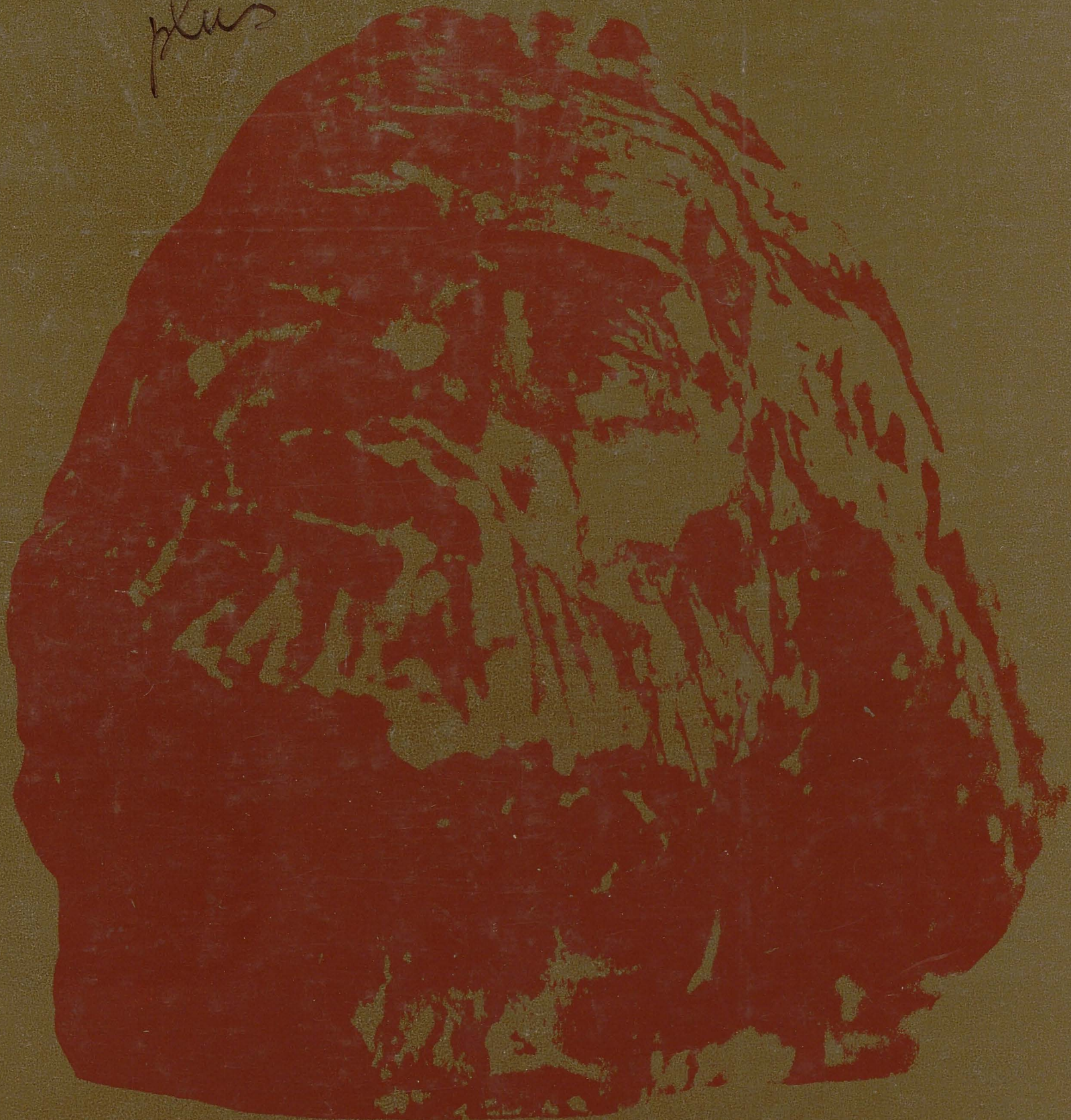


plus



ARTIA77

ANNO XXIV

NR. 41973

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, 70126 București
telefon 13.91.36.

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

PREZENTAREA ARTISTICĂ

Mircea Corradino

FOTOGRAFII

Mihai Oroveanu, Atanase Cartoian,
Constantin Popescu, L. Stipnieks

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartoian, Radu Braun

Redacția «Arta» mulțumește, pe această cale, maestrului Ion Jalea pentru bunăvoința de a ne fi comunicat, din colecția personală, fotografiile alb/negru de la paginile 4 și 11

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, 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: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Grivitei nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

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

40541

Lei 15

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

ARTAV

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

OMAGIU	1	33 de ani	
	2	Ion Jalea la aniversarea a 90 de ani	Silvia Radu, Constantin I. Popovici, Paul Vasilescu
CONCEPTE ȘI DIFERENȚIERI CĂRȚI/IDEI CRONICA	5	Dimensiunea clasică a lui Jalea	Ion Frunzetti
	13	Concept și simbol	Titus Mocanu
	15	Un monument reprezentativ al artei voievodale	Pavel Chihai
	16	Opt pictori (Virgil Almășanu, Sabin Bălașa, Horia Bernea, Sever Frențiu, Ion Gheorghiu, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Ion Pacea, Constantin Piliuță)	M.N.
ARHIVA BRÂNCUȘI BIBLIOTECA DE ARTĂ	19	Coloanele infinite ale lui Brâncuși	Ștefan Georgescu-Gorjan
	21	Paul Klee	Marius Tătaru
	21	Calet de schițe pedagogice (fragmente)	Paul Klee
	25	Realitatea și formele ei de expresie	Mihai Drișcu
CRONICA ANIVERSĂRI UNESCO ALBUM ATELIER INFORMAȚII	28	Philipp Otto Runge	Amelia Pavel
	30	Peteris Martinsons	Radu Stoica
	32	Corneliu Vasilescu, Ilona Benczedi	
	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COPERTA	I	Cap de dac, bronz, 1966	Ion Jalea
	IV	Centaure, ghips patinat, 1929	Ion Jalea
HOMMAGE	1	33 années	
	2	Ion Jalea à son 90-e anniversaire	Silvia Radu, Constantin I. Popovici, Paul Vasilescu
CONCEPTS ET DIFFÉRENCIATIONS LIVRES/IDÉES CHRONIQUE	5	La dimension classique de Jalea	Ion Frunzetti
	13	Concept et symbole	Titus Mocanu
	15	Un monument représentatif de l'art du moyen âge roumain	Pavel Chihai
	16	Huit peintres (Virgil Almășanu, Sabin Bălașa, Horia Bernea, Sever Frențiu, Ion Gheorghiu, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Ion Pacea, Constantin Piliuță)	M.N.
LES ARCHIVES BRANCUSI BIBLIOTHÈQUE D'ART	17	Les Colonnes infinies de Brancusi	Ștefan Georgescu-Gorjan
	21	Paul Klee	Marius Tătaru
	21	Cahier d'esquisses pédagogiques (fragments)	Paul Klee
	25	La réalité et ses formes d'expression	Mihai Drișcu
CHRONIQUE ANNIVERSAIRES UNESCO ALBUM VISITES D'ATELIERS INFORMATIONS	28	Philipp Otto Runge	Amelia Pavel
	30	Peteris Martinsons	Radu Stoian
	32	Corneliu Vasilescu, Ilona Benczedi	
	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaies	
COUVERTURE	I	Tête de dac, bronze, 1966	Ion Jalea
	IV	Centaure, plâtre, 1929	Ion Jalea
ДАНЬ УВАЖЕНИЯ	1	33 года	
	2	Ион Жали в свое 90-летие	Сильвия Радю, Константин И. Попович
КОНЦЕПТЫ И РАЗЛИЧИЯ КНИГИ/ИДЕИ ХРОНИКА	5	Классическое измерение Жали	Пауль Василеску
	13	Концепт и символ	Ион Фрунзетти
	15	Памятник представительный для воеводского искусства	Титус Мокану
	16	Восемь художников (Вирджил Алмășану, Сабин Бăлаша, Хория Бернеа, Север Френциу, Ион Георгиу, Джеорджета Нăпăруш-Григореску, Ион Пача, Константин Пилиуца)	Павел Кихая
АРХИВ БРЫНКУШЬ	19	Бесконечные колонны Брынкушь	M.N.
БИБЛИОТЕКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КНИГИ ХРОНИКА ПРАЗДНОВАНИЯ ЮНЕСКО АЛЬБОМ АТЕЛИЕ ИНФОРМАЦИИ	21	Пауль Клее	Ștefan Джеорджеску Горжан
	21	Тетрадь педагогических эскизов (отрывки)	Мариус Тăтару
	25	Действительность и ее формы выражения	Пауль Клее
	28	Филипп Отто Рунге	Михай Дришку
ОБЛОЖКА	30	Петерис Мартинсонс	Амелия Павел
	32	Корнелиу Василеску Илона Бенцеди	Радю Стойка
	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки	
	I	Голова дакийца, бронза, 1966	Ион Жали
	IV	Центвр, гипс 1929	Ион Жали

33 DE ANI

Sărbătorim o treime de veac de cînd țara a pășit cu fruntea sus, demnă și hotărîtă, pe drumul visat în atîtea secole de luptă și speranță. Semnificația istorică a Eliberării ne apare sporită acum, cînd România aniversează centenarul cuceririi Independenței sale de stat și împlinirea a treizeci de ani de la proclamarea Republicii. 23 August deschide astfel un arc de triumf peste timp, celebrînd nu numai actul național cel mai cutezător din istoria bătăliilor și victoriilor poporului nostru dar și momentul descătușării plenare, sub conducerea Partidului Comunist Român, a tuturor energiilor sale revoluționare.

« Înfăptuirea actului istoric de la 23 August a deschis o eră nouă în istoria poporului român — era unor profunde transformări democratice, revoluționare, a realizării deplinei independențe și suveranității naționale, a făuririi unei vieți noi », sublinia secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Bilanțul înfăptuirilor obținute pe drumul vieții noi prin dezvoltarea puternică a forțelor de producție și construirea unei industrii moderne, cooperativizarea și edificarea bazei tehnico-materiale a agriculturii socialiste, făurirea economiei socialiste unitare, creșterea accelerată a venitului național, ridicarea continuă a bunăstării maselor, înseamnă mutații fundamentale în structura societății noastre, în care a fost lichidată definitiv exploatarea omului de către om și s-au instaurat noi relații sociale.

Parcurgînd cu o pilduitoare consecvență revoluționară treptele făuririi noii sale istorii, clasa muncitoare în alianță de monolit cu țărănimea, cu intelectualitatea, a știut să polarizeze energiile creatoare ale oamenilor muncii de pe întreg cuprinsul țării în vasta operă de ctitorire a unei Româнии libere, cu adevărat stăpînă pe destinele sale. Edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate, înaintarea spre comunism, obiective înalte înscrise în Programul Partidului Comunist Român adoptat de cel de al XI-lea Congres, angajează, alături de alte domenii de activitate, și creația artistică înțeleasă ca un act a cărui valoare deplină nu se poate cîntări decît prin caratele implicării ei sociale, a consubstanțialității sale cu viața aceloră căroră le este dedicată. Succesele obținute în anii din urmă pe diversele șantiere ale creației spirituale, realizări ce se adaugă zestrei culturii și artei contemporane românești, și-au aflat un corolar în festivalul național « Cîntarea României ». Amplă și fără precedent emulație a muncii și creației, acest festival a însemnat o grandioasă demonstrație a conceptului de umanism revoluționar, caracteristic societății noastre, care face din bunăstarea și fericirea omului, din înălțarea sa spirituală, scopul ei fundamental.

Alături de țară, angajată într-un uriaș efort material pe schelele reconstrucției, alături de toți acei care, într-o impresionantă unitate, în mină sau lîngă furnale, pe ogor sau în laboratoare au știut în această primăvară să dea încă o eroică pildă de patriotism, de neprecupețire de forțe, și artiștii plastici, întreaga obște a creatorilor din acest domeniu au știut să se mobilizeze exemplar. Expozițiile dedicate centenarului Independenței, comemorării a șaptezeci de ani de la răscoalele din 1907, participarea creatorilor la diferitele etape ale festivalului « Cîntarea României », au înzestrat patrimoniul artistic contemporan cu opere de valoare intrate în conștiința publicului ca o mărturie a modului angajat și responsabil în care artiștii trăiesc istoria țării și realitatea ei contemporană.

Pe drumul luminos deschis de August 1944 ni se oferă azi retrospectiv o vastă colonadă de monumente și statui, de pe ample simeze ne privesc secvențe de lumină și culoare, însemnînd, întruchipată specific, istoria anilor de muncă și luptă a poporului nostru, istoria sa de zburcîm și glorie. Lor li se adaugă, completînd parcă o vastă frescă, imaginea stenică a României contemporane, clădindu-și viitorul ei de aur.

Alături de partid, mobilizați și inspirați de cuvîntul și fapta aceluia al cărui nume înseamnă garanția tuturor împlinirilor noastre, privim acest viitor cu ochii larg deschiși. Îl privim pentru a-i da chip întru folosul și bucuria celor care-l înfăptuiesc zilnic.

ARTA



ION JALEA

LA ANIVERSAREA A 90 DE ANI

Ion Jalea este, pentru noi sculptorii care avem nevoie de mituri, un mit și un mentor.

Întotdeauna am avut nevoie de mentori.

Privind cu respect și admirație spre un mare exemplu, îți simți mai bine roșturile tale în lume, ai sentimentul că-ți sporești echilibrul propriu respirând același aer pe care-l respiră un mare artist, un mare om.

Putem cuprinde oare în adevăr această șansă a noastră de a ne bucura mintea și sufletul, descoperind mereu mai mult bogăția și forța sculpturilor lui Ion Jalea?

În meseria noastră avem nevoie de cunoașterea și recunoașterea permanențelor, avem nevoie de constanță.

Marile adevăruri nu trebuie niciodată uitate sau, și mai grav, schimbate cu mici și ne semnificative adevăruri.

Avem nevoie de puncte de sprijin, coerența noastră are nevoie de existența unor certitudini care să ne fie aproape. Ion Jalea ni le oferă din plin.

El ne învață ce înseamnă seriozitatea în artă, conștiința noastră de artiști se amplifică simțind respirația artei sale, majore, constante, nobile; dulceața plină de forță a statuilor sale, niciodată admirate destul în plenara lor cuprindere a vieții; tot ce semnifică Ion Jalea și arta sa pentru noi ne e ca un scut împotriva propriilor noastre neliniști, slăbiciuni.

A reuși să beneficiezi de luminoasa și benefica umbră a marelui arbore care este încununarea activității lui, este o mare șansă.

Izbutite ne vor fi încercările dacă învățăm ceva din izbînda sa asupra haosului, izbînda sa luminoasă asupra întunericului, izbînda sa asupra neliniștilor.

Respirația noastră artistică va căpăta plenitudine, amploare și ritm în concordanță cu respirația calm majestuoasă a naturii ce-și împlinește rosturile, nu de-a valma, precipitat, ci urmîndu-și legile ei, dintotdeauna știute.

Cred mai mult în descendența noastră ilustră, privindu-i sculpturile, ce mă conving că făuritorii tezaurului de sculptură descoperit pe pămîntul Dobrogei sînt strămoșii noștri.

În lumea noastră atît de supusă schimbărilor, cred în puterea vieții și a binelui.

SILVIA RADU

Maestrul Ion Jalea, pe care îl omagiem cu respect și recunoștință, împlinește un mare deziderat al generației noastre: cel de a avea maeștri, maeștri care să fie pildă de perseverență, statornicie, dăruire și desigur de împlinire a sublimei lor meniri: Arta. Pentru că nu știu cum ar fi arătat arta românească fără opera maestrului Ion Jalea.

Noi, care păstrăm anumite lucruri fără de care lumea noastră ar fi mai săracă, le avem distincte și definitive, ca dar, ca jaloane, ca certitudini ale valorii.

Frumusețea se lasă generos citită, dăruită inegalabil de maestru, cu pecetea pe care o simți tremurătoare, nemurirea.

Contactul cu ea ca ansamblu unic sau parte a unei lucrări, fiecare olimpiu de sine stătătoare, umple de pietate și admirație: opera de o viață a maestrului Ion Jalea.

Pentru că pentru fiecare se pot scrie multe dar se poate păstra și o mare tăcere, tainic cuprinzătoare de frumuseți și sensuri, reverberant dăruite prin eterna trăire a Operei de Artă.

CONSTANTIN I. POPOVICI

Ce satisfacție ar putea oare să egaleze pe aceea de a fi trăit pe deplin, cu luciditate și nerv inteligent și energic, aproape un secol, un secol dintre cele mai interesante pe care le-a cunoscut omenirea, participînd cu toată ființa, dinamic și eficient, la tot ceea ce i-a oferit el ca evenimente, cuceriri și realizări?!

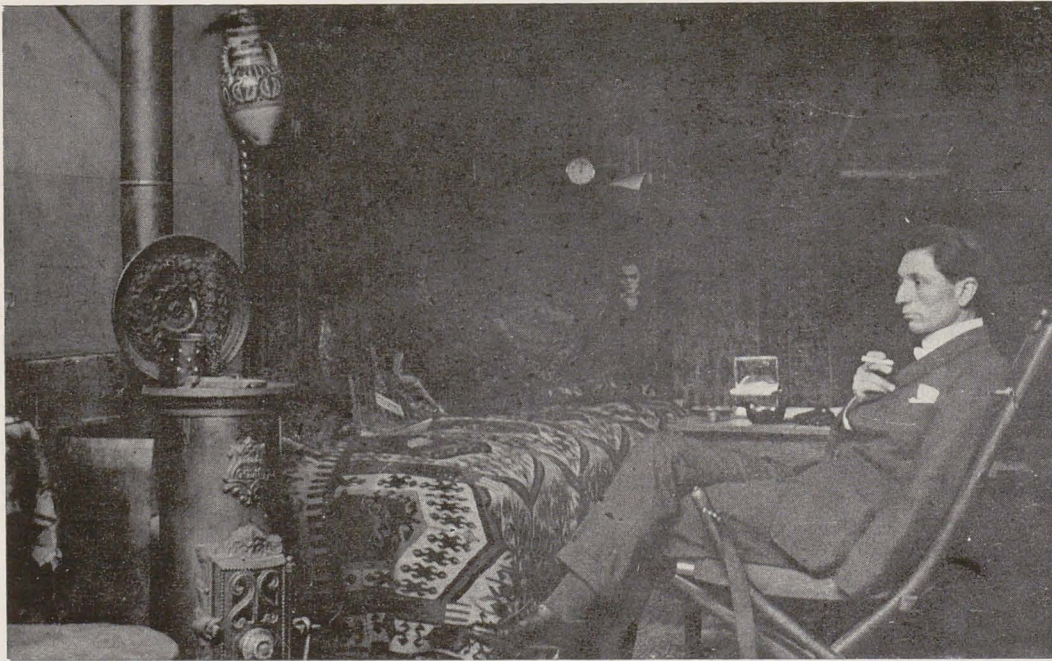
Cetățean de vîrf al unei țări cu existență marcată în viața Europei, afirmîndu-se nu ca spectator ci ca participant activ în momentele importante ale mișcării sociale, profesionist de mare clasă al sculpturii, maestrul Jalea a parcurs cu existența și creația sa cea mai importantă perioadă a istoriei politice, economice și culturale a țării noastre. A fost și continuă să fie exemplu de dăruire pentru cîteva generații de artiști pe care le-a stimulat și căroră le-a pus în față exemplul de urmat pentru cei demni și destul de înzestrați cu tenacitate și capacitate de înțelegere a complexității vieții și fenomenului artistic. Creația sa a fost dintru început și continuă să fie manifestarea spiritului nobil al poporului nostru, inspirată mai ales de mitologia și istoria neamului, înscriindu-se printre fenomenele cele mai importante ale culturii, o operă profundă, purtată cu grijă departe de manifestările superficiale ale originalității, dar desăvîrșit originală. Formația artistică cuprinzătoare, temeinic legată de cele mai bune școli ale artei europene, i-a oferit întotdeauna posibilitatea unei exprimări clare, coerente stilistic, bogată în sensuri, de natură să mobilizeze gîndul și să fertilizeze emoția. Aria tematică vastă, calitatea și cantitatea creației sale îl impun printre figurile de seamă ale artei lumii contemporane.

Artist-cetățean și spirit distins, el s-a constituit ca mare și nobilă personalitate a culturii românești. Alături de Paciurea și Brâncuși, cu o concepție personală referitoare la modul de manifestare al sculpturii contemporane, departe de o modernitate explicită, el este unul dintre artiștii care dau contur sculpturii noastre moderne capabilă să devină sursă pentru dezvoltări viitoare.

PAUL VASILESCU



1 2, 3



4,



6, 7

DIMENSIUNEA CLASICĂ A LUI JALEA

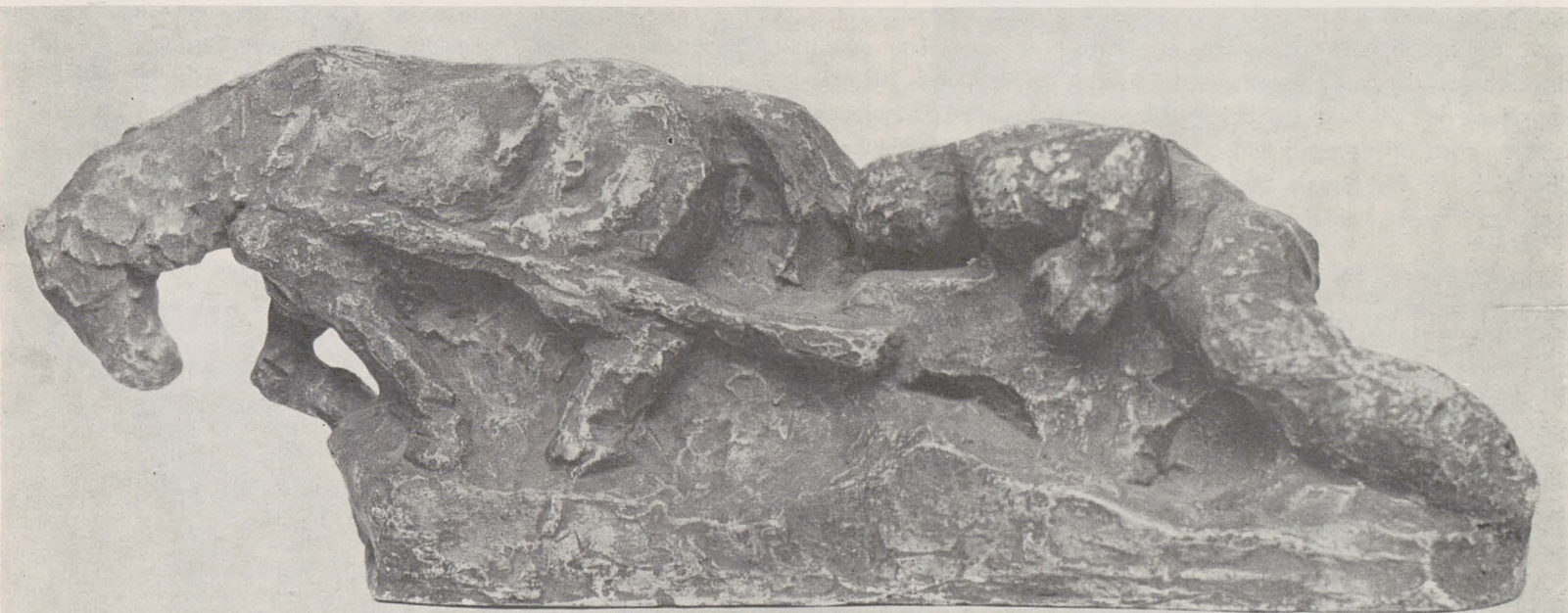
La împlinirea vârstei de 90 de ani, maestrului Ion Jalea, artist al poporului și membru al Academiei R. S. România, i s-a organizat o retrospectivă în sala Dalles, de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, prin Oficiul său de expoziții. O întâmplare fericită face ca persoana însărcinată cu strângerea lucrărilor și alcătuirea selecției să fie un tânăr muzeograf, descendent direct al marelui artist, Mihai Oroveanu, astfel încât nu numai informația sa asupra domeniului să n-aibă nici o fisură, dar chiar sondajul în legătură

cu preferințele celui sărbătorit să poată fi presupus a fi avut loc îndelung, stăruitor, repetat, total, în modul cel mai discret cu putință, și cu atât mai multă valabilitate. Ion Jalea își avea, dacă este să judecăm drept, încă de mai mulți ani, în țara noastră, o retrospectivă, permanent deschisă, la Constanța, într-o frumoasă casă de tip arhitectonic oriental, unde operele muncii de o viață, a celui ce, născut la Casimcea Tulcei, n-a uitat niciodată ce datorește Dobrogei natale, pot fi văzute oricând, în regim muze-

istic, și ele dau o imagine rotundă asupra artei lui.

Evident, nici acolo nu se poate aștepta cineva să poată vedea *totalitatea* operei lui Jalea, căci este propriu sculpturii, artă de for public, să fie, pentru cele mai multe cazuri, *adresată* cert, adică gândită în funcție de

1. În atelier, în anii de studii; 2. Militar, 1913; 3. Iași, 1918; 4. Paris, 1920 (cu însemnarea pe verso « ce cher coin! »); 5. Lucrând la monumentul Infanteriei — Jalea, Cristea Grosu, Ion Popovici, Trajan Jalea, probabil 1934; 6. În juriul Salonului oficial, 1933; 7. În juriul Salonului oficial, 1939; 8. La plug, bronz, 1926, Muzeul de artă Constanța; 9. Lăptărese, bronz, 1929, Muzeul de artă Constanța

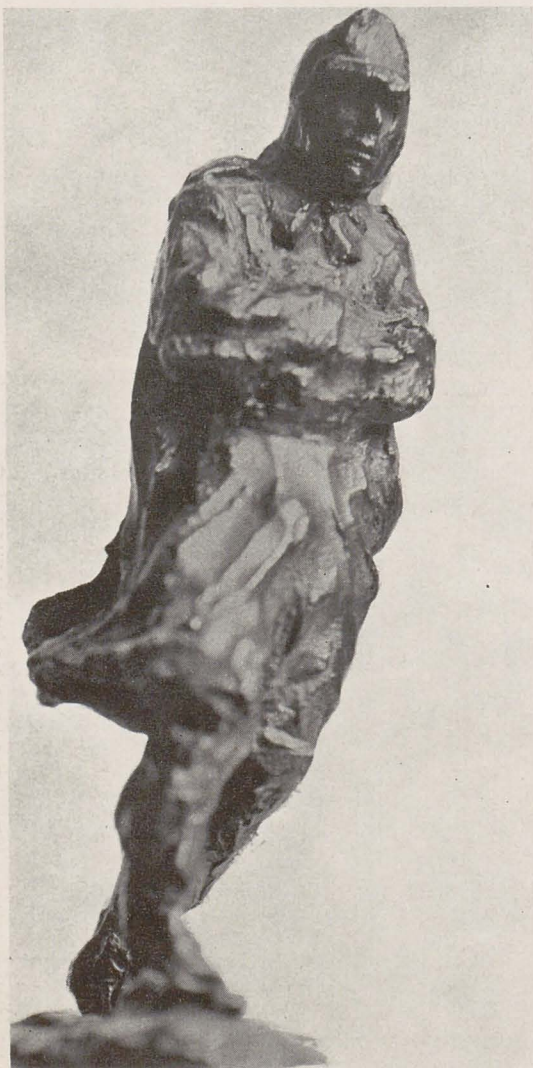


spațiul viitorului ei amplasament urban, și nu trebuie să uităm că numai în ultimii ani, cu *Mircea cel Bătrîn* de la Tulcea, cu *Decebal* de la Deva și cu *Monumentul Unirii* de la Focșani, sculptorul, în deplinătatea puterii sale de muncă, mai ardentă parcă decât oricând, bate recordul în privința monumentelor duse la capăt. Oferite poporului întreg, aceste opere sînt efigii ale istoriei sale, veșnic prezentă în inimi, ca simboluri ale identității naționale a românilor și ale eficienței prezenței noastre în lume. Aceasta, ca să nu mai vorbim de lucrările aflate în atelier, în lucru și în faze intermediare, în machete, ce-și așteaptă transpunerea în material definitiv și ridicarea la scară, pentru dimensiunile la care au fost gîndite, ori care, concepute definitiv mai de mult, pot fi reluate. Cazuri de asemenea uriașă vitalitate creatoare, istoria artei a mai cunoscut, desigur, dar pentru arta românească cazul Jalea este, s-ar putea zice, o premieră absolută. Nu e vorba numai de o sănătate fizică (satisfăcătoare, dar nu debordantă, căci încă împrejurările primului război mondial au știrbit constituția acestui artist, descendent din ciobanii făgărășeni transplantați prin stoparea transumanței tradiționale, la ca-

pătul pendulării lor sezoniere, acolo unde-i iarba mai bună pentru turme), ci de acea armonică funcționare a elementelor sufletului și spiritului, în acord cu o fiziologie, necontracărăntă pentru țelurile lor, de miracolul căreia ne-au asigurat exemplul lui Goethe și al lui Picasso, printre altele. De la marele olimpiu, ce rămîne pentru europeni un fel de veșnic model subiacent al tuturor ierarhiilor superlative, Jalea are seninătatea suverană, care-l face să se simtă bine printre clasici. De la al doilea, gustul pentru un primat al idealului estetic mediteranean, ce la frămîntatul iber a străbătut de dedesubtul tuturor bruiajelor de viziune nord-africană, arabă și central-africană, neagră, utile în revoluția de gîndire plastică pe care cel născut și crescut pe Costa del Sol, în punctul cel mai de sud și cel mai african al Spaniei, la Măla, trebuia să aibă argumente de ordinul spațiului plastic deja practicat în alte arii culturale, pînă la el, ca să o poată impune. Dar similitudinea se oprește aici. Căci, deși Jalea a luat contact cu lumea occidentală înainte de primul război mondial, cînd temeliile renașterii prelunge în academismele recurente ale veacului trecut se zguduiau sub loviturile revelației, în etape,

de la 1906 înainte, a artei extraeuropene, românul ce s-a îmbibat avid de tradițiile capitalei artistice a lumii, sigur pe sine, și știind exact ce vrea, n-a receptat din ecourile noului său mediu de cultură, ce l-a format ca profesionist al artei, nimic din ceea ce opunea cristalinei sale structuri lăuntrice, de țaran român, pentru care granița dintre bine și rău, dintre frumos și urît, statornică de milenii, nu mai poate fi pusă în ecuație pe cont propriu, pentru că face parte dintr-o ontogenie, modelată prin repetarea structurilor filogenetice. Iată pentru ce febra înnoirilor frămîntatului nostru veac n-a pus niciodată stăpînire pe conștiința, calmă voit, a acestui frumos artist. Voit, spun, pentru că Jalea este un închinător al echilibrului, chiar dacă nu reiese din întregă opera sa că i-a fost hărăzit acest har, ca un peșceș al ursitoarelor și fără crîncene lupte cu sine însuși. Romantismul subiacent al marilor structuri clasice este un fenomen îndeajuns de cunoscut din istoria creației artistice universale, ca să nu mai semene a

1. Soldat, bronz, 1918, Muzeul de artă Constanța; 2. Avînt, bronz, 1966, Muzeul de artă Constanța; 3. Decebal, bronz, 1972, Muzeul de artă Constanța; 4. Cap de dac, bronz, 1966, Muzeul de artă Constanța; 5. Intemeierea Țării Românești, bronz, 1974, Muzeul de artă Medgidia





3, 4



5

paradox ceea ce avansăm aicea și, pentru cultura românească în speță, care și pe tărîm literar și-a trăit etapa stilistică clasică și pe cea romantică, concomitent, împletind înăuntrul aceleiași autor uneori, într-un chip uluitor de organic, apollinicul și dionisiacul, existența lui Jalea ca erou al luptelor spirituale prometeice, de tip goethean, este doar o confirmare în plus a unui destin cultural gata hotărnicit în cadastrele criticii, eseisticii și istoriografiei vieții spirituale românești, și foarte conform nouă.

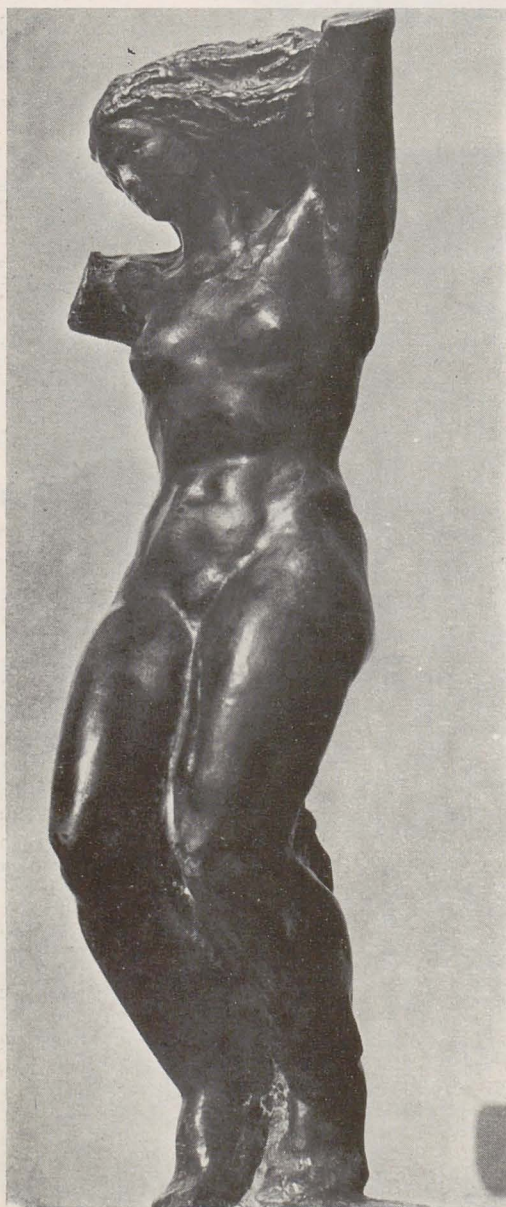
Retrospectiva a ținut să ne încredințeze o dată mai mult de faptul acesta, și nu numai prin rememorarea ariilor tematice ale carierei lui Jalea — concludentă prin alternarea temelor luciferice, icariene, phaetonice și de-a dreptul demoniace, cu temele solare, ale triumfului luminii spirituale și armoniei dintre om și cosmos — ci și prin exemplarele mostre de stil ce-au fost încărcate de organizatorul expoziției cu sarcina de a sta mărturie pentru felul artistului de a vedea lumea și de a dialoga cu ea.

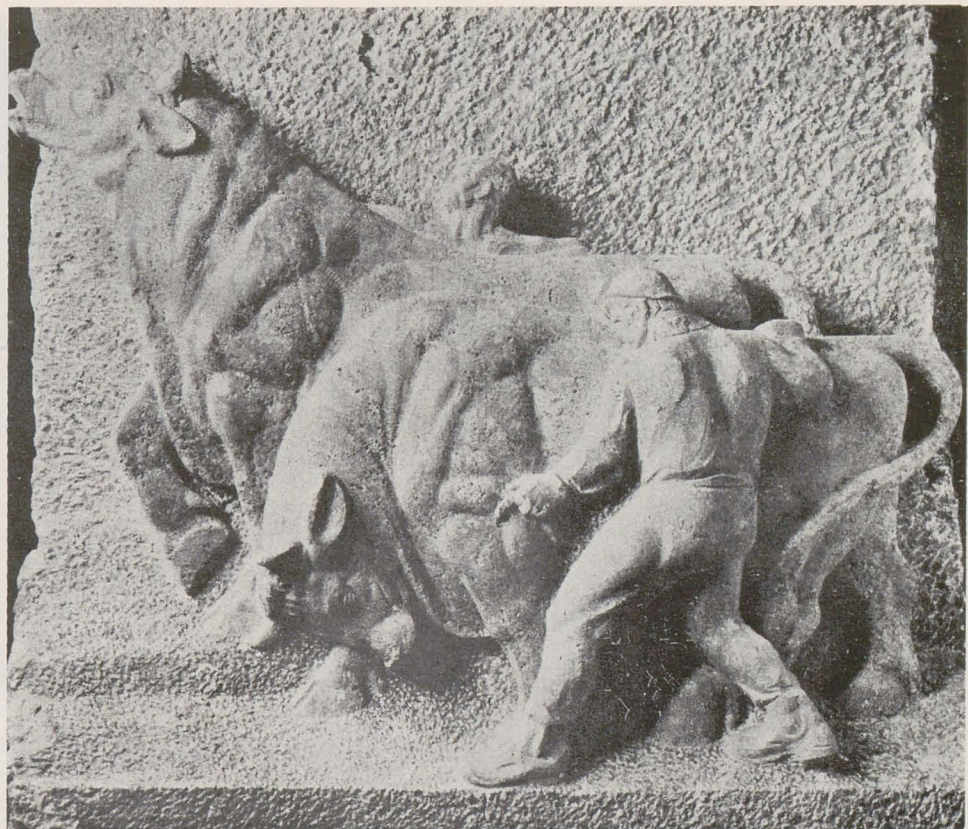
Într-adevăr, nu numai teme ca *Lucifer*, *Icar*, *Prometeu*, *Făt-Frumos* — cu temeiuri mitologice deopotrivă elino-romane și autohtone, deci nu întotdeauna încorporate pe cale livrescă, prin lecturi umaniste, ci supte, cum se spune, direct de la sînul mamei, ca respirația primelor anotimpuri ale conștiinței în formare — ne arată tendințele spirituale ascensionale ale acestui univers moral, ce se traduce în piatră și bronz, dar și simpla considerare a tipologiilor umane preferate la diverse stadii de artist, indică aceeași aspirație spre nobleță, spre împlinirea spirituală deplină. Sînt caracteristice în acest sens capul de cioban cu pălărie „ungurenească”, atît de apropiat de cel descoperit, intitulat *Sfîntul Pantelimon*, proiecție fiziognomică, ambele, ale unui ideal de viață lăuntrică infailibil axată pe frumusețe. Centrarea sufletească a țaranului român pe marile valori spirituale ale unei existențe întotdeauna în acord cu ritmurile cosmice, cu pulsația anotimpurilor și cu alternanțele zilelor și nopților de-a lungul unei curse anuale a soarelui,

care se decide de fiecare dată la fel, să le favorizeze pe unele în defavorul celorlalte, între un echinox și un solstițiu, ca să le compenseze apoi de la solstițiu la echinox, aceste constante periodicități constatate empiric de o astronomie populară de care fiecare copil al satului se îmbibă înainte chiar de a fi ajuns să știe carte, la Jalea se vedește existînd și dăinuind de-a lungul variatelor sale avataruri, în toate etapele vieții acesteia, căreia soarta i-a impus suferința ca să-i încerce tăria. Mutilat de război, atacat în însăși rațiunea sa de a fi ca artist, eroul din 1917 dovedește un și mai valoros eroism, acceptînd să lucreze înainte ca sculptor, doar cu dreapta.

Și numărul operelor, ieșite de sub mîna lui unică de atunci, este imens, iar calitatea lor, profesional vorbind, ca și substanța umană din care se înfiripă, a sporit tot timpul. Cine ar încerca să urmărească marea tensiune

1. Nud, dansatoare, bronz, 1936, Muzeul de artă Medgidia; 2. Nud șezînd, bronz, 1960, Muzeul de artă Constanța; 3. Centaurul, piatră, cca 1929; 4. Țărani cu bivoli, piatră; 5. Pegas, piatră, Muzeul de artă al R.S.R.





3, 4



5

subiacentă, de tip romantic, a formulărilor plastice din operele perioadelor succesive ale sculptorului, în care el și-a impus stilizările clasice ca să și le mascheze, aceste tensiuni dureroase, ar avea un mare material de studiu. Este de altfel revelatoriu faptul că, romantic explicit, Jalea n-a fost decît înainte de marea încercare hărăzită de destin, în tinerețea sa, cînd avea mult mai puține pricini de a resimți, în lumea căreia-i este orice om centru, vreo adversitate: tînră, întreg, frumos, apreciat, s-ar fi putut crede că opera lui va fi a unui răsfațat al soartei. Dar optimismul e departe de ea: deși realistă, viziunea lui e dureros critică, și formularea plastică o secondează, în seria de țărani, bivolari, soldați și cai ce constituie suitele atît de revelatoare de statuete „de gen” (în plastica de vitrină, fără mari investiții, exprimarea directă e mai cu puțință!...), așa încît, tipologic, evoluția lui Jalea către idealul clasic contrazice biografia lui. Resimțind cu putere „greul pămîntului”, după marea încercare care ar fi putut să-l doboare, dar nu l-a dezechilibrat întru nimic, Jalea și-a metaforizat bipolaritatea în „centaurii” pe care-i izvodește: dintru început, doar ca

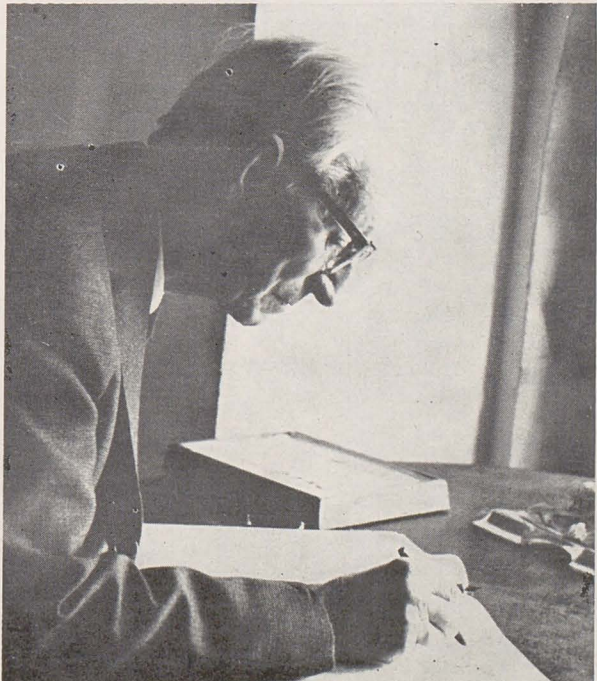
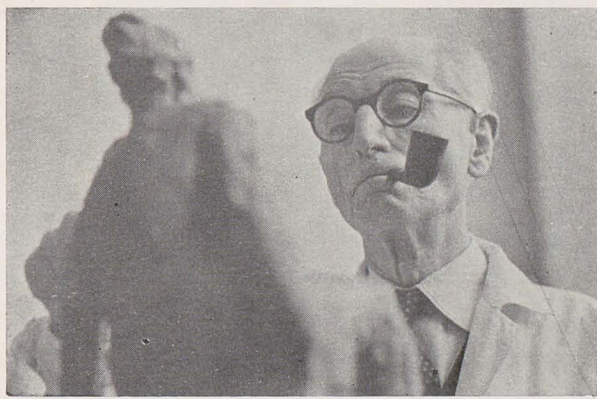
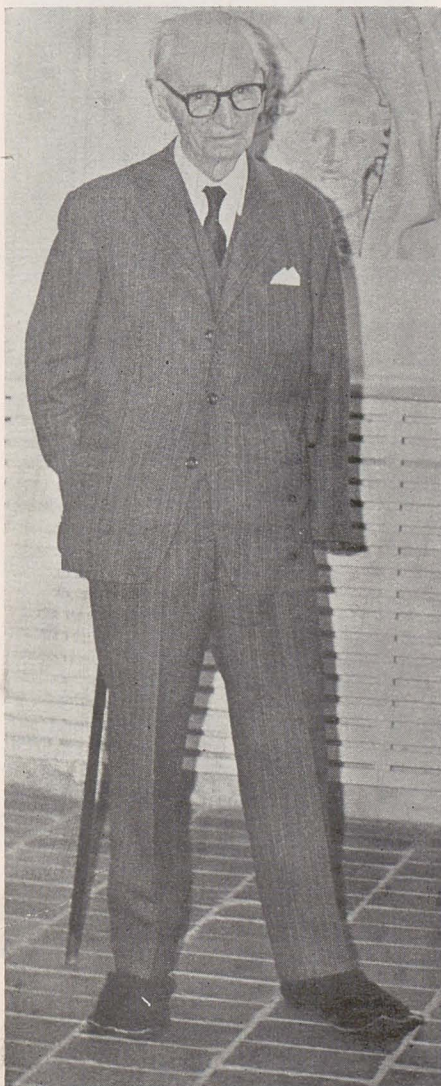
„temă” (adică propunere de subiect venită din exterior, pe calea lecturii, prin cultură), apoi ca simbol adînc a propriei înlănțuiri de materia ce caută să triumfe și căreia omul hrănit de mari aspirații n-are de ce-i ceda. Centauresele ca și centaurii, în operele sale nu-s, cum s-ar putea crede, și cum s-a și spus eronat, transpuneri de influențe... (bourdelle-iene!); ele-s rezultatele unei profunde experiențe proprii, trăită cu toată făptura.

N-am aici spațiul necesar, și nici nu se poate dezvolta, într-un articol, analiza felului în care *stilul* secondează, de-a lungul evoluției artistului, sentimentul funciar al existenței de care-i animat în chip divers, în fiecare din etapele artei sale, sculptorul. Succint spus, fluxul nestăvilit al unei vieți lăuntrice tumultuoase, de romantic, se exprimă printr-o sumă de mijloace plastice cartelate parcă, în istoria sculpturii, cu modul de a vedea al inovatorilor sculpturii extrași, în veacul trecut, mai toți dintre pictori, sau dintre sculptorii cu viziune net picturală: Honoré Daumier, Carpeaux, Meunier, Dalou, Rodin și Medardo Rosso. Predomină modelajul centrifug, axările radiare și asimetrice, cu pre-

dominanța golului asupra plinurilor, masele corodate de mediu și imaginea se constituie optic, în funcție de colaborarea luminii cu relieful suprafețelor, foarte turmentat și plin de volume supraadăugate masei primordiale. Aceasta în faza din care fac parte caii căzuți, soldații în tranșee, scenele de front și de refugiu în Moldova în 1917, unele din scenele cu țărani. Dar de ce le concepem la Jalea atît de diferite, aceste subiecte, în fond endemice pentru sculptura acestui început de veac la noi (vezi D. D. Mirea, Filip Marin, O. Han, Gh. Tudor etc.), de ceea ce ajung ele să fie la ceilalți români ce le practică? De ce, după trecerea acestei furii pseudo-impresioniste în formă și realiste în conținut, marea dorință de reconstrucție a lumii corporale, sincronică la Jalea cu reacțiunea antirodiniană, ni se pare atît de diferită la el ca formulare plastică, de tot ceea ce a adus la noi moda instaurată de Bourdelle (O. Han, Céline Emilian) sau de Maillol (Cornel Medrea)? Evident, e aici un teren mănos pentru

1. Arcaș odihnind, bronz, 1925, colecția artistului; 2. În atelier, lucrînd la portretul savantului Henri Coandă, toamna anului 1970; 3. Ceas de tihnă în atelier — fotografia preferată a artistului; 4. Pe stradă; 5. La muzeu; 6. Ședință de lucru în atelier; 7. Sămînd...; 8. Pe gînduri





critică. Sentimentul spațial, al volumelor concepute de Jalea după chipul și asemănarea, deopotrivă, a *organicului* (fără aleatoriul implicat în aspectul oricărei făpturi biologice) și a *geometricului* (fără schematismul abstract ce sperie la академиști și la cubiști deopotrivă), simțul acesta al echilibrului dintre om și cosmos i-l conferă.

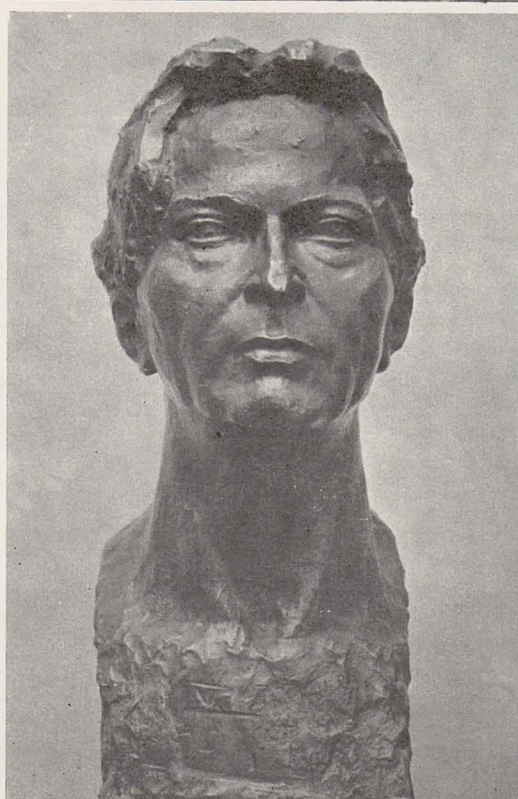
Jalea este unul din elevii lui Paciurea, care, profitând doar de lecția lui de meșteșug, dar profund diferit de spiritul expresionismului adânc al acestuia, ca și de simbolismul

său himeric, a știut să se desprindă de maestru, fără să cadă în matricea stilistică a altuia, de aiurea.

Dacă l-a îmbrățișat în portret pe Despiau, aceasta n-a devenit o „manieră” pentru sculptorul român. Iar dacă a glanat, din lexiconul de simboluri ale umanității, pe cele pe care clasicismul său, mai întâi latent apoi manifest, îi impunea să le prefere, este clar că universul sculptural și l-a structurat fără enciclopedii nici proteze. El izvorăște din colbul stîrnit de vînturi la Casimcea, din

firul ierbii și din foșnetul porumbului, din reveneala brazdei de plug răsturnate, din zgomotele sfîntelor înserări și dimineți ale satului românesc. Istoria comparată a artei universale va avea să marcheze, cîndva, prezența pe un petec de pămînt nu foarte bine știut de lume, între Carpați și Dunăre, a unui neam care a devenit clasic fără să știe filologie elină: prin instinct. ION FRUNZETTI

1. Sf. Pantelimon, bronz, 1929, Muzeul de artă al R.S.R.; 2. Cap de cioban, bronz, 1938, Muzeul de artă al R.S.R.; 3. Cap de fată, bronz; 4. Muncitor, bronz; 5. George Enescu, bronz, 1958; 6. Acad. Horia Hulubei, bronz



1, 2, 3

4, 5, 6

CONCEPT ȘI SIMBOL

TITUS MOCANU

Este nepus de intim legată de condiția de existență a ființei omenesci starea poetică în care aceasta trăiește. Și ea trăiește într-un asemenea stadiu al elevării spirituale, în timp, și, câteodată — cel puțin ca intenție — ea aspiră să ajungă dincolo de marginile, adeseori nepătrunse, ale scurgerii timpului.

În fața acestei atitudini fundamentale, făptura omenescă adoptă și o poziție de altă factură. Și această ipostază subsidiară este de ordinul înălțării funciare a spiritului. Numai că, de această dată, forma ridicării umane spre orizonturi mai pure ale cunoașterii esențiale este de natura pătrunderii intelectuale a lumii obiective. O asemenea nouă poziție are deci un substrat de nuanță teoretică. Iată așadar cum, în perspectivă spirituală, colectivitatea omenescă trăiește fie în stadiu poetic, fie într-unul teoretic, fără ca dimensiunile acestor două lumi să se anuleze reciproc și fără ca ele să presupună, cu orice preț, abolirea oricărei legături ce s-ar putea înstaura între propriile lor temeiuri.

Dacă ne vom întreba ce entități stau la baza lumilor amintite, vom constata de îndată că, în vreme ce planul teoric se edifică pe temelia conceptelor, regiunea stării poetice se clădește pe fundamentele viziunii simbolice. În acest sens, conceptul și simbolul reprezintă două moduri antinomice ale gândirii și sensibilității estetice. Evident, opoziția ne apare aici în alternativa discretă a simplei deosebiri și nu în ipoteza extremă a conflictului ireductibil. Cu alte cuvinte, orizontul simbolic se poate constitui și prin folosirea datelor furnizate de analiza lucidă conceptuală, în timp ce structura gândirii noționale — prin definiție sistematică — are câteodată de câștigat, atunci când apelează la sugestiile intuitive și generice oferite de forma simbolică a cunoașterii omenesci.

Rezultă că orizontul simbolic descrie, în ultimă instanță, zona de existență a artei. Sfera reflecției conceptuale desemnează marginile de subsistență și prerogativele gândirii științifice.

Dată fiind însă această situație, în virtutea căreia se poate afirma, cu deplină îndreptățire, că două entități distincte ale spiritului sînt în măsură de a condiționa atât actul de geneză, cît și starea de devenire a două forme de bază ale culturii — și anume, arta și știința — problema entităților propriu-zise începe să ne apară ca o chestiune esențială a analizei. Prin aceasta nu vrem să negăm faptul că, în arta modernă, de pildă, rolul îndeplinit de concept n-ar crește cu stăruință. Emanciparea gândirii conceptuale în cuprinsul fenomenului estetic contemporan reprezintă însă, după opinia noastră, numai o vîrstă nouă a evoluției formelor artistice. Pe această treaptă diferențiată a meditației filosofice pe tărîmul artei se poate considera că înțelesul reflecției noționale dobîndește o nouă însemnătate și o nouă încărcătură de sens. Ceea ce constituie însă esența demersului creator în cîmpul artei — atunci cînd privim o atare formă a culturii ca o realitate globală și nu ca un stil particular — și anume, intenția de orientare simbolică în lume, nu poate fi suspendată printr-o asemenea îmbogățire a perspectivei estetice. Este motivul pentru care avem tot dreptul de a menține dualitatea enunțată.

Afirmările de mai sus impun deci examinarea atentă a celor două aspecte deosebite ale manifestării inteligenței și spiritului omenesc. Desigur, dată fiind împrejurarea că pe noi ne interesează aici, cu precădere, problemele definiției artei, decurge că avem obligația de a insista asupra substanței și sensului viziunii simbolice. Evaluarea chestiunilor legate de sfera de existență a conceptului poate să se rezume deci la cîteva teze de ordin principiar.

În această accepție, este limpede că o autentică cercetare a universului conceptual nu se poate îndeplini fără a ține seama de experiența originară a gândirii grecești. În fond, modalitatea de cunoaștere elină a însemnat — pe anumite trepte ale începuturilor gândirii abstracte — însăși năzuința profundă a spiritului omenesc de ridicare la concept. Acest act echivala, stilistic vorbind, cu o adevărată revoluție la nivelul formelor culturale. Evident, stadiul emancipării conceptuale nu presupunea implicit și adoptarea unei poziții de înțietate față de stadiul atins, în plan spiritual, de vechile culturi superioare. Dimpotrivă, putem susține că, în anumite zone ale manifestării gândului curat al ființei umane dătătoare de stil, viziunea egipteană, de exemplu, izbutise să treacă anumite praguri nesperate ale realizării spirituale. Iar remarcă este, în primul rînd, valabilă cu privire la artă. Știm că elinii și-au făcut ucenicia artistică în preajma modului egiptean de elaborare a fenomenului estetic. De aceea ne și explicăm faptul că, în ciuda înclinației clare a vechilor greci pentru armonie și echilibru coerent în procesul de construcție a textului artistic, descoperim, în anumite domenii ale culturii eladice, manifestări eleusine și orice ce țin mai degrabă de climatul modului egiptean de a înțemeia actul culturii, decît de acela al edificării raționale a proiectului intelectual. Dar înțelegerea hermetică a faptelor culturale nu denotă — așa cum am sugerat — regula generală de ilustrare a spiritului grecesc. De aceea putem conchide că arta elină reprezintă cu totul altceva; ceva fundamental deosebit de mentalitatea estetică a vechilor culturi ale Asiei sau ale bazinului mediteranean. Iar situația ne evocă nu inegalități de substanță, ci pur și simplu demarcări exemplare de factură stilistică.

Este clar că substratul acestei stăruitoare diferențieri rezidă tocmai în predilecția grecească pentru abilitarea lumii conceptelor. Și, întrucît gustul pentru claritatea noțiunilor și a categoriilor implică o nevoie lăuntrică a inteligenței de ordine și sistematizare rațională, deducem că viziunea simbolică a grecilor antici era și ea schimbată ca orientare. În locul atitudinii hermeneutice parțiale sau a actelor de dezvăluire neduse niciodată pînă la capăt se instaurează, în perspectiva spiritului elin, hermeneutica total desfășurată și limpezită în chip ideal.

Se petrece astfel un ciudat transfer de substanță din teritoriul noțional în acela emblematic. Iar domeniul conceptului începe să capete o înfățișare complet lămurită. Observăm acest lucru, din mărturiile indirecte, încă în doctrina lui Socrate. Mergînd pe liniile directoare trasate de Heraklit, marele părinte spiritual al ideii maieuticii antice în planul inteligenței critice, ajunge la concluzia că ceea ce aparține esenței noțiunii este nevoia intelectului de valoare

constantă și generală, ca și exigența rațiunii de cuprindere largă a obiectelor și a faptelor lumii exterioare. De altfel, etimologic vorbind, însuși termenul latin de *con-capio* desemna această tendință interioară a inteligenței de cuprindere sistematică a claselor de obiecte prezente în sfera realității. Platon a surprins însă și mai deplin sensul conceptului în clipa în care a considerat că o atare formă a gândirii logice sa îndreaptă către esența multiplicității și în direcția necesității de sugărare a ceea ce poate fi determinat într-un ansamblu de obiecte supuse continuu procesului devenirii. Aceeași orientare a gândirii către esența autonomă a lucrurilor o desprindem și din doctrina aristotelică. Faptul ne îndrituiește să afirmăm că, prin însăși definiția ei, noțiunea reprezintă, în optica profundă a gândirii grecești, constantul și esențialul emancipate și puse în lumină dintr-o întreagă categorie de obiecte individuale dar relativ omogene.

Totalitatea acestor atribute — totalitate ce scoate în evidență natura intimă a noțiunii — face cu puțință să deducem și alte trei însușiri organice legate de universul conceptual. În primul rînd, desprindem constatarea că nevoia interioară a spiritului de constanță la nivelul esențelor ce subzistă în orizontul realității nu-i îngăduie conceptului clasic un joc prea liber în perspectiva devenirii. Pe un plan secund, observăm că impulsul inteligenței de a obține o strictă și precisă ordine determinată a însușirilor calitative ale lucrurilor nu se confundă cu mișcările mai ample ale spiritului în sensul infinității întregii firi. În sfîrșit, în al treilea rînd, predispoziția logică pentru descrierea limpezită a atributelor existenței interzice orice dialog întreținut, cu o insistență suficient de subliniată, cu zonele de ambiguitate și de voalare hermetică a diverselor domenii ale realității sensibile. Tocmai aceste interdicții — care pot fi uneori provizorii și parțial ilustrate, rămînînd însă, în permanență, valabile în orizontul conceptual — devin motive esențiale de construcție în universul simbolic. Tema vîlului acoperitor al contururilor stă, bunăoară, la temelia artei medievale. Orientarea intențională a sensibilității către zonele de infinitate ale existenței în genere caracterizează, în țesătura ei discretă și pură, vederea romantică. Dar și mai concludent e faptul că, în alternativa marelui discurs conceptual al lui Hegel, străbat cu prisosință și se ridică într-un prim plan al atenției spiritului elemente de trecere succesivă și germe ai devenirii obiective. Din această cauză putem susține, într-un atare context, că în doctrina hegeliană — dispusă la evocarea fluenței noematice și a ambiguității cuvîntului — descoperim un proces cu sens invers de transfigurare a substratului spiritual. De această dată în orizontul riguros al manifestării conceptuale pătrund, ca în virtutea unui straniu act de transfer, factori relevanți de substanță din cuprinsul universului simbolic. Faptul ne dovedește, în alt înțeles, importanța fondului emblematic al spiritului pentru întregul fenomen de cultură. Drept urmare, analiza definiției simbolului și problema clasificării însemnelor gândirii de factură neconceptuală se impun cu o deosebită stăruință.

Evident, dacă vrem să determinăm natura proprie a formei simbolice a inteligenței trebuie să pornim de la constatarea de principiu că orice proiect emblematic conține o relație. În mod invariabil raportul simbolic implică pe de o parte un semn sau o imagine concretă, iar pe de altă parte el presupune existența unei intenții de orientare semnificativă către o anumită zonă de generalitate. Rezultă că pe cât de determinat și de individualizat ne apare semnul purtător al unor mari înțelesuri, pe atât de nedeterminată și vagă ni se trădează a fi semnificația propriu-zisă. În consecință, putem vorbi în cazul simbolului de prezența unei profunde opoziții în însăși substanța fondului exprimării. Imaginea concretă poate fi literă sau cuvânt, semn grafic sau simplă figură geometrică; în permanență ea ni se înfățișează însă în mod spațializat, precis conturată și neîndoielesc în constituția ei. Dimpotrivă, semnificația preia ceva nevăzut din alcătuirea semnului. Odată absorbită fiind o parte neexplicată a fondului concret din sfera imaginii, semnificația se desfășoară pe propriul ei drum; este un drum care ne apare asemenea unei căi întortocheate și profund intuitive a înțelesurilor prin intermediul însemnelor. Acest act de transfigurare a unei porțiuni, cu putere de exprimare esențială, din simpla stare a semnului în aceea cu mult mai complexă a sensului, se explică și prin faptul că însăși imaginea conține potențial o anumită forță inițială de sugerare. Este vorba de o forță ce e în măsură de a se preface în altceva, schimbându-se astfel total la înfățișare. Ceea ce relevă în fond Cassirer atunci când se referă la fundamentele gândirii mitice. În acest context de idei, filosoful german constată că simplul cuvânt sau pura imagine vizuală conțin în ele însele o anumită putere magică, prin intermediul căreia noi sîntem oarecum introduși în esența proprie a ordinii lucrurilor.

Avem dreptul să numim această însușire relevantă și austeră a imaginii prin expresia de putere virtuală de însemnare a faptelor lumii. O asemenea putere are caracter simplu dar substanțial și ea constituie un prim moment al înțelegerii pe drumul ce se desfășoară în cuprinsul oricărui discurs de factură simbolică.

Sensul în schimb are atribute certe de manifestare ca act. Stadiul potențial încetează în clipa formulării semnificației și suspendarea celorlalte direcții eventuale de orientare, pe care semnul le posedă inițial, reprezintă un adevărat proces subtil de reducere a bazelor afirmării simbolice. Reducția, sau punerea între paranteze a altor trimiteri posibile, este strict necesară. Numai pe acest temei restrictiv spiritul este în stare să-și configureze limbajul simbolic. Explicația acestui fapt este simplă. Și așa semnificația, odată proiectată în lume, are un caracter deschis. Deducem că cel puțin fundamentele situate la nivelul semnului trebuie să fie sobru izolate. Și totuși, actul însuși al izolării — sau procesul reducerii — nu ne apare niciodată clar exprimat. Știm deci că semnificația a ales o parte a puterii de manifestare a semnului; dar, așa cum remarcă Hegel, nu avem deplină certitudine cu privire la modul cum s-a petrecut procesul de selecție. De aceea, stadiul formulării simbolice pornește, din însăși clipa întemeierii sale, de pe un teren al ambiguităților. Desigur, cantitatea de incertitudine sporește în momentul în care se elaborează semnificația. Dar stadiul de sens al simbolului are, prin definiție, acest aspect dominant ambiguu. Imaginea posedă cel puțin, dincolo de procesul de reducere îndeplinit la nivelul semnului, un înalt grad de concretitudine. Semnificația însă nu mai are nimic concret în alcătuirea ei. Semnificația e deschisă spre generalitate și, drept urmare, ea ni se prezintă ca însemn al înfinității existenței, al voalărilor ontologice și al fluenței universale. Datorită acestor însușiri, semnificația simbolică — deși nu se constituie ca o formă absolută a notelor esențiale prezente la nivelul unei clase reale de obiecte, deoarece ea se sprijină pe un unic fapt particular, care e însuși semnul — are putere de exprimare multiplă. Astfel, este suficient să se modifice extrem de discret ceva în regiunile semnului, schimbându-se puțin orientarea procesului de reducere, pentru ca sensul să cuprindă o zonă nouă și adeseori neașteptată a

actului înțelegerii. Ceva mai mult, același simbol, fundat pe una și aceeași stare nemodificată a semnului, poate să se constituie ca o formă ce acoperă, în planul explicărilor și al aprofundării spirituale, regiuni diverse ale lumii obiective. Simbolul se definește, în această ipostază complexă, ca o entitate mentală cu virtuți polivalente de exprimare a totalității existenței. Se adaugă, la aceasta, calitatea exemplară de profunzime spirituală a discursului simbolic.

Ajunși aici, în cadrul examenului nostru, putem aborda acum problema clasificării relative a lumii vii a însemnelor și a emblemelor faptului de cunoaștere. Ne referim aici la o cunoaștere neconstituită în întregime dar esențială în autenticitatea ei. Apare neîndoielnic că, pentru experiența artistică, împărțirea universului simbolic din punctul de vedere al semnului devine precumpănitoare. Explicația acestui fapt decurge din împrejurarea că, în ansamblul acțiunilor tehnice ale procesului creator, artistul alege mai întâi imaginile concrete, pentru ca abia ulterior el să compună planul semnificațiilor. Sub acest raport, putem vorbi despre o adevărată eneadă a simbolurilor privite ca semn. Imaginile folosite sînt, în această perspectivă, fie entități elementare, cum ar fi litera sau cifra, fie realități conturate, cum ar apare semnele obiectuale sau cele animalliere. Într-o ordine a creșterii lor în grad de complexitate discutăm despre următoarele tipuri de simboluri-semn: literale (sau cu înfățișări de cuvînt), numerice, geometrice, obiectuale, florale, animalliere, hermetice-convenționale, precum și imagini avînd aspect de pete de lumină și de culoare. Evident dacă cercul, de pildă, a desemnat în arta antică și în cea medievală perfecțiunea existenței obiective, dar și a lumii create, sugerînd simultan timpul care se scurge neconținut și, uneori, frumusețea cerului cosmic, ceea ce putea fi și un însemn al devenirii spirituale, nu înseamnă că, în concepția indiană, bunăoară, sfera n-a putut să indice aceleași stări semnificative. În mod asemănător se pune problema pătratului și a cubului. Pătratul denota atît pămîntul, cît și totalitatea lumii create, dar semnală și unitatea funciară a celor patru elemente sau starea de stabilitate a firii, ceea ce era valabil și în cazul cubului. Mai interesantă, prin caracterul ei insolit, era situația descrisă prin ideea de centru. Neavînd o imagine analogă la nivel volumetric, centrul era prezentat ca simbol unic pentru tot ce înseamnă principiu, realitate absolută sau chiar stare de coincidență a contrariilor. Acest ultim sens era conferit în alternativa gândirii lui Nicolaus Cusanus. Este edificator să reținem cum asemenea teze erau luate și în perspectivă numerică. Astfel numărul-unitate expunea ideea de principiu a totalității dar și plenitudinea exemplară a lumii în viziunea ebraică, în vreme ce numărul cuaternar (sau tetrasomia) ilustra forma lumii create, natura, materia sensibilă (în optică alchimistă), precum și ciclurile revoluționale ale vieții sau succesiunea anotimpurilor.

Mai complicate ne apar nouă contemporanilor semnele hermetice-convenționale. Acestea au de obicei o compoziție mixtă. Ele implică în urzeala lor elemente geometrice fără aspect regulat sau canonic, întrucît alături de linii drepte sau curbe stau entități stilizate din lumea animalieră, litere sau imagini florale.

Deosebit de sugestive în domeniul picturii sînt semnele cromatice. În mod special Evul de mijloc a cultivat asemenea imagini, pentru a evoca stări specifice și de mare adîncime în planul trăirii sensibile. Este știut, de pildă, că în viziunea alchimistă există un adevărat cod secret al culorilor. Această împrejurare îi va sluji lui Hieronymus Bosch în elaborarea, plină de înțelesuri, a opere sale cu adevărat geniale. Este clar însă că în optica noastră modernă mai importantă decît împărțirea simbolurilor după criteriul semnului devine aceea care se îndeplinește în funcție de natura semnificației. Din păcate în acest domeniu al faptelor nu putem adopta o soluție unică. Constatăm, de la început, că subzistă mai multe baze ale diviziunii și, drept urmare, vom considera problema clasificării simbolului, în raport cu sensul, ca o chestiune variabilă. O primă împărțire ar fi aceea care s-ar realiza în virtutea caracterului

închis sau, dimpotrivă, extrem de deschis al lumii simbolurilor. Deschiderea ar decurge într-un asemenea caz din ceea ce am putea numi practica simbolică. Din acest punct de vedere, putem discuta inițial despre simbolurile închise cu aspect protocolar. Arta veche chineză devine exemplară în această direcție. Simbolul emblematic cu înfățișare protocolară folosește în mod obișnuit, drept semn, imagini de tip convențional. În însăși intenția de descriere simbolică dobîndește prin aceasta valori invariante. Ea tinde să ajungă la un adevărat stadiu de înghețare simbolică. Scopul urmărit este acela al săvîrșirii, în același context, a aceluiași sărbători publice, a aceluiași mișcări ceremoniale în planul vieții sensibile. Simbolurile vechi magice sau cele rituale au numai parțial aceste însușiri de constanță. Persistă în atari împrejurări anumite libertăți în actul de modificare a orizontului semnificației, ceea ce face ca starea de cuprindere a fluenței obiective a lumii interpretate să sporească în chip limpede.

Simbolurile dominante ale artei sînt însă acelea de nuanță deschisă. În această alternativă creatorul are libertăți mari, atît în ceea ce privește atitudinea adoptată în procesul de alegere a semnului, cît și în direcția orientării semnificației. Este sigur că treapta modernă a evoluției artei reprezintă un stadiu al rostirilor simbolice de acest gen. Iar forma unei atari rostiri — fie prin cuvinte, fie prin intermediul semnelor vizuale — capătă și sensuri sociale mai profunde și rosturi existențiale mai ample. La limită însemnele de ordin total deschis se transformă în efigii feerice de esență profană, spre deosebire de cele rituale, care rămîn relativ stabile și sacralizate sub veșmîntul lor hieratic.

În legătură strînsă cu ultimul tip de simboluri amintit — cînd a fost vorba de însemnele cu predispoziții certe de deschidere integrală — se ridică problema clasificării orizontului emblematic și din punctul de vedere, mult mai exact, al sferei cunoașterii. Această nouă diviziune ar apare deci ca un fel de explicitare a primei împărțiri evocate.

Sub raportul timpului acoperit în experiența cunosătoare a ființei artistice, se întrevide, cu ușurință că, într-un prim plan, putem discuta despre simbolurile imanente. Pe un plan secund intră în atenția noastră simbolurile cu aspect transcendent. Primele nu fac decît să surprindă, într-un registru strict analitic, teritorii apropiate ale experienței umane și zone ale faptelor cunoscute. Simbolurile transcendente aspiră să ne dezvăluie regiunile ample ale necunoscutului. Prin capacitățile lor de sondare complexă și extrem de diversă a sferei realității, aceste tipuri de manifestare simbolică pot să devină, potrivit credinței noastre, importante moduri de înțelegere artistică a profunzimilor vieții. În consecință, o astfel de clasificare ne pare a fi, în primul rînd, concludentă pentru descifrarea esenței lumii simbolice. Însemnul transcendent se dovedește, a fi, într-o astfel de accepție, o formă subtilă a rostirii noastre în legătură cu faptele ce țin de fundamentele existenței. Actul rostirii simbolice devine, în această clipă, proiect esențial al cunoașterii, prin mijlocirea viziunii artistice. Iar demersul spiritual — deși este, în aceste împrejurări, lipsit de coerență și gradul de sistematizare al gândirii conceptuale — are avantajul de a fi complet liber, complet descătușat de exigențele raționamentelor ce merg din aproape în aproape, el dovedindu-se că poate face acum, într-o atmosferă de adîncă meditație, salturi intuitive spre nerostit și încă neconceput.

Din alt punct de vedere, și anume din perspectiva timpului depozitat în substanța însemnelor artistice, putem discuta despre două forme simbolice cu totul distincte. Mai întîi, se impun capacități noastre de înțelegere efigiile tradiționale, care au o mare vechime în timp. Simbolul apei, al mamei, sugestia capacului vieții, însemnul dragonului sau acela al șarpelui sînt tot atîtea tipare de compunere spirituală, care au avut cîndva un rost de explicare a vieții, pentru a se transforma astăzi în probleme excelente de cercetare. În schimb, simbolurile noematice actuale sînt încă neepuizate în perspectivă

spirituală. În această ordine de idei, este interesant să punem în evidență faptul că, adeseori, simboluri vechi, hieratice, sînt readuse la lumină de artiști contemporani, pentru ca, astfel, atari însemne să redobîndească viață și certă actualitate. Creația lui Dürer la timpul ei, precum și compozițiile lui Malevici, Albers, Chagall, Brâncuși, Ernst, sau în domeniul arhitecturii, opera lui Wright devin edificatoare în această privință.

Sîntem în măsură de a divide însă lumea simbolică și în funcție de un alt criteriu de clasificare. De această dată baza diviziunii o constituie starea de intenționalitate. Sub raportul intenției deci, însemnele pot fi ascunse, decurgînd dintr-un orizont adînc al tăcerii sau clare și dezvăluite, izvorînd parca dintr-o nevoie de exteriorizare declarată a spiritului artistic. Apare limpede că astfel de formulări ale expresiei sînt vecine cu rostirea conceptuală. Observăm că forma simbolică care se naște din teritoriul tăcerii și al reținerilor meditative se asociază,

în alt plan al analizei, cu modul de a fi al însemnului transcendent. Nu trebuie să ne mirăm de faptul că cel mai cutezător proiect sub raportul cunoașterii se petrece, aproape întotdeauna, în spiritul marilor abțineri sobre de la actul mărturisirilor deschise și în climatul folosirii cuvîntului pe jumătate învăluit. Din contră, simbolul declarat se consfințește prin analogie cu emblemele imanente ale cunoașterii omenești.

În sfîrșit, potrivit convingerilor noastre, universul simbolic ar trebui să fie abordat și sub raportul exigențelor de exprimare stilistică. În legătură cu cerințele stilului, simbolurile pot căpăta înfățișări variate. Din ansamblul de aspecte posibile de acest fel, cele două ipostaze extreme ne rețin, cu precădere, atenția. La o margine a cîmpului descris de actul folosirii categoriei simbolice cu rosturi dătoare de stil se situează emblemele telurice și demoniace. În această alternativă, simbolul reliefează zonele de umbră ale unui stil posibil și guvernează

proiectul mărturisirilor torturate. La celălalt pol se instituie simbolul cu valori de seninătate și cu înțelesuri de existență uraniană. Dimensiunea cosmică ia, în acest caz, locul desfășurării telurice și, cîteodată, ea se substituie valorilor chthoniene. Expri-marea simbolică în cuprinsul stilului dobîndește acum accente pure de incantație. Din ispita originară a creației artistice apare acum o nouă lume a sensurilor încărcate cu o pluralitate de sensuri.

Și astfel, se pare că, într-un anumit fel, cercul amplu al simbolului, în drumul lui emblematic, se închide. Cîmpul enigmelor a fost parcurs, iar iluminările spiritului străbat din sfera penumbrelor. Cuvîntul se rostește în termenii semnificației transcendente sau se pronunță în accepția discursului immanent. Peste tot stăruie, în universul simbolic, dorința de înnoire și de aprofundare a cunoașterii. Din acest punct de vedere, lumea simbolurilor se împreunează, în unul și același substrat relevant, cu orizontul lucidității și al formulării conceptuale. ■

CĂRȚI/IDEI

UN MONUMENT REPREZENTATIV AL ARTEI VOIEVODALE

Despre Biserica Domnească din Curtea de Argeș, ctitorie a primilor Basarabi, necropolă voievodală și prim lăcaș al Mitropoliei Țării Românești, s-au scris studii parțiale și nu întotdeauna cu aprecieri potrivite. În literatura românească și străină găsim frecvent citată lucrarea *Curtea domnească din Argeș* a lui V. Drăghiceanu, apărută cu jumătate de secol în urmă și care păcătuiește printr-o documentare insuficientă și interpretări forțate. Monografia lui Grigore Ionescu și Maria Ana Musicescu *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, pe care editura Meridiane a tipărit-o în colecția «Comori de artă din România», oferă cercetătorilor români și străini instrumentul de lucru pe care acest monument de excepție îl merită. Autorii au considerat ampla bibliografie în legătură cu trecutul și funcția Bisericii Domnești, rezultatele cu totul remarcabile ale săpăturilor arheologice din deceniul șapte, care au scos la lumină urmele complexului arhitectural și vestigiile din secolul al XIII-lea, precum și studiile mai recente despre arta bizantină de la nordul Dunării în epoca imediat următoare independenței de stat a Țării Românești. Grigore Ionescu și Maria Ana Musicescu și-au propus să situeze monumentul conservat în întregime și reprezentativ pentru spiritualitatea românească în contextul artei bizantino-balcanice, punînd în lumină raporturile stilistice cu opere asemănătoare din epocă, distingînd trăsăturile proprii și semnificația lor.

În epoca anterioară întemeierii Țării Românești, cînd nu exista încă un stat și o biserică centralizată, climatul artistic — așa cum îl putem reconstitui mai ales cu ajutorul vestigiilor arheologice — reflectă un nivel local, provincial, al focarului de cultură bi-



zantină. Odată cu independența, care a urmat lupte de la Posada, relațiile politice și culturale cu Serbia și Bulgaria au inspirat voievozilor Țării Românești dorința de a înfăptui monumente reprezentative care să marcheze noul statut. Această năzuință poate fi «citită» și în titlul voievodal, în ceremonial și în podoabe.

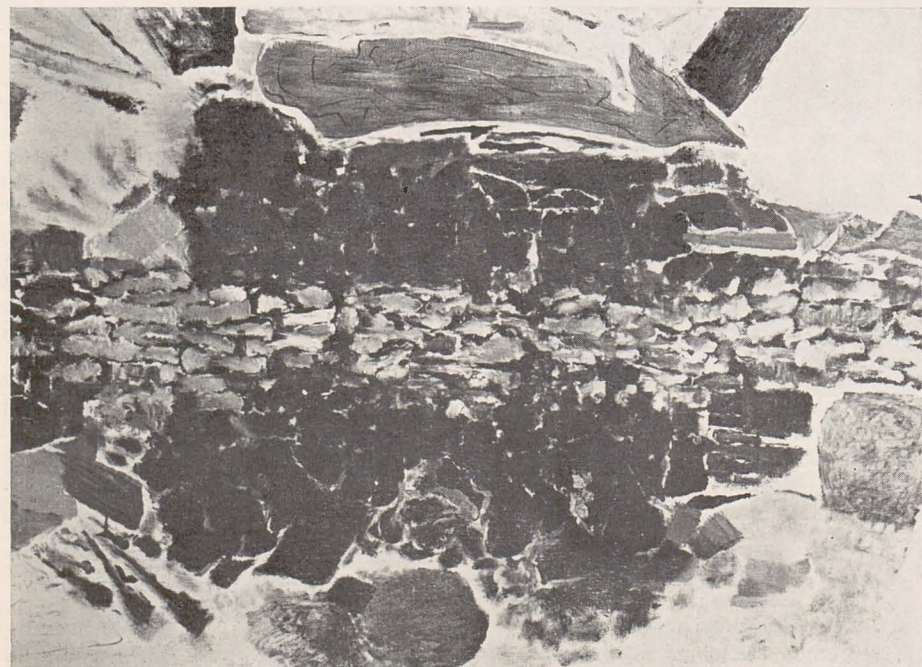
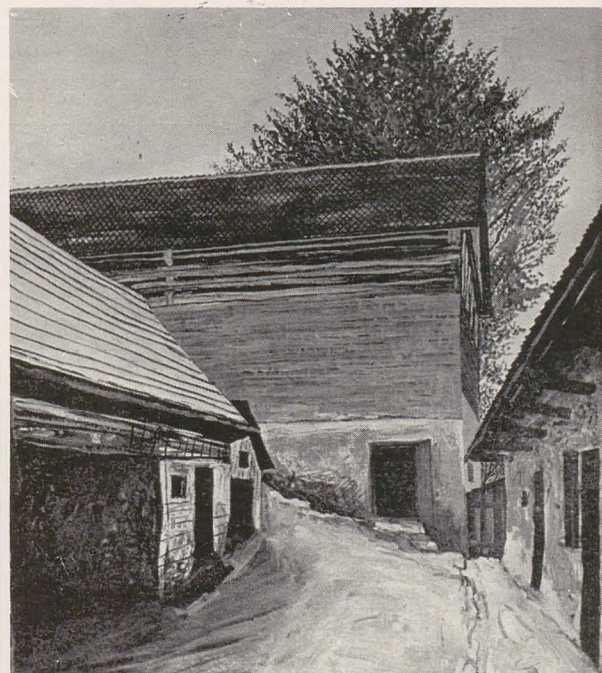
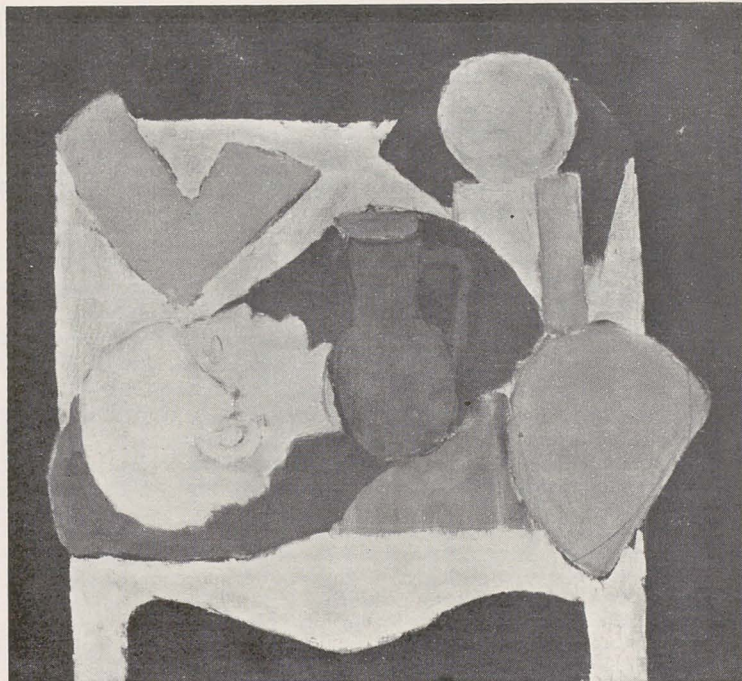
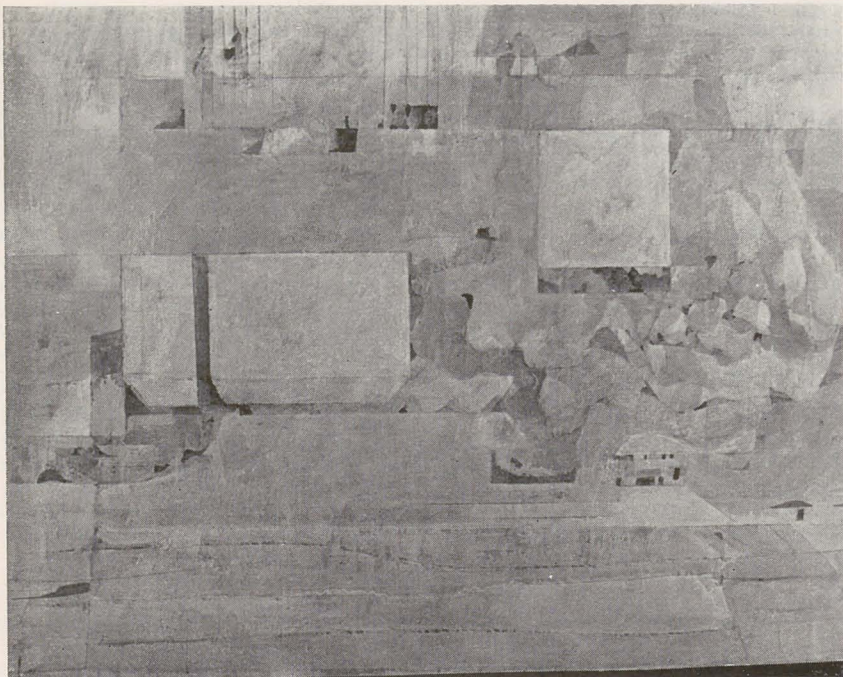
Grigore Ionescu ajunge la concluzia că biserica, de mari proporții, reprezintă fructul asimilării unor

procedee constructive, a structurilor și formelor artistice proprii arhitecturii bizantine din epoca Comnenilor. Respectînd formula clasică a tipului structural bizantin, monumentul impune prin simplitatea soluțiilor și printr-o distincție impunătoare. Distingînd după o minuțioasă analiză frescele originare de cele refăcute, Maria Ana Musicescu pune în lumină înrudirile Bisericii Domnești cu cele de la biserica Kahrié-Djami din Constantinopol și Sf. Apostoli din Salonic, de care o leagă subtilitatea temelor teologice și noblețea stilistică precum și de biserica mănăstirii Decani, pentru bogăția tematică. O altă trăsătură a acestei picturi constă în latura sa narativă, în spiritul enciclopedic, specific epocii paleologice.

Existența unei opțiuni — care la rîndu-i să ne permită deducția unei viziuni proprii — este evidentă tocmai prin bogăția tematică și prin acest stil narativ, specifice poporului român, și care pot fi constatate mai cu seamă în arta și literatura populară. Este semnificativ că atunci cînd filonul românesc apare mai cu putere la lumină, în secolul al XVIII-lea în pictura țărănească postbrâncovenească, varietatea temelor și traducerea lor narativă constituie trăsăturile reprezentative.

Stabilind legăturile Bisericii Domnești din Curtea de Argeș cu etosul românesc și cadrele culturale ale epocii, pe temeiul unor ample documentări și investigații, autorii semnează cu stilul propriu: Grigore Ionescu cu sobrietatea și limpezimea cleștarului, Maria Ana Musicescu cu acele rafinate irizări de vitalii trecute prin ceasuri de zi și noapte.

PAVEL CHIIAIA



«8 PICTORI»

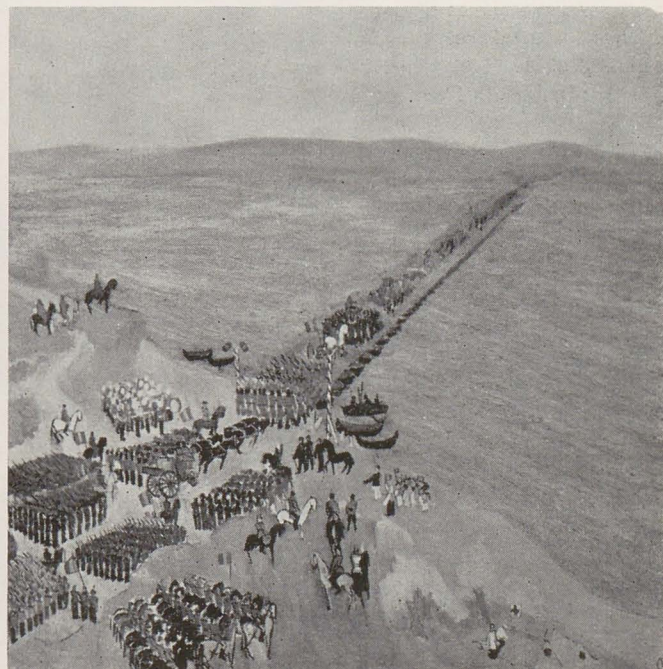
VIRGIL ALMĂȘANU
SABIN BĂLAȘA
HORIA BERNEA
SEVER FRENȚIU
ION GHEORGHIU
GEORGETA NĂPĂRUȘ
ION PACEA
CONSTANTIN PILIUȚĂ

O manifestare artistică al cărui principal semn de marcă este calitatea impune. Artiștii care expun se bucură de privilegiul de a-și fi statornicit în memoria amatorului de artă o identitate artistică certă, așa încât expoziția de grup din foaierul Teatrului Național poartă, prin singură evocarea numelor artiștilor, prestața « lucrului bine făcut ». Operele, mai recente sau mai puțin recente, cunoscute deja sau expuse pentru prima oară, invită la reîntâlnire. Arta celor 8 pictori se oferă pentru o revedere conținând și pe relația afectivă cu privitorul. Așadar nici expoziție de echipă, nici expoziție tematică, nici expoziție bilanț de etapă creatoare, ci binevenit prilej expozițional. Un lucru este comun totuși expozanților: sentimentul istoriei — aproape fiecare dintre

cei 8 artiști aducând în selecția sa o evocare a marilor evenimente ale istoriei naționale celebrate în acest an. Sentimentul istoriei și al pământului (nu există nici o piedică în a interpreta bunăoară peisajele lui Horia Bernea ca un elogiu al țării) este o dimensiune interioară, neavând nimic comun cu festivismul istoric sau cu mentalitatea « arătării istoriei cu degetul ». Virgil Almășanu cultivă, ca o constantă a picturii sale, imaginea personalității istorice. Pânzele sale sînt, chiar în absența unui titlu care să le desemneze astfel, impregnate de istorie. Griurile sale evocă timp. Sabin Bălașa — operele prezente în expoziție confirmă acest lucru — include meditația cetății și aceea a generațiilor printre idealurile perene. Elementele care compun tablourile semnate

de Sever Frențiu organizează sensul global al imaginii, eliberîndu-se oarecum de semnificația lor inițială. Tematica istorică a cîtorva din lucrările Georgetei Năpăruș descoperă privitorului disponibilitățile artistei pentru pictura monumentală. Constantin Piliuță se remarcă în egală măsură prin lucida desfășurare compozițională și prin exactitatea prin care culoarea își asumă rolul în atmosfera tabloului. Ion Pacea revine, după ciclul « Păsării », la naturi statice în care culoarea joacă un rol figurativ, în sensul reprezentării. Expoziția confirmă ceea ce « Grădinile suspendate » afirmă convingător: Ion Gheorghiu atinge cu fiecare nouă operă o treaptă nouă spre spiritualizarea culorii. M.N

1. VIRGIL ALMĂȘANU: Peisaj la Dunăre, ulei; 2. ION PACEA: Natură moartă cu ghips, ulei; 3. SABIN BĂLAȘA: Nicolae Bălcescu, ulei; 4. HORIA BERNEA: Curte II, ulei; 5. ION GHEORGHIU: Compoziție, ulei; 6. SEVER FRENȚIU: Zizi, ulei; 7. GEORGETA NĂPĂRUȘ: Hora Unirii, ulei; 8. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Trecerea armatelor române peste Dunăre, ulei





COLOANELE INFINITE ALE LUI BRÂNCUȘI

ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

Cecilia Cuțescu-Stork afirmă¹ că, încă din 1909, Brâncuși ar fi cioplit «întîia versiune a Coloanei infinite... în romburi suprapuse». Această afirmație nu este însă în nici un fel confirmată.

Prima datare certă a coloanei inițiale de lemn mi se pare a fi aceea din Catalogul din 1926 al expoziției Brâncuși de la Brummer Gallery, și care se poate atribui sculptorului însuși: este vorba de «Coloana fără sfîrșit», din lemn de stejar, cu 3 elemente întregi, datată 1918.

Mai mulți autori, printre care și Sidney Geist, sînt de acord asupra acestei date. Carola Giedion-Welcker, în binecunoscuta sa monografie², datează însă prima coloană infinită brâncușiană din lemn în perioada 1916–1918.

În 1918, deci, Brâncuși a cioplit prima coloană din lemn de stejar, aceea care figurează în nomenclatorul Geist³ la nr. 108. Are ca dimensiuni 203 cm înălțime și 25,4×24,5 cm secțiunea cea mai mare a unui element. A făcut parte, mai întîi, din colecția John Quinn, iar acum aparține d-nei William Sisler, New York. Pentru întocmirea studiului care urmează, și prin care intenționez să determin numărul, caracteristicile și dimensiunile originale ale Coloanelor lui Brâncuși, am folosit patru documente fotografice de bază, luate din sursele tipărite care mi-au stat la dispoziție.

Primul document de bază este reprezentarea coloanei cu trei elemente, din Catalogul Brummer Gallery 1926.

Al doilea document de bază, în ordine cronologică, este o fotografie din atelierul lui Brâncuși, reproducă de Paul Fierens în 1933⁴, cuprinzînd trei coloane fără sfîrșit, «Pește» de marmură, «Socrate» și simbolul în formă de spirală pentru James Joyce. Aceeași fotografie este reproducă și de Carola Giedion-Welcker⁵, cu mențiunea: fotografie posterioară anului 1928. În cartea lui Paul Fierens fotografia este datată precis: 1932. Asupra celor trei coloane voi reveni mai tîrziu cu amănunte.

Al treilea document fotografic l-am găsit în cartea Carolei Giedion-Welcker⁶, pag. 162: aci apar două coloane de lemn, una cu 9 elemente întregi alta cu 6 elemente întregi. Fotografia reprezintă un colț din atelierul lui Brâncuși și anume posterior anilor 1925–1926 (datează după «Pasărea în văzduh», de lîngă coloana cu 9 elemente întregi).

Nu cunoaștem din literatura publicată o altă coloană cu 9 elemente întregi afară de aceea de la Voulangis, și iată că ea a existat în atelierul lui Brâncuși.

Al patrulea document fotografic de bază este luat din cartea lui S. Geist³ (pag. 72) și el reprezintă trei fragmente de coloane de lemn expuse în noiembrie 1937 la Brummer Gallery, New York. Aci se regăsesc: în stînga, cam jumătate din coloana de la Voulangis (nr. 126 nomenclator Geist 1968), o coloană cu 6 elemente întregi, la centru, și o coloană cu 5 elemente întregi în dreapta.

După S. Geist, coloanele nr. 123 și 125 din nomenclatorul său din 1968 (cea din centru și cea din dreapta documentului fotografic 4) se regăsesc cu dimensiunile 410×24,5×24,5 cm, respectiv 300×29×39 cm la Paris, la Musée National d'Art Moderne. În documentul 4 cele trei coloane de lemn sînt aproape egale, deoarece ele se sprijină, toate, pe parchet, și aproape ating, toate, o bordură a tavanului din sala de expoziție. Înălțimea acestei săli se poate calcula cu suficientă aproximație: coloana din stînga este aproape jumătate, ca înălțime, din coloana de la Voulangis, adică 724:2 = 362 cm (teoretic), iar practic (măsurătoare Geist) ea are 346 cm. Tavanul sălii este cu 10–15 cm mai înalt. Celelalte două coloane (cea din centru fotografiei și cea din dreapta) au aproximativ aceeași înălțime ca și fragmentul de coloană de la Voulangis, adică vreo 355–360 cm.

Din confruntarea documentelor fotografice 2, 3 și 4 ar fi rezultat unele concluzii contradictorii cu privire la numărul, componența și dimensiunile coloanelor de lemn ale lui Brâncuși, în starea lor inițială. Spre a elucida nelămuririle, m-am adresat d-lui Sidney Geist (New York) și d-rei Marielle Tabart (Paris), solicitîndu-le material documentar privitor la coloane. Cunoșcîții specialiști în probleme de artă și — mai ales — admiratori ai lui Brâncuși au răspuns cu promptitudine solicitărilor mele. Am primit o serie de sugestii și lămuriri dimensionale asupra coloanelor de la d-l. Sidney Geist, lămuriri întregite în mod perfect de bogata documentație referitoare la coloane, pe care mi-a trimis-o d-ra Marielle Tabart. Am primit anume 38 copii xerox ale unor fotografii de la MNAM (Musée National d'Art Moderne), plus 2 fotografii, repartizate astfel:

— Vederi din fostele ateliere	12 copii xerox + 2 fotografii
— Coloana Steichen de la Voulangis	5 copii xerox
— Coloane pregătite pentru Brummer Gallery	7 copii xerox
— Vederi din atelierul reconstituit la MNAM	3 copii xerox
— Tîrgu Jiu	11 copii xerox
	Total = 40 documente

Am putut reconstitui atît numărul, cît și componența și dimensiunile tuturor coloanelor infinite de lemn cioplite de Brâncuși, la care se adaugă un studiu de coloană, din ghips.

Din cele două fotografii primite, una reprezintă pe Brâncuși cioplindu-și prima coloană (Quinn — Sisler) și o reproduc aci.

Întrucît este imposibil să reproduc într-un articol copii xerox, care mi-au servit totuși foarte bine pentru depistarea și dimensionarea tuturor coloanelor de lemn, voi descrie succint conținutul fiecărei fotografii în parte.

Dar, mai înainte, voi arăta cum am stabilit dimensiunile coloanelor de la Brummer Gallery, ce apar în documentul de bază nr. 4 cu numerotația Geist din cartea sa din 1968 (prescurtare: G. 68).

M-am folosit de o schiță ce mi-a fost trimisă de dl. S. Geist, precum și de o notă scrisă de d-ra M. Tabart, privitoare la coloanele Brâncuși aflate în atelierul reconstituit. Aceste coloane sînt:

S 117 (MNAM) *Coloana infinită I* Geist (1975) nr. 136 (G. 68 nr. 126) este coloana Steichen de la Voulangis. Stejar H = 5,58 m, L = 0,34 m, A = 0,37 m. Are 7 elemente + 2 semielemente. Este alcătuită din două bucăți:

1. una cu formula $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ avînd H = 3,46 m (expusă sub nr. 5 la Brummer Gallery New York în 1933–34);

2. alta cu formula $\frac{1}{2} + 2 + \frac{1}{2}$, avînd H = 2,10 m. Dimensiunile, după Geist, sînt: H = 5,56 m, L = A = 0,345 m. Coloana *întreagă* de la Voulangis avea formula $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ și înălțimea de 7,23 m.

S 118 (MNAM) *Coloana infinită II* Geist 75 nr. 167 (G. 68 nr. 125) din lemn. Expusă la Brummer Gallery în 1933–34 sub nr. 6, cînd avea 5 elemente întregi, ea a fost ulterior retezată. În muzeu figurează acum un tronson

cu formula $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ și dimensiunile

(MNAM) H = 3,015 m

L = A = 0,29 m

(Geist) H = 3 m

L = A = 0,3 m

Înălțimea unui element fiind 0,6 m, se poate reconstitui înălțimea coloanei de la Brummer Gallery, adunînd 3,01 cu 0,6 = 3,61 m.

S 119 (MNAM) *Coloana infinită III* Geist 75 nr. 187 (G. 68 nr. 123). Este de lemn. Are 7 elemente plus două semielemente și dimensiunile H = 4,10 m (Geist: 4,08 m), L = A = 0,245 m, dar este alcătuită din două bucăți:

$\frac{1}{2} + 5 + \frac{1}{2}$ și $\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}$. La Brummer Gallery, unde a figurat în 1933–34 sub nr. 7, tronsonul cu 5 elemente avea un element în plus, deci formula $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, cu înălțimea de 4,10 – 0,51 = 3,54 m.

S 120 (MNAM) *Coloana infinită de ghips* (studiu) — Geist 75 nr. 197 (G. 68 nr. 189). Datată de Geist: 1936 (?). Are H = 6,03 m, L = A = 0,60 m.

În comparație cu coloana de la Tîrgu Jiu, macheta are suprafețele trapezoidale mult mai bombate, mai puțin grațioase.

Din această descriere rezultă înălțimile coloanelor de la Brummer Gallery 1933–34:

G. 68 nr. 126 (S 117 MNAM) H = 3,46 m

G. 68 nr. 123 (S 119 MNAM) H = 3,54 m

G. 68 nr. 128 (S 118 MNAM) H = 3,61 m

În textul precedent, ghidîndu-mă numai după documentul fotografic nr. 4 citat, apreciasem dimensiunile coloanelor Geist 68 nr. 123 și 125 la circa 3,55 – 3,60 m. Mai trebuie să menționez că în Geist 1968 mai există o coloană de lemn (nr. 124) cu dimensiuni aproximative ca ale coloanei Geist 68 nr. 123, cu mențiunea «dispărută» și datată 1920 (?).

Pot acum trece în revistă copiile xerox documentare, puse la dispoziție de d-ra Tabart, identificarea coloanelor făcîndu-se după silueta unui element.

Vederi din fostele ateliere

Prima poză este din 1917 și în ea apare doar un soclu cuprinzînd elemente și semielemente de coloană din lemn. Întrucît pentru desemnarea elementelor de



coloană se folosesc și expresii improprii, ca romboedru sau element romboidal, precizez că un element de coloană se compune, geometric, din două trunchiuri de piramidă cu baza pătrată, îmbinate între ele prin bazele lor mari.

Cînd cele două trunchiuri de piramidă se îmbină prin bazele lor mici, figura geometrică rezultată aduce vag aminte de o clepsidră. Dar la coloanele sale Brâncuși a folosit *elemente* (denumire înțeleasă în sensul arătat mai sus) și *semielemente* la extremități, iar nu așa-zise «clepsidre». Amintesc aici că prin formulă de suplețe se înțelege o expresie numerică, arătînd din cîte elemente și semielemente $\left(\frac{1}{2}\right)$ se compune coloana: $\frac{1}{2} + 15 + \frac{1}{2}$ este formula de suplețe a

Coloanei de la Tîngu Jiu.

Și acum să revin la soclu: acesta are două elemente plus cele două semielemente de capăt.

A doua fotografie (71 En 906 MNAM) a fost trimisă lui Quinn în decembrie 1917 cu mențiunea «L'enfant du monde». A apărut în «The little Review», în toamna lui 1921. Lîngă *Micuța Franțuzoaică* este o eboșă de coloană, în chip de soclu, iar deasupra acesteia se găsește una din primele două *Cupe de lemn*.

Fotografia Ph 629 MNAM (a treia) cuprinde tot *Mica franțuzoaică*, alături de o

coloană de lemn cu formula $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$, probabil cea vîndută lui Quinn.

Fotografia a patra (fără număr MNAM) are în planul întii coloană $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$ Quinn-Sisler.

Fotografia a cincea (Ph 73) este intitulată «Vue de l'atelier. La négresse blonde. Colonne Steichen. 1925». Am subliniat *Coloana Steichen*, fiindcă, de fapt, nu este vorba de acea coloană, ci de o alta, tot cu 9 elemente întregi, mai suplă și care se vede și în al treilea document fotografic de bază luat din cartea Carolei Giedion-Welcker. Comparînd înălțimea de 38 cm (după Geist) a *Negresei blonde*, din planul întii, cu înălțimea elementelor coloanei, și ținînd seamă și de situarea coloanei în planul al doilea, am dedus că elementul are circa 50 cm înălțime, deci că înălțimea coloanei din figură este de circa 5 m, iar nu de 7,24 m cît are coloana Steichen, care are de altfel elemente sensibil mai groase. Anticipoz, arătînd că, de fapt, este vorba de coloana S 119 MNAM (Geist 68:123).

Fotografia a șasea (Ph 64), pe care am putut-o reproduce în figura a doua care însoțește acest articol, cuprinde aceeași coloană de lemn cu formula $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$,

ca în fotografia precedentă (copie xerox). Aci însă calculul înălțimii se poate face cu cea mai mare precizie întrucît *Vrăjitoarea* (care are, fără soclu, circa 1 m înălțime), se găsește pe aceeași linie cu coloana, deci nu există diferențe cauzate de perspectivă. Cu ajutorul unui compas se poate deduce și aici că înălțimea coloanei este de ordinul 5 m.

Fotografia a fost făcută după august 1924 și înainte de 1926, deci cam prin 1925. Fotografia a șaptea (Ph 83) este intitulată «Vedere de atelier», 1927—1930. În partea dreaptă se află trei coloane de lemn: ele au fost identificate ca S 119

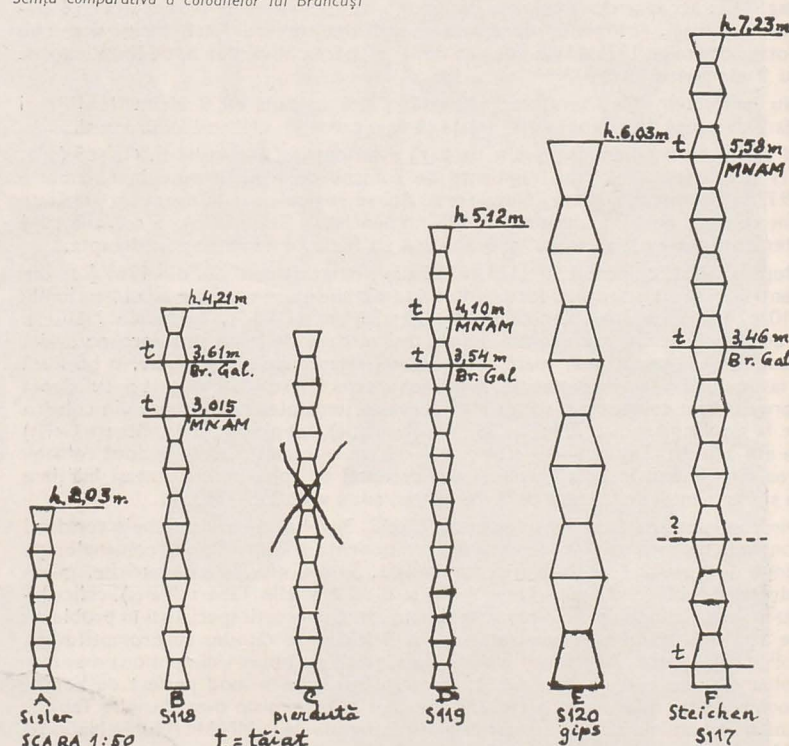
(după inventarul MNAM) cu formula $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$, iar celelalte două, cu for-

mula $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, sînt S 118 MNAM și o coloană a cărei urmă s-a pierdut.

Fotografia a opta (Ph 89), datată 1930 sau după, cuprinde trei coloane din lemn:

în stînga, coloana S 119 cu formula $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$, la mijloc, coloana $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ pierdută (Geist 68 nr. 124) și, în dreapta, coloana S 118 tot cu $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ elemente. Se pare că coloana pierdută este mai mică în înălțime decît coloana S 118 (G. 68 nr. 123).

Schiță comparativă a coloanelor lui Brâncuși



Fotografia a noua reprezintă atelierul după 1930 și este aproape identică cu precedentă.

Fotografia a zecea (Ph 10) este o vedere a atelierului în epoca 1930—1933. Se văd aceleași trei coloane de lemn ca în fotografia a opta, dar altfel așezate. În primul plan, pe o masă rotundă de piatră, *Peștele de marmură*.

(continuare în pag. 36)

PAUL KLEE

La trei ani după ce, îndemnat de Walter Gropius, își începuse prodigioasă carieră didactică în cadrul Bauhaus-ului din Weimar, Paul Klee publica în primul volum « Bauhausbuch von Weimar » o prelegere intitulată « Căile studiului naturii » (1923). Lucrarea respectivă reprezenta, în desfășurarea întinsei « aventuri a cunoașterii » pe care o trăiește Klee, o etapă de mijloc, un punct câștigat în configurarea celui solid edificiu de știință, filosofie și intuiție poetică pe care îl constituie întreaga sa operă plastică și teoretică. Ne interesează, în cazul acestei lucrări, o anumită afirmație ce constituie, credem, una dintre « cheile » descifrării bazelor gândirii lui Klee: « Dialogul cu natura rămâne pentru artist conditio sine qua non. Artistul e om, el însuși natură și un fragment de natură în spațiul naturii ». Această frază are darul de a deschide și de a închide totodată o serie de căi de acces la opera acestui artist: pe de o parte, nici urmă de nostalgii teozofic-panteiste, nici o rezonanță de sentiment agnostică, pe de altă parte un drum deschis reînvierii unei noi apropieri, în spirit romantic, față de natură (Klee însuși se autodefineste ca purtător al unui « romantism rece și fără patos »), un interes nicidecum dezmințit de a cerceta și a cuprinde întreaga dimensiune a existenței, de a-și însuși întregul univers care-i aparține, căci el, artistul, e parte a sa constitutivă.

Întreaga sa operă pleacă și se răsfrânge, ca repetarea infinită a unui ecou, asupra naturii, a unei naturi diferite, de exemplu, de aceea a lumii clasicismului și chiar a romantismului, căci pentru Klee, așa cum poate doar pentru Leonardo se mai întîmplase, natura reprezintă un obiect de studiu infinit ca dimensiune, deci nelipsit de mister, dar veșnic producător de revelații reale, de sugestii cu o valoare incalculabilă pentru creator. Disciplinat și sever cu sine însuși, împreunare osmotică a unei

laturi temperamentale pozitiviste și a uneia delirant poetice (artistul nu este un visător, ci mai degrabă un demiurg), Paul Klee are darul de a-și construi poetica pe temeiul unei discipline didactice. Într-adevăr, biografia lui Klee susține că acesta a dorit întotdeauna să dezvolte o activitate pedagogică, motiv pentru care s-a înscris cu deosebită pasiune în efortul unanim al grupului de la Bauhaus de a reformula bazele și obiectul învățămîntului artistic. Disciplina sa didactică, extinsă și asupra sa însuși, însemna, în primul rînd, a învăța de la natură, a pătrunde sensurile cele mai ascunse ale lucrurilor pentru a le putea supune experienței artistice. « Prin cunoașterea pe care o avem asupra conținutului său intim, obiectul se extinde dincolo de aparență », spunea Klee. Tocmai această modalitate de a ajunge dincolo de aparențe l-a preocupat pe artist, și acest lucru a încercat să-l pună în discuție la Bauhaus, împreună cu elevii săi. Apărut în 1925, « Caiet de schițe pedagogice » încearcă să sintetizeze experiența a cinci ani de activitate în cadrul școlii de la Weimar, fără a tinde să devină un manual, ci o metodă de gândire asupra lumii de forme, o propunere de analiză introspectivă exercitată de artist, în scopul desăvîșirii operei sale. Pratic, Klee pornește, fără rețineri, la cercetarea unor resorturi fundamentale ale lumii, voind parcă să demonstreze că experiența vizuală, intuitivă, asupra lumii reale, nu este cu nimic mai puțin concretă sau concludentă decît cea datorată cercetării științifice sau filosofice. Încă din 1902, de altfel, Klee nota în jurnalul său că dorința lui este de a proceda astfel încît « tot ce este esențial, chiar și esențialul acoperit de perspectivă optică, să apară vizibil », ceea ce, sintetizat și concretizat grafic, se reliefează ca intenție de bază în structura « Schițelor pedagogice ». Dincolo de acest deziderat, Klee optează pentru alternativa fundamentală a unei lumi în mișcare, în centrul

căreia se află subiectul, el însuși element dinamic. Spațiul infinit în care se reflectă experiența subiectivității artistice nu va fi un simplu spațiu geometric, cu succesiunile sale de planuri supuse legilor perspectivale albertiene, ci un spațiu existent în funcție de elementul uman, un « deasupra—dedesubt », « în față — în spate », totul raportat la mine, fiind capabilă de a transgresa optica iluzionistă pentru a pătrunde în esență, încercînd explicarea forțelor propulsoare ale biologicului și ale mecanicului. Rezultatul cercetării va fi (sau va căuta să fie, căci nimic nu apare sentențios la Klee) un mijloc mai potrivit de reprezentare a acestor forțe prin intermediul unui limbaj al formelor. Unii comentatori ai lui Klee au văzut — și credem că pe bună dreptate — în acest mod de abordare a realului o legătură cu concepția lui Husserl, în sensul în care tocmai artistul este aici cel care operează « reducția fenomenologică », extrăgînd obiectul real din comuniunea indisolubilă existentă între acesta din urmă și obiectul situat în fondul percepției și al experienței umane. Fapt este că, în cercetarea lui științifică, traversînd toate zonele explicației genezei formelor și mișcărilor, de la elementar (linie — suprafață, orizontal — vertical, static — dinamic etc.) pînă la generalizarea filosofică (vezi în acest sens preambulul capitolului despre « săgeată »), Klee provoacă o elasticitate nemaiîntîlnită a zonelor cognoscibilului artistic, invocînd științele exacte în egală măsură cu psihologia, fiziologia sau filosofia. Rezultatul efortului explicativ al lui Klee — pedagogic atît pentru el însuși, cît și pentru ceilalți — apare, pentru început, deconcertant (acest fapt îl mărturisesc chiar și elevii săi), ca pînă la urmă intenția să se desprindă superb de limpede, de generoasă, subliniind crezul niciodată desuet al acestui mare filosof al artei.

MARIUS TĂTARU

CAIET DE SCHIȚE PEDAGOGICE

(fragmente)

II/14

DIMENSIUNI



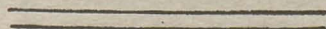
1. Prima dimensiune: Stînga (dreapta)
2. A doua dimensiune: Sus (jos)
3. A treia dimensiune: Înainte (înapoi)

CEA DE-A TREIA
DIMENSIUNE
aparent adăugată.

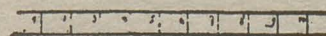
II/15

15 BIDIMENSIONAL

a) Două linii paralele, în cazul în care ochiul le privește dintr-un unghi de vedere perpendicular pe acestea:



b) Șine de cale ferată, privite dintr-un unghi de vedere perpendicular pe direcția lor:



c) fig. 31: Două linii paralele, privite dintr-un unghi de vedere deplasat față de perpendiculară: fig. 31



d) (fig. 32): Șine de cale ferată, privite dintr-un unghi deplasat față de perpendiculară, avînd traverse ce marchează deplasarea progresivă a perspectivă dinspre primul plan înspre adîncime:

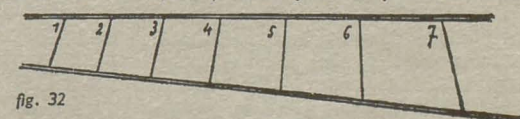


fig. 32

e) (fig. 33): Aceleași elemente, văzute frontal.

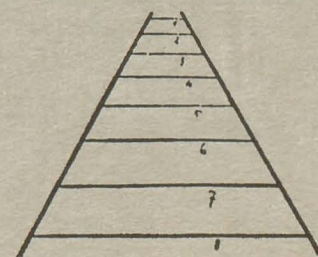


fig. 33

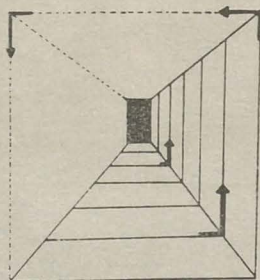


fig. 34

17 VERTICALĂ

(fig. 35): Șine de cale ferată, văzută frontal, având o traversă apropiată și una îndepărtată, divizate în mod egal

(fig. 36): Progresia perspectivală, demonstrată prin intermediul liniilor ce urmează direcția șinelor, subliniată fiind perpendiculara frontală (verticală față de traverse)

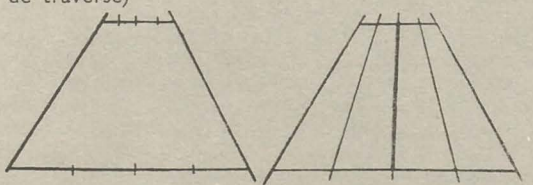


fig. 35, fig. 36

II/18

18 Verticală (continuare)

VERTICALĂ ÎN MIȘCARE, cazul fiind acela al unui subiect ce se deplasează de la stînga spre dreapta.

(fig. 37): Poziția subiectului deplasată spre stînga
(fig. 38): Poziția subiectului deplasată spre dreapta

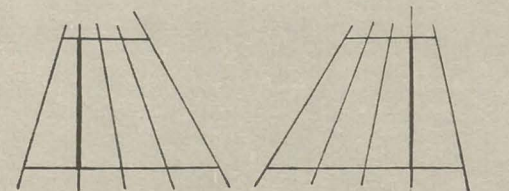


fig. 37 Pe o suprafață, verticala semnifică traseul cel drept.

fig. 38

II/19

ORIZONTALĂ

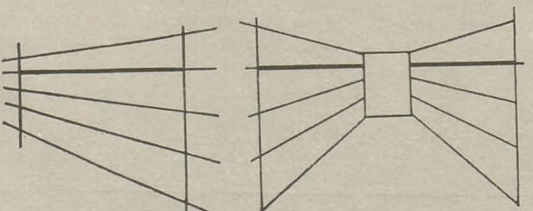
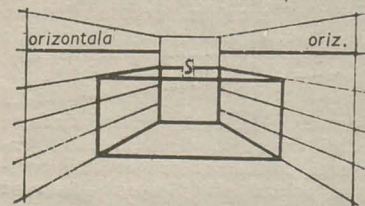


fig. 39

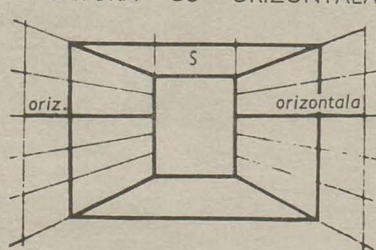
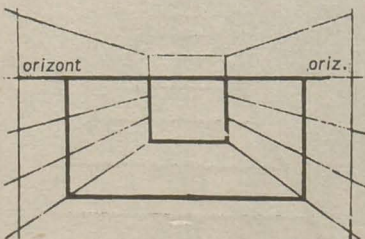
fig. 40

Orizontala indică înălțimea subiectului. Linia care unește totalitatea punctelor din spațiu aflate la înălțimea ochiului este linia înălțimii ochiului.

DEMONSTRAȚIA AFIRMAȚIILOR ÎN LEGĂTURĂ CU ORIZONTALA



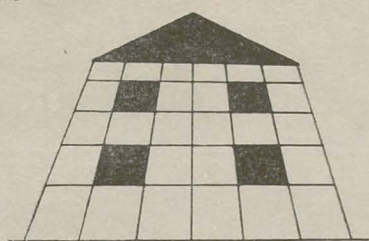
(fig. 41): Spațiul încadrat oferă subiectului o privire asupra suprafeței sale superioare, deci această suprafață se află sub înălțimea ochiului. Într-adevăr, orizontala se găsește deasupra acestei suprafețe.



(fig. 42): Acest spațiu încadrat permite subiectului o privire dedesubtul suprafeței sale superioare, deci respectiva suprafață este situată mai sus decât înălțimea ochiului. Realmente, orizontala se află la un nivel inferior acestei suprafețe.

(fig. 43): În acest caz, ochiul nu mai are posibilitatea de a observa suprafața ca atare, nici de sus și nici de jos, ea avînd înfățișarea unei linii orizontale. Deci suprafața superioară se află exact la înălțimea ochiului. Această linie ce desemnează suprafața superioară se suprapune, de fapt, orizontalei.

fig. 44



20 DIN NOU DESPRE VERTICALĂ
Din ce cauză figura 44 constituie o falsă reprezentare a fațadei verticale a unei clădiri? Logic, nu este greșit; lățimile ferestrelor inferioare sînt mai apropiate de ochi decît cele din partea superioară, ceea ce, tradus în limbaj «perspectival», înseamnă «mai mare». Ca reprezentare a unui paviment, această perspectivă ar fi oricînd acceptată.

Această imagine nu este deci logic-falsă, ci psihologic-falsă!

În interesul propriului echilibru, natura animalică a omului dorește ca multiplele verticale ale realității să apară și în proiectie tot ca verticale.

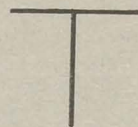
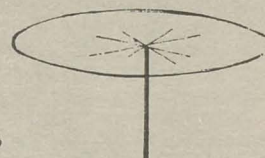


fig. 45

(fig. 45): Dansatorul pe sîrmă, cu prăjina de menținere a echilibrului. Pe orizontală: orizontul ca aparență.

fig. 46



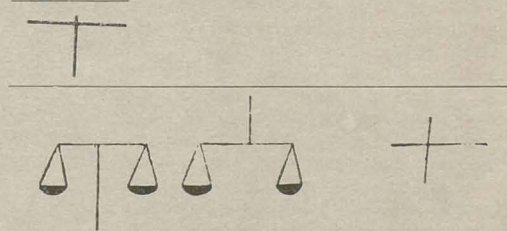
(fig. 46): Pe orizontală: orizontul ca imaginație.

Verticala semnifică drumul cel drept și poziția verticală sau poziția în picioare a animalului, iar orizontala desemnează înălțimea, orizontul acestuia. Ambele țin de o problematică foarte terestră și statică

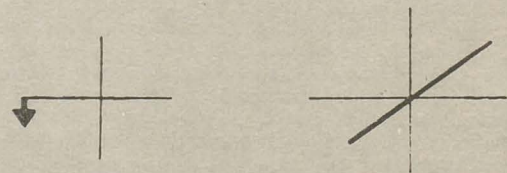
II/22

BALANȚĂ

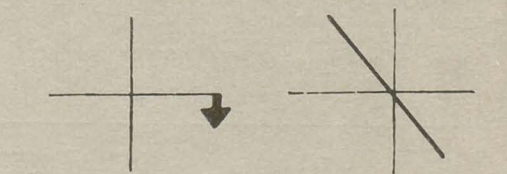
Dansatorul pe sîrmă se preocupă din ce în ce mai intens de păstrarea echilibrului său. El își echilibrează din cînd în cînd centrul de greutate. El însuși este o balanță. Esența balanței o constituie încrucișarea dintre vertical și orizontal.



Tulburarea echilibrului și efectul acesteia.



Corectura prin efectul contrar al contra-greutății.



Combinăția celor două efecte sau crucea pe diagonală (echilibru simetric ca formă de restabilire).



fig. 47

II/23

ECHILIBRU ASIMETRIC

(Simbol)

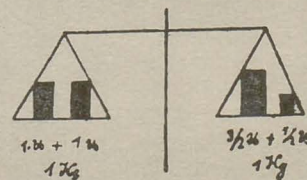


fig. 48

ECHILIBRU DERANJAT ECHILIBRU RESTABILIT

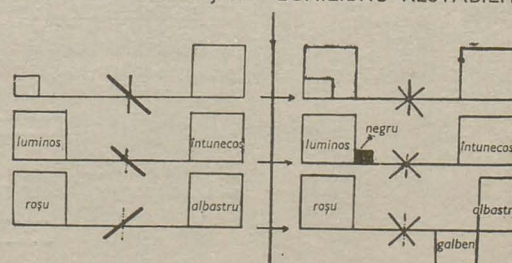


fig. 49

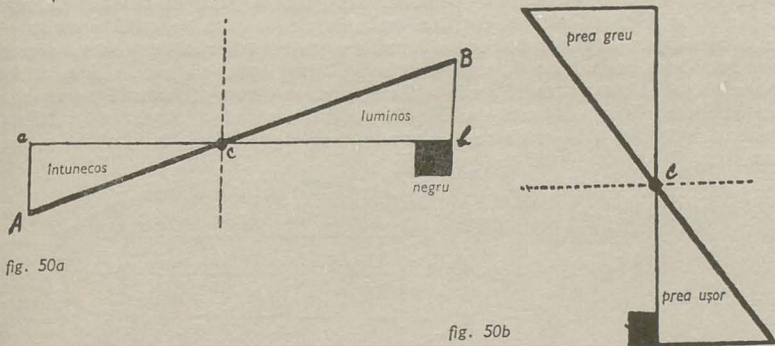
a) Dimensiune:

b) Greutate:

c) Caracter:

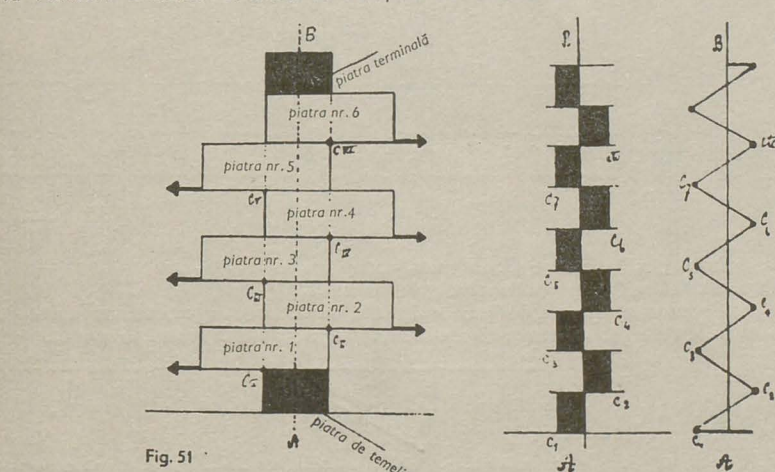
(fig. 50 a): Supraîncărcată de greutatea mare a părții întunecate, axa AB s-a aplecat de la a la A și s-a înălțat de la b la B. Inițial, ea s-a aflat în poziția orizontală ab. Ambelor axe, ab și AB, le este comun punctul c, ca centru de rotație. Ca urmare a rotației, în partea stângă porțiunea întunecoasă se găsește la un nivel inferior porțiunii luminoase din partea dreaptă. Ca urmare, în partea dreaptă va apărea, în compensație, o cantitate de negru. Cu alte cuvinte: Mi-am pierdut echilibrul spre stînga, deci am întins mîna spre dreapta, pentru a nu mă prăbuși.

(fig. 50 b): Trunchiul corpului meu este prea greu, verticala se înclină spre stînga și aş cădea dacă nu ar interveni, în timp util, corectura ce va lărgi baza prin întinderea piciorului stîng.



11/25 CONSTRUCȚIA TURNULUI

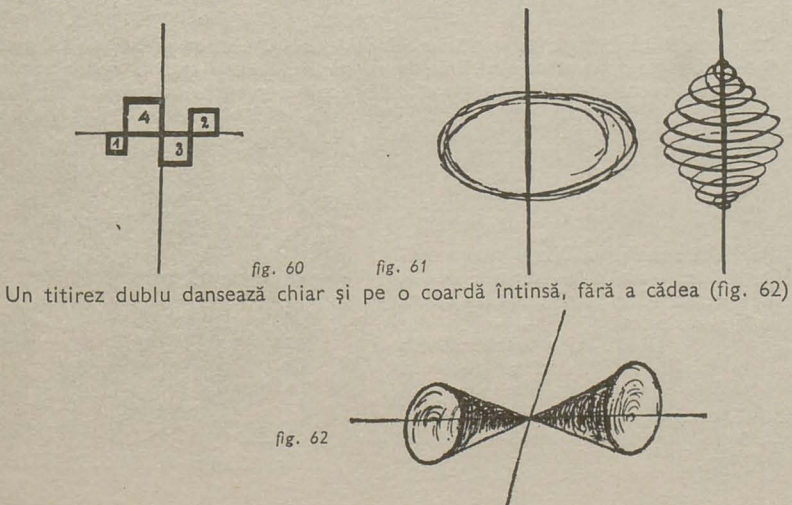
(fig. 51): Pe piatra de temelie se așează piatra nr. 1. Aceasta deranjează echilibrul spre stînga. În compensație, dar și ca generatoare a unui nou dezechilibru, se adaugă piatra nr. 2. În același fel urmează piatra nr. 3, cu tendința de a se înclina spre stînga, piatra nr. 4, din nou compensatoare, dar înclinînd spre dreapta etc., pînă în momentul în care, într-un târziu, piatra terminală va restabili definitiv ordinea în relațiile de echilibru.



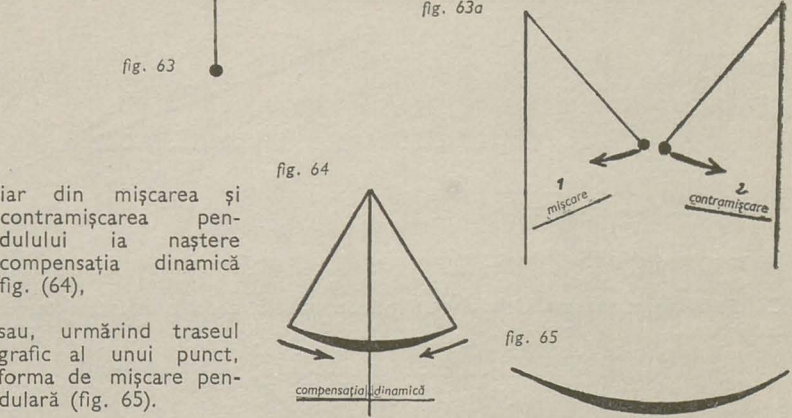
(fig. 52): C_1, C_2, C_3 etc. sînt axele de rotație ale pietrelor, iar traseul linear ce unește aceste puncte alcătuiește o formă în zigzag ce înconjoară axa verticală

IV/33 SIMBOLURI ALE FORMĂRII MIȘCĂRII
TITIREZUL

Dacă vom reduce baza de sprijin a balanței pînă la un anumit punct, ea va balansa și se va răsturna, indiferent cît de exactă va fi repartitia greutăților pe cele două brațe ale ei (fig. 60). Obligînd-o la o mișcare de rotație în plan orizontal, această jucărie va fi ferită de răsturnare. Ne aflăm, deci, în prezența unui titirez.



PENDULUL
se transformă, printr-o mișcare de du-te—vino, într-un pendul

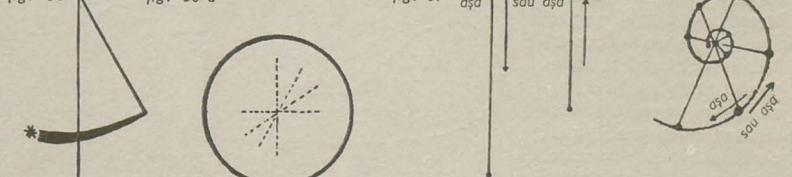


IV/35, 36 35 CERCUL

Forma de mișcare pendulară poate fi extinsă, printr-o acțiune dinamică exercitată în cadrul traiectoriei pendulului. Esența ce merită a fi reținută din experiența acestor forme născute din mișcarea unui punct își extinde valabilitatea și în cazul în care asemenea forme dinamice apar într-o variantă dezvoltată. Dar cea mai curată formă de mișcare, cea cosmică, ia naștere doar în momentul dispariției greutății. (Fenomen posibil numai prin dispariția legăturilor create de gravitația terestră.)

Să încercăm să ne închipuim atingerea acestui scop, în plin avînt al unei mișcări pendulare (fig. 66). Iată, pendulul se va roti în cerc, acesta fiind cea mai pură dintre formele dinamice.

Dispare necesitatea unei mișcări alternative; noua formă rămîne neschimbată, indiferent dacă sensul mișcării variază spre dreapta sau spre stînga (fig. 66 a).

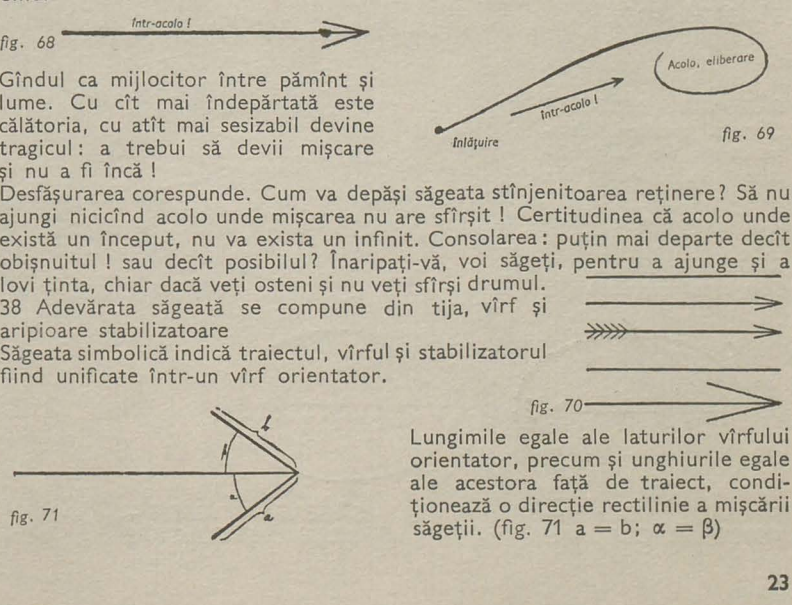


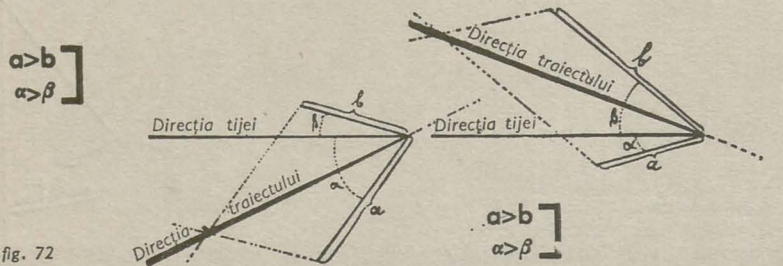
36 SPIRALA

Combinția mișcării periferice cu variația lungimii razei provoacă transformarea cercului în spirală. Prin prelungirea progresivă a razei ia naștere spirala vie. Scurtarea razei diminuează din ce în ce mai mult avîntul mișcării, pînă ce frumoașa reprezentare moare restrînsă în limitele unui punct; în acest caz, mișcarea nu mai este înfinită, astfel încît revine din nou în actualitate problema orientării ei. Această orientare este aceea care rostește sentința, alegînd între desprinderea de centru, printr-o mișcare din ce în ce mai liberă, și o apropiere progresivă de un centru care, în ultimă instanță, se dovedește a fi distrugător. Această dilemă se traduce prin viață sau moarte, iar decizia depinde de mica săgeată (fig. 67).

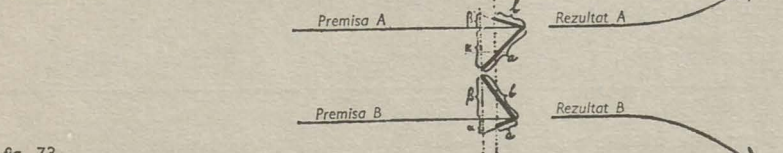
IV/37, 38 37 SĂGEATA

La originea săgeții se află gîndul: în ce fel îmi voi putea extinde raza de acțiune, dincolo de acest rîu, acest lac sau acel deal? Capacitatea abstractă a omului de a cutreiera, după bunul său plac, cele pămîntești și cele aflate dincolo de pămînt constituie, în opoziție cu incapacitatea fizică, originea tragediei umane. Acest raport antinomic dintre putere și neputință determină disarmonia existenței omului. Pe jumătate înaripat, pe jumătate prizonier — acesta este omul.





Cu cât latura suitoare a vârfului este mai dezvoltată, cu atât urcarea este mai accentuată.

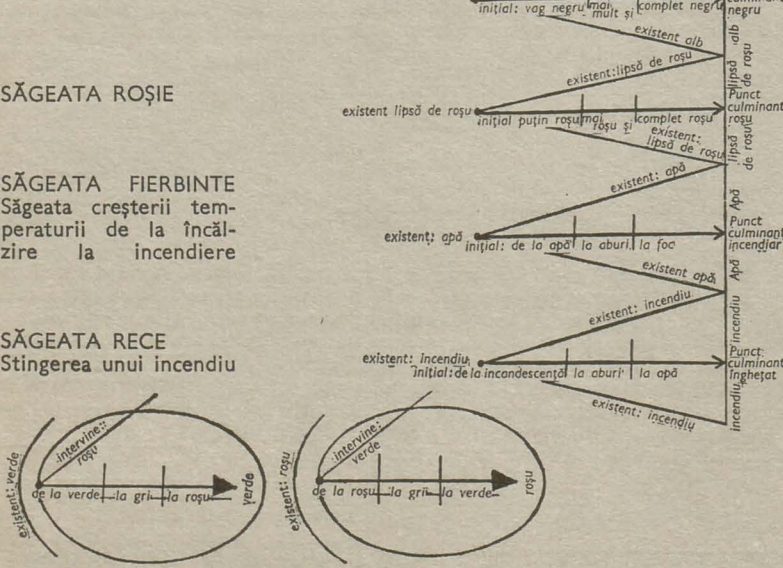


Cu cât latura coboritoare a vârfului este mai dezvoltată, cu atât căderea va fi mai accentuată.

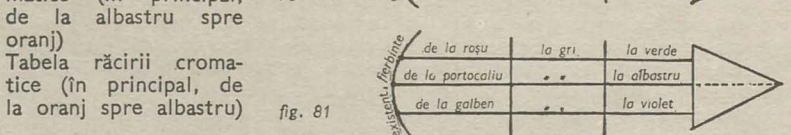
IV/40 FORMAREA SĂGEȚII NEGRE (fig. 76)

Aceasta constă în dezvoltarea progresivă de energie, ce se produce trecînd, succesiv, de la un alb deja existent și adecvat locului său în spațiu spre un final negru. De ce nu invers? Răspuns: în fața unei generalități majore, accentul cade întotdeauna asupra unei particularități minore. Cea dintîi categorie are un efect nesurprinzător, previzibil, cea de-a doua apare neobișnuită, dinamică. Iar săgeata va fi proiectată în direcția acțiunii. În cazul unei departajări corecte a acestor două elemente caracteristice, sensul mișcării se manifestă atât de imperios, încît ne putem lipsi de înșelătorul ei simbol. Albul ce se oferă îndelung și pînă la saturație vederii este întîmpinat ca un fapt obișnuit, cu prea puțin entuziasm, de către ochi; interesul viu al privirii va fi însă provocat și intensificat de către acțiunea ce intervine ca o particularitate contradictorie, mergîndu-se pînă la punctul culminant (sau sfîrșitul) acestei acțiuni. Această neobișnuită dezvoltare de energie (în sens productiv) sau de hrană energetică (în sens receptiv) este stringent legată de sensul mișcării.

SĂGEATA NEGRĂ (Schemă de configurare)

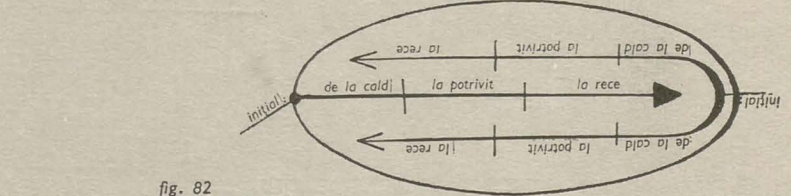


SĂGEATA ROȘIE — VERDE ÎN CULOARE



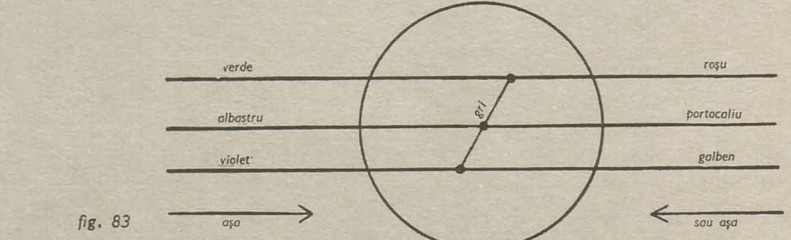
42 ORGANISMUL MIȘCĂRII

Schemele de mai sus (fig. 76—81) constituie propuneri pentru configurarea organelor de mișcare ale compoziției. Ne referim doar la compoziție, căci organismul mișcării este o noțiune mai complexă, care necesită o structură cu o dezvoltare superioară. Putem considera, ca normă valabilă pentru această compoziție, o conlucrare de organe, într-un întreg independent în sine, făcînd dovada unui dinamism cald, precum și a unui calm dinamic. Această compoziție nu va putea fi considerată desăvîrșită decît atunci cînd mișcările își adaugă contramișcări sau cînd se descoperă soluția unei mișcări infinite. (Pentru primul caz, vezi figura 82) (Vezi și figura 65)

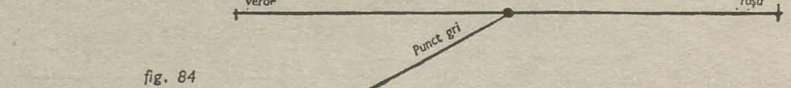


IV/43 MIȘCAREA INFINITĂ, ÎN CULOARE

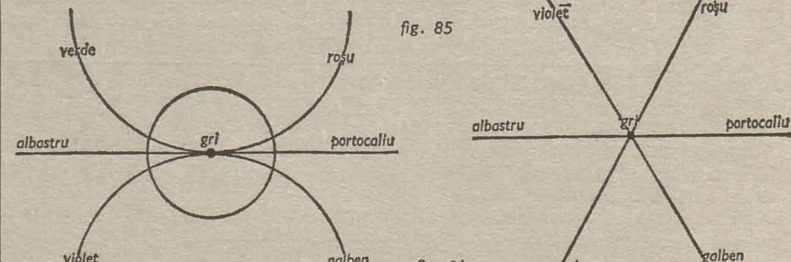
Trecînd la mișcarea infinită, în cadrul căreia sensul mișcării devine nesemnificativ, voi renunța, în primul rînd, la săgeată. În acest fel se contopesc, de exemplu, cazurile precedente, legate de săgeata fierbinte și de săgeata rece. «Pathos»-ul (tragicul) se transformă în «ethos», acesta din urmă permițînd fuziunea forței și a contraforței într-un singur tot.



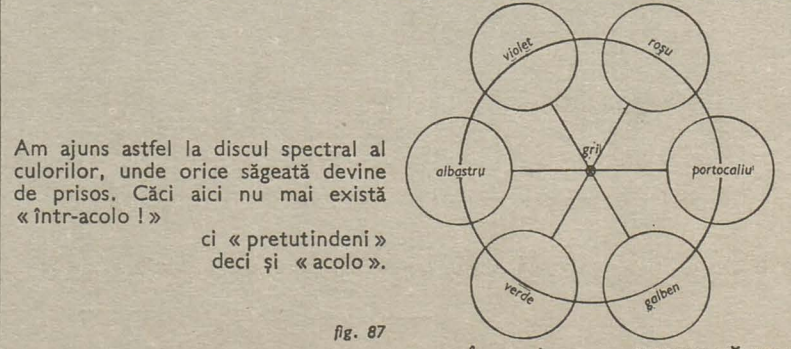
În primul rînd, mișcare și contramișcare, așa → sau ← așa. În acest fel se naște un centru, griul central (fig. 83). Cu cît reprezentarea griului este mai pură, cu atît mai îngust devine domeniul său de existență, acesta puțîndu-se restrînge, teoretic, pînă la punct.



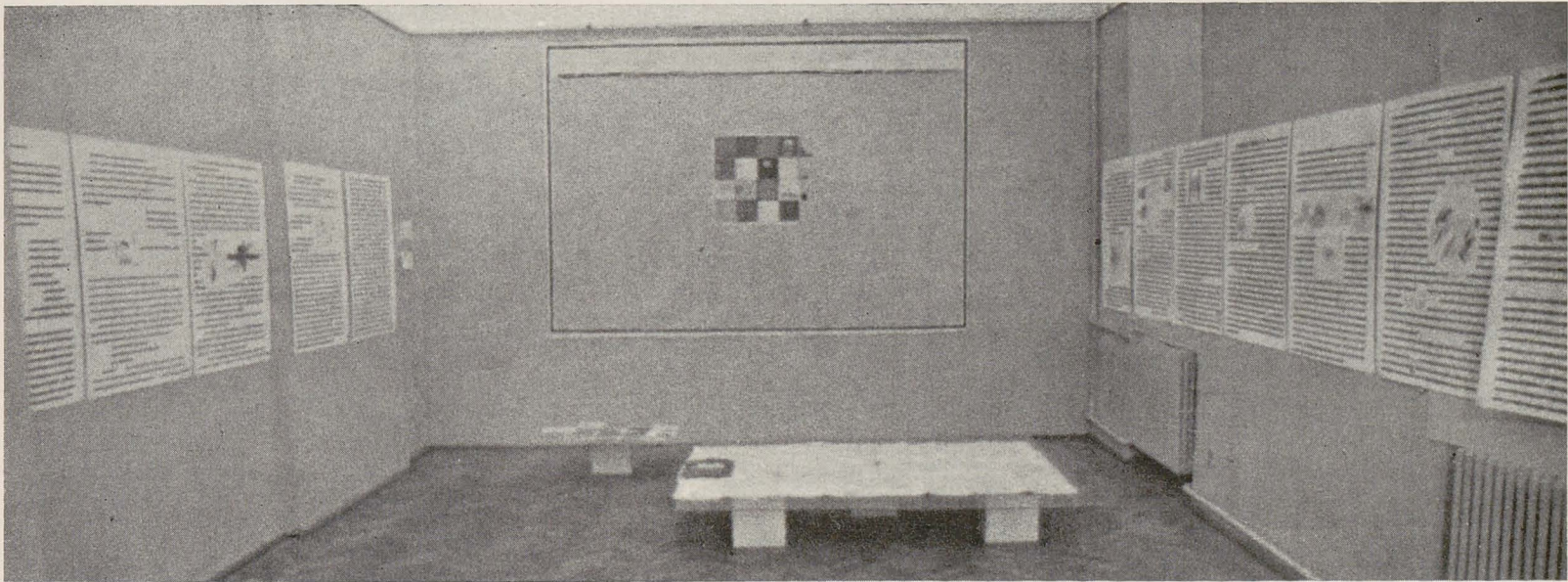
În stînga punctului gri predomină deja verdele, iar în dreapta, în imediata apropiere a punctului, domină roșul. Ca urmare, ne-am putea simți tentați la alcătuirea următoarei reprezentări (fig. 85):



Nu este, totuși, logic ca mișcările verde-roșu și violet-galben să fie puse într-o poziție contradictorie față de mișcarea albastru-oranj, motiv pentru care este recomandabilă configurația diagonală a gamelor exterioare (fig. 86).



REALITATEA ȘI FORMELE EI DE EXPRESIE



Muzeul de artă contemporană românească din Galați, unde a avut loc, destul de recent, expoziția «Realitatea și formele ei de expresie», ne-a obișnuit cu o serie de inițiative și manifestări în măsură să-i acopere cât mai deplin titulatura (de teritoriu privilegiat al artei contemporane adică). Prezentarea aceasta ar avea o dublă destinație: atât semnalarea unei organizări de expoziție remarcabil condusă (acțiune ideată și realizată de criticul de artă și muzeograful Maria Magdalena Crișan) cât și însumarea unor opinii asupra celor șapte participanți (Horia Bernea, Ion Bitzan, Șerban Gabrea, Ana Lupaș, Klara Tamas Blaier, Radu Tănăsescu, Angela Tomaselli).

Soluția micro-pavilionară de expunere (fiecare artist cu «piesa» = încăperea lui) ca și sensibilul echilibru cantitativ exclude, în bună măsură, intenția preferențială, construcția ierarhizatoare; expoziția funcționează ca o antologie ce cuprinde rezultate estetice, psihologice, formale ale unor *atitudini realiste* — în sensul în care, nu întâmplător, s-a făcut observația că roata nu este un produs al realității, ci al realismului — ce nu produc, desigur, obiecte de recunoscut, ci lucrări de artă, *real creat*, în care proximitatea, relația imediată cu natura se pierde, în care, pe diverse căi, se produce o distanțare de faptul real. Importantă pentru lectura corectă — neobturată adică de obicei, opacități tradiționaliste — a acestei expoziții ar putea fi generalizarea lui Francastel, anume că imaginile artistice «ne aduc informații asupra unor aspecte și unor dimensiuni ale civilizației care, în afara lor, ne-ar scăpa. Ele constituie unul din sistemele spirituale și totodată generatoare de opere prin care se lasă a fi văzute urmele gândirii în act. Printr-o operă de artă [...] nu se reconstituie niciodată aspecte concrete ale universului, ci fazele istoriei umane».

După propria declarație, pentru Horia Bernea «lumea obiectivă este o foarte mică parte a universului înconjurător». Procesul creator este îndreptat spre abolirea invenției, a imaginației; autorul este atent la *materializare* în contactul cu categorii naturale. Putem spune că environmentul lui Ion Bitzan (desene, obiecte, o pictură) este rezultatul unei ficțiuni a realității, a unei *ficțiuni ludice*. Autorul acționează în vechiul perimetru — problema existind încă de la Platon — al complicității constante între pictură și scriere; el este producător de *opifex-uri* (de la opus — lucrare, scriere și facere — a face) după un sistem de reguli din care nu lipsește aplicația, grija executorie aproape calofilă față de aceste obiecte născute în principal sub specie ludi. Șerban Gabrea a realizat un environ-

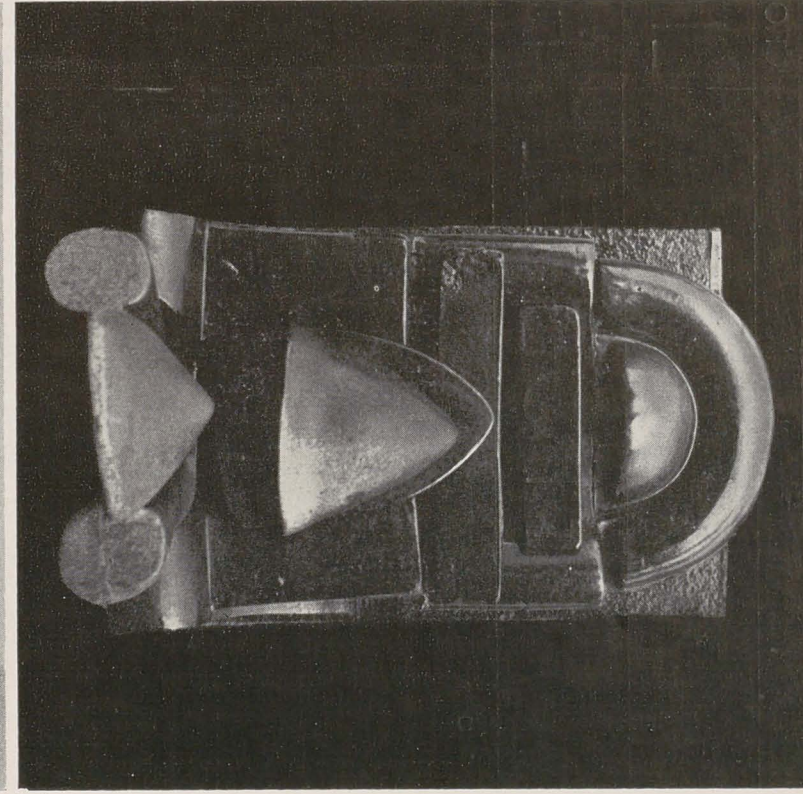
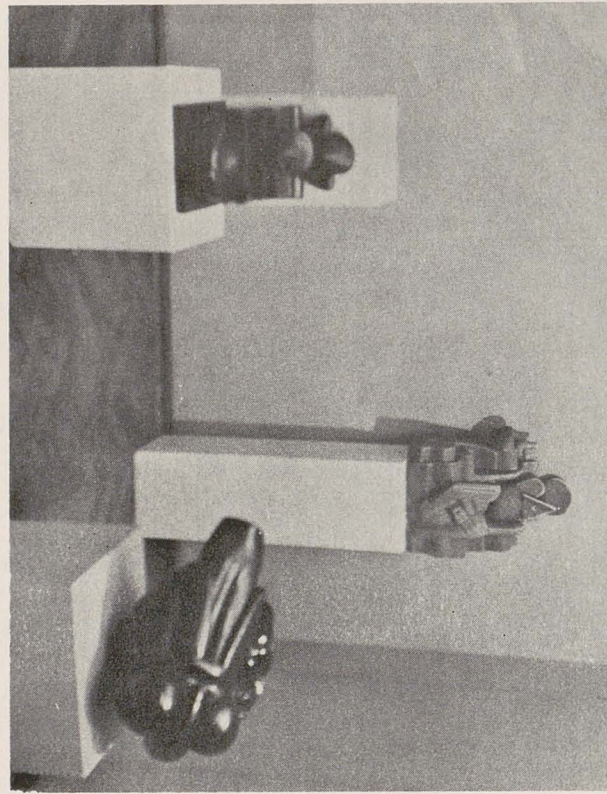
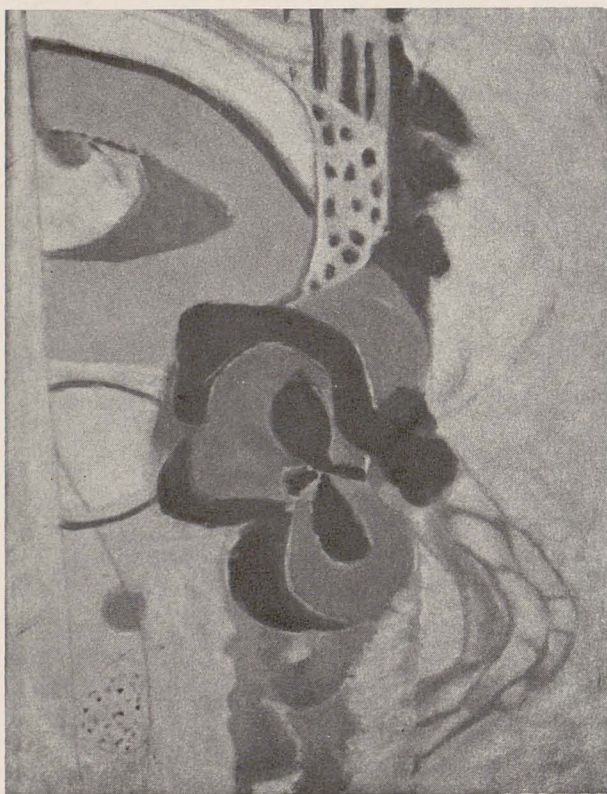
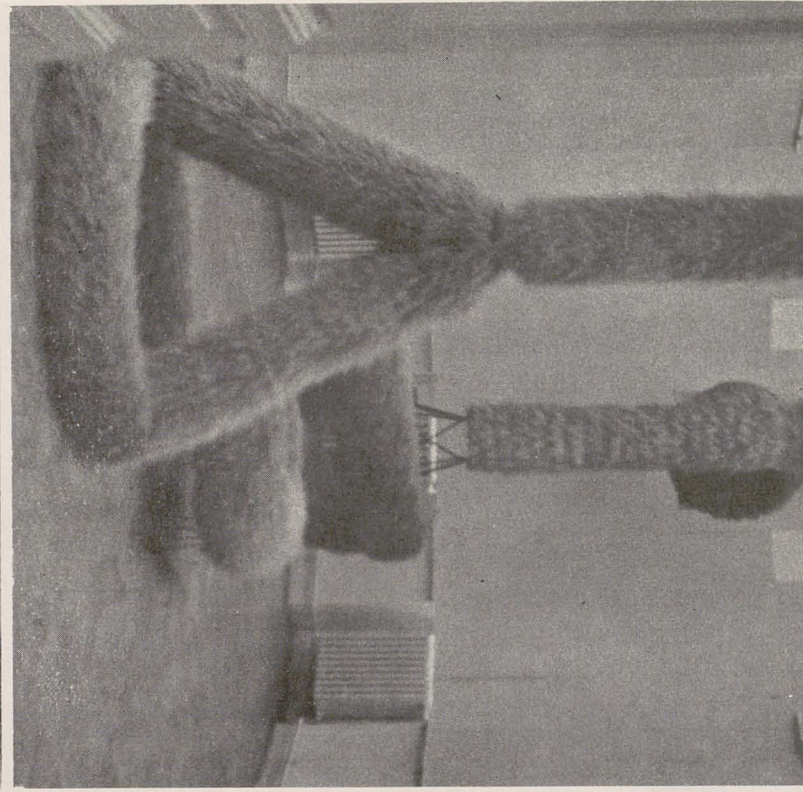
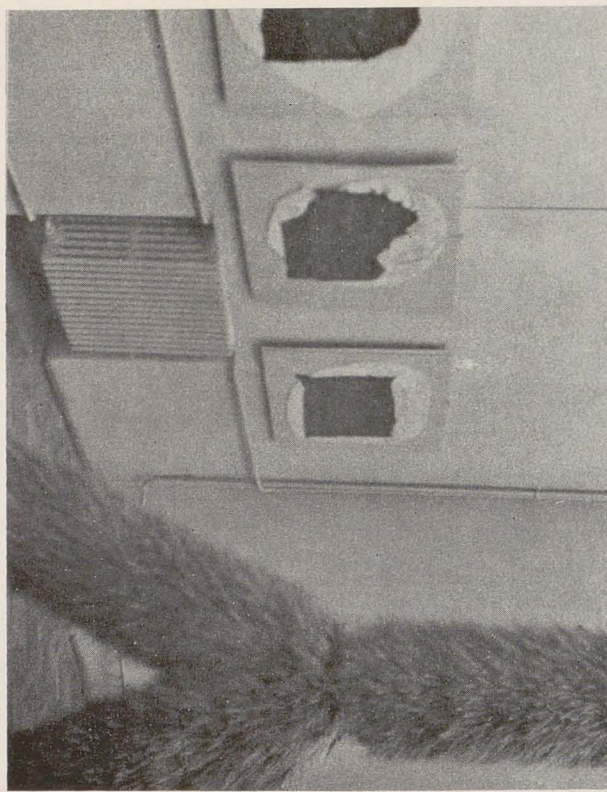
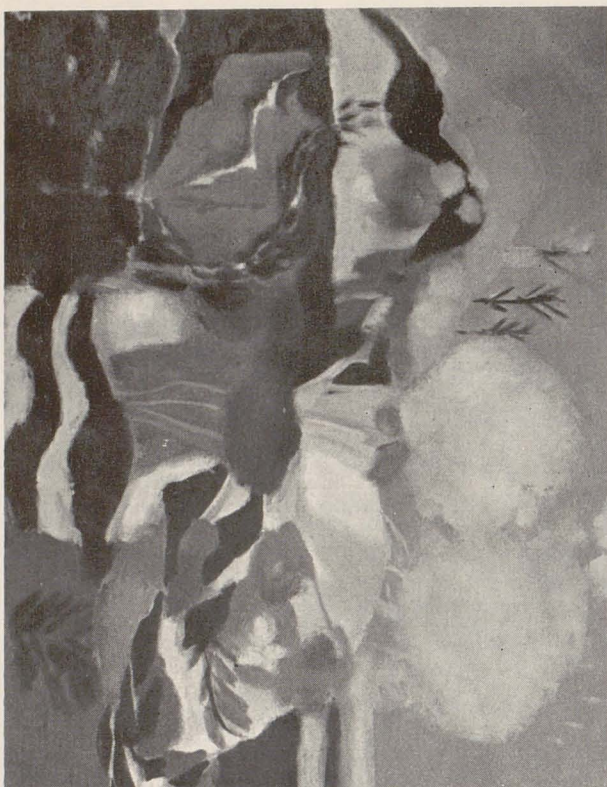
ment cu virtuți unificatoare, legat de *cosmosofie*, de «ideea lumii» (aici prezentat într-o versiune prescurtată față de personala de la Institutul de arhitectură). El apare interesat de echilibrul natură-spirit, de contemplarea ordinii existente în univers; prin izolare, ordonare, clarificare, sens al întregului, Gabrea dă expresivitate spațială abstracției filosofice. Desenele apar ca niște proiecte de «instrumente de cunoaștere corectă» — incluzând și ideea de canon — și au rolul unor prototipuri constructive, sînt *sinteze grafice de natură simbolică*, iar «citirea» lor s-ar face prin exerciții de concentrare mentală asupra acestor diagrame (orecum apropiate de tipul mandala, yantra).

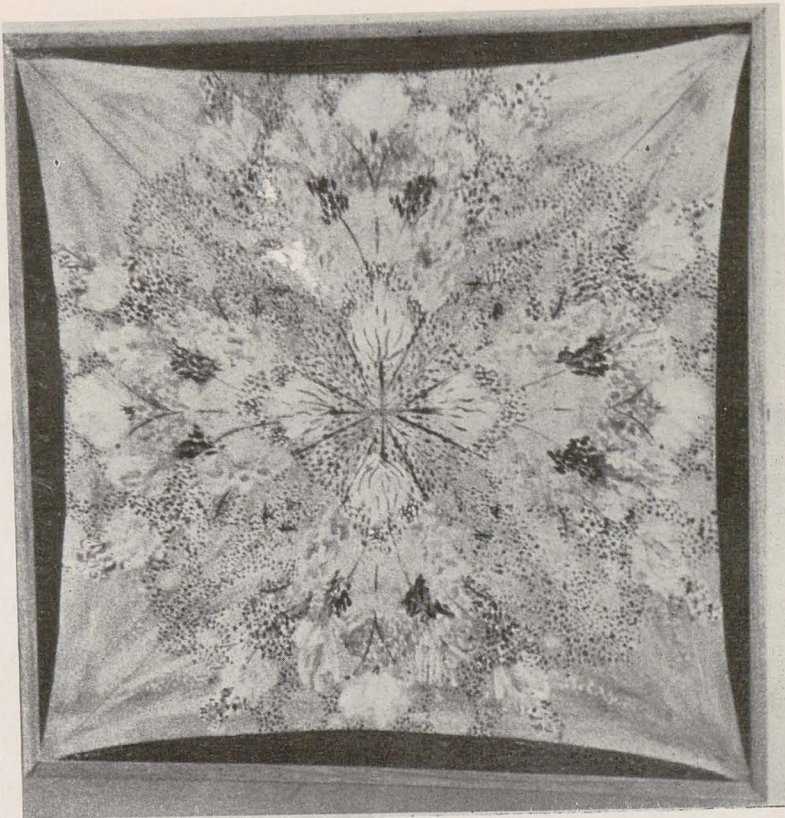
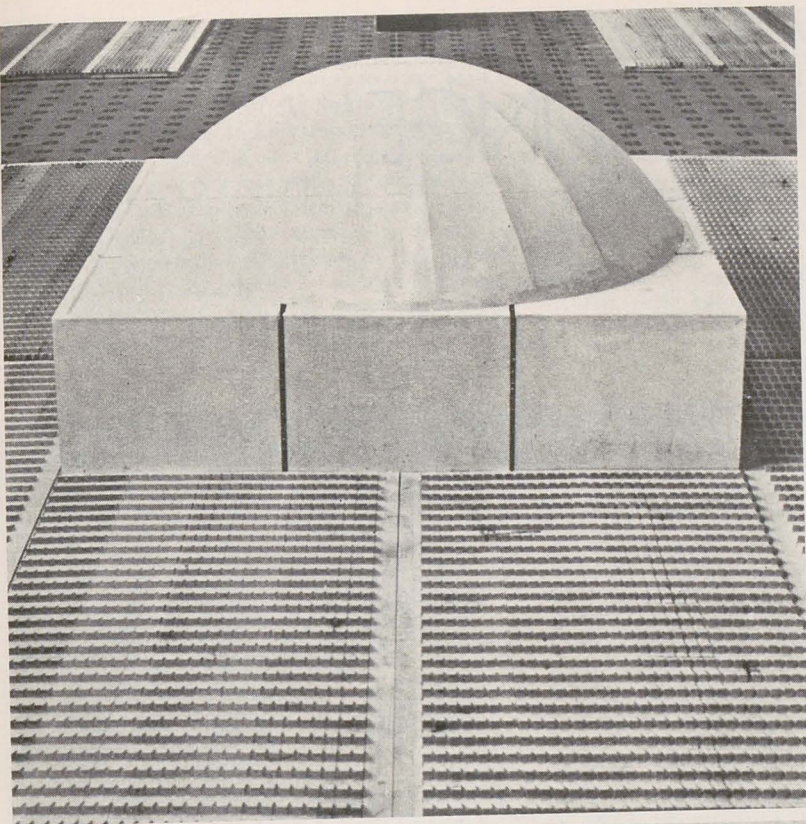
Asimilarea în profunzime a artei populare — la antipodul «citului» — folclorul ca sursă de *revitalizare a expresiei plastice* este o preocupare constantă pentru Ana Lupaș. Într-o perspectivă de tip creator, «cununile lui August» sînt legate de ceremoniile de fecunditate și de efervescența sărbătorii. Ana Lupaș se raliiază opiniei că nici o cultură nu e mai universal umană decît cea folclorică. Klara Tamas Blaier realizează în gravurile ei *echivalențe* ale formelor naturale ale evenimentelor biologice, dar și ale proceselor psihice primare. «Imaginile, scrie Bachelard, care sînt forțe psihice prime, sînt mai puternice decît ideile, decît experiențele reale». Obiectele ceramice ale lui Radu Tănăsescu sînt *asamblaje* ce presupun, mai exact conțin o dimensiune monumentală; ele degajă o senzație stranie prin sudura unor forme de sorginte organică tratate ca un mecanism. Domeniul picturii Angelei Tomaselli este al sensibilului, al intuitivului, al liricului. Sînt combinații imaginare «dal di dentro al di fuori» a căror muzicalitate vizează categoria *minunatului*.

Decupările operate de organizatoare în fluxul creator al cîtorva dintre cei mai valoroși plasticieni ai noștri evidențiază o progresivă transformare a realului în posibil, accentele extreme fiind cînd sublinierea organicismului, cînd prevalența construcției teoretice.

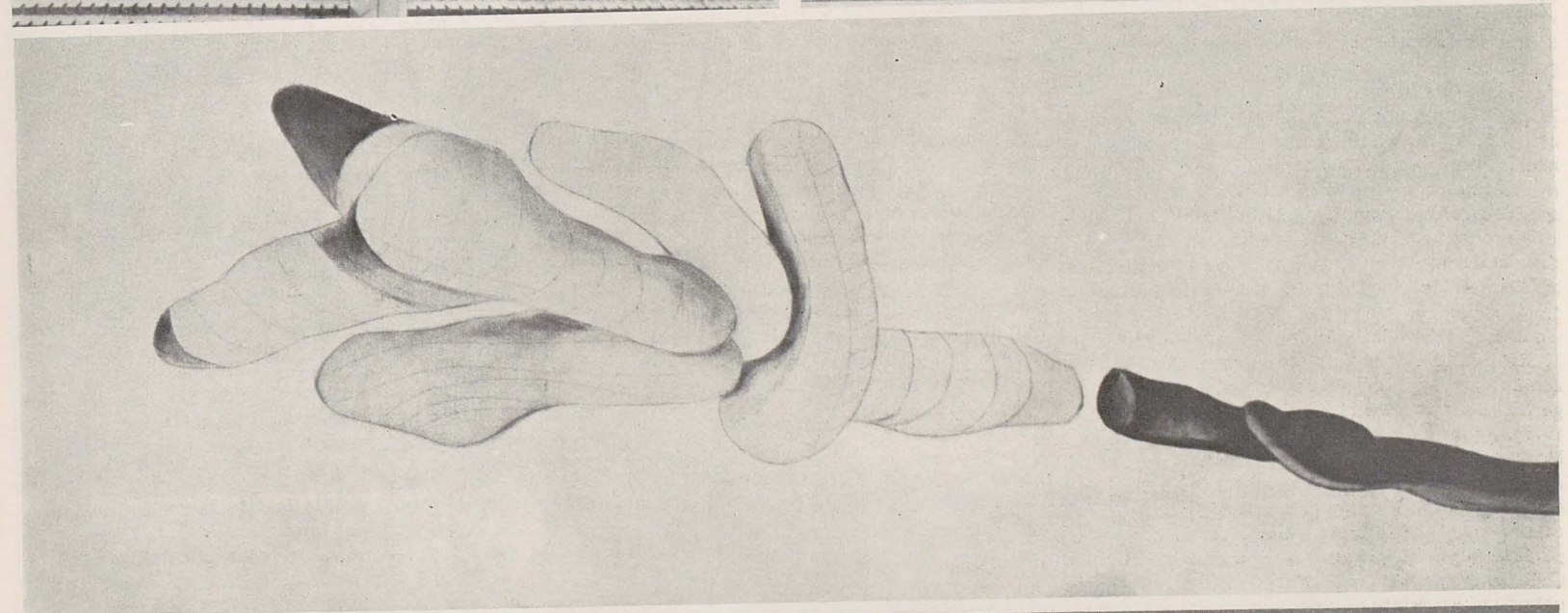
MIHAI DRIȘCU

În ilustrație: 1. Ion Bitzan; 2. Ana Lupaș; 3. Radu Tănăsescu; 4. Ana Lupaș; 5. Radu Tănăsescu; 6. Angela Tomaselli; 7. Angela Tomaselli; 8. Șerban Gabrea; 9. Horia Bernea; 10. Klara Tamas Blaier; 11. Ion Bitzan; 12. Ion Bitzan

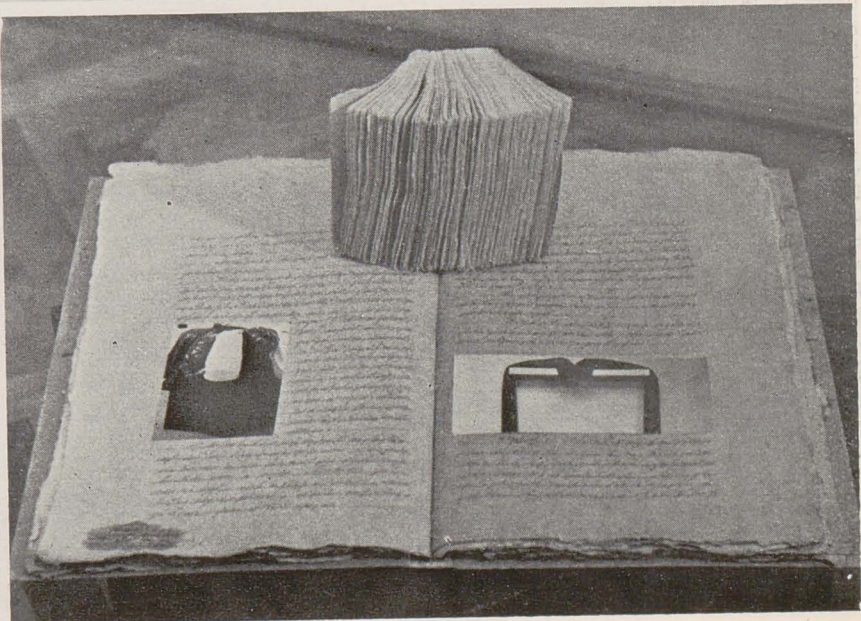
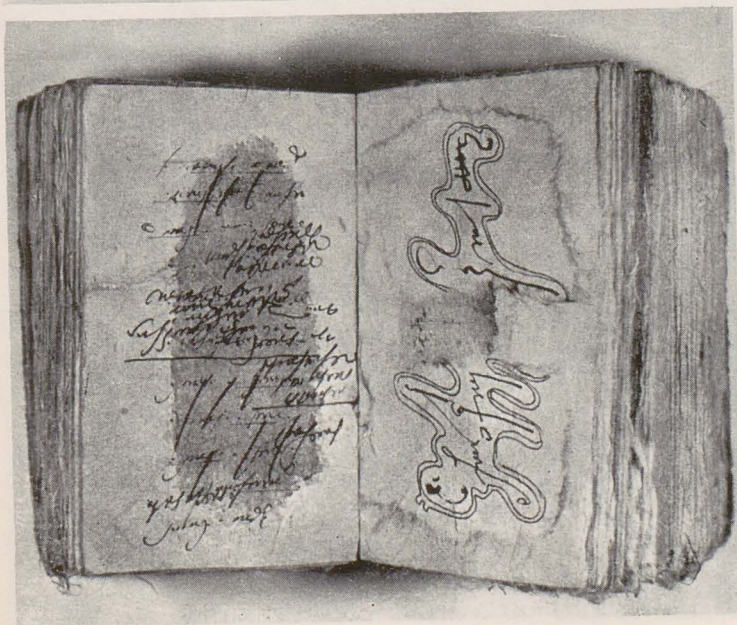




8, 9



10



11, 12

PHILIPP OTTO RUNGE

La al doilea centenar, pictorul german Philipp Otto Runge, mort la 33 de ani, a cărei creație a fost la vremea sa foarte controversată — pasionat admirat de unii și cu îndoială sau uimire privită de alții, considerat astăzi nu numai reprezentant de frunte al romantismului european, dar și încarnarea unui argument în favoarea pluralismului de forme și a semnificațiilor mai adânci ale mișcării de idei, concepției despre viață, atitudinii de a fi în lume, care este romantismul. Adeseori evocat în alăturarea cu numele lui Caspar David Friedrich, Runge se situează de fapt la polul opus viziunii și sensibilității acestuia. Îi leagă pe amândoi credința în substratul filosofic al artei, dar îi desparte metoda și demersul creator. Caspar David Friedrich rămîne, cu toată distanțarea limbajului un liric, în timp ce Runge este un imaginativ, un fantast al examenului științific exercitat asupra realului și suprarealului ale căror zone de suprafață ori de adîncime le unifică în conștiința romantică a adevărului că totul este în toate, deci al unității universului, relevabilă, pentru Runge, în posibilitatea ei de a fi obiectivată prin imaginea artistică. Dacă interferențele dintre romantism și neoclasicism sînt de mult cunoscute și nimeni nu mai susține azi existența unui limbaj de forme strict specifice romantismului, odată cu studiile și expozițiile consacrate lui Runge, se adevărește faptul că și definirea romantismului exclusiv prin « exaltarea sensibilității, a imaginației și a fantasticului, împotriva rațiunii », ori prin reluarea distincției lui Goethe cu privire la sănătatea clasicismului și morbiditatea romantismului, sînt parțiale. Astfel, prezența lui Runge în marea expoziție a « picturii germane din vremea romantismului » (Paris 1976—1977), i-a îngăduit lui Michel Laclotte și lui Werner Hoffmann să atragă atenția asupra caracterului rațional și constructiv al creației lui Runge, atît de esențial romantică totuși prin întreaga ei structură, ca și prin gândirea teoretică ce-i stă la bază. S-ar putea adăuga, tot prin comparație cu Caspar David Friedrich, existența unor trăsături net realiste, uneori chiar marcate de o notă pozitivistă, la creația lui Runge — în primul rînd în capitolul portretisticii de la începutul și de la finele carierei.

Philipp Otto Runge s-a născut la 27 iulie 1777, la Wolgast, un orașel din Pomerania, pe atunci sub stăpînire suedeză. Era al nouălea copil, într-o familie înstărită, cu moravuri sobre și mare respect pentru munca meticuloasă îndeplinită. Atmosfera aceasta, în care și-a primit educația Runge, se îmbina cu regimul particular acordat copilului mereu bolnav: o dualitate a experienței care avea să influențeze întreg modul de a gândi și de a se comporta al artistului. Nimic în copilăria lui nu lăsa însă deocamdată să se bănuiască viitoarea eflorescență artistică.

În 1795, Runge se mută la Hamburg, unde urma să devină negustor, asociat la prăvălia fratelui său mai mare. La Hamburg, însă, în mediul cultural elevat și tumultuos al iluminismului și « Sturm und Drang »-ului, în care cultul valorilor clasicismului greco-roman alterna cu evaziunea inovatoare și gustul pentru descoperirea senzațională a talentelor, totul se colora cu misionarismul patriotic. După impulsul decisiv pe care i-l dă lectura cărții « Peregrinările lui Sternbald » de Ludwig Tieck, viitorul lui

prieten și neobosit admirator, Runge abandonează comerțul. De aci înainte se va dedica trup și suflet picturii. Încearcă studiul academic la Hamburg, la Copenhaga, apoi la Dresda, dar învățămîntul oficial nu-i priește și preferă să se apropie direct de operele maeștrilor din Galerie, ajutat de pictori cu experiență. Revelația vieții lui este însă contactul cu Ludwig Tieck. Acesta, sosit la Dresda puțină vreme după ce pierduse pe bunul său prieten Novalis, încarna, cu o adevărată grație a gândirii, cele mai caracteristice aspirații ale romantismului. Spirit lucid, Tieck susținea, în cadrul grupului din care făcea parte, o poziție critic-ironică. Astfel pasiunea romantică pentru Evul Mediu este parțial refuzată de Tieck, care, într-o scrisoare către Wackenroder, pledează pentru « uimitorul cîmp de frumusețe » — este vorba despre Grecia antică. « Anti-faustul » lui Tieck este plin de sugestii subtile împotriva « hăr-mălaiei » boeme, deplîngînd mult răspîndita « lipsă de seriozitate ». În același timp însă în « Peregrinările lui Sternbald », roman de structură picarescă, Tieck este un apărător al ieșirilor din convenții, dar mai ales schitează premergător figura artistului pentru care demersul creației și proiectele sînt mai importante, mai ispititoare decît opera finită. Această latură a gândirii lui Tieck, foarte romantică, îl va influența puternic pe Runge în aspectele conceptuale ale creației lui. La fel de semnificativ va fi ecoul modului lui Tieck — ca și al altor romantici germani — de a înțelege raporturile dintre natură și cultură. Cultura organicizată, biologizată și, paralel, natura spiritualizată, repre-

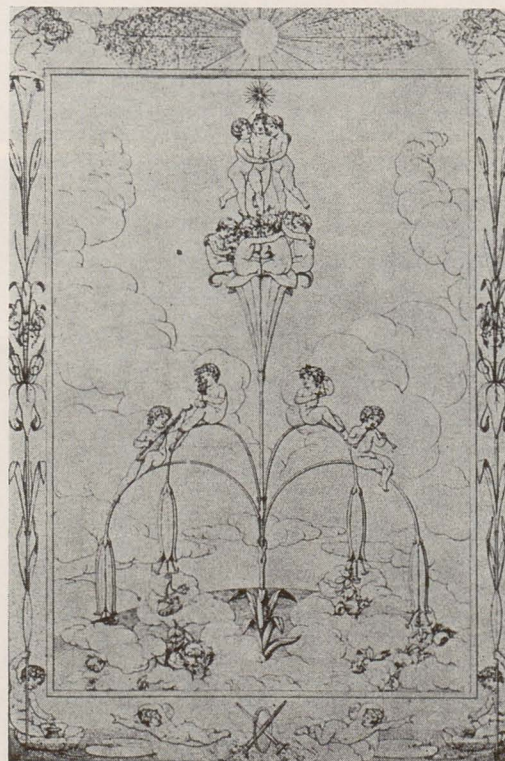
zentau un ideal de echilibrare a valorilor umane, pe care Runge și l-a însușit programatic. Toată teoria lui Runge despre peisaj indică acest lucru.

Pentru Runge, peisajul — pe care nu l-a conceput niciodată altfel decît cu prezența unor figuri umane în compoziție, fie reale, fie alegorice, exprimă o sinteză a experienței umane din epoca sa. « Grecii au atins punctul culminant al frumuseții formelor în momentul în care zeii lor piereau ; romanii epocii moderne au ajuns la cea mai extinsă realizare a înfățișărilor istorice, atunci cînd catolicismul apunea ; și la noi ceva este în curs de pieire, ne aflăm la marginea tuturor religiilor care descind din catolicism, abstracțiunile sînt în curs de dispariție, totul este mai vesel și mai ușor decît pînă acum, totul se îndreaptă către peisaj, își caută un drum sigur printre incertitudinilor, decît că începutul este încă nesigur. Mulți se apucă de compoziție și se încurcă. Oare nu este, cu această nouă artă a peisajului, o culme de atins, poate mai frumoasă decît cele anterioare? Vreau să-mi înfățișez viața într-un șir de opere de artă ; vreau să rețin spiritele care-mi scapă printre degete, atunci cînd apune soarele și cînd luna aurește norii ; poate că nu știm să trăim frumoasa vreme a artei peisajului, dar eu aș vroi să-mi dăruiesc viața pentru a scoate adevărul acestei arte la iveală ; din sufletul nostru să dispară orice gînd vulgar ; cel ce ce știe să păstreze în el însuși frumosul și binele cu o dragoste intensă, acela atinge întotdeauna culmile frumuseții. Trebuie să redevenim copii, pentru a ajunge la ceea ce este mai prețios ». Runge a pus în aplicare acest program ducîndu-l și mai departe, pe linia spiritului romantic misionar atent la îmbinarea dintre valorile estetice și cele moral-filosofice.

După cîteva portrete, lucrate în cretă sau în ulei, printre care un admirabil autoportret, toate de factură neoclasică, dar de viziune intens realistă, Runge pornește, încă din 1803, la realizarea primelor schițe a ceea ce el proiectase a fi marea operă a vieții sale : « Timpurile zilei ». Desenate în peniță, « Dimineața », « Amiaza », « Seara », « Noaptea », aveau să fie urmate de gravurile pe aceeași temă, în pictură neajungînd să fie realizată decît « Dimineața ».

Ciclul, prin intermediul unor peisaje alcătuite din elemente vegetale stilizate orînduite în compoziții de o maximă rigoare geometrică, și cu figuri realist desenate dar supuse aceleiași orînduirii geometrizate precum și cu numeroase simboluri, trebuia să încarneze semnificațiile ritmicii universului : a anotimpurilor, a vieții omului, a vieții spiritului. Planul lui Runge era măreț : el întrevădea, pentru instalarea formei definitive a operei, un edificiu adecvat, în care sensul picturilor lui să fie amplificat de acompaniamente muzicale și poetice, realizîndu-se, pe această cale, ceea ce el însuși numea « o creație poetică abstract-picturală, fantastic-muzicală însoțită de coruri ». Runge se arată aici a fi fost precursorul acelei idei a « operei totale », « das Gesamt Kunstwerk », care avea să obsedeze cultura germană modernă, de la Richard Wagner la artiștii Bauhaus-ului.

Importanța pe care Runge o acorda « Timpurilor zilei » rezultă și din faptul că, după primele schițe,



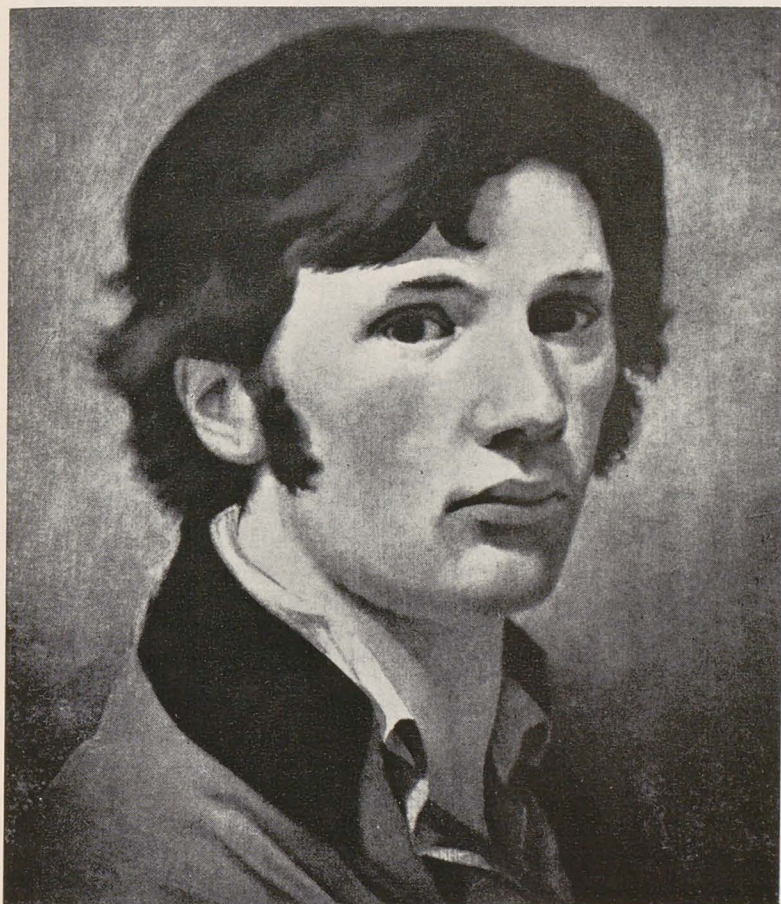
socotind că pregătirea lui profesională se află sub exigențele unui asemenea proiect, a întrerupt lucrul și s-a reapucat de studiu, în special în ceea ce privește domeniul culorilor, în legătură strânsă cu cercetările lui Goethe. În același timp el încearcă să pătrundă legile obiective ale structurilor naturii, studiind, după propria-i formulare, «soliditatea arhitectonică și forma plantei». În această perioadă de febrile desăvârșiri, Runge pictează și desenează compoziții, portrete compoziționale, în care liniștea neoclasică, preciziile realiste, străfulgerările fantastice și elevația filosofică se contopesc într-o

unitate armonioasă. În această categorie de lucrări intră «Odihna în timpul fugii din Egipt» (1805—1806), lucrare neterminată, «Noi trei» (1805), «Petru pe mare» (1806—1807). În 1807, Runge reia ciclul «Timpurilor zilei». În noua fază, dobândește un rol mai accentuat caracterul simbolic și tendința de a transpune în hieroglife sensurile fundamentale ale gândirii lui: rolul protector al naturii, rolul moral al culturii și ordinea raporturilor dintre ele. În 1810 moare, răpus de tuberculoză. În acea vreme, Goethe, care-i aprecia gravurile «Timpurile zilei»,

le denumise totuși «labirinte ale unor raporturi întunecate», și socotea că autorul lor se angaja cu ele pe un drum închis creației fecunde. Istoria avea să-l contrazică și pe Goethe.

AMELIA PAVEL

1. Dimineața, 1803, desen peniță; 2. Autoportret din Dresda, 1802, ulei; 3. Albăstrea construită geometric, aprox. 1808, desen peniță; 4. Odihna în timpul fugii din Egipt, 1805—1806, ulei, (neterminat); 5. Dimineața (versiunea mare), 1809, ulei (neterminat)



PETERIS MARTINSONS

N.: 1931 ianuarie 28, Riga

Studii: arhitect, Universitatea letonă de stat (1957)

Asistent universitar, ceramică arhitecturală și sculpturală, design, facultatea de ceramică, facultatea de design, Academia letonă de arte, Riga

Membru al Uniunii Arhitecților din U.R.S.S. (1961), al Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S. (1968), al Academiei Internaționale de Ceramică — cu sediul la Geneva (1971) Din 1965 participă la expozițiile de stat de ceramică și arte decorative, din Moscova și Riga, la expozițiile de artă sovietică organizate în Cehoslovacia, Japonia, Canada, Norvegia, Italia

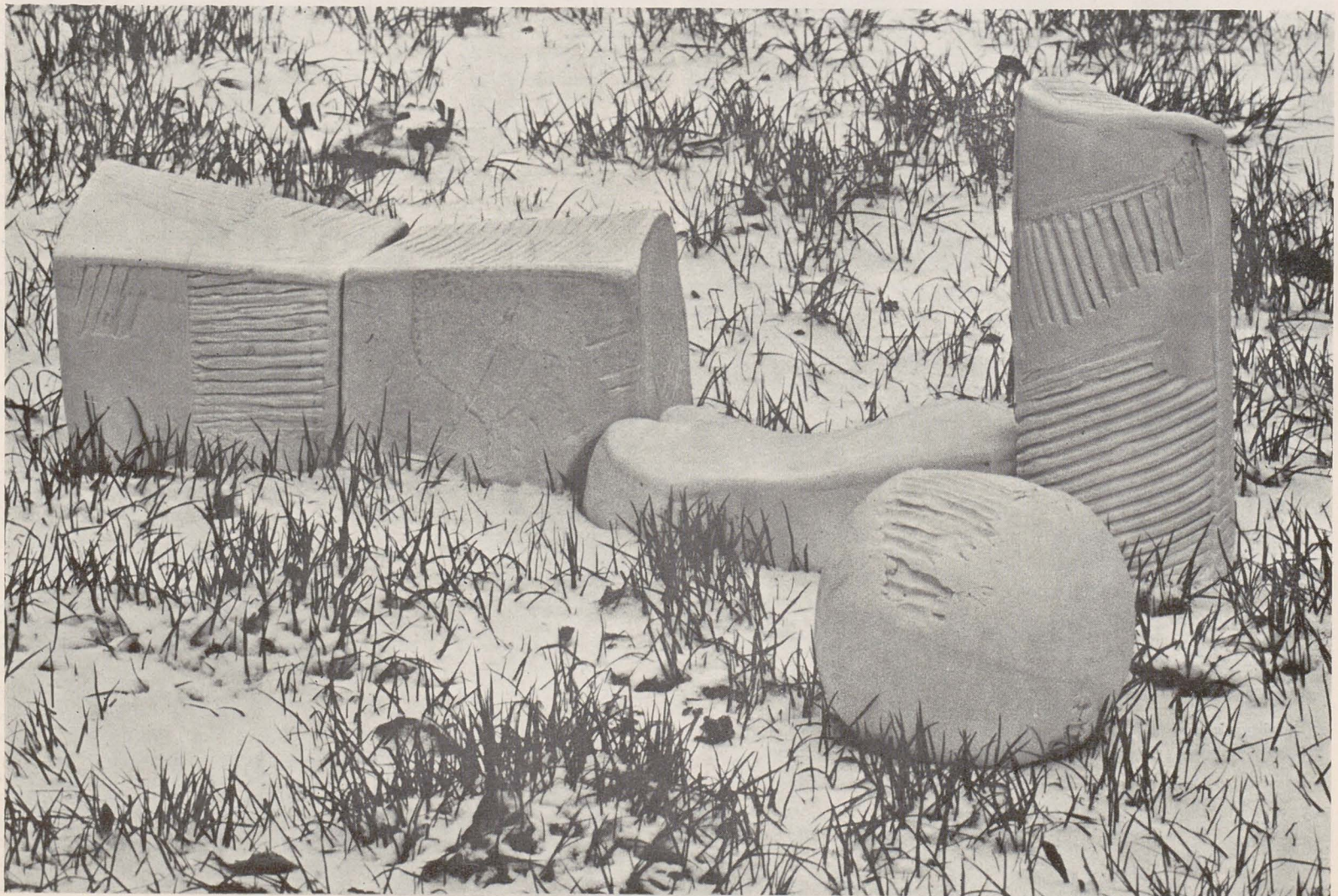


Expoziții personale: 1971 — Riga, Tukums, Kuldīga, Talsi, Liepāja, Ventspils (Letonia); 1972 — Vilnius, Tallinn; 1975 — Jekabpils (Letonia); 1977 — Liepāja

Expoziții internaționale: 1969, 1971, 1972, 1973, 1975, 1976, 1977 — Faenza; 1972, 1976 — Vallauris; 1973, 1976 — Gdansk; 1976 — Frechen

Simpozioane internaționale de ceramică: 1973 — Bechyne (Cehoslovacia); 1974 — Cadzyn (Polonia)

Premii: 1972, 1975, 1976 — Marea medalie Concursul internațional de ceramică Faenza; 1973 — Premiul II, Concursul internațional de ceramică, Gdansk-Oliwa (Polonia); 1976 — Medalia de aur și premiul I, Concursul internațional de ceramică, Gdansk, Sopot (Polonia)



La plecarea mea din Riga, Peteris Martinsons mi-a pus în palmă un cub de porțelan frământat, stricat, îndreptat, înfrumusețat, chinuit, glazurat perfect, imperfect.

Prezent în mîna mea.

Mi-a explicat că este o bucată din inima lui Peteris Martinsons.

Seamănă cu invențiile lui ce poartă un sfîrșit ca o negație a gîndului de început și totodată un început.

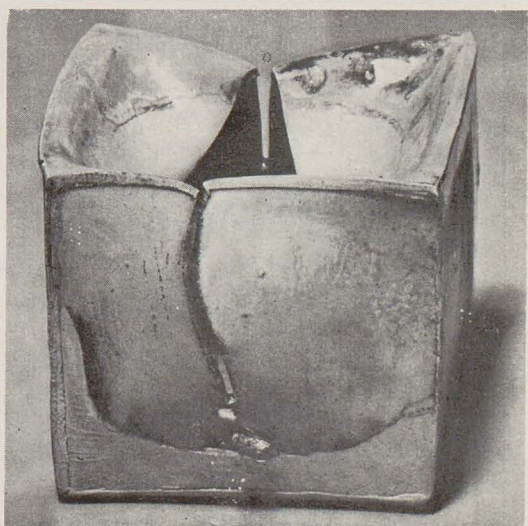
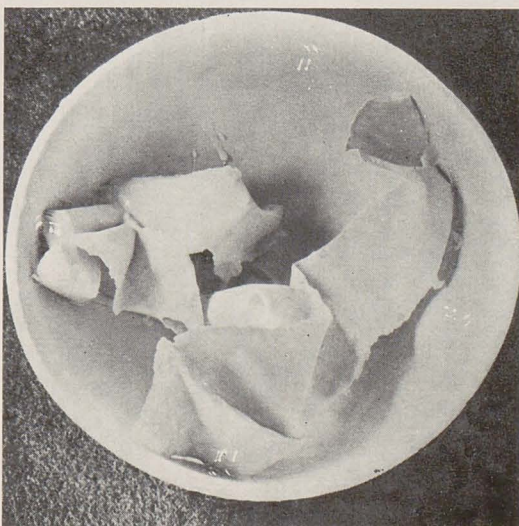
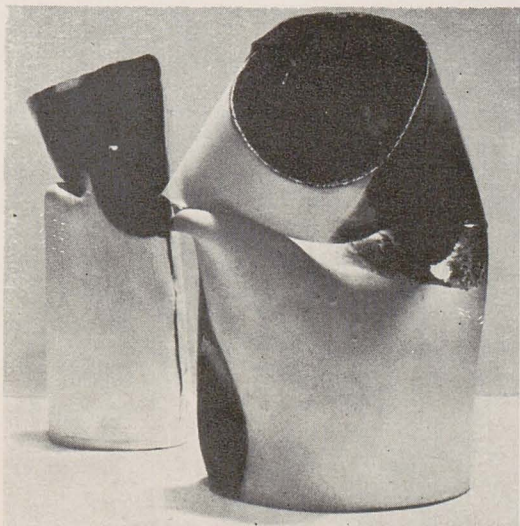
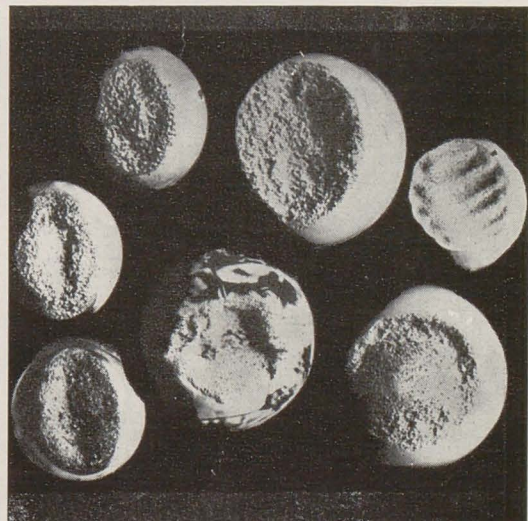
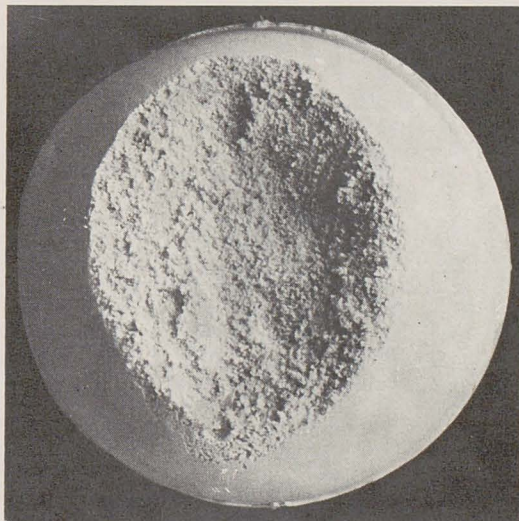
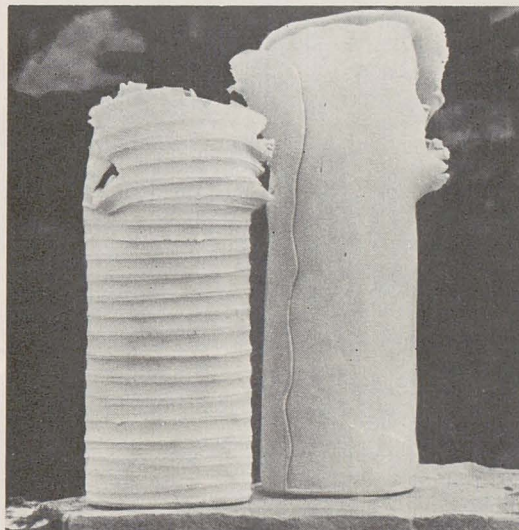
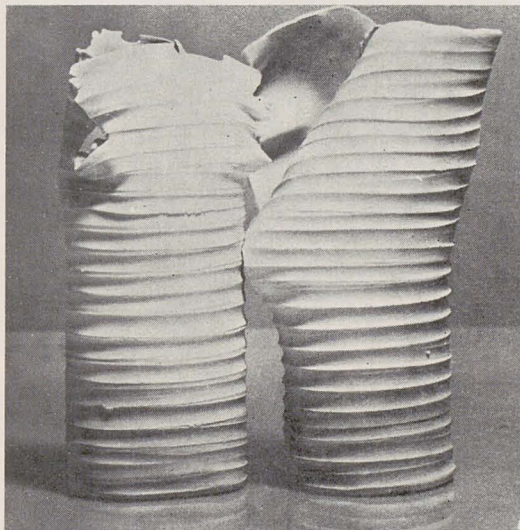
Forme de porțelan despicate dureros sau strîmbate violent, lent încremenite, servicii imposibile cu conținuturi aluzive, sfere albe la care descoperi fața ascunsă, subțiată, ruginită, supusă unui proces lung și sigur.

Sau: forme de porțelan ce se vindecă, se înalță, se simplifică, servicii la masa unui ascet, sfere ce-și izolează tumoarea.

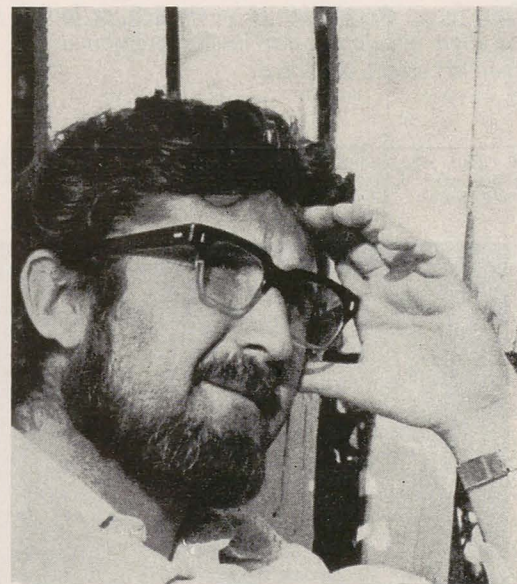
La Riga bănuiam c-am înțeles programul său de lucru. La București știu că am cunoscut unul dintre cei mai interesați ceramiști, poate cel mai important din nord.

RADU STOICA

1. Fluxul, 1975, porțelan parțial glazurat; 2. Compoziție albă, 1975, porțelan, biscuit; 3. Compoziție albă, 1975, porțelan, biscuit; 4. Compoziție albă, 1975, porțelan, biscuit; 5. Compoziție albă, 1976, porțelan, biscuit; 6. Altă țară, 1976, porțelan glazurat; 7. Alte țări, 1975-1976, porțelan parțial glazurat; 8. Mișcare, 1974, porțelan tehnic, parțial glazurat; 9. Compoziție, 1976, porțelan, biscuit; 10. Cub, 1974, porțelan tehnic



ATELIER



N. : 1934 octombrie 23, Bîrlad

Studii : I.A.P. « N. Grigorescu », București (1974)

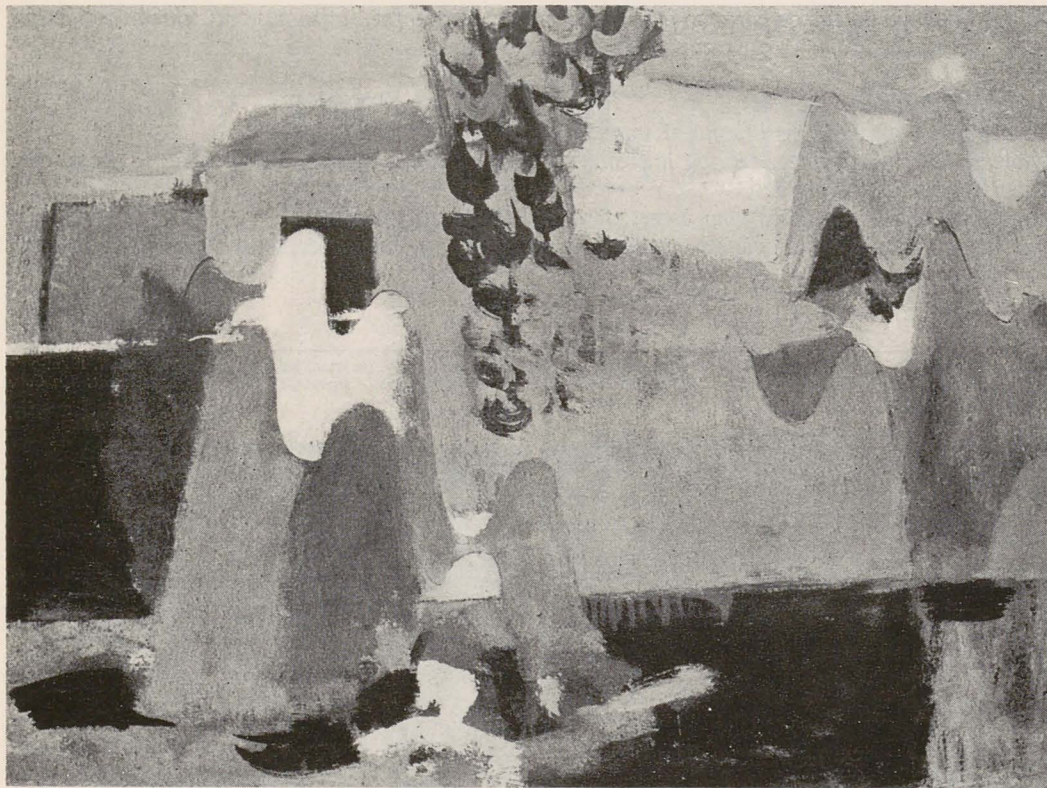
Din 1960 participă la saloane oficiale, expoziții de stat și alte manifestări

Expoziții personale: 1964 — Iași (Victoria); 1974 — București (Galateea); 1977 — București (Orizont)

Expoziții de grup: 1975 — București (Galateea — documentare Vaslui); 1976 — București (Eforie — Peisajul patriei), Iași (Muzeul de artă — Autoportretul în pictura românească)

Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1977 — Varșovia

Adresa : București 7, str. Apusului 76, bloc 50, tel. 60.35.19



1. Casă memorială, ulei; 2. Turnul Golia, ulei; 3. Casă în iedera, ulei; 4. Livezi, ulei; 5. Iarnă la Mitoc, ulei



Ilona BENCZEDY

ATELIER



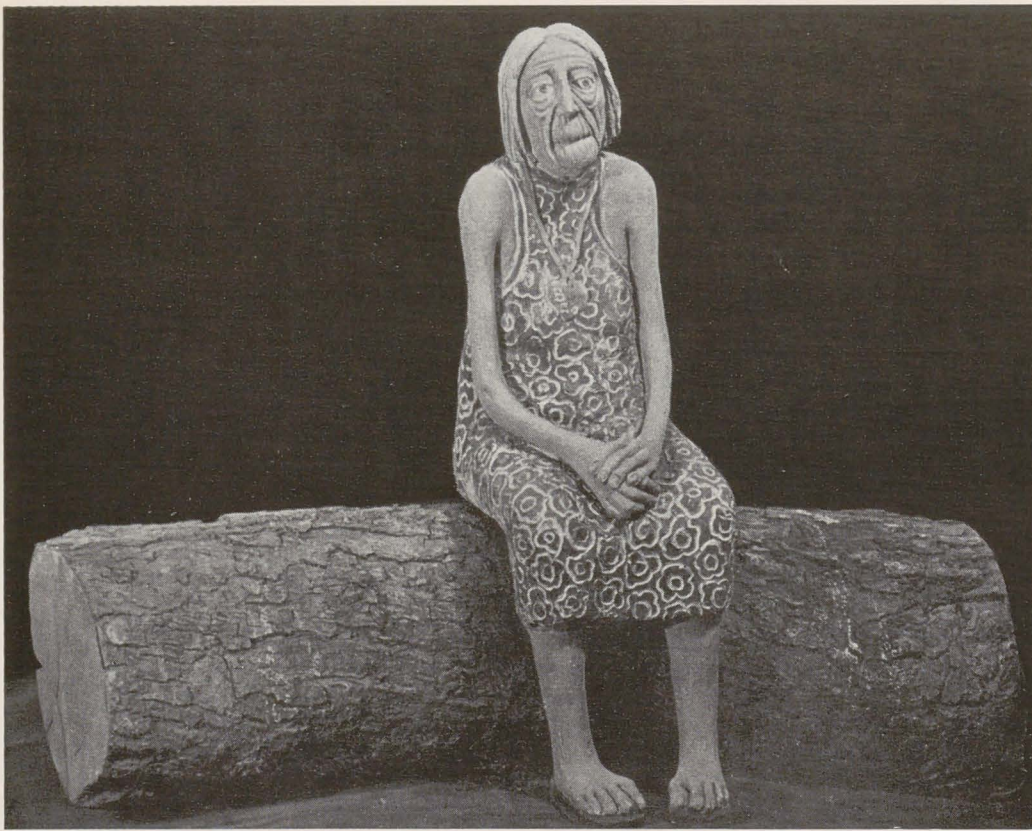
N.: 1948 ianuarie 6, Corund, Harghita

Studii: I.A.P. «Ion Andreescu», Cluj-Napoca (1973)

Din 1973 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective
Expoziții personale: 1974 — Cluj-Napoca (Galeria mică), Miercurea Ciuc (Galeriile de artă); 1975 — Cluj-Napoca (Galeria mică), Satu Mare (Galeriile de artă); 1976 — Sibiu (Sirius); 1977 — Tîrgu Mureș (Galeriile de artă)

Expoziții internaționale: 1977 — Gabrovo
Simpozioane internaționale și tabere de creație: 1972 — Mako (Ungaria)

Adresa: Cluj-Napoca, str. Boliay nr. 4



1. Bătrîna; 2. Șezînd; 3. Odihnă; 4. Filosof; 5. Personaj; 6. Figurine — teracotă policromă

4. O coloană de lemn $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ existentă azi la MNAM din două fragmente, cu formula $\frac{1}{2} + 7 + \frac{1}{2}$ (S 119).

5. O coloană de ghips (studiu sau machetă) cu formula $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ (S 120).

Vederi din atelierul «reconstituit» la Musée National d'Art Moderne după 1957 Documentarea cuprinde trei copii xerox după fotografii.

În prima fotografie se vede coloana de ghips (120) și una din coloanele de lemn. În celelalte două, sînt reprezentate toate cele patru coloane din muzeu, și anume: S 118 (lemn), dintr-o singură bucată, cu 4 elemente întregi din cele 6 existente la coloana originală.

S 119 (lemn), din două bucăți, are în prezent 7 elemente întregi din cele 9 existente inițial.

S 120 (ghips), cu 4 elemente întregi.

S 117 (Steichen), reconstituită din două bucăți, are acum un total de 7 elemente din cele 9 existente inițial.

Din cele arătate pînă aici rezultă că Brâncuși a respectat întotdeauna, la coloanele sale, o anumită periodicitate în privința numărului de elemente. Am regăsit în creația sa următoarele genuri de Coloane:

$$\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2} \text{ (o bucată cunoscută)}$$

$$\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2} \text{ (două bucăți cunoscute)}$$

$$\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2} \text{ (două bucăți cunoscute, una de atelier, una în aer liber).}$$

Am lăsat la o parte studiul de coloane din ghips, care este o creație aparte (și nu tocmai reușită) în seria coloanelor brâncușiene.

Numărul de elemente întregi variază după o serie aritmetică avînd rația 3. Mă opresc aici cu considerentele geometrice deoarece Brâncuși, care a «deconspirat» coloana abia în 1937 la Tirgu Jiu și Petroșani, mi-a dat posibilitatea să deduc și alte legi respectate de el.

SINTEZĂ

Folosind schițele și detaliile primite de la d-ra Marielle Tabart și de la dl. Sidney Geist, am putut reconstitui starea inițială a coloanelor de lemn, din atelier, ale lui Brâncuși (cu excepția coloanei pierdute):

Fotografia a unsprezecea (Ph. 58) de prin 1923. Se văd două coloane de lemn: în planul I coloana $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ (S 119, G. 68 nr. 126), iar în planul II o coloană cu formula $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$. Nu se poate ști dacă această coloană este S 118 sau cea pierdută.

Într-un plan intermediar se vede *Sărutul* din piatră cafenie (Geist 68 nr. 135) cu o înălțime de 36 cm, grație căruia am putut aprecia din nou la vreo 5 m înălțimea originală a coloanei S 119 (Geist 68 nr. 123).

Fotografia a douăsprezecea (Ph. 124) este o vedere a atelierului de prin 1933—34.

În ea se văd coloana de ghips, coloana de lemn $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ (S 119) și două

coloane de lemn $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ (S 118 plus cea pierdută). În fața coloanelor,

Peștele de marmură, la extrema dreaptă *Leda* de bronz, între acestea, în fund, pe ancadramentul căminului, *Cocoșul*.

În concluzie, din examinarea atentă a celor 12 documente xeroxgrafiate, am găsit că în atelierul lui Brâncuși au existat (în afară de soclurile cu elemente de coloană) în decursul anilor următoarele coloane:

1. Coloana de lemn Quinn-Sisler, cu formula $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$.

2. O coloană de lemn $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ existentă astăzi sub forma de fragment $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ la MNAM (S 118).

3. O coloană de lemn $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, azi pierdută.

Formula	Simbol	Înălțimea elementelor, h	Înălțimea m	Lățimea m	Adîncimea m	Cioplită în anul
$\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$	Quinn-Sisler	0,50 m	2,03	~0,254	~0,245	1918
$\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$	S 118 MNAM	0,6 m	4,21	0,29	0,29	1920(?)
$\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$	Pierdută	Dimensiuni ceva mai mici decît precedenta				1920(?)
$\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$	S 119 MNAM	0,51 m	5,12	0,256	0,245	1920(?)
La care se adaugă:						
$\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$	S 117 MNAM (Steichen)	0,70 m	7,23	0,34	0,37	1920
precum și coloana de gips:						
$\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$	S 120 MNAM	1,20 m	6,03	0,60	0,60	1936 (?)

Toate coloanele lui Brâncuși au fost schițate comparativ într-un desen, publicat pentru prima oară în cadrul acestui articol.

¹ Cuțescu-Storck, Cecilia, O viață dăruită Artei, Edit. Meridiane, București 1966

² Giedion-Welcker, Carola, Constantin Brâncuși 1876—1957, Editions du Griffon, Neuchâtel, Suisse, 1959

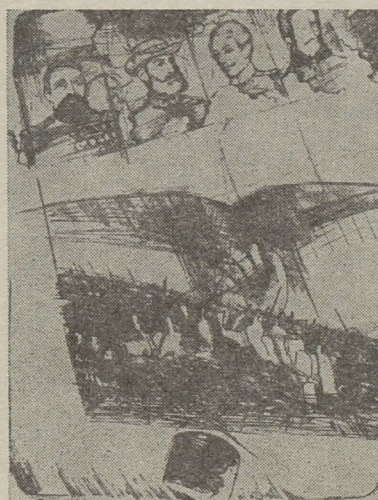
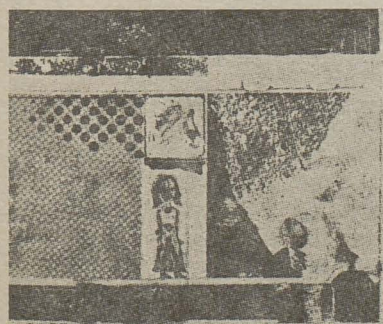
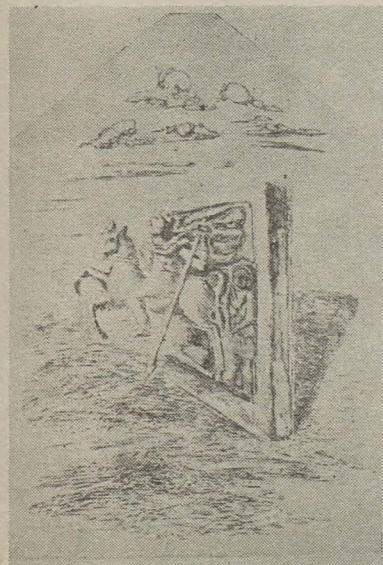
³ Geist, Sidney, Brâncuși — A Study of the Sculpture, Grossman Publishers, New York, 1968

⁴ Fierens, Paul, Sculpteurs d'aujourd'hui, Editions des chroniques du jour, Paris, 1933

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Budapesta

În baza convenției de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Ungaria, la Budapesta a fost prezentată, în cursul lunii mai, o expoziție de artă grafică, cu 74 lucrări (gravură în tehnici diferite și



desen în tuș) — comisarul expoziției, graficianul Dan Erceanu. Au expus: Alexandru Bălan, Corina Beiu Angheluță (în il.), Marcel Chirnoagă (în il.), Lidia Ciolac, Dumitru Cionca, Sergiu Dinculescu, Ioan Donca (în il.), Emilia Dumitrescu, Mircea Dumitrescu, Paul Erdős (în il.), Dan Erceanu, Vintilă Făcăianu, Octav Grigorescu, Ștefan Iacobescu,

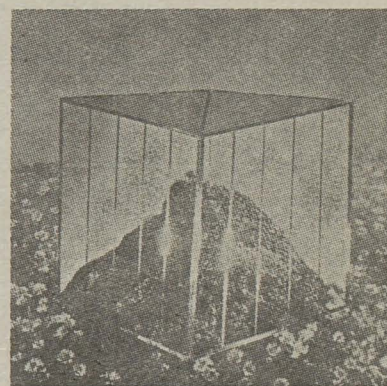
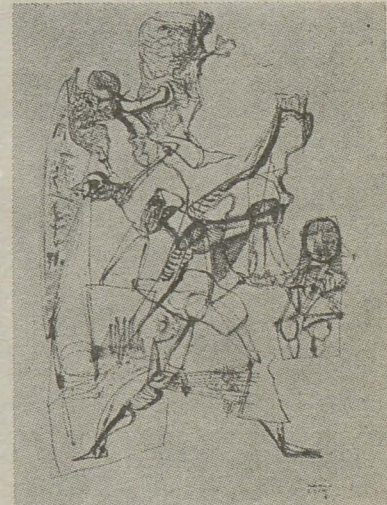
Florina Lăzărescu, George Leolea, Viorica Mihăescu, Mircea Olarian, Marcel Olinescu, Ion Panaitescu, Vasile Paulovics (în il.), Anton Perussi, Kira Cristinel Popescu, Vasile Socoliuc, Dan Strâmbu (în il.), Iosif Szalay, Ioan Untch.

Dortmund

În cadrul programului artistic al Zilelor culturii românești, organizate la Dortmund în cursul lunii iunie, au fost prezentate un mănunchi de expoziții de artă contemporană românească, deschise în săli centrale, la muzee, teatre etc.

Sub titlul *Chipuri și peisaje românești* a fost prezentată publicului german o expoziție cu 78 lucrări (acuarelă, tempera, guașă, tuș) — semnate de: Constantin Băciu, Lucia Dem. Bălăcescu, Catul Bogdan, Traian Brădean, H. H. Catargi, Brăduț Covaliu, N. Furduescu, Ion Gheorghiu, Octav Grigorescu, Iulia Hălbăulescu, Rodica Lazăr, Ligia Macovei, Ion Murariu, Adrian Podoleanu, GNG Vânătoru.

În cadrul aceluiași program a fost prezentată expoziția *Tineri artiști români* — cu aproximativ 100



lucrări (pictură, sculptură, gravură, desen) ale unui grup de 37 artiști, reprezentanți ai tinerelor generații. Anterior, expoziția a fost deschisă la Berlin (R.D.G.), Praga, Bratislava, Sofia.

În foaierul Teatrului de stat din Dortmund a fost deschisă o expoziție de *Tapiserie mică și grafică*. Au figurat 35 graficieni, expunând 65 lucrări — gravură pe metal, xilogravură, acvaforte, serigrafie, colografie ș.a. și 31 creatori de tapiserii, cu tot atâtea piese, tapiserie de mici dimensiuni.

La sediul Băncii Germane din Dortmund a fost organizată expoziția de grup a artiștilor Octav Grigorescu, Vasile Kazar și Wanda Mihuleac.

Concomitent, Gheorghe Vrăneanu a expus la Kommerzbank. (În il. lucrări de Octav Grigorescu, Vasile Kazar, Wanda Mihuleac.)

Aniversări

Sub titlul « Lenin în Octombrie », în primăvară a fost deschisă la Moscova o expoziție colectivă de pictură, sculptură, grafică, pentru a marca aniversarea a 107 ani de la nașterea lui V.I. Lenin.

Pentru aniversarea celor 60 de ani de la Marea Revoluție Socialistă, pictorul sovietic Andrei Sokolov, care s-a consacrat ca « pictorul cosmosului », a oferit spre expunere, la Moscova, trei noi peisaje inspirate din performanțele cosmonauticii sovietice.

La Mexico City a fost deschisă în primăvara aceasta o expoziție a pictorului Diego Rivera, de la a căruia moarte s-au împlinit 20 de ani. Cum se știe, el figurează în pantheonul mexican ca unul din « cei trei mari » ai artei naționale: Orozco, Siqueiros, Rivera.

Împlinindu-se 200 ani de la moartea pictorului german Philipp Otto Runge, la universitatea Ernst-Moritz-Arndt (R.D.G.) catedra de istorie și teorie a artei a organizat o sesiune științifică de comunicări în legătură cu opera notoriului artist, reprezentant al romantismului timpuriu.

Revizuire

În cuprinsul Tîrgului de artă de la Basel (16—21 iunie 1977) a avut loc o expoziție de artă contemporană din R.F.G., organizată de o echipă independentă față de organisme comerciale care sînt în mod tradițional convocate la această întîlnire. Federația galeriilor vest-germane a încredințat răspunderea unui comitet compus din directorii a trei prestigioase muzee: Peter Beye de la Galeria Națională din Stuttgart, Johannes Cladders de la Muzeul Municipal din Moenchengladbach și Dieter Honisch de la Galeria Națională din Berlinul occidental, precum și profesorul Max Imdahl din Bochum și criticul Georg Jappe din Köln. Comitetul și-a propus o antologie reprezentativă pentru arta postbelică a țării, procedînd prin exemplificări: 29 artiști, 57 opere, 7 sectoare tematice. În limitele acestei economii extreme impuse de condițiile de expunere, selecția s-a oprit la curențele care

vertebrează arta vest-germană a ultimilor 35 de ani. Cronologic, se poate distinge traseul de la explozivă renaștere postbelică datorată abstracționistilor lirici, la dezvoltarea picturii informale în deceniul 6; figura lui Joseph Albers constituie ea singură o temă, aceea a reafirmării tradiției de la Bauhaus, întreținută în aria internațională prin influența artei germane în exil. Constructivismul e apoi urmărit în plastica deceniului 7; Joseph Beuys reprezintă direcția concomitentă marcată de « environment »; analiza limbajului pictural definește un grup de artă conceptuală și, pentru deceniul actual, figurează o încercare de clasificare a tendințelor în curs de afirmare.

Operele provin în cea mai mare parte din muzee și din atelierelor artiștilor. Astfel, orice practică de ordin comercial pare exclusă. Dar, în ultimă instanță, comerțul de artă este cel vizat — în postura lui majoră de potențial furnizor al muzeelor, și în lumina răspunderii culturale ce revine « manageriatului » ca instituție care manipulează valori spirituale.

Contacte

Între 5 aprilie și 3 iulie 1977, la villa Hügel din Essen a fost prezentat un important ansamblu de opere aparținînd barocului în Boemia. Sculpturi, desene, tablouri, artizanat urban și decoruri de teatru — puse la dispoziție de muzeele din R.S. Cehoslovacia, vor figura alături de piese de origină cehă din muzeele din R.F.G. Concepția expoziției aparține lui Olderic Blazicek, Pavel Preiss și Dagmar Hejdova, care au lucrat și catalogul bogat ilustrat, cuprinzînd texte de istorie redactate de Josef Petran și Josef Holzek. O ediție amplificată, în format de carte, a catalogului, va fi publicată ulterior.

Caii de la Marly

Dublul grup ecvestru, opera lui Guillaume I Coustou, terminată în 1745, destinată să decoreze adăptoarea de pe moșia Marly, și mutată în 1794 la Paris, ca să străjuiască, în Place de la Concorde, începutul căii Champs Elysées, și-a încheiat cariera de monument urban. « Caii de la Marly », afectați de intemperii și poluare, vor fi anul acesta supuși unui tratament chimic de fixare a marmurei și, după însănătoșire, vor fi instalați în grajdurile de la Versailles. Nu e o glumă burlescă :

« templul ecvestru » construit de J.H. Mansart are vechi state de serviciu cultural, fiind folosit deseori drept scenă de festivități și spectacole, iar în viitor va fi amenajat ca muzeu de sculptură pentru a primi statuara de parc executată sub regimul monarhic. Pe locul monumentului din Place de la Concorde se va așeza un simulacru al sculpturilor lui Coustou. În contraversa: copie sau mulaj, a învins mulajul, considerat cu subtilitate a fi nu doar mai fidel ci și mai corect moralmente, întrucît respinge imitația, evită falsul, se recomandă în mod franc « duplicat ».

Ecvestrele în actualitate

Cvadriga de la Bazilica San Marco, demontată din locul ei — porticul bazilicii — a fost expusă în această vară la mănăstirea Sf. Apollonia din Veneția pînă la 31 august. Monumentul, de origine romană sau hellenică, adus în Italia de la Constantinopole în 1204, e socotit a fi printre modelele care l-au condus pe Donatello în conceperea imaginii lui Gattamelata. Actuala expoziție formează terenul unor cercetări doctorale care abordează opera din mai multe puncte de vedere, începînd cu studiul chimic al bronzului și sfîrșind cu o privire comparativă asupra celor mai proeminente sculpturi ecvestre din istoria artei clasice europene, expuse și ele, în original, copii sau fotografii.

Ecomuzeu

Termenul este o nimerită improvizare a lui Georges Henri Rivière, citat în *Connaissance des Arts* (iunie '77) și numește un tip de instituție profilată ca muzeu etnografic antum; spre deosebire de tradiționalele așa-numite « muzee ale omului » ocupate cu reconstituirea mediilor materiale în care evoluaseră trecutele populații cercetate, originalitatea acestei noi întreprinderi (ea însăși suprapusă unui mai vechi « Muzeu al Omului și al Industriei » din regiune) constă în faptul că se constituie în mers, « muzeifică » aspectele mediului, creînd metodic documentul actualității. Experiența are loc în Franța, la Creusot-Montenau-les-Mines, regiune eminamente industrială, unde problema acomodării reciproce dintre natură și industrie este exacerbată. Conform statutului trasat pentru Ecomuzeu în curs de creare aici, aceasta

are sarcina de « a inventaria, studia, proteja și utiliza ansamblul patrimoniului natural și cultural al comunității și al organismelor asociate », și se formează prin colaborarea întregii comunități, realizînd așadar noțiunea de « public activ », adică scos din condiția contemplației de opere și stimulat să-și producă singur obiectul cultural, adecvat preocupărilor.

Bienala de la Paris

Bienala de la Paris, specializată, cum se știe, dintru început, în recrutarea expozanților sub 35 ani din toată lumea, este deschisă anul acesta la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris pînă la 1 octombrie. Programul ei cuprinde un panoramic internațional al producției actuale (100 tineri artiști); o secțiune de « video sculptură », care etalează rezultatele acestei tehnici de creație și o secțiune « video film » (conservare de evenimente selectate ca document de viață și artă) și o expoziție de artă din țările Americii Latine. Dar axul teoretic și propagandistic al Bienelei pare a fi asigurat de retrospectiva antologică a primelor ei cinci ediții (anii 1959—1967), cînd programele Bienelei erau conduse de inițiatorul acestei « instituții », Raymond Cogniat, decedat în februarie acest an și urmat, în rolul de animator al ei, de Jacques Lassaigue. Retrospectiva, care poartă eticheta de omagiu pentru memoria valorosului critic și istoric de artă dispărut, întrunește o sută de opere în original sau în înregistrări fotografice și filme. Numele celor invitați la această confruntare, atunci departe de notorietatea pe care o cunosc azi, reprezentau investițiile de intuiție și rațiune critică ale promotorilor. Rezultatele scontate în actuala expoziție de organizatorii Bienelei sînt direct proporționale cu importanța dobîndită prin confirmarea adusă de timp acelor reprezentanți ai artei conturate după război care constituiau între 1959—1967 « pariurile » bienalelor conduse de Cogniat împotriva opiniilor conservatoare și scepticismului: Arman, David, Hockney, Konrad Klapheck, Bridget Riley, Velickovic, Tinguely, Nicky de St. Phalle etc. Antologia Bienelei propune discuției nu opera celor convocați, aflați acum în genere dincolo de controverse, ci valoarea culturală a instituției care i-a recomandat.

SIMEZE

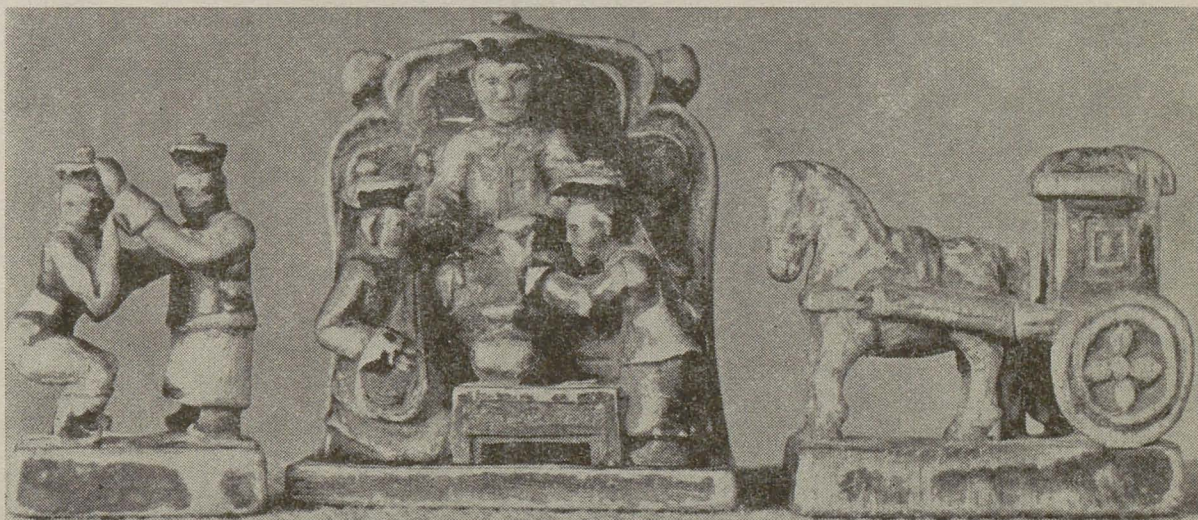
Arta mongolă

Arta mongolă din secolele 17—20 (iulie-august 1977, sala Dalles) confirmă aptitudinile creative, inteligența și forța de adaptare a unui popor. Vecinătatea celor două culturi titanice — chineză și indiană — care își exercitau din exterior influența, reprezenta o primejdie statornică de asimilare. După ce în secolul 13 triburile mongole unite formează nucleul unui imperiu, patru secole mai târziu dinastia Cing cucerește Mongolia, înglobând-o Imperiului Chinez. Cam în aceeași perioadă misionarii tibetani duc la bun sfârșit răspândirea budismului; în secolul 17 Dzanabadzar Gombodorjin (1635—1724) conduce deja ca primul « hutuhta » budist a triburilor mongole din Asia Centrală. Cu această dată începe să se confirme, sub dubla influență a Chinei și a Indiei, cultura mongolă. Este și începutul perioadei pe care o acoperă expoziția de artă mongolă găzduită de sala Dalles.

La constituirea iconografiei lamaiste mongole contribuise atât arta chineză cât și aceea indiană. Arta de cult va trăda aceste influențe diferențiindu-se prin tehnica și factura execuției (hîrtia presată, broderia pe mătase, pictura Tanka sînt genurile tradiționale). Lucrările lui Dzanabadzar și cele atribuite școlii sale, selecția picturilor pe suluri sînt astfel reprezentative pentru stilul epocii.

Mai puțin dependente de un repertoriu iconografic constituit, obiectele manufacturate — de cult sau de uz cotidian — reprezintă ansamblul cel mai convingător al personalității artistice naționale; lucrările de artă decorativă și aplicată ilustrează cu pregnanță caracterele proprii artei mongole, ceea ce explică și ponderea lor în expoziție.

Actuala generație de artiști, cu a căror creație ne-a familiarizat o expoziție anterioară, continuă în bună măsură tradiția vechii picturi mongole (o excepție: R. Lhamsman, tentat de maniera europeană) în ceea ce privește modalitatea de reprezentare a realului. Optînd pentru o tematică inspirată din actualitatea muncii, pictorii mongoli realizează o imagine convingătoare și, în egală măsură, variată a realității sociale. O dovedesc pînzele semnate de B. Avarzid (« Mul-



gătoare », T. Dorj (« Vițel », P. Gongo (« Cinci rase de vite », L. Demberd (« Pe o pajiște în-

depărtată ») sau pictura lui P. Namhainorov (« Crescător de vite vestit »).

M. N.

În il.: Dzanabadzar Gombodorjin: statueta; Pun'ag Osor: Mască rituală, hîrtie presată, sec. XX; Anonim, piese de șah, sec. XX; A. Seigehohio: Prințător cu arcanul, frescă, 1962

SIMEZE

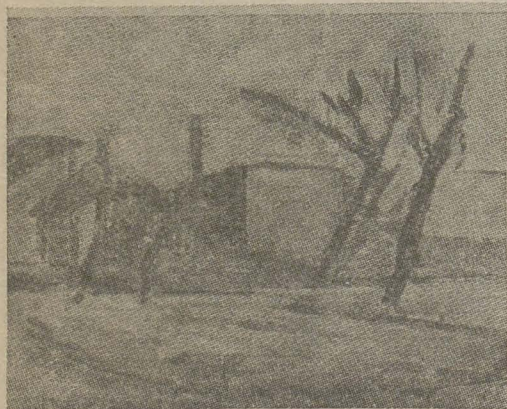
GRAFICĂ DE CARTE

Grafică aplicată — cartea pentru copii și tineret. Căminul artei (parter). Cca 100 lucrări. Au expus: Magda Ardeleanu, Constantin Baci, Silviu Băiaș, Magda Bârsan, Emilia Boboia, Elena Buariu Chinschi, Ileana Ceaușu Pande, Marcela Cordescu, Stela Crețu, Dumitru Dobrică, Ioan Donca, Stan Done, Mircea Dumitrescu, Pompiliu Dumitrescu,



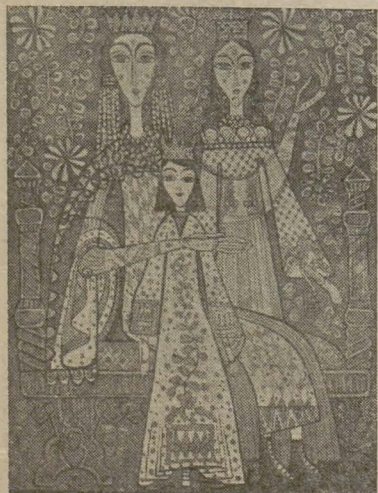
DAN CRISTIAN

Pictură. Orizont. A doua expoziție personală. 42 lucrări (pictură în ulei, gușa). Iunie-iulie.



HORIA PAȘTINA

Pictură. Dispensarul Diham. 10 lucrări. Iunie-iulie.



TITI SIMIONESCU

Pictură pe sticlă. Galateea. 27 lucrări. Mai-iunie.

Mihail Gyorgyi, Desideriulacob, Adrian Ionescu, Crina Ionescu, Dumitru Ionescu, Gheorghe Marinescu, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Vasile Olac, Ion Panătescu, Angi Petrescu, Damian Petrescu, Kira Cristinel Popescu, Roni Noél, Livia Rusz, Nicolae Sârbu, Vasile Socoliuc, Albin Stănescu, Clara Tamas Blaier, Octavia Țărălungă, Dumitru Verdeș, Petre Vulcănescu. Iunie.

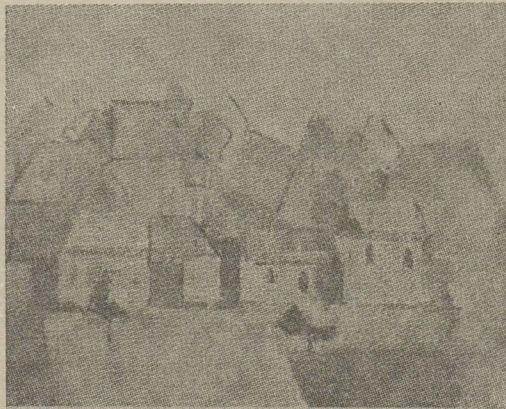
TEODOR RĂDUCAN

Pictură. Simeza. A XIII-a expoziție personală. 20 lucrări. Mai-iunie.



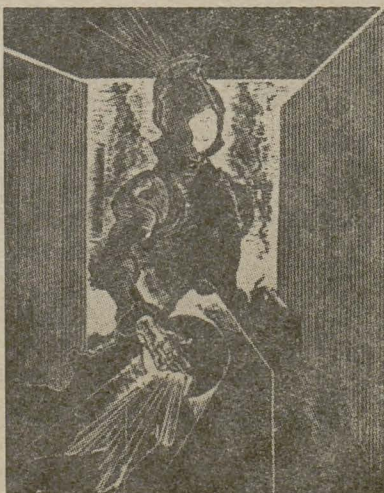
VALERIU NEDELCU

Ceramică și pictură. Căminul artei (parter). Prima expoziție personală. 21 lucrări ceramică, 28 lucrări pictură. Iulie.



ION NEAGU

Pictură. Dispensarul Diham. A doua expoziție personală. 10 lucrări. Iunie-iulie.



ALMA RUSEȘCU

Gravură. Simeza. A doua expoziție personală. 15 lucrări, ciclurile portrete, simetrii, peisaje. Iunie-iulie.

SILVIA CAMBIR

Pictură. Simeza. A treia expoziție personală. 33 lucrări (pictură în ulei, acuarelă). Mai-iunie.

RODICA VINCENZ

Imprimeu artistic manual. Galateea. Draperii, me-traje, confecții. Iunie.

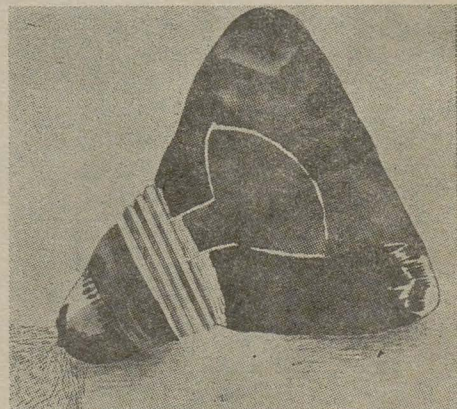
ZINA BLĂNUȚĂ

Acuarelă. Eforie. 37 lucrări. Iunie.



ROMUL NUȚIU

Pictură, obiecte. Galeriile de artă Paleta, Reșița. A doua expoziție personală. 18 lucrări (ciclurile Univers dinamic). Iunie.



PETER PUSZTAI

Desen. Simeza. A doua expoziție personală. 30 lucrări. Iunie-iulie.



EMILIA APOSTOLESCU

Pictură. Orizont. A noua expoziție personală. 35 lucrări. Iunie.

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

Ion Jalea à son 90-e anniversaire

p. 2

En hommage aux 90 ans du doyen de la sculpture roumaine, nous publions dans le présent numéro de notre revue un recueil de textes dus aux sculpteurs Silvia Radu, Constantin I. Popovici et Paul Vasilescu. Se référant à l'exposition rétrospective ouverte à l'occasion de cet anniversaire, le critique d'art Ion Frunzetti, dans son article intitulé « La dimension classique de Jalea », donne un aperçu de la création de l'artiste.

Concept et symbole

Titus Mocanu

p. 13

Sous la rubrique « Concepts et différenciations », l'esthéticien Titus Mocanu opère une série de délimitations, théoriques reliées au concept — dont l'essence réside dans le besoin de l'intellect d'une valeur constante et générale, d'une large compréhension des objets et des faits extérieurs — et au symbole, en tant qu'entité mentale ayant des vertus polyvalentes d'expression de la totalité de l'existence.

Les Colonnes infinies de Brancusi

Ștefan Georgescu-Gorjan

p. 19

Sous la rubrique « Les archives Brancusi », Ștefan Georgescu-Gorjan, collaborateur et exégète de Brancusi, publie ses recherches sur les Colonnes infinies de Brancusi, en établissant l'état initial des colonnes en bois de l'atelier du sculpteur. Le texte est accompagné d'une esquisse comparative inédite de ces colonnes.

Paul Klee

p. 21

Sous la rubrique « Bibliothèque d'art », nous publions dans le présent numéro de notre revue quelques fragments du *Cahier d'esquisses pédagogiques*, de Paul Klee — œuvre capitale pour l'art du XX-e siècle. Rédigé en 1924 et paru en 1925, cet ouvrage est le deuxième de la série « Bauhausbücher » — dont le but était de faire connaître l'esprit du Bauhaus, ses méthodes d'enseignement et sa nouvelle conception de l'art. Comme toute personnalité d'exception, Paul Klee dépasse dans son texte (qu'il accompagne de nombreuses illustrations) le programme initial et révèle l'essentiel d'une poétique qui lui est propre. Les fragments publiés sont traduits et préfacés par le critique d'art Marius Tătaru.

Philipp Otto Runge

Amelia Pavel

p. 28

A l'occasion du 200-ème anniversaire de la naissance du peintre allemand Philipp Otto Runge — anniversaire UNESCO — le critique d'art Amelia Pavel retrace les principales étapes de la vie et de l'œuvre du grand artiste tout en déterminant sa position et son importance dans le contexte du romantisme ainsi que l'accueil qui lui est réservé de nos jours.

Peteris Martinsons

Radu Stoica

p. 30

Sous la rubrique « Album », le graphiste Radu Stoica présente l'œuvre du céramiste soviétique Peteris Martinsons, résidant à Riga — détenteur de plusieurs Prix et Médailles d'or aux expositions internationales de Faenza (1972, 1975, 1976) et de Gdansk (1973, 1976).

La revue « Artă » présente les artistes roumains contemporains :

Ion Jalea

p. 2

Né le 1 juin 1887 à Casimcea, département de Tulcea. Études: École d'arts et métiers (1903—1907) et École des Beaux-Arts (1907—1911) de Bucarest. Fréquent à Paris l'Académie Julian, l'atelier de Rodin (1915) et l'Académie de la Grande Chaumière (1919—1922). Débute en 1912. Expositions personnelles en 1915, 1922, 1926, 1929, 1938, 1944. Rétrospectives en 1958 et 1977. Participe aux Salons officiels de Bucarest, à des expositions collectives et de groupe ainsi qu'aux expositions ouvertes par les associations « Tinerimea artistică », « Artă română », « Artă », « Flacăra » etc. et au « Salon d'Automne » à Paris.

Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1925 — Paris (Musée du Jeu de Paume); 1930 — La Haye, Amsterdam, Bruxelles; 1943 — Berne, Helsinki, Stockholm; 1945 — Sofia; 1947 — Budapest; 1956 — Dresde; 1959 — Minsk, Budapest, Belgrade; 1960 — Athènes, Helsinki; 1961 — Ankara, Istanbul, Bratislava, Prague, Berlin, Damas, Alexandrie, Le Caire, Paris, Moscou, Paris; 1966 — Pékin, Phénian; 1967 — Moscou, Ulan Bator; 1968 — Leningrad; 1969 — Moscou, Tallin; 1972 — Varsovie, Leningrad; 1976 — Paris, Berlin-Ouest. Expositions internationales. Biennales de Venise — 1924, 1934, 1938, 1942, 1954, 1958; Barcelone — 1929; Bruxelles (Centenaire de l'indépendance belge) — 1935; Paris (Pavillon de la Roumanie) — 1937; New York (Pavillon de la Roumanie) — 1939; Moscou — 1958; Paris (Musée Rodin) — 1961, 1971; Berlin — 1966.

En 1968, inauguration à Constantza de la « Collection de sculpture Ion Jalea » (donation de l'artiste). Œuvres d'art monumental: Monument dédié aux soldats français tombée en Roumanie pendant la première guerre mondiale — 1922, Bucarest. Monuments dédiés aux soldats roumains tombés pendant la première guerre mondiale, érigés à Dieuse et à Vienne. Décoration du Mausolée commémorant la victoire de « Mărășești » (en collaboration avec Cornel Medrea) — Mărășești 1938; Le monument de l'Union — Focșani, 1947; Decebal — Deva, 1975. Président de l'Union des Arts Plastiques (1957—1968); Président d'honneur de l'U.A.P. depuis 1969.

Titres et distinctions: Maître émérite ès arts (1956); Artiste du peuple (1957); Membre de l'Académie roumaine (1963).

Prix: « Grand Prix » pour la sculpture aux expositions internationales de Barcelone (1929) et de Paris (1937); « Prix national » (1941); Prix d'Etat (1955).

Corneliu Vasilescu

p. 32

Né le 23 octobre 1937 à Bîrlad.

Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1974). Participe depuis 1960 aux Expositions officielles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles à Jassy (1964), Bucarest (1974, 1977). Participe en 1977 à l'exposition d'art roumain organisée à Varsovie.

Ilona Benczedi

p. 34

Née le 6 janvier 1948 à Harghita.

Études à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1973).

Participe depuis 1973 aux Expositions officielles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Cluj-Napoca (1974—1975); Miercurea-Ciuc (1974); Satu Mare (1975); Sibiu (1976); Tîrgu Mureș (1977). Prend part au Symposium international organisé en 1972 à Mako (Hongrie) et à l'exposition internationale de Gabrovo en 1977.

