



ARTA74
ANUL XXI NR. 1/1974



Asigurăm conducerea partidului - și pe dumneavoastră personal, iubite tovarășe Ceaușescu - de neclintitul nostru devotament și de întregul nostru efort pentru îndeplinirea sarcinilor de onoare ce ne revin, pentru înflorirea și promovarea artei noastre socialiste, pentru gloria poporului ce vă înconjoară cu dragostea și încrederea lui.

Din telegrama de felicitare adresată de Uniunea Artiștilor Plastici tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, primul președinte al republicii

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

PARIS

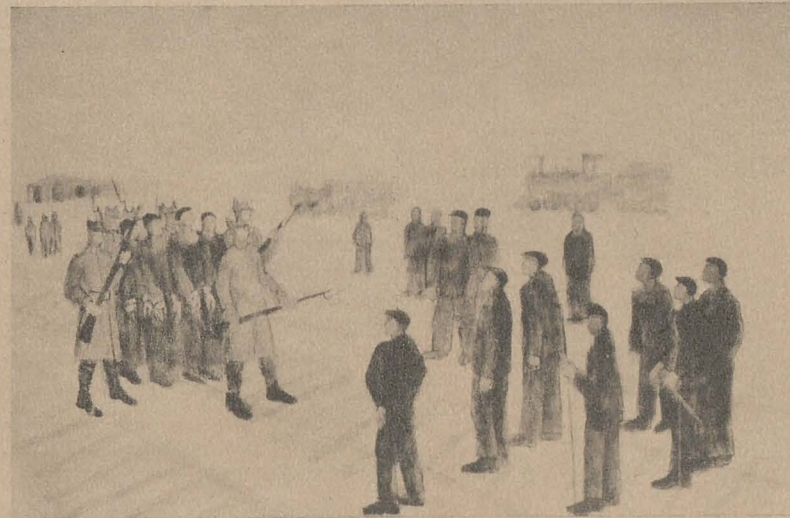
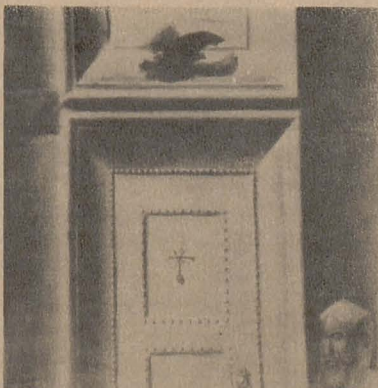
La Muzeul de artă modernă al orașului Paris a avut loc, între 7 decembrie — 15 ianuarie, expoziția Theodor Pallady. Expoziția cuprindea 65 picturi și 24 desene. Retrospectiva a fost organizată cu concursul lui Jacques Lassaigne, conservator-șef al muzeului, și Marie-Claire Antonioz, conservatoarea muzeului.

La vernisaj au participat, din partea română, ambasadorul Constantin Flitan, Francisc Păcurariu, director în M.A.E., Vasile Ileaș, directorul direcției relații externe din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Mircea Deac, comisarul expoziției; din partea franceză, André Burgaut, directorul Asociației franceze de acțiune artistică, L. Vert, director de cabinet în M.A.E., Gaston Diehl, șeful secției arte plastice din M.A.E., Yves Boy, consilier cultural al ambasadei Franței la București, gazetari, artiști, un numeros public.

Catalogul — conținând și o serie de fotografii inedite din viața pictorului — este prefăcut de Jacques Lassaigne și Barbu Brezianu.

SOLINGEN

În luna ianuarie, Dan Negoescu a deschis o expoziție personală la Galeria Alfermann din Solingen (R.F.G.). Expoziția cuprinde 22 de picturi în ulei.



PEKIN, TIENTZIAN, ULAN-BATOR, PHENIAN

În perioada august 1973 — ianuarie 1974 o expoziție de pictură românească contemporană, organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a fost deschisă la Ulan-Bator, în R.P. Mongolă (17 august — 3 septembrie), la Tientzian (noiembrie) și Pekin (decembrie), în R.P. Chineză, apoi la Phenian, în R.P. D. Coreeană. Expoziția cuprindea 66 de picturi semnate de Virgil Almășanu, Andrassy Zoltan, Gheorghe I. Anghel, Corneliu Baba, Mihai Bandac, Sabin Bălașa, Aurelia Belicincu, Ion Bitzan, Maria Mihalache Blendea, Catul Bogdan, Nicolae Brana, Henri Catargi, Spiru Chintilă, Alexandru Ciucurencu, Ștefan Constantinescu, Brăduț Covaliu, Mircea Dumitrescu, Micaela Eleutheriade, Șerban Epure, Vintilă Făcăianu, Ion Gheorghiu, Elena Greculesi, Ion Grigore, Vasile Grigore, Petre Hirtopceanu, Gheorghe Ionescu, Iacob Lazăr, Rodica Lazăr, Ligia Macovei, Viorel Mărgineanu, Virgil Miu, Ion Musceleanu, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Aurel Nedel, Ion Pacea, Constantin Piliuță (în il.), Ion Popescu Negreni, Teodor Răducanu, Ion Sălișteanu, Gheorghe Spiridon, Gheorghe Șaru, Sanda Popescu Șărămăt, Vladimir Șetran, Benone Șuvăilă, Gheorghe Vinătoru.

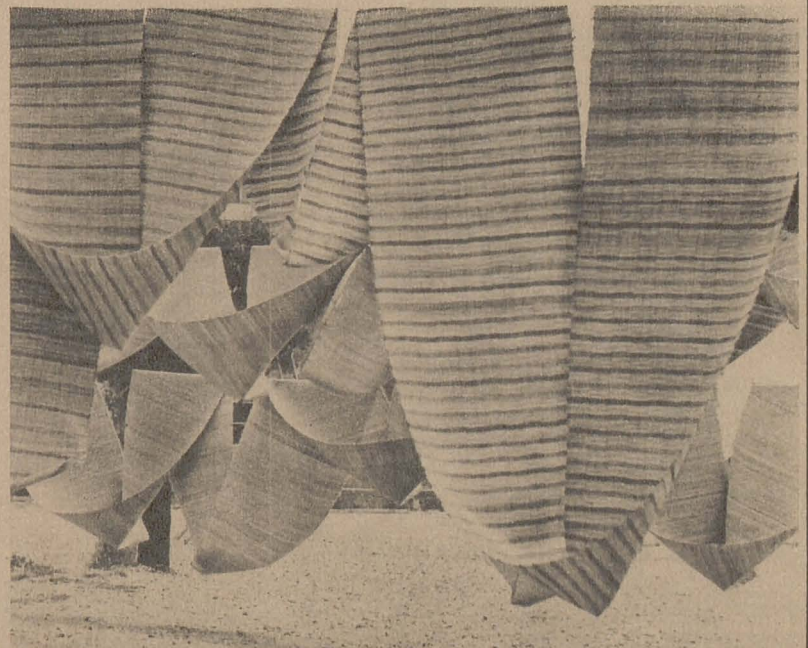
LIVONIA

La L.L.Cazan Gallery din Livonia (statul Michigan, S.U.A.) s-a deschis, în luna februarie, o expoziție de pictură cu 46 de lucrări. Expozanții sînt: Micaela Eleutheriade (10), Gheorghe

Ionescu (16), Ion Musceleanu (10) și Dinu Șerban (10).

HELSINKI

La expoziția internațională de tapiserie organizată de Amos Andersonin, Taide Museo din Helsinki, care s-a deschis la 4 ianuarie 1974, Ana Lupaș, la invitația muzeului, a expus două lucrări («Covor zburător, simbol al păcii» și «Covor zburător, zmeu cu cozi»).



DÜSSELDORF

În ziua de 10 ianuarie 1974 s-a deschis, la Düsseldorf, expoziția de pictură românească Corneliu Mihăilescu — Mattis Teutsch (însușind 63 de lucrări). Organizată de Asociația «România» și de «Landmannschaft der Siebenbürger Sachsen Bundesrepublik Deutschland», sub înaltul patronaj al ambasadorului României în R.F.Germania, Constantin Oancea, și al ministrului Muncii și Asigurărilor Sociale din Landul Nordrhein-Westfalen, Werner Figgen, expoziția a fost găzduită în clădirea Orangeriei castelului Benrath. Catalogul a fost întocmit și prefăcut de criticii P. Oprea și Mircea Simu. Vernisajul a avut loc în prezența ambasadorului român Constantin Oancea și a unei numeroase asistențe: reprezentanți din conducerea unor ministere ale landului renan, Direktor Oskar Böse, din partea germană a organizării expoziției, ș.a. Au luat cuvîntul Dr. H. Schmidt, director general în Ministerul Muncii și Asigurărilor Sociale din Landul Nordrhein-Westfalen; dr. B. Diekmann, directorul departamentului culturii orașului Düsseldorf; prof. Robert Gassner, consilier federal la Landmannschaft der Siebenbürger Sachsen; Olga Bușneag, comisar al expoziției, și Vasile Tudoran, prim secretar al ambasadei române în R.F.G.



CORRESPONDENȚĂ

CU MAX BENSE DESPRE SISTEMUL FUNDAMENTĂRII RAȚIONALIST-ȘTIINȚIFICE A ARTEI

Max Bense, profesor de filosofie și teoria științei la Universitatea din Stuttgart, este, fără îndoială, una dintre personalitățile cele mai marcante ale esteticii contemporane. Încercarea sa hotărâtă de a aplica categoriile logico-matematice la descrierea și analiza universului estetic, nu i-a lăsat indiferenți nici pe filosofi artiști, nici pe artiști. Versiunea românească a principalei sale opere, « Aesthetica » (1965), urmează să apară la Editura Univers. Cum însă efortul său teoretic, departe de a se fi încheiat sub forma unui sistem definitiv, se află în plină desfășurare, i-am solicitat o convorbire asupra ultimelor sale preocupări precum și asupra perspectivelor actuale ale esteticii informaționale de a depăși limitele impuse de metodologia ei, inițial strict cantitativă.

— Domnule profesor, lucrările d-voastră, ca și ale elevilor d-voastră din direcția estetică a « școlii de la Stuttgart », sînt în genere cunoscute publicului de specialitate din țara noastră. Este totuși vorba mai ales de lucrări scrise acum 5—6 ani și mai mult. După cîte am putut însă constata, tezele d-voastră inițiale din « Aesthetica » au suferit an de an ample dezvoltări și chiar modificări, lucru valabil atît pentru domeniul de aplicabilitate cît și pentru disciplinele de fundamentare a esteticii informaționale. V-aș ruga să precizați care sînt, în esență, aceste noi accente teoretice.

— Cu peste un deceniu în urmă am încercat să pun bazele unei estetici rigurose științifice, cunoscută azi sub numele de « estetică abstractă », « estetică teoretică », « estetică exactă » sau « estetică informațională ». Dezvoltarea ei s-a desfășurat în primul rînd pe plan matematic, numeric, pornindu-se de la valorificarea studiilor matematicianului american G. D. Birkhoff. S-a constituit astfel, pentru început, o metodă care să permită descrierea relativ exactă a unui obiect relevant estetic, pe baza elementelor sale constituante. Studiile care au continuat și dezvoltat această direcție au estompat însă faptul că estetica exactă se baza încă de la început și pe premise semiotice, insuficient dezvoltate însă. În acest sens lucrările mele mai recente (« Erkenntnisstheorie und Semiotik », 1970 sau « Zeichen und Design », 1971) au extins intențiile originale ale esteticii informaționale și la teoria textelor, la design și la problemele structurării estetice a mediului, străduindu-se totodată să reformuleze fundamentele esteticii semiotice.

— Ați afirmat într-o prelegere recentă că toată această dezvoltare a « esteticii științifice » se desfășoară sub semnul unui raționalism cartezian ce dezvoltă noi virtuți ale formalizării matematice în știință. Ce a determinat această reactualizare a perspectivei carteziene?

— În primul rînd nevoia de rigoare crescîndă și de formulări universale obiective în cadrul limbajului științific contemporan și, din această perspectivă, reci-

tirea atentă a lucrării sale, apărută postum, în 1701, la Amsterdam, sub titlul de « Reguli pentru conducerea spiritului ». În această operă Descartes expune, mai clar încă decît în celebrul său « Discurs », teza că spiritul științific este unul matematic și că acest spirit matematic este în esență un spirit metodic al abstracției generalizante și al construcției iterative (în etape succesive) ce domină nu numai cunoașterea umană ci și acțiunea sa creatoare-practică. Este sugerată aici o concepere a creativității ce se diferențiază net de vechea concepție teologică a creației din nimic, scoțînd în evidență caracterul ei finit, dependent de un repertoriu material și constînd din decizii succesive. O concepție ce a pătruns adînc în creația artistică și în modul nostru de a înțelege structura artistică și designul. Este demn de remarcat și faptul că, astăzi, concepția despre munca spirituală ne pune la îndemîină o noțiune teoretică pentru explicarea ei, cea de informație, noțiune ce reunește totodată semnificația cunoașterii și actului de structurare, a selecției și construcției, a măsurii și inovației, aparținînd în același timp lumii obiectelor cît și universului conștiinței. În acest concept este concentrat, ca într-un focar, tot ceea ce ține de explicația carteziană.

— Mi se par evidente fundamentele raționalist-materialiste ale sistemului d-voastră de analiză a universului estetic. Ce raporturi credeți că există, în acest sens, între estetica informațională și estetica marxistă?

— Virtuțile și intențiile științifice specifice ale esteticii marxiste mi se par a sta îndeosebi pe plan sociologic, așadar în abordarea unor probleme de cel mai mare interes politic și ideologic precum: artă și realitate, condiționarea social-istorică a artei și conștiinței artistice, funcția social-educativă a artei, rolul și locul artistului în societate, libertate și necesitate în artă, raportul dintre idealul estetic și cel moral ș.a.m.d. Din principiu, însă, ținînd seama de instrumentele pe care le utilizează, estetica informațională este obligată să facă abstracție de aceste probleme, în care

opera de artă apare ca element al unor relații care o premerg și o generează. Din această perspectivă estetica informațională este (ca și geometria, de pildă) neutră în raport cu orice afirmații despre semnificația social-umană a artei. Ea se întâlnește însă cu explicația marxistă în mod hotărâtor la nivelul mai profund și mai restrâns al descrierii și analizei obiectului estetic ca atare și anume prin aceea că luând în considerație exclusiv elementele materiale, obiectiv constatabile și verificabile ale structurii artistice, înlătură orice explicație de tip idealist sau iraționalist privind elementele « inefabile », sau supranaturale, ce ar concura la existența operei de artă. În felul acesta estetica informațională face posibilă trecerea explicațiilor materialist-dialectice (la acest nivel al structurii operei) de la stadiul afirmațiilor de principiu la cel al formulărilor rigurose științifice, obiectiv demonstrabile și verificabile. Și aceasta prin formalizarea aserțiunilor de acest tip în limbaj matematic.

— Această dezvoltare a esteticii informaționale pe baze matematice nu reprezintă oare o etapă încheiată, fiind dusă până la ultimele consecințe de lucrarea lui Siegfried Maser « Estetica numerică », în 1970 ?

— Fără îndoială, dar prin aceasta s-a împlinit numai studiul unuia dintre fundamentele esteticii abstracte, urmînd să ne ocupăm acum de implicațiile ei semiotice. Astfel, pe plan semiotic, « starea estetică », caracterizată matematic printr-un raport, se prezintă ca distribuție a unui repertoriu de semne (și nu de elemente materiale, ca în cazul descrierii numerice), apărînd ca funcție semiotică a acestei distribuții de semne. Din punct de vedere semiotic aceasta înseamnă că în cadrul « relației triadice de semn » distribuția semnelor ocupă poziția « interpretantului » iar repertoriul pe cea de « mijloc ». Astfel, generarea semiotică a « interpretantului » din repertoriul de « mijloace » înseamnă de fapt generarea unui complex de semne din semne individuale sau elementare. În accepție semiotică, « starea estetică » se prezintă așadar ca o conexiune de semne. Locul « măsurii estetice » de pe plan numeric îl ia acum, pe plan semiotic, supraiconicitatea stării estetice.

— Trecerea de la structura statistică a unei opere la cea intențională reprezintă, cred, punctul de dificultate principal în constituirea unui sistem rațional, coerent și complex al unei estetici științifice. Chiar dacă acceptăm premisa esteticii informaționale, că starea estetică reprezintă un caracter statistic-numeric, trebuie să remarcăm că nu tot ceea ce este statistic în această structură (sau « stare ») este și estetic. Mi se pare, de aceea, că a stabili ce anume din natura statistică a unui text, de pildă, poate dobîndi o semnificație semantică și una estetică reprezintă problema centrală a esteticii informaționale în raport cu analiza operei de artă. Această problemă nu mi se pare însă a fi fost încă rezolvată.

— Problema pe care ați formulat-o este în fond cea a posibilității trecerii de la judecata cantitativă, de tip existențial, la cea interpretativă, de tip axiologic. Dar nu trebuie să uităm că « trecerea » presupunea întîi rezolvarea problemelor, deloc simple, ale primului stadiu amintit: « descrierea cantitativă », riguros exactă a aspectelor material-statistice ale stării estetice și epuizarea acestor aspecte. Abia acum ne putem propune mai mult. Constituirea unui sistem științific se face iterativ, pas cu pas, și nu poți învinui arhitectul unui bloc prevăzut să aibă 10 etaje pentru că, ajunsă la etajul 3, clădirea nu are încă acoperiș. Am fost de la început conștient de faptul că estetica abstractă, întrucît folosește concepte semiotice, este silită să includă în planul cercetărilor ei și problema semnificației, a conținutului interpretabil al stărilor estetice și obiectelor de artă. În orice caz, aceste probleme ale unei « estetici semantice » reprezintă una dintre cele mai dificile sarcini ale esteticii abstracte în ansamblu. Ea va trebui însă rezolvată, întrucît numai existența unei estetici « semantice », dezvoltată dintr-o estetică « semiotică », ne poate oferi posibilitatea trecerii la acea estetică pe care am numit-o « estetică interpretativă » (de tip hegelian sau lukácsian) pe de o parte, și la tehnicile interpretative ale teoriei literaturii și artei, pe de alta.

— Cred că acest lucru a devenit evident, mai ales odată cu dez-

voltarea precumpănitoare, în ultima vreme, a fundamentelor semiotice ale esteticii informaționale. Căci « interpretarea » reprezintă o problemă semiotică, punînd prin aceasta în evidență legătura dintre aspectele esteticii semantice și cele ale esteticii semiotice. Care ar fi așadar obiectivele principale actuale ale dezvoltării esteticii abstracte pe plan semantic ?

— Vedeți, a construi rațional înseamnă a nu-ți propune sarcini pe care încă nu le poți rezolva. De aceea și obiectivele noastre în constituirea unei estetici semantice sînt deocamdată limitate, ținînd seama de premisele teoretice ale unei asemenea estetici, și anume: 1) Analiza semiotică a « stărilor estetice » ne arată că nu există « semne estetice » specifice, în sens elementar, ci că ele pot lua naștere numai sub formă de conexiuni, de constelații ale unor asemenea semne elementare. Cu alte cuvinte nu există semne estetice elementare, date în sine și pentru sine, ci numai « conexiuni estetice », alcătuite în mod selectiv dintr-un repertoriu de semne neutre din punct de vedere estetic. 2) Decurge de aici că « starea estetică », în calitate de conexiune de semne elementare, nu poate fi realizată și interpretată, ca atare, decît prin intermediul « cîmpului de interpretare » al unei relații triadice de semn. 3) În sfîrșit, rezultă că, independent de procesele de « realizare estetică » nu există semnificații estetice (« semanteme estetice ») elementare și specifice preexistente, și că ele aparțin tocmai rezultatului intențional al procesului de « realizare estetică », putînd fi generate numai prin intermediul cîmpului de interpretare semiotică.

Obiectivele « esteticii semantice » nu pot ținti mai departe decît ne permit aceste premise. Aspectul cel mai important pe care îl oferă ele reflecției constă în observația că « starea estetică » a unui obiect artistic nu devine prezentă în mod exclusiv (cum ar releși din primele lucrări de estetică informațională) pe planul purtătorilor materiali selectați dintr-un repertoriu finit, ci că ea poate fi generată și ca « semnificație a unor semnificații », ca o « corelație a unor semnificații individuale », ca « supraconexiune de conexiuni », în schema

apercepției, ce funcționează permanent ca schemă a interpretării. Această concepere a esteticii semantice ca o teorie a interpretării unei « semnificații a semnificațiilor » în sensul semiotic al « conexiunii de conexiuni » poate fi, cum am mai spus, premisa unor estetici interpretative de tip hegelian sau lukácsian. În orice caz, este evident faptul că determinările estetico-interpretative ale « conținuturilor » devin relevante estetic, în relația lor cu obiectul, pe plan semiotic, ca « super-icone ».

— În ce sens considerați că eforturile de constituire al acestui sistem estetic exact constituie un efort științific angajat ?

— Angajarea, atît în viața de toate zilele, cît mai cu seamă pe plan teoretic, nu reprezintă o stare ci un proces. Un proces ce presupune o decizie și apoi raportarea acesteia la realitate. Ca pretutindeni însă unde este vorba de decizii și aici înseamnă că o conștiință individuală alternează între Idei platonice și fapte empirice. Decizia ce premerge angajarea teoretică va anula « principiul speranței » din planul idealurilor abstracte, în favoarea unui « principiu al cercetării ». Cu alte cuvinte, nu oferind proiecții ale dorințelor noastre subiective sub forma unor idealuri platonice, speculative, despre artă și nici speranțe în legătură cu ce am dori să fie arta de azi și de mâine se angajează esteticianul din punct de vedere intelectual, ci analizînd cu luciditate realitatea dată, respectiv stadiul actual, real al artei și anume cu metodele și imparțialitatea omului de știință. Este, cred, singura decizie ce permite angajarea esteticii în rîndul științelor contemporane ce-și propun « să cunoască lumea pentru a o schimba ».

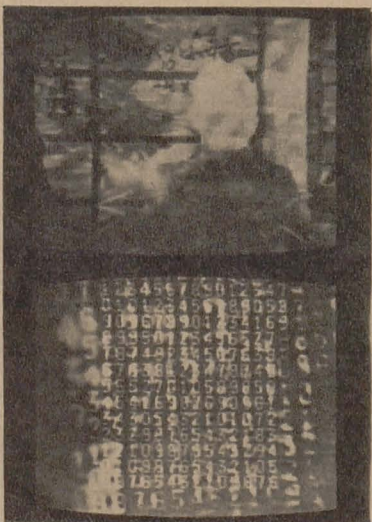
Interviu de VICTOR ERNEST MAȘEK

EVENIMENTE

Arta video se prevalează de complicata și sensibilă tehnologie de captare, conservare și transmitere a imaginii din televiziunea de studio. Ea a luat naștere în anumite forme de «process-art» — unde opera este înlocuită cu evenimentul. Conservarea evenimentului a revenit și revine încă fotografiei, care sintetizează o fază sau emite concluzia întregului, dar cu precădere camerei de luat vederi, care are avantajul imens de a conserva nu un moment, ci întreg evenimentul, toate fazele lui.

Camera video — instrumentul operatorului de televiziune — s-a alăturat firesc acestor mijloace, subliniindu-se în utilizarea ei calitățile specifice: portabilitate, redare directă pe ecran T.V. fără operațiuni intermediare de dezvoltare și prelucrare în laborator, deopotrivă cu folosirea videotape-ului — înregistrator de imagini — care permite, ca și magnetofonul, procedee de mixaj, montaj etc. Miniaturizarea tehnologiei T.V. a făcut din camera video un instrument personal, ca și uneltele clasice ale artei. Este o comparație pe care o face Nam June Paik, unul din promotorii acestei arte, supranumit «părintele televiziunii underground», când spune: «Razele catodice sînt pensula, ecranul T.V. este pînza; iconoscopul este creionul, ecranul T.V. este hîrtia».

Din simplu înregistrator, complexul video (cameră, videotape, monitor, ecran T.V.) devine el însuși un element al evenimentului artistic procesual — permițînd relații neașteptate cu autorii și performerii prin relațiile spațiale și formale care se pot



organiza. O mare parte a căutărilor în arta video urmează acest drum. Altele sînt forme de plasticitate create pentru camera T.V. care le înregistrează neutru și le redă în cadrul galeriei de artă, înregistrate în casete video (ca în imaginea extrasă din eventul «Man Ray, vrei să...» de William Wegman). În sfîrșit, a treia categorie sînt exploatarea ale efectelor de laborator ale televiziunii, mixaje pe banda cu imagini, distorsiuni în captare și emisie (ca în imaginea reprodusă din «Eveniment Video pentru Orchestra simfonică din Boston», de Douglas Davis, 1970). ■

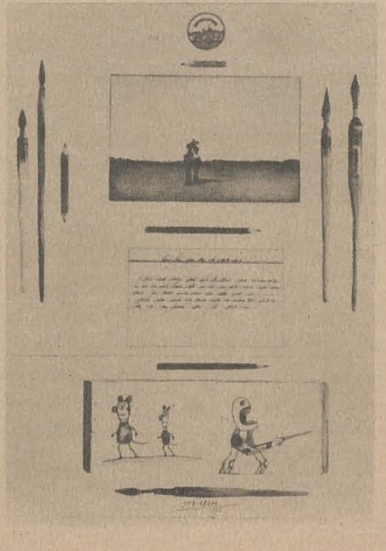
A zecea bienală de grafică de la Ljubljana, concepută ca manifestare jubiliară retrospectivă, prilejuiește revistei *Studio — jurnal internațional al artei moderne* un conspect al istoriei acestei bienale, element major în viața artistică contemporană. La începutul anului 1950 — după cum scrie Cyrill Barrett, autorul articolului — se cristalizează, în Iugoslavia, interesul pentru artele grafice, datorită unui șir de expoziții străine și autohtone, ceea ce îi sugerează lui Bojdar Jakač, artist sloven, organizarea unor expoziții de grafică cu program bienal. Eforturile lui Zoran Krizisnik — director al Galeriei moderne — au făcut ca în 1955 să aibă loc prima ediție a bienalei, axată în general pe căutățile grafice ale Școlii din Paris: Picasso, Braque, Léger, Matisse. De la această ediție de mici proporții, pînă la cea de astăzi, cînd au participat 47 de țări, 400 de artiști și 1000 de lucrări, Bienala de la Ljubljana s-a integrat cu eficiență în cercetarea artistică contemporană. Interesul extraordinar suscitată de această ultimă ediție se justifică și prin expoziția retrospectivă paralelă a premiților, gravorul american Armin Landek (1955), francezul Henry George Adam (1957), Pierre Soulages (1959), japonezul Yozo Hamaguchi (1961), Robert Rauschenberg (1963), Victor Vasarely (1965), Antonio Tàpies (1967), iugoslavul Janesz Bernik (1969) și japonezul Kosake Kimura (1971). Cu ultimul cîștigător al marelui premiu, iugoslavul Miroslav Sutej, se încheie această listă, al cărei comentariu ar putea ilustra cu multă relevanță dezvoltarea artelor grafice în ultimele două decade. ■

Un exemplu de arheologie și restaurare a artei moderne, prin documente moderne, îl constituie demersul Universității din Newcastle pe Tyne — care, pornind de la fotografiile de arhivă ale Expoziției constructivistilor de la Moscova din 1920, va reconstitui întregul ambient expozițional, bineînțeles în primul rînd lucrările expuse, care vor fi reproduse la scară originală. Proiectul aparține lui John Milner și va fi, după realizarea lui, prezentat în cadrul galeriei Universității, în martie 1974. ■

EXPOZIȚII

La *Galeria Maeght* a avut loc expoziția de pictură a desenatorului și caricaturistului american Saul Steinberg (de origine română). Expoziția a decon-

certat prin ineditul unui demers pictural care pare în afara timpului. «Eu mă apuc de pictură cînd alții o părăsesc» — spune Steinberg într-un interviu. (În ilustrație — o imagine din opera recent expusă la Galeria



Maeght — figurînd în albumul editat cu acest prilej de editorul Maeght în cunoscuta colecție «În spatele oglinzii».) ■

Galeria Saint-Honoré din Paris a prezentat recent un ansamblu de picturi achiziționate în anii douăzeci de poetul și comerciantul de artă polonez Leopold Zborowski. Cu o extraordinară previziune a ceea ce va fi judecata viitorului, Zborowski a cumpărat și a apărut o pleiadă de pictori străini care, după primul război mondial, s-au fixat în capitala Franței. Ei se numeau Modigliani, Soutine, Kremegne, Kisling, Epstein, Kikoine. (În imagine portretul lui Zborowski pictat de Modigliani.) ■

MISCELLANEA

Ultima expoziție (din cele trei, anuale) a *Galeriei Schwarz* din Milano (conducătorul galeriei, Arturo Schwarz, este unul din animatorii vieții artistice italiene, autor al unei monumentale monografii consacrate lui Marcel Duchamp) prezintă lucrări de Titus-Carmel — însoțite de o monografie/catalog în care Tommaso Trini, critic al avangardei italiene, semnează eseu «Strategia desenului». Titus-Carmel — artist francez — este considerat ca unul dintre cei mai importanți creatori de «imagini». Dese-nele sale, de o perfecțiune aproape maniacă, amestecînd trompe l'oeil-ul printre bagajele teoretice ale artei conceptuale, stîrnesc interesul mai ales prin repunerea în discuție a pro-



cesului imaginii în lumea contemporană. Alături de Le Gac și Boltanski, Titus-Carmel a reprezentat Franța la ultima ediție a Bienalei de la Veneția. (În imagine reproducem lucrarea «Asupra ideii de formă: Deteriorare III», 1971.) ■

Extragem cîteva replici din interviul acordat de Robert Rauschenberg revistei *Chronique de l'art vivant*.

— S-ar putea să reîncep să pictez chiar *mine*. De obicei, schimb cînd lucrurile devin ușoare. Trec de la un stil la altul foarte adesea, pentru că disprețuiesc orice stil. Nu doresc să devin manierist. Revenind la pictură, după experiențele actuale, aș picta probabil într-o manieră foarte diferită. Rămî-nînd la pictură, schimbarea ar fi fost lentă, descoperind treptat lucruri despre compoziție, culoare... dar aventura n-ar mai fi fost aceeași.

— Cred că tot ceea ce facem este autobiografic. Felul de a mîncă, de a dormi... fiecare om rămîne o creatură organică unică, avînd posibilități și limite înnăscute. Ar fi o luptă pierdută dinainte ieșirea din sine. Și tocmai aceasta presupune în schimb o pătrundere în sine cît mai profundă. — Urmăresc de aproape actualitatea artistică, dar aceasta se face natural, fără efort, pentru că întreaga mea muncă are ca centru arta. Orice artist trebuie să se familiarizeze cu munca altora, pentru că e suficient de făcut ca fiecare să aibă domeniul său. ■

La bienala internațională pentru ilustrație de carte pentru copii de la Bratislava (BIB) pe anul 1973, marele



premiu a fost decernat artistei Lieselotte Schwarz din R.D.G. (în il.), iar diploma Mărul de aur, artistului japonez Toshio Kajiyama. ■



SIMEZE

«CASA DE PIATRĂ» —
UDRIȘTE NĂSTUREL —
HEREȘTI

La 9 decembrie 1973 s-a inaugurat, după restaurare, casa Udriște Năsturel de la Herești. Ilustrând cultura epocii lui Matei Basarab, «Casa de piatră» de la Herești, comuna Hotarele (județul

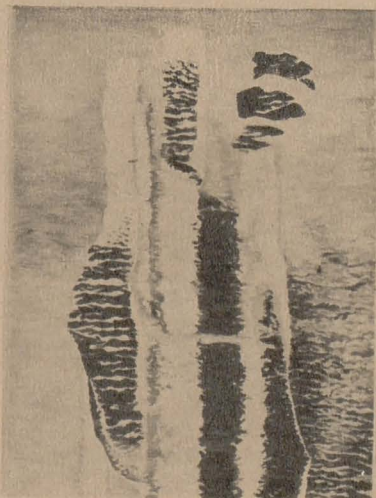
Ilfov), a lui Udriște Năsturel — «sfătuitor de taină» al domnitorului și șef al cancelariei domnești, cel mai de seamă cărturar român al secolului XVIII, umanist erudit — este cea mai reprezentativă construcție civilă din piatră din acea vreme, exemplul de arhitectură.

Monumentul, restaurat de către o echipă a Direcției Monumentelor Istorice, sub conducerea arhitectei Olga Bizu, conform unei reconstituiri documentate, a intrat în patrimoniul Muzeului de artă populară al R.S. României. T.B.



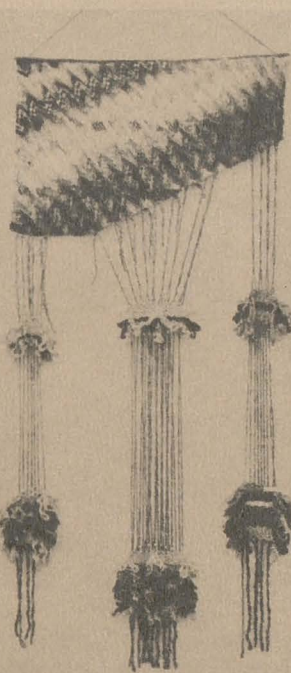
EGON MARC LÖWITZ

Apollo. Noiembrie-decembrie.
Sculptură.



MARIA CIUPE

Apollo. Noiembrie-decembrie.
Tapiserie.



CELA GRIGORAȘ NEAMȚU

Simeza. Noiembrie. Tapiserie.

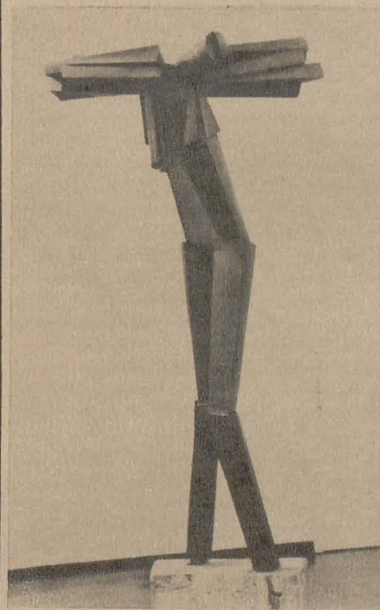


WANDA MIHULEAC

Apollo. Noiembrie. Grafică.

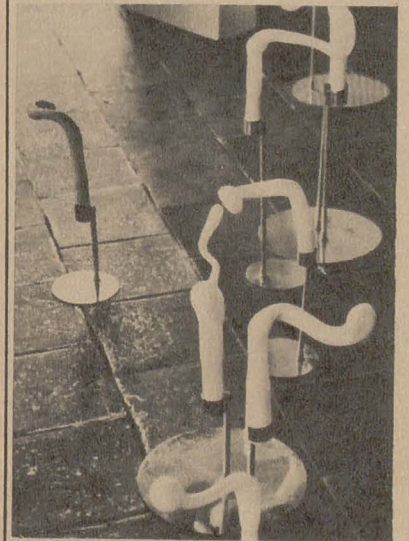
ILEANA MICODIN

Apollo. Noiembrie. Grafică.



PAVEL BUCUR

Simeza. Noiembrie. Sculptură.

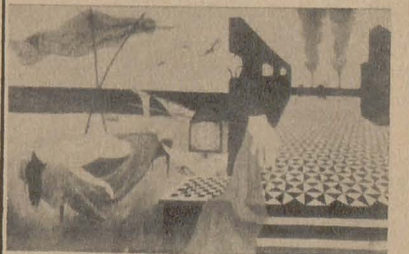


OVIDIU BUBĂ

Apollo. Noiembrie. Sticlă.

EXPOZIȚIA FILIALEI
U.A.P. BAIJA MARE —
«MARAMUREȘ»

Brașov. Galeria de artă. Noiembrie-decembrie. Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă.



FLORIAN ALEXANDRU
MILAN

Apollo. Noiembrie-decembrie.
Grafică.

FRIEDRICH SCHREIBER

Timișoara. Galeria de artă. Noiembrie-decembrie. Pictură.

BUCUREȘTI — ATENEUL ROMÂN
Ianuarie — februarie

În ziua de 29 ianuarie a avut loc, la Ateneul Român, vernisajul expoziției « Patru pictori albanezi ». La festivitatea de deschidere au luat cuvântul Ion Sălișteanu, vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici, și pictorul Foto Nicolla Stamo. Actuala expoziție de la București, ca și expoziția pictorilor români Micaela Eleutheriade și Gheorghe Ionescu, prezentată la Tirana, se înscriu printre acțiunile recent întreprinse pe tărîmul schimburilor culturale dintre cele două țări. La vernisaj au participat Dumitru Ghișe, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Andrei Vela, vicepreședinte al Institutului



român pentru relații culturale cu străinătatea, funcționari superiori din Ministerul Afacerilor Externe, oameni de cultură și artă. Au fost prezenți, de asemenea, Nicolla Profi, ambasadorul R. P. Albania la București, alți șefi de misiuni diplomatice acreditați în țara noastră, membri ai corpului diplomatic.

În tipare realiste ferm conturate, cei patru albanezi, care s-au mai prezentat publicului românesc în 1958 și 1970, fac reportajul plastic al realităților construcției socialiste. Consensul asupra metodei lasă spațiu sensibilității personale. Foto Nicolla Stamo — cel mai vîrstnic dintre toți și cel mai bine reprezentat — este, în primul rînd, peisagist, dar abordează uneori compoziția istorică, scena de gen și portretul. Cartoanele și pînzele sale fac elogiul unei naturi robuste, populate cu personaje în acțiune. Tonurile sînt ale picturii de plein-air, luminoase, exultante. Sali Abdyl Shijaku pictează peisaj marin, naturi moarte, portrete, dar manifestă vocație pentru marea compoziție eroică (« Artileria lui Skanderbeg », « Avangarda batalionului Răzbunarea ») — tablouri de mari dimensiuni, mînd pe gestul voluntar al personajului, pe forța de șoc a roșului, folosit simbolic. Pictori emeriți și laureați ai Premiului Republicii — acești maeștri ilustrează obiectivul major al plasticii albaneze contemporane — pictura de for public.

Mai tinerii Zef Pashko Shoshi și Danish Riza Jukniu aduc nuanțe particulare. Primul este un portretist, interesat în mod firesc de expresia energiilor vîrstei sale. Imaginile cu muncitori și copii, portretele de tinere femei, în special, au o punere în pagină francă, aduc o tipologie umană a seninătății, în game suave, cu sugestii de pastel.

Danish Riza Jukniu, reprezentat prin șase lucrări, trece dezinvolt prin genuri diferite. O pînză de mari dimensiuni, precum « Șantierul luminii », și o alta mai mică, de « Interior », « Portretul unei eleve », probează capacitatea sa de a se adapta unor sarcini expresive variate. T.O.

SALI ABDYL SHIJAKU: Vojo Kushi, ulei
DANISH RIZA JUKNIU: Crescători de animale, ulei
FOTO NICOLLA STAMO: Mama lui Mihai Duri, ulei
ZEF PASHKO SHOSHI: Țărani, ulei

« BRODERIA ARTISTICĂ LA SÎRBI »

SECOLELE XIV-XIX

MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

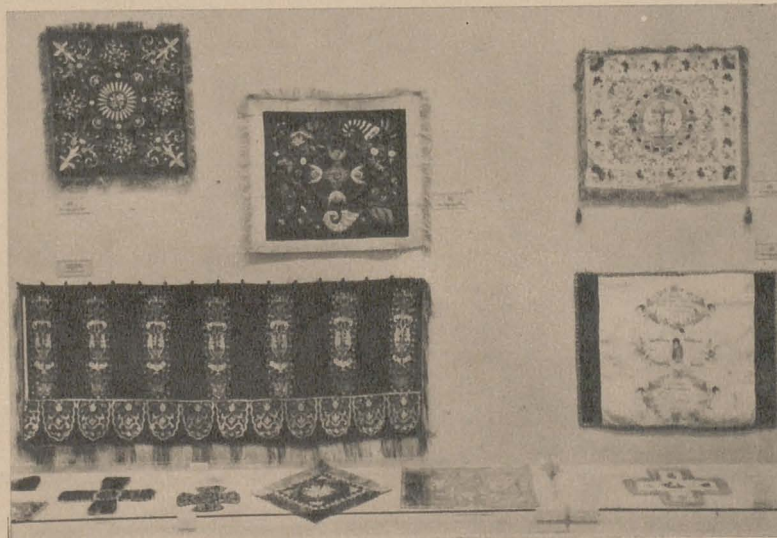
Noiembrie 1973—ianuarie 1974

În cadrul colaborării dintre Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România și Muzeul de artă aplicată din Belgrad, s-a deschis, în preajma zilei de 29 noiembrie — sărbătoare națională a Iugoslaviei socialiste — expoziția « Broderia artistică la sîrbi în secolele XIV—XIX ».

Această manifestare — replică la expoziția « Costumul de curte în Țările Române » (prezentată la Belgrad în anul 1969) — a reunit cîteva dintre cele mai reprezentative piese ale unui gen de artă multiseclară, dezvoltată pe teritoriul Serbiei — broderia medievală — care și-a îmbogățit mereu patrimoniul pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În afară de broderii de cult, expoziția a prezentat și lucrări cu caracter laic — piese de costum —

Expoziția organizată de Muzeul de artă aplicată din Belgrad, în cadrul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, are, în primul rînd, o importantă valoare informativă: prezentarea unui ansamblu de opere de artă (printre care se află și cîteva capodopere ale genului) necunoscute publicului românesc; selecția pieselor, panotarea lor — sînt ceea ce trebuie să fie o asemenea expoziție. Spațiul strîmt conferă pieselor o falsă intimitate, cu totul străină somptuoasei lor monumentalități, dar prețioasa lor frumusețe în ansamblu ca și în detalii este sesizabilă la un examen atent al fiecărei opere în parte.

Vizitatorul va constata totodată, pe lîngă prezența unor capodopere (cunoscutul epitaf al kralului Milutin, icoana Eleusei cu pruncul, ambele din veacul al XIV-lea, rucavițele cu împărțășania apostolilor, din veacul al XV-lea, epitaful din 1567 dăruit de voievodul Alexandru Lăpușeanu mînăstirii Mileșevo ș.a.), deosebiri nu numai stilistice de la un veac la altul, ci diferențe care reflectă o evoluție în mentalitatea, în gîndirea, în cul-



cele mai vechi datînd de la sfîrșitul secolului al XVII-lea.

În cadrul vernisajului au luat cuvîntul pictorul Anastase Anastasiu, director adjunct al Muzeului de artă al R.S.R., și Bojidar Bucumirici, consilier al Ambasadei R.S.F. Iugoslavia la București, care au subliniat valoarea selecției cum și importanța ei pentru mai buna cunoaștere reciprocă a trecutului cultural și istoric al celor două popoare, pentru întărirea legăturilor de prietenie dintre popoarele român și iugoslav. Au participat tovarășul Dumitru Ghișe, vicepreședinte al C.C.E.S., membri ai ambasadei R.S.F. Iugoslavia și ai altor ambasade, artiști, oameni de cultură. A fost de față, de asemenea, și Dobrița Stojanovici, comisarul expoziției, reprezentanta Muzeului de artă aplicată din Belgrad.

Inițiată în imperiul bizantin, desăvîrșită în atelierele imperiale sau în marile mînăstiri ctitorite de basilei, broderia liturgică a fost preluată, păstrată, îmbogățită în toată lumea ortodoxă din estul și sud-estul Europei. Sîrbi, greci, bulgari, români au continuat cu mîndrie și cu grijă pînă în zilele noastre aceste nobile mărturii ale elevatului nivel artistic menținut chiar și în vremurile dramatice ale dominației otomane.



tura și chiar în sensibilitatea artiștilor și a societății pe care o reprezintă.

Treptat, desăvîrșirea tehnică se pierde, unicatul se topește în serie, arta în meșteșug. Și totuși nu este vorba de o involuție, ci de o profundă modificare a înșeși condițiilor de viață. Aristocratica broderie a veacurilor XIV, XV și chiar XVI dispare, dar este înlocuită — cu mijloacele și cu înțelegerea populară — de oamenii din sate, din orașe, din centrele mînăstirești. Aulicul, protocolarul, somptuosul, nu-și mai au locul în această artă

În care acum mișcarea ia locul hierarhismului, narativul simbolicului, decorativul figurativului, profanul sacralului. Expoziția reflectă clar etapele pe care le parcurge broderia medievală începând cu veacul al XIV-lea și isprăvind cu cel de-al XIX-lea. Acum, influențe occidentale — în tehnică, în decorația florală, în materialul cu care se brodează — lasă departe în urmă străvechea tradiție orientală și bizantină. Baroc, rococo, Biedermayer, toate stilurile de tranziție se regăsesc — armonios, deseori naiv îmbinate — în aceste piese tîrzii, cu finalitate din ce în ce mai rar religioasă, din ce în ce mai evident gândite pentru înfrumusețarea interioarelor. Deosebit de interesante, de sugestive (avînd ca fundal cîteva portrete de epocă) sînt piesele de costum cu care se încheie expoziția.

Poate că ele nu mai solicită emoția gravă pe care o transmite capodopera; ele evocă însă, tot atît de intens, nu excepționalul, ci zilnicul, nu exemplarul, ci obișnuitul. Sînt piese care ni se par familiare, ni le amintește literatura, cronică, o gravură moștenită de la bunici, un tablou de familie, conținutul unei vechi lăzi de zestre. Aceste broderii trec în actualitate, cu dubla lor semnificație de « artă decorativă » și de artă țărănească. Procesul este identic la noi, ca și la sîrbi, ca și la toate popoarele din Balcani.

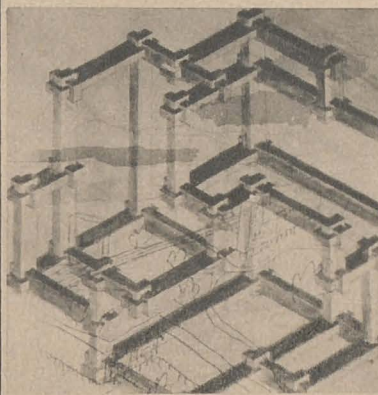
Coborînd de la etajul II, la parterul Muzeului, unde este expusă o admirabilă colecție de broderii românești, confluențele artistice între cele două popoare vecine devin evidente. Ele stau măturle a unor străvechi legături, a unei comunități de cultură.

MARIA ANA MUSICESCU

« DRUM ÎN ISTORIE »

BAIA MARE — GALERIA DE ARTĂ
Octombrie — noiembrie

În cadrul celei de-a II-a ediții a festivalului cultural-artistice « Toamna băimăreană » a fost deschisă, în ziua de 20 octombrie, o complexă expoziție de artă plastică (pictură, sculptură, gra-



fică, arte decorative), intitulată « Drum în istorie ».

Manifestarea, la care a participat întreaga obște artistică din Baia Mare, a omagiat inaugurarea noilor săli de expoziție din Colonia pictorilor de la Baia Mare, sub auspiciile Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă al județului Maramureș și cu concursul Muzeului județean Maramureș și al Uniunii Artiștilor Plastici — Filiala Baia Mare. Noile Galerii de artă — înnoire și amplificare a vechii săli de acum șaptezeci de ani, unde decenii de-a rîndul s-au organizat expozițiile Școlii de la Baia Mare, unde lucrau studenții de la belle-arte veniți în practica de vară de la București, Iași, Cluj, — sînt amplasate chiar în cadrul pitoresc al unui mare parc, în vecinătatea directă a atelierelor artiștilor din localitate.

La vernisaj au luat parte primul secretar al Comitetului județean de partid, tovarășul Gheorghe Blaj, o serie de personalități culturale ale județului și orașului, cum și creatorii băimăreni. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de sculptorul Constantin Lucaçi, președinte al Fondului Plastic. Evenimentul înzestrării breslei artistice băimărene cu un generos edificiu expozițional a fost celebrat printr-o întîlnire între artiștii plastici maramureșeni în incinta noilor galerii. O seamă de luări de cuvînt — printre care ale pictorilor Bîlțiu-Dăncuș, Alexandru Șainelic, Mihai Olos, Mircea Hrișcă ș.a. — au pus în lumină contribuțiile maramureșene la dezvoltarea artelor plastice românești. Tot cu acest prilej s-a desfășurat și simpozionul « Arta plastică și contemporaneitatea », în cadrul căruia au vorbit criticul de artă Olga Bușneag și pictorii Mihai Olos, Alexandru Șainelic, Iosif Balla și Mircea Hrișcă. (În il.: Alexandru Șainelic, *Compoziție cu țărani*, detaliu, ulei; Mihai Olos, *Proiect de structură urbană*.)

O. B.

RETROSPECTIVA PICTORULUI NICOLAE POPA

IAȘI — MUZEUL DE ARTĂ

Septembrie — noiembrie

La peste un deceniu de la moartea lui Nicolae Popa este poate momentul să ne formăm o apreciere justă asupra rolului și locului său în arta românească. Opera acestui pictor vine să se așeze normal și logic alături de cea a lui N. Tonitza și Șt. Dimitrescu, din

familia cărora face parte structural, continuînd cu originalitate conținutul tematic, poezia, lirismul și robustețea înaintașilor. Retrospectiva reface drumul parcurs de artist din 1928 (cînd absolvă Academia de arte frumoase din Iași) pînă în anul 1962, data morții sale; s-au grupat lucrări din diverse etape (aflate în muzee, colecția familiei și colecții particulare), însumînd circa 90 uleiuri și peste 100 de desene (realizate în perioada studiilor în Franța și în țară, mai ales la Iași, orașul unde și-a desfășurat cea mai mare parte din activitate).



Născut la 19 mai 1901, în comuna Ipatele din fostul județ Vaslui, își începe studiile la Școala de arte frumoase cu profesorii Octav Băncilă și Gh. Popovici, continuîndu-și-le la Paris, în atelierul teoreticianului și pictorului André Lhote.

« Experiența Parisului îi folosise — notează Corneliu Baba în prefața catalogului — dar odată reîntors redevenise ceea ce era de fapt, un ieșean iremediabil. Peisajele de la Bahlui, cu arhitectura colinelor sau a copacilor, străzile pe care crescuse, lumea intimă a vieții sale, obiectele găsite la îndemînă pentru naturile moarte, florile ca niște ochi de soare, portretele celor apropiați, îl invitau să adapteze teoriile alambicate [...] cu lumina, cu bucuria lui copilărească, cu îngrijorarea ei entuziasmul ce-l avea ». Artistul și-a încărcat retina de soarele și coloritul patriei, pe care a colindat-o de la un capăt la altul. Peisajele odihnitore din Sîngiorz, Vatra Dornei, împrejurimile Iașului, frumusețea stufoasă a văilor mărginite de dealuri, satele răspîndite pe povrînișuri sînt cuprinse în cadrul pînzelor sale.

În selecția lucrărilor ne-am oprit și asupra portretului, cum și asupra naturii moarte, genuri îndrăgite de artist.

Proematica tablourilor lui Nicolae Popa evoluează de la tonuri coapte, vivace, de roșuri, brunuri, ocruuri prin care circulă albastruri și conture apăstate de negru, înspre nuanțe de albastru verde și gri violet din ce în ce mai luminoase, amintind factura coloristică și exuberanța lui Tonitza, vibrația și propeștea lui Luchian. Expoziția subliniază și pe desenatorul remarcabil Nicolae Popa, un număr apreciabil de lucrări (cărbune, creion, conté, tuș, creioane colorate, pastel) punîndu-ne în fața unor pagini pline de emoție, cu subiecte din viața și activitatea țăranelor. Popa surprinde în simple dar cuprinzătoare schițe în cărbune sau creion, în contraste succinte, pe spații largi, bogat aerisite, plenitudinea solară a albului, cu un desen expresiv și fluent, despovărat de amănunte, desen în care « citim » lecția aceluia maestru sever care a fost André Lhote.

Arta lui Nicolae Popa, artă străbătută de un optimism robust, aparține acelei familii de artiști care au realizat o operă concepută în cultul echilibrului, al frumosului și plenitudinii realității.

MARIA HATMANU

În ilustrație:

1. Album cu chipuri, ulei. 2. Case cu pomi, ulei. 3. Portret de fată, ulei

ERATĂ. În numerele precedente s-au strecurat cîteva erori. La nr. 9 și 10 a fost omis numele machetatorului Dan Oprolu, iar la nr. 11, pag. 20, reproducerea lucrării Emiliei Boboia a apărut inversată (sus-jos).

VALORILE ARTEI ROMÂNEȘTI

În climatul procesului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, recunoașterea valorilor se manifestă ca o atitudine definitorie. Procesul structurant în care se integrează revoluția culturală socialistă atrage înăuntrul orbitei spirituale consecințele ansamblului de acțiuni modelatoare, ansamblu economic, politic, ideologic. Pe acest fond, faptele culturii se ordonează cu un sens de funcționalitate.

În succesiunea istorică a culturii, etapele nu se înseamnă doar prin patrimoniul de opere, ci și prin trăsăturile pe care opera le determină în comportamentul uman. Potențialul educativ al artei, pe care factorul conducător, Partidul, îl orientează spre realizarea unei unanime mentalități democratice, este solicitat în formele cele mai limpezi. Când vorbim despre patrimoniul, despre noi vorbim — astfel se poate parafraza un vechi adaggio, și nu-i narcisică această atitudine. Vorbind despre Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, Brâncuși, așa cum a început a se face în ultimii ani, creația lor s-a realizat nu « din nou » căci nu uitată fusese, ci « în continuare », în raport cu prezentul. În același sens, centenarul nașterii lui Dimitrie Paciurea a constituit, pentru anul 1973 — eveniment marcat în calendarul UNESCO al datelor culturale — prilejul unor meditații despre destinele artei românești. O expoziție vastă, chiar dacă discutabilă din unghiul velleității de modernitate în prezentare, câteva conferințe substanțiale, un album de imagini însoțite de comentariul lui Ion Frunzetti, au circumscris importanța personalității lui Paciurea. Spiritul de investigație aplecat plin de curiozitate asupra complexității creatorului ca într-un ambițios elan de redefinire, a caracterizat atmosfera colocviului organizat de biroul secției de critică, sub conducerea secretarului ei, Dan Hăulică. A fost ultimul eveniment al comemorării. Comunicările publicate în acest număr al revistei conțin câteva ipoteze de interpretare prin care dezbateră în jurul operei lui Paciurea capătă acuitatea discuției unui caz simbolic. R.

COLOCVIUL PACIUREA

13 decembrie 1973

ION FRUNZETTI — Paciurea, precursorul 9 CRISTINA ANASTASIU — Psihologie și creație 12 OCTAVIAN BARBOSA — Real și fantastic 14 ADRIAN POPOVICI — Paciurea și noi 15 BARBU BREZIANU — Paciurea și Brâncuși 16 VASILE DRĂGUȚ — Între formă și cuvânt 18 EMIL MEREANU — Omagiu 19

ION FRUNZETTI

Pentru foarte multă lume, sculptorul pasibil de a fi considerat pe deplin reprezentativ pentru felul de a gândi plastic al românilor rămîne, cu glorie și cu exclusivitate, Brâncuși, descendentul gorjan de oieri ciopliitori ai lemnului, precursor al artei sculpturale mondiale a veacului XX, care a revelat Europei sursele unor tradiții populare străvechi, reactualizându-le, calificându-le cu sensul de limbaj estetic modern. Am încercat să pun în evidență, în monografia mea din 1971 despre un alt sculptor român, contemporanul cu trei ani mai vîrstnic al lui Brâncuși, *Dimitrie Paciurea*, caracterul de precursor al acestei a doua mari figuri din istoria sculpturii românești.

Descendent bucureștean al unor «bicipiure», macedoneni din nordul Dunării, artistul acesta, ultrasensibil și bîntuit de fantezmele unei mitologii proprii, forjate astfel încît să poată ipostazia sentimentul resimțirii acute de către insul însingurat de semeni, a profundeii fălîi marcate între el și lumea înconjurătoare, a profundului dezacord existențial față de un univers neprielnic, adversar, are meritul de a contribui la modificarea ideilor general acceptate în timpul său despre sculptură și rolul ei, despre posibilitățile ei de expresie. De la rolul strict reprezentativ, «de aparat», al statuii și de la funcția de păstrătoare a memoriei sociale condensate în imaginea pilduitoare din punct de vedere civic și etic, sculpturii i se recunoaște la noi, prin Paciurea, dreptul de a trece la exprimarea vieții lăuntrice a omului, la formularea stărilor afective limită, a stărilor de conștiință, apăsătoare ori lacerante, a registrelor sentimentale de mare tensiune, opresive ori explozive, capabile să dezagrege și dezarticuleze integritatea spiritului uman.

Metaforizînd în trei dimensiunile volumului plastic, o viziune de lume și de viață compatibilă cu spiritul, absolut modern, al resimțirii întregului realității în funcție de timp, Paciurea face un serviciu principiului istoricității creației, și are meritul de a fi putut cristaliza cel dintîi un stil plastic, de atunci încoace triumfător în sculptura lumii prin opera lui Henry Moore, a lui Jacques Lipschitz sau a Barbarei Hepworth, a Germainei Richier și a întregii filiere de artiști care au încercat să facă mai mult decît imnul omului clasic, echilibrat, demonstrînd egală demnitate și mîndria de a fi om, și în cazul elegiei înșilor cu mari contradicții și tensiuni lăuntrice de împăcat, cu dureroase plăgi sufletești de lecut. Taumaturg al psihismului modern, agresat grav de conștiința contradicțiilor lumii în

care trăia, Paciurea a devenit un rapsod al durerii de a fi lucid, și prin aceasta un tămăduitor al traumatismelor interioare, expurjînd, prin imagini cathartice, cu ajutorul cauterizant al autoanalizei și lucidității, împinse pînă la rangul de viciu intelectual, monștrii subconștientului fiecărui și obiectivîndu-i, ca Goya, în fapte fantastice, de coșmar trăit.

Himerele sale de o atît de înaltă capacitate de transfert emoțional, de un atît de cuprinzător symbolism, încarnează întrebările arzătoare ale oricărui spirit investigator de realitate. Opera lui este un document al gândirii plastice creatoare și sensibilității artistice românești, tipologic opus celui oferit de Brâncuși — cristalinul reductor al realităților la chintesențe — dar cu totul exemplar pentru artiștii lumii noastre, de la noi și din alte regiuni geografice ale globului, care au presimțit-o, această tipologie sculpturală nouă, și au postulat-o, ulterior apariției lui Paciurea, pe căi diferite. Imboldul de a include o confesiune disimulată într-o faună proprie, de invenție personală, îl apropie net pe sculptorul român de curentul expresionist. O artă fantastică, o artă de imaginație opusă celei icastice, reproducătoare de realități, și vehiculînd mituri, unele împrumutate clasicității elino-latine — Dyonisos-Pan cu faunii, satirii și silvanii săi, dați ca atare sau camuflați în portrete, apoi Bellona (zeul războiului) — altele, mitologiei creștine — (un «Ecce homo» apare chiar în timpul reprimării sîngeroase a răscoalelor țărănești din 1907), în sfîrșit, altele, epocii minoite-cretane, devine capabilă să reflecte, totuși prin perspectiva inversă, à rebours, o realitate socială ce-i condiționează artistului reacțiile psihice. Păstrarea nealterată a esenței proprii împotriva corodării anihilatoare a sufletelor, de către un mediu nociv, este întreprinderea eroică a omului firav și hipersensibilizat care a fost Paciurea. Aspirațiile sale profunde, nobile, spre eliberare, și le formulase în revolta sclavului michelangeloesc înlănuțit, de la 1906, «Gigantul» din parcul Libertății. O artă de expresivitate, vorbind despre esențele afective ale unui tip de umanitate, încarnat de însuși insul artistic. Nu există om cu numele de artist care să nu încerce prin obsesiile lui tematice, prin anumite metafore tipice, care se înscriu în opera sa cu o frecvență neobișnuit de mare, să mitologizeze, adică să ipostazieze în niște simboluri, cu un repertoriu extras din lumea văzută, idealul său, viziunea sa despre univers. Fiecare operă conține această mitologie, care ține loc de filosofie, și ea trebuie descifrată. Dacă nu am cunoaște faptul care pare să fi intrigat contemporaneitatea lui Paciurea — adică existența în opera lui a unei lumi fantastice, a unei faune cu totul proprii, a unor motive pe jumătate zoomorfe, pe jumătate antropomorfe, de tipul himerelor teratologice ale mitologiilor asiatice sau ale celei prehele-

nice — dacă acest fapt, care a făcut să se vorbească despre el ca despre un rătăcit într-un domeniu tematic ce nu stă la îndemîna sculpturii (în cărți grave, cum este *Istoria sculpturii românești* a lui George Oprescu, studenții mai pot citi și astăzi, la capitolul Paciurea, că artistul avea așa de mare talent încît ar fi meritat să se ocupe și de alte teme decît de aceste figuri grotești care sînt himerele; și această căinare a împrejurării că sculptorul și-a irosit talentul, o întemeiază prof. Oprescu pe ideea că atît de bine sînt imitate în himerele lui Paciurea amănuntele, ca solzii reptilelor și penele de la păsări, încît se vede că Paciurea ar fi putut să-și folosească acest talent într-un sens mai elevat, pe linia marii arte...), dacă nu am cunoaște toate lucrurile acestea — nu ne-am putea da destul de bine seama de pricina insuccesului în contemporaneitate al lui Paciurea.

Paciurea nu a fost înțeles. Și nu a fost înțeles pînă tîrziu, după moarte. Pînă și premiul care i s-a dat cu atîta întîrziere — Premiul național — i s-a dat pentru că se știa că era bolnav, că era demoralizat, și nu pentru că lumea artistică ar fi știut toată că opera lui este o operă de mare importanță, mai ales că lucrarea pentru care i s-a acordat premiul, «Himera Văzduhului», nici nu a fost acceptată ca monument. De altfel, acest mare sculptor al românilor, rămas în țară, spre deosebire de Brâncuși, celălalt foarte mare sculptor al românilor, acest cel mai mare sculptor rămas în țară nu a obținut de la statul român decît două comenzi. Una, cea din 1905 (este vorba de Gigantul din Parcul Filaretului), a doua, acel fronton al Muzeului de istorie naturală «Grigore Antipa», din piața Victoriei, înfățișînd o alegorie a științelor exacte, fronton prăbușit în 1940 cu ocazia cutremurului de la 8 noiembrie. I-a fost respins monumentul Unirii pentru motivul că nu a respectat dimensiunile (depășite hipertrof de ceilalți concurenți), i-a fost distrus la transport monumentul Eminescu.

Demoralizarea l-a cuprins și a repetat a nu știu cîta oară teme; miile sale de schițe, rămase în colecțiile muzeului de artă al Republicii, sau la secția de stampe a Bibliotecii Academiei R.S.R., ori în colecțiile particulare, demonstrează cîte monumente a avut în vedere și ce evoluție largă stilistică se poate desprinde din formele lui de desen, cîtă ardoare punea în proiectarea acestor monumente și, cu toate acestea, opera lui este sculptură de piedestal. Ba încă, o operă care a rămas multă vreme în ghips, care nu a fost turnată în bronz în majoritatea ei decît după 1947, adică în anii puterii populare, ș.a.m.d.

În fața unei asemenea biografii dezolante, este totuși un miracol cum a avut omul acesta puterea spirituală să răzbată și să rămîna în istoria artei noastre, pentru că sîntem convinși că va rămîna. Este o dovadă de înens caracter la acest om firav, care, deși descendent din niște oieri mace-

doneni, nu avea vitalitatea pe care o au de obicei fiii de țărani, ci aceea a unui foburian bucureștean, prost hrănit în primii șapte ani și prea muncit în timpul adolescenței ca să mai poată avea forța să se ia la trîntă cu universul întreg. Cum a reușit, totuși, să ducă pînă la capăt această perfectă ipostaziere a vieții sale interioare în niște simboluri de tipul himerelor lui? Sînt cele mai importante din operele sale, pe linia unei viziuni întemeiată pe formulele elementare, stihiale; himerele sînt numite, după temperamentele lui Hipocrate, «Himera Apei», «Himera Văzduhului», «Himera Pămîntului». Ar mai fi trebuit să fie una a Focului. În plus, există la el ideea de a ipostazia niște entități, foarte active în universul său de monștri, similari cu ai lui Goya, pe care Paciurea l-a forjat. Aceste entități sînt ale vitalității telurice pure, de tipul faunesc, monștri pe care el, fie că i-a sculptat ca atare, fie că i-a implicat în unele portrete cum e Voinescu-Ceau și Obedenaru.

De ce spuneam că îmi place faptul că am fost chemat să vorbesc despre Paciurea-precursorul? Paciurea este precursor pentru că cercetarea lui fundamentală în materie de limbaj expresiv este anterioară marilor succuriri, marilor elaborări de limbaj expresiv ale secolului XX. O primă etapă în cercetările fundamentale de limbaj i-a permis o profundă cunoaștere a gândirii impresioniste rodiniene, dar el merge în esențial către o sculptură, după părerea mea, expresionistă. Colegul meu Dan Hăulică neagă, într-un articol, expresionismul lui Paciurea, și m-a interesat punctul lui de vedere. Evident, se precizează în scrisul lui că expresionismul acesta trebuie înțeles prin limitare la sinteza, la litota colțuroasă, la formula planurilor, de tip, spun eu, Barlach. La Paciurea sculptura e a unui pictor. Pentru că există un asemenea expresionism, cu modelajul foarte modulat și centrifug. Iată, de pildă, așa e sculptura care a reînnoit limbajul sculpturii în secolul XIX, de fapt mult înainte de Rodin. Cam de pe la 1830 a început Honoré Daumier să sculpteze, și, datorită acestei sculpturi a lui, și urmașii lui Daumier care au sculptat au putut folosi formula «sculpturii pentru ochi», a modelajului optic în locul modelajului tactil. Ei bine, la H. Daumier mă gîndesc ca la un expresionist; am văzut de curînd la muzeul din Marsilia 42 din sculpturile, turnate acum în bronz, pregătitoare ale compoziției «Pîntecul parlamentar». Schițele pentru «Le ventre legislatif», pe care le făcea lucrînd după model, le transpunea în lut pentru a avea apoi în față toată scena, cu posibilitatea de a o redesena «pe viu», cu un ecleraj regizat, cu aceeași formulă luministică, și îmi dau seama că deformările de tipologie ca și deformările de proporție, expresive la Daumier, erau ce se cheamă astăzi expresionism, că Daumier este, încă din prima jumătate a veacului XIX, un precursor al expresionismului. Paciurea face o sculptură similară cu



aceasta a lui Daumier. Ceea ce a făcut Paciurea după formula modelajului optic al lui Rodin—acest modelaj optic pe care foarte mulți dintre sculptorii noștri, la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului acesta, îl adoptaseră, este altă fază. Știți în ce constă diferența dintre modelajul pentru ochi și modelajul tactil. Este vorba de a trece peste acea lege, care nu a fost transgresată pînă către mijlocul secolului XIX. Cine lega sculptura nouă de depășirea interdictului transgresării reliefului tactil-obiectiv, avea dreptate. Ceea ce este relief «sailant», cum spun francezii, adică un ieșind, ceea ce este un relief în realitate, trebuie să fie un ieșind și în sculptură, spune această lege, veche de cîteva milenii, și invers: o incavație se redă printr-o formă concavă pînă cînd Daumier a început să modeleze în așa fel încît limitele volumelor, și care sînt de obicei suprafețe, să nu fie întotdeauna suprafețe datorate unui ieșind, unui relief, ci să fie pînze de umbră, care să țină locul unei suprafețe tactile și care să se constituie ca limită a volumului nu numai sub un anumit ecleraj: să ceară în orice condiții colaborarea atmosferei. Or, acest mod, pe care impresionismul l-a dus la maximum în ultima jumătate a veacului XIX și care a impregnat la noi toată sculptura primei jumătăți a veacului XX, era pentru Paciurea doar un punct de pornire.

Foarte mulți îl consideră un sculptor impresionist. El a mers mai departe și a făcut ceea ce foarte puțini sculptori în lume pricepeau, la 1900, că se poate face: a făcut saltul, spun eu, către o sculptură expresionistă; termenul se potrivește. Expresionistă, pe de o parte pentru că este o sculptură ale cărei teme sînt extrase din universul fantastic, dintr-un univers în care stările de conștiință, limitele, spaimile, angoasele, opreliștile, pasiunile sufletului individual, sfîșierile interioare, luptă cu o gîndire colectivă alienată. Toate lucrurile acestea sînt puse în valoare într-o viziune mitologizantă, sînt ipostaziate în figuri grotești, semizoomorfe. Dar nu numai acest registru tematic, ci însuși felul lui de a concepe limbajul propriu-zis poate fi considerat expresionist. Gîndirea lui expresionistă se manifestă și prin importanța pe care o acordă pauzelor active, în unele ritmuri specifice de plinuri și goluri. În ritmurile de plinuri și goluri, de obicei sculptura de nivel clasicizant caută o echilibrare. În sculptura care vrea să exprime capacitatea materiei de a se extinde în spațiu, cum este cea a lui Henri Laurens (cărui francezii de azi îi conferă titlul de precursor al cubismului în sculptură, și-l socotesc inventatorul unui tip de proiecție în spațiu tipic pentru cubism, și-l pun înaintea lui Picasso), blocul masiv conținează, și golul nu are nici un rol. Se știe încă de la sculptura barocă că ritmul de goluri și plinuri se poate rezolva prevalent în favoarea golurilor. Dar acest ritm de plinuri și goluri, care e în favoarea golurilor în sculptura barocă, nu a

conferit niciodată golului valoare de element activ, ci numai de pauză neutră între ritmurile active ale volumului pozitiv. Spațiul pozitiv, volumul, care sugerează în același timp ponderea materiei grele și capacitatea materiei de a se extinde în spațiul negativ, în spațiul receptacol al volumului, acesta este elementul care purta inițial sensurile metaforice ale materiei, de echilibrare melodică a volumelor în spațiu, chiar și într-o compoziție de tip baroc, în vreme ce, la expresioniști, aceste spații corodante ale volumului modifică formula de spațiu pozitiv, formula de volum echilibrat și ponderat. Aceste spații negative au rol activ, de a mîncă, de a roade volumul, de a se înseria înăuntrul lui ca niște carii uneori, ca niște corodări de vînt în obiectele geologice alteori. Acest spațiu negativ, neantul, mediul gol, înconjurător al obiectelor, acesta este investit la Paciurea, încă din jurul anului 1900, cu sensul de protagonist în sculptură, cu calitatea unui interlocutor cu drepturi egale cu ale volumului, ale spațiului pozitiv. Golurile, care nu sînt pauze ci sînt goluri active, goluri care sfredesc, goluri care ajung pînă la un moment dat să fabrice imagine, să construiască obiectul, întemeindu-se pe impresia noastră de inserție a spațiului înăuntrul obiectelor, semene ale noastre în care ne și recunoaștem ca ființe opace și ponderate, grele, acest gol activ, acest neant a fost pus în valoare pentru prima dată în sculptură, paralel cu expresionismul din domeniul picturii, în primul deceniu al secolului nostru, de către Paciurea, pe vremea cînd Moore nu se gîndea la asta, pe vremea cînd Barbara Hepworth nu fusese, cum ar zice Marius Chicoș Rostogan, învățată, pe vremea cînd Jacques Lipschitz era un fel de coleg sărman de atelier al lui Ion Jalea, într-o curte pariziană, unde făcea foarte obișnuite portrete! De asta și spun eu că Paciurea—datorită faptului că a întrevăzut acest rol activ al spațiului negativ, rolul acestuia de element constitutiv al imaginii, rolul pe care-l joacă echivalențelul spațial al neantului — este un cîntăreț al nonexistenței care subminează existența, al morții care este consubstanțială cu viața, aș spune, al interstițiilor de nimicnicie pe care capitolele vieții noastre le cunosc de-a lungul unei biografii spirituale active. Este un înfrînt, care nu a vrut să se dea înfrînt, care nu a avut succes social și s-a recuperat totuși, exprimîndu-se, mărturisindu-se pe sine în sculptură, adică spunîndu-și biografia lăuntrică, mult mai importantă decît biografia lui exterioară. El a demonstrat că se pot realiza destine personale în epoci în care aceste destine personale sînt contracarate de destine colective, că în mijlocul unei societăți care nu-i pricepe, oamenii pot să fie ei înșiși și să se realizeze, cu o tărie pe care nu o pot întrebuița în viața lor practică, dar care în operă face minuni, și marchează un timp istoric.



PSIHOLOGIE ȘI CREAȚIE

CRISTINA ANASTASIU-CONDIESCU

Ioan Crysostomul, în al doilea secol al erei noastre, justifica astfel dependența — consecutivă unei slăbiciuni — speciei umane față de imagine: «Omul are nevoie să se simtă în imediata apropiere a lui Dumnezeu, să-și satisfacă impulsul de a-l atinge.

S-ar putea spune că e ceva în adevăr patetic, asemenea gestului pruncilor care întind mâna prin întuneric spre a se asigura că mama e alături, s-o simtă lângă ei. *Statuile sînt singurul mijloc al omului pentru a-și satisface această exigență*». De ce să fi ales un asemenea adaggio jubileului nostru gîndit într-o profesionistă «veșnică pomenire» a născutului cu un secol în urmă sculptor Dimitrie Paciurea?

Poate numai pentru a preludia ca ritm melancolică confesie a eșecului încercării de psihocritică ce urmează (psihocritică: termenul este al lui Charles Mouron, nu și metoda cu aplicații aproape exclusiv literare), dar mai ales pentru a-l drapa sub dignitatea unui adevăr oricînd irefutabil, chiar și-n ocazii festive. Ideea generală urma să fie, demonstrată, aceasta: Paciurea nu se înscrie în categoria romantică a «artiștilor neînțeleși» ci aparține mai degrabă grupului psihotic al acelei maladii neimaginabile, din păcate, care se cheamă mania persecuției; frustrat vindictiv el a răspuns adversităților existențiale (reale ori nu) printr-o formulă simetrică, doar morfologic, ideii lui Stendhal pentru care «artele au nevoie de indivizi puțin melancolici și suficient de nenorociți».

... Căci artiștilor cu precădere le este dat să se exprime «ca și cum», chiar în cazul în care am avea slăbiciunea de a înscrie această afirmație, devenită, din secolul trecut, prin schematizări succesive — romantică! în ideea artei operatoare de catharsis.

Cu alte cuvinte, intenția era a unei demistificări «constructive» — Paciurea, mai cu seamă așa cum îl arată Himerele ori Sfînxul, Omul primitiv, Cugetarea, Zeul războiului, câteva statuete, proiectul de monument pentru Unire — este artistul care a încercat să disimuleze o rană fără leac: aceea a conștiinței din ce în ce mai presante că poate apare ca un «întîrziat» al artei, fidel cărăuș al unor formulări plastice de o insuficientă putere de comunicare cu contemporaneitatea. Căci, strict stilistic vorbind, el n-a trecut vreodată limitele simbolismului asupra căruia își concentrase admirația în anii adolescenței artistice, iar întregul său efort, «gigantic» în adevăr, pare să fi fost unul de recuperare în modernitate, de revanșă în egală măsură plină de noblețe dar și de acrimonie. Cîteva date biografice, din puținele cunoscute, păreau că se aliniază în sprijinul acestei «reconsiderări». Paciurea n-a încetat să se creadă un nedreptățit în mai toate împrejurările vieții. Declara că «n-a cîștigat nici un ban deși a lucrat mult», că toate existența i-a fost «imaginație și dezinteres, singurătate și muncă»,

se retrăgea în fața insistenței cu care i se oferea cîte o soluție-două de împlinire sentimentală. Or, cît se poate de prozaic vorbind — și avînd în vedere și ceea ce experiența proprie ne obligă să avem în vedere — sculptorul era departe de a fi nedreptățit ori ghinionist: de origine destul de modestă, i s-a atribuit, precum se știe, la vîrsta de 23 de ani, o bursă de 4 ani la Paris și-n Italia, a fost profesor la Academia de Belle-Arte română, a expus încontinuu, comanda de stat a Gigantului e departe de a fi neglijabilă chiar dacă orbirea oficialităților în ceea ce privește calitățile sale de monumentalist este flagrantă, a fost director de muzeu și a beneficiat de un atelier gratuit, a onorat comenzi particulare, iar pe plan sentimental s-a bucurat (sau, mai degrabă a evitat să se bucure) de iubirea mai multor femei ce par să fi fost dotate cu harul dublu al grației și inteligenței.

Paciurea însă — și trauma inițială lipsește documentar — a preferat poza aproape inevitabilă ce ni-l înfățișează însingurat și cu precocitate atins de calviție, rezemat de o selă și cu brațele adunate la piept. S-ar părea, într-o altă perspectivă, că deși nu se





Îndoia asupra propriilor calități, Paciurea să fi «îndubiat» întreaga condiție umană, să o fi resimțit ca pe o spurcăciune, strigînd asemenea sf. Bernard: «Ergo ne bestiae sumus? Bestiae prorsus!» — sîntem deci animale, adevărate animale (dar altfel, după o sursă indicată de M. Deac în cartea sa: exclamația, proferată în cursul unei discuții etilice cu un muzician numit Mitică suna așa — «Ce balet? Tot muieri jucînd...»). Acest «Mare mut», cum îl calina o prietenă, nu era chiar intoxicat de mizantropie (după diagnosticul lui G. Oprescu), dar nici nu părea apt să acorde umanității alta decît șansa animalității ei dezvăluite punitiv. O observație banală înregistrează pe dată înclinația sculptorului spre schimă, spre inflația monstroasă a cîte unui detaliu, spre corcirea chiar tipologică a individului cu un similitudinal bestial pe măsură.

Un Paciurea tumefiat, într-un căpăținos și masochistic proces de auto-pedepsire, părea astfel mai corect unuia frustrat, acrit, «strecurîndu-se — după mărturia lui O. Han — pe lîngă ziduri și uluci». Un argument ar fi însuși simțul disproporțiilor pe care-l posedă, ca și propunerea non-finitului din lucrări (mai toate neterminate de fapt, deși «încheiate» din punct de vedere plastic) ca pe o marjă de securitate între tentația de a face din sculptură traducătoarea unor idei generale și cea de a o încălca confesiv de o spuză instinctuală.

Pînă la urmă întrebarea e aceeași: ce sînt Himerele? Un răspuns persiflant la așa-crezuta neamenitate a vieții biografice?, o «sepulcografie» a mizerabilei condiții umane?, invenții formale cu dinadinsul, pentru anulara handicapului desuetudinii de limbaj?, o compulsare de repetiție a unei teme obsesionale? Răspunsurile sînt pe rînd insuficiente și nedorit arbitrare, singura lor utilitate fiind aceea că nu se anulează reciproc și nu imobilizează într-un «instantaneu» critic personajul. Himerele sînt

negate de artist însuși (în Almanahul ziarului Tîrnava mare, anul 1926) ca efecte ale propriilor halucinații, deși le oferă privilegiul de a vorbi despre «lumea sa interioară» și «pasiunile ce-o agită». Inevitabilul Șirato le cotează tot psihanalitic și notează în *Prospecțiuni plastice*: «în subconștientul sufletesc al artistului se agită forme, culori, sunete care atunci cînd artistul încearcă realizarea lor plastică — nu pot fi prinse în forme materiale definitive și atunci devin Himere». «Bizarerii» pentru Tonitza, «căutare și neastîmpăr lăuntric» pentru Dimitrie Gusti, «simboluri ale gîndurilor negre» la G. Oprescu, Himerele sînt și în lectura lui Ion Frunzetti monștri teratologici cu aceeași menire, a «transcrierii simbolice a lumii subconștientului», termenii unei *mitologii personale*, cum o va dovedi din nou Dan Hăulică. Dar ce fel de subconștient? Gorgone bestiale, femeile ale apei, văzduhului, pămîntului, cu silueta completată uneori de o musculatură virilă, cu gheare, cozi, dar cu figuri inexpressive (și de aceea mai neplăcute — căci o gură de monstru mordicant, după expresia lui Bachelard, li s-ar fi «potrivit» mai bine!), cu ochii fiși ori hagarzi atunci cînd sînt conturați, ele par mostre tipice ale unui psihism marcat de complexul oedipian, dar și încă ceva în plus: căci, în loc să fie culpabile ori nerușinate, ele atentează la ideea de puritate, iar siluetele nicidecum rampante pare să le convină verticalizarea. Ambiguitate desăvîrșită atît în formularea plastică, cît și în «încercătura» etică. Dacă ar fi să le plasăm în perspectiva lui Eliade, valorizarea ar căpăta coerență căci, atîta vreme cît «orice ascensiune — cum sună citatul — este o ruptură de nivel, o trecere în dincolo, o depășire a spațiului și condiției umane», lucrurile capătă înțelesul unor meditații triumfătoare asupra consecințelor devastatoare ale Păcatului. Mai ales că

în acest caz ajutoare ne vin dintr-un loc mai puțin așteptat, și anume de la schița monumentului Unirii, în care animalele emblematice bizonul și vulturul devoră masa înformă a discordiei.

Coincidență ori ba — ferocitatea celor două super-animale există cu sens iconografic bine stabilit în imageria creștină (chiar dacă acolo e vorba de leu, dar bizonul nu este leul nostru național?) și reprezintă suprapunerea ori juxtapunerea unor elemente eterogene dar complementare, asociate asemenea sufletului și corpului omului, starea lor — direct sau indirect conflictuală — fiind de fapt una de compenetrare, de reciprocă dar înfinită distrugere, tensiunea aceasta îndreptîndu-se din nou spre ideea asimilării (asimilare mai mult decît răscumpărare) «păcatului». Să-l fi dat atît de bine «de gol» pe Paciurea? O observație pe care a formulat-o Călinescu la adresa Zeului războiului se potrivește specific și Himereilor: «...el tratează războiul cu caractere maladiv feminine, insinuîndu-i doar lașitatea, impulsivitatea de ordin isteric». S-ar părea, în adevăr, că o fixație ori o traumă personală cu putere de destin l-a îndrjit pe Paciurea împotriva sexului opus de sub a cărui terapeutică influență în sens goethean neputînd scăpa, s-a «răzbunat» prin a stigmatiza animalitatea latentă, incapabilă, definitiv și organic incapabilă, să coabiteze cu hyperionismul. Michelangelo, a cărui operă pare să fi fost și ea afurisită de nevoia răzbunării împotriva femeii (și autorul acestei teorii, Ismond Rosen, sculptor el însuși, oferă excelente motivații biografice), nevoie simultană dorinței de eliberare și identificare cu tatăl, a avut chiar mari dificultăți în a face forme de adevărat feminine. Că imaginea obsesională la Paciurea se manifestă tocmai printr-o capacitate structivă de acest fel remarcabilă, e instructiv ca și plasamentul stilistic, observația asupra modelajului care, de tip Rosso fiind,

nu captează ci refuză lumina, relegînd-o la funcția de decupare a conturilor și suprafețelor. Ce e însă straniu — pe linia citirii lor ca mesagere ale unui androginism refuzat cu furie, cu o fermitate pe care numai regretul o valorifică — este traseul intim serpentinat al creșterii Himereilor: ascensiunea lor se vede cu evidență, dar are o moleșală și în același timp o crispată lipsă de convingere ce înnegurează limpeditatea axiomei bachelardiene «orice verticalizare este o valorizare». Să fie vorba atunci de «formația reacțională» din vocabularul freudian, prin care un lucru este înlocuit de contrariul său?

La termenul pus în momentul de față acestor derutate și obositoare sforțări de «cercetare», autorul are un mare regret: că nu știe să-și mărturisască eșecul fie mai dramatic, fie mai evaziv. Există însă și aici o «formație reacțională»: a eșua în fața «succesului» este mai plăcut, mai dulce decît poate părea și cel puțin din acest punct de vedere Paciurea și-a găsit un compars.

1. Himera nopții, ghips patinat aurii
2. Durere, bronz
3. Himeră, acuarulă

OCTAVIAN BARBOSA

Sînt artiști în fața cărora posteritatea pare cuprinsă de un ciudat complex al culpabilității. Și asta nu numai în încercările sale de restituire a gloriei frustrate, dar chiar și atunci cînd, în explorări psihologice de la distanță, demistifică frustrarea — eufemism al consolării maniacale — solidarizînd astfel, într-o disculpăre absolută, mediul antum cu cel postum. În această ultimă ipoteză nimeni nu ar avea de ce să se simtă moralmente vinovat pentru că eșecul era prescris de însăși structura genetică a insului. Fatală, înfrîngerea nu mai putea fi asumată.

În primul caz, se supralicitează importanța receptivității sau, mai exact spus, deși termenul e prea romantic, înțelegerii mediului, condiționîndu-se la maximum împlinirea creației a artistului de factori exteriori individualității sale, iar în al doilea, se minimalizează, dacă nu se neagă chiar, ponderea acestora, și se minimalizează tocmai atunci cînd ar trebui, fără teama erorii, să fie exagerată. Faptul ne trimite spre cele două structuri tipologice fundamentale în ordinea psihofiziologică a temperamentului și a corelativelor de caracter în ordinea morală: extravertitul și introvertitul. Să presupunem, atît cît este științificește îngăduit, două exemplare umane, luate fiecare în parte, egale în ce privește încărcătura energetică și calitativă a vocației. Fără nici o îndoială, în condiții sociologice similare, unul ajunge la plenitudine sau se apropie de ea, iar altul nu, dacă nu eșuează total. În ce măsură realizarea celui dintîi sau înfrîngerea celui de al doilea pot fi puse pe seama mediului? Sau, în ce măsură este legitim să postulăm înțelegerea mediului drept condiție *sine qua non* a actualizării virtualităților creatoare individuale?

Dacă ne gîndim că, într-un anume fel, romantismul a făcut din conceptul « neînțelegerii » o determinantă psihosociologică, *sui generis*, a creației, termenul ar putea să pară inadecvat și vetust iar lucrurile să se complice și mai mult. După cum, tot așa de bine s-ar putea spune că răspunsul este dat în însăși formularea problemei, care presupune încadrarea insului respectiv într-o categorie psihologică sau alta. De unde urmează de la sine că fiecare se realizează conform naturii sale, pe care împrejurările exterioare nu fac decît să o reveleze, căci ele, spune un vechi dicton, nu transformă oamenii în eroi sau pigmei, curajoși sau lași, activi sau inactivi, ci îi arată, altora și lor înșiși chiar, așa cum sînt. Mediul este receptiv pentru cel care este la rîndul său receptiv — și după felul în care este capabil să fie — la mediul dat. Numai că lucrurile nu sînt chiar atît de simple pe cît ar părea să le indice diagnosticul teoretic. Pentru că, oricît de seducătoare și oricîtă liniște ar aduce diagnosticarea, problema nu sîrîștește cu ea, ci abia începe. Cunoașterea nu disculpă ci implică, a-

sumînd nu eludînd infatuat riscul moral al opțiunilor teoretice. Iar asumarea are loc, indiferent dacă este vorba de creație sau receptare, nu în zona fatalismelor sociale ci în lumea morală a conștiinței estetice. Numai știind cărei tipologii psihologice aparține un artist putem să afirmăm în ce măsură mediul este implicat în împlinirea sau neîmplinirea sa creatoare. Extravertitul se afirmă, cu și fără receptivitatea mediului. Pentru el problema ca atare nu există, pentru că posedă capacitatea de a forța, determinînd, în cele din urmă, deschiderea, reacția favorabilă a acestuia. Sociabil prin structură, el nu resimte în nici o împrejurare singurătate, nu cunoaște îndoiala decît, cel mult, la modul metodic cartezian, care disimulează de fapt cochetăria certitudinii. Incertitudinea nu este domeniul său. El nu se întrebă asupra rostului său sau al altora, ci îl afirmă. Celălalt (mediul la singular) nu semnifică pe aproapele său, ci este un receptacol obligator al unui mesaj cu adresă sigură iar receptivitatea este un lucru de la sine înțeles, aproape automat, ca într-o transmisie cibernetică, unde procesul se desfășoară univoc de la emițător la primitor. Asemenea oratorului care vorbește fără să-și privească auditoriul în ochi, el se mulțumește să fie ascultat, indiferent dacă este auzit sau nu. Introvertitul își ascultă ecoul, se aude în celălalt; el nu este capabil să rostească un singur cuvînt înainte de a fi sigur de răsunetul, de calitatea răsunetului său în celălalt. Ceea ce pentru un extravertit poate să însemne culmea înțelegerii (burse, premii, funcții, comenzi etc.), pentru el aceste condiții exterioare, lipsite de discreția și decența necesare, pot foarte ușor (și adesea nu fără teamă, de ce să nu o recunoaștem) să fie luate drept niște penibile alibiuri ale receptivității, cu consecințe paralizante, pe care psihologia creației, explicîndu-le, nu le și justifică. Între a fi înțeles și forma exterioară a înțelegerii, soldată cu avantaje materiale (deloc neglijabile, să ne înțelegem, căci introvertitul artist nu este un oarecare suferind incurabil de mania persecuției, subsumabil patologiei comune), există desigur o deosebire chiar dacă numai de nuanță. Acest cuvînt, care pentru un Verlaine sau Mallarmé constituia virtutea supremă a poeziei, este cu atît mai mult un imperativ al analizei psihologice. Înțelegerea este în primul rînd o problemă de comunicare interumană care presupune o relație osmotică între cei doi termeni. Sînt artiști cărora le ajunge înțelegerea mercantilă a unui Vollard, de alții n-am fi ajuns să vorbim dacă n-ar fi întîlnit, o singură dată în viața lor, privirea lui Theo. A întîlnit sau nu Dimitrie Paciurea o asemenea privire? Numai un răspuns afirmativ la această întrebare poate justifica diagnosticul « suferind de mania persecuției » și implicit disculpărea totală a mediului.





PACIUREA ȘI NOI

ADRIAN FOPOVICI

Nu știu cum am privi Luceafărul sau Glossa, dacă lângă aceste poezii ar fi să fie anexată o fișă psihologică a lui Eminescu, sau dacă trebuie, lângă o himeră a lui Paciurea, o fișă psihologică; nu cred în această investigație în-lăuntrul unui ins care se ocupă cu arta, cred despre mine că sculptez nu dintr-o cauză viscerală; spun asta pentru că tocmai vroiam să vorbesc despre latura autenticului în opera lui Paciurea.

Dacă ar trebui să explic ce înțeleg prin autenticitatea unei opere de artă, aș propune să decantăm din noianul de sculptură care există această moștenire care pentru unii poate să fie apăsătoare, sufocantă, mai ales pentru cei care caută cu orice preț să dea soluții nemaîntâlnite și sînt demobilizați de faptul că de-a lungul mileniilor s-a făcut tot, sau aproape tot. Ambiția de a fi « nou » nu duce decît la apariția unui obiect estetic — frumos dar fals.

Fals din punct de vedere al faptului că este lipsit de acel suflu, de aura proprie și acest suflu este tocmai ceea ce-mi dă sentimentul autenticității, resimțit în fața unei opere. Consider că Paciurea în tot ceea ce a făcut este clar, solar, se prezintă deschis în fața marilor probleme, în fața marilor civilizații.

Vreau să încerc să pătrund puțin dincolo de bronzurile lui Paciurea și să fac o asociere cu precursorii egipteni, indieni, greci, care au creat firesc în legea civilizației lor și la care sentimentul de deznădejde nu există sau se pierde în năzuința de contemplare, de confundare cu marile probleme universale, viața, moartea: iată, acestea sînt normele autenticității, singurele poate, și în privința lor Paciurea este sincer, sincer în sensul confruntării operei cu ceea ce într-adevăr preocupă spiritul, cu ce este pentru el esențial. Cucerise ușurința de maestru în exprimare, problema sculpturii era problema transunerii, ca stăpînire artistică, a celor două elemente — pămînt și aer.

La Brâncuși întîlnim aceste două elemente la un loc și ele coexistă într-un fel de biunitate: acea broască țestoasă întoarsă cu carapacea înspre pămînt și cu discul pîntecului înspre cer, solar, este un motiv pe care Brâncuși cred că l-a abordat luînd contact cu civilizațiile vechi, mai ales cu filosofia indiană. La Paciurea, solaritatea e însăși expresia Himerelor. Vreau să spun că Himerale după mine nu sînt fantastice, nu sînt fantasmе. La un Max Ernst este într-adevăr vorba de fantasmе, de un fel de angoasă dacă vreți, însă această impresie nu există cînd privim Himeralele lui Paciurea; ele sînt de fapt deziderate, o încercare de contopire în marele univers.

Marea competiție dintre cele văzute (și mai mult sau mai puțin știute) și cele ce vor fi ne dă o singură dimensiune. Aflîndu-ne în această dimensiune, o « bănuim » atît față de trecut cît și față de viitor. Această bănuială

se naște din violentarea alternativă a acestor două spații și implică neapărată participare. Forma care participă la « bănuială » este încărcată cu violența momentului.

Putem oare cuprinde veșnicia viitorului? Pe cea a trecutului? Putem realiza aceste două veșnicii prin ilustrare? Dacă am izbuti să retragem figura umană de sub semnul marii competiții, să anulăm violența din climatul interior al formei, imprimîndu-i o aparentă participare la spațiu, să trecem de ilustrare, poate am putea să ne confundăm cu cele ce au fost și cu cele ce vor fi.

Poate aceasta a vrut să realizeze Paciurea. Însă chiar și această aparentă participare la spațiu a formei revendică ilustrarea. Și atunci...? Poate așa se explică un anume « eșec » al lui Paciurea. Moștenirea celor șase milenii de sculptură l-a făcut să aibă conștiința multitudinii soluțiilor și modalităților de exprimare existente. Paciurea a fugit de revelație. Prin faptul că a căutat să ilustreze aparenta participare la spațiu a formei, a căutat să iasă din tendință, să fixeze. Himeralele sînt o încercare de fixare a tendinței în veșnicie.

Încercarea aceasta de a împleti buimăceala revelației cu certitudinea l-a făcut ca după o îndelungată asceză care s-a numit sculptură să aibă sentimentul insuficienței formei de exprimare — ilustrare.

Paciurea și-a închis « Himeralele » într-o singură hieroglifă care se numește « Himeralele » ceea ce a fost și va fi, și cu aceasta a făcut marele pas al ieșirii din aspirație și al renunțării.

Este renunțare și nu eșec. Eșuarea aparține celui care se complăce în revelație și în buimăceala

variantelor, aceluia care nu privește sculptura ca pe un stadiu ci ca pe o condiție.

Privind sculptura marilor civilizații, avem sentimentul că ne aflăm sub influența unor mari inițiați. Aceste opere de artă, aceste sculpturi, aceste pietre sînt depozite de timp. Același sentiment îl întîlnim și în fața « Marii Himere » a lui Paciurea: sentimentul nonangajării și al eternului; sentimentul autenticității.

Este sentimentul geometriei secrete, al unei geometrie psihice transmise și nu etalate. Este acel sentiment care apare numai în fața adevăratei opere de artă.

Paciurea s-a slujit de sculptură pentru a transmite hipnoza nemărginirii și nu pentru a sculpta sau a lupta.

Putem oare afirma că sculptura a constituit pentru Paciurea un ideal?

1. Omul primitiv, ghips patinat
2. Schiță pentru Orfeu, tuș

PACIUREA ȘI BRÂNCUȘI

BARBU BREZIANU

O rea deprindere — un păcat în care vom cădea la rândul nostru — este și acela de a face și reface la tot pasul comparații, paralele și măsurători: Strîmbă-Lemne ar fi mai uriaș, ar fi mult mai gigant decât Sfarmă-piatră, sau Y a fost mult mai mic decât W. . . Dar nu numai asemuii facem, ci, uneori și penibile, incredibile confuzii. Iată un dublu exemplu: un scriitor contemporan de o foarte înaltă și binemeritată cotă literară, care într-unul din ultimele sale romane, evocînd defuncta, demolata și romantică «Grotă fermecată» din Parcul Libertății — comasează și confundă pe Dimitrie Paciurea nu numai cu Storck, dar chiar cu submediocrul Marin, atribuindu-i cu toptanul lui Paciurea, atît *Gigantul* lui Frederic Storck, cît și — ceea ce e mai grav — *Nimfa adormită*, a lui Filip Marin, ultima fiind «de o trumusețe perfectă»! Nu putem fi de acord.

Și apoi romancierul, abandonînd «Legenda Jepilor» — replica în sculptură a «Virtutii cu dor» (G.D. Mirea) — și declanșînd nefastul resort al gramajului artistic, își aduce aminte din senin de C. Brâncuși și se întreabă: — care oare este mai important? Față de Paciurea care este «un mare artist», răspunde atunci scriitorul, «Brâncuși e un mic sculptor fără imaginație. Un folclorist». E, desigur o opinie disprețuitoare și surprinzătoare atunci cînd vine din partea unui intelectual cu care, încă odată nu putem fi de acord; după cum ne arătam uluirea față de năstrușnica referință, de astă dată nu pusă în gura unui erou de roman, ci, cu pretenții și ifose științifice, inserată în marea *Enciclopedie Română* (ed. 1962), unde, în vol. I, la p. 424, citim cu mirare că: Brâncuși l-ar fi avut «profesor pe Dimitrie Paciurea»! Profesor la Școala națională de arte frumoase din București Paciurea devenise numai în noiembrie 1909 — an cînd Brâncuși nu mai era elevul nimănui, de vreme ce el crease deja *Rugăciunea*, *Sărutul*, *Cumințenia pămîntului* și expusese atît la Paris, cît și la București, unde tocmai atunci, în 1909, alături de Paciurea, primise *ex-aequo* — un premiu de lei 1.000 la Expoziția «Salonului Oficial de Pictură, Sculptură și Arhitectură». Dar efectiv există și anumite repere formale: atît Paciurea cît și Brâncuși sînt de o obîrșie sănătoasă; mama lui Paciurea era și ea olteancă; și amîndoi sculptorii s-au format în țară, fiind îndrumați de același excelent profesor care a fost Wladimir C. Hegel; și unul și altul au avut în anii de ucenicie foarte mici și perioade stipendii provenite, paradoxal, de la Așezămintele bisericești Madona Dudu din Craiova și de la Ministerul Agriculturii și Domeniilor; amîndoi au fost serioși artizani și buni cunosători ai meșteșugului de bază, absolvinđ cu strălucire Școala de Meserii; în schimb, nici unul și nici celălalt nu au terminat cu bine cursurile școlare clasice: Brâncuși n-a apucat să facă decît cîteva clase primare în

cătunul Peștișani, iar Paciurea, trei gimnaziale la liceul «Matei Basarab» din București: o școală și o copilărie așadar țărănească, față de cea petrecută de Paciurea în suburbia Ceauș Radu.

Dar dincolo de aceste cîteva puncte de analogie biografică, de bună seamă că între cei doi mari artiști plastici români, la un moment dat al carierei lor, se pot afla și alte afinități structurale, anumite confluente și concordanțe de fond.

Unele au fost intuite pentru întia oară în 1947 de profesorul George Oprescu. Vorbînd atunci de *Gigantul* — un echivalent neoclasic, într-o măsură, am zice noi, la *Ecorché-ul* lui Brâncuși — G. Oprescu s-a referit, cum era de prevăzut, la Michelangelo și la Rodin. Dar ceea ce nimeni nu intuiuse și afirmase pînă atunci a fost surprinzătoarea apropiere făcută de profesor între Paciurea și Medardo Rosso, între Paciurea și Odilon Redon, și între Paciurea și Constantin Brâncuși, fiind vorba, cum scria istoricul de artă, de acele «delicate și misterioase chestiuni de influență» exercitate fie direct, fie indirect. . . De pildă, asupra *Capului de copil* al lui Paciurea din 1907—1908, care poate sta alături de *Copilul* lui Brâncuși (cel din 1906, care tocmai fusese expus la «Tinerimea Artistică» în martie 1907).

De fapt toți copiii lui Paciurea și Brâncuși nu sînt decît niște copii din flori zămislîți sub această zodie rosso-rodinescă.

Urmărind șirul anilor, în 1908 și 1909 cei doi sculptori expun aproape concomitent la Saloanele Oficiale și ale «Tinerimii», fără a prezenta însă nimic în măsură să tulbure placidul public bucureștean.

În 1910, însă, Brâncuși aduce de la Paris *Cumințenia pămîntului* și *Sărutul*, în timp ce la «Société des Artistes Indépendants» expusese *Rugăciunea*, întia sa comandă serioasă, de pe urma căreia încasase 7.500 lei.

La rîndul lui, în 1912, Paciurea contractează, pentru 6.000 lei, cu familia lui Anastase și Olga Stolojan, un monument funerar, care va deveni la cimitirul Bellu minunata Adormire a Maicii Domnului, poreclită *Madona Stolojan*.

În 1913, Brâncuși coboară la București prima sa *Pasăre măiastră*, colorată în albastru, un «albastru electric», care șochează opinia publică, în timp ce Paciurea aducea un portret al lui Beethoven, care e cu neputință să nu te facă să te gîndești la Bourdelle. În același an, amîndoi iau parte la «Expoziția Internațională» de la München, la Glasspalast: Paciurea cu un *Sfinx*, iar colegul său, cu un alt *Cap de copil*.

Primăvara anului 1914 va fi însă și anotimpul confruntării între marii noștri statuari. Atunci va apare în mod evident orientarea diferită a fiecăruia, Paciurea rămînînd tributar al impresionismului rodinian, iar Brâncuși îndreptîndu-se spre piscuri mai pure, mai greu accesibile.

Printr-un joc al întîmplării, fiecare va aduce, la această a patrusprezecea manifestare a «Tinerimii Artistice», o lucrare avînd aceeași temă: un nud feminin ingenuncheat, purtînd exact același titlu, *Rugăciunea* — al lui Paciurea, modelat în planuri fluide, o «statuetă» de ghips, naturalistă, suficient retorică — astăzi dispărută; iar cea a lui Brâncuși stilizată, lucrată

cu o ascetică sobrietate, într-un spirit bizantin, care a fost perceput chiar de unii critici străini.

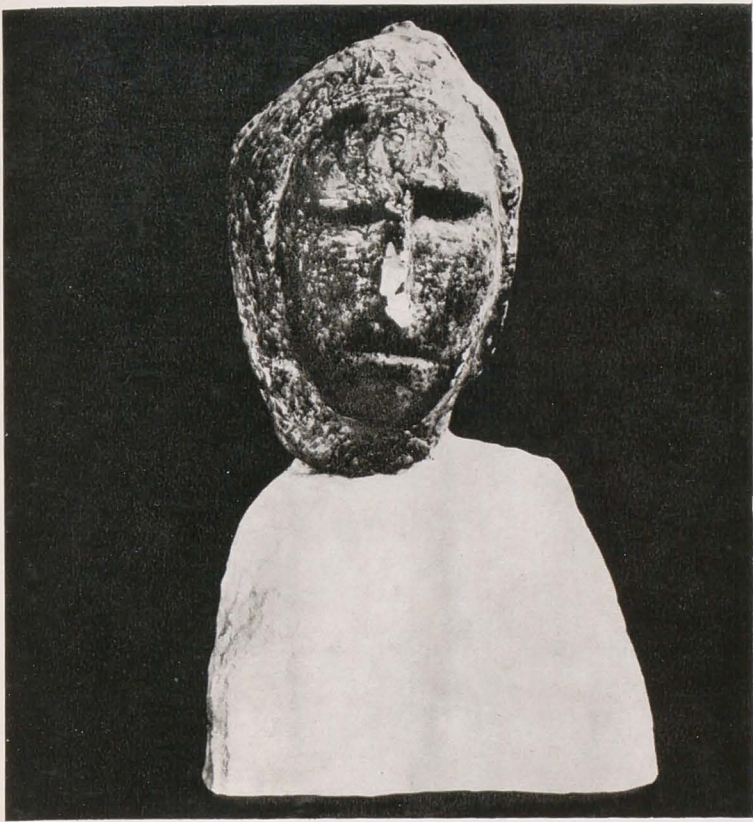
Dar această apropiere a fost numai o simplă coincidență formală — *Rugăciunea* lui Brâncuși neputînd fi nicicum pusă în cumpănă cu *Rugăciunea* lui Paciurea, ci numai și numai cu *Madona Stolojan* — ambele monumente funerare, nemiîntîlnit de frumoase, zămislite în același elevat suflu arhaic românesc. La aceeași expoziție a «Tinerimii» din 1914, Brâncuși a prezentat și un cap de față, intitulat atunci *Danaida*, cioplit în piatră de Vrața și care a aparținut colecției Bogdan-Pitești. E de presupus că această operă, ca și *Rugăciunea*, a produs o anumită impresie asupra lui Paciurea, care mai tîrziu va sculpta o *Cugetare*, «jumătate cap pe jumătate bust», cum spunea el.

G. Oprescu, fără a confunda *Danaida* lui Brâncuși cu *Cumințenia pămîntului*, așa cum au greșit alți exegeți — va fi încă odată primul care va semnala vădită înrîurire, la propriu și la figurat, asupra *Cugetării* lui Dimitrie Paciurea. De aici încolo, în timp ce Brâncuși, bucurîndu-se de privilegiul ambianței occidentale, își va urma glorioasa traiectorie internațională — Paciurea, rămas între noi, își va croi singur drumul, cufundîndu-se adeseori în lumea fabuloasă a unor întruhipări fascinante, desprinse parcă de pe meterezele unor imaginare catedrale, ori rupe din *Poarta iadului* lui Rodin. «Duhul neliniștii îl va inspira pe Paciurea. Acela al liniștii și al eternității constituie geniul lui Brâncuși» — scria în 1938 profesorul Tudor Vianu — care, mai departe, rostea și această cuminte judecată de valori: «Paciurea este un individualist, o natură concentrată și singuratecă, căruia, lipsindu-i orice punct de sprijin în afară, este veșnic amenințat să se prăbușească. Teroarea îl stăpînește mai tot timpul. Vîntul vremelniciei suflă peste formele pe care le consideră, topindu-le consistența și transformîndu-le într-un joc înșelător de aparențe. Brâncuși trăiește însă într-o lume de certitudini solide, pe care și le aproprie prin tactilitate, adevăratul organ al proprietății. Universul lui Brâncuși se compune din structuri inalterabile, din formele pure pe care hărnicia sa se complace a le descoperi sub accidentalul lucrurilor văzute».

Parafrazînd pe cel care a caracterizat pe Brâncuși drept «clasicul absolut al sculpturii», pe Dan Hăulică, vom zice că Dimitrie Paciurea rămîne indiscutabil *romanticul absolut al sculpturii românești*.

În anul centenarului său, am putea să facem și o propunere: fiindcă himera «reconstituirii» atelierelor lui Brâncuși nu o credem posibilă decît mental — am sugera ca vechiul atelier al lui Paciurea, care există *in situ* pe fosta stradă Clemenței, la muzeul «Theodor Aman», al cărui custode a fost, și unde artistul a lucrat, de prin 1909, ani și ani de zile — să redevină Atelierul memorial Paciurea, reconstituit cu operele lui (care există și în replici de ghips), cu desene, cu fotografiile operelor distruse, cu uneltele și cu monografiile tipărite și care desigur se vor mai ivi. . . Această cameră memorială ar fi, credem, cel mai binecuvînit omagiu, ce nu s-ar stinge, cu tristețe, o dată cu luminile ultimei nopți a Expoziției retrospecțive și nici cu sumara evocare din seara de 13 decembrie 1973.

1. PACIUREA: *Cugetarea*, pămînt și ghips patinat, Muzeul de istorie al R.S.R.
2. BRÂNCUȘI: *Rugăciunea* (Statuie în bronz, fragment de la monumentul lui Petre Stănescu, Cimitirul Buzău, *Catalogul celei de-a patrusprezecea expoziții a Societății «Tinerimea artistică»*, (nr. 45).
3. PACIUREA: *Rugăciunea* (*ibidem* nr. 198).
4. BRÂNCUȘI: *Rugăciunea*



și
R.
in
ui
u,
x-
».
3).

ÎN TRE FORMĂ ȘI CUVÎNT

VASILE DRĂGUȚ

Așa cum s-a subliniat, întâlnirea din această seară nu are rostul să definitiveze niște opinii, niște judecăți de valoare, ci mai ales să avanseze unele ipoteze de lucru în măsură să deschidă noi porți de înțelegere, de interpretare a operei lui Paciurea. În această perspectivă, îmi îngădui să atrag atenția dv. asupra unor probleme care în general au fost ocolite.

De obicei, așa cum de altfel s-a întâmplat și în seara aceasta, Paciurea, cu întregul său zbulc, cu elanurile sale romantice, este opus liniștii, clasicității lui Brâncuși. Nu o dată, comparându-se operele celor doi, s-a văzut în Brâncuși un exponent ideal al artei populare românești, în timp ce Paciurea a fost privit ca o apariție stranie, o apariție pentru a cărei explicație este necesară fie evocarea unor experiențe similare din sculptura franceză — se fac mai ales referințe la simbolismul francez — fie din romantismul german. Referințele citate sînt, însă, prea limitative, pentru că atunci cînd se face o comparație între cei doi artiști, cînd se vorbește despre dualismul existent în însăși opera lui Paciurea, se consideră sau doar un aspect sau doar altul din lumea reală a artei în general și a artei românești în special.

Mă voi referi în continuare mai ales la arta românească, nu doar pentru a-l izola pe Paciurea în limitele spațiului carpato-danubian, în limitele tradițiilor folclorice și populare românești, ci pentru că mi se pare semnificativ modul în care Paciurea, ca sculptor al epocii noastre, ca reprezentant al artei românești, este într-adevăr un exponent inspirat al universului artistic românesc în dubla lui realitate. La ce dublă realitate mă voi referi?

Vorbind despre clasicitatea lui Brâncuși, de regulă s-au făcut trimiteri la ceea ce înseamnă clasicitatea funciă a artei populare românești. În acest sens este suficient să mă gîndesc la o casă ca aceea a lui Antonie Mogoș din Muzeul Satului, monument gingaș la care cu ușurință se descriează proporțiile de aur, ritmurile de o meridională limpiditate ale unui templu elen. Este suficient să ne gîndim la un ulcior, fie de Glogova, fie de Tîrgu Jiu, fie de Marginea, pentru a recunoaște în galbul formelor ceva din puritatea unei amfore antice. Pretutindeni în lumea artei populare ne întîlnim cu asemenea proporții de aur, cu asemenea liniști care ne obligă să evocăm cerul senin al Eladei antice.

Dar oare lumea artei populare românești este numai aceasta?

Ar însemna să uităm că în spatele arcașelor rotunjite ale casei lui Antonie Mogoș, la gura focului, basmele care se povesteau de către bunici nepoților erau populate de feți-frumoși care se luptă cu zmei, cu mume ale pădurii, cu iazme și cu fel de monștri care, de cele mai multe ori,

îmbracă figuri feminine. Muma pădurii este întotdeauna mai de spaimă decît toți zmeii luați la un loc și cu ea se luptă mai amarnic feți-frumoși. Așadar, în lumea atît de clasică în aparenta liniște a artei și arhitecturii populare viețuiește o a doua valență a sufletului românesc, mai zbulc, mai bogată în mistere. Aș spune că marea frumusețe a universului artistic rezultă tocmai din cuprinderea într-un tot a celor două mari ipostaze care dintotdeauna determină marile valori artistice. Între clasicitate și romantism numai cei care se pripesc vād o ruptură. Existența lor dinamică a fost întotdeauna o realitate și, să nu uităm, cel care dăruiește lumii antice, prin definiție lume a clasicității, marele simbol al sacrificiului pentru frumusețe este Orfeu, coborîtorul în infern.

Ei bine, în această perspectivă a unei dualități necesare, Himerale lui Paciurea nu pot să ne mai tulbure în așa măsură încît să vedem în artist un dezechilibrat, un obsedat de nevoia răzbunării împotriva idolului feminin. Mai degrabă vedem în Paciurea o modalitate de a cuprinde într-o singură operă cele două mari realități ale artei, o încercare de a cuprinde în masa de lut sau de bronz două mijloace de expresie de obicei contradictorii: forma și cuvîntul.

Popasul în lumea Himerelor lui Paciurea ne evocă motto-ul pe care Eminescu l-a așezat în fruntea poeziei sale « Strigoii »:

« În numele sfîntului taci și ascultă cum latră cățelul pămîntului sub crucea de piatră ».

Oare nu toate Himerale lui Paciurea au ceva din această cumînțenie tulburată, dar cumînțenie totuși, în fața marilor recunoașteri, care stau lîngă prezențele ce ne obligă să ne gîndim la lunga dimensiune a timpului, a existenței noastre? Mi se pare că da. Nu este vorba aici de spaima trecătoare a unei clipe, ci mai degrabă despre marea spaimă reculeasă pe care un artist de geniu cum a fost Paciurea a putut s-o aibă în fața lumii, a misterelor ei.

Că nu era doar un simplu posedat, că Paciurea nu poate fi definit numai prin seria Himerelor, o știm prea bine.

Cine a modelat în sculptura românească o adevărată catedrală a trupului omenesc mai bine decît a făcut-o el în Gigantul? Cine a mai modelat un asemenea portret, de forța unei stînci uriașe, cum a făcut el în portretul lui Tolstoi?

Paciurea nu era de loc tipul posedatului învins de obsesiile sale, ci, dimpotrivă, mai degrabă îl vād prin toate aceste legături ale operei sale bivalente dar perfect unitare, îl vād un mare triumfător. Și îl vād asemănător lui Brâncuși, în măsura în care și unul și altul, avînd prezentă amintirea universului din care s-au desprins, au știut să fie oameni ai timpului lor. Vedeti, în mod frecvent sîntem tentați să-i localizăm prea mult pe marii noștri reprezentanți, să-i reducem prea mult la matricea locală. Or, dimpotrivă, sîntem tentați, printr-o dialogare ce se vrea savantă ca informație, sîntem tentați să-i lăsăm pradă unui univers străin. În toate cazurile, însă, artiștii mari sînt deopotrivă ai locului pe care s-a clădit de la început ființa și opera lor, dar sînt mari





tocmai în măsura în care știu să-și deschidă « corola de minuni » peste un univers mai larg. Și Paciurea, și Brâncuși aparțin fără îndoială acestei lumi, acestui univers în care îi putem recunoaște ca fiind cetățeni de drept, dar ei aparțin în același timp epocii lor, și prin aceasta dovedesc o vocație de cultură specifică, în orice moment, marilor noștri artiști.

Paciurea este un precursor, un inspirat deschizător de drumuri, și analiza care se poate face limbajului său artistic asupra modului în care a știut să încorporeze golul, să încorporeze umbra, este o analiză plină de promisiuni. Dar Paciurea este un om al timpului său în primul rând prin această curajoasă cuprindere într-o singură operă a celor două dimensiuni, modalități de expresie: formă și cuvânt. Această cuprindere mi se pare a fi una dintre cele mai tulburătoare caracteristici ale artei și ale literaturii secolului nostru, secol în care devine tot mai greu de tras o linie de hotar între clasic și romantic, așa cum s-a întâmplat de foarte multe ori de-a lungul istoriei.

După o perioadă de clasicitate, urma una de baroc, de romantism, dar în epoca noastră cele două ipostaze ale creației se confruntă, trăiesc împreună, și Paciurea, prin opera sa, este unul dintre primii care ia în brațe ambele laturi ale antinomiei artistice și încearcă să le toarne în opere sculptate.

Foarte mulți sînt încă artiștii plastici care se tem de cuvînt. Spaima cuvîntelor în sculptura sau în pictura contemporană este o spaimă care merge pînă la teoretizare. În realitate, o știm bine, nu există artă plastică care să trăiască numai prin formă, fără să încorporeze cuvîntul, fără să încorporeze ideea. Depinde în ce măsură reușești să ții în mîna aceste două mijloace de expresie, pentru a nu cădea pradă numai cuvîntului sau numai formei.

A fi persecutat numai de forma pură înseamnă a-ți înstrăina arta de capacitatea de cunoaștere și aceasta nu se întâmplă nici la Paciurea, nici la Brâncuși.

Cred, în această perspectivă, a-l recunoaște pe Paciurea nu un obsedat ci un preocupat care a cunoscut mai bine decît alții lumea în care a trăit, și cu ale cărei străfunduri de mister s-a confruntat adeseori. Paciurea a fost, înainte de toate, un căutător.

Opera lui, așezată la hotarul dintre formă și cuvînt, este la urma urmei opera exemplară a unui om care nu s-a temut niciodată de dramatica întîlnire cu misterul, de confruntarea răscolitoare dintre stabil și efemer.

Statuete, bronz

OMAGIU

EMIL MEREANU

În continuarea colocviului desfășurat la sediul U.A.P., sculptorul Emil Mereanu a ținut să comunice omagiul său în memoria maestrului care i-a fost profesor.

Viața lui Paciurea se înscrie printre destinele unor oameni care pendulează între încordare și preavizul timpului. Nu aș putea spune că modestia i-a fost o compensație a sărăciei, neliniștea lui nu se manifesta. Părea un singular și s-a emis părerea că perioada Himerelor a fost un refugiu, o izolare, dar n-a fost așa. Nu, n-a fost un izolat, nu și-a creat un altar pentru el, ideile lui au fost generoase, s-ar putea spune panteice.

Prin structură, spiritul său a fost plasat pe un orizont fără popas. Neliniștea se împletea cu meditația care l-a purtat în lumea sfîncilor și a himerelor. Chipuri ce privesc distanțe fără limită. Conținutul operei îl situează printre purtătorii valorilor înalte. Mai presus de toate el a trecut peste prejudecățile vremii sale, ale unei orînduirii care i-a fost nedreaptă. Ca să înțelegem importanța ivirii lui Paciurea în sculptura românească, ar trebui să derulăm un film al societății și moravurilor vremii. Atunci cînd sculptura oscila între naturalism și funerar, între abilitate meșteșugărească și obișnuință, cînd sculptura monumentală se mai comanda încă în străinătate, Paciurea propune o artă de idei. El, ca și alții, a făcut breșa prin care sculptura românească și-a deschis un drum propriu. Tălmăcirea lucrărilor lui Paciurea ne dă puțința de a cunoaște înțelesurile pe care gîndirea lui a încercat să le străbată.

S-ar fi putut ca ele să apară, în timpul său, forme stranii, neînțelese.

Lucrările lui Paciurea au, însă, sensul transformărilor ascunse ale viitorului și cred că nu greșesc dacă afirm că arta sa genera dorința de a lega vizibilul de invizibil. Pentru el materialul și mijloacele de realizare erau arcul ce rămîne în mîna arcașului, în timp ce săgeata gîndului zboară ajungîndu-și ținta.

Zeul războiului în viziunea lui Paciurea nu este un spirit al răului. El are forța de a transmite o profeție mută, un avertisment, atunci cînd oamenii calcă legile înțelepciunii, — un îndemn la rațiune. Acesta e zeul războiului, un simbol animat de resortul sensibilității sale.

Himera văzduhului și Coloana înfinită merg pe aceeași orbită — orbita năzuințelor omului de a pătrunde măcar cu gîndul în lumea spațiului înfinit.

Succesele lui nu au avut sonoritate: destinul le-a plasat în perimetrul tăcerii, în umbra uitării, într-o zodie solitară.

Lumea lui Paciurea, lumea sfîncilor și a himerelor, nu a fost o fugă de realitățile timpului său, ci numai o pauză între el și vîlmășagul străzii. Între el și cele văzute dincolo de memoria ochilor.



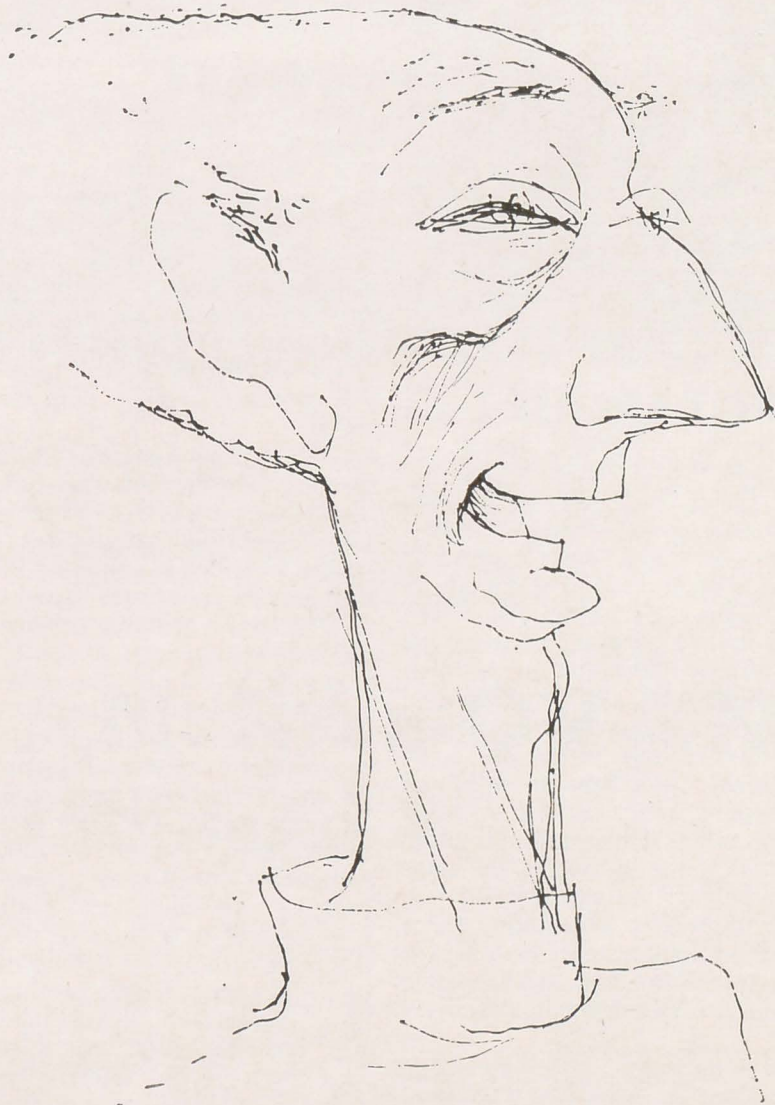
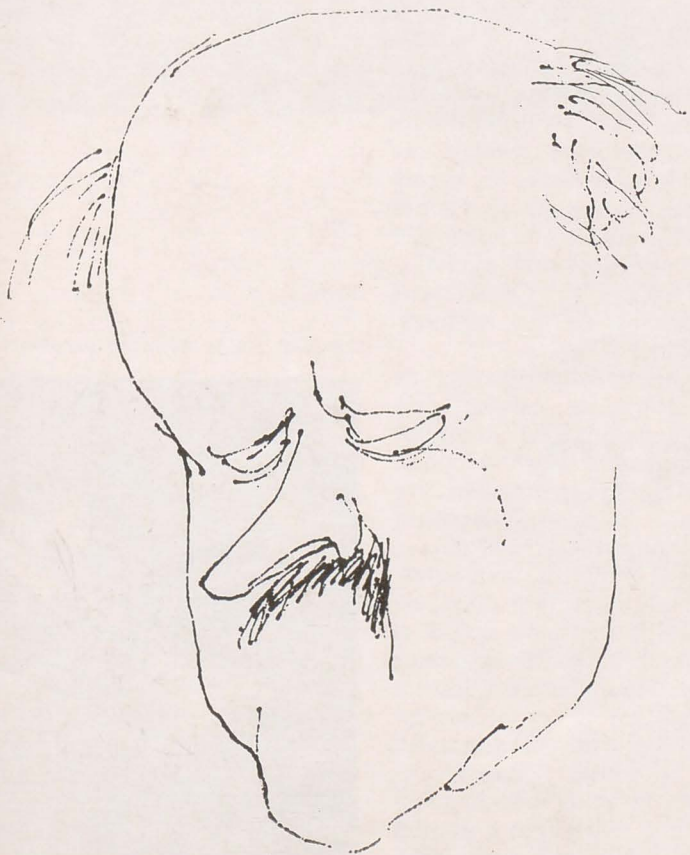
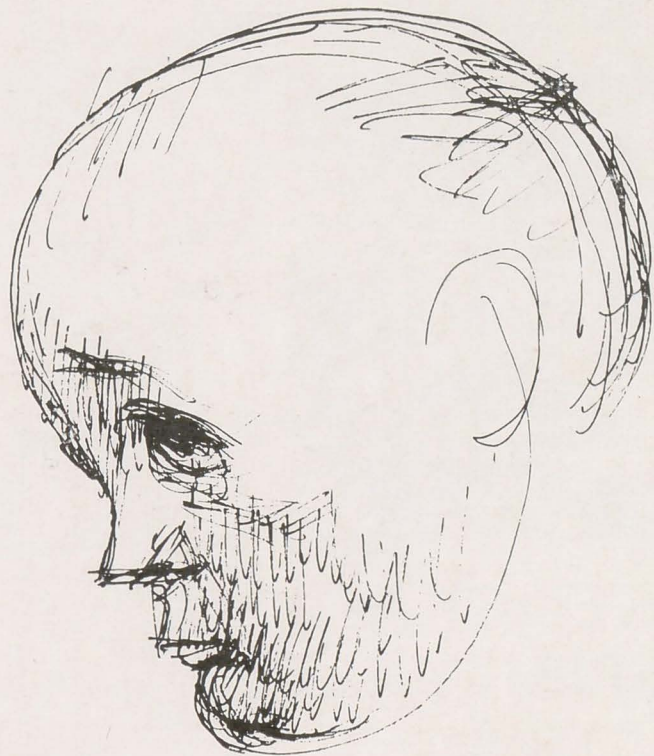
CIK DAMADIAN: ȘARJE

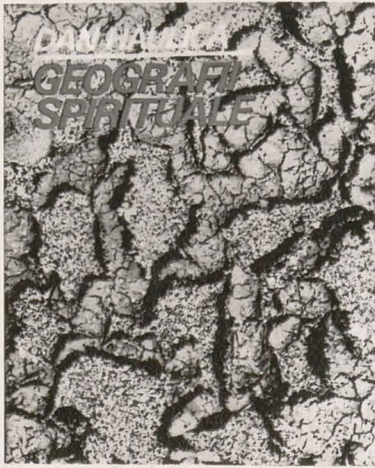
În rîndul de sus: Petru Comarnescu, Marius Cilievici, N. Argintescu-Amza, George Apostu.

În rîndul de jos: Ion Vlasiu, Marcela Cordescu, Kovacs Zoltan, Eugen Schileru.

ci. Damadian, 12







GEOGRAFII SPIRITUALE

Dan Hăulică înseamnă mai mult decât un critic literar sau plastic, căci el întreține cu scrisul o relație seniorială, străină celei pentru care înseamnă exercițiu cotidian.

Aici cuvintele se încrustează atent, cu grijă de bijutier ce uneori le lasă libertatea de a exploda abundent, pentru ca alteori să le strângă în scurte, concentrate aforisme. Ele nu-i sînt doar utile, ci se constituie în termeni ai iubirii. Există un vers în Shakespeare « Cei care au îndemînarea vorbelor/Repede cad cu ele în dezvăț » — pe care aceste eseuri ne invită să-l nuanțăm, căci dacă pentru adevărații amanți ai cuvintelor desfrîul e posibil, trădarea în orice caz nu. Tipul de scriitură practicat de Dan Hăulică nu se naște din exuberanța gratuită a unor poetice jocuri de ape, ci se susține prin relația artă-viață adoptată perpetuu de către el. Separația o consideră inadmisibilă, căci ar contrazice rațiunea de a fi a artei: rezonanță adînc reverberînd în om. Și de aceea, separîndu-se iarăși de regimul criticului, nu arbitrajul de valori îl preocupă (de altfel doar teme și autori de mare prestigiu sînt surse de meditație), ci însinuarea observației lucide în palpația stîrnită de operă și artist. Autorul se află mereu în intimitatea subiectului: îl vede,

îl se adresează, îl pipăie. Acest contact direct, afirmă implicit Dan Hăulică, are o importanță extremă în receptare. De aceea nu-l consideră niciodată ca pasager sau abuziv personal, ci se străduie să-i transmită echivalențele prin șerpuirea elegantă a cuvintelor. În eseurile *Geografiilor spirituale* între artă și viață se stabilește un sistem perpetuu de ricoșeuri, ce invită într-o lume examinată și adorată din perspectiva operelor pe care le-a produs. Comparatismul nu se exercită savant și indiferent, ci se particularizează printr-un mod proustian de funcționare, căci frecvent îl declanșează o fizionomie, un peisaj, o spulberare de vînt. Memoria e îmbibată de splendorile artei și de aceea viața învie un « muzeu imaginar » prin care lui Dan Hăulică îi place să vagabondeze. Opera nu rămîne niciodată rece, examenul ei se convertește în stare psihică. Această permeabilitate dintre artă și viață e climatul călătoriei, favorabil delectării lipsită de presiunea determinărilor curente. Astfel se explică de ce, imagină sau reală, călătoria îl fascinează pe Dan Hăulică. Înțelegem totodată insistența cu care revine la motivul « bibliotecii », ce « alcătuiește o masă imensă, care ar putea așterne o umbră de Babel peste existența noastră contemporană » sau se referă la drumuri parcurse, palate, grădini, mări. El străbate o imagină planetă condusă de legile frumuseții și, de aceea, unite într-o construcție, aceste eseuri s-ar putea constitui într-o utopie modernă. *Geografiile spirituale* — utopia unui om fericit.

O atitudine calmă față de cultură propune Dan Hăulică, agasat de scandaloase fronde, facil recuperabile, de rebeluni ignorînd perenitatea fecundă a spiritului uman. Negația nu înseamnă accesul imediat spre autentic și comunicarea nedeviată, căci, se insistă, exercițiul artistic în afara unei convenții de limbaj este impracticabil. Succesiva regenerare a convențiilor printr-o dialectică de opoziții formează tema unui captivant studiu. « A tinde spre adevăr, spre *neconvențional*, nu înseamnă a atinge drept, nemijlocit, o pură *naturalitate* — care e imposibilă în artă; să te desprinzi de o convenție dominantă nu-i cu putință decât acceptînd, fie și provizoriu, mediația unei alte *convenții*. Alta, mai prielnică, mai conformă înțelesurilor pe care le voiești exprimate ».

« De asemenea față de categoria frumosului, frecvent și radical contestat azi, acceptarea o consider mai fertilă. Fără a cădea în complicate supoziții psihanalitice, e limpede că frumusețea o poți doar în iluzie domina, cînd fugi de ea, ca de un demon coruptor, cînd o urmărești negînd-o, complexat, în loc s-o înfrunți deschis, încrezător și calm ». Această senină înțelepciune traduce o sensibilitate clasică afirmată chiar cu orgoliu. « Mă obsedează Athena » — scrie Dan Hăulică. Greciei i se alătură Franța, celălalt pol al rațiunii europene, ca iubiri definitive și consubstanțiale. (Orientul e doar ocazia unor meditații sau discursuri livrești.) Călătoria înseamnă numai stimulul al fericirii, căci în realitate aceasta e recompensa acordată unui clasic ce se distanțează de o lume în care vocația umană a bucuriei parcă s-a stins.

Cu repulsia comentariului dedicat în exclusivitate operei, Dan Hăulică insistă asupra unor artiști, compunînd adevărate personaje. Calder e unul dintre ele. Uriaș și bonom, cu oroarea publicității, ascunzîndu-se prin cătune cu drumuri de țară, acest bătrîn cu privire paradisiacă ne devine familiar. Vorbește puțin, dar cînd intervine e sarcastic și fără rețineri sentimentale. « Cineva pomenește de sinuciderea lui Hemingway și Calder comentează atunci, nemilos: „Și-a pus în gură țeava puștii, cum și-ar fi pus gîtul unei sticle de șampanie" ». Întreg studiul dedicat artistului american are o complicată compoziție, alăturînd observațiilor tipologice savante reflecții despre alchimie, iar alteori preciselor intuiții ale operei extazul călătorului în fața vulcanului mugînd: « Etna — cum aș uita — eu am văzut-o ! ». Orchestrația motivelor atinge aici virtuozități polifonice.

Dificultatea stilului practicat de Dan Hăulică se explică prin obstinată căutare a echivalențelor stării declanșate de către operă. Succesul unei asemenea tentative e însă una din esențialele plăceri ale lecturii. Iată-l scriind despre Piero della Francesca, unde urmărim translarea cu rară știință de la detaliu la ansamblu și apoi la comentariul de amplitudine: « Trupuri de o plastică majestuos impasibilă, un nud calm, sprijinit în toiaș, într-o atitudine de statuă antică; și, totodată, această plenitudine de volume se împodobește cu o transparență mirifică a picturii. N-admiri numai arhi-

tectura solidă a corpurilor, grav implantate în sol; iată, pe unele trupuri riuresc draperii de o țesătură arahneană, decorativul de brocarturi s-a rarefiat indicibil în scena întîlnirii dintre Solomon și regina din Saba. Alburi fantomale înfășoară gestul reginei, totul e definitiv și în același timp intangibil, pătruns de o lumină dinăuntru, dincolo de soare și de schimbările climei. Femei cu gîturi de lebădă, infailibil desenate, parcă trase la strung, de o candoare mată, ca niște porțelanuri lunare; mîini suveran frumoase, degete care întrebă, degete care înaintează temătoare, parcă spre a pipăi flința tainică a Ideii. Arta cea mai clară, riguros geometrică — așa cum de la Egipt n-a mai fost alta — se vadește în stare să capteze misterul. A început să cînte orga, cineva exersează și mi se pare că muzica emană din însăși liniștea neclintită a culorilor. Lumea vorbește în șoaptă, sînt artiști, mai toți, ochiul se mută fericit de la o compoziție la alta; acum orga a tăcut și o aștept cu emoție, ca pe un dar fragil, să reînceapă, pentru a pecetlui această clipă de cristal, această înălțare la zenit a sufletelor noastre ».

GEORGE BANU

Dan Hăulică și sculptorul Etienne Martin



Dan Hăulică, « *Geografii spirituale* », fotografie de Dan Er. Grigorescu. Editura « Univers », 1973.



LABORATOR

Născut la 13 mai 1939 în comuna Sînmihaiul-Român, Banat. Studii: absolvent al Facultății de Chimie Industrială Timișoara. Studii libere de pictură. Din anul 1962 participă la toate expozițiile județene cît și la diverse expoziții festive și de grup organizate de Filiala U.A.P. Timișoara. Participări la expoziții republicane, cu lucrări de pictură și grafică. Participări la expoziții colective ale Filialei U.A.P. Timișoara organizate în București, Constanța, Reșița. Expoziții personale: 1962— grafică (Timișoara), 1965— pictură (Timișoara), 1967— pictură (Timișoara), 1969— pictură (București), 1973— tranziții (pictură) și elemente de ambianța psihocromă R (Timișoara, București). Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Berna, Torino, Tunis, Novi-Sad, Belgrad.

CIPRIAN RADOVAN

Elemente de ambianță psihocromă R.

Sucesiunea evolutivă a elaborării, un drum de analize și sinteze alternante, are la bază un criteriu subiectiv, primar.

În procesul elaborării urmăresc:

- obținerea unor tensiuni cromatice și grafice
- nuanțarea curbelor și a formelor-culoare prin modulații pseudo-repetative, ce implică variații entropice
- suprapunerea unor intervenții semigestuale, ce dematerializează parțial structurile de bază, constituind planul afectiv secund al variațiilor tensionale
- posibilitatea dispunerii elementelor plane și a celor tridimensionale diferit, încît să permită modificarea relațiilor tensionale și obținerea unei ambianțe activate modificabile.

ION CONDIESCU



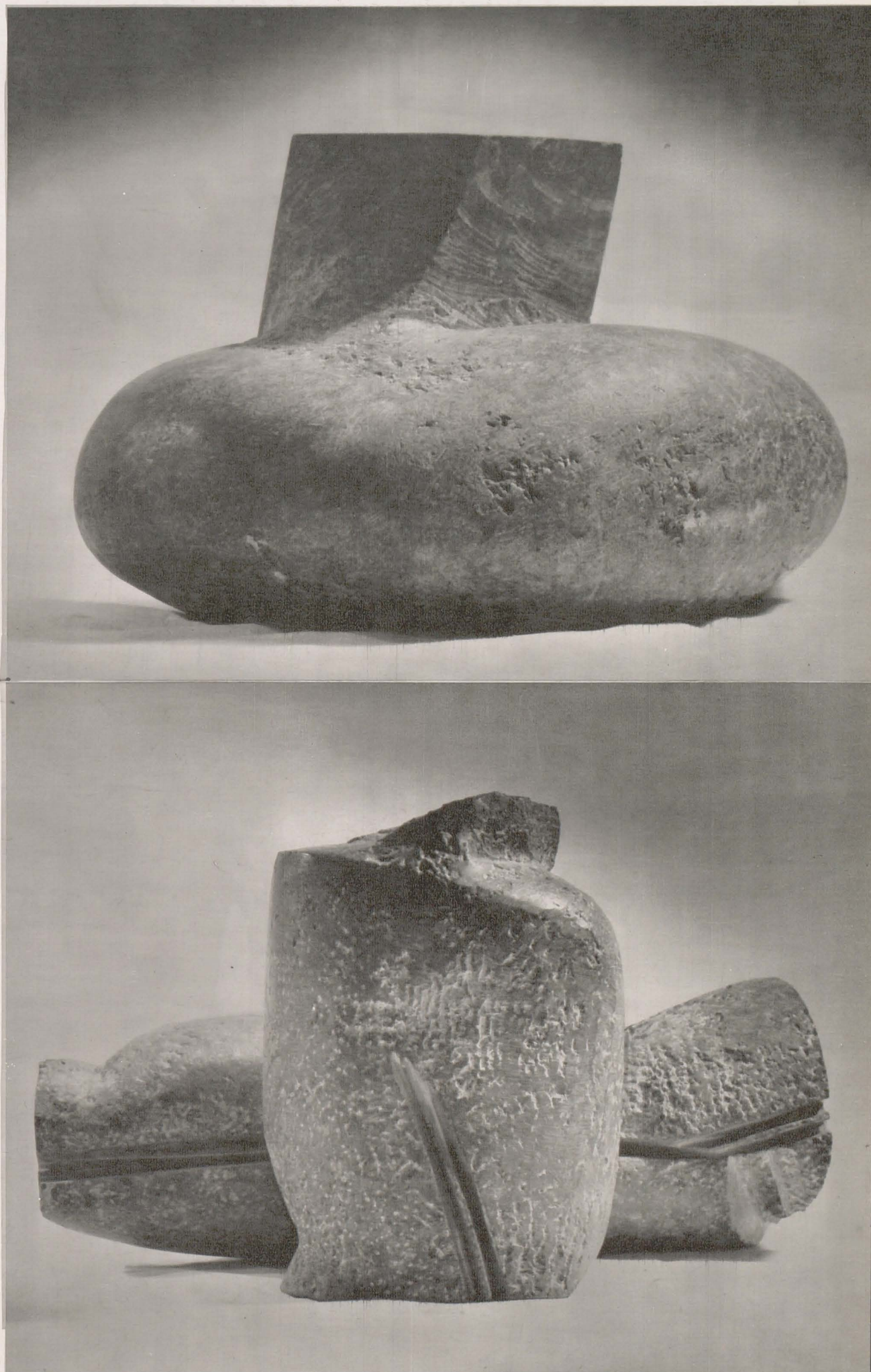
Morfologic, sculptura lui Ion Condiescu apare a fi saturată de cultură înțeleasă în felul citat de Curtius, drept «amintirea inițierilor strămoșilor»: funcție dia-cronică, întrucât inițierile memo-rate structurează însăși expe-riența continuă. Lucrările sale propun o densitate de referințe prin care, întocmai ca într-un raccourci filogenetic, sînt ativate straturile stilistice incluse în conceptul de «clasicism me-diteranean». Condiescu se ma-nifestă sub specia unui plauzibil *complex de elinitate*, dacă ni se îngăduie să intitulăm astfel acel sentiment de autoritate eredi-tară care modelează conștiința estetică a entității armonice.

Indiciul sensibil imediat pentru acest diagnostic rezidă în apelu sinestezic al masei sculpturale, astfel tratată încît suportă cri-teriuul decretat de Eugenio d'Ors: «în artă trebuie să numim cla-sicism tendința spre supremația formelor care trag în jos» — definiție ea însăși subjugată de spirit chthonian. În sculptura lui Condiescu, agentul morfogenetic e plasticitatea, cu valoarea pe care i-o atribuiau anticiei, de matrice a artelor spațiale. Spre deosebire de atîția tineri sculptori români care iau ca model *xoana* primitivă și reiterează evoluția, descrisă de Deonna, de la coloană la statuie și, ipso facto, de la sacru la profan, Condiescu ia ca paradigmă sculpturală volumul amputat produs prin tehnicile olăritului — mimînd tiparul or-ganic, prototip al formei pline, pozitive. Figură-arhetip sem-nificînd «natura praegnans», volumul turgid e un invariant din lexicul fundamental al vizua-lului, aprehendabil prin simpla proiectare a experienței ance-strale, primordiale, de viață. Înves-titura simbolică o trece în istorie, servind mitologia fecundității și erosului, dar, la rîndul ei, această fructificare iconică sublimează în schemele unui cod: linia curbă ca diagramă a naturii. Este aici la îndemînă a cita «la Phénomé-nologie du rond» în care Bachelard identifică plinul volumului rotund cu manifestarea «vieții concentrate», și distinge semni-ficația ontologică. Dar «tout ce qui est rond appelle la cares-se», într-o perspectivă a psih-analizei, care nu-i e străină lui Condiescu: sistemul de curbe, corelat cu polisajul insinuant în felul lui Arp, implică erotismul discret, solidar cu elogiul mate-riei animate. Apare astfel, marcat în raccourciul filogenetic, relația

Physis-Bios-Eros, configurată, pentru noi, în opera lui Brâncuși, pe care astfel Condiescu îl întâlnește în chip necesar — de loc epigonic, la nivelul de claritate al stilului. Tehnica finitului semnificativ e însă lecție brâncușiană: Condiescu fabulează tactil, netedul forme protoplasmice și rugosul forme geologice joacă relația viu-mineral. De altfel e notabilă evitarea ambiguității; formele obiective, concrete sau relaționale, au calitate semiotică immanentă, artistul e fenomenologul care o interpretează, o majorază. Principiul clarității se proiectează în această sculptură și ca măsură numerică, metodică și insistentă ca o gnomă, cum, de pildă, în expoziția din 1973, obsesiva semnificație a numărului doi. Fabulat prin flexiunea descendentă a unei tije în imagini intitulate pragmatic «Doi», sabotând lectura transcendentă, cifra devine cheia unui sistem diadic atunci când e implicată în simetrie, în imagini amfibiale, în ritmuri binare. Până la urmă diada pozează pentru o icoană a dualismului, ilustrat în structuri antagonice. Insistența apodictică a ritmului binar, denunțând o interpretare a lumii, poate fără să vrea, «magnetizată» metafizic, reverberază în planul categoriilor clasicității: o aristotelică viziune a energiei-formă. Palpitul organic al volumului expansiv («Membrană») concretizează unitatea materie-formă. Nu lipsește nici termenul complementar din ipoteza stagirului — «intelectul cunoscător» care ia în posesie entitatea primă: acest «moment» intelectual în sculptura artistului se manifestă prin ironie, ca parafrazăre a tiparelor naturii care «manipulează» imaginarul. Apare aici un «loc» estetic al patosului, marcînd caustic subiectivitatea ca pe un accident în lumea armonioasă a naturii; stigma de vopsea roșie care bariolează volumele introduce o distorsie arbitrară în destinul glorios al Operei, și, întrucît persiflează imaginea Demiurgului, încheie periplul inițierilor cu parafa critică a secolului XX.

Cu acest bagaj de constante, sculptura lui Condiescu se adaptează nu doar scopurilor statuarei dar și proiectelor de organizare plastică a spațiului.

ANCA ARGHIR



1. Tors, lemn; 2. Nod, marmură; 3. Membrană, marmură

RELIEFUL MURAL ÎN OPERA LUI HAJDU

Etienne Hajdu s-a născut la Turda (Transilvania) în 1907. La vârsta de douăzeci de ani vine la Paris, unde timp de mai mulți ani frecventează cursurile de la École des Beaux-Arts. Pentru scurtă vreme lucrează sub îndrumarea lui Bourdelle la « Grande Chaumière ». Galeria Jeanne Bucher este prima în Paris care, în 1939, realizează un contract cu el, și în cadrul căreia Hajdu va expune după război.

După încheierea războiului locuiește la Paris, la Vagneux, unde și-a construit cu mâna lui atelierul și locuința.

Pentru toți aceia care au trăit impulsul creativ al secolului nostru — sau numai l-au identificat ca atare — se impune, mereu mai intens, în etapa actuală, problema trasării unei linii de demarcație — în sensul unei interpretări sociologice și al unei critici a contemporaneității — între manifestările spectaculare, vizuale, și cele care se înscriu pe o serioasă linie artistică de continuare în domeniul cucerite cu un elan imaginativ proaspăt și cu meșteșug artistic confirmat. În această direcție artistică, în egală măsură conștientă de tradiție și orientată spre nou, poate fi înscrisă și opera lui Hajdu, a cărui expoziție retrospectivă a fost deschisă, recent, la « Musée d'art Moderne » din Paris.

Creația lui Hajdu este o confruntare precaută în aria configurării reliefului și a sculpturii « Freiplastik ». Sîntem tentați chiar să considerăm relieful ca un factor fundamental, imanent și sculpturii sale în ronde-bosse, care pătrunde adesea în spațiu ca bivalentă a unui joc de suprafețe. Noblețea siluetei, forța calmă cu care el ondulează suprafețele, într-o reverberație spațială, toate acestea sînt determinate, și nu în ultimul rînd, de un verificat și mereu reînnoit meșteșug sculptural. Marmura cenușie și colorată, tabla de cupru ciocănită cu reflexe roșii, și tot mai adesea

alumiuniul strălucitor și reflectant — iată materialele prin care își găsește expresia, încă din anii '30, o lume a frumuseții liniștite și neagresive. În anii '50 trăsătura dominantă o constituie simplitatea elementară — aproape în sensul idolilor cicladici — și atitudinea contemplativă a capetelor și torsurilor [« Tête de jeune femme » (1950), « Chantal » (1958) și, în special, « Odalisque » (1957)]. Dacă la « Odalisque », piramidală figură culcată, remarcăm desfășurarea unei ample, arhitecturale grandori, și, concomitent, o finețe organică, capetele de femei ating o ritmizare plastică de o transparență vegetală.

La Hajdu forma este însă mult mai complex fragmentată decît la marele său compatriot pe care-l admira atît. Ondulările și frîngerile de forme (părul) — lineare și cu efect transparent — oferă adesea un contrast față de liniștit boltitele suprafețe de bază, în a căror abstractizare răsună contrastant o creștere vegetală. « Caresser le marbre » — expresia prin care Hajdu caracteriza odată metoda lui Brâncuși — îi este aplicabilă și lui, într-o nouă potențare. Totuși, așa cum el singur subliniază mereu, nu forma închisă spre exterior a maestrului mai vîrstnic o urmărește el, ci forma viu profilată, bogat structurată în relief. Pe cînd Brâncuși pornește de la « forma-ou » care se odihnește în sine, pe cînd modularea lină, ca a unui fruct, este determinată la Arp prin impulsuri din exterior, Hajdu frînge forma conferindu-i asemănare cu textura agitată a vieții sale interioare.

Această tensiune și diferențiere structurală se simte cu precădere în reliefului. Accentuarea prelucrării reliefului este perceptibilă chiar în operele sale timpurii — « Le Grillon » și « Cerf Volant » — gigantice insecte — în care această manieră se concretizează evident, asemeni unei scriituri hieroglifice. În operele mai tîrzii e vorba mai ales de un joc contrastant între forme masive și detalii, sincretizate compozițional prin ritmizarea iluminării și dirijarea luminii. Și în felul acesta asistăm la o alternanță între eunitate și lupta agresivă a particulelor, precum în lucrările « Combats des Avions » (1948), « Combats d'Oiseaux » (1952), pentru ca în « Galaxie » (1958) și « Offrande à Gislebert » (1960) — lucrări din perioada matură — să putem constata o contopire integrală a fundalului și elemen-

telor formale în sensul unei mișcări declanșate din adîncuri, cum el însuși o afirmă: « L'ondulation du fond peut lier le fond et la forme et donner la sensation spatiale sans perspective » (1955). Perspectiva este deci mutată într-o nouă dinamică spațială care marchează în plastica murală — începînd cu reliefulurile lui Duchamp-Villon (1912) și cu îndrăznețele montaje ale lui Archipenko (1913—1916) — o înviorare de o factură insolită și o nouă desfășurare spațială a unei arhitecturi murale limitate. Fernand Léger, în a cărui școală tînrul artist a primit un post de profesor — ca sculptor — anticipa încă din 1949: « le problème de la sculpture murale est en puissance dans ses oeuvres... ». (Melpo, Beaux-Arts). Léger a urmărit și el, în pictura sa, vitalizarea poetică și picturală a suprafeței zidului în vederea anulării caracterului lui îngrădit: « en la respectant et en même temps en la détruisant » (Léger). Sensibilitatea muzicală a lui Hajdu nu se exprimă numai în forța orchestrală a compozițiilor ci și în alegerea tematicii reliefulurilor dedicate unor muziceni, precum operele consacrate lui « Bartok » (1949) și « Varese » (1958). Cele două reliefuluri nu diferă numai prin material: tablă de cupru de culoarea incandescentă a focului la primul, aluminiu dur, la al doilea, ci și prin lumea de forme — special adaptate fiecărei teme — care le animă. Semnificativ este și faptul că — din trecut — artistul se simte cel mai apropiat sufletește de muzica severă și delicată a lui Vivaldi. Lumina joacă la Hajdu un rol din ce în ce mai decisiv, cu ajutorul ei izbutind a sublinia masivitatea și a-și dirija intenția: « donner du temps au mouvement ».

În ultima fază — cea a sfîrșitului decadei a șasea și începutul celui de-al șaptelea deceniu — artistul preferă ca mediu alumiuniul strălucitor pentru a realiza, acum îndeosebi, o tematică cu orientare cosmică. Elemente care generează concomitent luciri și umbre, care nu mai sînt întretesute cu suprafața ci înșurubate, sînt înglobate unei unități spinos-lucitoare, alta decît cea agitată de altădată [« Entre deux Étoiles » (1966), « Poussière Cosmique », « Les Corpuscules », 1968]].

În sculptura « Freiplastik » această nouă orientare este exprimată de textura mai agitată a părului

care înconjoară activ liniștea capului și bustului. În contrast cu acestea iau naștere monumentale, liniștite « corpuri-pereți », ca în cazul busturilor « Viveka » (1972) sau « Ève » (1970), unde ample ondulări plastice creează simultan senzația de continuitate și discontinuitate. Faptul că Hajdu, chiar și în producția tîrzie, refuză ordinea serială, sincronizată, diferențiind permanent, dimpotrivă, specificul, individualitatea particulară a fiecărui element de detaliu, este decisiv pentru imaginea sa asupra lumii: concepție organică, izvorîta din natură, imaginară, sustrăgîndu-l dominației și denaturării tehnicii.

În anul 1970 Hajdu creează o monumentală operă sculpturală în aer liber, într-un ritm învăluit, dansant: « Ouvrage du Vent ». Transparența compozițională și reducția ultimă a elementelor formale fac din această operă varianta cea mai matură în raport cu rezolvarea anterioară a unor problematici similare [v. lucrările « Rathausplastik für Grenoble », (1966) și « Monumentul Louis Pasteur » pentru Lille, (1967)].

În această operă tîrzie, Hajdu atinge un maximum al forței dinamice cu un minimum de mijloace. Vidul activ, « le vide actif », a fost realizat încă din 1965 în busturile din duraluminiu — « Grande Tête » (1963/1965) și « Fournette » (1963/1965), — la care transparența împletiturilor și a jocurilor de linii frînte contrastează impresionant cu masivitatea busturilor sau domină, precum în lucrarea intitulată « Iarbă », compusă ca un relief mural aerian și liber. Opera monumentală încă neterminată la care lucrează în prezent, adică decorarea murală a sălii de ședințe și de muzică a noii clădiri a Congreselor din Paris (Porte Maillot), comportă ample dimensiuni, pe care el le domină cu zece elemente formale, într-o dispoziție spațială mereu înnoită. Turnate inițial în ghips, elementele vor fi ulterior placate cu « flex wood », ceea ce va contribui și la valorificarea acustică a spațiului. În cadrul acestor mari proporții arhitectonice asistăm astfel la o ritmizare și umanizare a pereților, realizate prin structurarea reliefului. Este proiectul care a fost premiat drept cea mai bună soluție pentru finisarea artistică a construcției, la concursul instituit la Paris în anul 1972.

În românește de R. BUȘNEAG





gheni și Criștur, a lucrat ca profesor de desen pînă în 1940, Iosif Bene este înainte de toate un pictor al satului și al țăranului transilvan, așa cum o dovedesc cele mai multe dintre lucrările sale mai vechi, cum sînt *Călușeii* din 1934, *Înmormîntarea* și *Liniștea* din 1935, caracteristice pentru echilibratele puneri în pagină, pentru subliniat articulare interioară a volumelor, pentru funcționalitatea aproape expresionistă a desenului și pentru tendința de a organiza culoarea în unități compacte, sintetice. Uneori, ca în *Cioplitorii de piatră* din 1937, vigurosul sentiment epic al compoziției, energica monumentalitate a figurilor și savanta încadrare a acestora în peisaj dovedesc că arta tînărului pictor poartă încă semnele directe ale învățaturii maestrului său Ressu. Din același an datează însă o lucrare ca *Dimineță în sat*, cu o perspectivă înaltă și cuprinzătoare, realizată prin juxtapunerea a numeroase scene unitare, circumscrise de volumele proeminente ale unei case sau ale unui copac, care nu lasă nici o îndoială asupra faptului că Iosif Bene era la curent cu căutările mai vîrstnicului său prieten Nagy Imre. Aceleași probleme de încadrare și raportare spațială și un identic sentiment de respect față de demnitatea și de perenitatea valorilor create de civilizația satului ne vor întîmpina, peste ani, în două lucrări din 1969, intitulată *Permanențe și Pictorul și satul său*. Partea cea mai meritorie și mai inventivă a creației lui Iosif Bene va evolua însă într-un alt sens pe care, în 1940, îl indică deja compoziții cum ar fi *Primăvara* și *Pe malul Mureșului*. Faptul că, pentru a se întreprinde la începutul studenției, este nevoit să se angajeze la casa de mode « maison Agnès » din București și mai ales experiența derivată din fructuoasa activitate desfășurată între 1930 și 1934 la Criștur, unde realizează o suită de tapiserii, precum și alte lucrări decorative, unele în tehnici experimentale (variante ale cusutului, intarsii, colaje) au drept consecință treptată închegarea unei viziuni originale în pictura sa de șevalet. Lucrările din 1940, amintite mai sus,

IOSIF BENE

PROFIL

În ampla retrospectivă a operei sale, pe care Muzeul de Artă din Cluj a organizat-o în 1969, Iosif Bene a ținut să includă una dintre lucrările sale cele mai vechi. Este vorba despre *Autoportretul cu floarea soarelui*, realizat în 1935, lucrare în care artistul ni se înfățișează meditînd în liniștea calmă a unui interior modest, ținînd în mînă, cu ușoară ostentație, o carte pe care sînt trecute, unul sub altul, numele lui Vasari și Giotto. Prezența cărții este, evident, simbolică, iar referința la Vasari și Giotto vrea să rezume în formula elocventă a unor nume sonore programul de viață și de artă al tînărului pictor. Menționarea autorului *Vieților* (ca și rigoarea subliniat geometrică cu care este descris volumul paralelipipedic al cărții) exprimă, fără îndoială, idealurile de solidă și creatoare clasicitate în numele cărora s-a format Iosif Bene în cei patru ani de ucenicie îndrumată, la Academia de Arte Frumoase, de profesori avînd statura lui Paciurea, Ressu și Costin Petrescu, Gabriel Popescu. Acum, cînd artistul — născut la 24 iunie 1903 — a împlinit șaptezeci de ani, sîntem înclinați să vedem în acest element și o aluzie la pasiunea constantă pentru dezbaterile teoretice asupra problemelor de creație, care l-a animat de-a lungul întregii vieți. Nu mai puțin semnificativ este însă faptul că, dintre zecile de biografii vasariene, Iosif Bene o alege pe aceea a lui Giotto, urmărind, cred, să conseneze, în acest portret antologic, interesul său — ce se va dovedi, în perspectiva timpului, la fel de consecvent — pentru frescă, pentru decorația murală, precum și pentru experimentul menit să completeze tradiționalele mijloace de exprimare ale picturii cu altele, posibil de împrumutat din arsenalul acestor arte. În contextul picturii transilvane, contribuțiile originale ale maestrului sînt de fapt o consecință a acestui din urmă interes. Originar din comuna Daia (județul Harghita), legat puternic de pămînturile și de oamenii printre care a copilărit și alături de care, prin etapele Gheor-



se remarcă astfel printr-o sinteză a formei, redusă la elementele definitorii esențiale, printr-un net decupaj al planurilor și printr-o gradare abilă pe adâncime a culorilor îmbibate de lumină, dar refuzînd să reflecte lumina, amintindu-ne într-un fel fresca clasică. Căutările artistului vor merge de acum, programatic, în această direcție a obținerii unor efecte care, în pictura de ulei, să redea sentimentul timpului încorporat în suprafețele caldinate ale străvechilor ziduri ori în patina mată a ulcelelor de lut țărănești. Paleta este tot mai mult invadată de tonuri catifelate și stinse, cărora fermitatea grafică a conturilor nu le poate opri transgresiunea lentă, tăcută, dar tenace. Pînzele vor avea tot mai des suprafețe cu asperități căutate, ca macerate de timp. Alături de marile compoziții figurative de inspirație rustică, apar acum, cu tot mai multă insistență, naturile statice, incluzînd întotdeauna obiecte de artă populară, de la nelipsitele bide și ulcele, la țesături, la piese de mobilier, la obiecte utilitare. Într-un fel, numărul formelor cu care operează artistul pare să se reducă, datorită faptului că pretextul fiecărui nou tablou este oferit de o nouă asamblare a acestora, pregătită îndelung și cu migală, în dorința concentrării unui registru cît mai amplu de semnificații. *Natura moartă cu ceainic* din 1967 și *Vasul cu pensule* din 1968 devin astfel poetice imnuri închinare materiei și diversității sale infinite. Gama griurilor prețioase, cu inflexiuni violacee, gălbui și brune, devine un fel de stranie și prețioasă suprafață pe care penelul înscrie energic linia elocventă și pură a conturilor, dincolo de care însă tonurile locale continuă să înainteze silențios și inexorabil, ca într-o iradiere imposibil de înfrînt; în această geografie a tonurilor mobile și incerte, necesarul element ordonator este reprezentat de statica inflexibilă a cîte unui vas de sticlă, cu verdele său tranșant și izolat. Galbenul cu savori vegetale sau corola incandescent-roșie a cîte unei flori, într-o lucrare ca *Natura statică cu dovleci* din 1967, pot nu numai să învioreze armoniile, ci

și să ridice înțelesul acestora la un tonic optimism. Schimbînd însă tonalitatea accentelor, regrupînd griurile măiestrit nuanțate în jurul unei dominante reci, albastru-verzuie, și apelînd, în plus, la rigidele, alungitele forme ale unor *Îngeri de ghips* (varianta secundă, 1968), artistul se dovedește interpretul la fel de acut și de convingător al unui sentiment metafizic, care nu face însă apel la împrumuturi străine. Aceleași resurse tehnice îl conduc la expresionismul epurat dar efectiv din *Pradă*, lucrare singulară prin violența contrastelor cromatice și mai ales prin asprimea și angularitatea liniilor, precum și la tulburătorul sentiment de *Neliniște* din compoziția cu cai pictată în același an 1968 în gama sobră și gravă a unor ultramarinuri, brunuri și violeturi întunecate.

Din 1949, cînd este chemat să organizeze, ca șef de catedră, secția de textile a Institutului de Arte Plastice « Ion Andreescu » din Cluj, Iosif Bene și-a concentrat o parte însemnată a eforturilor creatoare în realizarea unor memorabile lucrări de artă decorativă (covoare, tapiserii, gobelinuri) aflate în muzee și în colecții din țară și de peste hotare. Artistul s-a impus de asemenea ca un grafician viguros și plin de fantezie, autor al unei opere întinse, inspirată de lumea satului transilvan, precum și ca un harnic ilustrator de carte. În creația sa recentă, un loc de seamă îl ocupă totodată acuarela, pentru care, de altfel, în 1958, obține Premiul U.A.P. Toate aceste genuri îl solicită azi în continuare, și în egală măsură, pe artistul septuagenar. Împlinită sub semnele încrederii tînerești în mesajul umanist al artei, creația sa recentă înscrie astfel în peisajul plasticii clujene contemporane o relevabilă prezență.

MIRCEA ȚOCA

1. Autoportret cu floarea soarelui, ulei, 1935.
2. Familia, encaustică, 1973.
3. Nud culcat, acuarelă, 1972



JUNG ȘI CONCEPTUL DE ARHETIP

În contextul gândirii contemporane, doctrina lui Jung ocupă un loc aparte. Ea este, în același timp, o amplă psihologie colectivă, o filosofie și o teorie implicată a miturilor și concomitent a artei. Fiind toate acestea în mod simultan, gândirea lui Jung nu e reductibilă integral la nici una dintre aceste forme de proiecție culturală. Dar în această stare de ambiguitate și de joc între planuri rezidă și capcana teoriei lui Jung. Prea amplă și deschisă, ea a fost deseori răstălmăcită mai ales prin detașarea unor aspecte și specularea lor doctrinară.

Teoria arhetipului a ajuns în circulație fragmentată și înstrăinată de esența ei filosofică, uneori de-a dreptul vulgarizată. Astfel, în vreme ce viziunea lui Jung se orientează către un orizont umanist al *universalității* conceptelor folosite, unii interpreți i-au denaturat sensul, convertindu-l la ideea de grup restrictiv. A permis acest act de convertire a înțelesurilor și faptul că filosofia lui Jung, deși realistă în substanța ei mai adâncă, se concentrează, într-adevăr, în jurul ideii de *experiență constituită* sau originară, deci spre *timpul trecut* al colectivității, fără să dea importanța cuvenită și *experienței posibile* a timpului istoric ce va veni. Desigur, Jung a debutat ca teoretician în domeniul strict al psihanalizei. El a studiat teoria *asociației*, extinzând implicațiile acestei probleme în sfera diagnosticului de clinică¹. Rezultatele cercetărilor întreprinse de tânărul Jung pe atunci au influențat profund concepția lui Freud². La rîndul ei, viziunea lui Jung s-a transformat în mod fundamental în contact cu teoria lui Freud despre *inconștient*.

După ce a fost prefigurată — potrivit vederilor îndreptățite ale lui Jung³ — în gândirea lui Carus și în aceea a lui Eduard von Hartmann, noțiunea de *inconștient*, ce completează, prin caracterul ei diferențiat⁴, ideea de *suflet* omenesc integral, a căpătat o dezvoltare științifică primară în teoria lui Freud.

Este cunoscută împrejurarea că, în opoziție cu mentalitatea dominantă în psihologia epocii sale — mentalitate în virtutea căreia numai starea de conștiință era aceea care trebuia supusă permanent analizei — Freud pledează pentru importanța precumpănitoare a sferei *inconștientului*. Prin stratul *inconștient* al *eului*, Freud înțelege totalitatea reacțiilor instinctive și pline de dorințe ascunse ale ființei umane. Acest sistem de reacții rezultă din două tipuri de fenomene «depozitate» la nivelul psihismului ascuns. Prima formă de elemente «decantate» se rezumă la ceea ce sîntem în măsură de a numi evenimentele conștiente, relativ noi, care au fost «uitate» de conștiință și reținute la *primul nivel* al *inconștientului*⁵. Un asemenea prim nivel ar constitui, potrivit opiniei lui Freud, starea de *preconștiință*⁶. Mai important apare însă, în optica lui Freud, cel de al *doilea nivel* al *inconștientului*, sau ceea ce am putea denumi prin expresia de *inconștient propriu-zis*. În acest caz a avut loc un adevărat proces de *refulare*. Evenimentele psihice existente încă în faza incipientă a ființei și în timpul copilăriei au fost oarecum «reprimare», pentru a deveni elemente potențiale ce intră în componența fondului de trăire *inconștientă*. Actul de *refulare* s-a petrecut datorită confruntării violente a două tipuri de tendințe: năzuința către *plăcere* — care se înglobează în amplul sistem *libido* — și mișcarea opusă și *cenzurantă*, care obligă la respectarea temei *realității*. Structura acestei antinomii se întemeiază, destul de arbitrar, în gândirea lui Freud, pe însuși mecanismul generic al *complexului Oedip*. Potrivit motivului Oedip, rezultă că am trăit cu toții, încă din copilărie — în convingerile aproape totalitare ale lui Freud — tensiunea sufletească și ruperea. Ceea ce s-a petrecut deoarece, asemenea eroului tragic din lumea antică, am nutrit aspirația secretă de a ne satisface *plăcerea*, în planul misteric al *libido*-ului și, totodată, pe treptele stării de conștiință, ne-am impus *frîna* cerută de ideea realităților morale și estetice consacrate mai înainte. Evident, printr-un complicat proces de *sublimare*, stările existente în stadiu de impuls și, mai ales, instinctul de «compulsie», întemeiat pe *libido*, pot trece din nou⁷, sub *alte forme*, în sfera conștiinței, mai cu seamă

atunci cînd *eul* a dobîndit înfățișarea lui supremă și *narcisistă*⁸. Drept urmare, pînă și opera de artă devine, într-o astfel de viziune, o consecință disimulată a proceselor de *sublimări* succesive. În acestea constă, în linii mari, substanța teoriei lui Freud. Ceea ce acceptă, din capul locului, Jung, este ideea că trebuie studiate și cucerite, în mod prioritar, «subteranele» sufletului, pentru a se obține o imagine, cît de cît clară, cu privire la esența făpturii omenești.

Nu vom analiza aici împrejurările în care a intervenit despărțirea spirituală dintre cei doi gânditori. Vom reține însă obiecțiile, profund motivate, pe care Jung le aduce doctrinei freudiene. În primul rînd, Jung se referă la conceptul lui Freud despre *inconștient*. Pentru creatorul doctrinei arhetipurilor, substratul *inconștient* al vieții psihice are, în alternativă freudiană, un caracter prea accentuat *personal*. Deși relevă, cu un anumit prilej⁹, că părintele spiritual al psihanalizei acceptă mai tîrziu distincția dintre *inconștientul personal* și «supra-eu»¹⁰, pentru a desemna, prin intermediul acestei ultime noțiuni, ideea sintezei dintre *conștiința colectivă* și *inconștientul colectiv*, Jung consideră, pe drept cuvînt, că, în perspectiva gândirii freudiene, se acordă o importanță exagerată transformărilor survenite la nivelul ascuns al vieții individuale.

A doua observație de bază pune în discuție modul în care se plămădește conținutul lumii *inconștiente*. Jung apreciază că substratul *inconștient* al sufletului omenesc este considerat de Freud ca fiind un simplu depozit al faptelor refulate din sfera vieții conștiente. Drept urmare, pledînd pentru *distincția* dintre *inconștient personal* și substrat *colectiv* al universului psihic, și punînd în evidență faptul că tocmai acest *inconștient colectiv* este primordial în actul de organizare a năzuințelor noastre simbolice, Jung va susține teza că psihismul ascuns, de factură *colectivă*, are *propriul* lui conținut și *propria* sa alcătuire lăuntrică. Vom vedea de îndată că acest conținut este format, în modul lui Jung de a-și elabora discursul teoretic, dintr-un ansamblu de entități simbolice, denumite de el *arhetipuri*. În sfîrșit, a treia obiecție de principiu se referă la conceptul de *libido*. Starea de *libido*, sau impulsul *dorinței* — starea subînțeleasă de Platon prin

termenul de *Eros* sau prin ideea de *Kama* în filosofia brahmanică¹¹ — are, în calitatea ei de *tropism vital*, un caracter *exclusiv sexual*¹² în accepție freudiană. Aceasta este și rezerva formulată de Dalbiez și ea privește fondul problemei doctrinei lui Freud.

În baza adoptării acestei poziții, Jung își edifică propria sa concepție despre *inconștient*. Am semnalat înainte că, în vederile doctrinarului arhetipurilor, *inconștientul colectiv* este dominant. Dar nu numai atît; evaluarea predilectă a stadiului ascuns al psihismului colectiv reprezintă, pentru Jung, adevărata garanție a faptului că viața spirituală a omenirii este privită în mod complet. Această viață formează un tot armonios și o sinteză autentică de luminozitate rațională, concentrată și de iluminări difuze și răspîndite, de factură *inconștientă*. În subtextul gândirii sale, pentru a schița această teză, Jung pornește implicit de la o concepție bine definită, ținînd de domeniul filosofiei culturii. Așadar, spiritul cultural al omenirii, în perioada existenței sale *gotice*, descria, pentru Jung, o traiectorie *verticală*. Aspirației superioare către înalt i-a urmat o fază de manifestare a gândirii europene de esență *orizontală*¹³. Prin stare de *extensiune orizontală* a gândirii, Jung înțelege imanentism empiric și orientare pozitivistă a discursului logic. În aceste circumstanțe, evidențierea dimensiunilor ascunse a spiritului îi pare doctrinarului a echivala cu un adevărat act de răscumpărare a inteligenței și cu o anumită formă de salvare secretă din impasul pozitivist. Numai că, adoptînd această atitudine, a inițierii, și luînd drumul opoziției față de un anume gen de absolutism în sfera gândirii, Jung ajunge el însuși, adeseori, la concluzii totalitare. Din acest punct de vedere se poate spune că tocmai momentul de întemeiere al concepției sale este destul de restrictiv. Acest lucru se observă în clipa în care luăm în considerare definiția substratului *inconștient* al vieții sufletești. Într-adevăr, pentru Jung, *inconștientul* apare, spre deosebire de stadiul conștient al spiritului, nici concentrat, nici intensiv, ci crepuscular pînă la obscuritate; în aceste condiții, el beneficiază, în mod paradoxal, de prezența, în substanța lui, a unei multiplicități de elemente eterogene și de «percepții subliminale»; el se dovedește a fi astfel un adevărat

tezaur compus din entități stratificate în cursul vieții străbunilor, în măsura în care aceste rude ancestrale ale omului actual, prin singurul fapt că au existat, au contribuit efectiv și ireversibil la diferențierea subtilă a speciei¹⁴. Acest inconștient ar decii un caracter, prin definiție, colectiv. El pare a fi un suport de trăire pentru o autentică ființă colectivă. O asemenea ființă colectivă nu este însă o persoană determinată, ci o pulsație infinită, un ocean de imagini și de forme care străbat la suprafața conștiinței cu prilejul, plin de stăruitoare consecințe și de neașteptate implicații artistice, al visului¹⁵. Apare neîndoiește că punerea în lumină a virtuților inconștientului constituie un fapt pozitiv. Faptul reprezintă consecința logică a unui mod de examinare teoretică a problemei, pe cât de lipsit de prejudecăți, pe atât de sobru și de impresionant, în ce privește nivelul informației culturale. Totuși nu trebuie să uităm că reliefa substratului inconștient al spiritului se face, în optica lui Jung, prin reducerea corespunzătoare a semnificației reale a stărilor de conștiință. Sub acest raport, felul de a argumenta, al lui Jung, se opune, de pildă, concepției psihologice a lui Oswald Külpe. Și pentru Külpe, inconștientul reprezintă un ansamblu extrem de complex, străbătut de vaguități uimitoare și de tendințe care n-au ajuns încă în conștiință¹⁶. Auster și «monarhic» rămâne însă stadiul fundamental reprezentat de conștiință¹⁷.

Dimpotrivă, Jung, presupunând și el existența unei denivelări, apreciază că dezechilibrul este instaurat în favoarea inconștientului. Vom vedea cum, într-o mișcare finală și deconcertantă a gândirii, Jung va căuta să stabilească o armonie secretă între conștient și inconștient prin intermediul conceptului de suflet.

Până să ajungă însă la acest punct, filosoful mizează neîncetat pe superioritatea indiscutabilă a stărilor inconștiente. În acest sens conștiința rămâne, pentru Jung, în mod paradoxal, discontinuă¹⁸, în vreme ce inconștientul se trădează a fi «durabil în esența lui», el beneficiind de o continuitate stabilă¹⁹.

Cît privește gradele sau formele de adîncime sub care ni se înfățișează conținuturile inconștientului personal, reținem că, pentru Jung, totul se realizează într-un sistem de triptic. La primul nivel

conținuturile sînt accesibile²⁰. La nivelul următor, aceste conținuturi devin accesibile numai în chip mijlocit. Pe un al treilea plan, mai adînc, acționează conținuturi simbolice inaccesibile²¹. Din prima categorie de conținuturi inconștiente ar face parte, de exemplu, impulsul de orientare în timp²².

În grupa secundă s-ar insera imaginile care se întemeiază pe mecanismul analogiilor mediate. Aceste analogii sugerează, prin intermediul unor stimuli actuali, amintiri din timpul trecut, mergîndu-se pînă acolo, încît ele sînt în măsură de a reda acte ale memoriei din cea mai fragedă copilărie²³. Din cea de a treia categorie de evenimente, ținînd de sfera inconștientului, ar face parte presentimentele și intuițiile²⁴ nedeslușite. Evident, existența îndeosebi a acestei ultime categorii de fapte inconștiente cere o explicare specială în vederile lui Jung. Drept urmare, filosoful împarte întreaga viață subiectivă în două zone. În prima regiune s-ar situa procesele limpezi ale conștientului. Această zonă ar cuprinde senzațiile, gîndirea, intuițiile determinate, sentimentele și o parte din esența subiectivității care e eul²⁵. Cea de a doua regiune constituie domeniul obscur. În alcătuirea lui ar intra temeiul ascuns al eului, amintirile nelimezite, contribuțiile subiective (inexplicabile), afectele (vagi) și, în sfîrșit, ceea ce apare a fi cel mai important lucru, în întreg sistemul de elemente amintit, s-ar manifesta iruperile inconștientului²⁶.

Aflați înaintea acestei dualități existente între zona conștientă a eului și cea obscură, sîntem acum în situația de a pune în lumină paradoxala unificare a conștientului cu inconștientul în cuprinsul sufletului total²⁷. Și trebuie să precizăm că tocmai această îmbinare neașteptată a unor stări antinomice, ce păreau inițial cu totul despărțite, probează forța reală a gândirii lui Jung. Numai că această sinteză își găsește temeiul și sensul final la nivel colectiv și nu în planul redus al existenței persoanei. Așadar, eul, care desemna nucleul regiunilor relevante mai sus, este el însuși numai un simplu element al unei structuri mai profunde. El este o esență personală. Dar pe treapta inconștientului colectiv însuși eul se dizolvă în altceva. Acest altceva rezidă în Sinele nostru. Și astfel, Sinele, ca o mare și neîndoiește realitate generică, ce e

«infinat mai vastă» decît Eul²⁸, reprezintă tocmai psihismul integral, sau totalitatea conștientului și a inconștientului colectiv²⁹. Și totuși, ceea ce dă putere și substanță acestei sinteze nu e relația propriu-zisă dintre termeni. Tăria psihismului integral subzistă, pînă la urmă, tot în mecanismul lui mai adînc de natură inconștientă. Iar acest mecanism este fundat pe anumite tipare apriorice³⁰. Tiparele sînt, în ultimă analiză, imagini inițiale care formează, în ansamblul lor, schema instinctelor³¹. În mod neașteptat ele irup la suprafața conștiinței, reorganizînd astfel universul simbolurilor. Ansamblul imaginilor a priori reprezintă, așa cum am precizat încă la început, conținuturile inconștientului colectiv. Cu acestea spuse, după analiza conceptului de inconștient, înseamnă că trecem inevitabil la cea de a doua problemă esențială a doctrinei lui Jung, și anume la cheștiunea generală a arhetipurilor.

Într-adevăr, avînd caracter primordial, imagini apriorice ca cele amintite mai înainte dobîndesc semnificații de arhetipuri. Desigur, analiza conceptuală a ideii de arhetip și ilustrarea acestei teme în cadrul teoriei miturilor și a istoriei culturii în general, precum și în acela al istoriei artei, în mod special, ocupă un loc central în sistemul doctrinei lui Jung. Prin definiție, arhetipul este, așadar, în concepția lui Jung, «o expresie care desemnează o imagine originară existînd în inconștient»³².

El nu apare drept fruct al unei experiențe personale, ci reprezintă «un complex înnăscut»³³. Din acest stadiu inițial, el acționează asupra imaginației și introduce sensuri neînțelese în orizontul conștiinței noastre. Rezultă că, în acest fel, arhetipul devine «un centru încărcat cu energie». Dragonul, de pildă, constituie — în credința lui Jung — una dintre aceste imagini originare, arhetipice. «Dacă în cursul vieții mele — afirmă Jung — nu îmi înțeleg dragonul, care este în mine, dacă duc o existență care rămîne privată de această confruntare, voi sfîrși prin a mă simți stînjinit...»

... Trebuie să îmi înțeleg dragonul — susține Jung — deoarece acesta... este un centru încărcat cu energie»³⁴. Fiecare imagine originară poartă în ea însăși o sarcină specifică, iar noi sîntem beneficiarii acestei încărcături energetice. În consecință, resim-

țim stăruitor nevoia ca, sub o formă oarecare, arhetipul să fie încorporat întîm în «țesătura vieții noastre»³⁵ de fiecare zi. Apare neîndoiește că o asemenea întîlnire nu poate fi întotdeauna efectivă sau reală. Dar noi ne descărcăm nevoia de restituire a surselor originare de energie pe alte căi; în vis, în povestiri, adeseori fantastice și, mai ales, în descrierea plină de sugestii fericite și emblematice a expresiei plastice. Este cert că actul de restituire devine personal. Fiind un act de trăire individuală, noi putem deduce că el poartă pece-tea ființei purtătoare a semnului inițial. Am desprinde de aici ideea că un astfel de gest diferă, atît sub raportul concentrării lui, cît și sub acela al adîncimii semnificațiilor dezvăluite. Prin urmare, dacă Jung s-ar fi aflat în fața operei lui Țuculescu, bunăoară, el ar fi studiat puterea expresivă a imaginii, prin intermediul căreia artistul a intrat în contact cu arhetipul ochilor, pentru a depune mărturie despre acest tipar original și spre a introduce sensibil, în planul trăirilor personale, o temă profundă și ancestrală. Și vom vedea de îndată ce semnificațiile are o asemenea imagine inițiativă în viziunea lui Jung.

Pînă atunci, însă, se cuvine să analizăm, pe scurt, modul în care filosoful determină istoric conceptul de arhetip. Potrivit convingerilor lui Jung, ideea de arhetip poate fi descoperită, sub o formă destul de exactă, încă la Philon din Alexandria³⁶ și la Ireneu³⁷. Jung evocă și doctrina expusă în *Corpus Hermeticum*, în desfășurarea căreia se discută despre lumina arhetip, precum și tezele vechiului alchimism, cu referire anumită la *Tratatul de Aur* atribuit lui Hermes Trismegistos³⁸. Este interesant să remarcăm împrejurarea că și Apulejus de Madura pune pe seama gândirii lui Hermes Trismegistos ideea de arhetip. Astfel, deși nu se folosește expresia, în mod special, sub înfățișarea de privire asupra principiilor de bază ale existentului, teoria despre arhetipuri apare limpede dezvoltată în discuția pe care Trismegistos o are cu Asclepios³⁹. Independent însă de toate distincțiile și precizările istorice invocate, pentru Jung este clar că noțiunea de *Archetypus* reprezintă o perifrază explicativă pentru conceptul platonician de *Eidos*⁴⁰. Deosebirea constă în aceea că, în credința lui Jung, sediul arhetipurilor este situat pe treapta inconștientului colectiv. Re-

zultă în acest fel că ne aflăm, în cazul teoriei lui Jung, în fața a două feluri de conținuturi ale inconștientului. *Complexele cu tonalitate afectivă* alcătuiesc conținutul propriu-zis al inconștientului personal, în timp ce *arhetipurile* formează, așa cum am văzut, structura lăuntrică a inconștientului colectiv⁴¹. Modificat și devenit conștient, arhetipul înseamnă că a ajuns, ca un fel de negativ fotografic, la nivelul gândirii lucide și individuale⁴². Dar sub această înfățișare el nu mai este un adevărat arhetip. Decurge de aici constatarea că arhetipul definește o stare limitată, de o stabilitate uimitoare, dar, în același timp, de o factură în întregime *imediată*. El este deci motivul energetic potențial din care derivă, în chip provizoriu și *mediat*, imagini secundare ce nu pot epuiza tiparul de bază. În acest context de idei se pune, în concepția lui Jung, și problema relației dintre *arhetip* și *simbol*. Din păcate, acest raport nu este întotdeauna clar desemnat în opera lui Jung. Totuși există un text, ce ne pare a fi edificator în acest sens. În dezvoltarea textului respectiv, filosoful discută despre *arhetipul mamei*. Din cuprinsul lui deducem indirect legătura ce se instaurează între *simbol* — considerat ca fiind un fapt relativ particular — și *motivul-arhetip*, privit ca o situație primordială. Astfel, față de *arhetipul mamei*, care ia o sumedenie de aspecte derivate⁴³, *simbolurile* respective se constituie ca imagini particulare sau ca *ipostaze* diferențiate ale motivului central⁴⁴.

În plus, trebuie să reținem că simbolul presupune și existența unui sistem de *semne* sau a unui *limbaj*⁴⁵, întrucât, numai prin intermediul unor atari semne, el poate fi exprimat, pentru a căpăta o reală semnificație.

Desprindem de aici constatarea că viziunile simbolice restituie în ultimă analiză ceva din structura de bază a universului profund al imaginilor originare. Două exemple pot fi concludente în acest sens.

Ne vom referi în primul rând la arhetipul *tetrasomie*. În general, *cuaternitatea* înseamnă, în vechile concepții filosofice despre univers, *reducerea* sau *sinteza* a patru termeni opuși la o *unitate*⁴⁶.

În calitate de arhetip, *cuaternitatea* desemnează spontan starea de *totalitate*, sau imaginea ansamblului lumii divizată în patru.

Din structura de bază arhetipală se desprind simbolurile respective, care se referă la starea de totalitate a realității obiective. Jung citează câteva asemenea simboluri. El ia în considerare simbolul lui Zosim privind reunirea unei duble *diade* de substanțe, în domeniul alchimiei, și imaginea celor patru înfățișări ale lui Hermes⁴⁷. De asemenea, Jung descoperă simbolul *tetrasomie* în mitologia egipteană⁴⁸ și, în mod analog, pune în evidență cuaternitatea în viziunea lui Ezechiel⁴⁹. Totodată, el își extinde exemplificarea în opera lui Paulin de Nole⁵⁰ — unde se evocă împărțirea universului în patru părți — precum și în cazul *Cărții lui Enoch* sau în acela al doctrinei inițiatice a valentinienilor⁵¹.

Pentru noi este sugestiv să reținem faptul că, spre deosebire, într-un anumit sens, de felul lui Jung de a vedea lucrurile, în convingerile lui Allendy *cuaternitatea* exprimă simbolic, încă din vechime, *forma lumii gata create*⁵² sau cadrul formal al totalității. Este vorba deci de o formă a existentului care se opune esenței. În același timp, *numărul cuaternar* indică o dublă opoziție ireductibilă și permanentă, de nuanță dialectică. Implicit reținem că, în gândirea lui Philon, *numărul cuaternar* denotă, în calitate de *potență*, ceea ce simbolul zece semnifică în alternativă de act: adică *perfectiunea*⁵³.

În mod similar, ideea de *tetraktys* a pitagoreicilor trimetea potențial la noțiunea desăvârșirii exprimată prin *decas*. Cu acest prilej semnalăm că dincolo de naivitățile⁵⁴ inerente ce pot fi implicate, uneori, în astfel de doctrine hermetice, ceva trebuie să ne dea de gândit. Anume ideea că, pentru istoria și teoria artei, este necesar să cunoaștem măcar parțial o simbolistică de un asemenea gen. Iar aceasta, pentru simplul motiv că, în vechile opere artistice, o atare simbolistică subzistă cu stăruință.

În sfârșit, al doilea exemplu pe care l-am ales din doctrina lui Jung, și pe care îl considerăm a fi revelatoriu, este acela al arhetipului *luminii*, al *soarelui* și al *cerului înstelat*.

Este vorba de tiparul originar — ilustrând unitatea dintre *numinositas* și *luminositas* — și care se dovedește a fi primul în măsură de a face legătura, în optica lui Jung, între conștiință și substratul inconștient al sufletului integral.

În elaborarea acestei teme, Jung pornește de altfel de la observația — oarecum paradoxală, la prima vedere, în raport cu spiritul inițial al doctrinei — că, într-un anumit fel, *toate* imaginile originare conțin un grad de *asemănare* cu faptele de conștiință. În sprijinul convingerii sale, Jung argumentează cu un text din *Philosophia Sagax*, al lui Paracelsus.

În gândirea lui Paracelsus numai unitatea dintre « lumen » și « nomen » redă omul perfect⁵⁵. Iar această îmbinare este posibilă întrucât cele două atribute sînt *prefigurare* în intimitatea ființei umane. În concepția alchimistă a lui Paracelsus, în chiar momentul nașterii sale, « omul e dotat cu o perfectă lumină a naturii »⁵⁶.

Lumina este dată însă *omului interior* sau *corpului interior* (*corpus subtile*) — a se vedea ideea lui Jung despre inconștientul subtil și obscur — și, în acest stadiu, ea e eternă, după cum eternă apare disponibilitatea omului interior de a se realiza pe sine în mod funciar și pe un plan înalt de adîncă spiritualitate. Și, astfel, Jung are dreptate, atunci cînd susține că Paracelsus contemplă *psihismul obscur* ca pe un cer nocturn, plin de stele; un cer pe întinsul căruia stelele fixe reprezintă imaginile originare, în întreaga lui *luminozitate* și *numinozitate*⁵⁷, în vreme ce întinderea însăși a sufletului uman nu e nimic altceva decît o proiecție cosmică sau o oglindire mută a arhetipurilor.

Desprinzîndu-se din arhetipul *luminozității*, simbolul *ochilor* denotă o formă derivată sub care ni se prezintă *nevoia de lumină* a vieții inconștiente. Jung se gîndește, în această ordine de idei, la viziunile lui Ignaziu de Loyola. Tulburat ca de o imagine mirifică, Loyola credea adevărați că zărește un șarpe plin de ochi strălucitori⁵⁸. Tema *ochilor* demonstrează, în perspectiva gândirii lui Jung, felul în care e posibil să se realizeze o formulare simbolică, impresionantă, ce vine din sfera inconștientului. Prin intermediul acestei ilustrări simbolice, inconștientul își trădează luminozitățile lui diseminate și structura sa arhetipală. Și astfel, lumina conștiinței se unește cu luminozitățile, abia ghicite, ale inconștientului și trec împreună în sufletul integral, printr-o singură matcă și printr-un unic centru de iradiere. Acest centru este tocmai *Sinele*, mai cuprinzător,

al făpturii omenești integrale.

Tocmai această năzuință, neîncheiată dar ultimă, a gînditorului către raționalitate, către supunerea obscurității lumii inconștientului față de iluminările stării de conștiință lucidă, ne îngăduie poate adevărată înțelegere mai adîncă a viziunii lui Jung.

TITUS MOCANU

¹⁻² Cf. Jung, C.G., *L'homme à la découverte de son âme*, trad. franc. Cahen-Salabelle, Genève, f.a. (1962^a), Prefață Cahen-Salabelle, pp. XXVI—XXIX.

³ Cf. Jung, C.G., *Les racines de la conscience; Études sur l'archétype*, trad. franc. Roland Cahen, Paris, 1971, p. 13.

⁴ Cf. Jung, C.G., *L'homme à la découverte de son âme*, ed. cit., p. 19.

⁵⁻⁸ Cf. Freud, Sigm., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig — Wien — Zürich, 1926, pp. 302—309 și pp. 427—446. V. și pp. 459—465.

⁹ V. Jung, C.G., *Les racines de la conscience*, ed. cit., p. 13 (nota 2).

¹⁰ În sensul de hiper-subiectivitate sau de hiper-ego. Deci un hiper-eu care îndeplinește rolul de cenzură, de formă a voinței conștiente, sociale, ducînd la *refularea* impulsurilor instinctive aflate în dezacord cu etica generală. (Cf. Laforgue, R. și Allendy, R., *La psychanalyse et les névroses*, Paris, 1951, p. 24. V. și nota 1, în care se determină ideea de supra-eu sau de super-ego).

¹¹ Cf. Laforgue, R. și Allendy, R., *op. cit.*, p. 22.

¹² V. Jung, C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. franc. Le Lay, Genève, 1967, p. 233. V. și Dabiez, R., *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, 2 vol., Paris, 1949, t. II, pp. 260—271.

¹³⁻¹⁶ Cf. Jung, C.G., *L'homme à la découverte de son âme*, ed. cit., pp. 4—9; p. 19; p. 20.

¹⁶⁻¹⁷ Cf. Külpe, O., *Vorlesungen über Psychologie*, Leipzig, 1922^a, p. 27 și p. 66. Ne-am referit la teoria lui Külpe deoarece, cu mai multe prilejuri, Jung aduce în sprijinul ideilor sale anumite teze din cuprinsul aceste doctrine.

¹⁸⁻²⁸ Cf. Jung, C.G., *L'Homme à la découverte de son âme*, ed. cit., în ordinea referirii: p. 73; p. 74; p. 75; p. 76; p. 77; p. 79; p. 94; p. 126; p. 396; p. 398.

²⁹⁻³¹ Cf. Jung, C.G., *Les racines de la conscience*, ed. cit., p. 522—523. V. și Jung, C.G., *Psychologie et alchimie*, trad. franc. Pernet și Cahen, Paris, 1970, pp. 285—287.

³²⁻³⁵ Jung, C.G., *L'homme à la découverte de son âme*, ed. cit., pp. 366—367.

³⁶ În acest sens, Jung citează lucrarea lui Philon, *De Mundi Opificio*, I, § 69; v. Jung, C.G., *Les racines de la conscience*, ed. cit., p. 14. V. și Karpe, S., *Étude sur les origines et la nature du Zohar*, Paris, 1901, p. 370, unde se discută despre opoziția dintre ἀγαθότης (Bunătate) și ἀρχή (Putere), cu aspect inițial, în optica lui Philon.

³⁷ V. *Adversus Haereses*, 2, 7, 4; Cf. Jung, C.G., *op. cit.*, p. 14.

³⁸ V. *Hermetis Trismegisti Tractatus Aureus*, în *Theatrum Chemicum*, ed. 1913, t. IV, p. 718; Cf. Jung, C.G., *idem*, pp. 14—15.

³⁹ V. *Lucii Apuleji Madurensis Platonici Philosophi Opera*, Biponti, 1788, 2 vol., Vol. II, pp. 288—289; și pp. 302—304.

⁴⁰⁻⁴⁴ Cf. Jung, C.G., *ibidem*, pp. 14—15; p. 14; p. 16; p. 96; p. 97.

⁴⁵ Cf. Jung, C.G., *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles*, ed. cit., pp. 56—59.

⁴⁶⁻⁵¹ Cf. Jung, C.G., *Les racines de la conscience*, ed. cit., în ordinea notării: p. 361; p. 362; p. 363 (a se vedea în acest context de idei referirea la Capitolul CXII din străvechia *Carte a Moșilor*); p. 364 (V. Ezechiel, 1, 1—18); p. 365 (A se vedea *Carmina*, XIX, V, 640); p. 367. V. la valentinieni ideea de προάρχη (Bythos).

⁵²⁻⁵³ Cf. Allendy, R., *Le symbolisme des nombres*, Paris, 1921, pp. 71—72. V. și Philon, *De Mundi Opificio*, I, § 11, în *Opere*, ed. Mangey, 2 vol., London, 1742, t. I. V. și 1+2+3+4=10.

⁵⁴ Nu ne referim desigur la eventualele naivități conținute în remarcabila operă a lui Jung, ci la stîngăciile prezente în multe teorii improvizate pe tema simbolisticii hermetice.

⁵⁵ Cf. Jung, C.G., *op. cit.*, p. 510.

⁵⁶ Citatul lui Jung (*idem*, p. 513) din Paracelsus, *Liber de Generatione Hominis*, ed. Huser, VIII, p. 172.

⁵⁷⁻⁵⁸ Cf. Jung, C. G., *ibidem*, pp. 514—515, p. 518.

DEBUT

DORU COVRIG

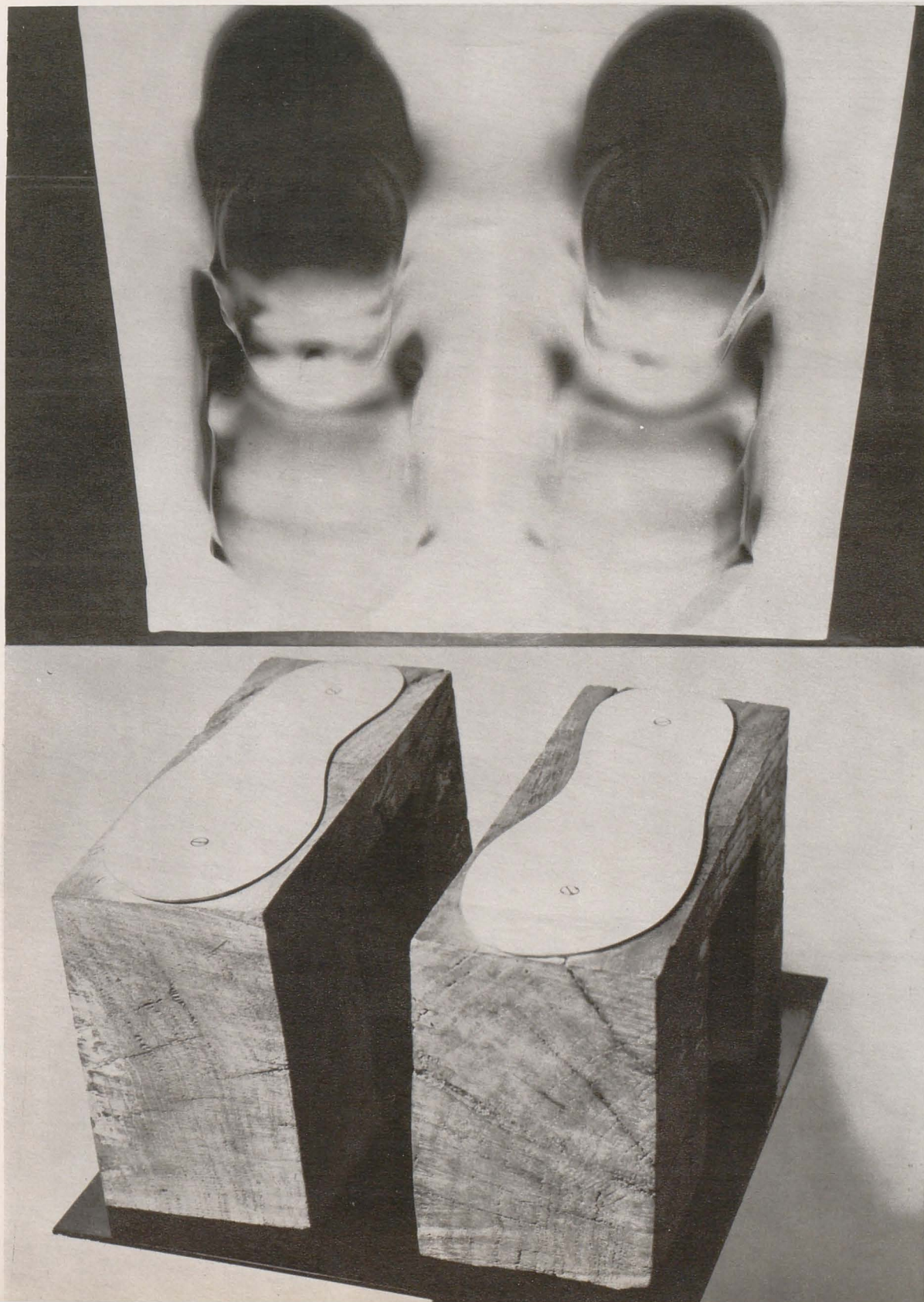
Activitatea zilnică de proiectant de volume funcționale, în cadrul unui atelier de manechine, modelează — printr-o relație neechivocă dintre material și concepție — structura proiectantului de volume nefuncționale

(sculptorul). Implicația muncii cotidiene nu e numai una pur practică (de experimentare a materialului și procedeele care-l pot determina ca formă) ci și una ideologică: plasticul e încă un material semnificativ *via* civilizație, conține în el un coeficient ridicat de artificialitate, de «în afara naturii», s-a născut ca element urât, compensator al abandonării materiei naturale, frumoase. Este mecanismul, înțeles și asumat ca atare, folosit pentru a sugera sensuri mai mult sau mai puțin simbolice (mai mult sau mai puțin parodice). Sculptorul Doru Covrig (absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu », clasa prof. Ion Irimescu) utilizează plasticul de asemenea cu o intenție parodică —

confeccionând sculpturi, deci nu ciopliind, nu tăind, nu modelînd, reevaluînd deci sculptura printr-un atac la metoda tradițională de producere. Parodia presupune, ca întotdeauna, cunoașterea perfectă a obiectului parodiat, și aici, subsidiar, se recunoaște soliditatea meșteșugului. Proiectele lui Covrig împing parodia însă mai departe. Prevăzute în finalizarea lor cu lumini interioare fluorescente, sculpturile sale avertizează ca reclamele, par să atragă atenția asupra unei cantități (de obiecte, de marfă) livrabile. Dar ele sînt unice, sînt «reclame» pentru ele însele și din cercul acesta închis se naște o ironie la adresa convențiilor sculpturii. Ipoteza poate fi corijată: gemenii, o

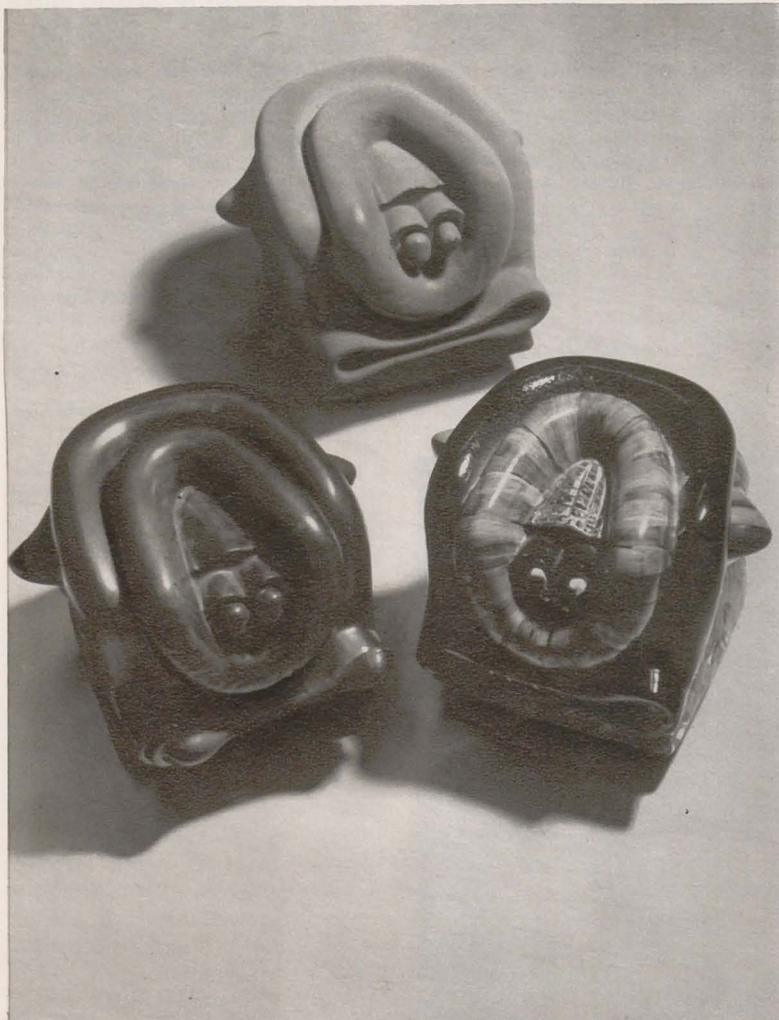
mîna, o pereche de pantofi, urmele acestora ar putea fi reconstituirea în manieră science-fiction a inventarului unei civilizații. Mecanismul e același, distanțarea față de metodă (deviza oricărei parodii) sau distanțarea față de scop (deviza oricărei reconstituiri obiective). Demersul acesta tehnologic se înscrie în cadrul acțiunilor de recuperare pentru artă a materialelor banale, a practicii industriale. Sensul încercărilor sculptorului Covrig este să surprindă procesul pe linia de vecinătate dar totodată de demarcație între teritoriul industriei și cel al plasticii, ele ilustrează interferența acestor activități în planul sensibilității.

IULIAN MEREUȚĂ



1. Gemenii II, polistiren vacuumat.
2. Urme aurite, lemn și alamă.

RADU TĂNĂSESCU



Născut la Cluj, la 16 iunie 1947.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1972).

Din 1968 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1973 — București. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1972 — Budapesta, Praga, Karlovy-Vary, Brno, Hamburg, Belgrad. Participări la expoziții internaționale: 1968 — Faenza; 1973 — Perugia.



Ceea ce este specific ceramicii și îi conferă o atracție deosebită este focul. Intervenția artistului e posibilă pînă la ardere. De aici încolo, artistul e spectator. Metamorfoza lucrării sale e adesea o surpriză; procesul acesta al surprizei e necesar artei.

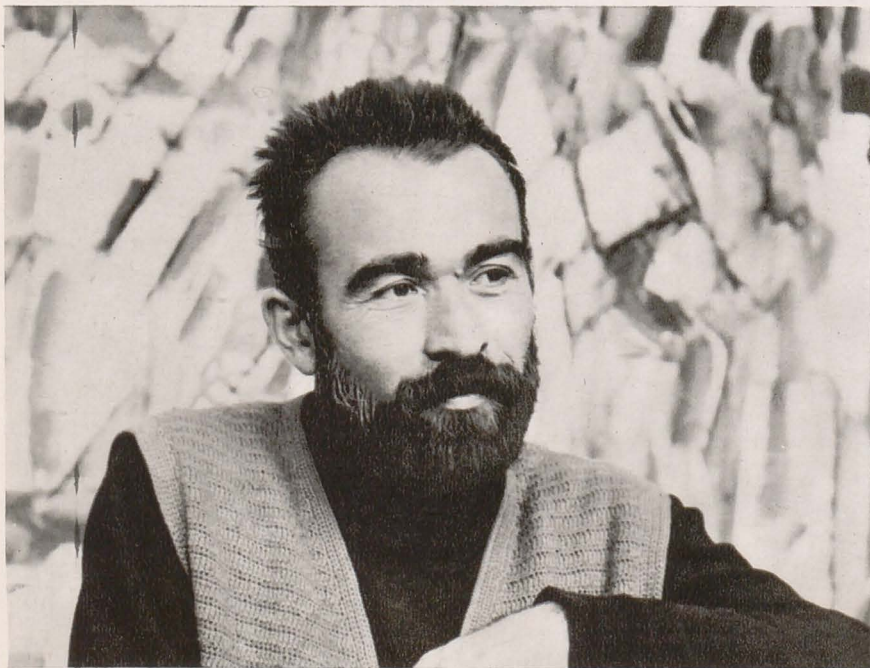
Radu Tănăsescu 73

1. *Vîrcolaci, faianță, 1972*
2. *Plante-sferă, faianță, 1973*
3. *Sferă, faianță, 1973*





ATELIER



**MIRCEA
VREMIR**

Născut la 19 martie 1932 în satul Lipoveni, comuna Români, județul Neamț.

Studii: urmează cursurile Institutului de arte plastice din Iași (1949–50), absolvă Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1950–55). Din 1953 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1957– Cluj; 1963– Cîțcău; 1964 – București; 1967, 1969, 1973– Cluj.

Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1957– Moscova. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1958– Frescă (în colectiv), Căminul cultural din Cugir; 1959 – Frescă (în colectiv), Căminul cultural din Cîțcău; 1961– Frescă, Căminul cultural din Ileanda; 1964 – Frescă, Complexul studențesc din Cluj; 1970 – Mozaic (în colectiv), Casa de cultură a studenților din Cluj.

Viața îmi este sursa de inspirație – vreau să fac o artă pe măsura ei.

M. VREMÎR



1. Pescari cu năvodul, ulei
2. Altar, ulei
3. Primăvară, ulei

MOBILA ȚĂRĂNEASCĂ

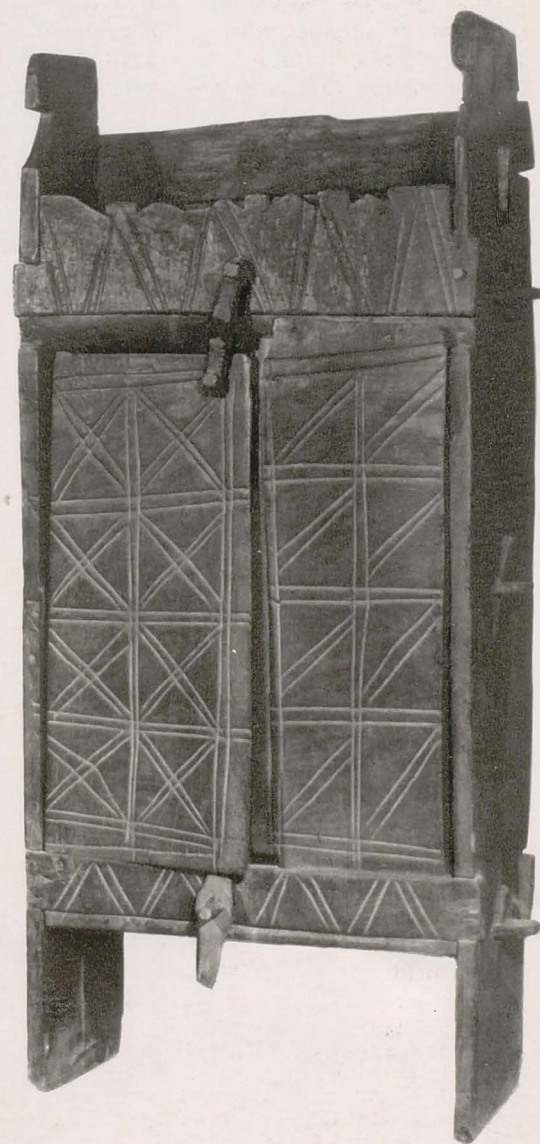
Strînse la un loc, așa cum sînt în severa casă de piatră albă a lui Udriște Năsturel din Herești, mobilele țărănești românești impun prin rigoarea unui stil a cărui unitate pe întreg pămîntul românesc intră în alcătuirea impresionantului fond unitar al culturii noastre populare. Structurile clare ale acestor piese de mobilier, degajînd viziunea spațială limpede a constructorilor lor, — meșteri-țărani obișnuiți a compune din linii drepte volume clasic proporționate — se înscriu într-un univers geometric propriu artei populare românești, pornind din înțelegerea austeră a formelor născute, demult, într-o arhaică civilizație rurală. Rigoarea constructivă, slujită de limitele unei tehnici străvechi, și sobrietatea traseelor sînt temperate, într-un același spirit clasic, de substanța tandră a lemnului și de modalitatea tehnică a tratării. Tocmai de aici, pornind de la înțelegerea nobleței delicatelor esențe, izvorăște căldura greu de defînit, dar ușor de perceput în mobile, de la umilele scăuнаșe rotunde, scunde, din Oltenia, la masivele mese maramureșene.

Nimic rigid în aceste suprafețe geometrice, clar delimitate totuși, păstrînd ceva din naturalitatea respectată a lemnului. În lemn cel mai adesea nu au mușcat dinții ferăstraielelor de fabrică, ci lama securei sau a bardei. Scîndurile late ale lăzilor de fag de Budureasa (Bihor) sau ale celor din Bucovina, spătarele

scaunelor din Munții Apuseni sau scîndurile dulăpioarelor oltenesti și ale celor argeșene, toate poartă urma delicată și elegantă a unor unelte care nu sînt instrumente de precizie, ci a căror mînuire presupune artă.

Seria mobilelor țărănești este foarte întinsă, acoperind, practic, toate necesitățile legate de mobilarea funcțională a unui interior. Ele se constituie în întreguri incluzînd scaune, lavițe, bănci, paturi, dulapuri, lăzi de făină, lăzi de zestre, cuiere, blidare, lingurare etc., formînd scheletul de bază în jurul căruia se organizează interiorul țărănesc. Li se adaugă scoarțele, ștergarele, vasele de pămînt ars, icoanele pe sticlă, toate acestea colorate și cu strălucitoare suprafețe, imaginea finală fiind aceea a unui ansamblu estetic.

Dincolo de clasificarea funcțională a mobilelor ca și de cea implicînd criteriile tehnologice, succesiunea lor în timp dezvăluie neașteptate ecouri culturale, modelînd puternica unitate structurală într-o mare varietate de forme expresive. O analiză a acestora ar descoperi linii de evoluție și curente de mode întinse pe spațiul doar a două sau trei veacuri, așa cum se întîmplă cu arta populară europeană în genere, dar reproducînd în acest scurt interval de timp, pe scară istorică, aproape întreaga desfășurare a stilurilor majore. Pe fundalul formelor arhaice se desenează, uneori surprinzător de evocator prin fidelitate, motive și teme ale goticului și ale renașterii



1. Masă, sec. XVIII, Valea Izei, Maramureș
2. Dulap-podișor, sec. XIX, comuna Muncelul Mare, Zona Pădureni, Transilvania
3. Scaun, sec. XIX, comuna Ieud, Valea Izei, Maramureș
4. Scaun, sec. XIX, zona Lipova, Banat
5. Ladă, sec. XIX, zona Buzău, comuna Nehoiu, satul Bîsca Rosilei

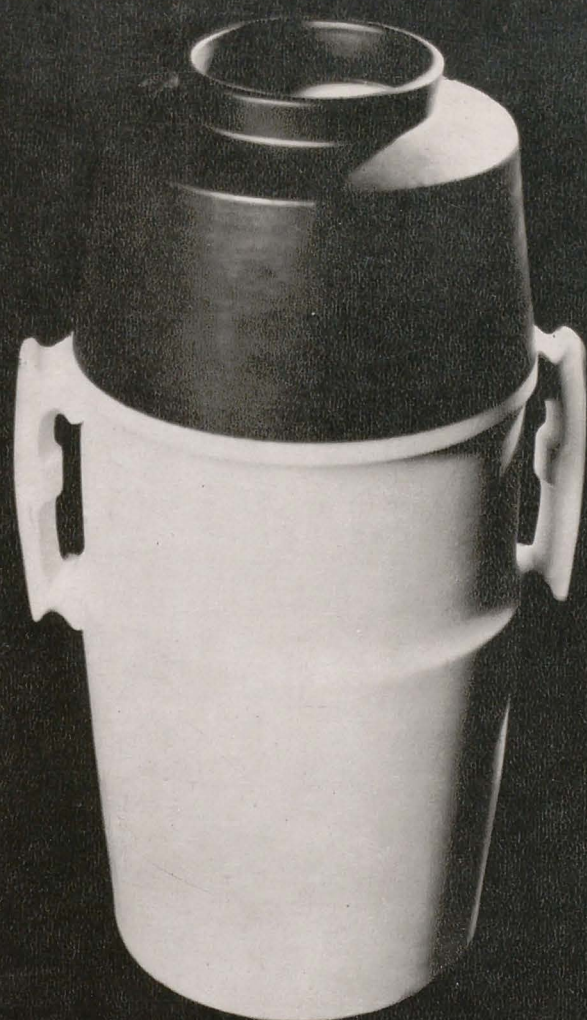
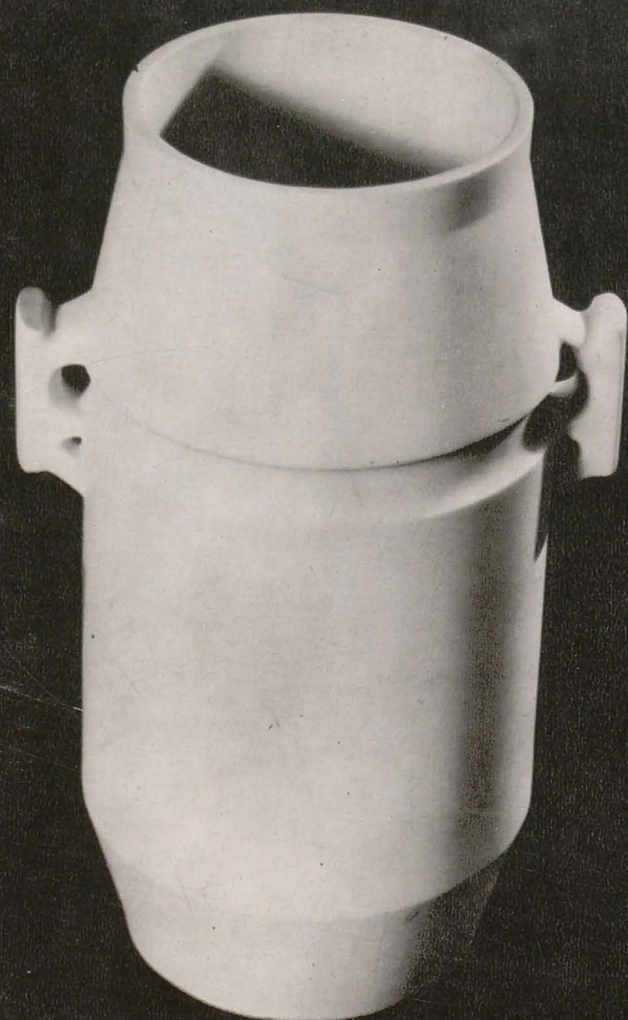
și, mai ales, ale barocului și ale unui neoclasicism de anume factură, toate purtând accentele modificatoare și specifice ale viziunii rustice. Este o lume a formelor plină de farmec, riguroasă și ingenuă în același timp, ca într-o replică anterioară a unui sistem de design modern, în care temele de bază, aceleași, sînt învestite cu noutatea unor variații secundare și repetabile.

Spătarele de scaun ar putea inspira o istorie geografică a stilurilor, pornind de la formele arhaice, masive, reduse la cercuri și trapeze, de găsit în Oltenia și Bihor, trecînd prin formele curbilinii ale unui baroc impozant din Maramureș, și sfîrșind în familia unui baroc gracil ca cel din Banat. De-a lungul șiragului însă, subzistă, ca un leit-motiv grav, totdeauna prezent, repertoriul temelor ornamentale de mare vechime, străbătînd prin vremuri, purtînd mesaje izvorînd din civilizația universală, cum ar fi rozeta solară, sau din realitatea culturală autohtonă a pămîntului dacic, cum ar fi imaginea arborelui vieții în ipostaza locală a bradului. Nu lipsește nici străvechea imagine a omului, avînd pe timpuri rosturi magice, așa cum apare ea în spătarele tăiate în conturate siluete antropomorfe și care devin, cu vremea, grațioase imagini ale chipului feminin inspirate din lumea basmelor populare redescoperite de romantismul secolului al XIX-lea.

Poate că adunarea seriilor de mobile în casa lui Udriște Năsturel va avea darul de a îndrepta către această lume, deocamdată încifrată, pe istoricii artei.

PAUL PETRESCU





**BULETINUL
FORMELOR
FRUMOASE**

FLAVIU DRAGOMIR



REDACTIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon
13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Vic-
toriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-
BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE
DRĂGUȚ, PAUL ERDŐS, ION FRUN-
ZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRI-
MESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL
MĂNDRESCU, DAN NEMTEANU,
ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION
STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON
ZAMFIR.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Măndrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT

Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Iulian
Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Sandu Mendrea,
Eugeniu Lupu, Ion Ivan, Octavian
Stăcescu, Anastasie Cartoian

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Anastasie Cartoian

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate
oficiile poștale, factorii poștali și la
Ad-ția revistei ARTA, din Calea Vic-
toriei 155 București.

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții:
lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6
luni;

pentru persoane particulare: lei 180
anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: Rompresfilatelia,
64—66, Calea Griviței, Bucarest,
secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 —
Telex 011631.

Prix de l'abonnement: 15 dollars par
an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ
«ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ
133-135, București, România.

◀ Lucrări realizate la fabrica de porțelan Cluj

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Corespondență. Cadran	
COLOCVIUL PACIUREA	9	Paciurea, precursorul	Ion Frunzetti
	12	Psihologie și creație	Cristina Anastasiu
	14	Real și fantastic	Octavian Barbosa
	15	Paciurea și noi	Adrian Popovici
	16	Paciurea și Brâncuși	Barbu Brezianu
	18	Între formă și cuvânt	Vasile Drăguț
	19	Omagiu	Emil Mereanu
	20	Șarje	Cik Damadian
CĂRȚI / IDEI	22	« Geografii spirituale » de Dan Hăulică	George Banu
LABORATOR	23	Ciprian Radovan	
	24	Structuri ale stilului. Ion Condiescu	Anca Arghir
	26	Relieful mural în opera lui Hajdu	Carola Giedion- Welcker

PROFIL	28	Iosif Bene	Mircea Țoca
SINTEZE ȘI ANTOLOGII	30	Jung și conceptul de arhetip	Titus Mocanu
DEBUT	33	Doru Covrig	Iulian Mereuță
ATELIER	34	Radu Tănăsescu. Mircea Vremir	
	38	Mobila țărănească	Paul Petrescu
	40	Flaviu Dragomir, ceramică	

COPERTE I, IV Dimitrie Cantemir, medalie comemorativă Nestor Culuri

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Correspondance.	
LE COLLOQUE PACIUREA	9	Paciurea, le précurseur	Ion Frunzetti
	12	Psychologie et création	Cristina Anastasiu
	14	Le réel et le fantastique	Octavian Barbosa
	15	Paciurea et nous	Adrian Popovici
	16	Paciurea et Brancusi	Barbu Brezianu
	18	Entre forme et mot	Vasile Drăguț
	19	Hommage	Emil Mereanu
	20	Charges	Cik Damadian
LIVRES / IDÉES	22	« Géographies spirituelles » par Dan Hăulică	George Banu
LABORATOIRE	23	Ciprian Radovan	
	24	Structures du style. Ion Condiescu	Anca Arghir
	26	Le relief mural dans l'oeuvre de Hajdu	Carola Giedion- Welcker

PROFIL	28	Iosif Bene	Mircea Țoca
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	30	Jung et le concept d'archétype	Titus Mocanu
DÉBUT	33	Doru Covrig	Iulian Mereuță
ATELIER	34	Radu Tănăsescu. Mircea Vremir	
	38	Pièces de mobilier paysan	Paul Petrescu
	40	La céramique de Flaviu Dragomir	

COUVERTURES I, IV Dimitrie Cantemir, médaille comemorative Nestor Culuri

СООБЩЕНИЯ	1	Международные соревнования. Корреспонденция	
КОЛЛОКВИУМ О			
ПАЧУРЕ	9	Пачуря предвестник	Ион Фрунзетти
	12	Психология и творчество	Кристина Анастасиу
	14	Реальность и фантастика	Октавиан Бербоса
	15	Пачуря и мы	Адриан Попович
	16	Пачуря и Брынкуш	Барбу Брезяну
	18	На грани между формой и словом	Василе Дрэгущ
	19	День уважения	Эмиль Меряну
	20	Дружественные шаржи	Чик Дамадян
КНИГИ / ИДЕИ	22	« Духовная география » Дана Хэуликэ	Джордже Бану
ЛАБОРАТОРИЯ	23	Чиприан Радован	
	24	Структуры стиля. Ион Кондиеску	Анка Аргир
	26	Этьен Хайду	Карола Джиедион- Велькер

ПРОФИЛЬ	28	Иосиф Бене	Мирча Țока
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	30	Архетипная концепция Юнга	Титус Мокану
ДЕБЮТ	33	Дору Ковриг	Юлиан Мереуцэ
АТЕЛЬЕ	34	Раду Тэнэсэску. Мирча Времир	
	38	Крестьянская мебель	Пауль Петреску
	40	Флавиу Драгомир	

ОБЛОЖКИ I, IV Димитрие Кантемир, юбилейная медаль Нестор Кулурци

