

ARTA

8
1970

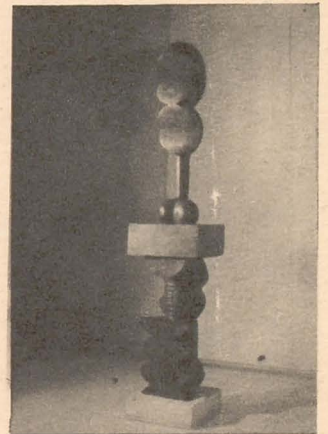
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 8—1970

Colegiul redacțional:
PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MĂNDRESCU — redactor șef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins:

<i>Confruntări internaționale</i>		2
<i>Cadran</i>		4
BRĂDUȚ COVALIU	Creație și responsabilitate	5
PETRU COMARNESCU	Reevaluarea fazei de înnoire din creația lui Brâncuși (I)	7
UMBRO APOLLONIO	Brâncuși, sculptor al luminii	11
GH. GHÎȚESCU	Măsura omului în opera lui Brâncuși	13
MAN RAY	Brâncuși	18
OCTAVIAN BARBOSA	Structuri ale stilului. Virgil Alășanu	21
OLGA BUȘNEAG	Clujul — așa cum apare	24
<i>Poezie și plastică</i>	Spațialism	28
PAUL PETRESCU	Tradiția pietrei cioplite în arta populară românească	29
<i>Laborator</i>		
CONSTANTIN FLONDOR		
STRĂINU	Armonia creație-educație	32
ȘTEFAN BERTALAN	Fragmente dintr-un program posibil	33
<i>Artă și public</i>		
IOANA VLASIU	Experiența poloneză	35
<i>Simeze</i>		37
N. ARGINTESCU-AMZA	Salonul de primăvară '70	38



Coperta I: C. BRÂNCUȘI: Adam și Eva — lemn de stejar
Coperta II: Expoziția Timișoara, Tg. Mureș, Ploiești
Coperta IV: COSTEL BADEA: Miraj — Ceramică

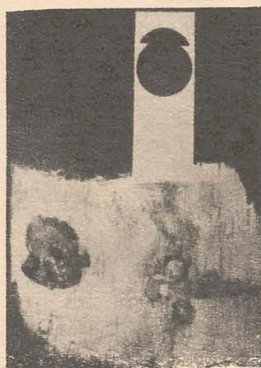
Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, CONSTANTIN NICOLAE

Diapozitive în culori: RADU BRAUN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

Macerata



Galleria d'arte Stamperia del Foglio din Macerata a programat organizarea unei expoziții de desene și gravură românească, în diferite orașe ale Italiei. Expoziția cuprinde 82 lucrări (xilografură, gravură pe metal, acvaforte, tuș, tehnici mixte) de Ana Maria Andronescu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Florin Ciubotaru, Ioan Donca, Vintilă Făcăianu, Valentin T. Ionescu, Ileana Micodin, Theodora Moiescu-Stendl, Corneliu Petrescu, Damian Petrescu, Vasile Pintea și Nicolae Săftoiu.

În ilustrație — gravură din ciclul „Bucuria de a trăi” de Valentin T. Ionescu.

Paris

În cadrul ediției a XXII-a a cunoscutului Salon de la Jeune Sculpture, organizat în cursul verii la Paris de către Association de la Jeune Sculpture, pe lângă trecerea în revistă a sculpturii anului 1970, au fost prezentate două expoziții de desene ale sculptorilor — la Galeria „Le Soleil dans la Tête” și la Galeria Zunini. Arta noastră a fost reprezentată la această manifestare prin două desene de George Apostu și două desene de Constantin I. Popovici.

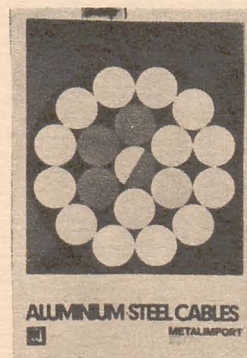
Barcelona



La Barcelona s-a desfășurat în perioada mai-iunie a noua ediție a concursului și expoziției Premi Internacional de Dibuix Joan Miró (Premiul Internațional de desen Joan Miró), manifestare inițiată în 1962 de către asociația Arta de Azi.

Ediția din acest an a înregistrat a doua participare românească, grafica noastră fiind reprezentată printr-o selecție de 18 desene (tuș, creion, tehnici mixte) semnate de Ion Bițan, Emilia Boboia, Geta Brătescu, Ioan Donca, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Ethel Lucaci Băiaș, Rodica Marinescu, Lidia Mihănescu, Theodora Moiescu-Stendl (în ilustrație — Ruptura, desen în tuș), Tiberiu Nicorescu, Vasile Pintea, Corneliu Petrescu, Damian Petrescu, Eugen Popa, Ion Stendl și Clarette Wachtel.

Brno



La 17 iunie s-a deschis la Brno a IV-a ediție a Bienalei internaționale de grafică publicitară. Expoziția a rămas deschisă până la 20 septembrie. La această manifestare, grafica românească a fost reprezentată de Mihai Grosu (3 afișe — colaj și tempera), Iosif Molnar (3 afișe — colaj și tempera) și Napoleon Zamfir (5 afișe executate în tempera). În ilustrație — afiș de Mihai Grosu.

Gaeta



Răspunzând invitației domnului Giuseppe Ligouri — Alexandru Călinescu-Arghira și Florin Ciubotaru au prezentat în cursul lunii iunie, la Galeria D'arte moderna din Gaeta, o expoziție cu lucrări de xilografură și gravură în tehnici combinate.

Budapesta

La invitația domnului E.G. Pogany, directorul general al Galeriei Naționale Ungare, gravorul Ladislau Feszt a deschis în cursul lunii septembrie o expoziție la Sala de Onoare a galeriei budapestane. Au fost prezentate 67 lucrări (colografie, linografură, acvaforte și monotipie — printre care Compoziție pe fond roșu, Compoziție cu elemente geometrice, Amurg, Atmosferă de toamnă etc.).

Viena



În luna mai s-a deschis la Viena ediția anuală a tradiționalei *Internationale Graphikausstellung des Europahaus-Wien 1970*, sub patronajul *Graphischen Sammlung Albertina*.

Fondată în 1955, *Europahaus* înscrie în programul său numeroase acțiuni (colocvii, simpozioane, expoziții etc.) pe teme variate privind colaborarea internațională și cunoașterea reciprocă între națiuni. Expozițiile internaționale sînt organizate în fiecare an pe o anumită temă sau tehnică artistică, regulamentul admitînd participarea artiștilor numai sub 40 de ani și numai o singură dată. Expoziția din acest an a cuprins în exclusivitate desene. Din cele 400 de lucrări prezentate, juriul a selecționat 85 desene ale unui număr de 43 artiști din 15 țări. Artă românească a fost reprezentată prin desene de Paul Neagu, Ion Nicodim, Vladimir Șetran și Ion Stendl, fiecare artist expunînd cîte două lucrări. (În ilustrație — *Plaja*, desen în tuș de Ion Stendl).

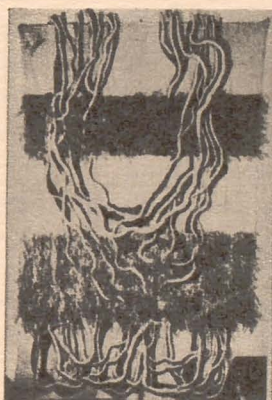
Bordighera

Tradiționalul *Salon Internațional al umorului din Bordighera* a înregistrat la a XXIII-a sa ediție (26 iulie—30 august a.c.) participarea a 35 de țări. Caricatura românească a fost reprezentată prin lucrări de Constantin Cazacu, Adrian Lucaci și Eugen Taru. Juriul internațional al *Salonului* a acordat lui Eugen Taru *Premiul E.P.T.* (a treia distincție în ultimul an, după cele obținute în 1969 la Tolentino și Moscova).

Wiesbaden

Sub auspiciile *Nassauischen Kunstverein*, muzeul din Wiesbaden a găzduit, în perioada iunie-august, o expoziție a unui grup de șapte artiști brașoveni. Au expus: Emilia Apostolescu (24 picturi de ulei din seria *Imagini spațiale*), Friederich Bomches (25 picturi în ulei și 12 desene în tuș), Ludovic Roman Boroș (18 picturi în ulei), Harald Meschendörfer (28 lucrări — colaj, monotipie, tempera etc.), Victor Stürmer (14 desene în tuș), Dinu Vasiu (23 lucrări de pictură în acuarelă) și Helfried Weiss (33 lucrări — acuarelă, tuș, ceracolor, monotipie, xilogravură, colaj).

New York



Dreyfus Corporation din New York a achiziționat recent, pentru colecția de artă a corporației, un relief textil de Riți Iacobi și Peter Iacobi, intitulat *Compoziție albă*. Cei doi artiști figurează, de asemenea, cu o tapiserie în relief intitulată *Compoziție castanie*, în *Hurscher Colecția* din Pasadena Los Angeles — una dintre cele mai mari colecții de tapiserie modernă și contemporană. Două lucrări (*Objets pour jouer*) au fost achiziționate de către Jacques Lassaigne și René Berger (pentru colecțiile lor personale), iar o tapiserie în relief (în ilustrație) a fost achiziționată de C.I.T.A.M. (*Centrul internațional de tapiserie veche și modernă*).

Roma



Academia internațională de literatură, arte și științe «Tommaso Campanella» din Roma a cooptat pe pictorul Eugen Popa în calitate de membru «honoris causa».

Cu acest prilej, *Comitetul de conducere al Academiei «Tommaso Campanella»* i-a acordat *Medalia de argint* pentru «înalte merite în domeniul artei».

Calgary

The Warehouse Gallery din Calgary (Canada) a prezentat în perioada iunie-iulie o amplă expoziție internațională în cadrul căreia a fost organizată o secție cu lucrări de artă contemporană românească.

Au expus Gheorghe Ilescu Călinești — sculptură; Octav Angheluță, Brăduț Covaliu, Ion Gheorghiu, Virgil Ghinea, Carolina Iacob Iosif Krijanovski, George Paul Mihail, Vladimir Șetran și Victor Zemlicka — pictură; Mircea Anghelovici și Victoria Săvulescu — pictură pe lemn; Marcel Chirnoagă și Tiberiu Nicorescu — lucrări de grafică.

■ La cea de a II-a bială internațională de desen de la Rijeka au participat aproximativ 200 de artiști din 50 de țări. Grafica românească a fost reprezentată prin lucrări de Ion Bițan, Ioan Donca, Ethel Lucaci Băiaș și Ion Nicodim. Împărțit între dorința de a evidenția contribuția tinerilor artiști și între necesitatea de a omagia prezențele celebre, juriul internațional (Marchiori, Descargues, Kotalik, Stanislawski, Vizintin și Bek) a procedat la o alegere care subliniază tendințe complementare: cele trei mari premii au fost atribuite italianului Achille Perilli, iugoslavului Sutej și francezului Gérard Titus-Carmel. Juriul a instituit și un premiu de omagiere care a fost decernat lui Etienne Hajdu (v. ilustrația).

Au mai fost instituite 20 de premii, fără vreo



intenție de ierarhizare, constând din cumpărarea unui desen pentru o colecție publică din Iugoslavia. Printre acești laureați menționăm pe Ion Nicodim (pentru lucrarea *Zmeu*), cehul Jiri John, germanul Otto Piene, australianul Baldassin, polonezul Brzozowski, francezul Paul Rebeyrolle ș.a.

■ Al 37-lea Salon al supraindependențelor care a avut loc anul acesta la muzeul de Arte Frumoase al orașului Paris a întrunit un număr de 213 participanți grupați pe diferite școli: abstractia geometrică (Marie-Louise Hardy, Stella Bertens, Gilbert Orengo), abstractia tașistă (Jupp Zintl), suprarealism (Roquefeuil), cubism

(Cohera, D-na Mendès France), expresionism (Claude Lecordier, Darri), pointilism (Fourquet, Ellis), figurativi (Stockhausen), naivi (Jean Decaux, Salicetti).



■ Cabinetul de Stampe din Dresda a prezentat la Klingersaal de la Albertinum, ca omagiu adus lui Rembrandt, ansamblul gravurilor în acvaforte și o selecție de desene ale acestuia, provenind în mare parte din colecțiile coroanei de Saxa. Catalogul e completat de un repertoriu de opere ale artistului aparținând acestei colecții publice.

■ Galeria Durand-Ruel din Paris a prezentat un ansamblu de lucrări dintre cele mai caracte-



ristice pentru pictorul Claude Monet, cu ocazia centenarului primelor pânze impresioniste pictate de acesta.

Bunicul actualului proprietar, Paul Durand-Ruel, a fost susținătorul și achizitorul de odinioară al picturii impresioniste. Catalogul expoziției este prefațat de John Rewald și cuprinde un studiu de Daniel Wildenstein: « Monet și pictorii de plein-air ».

■ Galeria Mayfair din Londra au prezentat în iunie a.c. lucrări de Robert Rauschenberg din seriile *Stoned Moon* — aluzii la zborul spațial Apollo 11. Trama compozițiilor lasă la alegerea spectatorului citirea lor ca abstracte sau decodarea configurațiilor aluzive care împletesc planșa fotografică, harta, desenul și graficul ingineresc în ansambluri care păstrează caracteristica scriitură a artistului.

■ O expoziție cu 40 de studii originale în culori și proiecte de arhitectură, ale lui Theo van Doesburg (1883—1931), (cunoscut ca fondator al grupului De Stijl), a fost deschisă la Muzeul de Artă modernă din New York. Selecția a cuprins toate schițele create în 1923 pentru celebra expoziție a grupului De Stijl de la Galeria pariziană a lui Léonce Rosenberg, *L'Effort Moderne*, și proiectele arhitecturale executate în colaborare cu arhitectul C. van Eesteren. În proiectele intitulate « Casa proprie » și « Casa unui artist » van Doesburg își expune viziunea arhitecturală. Configurația geometrică consistă în separarea planurilor orizontale și verticale, care obligă la înregistrarea lor individuală și nu în ansamblu. Culoarea are rolul de a crea o relație spațială unificatoare. Numeroasele studii în care Theo van Doesburg dezvoltă această concepție constituie un punct de referință al așa-zisei « arhitecturi temporal-spațiale ».

■ La München a fost înființată în luna decembrie a anului trecut, prima « Cooperativă de desfășurare a produselor de artă ». Pornind de la concepția că arta este o « marfă de consum », grupul organizatorilor alcătuit din șapte artiști și doi giranți boicotează circuitul închis al comerțului de artă, adresându-se direct publicului și oferindu-i în școli, universități, uzine, lucrări grafice originale cu prețuri foarte accesibile.

creație și responsabilitate

BRĂDUȚ COVALIU

În ultimii ani, care marchează o strălucită perioadă în construcția multilaterală a socialismului în România, mișcarea noastră artistică și-a afirmat amplu vitalitatea.

Numărul crescînd al expozițiilor, apariția noilor talente din rîndul generațiilor tinere, configurarea unor valori, prețuirea de care se bucură artiștii români în cadrul confruntărilor internaționale sînt fenomenele unui flux creator care așează plastica noastră în rîndul celorlalte domenii de creație — artistică, științifică, tehnică — prin care spiritul românesc și-a consolidat prestigiul în lume.

Revine Uniunii Artiștilor Plastici misiunea de a gospodări această valoare vie a talentului, favorizîndu-i realizarea și difuziunea. Marile expoziții colective ale anului al 26-lea dela Eliberare, prezentarea la București a artiștilor din Iași, Brașov, Sibiu, Ploiești, Tg. Mureș, Timișoara, Cluj, simpozionul tinerilor sculptori care au inaugurat vastul atelier în aer liber de la Măgura Buzăului, sînt acțiuni ilustrative în acest sens.

Expoziția Bienală 1970 bate la ușă și sîntem cu toții plini de emoție în așteptarea ei. Ea va marca preludiul unei alte manifestări importante, a unei expoziții către care se îndreaptă de pe acum toate preocupările noastre: expoziția închinată semicentenarului Partidului Comunist Român. Ea va fi manifestarea de artă centrală a anului viitor, va fi o cuprinzătoare expoziție de pictură, sculptură, grafică și arte decorative pentru care sînt pe șantier încă de pe acum lucrări de ținută semnificativă dedicate patriei socialiste, partidului nostru.

Manifestarea aceasta de artă contemporană este menită să stabilească o relație vie cu publicul larg, să întruchipeze spiritual realitățile societății socialiste românești, să marcheze etapele dezvoltării sale, să evoce momentele revoluționare ale trecutului, vasta activitate a încercatului nostru partid comunist. Vom avea cu siguranță în expoziție lucrări cu o tematică de cel mai viu interes pentru noi toți, lucrări ce se vor distinge prin ideeație și măiestrie.

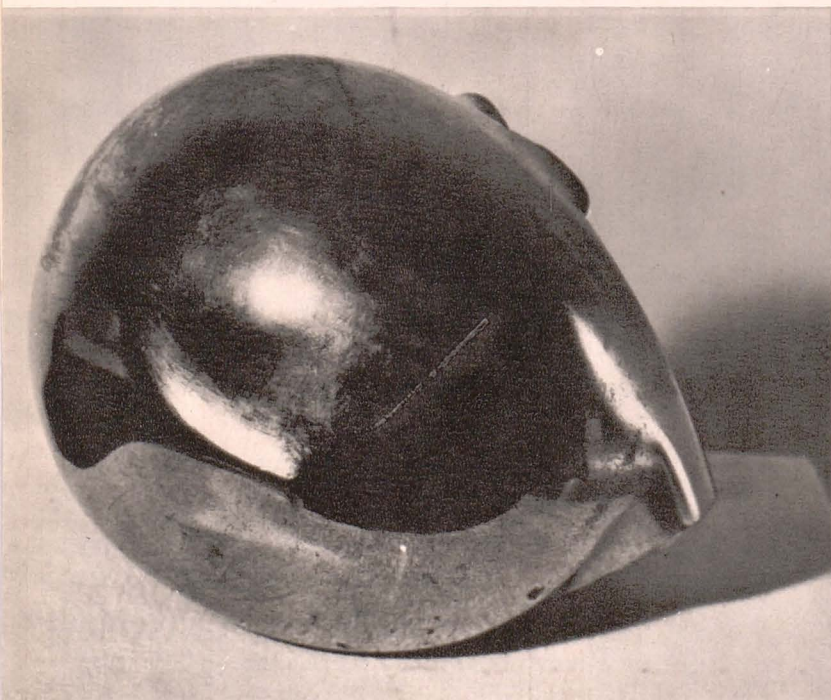
Avem convingerea că expoziția va reuni pe simeze tot ce pot da artiștii noștri mai bun, mai convingător și de o înaltă calitate, mai frumos. Talentul și forța de interpretare a fiecărui artist e solicitată din plin, într-o largă confruntare a valențelor spirituale proprii.

Capacitatea creatoare a artiștilor, potențialul înalt al mișcării noastre plastice va situa cu siguranță această deosebită manifestare la înălțimea încrederii acordate, ca o expresie a responsabilității noastre, a artiștilor, față de popor, față de cultură.

**BRÂNCUȘI
PRIMA EXPOZIȚIE
EUROPEANĂ**

1. Începutul lumii — bronz polisat,
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris
2. Domnișoara Pogany — bronz,
Muzeul de Artă al R.S.R., București
3. Principesa X — bronz polisat,
Muzeul de Artă din Filadelfia
4. Prometeu — bronz polisat,
Col. E. Howard M. Kimney, Washington
5. Prometeu — ghips,
Muzeul de Artă al R.S.R., București

1	2	3
4	5	



REEVALUAREA FAZEI DE ÎNNOIRE DIN CREAȚIA LUI BRÂNCUȘI(I)

PETRU COMARNESCU

Cărțile, studiile, comunicările, articolele publicate în ultimii ani asupra operei lui Constantin Brâncuși, precum și cataloagele americane și române ale expozițiilor de la Philadelphia, New-York, Chicago și București (1969—1970) atestă uneori serioase progrese în stabilirea cronologiei operelor, în identificarea și localizarea acestora, în diferențierea dimensiunilor, materialelor și procedeele tehnice referitoare la grupuri de lucrări legate de aceeași temă. Mai puține progrese, ba uneori lacune și opacități, voite sau nevoite, se constată la unii comentatori români și străini, când se ridică ori ar trebui să se ridice problemele privind semnificația operelor, stilistica lor, obârșia lor spirituală, confluențele culturale-filozofice din care au luat ele ființă.

Am urmărit cu deosebită atenție modalitățile sau metodele cu care este explicată «mutația» ori transformările ce se petrec în creația brâncușiană, începând din anul 1907. Este anul în care Brâncuși a creat Rugăciunea, Sărutul, Cumințenia Pământului și alte opere. Anul considerat a fi începutul fazei de maturitate, de netăgăduită afirmare a originalității adânc înnoitoare, de deschidere a unor drumuri nebătătorite în însăși creația sculpturii române și în istoria sculpturii universale.

În cele ce urmează, încercăm o reevaluare a operelor din 1907, spre a lumina, din perspective mai vechi sau mai noi, semnificațiile și geneza acestor opere, comentând și, uneori, combătând păreri greșite, exagerate sau opace, emise de unii interpreți mai noi, precum și învederând ceea ce ne pare valoros din unele interpretări. În această cuprindere panoramică a comentariilor asupra operelor Rugăciunea, Sărutul și Cumințenia Pământului ne vom spune și păreri proprii, bazate pe aprecieri mai vechi sau pe altele de dată recentă.

Rugăciunea este prima operă monumentală, menită spațiului liber, în care Brâncuși folosește stilizarea pentru construirea formei, ea însăși cu un aspect neo-primitiv.

Ideea și destinația operei sînt precise. I se comandase de către Eliza Stănescu, o iubitoare de artă din Buzău, un monument funerar pentru decedatul ei soț, avocatul Petre Stănescu. A fost îndrumată la Brâncuși de către pictorul Ștefan Popescu și soția sa, buzoiancă, născută Leonida.

Angajamentul, semnat la Paris de d-na Eliza Stănescu și C. Brâncuși la data de 18 aprilie 1907, prevedea ca monumentul să cuprindă următoarele piese:

a) un soclu de piatră, care va atinge ca înălțime 2 m pînă la 2,50 m;

b) o figură alegorică, reprezentînd o femeie care plînge lîngă soclu;

c) un bust cu brațe, «asemănător fotografiilor ce d-na Stănescu îmi va pune la dispoziție». Angajamentul mai prevede că «atît figura alegorică cît și bustul vor fi turnate în bronz, trebuind să depășească mărimea naturală atît cît necesitatea va cere. Termenul pentru execuția lucrărilor va fi cel mai tîrziu pînă la finele lunii februarie 1908»¹.

D-na Eliza Stănescu, mai tîrziu Popovici, ne-a povestit că, după comandarea monumentelor, ea l-a mai vizitat pe Brâncuși în atelierul parizian. «La început, Brâncuși mi-a arătat un proiect de monument, iar cînd a adus la Buzău lucrările, ele erau cu totul altceva. Prima idee, proiectul inițial, era o femeie în picioare», ne-a spus Eliza Stănescu. (Însemnările noastre din 1 noiembrie 1964).

¹ Originalul angajamentului se află în arhiva soților Natalia Dumitrescu-Istrati și Al. Istrati, legatarii universali ai sculpturii, și cărora le mulțumim pentru a ni-l fi arătat a-l transcrie.

Brâncuși nu a vrut să facă un banal monument de cimitir, ceva naturalist cum ar fi monumentele în maniera lui R. Romanelli.

Mai tîrziu, în 1930, venind în țară, Brâncuși a povestit scriitoarei Apriliana Medianu cîte ceva despre modul în care a creat Rugăciunea: «O comandă obișnuită, ca orice comandă. Dar era prima mea ciocnire cu responsabilitatea. Monumentul trebuia să reprezinte o femeie plîngînd. Cum era să fac o femeie goală într-un cimitir? Am făcut atunci din materia ce mi se pusese la dispoziție, o rugăciune». Întrebat dacă a realizat o interpretare modernă, Brâncuși a răspuns: «Arta nu e nici modernă, nici veche. Numai că timpul perfecționează spiritul omenesc și spiritul cere el însuși aceasta. Aud azi vorbindu-se de tot felul de curente în artă. E un fel de balamuc universal... Tot ce se creează prin filozofie și religie e bucurie, lumină, libertate. Tot ce e pornit în alt sens e lucru pierdut». La întrebarea: «folclorul slujește la ceva?» Brâncuși a răspuns: «E singurul. Tot ce e artă se face prin el însuși. Toate artele superioare trec pe acolo»².

Datorită unor fotografii, păstrate la Muzeul de Artă Modernă din Paris, se constată că Brâncuși a lucrat destul de repede Rugăciunea, nu fără a trece, însă, printr-o radicală schimbare de concepție și viziune. În prima tentativă, pe un soclu cu trepte, apărea o femeie îmbrăcată, îngenunchind, acoperindu-și chipul cu mîinile. Părul sau vîlul de doliu îi cădea la genunchi. A doua încercare se apropia de opera finală, avînd însă un braț ridicat în jurul capului semnificînd disperarea³.

² Maestrul Brâncuși de Apriliana Medianu, «Curentul», 6 oct. 1930.

³ Sidney Geist, Catalogul expozițiilor americane, 1969—1970, p. 40



BRÂNCUȘI:
Rugăciunea
(1907)

Muzeul de Artă
al R.S.R. — (foto
N. Săndulescu)

WILHELM LEHM-
BRUCK: Femeie
îngenunchiată
(1911)

WILHELM LEHM-
BRUCK: Mamă
și copil (1917/18)

Lucrarea pare a fi ajuns la terminare spre sfârșitul anului 1907. Într-o fotografie, aflată tot la Muzeul de Artă Modernă din Paris, apare atelierul sculptorului. Se vede un grup de vizitatori, printre care și doctorul N. Vaschide, iar îndărătul lor se reflectă într-o oglindă Rugăciunea, părînd în faza finală. Identificînd printre vizitatori pe d-rul N. Vaschide, decedat spre sfârșitul anului 1907, Barbu Brezianu a putut astfel confirma terminarea operei în acest an.⁴ Totuși, finisările nu au fost niciodată simple la Brâncuși și el a mai lucrat și în 1908 la monumentele pentru Buzău. Așa reiese din «Scrisori din Paris», trimise de Otilia Cosmuța revistei «Luceafărul» (n-rul din 1 octombrie 1908). Scriitoarea precizează că Brâncuși nu a trimis decît o singură lucrare la Salonul Societății Naționale, «ocupat fiind cu terminarea unui mare monument de mormînt».

Abia în 1910, originalul, probabil în ghips, al Rugăciunii a fost expus la Salonul Independenților din Paris, iar bronzurile (Rugăciunea și portretul lui Petre Stănescu) au fost prezentate la București în 1914, în cadrul expoziției Tinerimii Artistice, și apoi instalate de Brâncuși însuși la cimitirul Dumbrava din Buzău, unde — după mărturia d-nei Eliza Stănescu-Popovici — el a rămas vreo zece zile. Ghipsul Rugăciunii a figurat multă vreme în atelierul lui Brâncuși.

Este curios că interpretările aduse Rugăciunii sînt și astăzi destul de opace și nu accentuează esențialul.

Nu trebuie să ne mire că statuia nu i-a plăcut fostului profesor parizian al lui Brâncuși, Antonin Mercié, care — după cum relatează Carola Giedion-Welcker, întemeiată pe confesiunile autorului — o consideră «neterminată», «datorită unor anumite abreviațiuni, perfect conștiente, pe care sculptorul le folosea pentru prima dată, spre a obține o concentrare expresivă»⁵. Și nici că în țară, cronicile din 1914, cu excepția elogiilor generale ale lui Tudor Arghezi, care însă nu analizează opera, sînt parțial rezervate, mai precis trădează uimirea. Comparînd Rugăciunea lui Dimitrie Paciurea, prezentată la aceeași expoziție a Tinerimii Artistice cu cea a lui Brâncuși, cronicarul «Noii Reviste Române», comentează astfel: «...La Brâncuși, bronzul ascunde o idee cu totul diferită. Rugăciunea femeii sale e o rugăciune fizică, la care participă atît corpul cît și mintea. Artistul urmărește un gînd care trage înspre pămînt, de aici toată povîrnirea sub puterea unei forțe care nu se știe. Brâncuși a fost totdeauna un gînditor și asta e interesant pînă și în exagerațiunile sale»⁶. Alt cronicar, mărturisind că nu înțelege alte două sculpturi prezentate de Brâncuși, susține că în Rugăciunea și Bustul lui Petre Stănescu «se vede puțința remarcabilă a artistului, dar și setea sa de a acoperi prin ciuntiri și neisprăviri menite a da o originalitate

⁵ Carola Giedion-Welcker, Constantin Brancusi, Editions du Griffon, Neuchâtel, Suisse, pp. 14—16

⁶ Timon, «Expoziția Tinerimea Artistică», Noua Revistă Română, nr. 20 (vol. XV) din 20 aprilie 1914.

silită»⁷. Față de portretul lui Petre Stănescu, criticul Léo Bachelin a dovedit o remarcabilă înțelegere, asemuindu-l cu unele portrete pictate de El Greco și Zurbaran.

Înainte de a vedea ce a însemnat Rugăciunea în opera lui Brâncuși, trebuie amintită influența ce a exercitat-o asupra marelui sculptor german Wilhelm Lehmbruck, influență semnalată mai întîi de Paul Westheim (1922), apoi de Carl Einstein (1931) și consemnată de alți critici printre care și noi⁸. Influența se referă la Femeia îngenunchiată (Kniende) a lui Lehmbruck (1911), dar care șade doar cu un genunchi pe pămînt, celălaltul fiind ridicat, în felul cum se roagă catolicii. S-a observat că, alături de influența lui Brâncuși, se ivește la Lehmbruck și cea primitiv-gotică.

În comunicarea făcută la Colocviul Internațional Brâncuși (1967), criticul Eduard Trier a adîncit problema, menționînd și influența sculptorului belgian George Minne, sculptor simbolist și creatorul Fintînii îngenunchiaților (1898). Comparînd Rugăciunea cu Femeia îngenunchiată, Eduard Trier constată: «deci, nu există nici o îndoială că Brâncuși a fost cel dintîi care a

⁷ B. Brănișteanu, «Expoziția Tinerimii Artistice», Adevărul 4 și 5 aprilie, 1914

⁸ Paul Westheim (Kunstblatt, nr. 2, 1922), traducere în Gîndirea, 1 aprilie 1923; Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, In Propyleen Verlag, Berlin, ed. III-a, 1931, p. 222, reproduceri la pp. 580 și urm.; Petru Comarnescu, «Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși», Revista Fundațiilor, XI, 6 iunie 1944, pp. 649—651, unde am prezentat prima dată analiza Rugăciunii, amintind și de inspirația de la țărăncile oltene.



realizat figurile cu membre alungite ». Lehbruck « a acceptat formele alungite ale lui Brâncuși, dar nu a renunțat la descrierea mai detaliată a anatomiei. Este drept că Femeia ingenuchiată n-a atins încă această simplitate care se anunțase în Rugăciunea lui Brâncuși și care se va dezvolta pînă la perfecțiune în operele ce vor urma... Știm cu toții că Rugăciunea n-a fost decît o perioadă de tranziție în opera sculptorului român, dar ea a avut importanța unei revelații pentru Lehbruck. Această întîlnire a hotărît direcția viitorului său drum ca artist ». Remarcăm că, în opera de cotitură a lui Brâncuși, Eduard Trier constată pe bună dreptate îndrumarea spre stilizare și generalizare⁹.

Criticul Trier pare a accepta constatarea noastră că « în timp ce, în Rugăciunea lui Brâncuși, poziția și stilul femeii aparțin unei viziuni bizantino-românești, cu simplificări primitive, femeia din sculptura Kniende (1911) de Lehbruck și, în consecință, figurile verticale de tineri și tinere în atitudini destinate, cu o alungire și subțiere a întregii lor structuri, sînt doar epurări ale unor anumite detalii naturaliste: Lehbruck simplifică, nu stilizează »¹⁰.

Dacă alungirea formelor din Femeia ingenuchiată se datorește influenței brâncușiene, cu totul alta este viziunea lui Lehbruck, mai concretă, mai

⁹ Eduard Trier, « Brâncuși și Lehbruck », Colocviul Brâncuși, Editura Meridiane, 1968, p. 140 și urm.

¹⁰ Eduard Trier citează pagina 27 din eseu nostru cuprins în Temoignages sur Brancusi, Arted, Paris, 1967, unde facem citatele aprecieri.

carnală, mai grațioasă în interiorizarea ei. În schimb — ceea ce credem că nu s-a observat pînă acum — într-o altă operă a lui Lehbruck, Mama și copilul (Mutter und Kind, 1917—1918), se vedește și mai clar influența brâncușiană, aici folosindu-se o abstractizare mai pronunțată în întregul compoziției, iar capul mamei avînd din simplificarea, alungirea spre ovoidal și patinarea zgrunțuroasă a femeii creată de Brâncuși. (Reproducerea, în citata carte a lui Carl Einstein, p. 584).

În această operă-pivot, Rugăciunea, Brâncuși folosește pentru prima dată folclorul românesc (actul rugăciunii), stilizarea în spiritul tradiției bizantino-românești și o tipologie românească. O parte din aceste observații le-am făcut în citatul studiu din 1944 și, cerînd scuze că ne autocităm, menționăm următoarele: « Rugăciunea... înfățișează un nud feminin ingenuchiat... Raportul dintre componentele trupului, lungimea părții superioare a picioarelor, torso-ul oarecum triunghiular și permițînd bustului să se aplece ceva mai mult de punctul unde sînt genunchii, în care se sprijină tot corpul, partea inferioară a picioarelor fiind și ea alungită — constituie o armonie unic de izbită, căreia capul femeii, demn și cucernic plecat îi dă o cunună de noblețe. Echilibrul acesta, nespus de ritmat și deplin articulat, este realizat atît prin poziția părților trupului, cît și prin ingeniozitatea de a alungi picioarele și a trece la bust și cap printr-un tors oarecum triunghiular. Desigur, gîndul creației i-a venit sculptorului și de la imaginea țărăncilor oltene atît de mîndre la trup și umile la suflet. Dar geniul constructiv al lui Brâncuși, instinctiv fără greș care impune organicului ordinea geometrică a naturii, întrupînd peste tot arhetipul ideal și nepieritor, l-a silit — pentru armonia și echilibrul compoziției — să alungească întregul trup... Astfel, instinctiv și inspirat, geniul său a întrerupt oarecum imaterializarea hieratică a stilului bizantin și statura involtă a sculpturii egiptene și gotice... »

Că trupul ingenuchiat este al unei țărănci, nouă ni s-a părut și ni se pare evident. Socotim absurdă afirmația lui Peter Neagoe că pentru Rugăciunea, i-ar fi pozat lui Brâncuși o midinetă pariziană. Că s-o fi servit de un model « de care sculptorul era atras », cum susține Sidney Geist¹¹ este posibil, dar, dincolo de aparența imediată, funcționa memoria legată de oamenii patriei, de datinele și psihologia lor. Trupul unei țărănci inspiră o tratare austeră, iar stilul bizantin îndemna tocmai la această austeritate, precum și la o stilizare prin alungirea întregului

trup, așa cum a făcut și El Greco, în care unii critici ca Robert Byron și Elias Tormo y Monzo văd epilogul civilizației bizantine¹². Nu greșit a văzut Léo Bachelin că și bustul care însoțește monumentul de la Buzău avea ceva din El Greco.

Dînd o însemnătate mai mare, mai obștească acestui monument funerar, creat în 1907 — anul răscoalelor țărănești și al cumplitelor reprimări, cărora le-au căzut victime 11.000 de țărani — Dan Hăulică nu greșete văzînd în Rugăciunea primul monument consacrat acestei mucenicii a țărănimii. « Prima îndrăzneală a artei brâncușiene nu poate fi considerată străină de această revoltă profundă a lumii lucrătorilor, căreia îi aparținea prin naștere sculptorul »¹³. Interpretarea se confirmă și prin faptul că, în 1907, Brâncuși a trimis la expoziția Tinerimii Artistice o lucrare intitulată Fiul Cîmpului. Se pare că această lucrare, dispărută sau distrusă, reprezenta, în ghips patinat ca bronzul, bustul unui muncitor. Lucrarea, ca și un exemplar din Ecorșul făcut de Brâncuși în colaborare cu d-rul D. Gerota, profesorul său de anatomie, au stat mulți ani la sanatoriul d-rului Gerota (potrivit informațiilor date nouă la 24 noiembrie 1964 de către Dumitru D. Gerota, fiul profesorului de anatomie și reputatului medic).

Revenind la Rugăciunea, importantă este operația de stilizare cu unghiurități și rotunjimi caracteristice stilizării românești. Cum de nu văd comentatorii acestei opere unghiul sau semirombul, puțin rotunjit, format de legătura între trunchiul țărăncii și partea superioară a picioarelor? Într-unele fotografii, această ascuțime a spatelui este asemănătoare cu creștăturile, unele tot semi-romboidale, ușor rotunjite, ale porții de lemn din atelierul parizian. Încă de la construirea Rugăciunii, Brâncuși s-a îndreptat spre forme romboidale, ce vor apărea în unele socluri, porți și în modulele Coloanei fără sfîrșit. Încă de pe atunci, el geometriza forma umană, cum mai tîrziu va umaniza geometria. Nu e greșită impresia lui Ionel Jianu că statuia apare ca « un arbore tînar încovoiat de durere »¹⁴.

Epurarea formei, felul cum este construit capul — aproape ovoid — cu un nas ascuțit, tot stilizat și nu tratat naturalist, orbitele aplecate în jos cu ochi-umbre, gura abia enunțată — toate acestea prevestesc simplificările și esențializările operelor ce vor urma, mai ales unele tratări ale D-rei Pogany,

¹² Catalogul Greco — expoziție organizată de Gazette des Beaux-Arts, 1937. Articolul lui Robert Byron în Burlington Magazine, 1935.

¹³ Dan Hăulică, Brancusi ou l'Anonymat du génie, 1967, pp. XVI și XVIII.

¹⁴ Ionel Jianou, Brancusi, Arted, Paris, 1963, contrapagina la reproducerea Rugăciunii.

¹¹ Sidney Geist, Catalogul expozițiilor americane, 1969—1970, p. 40



cu ochi mari și mâini de madonă bizantină. Tristețea Naiadei (cap feminin, marmură, 1909?, colecția poetului Apollinaire) are mai multe asemănări cu cea a chipului femeii din monumentul Rugăciunea și aceasta datorită stilizării ochilor, nasului, gurii și bărbiei decât — așa cum pretinde Sidney Geist — cu chipurile Grupului de artiști pictat de Marie Laurencin.¹⁵

Axele cu variate direcții — remarcate de către Sidney Geist — în analiza Rugăciunii, făcută în catalogul expozițiilor americane — sînt datorită stilizării, pe care Brâncuși începe să o practice, stilizare moștenind tradiția bizantino-populară românească și pe care, chiar în această operă deschizătoare de drumuri, sculptorul o amplifică pe de o parte, în timp ce, pe de altă parte, simplifică și austerizează forma. Ca multe din creațiile lui Brâncuși — mai ales din perioada 1907-1912 — Rugăciunea are un aspect primitiv sau arhaic, înrudindu-se cu Sărutul și Cumințenia Pămîntului, care vor merge la tradiții pre-creștine. Dar arhaismul sau neo-primitivismul lui Brâncuși devine în același timp modern, prin sensibilitate, geometrizare, printr-o gândire simbolică de mare elevație. Precum și prin evitarea grandilocvenței sau chiar a unui patetism, pe care sculptorul l-a jugulat în creația definitivă, după ce era să-i cadă victimă în primele încercări ale creării Rugăciunii.

Este regretabil că, necunoscînd tradițiile folclorice și înseși metodele stilizării, cei mai mulți dintre comentatorii acestei opere se mărginesc doar la considerații formale, în special Sidney Geist, căruia îi datorăm o serioasă monografie, în care accentul este pus pe catalogarea operelor existente sau dispărute, pe stabilirea unei cronologii mai ample și mai certe, după ce Ionel Jianu prezentase primul catalog raisonné în monografia sa, iar Barbu Brezianu îi oferise multe date despre operele de început (studiile publicate în ultimii cinci-șase ani). Filozofia operelor lui Brâncuși, datele lor folclorice și stilistice românești nu le vom găsi — cu excepția referințelor la ansamblul de opere de la Tîrgu-Jiu — nici în monografia și nici în recentul catalog redactate de Sidney Geist.

¹⁵ Sidney Geist, Brancusi, Grossman Publishers, New York, 1968, p. 32 și apendicele 9 (p. 188).

EXPOZIȚIA BRÂNCUȘI

Expoziția Brâncuși e memorabilă (deși precar «scenografiată» — ne întrebăm de ce? — în sala sufocantă de la etajul II al Galeriei Naționale) nu numai fiindcă e prima în Europa, ci și fiindcă adună lucrări-cheie, ilustrînd puternic, prin raccourci, creația sculptorului.

Din fișele monografice ale lucrărilor (datorate hărniciei și pasiunii lui Barbu Brezianu), rezultă elocvent greutatea specifică în cîmpul creației lui Brâncuși, a pieselor reunite cu concursul unor notorii muzee și colecții.

Decenii de exegeză au adunat în jurul operei brâncușiene un volum stufos, baroc, de cuvinte, un adevărat paradox al complicațiilor care interzic accesul la simplitatea însăși. În fața expoziției de la București nu emoția făgăduită de scriptura aceasta retorică am pîndit-o, ci emoția posibilă în ciuda ei. E prima dezgolare a fenomenului lui Brâncuși pentru publicul românesc (fiindcă pioasa expoziție din 1976 n-a putut fi decât o alcătuire sumară). Saturată de inflația cu iconografia brâncușiană, de acea brutală inflație care montează «Coloana» în vitrine de tricotaje și pune «Poarta sărutului» pe note de romanță, imaginea curentă despre Brâncuși s-a oprit în cîteva tipare de lectură limitative.

Am publicat într-un număr recent articolul lui Tancock scris cu prilejul mării expoziții Brâncuși de la Filadelfia din primăvara acestui an. Tancock se situa pe o poziție sistematic lipsită de pietate spre a calcula obiectiv gradul de uzură morală a operei confruntată cu posteritatea ei. Prin optica unui critic adaptat la cîmpul serialismului din artele vizuale americane, în opera brâncușiană Tancock se arăta determinat să descopere structuri serialiste, pe care le identifică, schițate, în succesiunile de versiuni ale aceleiași sculpturi, în reluarea motivelor. Fără ostentație, criticul american dovedește dinamica internă a operei lui Brâncuși, deschisă, cu toată rigoarea ei clasică, unor reconsiderări estetice, prin care își verifică bogăția implicațiilor. Nu s-a încheiat periplusul critic brâncușian, dar această constatare e de natură să inhibe abuzul de literatură în stil extatic-festiv, spre a face loc unei lecturi specific contemporane, lucide. Brâncuși trebuie apărat de agresiunea sanctificării, definițiile genului ferite de prisma mejdia de a deveni slogane. Catalogul expoziției conține cîteva pagini de citate colectate din literatura critică, dar scontînd omagial autoritatea unor semnături și tolerînd în unele cazuri lipsa judecății esențiale. E de reținut însă din aceste pagini un element instructiv și apt de amplificare: dintre cele mai timpurii și mai adecvate enunțuri ale specificului brâncușian sînt cuvintele unor români, Arghezi în 1914, Blaga în 1926, Vianu în 1938; la care s-ar fi putut adăuga mai multe documente exegetice de ținută gravă, responsabilă, unele datînd din acești ani. Texte depășind «codul» critic al epocii în care s-au scris amorsează necesitatea unui act documentar concentrat pe tema «Brâncuși în România». S-ar restabili unele priorități revelante, altminteri revendicate oral și întîmplător, dar mai ales s-ar da seama de fenomenul recepției stilului Brâncuși, întregind simetric ciclul raporturilor sale cu spiritualitatea românească, raporturi cunoscute deocamdată mai ales sub prisma genezei operei.

Contactul acesta direct cu opera va fecunda poate din nou spiritul critic și inițiativele istoriografiei.

A. A.

Ne-am obișnuit să luăm statuia greacă drept model de «frumusețe», la care ne raportăm ca la cea mai populară și eminentă formă a civilizației eline. Această convenție, durind peste măsură, ne-a împiedicat să pricepem că nu de «frumusețe» se cuvine să vorbim, ca despre o transpunere ideală a corpului natural, ci de «puritate», despre armonia ce reprezintă o concepție asupra Universului. Aceiași confuzie a hrănit de-a lungul multor veacuri prejudecata față de «frumusețea» sculpturii negre și tot ea a favorizat interpretarea simplistă a bronzurilor chinezești definite drept imagini ale «misterului oriental». Toate acele opere erau însă dominate de o idee a lumii și a formei — și aceste cuvinte se pot schimba între ele, dat fiind că nu există formă fără lume, nici lume fără formă. «Muza adormită» de Brâncuși, din 1909—1910, nu ne duce oare cu gândul la «misterul» unei figuri chinezești? Totuși, această simplitate extremă, acest polisaj subtil, această atitudine de abandon sînt expresia unei legi care-i ordine absolută, așadar primordială.

Ne emoționăm lesne la vederea unui bolovan găsit întîmplător pe o plajă, dar aceasta nu presupune, cum pretind unii, o judecată negativă la adresa produsului artistic. Mai întii, bolovanul nu-i decît «hazard» și apoi, nu ne emoționează prin el însuși, ci tocmai pentru că este investit și prin urmare transformat în spirit, cu amintirea unui fapt artistic creat și cunoscut. «Începutul lumii», sculptura lui Brâncuși din 1924, poate fi privită pur și simplu ca un ou de marmoră, și totuși, dacă depășim modelul banal, ea ne apare a fi o formă re-creată, prin faptul că la entitatea expresivă participă o dezvoltare formală nouă și complexă, a cărei calitate excepțională se determină prin lumina delicat estompată. Această lumină, această strălucire, aceste treceri abia simțite către umbră, nu sînt altceva decît attribute organice îngemănate cu semnificația ideii formale și poetice. Ce-ar fi «Miracolul» și, mai ales, ce-ar fi «Pasărea în spațiu», dacă materia n-ar fi devenit o formă plină de semnificații grație modulației luminii care se reflectă în ea?

Sînt forme de o frumusețe extraordinară comparabilă cu a elinilor atît de slăviți, forme crescute pe baza acelor elemente primare și unice, dar energic afirmate, de care se folosesc înțelepții: nu întîmplător Brâncuși s-a simțit puternic impresionat de gîndirea și poeziile călugărului tibetan Milarepa. E o adevărată împăcare într-o lumină limpede, care, întrucît se vrea descinsă din evidența spiritului universal, amintește, printr-un procedeu formal de ordin elevat, devoțiunile dificile și severe ale lumii. Sîntem în fața formelor germinative, conducînd către semnificații intelectuale și depășind întru acestea substanța fenomenului, acela către care tinde măiestria unui Arp, spre a înfrunta entitatea numenului.

Cubismul abia văzuse lumina zilei, celebra frază a lui Cézanne despre cub și sferă era abia cunoscută, cînd Brâncuși aborda forma elementară și atingea o simplitate nobilă la care niciodată creatorii esteticii cubiste n-aveau să parvină. Obiect, spațiu și cunoaștere se identifică într-o imagine solemnă, curbele și planurile se contopesc într-un corp plastic continuu, avînd demnitatea exemplară de coloană. Astfel Brâncuși depășise în foarte scurtă vreme convențiile, spre a-și asigura în haosul cultural, acea poziție de excepție care să îngăduie spiritului creator ca, proiectîndu-se în operă, să o descarce de orice reziduu obiectiv. Iar extrema grijă pentru execuție va deosebi opera lui în seria de sculpturi pe care patrimoniul istoric le-a aliniat de-a lungul secolelor și forța acestei opere va fi întotdeauna realizată mai curînd prin intuiție decît prin reflexie.

Brâncuși își supunea lucrările unui finisaj foarte atent care exploatează toate posibilitățile materiei, care aduce materia în stare să satisfacă necesitățile expresiei, dar în același timp respectă entitatea ei specifică de materie. Astfel are loc miracolul rar al coincidenței dintre poezie și meșteșug. Iată de ce, în izolarea pe care și-o temea mizantropic, Brâncuși a creat un ansamblu de opere care vor supraviețui în istoria artei și vor servi întotdeauna de exemplu pentru cei dornici a depăși contigentele — de orice natură — spre a atinge limpezimea lirică absolută, aceea a «Coloanei fără sfîrșit» ce se ridică în ritmuri succesive către emoționantul infinit al cerului.

* Sub acest titlu pe care ni l-am îngăduit autorizați de sensul exegezei, reproducem comentariul semnat de reputatul critic Umbro Apollonio în volumul omagial «Constantin Brancusi», realizat de Christian Zervos (Cahiers d'art, Paris, 1957). Prietenul sculptorului român și criticul care a înțeles înaintea multora evenimentul apariției fenomenului Brâncuși, a dat istoriografiei o culegere de texte solicitate de el și valoroase nu numai prin prestigiul semnăturilor și căldura evocării, ci și prin interesul interpretării critice. La suprema despărțire de Christian Zervos (care a murit la 12 septembrie 1970) se cuvine să formulăm încă o dată elogiul care poate aduce unui critic maxima satisfacție, elogiul pentru a fi știut să discearnă, în suma confuză a artei contemporane, excepționalul și durabilul.

UMBRO
APOLLONIO

BRÂNCUȘI, SCULPTOR AL LUMINII*



MĂSURA OMULUI ÎN OPERA LUI BRÂNCUȘI

«Les mesures sont nuisibles, car elles sont la dans les choses. Elles peuvent monter jusqu'au ciel et descendre par terre sans changer de mesure».

BRÂNCUȘI

De mai multe ori s-a vorbit despre umanismul operei lui Brâncuși. În ea înțelepciunea se alătură instinctului, cunoașterea rațională ascultă vocile adâncurilor, impulsurile și entuziasmul pasiunilor se echilibrează prin meditația filozofului și graba înceată a artizanului*. Pe bună dreptate «umanismul lui Brâncuși» a fost considerat ca izvorind din orientarea unei filozofii în care sensurile adânci ale culturii eline întâlneau izvoarele pure ale înțelepciunii și artei populare românești și universale**. Clasicismul operei lui Brâncuși și măsura umană a tuturor creațiilor sale au fost însă în genere gândite metaforic, iar adâncul sa cugetare exprimată în aforismul «proporția interioară este adevărul ultim inherent tuturor lucrurilor» nu a fost pusă îndeajuns în legătură cu antropomorfismul secret al concepției sale sculpturale, cu geometria și proporțiile esențiale ale corpului uman.

Pătrunderea în domeniul pe care l-a numit al «lucrurilor esențiale» s-a întâmplat de timpuriu, în anii uceniciei la Școala de Arte frumoase. Puțin după intrarea în școală, Brâncuși obține o «mențiune onorifică» pentru bustul împăratului Vitellius. Comparația lucrării, de curând expusă, cu originalul roman, arată că Brâncuși, stăpînind de pe atunci o tehnică infailibilă, pătrunseseră cu siguranță instinctivă esența unui stil direct și incisiv, fără concesii față de realitate. De asemenea, el încearcă, împreună cu sculptorul roman, emoția cunoașterii sufletului prin scrutarea fizionomiei lacomului și crudului împărat. În această direcție, însă sub influența tehnicii lui Rodin, se pot situa lucrări ca: Orgoliu (1905), Portretul pictorului Nicolae Dărăscu (1906) și celelalte portrete dintre anii 1905—1906***, apoi capetele de copii (1906) și îndeosebi dramaticul bust de copil numit Supliciu (1907). Aceste lucrări amintesc de calitățile care au făcut gloria sculpturii romane și de vechiul adagiu ciceronian: «Totul este în fizionomie și fizionomia însăși este dominată de privire»****.

* Colocviul Brâncuși 1967, București: René de Solier, Știință și natură: apariția unor forme noi.

** Colocviul Brâncuși 1967, București: Giulio Carlo Argan, Arta lui Brâncuși și arta actuală; Dan Grigorescu, Umanismul lui Brâncuși.

*** Portretul unui portar, 1905; Portretul unui chelner, 1905; Portretul patronului de restaurant, 1905, Portretul D-nei Vaschide.

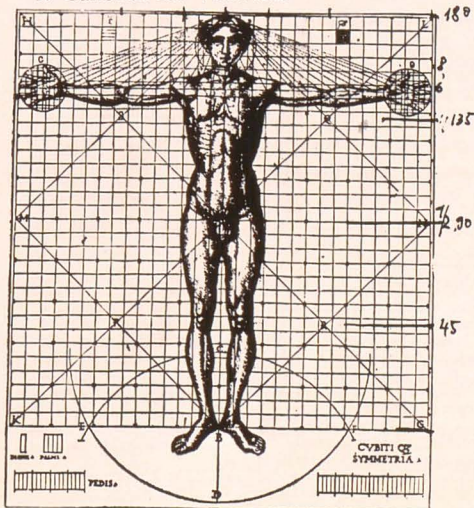
**** Cicero, De Oratore — cartea III. . . «De aceea bătrînii noștri nu iubeau măștile, iar Roscius însuși, cînd juca mascat, era greu acceptat de ei». (Citat din J. Charbonneau: La sculpture romaine, Formes, 1931).

Un interval de trei ani separă această lucrare de extraordinara reușită a Ecorșeului, «modelat după natură» în perioada studiilor, sub îndrumarea profesorului Dimitrie Gerota, pentru care primește în 1901 medalia de bronz a școlii*. Se știa că Ecorșeul este o copie după Antinous, însă perfecțiunea formelor, atît ale ansamblului cît și ale detaliilor, precum și asimilarea stilului grec în toată splendoarea lui aruncă un mister de nepătruns asupra modalității execuției acestei lucrări. Măsurători meticuloase ale Ecorșeului făcute de noi în laboratorul de anatomie artistică, precum și comparația lor cu raporturile măsurilor mai multor tipuri de Antinous** ne-au dat certitudinea că artistul a folosit modelul grec ca și în lucrul «după natură», refăcînd opera antică într-o interpretare care păstrează maniera greacă, cu o înțelegere desăvîrșită a stilului și o execuție magistrală a detaliilor anatomice, subordonate ansamblului arhitectonic și constructiv. Această lucrare, cu care Brâncuși își încheia studiile la Școala de Belle-arte, îi deschidea un nou orizont, hotărîtor pentru întreaga sa evoluție artistică. Stilul grec l-a orientat pe calea sacrificării individualului pentru general și a părăsirii normelor etice în aprecierea

* Ecorșeul a fost expus la Ateneul Român în 1903 și apoi achiziționat de Ministerul Instrucțiunii publice, la cererea «Societății elevilor în belle-arte». Datorită cercetărilor lui Barbu Brezianu s-a putut identifica modelul ecorșeului în Antinous, numit Statua di Hermes de arhetipo del IV sec. A.C. versiune Adriana, Muzeul Capitolin.

** Fotografii tipurilor: Antinous, Muzeul național din Neapole; Hermes — așa-numitul Antinous de Belvedere, Roma, Vatican, copie romană; Statua di Hermes, Muzeul Capitolin (după fotografia-document oferită de Barbu Brezianu).

1. Canonul lui Vitruvius



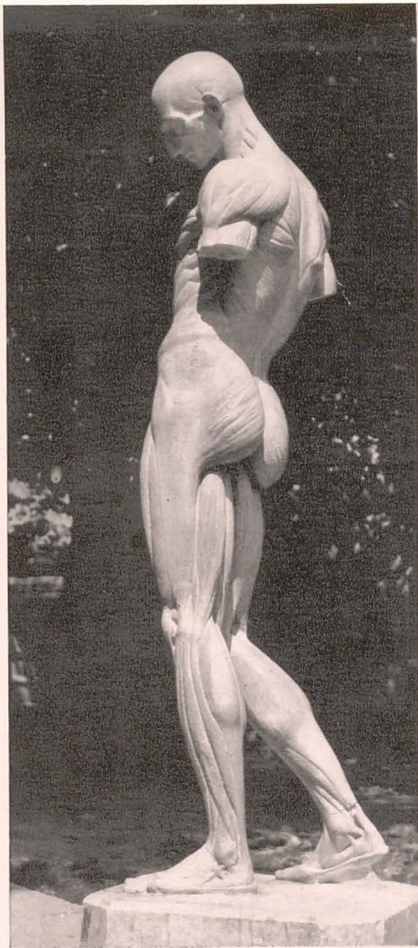
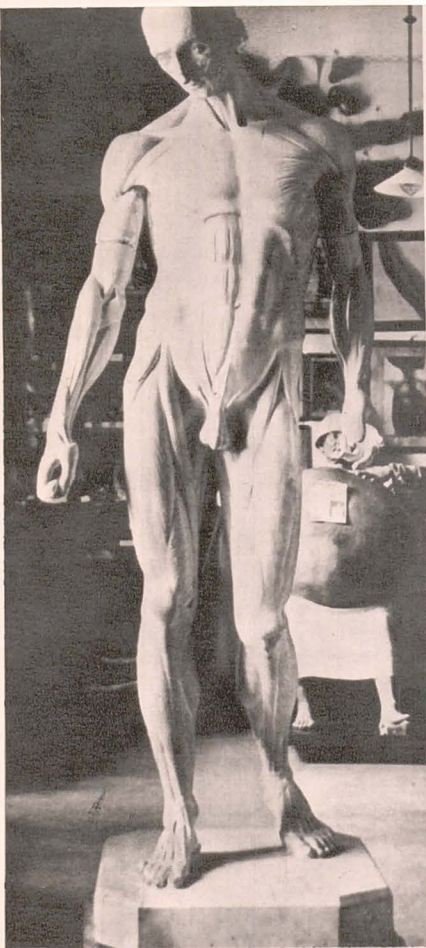
fizionomiei pentru cele pur estetice ale ritmului și măsurii formelor. Sensibilitatea sa la realitatea imediată și expresivitate au fost sacrificate începînd cu acest eveniment în favoarea căutării valorilor și formelor universale, astfel încît Ecorșeul poate fi considerat ca punctul de plecare al unei noi viziuni asupra realului în activitatea creatoare a genialului artist. O analiză stilistică a acestei piese ne permite să-l considerăm pe Brâncuși un adevărat clasic, iar Ecorșeul — un prim pas în direcția «lucrurilor esențiale». «Ideea despre istorie a lui Brâncuși, spune G. C. Argan, era complet diferită și chiar opusă ideii despre istorie a lui Picasso. Istoria pentru Picasso este o istorie în largime, în extensie. Este un orizont în care orice fenomen își găsește rațiunea de a fi și se explică ca o realitate umană care se produce, care este aici, care nu poate fi refuzată, în timp ce istoria pentru Brâncuși este o istorie care nu tinde să arate diferențele dintre lucruri, ci să arate unitatea fundamentală a lucrurilor*». Evoluția ulterioară a viziunii lui Brâncuși, analizată sub raportul «măsurii omului» și subtililor speculații pe temele geometrice ale secțiunii de aur pe care le descoperă odată cu recrearea anticului grec în Ecorșeu, ne conduce la concluzia că adevărata «cheie» pentru interpretarea artei sale este clasicismul grec al secolelor V și IV, iar nu acela al secolelor VII și VI, cum consideră G. C. Argan**.

«Modelul» Ecorșeului a fost un Antinous, creație romană din epoca Adrian — Aurelian (117—275 e.n.). Statuia «Hermes de arhetipo del IV sec. A.C. — versiune Adriana» este în realitate un Antinous, avînd corpul și mișcarea statuii Antinous din Neapole, de care diferă doar prin capul mai înclinat, cofura frizată și trăsăturile mai feminine decît ale adolescentului din Neapole, bithynianul cu părul buclat după moda atică avînd nasul lung și fin, cu buze senzuale și bărbie scurtă***. Tipul corporal al tinărului arată marcate caractere feminine (bazinul lat, regiunea mamară cu forme intersexuale de adolescent, modelajul general al corpului rotund, moale, catifelat, înv-

* Colocviul Brâncuși 1967, București: G. C. Argan, Arta lui Brâncuși și arta actuală.

** G. C. Argan, Op. cit.: «Dacă se consideră Brâncuși clasic, dacă este apropiat nu numai de Fidias, ci mai degrabă de sculptorii greci din secolele VII și VI, cred că se poate descoperi o cheie pentru interpretarea artei sale».

*** Se știe că tinărul Antinous, originar din Bithynia, din Asia Mică, a fost iubitul prieten al lui Adrian (117—138 e.n.). El a murit misterios, în anul 130, înecat în Tibru, sacrificîndu-se — după imboldul unui oracol — pentru prelungirea vieții împăratului. Acesta l-a zeificat, ridicîndu-i mai multe coloane votive și comandînd artiștilor numeroase statui.



2. BRÂNCUȘI: *Ecorșeul*, versiune originală, Muzeul de Anatomie al prof. dr. Dimitrie Gerota. (Fotografie comunicată de Barbu Brezianu)

3—7. BRÂNCUȘI: *Ecorșeul*, Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu »

8. BRÂNCUȘI: *Adam și Eva* — lemn de stejar și castan, Muzeul S. R. Guggenheim, New York
Analiza prin Ø

luind formele musculare). Din punct de vedere stilistic, noua zeitate Antinous poate fi legată de formele clasice ale secolului V. Atitudinea este aceea a Doriforului, pășind calm, cu sprijinul pe piciorul drept*. Artistul a realizat în această operă o sinteză între atitudinea și proporțiile policletiene și modelajul și dulceața praxiteliană, creînd un tip de o frumusețe și senzualitate împinsă pînă la perversitate, opus idealului de robustețe doric, dar păstrînd simplitatea, calmul și eunitia mișcării, precum și echilibrul și armonia proporțiilor acestuia.

Ecorșeul lui Brâncuși se inspiră cu libertate din faimoasa statuie. El imprimă personajului său aceeași poză și mișcare ritmic cadențată. Interesantă este transpunerea grației și farmecului modelului în formele musculaturii, care ondulează melodios și se înlănțuiește eunitic, făcînd nu numai suportabilă, dar chiar plăcută opera disecției. În această privință, *Ecorșeul* lui Brâncuși este unic între toate exemplarele cunoscute în lume. Admirabila formă umană jupuită, dar vie, amintind de miracolul desenelor anatomice ale lui Leonardo da Vinci, păstrează relațiile proporționale fundamentale ale modelului, căruia îi imprimă, odată cu gravitatea figurii redusă la formele esențiale, o eleganță deosebită, o suplețe și o gracilitate mai

mare a corpului. În acest mod, formele robuste și proporțiile inițiale ale Doriforului se apropie de cele zvelte și înalte ale Apoxyomenului lui Lysip, corespunzînd descrierii lui Plinius: « Capita minora, corpora graciliora siccioraque, perque procertias signorum maior videretur »*.

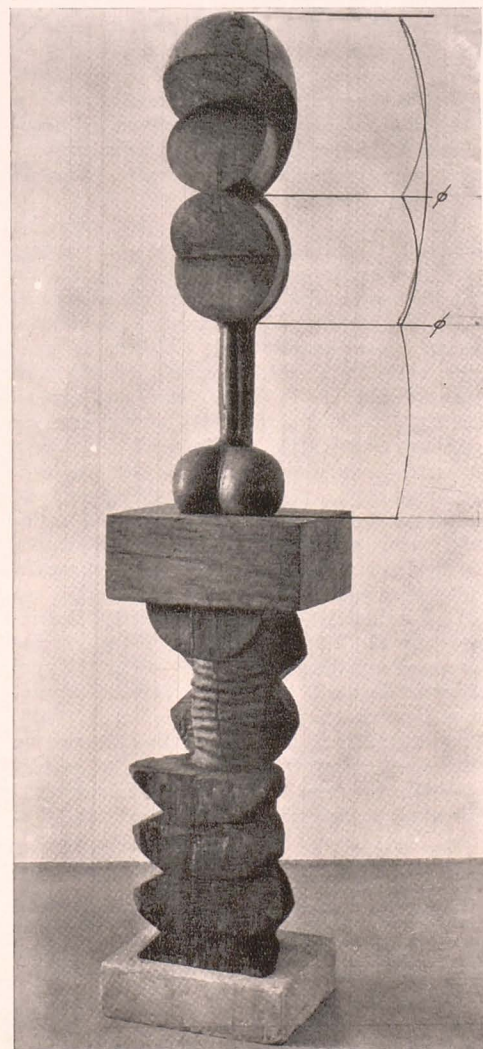
Pentru cine admiră formele și stilul *Ecorșeului* lui Brâncuși, enigma alegerii modelului în Antinous se dezleagă de la sine. Metoda anticului nu era nouă în anatomie. Cu două secole înainte, Charles Errard ecorșase (în gravuri) statuile antice: Laocoon, Gladiatorul, Faunul, Hercule Farneze etc.**.

Cu un secol înainte, Salvage se opriese din nou asupra statuii Gladiatorului Farneze, creînd celebrul *Ecorșeu* aflat astăzi la Școala națională de Arte plastice din Paris***. Ambii autori au ales exemplarele statuarei antice, demonstrative pentru musculatură, în special operele elenistice, care reprezentau ele însele o demonstrație anatomică. Brâncuși, care avea o repulsie înnăscută

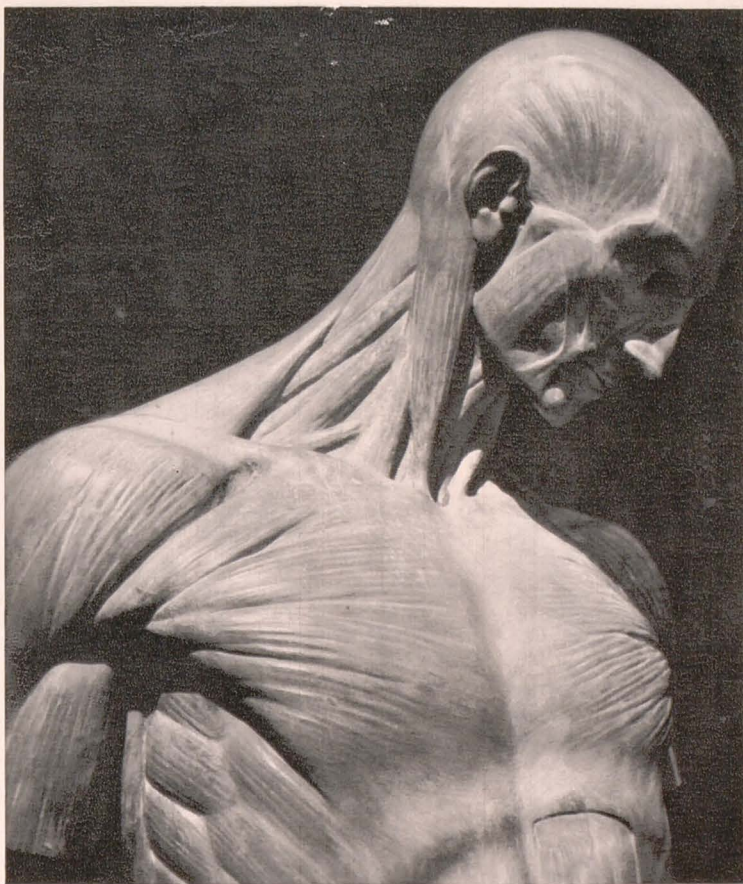
* « Capetele mai mici, corpurile mai subțiri și mai uscate, lăsînd să apară mai bine zveltețea figurilor ». O enigmă erau pînă acum membrele superioare cu antebrațele indeosebi lungi. Artistul a combinat aici proporțiile modelului cu proporțiile piesei de disecție, care i-a fost pusă la dispoziție de conducătorul științific al lucrării, d-rul Gerota. (A se vedea fotografia-document din posesia lui Barbu Brezianu).

** Charles Errard (1606—1689), membru al Academiei de pictură, și Bernardino Genga (1655—1734): *Tratatul de anatomie plastică* din 1689.

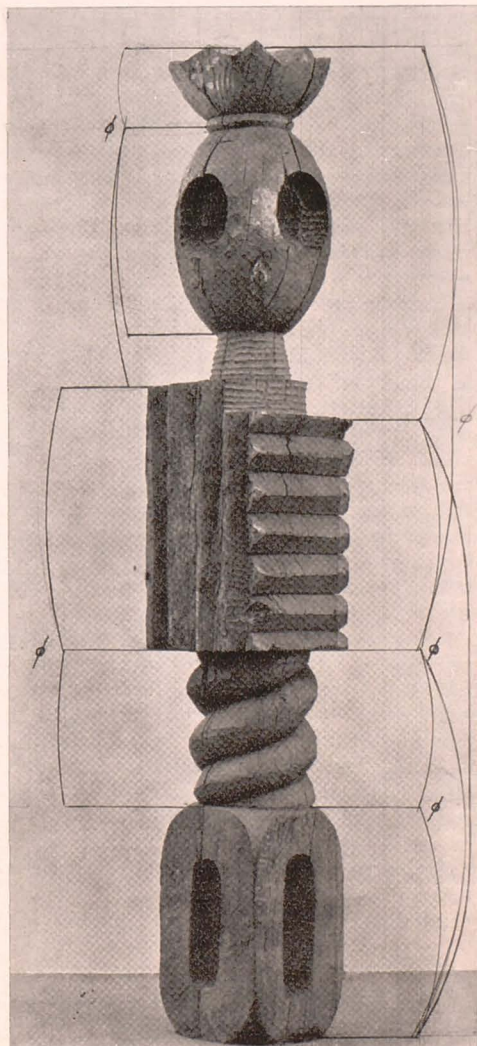
*** Jean-Galbert Salvage (1772—1813): *Anatomia gladiatorului luptînd* (1812) și *Ecorșeul* lucrat după un cadavru, preparat și mulat de Salvage, în poziția gladiatorului.



* Aceeași atitudine o are și statuia Hermes din Vatican, așanumitul Antinous de Belvedere (400—300 î.e.n.) la care stilul policletian este mai evident.



9. BRÂNCUȘI: *Regele regilor*—lemn de stejar, Muzeul S. R. Guggenheim, New York
Analiza prin Ø



pentru « biftekuri », alege pe elegantul Antinous, androginul cu forme musculare învăluite de o frumoasă proporție și ritmică a mișcării. El avea în față în timpul lucrului și ecorșeul lui Houdon, executat după natură*, pe care încercase odată să-l copieze**, dar acesta, ca și un model viu oarecare, nu putea să-i ofere secretul măsurilor. Artistul filozof întâlnise în Antinous înțelepciunea celor vechi care credeau, împreună cu Platon, că frumusețea (estică sau etică) este una și aceeași — kaloskagaton — și constă în măsură. « Nimic fără măsură » sau « păstrează măsura în toate » — mîthen agan — spunea Solon, fiul lui Exikestides atenianul. Dialogul sculptorului cu anticul la sfîrșitul perioadei de învățămînt se încheie într-o perfectă însușire a stilului antic clasic.

Se știe azi ce scumpe amintiri i-au lăsat profesorii și epoca de școlaritate și cît de mult a ținut Brâncuși la diplomele sale de studii, și în special la Ecorșeu pe care, în anii cînd încetase lucrul, l-a cerut Institutului nostru, fără să-l poată obține***. Nu mult după anii de ucenicie din țară, întîlnirea cu Rodin îi

confirmă descoperirea măsurii și a scării umane a măsurilor ca esență a formelor. « În secolul al XIX-lea — spunea Brâncuși — situația sculpturii era disperată. Venirea lui Rodin transformă totul. Grație lui, omul redevine măsura, modulul după care se organizează statuia. Grație lui sculptura redevine umană în dimensiuni, în semnificație și în conținut. Influența lui Rodin a fost și rămîne imensă »*. Este binecunoscută întîlnirea și despărțirea celor două mari personalități, precum și faptul că ambii au considerat că statuia lui Balzac se găsea la hotarele sculpturii moderne. « Cînd a terminat pe Balzac, care rămîne punctul de plecare incontestabil al sculpturii moderne, el a declarat: „C'est maintenant que je voudrais commencer à travailler“ ** ». Aceste cuvinte puteau fi și ale lui Brâncuși, care se apropiase de « starea » în care putea să înceapă lucrul personal***. Căutînd esența lucrurilor, Brâncuși a descoperit, odată cu măsura și scara umană, simplitatea lor. « Simplitatea nu e un scop în artă, ajungi însă la simplitate fără să vrei, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor »****.

* Jean-Antoine Houdon (1741—1828), Ecorșeul, versiunea cu brațul drept orizontal, în dimensiuni reduse. (Originalul de mărime naturală a fost dăruit de Houdon în 1779 Academiei de arte din Paris).

** A se vedea fotografia-document din posesia lui Barbu Brezianu (copia lui Brâncuși rămasă schiță în pămînt se află la Filadelfia).

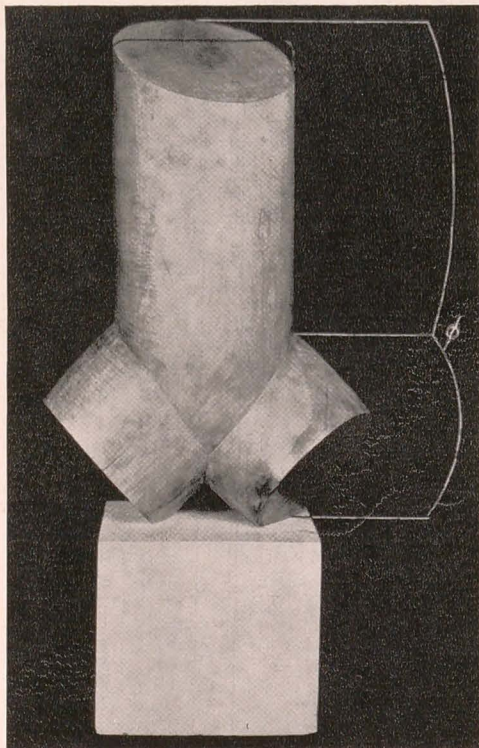
*** Conversații cu pictorii Natalia și Al. Istrati. Ecorșeul cerut rectoratului Institutului din acei ani nu a ajuns niciodată la destinație.

* Brâncuși despre Rodin, din C. Giedion Welcker în Constantin Brancusi, Basel, 1958

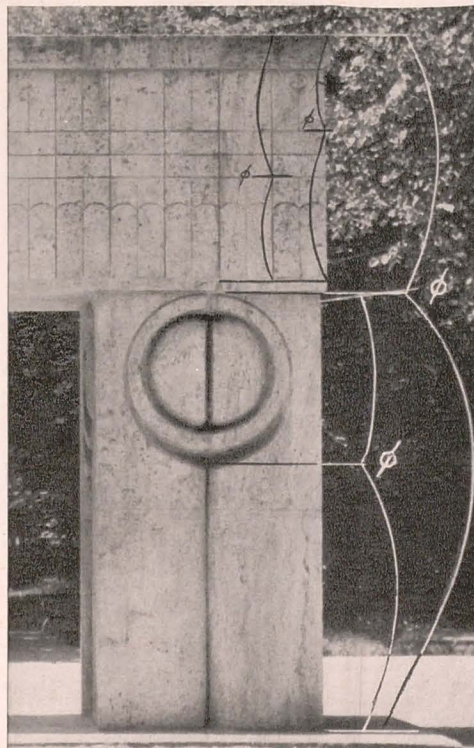
** Brâncuși despre Rodin din C. G. Welcker, Op. cit.

*** « Lucrurile nu sînt greu de făcut, ceea ce este greu este de a ne pune în starea de a le face ». Brâncuși, aforismele publicate de C. G. Welcker în Constantin Brancusi, Basel, 1958.

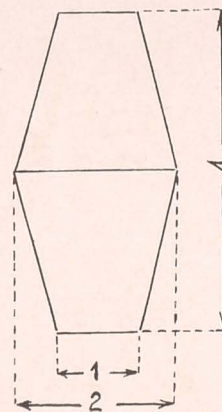
**** Brâncuși, Aforismele din C. G. Welcker, Op. cit.



10. BRÂNCUȘI: Tors de băiat — lemn de arțar, Muzeul de Artă din Filadelfia
Analiza prin Ø



11. BRÂNCUȘI: Poarta Sărutului, Tirgu-Jiu
Analiza prin Ø



modulul = 45 cm
lățimea centrală—2×
45 cm=90 cm
înălțimea—4×45 cm
=180 cm

12. Elementul coloanei (analiza Șt. Georgescu—Gorjan)

	ÎNĂLȚIMEA CAPULUI ȘI A GÎTULUI v—ss	LĂȚIMEA UMERILOR u—u	LĂȚIMEA COAPSELOR tro—tro	ÎNĂLȚIMEA SOL-OMBILIC s—o
ECORȘEUL din Iași (cu brațe) fotografie	18,0% din talie 5,5 părți din talie	28,9% 3,4	19,8% 5,0	1,4
HERMES (Antinous) Muzeul Ca- pitolin fotografie	17,2% 5,6	29% 3,4	21,6% 4,0	1,6
ANTINOUS din Neapole fotografie	17,1% 5,6	27,8% 3,59	21,6% 4,7	1,5
ECORȘEUL din București ghips mularj	— 5,3	— 3,44	— 5,3	— 1,6
ECORȘEUL din București dimensiuni absolute	33,2 cm înălțimea totală 179 cm	52 cm	33,5	109 cm distanța sol sub simfiză: 89 cm

Principalele date metrice ale modelelor Antinous (pe fotografii) și ale Ecorșeului (pe fotografie și pe mulajul în ghips din București).

Observații. Modelele Antinous arată un tip androgin, cu lățimea bazinului și coapselor mare și cu diferența mică între lățimea umerilor și bazinului. Înălțimea capului și gîtului și lățimea umerilor raportate la talie se apropie de măsurile lui Vitruvius: 1/6—1/4. (Înălțimea sol-ombelic se apropie de raportul secțiunii de aur 1/6—3/5). Ecorșeul are lățimea bazinului și coapselor mai mică, cu o diferență mai mare față de umeri. Distanța sol-ombelic (1,6)

se apropie și mai mult de acordul perfect al secțiunii de aur $\frac{\sqrt{5}+1}{2}=1,618$

«Confluentele în creația lui Brâncuși» * au fost amplu înfățișate și dezbătute cu multă competență. Fără îndoială că în aceste confluente elementele folclorului și stilului popular românesc au jucat un rol important, mai ales poate în sensul că «anamneza» provocată de întâlnirea cu creațiile avangărzii pariziene sau ale lumii arhaice l-a condus la o auto-descoperire, l-a îndreptat către înțelegerea izvoarelor tuturor formelor arhaice — acelea ale artei populare ale țării sale, ca și cele ale protoistoriei balcanice și mediteraneene, ale artei primitive africane sau oceanice.

Ceea ce ar trebui relevat, însă, este faptul că izvoarele clasice ale pregătirii sale nu au încetat să alcătuiască axul principal al viziunii sale sculpturale.

«Studiul este totul» — melethi pan — spuneau cei vechi; amintirea anilor de studiu clasic întâlnea în conștiința lui Brâncuși tendința spre măsură a profunzimilor originii sale. Miracolul artei brâncușiene constă nu numai în solidaritatea structurală și morfologică cu arta populară românească și analogiile cu arta neagră sau statuara preistoriei mediteraneene și balcanice, ci și în intima întrepătrundere a acestei solidarități cu clasicul elin a cărui prezență secretă pătrunde structura formelor sculpturii sale. Este adevărat că, prin impulsul unui Freud sau Jung, una din direcțiile principale ale culturii începutului secolului al XX-lea se afla sub semnul explorării zonelor abisale ale spiritului, însă aceste orientări, de care Brâncuși nu a fost desigur străin, erau concomitente cu tendințele estetice raționaliste ale unei serii întregi de cercetători, dintre care compatriotul său Ma-

* Titlul «mărturie» lui P. Comarnescu în Témoignages sur Brancusi, Artded, 1967 și I. Jianou: Tradition et universalité dans l'art de Brancusi.

tila Ghyka, cu lucrările închinare esteticii proporțiilor bazate pe secțiunea de aur, rămîne figura cea mai proeminentă*.

Întîlnirea lui Brâncuși cu această estetică a fost cu siguranță prilejuită de îndelunga sa familiarizare cu canonul grec și cu raporturile sale, dintre care cele mai remarcabile sînt cele ale proporției secțiunii de aur, transpuse în faimosul ecorșeu.

Cînd, după prima sa « ciocnire cu responsabilitatea » în Rugăciune (1907), Brâncuși pornește pe drumul « îndepărtării de sine », către descoperirea « lucrurilor esențiale »** și a frumosului ca « echilibru absolut »***, el reîntâlnește măsurile omului sub forma ideală a secțiunii de aur**** pe care o transpune clar pentru prima dată în fragmentul de tors intitulat Timiditate (1917). Din acest moment o serie întregă de lucrări sînt construite cu o armătură proporțională secretă, analizabilă prin proporția secțiunii de aur. Printre cele mai remarcabile din această categorie sînt: Torsul de băiat (1916), Regele regilor (1921), Poarta sărutului (1937) și însăși Coloana fără sfîrșit (1937). Treizeci de ani despărțeau prima sa lucrare Sărutul (1907) de Poarta sărutului (1937), în care tuturor oamenilor de totdeauna, dar și măsura omului ideal, al celui « homo bene figuratus » ale cărui proporții sînt dominate de raportul secțiunii de aur. Brâncuși ar fi putut spune și el la prezentarea acestei sculpturi-arhitectură, ca și arhitectul Eupalinos: « Ascultă, Fedru, acolo unde trecătorul nu vede decît un elegant templu. . . am pus amintirea unei lezanine din viața mea. O, dulce metamorfoză! Acest templu delicat, nimeni nu o știe, este imaginea matematică a unei fete din Corint, pe care am iubit-o fericit. El reproduce întocmai proporțiile particulare »*****.

Atingînd — așa cum spunea artistul însuși — « culmile de pe care putea să vadă atît de departe », omul real, « nudul » i-a apărut lui Brâncuși « tot atît de frumos ca un broscoi », iar studiul modelului, « inutil »*****. « Omul este pentru mine un trunchi plecat și patru membre », a spus odată, plin de înțelesuri, Brâncuși.***** Brâncuși, pe care Vameșul Rousseau îl îmbrățișase spunîndu-i uimit: « Vraiment, tu a transformé l'antique en moderne ». . .

* Jay Hambidge, *Dynamic Symetry*, 1919 (conducătorul revistei « Diagonal » 1919—1920); Matila C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 1927; Matila Ghyka, *Le nombre d'or (Les rythmes)* 1931. În aceeași direcție se situează: Dr. Caskey, cu lucrarea *Geometry of the Greek Vase* și Sir Th. Cook et Mark Barr, cu lucrarea *The Curves of Life*.

** « Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché a ma personne. Je suis chez les choses essentielles » — Brâncuși, *Aforismele*, din C. G. Welcker Op. cit.

*** « Le beau c'est l'équité absolue », — Brâncuși, *Aforismele*, din C. G. Welcker, Op. cit.

**** Secțiunea de aur este numele dat de Leonardo da Vinci raportului « geometric » cunoscut din antichitate, între o dreaptă și segmentele sale împărțite asimetric. Proporția dată de cele trei raporturi este numită de Luca Paccioli « Divina proporzione », iar valoarea sa numerică, 1,618. . . « numărul de aur ». Proporția divină este redescoperită în timpurile moderne (1875) de cercetătorul Zeissing care demonstrează existența sa în proporțiile corpului omenesc prin numeroase măsuri făcute pe viu. (A se vedea: Matila Ghyka: *Esthétique des proportions*. . .)

***** Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard.

***** Brâncuși, *Aforisme*, din C. G. Welcker, Op. cit.

***** Colocviul Brâncuși 1967, București, Etienne Hajdu: *Discuții*.



MAN RAY

BRÂNCUȘI*

Cînd pentru prima oară l-am întîlnit pe Brîncuși în atelierul său, am fost mai impresionat decît dacă m-aș fi aflat într-o catedrală. Eram uluit de albul și de lumina încăperii. Judecînd după coloanele zvelte ale bisericilor medievale, ne-am putea gîndi că la început interiorul lor era luminat întocmai, de raze care, străbătînd vitraliile colorate, se proiectau pe piatra albă într-o orgie cromatică, opusă tenebrelor religioase pe care le acceptăm astăzi după veacuri de praf și de murdărie adunate. A intra în atelierul lui Brîncuși era ca și cum ai fi pătruns într-o altă lume: culoarea albă — dar, la urma urmelor, albul nu este el oare sinteza tuturor culorilor curcubeului? — năpădea pînă și cuptorul de cărămizi, făcut de însuși Brîncuși, și hornul, fiind accentuată pe alocuri de cîte un butuc de stejar cioplit cu barda ori de razele metalice aurii ale vreunei forme dinamice și polisate, așezată pe un pedestal. În atelier nu se afla nici un obiect care să provină din magazine: nu existau nici scaune, nici mobile. Un cilindru de ghips dur și alb, cu un diametru de doi metri, înfîpt în pămînt, folosea drept masă, iar cîteva trunchiuri de copaci găunoși — drept bănci; pe ele erau asvîrlite perne mici, făcîndu-le astfel mai plăcute.

În atelierul său din inima Parisului, Brîncuși trăia ca un sihastru. Doar cîțiva prieteni devotați îi cunoșteau opera, ignorată în Europa. Refuza să expună: o sculptură era rezultatul unor ani îndelungați de finisare răbdătoare... o curbă, nesfîrșite rectificări... și nu putea fi supusă privirilor lipsite de respect ale primului venit, sau ale unor critici superficiali și iresponsabili. Am impresia că Steichen, pictor și fotograf stabilit în Franța, a fost cel care i-a cîștigat încrederea reușind să-l convingă să expună la Stieglitz, la New York. Dar lucrurile nu s-au petrecut fără unele dezamăgiri: mai întîi au fost autoritățile vamale care nu au considerat sculpturile lui Brîncuși drept opere de artă, ci produse industriale imposabile. Apoi au mai fost și rîsetele înfundate ale celor care întrezăreau în aceste opere un anumit erotism.

În afară de dorința de a cunoaște personal un om ale cărui lucrări mă interesau, ducîndu-mă la Brîncuși m-am gîndit să-i fac portretul pe care l-aș fi adăugat colecției mele. S-a încruntat de îndată ce am abordat acest subiect; nu-i plăcea să fie fotografiat, mi-a declarat el. Ceea ce l-ar fi interesat într-adevăr, ar fi fost niște fotografii bune ale operelor sale; cele cîteva reproduceri pe care le văzuse pînă atunci, îl decepționaseră. Mi-a arătat și o fotografie trimisă de Stieglitz, făcută cu prilejul expoziției de la New York. Era o sculptură în marmoră, perfectă pe planul luminii și al materialului. Fotografia, îmi spuse el, era frumoasă, dar nu-i reprezenta opera. Numai el ar ști să și-o fotografieze. Aș putea oare să-l ajut să-și procure materialele necesare și să-i dau unele sfaturi? Cu plăcere, am răspuns eu; iar în ziua următoare am cumpărat un aparat și un tripied. I-am sugerat să dea la dezvoltat și copiat la un atelier fotografic, dar Brîncuși a vrut să facă singur toate operațiile. Și-a construit așadar fără ajutorul nimănui o cameră obscură într-un colț al atelierului — după cum obișnuia de altfel să facă totul în casă, ajungînd să-și deplaseze singur statuile cu ajutorul unor pîrghii și scripeți. Pereții exteriori ai camerei obscure

au fost firește văruți; contopindu-se astfel cu restul atelierului, camera deveni invizibilă.

I-am arătat cum să fotografieze și cum să dezvolpeze în camera obscură. Din acel moment a continuat de unul singur, fără să mă mai consulte vreodată. După o vreme mi-a arătat fotografiile. Erau vagi, supra sau sub-expuse, zgîriate, pătate. Iată — îmi spuse, cum trebuiau reproduce lucrările lui. Poate avea dreptate: una dintre păsările aurite fusese surprinsă sub o rază de soare, astfel încît iradia ca și cum ar fi avut un nimb, ceea ce îi dădea un caracter exploziv.

Privindu-i însă sculpturile, nu m-am putut împiedica să gîndesc în sinea mea că erau mult mai impozante decît încercările sale de amator, într-un domeniu ce nu-i aparținea. Mi-am dat totodată seama că de fapt el nu voia să ajungă la mai multă măiestrie, pentru ca sculptura să rămână întotdeauna pe primul plan. Mi s-a părut că simplitatea lui era însoțită de o anume șiretenie. În timp ce eu — după spusele unora — îmi perfecționasem tehnica fotografică în detrimentul carierei de pictor.

Pe măsură ce anii treceau, Brîncuși devenea tot mai prietenos, mai puțin « impersonal » și am ajuns să fiu unul dintre rarii musafiri pe care-i primea cu plăcere atunci cînd auzea gongul cu sunet profund, instalat de el, și care era acționat trăgîndu-se de o funie ce atîrna pe ușă. Fie că eram însoțit de Duchamp, de Léger, de compozitorul Satie sau, și mai bine încă, de vreo tînără și frumoasă femeie, chipul lui Brîncuși, atunci cînd deschidea ușa, se lumina. Într-o seară eram cinci sau șase. Ne invitase la masă. Era lucru rar, culmea ospitalității. A aruncat o pulpă de berbec în spuza cuptorului și a așternut masa pe discul de ipsos în jurul căruia beam din pahare mici alcool românesc, în timp ce așteptam friptura. Berbecul fu însoțit de o enormă farfurie de mămăligă. A curs și mult vin; spre sfîrșit eram cu toții foarte veseli. După masă, Brîncuși strînse farfuriile, le îngrămădi unele peste altele în chiuveta care se afla într-un colț al atelierului, apoi se întoarse cu o perie de oțel dur și frecă masa pînă cînd deveni curată și albă. Hainele noastre erau mai mult sau mai puțin albite de praful de ghips, dar ne spuse să n-avem grijă: ghipsul era ceva foarte curat. Cît despre el, era îmbrăcat cu vechii lui pantaloni de lucru care, după masă, păreau efectiv mai curați decît la început. Aduse din nou alte alcooluri, băurăm, apoi veni cu o vioară și începu să cînte melodii populare românești, schițînd și pași de dans. Toate astea păreau foarte primitive, alături de lucrările polisate, subtile, care umpleau încăperea...

Pentru a păstra integritatea atelierului, Brîncuși a refuzat multă vreme să introducă orice instalație modernă. Abia după ani de zile a consimțit la un compromis; și-a instalat un post telefonic. Dar ținea aparatul ascuns și nu răspundea întotdeauna la apelul soneriei. Își făcea singur toate cumpărăturile. Cînd era bolnav nimeni nu știa, — afară numai dacă se abătea pe la el vreun compatriot sau vreun prieten. Crăpa atunci ușa și refuza orice ajutor, spunînd că nu avea nevoie de altceva decît de liniște.

Cineva care păresea Parisul i-a dăruit un radio mare. Era un model vechi. I-a scos toate piesele, le-a studiat și a aruncat cutia. Apoi, într-un bloc de piatră albă, groasă de treizeci de centimetri, a săpat o cavitate rotundă care să-i servească drept difuzor. A așezat totul într-un colț al atelierului pe un pedestal, întocmai ca o statuie. Sunetul produs avea o limpezime de cristal și era cel puțin tot atît de bun ca acel al aparatelor moderne de înaltă fidelitate. Într-un iatac, Brîncuși păstra tot soiul de unelte electrice care îi foloseau pentru tăiat, pentru răzuit ori polisat. Aceste scule erau invizibile în atelierul imaculat ca o galerie de artă; nimic nu lăsa să se întrevadă că ar lucra la vreo operă: totul arăta ca și cum ele ar fi crescut acolo, atingînd plinitudinea.

Într-o seară cinam la el cu Duchamp — masă intimă precedînd o călătorie a lui Duchamp în Statele Unite. Pentru a comemora evenimentul, Brîncuși își instală aparatul

* Fragment din volumul *Autoportrait*, Man Ray, Ed. Robert Laffont, Paris, 1964.

fotografic cu gândul de a ne trage în poză toți trei împreună. Ne-am așezat pe un butuc, Brâncuși ținând în mână para, legată printr-un maț lung de obturatorul aparatului aflat în fața noastră. Opt zile mai târziu, după plecarea lui Duchamp, Brâncuși îmi întinse câteva exemplare ale fotografiei, cerându-mi să le expediez prietenului nostru la New York; fiindcă Brâncuși nu putea suferi să se ducă la poștă. Era un mic instantaneu reușit. Mă simțeam foarte mândru să figurez acolo și speram să fie publicat într-o zi. Cred că am însoțit fotografia de câteva rânduri în care îi spuneam lui Duchamp că o putea pune la dispoziția oricui ar fi dorit să o folosească. După câteva luni fotografia apărură în Little Review, periodic condus de Jane Heap și Margaret Anderson. Fotografia fusese mutilată în chip stupid. Duchamp și cu mine fuseserăm eliminați în timp ce Brâncuși apărea într-o atitudine foarte sugestivă, cu para de cauciuc între picioare. Nu-l mai văzusem de mult pînă într-o seară cînd ne-am întîlnit într-o cafenea. Eram cîțiva prieteni în jurul unei mese. Brâncuși îmi întoarse spatele, apoi se răsuci spre mine, ridicînd amenințător paharul. Îl făcusem să pară un caraghios — îmi spuse; nu văzusem Little Review? Am încercat să-i explic că nu eram întru nimic vinovat și că îi trimisese lui Duchamp fotografia întocmai cum mi-o dăduse Brâncuși. A fost în zadar; o ținea una și bună. Mult timp a fost supărat pe mine, dar pînă la sfîrșit i-a trecut. O prietenie nouă s-a înfiripat între noi; a acceptat chiar să-mi pozeze și i-am făcut câteva portrete grozave. Dar, mai mult ca oricînd, se ferea atît de fotografii cît și de fotografi. Cînd i-am spus că voiam să-i includ portretul într-un album pe care mă pregăteam să-l public, mi-a interzis. Singurul lui portret autentic — îmi spuse — ar putea fi unul ales de el dintr-un film ce i-ar fi fost consacrat. M-am conformat tuturor dorințelor lui și m-am înființat la atelier cu un aparat de filmat. Am turnat vreo sută de metri de peliculă în timp ce Brâncuși se mișca prin atelier. Am făcut apoi o proiecție cu încetinitorul și mi-a arătat cu degetul imaginea cu care era de acord. Am folosit-o în cartea mea, deși aș fi preferat un alt studiu al meu, mai îngrijit. Dar asta nu avea nici o importanță; eram obișnuit cu clienți ale căror preferințe se deosebeau de ale mele. Am regretat doar de a nu fi putut intitula fotografia « Autoportret de Brâncuși ».

Steichen se înapoiase în Statele Unite pentru totdeauna, părăsindu-și casa de la țară. Brâncuși dorea să recupereze o lucrare lăsată în grădină. Era un trunchi de copac înalt de vreo zece metri și tăiat în zig-zag. Se numea « Coloana fără sfîrșit ». M-am dus să-l iau de la atelier pe Brâncuși care se sui în mașină cu o funie lungă strînsă sul și cu un ferăstrău. Casa avea un aer trist, ca toate casele părăsite, cu rame goale aruncate ici și colo, și grădina năpădită de buruieni. Dar coloana se înălța mîndră, drept în mijloc: ai fi spus că e un totem preistoric în așteptarea unei ceremonii rituale. Brâncuși își petrecu un capăt al frînghieii peste mijloc, apoi legă de ea ferăstrăul și începu să se cațere. Se opri aproape de vîrfurile coloanei, trase spre el funia pînă la jumătate, agățînd-o apoi de una dintre crestături în așa fel încît ambele extremități ale ei să atingă pămîntul. Pe urmă începu să coboare oprindu-se la mijlocul coloanei și porni să taie cu ferăstrăul. Munca asta grea dură vreun sfert de oră; și nu începe îndoiială că apăsarea exercitată de jumătatea superioară a coloanei făcea munca și mai grea. Dar tăietura a fost perfect orizontală, iar coloana stătea în picioare ca și cum nu ar fi fost niciodată tăiată (asta m-a făcut să mă gîndesc la acel călău chinez, expert în materie, care retezase capul unui condamnat fără să-l facă să cadă, astfel încît s-ar fi putut crede că gîdele ratase lovitura). Apoi Brâncuși se dădu jos, apucă o extremitate a funiei care atîrna și se îndreptă spre un pom. Legă funia de creangă cu un nod larg. Prinse celălalt capăt, în același fel, de un copac ce se afla în partea cealaltă. Coborî din pom și se opri o clipă privind coloana. Apoi intră în casă, ieșind îndată cu altă frînghie. Din nou se cațără pe coloană, legă unul din capetele frînghieii tocmai deasupra locului unde tăiasse lăsîndu-l pe

celălalt să atîrne. Coborî, luă de pe jos capătul funiei și trase încetîșor. Partea superioară a coloanei se clătina, alunecă și căzu în sfîrșit, ținută fiind totuși de funia legată de cei doi copaci. Pe urmă Brâncuși se lungi la pămînt lîngă coloană și începu să o taie cu ferăstrăul pînă cînd se răsturnă. Rămăsese încă un metru îngropat în pămînt dar — îmi spuse el — asta nu avea nici o importanță; oricare ar fi fost lungimea ei, era o coloană fără sfîrșit. Va trimite a doua zi un camion să ridice ambele bucăți; ele pot fi asamblate oricînd. Într-o bună zi va face una din metal (pe care efectiv a făcut-o atunci cînd guvernul român i-a comandat o coloană la fel, din oțel aurit). Asistasem fascinat la întreaga operație. Refuzase ajutorul meu, dar izbutisem să fac o fotografie bună a coloanei înainte de căderea ei. Nu mi amintesc dacă am fotografiat sau nu fazele demolițiunii; dacă am făcut-o, atunci de bună seamă că i-am dat lui Brâncuși negativele, așa cum obișnuiam cînd mi le cerea.

Îl vizitam din cînd în cînd, pînă în primele luni ale celui de-al doilea război mondial, înainte de invadarea Franței. Nu vorbeam niciodată despre evenimente. Niciodată nu se discuta politică în atelierul lui. O singură dată, venind vorba de intrarea nemților în Paris, Brâncuși a tăiat scurt conversația, declarînd că dacă va fi la ananghie se va sinucide.

Zece ani mai târziu, întorcîndu-mă în Franța, l-am găsit așa cum îl lăsasem: adică doar atelierul era același, Brâncuși îmbătrînise. Slăbit, lucra foarte puțin. Venind la el într-o zi, l-am găsit pe acoperiș reparînd un ochi spart al luminătorului. Am protestat: erau destui tinichigii care să facă munca asta! Îmi răspunse că nu mai putea amîna, că nu te poți bizui pe lucrători, că nu vin niciodată cînd îi chemi și că fac treaba prost. Mai târziu am auzit că și-ar fi rupt șoldul, căzînd în timp ce lucra în atelier. A stat multă vreme la spital, apoi a vrut să fie adus acasă. Cîțiva compatrioți s-au ocupat de el. Cînd Brâncuși a murit, m-am dus la cimitir, la Montparnasse. Am stat împreună cu numeroasele persoane care urmaseră convoiul și, înainte de a-l înghiți pămîntul, am aruncat o garoafă albă pe sicriu. . .

În românește de IRINA FORTUNESCU



Fotografie de
MAN RAY

BRÂNCUȘI
PRIMA EXPOZIȚIE
EUROPEANĂ

1. Studiu pentru portretul d-nei Mayer — lemn,
 Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

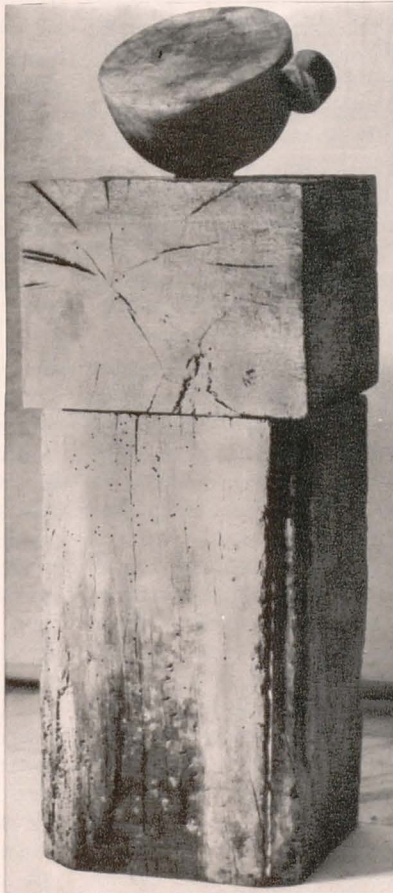
1	2	3
4	5	

2. Căuc cu toarta rotundă — lemn,
 Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

4. Cumințenia pământului — calcar crinoidal,
 Muzeul de Artă al R.S.R., București

3. Timiditate — piatră,
 Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

5. Țestoasa zburătoare — marmoră,
 Muzeul S. R. Guggenheim, New York



ARTA CONTEMPORANĂ
ROMÂNEASCĂ

STRUCTURI ALE STILULUI

VIRGIL ALMĂȘANU:

ANALIZĂ ȘI CONSTRUCȚIE



Virgil Almășanu este un constructivist à rebours, care dizolvă formele pentru a le redescoperi în intenționalitatea lor genetică originară. De aici aparența de informal a picturii sale, care nu trebuie să deruteze, să ascundă faptul că artistul se află tocmai la antipodul unei atitudini de fetișizare a instinctului sau a gestului, ca resorturi suverane ale procesului de creație.

Plecînd de la forme prestabilite, mai mult sau mai puțin perfecte, pe care simte nevoia să le epureze de o întreagă contextură anecdotică, el nu coboară în subsolurile creației, nu

1. Poarta — ulei ▶





reface adică drumul invers al unei geneze, pentru a redescoperi pulsul inițial al elanului vital ca atare, ci pentru a-l retrăi ca năzuință formativă. Nu psihologia formei îl interesează, ci fenomenologia ei.

Parcă ar porni de la un tablou gata făcut, pe care îl desăvârșește printr-o muncă de eliminare și redistribuire a elementelor figurale și picturale continuă. Odată acceptată, imaginea este oricând perfectibilă în limitele aceleiași structuri compoziționale. Arta aceasta nu rezultă din actul intuitiv, ci din ferența deliberărilor morfologice. Nu e o transcriere a primei impresii și nici imagine întemeiată pe valoarea plastică a senzațiilor retiniene.

Plasticitatea ține de ordinul rațiunii, ea nu este un dat al realității obiective, pe care inteligența artistică îl descoperă și îl reproduce pur și simplu sau îl transpune în alte coordonate, ci un rezultat al unei analize fenomenologice, în cadrul căreia formele se « scutură » de toată greutatea materiei, aspirând spre o revelație treptată a structurii arhetipale. Supuse unor decantări succesive, formele nu devin inconsistente, ci imponderabile. Vizual vorbind, pictura lui Almasanu este un fel de « scuturare neterminată ». Un pom cu frunze și fructe a căror cădere s-a oprit la jumătate.

Imaginea nu se naște prin reflectare pasivă, ci prin analiză și esențializare. Materia nu are aici nici un rol de seducție, dimpotrivă, virtuțile ei expresive inerente sînt eliminate ca o intruziune extraestetică. În fond, un discurs plastic de tradiție leonardescă, diametral opus celui de tip demonic picassian, elaborat de un calm șlefuitor de diamante, nu de un frenetic al descoperirii.

Elaborarea tabloului urmează un proces logic, este de fapt o suită de operații comparabile cu mecanismul riguros al deducției silogistice. Cîmpul de investigații este circumscris la zone strict picturale.



Extrasă din generalitatea premisei, particularitatea concluziei pe care o concretizează tabloul, compoziția, devine la rândul său sursă pentru o nouă deducție. Și așa mai departe. Opera în totalitatea sa este o permanentă adâncire în cadre structural predeterminate. De fapt o explorare pe verticală, în adâncime. Nu în sensul introspectărilor în subconștientul individual sau colectiv, ci al despuierilor analitice. Imaginea nu surprinde nicio-

dată prin insolitul asocierii exterioare a elementelor componente, ci prin subtilitatea tratării. Motivele sînt reluate stăruitor și întoarse pe toate fețele ca într-un ritual contrapunctic. De unde impresia de invarianță tematică.

Artistul glosează în fond la nesfîrșit ca un comentator de texte sacre și nu se oprește decît atunci cînd literatura temeii devine pictură.

OCTAVIANO BARBOSA

$\frac{2}{3} \left| \begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array} \right. 4$

2. Compoziție—ulei
3. Compoziție—ulei
4. Arcade—ulei

CLUJUL — AȘA CUM APARE

OLGA BUȘNEAG

Participările periodice ale plasticienilor din vechea cetate transilvană la bienalele de pictură și sculptură de la București sau câteva retrospective ale unor creatori care se afirmaseră în epoca interbelică (Aurel Ciupe, Romulus Ladea, Szervatiusz Jenö, Ioan Sima etc.) aruncaseră răzlețe lumini asupra activității unora dintre artiștii clujeni. Dar aceste « semnale » nu aveau vigoarea de a contura și « structura semnificată » — Clujul plastic. Un program consecvent de schimburi expoziționale ne-a adus în sălile Dallesului forțele acestui centru cu o deosebită pondere în ansamblul vieții noastre artistice. După expoziția de grup din 1969 a celor trei orașe Iași — Brașov — Sibiu, recenta manifestare contribuie la stabilirea mai clară a hărții plastice a țării.

Un Cluj integrat în climatul artistic contemporan, confirmarea unității (în ce privește calitatea forțelor și orientarea preocupărilor), peisajului artei contemporane românești — mi se par a fi câteva din principalele « câștiguri » ale organizării acestei ample manifestări: aceleași tipuri de sensibilitate estetică cu care ne-au obișnuit marile expoziții colective, aceleași modalități stilistice, aceleași joc instabil al influențelor, aceași ambiguitate a opțiunilor, dar cu absența într-o măsură mai accentuată a coeficientului de nou-tate.

O cantitate sporită de lucrări « anonime » s-a înghesuit pe simezele Dallesului, alături de opere cu o puternică vibrație personală, anulându-se

reciproc. Pentru că, din dorința, firească de altfel, de a se înfățișa cât mai amplu, dar asimilând amploarea cu cantitatea, avînd « prejudecata » masivității — (prejudecată care nu este proprie doar expoziției acestui centru ci și altor manifestări, fie republicane, fie cu caracter personal) — filiala clujeană a sacrificat selectivitatea în favoarea unei profuziuni adesea deconcertante.

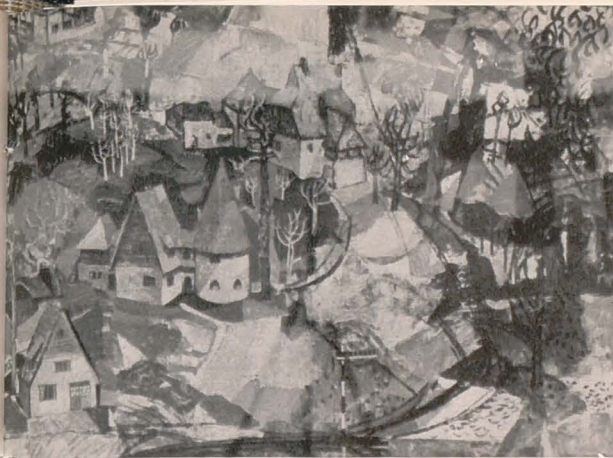
Nu cred că se poate afirma — așa cum uneori s-a spus — că filonul expresionist — « izolat » îndeobște ca o « aromă » specific transilvană — își pune pecetea stilistică asupra expoziției. Ca și la București, și aiurea, și aici dispozițiile estetice sînt multiple, aflîndu-se într-un echilibru fragil. Se observă încă o dată că ceea ce (momentan cel puțin) pare să caracterizeze viața noastră artistică sînt personalitățile, nu spiritul de « current ».

O fișă statistică a expoziției ne indică participarea a 124 de artiști, din diferite generații, cu peste 400 de lucrări. Unii maeștri, precum Aurel Ciupe și Ioan Sima, continuă să lucreze, consecvent, în schemele postimpresioniste

ale tinereții lor. Interiorul diafan, realizat în griuri de abur și roșuri potolite, de Aurel Ciupe, este o piesă a cărei calitate reține. Cultivînd cu cunoscuta-i ferveoare un epos agrest, Nagy Imre celebrează « lucrările » și bucuriile oamenilor pămîntului. Pictura lui Kovács Zoltán, izvodită dintr-o pastă cu prețiozități de sîdef, ne aduce o atmosferă dramatică, reflectă un puternic temperament artistic. Petre Abrudan încearcă să-și revigoreze stilul printr-o potențată stilizare, iar Petru Feier face efortul de a-și epura maniera, de a-și rafina materia. Peisajele și compozițiile cu femei ale lui Abodi Nagy Béla învederează o aspirație spre o mai mare simplitate. În Teodor Harșia găsim un reprezentant tipic al « dulcelui » stil plastic practicat la noi în epoca antebelică.

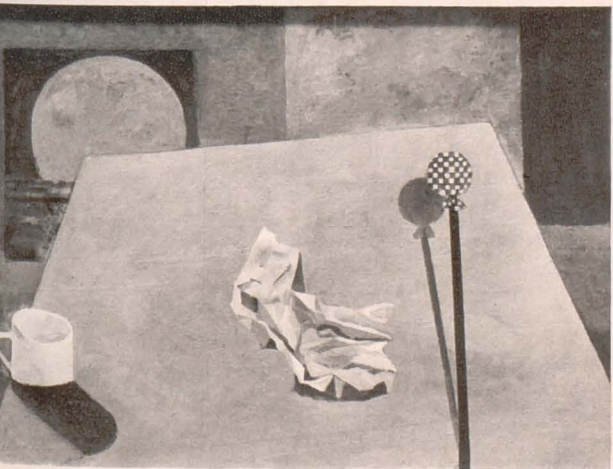
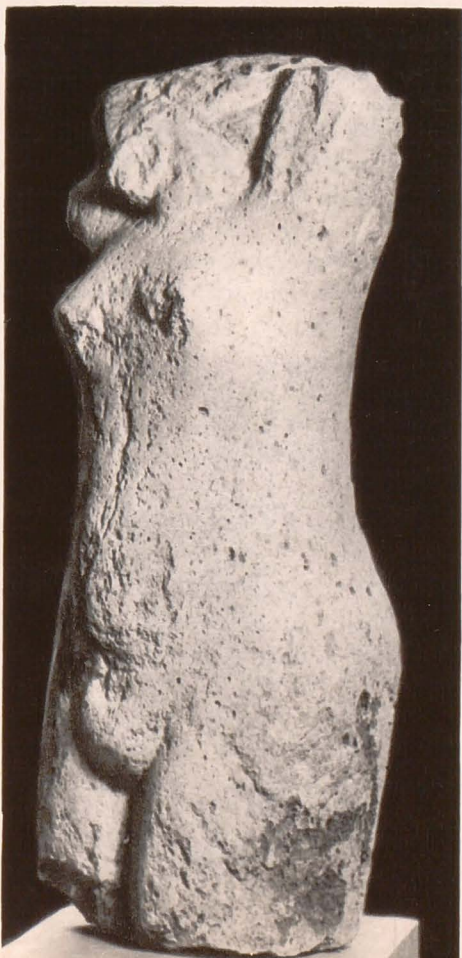
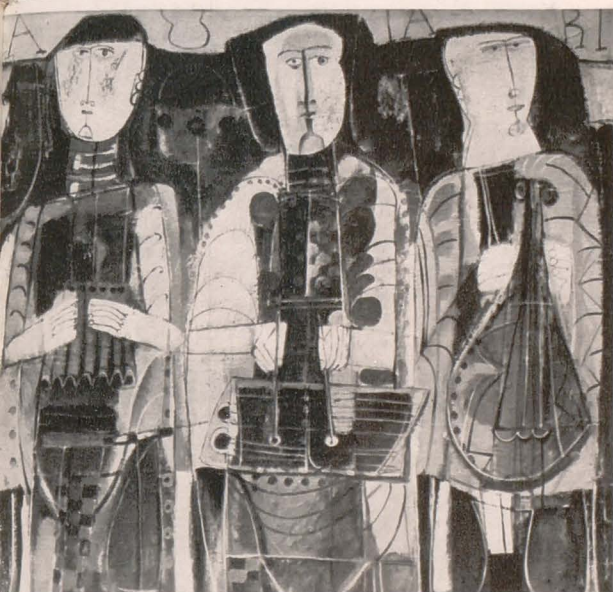
Generația de mijloc pendulează între disponibilitatea pentru o pictură de senzație și propensiunea către o artă conceptuală. Tutelate de lirism, sensibilitate cromatică și gustul materiei rafinate — fațete ale unei « invariante » a specificului picturii românești — creațiile a o seamă de exponenți ai generației mature nuanțează cîmpul





1. HORIA FLĂMÎNDU: Cuplu IX — lemn
2. AUREL CIUPE: Natură statică cu fructe — ulei
3. KOVÁCS ZOLTÁN: Case din Stana — ulei
4. MARGARETA NEMEŞ Lăutari — ulei
5. CORNEL BRUDAŞCU: Compoziție — ulei
6. TÓTH SZÜCS ILONA: Masa verde — ulei
7. MIRCEA SPĂTARU: Nicolae Bălcescu — ghips
8. EUGEN GOCAN: Tors — piatră

	3	
	4	7
	5	8
1,2	6	



« realismului poetic » cu inflexiuni particularizante. Am situa aici lucrările lui Paul Sima (Scoici și Zi de sârbătoare cu alburile lor colorate și o subtilă stilizare), ale lui Liviu Florean (mai împlinit, mai rafinat în Vestigii, Ofrandă și Peisaj industrial), ale lui Teodor Botiș (cu o arhitecturare echilibrată și frumoase, luminoase, griuri), ale lui Mircea Mureșan (al cărui Dom din Florența se detașează prin prețiozitatea pastei și poezia alburilor), și ale lui Andonis Papadopoulos (cu încercările sale de sinteză între figural și semn). În această textură cromatică delicată, compozițiile (cam monocrome) dominate de brunuri ale lui Mircea Vremir, străbătute de un fior expresionist, trasate cu gest viril, aduc o notă contrastantă. Tot în aria unui decantat senzorialism plastic, se desfășoară și pictura lui Gavril Gavrilaş de o promițătoare prospețime (roșurile vitale și pasta sevoasă amintind, într-o anume măsură, o față mai veche a lui Pacea). Plasându-se într-o zonă limitrofă (unele lucrări, în special Lăutari, cu o grafie fină de enluminură și rozuri evocatoare, mărturisind tandrețe pentru real, altele, printre care Compoziție albastră, sculptată parcă în lapislazuli, dimpotrivă, o apetență pentru structuri abstracte), pictura Margaretei Nemeş conturează o interesantă personalitate. Din teritoriul unui fantastic feeric (în care se plasează al său Saint-Cyprien, cu pulsații, ca de ochi magic, ale unor nuclee de culoare), Doina Hordovan pare a se dirija către un fantast de nemărturisite aspirații « op » — așa cum le prefigurează Firul cu plumb.

Un accent inedit îl înscrie Compoziția în culori violente semnată de Cornel Brudașcu, în care anume procedee « pop » sînt însumate, prin derogare, unui climat de calmă reverie. Pictura lui Toth László, un suprarealist de coloratură expresionistă, conturează o imagine sesizantă, cu intense vibra-

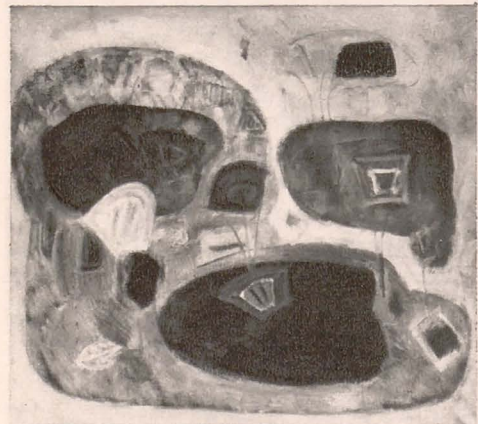
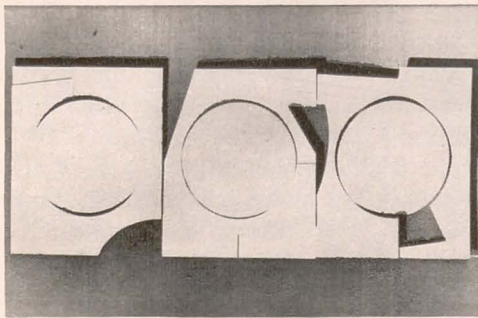
9. VICTOR CIATO: Triptic — tempera pe lemn

10. TEODOR BOTIȘ: Peisaj—ulei

11. MIRCEA VREMIR: Oameni—ulei

12. MARIA CIUPE: Gemeni — țesătură lină, haute-lisse

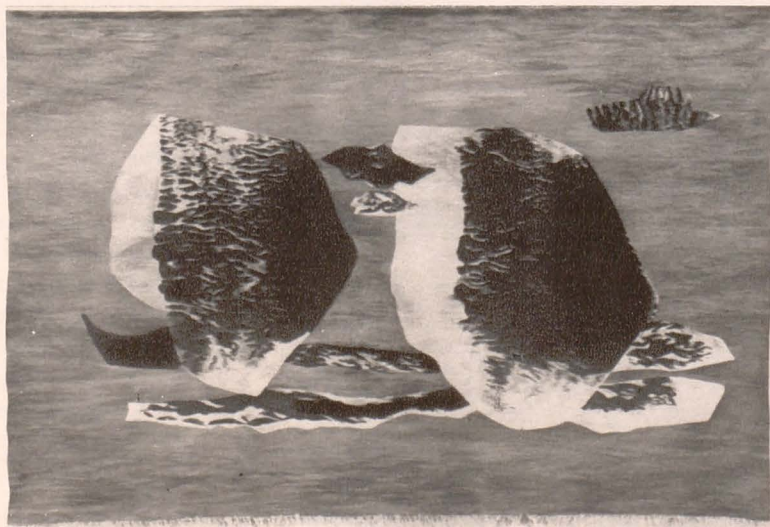
9	
10	
11	
<hr/>	
	12



ții, în Mama la fereastră. Aspirînd spre poezia « picturii metafizice » piesele semnate de Tudor Ionescu și Toth Szücs Ilona indică meșteșugul temeinic al unor artiști îndrăgostiți de fascinanta precizie a detaliilor. Pictura abstractă își are în compozițiile lui Dumitru Vonica un reprezentant cu rigori constructiviste, iar în Vasile Crișan, unul înclinat către o pronunțată decorativitate. Artă lui Virgil Svințiu, care evoluează în orizontul abstracției lirice, își găsește o matură expresie în lucrarea intitulată Peisaj.

Cultivînd mijloace noi de comunicare, tentativele ambientale, centrate în jurul unor programe optice și cinetice (manifeste în lucrările expuse de Victor Ciato, Savel Cheptea, Kancsura Ștefan, Vasile Pop Silaghi) sînt interesante, privite în perspectiva integrării într-un spațiu social. Execuția și tehnologia nefiind, în unele cazuri, la nivelul ideii, iar « programarea » prea simplistă, eficiența vizuală a lucrărilor este parțial compromisă. Regret că lipsesc de aici proiectatele obiecte cinetice ale lui Florin Maxa, artistul fiind prezent cu o lucrare dintr-o etapă depășită (de altfel o compoziție expresivă, în care pata neagră, iregulară, are agresivități tentaculare).

Deși mult mai restrînsă numeric, sculptura marchează o prezență mai acută decît pictura, datorită mai cu seamă tinerei generații. În cadrul ace-



tea, o personalitate de excepție îmi apare Horia Flămîndu, ale cărui arhetipale Cupluri în lemn, de factură constructivistă, iradiază nu știu ce specific « du terroir », un mister « vechi », dar care ne este atît de aproape. Mai înclinat să speculeze « hazardul » și calitățile expresive ale materiei, Gavril Ședran propune, tot în lemn, un ciclu de Semne. De un patos romantic reținut, sculptura-arhitectură Nicolae Bălcescu, realizată de Mircea Spătaru — cu un modelaj dur, nervos, care nu poate fi pus în valoare decît într-un spațiu liber — are o ritmică ascensională. Expresiva suită de lucrări expusă de Eugen Gocan, într-o viziune ce descinde din Grecia arhaică, desemnează unul dintre cei mai promițători sculptori clujeni. I se alătură, în alt orizont, Rodica Ungureanu, ale cărei viguroase și subtil compuse relieuri schițează o generoasă și modernă colaborare cu arhitectura. Szervatiusz Jenő, un meșter pasionat al lemnului, Virgil Fulicea cu compoziții ce recheamă formele unui Medrea (un Medrea « moale », însă), Kos András, a cărui statuară are o frustețe rustică, Löwith Egon (remarcabil în statuetele în bronz), Markos András, cu o alură primitivistă, completează, alături de alții, varietatea familiei sculptorilor clujeni.

În grafică se impun compozițiile în acvaforte, mezzotinta și collografiile (cu o compoziție stringentă și o execuție de calitate) semnate de Feszt Ladislau și tușurile de atmosferă expresionistă ale acelei sensibilități turmentate care se numește Toth László. O certă eleganță a liniei și gîndită punere în pagină caracterizează gravurile lui Deák Ferenc și tușurile lui Cseh Gustáv.

Ansamblul de tapiserii (creații ale artistelor Maria Ciupe, Ileana Balotă, Szervatiusz Bach Heda, Ana Lupaș, Deák Eva) se caracterizează prin sobrietate cromatică și respectarea legilor clasice ale bidimensionalității țesăturii.

Piesa fundamentală a suitei expuse de Maria Ciupe — Gemenii — este o lucrare de un frumos echilibru compozițional și tehnic; celelalte țesături au o « muralitate » mai puțin pregnanță.



13. VASILE POP-SILAGHI: Casa visurilor — colaj pe pînă cașerată

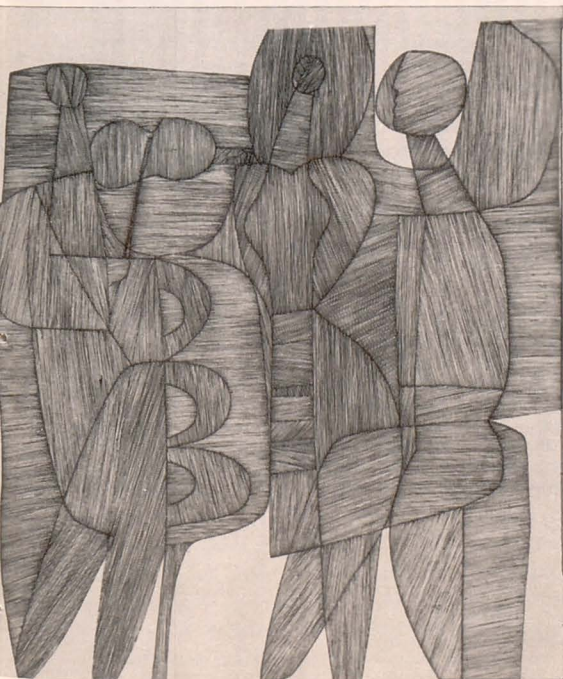
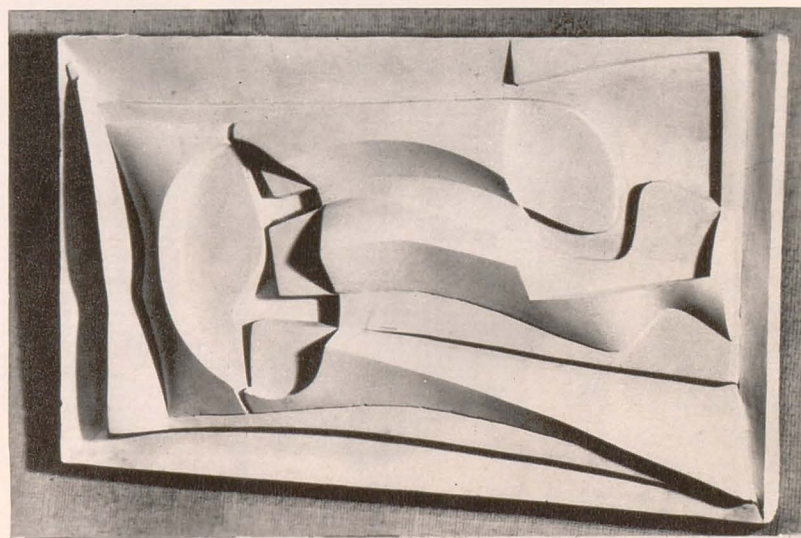
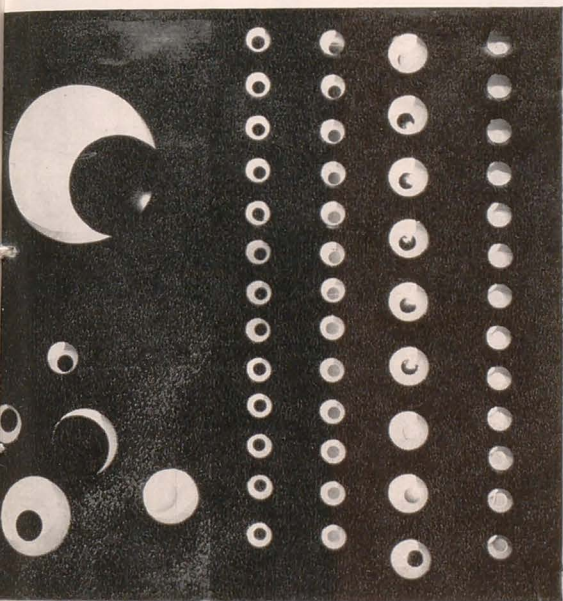
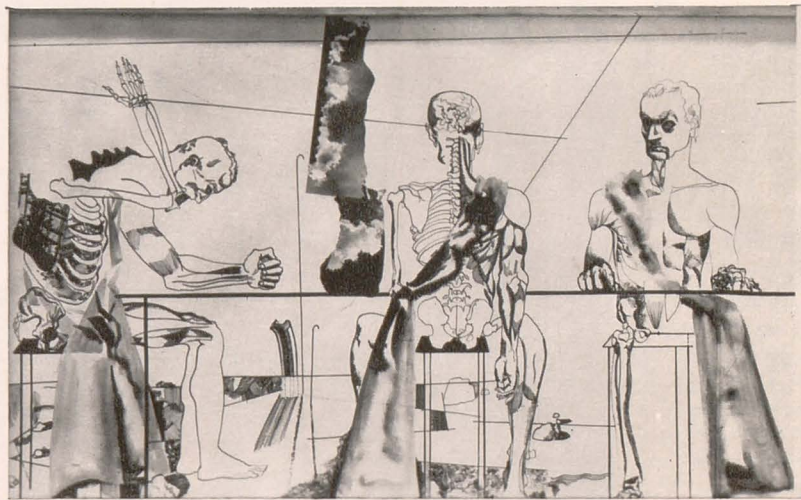
14. SABEL CHEPTEA: Arhitectură mentală — carton, lemn, nitroemail

15. CSEH GUSTÁV: Ritmuri — tuș

16. TÓTH LÁSZLÓ: Discuție — tuș

17. RODICA UNGUREANU: Relief XII — ghips

13	16
14	17
15	



Panourile decorative executate în tehnică mixtă de Ileana Balotă degajă maturitate artistică, discreție și monumentalitate intimă. Sînt piese parcă anume proiectate pentru spațiile unui cămin. De o amplă monumentalitate, Covorul zburător al Anei Lupaș, care poate fi socotit unul din centrele de interes ale manifestării de la Dalles, încorporează puternice valori ambientale. Țesut din lînuri naturale, pe baza trinomului cromatic alb-negrugri, această tapiserie este o nouă variantă în care Ana Lupaș își transpune o « temă-cheie »: mișcarea, ascensiunea, zborul. Întreg cîmpul țesăturii este numai o învălătucire de zboruri către « țările cerului ». Urmind acest paradox metaforic, accentele cele mai puternice sînt plasate în

partea superioară a tapiseriei. Ca pentru a « conjura » evanescența eterului.

N-am pretenția ca în această concentrată cronică să fi spus « totul despre Cluj »; am vrut doar să fac o « informare » asupra ansamblului forțelor de aici, asupra varietății opțiunilor estetice. Expoziția, în bogăția ei prea puțin selectată, ne-a oferit fața unui Cluj prob, de fiecare zi, dar de o obiectivitate mai mult « statistică ». Așa cum s-a subliniat, numai o suită de expoziții de grup mai restrîns (ale celor mai semnificative direcții) și de personale ne va putea contura mai nuanțat biografiile interioare și avatarurile plastice ale diferiților artiști și, implicit, o imagine mai complexă a centrului clujean, « fața sa ascunsă ».

S P A T I A L I S M

NON LITTERALITER SED FIGURALITER

«Spațialismul» propus de Pierre Garnier dezvoltă, justifică și finalizează cu argumente lingvistice și estetice, vechile tentative de pictopoezie. Este o experiență care caută în «scriitură» un punct de confluență a căilor de expresie.

«Numim text ceea ce este fabricat și metatext ceea ce este perceput; ceea ce e fabricat este creația, ceea ce este perceput este interpretarea. Textul este estetic real, metatextul este estetic real. Izomorfie lingvistică între text și metatext». Max Bense

spațialismul este animarea poetică a elementelor lingvistice fără excepție

poetul nu mai este inspiratul, el este constructorul

de la limba înainte de toate comunicare la limba înainte de toate realizare

literele au un aer lingvistic mai vast decât cuvântul

spațiul grafic drept agent structural

spațialism (reducție, alegere, armonie, statistică)

(din *Manifestul pentru o poezie nouă vizuală și fonică*)

Cuvântul este un element.

Cuvântul este o materie.

Cuvântul este un obiect.

Cuvântul nu există decât în stare sălbatecă. Fraza este starea de civilizație a cuvintelor.

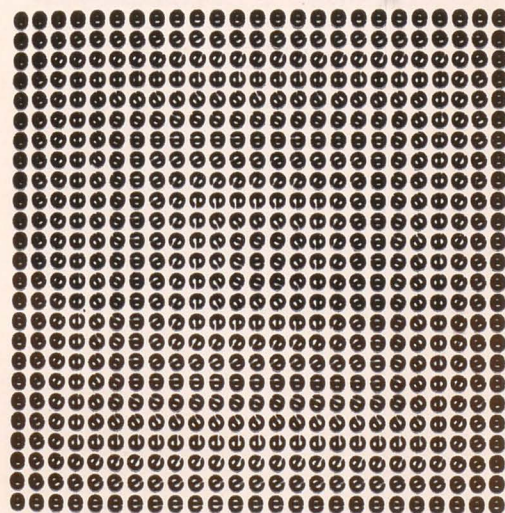
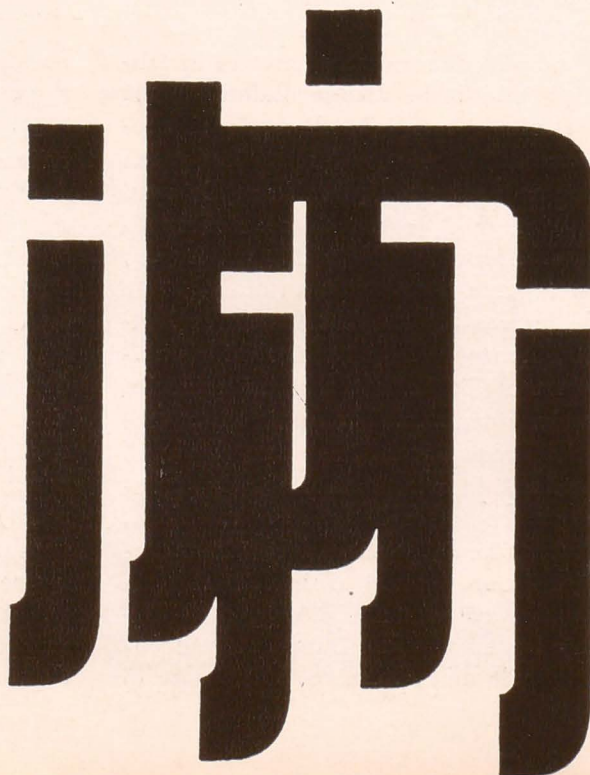
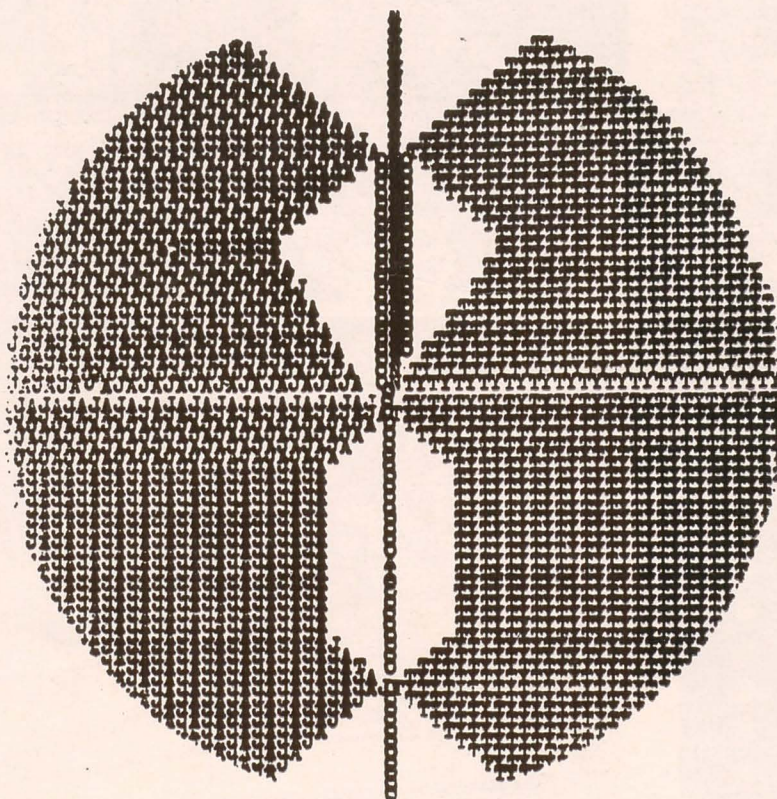
Un nume urmat de un adjectiv intră în civilizație, adică în specializare. Dacă scrii *soare* sau *apă* ating universalitatea.

Fiecare cuvânt este o pictură abstractă.

O suprafață. Un volum.

Suprafață pe pagină. Volum în voce.

(fragmente și poezii extrase din volumul *Spatialisme et poésie concrètes* de Pierre Garnier, Gallimard 1969).



1	2
3	4

1. Eduard Ovčaček
2. Jiri Kolar
3. Hansjörg Mayer
4. Timm Ulrichs



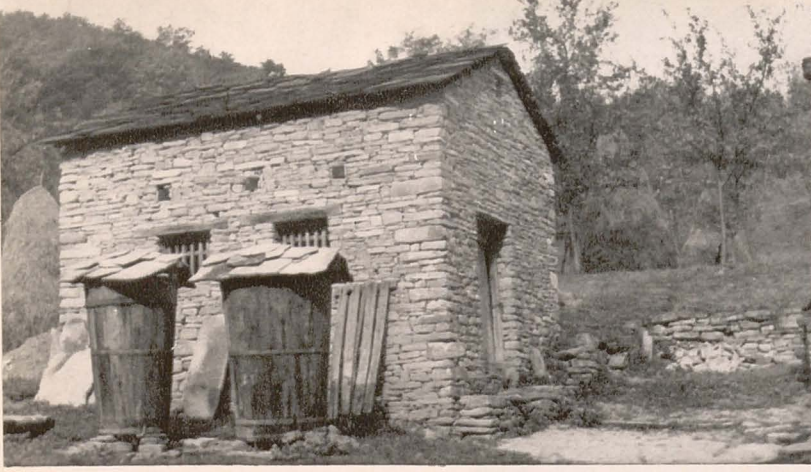
TRADIȚIA PIETREI CIOPLITE ÎN ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

PAUL PETRESCU

Îndeobște, cînd se vorbește despre arta populară românească sau în special despre arhitectura țărănească, se afirmă, și nu fără temei, că face parte dintr-o civilizație a lemnului. Cu aceasta se operează o anumită circumscriere, lăsînd de o parte tradiții tot atît de nobile prin vechimea lor cum sînt cele ale metalului sau ale pietrei, bucurîndu-se pe teritoriul țării noastre de « martori » arheologici de primă mîină în contextul culturilor istorice europene. Unele din aceste tradiții, prin puterea de dăinuire a materialului, au rădăcini databile străvechi, față de cele ale fragilelor și trecătoarelor obiecte de lemn. Să amintim doar că cea mai veche cultură neolitică de pe teritoriul nostru (Hamangia, mileniul al IV-lea î.e.n.) a produs, alături de faimoasele statuete de lut ars ale « Gînditorului » și ale « Femeii șezînd », figurile de marmură cioplită. Peste milenii, la Histria, Callatis sau Tomis va înflori o artă a sculpturii în piatră aducînd străluciri egeene și mediteraneene pe țărmii pontici. Mai tîrziu, Roma imperială va lăsa urmele albe ale capitulelor, frizelor și sarcofagiilor și stelelor funerare pe întreg întinsul Daciei, iar în inima Dobrogei, Traian va înălța cel mai mare monument de piatră cioplită de pe pămîntul românesc, albînd de la depărtări de zeci de kilometri. Peste munți, în inima Transilvaniei și a Daciei romanizate, marmura și piatra albă a Ulpiei Traiana Augusta se învecinau cu ascunsele construcții de piatră gălbuie și cenușie a dacilor urcați pe înălțimi. Tradiția constructivă și arta cioplierii pietrei la daci erau impresionante prin grandoarea concepției, așa cum poate fi azi doar întrevăzută în ruinele înalte și enigmatice, năpădite de păduri, din munții Orăștiei. Sanctuarele circulare, aliniamentele uriașe de coloane de andezit perfect lustruite, cadranele solare, pavimentele și scările, toate mărturisesc o mare precizie a prelucrării pietrei așezată în blocuri uriașe pentru a forma ziduri, turnuri, incinte de mari

dimensiuni. Evul mediu românesc a cunoscut și el arta ridicării marilor construcții de piatră în toate ținuturile locuite de români. Tradiția s-a dovedit neîntreruptă, cum o atestă construcțiile de la Dinogeția și Păcuiul lui Soare din răsăritul țării, cele mai tîrzii din țara Hațegului și Banatul Severinului, pentru a continua cu marea linie a așezărilor mănăstirești din Oltenia și Muntenia sau cu cetățile moldovenești. Stemele de pe porțile turnurilor de cetate și de pe clopotnițele bisericilor, ca și pietrele funerare aduc un plus de măiestrie din vremurile mai noi în care se face simțită prezența goticului și a renașterii, pînă la înflorirea de mare originalitate a sculpturii în piatră brîncovenești.

Alături de semețele castele ale feudalității și de admirabila artă medievală a sculpturii în piatră s-a păstrat și în creația populară tradiția străveche a prelucrării pietrei. Nu s-a făcut pînă azi o hartă a materialelor de construcție folosite în arhitectura populară românească, pornindu-se de la ideea existenței unui singur mare domeniu, acela al lemnului. Pe harta țării, privită din acest punct de vedere, s-ar putea observa însă că domeniul lemnului, ocupînd fără îndoială o mare suprafață și anume o vastă arie centrală înconjurată, spre marginile de cîmpie, de zona inelară a pămîntului folosit ca material de construcție, este punctată în numeroase locuri de zonele arhitecturii țărănești în piatră. Amintindu-le aici, vom reține nu importanța lor etnografică, deosebit de mare în raport cu o scară continentală, ci semnificația lor plastică, încadrată într-o extinsă gamă a volumelor și proporțiilor, alta decît cele ale arhitecturii lemnului și lutului, care și ele, posedă valori plastice bine individualizate, încă nesezitate de critica de artă românească, dar implicate în opera a numeroși sculptori români. Iată, într-o enumerare sumară și nelimitativă, aceste puncte în care plastica pietrei marchează arhitectura țărănească: pe cursul mijlociu al Prutului, în ținutul vechi



al Hușilor, ca și pe valea Troțușului, blocurile de piatră de talie formează socluri puternice și ziduri înalte de case și construcții anexe cu cele mai diferite funcții. În Transilvania, sînt notabile zonele dimprejurul Salvei, cele din preajma Racoșului, ca și cele de pe bordura înaltă a podișului străjuind țara Oltului, nu departe, relativ, de zona pastorală a mocănimii săcelene din cele Șapte Sate ale Brașovului. Zona cu cea mai densă arhitectură țăranescă de piatră este străvechiul ținut românesc al Hunedoarei, în care s-au dezvoltat case înalte cu arcade de zidărie de un deosebit efect plastic; în aceeași zonă se află cea mai nordică arhitectură de piatră, cu acoperiș de piatră, din sud-estul Europei, în bazinele Geoagiului și Sebeșului aflîndu-ne în prezența unor construcții ce amintesc surprinzător pe cele din peninsula Italică. Existența acoperișului de plăci de piatră a atras schimbarea radicală a cunoscutei proporții românești de $1/3$ între pereți și șarpantă, în zonele amintite proporția fiind inversată. Ne aflăm într-un ținut de puternică tradiție medievală românească, amintind că aici nu sîtem numai foarte aproape de construcțiile romane și dacice ale celor două Sarmizegetuse, ci și în ținutul numeroaselor biserici de piatră (Densuș, Strei, Criscior, Rîbița). Peste munți, în nordul Olteniei, ne întîmpină o aceeași tradiție puternică de construcții de piatră reprezentate și de numeroasele cule fortificate ca și de conacele boierești, de o deosebită originalitate constructivă și de un farmec generat de jocul plinurilor și golurilor ritmate de succesiunea coloanelor, pilaștrilor și arcadelor trilobate. În Clisura Dunării pe teritoriul Banatului, o întinsă zonă a arhitecturii de piatră se află lipsită de elemente decorative, cu excepția unor stucaturi stilizate, dar impunînd prin masivitate și subliniată de plasarea înaltă a micilor ferestre, amintind procedee de întărire practicate în regiunile sudice. Prezența pietrei este dominantă în Dobrogea, atît în părțile ei central-sudice cît și în nord. Satele adăpostite în uriașele « canarale » — văi adînci cu pereți de piatră, pe fundul cărora curge un firicel de apă, — sînt în întregime construite din piatră, casele lungi și scunde fiind despărțite de interminabile ziduri de piatră. Plastica locuinței dobrogene are forme deschise, dezvoltate pe orizontală, iar atunci cînd crește și pe verticală, cerdacurile sînt suspendate pe socluri puternice de piatră. Zidăria pereților constituie o compoziție geometrică de aparență foarte modernă, blocurile, cu îngrijire tăiate și marcate de o margine, nefiind uniforme, ci de o varietate impusă de necesități constructive: nelegate cu mortar, pietrele sînt de contururi diferite, sprijinindu-se pe proeminente și retrageri ingenioase. Ansamblul desenului original, astfel alcătuit, și materia grăunțoasă a pietrei galbene conferă acestor case o valoare estetică deosebită. În sfîrșit, în vasta fișie subcarpatică dintre Olt și Buzău, exemplarele remarcabile de arhitectură țăranescă și construcții cu funcții economice ca povernele și cramele, avînd structură de zidărie amplu modelată în forme originale, dintre care se detașează casele cu foișor construite pe girliciu pivnițelor. Legătura acestei arhitecturii cu construcțiile curților boierești este netăgăduită, unele dintre acestea din urmă ajungînd la programe constructive și decorative impunătoare, cum sînt casele boierești din Herești, Stoenști sau palatele de la Potlogi și Mogoșoia. Cu aceasta încheiem periplul nostru arhitectonic. Poate că ar mai trebui să adăugăm la calitățile acestor mari « obiecte » complexe ca structură virtuțile materiei prime însăși: piatra de rîu, rotundă, netedă și vineție servind la edificarea unor ziduri de singulară aparență ca cele din țara Almăjului sau de pe valea Bistrei din Banat, piatra de mal plată, clivînd în plăci subțiri de culoare cenușie-albastră din muncii Vințului, piatra galbenă poroasă din Dobrogea de sud sau cea cu vine roșietice din carierele de la Zebil sau granitul de la Turcoaia și cea albă și densă de la Albeștii Muscelului sau, în fine, piatra frumoasă de diferite tonalități alb-galbene și cenușii de la Ciuta, Măgura și dealul Istriței din părțile Buzăului.

Din piatră s-au construit nu numai case, ci și o serie de alte numeroase obiecte cu rosturi diferite în viața satelor. Dintre acestea se detașează fîntînile și cișmelele de o mare diversitate constructivă, de la ghizdurile simple rotunde sau pătrate pînă la cișmelele lungi de cîte treizeci-patruzeci de metri, punctînd drumurile oierilor transhumanți din munții Transilvaniei pînă în stepele pontice și danubiene. Unele din ele, în sudul Dobrogei, au în zidăria lor încastrate blocuri uriașe din monumentul de la Adamclisi. Alături de frize și metope cu inscripții latine se ivesc pe frontispiciu inscripții decorative în caractere arabe.

În preajma gospodăriei se găsesc, de asemenea, multe ustensile cioplite în piatră ca marile țesturi de copt pîinea din părțile Hunedoarei, de forma unor clopote, alcătuiind replica celor de lut din sudul Olteniei și a celor metalice macedo-române. Pive și pisălogi pentru usturoi, tot felul de recipiente de nenumărate forme și dimensiuni, pentru apa necesară vietăților domestice, iar în unele zone mese și scaune pătrate și rotunde, amintind uneori chiar de cea mai celebră masă românească, cea a lui Brâncuși, stîlpi de porți înalți de trei metri pe fața cărora sînt dăltuite sau scrijelate diverse motive. Fiecare din ele

este meșteșugit lucrat, formele fiind perfect gândite și potrivite scopului pentru care au fost create.

Categoria în care însă meșteșugul cioplierii pietrelor atinge frumusețea decorativă maximă este cea a crucilor și a stelelor funerare. O clasificare a acestora nu s-a făcut încă pentru țara noastră. În mare, pot fi distinse trei grupe, de tradiții diferite: prima este cea a crucilor înscrise în cerc pe care le întâlnim în Transilvania, Oltenia, Banat și în zonele locuite de români de pe valea Timocului și a Moravei; asemănarea lor cu cele de origine celtică din Irlanda, de pildă, este surprinzătoare; a doua grupă este cea a stelelor funerare dreptunghiulare pe care le întâlnim în sudul Olteniei, dar și în unele zone din Moldova, dintre care cea din preajma Vasluiului este cea mai importantă, cele oltenesti ni se par a fi legate de tradiția zonelor valahe din Bosnia și Muntenegru; în fine, cea de a treia este a crucilor clasice cu brațe, răspândite în toată țara, dar îmbrăcând o mare varietate de forme locale. Decorul acestor cruci, cu excepția celor moldovenești, este în general de factură geometrică. Unele din aceste cruci, de mari dimensiuni, ocupă o zonă întinsă și unitară acoperind partea estică a Munteniei, dar extinzându-se și înspre bazinul Argeșului. Este vorba de familia crucilor acoperite cu «pernă» sau «căciulă», dintre cele care străjuiesc răspintiile și fântinile. Unele din acestea din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea mai stăruie încă și în unele orașe, între care Bucureștii și Cîmpulungul cunosc numeroase exemplare. Există și cruci îngemănate, câte două sau trei, unele fiind numite «cruci cu pui». Dălțuirea lor atentă și migăloasă, decorul complicat din care face parte integrantă și inscripția în litere cirilice, le recomandă ca exemplare de artă. Pe toate crucile, dar mai ales pe stelele funerare din sudul Olteniei, motivul dominant este cel al rozetei solare. Stelele moldovenești au un decor deosebit în care figurarea omului ocupă un loc important. De o mare plasticitate, reprezentarea figurii umane este totodată naivă și plină de fantezie, modelarea formelor fiind executată cu o mare prospețime și siguranță în același timp. Nu se poate să omitem, fiind vorba de opera acelorași cioplitori români, stelele funerare din cimitirele evreiești din cuprinsul Moldovei. Se poate vedea că meșteșugul cioplititorilor s-a aplicat aici la un alt program iconografic, executat cu un arsenal de mijloace tehnice mai precise. Am întâlnit încă astfel de cioplititori acum mai bine de un deceniu în cimitirele din Vaslui și din Iași (Păcurari), unde executau lucrări remarcabile. Putem să pomenim un fenomen interesant, acela al contaminării de forme între monumentele funerare de diferite rituri, cu transpuneri de caractere ebraizante în alfabetul latin folosit pe stelele ortodoxe sau de motive geometrice populare pe cele mozaice. Este un aspect al artei pietrarilor ce se cere o dată studiat. Un alt aspect este cel al colorării unora din crucile (cele din Buzău) și stelele funerare (Suceava) cioplite în piatră, multe din cele pe care le-am văzut mai păstrind urmele unui decor policrom.

În afara cioplierii volumelor necesare definirii obiectelor respective, meșterii pietrari români au practicat aproape în exclusivitate o sculptură plată combinată uneori cu incizii mai mult sau mai puțin adânci. Caracterul decorativ al pieselor cioplite rezultă din compoziția foarte echilibrată organizată de cele mai multe ori pe principiile simetriei și ale repetiției. Din acest punct de vedere, multe din crucile de piatră românești au afinități decorative cu stelele armenesti, a căror ornamentică a inspirat și pe pietrarii unor monumente vestite cum este biserica Trei Ierarhi de la Iași.

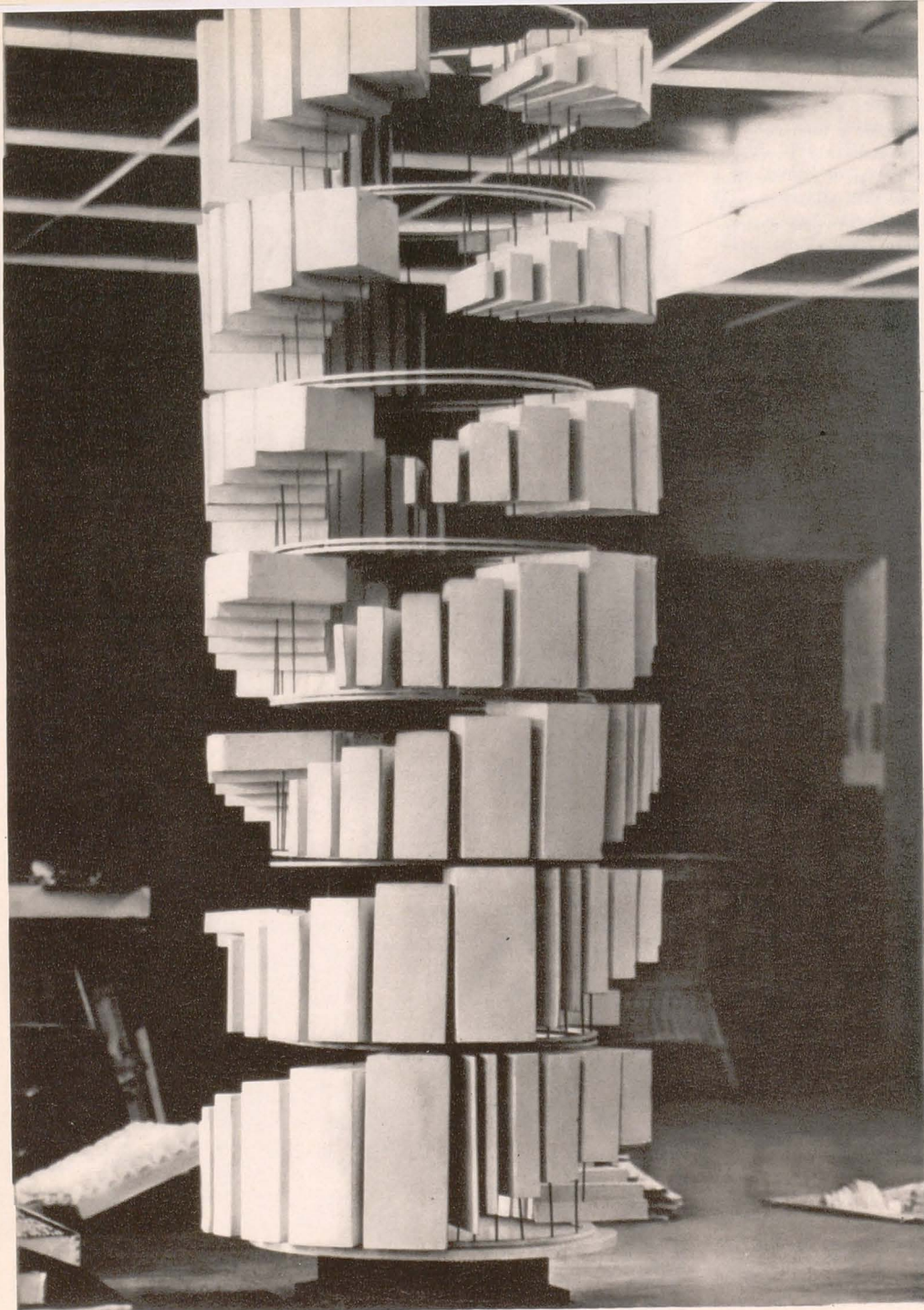
Valorile plastice și farmecul decorului fac din arta tradițională a cioplierii pietrelor o sursă de inspirație insuficient menționată de critică, a artiștilor noștri de azi.



1. Casă de piatră cu acoperiș de piatră (Hunedoara)
- 2—3. Stelă funerară din Scheia
4. Portret cioplit în piatră încadrat în zidul bisericii din Cerneți (1819)
5. Stelă funerară evreiască din Huși
6. Piatră de mormînt din secolul al XVI de la Buda

1	4
2	5
3	6





LABORATOR

O ACȚIUNE DE EDUCAȚIE A VIZIUNII

Cițiva artiști din Timișoara, practicieni și zelatori ai artei « ambientale », au constituit o echipă de lucru pedagogic la liceul de arte plastice din oraș. Programul, inspirat din date deduse din experiența Bauhausului și beneficiind de aportul unui « cerc de informatică » sub conducerea profesorului Eduard Pamfil, s-a consolidat de-a lungul a cinci ani de activitate care au fost și ani de cercetare estetică și pedagogică.

Procesul educativ urmărește un scop complex: ca rezultat imediat, el scotează pregătirea de bază a unor specialiști ai structurii ambientului, atât în domeniul proiectării de forme industriale cât și în domeniul creației artistice autonome. Dar în același timp, activitatea școlii pregătește, deopotrivă la profesor și la elev, o nouă mentalitate estetică, adecvată civilizației care se construiește. A elibera structurile mentale și afective capabile să răspundă mutațiilor obiective pe care le produce, în stilul de viață și gândire, dezvoltarea tehnică: aceasta e tema acțiunii pedagogice.

În domeniul învățămîntului artistic vechea formulă a profesorului-transmițător cedează locul — deocamdată rareori — și din acest motiv subliniem transformarea — profesorului de gândit.

Acțiune colectivă de tip interdisciplinar (în care științelor li se acordă un rol de căpetenie, nu numai respectul platonice născut din necunoaștere), noua modalitate de educație a viziunii trebuie înțeleasă ca un demaror de idei (se restituie astfel și înțelesul inițial al cuvîntului mecanic — găsire mentală a unui mijloc util) pentru necesara adaptare (sau readaptare) a ambianței; practic, e un prim nivel de pregătire a configuratorilor capabili să opereze această adaptare, odată integrați binomului producție-consum.

Aceste aspecte de operativitate pedagogică au constituit miezul colocviului desfășurat cu ocazia unei expoziții (Pavilionul C, parcul Herăstrău — București) cu lucrări realizate după concepțiile și metodele preconizate.

Articolele ce urmează aparțin inițiatorilor acestei acțiuni și rezumă datele principale pe care se sprijină activitatea școlii și planul ei de dezvoltare în viitor.



ARMONIA CREAȚIE — EDUCAȚIE

Învățământul, ca subsistem social, se află într-o permanentă adaptare și modelare, capabil prin structura sa de a asigura eficacitatea acțiunilor educative conform unei finalități. Acest subsistem este « cuplat », prin canale informaționale specifice, cu un ansamblu de structuri ce reprezintă mediul său extern (relații sociale, dezvoltarea științei, culturii, industriei, tehnicii etc.). Un organism ce nu se supune legii de asimilare și adaptare la mediu nu are șansa comunicării și supraviețuirii. Azi, un învățământ ce se desfășoară după o schemă rigidă și liniară, incapabilă de a realiza un flux de comunicare, devine un sistem cu un singur rezultat: ineficiența.

Dacă odinioară într-o societate cu structuri relativ stabile predomina transferul datelor din tată în fiu — actul educațional fiind orientat înspre acumularile cantitative ale trecutului — azi pedagogia trebuie să înscrie în fruntea valorilor necesare educării omului aptitudinea de reinnoire și readaptare. Mutația în educație constă în deplasarea accentului de la transmiterea de date la formarea capacității de reevaluare și prelucrare a datelor. Pedagogul nu mai este doar mijlocitorul transferării unor cunoștințe de la o generație la alta, ci în primul rând formatorul unor personalități integrate activ în procesul de programare, dirijare și realizare a progresului social.

În această situație a învățământului în general, putem încerca detașarea citorva aspecte pe care le implică educația artistică.

Foarte probabil ca etica « creatorului de forme » din zilele noastre să comporte o modificare esențială din moment ce (renunțând la semnarea unor imagini plastice subiec-

tive, purtătoarea unor mesaje individuale — dar cuprinse într-un sistem de comunicare liniar) creatorul se asociază cu alte energii din alte domenii de activitate umană; își descoperă o chemare în a-și investi inteligența în modelarea întregului spațiu în care e cuprins el și semenii săi; își deschide « supapele » de comunicare spre folosul construirii unor conștiințe, printr-un efort lucid pe care ne-am obișnuit să-l numim pedagogie.

De unde toate acestea? Este stăpinit omul contemporan de o nevoie de construire pe care și-o manifestă în diverse domenii? Constituie educația și modelarea spațiului (arta ambientului) posibilități noi de comunicare și de formare a conștiințelor umane? Este vorba de o nouă socializare a mesajului estetic? Cert este că, prin intermediul noilor mijloace puse la dispoziție de evoluția tehnicii, trăim o epocă a comunicației și a fluxului continuu de informații — ce ne determină sistemul comportamental deschis.

În acest sens, de mai mulți ani, un fenomen de acomodare programată se desfășoară la Timișoara, unde, un complex de situații a reunit într-un liceu mai multe elemente ale căror preocupări artistice și pedagogice convergente, au format un câmp comun de acțiune:

- formarea unor punți între artă și știință,
- considerarea mediului înconjurător ca obiect al cercetării artistice,
- coordonarea acțiunilor de creație cu cele de educație artistică,
- înțelegere pentru efortul comun.

Sub acest unghi, educația artistică devine o necesitate a actului artistic (dar și o permanentă tensiune pentru echilibrarea « balanței »). Efortul este considerabil, însă rezultatele și componența lor de utilitate ne răsplă-

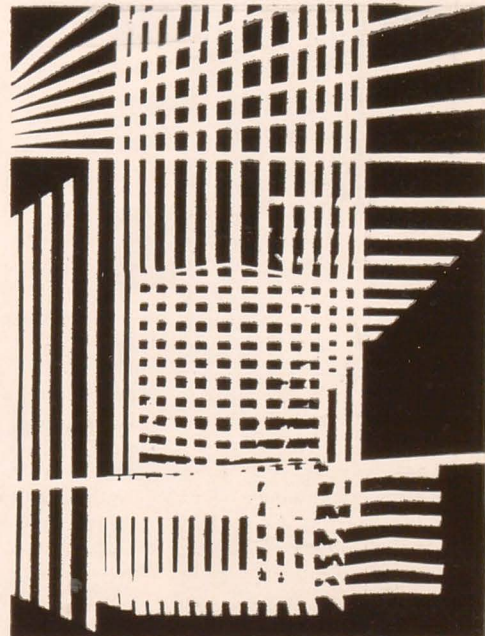
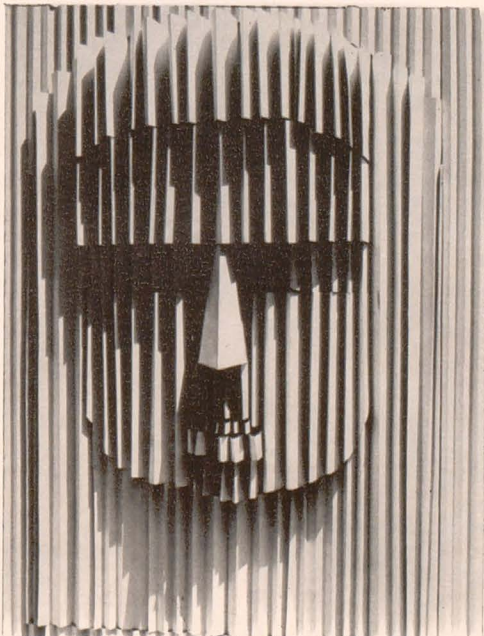
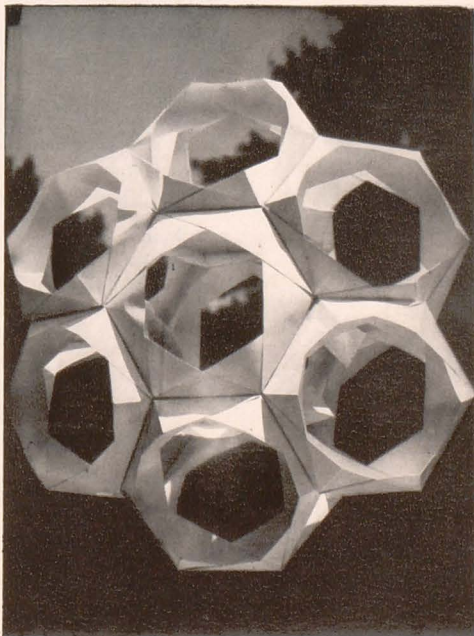
tesc: în cadrul acțiunilor educaționale cei doi poli — educatori și educați — într-o interacțiune specifică, realizează o succesiune de operații menite să ducă la o mai mare cantitate de adevăr, de bine și de frumos. Atât educatul cit și educatorul participă în această acțiune cu întreaga lor personalitate și întregul efort creator. Nu soluțiile sînt acelea care-l cheamă pe profesor la clasă — ci problemele; nu transmiterea unui « inventar de date » — ci formarea și modelarea conștiințelor.

În etapa ce s-a încheiat prin deschiderea expoziției din parcul Herăstrău (pavilionul C) și Liceul Nicolae Bălcescu (București), am încercat cu toții un prim pas în realizarea următoarelor obiective educaționale:

- dezvoltarea la elevi a unei gândiri prospective și a unor inteligențe capabile să se adapteze culturii de miine,
- dezvoltarea unei gândiri algoritmice,
- formarea unei gândiri constructive și a unor competențe tehnice,
- formarea unor comportamente active în acționarea asupra mediului înconjurător,
- acțiuni cooperatoare între educator și educat,
- interferențe între disciplinele de specialitate.

Actualele cercetări pe care le efectuăm cu sprijinul Ministerului Învățământului în vederea realizării de noi programe și a unor modificări în planul de învățământ (mărirea numărului de ore la matematică, introducerea unor activități interdisciplinare, introducerea unor ateliere de « comunicații vizuale », de « estetica formelor utile », a unui atelier — studio etc.), vor mijloci posibilitatea realizării următorilor pași.

CONSTANTIN FLONDOR-STRĂINU



FRAGMENTE

DINTR-UN

PROGRAM POSIBIL

Urmărim o luare de conștiință a mutației ce marchează toate domeniile de activitate umană, colaborarea interdisciplinară devenind o problemă generală a societății.

E necesară o podire a prăpastiei dintre știință și artă, dintre artă și omul consumator. Aceasta înseamnă: de la o tendință spre originalitate pură (subiectivism extrem), pe care o putem considera astăzi un obstacol, se trece, o dată cu practica în sfera producției industriale, la crearea unui mediu organizat, constituind un cadru adecvat fenomenelor vieții moderne. Rezultă premisele unei arte caracteristice pentru societatea din ce în ce mai mult influențată de știință și tehnică.

Problemele ivite sînt, prin natura lor complexă și dinamică, inaccesibile unei acțiuni individuale. Iată de ce ne gîndim la o pedagogie a semnelor, pedagogie a modelului și pedagogie a procesului, urmărind canalizarea lor înspre practica productivă, în tot ceea ce creează cadrul vieții noastre materiale și spirituale.

Avem în vedere un complex de principii metodologice:

1. Exteriorizarea imaginativă se constituie ca informație — mesaj, mesajul constînd dintr-un șir de elemente.

2. Procesul de figurare: corelarea, structurarea într-un proces al semnelor, presupune:

- a) o demonstrație a procesului de gîndire
- b) o aderență la un principiu de ordine

3. Orice element de bază ce servește la construirea celor mai simple structuri reprezintă un semn.

4. Noțiuni ca experiență, comportament, cercetare a semnelor, modelele și crearea lor sînt cuprinse într-un studiu-program.

5. Geneză formelor este concepută nu prin "mimesis" ci prin gîndire matematică, presupunînd:

- cifrele ca generatoare de formă
- informația pe care o dă exclusiv numărul în construirea formelor, elementelor constructive.

6. Soluțiile-limită: «așa să faci, așa să lucrezi» etc., sînt suprimate. Contribuțiile la temă nu vor fi dictate, pronunțate de la catedră, ci vor veni din partea celor direct implicați.

7. Am respins atitudinea duplicitară a artistului care în laboratorul propriu are o altă poziție decît în postura de educator.

8. Informația necesară în procesul educativ plastic, bazat pe o colaborare interdisciplinară, presupune lecturi consistente din diferite domenii.

9. Problema ridicată în clasă va fi o problemă atît pentru profesor cît și pentru elev.

10. Structurile operative, elementele materiale, modelele experiențelor fizice, au devenit instrumentarul de bază al procesului de construcție — în locul obiectelor așezate drept model.

11. Realitatea esențială a lucrărilor vizibile trebuie să devină clară, și să facă tot atît de limpede inutilitatea copierii naturii.

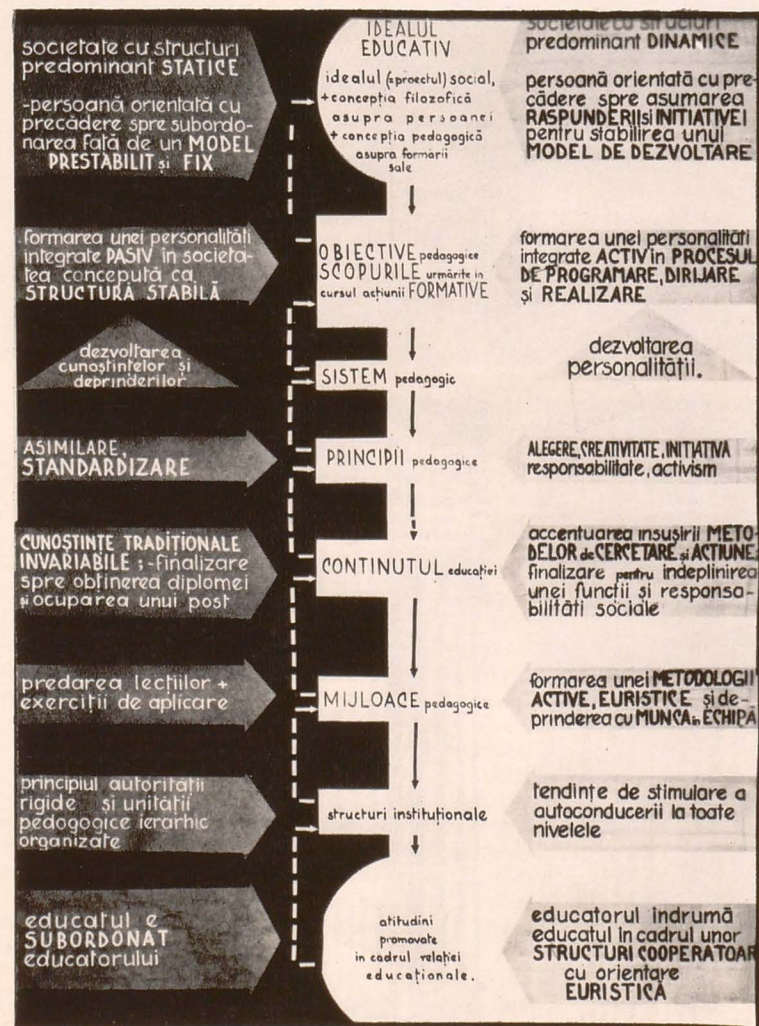
Această clarificare ne-a adus pierderea credinței în reprezentarea vizibilului.

Să citim fraza: «Dacă presupunem că un cataclism ar distruge toată cunoașterea științifică, ce enunț ar conține cea mai multă informație pentru generațiile următoare? Răspuns: ipoteza atomistică, conform căreia toate lucrurile sînt făcute din atomi, mici particule în mișcare continuă, atrăgîndu-se cînd sînt la mică distanță, respingîndu-se cînd se înghesuie una în alta».

Fotografia naturii ca proces ar fi un tabel de ecuații, ecuații comportamentale. În mod analog, pentru demersul plastic la nivelul formei, natura va fi o relație de semne, de elemente, ce servesc ca punct de plecare și cu care se construiește imaginea. Deci, este vorba de o deplasare de la suprafața obiectului la spațiul comportamental, deplasarea funcției artei de la descrierea obiectelor la caracterizarea semnelor distinctive. Citatul din fizică mi-a sugerat următoarea procedură pentru a depăși imaginea simplificată a aparențelor: luăm drept model experiența fizică, ca o ipoteză de lucru, ca un potențial de creare a formelor, considerînd că orice formă este mișcare, și știind că numărul modelelor constructive la copil este foarte mic și că omul n-a reușit geneza unui volum prin deplasarea unui plan. Corespunzînd unui program al dezvoltării recunoscut încă de pe acum ca determinant pentru omul care se formează în proximele decenii, procedeu ține seamă de cîmpul de libertate a acțiunii-joacă, prefigurînd cîmpul experienței în procesul organizării și procesul muncii pe de o parte, și pe de altă parte, o serie de noi probleme ce apar în acest cîmp și trebuie rezolvate. (Exercițiile se fac avînd drept elemente materiale la dispoziție: bile de diferite dimensiuni și culori diferite, mese transparente, mobile sau fixe. Program: în particular, mișcarea bilelor după modelul fenomenului fizic, în general, jocul spațial, geneza formelor prin mișcarea bilelor —, aceste acte însumînd o experiență de auto-responsabilitate în acțiunea desfășurată. Se va examina: gradul de perceptibilitate, abilitatea intelectuală; nașterea succesivă a formelor, înălțuirea lor; accentuarea dinamică a spațiului, ritmul ei, integrarea ei constructivă).

Aplicînd metode constructive de acest tip, rezultă posibilități de realizare a unui proces de gîndire și înțelegere a genezei formei de o înaltă rigoare și în același timp libertate. Rezultă, din această acțiune-joacă, un schimb de idei și procese de gîndire într-o continuă interrelație: geometrie, matematică, fizică — lumină, mișcare, culori, sunete. Așadar, creăm deprinderea de a manevra mijloacele plastice: punct-linie-suprafață-volum elemente care participă la geneza formei nu conform cu o cercetare directă a naturii, ci cu o cunoaștere a domeniului subliminar al văzutului, un fel de fotografie Röntgen a naturii, care e abordată ca un tabel de ecuații comportamentale. În experiența amintită, materia, mișcarea, culoarea, lumina și combinațiile lor le considerăm ca mijloace și nu ca scop în sine. Ele servesc pentru a structura, a dinamiza, a funcționaliza spațiul în care trăim. Este o imagine incompletă a lumii, dar nu falsă, o imagine care implică mișcare, spațiu prim, dar niciodată formă stabilă. Jocul devine o vastă disponibilitate; imaginea nu mai este un dat plastic (împietrit), ci unul operativ (deschis).

O metodă propunînd astfel de teme oferă cunoștințe fundamentale asupra unor complexe funcțional-estetice. Prin înțelegerea rațională, avansarea pas cu pas, izolarea metodică și închegarea problemelor de organizare a elementelor, elevul e condus spre o anume independență, libertate față de acea margine subiectivă, limită a artelor de tip tradițional.



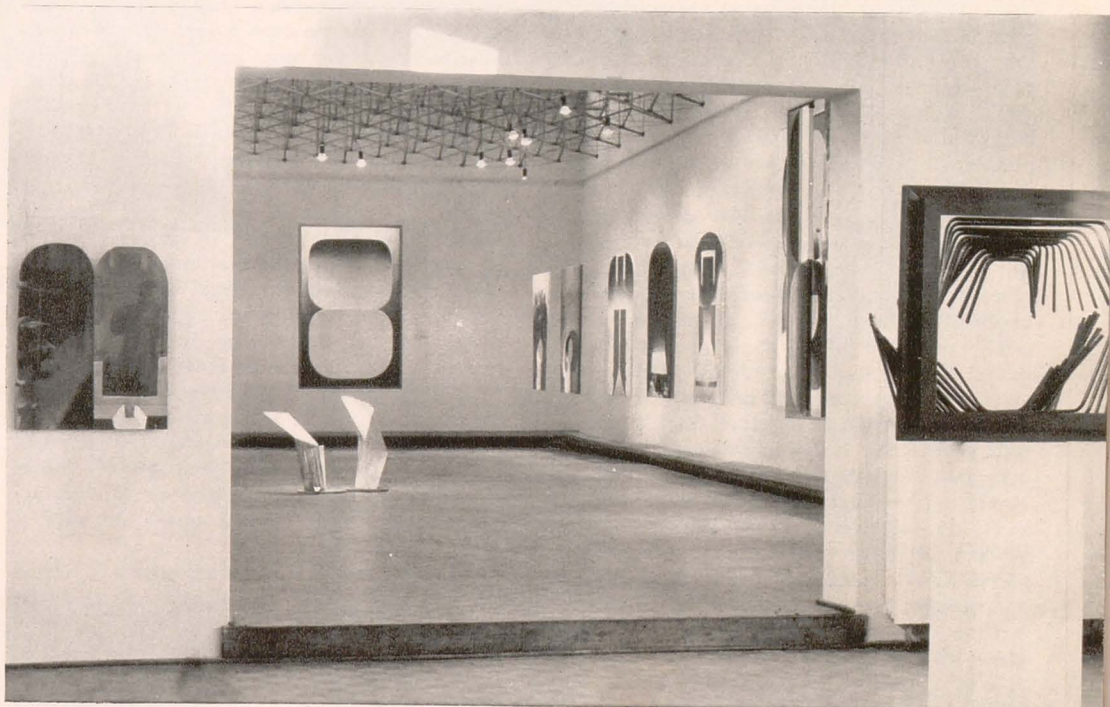
EXPERIENȚA POLONEZĂ

IOANA VLASIU

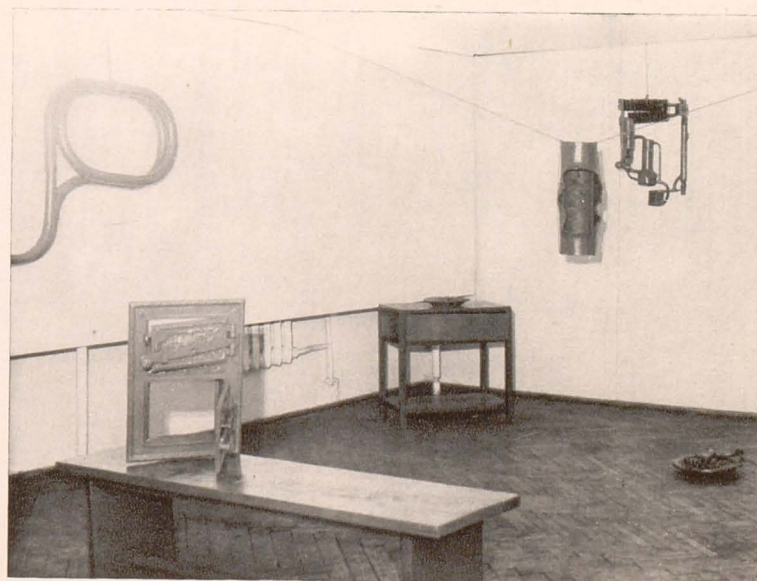
Fenomenul artistic al Poloniei contemporane impresionează prin vitalitate și prospețime. Nu mai puțin de cinci centre artistice de importanță aproape egală — Varșovia, Cracovia, Poznan, Wroclaw, Gdansk — fără a-și disputa titlul de întâietate, realizează un nivel al manifestărilor plastice în consonanță cu ideile de circulație mondială.

Numeroase tendințe orientate foarte divers susțin un dialog continuu al cărui rezultat este o atmosferă de eferescență molipsitoare, obligând aproape la participare, dizolvind dezinteresul și pasivitatea. De aceea inițiativa nu se sting fără ecou după o scurtă existență, ci, antrenând grupuri de artiști, își găsesc forța necesară deplinei afirmări. Este o latură socială frapantă, sesizabilă din primul moment, a artei poloneze. Realizarea acestui climat este strâns legată de activitatea anumitor galerii cu profil special, aflate sub conducerea unui critic de artă sau a unui grup restrâns de critici și artiști. Acestea sînt Galeria Foksal și Galeria de artă contemporană la Varșovia, Mona Lisa la Wroclaw, Cristofor la Cracovia și Od Nowa la Poznan, a căror constantă preocupare este promovarea experimentului artistic în formele sale creatoare și originale.

Articolele-manifest ale criticilor răspunzători de activitatea Galeriei Foksal, de pildă,



1. Aspect din expoziția de obiecte a lui Berdyszak
2. Sculptură de Berdyszak, metal emailat galben și alb
3. Aspect din expoziția de obiecte a lui Matuszewski

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


afirmă — « eliminarea artei de către artă », — ca singura reacție posibilă în fața procesului pletoric de industrializare a operei de artă. Pornind de la ideea că orice nou curent se naște prin opoziție față de cel care l-a precedat, manifestul subliniază că odată cu Cazimir Malevici, cu dadaismul și continuatorii lor mergînd pînă la Rauschenberg, caracterul acestei opoziții se modifică. Actele de respingere nu mai vizează doar perioada imediat anterioară ci cuprind întreaga istorie a artei, artistul regăsindu-se în fața unui vid de la care poate porni totul.

Organizarea și funcționarea galeriilor menționate, se află practic sub patronajul altor instituții decît Uniunea Artiștilor Plastici, ceea ce le asigură independența, și anume Asociația studențească, unele reviste de cultură sau Atelierele Artiștilor Plastici care permit executarea unor lucrări dificile, imposibil de realizat cu mijloace individuale.

Sălile de expoziție nu sînt celule izolate ci sînt încadrate de obicei în cluburi, cluburile Presei și Cărții, care atrag un public numeros și mai ales foarte divers, devenit implicit public al galeriei. Prevăzînd uneori și o librărie cu publicații despre artă, acest model organizatoric dovedește efortul constant pentru crearea unei ambianțe favorabile receptării operei, în stare să ducă la dispariția galeriei de artă înțeleasă ca loc de trecere, sală de așteptare, adăpost pe timp de ploaie etc. . . Expozițiile organizate într-un astfel de cadru sînt nu arareori punctul de plecare al unor interesante schimburi de păreri; m-am convins asistînd la o discuție pe marginea unor lucrări (ale pictorului Andrzej Berezanski, la Galeria Mona Lisa) desfășurată în clubul alăturat sălii de expoziție și la care au participat în egală măsură artiști, critici, scriitori, muncitori și chiar gospodine trecute de prima tinerețe, veniți în acest scop sau aflați acolo din întîmplare. Disciplina și seriozitatea discuției, sinceritatea cuvîntului fiecăruia pornit din dorința presantă de a cunoaște sau de a lămuri, fără superioritate ironică dar și fără inhibițiile « neinițiatului », erau impresionante. Expozițiile care prin noutatea lor stîrnesc nedumeriri, care au susținători și detractori la fel de zeloși, sînt asociate de obicei cu astfel de discuții — elemente ale aceluiași program de atragere a publicului și familiarizare a lui cu fenomene artistice aparent inexplicabile. Inexplicabilă a putut părea cu citva timp în urmă expoziția lui Zdzisław Jurkiewicz de pildă, la galeria din Wrocław;

în concepția lui, opera, ca produs finit, este lipsită de importanță, esențial fiind momentul intervenției artistului asupra materialului, prezența sa efectivă și consecințele imediate ale acestei prezențe. Nu știu dacă demonstrația a convins, dar că a suscitat interes, ceea ce este mult, a dovedit-o participarea celor cinci sute de persoane la discuția care a urmat.

Se acordă o mare importanță catalogului care nu servește doar la simpla consemnare a locului și datei expoziției ci reprezintă un instrument de informație, indispensabil. Polonezii știu că un catalog bine întocmit, lansat de evenimentul pe care o expoziție îl constituie în activitatea unui artist, poate înlocui, pînă la apariția ei uneori foarte problematică, monografia.

Interesantă este evoluția Galeriei Od Nowa din Poznan al cărei profil și activitate în decursul celor cinci ani de la înființare vor putea fi cunoscute în amănunt datorită monografiei aflată acum în lucru. Conducător de pictorul Andrzej Matuszewski, individualitate originală în planul creației, dar și în cel al vieții cotidiene, galeria Od Nowa a parcurs un drum care se confundă cu evoluția artei poloneze însăși. Prezentarea picturii metaforice și fantastice, dominantă la un moment dat, și a picturii efectelor de materie și gest a fost urmată de o serie de experimente care vizau distrugerea atît a modalităților de reprezentare cît și a raporturilor tradiționale dintre opera de artă și spectator.

Cele cinci galerii menționate se află într-o continuă legătură, organizează simpozioane pe tema profilului și funcției galeriilor de artă; experimentele cele mai interesante sînt prezentate în mai multe centre, ceea ce asigură vieții artistice poloneze unitatea și permanența unui ritm activ.

Nu trebuie să se creadă însă că programul acestor galerii este liniar și nenuanțat, o astfel de poziție ar amenința însăși viabilitatea lor. Exclusivismul dogmatic este evitat și nici o propunere cu posibile deschideri spre viitor, oferind din optica momentului dat certitudinii valorice, nu este disprețuită.

Astfel în timp ce Galeria Foksal expunea pictura abstractă în varianta ei geometrizantă, cu care prilej s-a încercat, pare-se cu succes, vinzarea de « multiple », la Galeria de artă

contemporană își expunea ultimele lucrări Jerzy Nowosielski, personalitate profund originală în peisajul artistic polonez. Poate părea un sacrilegiu sau cel puțin o dovadă de prost gust folosirea canonului bizantin în construirea figurilor care, în pictura sa, populează un teren de volei, largi bulevarde moderne, interioare sau o scenă de strip-tease. Dar Nowosielski nu își însușește aici un procedeu în care întrevede posibilitățile unor speculații formale, ci este pătruns de spiritualitatea artei bizantine care-i este structural apropiată. Este și explicația faptului că lumea contemporană în viziunea sa este hieratică. Gesturile și atitudinile cotidiene, restituite în puritatea lor inițială, sînt sanctificate, ele nu se mai supun doar obișnuitei lor finalități, ci răsfrîng solemnitatea tulburătoare proprie desfășurării unui ritual. De mai mult de douăzeci de ani Nowosielski practică paralel pictura figurativă și non-figurativă — distincție într-adevăr factice în cazul lui — fără a putea fi acuzat de metamorfoze nejustificate supuse modelor, pentru că substanța spirituală și puterea de fascinație a artei sale sînt mereu aceleași.

Concomitent, la Cracovia se deschidea în pivnița cu pereți aspri de piatră, înalt boltită, a galeriei Cristofor, expoziția lui Tadeusz Kantor, animatorul « Grupului cracovian », pictor, actor, scenograf și regizor de teatru, autor al unor faimoase spectacole și happening-uri desfășurate în același cadru al galeriei. Venind în scenografie cu experiența sa de pictor și, reciproc, apreciînd valoarea expresivă a obiectelor și a oricăror elemente concrete introduse în cîmpul picturii, Kantor a ajuns astăzi la o sinteză plastică originală. Fragmente de decor, costume de teatru îmbrăcînd uneori manechine, devenite autonome, au fost expuse la expoziția amintită ca și la importanta expoziție de artă poloneză Surse și căutări care a avut loc la Paris în 1969.

Afirmarea atît de pregnantă a valorilor artei actuale se datorește în mare măsură și interesului pasionat pe care cele mai mari muzee i-l acordă. Printre ele, incontestabil muzeului din Lodz îi revine primul loc. Continuînd o tradiție de o jumătate de secol, inițiată de Wladislaw Strzeminski și Katarzyna Kobro, reprezentanți dintre cei mai de seamă ai avangardei interbelice poloneze, care au deschis publicului colecția lor de artă contemporană (nucleul actualului muzeu), Muzeul din Lodz prezintă sistematic și în deplină obiectivitate panorama momentului artistic actual și al fazelor care l-au pregătit.

5. Happening pe malul Mării Baltice, sub regia lui Tadeusz Kantor: « Concert marin »

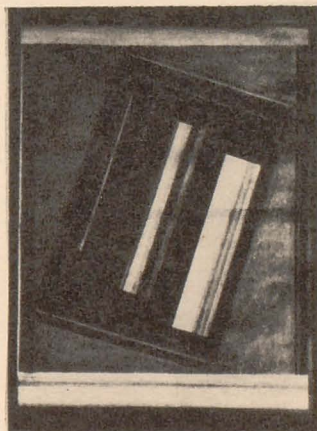




**ILEANA
TEODORINI-DAN**

TAPISERIE

Galeriile de artă Orizont.
Iulie-august. Prima expoziție
personală, cuprinzând 17 tapi-
serii executate în lână.



**VICTOR
MUNTEANU**

PICTURĂ

Galeriile de artă din Ploiești.
Iunie. Prima expoziție perso-
nală a cuprins, sub titlul
« Urme sinoptice », 13 lucrări
de pictură.

**NICOLAE
CODREANU**

PICTURĂ

Sala Arta Brașov. Iulie-
august. A doua expoziție per-
sonală cuprinzând 10 picturi
în ulei și 8 acuarele.



**SEMPRONIU
ICLOZAN**

PICTURĂ

Galeriile de artă Galateea.
Iunie-Iulie. Expoziția a cuprins
14 lucrări de pictură în ulei.



MIHAIL PETRESCU

PICTURĂ, DESEN

Sala Arta, Brașov. Iulie-
august. A treia expoziție per-
sonală, cuprinzând 25 lucrări de
pictură în acuarelă și cerapas-
tel, 12 desene în tuș și 6 picturi
pe sticlă.



**CONSTANTIN ION
POPOVICI**

DESENE

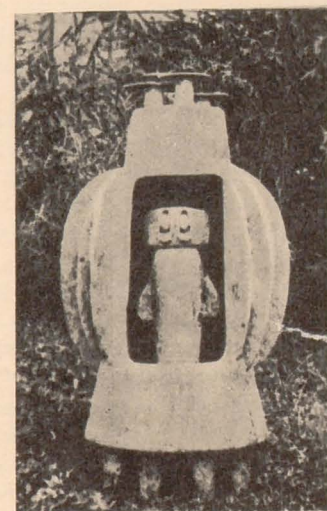
Galeria Amfora. Iulie. Au fost
expuse 25 desene în tuș și
tehnici mixte.



ANDREI OSTAP

SCULPTURĂ, DESEN,
METALOPLASTIE

Galeriile de artă Simeza.
Iulie-august. Expoziția a cu-
prins 21 sculpturi (în bronz,
aluminu, teracotă, piatră, mar-
mură, lemn, bronz) 12 pano-
uri decorative (metaloplastie)
și 35 desene.



**MIHAELA
ȘTEFĂNESCU**

CERAMICĂ

Sala Kalinderu. Iulie-august.
Prima expoziție personală, cu
6 lucrări de ceramică monu-
mental-decorativă.

Spuneam acum cîtăva vreme, în « Contemporanul » din 26 iunie 1970, că în această amplă expoziție diversitatea viziunilor, legată de felurimea curentelor și veleităților din creația plastică românească este amplu reprezentată. Și totuși această diversitate izbutește și prin selectare și implicit prin ierarhizarea îndeobște judicioasă să realizeze un ansamblu oarecum armonios și într-o bună măsură unitar ca atmosferă. Nu există excese de niciun fel. Nici modernisme supărător ostentative, nici epigonisme cu adevărat compromițătoare. Așa că este foarte îmbucurător faptul că s-a putut realiza un fel de conștiință estetică de ansamblu, aș îndrăzni să spun pe linia faimosului bun simț autohton.

Este păcat că din cauza spațiului atît de limitat nu vom putea nici de data aceasta să ne ocupăm decît de cîteva lucrări. Căci, pe linia problemelor de evoluție plastică și mai ales de nivel de cultură plastică, faptul că artiștii și-au ales ei înșiși cîte o singură lucrare poate dovedi că o socoteau reprezentativă — din diferite puncte de vedere, mai mult ori mai puțin variate și acestea.

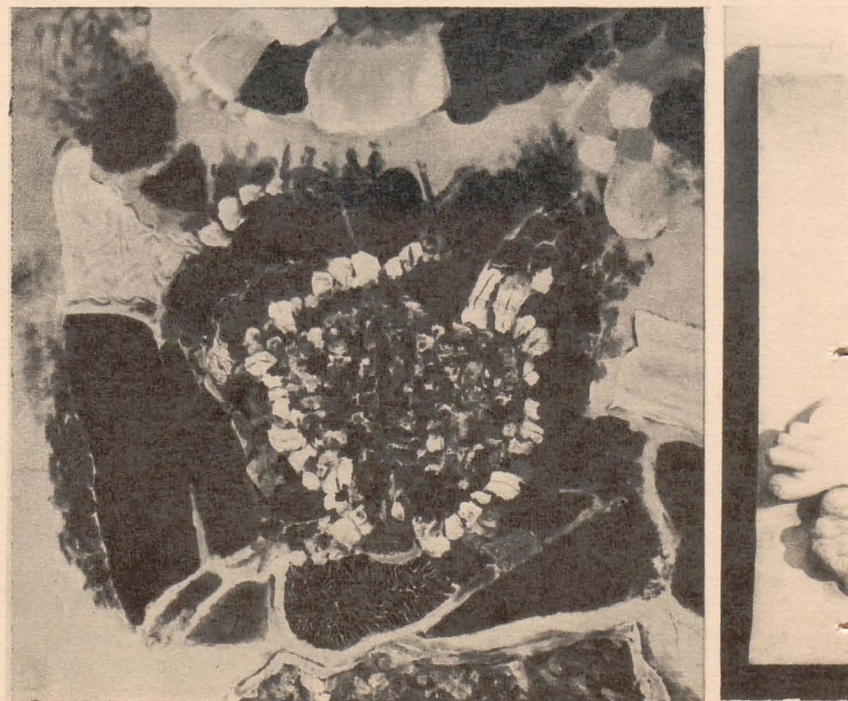
Am însă impresia că se acordă încă prea mult interes — în legătură cu « ierarhia » panotărilor din cele trei săli — lucrărilor de virtuozitate fără suficientă substanță de reală sensibilitate creatoare. Este adevărat că virtuozitatea meșteșugului — care niciodată prin ea însăși nu înseamnă măiestrie propriu-zisă, adică autenticitate creatoare — a fost superapreciată în ierarhia panotărilor. Dar fenomenul cere o analiză mult mai amănunțită, așa că nu poate fi decît semnalat aci.

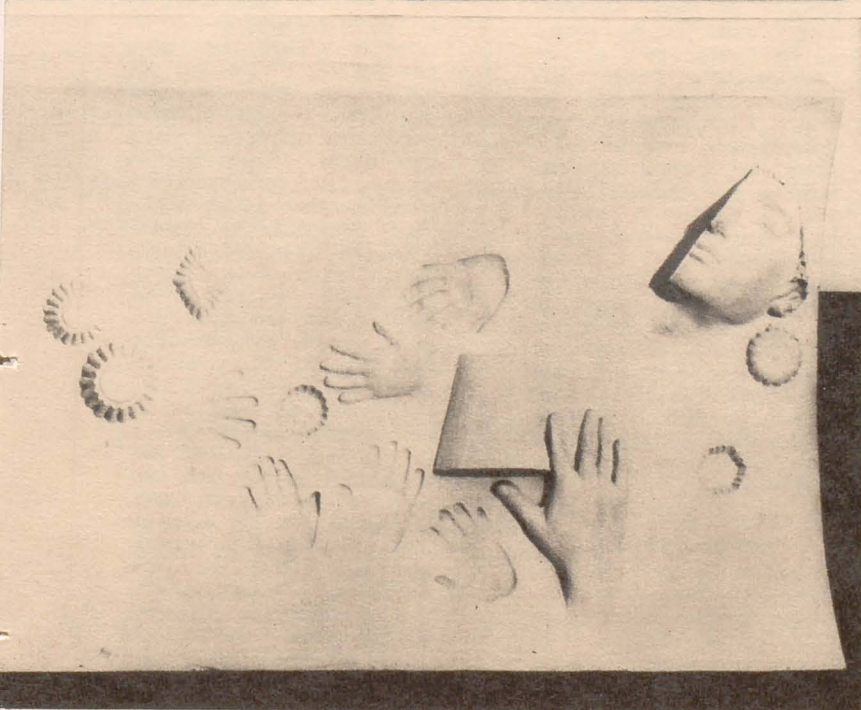
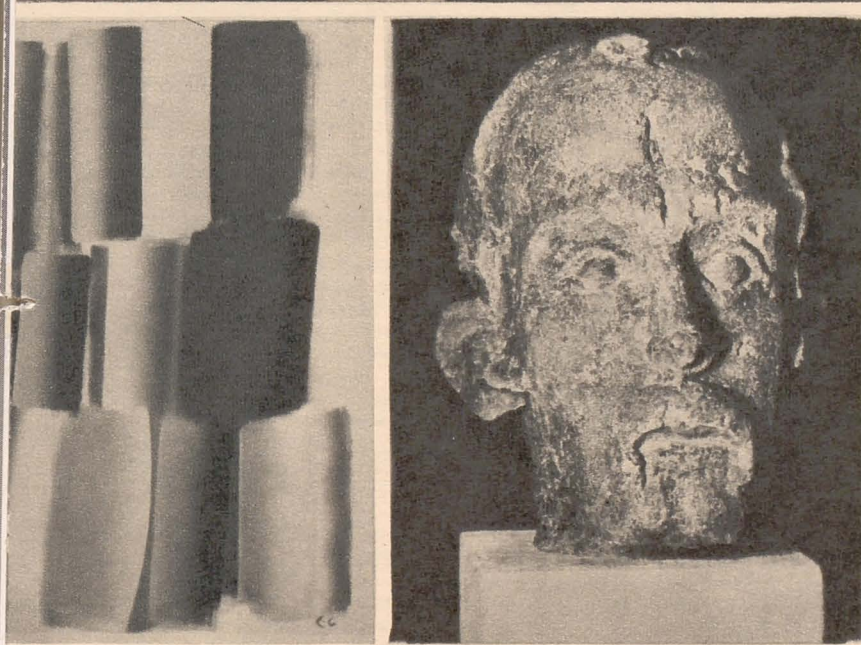
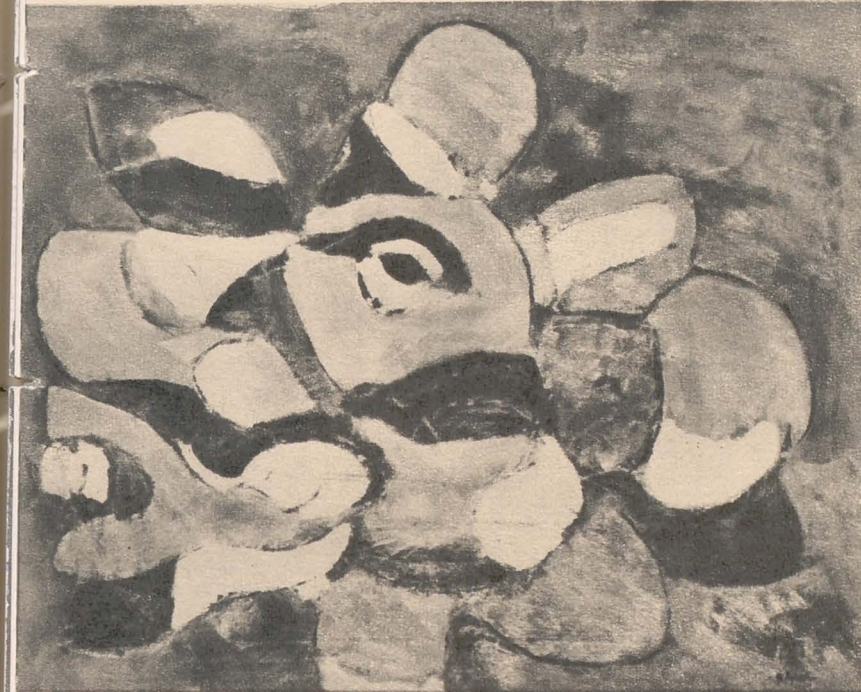
Se cuvine să fie din nou subliniat că începutul de tradiție, de tradiție vie al acestui salon cu primăvăratesc titlu, este vădit și de data aceasta, și chiar în chip amplificat, fără a se fi pierdut ceea ce era fecund și proaspăt în semnificația sa, prin menire și mesaj — oricît de discret și chiar difuz ar fi acesta. Să reamintim deci lucrările de prestigiu (și prin valoarea unicatului, nu numai prin prestigiul global al autorului lor) prezentate de Ion Gheorghiu, peisajul lui Brăduț Covaliu de virilă pondere agreabilă (neostentativă), compoziția de substanță jucăușă, frumos surdinizată a lui Ion Pacea. Discutabilă ca de obicei, dar în sensul bun de data aceasta, decorativa abstracție lirică a lui Ion Nicodim. Binecunoscuta lui complezență în mase picturale inconsistente izbutește uneori viziuni sugestive, captivante, cu stranii cerebralități obsesive, uneori dramatice, împotriva cărora luptă, nu totdeauna eficient. Virgil Almășanu cu dozajele lui la fel de bine cunoscute, beneficiază și de data aceasta de secrete intuiții ingenios autentificate. Izbutind să plasticizeze bidimensionalul prin modulații larg tașiste, jocul pictural rămîne sugestiv.

Și în acest salon, raportul dintre problema originalității unei anumite lucrări, izbutită ca articulare și finisaj, și problema originalității globale din evoluția unui artist — raport complex și revelator — nu poate fi analizat, căci ar implica, oricît de sumar tratat, riscul *simplificărilor simpliste*. De pildă compoziția (cu 5 capete) semnată de Lia Sasz realizează un anumit inedit prin elemente de straniețate discret dozate, dar lucrarea nu este suficient articulată și nici suficient de intuitivă organic. Coerența figurativă rămîne ambiguă și punctul de plecare interesant.

Cu acest prilej întîlnim problema și mai gîngășă a raportului dintre intenționalitatea creatoare și realizarea artistică propriu-zisă. Între intenționalitatea estetică, sezisantă, fecundă, inedită și adevărată plenitudine a realizării există întotdeauna mai mari și mai mici elemente de hiatus, există ezitări și carențe, care constituie chiar diferența specifică între artistul care caută încă, și maturitatea creatoare.

Și compoziția lui Grigore Spirescu, amplă și proaspătă ar merita o analiză, de data aceasta urmărind tocmai curba de evoluție de care vorbeam mai sus. Grigore Spirescu păstrează îndeobște o savoare uneori naivă, mai totdeauna proaspătă. Evoluția sa necesită însă un plus de coerență, și un minus de complezență într-o juvenilă spontaneitate. Cam același lucru se poate





- | | |
|---|---|
| 1 | 2 |
| 3 | 4 |
| 6 | 7 |
1. BARBU NIȚESCU: Limita metodei — ulei
 2. ION PACEA: Compoziție — ulei
 3. VIRGIL ALMĂȘANU: Natură moartă — ulei
 4. ELENA GRECULESI: Compoziție — ulei
 5. PAUL VASILESCU: Ion Andreescu — piatră
 6. ION GHEORGHIU: Compoziție — ulei
 7. ALEXANDRU CĂLINESCU ARGHIRA: Pozitiv negativ — ghips

spune de compoziția lui Dan Cristian care însă, tot insuficient organizat, năzuiește către un excesiv rafinament cromatic și liniar încă nematur. Sincer și coerent peisajul « Printre ramuri » de Ion Murariu, densificare cromatică a lirismului românesc, alături de constructivismul la fel de reținut ritmat, tot tipic autohton al Elenei Uță-Chelaru. De sensibilă, aproape feminină grație, cele « Trei figuri » de Mihai Horea, agreabil ritmizate luminiscent (poate prea agreabil). De liberă picturalitate abstractizantă « Fata morgana » a lui Ervant Nicogolian, și peisajul de Maria Blendea muzicalizând ingenios ritmurile de galben. De convingătoare ritmuri ușor geometrizante, cu surde fervori cromatice « La fereastră » de Cornel Brăescu (de urmărit evoluția).

În sala de sus remarcăm compoziția tinerei Rodica Marinescu, în armonii reci, savuroase. Ion Minoiu surprinde în « Ora trei » printr-o graficizare ingenioasă, subtilă, cu discutabile prețiozități. La Vasile Brătulescu, compoziția are timbrul unei confuzii de o estivală căldură captivantă. Mihai Bandac se află în plină evoluție, iar Ion Sălișteanu și Marin Gherasim într-o promițătoare clarificare progresivă, accentuându-se scrisul compozițional. Sever Mermeze sensibil ca de obicei, Florin Niculiu vibrant și ingenios având însă nevoie, tot ca de obicei, de mai multă consistență plastică și mai puțină sugestie Paul Klee.

Există în cea de-a doua sală un fel de protest insuficient de sonor în larma modernismelor de ultimă oră, să le zicem ambientale. Cu autopoziția lui Afane Teodoreanu s-ar deschide, precum am mai spus, și delicata problemă a tradiționalismului mai mult ori mai puțin ortodox. Peisajul lui V. Hoeflich necesită un plus de rigoare intimă, dincolo de consecvența sinceritate. Astfel s-ar obține în ambele cazuri, dincolo de declaratul anti-modernism, un mai real câștig de substanță modernă, de renovare sensibilă, de aprofundare în explorarea picturală și s-ar ajunge la o transfigurare mai revelatoare a datelor concretului. Iar ineditul intim, dincolo de insolitul declarat, ar autentifica permanența în neo-tradiționalism. Distincția lucrării semnate de Lili Pancu realizează un asemenea tur de forță, cu o eleganță poate prea cerebrală. Portretul de față de Maria Antonescu are elemente puternice, expresioniste, inegal susținute. Apreciabile lucrările semnate de Natalia Brodeală, Tanți Ștefan-Demetriade, Coca Meșianu și încă 2-3 tablouri. Poate că ar trebui urmărită evoluția lui Alexandru Trifu.

În sculptură există încercarea de a împăca substanța folclorică de substrat milenar, cu un anumit semi-informal legat de tainele eroziunii climatice, de șlefuirea ploii și a vântului de-a lungul secolelor. În capul acestei direcții, lucrările lui George Apostu au fost urmărite cu un justificat interes. Acum, în nudul expus, lipsa unui braț subliniază o discretă reverie fantomatică înglobată într-un sculptural consecvent atemporal. Un nud mai mare în lemn prezintă Gh. Aldea, la care meșteșugul bine susținut, aproape tradițional, acceptă în figură șarje de cochetării tot fantomatice. Nu departe de fantomatic este și tânărul Cristian Breazu, din nou prea obsedat de contorsionări plastice sugestive, dar încă incoerente. Destul de îndrăznește stilizări, de un inedit totuși discutabil la Florica Ioan și mai ales la Pavel Mercea. « Zborul » lui Radu Aftenie, geometrizat, rămâne prea static și paradoxul plastic are un fel de ingeniozitate greoaie. Amplul basoreliev semnat de Alexandru Călinescu Arghira cu la fel de greoiul titlu « Pozitiv-negativ » adună un ansamblu de muleje sesizant în prima clipă, totuși nesatisfăcător ca nivel estetic, poate chiar frust. Direct legat de folcloric, portretul în lemn de Alexandru Gheorghiuță, grotesc tensionat, purtând în chip paradoxal titlul de « Portret »; apreciabil meșteșugul. O remarcabilă ritmizare prezintă basorelieful masiv semnat de Nicolae Enea, poate totuși de o masivitate prea ostentativă. În sfârșit portretul-cap al lui Ion Andreescu în ciment, de Paul Vasilescu, alunecă în virtuozitate și auto-citare dar are aceeași vibrație sensibilă, chiar dacă supralicitarea barocă poate neliniști.

R É S U M É

LA PREMIÈRE EXPOSITION EUROPÉENNE BRANCUSI

Dans le numéro précédent notre revue a annoncé l'ouverture à Bucarest, dans les salles du Musée d'Art de la République, de la première rétrospective européenne *Constantin Brancusi*. Cette première européenne Brancusi à Bucarest a été réalisée grâce au concours des musées et collectionneurs tels que: S. R. Guggenheim Museum, New York; Musée National d'Art Moderne, Paris; The Philadelphia Museum of Art; The Art Institute of Chicago, Collection Malcolm C. Eisenberg, Philadelphia; Collection Eileen Howard M. Kinney, Washington; Collection J. Wintersteen, Philadelphia, qui ont eu la bienveillance de mettre à notre disposition 24 œuvres. On y a réuni aussi 24 œuvres appartenant aux musées et collections de notre pays: le Musée d'Art de la République, le Musée d'Art de Craiova, Le Musée d'Art de l'Académie, La Collection Storck, la Collection Lucia Brandl, la Collection George Fotino, la Collection Victoria Roşianu.

Afin de marquer le caractère exceptionnel de cet événement, la revue «Arta» publie dans ce numéro une suite d'études et d'essais consacrés à Brancusi.

Dans son essai intitulé *La mesure de l'homme dans l'œuvre de Brancusi*, le professeur Gh. Ghiţesco affirme que, d'habitude, le classicisme de l'œuvre de Brancusi a été considéré plutôt comme métaphorique et insuffisamment rapporté à la géométrie et aux proportions essentielles du corps humain. Une analyse stylistique et morphologique de *l'Ecorché* (œuvre avec laquelle Brancusi termine ses études à l'École des Beaux-Arts de Bucarest), réalisée pour la première fois par l'auteur, aboutit à la conclusion que la véritable «clef» pour l'interprétation de l'art de Brancusi est le classicisme hellénique du V-ème et du IV-ème siècle av. J. Ch. Con-

sidérant l'année 1907 (année dans laquelle Brancusi a créé *La Prière*, *Le Baiser*, *La Sagesse de la terre*) comme une année de «mutation», Petru Comarnesco tente une réévaluation des œuvres créées par Brancusi à ce moment (et surtout de la sculpture *La Prière* qui fait l'objet de cette première partie de l'article) pour mettre en lumière leur signification et leur genèse.

Nous publions de même l'intéressant fragment sur Brancusi, extrait du volume de Man Ray «Autoportrait» (Ed. Robert Laffont, Paris, 1964), et le bel essai écrit par Umbro Apollonio pour le recueil de Christian Zervos „Constantin Brancusi” (Cahiers d'art, Paris, 1957).

STRUCTURES DU STYLE: VIRGIL ALMĂŞANU.

Continuant le cycle «Structures du style» par l'analyse de l'œuvre peinte de Virgil Almăşanu, le critique d'art Octavian Barbosa découvre, sous l'informalisme apparent de l'œuvre, une sorte de «constructivisme à rebours». La peinture de Virgil Almăşanu résulte d'une analyse portée sur les formes, pour aboutir à une révélation graduelle des structures primordiales; les formes n'en deviennent pas inconsistantes, mais impondérables. La composition s'élabore par une chaîne d'opérations comparables au mécanisme rigoureux d'une déduction syllogistique, dont la conclusion particulière concrétisée dans un tableau devient, à son tour, le point de départ d'une nouvelle déduction. Les motifs y sont repris sans cesse à la manière du contrepoint. Considérée dans l'ensemble, la peinture de Virgil Almăşanu s'avère un perpétuel approfondissement.

LA TRADITION DE LA PIERRE TAILLÉE

L'article de Paul Petresco rappelle l'existence d'une millénaire tradition de la pierre taillée sur le territoire de la Roumanie; ce faisant, il affirme son intention de corriger l'opinion très répandue selon la-

quelle il y aurait, historiquement, une prédominance absolue de la «tradition du bois». Le point de vue de l'auteur s'appuie sur un grand nombre de monuments provenant de la maçonnerie, la sculpture des stèles, l'ornementation. L'évolution en est tracée en commençant par le néolithique, atteignant un sommet artistique au moyen-âge tardif, lorsque se sont établis des patrons, des motifs, des procédés, qui sont pratiqués aussi de nos jours dans la création populaire des maçons et des sculpteurs de stèles funéraires. Outre cette esquisse historique, l'auteur trace une carte géographique des régions caractérisées par la fréquence et la beauté des vestiges en pierre. L'article finit sur la suggestion des rapports qu'on peut découvrir entre cette tradition et certaine sculpture contemporaine roumaine.

UNE ACTION D'ÉDUCATION DE LA VISION

Au mois de juin, on a organisé à Bucarest une exposition des élèves du lycée d'art de la ville Timișoara, étalant les résultats d'une expérience pédagogique. L'équipe de professeurs, ayant en tête deux artistes constructivistes, ont élaboré un plan «d'éducation de la vision», qui se propose de constituer une conception qui ne s'appuie plus sur la «mymésis» et ne s'oriente plus vers le développement d'une expression subjective, mais qui s'appuie sur les éléments constitutives de l'image et aboutit à la construction objective des structures spatiales.

Par conséquent, le programme envisage d'une part d'entraîner l'esprit créatif dans la voie d'une libre combinaison constructive des éléments structuraux, et d'autre part, de renforcer l'éducation scientifique de l'élève. Les deux articles que nous publions dans le présent numéro, sont signés par les promoteurs de cette action et en font un exposé sommaire des raisons et des procédés pédagogiques.

SOMMAIRE

<i>Confrontations internationales</i>	
<i>Cadran</i>	
BRĂDUȚ COVALIU	Création et responsabilité
PETRU COMARNESCO	La réévaluation de la phase de renouvellement dans la création artistique de Brancusi (I)
UMBRO APOLLONIO	Brancusi, sculpteur de la lumière
Dr. GH. GHIȚESCO	La mesure de l'homme dans l'œuvre de Brancusi
MAN RAY	Brancusi
OCTAVIAN BARBOSA	Structures du style. Virgil Almășanu
OLGA BUȘNEAG	Cluj — tel qu'il nous apparaît
<i>Poésie et art plastique</i>	
PAUL PETRESCO	La tradition de la pierre taillée dans l'art populaire roumain
<i>Laboratoire</i>	
CONSTANTIN FLONDOR	
STRĂINU	L'harmonie création-éducation
STEFAN BERTALAN	Fragments d'un programme possible
<i>L'Art et le public</i>	
IOANA VLASIU	L'expérience polonaise
<i>Cimaises</i>	
N. ARGINTESCO-AMZA	Le Salon de Printemps

СОДЕРЖАНИЕ

2	<i>Международные соревнования</i>	2
4	<i>Циферблат</i>	4
5	БРЭДУЦ КОВАЛИУ	Искусство-фактор поднятия престижа
	ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ	Переоценка стадии обновления в творчестве Брынкуша (I)
7	УМБРО АПОЛЛОНИО	Брынкуш-скульптор света
11	Г. ГИЦЕСКУ	Мера человека в творчестве Брынкуша
13	МЭН РЭЙ	Брынкуш
18	ОКТАВИАН БАРБОСА	Структуры стиля. Вирджил Алмășану
21	ОЛЬГА БУШНЯГ	Клуж-каким он представляется взору
24	<i>Поэзия и изобразительное искусство</i>	
28	Пространственная поэзия	
29	ПАУЛ ПЕТРЕСКУ	Традиция тесанного камня в румынском народном искусстве
<i>Лаборатория</i>		
32	CONSTANTIN FLONDOR-СТРЭИНУ	Гармония-творчество, воспитание
33	ШТЕФАН БЕРТАЛАН	Отрывки из возможной программы
<i>Искусство и публика</i>		
35	ИОАНА ВЛАСИУ	Польский опыт
37	<i>Пацно</i>	
38	Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА	Весенний салон

Couverture I: CONSTANTIN BRANCUSI: Adam et Ève—bois de chêne.

Couverture II: L'exposition des Filiales U.A.P. — Timișoara, Tîrgu Mureș, Ploiești

Couverture IV: COSTEL BADEA: Céramique

На первой странице обложки: К. БРЫНКУШ. АДАМ и ЕВА. Дуб

На второй странице обложки: Выставка уездов Тимишоара, Тыргу Муреш, Плоешть

На четвертой странице обложки: КОСТЕЛ БАДЯ. Керамика

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

