pe care le-am descris la început precum și «rugile» transilvane dintre care cele atît de numeroase din nord sînt impresionante. Rombodrul și trunchiul de piramidă deublat sînt elementele de bază atît ale majorității stilpilor de mormînt, cît și ale celor de la case. Aceștia din urmă poartă elementul fotografiat și de Geist la Hobița, atît în Oltenia și Transilvania cît și în Muntenia și Moldova. La unele case din vestul Vilcii, la limită cu Gorjul, stilpii prispiei au aceeași formă cu Coloana fără sfârșit, volumele fiind însă ceva mai alungite și purtînd striaii verticale.

Pe virful foarte multora din stilpii plantați în acele modeste, dar îngrijite și radioase — prin exuberanța vegetației — necropole românești care sînt cimitirele țărănești, străjuesc siluete de păsări miraculoase intruchipînd «pasărea-suflet». Nenumărate astfel de păsări a văzut și Brâncuși. Unele din ele atît de îndrăzneț stilizate, încît numai cineva care știe a citi simbolurile vechilor credințe mai poate recunoaște în mica placă de scîndură ușor alungită de deasupra stilpului sau a crucii silueta unei păsări. O astfel de esențializare radicală nici n-ar fi putut fi înțeleasă în Occident. De altfel Brâncuși a pornit în elaborarea seriei sale de 27<sup>2</sup> de Păsări Măiestre și de Păsări în spațiu de la o imagine așa zicînd apropiată de natură (1910) pînă a ajuns după mai bine de treizeci de ani de căutări la cea fulgerare aerodinamică a Păsării de bronz (1941) în care în sfârșit curbura convexă a spatelui, prezentă în primele variante, se transformă într-o verticală, ca la păsările-suflet țărănești. Brâncuși a mers și mai departe și a reconstituit, în esență firește, însăși complexul stilp-pasăre, așezînd Măiestrele din 1912 și Păsările din 1915, 1918, 1919, 1921, pe capătul unei coloane fără sfârșit jucînd rolul de pedestal. Așezarea era cum nu se poate mai logică în spiritul mitologiei populare: de pe stilpul fără sfârșit al vieții veșnice își ia zborul pasărea-suflet către țările cerului. De abia din 1923 incolo, în seria Păsărilor în Spațiu, pedestalul devine cilindric. Brâncuși putea să atribuie Păsării lui Măiestre, firește în acord și cu folclorul, și virtuțile de pasăre minunată ce vorbește și-i arată lui Făt-Frumos drumul spre Ileana Cosînzeana. El nu face astfel decît să realizeze o îngemănare a două aspecte diverse și opuse — căutarea, energia, viața însăși și extincția vieții — a simbolului pasării în consens cu tendințele unui larg sincretism operînd în domeniul artei populare.

De unde motivul stilpului și al pasării au fost cioplite și turnate de Brâncuși în zeci de variante. Masa nu o avem decît într-unul sau două exemplare, dacă luăm în seamă și pe cea de lîngă Columnă. Interpretările ce se pot da Mesei tăcerii sînt multiple și unele dintre cele mai poetice ni se par a fi cele ale lui Geist care vede în ea și în scaunele care o înconjoară «aspecte ale simbolismului universal»<sup>3</sup> și în același timp, în cadrul complexului de la Tirgu Jiu, începutul vieții umane, legătura cu pămîntul. Corelația mesei și a scaunelor brâncușiene cu cele țărănești este evidentă. În Oltenia, Muntenia, Dobrogea și Moldova, masa rotundă, joasă sau înaltă, este tot atît de frecventă ca și scaunele rotunde, dintre care unele sînt cioplite în lemn gros, apropiindu-se de forma unei calote sferice. Explicația lui Brâncuși, citată în cartea lui Geist<sup>4</sup>, după care



În cimitirul din Bocsig (foto Paul Petrescu)

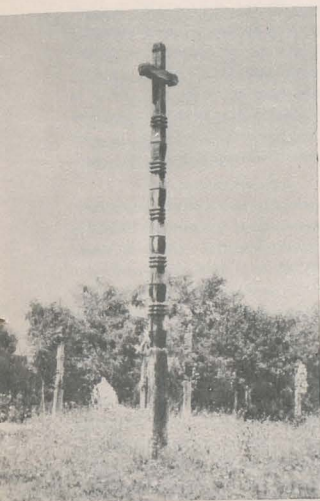
<sup>1</sup> «The many versions Brancusi carved of Endless Column make it clear that the motif had a special place in his affections», Geist, op. cit., p. 73.

<sup>2</sup> Geist, op. cit., p. 200; imaginile nr. 61, 198, 70a, 70b, 71, 72, 83, 116, 117, 118, 133.

<sup>3</sup> Geist, op. cit., p. 126.

<sup>4</sup> Geist, op. cit., p. 120.





Stîlp « brâncușian » în cimitirul  
din Bocsig (foto Paul Petrescu)

Detaliu « brâncușian » (foto  
Paul Petrescu)





ideea scaunelor i-a venit de la suprapunerea a două jumătăți de portocală, mi se pare a face parte din repertoriul lui de vorbe de duh cu ușoară nuanță de luare în deridere a citadinilor lui vizitatori din atelierul parizian. Dacă e vorba de o construcție abstractă și nu de motivul scaunului țărănesc, atunci originea ar trebui căutată în dedublarea ca într-o oglindă a Cupei (1918)<sup>5</sup>, sculptură în lemn avînd aparența unei emisfere; în realitate înălțimea cupei depășește, ca și în cazul scaunelor de piatră, raza sferii, împrejurare ce ne face să ne gîndim la cupa brăncușiană ca la o esențializare a cupei sau căucului pentru băut apă sau pentru măsurat laptele, de aceeași formă, folosită în nordul Olteniei și în unele ținuturi ale Hunedoarei vecine (Valea Jiului transilvan, țara Hațegului, Pădurenii), ca și în Maramureș de altfel.

Dar în afara meselor de lemn țărănești, există, după cum am arătat, și mese de piatră patrate, dreptunghiulare și rotunde. Unele din ele, de dimensiuni ciclopiice, aflate în preajma vechilor biserici de lemn, mai ales în Maramureș, au o funcție ce impune aproape denumirea de mese ale «tăcerii», ele fiind folosite cu prilejul pomenilor rituale, conștinđ în îmbeșugate «ospețe» oferite de urmașii celor trecuți din viață. În jurul lor iau loc zeci de oameni, respectînd stricta ierarhie socială a neamurilor din sat. Posibilul număr mare al comensalilor nu mai face așadar neobișnuită așezarea celor douăsprezece scaune în jurul mesei de la Tîrgu Jiu. Notăm și mesele de altar, care mai totdeauna sînt făcute din blocuri masive (o singură bucată unei) de piatră. În sfîrșit nu rareori am întîlnit folosite ca mese sau scaune, pietre rotunde de moară scoase din uz.

Unica transfigurare brăncușiană a unei alte piese din mobilierul românesc, piesă de primă importanță în organizarea interiorului țărănesc, este cea a lăzii de zestre. Rosturile sociale ale acestei mobile, reflectate atît în așezarea ei la locul cel mai de cinste al casei cît și în faptul că este cea mai împodobită din toate, a justificat poate alegerea și așezarea ei de către Brăncuși, încărcată cu simbolurile darurilor dragostei, în chipul unui lîntou supradimensionat undî și încoronînd cele două coloane paralelipipedice ale Porții Sărutului din același parc al Tîrgu-Jiului. Forma și proporțiile sînt cele ale lăzii de zestre oltenești, după cum și decorul realizat în forma unor incizii de suprafață sugerează obișnuitele scrijelituri făcute cu scoaba. Figurarea motivelor antropomorfe este foarte rară în Oltenia, dar pe lăzi de zestre identice ca formă din Bucovina și Maramureș imaginea omului apare foarte clar într-o modalitate puternic geometrizată.

Alături de poartă se află și două bănci de piatră, replică a lavițelor de lemn țărănești, mobile esențiale ale interiorului arhaic românesc.

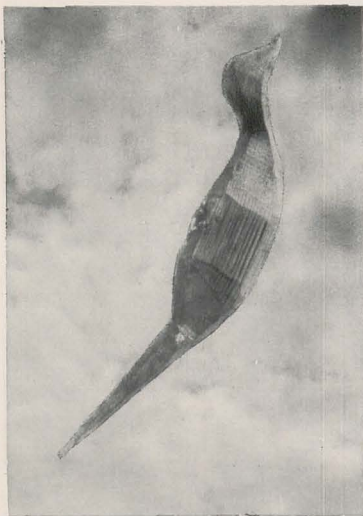
Poarta Sărutului ca atare nu cred să aibă vreo legătură cu porțile oltenești, celebre prin ornamentația lor. În afară doar de ideea de «poartă», nimic nu apropie Poarta brăncușiană, construită din volume masive ce se întîlnesc în unghiuri drepte, de poarta țărănească oltenească dominată de curbura liniilor principale. La prima, un gol restrîns este încadrat de plinuri puternice în timp ce la ultimele stăpînesc golurile, mărginite de un cadru delicat.

Poarta oltenească, de un excepțional decorativism, nu l-a atras totuși pe Brăncuși, datorită unei complexități constructive ce contrazicea logica sculpturilor sale. Tendința lui Brăncuși, tot mai accentuată de-a lungul carierei sale, de a crea sculpturi unitare, reprezentînd un «singur» lucru prins într-o «singură» formă, l-a îndreptat către o serie de elemente arhitectonice țărănești dintre care pînă azi doar Coloanei fără sfîrșit i s-a recunoscut o ascendență țărănească românească. Or, ni se pare evident că într-o anume epocă a creației sale și, exact, într-un rîstîmp scurt, de cinci ani, între 1915 și 1920, și numai atunci, el a cioplit patru sculpturi ce-și găsesc un surprinzător, la prima vedere, corespondent în patru elemente definitorii — două dintre ele fiind cu totul scifrice — ale casei oltenești. Primul dintre ele este Coloana (203,20 cm), și trebuie să observăm că, la fel ca și celelalte, ea nu poate fi pusă pe seama copierii sau doar a supradimensionării unui stîlp existent într-o formă absolut identică, ci este o invenție brăncușiană pornită de la un modul, care el, în esență, este recognoscibil ca parte componentă a stîlpilor de casă românești. Al doilea este Cariatida (1915) lucrată în două versiuni (228,60 cm; 167,64 cm) în care structura, formele geometrice și proporțiile, funcția, precum și striațiile decorative ne îndreaptă gîndul cu certitudine, pentru noi, către «undreaua» oltenească, stîlp angajat în peretele de lemn al casei. Departe de Fecioarele Erechtheonului, trunchiul antropomorf cioplit nu cu aceeași siguranță<sup>6</sup>, ni se pare a fi tribut ar trecătoarei mode africanezice pe care a traversat-o Brăncuși în epoca lucrării Primilor Pași (1913) și a Portretelor (1915, 1916). Partea superioară a Cariatidelor reproduce aproape fidel capătul de sus al undrelelor, sugerînd însăși suprapunerea grinzilor de lemn și deci funcția constructivă. Ca și la undrea, prima Cariatidă este fasonată evident mai îngrijit pe trei laturi, spatelul rămînînd aproape nelucrat.

La casa oltenească, stîlpul degajat al prispei și stîlpul angajat în perete (undreaua) sînt legați printr-o grindă arcuită numită «cal». Acest (al treilea element) «cal» există în repertoriul formelor brăncușiene într-o ipostază de-a dreptul genuină, în sensul că este cea mai neclaborată formă, putînd fi socotită aproape o copie. Este drept că ea nu a intrat în rîndul sculpturilor, ci a fost folosită, mai tîrziu probabil (1926), ca pedestal (circa 85 cm., prin raportare) al unuia din Peștii de bronz<sup>7</sup>. Singura modificare constă în schimbarea poziției: «Calul» oltenesc este orizontal, cel brăncușian este ridicat în picioare. Partea superioară seamănă cu terminațiile grinzilor de la unele biserici de lemn (oltenești, maramureșene și moldovenești),

Pasăre-suflet din ținutul Hunedoarei (Colecția N. Al. Mironescu) (foto Nicolae Ionescu)

Stîlp din țara Hațegului (foto Paul Petrescu)



<sup>5</sup> Geist, op. cit., imaginile 109, 110, 111, 112.

<sup>6</sup> «... the body is not as decisively designed as the rest», Geist, op. cit., p. 51.

<sup>7</sup> Geist, op. cit., imaginea 168a



fiind o formă stilizată a capului de cal, așa cum se întâlnește și la fintinile zise cu « cai » din nordul Olteniei și la intrările caselor de stejar, pe jumătate îngropate în pământ, din sudul Olteniei. Curbură arcului nu este în plin centru, ci este ușor asimetrică, adâncimea fiind deplasată spre stînga, adică aidoma grinzilor oltenesti de acest fel.

« Calul » și « undreaua », specific oltenesti, formează, alături de stilul, triada decorativă fundamentală (în plan vertical) a prispei casei țărănești din Oltenia, alcătuită fără doar și poate un ansamblu compozițional remarcabil prin stringența funcționalității constructive și prin unitatea formal-decorativă.

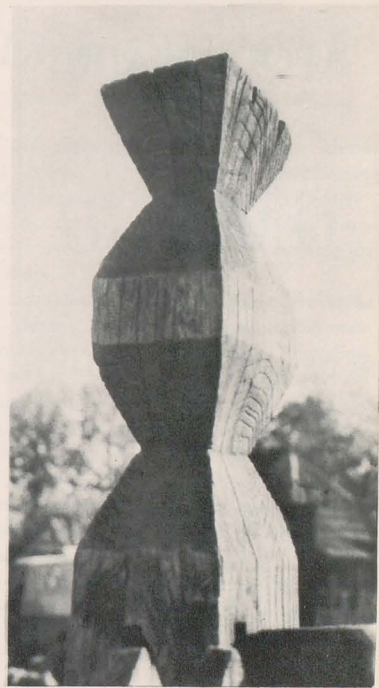
Al patrulea element îl regăsim în Regele Regilor (1920), una din cele mai mari sculpturi ale lui Brâncuși (299,72 cm)<sup>8</sup>. Prin varietatea neașteptată a volumelor dispuse pe verticală și mai ales prin terminația superioară, asemănarea cu structura « țepelor » oltenesti sau a « boldurilor » moldovenești (stilpi ciopliți, înalți pînă la 1,50 m, puși la capetele coamei acoperișului) este izbitoră. Volumele compunînd Regele Regilor alcătuiesc o gamă des întîlnită în sculptura țărănească. Inexistente în arta populară sînt marile goluri circulare care animă întreaga sculptură, conferindu-i un vag antropomorfism de nuanță mecanică.

De cîteva ori în cartea sa, Geist exprimă ideea că sculpturile lui Brâncuși « au nevoie unele de altele »<sup>9</sup> și că alăturarea lor le « sporește eficacitatea »<sup>10</sup>. De aici poate și fericitul efect al complexului de la Tirgu Jiu. Și nu putem să nu ne gîndim că exemplul primordial, pentru noi, al unui ansamblu de opere sculpturale, alcătuit din piese autonome prin unitatea lor constructivă și decorativă, îl constituie casa țărănească românească în general și cea oltenescă în special, la care stilul, undreaua, calul, țeapa alcătuiesc elementele perfect definite ale unui întreg organic. Să se fi gîndit oare vreodată Brâncuși la transfigurarea elementală a acestui ansamblu? (Cele 4 elemente sînt lucrate într-o epocă relativ scurtă și la o scară asemănătoare.) Întrebare fără răspuns în ceea ce-l privește pe Brâncuși și năzuință încă nerealizată în planul creației arhitectonice românești. Este însă util să subliniem că Brâncuși s-a adresat mai ales elementelor de sculptură arhitectonică țărănească; că dintre acestea le-a ales pe cele exclusiv verticale, — netrînd de pildă impresionanta grindă cioplită, orizontală — și că a verticalizat elementul preponderent orizontal al calului, că pe toate le-a cioplit în lemn de stejar, pe care l-a iubit atît<sup>11</sup> și care era materia primă prin excelență a constructorilor de case și a sculptorilor olteni; că singurul dintre elemente pe care l-a esențializat de-a lungul a trei decenii a fost stilpul, alte două — undreaua și țeapa — nelucrîndu-le decît în cîte o versiune și procedînd mai degrabă la o complicare a lor (de aici și nemulțumirea lui pentru Regele Regilor<sup>12</sup>) și că unul — calul — a rămas în sub-lumea pedestalurilor; că a folosit tehnici și unelte obișnuite în lumea noastră țărănească — bardă, scoabă și fierăstrău —, între care se cuvin a fi amintite utilizarea preliminară<sup>13</sup> a fierăstrăului în realizarea « creștelor » și modelarea vibrantă a suprafețelor curbe, ca în Planta exotica<sup>14</sup> și Socrate<sup>15</sup>, cu dălți rotunde determinînd apariția a nenumărate mărunte fațete ca pe recipientele de lemn bucovinene, oltenesti, hunedorene și maramureșene; că întreaga sa sculptură și tehnică uimește prin economia procedeele tehnice și a mijloacelor de expresie, trăsături fundamentale și ale sculpturii țărănești. Cîte o modalitate de expresie, de o simplitate primordială, cum este « creasta » — frecventă în arta țărănească — apare mereu ca un leit-motiv în diferite variante, în cuprinsul unor sculpturi, sau devine de fapt motiv autonom dominant, cum este cazul Cocoșilor, sau în sfîrșit formează pedestale.

Născut într-un finut de străveche tradiție a ciopliturii lemnului și într-o țară în care s-a dezvoltat o strălucită civilizație a lemnului, Brâncuși era conștient de marea măiestrie a țaranului român, spunînd odată că « numai Africani și Români știu să cioplească lemnul ». Ancestrala îndeminare a fost sublimată lingvistic, poate, printr-un joc al hazardului împlinit în însuși numele lui, derivat din Brîncă = Mină = Mină, organul prin excelență uman și creator, termen care în Transilvania denumeste — iarăși destin —, stilpul prispei.

Îndeminarea neamului a fost dusă mai departe de strălucitul lui exponent, slujit de o inteligență calmă, de un spirit rațional și luminos, însușiri străbătute de un umor și de un lirism mereu prezente în viziunea despre lume și în atitudinea față de lume a poporului român. Simplitatea și concizia plăsmuirilor brâncușiene, ceea ce Geist numește « tendința lui aforistică », este însuși modul de expresie românesc în acord cu modul de expresie modern, împrejurare plină de speranțe pentru integrarea organică și rapidă a societății noastre în spirala ascendentă a civilizației contemporane. A unei civilizații ale cărei trăsături artistico-tehnice Brâncuși le-a prefigurat încă de la începutul acestui secol în sinteza, pe atunci uimitoare și deconcertantă, a mașinii și lirismului.

Formele pe care le-a creat Brâncuși nu erau numai cele văzute de el în cutare sau cutare sat; ele erau și în plămăda lui, așa cum se statorniciseră de-a lungul sirului nesfîrșit de generații pe întinsul întregului pământ românesc, geniul lui cristalizîndu-le în esențe nepieritoare. De aceea nu poate fi vorba nici de influențe, nici de surse de inspirație, ci de o uriașă putere de invenție crescută din complexa spiritualitate românească, capabilă să vorbească întregii lumi și să fie înțeleasă de toată lumea.



Stilp de poartă în cîmpia Româniilor (foto Nicolae Ionescu)

<sup>8</sup> Geist, op. cit., imaginea 127.

<sup>9</sup> Geist, op. cit., p. 178.

<sup>10</sup> Geist, op. cit., p. 168.

<sup>11</sup> « Wood is the medium of his deepest nature; . . . it occasions his only artistic sentimentality — he cannot resist oak beams », Geist, op. cit., p. 160.

<sup>12</sup> « Brancusi was not satisfied with the work », Geist, op. cit., p. 75.

<sup>13</sup> Geist, op. cit., p. 75.

<sup>14</sup> Geist, op. cit., imaginea 128.

<sup>15</sup> Geist, op. cit., imaginea 143.



APOLLINAIRE

# OMAGIU

50 DE ANI DE LA MOARTE



PABLO PICASSO: Apollinaire

## APOLLINAIRE CRITICUL

La ce trebuie să ne gândim, sau mai bine spus: revelația cărei intuiții trebuie s-o purtăm în noi, când vorbim despre Apollinaire critic de artă? Căci Apollinaire n-a fost niciodată un critic în sensul în care sîntem obișnuiți să folosim cuvîntul astăzi. Apollinaire a fost și rămîne prin excelență un poet. Vreau să spun, Apollinaire criticul nu este decît una din ipostazele poetului; numai considerat astfel poate fi apreciat la valoarea lui reală și înțeleasă măreția rolului pe care l-a jucat în domeniul artei.

Zgomotosul promotor « avant la lettre » al lui Picasso, Braque, Léger, Gris, Delaunay, Duchamp, Picabia și al vameșului Rousseau a fost tot ce putea fi mai opus unui teoretician. Chiar o parte din cei pe care i-a făcut cunoscuți cu ațita zel i-au contestat priceperea în materie de pictură: Braque, Léger, Picasso, Duchamp. Pentru că, dîndu-și ori nu seama, l-au cîntărit cu măsurile rigorii științifice (pictural-profesionale), iar nu ale rigorii poetice. Și totuși pertinenața poetică, sau ceea ce numim cunoaștere poetică, a fost revelatorie și exactă în diagnosticul ei. Poate încă mai exactă decît s-ar fi arătat pretențiile unei presupuse critici științifice. Stilul bombastic și încărcat de metafore al lui Apollinaire criticul putea să contrazică judiciozitatea rațională a termenilor, dar entuziasmul care îi dădea impulsul s-a dovedit clarvăzător și în deplin acord cu valoarea obiectului pe care acești termeni îl vizau.

Cu prilejul apariției, în 1913, a faimoasei broșuri a lui Apollinaire, Pictorii cubiști, Maurice Raynal, cunoscutul critic, avea să scrie: « În acest soi de poem despre pictură simți înainte de toate că natura sa (a lui Apollinaire — n.n., R.B.), cu deosebire poetică, îi interzice să comenteze și să explice pictura însăși. În general, adevărații poeți nu înțeleg nimic, dar simt totul. Tot astfel, Guillaume Apollinaire, un fel de senzualist mistic, nu înțelege pictura, dar o percepe, o încearcă » . . . Ceea ce totuși n-a împiedicat ca Apollinaire să fie în citeva rînduri autorul unor definiții teoretice ferice. De pildă cînd a afirmat: « Cubismul este arta de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate nu din realitatea viziunii, ci din realitatea concepției ».

Ca și Baudelaire cu cinci decenii înainte, Apollinaire, în domeniul picturii, a receptat cu antenele sale de poet floarea fină a veacului. Dacă însă autorul Florilor răului demonstrează o capacitate de transpunere teoretică a determinantelor emoției și impresiilor, de traducere a lor în planul lucid al conștiinței critice, pe care plămăditorul Caligramelor n-a posedat-o, în schimb acestuia îi revine meritul unui mare animator, dublat de un crainic cu viziune profetică. Nu este puțin lucru să fi recunoscut în tînărul Picasso din 1912 pe cel mai mare pictor al vremii noastre, să fi avut îndrăzneala să-l compare cu Michelangelo și cu Rembrandt, sfîdînd victorios, în timp, riscurile ridicolului. Apollinaire a făcut-o, cu același simț sigur, cu aceeași forță de revelare cu care, mult înaintea opiniei generale, a știut să recunoască flacăra pură a lui Brâncuși.

Că această sagacitate aparține mai degrabă poetului decît criticului e poate de natură să confirme o dată mai mult că, la nivelul spiritualității desăvîrșite, intuiția poetică devine călăuză adevărului critic.

RADU BOGDAN



# A RESTITUI MISTERULUI CHIPUL...

Prin Apollinaire, apogol al succesului, obstaculării și inovațiilor picturii de la începutul secolului, gelozia dintre muzeele artelor cunoaște în Franța un armistițiu încheiat la modul optim și inaugurează premisele concordiei lor posibile. Sau cel puțin posibilitatea armoniei a două dintre arte: poezia și pictura. Mulți vor fi apoi (și îndeosebi suprarealiști: André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, René Char, etc.) cei care vor conduce spre fertilitate această alianță salutară. Dar dacă, lăsându-i pe suprarealiști în afara discuției, un Paul Valéry — de pildă — se va apropia de personalitatea lui Degas prin admirație, disciplină logică, respect al rigorii și printr-o impresionantă nostalgie pentru ideea de completitudine a artei, în corpul căreia modernismul se insinua ca un dizolvant și descompunea ca o fatalitate filială, apoi cu totul altul e cazul clocotitorului Apollinaire. Guillaume Apollinaire va exalta modernismul, cu întreaga lui tombolă de aspecte, și-l va impune prin construcție, temperament, vervă, har al convingerii și mai ales printr-o uluitoare capacitate de prietenie, inventînd o adevărată metodologie a diversității în persuasiune. Învăpăiatul poet al Alcoolurilor a legitimat cu pletorică obsesie și intuiție, prin însuși iraționalismul îmbrățișărilor brusce, rațiunea surprizelor cu care venea plastica în întîmpinarea primului război mondial, încît litigiile acesteia cu modul de comprehensiune al contemporanilor în genere se vor încheia aproape cu regularitate în folosul — dîncolo de orice resentimente și melancolii — al ambelor părți. Fără Apollinaire, victoriile (și așa deloc lesne de obținut ale mișcărilor de avangardă din preajma și de după singele anilor 1914—1918) ar fi fost și mai sortite incertitudinii și întîmpinate cel puțin cu aceleași strivitoare ironii cu care, pînă mai ieri, se discuta despre farfuriile zburătoare.

A scris, printre primii, hotărîtor despre Picasso și Matisse. A publicat întîia carte importantă despre cubiști, încă din 1913. Visa la un volum de poeme închinat pictorilor. A dedicat versuri lui André Rouveyre, Francis Picabia, Douanier Rousseau și altora, iar epitaful de pe mormîntul celui din urmă, sculptat de mîna lui Brâncuși, e de asemenea al său.

L-a asistat ca martor la căsătorie pe Gino Severini, e adevărat că nu celebru pictor, însă pictor, iar Picasso și Vollard îi vor fi martori lui și Jacquelinei Kolb, în 1918, an în care de altminteri, nu tîrziu după căsătorie, și moare.

A prefațat cataloage ale expozițiilor lui Braque, Robert Delaunay, Derain, Léopold Survage și Irène Lagut, Matisse, Picasso și ale multor altora și a conferențiat despre arta a numeroși temerari ai fanteziei penelului.

Cîți cronicari plastici de renume la începutul secolului, și cu pretenții, și cu audiență la public, nu s-au pierdut în anonim?! Apollinaire durează. Intuiția poetică a învins morga profesorală, suficiența și acribia specialiștilor reci.

La rîndul lor, poeții culorii și toreadorii artelor plastice și-l aleg model sau îi decorează cărțile. În Muza inspirînd poetul, 1909, candidul Douanier Rousseau îl reprezintă împreună cu Marie Laurencin, cunoscută de poet în magazinul unui negustor de tablouri, prin mijlocirea lui Pablo

Picasso, și căsătorită mai tîrziu cu un pictor german, după ce legătura cu autorul Caligramelor se destrămase. Metzinger expune în 1910 un portret în manieră cubistă al lui Apollinaire. Derain îi va ilustra *L'Enchanteur pourrissant*, André Rouveyre — *Vitam impendere amori*, Serge Ferat — *Les mamelles de Tirésias* și Raoul Dufy — *Bestiaire*.

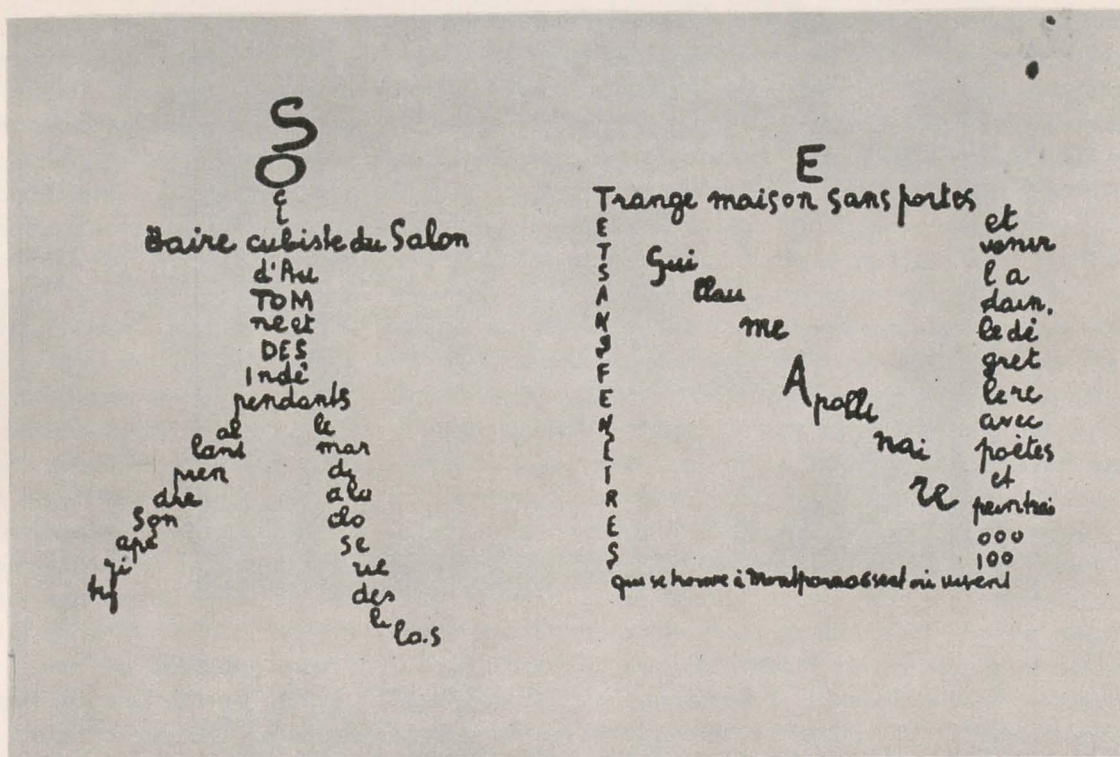
Orice greșeală e o îndrăzneală, conștientă sau involuntară, în marea categorie, poate, a nuanțelor — și Apollinaire gustase congenital savoarea tentației de a greși. Nu știm dacă era un impulsiv, căci inhibat a fost în multe și dacă amîndouă aceste trăsături — impulsivitatea și inhibarea — nu merg împreună iarăși nu sînt complet sigur, poate că paradoxul definea însăși structura lui, dar știu că au fermentat în el prea diverse pasiuni și lipseau din el prea destule rigori, afară de aceea a libertății, pentru ca să-și înăbușe aplauzele, exclamația, adeviziunea și varietățile fanteziei și ale noului, la tot ceea ce inteligența și ingeniozitatea umană sînt capabile să întreprindă aliindu-se și să releve stilizîndu-se. Apollinaire aștepta surpriza de pretutîndeni, o ocaziona și nu s-a împiedicat să exulte oriunde și ori de cîte ori a descoperit-o. El era un comunicativ și inflamabilitatea sa psihologică a avantajat noua artă mai substanțial decît ar fi putut-o face nu știu cîte academii ori institute sau nu știu ce taciturn. Cum s-ar fi putut înfrîna? Dacă ar fi știut să-și reprime elanul, să-și dozeze pasiunile, să treacă prin filtre și dresaj emoțiile; dacă ar fi putut face din singele său rațiune și din ideile lui distanțe, ar fi fost critic nu poet.

El s-a entuziasmat de femei și culori, de sunete și numere, de cubism și de sublimul modern — asupra căruia va și conferența, de prieteni și de cîmpurile de luptă, de suprimarea punctuației și de gazetărie, de călătorii și de pseudonime (a avut o sumedenie!), de Dreyfus și de Boccaccio, de saltimbanci, de avion, de cinema, de proletari, de Hyde Park, de Douanier Rousseau pe care l-a și relevat în 1907 și de futurism căruia-i sporește creditul sau măcar spectaculozitatea printr-un violent « manifest-sinteză » ce supunea valorile tradiționale puternicului tir de invective cunoscute, iar din relațiile cu André Billy și Picasso, cu Jarry și Picabia, cu André Salmon și Rouveyre ș.a.m.d. extrage inițiative și curiozități intelectuale atît de diverse încît opera lui devine mai pregnant decît în foarte multe alte cazuri reflectarea continuelor propulsiuni ale propriei sale vieți, care era o ferveare. De cîte ori o regîndesc (o! de nu s-ar mai amuza mateloții cu albatroșii . . .) îmi spun, asociindu-mi o simbolică tulburătoare, că și din el existența ar fi riscat a scoate, în urma trepanației suportate la sfîrșitul războiului, « un caraghios în lanțuri, frumos odinioară ». A murit în durere și admirație. Nu obsesise pe nimeni, era sperat de cugete — în schimb — avide. Cerul însă în care îl păstrează și azi prietenii săi n-a zîmbit posterității oricui.

Biografiile unor autori ajută unor opere, după cum altora le prejudiciază tot ele. Să-l însumăm însă pe Apollinaire categoriei dintîi. Această salvare prin trepidație iriga sensurile și, deblocînd arterele timpului, restituie la el misterului chipul său propriu, de pură impalpabilitate.



# PICTORII CUBIȘTI MEDITAȚII ESTETICE\*



Virtuțile plastice — puritatea, unitatea și adevărul — țin sub călcîiul lor natura învinsă. În zadar întindem noi arcul curcubeului, anotimpurile se înfioară, mulțimile se năpustesc spre moarte, știința desface și reface ceea ce există, universurile se îndepărtează pentru totdeauna de concepția noastră, imaginile noastre mobile nu fac decît să repete sau să reinvie inconștiența lor, iar culorile, miresmele și zgomotele ce răzbat, ne miră, apoi pier din natură.

★

Mulți dintre noii artiști nu pictează decît tablouri fără un subiect propriu-zis, iar titlurile întîlnite în catalog joacă de fapt rolul numelor ce deosebesc pe oameni unii de alții, fără a-i caracteriza.

După cum unii răspund la numele de Legros, ei fiind foarte slabi, ori Leblond și sînt foarte oacheși, am văzut pînze intitulate Singurătate și unde apăreau mai multe personaje.

Acești pictori, dacă mai observă încă natura, nu o imită, evitînd cu grijă reprezentarea scenelor naturale observate și reconstituite prin studiu.

Verosimilul nu mai are nici o importanță fiindcă artistul sacrifică totul adevărului, necesităților unei naturi superioare pe care o bănuiește fără să o descopere. Subiectul nu mai are însemnătate, sau abia dacă mai are.

Arta modernă respinge în general aproape toate mijloacele de a place, puse în practică de marii artiști de odinioară.

Dacă scopul picturii a rămas astăzi, ca și altădată, plăcerea ochilor, se pretinde de acum înainte iubitorului de artă să găsească în ea alte plăceri decît acelea pe care i le poate prilejui tot atît de bine și spectacolul priveliștilor naturale.

★

\* Din volumul PICTORII CUBIȘTI, Editura Pierre Cailler, Genève, 1950.



Ne îndreptăm astfel spre o artă cu totul nouă care va fi pentru pictură, așa cum a fost înțeleasă ea pînă acum, ceea ce muzica este pentru literatură.

Va fi pictură pură, după cum muzica este și ea literatură pură.

Melomanul simte, atunci cînd ascultă un concert, o bucurie cu totul alta decît atunci cînd ascultă un zgomot natural ca murmurul unui rîu, vuietul unui torent, șuerul vîntului în codru, sau armoniile graiului omenesc, bazate pe rațiune și nu pe estetică.

Tot astfel, pictorii cei noi vor procura admiratorilor lor senzații artistice datorate numai și numai armoniilor luminilor impare.

★

S-a reproșat cu asprime noilor artiști pictori, preocupările lor geometrice. Totuși figurile geometrice sînt partea esențială a desenului. Geometria — știință al cărei obiect este suprafața, mărimea și raporturile ei — a fost din toate timpurile regula însăși a picturii.

Pînă acum, cele trei dimensiuni ale geometriei euclidiene erau suficiente pentru a potoli neliniștea pe care sentimentul infinitului o statornicește în sufletul marilor artiști.

Nici pictorii noi și nici înaintașii lor nu și-au propus să fie geometri; dar se poate spune că geometria este pentru arta plastică ceea ce gramatica este pentru arta scriitorului. Astăzi însă savanții nu se mai rezumă la cele trei dimensiuni ale geometriei euclidiene. Pictorii au ajuns în mod firesc, și ca să spunem așa, prin intuiție, să se preocupe de noile dimensiuni posibile ale suprafeței care, în limbajul atelierelor moderne, erau desemnate toate împreună și lapidar prin termenul: cea de a patra dimensiune.

★

După cum se înfățișează spiritului din punct de vedere plastic, cea de a patra dimensiune pare a fi zămislită de cele trei dimensiuni cunoscute: ea reprezintă imensitatea spațiului eternizîndu-se în toate direcțiile într-un moment determinat; ea este însuși spațiul, dimensiunea infinitului; este cea care dă plasticitate obiectelor; le acordă proporțiile ce li se cuvin în operă, pe cînd în arta greacă, bunăoară, un ritm întrucîtva mecanic distruge neîncetat proporțiile.

Arta greacă avea despre frumos o concepție pur umană. Omul era măsura desăvîșirii. Arta pictorilor noi are drept ideal universul infinit, iar acestui ideal îi datorăm noua dimensiune a perfecțiunii care îngăduie artistului pictor să dea obiectului proporții conforme gradului de plasticitate la care dorește să-l aducă.

Nietzsche intuise posibilitatea unei asemenea arte:

« O! divinule Dionysos, pentru ce mă tragi de urechi? — întrebă Ariadna pe filozoficul ei iubit într-unul din celebrele dialoguri din insula Naxos. — Găsesc că urechile tale au ceva plăcut, hazliu; de ce oare nu sînt ele încă și mai lungi? »

Atunci cînd povestește anecdota, Nietzsche face prin gura lui Dionysos procesul artei grecești.

Trebuie să adăugăm că această închipuire: a patra dimensiune, nu a fost decît manifestarea năzuințelor, a neliniștii multor tineri artiști, atunci cînd priveau sculpturile egiptenilor, ale negrilor și ale băștinașilor din Oceania, cînd meditau asupra lucrărilor științifice, cînd așteptau o artă sublimă; și că astăzi acestei expresii utopice, care trebuia explicată și notată, nu i se mai acordă decît un interes oarecum istoric.

★

Marilor poeți și marilor artiști le revine funcția socială de a reînnoi neîncetat aparența pe care natura o îmbracă în ochii oamenilor.

Fără poeți și artiști, oamenii s-ar plictisi repede de monotonia naturală. Ideea sublimă ce o au despre univers s-ar prăvăli cu o iuțea amănitoare. Ordinea aparentă a naturii, și care nu este decît un efect al artei, ar dispărea numaidecît. Totul s-ar destrăma în haos. Nu ar mai fi nici anotimpuri, nici civilizații, nici gândire, nici umanitate și nici chiar viață, iar neputincioasa întunecime ar stăpîni de-a pururi.

Poeții și artiștii determină împreună configurația epocii lor, și, docil, viitorul se conformă vrierii lor . . .

★



Deosebirea dintre cubism și vechea pictură constă în faptul că el nu mai este o artă de imitație, ci o artă de concepție care țintește să se ridice pînă la creație...

Este arta de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate nu din realitatea vizuală ci din realitatea cunoașterii.

★

Școala modernă de pictură îmi pare a fi cea mai îndrăzneță din cîte au fost vreodată. Ea a pus problema frumosului în sine.

Ea vrea să-și închipuie frumosul descătușat de delectarea pe care omul o dă omului, lucru pe care de la începuturile timpurilor istorice nici un artist european nu se încumetase să-l facă...

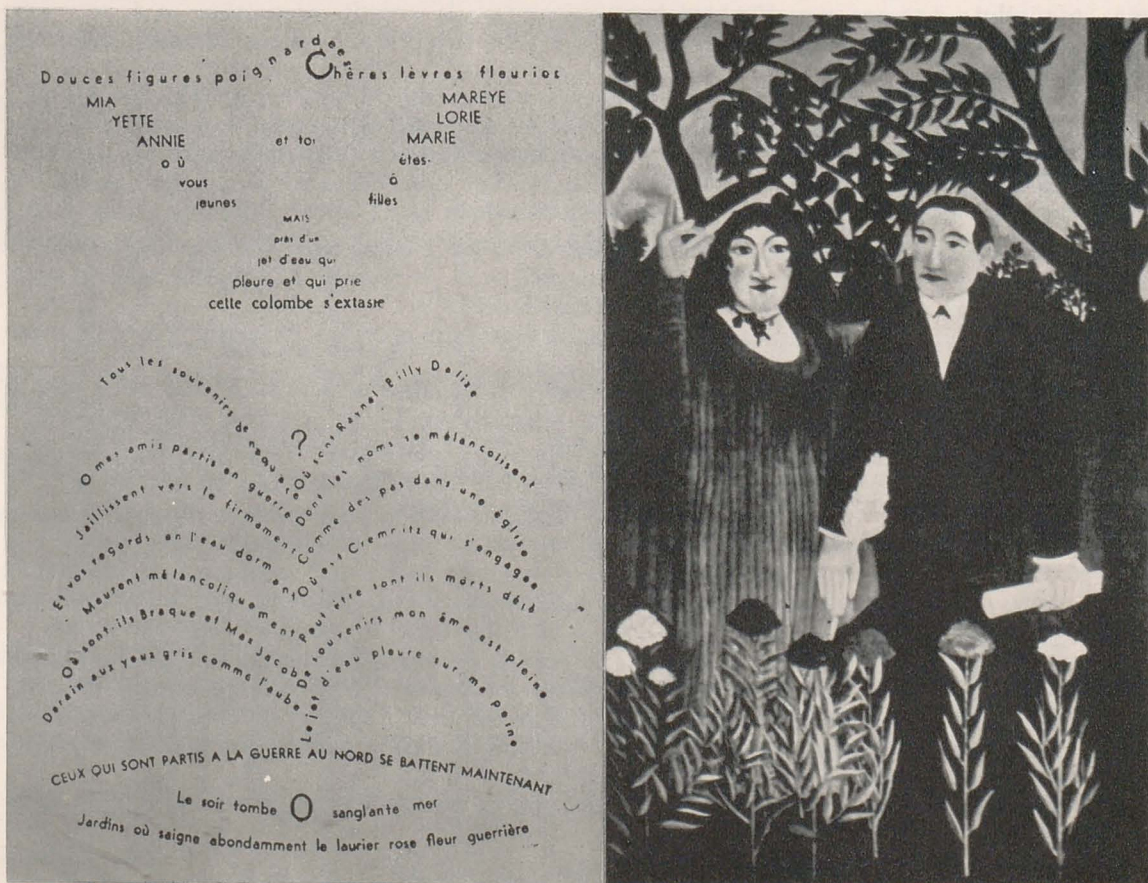
★

Arta de astăzi își investimîtează creația cu o aparență grandioasă, monumentală, depășind în această privință tot ceea ce concepuseră artiștii din epoca noastră. Căutînd frumosul cu ardoare, arta aceasta e nobilă, energică, iar realitatea pe care ne-o aduce este minunat de limpede.

Iubesc arta zilelor noastre fiindcă mai presus de orice iubesc lumina, și toți oamenii iubesc înainte de toate lumina, ei au născocit focul.

## PICASSO

Există poeți cărora o muză le dictează operele, există artiști a căror mîină este condusă de o ființă necunoscută care se folosește de ei ca de o unealtă. Ei nu cunosc oboseala fiindcă nu muncesc și pot produce mult, oricînd, în fiecare zi, în orice țară și în orice anotimp; ei nu sînt oameni, sînt unelte poetice ori artistice. Rațiunea lor este neputincioasă față de ei înșiși; aceștia nu luptă și lucrările lor nu vădesc urme de luptă; nu sînt de esență divină și se pot lipsi de ei înșiși. Sînt ca o prelungire a naturii, iar lucrările lor nu sînt filtrate prin inteligență. Pot fi emoționanți fără ca armoniile stîrnite de ei să se fi umanizat. Dimpotrivă, sînt alți poeți, alți artiști care se opintesc, se îndreaptă spre natură fără să fie apropiați de ea,



HENRI ROUSSEAU: Muza inspirînd poetul (Guillaume Apollinaire și Marie Laurencin) — ulei



trebuind să extragă totul din ei înșiși; și nici un demon, nici o muză nu-i inspiră! Locuiesc în singurătate și nu exprimă nimic altceva decât ceea ce au bîuguit ei înșiși, ceea ce au bîuguit atît de ades încît din strădani în strădani, din încercări în încercări, izbutesc să formuleze ceea ce doresc să formuleze. Oameni creați după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, ei se vor odihni într-o bună zi pentru a-și admira munca. Dar cîtă oboseală, cîtă imperfecțiune, cîte grosolănii!!

★

Picasso era din tagma celor dintii. Niciodată nu s-a văzut un spectacol atît de fantastic ca metamorfoza suferită de el atunci cînd a devenit un artist ca ceilalți.

★

Picasso a plănuit să moară atunci cînd a privit sprîncenele zburlete ale celui mai bun prieten al său încruntîndu-se a neliniște. Un alt amic l-a adus la fruntariile unei țări mistice, unde locuitorii erau atît de simpli și totodată atît de grotești, încît puteau fi cu ușurință refăcuți.

Și pe urmă, la drept vorbind, anatomia, de pildă, nu mai exista în artă; ea trebuia reinventată și asasinată cu știința și metoda unui mare chirurg.

★

Însemnata revoluție în artă, înfăptuită aproape numai de el singur, este aceea că lumea a devenit noua lui reprezentare.

Uriașă flacăra.

Om nou, lumea este noua lui reprezentare. El face numărătoarea elementelor, a detaliilor ei, cu o brutalitate care știe să fie și grațioasă. Este un nou născut care pune ordine în univers, pentru folosința lui proprie și, de asemenea, pentru a înlesni raporturile lui cu semenii. Numărătoarea aceasta are măreția unei epopei și, odată cu ordinea, va izbucni drama. Pot fi contestate un sistem, o idee, o dată, o asemănare, dar nu văd cum ar putea fi contestată simpla acțiune a celui ce numără. Din punct de vedere plastic, se prea poate să se spună că ne-am fi putut lipsi de atîta adevăr, dar acest adevăr odată ivit, el a devenit necesar . . .

. . . este primul dintre noii pictori care a luat contact cu publicul după metamorfoza sa estetică.

Acest eveniment capital s-a petrecut, în 1908, la Salonul Independenților.

★

Rolul istoric al Salonului Independenților începe astăzi să fie bine definit.

Arta secolului al XIX-lea, prin care s-a manifestat iarăși integritatea geniului francez, nu este decât o îndelungată revoltă împotriva rutinei academice căreia rebelii îi opuneau tradițiile autentice ce scapă maeștrilor acestei arte degenerate pe care o apără citadela din strada Bonaparte.

De la înființarea lui, Salonul Independenților joacă un rol preponderent în evoluția artei moderne, revelînd rînd pe rînd tendințele și personalitățile care, de douăzeci și cinci de ani, întruchipează istoria picturii franceze, singura care înseamnă astăzi ceva, care urmărește în văzul tuturor logica marilor tradiții și care manifestă întotdeauna o mare intensitate de viață. . .

De altfel, în zilele noastre, cultura artistică nu mai depinde de vreo disciplină socială. Și nu este cel mai neînsemnat merit al artei, manifestat în 1908, într-o operă a lui Georges Braque, acela de a se fi sincronizat cu societatea în care evoluează.

Faptul acesta care nu se mai întîmplase din vremurile bune ale picturii olandeze constituie, în fond, elementul social al revoluției al cărei tribun a fost Georges Braque. Ea ar fi avut loc cu doi-trei ani mai devreme dacă Picasso ar fi expus, dar tăcerea îi era necesară și cine știe dacă batjocurile a căror țintă a fost atunci un Georges Braque nu l-ar fi abătut pe Picasso de la drumul anevoios pe care, la început, o pornise de unul singur.

Dar în 1909 revoluția care a reînnoit artele plastice fusese înfăptuită. Glumele publicului și ale criticii nu o mai puteau zădărnici.

Mai mult poate decât noutățile apărute în tablourile lui Braque, a stîrnit mirare faptul că un pictor dintre cei tineri, fără să ajungă la afectarea ilustratorilor, a pus din nou la loc de cînte ordinea și meșteșugul fără de care nu există artă.

★

Iată-l deci pe Georges Braque. Rolul său a fost eroic. Arta sa liniștită e admirabilă . . .

El a învățat pe oameni și pe ceilalți pictori folosirea estetică a unor forme într-atît de neștiute încît abia cîțiva poeți le bănuiseră. Aceste semne luminoase strălucesc în jurul nostru, dar numai cîțiva pictori au izbutit să le descifreze semnificația plastică . . .

Detest pe artiștii care nu aparțin epocii lor și, după cum vorbirea poporului era pentru Malherbe limbajul sănătos al epocii lui, meșteșugul artizanului, al zugravului ar trebui să fie pentru artist cea mai viguroasă expresie materială a picturii.

GEORGES BRAQUE



Iată omul care a meditat asupra tot ceea ce e modern, iată artistul pictor care nu vrea să conceapă decît ansambluri noi, care ar vrea să deseneze, să picteze numai forme materialmente pure.

★

Această artă, dacă va progresa în direcția pe care a luat-o, ar putea ajunge nu la abstracțiunea științifică, ci la ordonarea estetică, ceea ce, în definitiv, poate fi considerat drept cel mai înalt scop al artei științifice. S-a sfîrșit cu formele sugerate de îndemînarea pictorului, chiar și cu culorile care, de fapt, și ele sînt niște forme sugerate. S-ar folosi obiecte a căror aranjare capricioasă ar avea un sens estetic ce n-ar putea fi negat. Totuși, imposibilitatea de a pune într-o pînză un om în carne și oase, un dulap cu oglindă ori Turnul Eiffel, va sili pe pictor să se reîntoarcă la metodele picturii adevărate sau să-și îngrădească talentul dezvoltînd arta minoră de vitrinier — sînt astăzi magazine cu vitrine admirabil aranjate — sau arta tapiseriei sau cea a grădinarului peisagist.

Ultimele două dintre aceste arte minore au avut o oarecare influență asupra pictorilor, arta decorării vitrinelor va avea și ea o influență asemănătoare. Ea nu va pricinui nici un neajuns picturii fiindcă nu i se va putea substitui în reprezentarea obiectelor perisabile. Juan Gris este prea pictor pentru a renunța la pictură.

Tablourile lui Marcel Duchamp nu sînt încă îndeajuns de numeroase și diferă prea mult unul de altul pentru a afla în ele indicații ce ar putea prilejui o judecată asupra adevăratului talent al autorului. La fel ca majoritatea pictorilor noi, Marcel Duchamp nu mai are cultul aparențelor. (Se pare că Gauguin a fost primul care a renunțat la ceea ce a constituit atîta vreme religia pictorilor).

La începuturile lui, Marcel Duchamp a fost influențat de Braque (tablourile expuse la Salonul de Toamnă 1911, și la Galeria din strada Tronchet, 1911) și de Turnul lui Delaunay (Tinăr melancolic într-un tren.)

★

Pentru a îndepărta din arta sa toate percepțiile ce ar putea deveni noțiuni, Delaunay scrie pe tabloul său titlul ce i-l conferă. Astfel, literatura, de care atît de puțini pictori s-au putut lipsi, dispare din arta sa, nu însă și poezia. Se folosește apoi de forme și de culori, nu pentru a reda aparențele, ci pentru a pătrunde însăși natura acestor forme și a acestor culori formale care descurajează pe pictori într-atît încît ar vrea să le treacă cu vederea și pe care vor încerca să le treacă cu vederea ori de cîte ori le va fi cu putință.

Marcel Duchamp opune compoziției concrete a tablourilor lui, un titlu cît se poate de intelectual. În acest sens el merge cît poate de departe și nu se teme să primească reproșul de a face o pictură esoterică, dacă nu absconsă.

★

Toți oamenii, toate ființele care au trecut pe lîngă noi, au lăsat urme în amintirea noastră, iar aceste urme ale vieții au o realitate ale cărei detalii pot fi scrutate sau copiate. Urmele acestea capătă astfel, toate împreună, o personalitate careia i se pot indica plastic caracterele individuale, printr-o operație pur intelectuală.

★

Există asemenea urme de ființe în tablourile lui Marcel Duchamp.

Să mi se îngăduie să fac o observație ce își are însemnătatea ei. Duchamp este singurul pictor din școala modernă preocupat astăzi (toamna 1912) de nud . . .

★

Această artă, ce se străduiește să estetizeze percepțiile atît de muzicale ale naturii, își interzice capriciul și arabescul inexpressiv al muzicii.

O artă ce ar avea drept țel să desprindă din natură, nu generalizări intelectuale ci forme și culori colective a căror percepție nu a devenit încă noțiune este foarte lesne de conceput și se pare că un pictor ca Marcel Duchamp este pe cale să o realizeze . . .

Arta aceasta poate zămisi opere de o forță de neînchipuit. S-ar putea chiar să joace un rol social.

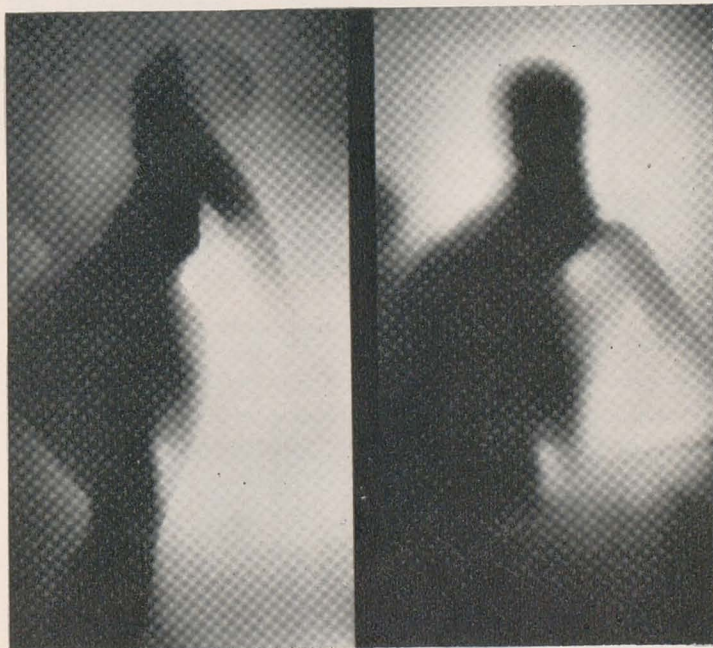
După cum a fost plimbată odinioară o operă de Cimabue, secolul nostru a văzut cum a fost plimbat, în mod triumfal, pentru a fi dus la Arte și Meserii, aeroplanul lui Blériot, încărcat de umanitate, de strădani milenare, de artă necesară. Poate va fi hărăzit unui artist atît de desprins de preocupări estetice, atît de preocupat de energie ca Marcel Duchamp, să împace Arta cu Poporul.



# TREI ARTIȘTI ITALIENI

Arta Obiectivă, tendință ce cucerește din ce în ce mai mult teren în pictura și sculptura occidentală prin noile soluții de conectare la realitate pe care le propune, se dezvoltă ca o reacție necesară la fenomenul abstract. «Întoarcerea la realitate» nu urmează căile academice cunoscute — de imitație și reprezentare — ci este realizată, adesea, prin substituirea imaginii simulate cu obiectul însuși. Soluțiile sînt multiple, de unde și multitudinea curentelor: Op'art, Pop'art, Mec'art, CINETICĂ, Minimal, Noii realiști, Hard-edge etc. În dorința de a da o informație cît mai largă, prezentăm în acest număr al revistei trei artiști italieni contemporani, participanți la noua tendință: Michelangelo Pistoletto — din curentul Noului realism, Elio Marchegiani și Nato Frascà — aparținînd ramurii CINETICILOR. Pentru prezentarea lor am recurs la texte semnate de trei critici occidentali.

## ELIO MARCHEGIANI



— n. Siracuza — Italia 1929.  
— stabilit la Roma.

La Elio Marchegiani, care adoptă practica cineticej, apropierea de realitate se face prin intermediul mișcării propriu-zise: imaginile sale, proiectate din interior pe un ecran de plexiglas, sînt animate printr-un procedeu optic, cu ajutorul unor motoare electrice. Imaginea este așadar mobilă, trecînd permanent printr-o mare varietate de ipostaze. Întîlnirea gîndirii estetice cu cea tehnică reprezintă o caracteristică a gîndirii plastice actuale, ce nu se limitează numai la obținerea unor efecte optice inedite, fără aplicație concretă (ca în cazul de față), ci se extinde în domeniul relațiilor dintre artă, industrie, arhitectură și urbanism.

Proiectul Minerva (1967)

. . . Marchegiani a înțeles că homo technologicus nu este un om nou, este doar omul din totdeauna conștient de totalitatea sa: este homo faber (pentru că Marchegiani își construiește mașinile sale piesă cu piesă, fiind tîmplarul-electrician, făurarul ideilor sale), este homo sapiens (pentru că Marchegiani adaugă și cele o sută de grăunțe ale sale de nebunie savantă) și, în sfîrșit, este mai ales homo ludens (pentru că Marchegiani este primul care se distrează cu jucăriile sale nebune) jucîndu-se pentru a se juca. Numai trecînd prin aceste trei momente poate privi spre viitor, chiar dacă este fatal cufundat în prezent.

«Se poate discuta dacă perspectiva tehnologică epuizează toată problematica artei moderne, dar nu se poate înțelege arta modernă dacă nu se clarifică raportul său cu noua tehnologie» (Argan). Marchegiani învinge complexul de inferioritate introducînd tehnica în opera sa: în mod structural.

Încheind capitolul despre ochiul lui Dumnezeu, înțeles ca providență, se deschide capitolul despre prezența omului, înțeles ca liber arbitru (noi sîntem cei care facem să se aprindă și să se stingă acel ochi de far). Marchegiani retrăiește parabola aceluia «perpetuum mobile», dar într-un sens nou: o mișcare împiedicată și dezarticulată, care nu este posibilă fără intervenția omului.

Nici un pericol de «mașini inutile». Artistul își impune, în sfîrșit, să dea un limbaj vizual tainicelor mecanisme ale gîndirii, să facă tangibile ideile ce fug: dar, între timp, tocmai tehnica sare în primul plan, pentru a primi pecetea unei imagini, adică «o personalitate juridică», am putea spune, care să-i îngăduie să existe.

Noul cod al lui Marchegiani ajunge de la tehnica imaginației la o inedită «imagine a tehnicii».

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO



## MICHELANGELO PISTOLETTO

. . . La început, aceste figuri erau poate ființe care făceau parte din spațiul cotidian al artistului, așa cum sintem noi acum, când, spectatori, ne proiectăm în realitatea tabloului.

. . . Dar poate nu înseamnă nimic a spune că aceste personaje care trăiau în universul artistului au fost prinse în capcană prin stranii metode de colaj pe un fond fotografic. În realitate, acum lipsiți de mișcările lor cotidiene, prietenii săi de altădată ați putea fi voi, eu sau Oedip: rătăcitori în căutarea lor înșiși. Porniți în întâmpinarea propriilor lor imagini, ei străbat viața, ca toți ceilalți, orbi în lumina zilei.

Și de aceea, în fața acestor suprafețe cu reflexe de oglindă, pot fi văzuți bărbați și femei care își aranjează îmbrăcămintea, își potrivesc cravata, își netezesc părul sau își fardează buzele, orbi în fața tabloului artistului, precum erau unii spectatori din Atena în fața nenorocirilor lui Oedip. Mi-i pot închipui cum mușcă dintr-un măr și se gândesc la cina care-i așteaptă acasă, în timp ce cu o privire distrată urmăresc drama ce se petrece în arenă.

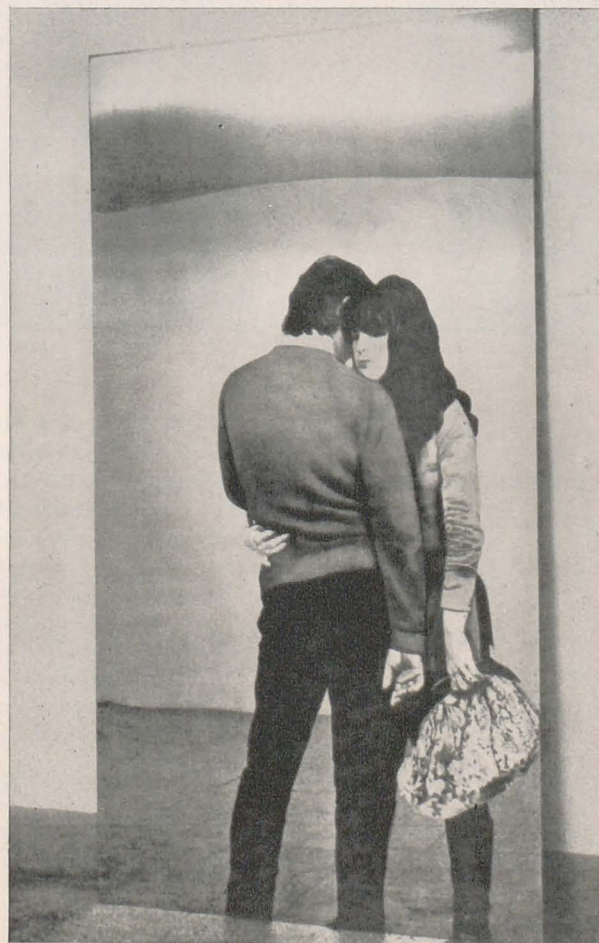
Eschil știa că viața acestor spectatori distrați era chiar viața care se desfășura în sacra sa tragedie. El avea nevoie de acest gen de spectatori tot așa cum Pistoletto are nevoie de ei pentru a compune dialogul său între lumină, umbră și om.

La fel ca unii artiști americani moderni, Pistoletto este cufundat în cotidianul existenței. Comun cu pop-art-ul, el are această participare impersonală și clasică la existența de fiecare zi, pentru a unifica omul în totalitatea sa.

MICHAEL SONNABEND

— n. Biella — Italia 1933.  
— stabilit la Torino.

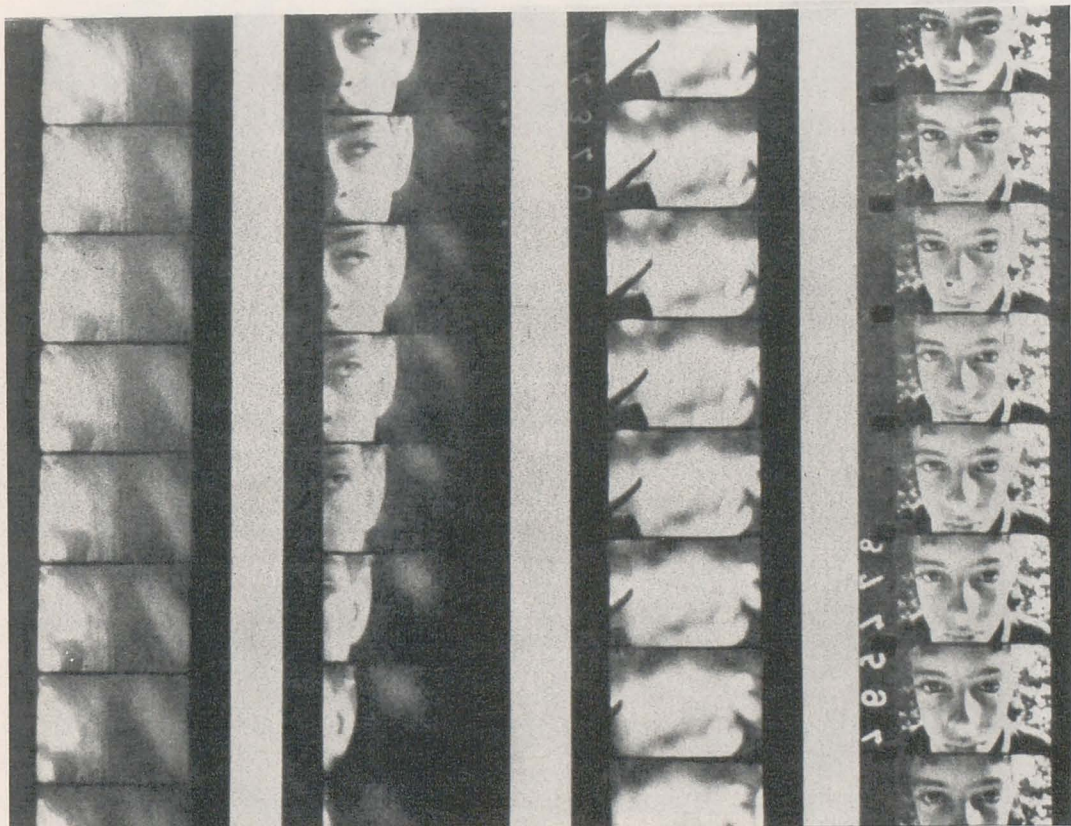
Michelangelo Pistoletto își integrează arta în realitate, făcând ca privitorul și mediul înconjurător să se oglindească în mod concret în tablourile sale. Imaginile — figurative — sînt pictate cu minuție fotografică pe hîrtie cu ajutorul aparatului de pulverizat (pistol — de unde pseudonimul). Decupate pe contur, aceste imagini de hîrtie sînt apoi colate pe suprafața extrem de lucioasă a unui panou de oțel inoxidabil ce funcționează ca o oglindă. Această interferență a imaginii pictate cu imaginea celui ce privește tabloul, precum și folosirea calităților specifice materiei ce stă la baza tabloului (în speță metal polisat), este în esență soluția oferită de pictor noii concepții plastice « obiective ». Comentariul ce însoțește reproducerea uneia din lucrările sale caracteristice, semnat de criticul Michael Sonnabend, trebuie înțeles în acest sens.



Autoportret cu Soutzka (1967)



# NATO FRASCÀ



— n. Roma — Italia 1931.  
— stabilit la Roma.

Nato Frascà, în aceeași dorință de apropiere a datelor realității contemporane, recurge la unul din domeniile cele mai caracteristice ale fuzionării tehnicii moderne cu arta: cinematografia. Utilizând fragmente de peliculă ca atare, grupate în benzi paralele și asociate pe serii de mișcări bine diferențiate, Frascà urmărește transcrierea efectului cinematografic — succesiv, într-unul specific plastic — de simultaneitate. Rezultatul conține o sugestie Op', cu senzații cinetice mentale, și nu de trompe l'œil ca în cinetica tipică.

« Kappa » (1965—67)

Cred că cinematografia nu poate fi judecată după metoda (sau metodele) cu care judecăm alte arte care se adresează percepției. Cinematografia trebuie să aibă un limbaj autonom, cu structurile sale precise și chiar cu legile sale, cu ritmuri de narațiune și de compoziție în mod necesar diferite de ale picturii, sculpturii sau arhitecturii, cu un spațiu mai greu de desprins — din pricina mecanismului tehnicii — de dimensiunea perspectivei tradiționale pe care alte modalități de exprimare artistică au distrus-o de aproape o sută de ani.

Cu alte cuvinte, dacă, în sens larg, am putea s-o considerăm artă figurativă, cinematografia nu este cu siguranță o artă a desenului. În afară de aceasta are o finalitate instructivă, publicitară, mai directă, mai imediată, prin însăși rapiditatea imaginilor, prin continua posibilitate de schimbare. Consider deci că, la fel ca atunci când o pictură este literară, tot astfel cinematografia, când este în mod exclusiv picturală, se sustrage propriilor scopuri instituționale și nu produce valori. Trebuie spus, totuși, că există interferențe, sugestii și motive comune în poezia de bază, un mod comun (paralel) de a privi viața, de a lua în considerare propriul raport cu lumea. Există în adevăr un mod de a vedea, de a considera realitatea, care poate duce la rezolvări asemănătoare chiar în ceea ce privește unele modulații iconografice.

Nimeni nu ar putea nega, de altfel, importanța pe care cinematografia a avut-o în experimentările avangărilor artistice, precum nimeni nu ar putea tăgădui contribuția adusă cinematografului de revoluțiile din pictura secolului nostru. M-am gândit întotdeauna că ritmul, prezentarea imaginilor și chiar a indicațiilor scenice din *Crucișătorul Potemkin* nu s-ar fi născut fără contribuția culturii figurative revoluționare a cubo-futurism-ului.

Această introducere este poate firească (fără înconjur, chiar este). Oricum, mi-a fost necesară pentru a preciza că experiența (cu totul nouă) pe care Nato Frascà (pictorul născut Frascà) a voit s-o facă în cinematografie, a pornit într-adevăr dintr-o necesitate și din motive identice cu acelea care stau la baza viziunii sale picturale, dar că a fost dusă la bun sfârșit, cu simțul deplinei autonomii a limbajului cinematografic.

Am spus într-altă parte, referitor la participarea lui Frascà la expoziția de pictură din cadrul acestei manifestări \*, că tablourile sale mă interesează în măsura în care, dincolo de optimismul programatic al constructivismului neoplastic de acum câțiva ani, nu au pretenția să propună soluții stabile, ci par mai degrabă aleatorii, deschise, ambigui. Din acest punct de vedere, dintr-al poeziei, nu dintr-al limbajului, povestea cinematografică K este tot atât de concludentă. K începe cu o secvență de imagini luminoase, în mod vădit asemănătoare picturii. Dar aceste imagini sînt o introducere, aș spune prezentarea unui univers formal propriu de care Frascà nu vrea și nu poate face abstracție și pe care îl pune în evidență cu toată onestitatea. Cu aceeași onestitate cu care, pe de altă parte, nu tăinuiește unele aluzii la cultura cinematografică de avangardă. Apoi, expunerea se desfășoară ambiguu (spuneam), cu planuri paralele de realitate, cu semnificații polivalente, cu propuneri de interpretări variabile. ... În consecință, experiența cinematografică apare în chip de tentativă paralelă, ca o justificare în sine, ca o experimentare nu atât a unei tehnici cît a datelor unei conștiințe.

NELLO PONENTE

În românește de LUCIA SIMIONESCU

\* Este vorba de expoziția *Noi tehnici ale imaginii*, San-Marino 1967.





## TIBERIU NICORESCU

Grafician. Născut la 3 februarie 1927, în București.

Studii: 1948—1950 urmează Academia de arte frumoase din București.

Începînd din anul 1954, participă la expozițiile anuale de stat și la alte manifestări colective.

Expoziții personale: 1966 (octombrie-noiembrie) — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1958 — Milano și Praga; 1960 — Toronto, Paris, Leipzig, Bagdad; 1963 — Roma; 1965 — Leipzig; 1966 — Viena, Berlin, Linz; 1967 — Viena; 1968 — Frankfurt pe Main.

Premii:

1958 — Medalia de argint la Trienala din Milano.

1965 — Medalia de bronz la expoziția internațională a cărții de la Leipzig.

— Premiul III, pentru grafică, al Uniunii Artiștilor Plastici. Călătorii de studii: Cehoslovacia, Iugoslavia, R. D. Germană

Ilustrație la « Plumb » de Bacovia — desen tuș

N-am știut niciodată să explic, n-am să știu niciodată să teoretizez. Pînă nu demult, credeam că nici nu e nevoie. Credeam că treaba mea este să vorbesc cu penița pe hîrtie, să mă exprim în linii și spații de alb-negru; nici nu știu dacă e bine spus: « să mă exprim », poate ar fi mai corect: să spun cu penița tot ceea ce nu sînt în stare să spun cu vorbele . . .

Frumos ar fi să spun că tot ce fac reprezintă « gîndurile », « neliniștile », « trăirile » mele. Poate că ar fi și adevărat, dar, nu știu de ce, odată pus în cuvinte totul îmi sună străin, fals, altfel decît știu eu că se naște în mine o formă, un raport de culoare, un echilibru de spații și forme.

Multă vreme am crezut că ceea ce am de spus nu se poate spune decît în alb-negru — așa cum poezii cred, probabil, că nu se pot exprima decît în versuri. De un timp însă în universul meu alb-negru și-a făcut loc culoarea. Culoarea la rîndul ei a chemat niște forme care nu seamănă deloc cu cele obișnuite. Poate le-am văzut undeva sau poate sînt detaliile mult mărite ale unor forme cunoscute: de om, de pasăre, de arbori, nu știu bine, dar ele au început să existe în mine și nimic nu mă bucură mai tare decît să le fac să existe și pe hîrtie. Dacă aș reuși să transmit bucuria asta și celui care le vede, comunicarea mea cu lumea înconjurătoare ar fi perfectă. Dar nu cunosc nimic mai greu de învins pe lumea asta decît un: dacă.

TIBERIU NICORESCU







Compoziție — tehnică mixtă

Simbioză — desen tuș





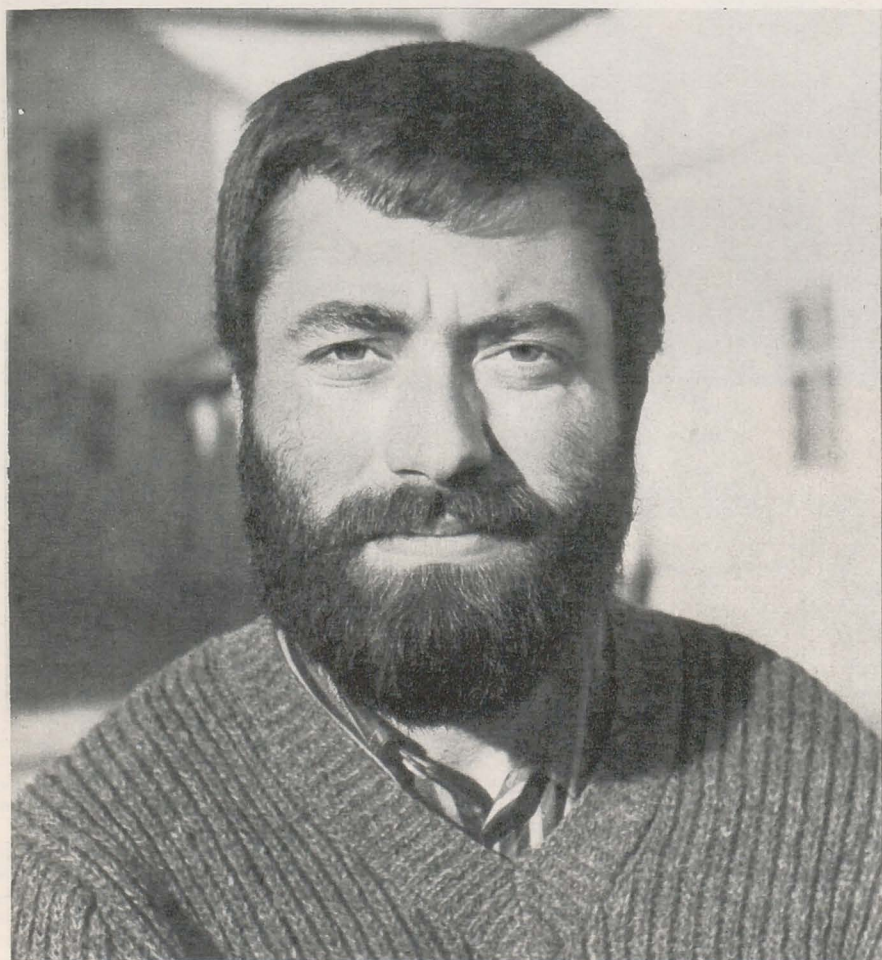
ILIE CĂMĂRĂȘAN

Pictor. Născut la 13 iulie 1940, în Constanța.

Studii: 1959—1965, urmează Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, clasa prof. Gh. Șaru.

În prezent lucrează ca pictor scenograf la Teatrul de Stat din Baia Mare, unde a semnat scenografia, costumele,afișul și programul de sală pentru spectacolul « Omul cu mîrtoaga » ș.a.

Participări la expoziții: Expozițiile regionale Baia Mare 1965 și 1967, Expoziția « Arta plastică în Maramureș » — Baia Mare 1966, Bienala de pictură și sculptură București edițiile din 1966-67 și 1968.



Rapsodie lăpușeană — ulei





Prinz țărănesc — ulei

Să vorbesc despre pictura mea? N-am velleități scriitoricești. Și, apoi, îmi pare că un tablou care cere explicații prea multe — sau își pierde din valoare, sau nu o are.

În ceea ce fac, îmi pun și eu, firește, probleme. Nu am văzut oameni care să nu-și pună probleme. Depinde numai de felul cum le înțelegi. Trebuie numai să iei lucrurile în serios și să fii sincer. Cum sînt copiii. Iubesc sinceritatea copiilor. Aș vrea să rămînem copii, ca să putem spune totdeauna lucrurilor pe nume.

ILIE CĂMĂRĂȘAN





Monument funerar din Herțegovina — piatră

Monument funerar din Dalmația — piatră

Monument funerar din Bosnia — piatră

Ansamblu de monumente funerare din Herțegovina — piatră





# MONUMENTE FUNERARE DIN IUGOSLAVIA

Primul contact al lumii occidentale cu arta funerară din Bosnia feudală<sup>1</sup> s-a petrecut acum aproape 20 de ani — în 1950 — atunci când Miroslav Krleža a organizat la Paris marea expoziție de artă medievală iugoslavă, în cuprinsul căreia un capitol destul de important îl ocupau aceste monumente, prezentate la acea epocă numai sub formă de mulaje. Pornind de la ideea că un mulaj, oricât de perfect, este departe de-a oferi o imagine fidelă a calității artistice a unei opere autentice, Muzeul « pământului » din Sarajevo a putut pune de atunci la punct o selecție de 12 opere originale și reprezentative, alcătuind o expoziție pe care a organizat-o succesiv în câteva din principalele orașe europene. Deschisă mai întâi la Mainz, apoi la Praga, expoziția din parcul Herăstrău urmează să fie în continuare trimisă în Polonia.

Cunoscute de localnici sub denumirile de « cimitire grecești », « cimitire ale invitaților la nuntă », sau « cimitire ale uriașilor », necropolele unde se află aceste ciudate monumente — și, în primul rând, monumentele însele — au stîrnit în ultima sută de ani interesul multor cercetători de artă iugoslavi și străini, care au încercat să le explice originile și să le determine caracterele stilistice.

Primul care a pus la baza monumentelor funerare bosniace o doctrină religioasă, cea bogomilică, a fost cunoscutul arheolog englez Arthur J. Evans, în lucrarea sa apărută în 1876 la Londra: *Through Bosnia and Herzegovina on Foot during the Insurrection*. Deși el însuși a considerat mai apoi o asemenea afirmație, făcută când avea 23 de ani, drept o simplă « sentimental hypothesis »<sup>2</sup>, numeroși cercetători





— pînă foarte aproape de noi — au continuat să explice complexul fenomen artistic de care ne ocupăm exclusiv prin prisma bogomilismului.

Este drept că în această epocă asistăm la o recrudescență, sub forme noi sau actualizate, a străvechii teorii dualiste iraniene, a luptei dintre bine și rău, dintre lumea luminii și cea a întunericului, fenomen care s-a petrecut de mai multe ori în decursul istoriei, ca un efect, în genere, al unei crize de conștiință. Pornită din Bulgaria, erezia bogomilică a găsit un teren deosebit de favorabil în apropierea coastei dalmatice — în Bosnia medievală — «unde nemulțumirea era coaptă împotriva clerului romano-catolic și a privilegiilor sale economice»<sup>3</sup>.

Întrebarea care se pune acum este de a stabili în ce măsură mișcarea bogomilă a «creat» impresionantele monumente ce ne întîmpină atunci cînd pătrundem în necropolele feudale bosniace. Studii recente au pus sub semnul întrebării teza bogomilică, ca pe o aserțiune mult prea unilaterală pentru a cuprinde un fenomen artistic de-o asemenea complexitate. În alcătuirea fizionomiei stilistice a monumentelor funerare bosniace intră numeroși factori, dintre care — în lumina ultimelor cercetări — doi par a deține ponderea maximă: epoca (momentul istoric) și tradiția pămîntului, altfel zis, permanențele culturale ale acestui teritoriu<sup>4</sup>.

Primul element — cel temporar — este lesne explicabil dacă ne gîndim că posesiunile bosniace se aflau în imediata vecinătate a Italiei feudale și, în orice caz, la o răscruce de căi de comunicație terestre și maritime. Înțelegem astfel ușor originea numeroaselor scene specifice vieții cavaleresti din Evul mediu (vinătoare, dueluri, turnire), precum și imaginile de arme, blazoane sau castele cu creneluri, redată atît de precis încît multe din monumentele funerare pe care apar au putut fi datate, pe baza lor, cu destulă precizie<sup>5</sup>. Interesant și semnificativ, din punctul de vedere al actului de creație, este însă faptul că, în ciuda preciziei lor, impresia generală pe care aceste monumente o produc nu este niciodată una de «realitate», în accepția comună ce se atribuie acestui termen. Se întîmplă aici ceva analog efectului produs de un tablou suprarealist — al unui Yves Tanguy, de pildă — efect cu atît mai puternic, cu cît elementele din care este alcătuită imaginea finală sînt mai conforme realității, asamblate însă într-o ordine ce contrazice și desființează, pînă la urmă, această realitate.

În ultimii ani, eforturile arheologilor, istoricilor de artă și muzeografilor iugoslavi au avut în special drept scop rezolvarea problemei privitoare la izvoarele artistice ale monumentelor funerare bosniace, izvoare ce transpar limpede la o cercetare ceva mai atentă. Angajați pe acest drum, ei au reușit să descifreze în tradiția locală a acestui teritoriu — în «emanația solului», așa cum se exprima atît de sugestiv și de poetic Nada Miletić — patru elemente principale: preistoric (în special iliric), roman, slav și vlah.

În timp ce, ca elemente preistorice, au fost identificate motivul spiralei (în nenumărate variante locale) și altele preluate din simbolică legată de cultul soarelui (cercul, roata, rozeta), repertoriul ornamental de origine romană este deosebit de vast. Astfel, grupul format din cei doi cavaleri avînd între ei imaginea unei femei, n-ar fi nimic altceva decît replica rusticizată a imaginii Dioscurilor, iar reprezentarea decedatului care conduce o horă călare pe un cerb ar fi de fapt o reeditare a temei Diane<sup>6</sup>. Însuși motivul horei, atît de des folosit în plastica monumentelor funerare bosniace, perpetuează în fața ochilor noștri străvechiul dans tragic, întîlnit pînă astăzi, în forme ciudate de înrudite, pe covoarele populare maramureșene. Aceasta pentru a nu mai aminti numeroasele imagini înfățișînd figura decedatului, cu brațele ridicate, moștenire evidentă și directă a imaginilor de «oranji» din arta romană și paleo-creștină.

Din puținele inscripții aflate pe monumentele amintite, rezultă limpede că la început ele au fost executate exclusiv pentru feudații slavi din Bosnia medievală și adaptate în

asa fel încît să corespundă gustului și tradiției lor artistice. Acesta ar fi fost, așadar, cel de-al treilea element constitutiv al artei funerare bosniace, la care — începînd de pe la jumătatea veacului al XIV-lea — s-a adăugat un puternic aport valah. «În cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea, inscripțiile indică limpede faptul că monumentele funerare cel mai artistic decorate au fost făcute aproape exclusiv de un anumit grup național, de vlahi, adică de acele grupuri tribale pre-slavice, puternic romanizate, instalate în spațiile carstice muntoase ale Bosniei și Herțegovinei. Crescătorii de vite, ei au devenit puternici în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, atunci cînd noi mine metalice au fost deschise în Bosnia, iar caii lor au început a fi ceruți spre a însoți caravanele ce se îndreptau spre portul comercial al Dubrovnicului . . . »<sup>7</sup>

Remarcile cercetătoarei americane par a fi de natură să arunce oarecari lumini și asupra multora din motivele decorative folosite în arta noastră populară. Avînd adesea o origine comună, monumentele funerare bosniace se mai înrudesesc cu creațiile artei noastre populare și prin aceea că, în ambele cazuri, executantul a fost un meșter popular. Faptul că în Bosnia cioplitorul a folosit exclusiv piatra, iar nu lemnul, ca la noi, nu trebuie să ne tulbure. Ideea de a ridica monumente funerare în piatră, susține Marian Wenzel, nu a aparținut meșterului valah, ci a fost o preluare a uzanțelor seniorale bosniace, într-un moment în care o situație economică favorabilă a permis și populației vlahă de aici să realizeze acest lucru. Folosind pentru aceasta un repertoriu iconografic cu origini, adesea, foarte îndepărtate, meșterul cioplitor le-a interpretat însă într-un mod care face posibilă stabilirea de analogii cu multe din creațiile populare românești.

Nu credem că greșim văzînd în latura lor «populară» una din principalele cauze ale interesului pe care monumentele medievale bosniace le suscită tot mai mult în epoca noastră. Valoarea lor ni se pare a consta nu numai în selecția pe care meșterul popular a știut s-o facă din diversitatea de motive pe care le avea la îndemînă, ci mai ales în felul cum a înțeles să le interpreteze, făcîndu-le uneori aproape de nerecunoscut<sup>8</sup>. Deformările la care recurge adesea meșterul popular și valoarea lor expresivă nu constituie singurul prilej de reflexie în legătură cu actualitatea, cu «modernitatea» chiar, a artei bosniace din epoca feudală.

Este de la sine înțeles că, în puținele rînduri de mai sus, n-am urmărit nici o clipă să îmbrățișăm totalitatea aspectelor sub care poate fi privită arta — complexă prin origini și misterioasă prin geneza sa intimă — a monumentelor funerare bosniace. Scopul articolului a fost numai acela de a semnala cîteva din problemele ce se pot pune în momentul de față în legătură cu această artă, una dintre cele mai complexe și mai fascinante creații cu care este confruntată conștiința artistică actuală.

<sup>1</sup> Sub acest termen se înțelege, în Evul mediu, nu numai teritoriul Bosniei și al Herțegovinei, dar și o parte din Muntenegru și Dalmația, cu excepția Dubrovnicului (Ragusei), care a fost în toată această epocă o cetate liberă.

<sup>2</sup> Marian Wenzel: *Bosnian and Herzegovinian Tombstones — Who made them and why*, în «Sudost-Forschungen», XXI (1962), p. 102, nota 2.

<sup>3</sup> Oto Mihalji-Merin: *The Stone Carvings of the Bogomils*, în volumul «Bogomil Sculpture», Belgrad, ed. «Jugoslavija», 1962, p. IX.

<sup>4</sup> Nada Miletić, prefețele la cataloagele: *Umjetnost stecaka* (Zemaljski Muzej Sarajevo), 1965 și *Monumente funerare din Jugoslavia*, București 1968, dar mai ales conferința din cadrul Institutului de arheologie al Academiei R.S.R., la 23 sept. 1968.

<sup>5</sup> Alojz Benac: *The Medieval Tombs of Bosnia and Herzegovina*, în volumul: «Bogomil Sculpture», . . . p. XXVIII

<sup>6</sup> Conferința citată a Nadei Miletić

<sup>7</sup> Marian Wenzel: op. cit., p. 141.

<sup>8</sup> Semnificative, în această privință, sînt transformările pe care le suferă motivul «porticului cu coloane», ce decorează adesea suprafețele sarcofagelor din Bosnia, coloane pe care meșterul le modifică în așa fel încît realizează, pînă la urmă, adevărate imagini antropomorfe. Procedee similare sînt adesea folosite și pentru realizarea imaginilor antropomorfe, obținute prin deformările la care a fost supus motivul occidental al triplei flori de crin.





## CONSTANTIN-TICU ARĂMESCU ȘI GEORGETA ARĂMESCU-ANDERSON

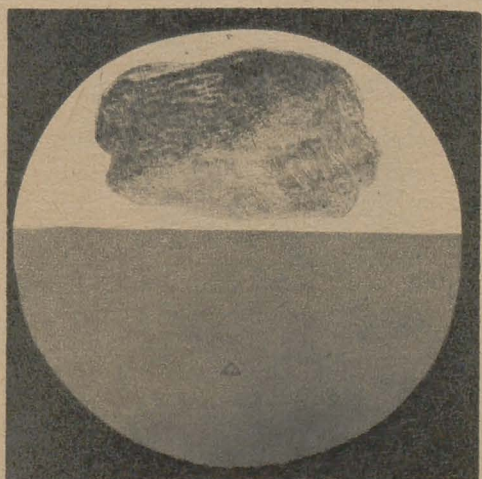
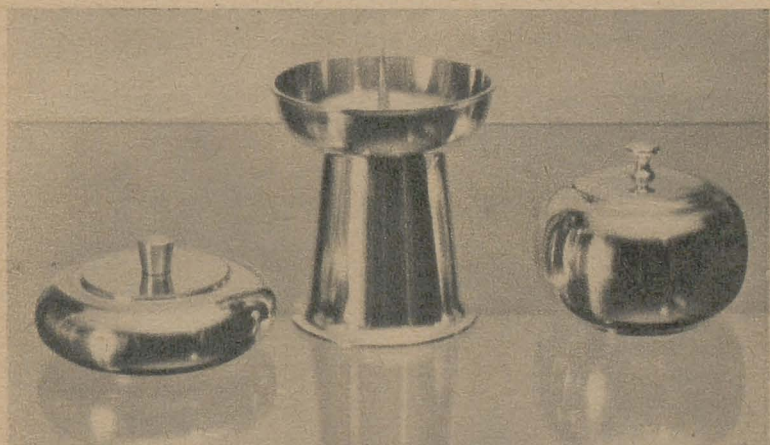
Sculptorul Constantin-Ticu Arămescu (1914—1966) și pictorița Georgeta Arămescu-Anderson (din S.U.A.) au fost prezentați publicului din România printr-o amplă expoziție deschisă succesiv la Galați (septembrie) — orașul natal al celor doi artiști —, București (octombrie), Iași (noiembrie) și Cluj (decembrie). Lucrările expuse — 20 de sculpturi, în cea mai mare parte executate din lemn și fier, denumite de autor «sculpturi electronice» și «sculpturi constructive», și 96 picturi de o viziune modernă — ulei și alte tehnici — între care compoziții ca *Dacia Felix*, *Icoană pierdută*, *Moldova*, *Zid de mânăstire* etc. — au fost primite cu deosebit interes. Critica de specialitate a apreciat atitudinea de filozofie stenică în fața vieții, exprimată în lucrări evocatoare, purtând adeseori ecoul, dacă nu și nostalgia locurilor natale.

## ARTA DECORATIVĂ DIN R.D.G.

Beneficiind de o recunoscută tradiție a *designului*, arta decorativă din Republica Democrată Germană s-a prezentat cu o colecție bogată și variată — ca genuri, forme, tehnici, materiale — a cărei trăsătură unitară dominantă o constituie funcționalitatea obiectului de artă (unicat și, mai ales, produs de serie). Aportul personal al creatorilor s-a vădit, pe de o parte, în acordul invenției artistice cu posibilitățile de realizare industrială, iar pe de altă parte, în conturarea unor nuanțe stilistice specifice, promovate de diverse grupări artistice, fabrici și ateliere, institute și facultăți de artă și arhitectură, școli industriale — din diferite centre ale țării. Ansamblul expoziției — cu numeroase piese de ceramică, sticlărie, metal, lemn, împletituri, textile și legătorie de carte — a oglindit stadiul actual al artelor decorative din R.D.G. și, în special, preocupările meritorii pentru realizarea unei producții cu caracter utilitar de bun gust, la îndemna masei largi a consumatorilor.

## ANDREW STASIK

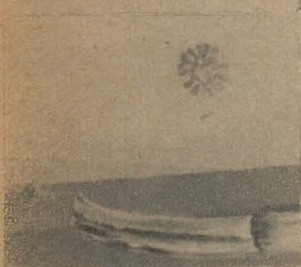
Copreședinte al Pratt Center for Contemporary Printmaking N.Y.C., Andrew Stasik, personalitate a vieții artistice americane, (deținător al unor distincții naționale și internaționale de marcă), și-a manifestat interesul pentru arta noastră inițiind organizarea unei expoziții de gravură românească la New York. În același timp, Andrew Stasik a prezentat publicului bucureștean o reprezentativă colecție de gravuri personale (46 lucrări — litografie și serigrafie în cea mai mare parte, gravură pe metal și mezotinta). Imagini sintetice de o rară acuratețe a meșteșugului, riguros compuse (utilizând de predilecție geometrizările), gravurile sale dezvoltă sugestii multiple, oferite, în principal, de contactul artistului cu natura, care-i stimulează comentarii străbătute de o undă poetică. Simplitatea și delicatețea liniei și, deopotrivă, franchețea și intensitatea culorilor susțin efectul de o remarcabilă elocvență a imaginii.



expozitia este deschisa zilnic, intre orele 10-17 - 11-18 luna octombrie



**EXPOZITIE**  
DE  
**PICTURA**  
**BENONE ȘUVAILA**



Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. August. Prima expoziție personală. A expus 15 uleiuri (portrete, peisaje, flori, naturi moarte), 2 sculpturi în piatră și 6 desene (portrete și compoziții). Figurativ, cu preocupări op-art în unele lucrări.

**EXPOZITIA**  
DE  
**PICTURA, ACUARELA ȘI DESEN**  
**RICHARD M. MAYOL**



Parcul Herăstrău, Pavilionul C. August-septembrie. A șaptea expoziție personală. A prezentat 65 uleiuri, 21 acuarele și 5 desene (portrete, peisaje, flori). Factură de plein-air.

**EXPOZIȚIE**  
**SCULPTURA CERAMICĂ**  
**MARIA GRIGORESCU**  
**VASILOVICI**



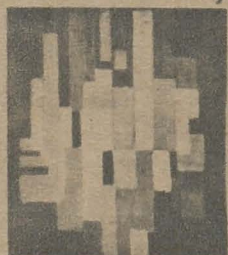
Parcul Herăstrău, Pavilionul C. August-septembrie. Expoziție personală. A expus 55 de lucrări — ceramică și sculptură (portrete, compoziții, nuduri, vase decorative etc.). Sculptură realistă, cu o notă academic-clasicizantă; ceramică de viziune și factură decorativă.

**EXPOZIȚIE**  
**DE DESEN**  
**ION TRUICĂ**



Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. August. Prima expoziție personală, cuprinzând 26 desene în tuș (portrete, compoziții etc.). Viziune expresionistă.

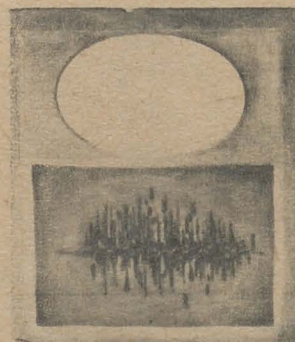
**DIMITRIE**  
**GRIGORAȘ**



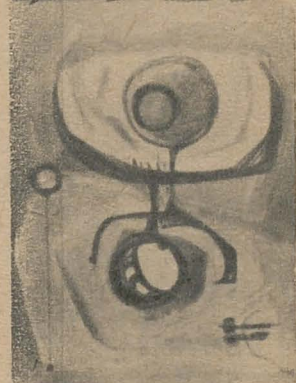
**EXPOZIȚIE**  
**PICTURA GRAFICĂ**



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. August. Prima expoziție personală. A expus 20 uleiuri, 12 gravuri în acvaforte și 12 desene (compoziții, peisaje, naturi moarte). Figurativ, modalități de expresie variate, tendințe spre abstract.



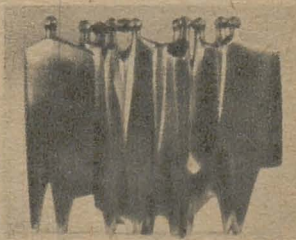
Galeriile de artă din bd. Magheru. August-septembrie. Expoziție de grup. Au expus 6 pictori. Vasile Brătulescu — 5 uleiuri (peisaje, flori), figurative și abstracte; Aurel Cojan — 6 lucrări, ulei și tempera (ambianțe cu figuri umane); Ion Gheorghiu — 6 uleiuri (peisaje imaginare); Vincențiu Grigorescu — 6 uleiuri (compoziții figurative și abstracte); Ion Pacea — 6 uleiuri (flori, naturi moarte) viziune decorativă; Constantin Piliuță — 5 uleiuri (autoportret, peisaje, flori), lirism cromatic.



Parcul Herăstrău, Pavilionul B. August-septembrie. Prima expoziție personală. A expus 13 uleiuri și 6 desene — compoziții de factură abstractizantă.

**EXPOZIȚIE**

**ANGELA**  
**BALOGH**  
**TAPISERIE**  
**SCULPTURA**  
**BALOGH**  
**PETER**



Galeriile de artă din bd. Bălcescu. August-septembrie. Angela Balogh: 14 tapiserii în lână și rafie — compoziții decorative. Petre Balogh: 40 sculpturi în bronz, marmură, metal, lemn — compoziții figurative, vădind preocupări geometrizant-decorative.





Dalles. Septembrie. EGA — expoziția de grafică aplicată '68. (Au expus peste 140 graficieni.) Varietate de genuri: afișe, ilustrații de carte, mape de disc, pagini de reclamă, pliante etc., etc. — lucrări originale și tipărite, soluții diverse reflectând stadiul actual al graficii publicitare românești.

**NADIA POPOVICI**

PICTURĂ



Galeriile de artă din calea Victoriei. Septembrie. Expoziție personală. A expus 30 uleiuri — portrete, peisaje, flori. Viziune și factură postimpresionistă.

EXPOZIȚIE DE PICTURĂ  
**GRIGORE VASILE**

SEPTEMBRIE 1968

SALA DALLES BULEVARDUL N. BĂLCESCU NR. 139

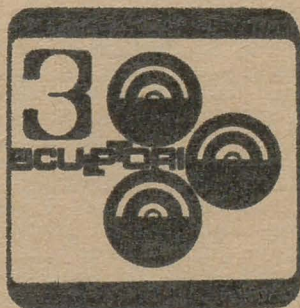





Dalles. Septembrie. A cincia expoziție personală cuprinzând 45 uleiuri — peisaje, nuduri, portrete, flori, naturi moarte. Figurativ de respirație modernă, lirism cromatic.

**CIK DAMADIAN**  
EXPOZIȚIE DE GRAFICĂ



Teatrul de Comedie. Octombrie. Expoziție personală. A expus 25 lucrări în tehnici combinate (monotip și desen). Compoziții figurative și abstracte.



-  **AFTENIE RADU**
-  **ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA**
-  **MINEA GRIGORE**

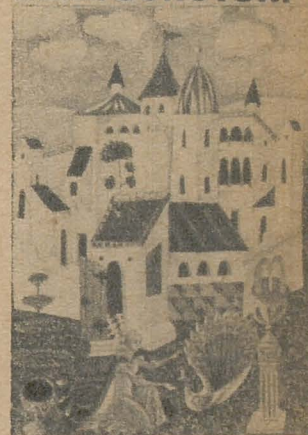


Galeriile de artă din bd. Magheru. Septembrie-octombrie. Expoziție de grup. Au expus: Radu Aftenie — 4 lucrări (lemn, piatră); Alexandru Călinescu-Arghira — 6 lucrări (piatră, metal, lemn) și Grigore Minea — 5 lucrări (piatră, metal). Compoziții figurative, factură monumental-decorativă.



Galeriile de artă din calea Victoriei. Octombrie. Prima expoziție personală. A expus 14 uleiuri și 5 linogravuri (compoziții, portrete, peisaje, naturi moarte, flori). Figurativ, viziune monumental-decorativă.

**EXPOZIȚIE**  
GRAVURĂ, PICTURĂ, MAȘTI  
**IRINA BOROVSKI**



Galeriile de artă din calea Victoriei. Octombrie-noiembrie. Prima expoziție personală. A expus 9 lucrări de pictură, 10 gravuri (linogravură și xilogravură) și 14 măști. Procedee variate, viziune modernă, interpretare poetică, uneori simbolică, a realității (peisaje și compoziții).



Galeriile de artă din Calea Victoriei. Noiembrie-decembrie. Prima expoziție personală. A expus 8 panouri ornamentale și 40 păpuși (de caracter folcloric, figurine, jucării). Stil decorativ, expresie sintetică.



La section roumaine de l'Association Internationale des Critiques d'Art a pris l'initiative d'organiser les *Archives Brancusi*. Le fonds de ces archives réunira des informations et des références sur la littérature, les débats et les expositions consacrées au sculpteur.

Sous le même titre, notre revue se propose de publier des essais, des communications et des documents, en mettant ses pages à la disposition des chercheurs qui étudient l'œuvre de Brancusi, ainsi que les problèmes complexes que soulève cette création fondamentale de l'époque contemporaine.

## R É S U M É

## LUCHIAN

Le centenaire de la naissance du peintre Ștefan Luchian (1868-1916) a été marqué en Roumanie par de nombreuses manifestations: des expositions, des symposiums, des conférences. Dans le cadre de ces manifestations une séance commémorative a eu lieu le 12 décembre à l'Athénée Roumain, à laquelle ont pris part d'éminentes personnalités parmi lesquelles on relève le nom de M. Jacques Lassaingne — président de l'AICA qui, dans la conférence prononcée, a rendu hommage à l'artiste roumain.

Nous publions quelques fragments de la monographie Ștefan Luchian, (parue en 1947), de Jacques Lassaingne. Son étude approfondie, la justesse de ses jugements rappellent à notre mémoire, à la place de tout commentaire, une pensée de Léonardo: « L'amour est d'autant plus grand que la connaissance est plus parfaite. »

L'article du peintre Camilian Demetresco souligne le rôle exceptionnel de Luchian dans la « culture roumaine moderne », son esprit humaniste et la qualité de son art — qui représentent un tournant dans l'histoire de l'école roumaine de peinture.

À son tour, Théodore Enesco met en évidence le fait que Ștefan Luchian a été un représentant authentique de la conscience revoltée, un promoteur de l'esprit d'indépendance

et de la liberté de création. De tous les artistes roumains de cette époque — affirme l'auteur — le seul qui ait illustré par son œuvre ces principes de liberté et d'émancipation, le seul qui ait tiré des conclusions absolues, libérées de tout compromis, qui n'ait pas admis d'autre alternative, qui ait pris consciemment ses risques, fut Luchian. Le caractère intransigeant de son art s'est imposé spontanément, dès le début, à ses contemporains, qui ont reconnu en lui le type authentique de l'artiste moderne et de l'artiste indépendant.

## CONCORDANCES

En prenant comme point de départ la ressemblance qui existe entre quelques-unes des œuvres les plus célèbres de Brancusi — *La Colonne sans fin*, *La Table du silence* — et des pièces d'art populaire roumain appartenant à des régions que le sculpteur n'avait jamais visitées (Crișana, Moldavie), Paul Petresco établit une série de concordances troublantes en mettant en évidence pour la première fois les prototypes roumains de certaines œuvres telles que *Maïastra*, *Cariatide*, *le Roi des Rois*, *Socrate*, le socle de la *Plante Exotique* et de l'un des *Poissons* en bronze.

Une grande partie de l'œuvre de Brancusi et surtout sa conception esthétique et technique de la sculpture s'intègre dans les coordonnées spécifiques de la spiritualité roumaine, telles qu'elles étaient concrétisées dans le classique trésor de l'art populaire.

La simplicité et la concision des créations de Brancusi — ce que le sculpteur américain Sidney Geist appelle sa « tendance à l'aphorisme » — est justement le mode d'expression roumain, qui s'accorde parfaitement avec la civilisation moderne dont il a préfiguré les caractéristiques techniques et artistiques, dès le

début du XX<sup>e</sup> siècle dans la synthèse, alors étonnante et déconcertante, de la machine et du lyrisme.

L'auteur rend hommage à Sidney Geist qui, dans son livre consacré à Brancusi (Grosman Publishers, New-York, 1968) s'est approché avec amour et compréhension de son œuvre.

## APOLLINAIRE

À l'occasion du cinquantième de la mort d'Apollinaire nous publions deux articles, ainsi que des extraits de l'œuvre critique du poète.

De même que Baudelaire — affirme Radu Bogdan dans son article — Apollinaire « a capté avec ses antennes de poète la fine fleur du siècle ». Mais si l'auteur des *Fleurs du mal* a eu la capacité de transmettre théoriquement les déterminantes de l'émotion et des impressions et de les transposer sur le plan lucide de la conscience artistique, capacité que l'auteur des *Calligrammes* ne possédait pas, par contre celui-ci fut un grand animateur doublé d'un messager prophétique. En effet ce n'est pas peu de chose que d'avoir aperçu en 1912 dans le jeune Picasso, le plus grand peintre de notre époque et d'avoir eu l'audace de le comparer à Michel-Ange et à Rembrandt, en bravant victorieusement les risques du ridicule. Avec la même sûreté d'intuition, avec la même force révélatrice, il a discerné — bien avant l'opinion générale — la flamme pure de Brancusi.

L'essai du poète Ion Caraion présente Guillaume Apollinaire comme celui qui « exaltera le modernisme, avec toute sa tombola d'aspects et l'imposera par sa structure, son tempérament, sa verve, son don de persuasion et surtout par une étonnante capacité d'aimer, en inventant une véritable méthodologie de la diversité dans la persuasion ».

## L'EXPOSITION

## « MONUMENTS FUNÉRAIRES YOUGOSLAVES »

En marge de l'exposition ouverte en septembre-octobre à Bucarest, Eleonora Costesco discute quelques-uns des problèmes les plus importants que posent actuellement au chercheur les monuments funéraires de Bosnie. Après avoir passé en revue les deux thèses qui essayent d'expliquer les origines de cet art étrange, — la thèse bogomile, mise en circulation pour la première fois par l'archéologue Arthur J. Evans, et la thèse autochtone — l'auteur arrive à la conclusion que les explications données à ce phénomène complexe par les jeunes spécialistes — parmi lesquels l'organisatrice de l'exposition, Nada Miletić — paraissent plus vraisemblables que les thèses antérieures. Selon les nouvelles interprétations, les facteurs les plus importants qui se trouveraient à l'origine de l'art funéraire bosniaque seraient: l'époque (le moment historique) et « la tradition terrienne ». Le premier expliquerait l'apparition fréquente des sujets tirés de la vie des chevaliers du moyen-âge, tandis que le second serait composé de quatre éléments — illyre, romain, slave, valaque — éléments qui auront collaboré à la création d'une iconographie particulièrement riche et complexe. Un dernier facteur qui aurait contribué à la constitution de la physiologie du style de cet art est l'élément populaire — ceci étant dû au fait que l'exécutant a toujours été, non pas un artiste cultivé, mais bien un artisan-paysan qui a donné une interprétation spécifique au répertoire iconographique qu'il a eu à sa portée. Ce côté populaire explique, au demeurant, aussi l'actualité — l'on pourrait même dire « la modernité » — de l'art funéraire bosniaque de l'époque féodale.



## SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	L'art roumain à l'étranger
<i>Cadran</i>	
VIRGIL CÂNDEA	Un acte historique fondamental
<i>CENTENAIRE LUCHIAN</i>	
CAMILIAN DEMETRESCO	Luchian, le novateur
JACQUES LASSAIGNE	Luchian, révélateur de l'âme du peuple roumain
T. E.	Luchian, ce symbole . . .
PAUL PETRESCO	Concordances
<i>APOLLINAIRE — La cinquantième anniversaire de sa mort</i>	
RADU BOGDAN	Apollinaire critique d'art
ION CARAION	Restituer au mystère son visage . . .
GUILLAUME APOLLINAIRE	Les peintres cubistes, Méditations esthétiques — extraits
<i>Expériences contemporaines:</i>	Trois artistes italiens: Elio Marchegiani, Michelangelo Pistoletto, Nato Frascà
<i>Ateliers</i>	Tiberiu Nicorescu, Ilie Cămărășan
ELEONORA COSTESCO	Monuments funéraires yougoslaves
<i>Cimaises</i>	

## СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2	
3	<i>Циферблат</i>	3	
5	ВИРДЖИЛ КАНДЯ	Основополагающий исторический акт	5
<i>СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛУКЬЯНА</i>			
8	КАМИЛИАН ДЕМЕТРЕСКУ	Лукьян — новатор	8
	ЖАК ЛАССЕНЬ	Лукьян как исследователь румынского духа	10
10			
13	Т. Э.	Лукьян—независимый художник	13
15	ПАУЛ ПЕТРЕСКУ	Соответствие	15
<i>АПОЛЛИНЭР — К пятидесятилетию со дня смерти</i>			
	РАДУ БОГДАН	Аполлинэр	20
20	ИОН КАРАЙОН	Вернуть образ таинственному	21
21	ГИЛЛИОМ АПОЛЛИНЕР	Художники-кубисты. Эстетические размышления	22
<i>Современные эксперименты</i>			
		Три итальянских художника: Элио Маркегьяни, Микеланджело Пистолетто, Нато Фраска	27
27	<i>Ателье</i>	Тибериу Никореску, Илие Кэмэршан	30
30			
35	ЭЛЕОНОРА КОСТЕСКУ	Надгробные памятники в Югославии	35
37	<i>Выставки</i>		37

Couverture I: Sculpture populaire — bois de chêne (Crișana)

Couverture II: Michel le Brave — gravure

Couverture IV: Monument funéraire Yougoslave

На первой странице обложки: Народная культура резьбы по дубу (Кришана)

На третьей странице обложки: Михай Храбрый. Гравюра той эпохи

На четвертой странице обложки: Надгробный памятник (Югославия)

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01.  
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București



