

# TENDINȚE AVANGARDISTE ÎN SCULPTURA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ. PERIOADA 1968-1974

RAMONA NOVICOV

Simptomatic pentru direcția avangardistă, inclusiv în arta românească, este faptul că limbajul artistic transgresează teritoriile “clasice” ale genurilor artistice, devenind *intermedial* - proces reflectat de noua terminologie folosită în textele critice<sup>1</sup>.

Cuvântul **sculptură** este tot mai frecvent înlocuit cu: *artă obiectuală* (“tehnologică, industrială, publicitară, urbană” - așa cum o caracterizează unul dintre cei mai avizați critici ai artei contemporane, Pierre Restany<sup>2</sup>), *artă ambientală* (*environment*), *artă procesuală*, *situație artistică*, *instalație*, *asamblaj*, *arhitectură sculpturală*, *sculptură textilă*, *sculptură ceramică*, *sculptură cinetică* (*lumino-dinamică*), *sculptură “vie”* (*body-art*), *sculptură pământului* (*land-art*), *sculptura-joc-parodie*, *anti-sculptura* (termen ultim care se mai poate raporta la terminologia specifică a genului).

Tipologic, noile direcții circumscriu zona *operei deschise*, transformăionale, cu “metabolismul” la vedere, ale cărei potențiale calități sunt amplificate de proiectarea în perspectivă utopică.

Metoda utilizată este cea experimental-prospectivă, comună, de altfel, tuturor genurilor artistice de tip avangardist. Practicarea ei duce la:

1.refuzul criteriului, calofil

2.*socializarea creației*, prin pătrunderea în sfera cotidianului și stimularea participării directe a publicului receptor la actul viu al creației.

Acastă metodă apropie arta de știință și tehnologie, teritorii de care

---

<sup>1</sup>Pentru diferențieri tipologice, a se vedea: *Matei Călinescu, Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995; *George Uscătescu, Antologia culturii*, Ed. Științifică și Enciclopedică București, 1987; *Adrian Marino, Dicționarul de idei literare*, cap. *Avangarda*, Ed. Eminescu, 1973; Idem, *Modern, Modernism, Modernitate*, ed. Pentru Literatură Universală, 1969; *Magda Cârneci, O expoziție de avangardă românească*, în *Catalogul expoziției București, anii 1920-1940, între avangardă și modernism*, Ed. Simetria, București, 1994, p.11-17; *Andrei Pintilie, Considerații asupra mișcării de avangardă în plastica românească*, loc.cit., p.,27-38; Idem; *Avangarda*, în revista ARTA, nr.3, 1989, p.30; *Gheorghe Vida, Neoavangardă și postmodernitate*, loc.cit.,nr.9, 1988, p.36; *Claude Karnoovh, Adio diferenței*, Ed.dacia, Cluj, 1994.

<sup>2</sup> *Pierre Réstany, L'avant . garde au XX ème siècle*, Ed. A.Balland, Paris, 1968, p.

se simte tot mai mult atrasă și pe care le adaptează la propria ei procesualitate.

Arta văzută nu ca *produs* (fetișizat de societatea de consum), ci ca *proces* (al cărui caracter “fluid” - *fluxus* - este mai aproape de autenticul ființării umane) explică și legitimează și în zona sculpturii propensiunea către “tranziență, efemeritate, mobilitate”<sup>3</sup>, cu a sa pendulare neliniștită între real și posibil.

Din studiul tendințelor prezente în sculptura românească la începutul anilor '70 se disting câteva direcții principale ce pot alcătui configurația noilor tipologii vizuale:

- concepția asupra spațiului sculptural se deplasează către zona *experimentului ambiental*.

- este sesizabilă tendința de recuperare a elementarității arhetipale a formei prin cultivarea unei “complicități primordiale cu obiectul”<sup>4</sup>. Parcursul este, în mod constant, cel de la natură înspre cultură, prin traversarea unor filtre succesive. Astfel, sculptura ambientală este infuzată de tendințele specifice unei “ecologii umanizate”, ale unui geo și bio-morfism ce suportă, însă, rigorile unui limbaj conceptual eliptic, logic, ascetic uneori, foarte atent la evitarea redundanțelor retoricii discursive. Efortul este orientat către reliefarea primatului ideii și al încărcăturii sale energetice rezultată din întâlnirea dintre gând, gest și materie. În acest sens, se poate urmări relaționarea inteligentă și sensibilă a logicii rațional-constructive cu intuiția procesualității organice a structurilor vii.

- se precizează preferința pentru comunicare directă, “brută”, prin *impact* senzorial (vizual și tactil) cu publicul. Sunt eliminate sau sunt reinterpretate elementele adiacente, “de efect”, consacrate de o retorică revolută, “trucată”: soclu, expresivitate convențional-empatică, etc.... În general, sunt evitate sau, dimpotrivă, sunt demolate, printr-o “recitare” ironică, clișeele unei plasticități convenționale, comod instalate sub aripa-paravan a “tradiției”.

Subliniem faptul că în sculptura românească contemporană, resemantizarea “locurilor comune” s-a făcut pozitiv, constructiv, integrator, fără acțiuni demolatoare, “paricide”.

- s-a manifestat constant o orientare *anti-calofilă*, pe direcția sincerității actului artistic. Existența unei atitudini angajate, investigatoare, experimentale s-a bazat mai mult pe un complex “simț al naturii”, evitând paseist-nostalgicul

<sup>3</sup> Mihai Drișcu, *Sărbătoarea ca artă*, în revista ARTA, nr.2, 1974, p.6-8

<sup>4</sup> Anca Arghir, *Ion Condiescu*, loc.cit., nr.1, 1974, p.24-25

<sup>5</sup> Idem, *Natură - ARTĂ - civilizație*, loc.cit., nr.3, 1974, p.7-13

<sup>6</sup> Ibidem

“sentiment al naturii”<sup>5</sup>.

- este cultivat dinamismul interior de felul unui “ritm pulsatoriu transferat în lucruri”<sup>6</sup>. Principiul mimetic este substituit de cel al unei structurări funcționale pe relația deschisă *formă-ambient*.

- este subliniat accentul pus pe fabricitate, pe factura execuției manuale, expresive în sine.

Artiștii insistă asupra *calității modelajului* înțeles ca act transmițător al unor energii specifice spațiului sculptural. Caracterul de *techné* al formei sculpturale conduce la ipostazierca specifică sub forma *modulului*. Acesta este semnul cel mai clar al integrării artei în noua cră tehnologică pentru că el implică și ideea de serializare. Prin eliminarea accentelor ierarhice, prin “ieșirea din scară” și prin relevarea unei ritmicități imanente micro- și macrocosmosului, modulul conduce materia informă, haotică, către o ordine superioară, spiritualizată, trans-individuală și non-subiectivă.

- concepția antropocentrică este înlocuită, tot mai frecvent și cu mijloace tot mai subtile, cu *bio-morfismul*, cu *mașinării fizio-morfe, tipare, praguri*, ce toate articulează plastic, în felul lor specific, “dialogul amoros” dintre organisme vii și cele mecano-cibernetice.

### **Pavel Ilie<sup>7</sup>**

Tema de studiu majoră a acestui plastician de formație complexă (pictor, monumentalist, “ambientalist”) este relația *om-mediul*, exprimată în termeni plastici de raportul *geometrie-natură* (structură-organicitate, idec-act).

În consonanță cu avangarda europeană de la sfârșitul anilor '60, el reușește să sintetizeze într-o formulă puternic personalizată două direcții artistice divergente: “*arte povera*” și “*arta conceptuală*”, pe care le unifică printr-o înțelegere și practicare a “ritualului contemplativ, (...) o formulă deschisă, interogatoare, de acceptare elementară a vieții, care presupune acca <<complicitate primordială cu obiectul>> caracteristică budismului ZEN, constantul termen de referință pentru o serie de tendințe moderne”<sup>8</sup>. Lucrările sale sunt, după cum afirmă sculptorul, “construcții lirice”, născute din conjugarea celor două dimensiuni ale actului creator: prospectivă și reflexivă. Ele aparțin genului *intermedial* al sculpturilor ambientale sau al construcțiilor sculpturale. Viziunea constructivistă, inițial explicită, se rafinează tot mai mult, devine subiacentă, manifestându-se ca *reflex* al Ideei. Așa cum

<sup>7</sup> născut în 1927, Dumbrava, Ploiești, D.1995, Canada

<sup>8</sup> Mihai Drișcu, *Ilie Pavel*, în revista ARTA, nr.1, 1971, p.21

<sup>9</sup> Olga Bușneag, *De vorbă cu Pavel Ilie despre “Construcții lirice”*, în loc.cit., nr.,3, 1973, p.25

mărturisește artistul în dialogul cu Olga Bușneag", "constructivismul are o valoare de lege, de cod, la care apelez mereu pentru organizare". Gândirea sa suplă, investigatoare, este preocupată de felul în care materia brută, "primitivă", se lasă structurată, *in-formată*, de Idee.

În acest sens, discursul său are o orientare idealistă, "neo-platonică", pe care, de altfel, o mărturisește explicit<sup>10</sup> în titlurile lucrărilor: "*Ipoteze de arhitectură*" (Nürnberg, 1969, Prima Bienală de artă constructivistă), "*Construcție platonică*", "*Desen în spațiu-proiect ecologic*" (Edinburgh, 1970, "Romanian Art Today")<sup>11</sup>. În toate ipostazele plastice, actul și opera generată de acesta sunt rezultatele unui *proiect mental* care conferă lucrărilor caracterul de schiță, de machetă, adică acel caracter *deschis, serial*, loc transparent de intersecție a unor nelimitate transpuneri în material finit. Tipul *procesual* al acestui demers, structurarea lui doar pe axele directe fundamentale lasă liberă desfășurarea imaginativă. Artistul oferă doar punctele esențiale de contact, întreg ansamblul trebuind recreat de sensibilitatea "celuilalt", a privitorului. Este activat aici un complex mecanism psihologic declanșat de actul vizual, ce se inspiră din concepția extrem-orientală referitoare la vidul activ, la suflul immanent fiecărei forme de manifestare. "A te juca de-a universul înseamnă a fi o cochilie în interiorul căreia spiritul vagabondează la infinit"<sup>12</sup>.

Înțelegerea lucrurilor în mod intuitiv, spontan, și nu rațional, prin speculații savante, pentru a putea percepe energia lor immanentă, lumina lor interioară, a fost motivația majoră a artei "poveră". Aceasta a încercat să re-însuflească materia originară din care sunt alcătuite lucrurile, acel humus ("hyle") primordial, de o inepuizabilă bogăție germinativă, neviciată și ne-înstrăinată de filtrele modernității.

În acest sens, putem vorbi de componenta "poveristă" a artei lui Pavel Ilie și de importanța pe care le-o acordă *materiei* și *gestului* ca agent tranzitiv, de re-facere a întregii creații: umilitatea materialului (lut, paie, lemn, nuiele, cânepă, blană)<sup>13</sup> conține și apără în golul său interior lumina Ideei. De aceea, la acest nivel, este important sensul actului artistic, ce este investit cu o

<sup>10</sup> Ibidem; Mihai Drișcu, loc.cit., nr.1, 1971, p.21

<sup>11</sup> reproducere foto, prima expoziție personală, galeria Simeza, în ARTA, nr.8, 1973, p.38; reproducere foto "desenul în spațiu", ilustrație la textul lui Mihai Drișcu, *Despre gândirea artistică actuală, sculptură și structurarea spațiului*, în ARTA, nr.4-5, 1973, p.23; în același nr., la p.2, este reprodus afișul expoziției din Anglia, galeria Demarco.

<sup>12</sup> \*\*\* , *La originile sacralului*, Ed. Informația, 1993, p.215

<sup>13</sup> dialog cu Olga Bușneag, loc.cit., p.25

responsabilă demnitate:



Este textul ce figurează pe afișul expoziției personale cuprinsă în ampla expoziție *“Artă și Energie”*<sup>14</sup> și despre care Mihai Drișcu afirmă că este “unul din rarele afișe care se adaugă ca o lucrare importantă, ca o veritabilă cheie de lectură a expoziției, ca o convingătoare concretizare artistică a unei cunoscute expresii de atelier, <<a gândi cu mâinile>>”<sup>15</sup>. Ansamblul expus la Edinburgh, în 1970, este gândit unitar, în spirit neo-constructivist, descins din arta conceptuală. Ansamblul intitulat “Construcție platonice” este *un ambient* de forme “arhitecturale” definite prin raporturi elementare spațiale de interioritate-exterioritate:

1.o construcție-pod de bârne, surmontată de un “cuib” stufos din paie, imponderabil, care încununează, ca un fel de ofrandă ingenuă, întregul eșafodaj - de fapt o structură cruciformă, golită de substanță proprie, delimitând un loc transparent de întâlnire și expansiune a direcțiilor spațiale fundamentale.

2.acest spațiu este traversat de ritmul alert al unor forme modulare, de asemenea din lemn, un fel de “mobilier” care îl animă și îi dă scara umană, subliniind transparența și fluiditatea activă a golului.

3.acestea sunt și elementele de legătură dintre structura spațială deschisă și cealaltă “construcție”: un paralelipiped masiv, împletit sub formă de pătl, cu un capac din stuf ce delimitează un spațiu “ermetic”, impenetrabil, dar umanizat de natura caldă a materialului.

Lucrarea, în ansamblul ei, dovedește, pe lângă o stăpânire perfectă a raporturilor spațiale, un simț deosebit pentru modelajul formelor, pentru calitatea de *techné* a actului artistic și implicațiile sale poetice (poetice)<sup>16</sup>. Același raport spațial interior-exterior, ermetic-transparent, îl regăsim și în “*Obiectul*” sferic făcut din împletitură de nuiele, în contrast cu “*Construcția*”

<sup>14</sup> Mihai Drișcu, Mihai Nicolae, Cristina Anastasiu, Anca Arghir, *Artă și Energie*, loc.cit., nr.4, 1974, p.10-24

<sup>15</sup> Mihai Drișcu, Pavel Ilie - *galeria NOUĂ, iulie 1974*, loc. cit., nr. 8, 1974, p.26

<sup>16</sup> Francis E.Peters, *Termenii filozofiei grecești*, Ed.Humanitas, 1993, p.268-269; Anatol Mândrescu, *Lemnul - expresie și tehnologie*, loc. cit., nr.4/1972, p.12

<sup>17</sup> Mihai Drișcu, *Despre gândirea...*, loc. cit., nr.4-5, 1973, p.24

cubică din șafođaj metalic, de o rigoare rece, impersonală. Aceasta doar delimitează un spațiu locuit de Idee.

Acceași temă, dar nuanțată cu un plus de sensibilitate, a fost reluată în *“Desenul în spațiu-proiect ecologic”*, când structura spațială a devenit o construcție inefabilă, un desen întrupat în tije, crenguțe, nuiele, elementele sculpturale fiind lumina și umbra: golul devenit *formă*<sup>17</sup>. Concepția modulară, *deschisă*, virtuală, o regăsim și în *“Construcția cu modul fix”* - compoziție sub forma unei incinte “megalitice” de tipul Stonehenge, (“scoaterea din scară” prin procedee foto subliniază calitățile monumentale ale volumelor<sup>18</sup>). Dezvoltată cu o perfectă coerență, ideea *“Ipotezelor de arhitectură”*, prezentate la Nürnberg în 1969, la prima Bialnă constructivistă, este nuanțată în *“Construcțiile lirice”* din Anglia unde, în 1972, este invitat să deschidă o expoziție personală<sup>19</sup>. Într-un vast parc au fost presărate în copaci, pe iarbă, forme din structuri metalice împletite cu frânghii, acoperite cu blană de oaie sau textile viu colorate. Aceste lucrări fac parte din “familia” avangardistă a “Mașinilor de zburat în zi de sărbătoare” și a jocului cu coarda de cânepă a Anei Lupaș, sau a “Jocului de-a Prometeii” a echipei Ana Lupaș - Mircea Spătaru, de la începutul anilor '70.

Piesa de referință a expoziției personale din Anglia a fost un ovoid monumental, al cărui șafođaj metalic din plasă de sârmă a fost învelit cu o mușială “clasică” din paie și lut astfel încât “paiele dădeau o strălucire caldă, aurie, marii suprafețe de argilă cafenie”<sup>20</sup>. Această uriașă și somnolentă sămânță “primordială” era străpunsă de o folie dublă de material plastic translucid, violaceu, ce sublinia impactul violent, dureros, a două moduri diferite de înțelegere a lumii dar care, paradoxal, se potentează reciproc. S-a realizat acolo un fel de “trezire”(trezvie!) la realitatea intensă a clipei prin scurtcircuitarea obișnuințelor perceptive.

Din această perspectivă, “construcțiile lirice” - cum le numește Pavel Ilie, pun și mai mult în evidență plăcerea *modelajului*, a voluptății transferului de energie din idee în materie prin gestul mâinii: opera sa vorbește mereu despre cunoașterea bivalentă, prin contemplație și faptă.

### **Ovidiu Maitec<sup>21</sup>**

Opera sa, născută la întâlnirea dintre materialul “tradițional”,

<sup>17</sup> Idem, *Ilie Pavel*, loc. cit., nr.1, 1971, p.21

<sup>18</sup> Ibidem

<sup>20</sup> Francis E.Peters, op.cit.,p.300

<sup>21</sup> născut în 1933, la București

<sup>22</sup> George Uscătescu, *Ontologia culturii*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987, p.333

<sup>23</sup> Anca Arghir, *natură - ARTĂ - civilizație*, revista ARTA, nr.3, 1974, p.54

imaginația poetică și abilitatea tehnică, se înscrie exemplar în sfera experienței estetice ce cuprinde triada: *physis*, *poiesis*, *techné*<sup>22</sup>.

Lucrările sale sunt situate la interferența suplă dintre clasicitate și o acută modernitate, - modernitate ce, în contextul artei românești a anilor '70, a primit conotații avangardiste.

Pe o structură orientată ferm pe principiile statuarei clasice: claritate, echilibru între polarități, monumentalitate, gravitate, armonie - gândirea sa plastică sondează teritoriile riscante ale plasticității moderne, în special cele legate de sfera "tehniciștă". Această tentație a scientismului cu accent pe asamblajele mecanice, pe "mașinăriile fiziomorfe"<sup>23</sup>, constituie una din semnificativele punți de legătură cu spiritul avangardist. Raportul dintre avangardă și tehnologie a fost subliniat și de Matei Călinescu în studiile sale de referință despre modernitate, accentuând faptul că, pentru avangardă, "nu atât știința e importantă, cât mitul ei"<sup>24</sup>.

Această sensibilitate pentru încălețarea arhetipală a formelor le investește cu acea "funcționalitate simbolică" subliniată de Mihai Drișcu în comentariile sale despre Ovidiu Maitec<sup>25</sup>.

Motivul arhetipal definitoriu pentru universul său plastic poate fi numit generic "*totem cu ochi-lumină*", chiar dacă ipostazele sale se cheamă "*Pomul*", "*Radar*", "*Aripi*", "*Porți*", "*Coloana*"... Astfel, viziunea sa plastică se întâlnește, într-un mod neașteptat, cu aceea a lui Țuculescu. Predilecția lui Maitec pentru această sintagmă simbolică subliniază componenta *solară*, "apollinică", a artei sale, ce îl apropie de spiritul lucrărilor din aceeași perioadă ale lui Constantin Lucaci ("fântâni") sau George Apostu ("fluturi").

Dar elementele esențiale ale compozițiilor sale sunt "Ochii-lumină", obținuți tehnic prin procedeul detașat, impersonal, mecanic, al traforului circular în masa lemnului. Aceste *locuri de trecere - praguri luminoase* stabilesc o relație particulară cu concepția modernă a artei înțeleasă ca întrupare energetică. Este astfel creată acea deschidere spre problematica avangardistă a op-artei și a artei cinetice. Dar "cinetismul" sculpturilor sale particularizează existența unui spațiu ambiguu, creat prin interferența interior-exterior.

Acest spațiu este rezultatul unui original procedeu de trans-figurare a materiei prin *serializare*, folosind "moduli" de lumină al căror suport material este blana de lemn, suport deliberat ales din zona tipică a tehnicii tradiționale. Acești moduli lipsiți de corporalitate obiectuală, dar având un

<sup>22</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, p.115

<sup>23</sup> Mihai Drișcu, *Ovidiu Maitec*, în revista ARTA, nr.3, 1971, p.16

<sup>24</sup> Ibidem

puternic impact optic, pulsează în funcție de mobilitatea vizuală a privitorului, de traseul și ritmul de parcurgere. Suntem, astfel, în prezența unui cinetism interior imaginii, lăsat să se manifeste natural, "poietic", perceptibil printr-o privire activă, cooperantă. Energia luminoasă *in-formează*, trezește și *iluminează* materia somnolent-opacă, nemanifestată din naturalitatea ei genuină. Perforările făcute nu de mâna artistului, ci de un instrument mecanic agresiv (burghiul electric), prin ritmicitatea lor geometrică, detașată, rațională, conduc expresivitatea caldă a lemnului în proximitatea unui fel de *grad zero* al obiectivării actului artistic. Trimiterile funcționale ale părților mobile ce leagă compoziția volumetrică permit apropierea sculpturii sale de zona design-ului, care se servește de mijloace tehnice pentru a da formă unei idei. "Matematizarea empiricului"<sup>26</sup> e determinată de nevoia de "ordine și măsură, de ritm și simetrie"<sup>27</sup>. "Eu cred în ritmicitate și am nevoie de ea"<sup>28</sup>. Prin această obiectivare a gestului artistic, ce evită contactul direct cu materia prin interpunerea unui instrument "rece", duce, în mod firesc, la evitarea, de fapt, a pathosului subiectiv. Adevărata emoție, cea a cărei obținere îl interesează pe Maitec, trece dincolo de percepția subiectivă, este un dat al inteligenței<sup>29</sup>. Ea se naște din contemplarea unei euritmii bazate pe raporturile tainice ce leagă natura de Logos, urmând o logică trans-individuală. În acest context, importanța acordată numărului 7, mărturisită de artist este revelatoare<sup>30</sup>.

Revenind la "*obiectivarea*" gestului artistic, trebuie subliniat faptul că Maitec nu "cultivă scientismul de dragul potențialului său metaforic, antiartistic și antiumanist", așa cum definea un aspect al avangardei Matei Călinescu<sup>31</sup>.

Artistul se implică în sfera tehnologiei ca urmare a unei necesare și legitime luări de distanță față de actul și materialul plastic, realizată nu prin reificare, nu prin "dezumanizare", ci prin *eliminarea subiectivității* perceptive. Acest proces are loc prin *descărcarea* imaginii plastice de "psihisme" mitologiilor subiective și prin transferul lor în zona techné-ului, procedeu ce-i conferă, în mod automat, imaginii un caracter impersonal, ambiguu, ermetic. Această fațetă a atitudinii sale față de imaginea sculpturală îl distinge pe Maitec de George Apostu ("*Tată și Fiu*", *Răstignirile*), de Constantin Popovici ("*Hecate*", "*Sperietori*", "*Bacovia*") sau Silvia Radu ("*Omul cu*

<sup>27</sup> Ibidem

<sup>28</sup> Theodor Redlow, *Tehnico-fantasticul sculpturii*, revista *Secolul 20*, nr.6-7, (270-271), 1983

<sup>29</sup> Ibidem: "am o dublă fascinație; pentru inteligența umană și pentru perfecțiunea naturii".

<sup>30</sup> Ibidem

<sup>31</sup> Matei Călinescu, op.cit., p.116

<sup>32</sup> George Uscătescu, op.cit., p.8



mânzul", *Portret la portret*"); în schimb, îl apropie de Mircea Spătaru ("Tipare", "Palisade"), de Mihai Olos ("Structuri", "Proiect utopic pentru oraș universal"), de Flămându ("Compoziții").

Obiectivarea actului artistic este unul din aspectele definitorii pentru spiritul avangardist, cu care Maitec se arată, în acest punct al demersului său, solidar. Caracterul impersonal al formei ce rezultă din această *obiectivare* a gestului și a materialului schimbă statutul ontologic al acesteia de la volum autonom ("stylos") la *vehicul* sau *loc trecere*, de *prag* prin care se face transferul energetic *aici - dincolo*. Material prin excelență tradițional, suprafața lemnului devine o *interfață* lipsită de pathosul subiectivității, o *cortină* între ascundere și dezvăluire, între rostire și tăcere, provocând ochiul să descopere sensul adevărat al imaginii, cel de dincolo de formă. "Opera de artă caută un fel de ecloziune superioară, iluminată, capabilă să-i reveleze adevărul și semnificația". Afirmatia lui George Uscătescu<sup>32</sup> are deplină acoperire în lucrările lui Maitec. Pentru Maitec, detașarea de gest și material e legitimă, în sensul că ea e auto-impusă pentru a putea respecta un *program* prin care forma organică se poate trans-figura ("matematizarea empiricului!"). Astfel se explică și caracterul *procesual, deschis, serial*, al lucrărilor sale, fiecare lucrare marcând un punct nodal al acestui parcurs. (Serializarea și secvențializarea fac parte din tehnicile "obiectivării").

Ori, caracterul programatic al demersului plastic, condiționat de o acută "conștiință de sine", este specific spiritului avangardist<sup>33</sup>.

În consecință, aspectul secvențial al lucrărilor lui Maitec reflectă și el "estetica globală a unei culturi fragmentare", subliniată de George Uscătescu în studiile sale despre spiritul avangardist.

Radicalitatea atitudinii interioare față de actul artistic, luciditatea parcursului plastic ce proiectează concepte clasice fundamentale în zona experienței avangardiste fac cu puțință integrarea operei lui Ovidiu Maitec în acea avangardă ce operează cu mecanisme mai subtile decât ale "creației prin ruptură și criză"<sup>34</sup>, subliniind "vocația constructivă" a avangardei românești.

**George Apostu<sup>35</sup>**

<sup>33</sup> Matei Călinescu, op.cit., p.89, 95; George Uscătescu, op.cit.,p.6

<sup>34</sup> George Uscătescu, op.cit.,p.264

<sup>35</sup> născut în 1934, Stănișești, Bacău - 1986, Paris.D.1985,Paris.

<sup>36</sup> în revista ARTA, nr.12, 1989, p.1-6

<sup>37</sup> Ibidem

<sup>38</sup> Gabriela Ionesco, loc.cit.

<sup>39</sup> Ibidem

<sup>40</sup> Ibidem

S-a vorbit, trei ani după dispariția sa, la 53 de ani, de “cazul Apostu”<sup>36</sup>. “El ataca destinul din afară, cu violență și pasiune, doborând incredibile cantități de material într-o muncă sisifică și într-o lucidă epuizare de sine. Disprețuind lentoarea măsuratei construcții, Apostu a optat pentru lipsa de măsură a masacrului (...) Replica dată megalitelor și triunchiurilor imense e una mușcătoare, silnică și disperată”

Acest paragraf din textul omagial ce deschide seria mărturiilor despre Apostu din revista ARTA<sup>37</sup>, pune în evidență spiritul “avangardist” ce l-a proiectat mereu către limitele expresivității plastice, acolo unde nu mai e nimic de luat și nimic de adăugat pentru că forma a atins “eficacitatea pură”<sup>38</sup>.

Forma îl interesa ca ritm - era fascinat de Kore<sup>39</sup> - ca expresie purificată a “rațiunii de a exista”<sup>40</sup>. Confirmarea purismului său funciar, aspirând la forma ce mărturisește despre un sens aflat dincolo de ea, de corporalitatea ei vizibilă, l-a avut în fața megalitilor de la Carnac. A fost atât de marcat de sensul primordialității sculpturii, încât a mărturisit<sup>41</sup> că acolo “sculptura a depășit domeniul sculpturii, e deja religie, cimitir, nu mai e obiect, ci lume a sculpturii”<sup>42</sup>.

Aspirația sa către “Sculptura de dincolo de sculptură”, solaritate pură, se împlinește în ciclurile “Tată și fiu”, “Fluturi”, “Femei lapone”, “Fructul soarelui”, “Oglinda soarelui”.

Despre acest “de dincolo” al sculpturii a vorbit și Mircea Eliade afirmând că, “Apostu vine spre noi *direct* din neolitic (s.n.)”. Eliade a înțeles foarte bine radicalitatea consecventă a atitudinii sale în fața artei și a vieții. În acest context, exilul apare și el ca o opțiune radicală a unui om “dintr-o bucată”, din aceeași plămadă cu “Tații și fiii” săi, ca “Oglinda soarelui”, ca “Răstignirile”. Ori radicalitatea este unul din însemnele tipice ale spiritului avangardist.

Sculpturile sale aparțin unei “culturi a crizei”, cum a fost definită avangarda<sup>43</sup>, dar în cazul acestei sculpturi, exemplare pentru spiritualitatea contemporană, este vorba de o criză *asumată* și depășită prin sublimare--

<sup>41</sup> Ibidem

<sup>42</sup> Ibidem

<sup>43</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, p.110

<sup>44</sup> Dan Hăulică, *Sculptura și sensul primordialului*, în revista *Secolul 20*, nr.10, 1979

<sup>45</sup> Ibidem

fără breșe, fără ezitări, fără “răni” la vedere. Forma se reîncarcă cu sens nou, plenar, hrănită din forța arhetipurilor.

Acest sens ascendent, dinamic, către solaritate pe axa verticală a lumii e revelator în “Fluturi”. Complementar, sensul perfect echilibrat, armonic, neclintit ca “greul pământului” al formei sculpturale e împlinit în seria “Tată și fiu”.

“În confruntarea oricărui Simpozion de creație internațional, fie el extrem exotic. Apostu nu va introduce nicicând un artefact stingher, o mărturie izolată: va fi prezent cu duhul unui ansamblu și al unui personaj. Pentru că nu-l stăpânește unicitatea orgolioasă a piesei de sculptură, ci acest înțeles total - care îndeamnă să consimți neabătut la soarta unor întreguri într-un fratern amestec de umilă necesitate și de bogăție”. Dan Hăulică revine de multe ori, în amplul articol dedicat sculptorului în revista Secolul 20<sup>44</sup>, la acest înțeles total pe care îl comunică arta lui Apostu: “atelierul ca întreg, ca masă de lucrări expresiv configurate, ca operă totală, substituindu-se pieselor <<unicat>> fusese o invenție a lui Brâncuși”<sup>45</sup>. Prin “smerenie și imprevizibilă autoritate”, Apostu se înscrie într-o filiație legitimă în raport cu opera “înaintemergătorului”.

Opera totală, opera ambient, este opera deschisă, serială, procesuală, virtual infinită, gândită și transpusă în materie mereu cu fața către o unică, utopică Operă, impersonală la nivel individual, semnificativă doar la nivelul totalității.

Autoritatea spirituală a lui Apostu în sculptura anilor '70 nu se întemeiază doar pe un palmares prestigios<sup>46</sup>, ci, mai ales, pe exemplaritatea implicării în actul creației, resuscitând în cheie proprie modelul Brâncuși, astfel încât am putea numi raportul dintre ei cu numele sculpturilor sale: “Tată și fiu”.

În opera lui Apostu, experimentul este mascat de naturalețea actului creator, ne-crispat, re-așezat firesc în ordinea ancestrală, arhetipală, a “facerii lumii” (ca și Picasso, el pare că “nu caută, ci găsește”. De fapt, regăsește ordinea lumii, amintindu-și-o).

Acest efort anamnetic este închis în monumentalitatea mută, solemnă, a staturilor din ciclurile “Tată și fiu” și “Arborii vieții”, pentru ca să se elibereze sărbătorește în “Fluturi” sau în “Fructul soarelui”. Motivul triadic, Copac - Stâlp - Troiță, semnalat de Dan Hăulică, polarizează în jurul arhetipalei “Axe a lumii” întregul efort creator al lui Apostu din anii '70.

În țară, a fost sufletul primei tabere naționale de sculptură, la Măgura

<sup>44</sup> Ionel Jianu, *Les artistes roumains en Occident*, American Academy of Arts, & Sciences, Paris, 1986, p.17

<sup>47</sup> Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, Ed. Meridiane, București, 1986, p.203

Buzăului, în 1970, fiind apoi prezent la toate acțiunile care puneau în discuție rolul și sensul actului sculptural.

*Atelierul - grădină* a fost un loc consacrat al sculpturii românești, loc de polarizare și iradiere a energiilor plâsmuirii formei. Pentru prima dată după Brâncuși, un artist coboară atât de adânc în esența spiritualității universale, pe filieră românească, încât această adâncime e percepută, acceptând că "extremele se ating", ca fiind "înaintemergătoare", "avangardistă".

Nimic demolator, distructiv, zgomotos, în arta sa. Dar tăcerea care i-a însoțit fiecare gest de scoatere la lumină a formei primordiale, esențiale, încărcate de putere, a fost mai elocventă decât orice declarație de "schimbare la față" a sculpturii. Și ne amintim din nou că "Misterul nu e întunecime; e doar tăcere"<sup>47</sup>.

Sensul constructiv al sculpturii lui Apostu îi conferă o acută modernitate, ce se înscrie în valorile innoitoare nu prin ruptură, ci prin re-integrare, calitate ce apropie creația sa de aceea al unui alt artist român, Horia Damian - acesta aparținând pe deplin zonei avangardiste. Spre exemplu, luând ca reper anul 1972, apar legăturile subiacente care unesc prin aceeași problematizare creația unora dintre cei mai importanți sculptori români:

Mircea Spătaru se mișcă proteic pe axa timpului prin "Horea" (ghips) și "Marțian" (poliuretan); Apostu anihilează presiunea spațiului, re-dimensionând-o, prin "Fluturi" (lemn), demers asemănător "Coloanei" (lemn) lui Ov. Maitec de la Muzeul Rodin; iar Horia Damian, la Muzeul de Artă al orașului Paris, luminează spațiul cu "Marele Paralelipiped înstelat" din ciclul "Marilor construcții".

### **Mircea Spătaru<sup>48</sup>**

Artist reprezentativ pentru spiritul avangardist, angajat constant în zona experimentalului. Problema fundamentală pe care o pun lucrările sale, la începutul anilor '70, se referă la limitele sculpturalității, în sensul reformulării conjuncției materie - formă - act.

Criticul care a avut acces direct în lumea sa creatoare, fiindu-i congener și prieten, a fost Mircea Țoca.<sup>49</sup> În articolele sale, el menționează

<sup>48</sup> născut 1938, Dănești, Iași

<sup>49</sup> Mircea Țoca, *Sculptori clujeni*, Ed. Meridiane, București, 1978, p.71-73; idem, *Mircea Spătaru premiat de critici*, în *Tribuna*, nr.20, (856), mai 1973

<sup>50</sup> Ibidem

<sup>51</sup> Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Alba-Iros, București, 1982; Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridiane, București, 1976

<sup>52</sup> Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, Ed. Meridiane, București, 1986, p.302

“disponibilitatea pentru experiment”, “anti-estetismul corosiv și sever”, “disputa îndârjită cu materia”, “negarea negativelor”, “modulii seriali ai desenelor”, subliniind explicit “calitatea legăturilor sale cu cea mai înaintată avangardă plastică”<sup>50</sup>.

Palmaresul de excepție al sculptorului (la 35 de ani, în 1973, era deținătorul unor importante distincții)<sup>51</sup>, atestă recunoașterea la scară internațională a forței și exemplarității limbajului său artistic, integrat legitim și coerent fenomenului avangardist.

Pentru perioada anilor '70 sunt reprezentative lucrările seriale, grupate în cicluri: “tipare”, “garduri”, “desene” cu tema “Facerii lumii”; lucrări autonome: “Marțian”; acțiuni: “Eveniment”, “Joc de-a Prometeii” ( în echipă cu Ana Lupaș), *Tiparele*: “tipar pt. Adam și Eva”, “tipar pentru tronul îngerilor”, “tipar pentru făcut oameni”... Întreaga problematică a acestui ciclu circumscrie condiția *formei virtuale*, un fel de *grad zero al sculpturii*, formă-hotar ce limitează și proiectează un gol activ, un spațiu contemplativ. Adevărata formă, cea *conținută*, e virtualitate pură traversată de lumină, loc tranzitiv prin excelență impersonal și infinit: topos-a-topos. În acest punct al discursului său plastic, Spătaru, la fel ca și Ovidiu Maitec și Constantin Lucaci, oferă soluții avangardiste la aceeași problematică a *forme-lumină*.

Ceea ce sculptorul plăsmuiește este o realitate formală tangibilă *perifrastică*, care prin învăluire mărturisește despre miezul de lumină - *adevărata formă*, - și tace despre aparența ei corporală. “Misterul nu e întuneric; e doar tăcere”<sup>52</sup>.

Este cercetat astfel caracterul fluid, de “treccere”, al tiparelor, locuri potențial conținătoare, matriciale, seriale, procesuale, *impersonale*. Ele implică o *distanță* față de obiectul lor, un fel de “răceală” conceptuală. Este una din condițiile menținerii caracterului de formă - reper, de limită stabilă în calca *fluxului* (“fluxus”) activ ce le străbate, virtualmente, la infinit.

“Tiparele” lui Spătaru celebrează golul activ ce păstrează forma în memoria matricială. Ele creează un spațiu-receptacol ce poate capta și cuprinde proiecția oricărui gând, a oricărei deveniri. “Tiparele” marchează (vezi și “marcajul pentru infinit” al lui Horia Bernea”) teritoriul de manifestare a unei puteri presimțite, invocate doar, ce nu poate fi limitată printr-o singură

<sup>50</sup> “Tronul pentru îngeri” a fost premiat la Prima Bienală de sculptură mică de la Budapesta, în 1971

<sup>52</sup> John Cage, *Tăcere*, apud. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, p.128. “Încercarea de a descoperi mijloacele prin care să lași sunetele să fie ele însele și nu vehicule pentru teorii făcute de om, și *nu expresii ale sentimentelor umane* (s.n.)

formă, printr-un singur nume.

“*Tronul pentru îngeri*”<sup>53</sup>, de exemplu, este articulat ca o construcție simetrică, deschisă ca poartă - un fel de cutie de rezonanță cu muzica “cea mai presus de fire”. Înăuntrul ei este spațiul *total*, utopia pură. Pentru perceperea lui, sculptorul oferă doar punctele de sprijin<sup>54</sup>.

Afla-te la hotar, formele tiparului rămân în zona sculpturii; sculpturalitatea nu e anihilată, (la fel ca și sculpturile “transparente” ale lui Gabo) așa cum spațiul interior al unei arhitecturi nu anihilează, dimpotrivă, celebrează zidurile ce îl conțin.

Tangibile, reale, ele sunt totuși *perifraستice*, umile, auxiliare, pentru ca sensul lor adevărat să fie protejat de pozitivare, de orice atingere, fie aceasta și numai prin rostirea numelui (“tipar” suprem: crucea).

Relația “Tipar” - “gard” pune în valoare complexitatea reflexiei asupra condiției sculpturii ce se desfășoară, în mod definitoriu, pe relația pozitiv - negativ, lumină - umbră, static - dinamic.

“Gardurile” sunt complementare “tiparelor”. Ele întruchipează *plinul* prin excelență, *obstacolul*: prag material brut, opac, opresiv, alienat. Desfășurarea lor e serială, permutabilă, structurată labirintic, conform regulilor unui joc infinit, cu accente parodic-absurde: (vezi catalogul Bienalei Tineretului de la Paris, (1973).

Palissade entre la maison de	gard între casa lui
Jean et de Mathieu	Ion și a lui Matei
Palissade entre la maison de	gard între casa lui
Georges et de Nicolas	George și Nicolae
Palissade entre la maison de	gard . . .
Pierre et d'Anne	
Palissade entre la maison de	
d'Anne et de Georges	
Palissade entre la maison de	
Jean et de Pierre	
Palissade entre la maison de	
Paul et de Pierre	
Palissade entre la maison de	
Mathieu et d'Anne	
Palissade entre la maison de	
Nicolas et de Jean	
Palissade entre la maison de	

<sup>53</sup> textul aparține lui Mircea Spătaru, și însoțește imaginea foto din *Catalogul Bienalei Tineretului dela Paris, 1973*

Pierre et de Mathieu

Palissade entre la maison de...

Aceste "Garduri" (material armat pe șasiu de lemn, 300x450 cm) sunt elemente ce alcătuiesc o lucrare deschisă, procesuală, ce implică participarea publicului. În acțiunea "Eveniment" de la Bienala Tineretului de la Paris din 1973 miza a fost bivalentă, pusă pe relația dinamică lucrare-public. A fost cuplată cu tensionarea violentă a raportului interioritate - exterioritate obiectuală. Ea este dictată de "necesitatea naturală de a stabili o comunicare afectivă între spațiul interior și spațiul înconjurător, operației care se realizează prin subpresiunea forței inițiale (asemănătoare procesului natural a spargerii ochilici de ou de către pui)"<sup>55</sup>.

Prin efectul de "ecloziune" (sămânță, ou) distrugerea este investită cu sens constructiv, ființial. Forma *rănită* este prețul pe care și-l asumă orice faptuire adevărată. Prin trecerea de la o formă la alta nu se anihilează sculpturalitatea lor, ci doar accentul este schimbat: el este pus nu pe forma în sine, ci pe actul trecerii de la vizual — tactil, absent — prezent, inert — viu, tăcere — sunet, pasiv — activ, întreg — fragment, învăluit — învăluitoare, aici — dincolo...

Acest caracter polivalent: *deschis, procesual, permutabil, neutru, vectorial, efemer, ludic* al operei de artă este specific programului avangardist. El se refuză valorizării estetice, intrând însă puternic în zona confuză a socialului.

Acestui sens i se subsumează și acțiunile de tipul "*Ecorșarea unui marțian*". Tema "Marțianului" este tema *alterității*, a "celuilalt", prin care este îndepărtat efectul narcisismului antropocentric. Găsirea unei euritmii inteligente dincolo de convențiile reprezentării chipului uman rimează cu alegerea unui material de asemenea ne-convențional, mai mult chiar, material poverist din care se "confeccionează" obiecte ieftine, de serie: plasticul.

Spătaru încarcă acest material popular cu o patină nobilă, întreg ansamblul primind astfel o neașteptată gravitate susținută de o concepție spațială monumentală.

<sup>56</sup> Anca Arghir, *Glosă despre spațiu*, în revista ARTA, nr.7, 1972, p.26, Portretul figurează pe coperta revistei ARTA, nr.6, 1972, "Horea martirul". În nr.4-5, 1973, p.10 este reprodus ansamblul *Horea, Cloșca și Crișan*, în revista ARTA, nr.4-5, 1990.

<sup>57</sup> expoziția a fost amplu comentată de Alexandru Titu, Răzvan Theodorescu, Adrian Guță, Cristian Velescu; Andrei Pleșu, *Neliniștea lumii de azi*, în revista *Secolul 20*, nr.322-323; Dan Hăulică, *Suplicii*, ibidem.

<sup>58</sup> născut în 1941, la Alba Iulia

<sup>59</sup> Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Ed.Univers, București, 1990, p.109

În seria "*Facerea lumii - Punctul de început al desenului*",-1972, trei piese, cărbune pe hârtie, 200x100 cm, - sunt atacate clișeele imaginii desenate. Un desen numai din puncte este un desen "primordial", "impersonal", ce subliniază rolul punctului ca element esențial, *prim*, al limbajului plastic. Modul minimal și vector, el conferă imaginii un traseu aventuros, făcând-o proiecția unei realități misterioase, a cărei singură urmă este ea. Imaginea.

Și atunci când abordează genul special al monumentului eroic, ("Bălcescu", "Horea"), Spătaru îl re-gândește în datele lui fundamentale. Astfel, portretul lui Horea (1972)<sup>56</sup> este lucrat în ghips ca material finit, fixând sensibilitatea tulburată a gestului plâsmuitor. Soclul - coloană și brațele retezate abrupt sunt dispuse cruciform: tragicul destin al lui Horea se înalță simbolic ca "*stâlpnic*" - întruchipând asumarea suferinței și a sacrificiului.

Tema martirajului ce distorsionează forma, eliberând-o de orice canon prestabilit, este amplificată în ansamblul statuar alcătuit din trupurile - herme ale celor trei martiri: *Horia, Cloșca și Crișan*. O troiță.

La fel ca și Ovidiu Maitec și George Apostu, Mircea Spătaru activează și el mecanismele *obiectivării*, el detașării față de actul artistic și de mediu-ul plastic asupra căruia își exercită forța imaginativă.

Aceasta înseamnă recursul la serializare, secvențializare și oglindire, metode ce subliniază caracterul procesual al lucrărilor.

Toate datele fundamentale ale artei sale, evident sau disimulat, dar funciar avangardiste, s-au împlinit într-unul din evenimentele majore ale artei românești contemporane: marea expoziție personală - Sălile Dalles, primăvara anului 1990- ce a reprezentat România la Bienala venetă din 1990<sup>57</sup>.

### **Horia Flămându<sup>58</sup>**

Procesul de serializare combinatorie la care e supusă forma e mai complex decât cel al determinării raportului dintre formă și funcție. Tema plastică esențială gravitează în jurul ideii de modul în ipostaza sa de *nod energetic*<sup>59</sup>. Acesta e reprezentat sub forma *creaturii hibride*, singulară și tulburătoare ființă de hotar<sup>60</sup>.

Lucrările prezentate în importanța expoziție cu program "natură-ARTĂ-civilizație" din 1974<sup>61</sup> nu au titluri reper, astfel încât favorizează, ba

<sup>56</sup> René de Solier, *Arta și imaginarul*, Ed. Meridiane, 1978, p.121

<sup>61</sup> Anca Arghir, *Natura - Arta - civilizație*, în revista ARTA, nr.3, 1974, p.12-13

<sup>62</sup> ibidem

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> René de Solier, op.cit., p.81

<sup>65</sup> Ibidem, p.88



chiar reclamă, lectura la nivelul unor coduri simbolice complexe.

Ansamblurile ("asamblajele") sculpturale au o aparență ermetică: nuclee cvasi-cubice de lemn "minate", în ale căror falii și cavități pătrund tentaculele metalice aparținând unei "faune mecanice", unei "mașinării fiziomorfe" de o "gravitate bufă"<sup>62</sup>.

În alte ipostaze, spiritul *zoic* populează forme însingurate, în ascendența cărora se deslușesc "himerele" lui Paciurea, în special cele cu caracter terio-htonian ("Himerele pământului").

Citită la un prim nivel morfologic, tema plastică se articulează cu suficientă transparență. Ea pune problema relației complexe dintre sistemele geometrice (cristalizate) și cele organice (fluide), dintre exterioritate (corpul unitar, compact) și interioritate (visceral, deschis, haotic).

Astfel, din perspectiva unei citiri "anatomice" care să respecte "simbolismul viului", (adică să răspundă uncia dintre direcțiile programatice enunțate de expoziția "natură-ARTĂ-civilizație"<sup>63</sup>, Flămându inversează raportul obișnuit dintre *conținut* și *conținător*, îl întoarce pe dos, întrecă acțiune fiind familiară metodelor avangardiste de "sabotare a clișeeilor".

Simbolismul formelor merge însă mai departe, în profunzime, redeșteptând motive arhetipale ce sunt actualizate de sculptor în cheie modernă. Astfel, printr-un perfect finisaj și traseu logic (e adevărat, logică imanentă, auto referențială), este alcătuit un bestiar unic în felul său. Cvasi-figurative, neliniștitoare în ambiguitatea lor proteiformă, sculpturile sale amintesc de chipul labirintic al Hydrei, emblema a "legiunilor înarmate"<sup>64</sup>.

*Asamblajul hibrid* devine, firește, un sistem dinamic, interactiv, multiplicabil la infinit sau homeostatic, pentru că este susținut în adâncime de concentrarea energetică a modulului, a "nodului". Arta fantastică așează hibridul în centrul de incidență al unor forțe îndepărtate<sup>65</sup>. Sculpturile gravitează în jurul câtorva teme simbolice:

- imaginea modulului central, stabil, unitar, asaltat de invazia tentaculară a viului, a organicului, reia străvechea temă a *ispitirii*, a confruntării dintre spiritul solar-geometric, rațional, masculin, și cel nocturn-ecvatic, visceral, feminin, dintre ordine și hazard (premisă a haosului), dintre intelect

<sup>62</sup> Marcel Sendrail, *Înțelepciunea formelor*, Ed.Meridiane, 1983, p.96

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> Achile Bonito Oliva, *Fluxus*, în Catalogul Bienalei de la venezia, 1991

<sup>65</sup> născut în 1943, București. Pentru fișa biografică v. Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed.Meridiane, București, 1976; Constantin Prut, *Dicționarul de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982

și afect, dintre rațiune și instinct.

Confruntarea ia forma *ispitirilor*, dansul fluid și macabru al tentaculelor noptatice alcătuind o plasă ce înlănțuie seducător neclintita prezență a nucleului central. "Apa curge la rădăcina Pomului ispitirii"<sup>66</sup>. Cele două lumi, cu ordinea interioară distinctă, sunt maniheice, iar sculptorul lasă jocul dintre ele deschis, în echilibru dinamic. "Enigma nu este menținută prin secret, ci prin ambiguitate și căi piezise"<sup>67</sup>.

Sculptura lui Horia Flămându din primii ani ai deceniului 8 nu este interesată de experiențele-limită ale limbajului formal. Dar, deși el rămâne atașat de forma pozitivă și monumentală, sculpturală prin excelență, modelată sensibil, cu nuanțe calofile, totuși viziunea sa plastică aparține unui "înaintemergător" pentru că:

- formele evoluează într-un spațiu *deschis*, potențial infinit, loc *tolerant* de întâlnire a contrariilor.

- relațiile inter-formale au un caracter *procesual*, *combinatoriu*, specific concepției *modulare*.

- în organizarea lor aleatorie, acestea stau sub semnul spiritului ludic ("gravitatea bufă")! care asigură afirmarea unei libertăți interioare expansive, necondiționată de criterii subiective.

- această "neutralitate"<sup>68</sup> se manifestă într-un spațiu plastic fluid ("fluxus")!, reversibil, potențial miraculos, organizat ca un *asamblaj* activ, surprins în plin proces maieutic.

- se renunță la elementele statuarei convenționale în favoarea exprimării unei monumentalități genuine, imanente volumului sculptural, demers plastic axat pe o constantă atitudine experimental-investigatoare.

### **Ion Condiescu<sup>69</sup>**

În perioada de care ne ocupăm, sculptura sa este tutelată de modelul elin pre-socratic: forme pline, pozitive, ce au luminozitatea, puritatea și eleganța trupurilor de Kore. Energia potențială a formelor primordiale este stârnită doar cât să înceapă să înflorească sub puterea gestului.

Erotismul difuz este exprimat prin rotunjimi delicat finisate, subliniind existența unui nucleu energetic manifestat în expansiune curbilinie: "Tors". "Nod", "Coloană".

Din lemn sau marmură, formele sale conjugă energii primare, polare, nenumite însă, doar *presimțite* la întâlnirea dintre unghiuri nete și curburi dulci, insinuante. Lecția sobrietății și conciziei sculpturii arhaice grecești se citește și la nivelul formei monolitice, compacte și clare, dar care poartă

<sup>70</sup> Anca Arghir, *Ion Condiescu*, în revista ARTA, nr.1, 1974, p.24-25

<sup>71</sup> Idem, *natură - ARTA - civilizație*, loc.cit., nr.3, 1974, p.7-13

“stigmatul”<sup>70</sup> roșu al timpurilor moderne: flagelată scurt și puternic, prin incizia colorată în roșu, forma se încarcă cu un pathos neașteptat în ordinea formelor clasice. Suprafața marmurei rămâne grunjoasă, aspră, ca și când ar fi fost corodată de timpul care a trecut și peste coloanele templelor din Agrigento, Aegina, Paestum...

Același principiu tutelar al ordinii și clarității eline, încălzit suav de o inerentă lascivitate, specifică “spiritului locului”, guvernează și *ansamblul statuar de la Costinești*. Este un ambient animat de forme-personaje ce cochetează cu un antropomorfism sumar, după modelul Apollonilor cicladici.

Puritatea lor geometrică este atenuată de rotunjimi senzuale, încât, în chip firesc, “coloanele” se îngemănează sau se arcuiesc, nude, sub soarele Pontului Euxin.

În Ansamblul de la Costinești, Ion Condiescu pune în mod exemplar în dialog forma și spațiul căreia ea îi este destinată; astfel prinde viață, dar în termenii celei mai pronunțate modernități, amintirea spiritului grec ce odată a stăpânit aceste târâmurii. Ambientul este gândit arhitectural, în sensul definiției lui Le Corbusier din “Bucuriile esențiale”: “arhitectura este jocul savant și magnific al formelor reunite în lumină”.

Așa cum l-a structurat Ion Condiescu, ambientul ține cont de datele locului ales și îi potențează expresivitatea virtuală. El a creat o ambianță deschisă, ludic-profană, străbătută de soare și de aroma mării, un loc de întâlnire calm și jucăuș, proteic în alternanța euritmică dintre lumină și umbră, plin și gol, linie și volum, geometrie și senzualitate.

Din aceeași familie de forme face parte și “Indicatorul”, prezent la una dintre cele mai semnificative manifestări de artă tânără de avangardă din anii '70: expoziția *natură-ARTĂ-civilizație*<sup>71</sup>. În obiectul sumar, de felul “cupelor” brâncusiene, are loc întâlnirea dintre principiul masculin și cel feminin; este dată sculpturii în lemn semnificația unei piese dintr-un joc străvechi cu alură magică, menită să stârnească forțele unei fecundități ancestrale.

De aceea, în acest repertoriu formal clar definit de principiile acelei ordini “pre-socratice” deja menționate, apare surprinzătoare schimbarea de direcție pe care o realizează expoziția personală din 1974 de la galeriile Apollo<sup>72</sup>. În ciclul de “Măști”, și mai ales în șocanta efigie a lui Eminescu, întregul limbaj, până atunci calofil, se răstoarnă în opusul său, decis să anuleze,

<sup>72</sup> Idem, *Ion Condiescu*, gal. Apollo, mai 1974, în revista ARTA, nr.5-6, 1974, p.54; Olga Bușneag, *Obsesia Eminescu*, Ibidem, p.55

<sup>73</sup> născut în 1938 la Iași.D.

<sup>74</sup> Ion Grigore Popovici, 1907-1946; dispărut prematur în condiții neelucidate.

aproape brutal, clișeele unei retorici sculpturale obosite de prea multă estetizare.

“Statuia” lui Eminescu este de fapt o anti-statuie, un anti-portret, un anti-monument, ca astfel să poată purta pe deplin încărcătura tragică a existenței Poetului.

Ipostaza glorioasă a “Luceafărului” este răsucită, răsturnată în imperiul morții. Se joacă aici un pariu cu limitele clasicității, pe care și poetul l-a rostit în “Oda în metru antic”: “Ca să pot muri liniștit, pe mine mie redă-mă”. Ecoul acestei invocații animă întregul ansamblu (de fapt un asamblaj modern) și îl ridică la valoarea unui patetic “memento”. Suntem departe de Kalokagathia clină. Dimpotrivă, regăsim tragica expresivitate a statuarei gotice, cu acci Hristoși învăluiți în adâncul “Noptii duhovnicești”.

Ion Condiescu realizează cele mai tulburătoare și curajoase ipostaze ale ne-ființei într-un monument anti-croic, anti-omagial. Expresivitatea sa e obținută prin alternanța dintre suprafețele cizelate și cele non-finite.

Întregul ansamblu e deliberat compozit, reunind segmente în mod normal incompatibile, cu marcarea clară a diferenței fiecărui nivel de lectură:

Mâinile și picioarele sunt mulaje naturaliste, grupate în jurul piesei-chivot care este masca mortuară a lui Eminescu, cea de la Muzeul Literaturii Române, tulburător martor al condiției omenești cufundate în “repaos”. Corpul este axial, dublu segmentat, împrumutând expresivitatea xoanelor grecești, abia desprinse din coloanele fruste: arta “brută”, modernă, de tipul Dubuffet, Fautrier, Tapiés, își găsește aici o firească adevărată formă la mesajul dorit. Corpul e abia schițat, e ceea ce s-a desprins o clipă din neant și visează la “visul de pe urmă”. Torsul e cioplit lapidar din lemn, iar soclul pare mulajul unui sarcofag. Întregul “asamblaj” este unificat într-o imagine halucinantă, de o excepțională forță expresivă, menită să deblocheze mecanismele rutinate sau leneșe ale percepției vizuale.

### *Constantin Popovici<sup>73</sup>*

Fiul unui sculptor înzestrat cu forță expresivă deosebită, Ion Grigore Popovici<sup>74</sup>, Constantin Popovici se confruntă încă de la începutul carierei sale (anii '60) cu problematica maxim tensionată a expresionismului abstract, de tipul Soulages, Tapiés, Hartung. Forma neagră proiectată printr-un puternic gestualism pe suprafața-suport, forma calcinată, “vitriolată”, în

<sup>73</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, p.110-111; George Uscătescu, *Antologia culturii* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987 p.8

<sup>74</sup> Lucrarea e reproducă în cartea lui Mircea Țoca, *Sculptori clujeni*, ed. Meridiane, București, 1978

spiritul "Ostaticilor" lui Fautrier, apare ca marcă de stil a mitologiilor sale subiective.

În ciclul de lucrări cu puternică amprentă thanatică<sup>75</sup> numite "Hecate" dezvoltă motivul hermei de la răspântii, situând în registrul nocturn al imaginii drumul în noapte, rătăcirea, destinul țesut de Parce, ochiul magic al păsării de noapte.... Lucrările sale, aduse aproape de limbajul informal, suscită o fascinație ambiguă, hrănită din adâncimile subconștientului, dar și dintr-o vastă cultură plastică. Forma care putea răspunde optim unei asemenea tematici tensionate trebuia, în mod necesar, dirijată către granița informalului. De-structurată, flagelată, perforată, corodată, "Hecate" putea astfel reprezenta chipul ascuns, teribil, al "Himerei nopții" paciuriene. Era Noaptea însăși, pe care Paciurea s-a ferit să o plăsmuiască.

La sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, Constantin Popovici își articulează decis limbajul tensionat ce-i va caracteriza întreaga operă:

"Înger" (1966-ghips), "Hecate" (ciment patinat, 1969) (revelatoare este consonanța de temă și factură cu Mircea Spătaru, ce ansamblează în 1968, din lemn și teracotă neagră, "Amintirea Hiroșimei")<sup>76</sup>; "Sperietoare" (1968 - fier patinat), "Obsesie" (1967-fier patinat), "Calvar" (1966-1967), "Veghe de noapte" (1973-cuș), "Călinescu" (1968- ghips patinat).

Una din cele mai complexe lucrări este "Bacovia". Tema portretului interior l-a preocupat în cel mai înalt grad (1963 - "Bacovia", portret; 1967 - "Bacovia", ghips patinat; 1971 - "Bacovia", lucrare monumentală din bronz, Bacău).

Un episod singular prin forța sa solară, gândit într-o viziune puternic constructivistă este "Prometeu", ridicat pentru barajul Vidraru în 1970, (oțel inoxidabil). Această viziune eroic-triumfătoare rămâne o experiență singulară Popovici revenind la temele sale "nocturne".

În ciclurile "Hecate" (1969, 1970), "Sperietori" (1968- adevărate "Erinii")<sup>77</sup>, "Cavaler" (1966-1967, o troiță), "Obsesie" (1967), experimentul informal în metal îl apropie tot mai mult de tema tulburătoare a "ecorșeului". În sculptura internațională, acest limbaj era experimentat de nume sonore ca Kenneth Armitage, Isamu Noguchi, Lynn Chadwich, Burri, Ipoustéguy. Lucrând ca făruri, artiștii investeau materia cu energiile focului și ale metalului brut, nepolisat, sustras convențiilor sculpturii tradiționale.

Estetica "artei brute" și a informalului găsește puternice afinități în sensibilitatea artistică a lui Constantin Popovici, fapt ce îndreptățește situarea sa în linie avangardistă.

Seriale, lucrările sale au un puternic caracter *volitiv*, situat pe arcul tensionat dintre Eros și Thanatos. ("Hecate", guașă, 1970, în roșu, și negru).

Figuri ca "Zburătorul" sau "Venus din tei", din anii '80, împlinesc aventura plastică din labirintul întunecat prin apariția termenului complementar ce face cu puțință hierogramia.

Monumentul ridicat lui Bacovia e plasat la antipodul "Prometeului" de la Vidraru ca viziune și ca tehnică; și acesta reprezintă un punct de referință în statuarea contemporană românească. Popovici a gândit sculptura ca *ambient*, integrând-o la scara orașului dar conferindu-i o prezență miraculoasă de tipul: "Noli me tangere".

Aici, ca și în majoritatea lucrărilor sale, monumentalitatea pare că se destramă printr-o combustie interioară, *implozivă*, mută. Treptat, formele își pierd corporalitatea și se "răstignesc" pe axe pustiite. Metalul devine insuportabil de rece, de înstrăinat, ca plumbul bacovian.

Acest caracter ne-spațial ("topo-a-topos") axial și cvasi-bidimensional al formelor le transformă în ecrane, oglinzi, praguri, locuri de trecere și de schimb între lumi. În acest punct, lucrările sale se întâlnesc cu "gardurile" și "tiparele" lui Spătaru, cu Radarele" și "Zburătoarele" lui Maitec, cu "fluturii" lui Apostu.

Ascendența stilistică, pronunțat expresionistă, este amplificată de accente avangardiste: secvenția-lizarea, de-structurarea, anti-forma pe care o reprezintă "ecorșeul", mitologiile subiective ce reactivează violent arhetipuri terifiante, toate acestea mărturisesc o adâncă ruptură interioară. Sculptura lui Constantin Popovici nu polemizează decât cu ea însăși, e în "avangardă" față de ea însăși, ca și când ar vrea să știe ce e dincolo de propria ei ființare.

## TENDENCES D'AVANT-GARDE DANS LA SCULPTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE (1968-1974)

### RÉSUMÉ

Cet étude met en discussion la création des artistes Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, George Apostu, Mircea Spătaru, Horia Flămîndu, Ion Condiescu, Constantin Popovici, dans les ouvrages desquels on peut distinguer des tendances d'avant-garde.