

Patraș nu renunță la tehnica liniei incizate, tehnica străveche răspândită pe întreg teritoriul țării noastre, amintindu-ne și de icoanele de vatră din Oltenia. Tehnica liniei incizate folosită pe suprafețele mici ale lemnului îl obligă pe meșter la unele simplificări și stilizări, fapt ce-l determină să ajungă la o economie judicioasă a elementelor compoziționale, scenele păstrind un oarecare hieratism, propriu unui anumit tip de viziune decorativă populară. Dar cu toate că se înscrie în limitele unui limbaj cu un registru redus de mijloace expresive, pictura meșterului de la Săpînța se impune prin strălucirea cromatică, prin dialogul viu al culorilor.

Predilecția pentru o gamă cromatică vie ca și noua concepție despre funcția ornamentului — care pierde rigoarea geometrismului tradițional prin folosirea unor elemente florale exuberante — trădează în mod evident unele modificări de mentalitate și gust în lumea satului contemporan sub influența orașului.

Și tocmai această împletire de tehnici populare tradiționale cu elemente noi, mai cu seamă de ordin cromatic, face ca arta lui Ion Stan Patraș, ca și a altor meșteri populari din lumea satului românesc să ajungă la o viziune picturală proprie cu o notă specifică de autenticitate în contextul artei « naive » contemporane.

De aceea, cercetarea picturii populare în întreaga ei diversitate, incluzând satul și orașul, presupune analiza ei într-o suită de raporturi cu folclorul și mitologia populară, cu tradițiile locale ale plasticii populare sau « culte », dar și cu noile elemente care modifică mentalitatea și gustul satului contemporan, asaltat de multiplele influențe ale civilizației industriale.

GH. COSMA

SIDNEY GEIST, *Brâncuși. Un studiu asupra sculpturii*. În românește de Andrei Brezianu, București, Editura meridiane, 1973, 200 p. + 56 p. (catalogul sculpturilor) + 74 ilustrații.

Biblioteca de artă a Editurii meridiane: — biografii, memorii, eseuri — pornită în 1967 cu *Manet* — ul lui Henri Perruchot, urmat de 5 alte vieți mai mult sau mai puțin romanțate ale aceluiași biograf —, a străbătut un urcuș punctat de câteva piscuri de o înaltă altitudine (Vasari, d'Ors, Focillon, Francastel, de Tolnay, Gombrich, Argan), atingând în 7 ani cifra centenară, cu regretul însă că paleta editorială a rămas deficitară în ceea ce privește participarea istoricilor de artă români — de vreme ce, dintre autori, nu aflăm decât numele a 7 compatrioți (Al. Alexianu, Petru Comarnescu, Vasile Florea, Dan Grigorescu, George Oprescu, Edgar Papu și Elena Vianu).

Numărul jubiliar al bibliotecii Meridianelor, este consacrat — cum scria nu de mult criticul englez. W. Tucker — « celui mai mare sculptor al

secolului nostru ». Cartea istoricului de artă și sculptorului american Sidney Geist este desigur și cea mai serioasă lucrare consacrată statuarului român; și dacă autorul s-ar fi ocupat și de lucrările artizanale ale lui Brâncuși, și de soclurile și desenele lui, am fi putut spune că ne aflăm în fața unei monografii exhaustive.

Cu obiectivitate și o severă competență, Sidney Geist a urmărit pas cu pas traiectoria artistică brâncușiană, fără a omite analiza nici unaia din cele 248 de lucrări omologate de domnia sa, plasându-l pe sculptor în constelația universală, și neignorând nici latura sa autohtonă: « În sculpturile sale valorile morale ale Hobiței se cunună cu valorile artistice ale Parisului... În această neobișnuită împreunare, ochiul nu poate trece cu vederea nici zestrea de artă a Hobiței, nici zestrea morală a Parisului ». (p. 177). Dar în afară de recunoașterea specificului național — absurd imputată lui Sidney Geist de unii contestatari — criticul american relevă nu numai impunătoarea statură intelectuală a lui Brâncuși, dar și apriga lui gândire dusă pînă la limitele ultime; el desprinde acea inefabilă latură poetică a artistului, puterea lui de a « stimula reveria », remarcînd în multe rînduri prezența acestei însușiri, precum și capacitatea de a putea « extrage poezia din forma pură ». În desagii ce-i poartă *Vrăjitoarea* — de exemplu — sălășluiesc se pare « puteri secrete, cămări unde se pritolesc farmece, unde se păstrează descîntecele » (p. 69); sau *Principesa X*, i se pare « prețioasă ca o esență de mireasmă » (p. 67); lucrarea puțin cunoscută la noi și intitulată *O muză* — care, ca și multe altele, nu are în versiunea română fotografia respectivă — « ni-l arată pe Brâncuși ajuns la o mare înălțime de invenție și poezie; e o operă de o frumusețe netulburată » (p. 56); iar *Muza adormită* aduce cu sine o « reverberație parcă a perfecțiunii eline », fiind « o prezență de vis, o sugestie încărcată de arome » (p. 50, 60). Arghezi văzuse și el încă din 1914, cum operele lui Brâncuși « imaterializate și strecurate în regnul fantastic al imaginilor, își pierd ponderea și te urmăresc ca niște amintiri tănuite ». (Notăm că rîndurile poetului român au fost prilejuite tot de contemplarea *Muzei adormite*, din fosta colecție Bogdan-Pitești). *Muza adormită* mai sugerează lui Sidney Geist « Culoarea blondă »; în timp ce *Sărutul*, efecte « de lumină stelar aurie »...

Iluzia schimbării proporțiilor, și a formelor înseși, în funcție de schimbarea unghiului de vedere, este pricinuită nu numai de *Coloana fără sfîrșit*, dar și de bustul pictorului Dărăscu, ori de *Torsul tinerei femei*, care, în plus, constituie și o ispititoare invitație la percepția tactilă; nu mai puțin ca *Sculptură pentru orbi*, hărăzită dintru început pipăitului (spre deosebire de « asperitatea suprafețelor și conturelor nete » a altor opere ce « elimină asemănările cu pielea și carnația vie; suprafața însăși e un miracol de sensibilitate și varietate, simțită parcă aievea, neîncetat »).

Dar Sidney Geist relevă și înțelesuri de nimeni observate, uneori stranii speculații: proporțiile *Rugăciunii*, de pildă, dezmint « adevărul anatomic »; și dacă, prin absurd, s-ar ridica de pe soclu, în

picioare, făptura « ar avea niște proporții cât se poate de nefirești » (p. 42).

Neașteptate sînt și implicațiile, rădăcinile biografice pe care Geist le bănuiește incluse în anumite lucrări: seria copiilor — printre care și cel supliciat — ar putea evoca însăși primii ani de suferință; titlul *Orgoliul* și-ar avea semnificația într-un sărut respins, în timp ce *Sărutul* ar celebra o îmbrățișare consumată (p. 45).

Dar analizele în ce privește *Sărutul*, *Rugăciunea* sau euforia înălțării în văzduh a *Păsărilor*, *Vrăjitoarea*, *Testoasa* — sînt remarcabile pagini de critică de artă abordînd creația brâncușiană sub toate laturile. Notabile de asemenea sînt rîndurile în care vorbește despre « unicitatea portretelor », ori despre sculpturi-obiecte (capete, torsuri, cupe). Foarte interesante și similitudinile, sau diferențele, stabilite între Rodin, cu « francheța sa erotică », Giacometti, Seurat (p. 132, 164, 165); după cum seducătoare ni s-a părut și invocarea sprijinului teoretic al lui Platon, Bergson sau Kirkegaard întru deslușirea operei lui Brâncuși.

Puține sînt nedumeririle față de lipsurile întilnite în monografia a cărei traducere ni se pare adecvată ținutei sale intelectuale: de ce se afirmă că nimic nu a supraviețuit din studiile de la Școala de Meserii, cînd există cel puțin șase asemenea obiecte? — De ce se afirmă că portretul lui Gheorghe Lupescu, a fost modelat după o fotografie, iar nu după viul model? — *Adolescenta* a fost semnalată și reprodușă pentru întia oară de prof. Ion Scîntee, în ziarul *Înainte* din 8. VIII. 1965, care are astfel înțietatea față de V.G. Paleolog, *Timerețea lui Brâncuși*, 1967, pl. 23: « foto inedită »!). Ne întrebăm ce l-a determinat pe autor să schimbe datarea *Cumințeniei pămîntului* din 1907 în 1908, răsturnînd astfel vechea și precisă datare. În fine, omisiunea ultimei și celei mai frumoase faze a *Supliciului* în marmură publicată de noi în *Gazeta literară* (1966, februarie 24).

Editurii meridiane i se pot însă reproșa mai grave inadvertențe, deoarece, în loc ca această a doua ediție să fie mai ușor de citit decît versiunea

americană, se întîmplă contrariul. Vina este aceea de a se fi suprimat în mod arbitrar, din cele 204 fotografii, un număr de 132, *absolut necesare* lecturii cursive a cărții; iar din puținele imagini rămase, în loc să se respecte dimensionarea la scara proporțională folosită de autor, probabil din comoditate, au fost supradimensionate lucrări nesemnificative sau de mici dimensiuni: fig. 8, 21, 28 a, 57, 77, 100 și altele, rezultînd astfel unele efecte bizare: de pildă monumentul funerar *Sărutul*, înalt de 89,5 cm, apare ca un timbru la colțul drept al unei pagini (fig. 59) în timp ce *Sărutul* de la Philadelphia (fig. 63), înalt de 58,4 cm, se lăfăie supradimensionat pe o singură pagină — deși ar fi trebuit să fie, firește, tocmai dimpotrivă. Imaginea altor lucrări a fost tăiată într-un mod nepermis (fig. 37, 42, 119, 188, 194). Lipsa fotografiilor unor opere majore, face aproape ininteligibil comentariul textului privitor la *Fiul risipitor*, *Căpetenia*, *Piatra de hotar*, *Pinguinii*, portretele *Nancy Cunard*, *Doamna L. Ricou*, *M-lle Pogany* (1912—1913) — aceasta din urmă aflîndu-se în colecția Storck din București. Datorită tuturor acestor inexplicabile lacune, urmărirea analizei fiecărei sculpturi nu poate fi făcută decît cu « juxta », adică avînd ediția S.U.A. alături, deoarece autorul cu bună știință și-a arhitecturat cartea în acest mod, exemplificînd și trecînd cronologic, uneori abrupt și sacadat, de la o lucrare la alta, — concepție pe care editorul bucureștean a nesocotit-o, invocînd închistatul « profil editorial » nu numai în dauna cărții, dar mai cu seamă în dauna cititorului pedepsit. Dintre nevrutele erori de tipar, semnalăm între altele, chiar de la pagina 2, greșita datare a primei ediții 1967 în loc de 1968; ortografierea lui Edward, nu Eduard Steichen (p. 18, 79); schimbarea stării civile a directorului muzeului din Tîrgu-Jiu: doamna, iar nu « domnișoara » Udriște (p. 33, 179), precum și mai măruntele greșeli, datorate probabil unei corecturi grăbite de la paginile: 23, 57, 59, 67, 68, 77, 106, 134, 135, ș.a.

BARBU BREZIANU