

și pe spatele ei. Unele din tablourile executate după 1930 pînă în 1939 sunt indicate în însemnările palladyene cu litera Y sau P, după care urmează două cifre, prima indicind cert ordinea execuției lucrării într-un an, iar cea de-a doua cifră, credem, fără a avea certitudinea, a cătă oară este redat același motiv. Litera Y reprezintă inițiala prenumelui Yvonne și este pusă ca semn de omagiu la lucrările executate în „prezența prietenei iubite”. Cele însemnate cu litera P, inițiala numelui Pallady, sunt executate cînd era singur, lipsit de prezența apropiată a prietenei sale. Un sondaj sumar al lucrărilor de Pallady aflate la Muzeul Zambaccian (numele colecționarului este menționat des de pictor în însemnările sale, menționînd cumpărarea de către acesta a unor lucrări), ne arată că tabloul *Place Dauphine* are pe spate însemnarea Y 38/2, *Paisaj din Saint Paul* Y 84/8, *Muntele*



Yvonne Cusin, Otti Grigorescu și Th. Pallady la Cassis (1934).

Sainte Victoire Y 105/12, *Nud pe fotoliu albăstru* Y 148, iar *Natura statică cu mânușă neagră și Flori* prima însemnare P 68 a doua P 19/8.

După venirea definitivă în țară (1940), Pallady își notează în continuare uleiurile cu Y, în memoria iubitei, iar desenele acuarelate cu Z. Acest procedeu nu a fost constant în practica lui Pallady, din aceeași perioadă existând și foarte multe lucrări fără ascemenea însemnări ale artistului.

Semnalarea noastră a pornit din intenția de a oferi muzeografilor și istoricilor de artă un element care să le fie la îndemînă în datarea cu precizie a unor lucrări.

⁴ Lucian Grigorescu, după 1940, obișnuia să pună și el sub înscrițuri inițiale prenumelul persoană ei iubită la vremea executării tabloului (vezi Petre Oprea, *Catalogul expoziției retrospective Lucian Grigorescu*).

SCULPTORUL GH. GROZA

(1899-1930)

HORIA MEDELEANU

Aproape de aceeași vîrstă cu Atanasie Demian, Catul Bogdan, Aurel Ciupă și Romul Ladca, Gheorghe Groza face parte din prima generație de artiști ridicăți din Transilvania după primul război mondial. Moartea prematură, în momentul în care abia își încheiau ucenicia artistică aruncă o umbră tragică asupra destinului neîmplinit al sculptorului Gheorghe Groza.

Născut la 18 aprilie 1899¹, ca fiu al unui pietrar din Moncasa (jud. Arad), a absolvit patru clase primare în comuna natală, după care devine ucenic pietrar la cariera de marmură Bucova-Pripor (îngă Porțile de Fier) ale Transilvaniei. Obține carteau de calsfă în vara anului 1916, la cariera de marmură din Văscău (Bihor), unde se transferase după izbucnirea războiului. Recrutat, este trimis pe front în Tirolul de Sus. După război se angajează ca lucrător la o exploatare forestieră în munții Bihorului. Aici, în pădure, în timp ce tovarășii săi se odihneau, Gheorghe Groza începe să deseneze portrete de muncitori și să sculpteze diferite figurine în piatră și lemn. Din străfundurile sufletești ale acestui pietrar ieșea la încălză necesitatea irezistibilă a expresiei artistice pe care nu i-a stins-o decît moartea. Într-o zi din zilele lunii decembrie 1919 este descoperit de profesorul de desen de la liceul din Beiuș, Ion Buștiță², aflat la vinătoare. Acesta îl ia sub îndrumarea sa, împărtășindu-i primele

¹ Actele și documentele care vorbesc despre viața sculptorului Gheorghe Groza se află în posesia fratelui său, Florian Groza, colonel pensionar în Arad.

² Ion Buștiță, același care a contribuit la elaborarea programului de funcționare al Școlii de arte frumoase de la Cluj (vezi Raoul Sorban, Aurel Ciupă, Ed. Meridiane, Buc., 1967, p. 15).

noiuni sistematice de desen. Pentru tinărul pietrar, în vîrstă de 21 de ani, începe o viață nouă. Într-un timp scurt promovează, în particular, primele trei clase de liceu. Nerecunoscindu-i-se stagiul militar în armata austro-ungară, Gheorghe Groza este recrutat și incorporat în Reg. 85 infanterie din Oradea, unde, datorită insușirilor sale alese este luat sub ocrotirea generalului Marcel Olteanu, care îl înles-

Ce a însemnat pentru Gheorghe Groza contactul cu acest centru artistic, ne putem să seamă după lucrările ce se mai păstrează. Conștient de lipsa unei baze solide în ceea ce privește meșteșugul, el se dedică studiului după model. Desenează mult în creion și cărbune, căutând să-și insușească procedeele de modelare riguroasă a formei după rețeta academică. Studiul anatomiciei, al proporțiilor corpului



Maternitate.

nește continuarea studiilor liceale (absolvă pe rînd clasele a patra, a cincea și a șasea, cu care se termină pregătirea sa școlară). În orele libere lucrează pe lîngă sculptorul Mihai Kara din Oradea, cu care învață modelajul în lut. După terminarea stagiului militar, Gheorghe Groza urmează, în 1922–1923, la Școala liberă de pictură de la Baia Mare, sub conducerea maeștrilor Thorma Iános și Réti István³.

³ Réti István, A Nagykanai Művésztelep, Budapest, 1954, p. 335.

uman, desfășurarea formei în spațiu, probleme de volumetrie, observarea distribuirii luminii și umbrei în funcție de o sursă fixă de lumină, sint cîteva din preocupările lui Gheorghe Groza în această etapă.

Găsim în aceste lucrări multe stîngăci, mai ales în ceea ce privește redarea unor atitudini complicate ale corpului uman, folosirea racurisitului; totuși, ele denotă o voință fermă îndreptată spre insușirea conștiințioasă a meșteșugului. Totodată, marcarea puternică a volumelor,



Monumentul George Coșbuc.



Cap de negresă.

surprinderea valorilor plastice, trădează în aceste lucrări pe viitorul sculptor. Pe lîngă desen, Gheorghe Groza execută și lucrări de pictură în ulei, de o factură greoie și într-un colorit sumbru și sărac.

Cu lucrările executate la Baia Mare, Gheorghe Groza organizează o expoziție la Oradea și apoi alta la Brașov. Banii obținuți din vînzarea lucrărilor, la care se adaugă sprijinul familiei generalului Marcel Olteanu, îl permit să plece la studii în Italia, în noiembrie 1924. Se înscrie la „Institutul superior de belle-arte din Roma”, dar frecventează paralel și „Academia liberă din Florență”.

Care este mediul spiritual în care se va desfășura Gheorghe Groza, în anii de studii din Italia?

Înconjurat pretutindeni de vestigiile artei române și de monumentele Renașterii, era firesc ca tinărul artist, cu pregătirea dobândită în țară, să se simtă copleșit de mariile modele oferite de gloriosul trecut artistic italic. Spirit echilibrat, în care se intruneau candoarea și bunul simț țărănesc, Gheorghe Groza manifestă totodată o aderență temperamentală față de influența clasică.

În timpul studiilor sale în Italia Gheorghe Groza nu se decide încă asupra unui drum artistic. Practică în special desenul și pictura, avându-l ca profesor pe Antonio Calcagnadore de la Academia de belle-arte din Roma. Acesta, mai mult un eclectic, „inspirîndu-se din artiști italieni și ai tuturor timpurilor”, după cum observă un critic al său, este un „desenator de forță”⁴. El îl incuragează cu afecțiune pe Gheorghe Groza. Sub îndrumarea lui Calcagnadore, Gheorghe Groza se va elibera treptat, în desen, de practicile insușite la Baia Mare, va dobândi suplețe, spontaneitate și un grad mai mare de concizie, pe lîngă pătrundere psihologică și rigoare. În pictură cu greu poate fi gustat azi. Din lucrările care se mai păstrează, abia dacă ne mai rețin atenția cîteva peisaje marine, executate la Pozzuoli (un orașel pe malul mării, la vreo zece kilometri de Napoli) apoi în insula Capri și la Palermo. Descriptivismul lor și lipsa de vibrație coloristică dovedesc că Gheorghe Groza nu avea vocație pentru pictură.

Foarte interesante, pentru destinul de sculptor al lui Gheorghe Groza, sunt cele cîteva

⁴ Piero Scarpa, *Prefață la catalogul Expoziției Antennme C. Calcagnadore, Roma, 1926.*

lucrări de sculptură din această perioadă. Nu ne putem opri asupra tuturor, menționăm doar *Portretul mamei*, *Cap de figan și Maternitate*, lucrări care denotă o concepție plastică riguroasă în care zborul fanteziei este bine strunit, iar travaliul artistic conștiințios. Puternic construit și judicios gîndit în spațiu ca volum, *Portretul mamei* reprezintă de la început obiectivul imanent al modelajului lui Gheorghe Groza: realizarea expresiei și redarea caracterului, într-o vizionare realistă, în cadrul căreia, operind pe datele fizice, transmite prin intermediul acestora o emoție sinceră cu o disciplină clasică.

Atât din punct de vedere compozițional, cât și al modelajului, celelalte două lucrări din perioada română, la care ne referim, ne conduc spre marele maestru de la Meudon, Rodin. O poetizare a ființei umane, printre un modelaj care caută să imprime o căldură lirică suprafeteelor și să realizeze totodată o vibrație luminii, ne oferă Gheorghe Groza atât în *Cap de figan* cât și în *Maternitate*. Aceasta din urmă este o compozitie de mici dimensiuni executată în bronz. Este o imagine a unei maternități tărânești înflorâtă de gingăsie și suavitate, sugerată discret de moliciunea gesturilor femeiei, care se pleacă asupra copilului său cu un zimbet, în care citim în prima clipă bucuria, pentru că în momentul imediat următor să descifrăm în el tristețe. Din punct de vedere strict plastic Gheorghe Groza realizează o formă eliberată de detaliile nesemnificative. Lumina se scurge lin pe suprafete, conferind un suflu de viață ansamblului. Lucrarea, deși de mici dimensiuni, dovedește capacitatea de exprimare plastică a unei game complexe de sentimente.

Este necesar să semnalăm, din aceeași perioadă română, preocuparea lui Gheorghe Groza pentru basorelief. În aceste lucrări sculptorul nu-și permite însă o detașare față de subiectul observat, menținându-se la pragul unei fidelițăți prea conștiințioase, de efigie fizionomică.

Această desprindere o vom regăsi în sculptura sa monumentală.

Inceperea activității de sculptor monumentală a lui Gheorghe Groza este legată de orașul Arad. În vara anului 1926 el absolviște Academia de belle-arte din Roma și se întoarce în țară. Totodată el primește o comandă din

partea direcției Palatului Cultural din Arad pentru executarea a două busturi, unul reprezentând pe istoricul A.D. Xenopol și al doilea pe poetul George Coșbuc. Busturile au fost executate în gips în iarna același an, într-o manieră ce ținea seama de gusturile oficialităților, refractare la o tratare plastică mai curajoasă. Gheorghe Groza încearcă, la modul clasicizant, o portretizare înălțată pe o dominantă psihologică, dar realizarea sa plastică este departe de a transmite lumea de gînd a istoricului și filozofului Xenopol; în portretul poetului George Coșbuc reușește o oarecare interiorizare.

În primăvara anului 1927, Gheorghe Groza pleacă la Paris cu gîndul să-și continue studiile. Perioada pariziană îi aduce clarificarea asupra adevărătei sale vocații. Se înscrie la Academia Julian, clasa de sculptură a maeștrilor Henri Bouchard și I. Landowsky. Firea lui cumpănănită nu s-a lăsat ispitită de curentele artistice moderniste ale vremii. Sub îndrumarea lui Bouchard (cu care a studiat și Constantin Baraschi), Gheorghe Groza se îndreaptă, de data aceasta în mod tematic, spre modelajul rodinian. În factura lucrărilor sale din perioada pariziană vom găsi aceeași alternanță de finisat și nefinisat, cu părți abia indicate, după modelul maestrului. Îi va împrumuta pină și unele teme, ca „Sărutul”, pe care îl va trata însă într-o altă structură compozitională, decisă cea consacrată de Rodin. Factura maestrului este vizibilă în portretul unui bărbat cu barbă, care pare inspirat după portretul lui Dalou de Rodin. Lucrează mult și cu spor. Aproape tot ceea ce execută în perioada 1927 – 1928, petrecută la Paris, denotă avint și o stăpinire sigură a meșteșugului. Tânărul sculptor se pregătește astfel să treacă dincolo de pragul perioadei de ucenicie.

Ca o incoronare a acestei perioade, Gheorghe Groza reușește performanța de a participa cu o lucrare la Salonul oficial din Paris din 1928. Lucrarea este un bust și infățișează pe un oarecare Jourdin. Ea constituie un moment de sinteză a învățăturii artistice a lui Gheorghe Groza, care conține și ceea ce a deprins sub supravegherea lui Bouchard cu influență clasică culeasă la Roma și Florența. Revista pariziană „Les artistes d'aujourd'hui” în numărul din 1 august 1928 îi consacră un articol

favorabil sub semnătura lui Max Wolf. Criticul semnală că „farmecul netăgăduit” al acestei lucrări ce reiese din „soliditatea stilului, energia facturii și echilibrul masei”. În încheiere, criticul constată că „Groza a ajuns la acel stadiu, în care meseria fiind însușită și mijloacele de realizare deplin stăpînite artistul poate să-și exprime liber gândirea... Eu cred că putem să acordăm încredere lui Groza. Se pare că el posedă destulă energie pentru a aduce la bun sfîrșit o operă ale cărei premize rămân remarcabile”.

Poate un pas mai departe, prin claritatea compozitională și simplitatea plină de nobeleță a tratării plastice, constituie *Cap de negrescă*, una din ultimele lucrări din activitatea la Paris. Forma suferă stilizări ingenioase care o reduc la esențial, iar volumele se articulează într-un tot perfect echilibrat de concentrată expresivitate.

Întors în țară ciștință concursul pentru execuțarea monumentului Emanuil Ungureanu, organizat de municipiul Timișoara, precum și concursul pentru „Monumentul eroilor” din orașul Buziaș. Monumentul lui Emanuil Ungureanu a fost executat în aceeași manieră ca cea a monumentelor din Arad. El este amplasat în fața actualului muzeu al Banatului din Timișoara. Pentru monumentul eroilor din Buziaș Gheorghe Groza a ajuns să execute numai machete. O moarte tragică i-a curmat firul vieții, pe masa de operație a spitalului Mirzescu din Brașov în 5 februarie 1930, în ajunul deschiderii expoziției personale, care constituia bilanțul incepaturilor promițătoare ale acestui artist ridicat din popor.

Ce ar fi devenit Gheorghe Groza este, în fond, o falsă problemă, pentru că orice problemă adevărată implică posibilitatea unui răspuns. Lucrările cele mai realizate rămase în urma sa denotă tendință spre o artă statuară lipsită de gest patetic exagerat, mai mult calmă și echilibrată, de o căldură discretă, pe care își pusecă pecetea disciplina clasică. Această disciplină a fuzionat cu cuceririle moderne ale modelajului rodinian, într-un stil care se anunță personal și care mărturisea dragostea pentru lucru bine făcut, în care nimic nu era lăsat la voia intenției, ci era judicious cumpănat și solid construit, cu tenacitatea caracteristică jăranului de la poalele Munților Apuseni.

O OPERĂ DE ALONSO CANO ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL R.S. ROMÂNIA

ANATOLIE TEODOSIU

Remarcabilă personalitate a artei sevillane din secolul al XVII-lea, Alonso Cano (1601–1667), pictor, sculptor și arhitect, este autorul pinzei *Flagelația*, lucrare provenită, cu accusătă paternitate, din colecția dr. Felix Bamberg¹.

Bachelin² menține atribuția și clasază pictura printre perlele Galeriei lui Carol I.

Ulterior însă, unele din afirmațiile lui Valerian von Loga³ – „*Christos la stîlp* poate fi apropiat în colorit de cele mai bune lucrări ale lui Murillo” – arată că semnatărul articolului nu era convins de paternitatea Cano.

Această controversă ne-a determinat să examinăm cele două soluții posibile privind autorul tabloului nostru: Cano sau Murillo.

Cu operele lui Murillo tabloul are negreșit înrudiri, însă, după cum a arătat și Valerian von Loga, mai mult de ordin cromatic, apreciere confirmată, de altfel, de coloritul pinzei *Originea desenului* aflată în muzeu. Totuși, aceste înrudiri nu pot fi calificate decât ecouri ale influențelor reciproce inevitabile, deoarece modul sculptural de a concepe corpul uman, atitudinea și psihologia personajului sănătosă caracteristică pentru creația lui Cano, proprii, de pildă, și reprezentărilor lui Christ din picturile *Isus mort susținut de ingeri* de la Muzeul Prado și *Noli me tangere* de la Muzeul de artă din Budapesta.

Cercetarea, în amănunt, a suprafeței picturii, a mai permis distingerea, la baza piedestalului, a unor însemne care, la prima vedere, puteau fi interpretate drept retușuri sau accidente de pensulație. Ele ne-au reținut atenția abia după ce am remarcat la circa opt cm distanță primele două litere ale cuvântului *FACIEBAT* – un indiciu clar că însemnele din fața lor constituie o semnatură. Examindu-le cu atenție am descifrat o monogramă alcătuitură din majusculele A și L, urmată de alte litere care nu pot fi citite. Ceea ce nu ne-a impiedicat să constatăm că monograma reprezintă semnatura prescurtată a lui Cano, reproducă aproape identic în lexiconul Bénézit.

¹ Bamberg, F., Catalog (manuscris), Messina, 15 iunie 1879, nr. cat. 66; p. 61.

² Bachelin, L., *Galerie Charles I-er*, Paris, Dornach (Alsace), et New-York, 1898, nr. cat. 180, p. 238, reprogr. pl. 180.

³ Loga, V.v., *Die spanischen Bilder der Könige Carol von Rumänien*, în „Zeitschrift für bildende Kunst”, N.F. XXII H.9, p. 217.