

Artiști români interbelici selectați din patrimoniul de artă târgumureșean*

Drd. CORA FODOR
Muzeul Județean Mureș
Muzeul de Artă

Abstract

Romanian Interwar Artists Selected from the Art Heritage of Târgu-Mureș

The Romanian interwar period was rather specific in terms of art. At the level of this period, there was a composite of stylistic options and depending on the nature of each artist, the assimilation and the filtering of style influences coming from the Western Europe, the approaches were different, too. But there are three main sources from which the interwar Romanian art is derived, namely the sentimentalism of Grigorescu, the new European trends and the appeal to the medieval-Byzantine tradition and folk with modern element insertions. Hence, the manifold and often singular ways of artistic expression: the antithetical tandem of Gh. Petrașcu and Theodor Pallady, „the Group of the Four” made up from Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato and Oscar Han, the Balchik painters - the colorists with Impressionist shades: Nicolae Dărăscu, J. Al. Steriadi, Samuel Mütznier, Lucian Grigorescu etc. and the vanguardists: Victor Brauner, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Hans Mattis Teutsch etc., to cite just a few of the active exponents of this period and their course of expression. With this selection of artists and their works, owned by the Museum of Art of Târgu-Mureș, namely Gh. Petrașcu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato and Oscar Han, the study aims to provide a brief insight into what the interwar period meant for the Romanian art.

Keywords: *Romanian art, interwar period, painters, Art Museum of Târgu-Mureș, artistic expression*

Perioada interbelică românească a avut un aspect specific și în ceea ce privește arta. La nivelul acesteia, a existat un mozaic de opțiuni de ordin stilistic și în funcție de natura fiecărui artist, de asimilările și filtrările influențelor stilurilor venite dinspre apusul Europei, și abordările au fost distincte. Acest lucru se datorează și studiilor făcute în marile centre artistice occidentale ca

* Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate.”

Paris, Viena sau München. Mulți dintre ei au debutat înainte de primul război mondial dar în perioada interbelică, sunt în plină fază de maturitate și de schimbare a concepției și stilului atât în ceea ce privește tematica cât și cromatica.¹ În spatele temelor clasice pe care le abordează majoritatea (natură statică, peisaj sau portret) se simte parcurgerea lecției artei moderne, asimilarea ei și revenirea la o atitudine mai clasicizantă de esență postimpresionistă, cézanniană. Însă există trei mari surse² de la care se revendică arta românească interbelică și anume sentimentalismul grigorescian, noile curente europene și recursul la tradiția medieval-bizantină și populară cu inserarea unor elemente de actualitate modernă. De aici au rezultat variatele și de multe ori singularele sensuri de exprimare ale artiștilor: tandemul antitetic Gheorghe Petrașcu-Theodor Pallady, *Grupul celor patru* format din Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato și Oscar Han, pictorii Balcicului - colorisții cu nuanțe impresioniste: Nicolae Dărăscu, J. Al. Steriadi, Samuel Mützner, Lucian Grigorescu, etc. și avangardiștii: Victor Brauner, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Hans Mattis Teutsch etc., menționând astfel doar câțiva dintre autorii reprezentativi, activi în această perioadă și tendințele lor de exprimare. Prin artiștii selectați și lucrările lor aflate în patrimoniul Muzeului de Artă din Târgu-Mureș, studiul își propune să sugereze câteva repere din ceea ce a însemnat perioada interbelică în arta românească.

Gheorghe Petrașcu (1872- 1949) provine dintr-o familie cu înclinații culturale, pe care și le va cultiva prin studiile sale la München și Paris, prin peregrinările în marile centre de civilizație și prin căutările asidue în muzeele europene, generate de nevoia de a cunoaște. Expozițiile numeroase, cu o mare bogăție de sensuri, îl vor consacra încă din timpul vieții transformând banalul în opere de o prețioasă eleganță. Chiar dacă la început se va afla sub influența lui Grigorescu, aceasta este percepută în mod constructiv, nu dominant. Este vorba de o influență în modul de a „vedea”, cu rectificări favorabile lui Petrașcu, constând în iluminările cromatice, în potențarea tensiunii, în raportul aspru cu obiectul. Are loc o adaptare voită a artistului la căutările picturii moderne, o asimilare și interpretare personală în urma contactului cu viața artistică europeană, lucruri surprinse și menționate și de mari istorici de artă ca

¹ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică - un capitol de artă europeană*, București, Editura Meridiane, 1996, p. 6.

² *Ibidem*, p. 15.

Lionello Venturi (1885-1961),³ cu ocazia participării la Bienala de la Veneția din 1938⁴ și 1940.

„Fără noblețe nu e artă” spunea artistul, iar creația sa o dovedește din plin. Lucrările aflate în muzeul nostru aparțin diferitelor stadii în evoluția artistică și sunt manifestarea coerenței ascensiunii sale printr-o continuă perfecționare a mijloacelor de expresie.



Ferma (Fig. 1), datând de la începuturile creației, conține note cézanniene în construcția compozițională robustă, cu mici pete de lumină care înviorează și care le anunță pe cele uzitate în mod curent în perioada interbelică.

Fig. 1. Gheorghe Petrașcu, *Ferma*, ulei pe pânză, 45,9 x 60,9 cm, semnat stg. jos George Petrașcu, (1)900, nr. inv. 762

*Natură moartă*⁵ (Fig. 2) aparținând probabil perioadei cromatice mai restrictive - 1913-1925 - în care obiectele parcă devin personaje, denotă fidelitatea față de arta țărănească, iar prezența și interpretarea lor, au un caracter grav și sobru, cu un puternic substrat simbolic, depășindu-se aparența obiectului. Construcția compozițională păstrează reminiscențe cézanniene.

³ Critic și istoric de artă italian.

⁴ Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în *Gândirea*, mai 1938.

⁵ Paula Constantinescu, Doina Schobel, *Catalog de expoziție Gheorghe Petrașcu - 1872-1972*, București, 1972, p. 69.



Fig. 2. Gheorghe Petrașcu,
Natură moartă, ulei pe pânză,
46,5 x 60,6 cm, semnat dr. jos G.
Petrașcu, [1915-1916], nr. inv.
763

Ulterior, revine la un colorit luminos, stăpânind o orchestrație cromatică bogată și savantă, caracterizată prin prezența unor tușe puternice de roșu și alb, intensificate de prezența negrului, așa cum o relevă și pânza *Veneția* (Fig. 3), aducând parcă un omagiu vechilor „meșteri” - marii colorişti italieni. El caută să pătrundă tainele zidurilor lagunei, surprinse într-o compoziție care urmărește contrastul și efectele de armonie între apă și clădiri. Viziunea are rezonanțe orifice, caracterizată de o fastuoasă materialitate, relevând noblețea și veșnicia Veneției în ciuda precarității temporare a materiei.⁶



Fig. 3. Gheorghe Petrașcu, *Veneția*, ulei pe pânză,
46,3 x 38 cm, semnat dr. jos G. Petrașcu, (1)934,
nr. inv. 1186

⁶ Eleonora Costescu, *Gheorghe Petrașcu*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 47-50.

Maniera originală de a așeza pasta groasă, densă în contraste de lumini și umbre care îmbogățește picturalitatea, o regăsim și în pânza *Casă țărănească* (Fig. 4).

Fig. 4. Gheorghe Petrașcu,
Casă țărănească, ulei pe
pânză, 35,4 x 50 cm, semnat
stg. jos G. Petrașcu, [1935-
1938], nr. inv.747



La Petrașcu, culoarea parcă smălțuită are carnalitate obținută prin suprapuneri succesive de pastă. Efectele valorice cu trimiteri la universul teluric evită staticul și sunt străbătute de o vibrație fluidă. Portretele se prezintă într-o solemnă severitate în tonuri întunecate ale unui regim cromatic fără excese în care se resimte invocarea tactilității. Chiar dacă nu este genul său preferat, ocazional întâlnindu-ne cu ele, portretele demonstrează o acută observație a expresiei, fără a marja pe o interiorizare profundă, exersând savuros calitățile materiei picturale.⁷ Efectele rembrandtiene de clarobscur, antitetice, nu se desfășoară doar la nivel de culoare, el folosind frecvent dualitatea, încleștarea contrariilor: moderație și totuși dramatism latent, senzualitate cromatică și totuși concizie, aparentă severitate care maschează o melancolie reținută, clasic-modern; preocupat mai degrabă de rezolvarea problemelor picturale decât de subiect. Receptiv la sensibilitatea materiei coloristice, în *Portret de femeie*⁸ (Fig. 5), negrul bituminos contrabalansează echilibrul compoziției, în care alburile vitrificate și griurile colorate puse cu șpaclu, construiesc fără ezitări un portret stenic, deloc languros.

⁷ *Ibidem*, p. 72.

⁸ Paula Constantinescu, Doina Schobel, *op. cit.*, p. 55.



Fig. 5. Gheorghe Petrașcu, *Portret de femeie*, ulei pe pânză, 41,5 x 33 cm, semnat stg. jos G. Petrașcu, [1935-1936], nr. inv. 628

Portretul de fată (Fig. 6) conține culorile caracteristice, preferate de Petrașcu: albastru de Prusia în fundal, roșul carmin al buzelor în degrade până la rozul delicat al obrajilor, ocrul și terra di Siena, acestea câștigând o mare elocvență în prezența negrului și a albului, cel din urmă, vibrând pânza tocmai prin folosirea sa parcimonioasă.



Fig. 6. Gheorghe Petrașcu, *Portret de fată*, ulei pe pânză, 39 x 32 cm, semnat dr. sus G. Petrașcu, [1935-1937], nr. inv. 598

Petrașcu este pictorul lucrurilor simple, condensate în esențe puternice.

De multe ori numele lui Petrașcu este asociat prin antiteză cu cel al lui **Theodor Pallady** (1871-1956), unul având cultul materiei picturale solide, prețioase, cel de-al doilea pe cel al ideii și al reflecției regăsite în modul de compunere al imaginii.

Pallady a avut ascendență nobilă, a fost crescut și educat în ambianța unei vechi familii de boieri din Moldova, manifestându-se toată viața ca un adevărat

aristocrat, refugiindu-se în artă, pe care o considera o necesitate, nu o îndemânare.

La Theodor Pallady, linia este instrumentul unui arhitect care construiește, iar suprafața și volumul formelor sunt stabilite de multe ori cu ajutorul liniilor anguloase. Întâlnim la Pallady o rivalitate între culoare și desen cu trimitere evidentă la cea dintre „materie și spirit,” prevalând cel din urmă. Uneori, după cum afirmă, pare că poate să renunțe întru totul la culoare.⁹

Symbolismul perceput la început din perspectiva profesorului său,¹⁰ **Gustave Moreau** (1826-1898)¹¹ este substratul multora din lucrările sale de unde și predilecția pentru nud și natură statică în alegerea subiectelor, filtrate printr-o înțelegere modernă a picturii și prin propriile reflecții.

Pallady evocă universul vieții mondene, în care intimitatea se restrânge iar omul se întoarce spre sine, spre lucrurile familiare din imediata apropiere. O lucrare din perioada de început este *Fată citind* (Fig. 7) în care descoperim lirismul profund interiorizat declanșat de măiestria tonurilor estompate, dând la iveală latura senzitivă a maestrului. Linia nu are fermitatea de mai târziu, ci este subordonată unor tonuri de roz, verde sau roșu ușor voalate de o lumină filtrată, atenuată.



Fig. 7. Theodor Pallady, *Fată citind*, ulei pe carton, 64,6 x 53,8 cm, semnat dr. jos Pallady, [1908-1910], nr. inv. 1709

Nudurile sale par a fi într-o permanentă întrepătrundere cu atmosfera interioarelor. Femeia apare ca un simbol al iubirii și mai puțin al dorinței, ca o meditație asupra destinului. Și aici liniile alcătuiesc armătura de bază care susține savantele armonii cromatice, pentru că în viziunea sa: „Desenul poate fi de

⁹ Eugen Schileru, *Theodor Pallady*, în *S.C.I.A.*, nr. 3-4, 1956, p. 212-213.

¹⁰ Raoul Șorban, *Theodor Pallady*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 60.

¹¹ Pictor, gravor și desenator francez, care, prin opțiunea sa pentru literaturizare și ilustrativism, aparține mișcării simboliste. Tehnica sa se caracterizează printr-o factură suavă, care redă lumea onirică, plină de simboluri. Compozițiile sale sunt pretexte pentru afirmarea unui stil bazat pe decorativism și pe acorduri subtile de culoare.

sine stătător... în timp ce culoarea fără desen rămâne ceva nevertebrat...”¹² În **Nud în fotoliu** (Fig. 8), verdele fotoliului în armonie complementară cu roșul draperiei decorative și cel aprins al covorului, pun în valoare luminozitatea ocrului. Conturul oscilează permanent, îngroșându-se ca apoi să se stingă: „nudurile ne seduc din pânzele cu atmosferă de amiezii languroase.”

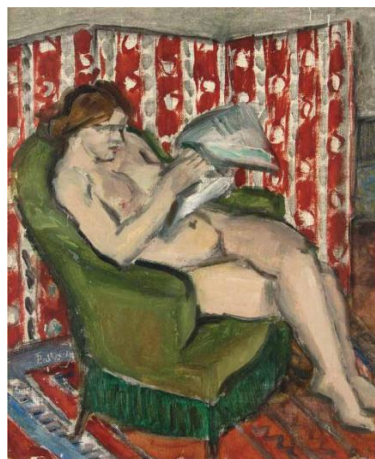


Fig. 8. Theodor Pallady, **Nud în fotoliu**, ulei pe pânză, 45,5 x 37,8 cm, semnat stg. jos Pallady, [1935-1937], nr. inv. 602

În naturile moarte obiectele își pierd realitatea, câștigând sensuri subtile. Armoniile sale vizează capacitatea privitorului de a realiza în imaginație viața secretă a culorilor și formelor. **Natură moartă** (Fig. 9) este pânza în care galbenul și verdele produc un sentiment fortifiant într-o formă clară, luminoasă, cu aluzie la vigoarea fovistă, iar compoziția demonstrează știința de a alcătui savant, fiecare obiect fiind în dialog cu cel de lângă el. Un oranj solar și un verde frust, gradații de alb în contrast cu negrul greu conturează armonia contrariilor acestui autor, demonstrativ fiind și pânza **Natură statică** (Fig. 10). Aceste lucrări fac parte dintr-o perioadă mai târzie, când paleta se luminează, iar tentele de culoare sporesc în claritate, îndreptându-se spre alte orizonturi decât cele de început, când se simțea însușirea lecției nabiștilor francezi.

¹² Raoul Șorban, *op. cit.*, p. 87.

Fig. 9. Theodor Pallady, *Natură moartă*, ulei pe carton, 61,8 x 48 cm, semnat centru jos Pallady, [1938-1940], nr. inv.779

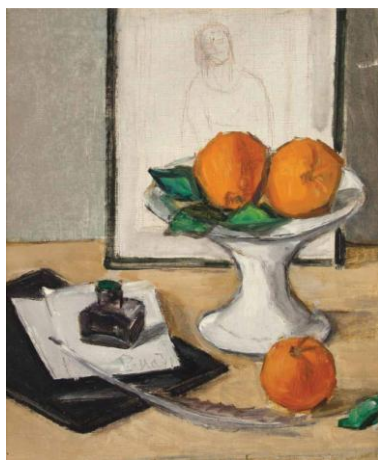


Fig. 10. Theodor Pallady, *Natură statică*, ulei pe pânză, 45,6 x 37,8 cm, semnat centru jos Pallady, [1940-1942], nr. inv. 1670

În acest univers restrâns, al întoarcerii la obiectele simple, familiare, ele capătă noi însușiri date de imaginar și se încarcă de o valoare și o vibrație tainice. Dacă la alți artiști obiectele sunt folosite în sens pur decorativ, lipsite de încărcătura semnificației profunde, la Pallady ele au o muzicalitate lăuntrică. Această lume a materiei și a liniilor e străbătută de o frumusețe sufletească, ascetică.

În pictura sa, liniile alcătuiesc armătura oricărei pânze, structura solidă pe care își etalează savantele îmbinări cromatice. Aceste acorduri singulare sunt atent controlate, pictorul aducându-le ușor, de departe, din vremuri moldave de demult.¹³ Astfel, ele nu ne apar zgomotoase, ci sunt strunite cu delicatețe în acorduri fine, de aici apărând și efectul spiritualizat. Pallady a fost un

¹³ Raoul Șorban, *op. cit.*, p. 57.

temperament interiorizat și grav, crezând întotdeauna în rigoarea compoziției, în perfecțiunea operei de artă văzută ca fuziune între rațiune și trăire.

Strânsa prietenie cu pictorul francez **Henri Matisse**¹⁴ (1869-1954), susținută de corespondența bogată între cei doi, a fost benefică de ambele părți în sensul unui schimb intens de opinii constructive și principii călăuzitoare în artă, dublate de un profund respect reciproc.

Într-o perioadă în care se caută asiduu specificul național, Pallady aduce savoarea originală a operei sale, cu rădăcini profunde în tradiția picturii românești și în special a ținuturilor moldave, nu prin motiv ci prin preeminența folosirii liniei, prin aplatul culorii și hieratismul compoziției cu ecouri bizantine. Toate caracteristicile creației sale fac din Pallady un pictor singular în epocă.

Mulți sunt cei care în perioada interbelică încearcă să se afilieze diferitelor grupări, în general pe perioade scurte și fără programe estetice definitorii. De multe ori liantul principal îl constituie prietenia și apartenența geografică. Acesta e și exemplul *Grupului celor patru* constituit în 1926,¹⁵ având ca nucleu prietenia sinceră dintre Nicolae Tonitza și Ștefan Dimitrescu, ambii artiști moldoveni. Lor li se vor alătura, din aceleași considerente ale buneii înțelegeri și ale rezonanțelor comune în gândire, sculptorul Oscar Han și pictorul Francisc Șirato. Grupul încetează să existe în 1934, când are loc ultima expoziție, Ștefan Dimitrescu figurând cu o lucrare postumă.

Personalitate de mare complexitate a manifestărilor artistice: pictor, grafician, comentator intuitiv și profund al fenomenului plastic, **Nicolae Tonitza** (1886-1940) s-a format în mediul artistic münchenez și parizian. A debutat în grafică, ale cărei teme aveau un pronunțat caracter social-militant în formă expresionistă. Ulterior va schimba această orientare, dovedindu-se un demn urmaș al lui Luchian, pe linia abordării stilistice, a colorismului ca funcție hotărâtoare și a sensibilității senzoriale.

Ecourile expresioniste de început, date de factura cromatică și liniară aspre, se fac simțite în lucrările cu saltimbanci,¹⁶ în a căror condiție autorul se regăsește moral. Lucrarea *Pagliacci* (Fig. 11) sugerează prin caracterul ambivalent al măștii, pe de-o parte amuzament în fața caricaturii comice, pe de

¹⁴ Pictor francez, considerat șeful de școală al curentului fov. În această postură de artist fov renunță la modelu, colorează umbra, pune culoarea în suprafețe mari, în aplăt, conturate de linia desenului, cultivă contrastele dintre culorile primare și cele secundare cu mare îndrăzneală și folosește perspectiva inversă de factură bizantină. O altă sursă de inspirație este miniatura persană și chiar folclorul românească cu ia specifică.

¹⁵ Raoul Șorban, *Nicolae Tonitza*, București, Editura Meridiane, 1965, p. 75.

¹⁶ *Ibidem*, p. 45-47.

altă parte descoperirea ființei umane tragice din spatele posturii dedublate, pândită de gravele primejdii ale însingurării.



Fig. 11. Nicolae Tonitza, *Pagliacci*, ulei pe carton, 70 x 70,3 cm, semnat stg. sus Tonitza, [1924], nr. inv. 583

Portretul de femeie (Fig. 12) este interpretarea unei subtile feminități, caracteristică la Tonitza. Capul plecat, cu pleoapele închise, gest învăluit de o undă de melancolie, sugerează intimitate și resemnare, o împăcare cu destinul. Linia de contur delimitează formele în care freamătă tonalitățile matisate de ocru și brunuri, iar delicatele pete de roz accentuează starea de tristețe.



Fig. 12. Nicolae Tonitza, *Portret de femeie*, ulei pe pânză, 60 x 50 cm, semnat dr. sus Tonitza, [1921-1925], nr. inv. 704

Făcând parte din ultima perioadă de creație, cea marcată de interferențele orientalo-japonizante, lucrarea *Japoneză* (Fig. 13) declamă delicatețea spiritului feminin asiatic cu accent pe verticala filiformă a corpului. Decorativismul vibrat al fundalului este susținut de jocul complementarelor roșu și verde, amplificat de accentele de negru. Inconfundabilă este tușa oscilantă prinsă-n contururile ferme specifice acestui pictor, a cărui operă rămâne definitivă în epocă.

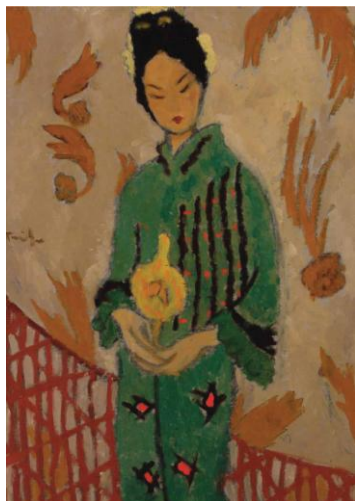


Fig. 13. Nicolae Tonitza, **Japoneză**, ulei pe carton, 68 × 49,3 cm, semnat centru stg. Tonitza, [1926-1927], nr. inv. 716

La Tonitza, portretul și, în cadrul acestuia, universul copilăriei a găsit o materializare cu valoare de simbol, prilejuindu-i numeroase experiențe plastice. El va relua această temă până spre sfârșitul vieții trecând-o prin diferitele etape de maturizare a copilului. Punerea în valoare a subiectului reliefează figura centrală, oprindu-se cu precădere asupra expresivității ochilor. În lucrările **Portret de băiat** (Fig. 14) și **Portret de fată** (Fig. 15), sentimentul dominant al inocenței e dispersat în îmbinările cromatice ale întregii suprafețe, în pete sau tonuri de culoare, de griuri, ocruri sau carmin deschis, de-o maximă puritate a intonației.



Fig. 14. Nicolae Tonitza, **Portret de băiat**, ulei pe pânză, 49,5 × 41,5 cm, semnat stg. sus Tonitza, [1925-1928], nr. inv. 759



Fig. 15. Nicolae Tonitza, *Portret de fată*, ulei pe pânză, 42 x 36,5 cm, semnat stg. sus Tonitza, [1926-1927], nr. inv. 581

Asemenea lui Tonitza și **Francisc Șirato** (1877-1953) debutează ca grafician în presă, după o ședere de „ucenicie” la Düsseldorf și studii la București. Va fi unul din comentatorii fenomenului artistic, având un punct de vedere solid în critica de artă a timpului. Cercetările conceptuale îi vor rafina agerimea în pictură, arta sa desfășurându-se pe două trasee ample. Unul este cel al construcției riguroase, de natură postimpresionistă cézanniană,¹⁷ în care volumele fațetate sunt alcătuite din linii sigure și zone de culoare conferind formei monumentalitate.

Această monumentalitate deriva dintr-un deosebit respect față de arta țărănească. Un al doilea traseu urmat a fost de natură intimistă, în care imaginea ia ființă din pete difuze de culoare¹⁸, care se interferează. Decantări rezultate din dizolvarea conturilor liniare ale formelor se scaldă într-o baie de lumină translucidă. Pe această ultimă direcție se înscrie și pânza *Portul Balcic* (Fig. 16), din perioada „întâlnirii” sale cu Balcicul,¹⁹ atât de drag multora din aceeași generație. Coborât parcă dintr-o lume suspendată-n timp, totul e împresurat de o atmosferă tamizată din care răzbate zvâcnirea roșului ambarcațiunilor acostate la malul arid.

¹⁷ Dan Grigorescu, *Francisc Șirato*, București, Editura Meridiane, 1967, p. 6.

¹⁸ Vasile Drăguț, *Francisc Șirato*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 30.

¹⁹ Doina Păuleanu, *Balcicul în pictura românească*, București, Editura ARC 2000, 2003, p. 305.



*Fig. 16. Francisc Șirato, **Portul Balcic**, ulei pe carton, 39,8 x 49,8 cm, semnat dr. jos Șirato, 1936, nr. inv. 796*

Ștefan Dimitrescu (1886- 1933), format și el la Școala de Belle Arte din Iași, unde se împrietenește cu Tonitza, va fi sedus și captivat în timpul șederii la Paris de construcția tehnică solidă a lui Cézanne, pe care o vom regăsi adaptată lucrărilor sale. El se înscrie vastului „curent” al creării unei arte cu pregnant specific național, cu o viziune robustă, impunându-se ca un subtil interpret al realității românești. În acest sens va face numeroase călătorii de studiu prin țară, dragi fiindu-i peisajele Moldovei, Transilvaniei și Balcicului.

În cadrul tematicii țărănești de factură realistă, se înscrie lucrarea *Copii din Făgăraș* (Fig. 17) a căror expresie surprinde o oarecare mâhnire și maturitate prematură determinată de condiția umilă. Desenul bine încheșat, coloritul sobru de brunuri și negru, e întrerupt de acorduri de roșu ferm, aluzie la arta populară. Abordând o temă ai cărei protagoniști sunt copiii și copilăria, dezvăluie însă o fațetă fără tonuri îndulcite, diferită total de cea surprinsă de Tonitza. Interesul său pentru cei umili și chinuți rămâne constant și sub soarele crud al nisipurilor de aur, așa cum o demonstrează lucrarea *Barcagiu* (Fig. 18), unde vom întâlni fresca unei realități epurate de metafore.



Fig. 17. Ștefan Dimitrescu, **Copii din Făgăraș**, ulei pe carton, 57,5 x 47 cm, semnat stg. jos St. Dimitrescu, [1924-1925], nr. inv. 636



Fig. 18. Ștefan Dimitrescu, **Barcagiu**, ulei pe carton, 44,5 x 35 cm, semnat dr. jos St. Dimitrescu, [1931], nr. inv. 585

Fascinat și el de lumea și ambianța țărmlui Mării Negre²⁰, se va dedica în special în ultima perioadă de creație, surprinderii acestui peisaj, dovedindu-se un excelent colorist care-și luminează paleta. Culoarea pusă în straturi devine mult mai consistentă, creând jocuri complementare de verde și roșu - **Vedere din Balcic** (Fig. 19). Albastrul intens al cerului răspunde tonurilor însorite de ocră într-o lumină transparentă și clară ca aceea a dimineații, contribuind la alcătuirea unei compoziții bine construite plastic, de factură cézanniană, opusă pitorescului facil.

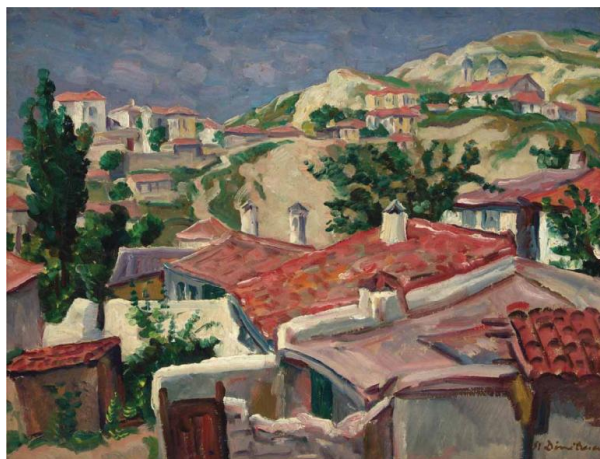


Fig. 19. Ștefan Dimitrescu, **Vedere din Balcic**, ulei pe carton, 49,6 × 64,8 cm, semnat dr. jos St. Dimitrescu, [1930-1933], nr. inv. 780

Elev al lui Dimitrie Paciurea (1873-1932), fără a urma stilul maestrului, **Oscar Han** (1891-1976) rămâne în sfera tradiției dar nu ajunge la sintezele obținute de mentorul său. În același timp a fost un admirator și un discipol al lui **Antoine Bourdelle** (1861-1929),²¹ căruia îi dedică o carte. Exponent și el al *Grupului celor patru*, Oscar Han va fi prezent la saloanele oficiale ale timpului, agreat fiind de comanditari. Tonalitățile grave și sobrietatea, pe linia lui Corneliu Medrea și Ion Jalea, caracterizează opera sa, atât în portret, cât și în monumentele de for public. Pornește de la influențe impresioniste în modelaj, așa cum o demonstrează și prima lucrare pe tema sărutului (numită **Sărutul**), din care transpare contactul cu lucrarea lui Rodin, pentru a ajunge la o epurare a detaliilor, în sensul stilizării, în lucrarea **Întâiul sărut** din 1926, varianta în ghips aflându-se în patrimoniul mureșean (sub denumirea de **Sărut**) (Fig. 20). Personajele îngenucheate ca pentru închinăciune aduc o rugă dragostei într-o îmbrățișare ce dă compoziției epurate

²⁰ *Ibidem*, p. 271.

²¹ Sculptor francez, discipol al lui Rodin, se va îndepărta de viziunea acestuia adoptând o viziune artistică de monumentalist. Lucrările sale se caracterizează prin echilibru și vigoare, plasticitate a volumului și patetismul mișcărilor, cu apel la sculptura greco-romană, frizând de multe ori eclecticul.

aspect unitar. Dar sculptorului îi lipsește darul de a insufla viață personajelor sale. Acest lucru ține atât de tehnică cât și de viziune.



Fig. 20. Oscar Han, **Sărut**, ghips, 31 x 19 x 11 cm, semnat stg. jos Oscar Han, [1925-1926], nr. inv. 226

În efervescenta de curente și tendințe artistice a primei jumătăți a secolului al XX-lea, atât Gheorghe Petrașcu și Theodor Pallady, cât și cei din *Grupul celor patru*, rămân ancorați în termenii de exprimare ai unui modernism temperat. Ei se înscriu în termenii propuși de ei, însă fără a polemiza cu trecutul, pe linia deschisă în arta românească de Theodor Aman.