

ea se reducea aproape în exclusivitate la sculptura italiană.

Jolán Balogh a promovat în continuare dezvoltarea multilaterală a fondurilor secției de sculptură veche, preluând și o serie de sculpturi străine din alte muzee budapestane (Muzeul Național, Galeria istorică, Muzeul de arte decorative, Galeria capitalei, Muzeul Ráth György, Muzeul Zichy Jenő). Catalogul critic întocmit de Jolán Balogh este în măsură să satisfacă cele mai severe exigențe, cuprinzând o documentație completă și precisă asupra fiecărei opere. Astfel fișa lucrărilor este prevăzută (conform unei metodologii îndelung meditate și prin comparație cu cataloage similare) cu următoarele elemente: material, dimensiuni, inscripții, stare de conservare, tehnică (în ce privește descrierea nu se dezvoltă mai departe, deoarece toate piesele sînt reproduse în volumul de imagini), proveniențe succesive, expoziții. Urmează apoi precizări iconografice și stilistice, enumerarea exemplarelor, «repetițiilor», replicilor și variantelor, cu locul de păstrare. În sfîrșit, literatura este ordonată cronologic, cu menționarea atribuțiilor și a contribuției autorilor privind diverse aspecte ale operei discutate. Primim în acest fel aproape un *curriculum vitae*, foarte prețios și uneori pasionant, ce răzbate dincolo de datele seci, extrem de concise. Pentru exemplificarea metodei utilizate de autoare putem cita prelucrarea magistrală a citorva opere de înaltă valoare și de maxim interes prin istoria lor zburcumată. Așa este, de pildă, cazul sculpturii din teracotă (Iisus dintr-un grup *Imago pietatis*, cat. nr. 66), atribuită de Jolán Balogh lui Verrocchio pe baza analogiei cu alte sculpturi reprezentînd pe Iisus ale maestrului și datată între anii 1476 și 1482³. Sculptura provine din colecția lui Ferencz Pulszky, fostul director al Muzeului Național, care a cumpărat-o la Florența împreună cu două figuri secundare (îngeri). Cei doi îngeri se află astăzi, după ce au schimbat mai mulți pro-

prietari, la Muzeul de artă din Toledo (Ohio) și a putut fi probată apartenența lor la același grup *Imago pietatis* pe baza unei gravuri de Jenő Doby din anul 1873, sculpturile fiind depistate de Jolán Balogh în urma unei vaste corespondențe. În problema celei mai cunoscute opere din colecția budapestană, «bronzetto»-ul leonardesc (cat. nr. 145), Jolán Balogh se pronunță cu mai multă prudență decît o serie de predecesori, catalogînd-o drept lucrarea unui continuator al lui Leonardo din mijlocul secolului al XVI-lea. Literatura închinată acestei statuete este imensă (p. 116—122), fiind prin ea însăși semnificativă pentru dificultățile întîmpinate de autoare. Dar aproape fiecare poziție din catalog însumează rezultatele unor investigații minuțioase, cu multiple implicații istorice și comparatiste. Fără să mai insistăm asupra componenței colecției, vrem doar să remarcăm lucrările ce ne solicită atenția și datorită unui periplu cu trimiteri la istoria culturală transilvăneană. Dintre statuetele de plumb *Mercur*, *Venus*, *Atalanta* și *Meleagru* (cat. nr. 372—374) de Georg Raphael Donner, provenind din colecția contelui Miklós Bánffy de la castelul din Bonțida⁴, primele două au repetiții de alte dimensiuni la Muzeul Brukenthal din Sibiu (este citată ca referință comunicarea lui Julius Bielz⁵), dar și în numeroase alte muzee. O *Crucificare* (cat. nr. 49) atribuită unui urmaș al lui Donatello (a doua jumătate a secolului al XV-lea) a avut printre posesori și pe contele Sándor Teleki, cunoscut erou al revoluției din 1848, a cărui colecție (destul de importantă, așa cum reiese din descrieri contemporane⁶) s-a risipit. Contele Teleki a stăpînit castelul din Coltău (județul Satu Mare), unde s-a păstrat un timp și acest relief.

Prin bogăția informației și excepționala rigoare metodologică, acest catalog valorifică exemplar una dintre cele mai importante colecții de acest gen din Europa, constituind un admirabil model.

GHEORGHE VIDA

BARBU BREZIANU, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, București, Editura Academiei, 1974, 315 p. cu ilustr.

Cu adevărat un eveniment în istoricul cercetărilor brâncușiene, *Opera lui Constantin Brâncuși în România* a lui Barbu Brezianu (apărută sub egida Institutului de istoria artei) este, cu excepția ansamblului de la Tîrgu Jiu, un catalog al operelor de tinerețe ale sculptorului. Sînt cuprinse

³ Jolán Balogh, *Un capolavoro sconosciuto...*

⁴ Despre colecția familiei Bánffy, aflată la castelul din Bonțida, vezi Biro Bela, *A Bonchidai kastély képei*, în *Erdélyi Helikon*, XV (1943), nr. 10, octombrie, p. 595—603.

⁵ Julius Bielz, *Statuetele de plumb ale lui Raphael Donner de la Muzeul Brukenthal*, în *Studii și comunicări*, nr. 4, Muzeul

aici lucrări datînd din timpul studenției, apoi lucrări executate pînă în preajma primului război mondial, la Paris, dar care, datorită legăturilor permanente pe care Brâncuși le-a păstrat cu țara sa, au figurat în expoziții bucureștene și au ajuns în colecții de stat și mai ales particulare românești. Efortul

Brukenthal, Sibiu, 1956, p. 39—44.

⁶ Csetri Elek citează în prefața la memoriile lui Teleki Sándor, *Emlékezünk régiekéről*, București, 1973, descrierea colecției aflate la castelul din Coltău, de către Jokai Mór (p. 44).

de reconstituire a activității lui Brâncuși din această perioadă este considerabil, ținând seama de neatenția generală care însoțește, inevitabil, începuturile, lipsite de garanția consacării, oricărei cariere artistice. De aceea o minuțioasă și îndelungată muncă de cercetare a fost necesară pentru aducerea la suprafață a datelor și documentelor biografice, a operelor pierdute sau necunoscute. Acestea au fost consemnate, pe de o parte, în primele două subdiviziuni, *Date și concordanțe* și *Cronologia expozițiilor colective și personale*, pe de alta, în catalogul propriu-zis, fiecare fișă de lucrare devenind o foarte concisă imagine monografică.

Deși catalogul, cum am spus, este limitat, prin voința autorului, la acele lucrări care, într-un fel sau într-altul, sînt legate de România, subdiviziunile menționate cuprind viața și activitatea sculptorului pe toată durata lor și, în momentul de față, reprezintă cea mai completă sumă de date asupra biografiei lui Brâncuși și a prezenței sale în expoziții personale și colective, românești și străine. Astfel, conținutul lucrării lui Brezianu este mai bogat decît o mărturisește titlul ei, formula adoptată permițînd înglobarea rezultatelor diverse la care a ajuns printr-o cercetare orientată în mai multe direcții, rezultate ce nu și-ar fi găsit locul în cadrul fix al unui catalog raisonné limitat la o anumită perioadă de creație.

Astfel au putut fi comunicate fotografiile a două lucrări necunoscute pînă acum, executate în 1905 la Paris, — portretele Victoriei Vaschide și al tatălui acesteia, dr. Zaharia Samfirescu, ultimul destinat unui monument funerar de la Iași care nu a mai ajuns să fie executat — amîndouă interesante documente pentru conturarea activității de portretist a lui Brâncuși.

Numeroase fotografii inedite, descoperite de autor — cele reprezentînd membri ai familiei lui Brâncuși, de pildă — sau obținute din arhiva Muzeului de artă modernă din Paris, sînt documente emoționante prin autenticitatea lor.

Catalogul propriu-zis se dovedește deosebit de important pentru oricine vrea să-și apropie universul sculptorului, să înțeleagă fundamentele creației sale, întrucît cuprinde acea fază dificilă a impulsurilor și tatonărilor artistice cu finalitate incertă, inteligibilă abia în lumina evoluției ulterioare.

O importantă contribuție este descoperirea unora dintre modelele lucrărilor lui Brâncuși. Mulajul în ghips al lui Vitellius, după care Brâncuși, în anii studenției, i-a modelat portretul, a fost aflat la Școala de arte frumoase din București, iar Mars Borghese, mulaj didactic, și acesta, al statuii de la Luvru, a fost identificat în fotografia unei lucrări, document iconografic detectat în Arhivele statului din Craiova. Într-un portret de femeie este identificată Renée Irana Franchon, lucrarea dovedindu-se astfel o fază premergătoare a *Portretului Baroanei*. Fotografii necunoscute și practic inaccesibile, ale lui G. Lupescu, Petre Stănescu, Ioan Georgescu-Gorjan — toți portretizați de Brâncuși —, sînt reproduse în paralel cu portretele acestora în cadrul fișei fiecăruia,

oferind cititorului posibilitatea unor comparații care dezvăluie extraordinara înzestrare de portretist a lui Brâncuși. Este impresionantă transformarea elementelor fizionomice, neutre sub raport expresiv, ale modelului, în forme sesizante, puternice, și aceasta fără violentarea adevărului anatomic. Venturi vorbea de «puterea magică» (p. 259) pe care forma brâncușiană o comunică privitorului și afirmația, credem, este valabilă chiar în cazul acestor lucrări de început.

Senzațională este apoi fotografia, executată de Brâncuși, a modelului care i-a pozat pentru *Rugăciunea*. Dacă în portretele amintite atitudinea față de model rămînea deferentă, de astă dată Brâncuși se distanțează considerabil de natura inspiratoare. Modelul este din ce în ce mai puțin recognoscibil, el devine doar o sursă de sugestii plastice — este și cazul *Torsului* pentru care, descoperă Barbu Brezianu, a pozat în 1909 Lilly Waldberg (este stabilit astfel și anul execuției lucrării), dar mai ales al lucrării *Prometeu*, pentru care a pozat Corneliu Cosmuță (și fotografiile ale acestuia sînt reproduse).

Tot pasiunii de neobosit investigator a lui Barbu Brezianu îi datorăm descoperirea (la Craiova și Paris) mai multor fotografii, datorate lui Brâncuși, după lucrări astăzi dispărute. Acestea sînt un *Studiu anatomic* după natură și două portrete ale unui același model feminin intitulat *Cap de expresie*, care deși lucrări timpurii, din 1900, anterioare chiar fazei rodiniene, sînt revelatorii, și acestea, ca și portretele deja menționate, pentru neobișnuita capacitate a sculptorului român de a imprima expresie și caracter figurii umane. În acest sens, catalogul relevă interesante contradicții între unele declarații ale lui Brâncuși și lucrările sale de tinerețe: «Decadența elenă a început din momentul cînd s-a încercat a se exprima în sculptură suferința oamenilor în lucrări ca Laocoon și fiii săi». Totuși, opera lui Brâncuși cunoaște motivul supliciuului. În afară de portretele «copiilor supliciați», nu este exclus ca însuși portretul domnișoarei Pogany să fi fost sugerat de un același sentiment de adîncă compasiune (vezi fotografia și mai ales portretul lui Margit Pogany cu capul aplecat, sprijinit într-o mină, cu ochii imenși și privirea plină de resemnare).

Surprinzătoare este și o altă declarație a lui Brâncuși: «Nu pot face bustul nimănui, pentru că nu pot să-i dau acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul: viața» (p. 19). Or, portretele lui Brâncuși impresionează tocmai prin imensa trăire lăuntrică, prin viața psihică, misterioasă și tulburătoare. În ciuda acestor daruri ale sale, Brâncuși a intuit că destinele artei secolului al XX-lea aveau să fie altele și nici succesele de la saloanele pariziene, nici chiar aprecierile, pe cît de sincere pe atît de măgulitoare, ale lui Rodin nu l-au putut reține într-o viziune care-și epuizase resursele.

Nu lipsesc în catalog precizările privind datarea unor lucrări. În urma cercetărilor întreprinse în arhivele craiovene, Barbu Brezianu stabilește ca an de execuție a lucrării *Laocoon* anul 1900 și nu 1898, cum se credea pînă acum. De asemenea aduce argumente, care înlătură orice

îndoieli, că *Rugăciunea* a fost executată în 1907 și nu în 1914 — anul instalării monumentului la Buzău —, cum s-a afirmat în mod eronat de către unii critici.

Deosebit de interesante sînt apoi fotografiile unor lucrări, astăzi distruse sau dispărute, schițe premergătoare, de pildă ale *Rugăciunii*, lucrare de cotitură, aflată la începutul « căilor așa de aspre » (Cecilia Cuțescu Storck) pe care pășise Brâncuși. Fotografiile a două portrete de bărbat (nr. 6 a, 6 b), alăturate portretului lui Dărăscu, se dovedesc a fi studii pornind de la același model și tot datorită descoperirii unor fotografii, aflăm că bustul de fetiță intitulat *Orgoliu*, expus la Paris în 1906, nu este decît faza finală a unui *Cap de expresie* din anii studenției. Că studiile de școală ale lui Brâncuși erau deja opere o dovedește împrejurarea că *Orgoliul* a stîrnit entuziasmul lui Rodin.

Schiță premergătoare a desenului de pe *Poarta sărutului* sau element de legătură între aceasta și *Sărutul* — lucrări pe care le despart 30 de ani — este considerat desenul cu numărul de catalog 33, care apare nu o dată și în scrisorile lui Brâncuși. Adoptarea ideogramei *Sărutului* ca echivalent sau dublu al semnăturii sale este, pe bună dreptate, interpretată de Barbu Brezianu ca o dovadă de constant atașament față de o lucrare în care sensul de comuniune și înțelegere universală, sens al operei brâncușiene în totalitatea ei, este atît de exact înscris.

În sfîrșit, am vrea să atragem atenția și asupra publicării integrale a desenelor din caietul de schițe, dintre care studiile pregătitoare pentru *Ecorșeu* reprezintă o mare parte, certificînd aplicația și seriozitatea lui Brâncuși în momentul apropierii de o temă. Importantă este în egală măsură identificarea și consemnarea copiilor nerecunoscute

de autor și a împrejurărilor în care acestea au fost executate.

În ceea ce privește tipul de fișă ales, acesta, mai mult decît pur constatativ, tinde spre epuizarea datelor cunoscute în legătură cu o lucrare: date muzeografice, prezență în expoziții, circulație, bibliografie (selectivă, dar, poate, nu îndeajuns), dar și geneză (surse de inspirație, faze premergătoare, variante), condiții de achiziționare, date asupra colecționarilor, amănunte semnificative sau doar pitorești legate de existența lucrării. Propriul punct de vedere critic, însoțit de comentarii memorabile ale unor istorici de artă de seamă, completează fișa. Profuziunea de date ce ni se oferă ajută la situarea lucrării, pe de o parte în ansamblul operei brâncușiene, pe de alta în cel al artei românești și chiar europene. Astfel încît catalogul lui Barbu Brezianu nu oferă o lectură aridă de date, ci repere pentru reconstituirea fenomenului pasionant al nașterii operei și al destinului ei.

În încheiere am vrea să atragem atenția asupra reproducerilor, al căror rol într-un catalog raisonné este atît de important. O serie dintre sculpturi apar mutilate în urma decupării neglijente a fotografiilor pe un fundal negru. Procedul în sine — pentru care tehnoredactorii, nu știm de ce, au o vădită preferință — elimină orice posibilitate de sugerare a spațialității prin plasarea negrului opac, lipsit de orice transparență și profunzime, ca fundal al sculpturilor. Apoi retușurile, în general, dar mai ales ale fotografiilor în care apare Brâncuși, sînt brutale și produc uneori efecte comice regretabile. Sperăm că o viitoare ediție a *Catalogului* să permită îmbunătățirea calității ilustrației unei lucrări de referință în bibliografia brâncușiană.

IOANA VLASIU