

INFLUENȚA PICTURII RELIGIOASE TRADIȚIONALE ASUPRA ARTEI LUI SABIN POPP

ADINA NANU

CENTENARUL SABIN POPP

Acum, după împlinirea a 100 de ani de la nașterea pictorului Sabin Popp, totul părea spus despre artistul care a trăit numai 32 de ani și s-a stins când alții abia încep să se afirme. Care, așa cum scria Oscar Walter Cisek: „Într-o mie de zile și-a înțeles chemarea cu mai multă pătrundere decât alții, care timp de decenii caută fără a ajunge măcar o dată până la ținuturile unde pictorul nostru se simțea mai demult acasă”. (O. W. Cisek, *Sabin Popp, 1928, Eseiuri și cronici plastice*, Ed. Meridiane, 1967, pag. 171.)

În studiile publicate până în 1989 (ca monografia din 1968, Ed. Meridiane, sau catalogul Retrospectivei de la Muzeul Național din 1973), îi aflasem locul lui Sabin Popp în curentul „clasicismului” românesc interbelic, conturat în cronicile mai vechi ale lui Petru Comarnescu sau Ștefan Nenițescu și bine definit ceva mai târziu de Ioana Vlasiu (în „Revue Roumaine d'histoire de l'art”, tome XXI/1984 și altele).

De abia acum, după Revoluție, poate fi scoasă la iveală adevărata motivație a evoluției stilului lui Sabin Popp din ultimii ani ai vieții, prin care el s-a impus în istoria artei românești și care a fost întâlnirea lui cu tradiția păstrată în arta bisericească de înaltă spiritualitate.

Sabin Popp ilustrează astfel unul din fenomenele cele mai semnificative ale artei românești din întreg secolul XX, căutarea „specificului național”, care a determinat cele mai originale trăsături ale creațiilor lui Luchian, Pallady, Tonitza, Șirato ș.a. Tema pe care o propun este prin urmare strict plastică, analiza picturii lui Sabin Popp în ultima ei fază, dintre 1924–1927, privită în ansamblul artei românești contemporane. Țin să precizez de la început că nu poate fi vorba în cazul lui Sabin Popp de vreo pledoarie de natură religioasă sau naționalistă, de vreo limitare partizană sau intolerantă. Ardelean crescut în Moldova și trăit la București, aspirând spre orizontul larg al Italiei și Parisului, prieten apropiat al catolicului Ștefan Nenițescu, Sabin Popp a fost absorbit numai de pictură în toată scurta sa viață, încheiată la 1 ianuarie 1928.

În expoziția de la Galeria Catacomba a Muzeului Colecțiilor de Artă din București (februarie 1997), pictorul Sorin Dumitrescu în expunerea sa a pus în lumină cu subtilitate locul artistului în familia artei europene. Intitulând expoziția „Sabin Popp între Bizanț și Art Nouveau”, el a alăturat picturilor originale pe de o parte studiile lui asupra frescelor religioase, pe de alta reproduceri foto ale unor lucrări de Gauguin, Klimt etc., evidențind înrudiri și sugerând comparații.

INTRAREA ÎN EUROPA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

În secolul al XIX-lea, mai ales după 1848, țelul culturii românești a fost, ca și azi, „intrarea în Europa”, de care moda oficială fanariotă se distanțase, sub presiunea politică otomană. Problema a fost rezolvată prin adoptarea în forță a limbajului artistic cunoscut pe plan internațional, în literatură ca și în artele vizuale! Astfel pot fi recunoscute principalele curente europene în succesiunea lor cronologică: clasicismul în numeroase edificii de arhitectură – ca de pildă palatul Ghica-Tei, romantismul în picturile pașoptistului Rosenthal – ca „România revoluționară”, realismul și academismul în portretele, scenele istorice, tablourile de gen sau naturile moarte ale lui Aman, și până la impresionismul din peisajele lui Grigorescu, marcând una din cele mai fericite întâlniri din istoria artelor a unui talent excepțional cu un mediu inedit (lumea satelor, cu străvechea ei cultură, prinsă în ultima ei perioadă de viață) și cu un mod de comunicare liric prin excelență.

Creatorii care au realizat arta românească a secolului al XIX-lea, au pornit prin urmare mai ales de la înnoirea tematicii, folosind modalități de comunicare cunoscute, ușor de înțeles pentru orice om cultivat.

Pentru a se racorda la standardele apusene și în arta bisericească, Tattarescu a ajuns la un stil catolic-baroc, complet străin de concepția ortodoxă prin teatralismul și senzorialismul său, antrenând un mare număr de discipoli pe această traiectorie deviată.

DAR CUM NE DEOSEBIM PRINTRE CEIALȚI EUROPENI?

O dată cu începutul secolului al XX-lea – cu Luchian – s-a manifestat reacția firească a artiștilor de căutare a unei proprii identități și s-a accentuat preocuparea de a afla nu numai asemănările cu ceilalți europeni dar și deosebiri prin care poate fi recunoscută arta românească. Nevoia definirii unui „specific național” s-a ivit mai cu seamă în epoca Unirii Principatelor, ca un argument important susținând fondul cultural comun.

Artiștii români erau și după 1900 atrași în continuare de efervescența Parisului, de creațiile moderne, esențializate ale post-impresioniștilor, ca Cézanne, Gauguin sau Van Gogh sau ale fovilor, ca Matisse.

Nu întâmplător, preferințele majorității artiștilor români s-au îndreptat către picturile lui Cézanne și Gauguin sau sculpturile lui Bourdelle, cu structuri stabile, statice, monumentale. Criticii de artă care au subliniat influența acestora asupra artiștilor români nu au remarcat însă că atât Gauguin (în perioada bretonă) cât și Bourdelle își găsiseră la rândul lor propriile rădăcini în arta medievală, profund marcată de prestigiul Bizanțului. Examinând cursul influențelor, descoperim astfel traiectorii sinuoase care par a avea toate aceleași îndepărtată origine în Imperiul Roman din primele veacuri după Christos, în mesaje monumentale ale artei creștine. „Aerul de familie” relevă astfel o reală înrudire.

Românii și-au dat seama cu uimire că aveau la ei acasă, în mediul familiar al vechilor picturi din biserici sau în arta populară din lăzile de zestre ale bunicelor, exemple de imagini în care sinteza și simbolul aveau aceeași forță. Ei se regăseau astfel stăpâni pe un mod de comunicare coerent, determinat de fundamentarea filosofică a credinței, aceleași de secole, pe toată întinderea țării, ușor de asimilat, ca și limba maternă.

Doar așa se explică fenomenul – altfel de neînțeles – al orientării artiștilor români ai secolului XX în același timp către Cézanne sau Gauguin dar și către modelele autohtone de tradiție bizantină, culte sau populare. Pallady, Șirato, Tonitza, Olga Greceanu, Cecilia Cutzescu Storck sau Sabin Popp au oscilat fecund între acești doi poli magnetici până ce fiecare din ei și-a găsit formula proprie, care pare să fi venit firesc, de la sine, fără zburcium.

CE ÎNSEAMNĂ TRADIȚIA ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ?

În 1926 Ștefan Nenițescu scria într-o cronică: „Vântul bate spre arta modernă sau dinspre arta modernă, ce este această artă nu știe nimeni (...) În această atmosferă nesigură, singurul lucru care rămâne de făcut este căutarea drumului propriu, cu cât mai strâns contact cu puterile vii din straturile adânci ale poporului” (*Cronica artistică*, „Adevărul” din 9 ianuarie 1926).

În căutarea specificului național, toți artiștii de seamă ai secolului nostru s-au îndreptat către valorile incontestabile ale trecutului din arta medievală. Unii dintre ei au încercat chiar să picteze biserici, pentru a reînnoia firul rupt la începutul secolului al XIX-lea de către arta laică (Luchian, Tonitza, Olga Greceanu etc.). Alții s-au strădit numai să descifreze și să aplice particularitățile tradiției bizantine, care a marcat atât de profund concepția despre viață exprimată de înfățișarea mănăstirilor dar și de cea a curților domnești sau boierești sau a gospodăriilor țărănești (care au perpetuat poate cel mai trainic, de la o generație la alta, modelele specifice). Dar care sunt trăsăturile comune ale picturilor noastre medievale, atât de variate totuși de la un monument la altul, de la Curtea de Argeș la Voroneț sau Humor?

În ce constă „cheia” canoanelor bizantine?

Încă din primele secole ale creștinismului, propagat de timpurii și la noi, venind din Constantinopol (Bizanț), biserica a oferit credincioșilor, în special prin pictura figurativă, modele ideale de viață spirituală. Cele nevăzute devin vizibile, dar pentru a fi confundate cu lumea reală, se recurge, în mod convențional, la *anularea* în imagine a determinantelor existenței terestre: timpul și spațiul. Mișcarea se oprește, fixată de conturul dur, ca o sârmă, spațiul dispare, planurile din depărtare se apropie și se lipesc de suprafața tabloului iar legile perspectivei sunt contrazise intenționat prin „perspectiva inversă” (depărtându-se, suprafețele se lătesc nefiresc.

FAȚEȚELE TRADIȚIEI

Îmbrățișând această concepție, fiecare artist al secolului al XX-lea a oferit propria sa interpretare, ca de pildă N. Tonitza, la care se regăsesc contururile negre și culorile locale, plate, ba chiar și ochii copiilor ca bulinele întunecate, din portretele votive brâncovenești. Marele prestigiu de care s-a bucurat Theodor Pallady e datorat desigur preluării acestei tradiții în forma ei cea mai pură, păstrând trăsăturile ei esențiale – nemișcarea și aplatizarea pentru relevarea exemplelor de armonie a proporțiilor și a acordurilor cromatice, care par întâlnite la tot pasul, în orice colț de peisaj sau de încăpere, în imaginea cea mai banală a unei femei așezate pe un scaun. Tudor Arghezi, în prefața catalogului expoziției din 1925, a remarcat apropierea operei lui Pallady de pictura murală tradițională și, întrebându-l pe pictor dacă se înșală, acesta i-a răspuns: „Nu greșești de fel, într-acolo tind”.

Așa se explică și diferența de concepție care reiese din corespondența lui Pallady cu Matisse, pentru care pictura trebuia să fie „un fotoliu moale” în care privitorul să se relaxeze.

Șirato recunoștea drept izvoare ale artei sale pictura lui Cézanne și arta populară cunoscută în copilărie în troițele din satul natal de lângă Craiova.

Nina Arbore a încercat fuziunea tradiției bizantine cu stilul „Art Nouveau” chiar în pictura bisericească, la Constanța.

Idealul de spiritualitate și mijloacele de a-l transpune în imagine au fost enunțate cu cea mai mare claritate în perioada interbelică de Olga Greceanu în scrierile ei despre *Compoziția murală* (1935) și *Specificul național în pictură* (1939). Din păcate, atât cărțile cât și picturile artistei sunt total necunoscute tinerelor generații, deoarece în anii comunismului au fost eliminate din istoria artei românești, rescrisă „à la Orwell”.

O expoziție cuprinzătoare ar putea demonstra amploarea mișcării artistice determinate de căutarea „specificului național”, fără a părăsi cadrul european, nu numai în perioada interbelică dar și în anii următori. Va trebui pus în valoare un nucleu important pentru păstrarea tradiției care s-a constituit prin 1950 în Școala de pictură murală de la Ciorogârla, din jurul prof. Ghiță Popescu, continuată de Catedra de Artă Monumentală a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”, mai cu seamă sub conducerea prof. Costin Ioanid. Aici s-au format artiștii plastici care au asigurat continuitatea „picturii religioase din anii ateismului”, cum spunea C. Ioanid, dar și legătura ei firească cu arta laică.

Și în pictura de șevalet au continuat să urmărească acest filon artiștii cei mai diferiți: unii, ca Eugen Gâscă, dezvoltându-i aspectele spirituale, evanescente; alții, ca Al. Ciucurencu și școala lui, extinzând viziunea lui Pallady, calmă, statică, cumpănită, fără umbre, asupra realității cotidiene, „ca un mijloc de rezistență și o

reacție la presiunile ideologice ale esteticii realismului” (socialist), după cum observa recent Amelia Pavel (în *Pictura Românească Interbelică*, Ed. Meridiane, 1996, pag. 6). Orice referire mai explicită la tradiție era aspru sancționată de critica oficială, cum a fost cazul tripticului „1907” pictat de V. Almășan, I. Bitzan și C. Crăciun cu prilejul semicentenarului răscoalelor țărănești.

Și astăzi o atmosferă sufletească înrudită poate fi remarcată în lucrările multor artiști din toate generațiile, în iuda individualităților puternic marcate, de la Sălișteanu sau Alina Gheorghiu la Piliuță sau Mărgineanu și la mulți alții.

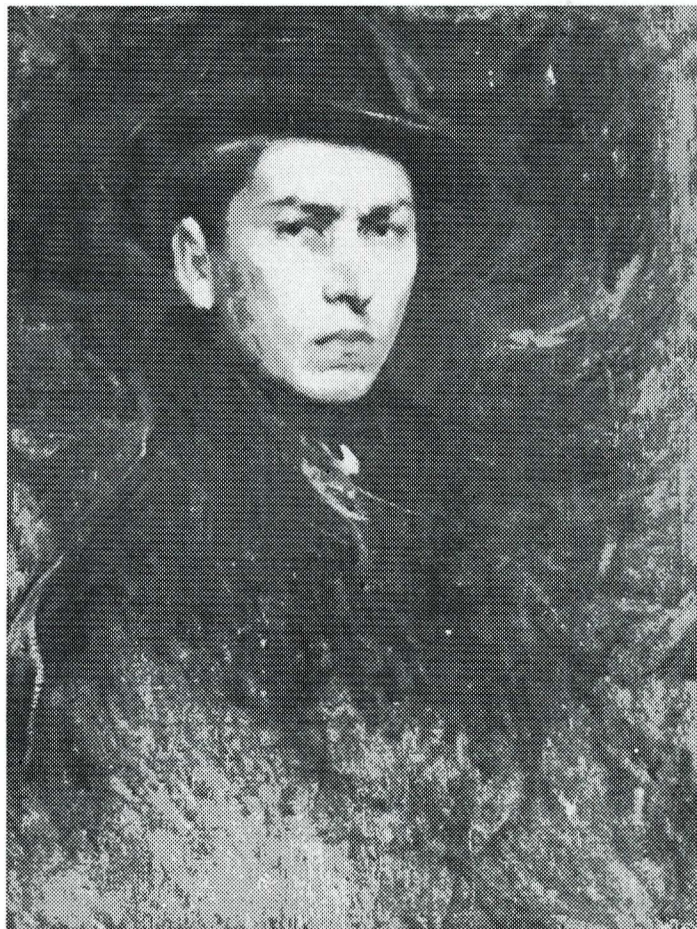
În 1985, Ion Frunzetti scria: „Pot fi expuși lângă operele populare ale veacului trecut artiști de azi care nu fac grup între ei. (...) unitatea subterană a stilului lor, profund omogen prin sevele ce le hrănesc viziunea, a felului lor de a «iconiza» lumea și viața (...) sare în ochi.” În textul lui, strecurase și precizarea că schematizarea specifică artei noastre populare „s-a adăugat stilizării realului abia după ce fusese folosită spre a da corp irealului” (Ion Frunzetti, *Pegas între Meduza și Perseu*, Ed. Meridiane, 1985, pag. 158).

Fără a-și putea permite la acea dată (1985) să spună lucrurilor pe nume, Ion Frunzetti nu putea să nu observe fenomenul: „această pornire quasi-generală a pictorilor români către investirea realității imediate, a naturii, cu sensul numenului și al esențelor eterne, întrevăzute cu fermecată uimire în chiar curgerea neconținută a clipei cotidianului” (*op. cit.*, pag. 163).

ÎNTÂLNIREA LUI SABIN POPP CU TRADIȚIA

Pictura lui Sabin Popp oferă un exemplu extrem de limpede pentru această orientare care i-a marcat evoluția.

Sabin Popp a început prin a picta cum învățase la Academia de Arte din București, apoi în Italia, într-o manieră academic-post-grigoresciană, cu umbre întunecate, romantice și perspective adânci.



Autoportret, ulei pe pânză, nedatat

Desenele din Italia – peisajele de la Roma, Veneția sau Napoli, autoportretele sau portretele lui Ștefan Nenițescu (din 1920–1921), schițele de la Cluj – înfățișând familia artistului (din 1921), vederile de la Balcic (din 1922) sau scenele din biserică (din 1923) sunt toate puternic valorate, punând accentul pe

atmosferă, cu zone de umbră țesute cu multe reveniri, de o mână nervoasă, care apasă inegal, pățimaș asupra condeiului moale.

Și în picturi, ca Veneția (1920), „Autoportret” (1921) sau „Miluță” (1923), tușele de culoare se alătură modulând și nuanțând tonurile, urmărind vibrația luminii și învăluind contururile.



Peisaj, ulei pe carton, nedatat



Miluță, fratele artistului, ulei pe pânză, 1923

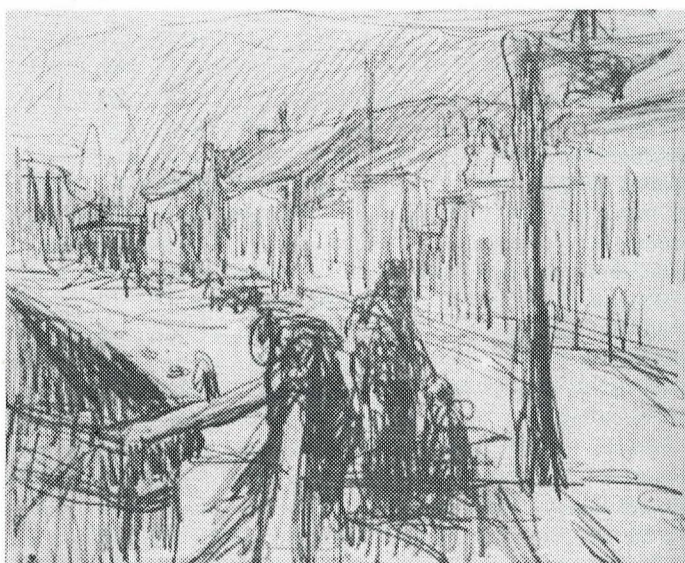
Lui Sabin Popp, prilejul studierii unor exemplare autentice de frescă religioasă i-a fost oferit de Maruca Cantacuzino, soția lui Mihai Cantacuzino (politician, primar apoi ministru), care, după moartea acestuia, în 1928, avea mai târziu să se căsătorească cu George Enescu. Ea i-a comandat lui Sabin Popp, prin 1924, să copieze portrete ale unor strămoși ai familiei ei.

Iată cum prezintă faptele Ștefan Nenițescu în volumul său – încă nepublicat – despre Sabin Popp (pag. 118): „Întâmplările vieții se împlăteau parcă după un plan prestabilit, țintă chemării sale. Îl cunoștea pe Dumitru Pherechidi, la el s-a întâlnit cu George Enescu și repede s-au împrietenit (...). Și Enescu a adus pe Sabin la Maruca Cantacuzino”. În paginile următoare, Ștefan Nenițescu

povestește că, încă dinainte de primul război mondial, se vorbea despre o adevărată concurență (pe plan artistic și cultural) între cele trei M, adică Maria, principesa moștenitoare, Marta Bibescu și Maruca Cantacuzino. După război, deși atenuate, micile gelozii



Portretul lui Șt. Nenițescu, creion pe hârtie, 1921



Peisaj din Iași, creion pe hârtie, 1918



Botezul, creion pe hârtie. 1923?

între Marta și Maruca nu încetaseră. „Marta Bibescu își decorase la Posada o sală cu o mare broderie de Nora Steriady (...), cu înșirare cronologică a chipurilor străbunilor familiei. Ceva similar voia Domnița (Maruca Cantacuzino) pentru salonul ei din București, însă nu o friză decorativă ci panouri separate după frescele din bisericile ctitorite de Băleni și de Cantacuzini. Oricum, poate că nici concurența nu ar fi fost suficientă fără simpatia pe care Sabin o iradia” (pag. 122).



Schiță după pictură de la Mănăstirea Neamț, creion și acuarelă pe hârtie, 1925



Toți cei care l-au cunoscut pe Sabin Popp erau cucerți de farmecul lui, de prospețimea și candoarea cu care se dăruia. Regina Maria i-a cumpărat tablouri, l-a angajat să dea lecții de desen principesei Ileana (viitoarea Maică Alexandra) iar aceasta mai târziu, când artistul, bolnav de cancer, trebuia operat la Viena, i-a dăruit un inel pentru a completa suma necesară. Sabin Popp era însă mereu preocupat numai de arta lui, desenând cu aceeași dezinvoltură profiluri grațioase în saloanele Cantacuzinilor sau Mavrocordaților ca și chipul porcarului din sat.

Pictorul a ajuns astfel să studieze, cu pensula în mână, exemplare autentice de artă în care tradiția bizantină fusese de mai multe ori prelucrată și adaptată de meșterii din trecut, care-și transmisese experiența de la o generație la alta. În fața picturilor șterse, de pe zidurile vechi și prăfuite, el a avut revelația propriei sale preocupări, aceeași cu a meșterului anonim care le zugrăvisse: cum să te apropii de realitatea actuală, să redai chipurile contemporanilor, fără să rupi firul tradiției, înțeleasă nu ca un ansamblu de convenții cunoscute, necesare comunicării, ci ca o modalitate îndelung perfecționată pentru a transmite adevărurile în care crezi și din care decurge ierarhia valorilor.

COPIILE FRESELOR

De curând am descoperit și autentificat câteva din c'opiile pictate de Sabin Popp, pe care le căutam demult, pornind de la corespondența artistului, în care vorbea despre ele (corespondență publicată de mine în 1972 în Revista Institutului de Istoria Artei al



Stolnicul Constantin Cantacuzino și jupânița Safta



Biserica Sf. Apostoli

Academiei). Ele se aflau în depozitul Muzeului George Enescu, nesemnate, și au fost scoase la lumină prin strădania dnei Angela Cerkez.

Primul grup de panouri reproduce picturi din biserica Sf. Apostoli din București, reprezentând pe stolnicul Constantin Cantacuzino cu jupâneasa Safta și pe spătarul Drăghici Cantacuzino cu spătarul Mihail Cantacuzino.

fundațiilor boierești (vol. I, București, 1913) relatează că în tabloul votiv din 1772 se aflau următoarele personaje principale (și alte câteva secundare, care nu au fost copiate): clucerul Grigorie Băleanu și soția sa Anița, ținând biserica, lângă el părinții lui, logofătul Ion Grigore Băleanu cu soția lui și ultimul lui copil, Grigore, lângă Anița fiicele ei, Lixandra și Zoița și mica Ilinca. Puțin după jumătatea secolului XIX, prin căsătoria Ecaterinei Băleanu cu



Ctitorii din Biserica Băleni



Identificarea a fost posibilă datorită unei indicații a lui Ștefan Nenițescu, în manuscrisul nepublicat *Portretul lui Sabin Popp*, pag. 139, iar numele ctitorilor e scris lângă fiecare, cu litere chirilice.

Al doilea grup, lucrat într-o manieră mult mai liberă, reprezintă, presupunem, familia boierilor Băleni, din biserica conacului lor din jud. Dâmbovița, care era ruinată în 1924 și s-a dărâmat câțiva ani mai târziu (după cum își amintesc azi cei mai bătrâni locuitori ai comunei). Ștefan I. Grecianu, în *Genealogiile documentate ale*

Gheorghe Cantacuzino, moșia ajunsese să aparțină bunicilor lui Mihai Cantacuzino, soțul Marucăi.

Tot la comanda acesteia, Sabin Popp a pictat în anul următor, în 1925, portretele Roseteștilor de la Tescani, din capela conacului, azi reconstruită, apoi pe Cantacuzinii din biserica Mănăstirii Sinaia. Sperăm ca și aceste panouri, azi rătăcite, să iasă la iveală într-o zi, ca și portretul Păunei după cel de la biserica Sf. Apostoli.

CTITORII BĂLENI

Prin urmare, în 1924, la Băleni, Sabin Popp s-a întâlnit cu adevărat cu înțelepciunea înaintașilor, a găsit scurtătura către propriul stil, a fost fericit. Într-o scrisoare din Băleni, din 30 iulie 1924, declară că lucrează „cu mult patos”, că se scoală din zori și vorbește cu floarea-soarelui (pe care a pictat-o de mai multe ori în culori exuberante), că și-a făcut și un autoportret în biserică. Și pictura còpiilor transmite o evidentă plăcere a lucrului, o actualizare a bucuriei cromatice, care nu se simte în panourile de la biserică

De acum înainte, propria evoluție l-a făcut să vadă cu alți ochi pictura medievală. Tot din scrisorile lui Sabin Popp aflăm că în 1925 a revăzut câteva biserici pictate din Moldova, fiind atras mai ales de Mănăstirea Bistrița, iar la Mănăstirea Neamț a făcut schițe colorate. Ștefan Nenițescu, la rândul lui, relatează (în ms. citat): „Prima oară când l-am revăzut în toamnă, nu mi-a vorbit aproape nimic altceva decât de picturile din biserici, entuziasmat fără margini, arătându-mi cu sobrietate, dar asemeni împărtășirii unui secret, cel mai drag lui, și schițele de care vorbește în scrisoare, mai multe pe aceeași foaie, mici și minunate, nu studii de linii și



*Ctitorii
din biserica Băleni
(detaliu)*

Sf. Apostoli, dar se regăsește în peisajele de pe lunca Ialomiței sau în tablourile înfățișând ruinele bisericii (dintre care unul e păstrat tot la Muzeul George Enescu).

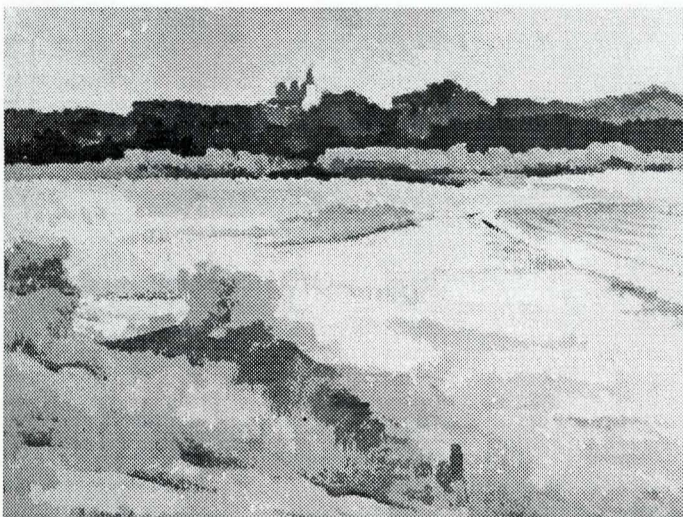
Descifrând fresca pe care o copia, impresiile acumulate până atunci asupra artei de tradiție bizantină, văzută la Veneția, Monreale, Constantinopol sau mănăstirile din Moldova s-au precipitat, oferind un răspuns posibil căutărilor sale.

culori, ci notații despre sine însuși. Îl surprinseseră și se surprinsese. Nu le explica. Nu avea de ce. Le lăsa taina de înviere în el” (pag. 147).

În anul următor, la Curtea de Argeș, a avut revelația picturii de la Sf. Nicolae Domnesc din secolul XIV. Și-a cheltuit ultimii bani pe monografia bisericii, editată de „Buletinul Monumentelor Istorice”, trebuind să se împrumute pentru drumul de întoarcere acasă.

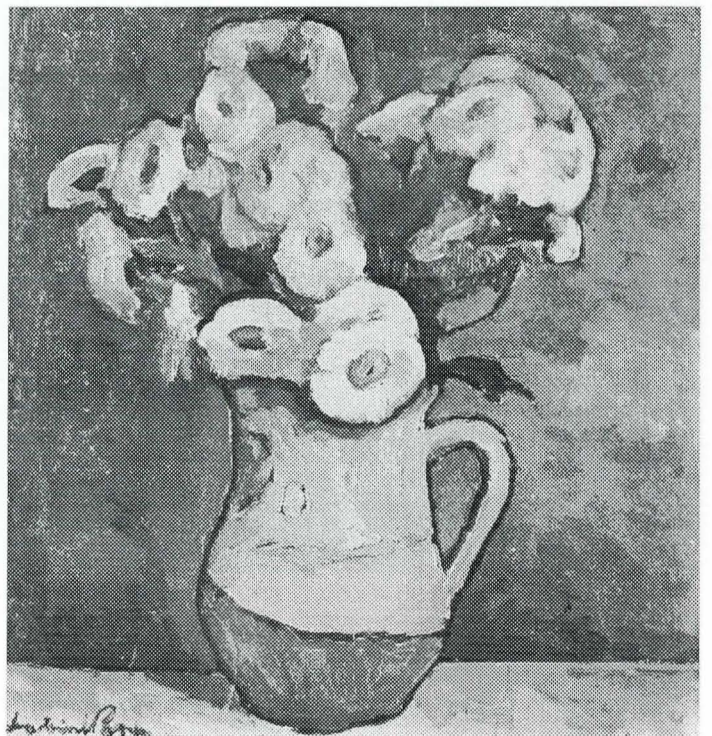
NOUL STIL

Sabin Popp nu a găsit o rețetă, lucrând „în maniera” artei bizantine, ci a descoperit o rezonanță profundă între propria sa aspirație și spiritualitatea la care se ridicaseră capodoperele vechii picturi murale. Esențială e prin urmare gravitatea trăirii artistice în jurul armoniei celeste, descoperite în afara dar, mai ales, înăuntrul artistului. Astfel, departe de a ajunge un manierist, Sabin Popp s-a impus ca un artist autentic, recunoscut de confrății săi și de criticii de artă contemporană.



Biserica din Băleni, ulei pe carton, nedatat

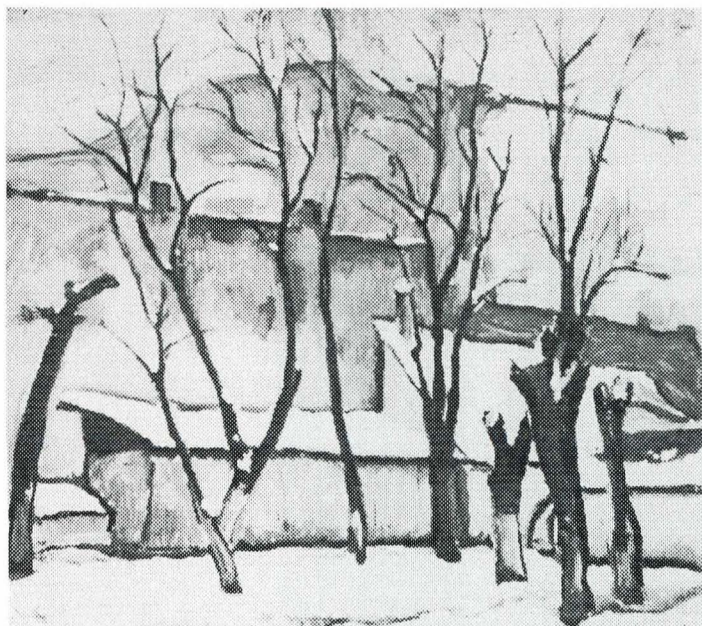
Ca și în arta bizantină, în tablourile lui, toate planurile, în culori la fel de luminoase, par că se apropie de suprafața picturii, umbrele dispar, contururile, desenate apăsător, încercuiesc forme



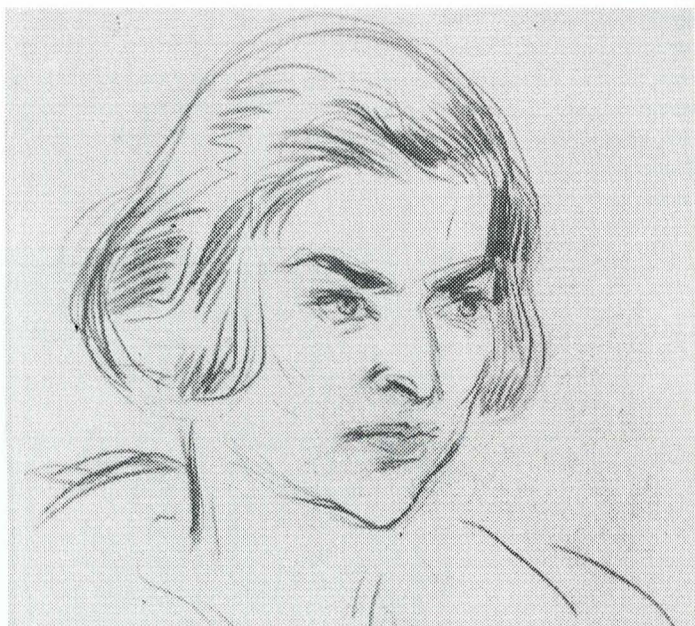
Anemone, ulei pe carton, nedatat

statice. Artistul nu părăsește însă total lumea reală, el nu renunță la formele vitale, ca de fruct ale figurilor umane, ale dealurilor sau vaselor de flori, modelându-le rotunjimile cu treceri ușoare.

de dragoste pentru soția sa. Figurile umane sunt deseori plasate în natură – „Trei surori” (1924), autoportretul de la Oiești (1926) sau în interioare – Tudor Nenițescu (1925), ca



Iarna la Brașov, ulei pe carton, 1926



Ioana Mavrocordat, creion pe hârtie, 1925



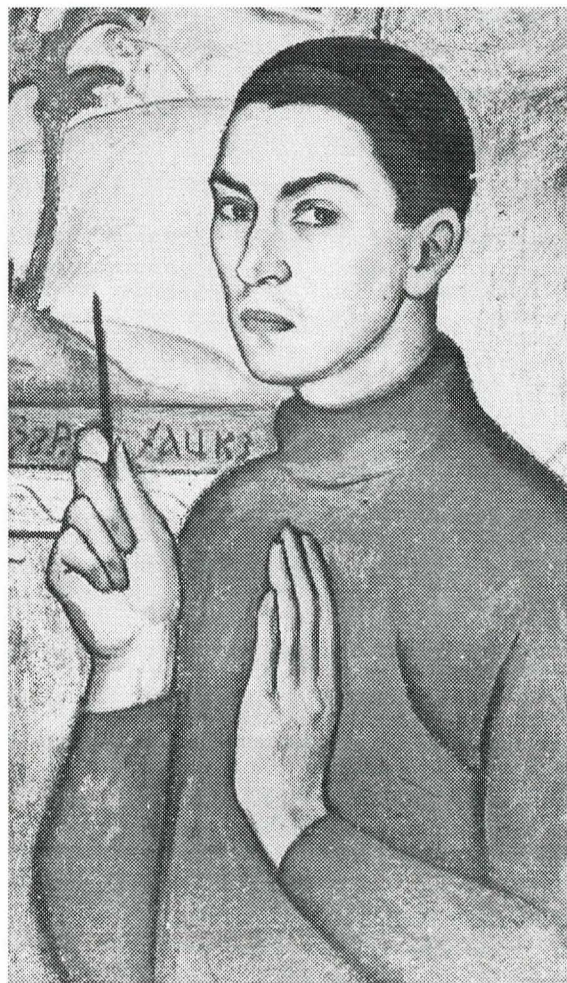
Iarna în București, ulei pe carton, 1926

Peisajele, ca „Lunca Ialomiței la Băleni” (1924) sau cele din Vâlcov (1926) sau Cernavodă (1927) sunt o succesiune de planuri etajate, în pragul artei abstracte (prag pe care Sabin Popp nu l-a trecut niciodată de tot), purtând uneori un discret sens simbolic – „Pomi înfrățiți”, Oiești (1926) – ca o declarație

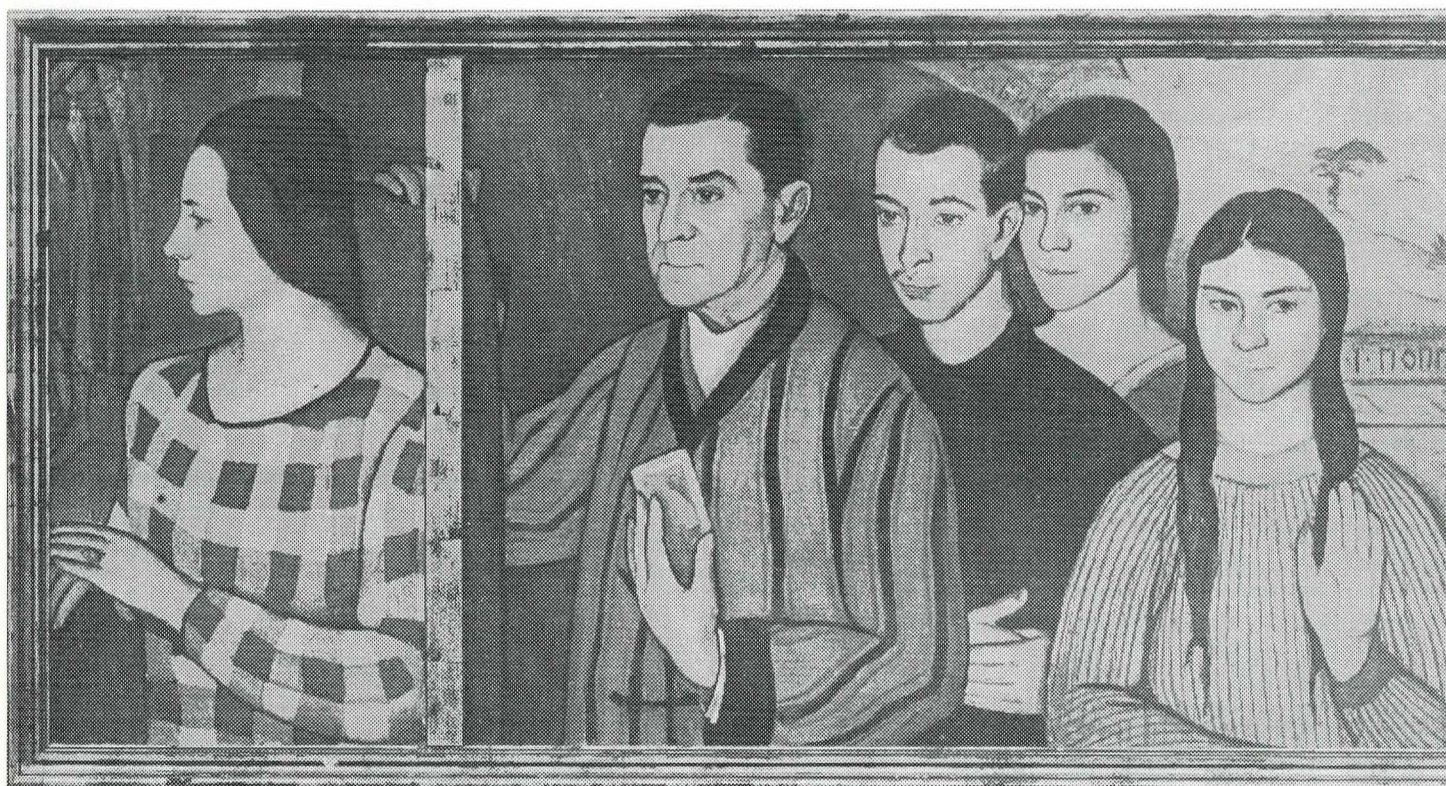
și florile; în fața unui peisaj, ca „Flori la Tescani” (1925), „Cicoare” (1926), „Masa spitalului” (1927) sau formând naturi statice. Portretele și mai ales autoportretele se apropie treptat de hieratismul ctitorilor, de la „Autoportretul cu legătură galbenă” (1924) la cel cu floare roșie (1926),



G. Enescu, 1925



Triptic de familie, 1927



Triptic de familie, 1927

sfârșind cu ultima lucrare expusă, ca o profesiune de credință, „Tripticul de familie” (1927) în care s-a înfățișat ca un zugrav de altădată (ca și Luchian în 1906 și Pallady în 1942).

Desenele din această etapă devin mai mult proiecte pentru picturi sau schițe de compoziție, multe compoziții cu personaje pe care nu a ajuns să le realizeze. Ele se limitează la linia de contur, egal de groasă, la care se adaugă eventual indicarea unor planuri mari, hașurate.

Cele mai revelatoare pentru ultima etapă a evoluției stilului său apar însă tablourile cu teme biblice. Sabin Popp a expus în timpul vieții sale numai „Tripticul religios” cu caracter simbolic, putând avea și interpretări laice (Familia, lertarea trădării, Magdalena, variații pe tema iubirii.)

În atelierul său au rămas însă neterminate mai multe cartoane ilustrând și ele viața lui Iisus („Sf. familie”, „Iisus purtându-și crucea”, „Răstignirea” și „Punerea în mormânt”). „Răstignirea” a fost un experiment abandonat, „lăsat în drum”, după expresia lui Ștefan Nenițescu. Este evident o adaptare după tabloul „Le Christ jaune” de Gauguin (1889) căruia Sabin Popp i-a schimbat geometria compozițională. Iisus, slab și firav, e așezat la fel, frontal, dar lemnul crucii se arcuiește pe culmea unui deal – mioritic – iar în jur emană ca niște raze liniile norilor și alea cu plop. În locul bretonilor lui Gauguin, la picioarele crucii se strâng țărani noștri, dar mai semnificativă decât această reprezentare ilustrativă apare schimbarea cromaticii: petele intense de roșu și galben, prevestind fovismul, dispar, lăsând locul unui acord discret de griuri colorate, reci.

Celelalte tablouri nu au fost sfârșite, probabil fără voia artistului care, în ultimii ani ai vieții era mereu bolnav, deseori internat în spital (până ce, operat la Viena de cancer la stomac s-a sfârșit la 1 ianuarie 1928 la 32 de ani). Perioada „noului stil”, de după regăsirea tradiției, a durat prin urmare doar trei ani – cele o mie de zile de care vorbea O. W. Cisek.

Cea mai realizată dintre compoziții e „Iisus purtându-și crucea”, pentru care Sabin Popp a făcut multe schițe, ajungând la o imagine unitară, expresivă mai ales prin silueta lui Christos în cămașă albă. Acest tablou, împreună cu „Punerea în mormânt”, în care Iisus, întins pe sol, apare strivit, una cu pământul, sunt singurele lucrări în care artistul s-a apropiat de lumea suferinței. Ele dezvăluie o fațetă până acum nevăzută a operei sale, orientată în ansamblu către soare, impresionând mai ales prin trăirea intensă dar calmă și adâncă a bucuriei.

Boala era însă pentru artist o cruce pe care a dus-o mulți ani și pe care a îndurat-o evitând cu discreție mărturisirile patetice. Deși s-a grăbit mereu, parcă presimțindu-și sfârșitul timpuriu, Sabin Popp a lăsat în urma lui foarte multe proiecte de compoziții (majoritatea au fost publicate ca ilustrații postume ale volumului de versuri de Ștefan Nenițescu *Exerciții de tăcere*, Paideia, 1995).

În ultimele luni de viață el picta în pat doar flori și naturi moarte de dimensiuni reduse.

BIZANȚ ȘI „ART NOUVEAU”

În căutarea unei expresii lapidare, reduse la esențial el s-a întâlnit și cu post-impresioniștii francezi, mai ales cu Cézanne, Gauguin și Van Gogh, pe care i-a studiat cu pasiune.

Într-o ultimă scrisoare, bolnav la pat, Sabin Popp îl ruga pe Petre Iorgulescu-Yor să-i împrumute un album cu picturi de Modigliani pe care dorea cu nerăbdare să-l vadă.

Familiarizarea cu arta contemporană europeană, cu limbajul internațional la zi, era obligatorie pentru orice creator, încă de la „călătoria de caldă” din secolul al XV-lea, alcătuind prin urmare factorul comun al artiștilor. În acest context, întoarcerea lui Sabin Popp și a colegilor săi de breaslă spre rădăcinile vechii arte românești apare paradoxal ca o mișcare înnoitoare.

În expoziția organizată la Galeria Catacomba a Muzeului Colecțiilor din București în februarie 1997, pictorul Sorin Dumitrescu, autorul expunerii, a subliniat cu pregnanță apropierea picturii lui Sabin Popp de cea a lui Gauguin și a lui Klimt (vizibile în „Autoportretul cu floare roșie” sau „Răstignirea”). La fel de revelatoare sunt însă și deosebirile: atmosfera autoportretului lui Gauguin duce gândul la angoasa exprimată de zvârcolirile sinuoaselor „Art Nouveau” (din epoca 1900, cuprinsă de vertijul descoperirii forțelor ascunse ale electricității ca și ale vieții sufletești inconștiente, la fel de primejdioase, studiate de Freud), pe când lumea lui Sabin Popp e calmă, clară, împăcată. Armonia dintre om și natură, pe care Gauguin a găsit-o doar în Tahiti, înglobându-și

personajele în vegetație, ca pe flori sau fructe, Sabin Popp a văzut-o în jurul său, ca pe o fericire accesibilă, firească. Privind tablourile lui Sabin Popp ai impresia că artistul s-a expus fără grijă razelor solare ale maeștrilor colorismului european, simțindu-se sigur pe propriul stil, atât de calm și așezat, bine înrădăcinat în solul său nativ.

OPINIILE CRITICILOR

Critica de artă contemporană a încercat să justifice și să încadreze noul stil al lui Sabin Popp în șabloanele vremii, pe care Ștefan Nenițescu, cel mai avizat, le respinge cu hotărâre, expediindu-le pe scurt, într-o jumătate de pagină, în volumul său dedicat artistului:

„Oare se întorcea mai mult către trecut sau pasiunea pentru frescă era o reluare și întrucâtva o localizare a celei pe care în Italia i-o stârnise Renașterea, cea simțită de el în genere pentru pictura marilor epoci? Mai găsea aici un îndemn și o încurajare reacției față de impresionismul devenit manierist al generației precedente? Nu le strecura și tendința, și ea mai mult sau mai puțin generală cam pretutindeni între cele două războaie, problema unui stil național, cum se spunea curent în tot soiul de publicații pe mai toate limbile, care îl făcea să se uite cu atâta pătrundere la zugrăvelile unor biserici în ruină, ca la Băleni, vii, ca ale mănăstirilor din Moldova, venerabile și restaurate ca la Curtea de Argeș? Toate trei tezele au fost exploatate cu mai mult sau mai puțin talent de criticii esești, prieteni și dușmani l-au vopsit cu propriile lor tendințe, în fiecare se poate desluși ceva adevărat, fără ca nici una să fie adevărul adevărat al lui Sabin Popp, total congruent cu dezvoltarea sa organică, nu ancorată în nici o modă, fiind înrădăcinată în viață și de aceea spre viață întoarsă” (pag. 163). Ștefan Nenițescu subliniază îndeosebi „concepția de puritate lăuntrică și exterioară” (pag. 170), considerând viziunea lui Sabin Popp „într-adevăr specific românească în adâncurile ei, fără nimic folcloric, nu anecdotic ci stil (pag. 202). Într-un articol din „Arta”, nr. 4–5, 1971, Ștefan Nenițescu își reformulează aprecierile după cum urmează: „Nu este o modernizare a vechiului meșteșug și nu este tradiționalism ci viața care trăiește, ducând cu sine viață, adică tot ce este valabil din trecut. De aceea liniștea, de aceea puritatea, de aceea originalitatea cu viul ei autohtonism liber, de aceea Sabin Popp...”.

Acum, la împlinirea a 100 de ani de la nașterea lui, totul părea spus despre opera lui Sabin Popp.

Și totuși, còpiile portretelor de ctitori descoperite la Muzeul Enescu pun într-o nouă lumină rolul lui Sabin Popp în cadrul artei interbelice. Nu numai prin „Tripticul de familie” ci prin toată creația lui din ultimii ani de viață el a conștientizat preocuparea majoră a pictorilor secolului al XX-lea, de conturare a identității artei românești, oferind el însuși o sinteză personală de tradiție și modernitate. Astfel înțelegem de ce Oscar Walter Cisek, care îl numea pe Sabin Popp „un pictor modern cu sufletul unui vechi iconar și zugrav de mănăstiri” (*op. cit.*), număra cele 1000 de zile ale împlinirii operei lui după cotitura din 1924 și până la moartea artistului, la 1 ianuarie 1928.

Așa se explică și de ce contemporanii au resimțit pictura lui Sabin Popp ca pe o izbândă a artei românești, un model de rezolvare a problemei artelor plastice dintotdeauna, de a face vizibil invizibilul, cum ar fi spus Klee.

CRONOLOGIE

- 1896 – 2 ianuarie – Sabin Popp, fiul medicului veterinar Ion Popp și al Carolinei Vestemianu, originari din regiunea Sibiului, s-a născut în București în casa părintească din str. Transilvaniei nr. 20.
- 1903–1907 – A urmat școala primară la Vaslui.
- 1912–1916 – A studiat la Școala de Arte Frumoase din București, având ca profesori pe Fritz Storck, George Demetrescu-Mirea, Dimitrie Paciurea, dr. I. Gerota, ș.a.
- 1915 – A expus două lucrări la Ateneul Român din București în cadrul unui grup de moldoveni, printre care se afla și Adam Bălțatu.
- 1916 – În primul război mondial a fost înrolat în aviație.
- 1918 – A deschis o expoziție la Vaslui împreună cu Aurel Jiquidi.

- 1919 – În toamnă a plecat în Italia, stabilindu-se la Roma, unde i-a întâlnit pe Adam Bălțatu, Aurel Băeșu, W. Arnold și pe poetul și criticul de artă Ștean Nenițescu. A călătorit la Veneția.
- 1920 – 5 noiembrie – A deschis împreună cu Adam Bălțatu o expoziție în sala Mozart din București, cu lucrări din Italia („Bărți”, „O italiancă”, „Franciscanul” etc.) și din țară (majoritatea de la Cluj și Prundu). La sfârșitul anului a pornit din nou spre Italia.
- 1921 – S-a întors în țară. În anii următori a lucrat și a locuit în mansarda vechiului local al Școlii de Arte Frumoase din București din Intrarea Iulia Hașdeu, împreună cu A. Jiquidi și alții. Și-a vizitat familia stabilită la Cluj.
- 1922 – A lucrat în București, vara la Balcic.
- 1923 – A expus la Salonul de Toamnă. Vara a lucrat la Balcic și la Cluj.
- 1924 – A pictat pentru Maruca Cantacuzino copii după portretele unor ctitori de la biserica Sf. Apostoli din București și din satul Băleni, jud. Dâmbovița, unde a pictat și peisaje din valea Ialomiței, „Floarea soarelui” și portrete, ca „Fetița cârciumarului”. Și-a instalat atelierul în casa părintească din str. Transilvaniei nr. 20. A expus la Salonul Oficial un autoportret și portretul D-nei L.P.
- 1925 – A expus la Salonul Oficial un „Autoportret”, „Trei surori”, „Din atelier” și „Tryptic religios”, obținând un premiu. Vara a lucrat la Vâlcov, apoi a copiat portretele unor ctitori din bisericile de la Tescani, lângă Bacău, de la conacul boierilor Rosetti (părinții Marucăi Cantacuzino) și de la Mănăstirea Sinaia.
- 1926 – S-a căsătorit cu sculptorița Theodora Cernat, nepoata generalului Cernat care a condus oștirea la 1877. Vara a lucrat la Techirghiol, apoi la Oiești – Argeș și Brașov, unde a fost internat în spital. A expus la Salonul Oficial un „Autoportret”, „Peisaj din Tescani”, „Lalea albă”, „Mere și icoane”. A participat la „Prima expoziție a graficii românești”, cu două litografii „Pod peste Tîbru” și „Bărți la Catania”, și la o expoziție de grup în sala Hasefer din București.
- 1927 – A expus la Salonul Oficial „Portret de familie – triptic”. Vara a lucrat la Cernavodă mai ales peisaje. În octombrie a participat la expoziția de artă românească organizată cu ocazia Congresului presei latine de la București.
- 1928 – 1 ianuarie – A murit la Viena, după o grea operație de cancer la stomac, cu o zi înainte de a împlini 32 de ani.
- La Salonul Oficial au fost expuse tablourile „Fetița cârciumarului” și „Albia Ialomiței” (pictate în 1924), „Râpă la mare – Techirghiol” și „Pomi înfrățiți – Oiești” (1926), „Fabrica din Cernavodă” și „Coșul de fabrică” (1927).

Marquant le centenaire de l'artiste, l'exposition «Sabin Popp entre Byzance et Art Nouveau», à la Galerie «Catacomba» du Musée des Collections d'Art de Bucarest (février 1997) a été, au lieu d'une rétrospective, une démonstration. L'oeuvre de Sabin Popp (qui est mort en 1928 à 32 ans) a été présentée comme un exemple d'évolution typique pour l'ensemble de la peinture roumaine de la période d'entre les deux guerres mondiales (et qui a duré en fait seulement 20 ans).

Les artistes roumains du XIX-ème siècle s'étaient intégrés aux courants européens en adoptant les moyens de communication des styles connus, du classicisme au romantisme, du réalisme de Aman à l'impressionnisme de Grigorescu. Au XX-ème siècle, le problème essentiel a été de marquer plutôt les différences propres à l'art roumain, au sein de la famille européenne. Tout en admirant les oeuvres des post-impressionnistes, du courant Art Nouveau ou des expressionnistes, de Cézanne, Gauguin ou Van Gogh, les artistes roumains ont cherché à connaître leurs propres traditions, en se tournant vers les peintures murales et les icônes des églises médiévales, ou vers l'art paysan, issu du même milieu culturel. De même que ses contemporains, Pallady, Sirato, Tonitza, Olga Greceanu etc., Sabin Popp a oscilé entre ces deux pôles magnétiques, en offrant par son oeuvre une synthèse originelle.

L'approche de la peinture traditionnelle lui a été occasionnée en 1924 par la proposition de Maruca Cantacuzino (apparentée aux familles regnantes de Roumanie) de copier les portraits de ses ancêtres peints dans des vieilles églises en ruine. Celles-ci perpétuaient la tradition byzantine en offrant des modèles de spiritualité, sur un plan idéal, séparé de la vie matérielle par l'absence des marques du temps (du mouvement) et de l'espace (de la perspective). Cette conception a profondément marqué l'évolution de style des dernières années de la vie de Sabin Popp. L'auteur de l'article, Adina Nanu, critique d'art, belle-fille du peintre, a récemment découvert quelques-uns des panneaux avec les copies des portraits d'ancêtres dans les caves du palais Cantacuzino (actuellement Musée du musicien George Enescu), mis à jours grâce aux efforts de M-me Angele Cerkez, conservateur du musée.

L'organisateur de l'exposition, le peintre bien connu Sorin Dumitrescu a su mettre en lumière avec subtilité les caractères apparentant l'oeuvre de Sabin Popp d'une part à la tradition, d'autre part aux courants artistiques contemporains, en plaçant des peintures des plus connues de Sabin Popp – comme le «Tryptique de famille», des portraits et des paysages – près des copies byzantines et en les accompagnant de photos d'après des peintures de Gauguin, Klimt etc.