

22. SET DE FARFURIOARE

Faianță

Începutul sec.XX

D: cm

INV. 32.567

Deținător: Muzeul Civilizației Dacice și
Romane Deva.



Suprafața circulară este delimitată de ornamentica ușor reliefată reprezentând frunze și flori de pădăie. Tulpinile frunzele sunt redată într-o mișcare ondulatorie, conturul frunzelor și florilor întrepătrundându-se într-o formă elegantă și delicată.

NOTE

1. Constantin Paul, , *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1972, p. 9
2. Bracquemond Felic, *Du dessin et de la couleur în Madsen Tschudi*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977, p.62.
3. Eugene Grasset, *Méthode de composition ornamentale în Madsen Tschudi*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977, p.62.
4. Van de Welde H., *Principielle Erklerungen Kunstgewerblichen Laien Predicten în Madsen Tschudi*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977, p.62.

BIBLIOGRAFIE

- Constantin Paul, *Arta 1900 în România*, Editura Meridien, București, 1972
- Constantin Paul, *Mică Enciclopedie de arhitectură. Arte decorative și aplicate moderne*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977.
- De Micheli Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București , 1968
- Madsen Tschudi, *S.Art Nouveau*, Editura meridiane, București, 1977.
- Nanu Adina, *Artă - stil, costum*, Editura Meridiane, București, 1976
- Pavel Amelia, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Editura Dacia, Cluj, 1972.
- Prut Constantin, *Dicționar de artă modernă*. Editura Albatros, București, 1982.

Catalog expoziții:

- *Jugendstil in Deutschland - Kunst und Kunsthandwerk um 1900 aus Museen der Bundes Republik*, Praga, 1980.
- *Perfume e mawuilagen Museu de arte de Sao Paulo Assis*, Chateaubriand Sao Paulo, 1978.

DES VALEURS REPRÉSENTATIVES DU STYLE "ARTS NOUVEAUX" DE LA COLLECTION D'ART DECORATIVE DU MUSEE DU DÉPARTEMENT DE HUNEDOARA-DEVA

Résumé

"L'Art 1900" est paru vers le fin du XIX-ème siècle, en étant un vrai prologue qui suivait révolutionner tous les arts.

Le mouvement 1900 a promu le fonctionnalisme, les formes épurés, le synthétisme, essayant de réinstaurer les grands valeurs de l'esprit et de la sensibilité humaine.

De la multitude de pièces qui composent la collection de l'art décorative; ils sont présentés dans cet article, 22 objets de métal et céramique qui appartiennent, presque en totalité aux Jugendstil et Secession, les styles qui sont nés en Allemagne et Autriche.

Caractéristique pour "Jugendstil" sont, en particulièrement, la petite plastique de bronze, métal commun, de verre, des objets usuels ou de luxe, avec une vision décorative - végétale.

CONFRUNTĂRI CREATOARE: BRÂNCUȘI - MODIGLIANI

Viorica Guy Marica

Bibliografia, antumă și postumă, consacrată operei plastice brâncușiene s-a amplificat ritmic și spectacular, accentuându-i semnificația complexă. Actuala retrospectivă de la Centrul Pompidou nu face decât să rotunjească aportul său fundamental la inovarea artei moderne. În schimb, mențiunile privind sculptura lui Modigliani au fost așa-zicând inexistente în timpul vieții, rămânând o vreme destul de sporadice și după moartea lui. Deși considerată mai curând episodică, contribuția sa este totuși orientată în aceeași direcție înnoitoare și este ca atare demnă de luare aminte.

În comparație cu cele vreo 500 de tablouri și câteva mii de desene pe care se întemeiază faima lui de pictor și grafician, puținătatea sculpturilor dintre care abia dacă s-au păstrat în jur de 25 a favorizat eclipsarea acestui aspect.¹ Se pare însă că, bântuit de o stăruitoare nostalgie, el s-a visat eminamente sculptor, mărturisindu-și “arzătorea dorință” în acest sens prietenului său spaniol, pictorul Manuel Ortiz de Zarate. Făcând cunoștință cu Andre Utter, soțul Suzannei Valadon și tatăl vitreg al lui Maurice Utrillo, Modigliani își declină calitatea de sculptor.² Doar fragilitatea unei constituții fizice atinsă de ftizie și precaritatea resurselor materiale l-au silit să abandoneze o vocație ce se hrănise inițial cu ambiția unor proiecte monumentale imaginate la scară michelangiolescă.³

Activitatea de sculptor a italianului se încadrează destul de net între anii 1909 - 1915, implicând etapa coabitării creatoare cu Brâncuși, una dintre grăitoarele conjuncții ce s-au produs pe teritoriul artei. Printre primii exegeți interesați de lucrările sale plastice s-au aflat Adolph Basler (1928), urmat de Arthur Pfannstiel și de Maurice

Raynal (1929). În 1930, împlinirea unui deceniu de la dispariția artistului a prilejuit publicarea unui volum omagial în care Giovanni Scheiwiller reunește mărturiile unor contemporani, printre care sculptorul Ossip Zadkine, Moise Kisling, Andre Salmon, Ortiz de Zarate.⁴ Multiplicarea exegezelor în anii 40 și 50 a stimulat lărgirea incursiunilor, extinse asupra operei plastice, încercând să o contureze.⁵ Ea continuă să se situeze totuși într-o zonă mai mult sau mai puțin marginalizată. Studiile monografice pe această temă sunt rare, datorându-i-se lui Gotthard Jedlicka și lui Alfred Werner, mai ales, care îi dedică un capitol autonom în volumul din 1968. Capitolul include intervalul petrecut în atelierul lui Brâncuși, la care se referă deopotrivă Scheiwiller, Nello Ponente și Palma Bucarelli.⁶

Bibliografia românească amintește tangențial tandemul creator. Petru Comarnescu îl consemnează destul de laconic (1972), urmat de Tretie Paleolog (1976).⁷ Petre Pandrea (1976) îl comentează amplu, pe temeiul memorialistic al lui Peter Neagoe, *"The Saint of Montparnasse"* (1965). Cartea scriitorului american de origine română, care i-a fost prieten de o viață lui Brâncuși, constituie unica sursă detaliată.⁸ Bine informat, Neagoe creionează veridic cele două personaje, accentuând elementele comune, dar și deosebirile structurale ce îi despart.

Brâncuși se afla în 1904 în Paris, unde ajunsese prin Elveția, iar Modigliani venise pe aceeași rută doi ani mai târziu. Originar din Livorno, el se formase ca pictor la Academiiile din Florența și Veneția. Neagoe se referă la o primă, scurtă interferare în timpul carnavalului din 1907. Italianul se afla într-un alai de petrecăreți, cu fețele pictate, cu bărbi de carton, costumați în piei de leopard, ca slujitori ai lui Bachus. Invadaseră intempestiv atelierul lui Brâncuși, proclamându-l rege-păstor al Balcanilor. Ingenios în histrionismul său, Modigliani îl drapează într-un pled, improvizând o hlamidă. Grupul pleacă în noapte, pe bulevarde. Episodul nu pare a fi avut urmări.⁹

Cei doi artiști fac efectiv cunoștință prin intermediul doctorului Paul Alexandre - tot de origine română -, unul dintre fideliile susținători ai lui Modigliani care îi și face portretul.¹⁰ Nu este clar la ce dată a avut loc această a doua întâlnire. Rămâne însă semnificativă vizita pe care livornezul i-o face în 1909 lui Brâncuși în atelierul din Rue de Montparnasse 54, aproape de Cité Falguière unde Modigliani se

mutase în 1909, părăsind *La Ruche* din Montmartre. Contemplând siderat sculpturile din grădina atelierului, italianul are subit revelația unei arte noi și se decide să practice sculptura.¹¹

Timp de câteva luni, cei doi lucrează cot la cot în atelierul lui Brâncuși, simbioza lor creatoare excluzând contaminările stilistice, dar întemeindu-se pe un consens fundamental. Originalitatea fiecăruia se păstrează nealterată, însă Modigliani este sedus de ineditul concepției brâncușiene. Românul adoptase o viziune rezumativă, simplificatoare, urmărind esențializarea din care derivă ideea de permanență și sentimentul de universalitate. El se explică: “Sunt în căutarea unui monolit care să aibă viață. Este imposibil să exprimi ceva real, imitând suprafețe exterioare. Realul este esența; dacă reușești să ți-o apropii, ajungi la simplitate.”¹²

Antropomorfismul literal, anecdotismul de orice fel sunt exilate, substituite printr-un mod de stilizare ce nu desființează aspectele esențiale ale realității materiale, ci le modifică în sens expresiv, căutând adevărul ultim al formei. Ca punct de pornire, fluxul senzitiv inspiră opera figurativă. Dar aceasta se îndepărtează de arta-senzație, se dizolvă în reflecția conceptuală, transformând imaginea în semnificant ideatic. Simbolul arhetipal este dezbrăcat de carne. Epurată, morfologia particulară se transsubstanțiază în idee, printr-un act de suverană generalizare. Evoluând de la explicit la aluziv, de la evidența realistă la metafora plastică, ea suferă un proces de abstractizare. Înfăptuit prin versiuni succesive, marcând tot atâtea etape ale metamorfozării, fără a anula sugestia inițială, inspirația primă, rezultatul final se cristalizează într-o entitate-de-sine-stătătoare. “Arta nu este - afirmă Brâncuși - evadare din realitate, ci un zbor într-o realitate nouă.”¹³

Postulatul primordial din care se inspiră consensul artistic Brâncuși - Modigliani coincide cu imperativul “Înapoi la piatră!”, lansat încă din 1893 de sculptorul Adolf von Hildebrand.¹⁴ Acesta pretindea atacarea directă a sculpturii în material definitiv, prin dăltuire, excluzând o prealabilă modelare în lut. Este ceea ce livornezul învață înainte de toate de la Brâncuși, să cioplească piatra.

În fapt Hildebrand preconizase revenirea la tehnica antică și michelangiolescă - încuviințată mai târziu de Eric Gill și Adolfo Wildt¹⁵ - susținând un procedeu ce se realizează prin îndepărtare de material, “che si fa per forza di levare” - îi spun italienii -, în total

contrast cu modelarea ce configurează volumele prin adaos, “via da porre”.¹⁶

Folosit prin excelență de Auguste Rodin, procesul modelării este preliminar, implicând transpunerea ulterioară în material durabil, fie prin turnare în bronz, fie prin dăltuire în marmoră sau piatră, executată îndeobște de ajutoare și asistenții aleși firește printre cioplitorii cei mai versați. Pentru Rodin au lucrat Charles Despiau, Antoine Bourdelle, Camille Claudel și Brâncuși. “Cioplitul este adevăratul drum către sculptură”, afirma convins românul care, asemenea lui Alexandre Archipenko și Jacques Lipchitz, caută să se sustragă de sub influența maestrului tiranic, căruia i se reproșă dealtminteri că nu s-ar fi atins niciodată de o piatră.¹⁷

Modigliani considera că Rodin “conduce sculptura spre ruină” și, încuviințându-l, Brâncuși adăuga că lutul “nu are vigoare și nici măreție”.¹⁸ În fapt Rodin îndrepta sculptura pe un făgaș impresionist. Expresivitatea devenea dependentă de jocul umbrei și al luminii ce animă suprafețele tratate analitic. Impresionismul romantic-senzualist al lui Rodin este una dintre ultimele expresii ale concepției baroce, promovând forma expansivă și turmentată. Agitat de antagonismul unor forțe interne, volumul activ acționează asupra spațiului înconjurător, îl ia în stăpânire și tinde să se reverse asupra-i prin violență pasională. Dinamica forme deschise este dominatoare, realizând ceea ce Schöfer numește “sculptura spațiodinamică” iar Frunzetti “modelajul centrifug”.¹⁹ Împotriva acesteia ripostează Hildebrand și Maillol, fiecare înclinând spre un anumit tip de clasicitate.

Reînchiderea forme este simultană cu reintegrarea sa pasivă în spațiu, obținută prin obiectivare și prin armonizarea componentelor. Revenirea la monumentalitatea statică, meditativă, este săvârșită de Maillol prin ceea ce Zanini numește “revalorizarea blocului”.²⁰ Unitatea reconstituită a volumului global contrazice exaltarea barochismului romantic și impresionist, dar și decorativismul fluid al Artei de la 1900 (Art Nouveau), deopotrivă figurile serpentine ale lui Matisse, sculptura-arabesc²¹ pe care o inventă și dinamica futuristă a lui Archipenko și Boccioni.

Deși inițial înclinat spre clasicitate, într-o formulă ce se apropie mai mult de morfologia tardivă a alexandrinilor (*Studiul după Laocoon* și *Vitellius*, 1898, *Ecorșeul*, 1901/1902, a cărui

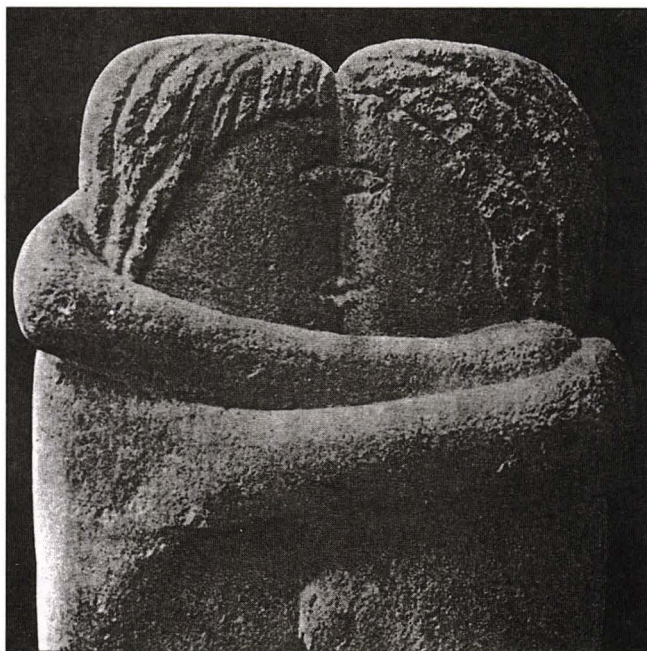
atitudine este inspirată de statuia lui *Antinous* de la Muzeul Arheologic din Neapole), Brâncuși trece și el prin etapa bronzului. *Busturile de copii* din 1905/1906, *Dărăscu* (1906), dar mai ales *Supliciul* din 1907 trădează o majoră tulburare, alimentată de puternice tensiuni lăuntrice. Influența lui Paciurea (portretele-bust: *Tolstoi*, *Hașdeu*, *Luchian*, *Beethoven*) se intersectează cu aceea a lui Rodin și cu tentația expresionistă pe care i-o inspiră Bourdelle. Fulgurațiile luminii și adâncimile umbrei se înfruntă pe suprafețe accidentate, muncite de spasmul unei clocotiri surde. Paroxistică, dramatizarea amenință cu explozia, cu spargerea formei. În 1907, el abandonează însă bronzul și revenind la piatră se înscrie în revirimentul decisiv ce modifică sensul evolutiv și înfățișarea artei universale.

O suită de evenimente contribuie la această metamorfoză, pregătindu-i calea. Retrospectiva Gauguin (1906) suscită un larg interes pentru așa-zisul primitivism, pentru arta Oceaniei și a insulelor Marchize. Marea retrospectivă Cézanne din 1907 este însoțită de publicarea scrisorilor sale inedite²², lansând în atenția publică faimosul postulat: "A trata natura prin cilindru, sferă și con", ce invita la geometrizarea formei, postulat receptat de viitorii cubiști. Ambele evenimente au impulsionat protocubismul care în etapa preliminară dintre 1907 - 1909 poartă și apelativul de cubism negro-cézannian.

Atribuită fovilor, descoperirea sculpturii negre, colecționată îndeosebi de Vlaminck și Matisse²³, alimentează pasiunea artiștilor pentru măștile polineziene și pentru sculpturile congoleze, mai ales pentru cele de pe Coasta de Fildeș. Derain, Picasso, Brâncuși, care cumpără și el câteva figurine africane, de asemenea Modigliani, mare iubitor al picturii tahitiene a lui Gauguin, sunt în mod vădit impresionați de forța de expresie a acestei plastici așa-zis primitive. Influența sa se întrevede clar în suita unor lucrări pe care Picasso le creează între 1907 - 1909, începând cu *Domnișoarele din Avignon*, considerată actul de naștere al cubismului în pictură.

Printre alte sculpturi protocubiste, Andre Derain plăsmuise în 1907 *Bărbatul ghemuit* (*L'homme accroupi*, Paris, Galeria Leiris), repliind figura expresionist-arhaizantă într-o structură de bloc.²⁴ Văzându-l, Apollinaire ar fi exclamat (*Les peintres cubistes*): "Arhaismul a fost cubismul lui!"²⁵. Mutatis mutandis remarca ar putea fi valabilă

și pentru Brâncuși care în același timp sculptase două *Capete de fată* arhaizante²⁶, urmate de *Rugăciunea* (1907), de prima versiune a *Sărutului* (1907/1908) și de *Cumințenia pământului* (1908)²⁷. Pe acestea le vede Modigliani în grădina atelierului, rămânând uluit de radicalitatea novatoare a morfologiei și expresiei.



Brâncuși, *Sărutul* (1907/1908)

Polarizat de energia vitală a artei primitive, Brâncuși descoperea izvorul regenerator al artei moderne. Ceea ce îl captivează, în timp ce contemplă măștile africane de la Muzeul Trocadero și de la Muzeul Guimet, este simplitatea hieratică, spiritul ancestral încărcat cu forță magică. Absența detaliilor estetizante, concentrarea lapidară a volumelor esențializate într-un perimetru geometrizat îl inspiră. Echilibrul perfect al maselor volumetrice îi sugerează căile de sondare a echivalențelor arhetipale, excluzând imitația ca atare, oferindu-se ca punct de pornire.

El nu preia pitorescul exotic, ci esența viziunii, căutând să pătrundă doar spiritul elementar, ancestralul pe care îl transpune la nivel aborigen. Africanii îi reamintesc tradiția autohtonă a lemnului

și nu întâmplător Brâncuși afirmă că doar africanii și românii se pricep cu adevărat să lucreze lemnul. El se referă la virtuțile specifice materialului și nu neapărat la o afinitate morfologică, ce îl stimulează totuși. În majoritatea cazurilor, sculpturile ce se înrudesesc până la un punct cu spiritualitatea africană sunt lucrate în lemn și au un caracter cvasi totemic (*Primul pas*, 1913; *Fiul risipitor*, 1914; *Cariatida*, 1915; *Himera*, 1918; *Adam și Eva*, 1921; *Șeful*, 1922; *Socrate*, 1923 etc.). Abordarea propriu-zisă a tematicii exotice este, la Brâncuși, episodică și tardivă, fiind ilustrată în ultimă instanță de *Negresa albă* (1923) și de *Negresa blondă* (1926), lucrate de altminteri în marmoră albă și respectiv în bronz.

În timp ce Modigliani era fascinat de măștile de pe Coasta de Fildeș, pasionat de stilul Baule pe care uneori îl imită, fie și liber, Brâncuși se concentrează asupra învățămintelor fundamentale pe care le extrage în scopul de a transforma arhaismul în modernitate.

În 1909, expoziția blondului polonez Elie Nadelman strânge vâlvă cu descompunerile sale sferoide și cu structurile rombice geometrizate. Sculptura lui provoacă senzație, intrigă prin îndrăzneala morfologică și este cu asemenea asiduitate comentată, încât Matisse, agasat, scrie într-un anunț pe ușa atelierului: "Este interzis să se vorbească despre Nadelman aici."²⁸ Modigliani este și el surescit de entuziasm, dar cumpănit Brâncuși găsește că Nadelman - a cărui faimă avea să se piardă dincolo de Ocean - greșește limitându-se la o factură strict exterioară a inovării, adoptând un automatism formal ce se înrudește în fapt cu acela al suprarealiștilor.

Fotografia din 1906, anul sosirii lui Modigliani în metropola pariziană, înfățișează un tânăr efeb mediteranean în plenitudinea seducției ce avea să strânască de altminteri și retrospective admirații.²⁹ Puritatea marmoreană a frunții este de o netulburată limpezime, pusă în valoare de tivul întunecat al părului bogat unduit. Ferm trasat, arcu sprâncenelor cufundă într-o ușoară umbră ochii plini de o suavă concupiscentă în acord cu sinuozitățile moi ale gurii. Sub aparența desăvârșirii olimpiene, demnă de dalta unui grec antic, se ghicește însă neastâmpărul dionisiac. Farmecul acestei frumuseți, abia estompată în imaginea din 1913, care ne arată un Modigliani boem, decontractat cu elegantă nepăsare, nu va fi complet anulat nici de ravagiile fiziei, nici de alcoolism și droguri, oricât de devastator îl vor împresura.

În 1909, Modigliani are 25 de ani, Brâncuși 33. Înfațișarea lui de atunci o regăsim în crochiul mai tânărului său compars (desen în cărbune, 1909, Colecția Howard, Washington). Sub claia hirsută a părului sârmos, răvășit în negru de cărbune ce se continuă cu barba, circumscriind obrazul, se ivește masca luminoasă a unui facies economic creionat. Sprâncene ușor încruntate, privire penetrantă, mijită printre pleoapele îngust migdalate. Nasul cu nări puternice este sumar schițat, buzele pline sunt senzual arcuite. Este imaginea unui faun meditativ, respirând concentrare și o mare forță volițională, confirmată de o fotografie mai târzie cu cel puțin un deceniu.

Mic de statură, dar bine legat, românul are robustețea unui dulgher, tip de țăran pădurar, oțelit în muncă. În timp ce sub alura elegantă, de o aristocratică zveltețe, pe care mulți o vor numi princiară³⁰, Modigliani disimulează o sănătate șubrează. Contrastul este izbitor.



Amedeo Modigliani,
fotografie, 1918

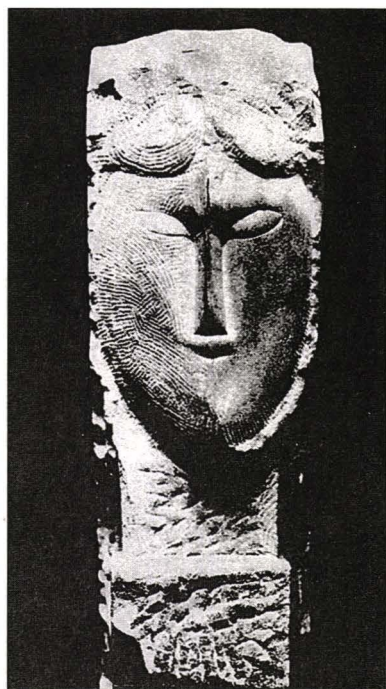
Iubitor de aforisme și atras de filozofia orientală (Budha, Laotse, Milarepa), Brâncuși rămâne un țăran înțelept în zarva

metropolei. Cufundat în liniștea lui, el își reface ambianța originală, trăind detașat de marile vânzoleli ale metropolei. Evită excesele și are lungi perioade de asceză, concentrându-și toate forțele spre scopul unic al creației. O zgârcenie salubră îi interzice risipa sinelui. Echilibrul său este statornic înrădăcinat într-o tradiție patriarhală. Autodisciplina, caracterul ferm, simțul măsurii îl îndeamnă spre reținere. Făptură diurnă, trăiește ca un cenobit, înclinat spre cugetarea profundă, consacrandu-se fără preget muncii de creație.

Neconținut asaltat de ispitele ce îl absorb, Modigliani este un citadin noctambul. Hașșul pe care îl dizolvă în absint, excesele erotice, o existență iremediabil turbulentă, mereu ahtiată după voluptățile paradisului artificial, îl sustrag și îl ruinează. Capricios, impulsiv și versatil, el este omul momentului, al plăcerii imediate. Nu știe ce este autodisciplina, lăsându-se furat de impulsuri histriionice, fericit în pehlivăniile sale. Alteori însă e grav și, poet el însuși, recită cu suavitate terținele dantești ori *Cântecele lui Maldoror* de Lautréamont, de care nu se despărțea nicicând. Ființa lui, puterile sale se consumă într-o suverană dispersie, cu euforică nepăsare. Un demon al autodistrugerii îl agită.

Ceea ce îl fascinează pe Modigliani în sculptura lui Brâncuși este configurația monolitică, unitatea ermetică a blocului. Simplificate, planurile se sudează într-un perimetru sever, fie cubic, fie paralelipipedic în versiunile *Sărutului*. Distribuite cu maximă zgârcenie, detaliile devin aluzive, având îndeobște o motivație strict funcțională. Strâns îmbrățișate, brațele par a lega volumul; nu tulbură, ci dimpotrivă pun în valoare arhitectonica globală pe care, vădit, livornezul o admiră.

Influența lui Brâncuși se arată în *Capul de femeie* din 1909 și în altele din aceeași categorie. Sibilinic concentrată, expresia evocă și o inflexiune expresionistă, subliniată de ușoara distorsiune a trăsăturilor contractate. Rugoase, neșlefuite, suprafețele, niciodată cizelate ca la Brâncuși, sporesc impresia "primitivistă". Păstrându-și asprimea nativă, textura granulată a pietrei contrastează cu porțiunile doar pe alocuri netezite. Susținut de un gât puternic, *Capul de femeie* de la Paris (1912) este masiv, aproape un cub. Incizate, liniile feții respiră un arhaism meditativ, un calm interiorizat, înrudit cu dispoziția brâncușiană. Sculpturile acestea sunt blocuri cvasi-cubice, cu o singură față, căci celelalte laturi abia dacă sunt sumar ecarisate. O



Modigliani,
Cap de femeie,
1909

expresie similară, poate mai adâncită în sine, domină *Capul Perls*, datat în jurul lui 1914. Caracterele obrazului sunt abia schițate, nasul drept e mult scurtat. Volumetria evită muchiile nete, rotunjindu-se într-o conformație ce, în intenție, tinde spre globular.

Cariatida Schindler din 1910, coincide în mod flagrant cu o schiță ulterioară (1911 - 1912). Amintind o zeităte cicladică și având brațele încrucișate sub sâni, ca la *Cumințenia pământului*, figura are gambe scurte, dar coapse rotund alungite, continuându-se cu linia mlădioasă a soldului.

Mentținută în tonuri roșcate pe fond negricios, o altă schiță înfățișează lapidar o siluetă pe care Arghezi ar fi numit-o “de alăută florentină”. Ovalul coapselor poartă un tors excesiv întins, cu aspect de trapez. Evoluția sa verticală este contrabalansată de orizontala brațelor ridicate, a căror gestică finală încununează imaginea.

O altă categorie de capete, deopotrivă sculptate în calcarul

moale, preferat în consecință de Modigliani, spre deosebire de Brâncuși care va prefera marmora, se inspiră din stilul Baule, de pe Coasta de Fildes. Interesul său în acest sens se declară lămurit încă din 1910, an din care datează desenul în cărbune de la Philadelphia. Gâtul este un cilindru iar capul un ovoid înalt. Analogia frapantă dintre *Capul* de la Minneapolis (1911) și *Masca de copil*, din lemn pictat, de tip Baule, vorbește de la sine. De remarcat însă că Modigliani imprimă un suflu hieratic sculpturilor sale, pătrunse de o lăuntrică gravitate. Imobilitatea lor este profund expresivă. Linia foarte lungă a nasului, metamorfozat într-o muchie subțire, împarte faciesul în două planuri simetrice, în timp ce gura este abia sugerată. Tipologia africană suferă o rafinată transpunere. Discrete, modificările proporțiilor au ca rezultat un farmec unic. Zadkine care îi reproșează ceea ce el numește “le jamais fini”, absența accentului final și a finisării complete, scrie următoarele: “...Capete din piatră, desăvârșite ovaluri. Ouă perfecte, pe a căror lungime nasul, ca o săgeată, se avântă spre gura pe care, ca din sfială, nu o termina niciodată, nu o dezvăluia complet nicicând, stârnit de un motiv tainic.”³¹.

Excepție de la această morfologie programatică face însă *Capul de femeie* de la Paris (c. 1911 - 1912). Conture pure circumscriu cu suavitate faciesul prelung, terminat într-o bărbie îngustată, ușor ascuțită. Coafura savant ridicată pe creștet, ca o diademă, înalță și mai mult figura. Sentimentul eudemonic pe care îl emană se conjugă cu un lirism ce pare de reminiscență sieneză, o “dolcezza” austeră, ușor gotizantă, învăluind plasticitatea curată a frunții gânditoare. Profund spiritualizat, chipul, deși distant, este pătruns de o delicată senzualitate ce pare să invite la o secretă, transcendentală iubire. Perfect desenată, gura își unduiește



Modigliani, *Cap de femeie*,
1911 - 1912

buzele pline, schițând parcă surâsul vag al unei languroase asceze. Poate Modigliani își amintise de surâsul, mai puțin subtil totuși, al *Chorelor grecești*.

Decantată, morfologia aceasta tinde apoi spre un soi de manierism, exagerând voit trăsăturile. Terminată în trompetă - ca îndeobște la cubiști - verticala nasului oblong este exacerbată. În obrazul tot mai lunguiet, ochii mici sunt văduviți de iris și pupile, corneea fiind mascată de pleoapele grele, puțin tumefiate. Bărbiile ascuțite devin prognate, rotunjindu-se uneori ca la *Capul Guggenheim* (1912). La cel din 1913, subțierile și alungirile sunt și mai potențate.

Capul Rockefeller (1915 ?) pare să încheie suita. Exoftalmia și arcuirea mai amplă a sprâncenelor o evocă pe *Domnișoara Pogany*, care, judecând după fotografii, părea că suferă de boala lui Basedow. Dar Modigliani nu realizează acea imensitate a privirii dilatate, deschisă spre univers, pe care Brâncuși a sugerat-o ingenios, amplificând la maximum arcadele zigomatice, ce trasează curbe dominatoare în conformația ovoidului. Totuși, înrudirea expresiei, ochii bulbucăți sub pleoapele ușor umflate, dau de gândit.

Concomitent cu Modigliani, Brâncuși investiga o nouă tipologie, aceea a sferoidului. Mai puțin vertical decât la italian, ovoidul se ivește în opera lui din 1909, odată cu *Portretul baronesei R.F.* și continuă, din 1910, cu versiunile *Muzei adormite*. Culcate la orizontală, acestea împlinesc un echilibru dimensional, întrupând completa armonie. *Narcis* (1910) și *Prometeu* (1911) tind deja spre sferoidul experimental, condensând proporțiile curbe și eliminând aproape total detaliile.

Geometria absolută, spațializată, a sferei coincide cu reprezentarea ideală, cu desăvârșirea închisă, finită, inatacabilă. Grație identității axelor, aceasta este neconținut egală cu sine însăși, întrupând simetria fără cusur. Nu are însă stabilitate, fiind mereu ispitită spre rostogolire. Ovoidul este mai stabil, armonia lui este variabilă, proporțiile inegale pot fi modificate în multiple ipostaze determinate de lungimea schimbătoare a axelor. Simetria lui imperfectă îl face mai static. Sub aspect ontologic oferă o cheie universală, formă primordială deopotrivă valabilă ca imagine a macro- și microcosmosului, ocrotind sâmburele existențial. Nu întâmplător Brâncuși îl adoptă simultan, în 1920, atât pentru *Începutul lumii*, cât și pentru *Noul născut*. *Păsările*, a căror suită începe în 1910 și

Domnișoara Pogany, obsesiv reluată între 1912 și 1933, sunt încarnate în alcătuiți ovoide. La fel *Negresa albă* și *Negresa blondă*.³²

Brâncuși folosește și el cilindrul pentru a figura gâtul *Domnișoarei Pogany*, dar îi imprimă o inflexiune aparte. Ceea ce el este în stare să obțină printr-o perfectă geometrizare o dovedește *Torsul de tânăr* din colecția Arensberg (1917 - 1922), alcătuit din trei cilindri.

Ar fi greu de spus cine pe cine a înrăurit și căruia dintre cei doi sculptori îi revine prioritatea de a fi optat pentru aceste morfologii. Este mai probabil să se fi produs o conjuncție reciproc stimulativă, originalitatea suverană a celor doi plăsmuitori excluzând impulsurile imitative.

Modigliani aplatizează în mod deliberat masca în care introduce elemente liniare și uneori detalii ornamentale, cum ar fi franjurile etajate ale bretonului acoperind fruntea, Brâncuși, în schimb, caută în mod constant plenitudinea formei, plastica rotunjimilor netulburate, potențate prin efectul luminiscent și tactil. Ceea ce nu înseamnă că el va fi rămas indiferent la puritatea arcurilor din măștile mai tânărului său compars.

Deosebirile de viziune sunt evidente în cazul *Cariatidelor*. Create între 1910 - 1915, schițele lui Modigliani nu au nimic comun nici cu *Dubla cariatidă* din 1909 nici cu cea din 1915, create de Brâncuși. El accentuează funcția portantă a figurii, schematizând-o și căutând să obțină prin reducere geometrică valorizarea sa arhitectonică. În timp ce femeile ghemuite imaginate de Modigliani sunt asemenea unor arcuri comprimate, vrând să se elibereze din strânsoarea resortului, tânjind să se desfășoare.

În ciuda masivității sale și a diferențelor proporționale, *Cariatida* de la New York (1913 - 1914) justifică analogia sugerată de Werner³³, cu dubla figură în abanos, purtând pe creștet și în mâini placa circulară a unui tron Baluba din Congo.

De remarcat că, față de *Cariatida* Schindler din 1910 și de schițele similare, pe care le-am citat anterior, cele îngenuncheate sunt infinit mai complexe. Executate în diverse tehnici ³⁴, schițele dintre 1912 - 1915 ocolesc atitudinea frontală a celor dintâi, precum și rigiditatea lor arhaizantă. De asemenea indică o nouă direcție pe care ar fi luat-o sculptura livornezului, dacă nu era silit să renunțe la ea.

Carnația compactă a figurilor nude, invariabil feminine, este sinuos repliată în cadrul figurativ. Supletea curbelor și contracurbelor se împletește într-un arabesc seducător, amintind fluiditatea languroasă a liniei botticelliene. Poate nici melancolia capetelor înclinate, însoțite de răsucirile galeșe ale torsului, nu sunt cu desăvârșire străine de exemplul maestrului florentin. Racursiuri melodice guvernează desfășurarea formelor pline, șerpuirile neașteptate și înălțările abreviate ale brațelor pline. Stilizarea este când explicită, stârnită de concupiscentă, când gingaș voluptoasă. Forma progresiv epurată devine tot mai concisă. Condensarea descriptivă duce spre emblematic, îngăduind sinteza imaginii. *Cariatida* (New York - 1914) și crochiul *Gorelik* (c.1914) relevă o austeră unitate, în care voluptatea formei se supune unei ferme disciplinări compoziționale.

Brâncuși și Modigliani s-au întâlnit și în reacția solidară față de sculptura promovată de Laurens, Lipchitz și Archipenko. Păstrând intacte doar liniile de forță, aceștia introduceau golurile în sculptură, ca expresie a anti-volumului și substituiau blocul unitar prin multiplicări de planuri, optând pentru limbajul dinamic în pofida monumentalității statice.

În lungul cortegiu, care se îndrepta în ianuarie 1920 spre cimitirul Père-Lachaise, se afla și Brâncuși însoțindu-l pe ultimul său drum pe comparsul temporar în ale artei. Ei continuaseră să se vadă intermitent și după 1909 și chiar după 1915. Renunțând la sculptură, Modigliani lăsa în urma lui o extraordinară operă picturală în care transfera în bună parte elementele unei viziuni de sculptor.

NOTE

1.Nemulțumit de calitatea unor lucrări, Modigliani le distrugea uneori. În 1909 sau în 1911/1912, pe când se afla la Livorno, ar fi aruncat în Canalul Olandezilor câteva sculpturi. Dragarea întreprinsă imediat după cel de al doilea război mondial n-a dat rezultate. Cea din vara lui 1984, determinată de Centenarul livornez al artistului a adus la suprafață trei piese. Dar doi studenți de la Belle-Arte au recunoscut că erau falsuri comise și aruncate de ei înșiși în canal. Cazul a fost dealtminteri larg mediatizat.

2.Apud Alfred Werner, *Modigliani as a sculptor*, în *The Art Journal*, 1960, XX, nr.1, p.70; vezi și Charles Douglas, *Artist Quarter*, London, 1941.

3.Dăltuirea în piatră, tehnică pe care asemenea lui Brâncuși a practicat-o

exclusiv, pretindea un efort fizic înengăduit de sănătatea lui mereu amenințată de tuberculoză progresivă, ne mai vorbind de praful pe care plămânii lui atinși trebuiau să-l inhaleze. Blocurile și le procura de pe șantierele de construcție din Montparnasse, fiind adesea nevoit să le care singur. De aceea sculpturile lui nu depășeau între 50 și 160 cm.

4. Adolph Basler, *La sculpture moderne*, Paris, 1928; Arthur Pfannstiel, *Modigliani*, Paris, 1929; Maurice Raynal, *Modern French Painters*, New York, 1929; Giovanni Scheiwiller, *Modigliani*, Zürich, 1930.

5. John B. Flannagan, *Museum of Modern Art*, Catalog, New York, 1942; Ludwig Meidner, *Young Modigliani*, în *Burlington Magazine*, 1942, nr. 4 (aprilie); Bernard Dorival, *Musée d'Art Moderne. Sculptures des Peintres*, în *buletinul Musées de France*, 1949 (noiembrie) și *Trois oeuvres de Modigliani*, ibidem, 1950 (septembrie); Alfred Pfannstiel, *Modigliani et son oeuvre*, Catalogue critique et Catalogue raisonne, Paris, 1956; Jeanne Modigliani, *Man and Myth*, New York, 1958 și *Modigliani sans legende*, Paris, 1961 (editio princeps Firenze, 1958 și Milano, 1958); Claude Roy, *Modigliani*, New York, 1958 ; Ambrogio Ceroni, *Modigliani: dessins et sculptures*, Milano, 1959; Michel Seuphor, *La sculpture de ce siecle - Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchatel/Suisse, 1959.

6. Gotthard Jedlicke, *Modigliani als Plastiker*, în *Neue Zuercher Zeitung*, 1931 (18 august) și *Modigliani*, Zurich, 1953; Alfred Werner, op.cit. și *Amedeo Modigliani*, Köln, 1968; Giovanni Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, Zürich, 1958; Nello Ponente, *Modigliani*, Firenze, 1969, ed.rom.trad.Petru Sfetcu, București, 1970; Palma Bucarelli, *Brâncuși - Modigliani*, în *Carte de inimă pentru Brâncuși*, București, 1976, pp.199 - 200.

7. Petre Comarnescu, *Brâncuși*, București, 1972, pp.148, 267, autorul reproduce și Portretul grafic pe care i l-a desenat Modigliani în 1909; Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși*, București, 1976, pp.28, 40.

8. Petre Pandrea, *Brâncuși Amintiri și exegeze*, București, 1976, p.80 sqq. capitolul intitulat *Modigliani, ucenicul vrăjitor al lui Brâncuși*; Peter Neagoe, *The Saint of Montparnasse*, Philadelphia/New York, 1965, versiunea românească tradusă de Sever Trifu, *Sfântul din Montparnasse*, Cluj, 1977.

9. Neagoe, op.cit., pp.116-117.

10. Face de asemenea portretul nepotului său Jean Alexandre care era bun prieten cu pictorul. Ambele portrete sunt datate 1909 și reproduse la Werner, *Amedeo Modigliani*, pp.70, pl.4 și 5.

11. Neagoe, op.cit., pp.134 - 135.

12. Idem, p.136.

13. Petre Comarnescu, *Brâncuși Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, București, 1972, p.115; Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Craiova, 1980, p.125, dă o altă variantă a aceleiași dei: "Arta nu este o evadare din realitate, ci o intrare în realitatea cea mai adevărată

- poate singura realitate valabilă.” (Aforismul 92).
- 14.Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1893; Adolf von Hildebrand, *Gesammelte Schriften*, Köln, 1969.
- 15.Eric Gill, *Sculpture: An Essay on Stonecutting*, Ditchling, 1918; Adolfo Wildt, *L'arte del marmo*, Milano, 1922; vezi și Rudolf Wittkower, *Sculptura*, București, 1980, p.183 (trad.Sorin Mărculescu).
- 16.Cf.Walter Zanini, *Tendențele sculpturii moderne*, București, 1977, p.30 (trad. Roxana Eminescu).
- 17.Vezi Wittkower, op.cit., pp.174 - 176.
- 18.Apud Neagoe, op.cit., pp.135 - 136.
- 19. Nicolas Schöfer, *Noul spirit artistic*, București, 1973, p.42 (trad.); Ion Frunzetti, *Viziunea folclorică a omologiei cosmice la Brâncuși*, în *Colocviul Brâncuși*, București, 1968, p.85.
- 20.Zanini, op.cit., p.38 sqq.
- 21.Idem, p.35 sqq.
- 22.Emile Bernard, *Souvenire sur Paul Cézanne et lettres inédites*, în *Mercure de France*, 1907, nr.247 și 248 (1 și 6 octombrie); Emile Bernard, *Sur Paul Cézanne*, Paris, 1925.
- 23.Vezi Robert Goldwater, *Primitivismul în arta modernă*, București, 1974, p.141 sqq. (trad.Doina Racoviceanu).
- 24.Cf.Viorica Guy Marica, *Andre Derain*, București, 1982, p.16.
- 25.Ibidem
- 26.*Capul de fată* (1907) s-a pierdut, de asemenea o altă versiune din același an. O a treia se află în țară (colecție particulară) și este evident diferențiată, Cf.Sidney Geist, *Brâncuși*, București, 1973 (trad.Andrei Brezianu), Catalog, nr.34, 38 și 42.
- 27.Vezi și Dan Grigorescu, *Cumintenția pământului*, București, 1988, p.125 sqq.
- 28.Neagoe, op.cit., p.128.
- 29.Basler (1927) îl compară cu frumusețile masculine din pictura lui Bellini; Zadkine (1930) menționează contrastul dintre claritatea trăsăturilor și părul ca pana corbului;Cocteau (1950) scrie despre el: “Era frumos, grav și plin de mister.”, apud Scheiwiller, op.cit. (1958), pp.40, 57, 64.
- 30.Salmon (1930): “Un principe! Ce imagine superbă!”, idem, p.78.
- 31.Apud Scheiwiller, op.cit., p.58.
- 32.Pentru datarea operelor lui Brâncuși ne-am folosit de: Sidney Geist, op.cit. și de volumul lui Radu Varia, *Brâncuși*, New York, 1986.
- 33.Cf. Werner, op.cit., p.32.
- 34.Schițele au fost executate alternativ în laviu, tuș, creion, cretă roșie, pastel și creioane colorate, în ulei și guașă, adesea într-o tehnică mixtă.

KREATIVE KONFRONTATIONEN: BRÂNCUSI - MODIGLIANI

Der Kontakt zwischen Modigliani und Brâncusi hatte eine gewisse Revelation des italienischen Künstlers zur Folge welche ihn in der folgenden Zeitspanne dazu bewegte Skulptur zu praktizieren. Einige Monate hindurch arbeiteten die beiden gemeinsam im Atelier von Brancusi. Modigliani erlernte hiermit das Handwerk der Skulptur.

Fasziniert von den Skulpturen des Brancusi, von deren monolithischen Konfiguration und hermetischen Einheit beeindruckt, lässt sich Modigliani von Brancusi beeinflussen. Ein Beispiel in dieser Hinsicht ist der Frauenkopf, 1909 fertiggestellt. Modiglianis Skulpturen bleiben jedoch rau, nie so fein geschliffen wie die von Brancusi, wobei sie den Eindruck eines gewissen Primitivismus erwecken, welcher den italienische Künstler klar differenziert in Bezug auf seinen rumänischen Freund, trotz gemeinsamer Morphologien.

Die Originalität der beiden Künstler hat imitative Impulse ausgeschlossen. Der künstlerische Konsens welcher die beiden zusammengebracht hatte verwandelte sich zusehends in eine tiefe Freundschaft, vor allem als Modigliani auf Bildhauerei verzichtete. Ihre Freundschaft dauerte bis zu Modiglianis Tode.