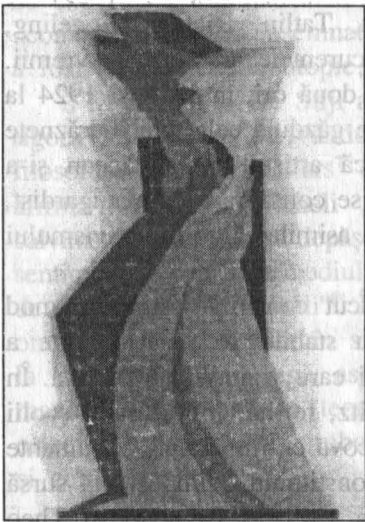


HANS MATTIS – TEUTSCH DE LA ABSTRACTIONISMUL GEOMETRIC LA REALISMUL CONSTRUCTIV

Guhrun – Liane Ittu



Artistul Hans Matisse-Teutsch a cunoscut de-a lungul carierei sale mai multe etape de dezvoltare ale creației artistice, etape care vin să demonstreze importanța sa în contextul avangardei artistice europene în general și sincronizarea cu avangarda din centrul Europei în special. Teutsch a parcurs drumul de la reprezentări figurative la abstracțiune pură și înapoi la figurativ în mai puțin de un deceniu (1917-1924/5), timp în care a fost membru sau apropiat al unor importante grupări artistice: la Budapesta (MA), la Berlin (Der Sturm și Novem-bergruppe), la Köln (A-Z) și la București (Integral). Dacă în privința abstracționismului există un decalaj de câțiva ani

între Teutsch – (care, abia în 1918/19 debutase în pictura abstractă cu ciclul „Flori sufletești”) – și fondatorii curentului – (Kandinsky pictase la 1911 prima acuarelă abstractă, Malevici crease la 1913 celebrul „Pătrat negru pe fond alb” Marc, Macke, Mondrian și Kupka trecuseră la abstracționism înainte de primul război mondial) – în ceea ce privește tendința de raționalizare și geometrizare a compozițiilor abstracte, artistul brașovean a fost și el atins de febra rigorii și s-a alăturat efortului general care cuprinsese artiștii din Europa centrală la începutul anilor '20.

În spațiul geografic amintit, de la Viena la Berlin și de la Köln la Weimar, devenit loc de întâlnire dintre constructivismul de sorginte mondrianescă și cel rusesc, se dezvoltase un curent de sinteză practicat atât de artiști

autohtoni cât și de străini, printre care s-a remarcat grupul de artiști maghiari mutat de la Budapesta la Viena în urma eșecului revoluției bolșevice din Ungaria. Mattis-Teutsch, deși se despărțise de grupul activist MA înainte de refugiarea sa la Viena, nu l-a uitat definitiv pe conducătorul acestuia, poetul și artistul plastic Lajos Kassák cu care va corespunda și se va mai întâlni în repetate rânduri. Kassák, la rândul lui, îl va prețui și în continuare pe Mattis – Teutsch și va include o lucrare a lui, cu puternice accente constructiviste, în antologia „Buch neuer Künstler¹”, editată de el și de Moholy – Nagy, la Viena, în septembrie 1922. Mattis-Teutsch apare în antologie alături de nume celebre, lucrarea lui fiind încadrată de reproduceri după lucrări ale lui Hans Arp și Robert Delaunay². În paginile antologiei sunt prezenți mari artiști ai timpului precum: Kandinsky, Mondrian, Malevici, van Doesburg, Moholy-Nagy, El Lissitzky, Klee, Archipenko, Leger, Max Ernst, Tatlin, Richter, Eggeling, Picasso, Braque, Russolo ș.a., reprezentând toate curentele artistice ale vremii.

Mattis-Teutsch a avut prilejul să expună de două ori, în 1920 și 1924 la Galeria Würthle din Viena³, galerie particulară care găzduia cele mai îndrăznețe creații artistice ale timpului. Este de presupus că artistul transilvănean și-a revăzut cu aceste prilejuri prietenii alături de care se consacrase ca avangardist, cunoscându-le preocupările, printre care se numărau asimilarea constructivismului și a dadaismului.

Centrele artistice central-europene au cunoscut constructivismul în mod direct prin artiștii ruși care au călătorit ori s-au stabilit în această parte a Europei, sau prin intermediul unor artiști autohtoni care vizitaseră Moscova. În 1920 un tânăr artist de origine maghiară, Béla Uitz, format în anturajul școlii kinetice din Viena, se întorcea dintr-o vizită la Moscova cu importante documente și lucrări suprematiste și constructiviste, acestea constituind o importantă sursă de inspirație pentru cercurile artistice vieneze⁴. În 1921 El Lissitzky și Theo van Doesburg au pus bazele Internaționalei constructiviste la Berlin, creând astfel premisele realizării unei sinteze din mișcarea occidentală și cea rusească. Tot în 1921, Moholy-Nagy și Ernő Kállai au devenit colaboratori ai grupului

1. Ludwig Kassák, Moholy Nagy, Buch neuer Künstler, Viena 1922, reprint Lars Müller, Baden 1991.

2. Nu cunoaștem dacă la cei doi autori a funcționat hazardul sau dacă a funcționat un anume criteriu.

3. Julia Szabó-Marosi, The Exhibitions of International Avant-Garde in Budapest, Vienna, Berlin and their Influence on the History of the Hungarian Avant-Garde Movements, in: Zugang zum Kunstwerk... (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHA, Wien, 1983, Bd. 4, 1986, p. 131-132.

4. Julia Szabó, Avant-garde Visitors in Central Europe, 1913-1931 în Ars, Bratislava, 1994, p. 179.

MA din Viena, Kállai fiind criticul fidel al constructiviștilor maghiari, el creând pentru arta practică de aceștia (Kassák, Moholy-Nagy, Bortnyik ș.a.) termenul de „Bildarchitektur” (arhitectură picturală). Comparând opera lui Mattis – Teutsch de la începutul anilor '20 cu cea practică de grupul MA este lesne de înțeles de ce a fost acuzat de Kállai de un „decorativism exagerat”⁵, fapt pentru care exigentul critic nici nu l-a inclus în rândurile protejaților săi.

„Constructivismul” sub diferitele sale forme – mișcarea olandeză De Stijl, suprematismul lui Malevici, constructivismul lui El Lissitzky, Tatlin Pevsner și Gabo, Arhitectura picturală a maghiarilor și Bauhaus-ul – poate fi definit, dincolo de caracteristicile individuale ale fiecăreia dintre direcțiile enumerate, ca dorință de instaurare a rațiunii într-o lume stăpânită de emoție, ca încercare de sistematizare și ordonare a unei lumi haotice, tendință alimentată și favorizată de experiența traumatizantă a iraționalității războiului. În opinia Évei Forgács, „constructivismul a însemnat mai mult decât o mișcare, o școală sau un stil, el a fost o remarcabilă utopie, o stare febrilă, o veritabilă Weltanschauung”⁶.

Mondrian și De Stijl au pășit pe drumul abstracționismului clarității și al rigorii intelectuale derivându-l din tradiția ezoterică, din teosofie și din teoria filosofului Schonmaeckers⁷ care propovăduia o „artă cosmică”. La Mondrian, afirmă Mario de Micheli „constatăm un ascetism de origine riguroasă sau calvinistă, care tinde să depășească fluctuația pasiunilor, tulburările și incertitudinile sentimentale prin intermediul unui îndârjit proces de depersonalizare, de eliberare de stimulenții individuali”⁸. În lumea viitorului, paradis imaginat de Mondrian, omul nu va mai conta în sine, importanța lui rezidând doar în apartenența sa la un întreg. Pe lângă aspirația ridicării de la individual la universal, de maximă importanță în teoria și practica artistică a pictorului olandez erau orizontala și verticala, simbolizând cele două principii fundamentale cel feminin și cel masculin.

Ernö Kállai, scria despre Vilmos Huszár, un membru maghiar al grupului De Stijl, că „a plutit într-un spațiu atemporal și infinit din punct de vedere social, politic, economic și chiar uman”⁹, caracterizare ce ar putea fi aplicată întregului grup, căci arta pe care și-o doreau ei nu avea nici determinare și nici finalitate socială.

5. Eva Bajkai, Ernst Kállai und sein erstes Buch Neue Kunst in Ungarn, în Acta Historiae Artium, tom. XXXVI, fasc. 1-4, Budapesta, 1993, p. 195.

6. Eva Forgács, New Perspectives on Ernő Kállai's Concept of Constructivism, în Acta Historiae Artium, tom. XXXV, fasc. 1-3, Budapesta, 1990, p. 29.

7. Schoenmakers a fost autorul lucrărilor „Concepția nouă” și „Principiile matematicii picturale”; în această ultimă lucrare susține că formele geometrice sunt derivate din formele corpurilor cerești.

8. Mario De Micheli, Avangarda artistică a secolului XX, București, 1968, p. 236.

9. Eva Bajkay, A Hungarian Founder of Dutch Constructivism, în Acta..., tom. XXX, fasc. 3-4, Budapesta, 1984, p. 317.

Spre deosebire de De Stijl, constructivismul rus a evoluat pe două direcții: prima a fost deschisă de Malevici și avea la bază o sofisticată teorie metafizică, declarând supremația absolută a sensibilității pure în artele figurative¹⁰. Concepția fraților Gabo și Pevsner se apropia de cea a lui Malevici, întrucât și ei erau adepții unei arte independente de determinări sociale. El Lissitzky, artistul constructivist care a influențat în cel mai înalt grad arta central-europeană, deși foarte diferit de primii, poate fi și el inclus în prima categorie. Cea de-a doua direcție a fost deschisă de Tatlin și acei artiști care au urmărit o inserare practică în societate, punându-și creațiile în slujba revoluției și construirii societății comuniste.

Născându-se ca o artă de sinteză, constructivismul Europei centrale a cunoscut ambele direcții. La Viena, datorită prezenței grupului de marxiști maghiari, constructivismul era identificat cu idealurile comunismului, pe când în Germania abia pe la 1923/24 idealismul a fost înlocuit cu o raționalitate economică, fapt care a determinat apariția artistului cu responsabilitate socială.

Mattis-Teutsch, fiind prezent în acei ani în aproape toate centrele artistice germane, a asimilat la început frământările metafizice ale epocii creând o artă abstractă, de extracție esoterică, pentru ca apoi să urmeze linia optimismului homocentrist a anilor '20, pătruns fiind de admirație pentru cuceririle tehnice și pentru cei care le foloseau în beneficiul societății și al omului. Deși în această perioadă în opera sa predomină reprezentări ale omului angajat în procesul muncii, brașoveanul n-a renunțat întrutotul la meditația filosofică, el dezbătând cu mijloacele artistului plastic, întrebări fundamentale, cum ar fi cea a dualității, a alterității, a alter-egoului și a viitorului omenirii.

Trecerea de la etapa muzicală – sau liric – expresionistă a ciclului „Flori sufletești” (1918/19) la etapa care face obiectul acestei lucrări, s-a realizat lent, prin însușirea simbolismului orizontalei și al verticalei, prin creșterea economiei și rigorii compozițiilor, prin introducerea treptată a unor elemente și corpuri geometrice și prin folosirea fundalurilor monocrome.

Lucrările semnate Mattis-Teutsch din colecția de artă românească a Muzeului Brukenthal nu permit ilustrarea perioadei sale abstract-geometrice, ele aparținând expresionismului muzical (Inv. 2455, ulei/carton, 34,4x40 cm, semnat, nedatat; Inv. 2574, Compoziție XX, ulei/pânză, 120,4x, semnat, nedatat; Inv. 2801, ulei/carton, 35x28 cm, semnat, nedatat; Inv. 2802, ulei/ carton, 35x28,

10. „Suprematismul atât în pictură cât și în arhitectură este liber de orice tendință socială sau materială, oricare ar fi aceasta. Orice idee socială, oricât de mare și semnificativă ar fi ea, se naște din senzația de foame; orice operă de artă, oricât ar fi de mediocră și fără semnificații, în aparență se naște din sensibilitatea plastică. Ar fi acum ora potrivită să recunoaștem, în sfârșit că problemele artei și cele ale stomacului și ale bunului simț sunt foarte departe unele de altele.” Malevici citat de Mario de Micheli în op cit., p. 245.

semnat, nedatat) și realismului constructiv (Weiter [Mai departe], Inv. 2454, ulei/ pânză, 98,3x61,8 cm, semnat, nedatat), fapt pentru care, la prima categorie, vom comenta lucrări aflate în alte colecții. O caracteristică a acestor lucrări abstracte din anii 1922-1925, intitulate „Compoziție” sau „Compoziție – Flori sufletești” este aceea că sunt realizate pe axa verticală, încercând să transpună în imagine teoria autorului despre noua artă în care „verticala înseamnă acțiune”¹¹. Ca și în cazul „Florilor sufletești”, în care formele convexe și concave erau dispuse în jurul unui nucleu, a unui ou primordial sau început absolut, în compozițiile de la începutul deceniului trei, mai mult rod al elaborării raționale decât al spontaneității afective, nucleul este păstrat ca centru, ca loc geometric din care se dezvoltă compoziția. Pe lângă nucleu trebuie menționate liniile de forță ale tablourilor, îndeobște o diagonală în jurul căreia sunt dispuse sau gravitează elementele geometrice sau două linii verticale paralele, ce subliniază verticala-activitate. Deși asemănările perioadei abstracționist-constructive cu creațiile expresionist-muzicale din anii 1918-1922 sunt ușor descifrabile, compozițiile au pierdut din dinamismul și ritmul primelor, satisfăcând astfel o cerință exprimată de autor în lucrarea intitulată „Ideologia artei”, conform căreia „forma artistică labilă se transformă în formă artistică stabilă”¹². Ca exemple pentru perioada în discuție enumerăm următoarele opere: Compoziție XXXI (1923)¹³, Compoziție (1925)¹⁴, Compoziție-Flori sufletești(1924)¹⁵ și Compoziție-Flori sufletești (1924)¹⁶. În toate lucrările amintite, perspectiva este sugerată de succesiunea și suprapunerea formelor și prin alternața de nuanțe închise și deschise. Spre deosebire de constructiviștii „autentici”, ale căror opere se caracterizează prin economie de elemente și forme geometrice și prin folosirea lor în stare pură, la Mattis-Teutsch remarcăm faptul că întotdeauna „raționalitatea” se întrepătrunde cu efuziuni sentimentale, lirice, realizate atât prin elemente constructive cât și prin folosirea culorii. La artistul brașovean întâlnim aglomerări de forme: pătrate, dreptunghiuri, cercuri, elipse, segmente de cerc și de elipse, toate acestea abătându-se de la regulile matematice stricte.

11. Hans Mattis-Teutsch, *Ideologia artei*, București, 1975, p. 16 [prima ediție Potsdam 1931].

12. Idem.

13. Compoziție XXXI, ulei/pânză, 127x900 cm, semnat dreapta jos MT, Muzeul de artă Brașov, lucrare reprodusă în Zoltan Banner, *Mattis-Teutsch*, București, 1970, p. 5 (nenumerotată) parte reproduceri.

14. Compoziție, ulei/pânză, 1000x1000 cm, semnat dreapta jos MT, Muzeul Național de Artă București, reprodus în Zoltan Banner, op cit., p. 15 (nenumerotată), reproduceri.

15. Compoziție-Flori sufletești, ulei/carton, 350x250 cm, semnat dreapta jos MT, colecția familiei, reprodusă în idem, p. 9 (nenumerotată).

16. Compoziție-Flori sufletești, ulei/carton, 350x250 cm, semnat dreapta jos MT, colecția familiei, reprodusă în idem, p. 24 (nenumerotată).

Dacă constructiviștii „autentici” s-au limitat la folosirea câtorva culori fundamentale, Mondrian la culorile primare: albastru, roșu, galben și non-culorile alb, negru, gri, Malevici la roșu-negru, Mattis-Teutsch, deși reduce bogăția coloristică din perioada precedentă, rămâne în continuare un mare colorist, caracteristică ce-l îndepărtează de constructiviști și dă o notă personală lucrărilor sale din această perioadă.

După 1924 în creația lui Mattis-Teutsch a intervenit o schimbare radicală a cărei cauză poate avea mai multe explicații. Este de presupus că artistul și-a dat seama de pericolul căderii într-un „decorativism exagerat”, de care chiar îl acuzase criticul Ernő Kállai. Astfel Teutsch s-a văzut nevoit să renunțe la reprezentări abstracte și a trecut la un nou stadiu de reprezentări figurative, păstrând împlinirile formale din perioada anterioară. Acestea sunt ordonarea și raționalizarea compozițiilor la care s-a adăugat și asimilarea unor elemente provenite din arta gotică – forme prelungi și angulare – și din arta egipteană – tratarea frontală a figurilor umane. În noua sa etapă de creație, artistul brașovean a urmat curentul profund homocentrist din primii ani ai deceniului trei ai secolului nostru, sincronizându-și preocupările cu cele ale unor reprezentanți ai Bauhausului dar și grupul artiștilor progresivi „A-Z” din Köln – Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz –, artiști cărora Mattis-Teutsch se alăturase o vreme și cu ajutorul cărora reușise să-și tipărească lucrarea teoretică „Kunstideologie” în 1931.

Omul, pe care artistul îl declarase figura centrală a picturilor sale, a devenit după 1925 din nou recognoscibil, caracterizându-se printr-o siluetă elegantă și alungită, surprins fiind cu precădere în procesul muncii, proces privit sub aspectul pulsației vitale colective. Omul mattis-teutschian apare înalt stilizat și lipsit de caracteristici individuale distincte, importanța sa rezidând în apartenența la o forță socială, care-i asigură anonimatul și puterea. Ca și în cazul „Florilor sufletești” din anii 1919-1922, Teutsch a rămas puternic influențat de gândirea vitalistă de sorginte bergsoniană și nietzscheană, dar n-a fost străin nici de filozofia marxistă, pe care o cunoscuse din anii șederii sale la Budapesta. Influența celei din urmă devenise manifestă abia în acești ani, când artistul a așternut pe hârtie gândurile sale despre originea artei și despre rolul artistului în societate în lucrarea „Kunstideologie”, publicată la Potsdam, în 1931. În ciuda acestor convingeri, Teutsch n-a fost un artist militant, iar în acest punct se deosebește de grupul din Köln, de care îl apropie multe similitudini de ordin formal, el numărându-se printre aceia care credeau în rolul mesianic al artei și artistului, în puterea și capacitatea ei de-a înnobila omul, înălțându-l pe o treaptă superioară a existenței.

Deși reprezentările mai multor categorii de muncitori au o pondere însemnată în arta brașoveanului din anii '20 și '30, artistul a rămas liric și meditativ, interesat fiind de aspectele esențiale ale vieții umane, învăluite de

mister. În partea grafică a lucrării „Kunstideologie”, cuprinzând reprezentări care într-o mare măsură aparțin constructivismului, pe lângă preocuparea față de probleme de ritm, de forță și energie, este descifrabilă și preocuparea privitoare la existențele mai subtile, cum ar fi confruntarea eului cu alter-egoul, unicitatea umană și nevoia dualității, capacitatea proiectivă a omului, reprezentată prin copil, care devine simbolul permanenței umane. Lucrarea „Weiter” [Mai departe], aflată în patrimoniul Muzeului Brukenthal ilustrează cea din urmă problemă. Între două siluete umane prelungi, anguloase și puternic stilizate, astfel încât numai înălțimea și masivitatea sunt indicii ale sexului, poate fi deslușit, un cap de copil, trupul acestuia fiind protejat de forța și tandrețea trupurilor părintești. Personajele se află în mișcare, direcția acestuia fiind spre partea stângă a tabloului. Nu știm dacă prin această poziționare artistul a dorit să exprime vreo atitudine ideologică, știm doar că în epocă se practica asemenea sugestii. Titlul lucrării subliniază finalitatea biologică, socială și culturală a omeniirii, aceea a realizării lanțului neîntrerupt al coabitării și al „predării ștafetei” din generație în generație.

Hans Mattis-Teutsch a demonstrat și în anii '20 - '30 capacitatea sa de asimilare a tendințelor artistice europene, păstrându-și unicitatea și originalitatea.

**HANS MATTIS-TEUTSCH, VOM GEOMETRISCHEN ABSTRAKTIONISMUS
ZUN KONSTRUKTIVEN REALISMUS**

Zusammenfassung

In der Studie „Hans Mattis-Teutsch, vom geometrischen Abstraktionismus zum konstruktiven Realismus“, behandelt die Verfasserin die geometrisierende Etappe im künstlerischen Oeuvre des Kronstädter Künstlers, Etappe die sich ab 1924 bemerkbar gemacht hat. Mattis-Teutsch kommt in dieser Hinsicht der ungarischen Aktivistengruppe, die nach dem ersten Weltkrieg in Wien tätig war und zu den russischen Konstruktivisten enge Verbindungen hatte, sehr nahe. Im Unterschied zu diesen, ist unser Künstler aber ein Lyriker, dessen Formen nicht ausschließlich streng geometrisch ausfielen. Außerdem beschränkte er sich nicht auf eine Suite von 3-4 Farben wie es die Konstruktivisten taten, sondern er blieb weiterhin der bedeutende Kolorist der vorangehenden Schaffensperiode. Während der nächsten Etappe, behielt der Künstler die rationalistische, geometrische Gestaltungsweise bei, wendete sie aber an figuralen Darstellungen an. Da er sein Interesse nun dem Menschen zuwendete, malte er diesen in den verschiedensten Arbeitssituationen. Mattis-Teutchs Kunst war sowohl während der abstrakt-konstruktivistischen Etappe, als auch später, als er eine Art realistischen Konstruktivismus vertrat (ab 1926), mit der künstlerischen Bewegung der mitteleuropäischen Kunstzentren, die ihrerseits unter dem Einfluß der holländischen und russischen Konstruktivisten stehen, synchronisiert.