

GRAFICA LUI NICOLAE TONITZA, ȘTEFAN DIMITRESCU ȘI RUDOLF SCHWEITZER — CUMPĂNA ÎN COLECȚIA COMPLEXULUI MUZEAL JUDEȚEAN BIHOR

de

ANA MARTIN SILAGHI

O cercetare a operei celor trei mari artiști ai școlii românești interbelice a fost prilejuită de împlinirea, în anul 1986, a 100 de ani de la naștere, eveniment rememorat de Muzeul orădean prin manifestări expoziționale și acțiuni de valorificare și punere în circuitul public a operei existente în patrimoniul Secției de artă a acestei instituții. Vieți paralele dintre care două vor fi curmate înainte de vreme, în plină maturitate de vîrstă și creație. Evoluind pe un făgaș artistic propriu, ca personalități distincte, fiecare va înscrie în patrimoniul artistic românesc opere viabile, perene. În timpul vieții îi vor apropia nu numai legăturile de prietenie dar și diferite activități la care participă împreună. Așa, de exemplu, toți trei zugrăvesc, în verile anilor 1914—1916, biserica din Netezești-Ilfov¹. Pe Nicolae Tonitza și Ștefan Dimitrescu îi lega o veche prietenie încă din anii cînd frecventau Școala de Arte Frumoase din Iași. Vor participa împreună la multe expoziții personale din 1916, 1920, 1921 sau la expozițiile societății „Arta română” și a „Grupului celor patru”. În ambele asociații artistice numărîndu-se printre membrii fondatori.

Începînd cu al doilea deceniu al secolului XX, artele plastice cunosc o revigorare fără precedent. Numeroasele expoziții care se deschid au un mare succes de public. Se simțea imperios necesar orientarea gustului public și a artiștilor spre coordonate estetice superioare, spre făurirea unei arte ținînd cont de specificul național. Este ceea ce încearcă să facă și unii critici de artă ai vremii, cum ar fi de pildă Francisc Șirato ale cărui articole s-au bucurat și la vremea respectivă de aprecierea confratilor lui. El se numără printre cei care au avut o poziție justă vis-à-vis de problema artei naționale atît de controversată în primele decenii ale secolului. Pe un fond în care mai persistau ideile semănătoriste și ecourile unor curente ca: impresionismul, naturalismul, expresionismul, etc. tendințele majore din artele plastice căutau să exprime spiritualitatea românească. De pe poziții corecte, raționale, sînt tratate și problemele influențelor venite din afară cu condiția ca „adoptarea trebuie să însemne în același timp și adaptare, ca folosul să fie real. Atmosfera... noului mediu adaptează printr-o nouă sinteză concepțiile noi la circumstanțele locale”². Cei care au înțeles just aceste raporturi au știut să folosească experiențele diferitelor curente fără să le aparțină în exclu-

¹ Beatrice Bednarik, *Ștefan Dimitrescu*, București, Ed. Meridiane, 1965, p. 3

sivitate astfel încît grefate pe o solidă cultură plastică să creeze noi viziuni artistice prin mii de fire legate de fondul simțirii autohtone. Ca urmare alt deziderat pus în discuție era cel al relației artei culte cu arta populară, translațiile de ordin cantitativ și calitativ.

Printre cei care iau atitudine se numără și pictorul Ștefan Dimitrescu. El pledează pentru un specific românesc în artă izvorit din minunatul tezaur al artei populare printr-o „viziune lucidă”³ capabilă să integreze într-un raport valoric superior moștenirea artei populare. Este un fapt înțeles de mulți dintre artiștii vremii încît Francisc Șirato de simte înțreptătit să consemneze încă din 1922: „mișcarea vie în arta plastică din România în ultimul deceniu își are importanța ei incontestabilă... Iar interesul pe care a știut să-l deștepte în public îi constituie un merit aparte. Pare că conștiința de sine a poporului românesc se trezește cu încetul și pe teren artistic”⁴.

Cu asemenea concepții pe care au reușit să le traducă fericit și în opera plastică este firesc ca Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato precum și Nicolae Tonitza și sculptorul Oscar Han, toți membri ai „Grupului celor patru” să ridice mult ștacheta ținutei expozițiilor lor marcînd o etapă constructivă în contextul artelor plastice românești.

Ștefan Dimitrescu face parte din categoria artiștilor români a căror operă este expresia angajării în peisajul socio-cultural al vremurilor trăite. Ferit de exagerări și experimente explozive printr-un bun simț înăscut el se apleacă de fiecare dată cu pioșenie și afecțiune în fața motivului, cucerit de acesta, transfigurat la rîndu-i de febrilitatea actului creator. Opera sa prezintă o dezvoltare armonioasă punctată de etape ce mărturisesc strădania continuă în perfectarea limbajului artistic. Mai ales lucrările de grafică oferă cheia decodificării propriei creații. Este domeniul în care atinge culmi de măiestrie artistică. Încă din 1924 despre el se afirmă: „Ștefan Dimitrescu e unul din cei mai de seamă desenatori români. Desenele expuse tratate atît de diferit, conțin întotdeauna expresia și indicația liniară a unei individualități... Aerul care lipsește uneori uleiurilor s-a îndesat parcă în aceste fragmente din întregul naturii. E atîta vigoare nepăsătoare și atîta atmosferă în aceste desene încît privite chiar singure ne-ar face să credem ferm în evoluția ascendentă a artei lui Ștefan Dimitrescu”⁵.

Prin specificul ei opera grafică se leagă nemijlocit de evenimentul trăit, de realitatea imediată. Peisajele din Moldova, Dobrogea, Făgăraș, Argeș etc., galeria portretelor de scriitori, de prieteni și membrii ai familiei, figuri de muncitori, țărani, scene din cafenele sau dintr-un sezon estival la mare, interioarele etc. alcătuiesc tematica bogată și diversă a graficii sale.

În colecția de grafică a Complexului muzeal din Oradea se păstrează 12 lucrări semnate de Ștefan Dimitrescu realizate în laviu de tuș, peniță, creion și cărbune pe hîrtie. Îndeosebi folosește mai multe tehnici pe o singură lucrare, dar mai ales laviul de tuș exprimă picturalitatea pe

² Francisc Șirato, *Încercări critice*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 47

³ Amelia Pavel, *Desenul românesc în prima jumătate a secolului XX*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 15

⁴ Francisc Șirato, *op. cit.*, p. 77

⁵ Oscar Walter Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 123

care o urmărește deseori și în grafică. Se pot detecta pe anumite perioade caracteristici comune limbajului grafic și reprezentării formale ceea ce permite încadrarea cronologică a lucrărilor.

Dacă la început linia este scurtă, ruptă în unghiuri ascuțite, ea pierde din incisivitate în perioada peisajelor de călătorie din preajma anilor



Fig. 1. Femeie în grădină



Fig. 2. Două țărânci

1925—1927, pentru a deveni unduioasă și aproape continuă în peisajele dobrogene în ultimii ani ai vieții. Prieten de o viață cu Nicolae Tonitza, era firesc ca părerile, concepțiile lor despre artă să coincidă din multe puncte de vedere: „Ștefan Dimitrescu este mai aproape de sensibilitatea și vibrațiile lui Tonitza”⁶, cel puțin în anii primelor expoziții personale organizate împreună în intervalul 1916—1921. Afinități de limbaj se pot stabili luând ca exemplu lucrările „Femeie în grădină” a lui Ștefan Dimitrescu și „Coadă la pîne” de Tonitza. Este vorba de acele particularități ale liniei care-i situează în preajma curentului impresionist mai ales în anii de debut în arena manifestărilor plastice.

„Femeie în grădină” (inv. 1 500) ilustrează etapa corespunzătoare viziunii liniare în creația lui Ștefan Dimitrescu. Acum suprafețele sînt delimitate în linii scurte, fragmentate ca niște virgule. Alături ies în relief prin textura fină, paralelă a liniilor ușor trasate în culoare. Compoziția piramidală se echilibrează în axa diagonalelor prelungite cu unele accesorii formale dincolo de cadru. O schemă compozițională asemănătoare păstrează și lucrarea „Două țărânci” (inv. 1 506). Accentuarea punerii în pagină a figurilor precum și particularitățile de factură dau acea monu-

⁶ *Ibidem*, p. 201

mentalitate tipică personajelor lui Ștefan Dumitrescu, îndeosebi figurilor de țărani. Ductul nervos în unghiuri ascuțite trasat cu pensula fixează planuri preponderent liniare. În consens deplin cu acestea sînt trasate și tușele de laviu. Credem că lucrarea a servit ca studiu pentru tabloul „Țărânci țeșind la război”⁷ ambele prilejuate de călătoria artistului în 1925 prin Țara Făgărașului și pe Valea Oltului. Tabloul reține aceeași schemă constructivă inclusiv a punerii în pagină a figurilor, precum și factura veșmintelor în alb-negru caracteristică țăărăncilor din Țara Făgărașului. Poziția șezîndă, ușor deosebită în tablou este determinată de concentrarea celor două femei asupra lucrului la război.

Ca trăsături dominante a peisajului lui Ștefan Dumitrescu s-au remarcat „viziunea panoramică”⁸ și „ridicarea liniei orizontului”⁹, asemeni lui Cézanne. Aceste note distinctive pot fi incluse cîtorva din peisajele colecției orădene situate într-o perioadă în care substituirea linearității în folosul picturalului apare cu precădere. Formele pierd din incisivitate, pata de laviu trece peste contururi.



Fig. 3. Peisaj de iarnă

Una din lucrări „Peisaj de iarnă” (inv. 1499) întrunește stilistic o etapă tranzitorie. Linia domină încă suprafețe sensibil valorate. Tușele diluate de laviu urmăresc undulațiile terenului acoperit de zăpadă. Predominanța albului crează atmosfera tipică unui peisaj de iarnă, saturat de lumina rece-cenușie. Compoziția merge pe registre orizontale. În prim plan dreapta silueta copacului desfrunzit are dublu rol: în echilibrul compoziției și ca element figurativ cu funcție expresivă. Plasat lateral în registrul următor un bordei troienit pe jumătate îngropat în zăpadă este încadrat concentric de coroanele unor copaci foarte sumar schițate. Linia orizontului din jumătatea de sus a paginii închide dezvoltarea planimetrică.

⁷ Ionel Jianu, *Ștefan Dumitrescu*, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, reprodus nr. cat. 28; Beatrice Bednaric, *op. cit.*, reprodus coperta nr. 1

⁸ Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 26

⁹ Beatrice Bednaric, *op. cit.*, p. 6

Probabil, rodul aceleiași călătorii „Pod la Ungheni“ (inv. 1501) prezintă o viziune stilistică apropiată. Dispunerea în planuri orizontale se concentrează asupra registrului din mijloc pe siluetele a trei copaci plasați aproape la distanțe egale unul de altul. Coroanele lor acoperă regis-



Fig. 4. Pod la Ungheni

trul următor pînă spre marginea de sus a cadrului, centrînd întreaga imagine. În fundal lateral de o parte și de alta podul și linia orizontului abia schițate sub presiunea perspectivei aeriene. Zonele încărcate de tuș negru intens din primul plan se mai păstrează în planul doi doar la trunchiurile copacilor pentru a scădea pînă la limita vizibilului în cel următor.

Dacă „Peisajul de iarnă“ este mai apropiat viziunii liniare, „Pod la Ungheni“, exprimă faza cînd și pentru opera grafică devin aplicabile căutările artistului mărturisite în 1925: „mă emoționează culoarea și sînt, pasionat de formă, cînd o văd pe una mi se pare că-mi scapă cealaltă. Caut încontinuu să le prind și să le mărit“¹⁰. Iar în 1928 așa cum reiese din afirmațiile cronicarului expoziției „Grupului celor patru“, nu mai pune accent pe linie culoarea „se revarsă dincolo de contururi“¹¹.

În planul graficii această etapă corespunde folosirii cu precădere a tehnicii laviului. Consistența petelor de laviu au un rol important în organizarea volumetrică și de perspectivă. Ilustrative în acest sens sînt două peisaje: „Dealuri“ și „Vila de la Săvîrșin“. Laviul în tuș „Dealuri“ (inv. 1 502) reflectă o desfășurare panoramică în planuri succesive. Primul plan, cel al pajistii cu două figuri umane șezînd este marcat de două linii unduoase, prelungi indicînd o pantă în coborîre. Urmează valea și alt deal în parte împădurit, ale cărui margini în linii groase urcă aproape pînă la cadru. În stînga, sus o parte de cer cu nori valorăți în tușe ușoare de laviu.

Disponibilitatea artistului pentru compozițiile bine echilibrate și ritmate prin elementele din peisaj este vădită și în „Vila de Săvîrșin“ (inv. 1 505). Lucrarea se compune din registre orizontale clar delimitate. Primul registru este remarcat de trunchiurile groase a doi copaci plasați

¹⁰ *Ibidem*, p. 28

¹¹ Oscar Walter cisek, *op. cit.*, p. 207

bilateral cu frunziș bogat ce acoperă o bună parte din lucrare. În registrul următor un rond de flori ușor povîrnit, iar în fundal construcția cu parter și etaj desfășurată și ea pe orizontală cu fațada încadrată de fronton triunghiular și acoperiș în două ape. Lucrarea a figurat în expoziția salonului oficial din 1933 (nr. cat. 4).



Fig. 5. Vila de la Săvîrșin

Studiile asupra figurii umane inspirate din sezonul estival la mare ocupă un loc aparte în opera lui Ștefan Dumitrescu. Din punct de vedere al reprezentării grafice aceste lucrări argumentează orientarea de după 1931 a artistului cînd incisivitatea liniilor și a planurilor de odinioară se trans-



Fig. 6. La plajă

formă în curbe domoale, cursive, susținute de moliciunea pensulei. Uneori același motiv îl reia în mai multe variante, așa cum se întîmplă în cazul lucrării „La plajă” (inv. 1 503). Două femei la plajă, șezînd, citesc cu cărțile pe genunchi. Prima în costum de baie cu părul strîns într-un coc pe ceafă are schițat doar ovalul feței. A doua în halat de baie și

pălărie cu boruri mari este mai bine reliefată atât prin fațes-ul redat din profil cît și prin schițarea atitudinii de moment tipic al lecturii. Ritmul diagonalelor paralele al compoziției se întrerupe pe un spațiu foarte restrîns, al orizontului mării, creînd impresia de adîncime. A doua variantă a temei se păstrează la Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă R.S.R.¹². Lucrarea din această colecție prezintă uşoare diferențieri sesizabile în schițarea fațes-ului primei figuri feminine cît și a fundalului mai detaliat în elemente și spațiu.

În același repertoriu tematic se înscrie desenul „Sub cort pe plajă“ (inv. 1 504). O figură feminină în costum de baie întinsă sub cort cu mîinile ridicate la cap și genunchii ușor îndoiți. În planul doi două figuri șezînd față în față. Alte elemente fără un indiciu clar apar în părțile laterale cu rolul puțin accentuat, de altfel, în construcția ritmică și de perspectivă. Cele două lucrări au toate caracteristicile instantaneului plastic. O vădesc febrilitatea cu care lucrează artistul preocupat să cuprindă esențialul și modul de lucru. Cu pensula înmuiată în tuș redă cu o singură trăsătură formele pline în contururi viguroase lăsînd albului crearea unei atmosfere luminoase, aerate.

În perioada anilor 1929—1933 Ștefan Dimitrescu colindă deseori împreună cu prietenul său Nicolae Tonitza satele dobrogene. Faptul va fi relatat mai tîrziu de Tonitza: „Am cutreierat pe aici toate curțile tăinuie, toate cărările umbrite, toate falezele capricioase și fierbinți după indicațiile bunilor lui prieteni turcii care l-au urmărit cu dragoste în peregrinările lui de pictor“¹³. Este perioada cînd opera sa grafică înregistrează un plus în favorul picturalității într-o manieră ce permite înglobarea creațiilor acestor ani în aceeași viziune stilistică. Un număr de patru peisaje din colecția muzeului din Oradea au ca temă satul dobrogian și peisajul marin. În cărbune, creion și peniță artistul lucrează cu atenție pentru detaliu, pentru atmosfera locului cu o intensă participare afectivă căci îi erau foarte dragi aceste locuri „pe aici Fănuță zburdase ca un copil în soare“¹⁴.

Acum liniile drepte sau curbe aproape continue îndeamnă la liniște și stabilitate ca și propriile sentimente sufletești. Anecdoticul contribuie la crearea atmosferei. Timpul apare suspendat la orele amezii cu străzi pustii, bărcile trase la mal, animalele în repaus la umbră. Un joc subtil al umbrei și luminii dă consistență formelor. Matitatea hașurilor în cărbune sau a celor în creion, paralele, alăturate, suprapuse urmăresc dimensiunile picturalului în nuanțări tipice mijloacelor tehnice.

Desenul „Peisaj cu cai“ (inv. 1 510) poate fi inclus perioadei dobrogene avînd în vedere modalitățile stilistice proprii perioadei. Întreaga atmosferă poartă amprenta unui profund lirism ale cărui dimensiuni afective se confundă cu simțămintele artistului. Fiecare colțișor al acestui peisaj îl emoționează. Grija pentru cele mai mici detalii frappează ochiul dacă privim retrospectiv desenele lui Ștefan Dimitrescu. Schema compoziției pe orizontală este proprie și acestui desen. Pomii și cei doi cai din primul registru echilibrează elementele figurative din registrul următor: șirul de trei clădiri descrescînd lateral spre dealurile netede,

¹² Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea, D—K, vol. II., București, Muzeul de Artă R.S.R. 1981, inv. 2795/4468

¹³ Ștefan Dimitrescu, *Catalog*, Muzeul de Artă Constanța, 1970, p. 4.

¹⁴ *Ibidem*, p. 4

golașe. Hașurile apar inegale în configurație: cînd umplu mat o întreagă suprafață, cînd fugare, paralele, indică într-un loc frunzișul pentru ca puțin mai jos, de exemplu, ramura cu frunzulițe mici să apară în detaliu, cînd întretăiate sau ușoare atunci cînd urmăresc jocul umbrelor în peisaj.



Fig. 7. Peisaj cu cai

Desenul „Sat dobrogean“ (inv. 1 507) este centrat prin clădirile din fundal spre care înaintează liniile de fugă ale trotuarelor din primele planuri. Peisajul este animat de prezența a două figuri umane: una șezînd în fața casei, cealaltă în picioare înaintînd. Lateral în consens cu factura

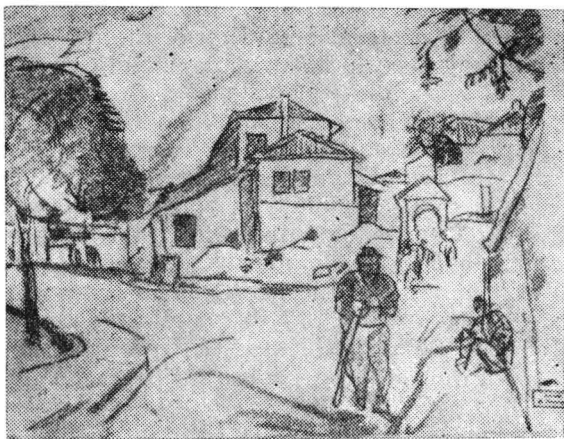


Fig. 8. Sat dobrogean

întregului desen, pomul cu trunchi drept și coroană bogată stabilește echilibrul.

Ca și în alte creații mai vechi aparținînd unor etape cronologice anterioare procedeul hașurării în cărbune particularizează acest gen de lucrări. Zonele hașurate nu țin cont de contururi acestea trec peste ele în părțile umbrite sau lasă o dungă albă spre marginile care se reliefează

în lumină. Tehnica apare mai clară în desenul „După lucru”¹⁵, decât de exemplu în „Plaja cu bărci” (inv. 1 508) dar procedeul rămîne în genere același.

„Plaja cu dig” (inv. 1 509) prin economia de mijloace redusă pînă la esență, însumează culmile forței expresive din perioada cea mai bogată și fericită din viața și activitatea lui Ștefan Dimitrescu, perioada dobrogeană. În notații fine, sumare la peniță se ivește din albul hîrtiei cu o repeziciune magică un întreg univers în desfășurarea sa panoramică.

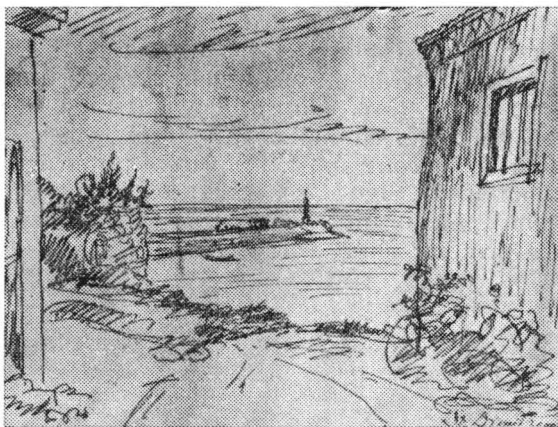


Fig. 9. Plaja cu dig

Bucurîndu-se de a largă apreciere din timpul vieții despre artist se spunea în cuvinte sugestive valabile pentru întreaga sa operă: „Era de la început condus de un simțămînt ce asigură drumul spre culmile stilului, situîndu-se printre artiștii care nu despart conștiinciozitatea bunului meșter de aceea a adevărului lăuntric”¹⁶.

Din opera grafică a lui Nicolae Tonitza în colecția muzeului se află două studii de nud și o schiță-portret de tătăroaică.

Tema nudului feminin în opera lui Tonitza apare frecvent, iar rezolvările plastice aduse de el îl situează printre măestrii genului. Tonitza desenează cu o extraordinară abilitate, surprinde esențele rezumînd la maximum. Experiența din grafica publicitară și a ilustrației în revistele vremii aduc un plus calitativ dexterității sale de desenator.

Nudul se numără printre problemele majore cu care se confruntă un artist, adevăr recunoscut de Tonitza: „Nicăieri această conștiinciozitate profesională nu este mai intens pusă la încercare ca în studiul nudului”¹⁷. La nud adoptă linia curbă în formă de S, așa numita „linie a frumuseții”, cum o numea William Hogarth. Linia lui Tonitza mîngîie formele unduoase, prelungi ce se ivesc într-un mod atît de firesc de parcă ar fi existat dintotdeauna acolo așteptînd doar mîna artistului să le dea viață. Linia nudurilor lui Tonitza are acea forță de sugestie nemaiîntîlnită decât la marii măestri ai artei universale.

¹⁵ Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 11, nr. reproduc. 3

¹⁶ Oscar Walter Cisek, — *op. cit.*, p. 207

¹⁷ N. N. Tonitza, *Note despre pictură*, București, Ed. Casa Școalelor, 1947, p. 65

În etape cum ar fi 1925—1926 și 1933—1938 preocupările artistului se îndreaptă cu precădere spre studiul corpului uman. Avînd în vedere unele concordanțe cronologice și stilistice cele două studii de nud pot fi datate în anii 1925—1926.

„Studiul de nud“ (inv. 694) reprezintă un nud de femeie văzut din spate, șezînd. Brațele pînă la cot într-un ușor raccourci sînt ridicate la nivelul umerilor. Din profil două linii conturează picioarele pînă la glezne. Ductul continuu, subțire în peniță este pe alocuri îngroșat în zonele menite umbrei. Desenul, probabil anterior lucrării finale, a servit ca schiță preliminară pentru pictura în ulei pe carton „În iatac“ datată 1926.¹⁸ Poziția brațelor mai coborîte și o ușoară înclinare a capului spre stînga, sînt singurele deosebiri în atitudinea personajului din tablou.

Alt „Studiu de nud“ (inv. 695) este văzut tot din spate ușor aplecat sprijinindu-se pe brațe. Numai brațul drept este vizibil în raccourci pînă la cot, picioarele în contrapost. Conturile puternice în sanguină urmăresc forme anatomice viguroase. Lucrarea se încadrează în primele serii de nuduri cînd „La început dominat de subiect, își exprimă senzualitatea în redarea formelor pline, voluptuoase“¹⁹.



Fig. 10. Studiul de nud



Fig. 11. Demir

Același interes în redarea corpului și stărilor sufletești a personajelor îl manifestă, cu prilejul călătoriilor la Balcic, pentru figurile de tătăroaice.

În existența frământată de boală și griji materiale Balcicul a însemnat pentru Tonitza o oază de liniște și reculegere. Peisajul îi captiva, oamenii locului de asemeni. La Balcic pictorul își alege cu grijă modelele „vreo 5—6 turcalețe mici care îmi vin regulat la poză“²⁰, așa cum mărturisește în 1934 unui prieten colecționar. Lucrarea din muzeul orădean reprezintă

¹⁸ Ionel Jianu, *Tonitza*, București, Ed. Căminul Artei, 1945, nr. reproduc. 21

¹⁹ *Ibidem*, p. 35

²⁰ Valentin Ciucă, *Pe urmele lui Tonitza*, București, Ed. Sport Turism, 1984, p. 144

unul din modelele folosite de Tonitza în 1934, de altfel este datată în acest an în dreapta jos și cu numele modelului: „Demir“.

Desenul în tuș redă frontal figura întregă a tinerei tătăroaice excep-tînd picioarele în șalvari schițate lateral în cadru. Accentul cade pe schema compozițională a mîinilor redînd atitudinea de meditație. Liniile ușoare în curbe calme crează o atmosferă de liniște și îngîndurare în consens cu modelul.

Spre deosebire de colegii săi de breaslă care au trăit și au creat în perioada dintre cele două războaie, Rudolf Schweitzer-Cumpăna s-a bucurat de o longevitate care-l situează printre contemporani. A murit în 1975.

Din vasta sa operă plastică ne vom opri asupra a trei lucrări interbelice, peisaje făcute în timpul călătoriilor în Grecia în 1929 și la Paris în 1932.

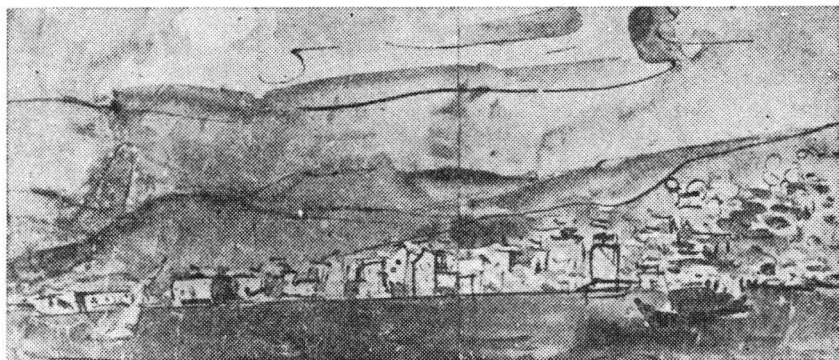


Fig. 12. Portul Salonic

„Portul Salonic“ (inv. 881) se desfășoară panoramic în planuri orizontale. Cel din mijloc încadrat de mare și dealuri îl ocupă șirul de clădiri aglomerate și vegetația schițate sumar în linii scurte de peniță. Alte linii subțiri, continue, delimitează clar planurile lucrării. Cromatica acuarelei asigură perspectiva aeriană. Dacă în prim plan marea apare în tonuri închise, acestea scad în intensitate pe suprafețele dealurilor crescînd treptat pînă la orizont și cerul înnorat. Tușele divizate, mărunte lasă mult spațiu albului din planul clădirilor, evidențiindu-l în atmosfera sa specifică.

Anii petrecuți la Paris vor însemna o etapă fecundă în creația artistului. Elogiile din presa vremii și aprecierea publicului parizian îl vor consacra: „numeroși artiști străini au știut să facă să trăiască sub ochii parizienilor frumusețea și farmecul țării lor. Nu cunosc vreunul care să fi reușit mai bine ca dl. Schweitzer-Cumpănă“²¹.

Peisajele pariziene „Stradă din Paris“ (inv. 883) și „Arcul Caroussel“ (inv. 882) degajă o viziune proprie acvarelelor din această perioadă. Zonele accentuate cromatic cu destinație în echilibrarea plastică se topesc treptat pînă la cele mai fine valorații. Două elemente: modularea cromatică și supradimensionarea motivului central imprimă o notă de fantezie

²¹ Gheorghe Poienaru, *Schweitzer — Cumpănă*, București, Ed. Meridiane, 1969, p. 18

și stranietate, metamorfozează aceste lucrări situându-le aproape de peisajul de tip spiritual-expresiv.

Lucrările de grafică aparținând celor trei artiști din colecția Muzeului din Oradea vin să completeze și să întrească imaginea asupra creației

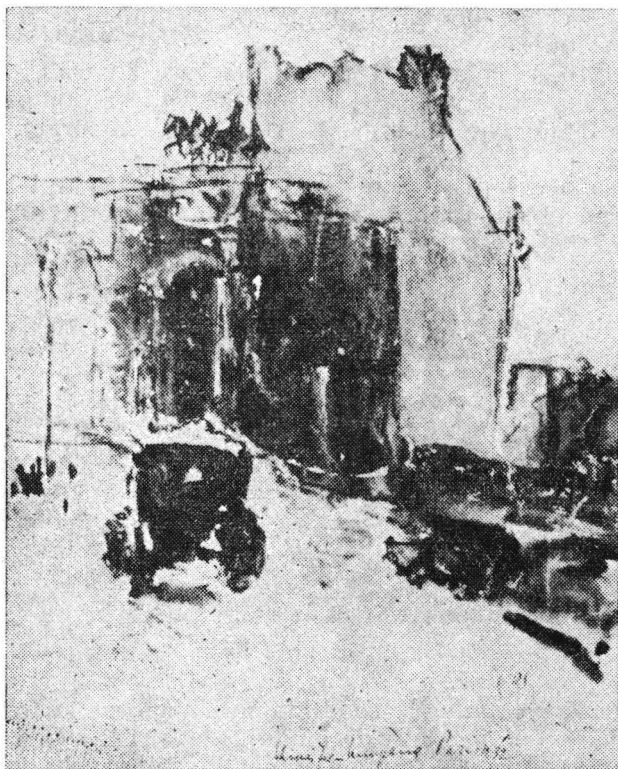


Fig. 13. Arcul Caroussel

lor. Coroborarea datelor cronologice și stilistice cu exprimarea lor grafică la un moment dat permit dezvăluirea unor aspecte noi sau aprofundarea celor cunoscute. Iar rememorarea înseamnă un gând de pios omagiu adus vieții și activității unora dintre cei mai de seamă reprezentanți ai artelor plastice românești.

CATALOG

ȘTEFAN DIMITRESCU

0,360×260 m;
semnat stînga jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;

1. Femeie în grădină

inv. 1500

tuș și creioane colorate pe hîrtie;

nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.

2. *Două țărânci*
inv. 1506
laviu pe hîrtie;
0,270×220 m;
nesemnat, nedatat; ștampilă jos la
mijloc cu inscripția: „Atelierul
Șt. Dimitrescu“;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.
3. *Peisaj de iarnă*
inv. 1499
acuarelă pe hîrtie;
0,260×360 m;
semnat dreapta jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil București;
achiziție, 1971.
4. *Pod la Ungheni*
inv. 1501
laviu pe hîrtie;
0,255×0,370 m;
semnat dreapta jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971
5. *Dealuri*
inv. 1502
laviu pe hîrtie;
0,260×360 m;
semnat dreapta jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971
6. *Vila de la Săvîrșin*
inv. 1502
laviu pe hîrtie;
0,270×0,340 m;
semnat dreapta jos cu creionul:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența; R. Daniil, București;
achiziție: 1971;
Expus: Salonul oficial, 1933
(nr. cat. 4)
7. *La plajă*
inv. 1503
laviu pe hîrtie;
0,212×0,260 m;
semnat stînga jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.
Bibliografie și reproduș: Reperto-
- riul graficii românești din sec.
XX-lea, D—K, vol. II, București,
Muzeul de Artă, al R.S.R., Cabine-
tul de Stampe, 1981 (altă variantă)
8. *Sub cort pe plajă*
inv. 1504
tuș negru pe hîrtie;
0,270×340 m;
semnat dreapta jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.
9. *Peisaj cu cai*
inv. 1510
creion pe hîrtie;
0,210×0,270 m;
nesemnat, nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.
10. *Sat dobrogean*
inv. 1507
creion și cărbune pe hîrtie;
0,240×0,327 m;
nesemnat, nedatat; în dreapta jos
ștampila: „Atelierul Șt. Dimitrescu“;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.
11. *Peisaj cu bărci*
inv. 1508
cărbune pe hîrtie;
0,175×0,230 m;
semnat dreapta jos cu creionul:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.
12. *Plaja cu dig*
inv. 1509
tuș pe hîrtie;
0,175×0,230 m;
semnat dreapta jos cu negru:
„Șt. Dimitrescu“;
nedatat;
proveniența: R. Daniil, București;
achiziție: 1971.

NICOLAE TONITZA

1. *Nud*
inv. 694
tuș pe hîrtie;
0,227×0,150 m;
semnat dreapta mijloc cu negru:
„Tonitza“;

nedatat;
proveniența: V. Aznavorian,
București;
achiziție: 1966.

2. *Nud*

inv. 695
sanguină pe hîrtie;
0,264×0,174 m;
semnat dreapta mijloc cu creionul:
„Tonitza“;
nedatat;
proveniența: V. Aznavorian,
București;
achiziție: 1966.

3. *Tătăroaică*

inv. 696
tuș pe hîrtie;
0,305×0,191 m;
semnat și datat dreapta jos:
„T. Tonitza, Balcic, 1934“;
proveniența: V. Aznavorian,
București;
achiziție: 1966

RUDOLF SCHWEITZER-CUMPĂNA

1. *Portul Salonic*

inv. 881
acuarelă pe carton;
0,125×0,307 m;
semnat dreapta jos cu cerneală:
„Schweitzer-Cumpăna“;
nedatat;
proveniența: transfer C.C.E.S. 1968

2. *Arcul Caroussel*

inv. 882
acuarelă pe hîrtie;
0,257×0,215 m;
semnat și datat dreapta jos
cu negru: „Schweitzer-Cumpăna,
Paris, 1932“;
proveniența: transfer C.C.E.S., 1968.

3. *Stradă din Paris*

inv. 883
acuarelă pe hîrtie;
0,195×0,230 m;
semnat și datat dreapta jos
cu creionul: „Schweitzer-Cumpăna,
Paris, 1932“;
proveniența: transfer C.C.E.S., 1968