

MATTIS-TEUTSCH

ARTIST AL AVANGARDEI



EDITURA
MUZEULUI DE ARTĂ BRAȘOV

CUPRINS

Cuvânt înainte	9
Argument	10
Iulia Mesea <i>Peisaj - Pe portativul emoției creatoare a lui Hans Mattis-Teutsch</i>	13
Gudrun-Liane Ittu <i>Receptarea operelor lui Hans Mattis-Teutsch în periodicele germane din Transilvania</i>	33
Almasi Tibor <i>Hans Mattis-Teutsch, graficianul</i>	49
Gheorghe Vida <i>Hans Mattis-Teutsch și dialogul european al formelor</i>	73
Catalog	85
Cronologie	98
Bibliografie generală	102

**Peisaj - pe portativul emoției creatoare
a lui Hans Mattis-Teutsch**

Iulia Mesea

Stăpânind o subtilă nonșalanță a execuției și o elegantă capacitate de abstractizare, Hans Mattis-Teutsch (1884-1960) este un reprezentant de frunte al avangardei primelor decenii ale secolului XX. Valoarea operei sale, originalitatea creației și, în același timp, europenitatea demersului său teoretic și creator, precum și deplina sincronizare cu mișcarea artistică a epocii, îl situează în proximitatea celor mai de seamă promotori ai avangardei europene. Născut și stabilit după încheierea studiilor la Brașov, Mattis-Teutsch a participat activ la activitatea grupurilor de avangardă din Ungaria, Germania și România, fiind revendicat de toate cele trei spații culturale. „Fascinanta alchimie a creației sale” este rezultatul parcurgerii unor experiențe complexe la confluența dintre „activismul” din arta maghiară, mișcarea müncheneză „Der Blaue Reiter”, cea berlineză „Der Sturm” și avangarda românească. În stabilirea de filiații, descendențe, contacte, influențe teoretice și stilistice, numele său este alăturat celor ale lui Franz Marc, Macke, Kupka, Kandinsky etc. Mattis-Teutsch a fost unul dintre primii artiști din estul Europei care au urmat modelul de abstracție propus de Kandinsky, fără ca aceasta să însemne influență directă, ci conturarea unui demers original.¹

La fel ca acesta, tinde spre „o artă care să fie numai mișcare organică și culoare, o artă pur sufletească, care să nu mai aibă nevoie de nici un sprijin exterior și care să se împotrivească chiar naturii”, așa cum caracteriza Oscar Walter Cisek, creațiile celor doi pictori avangardiști, cu prilejul Expoziției Internaționale a Revistei „Contemporanul” din 1924, unde brașoveanul expunea alături de Brâncuși, Klee, Hans Arp, Kassák Lajos, Arthur Segal, M. H. Maxy, Marcel Iancu ș.a.² Drumul parcurs de Mattis-Teutsch, nu mult diferit de al lui Kandinsky, evoluează de la formele Jugendstil-ului, înspre un expresionism muzical și apoi la pictura abstractă, pe parcursul căruia artistul elaborează un ideal artistic de respirație universală, într-un vocabular vizual original.³

Mattis-Teutsch nu a călătorit mai mult decât colegii săi de breaslă ce-i erau contemporani. A făcut-o însă în cele mai potrivite momente: acela al formării, la o vârstă fragedă, și apoi pentru a se alătura în expoziții, celor mai mari nume ale avangardei europene. Din noțiunile de artă căpătate în țară, reține lecția valorilor afirmate de Jugendstil, primită de la profesorul său Arthur Coulin (1866-1912), susținător al principiilor Artei 1900,

atât prin creația sa cât și prin scrieri teoretice publicate în presa vremii.⁴ Acestora li s-au adăugat gustul pentru decorativism, promovat de Școala Națională Regală de Arte și Meserii din Budapesta, unde artistul a învățat un an de zile, între 1901-1902. Va regăsi preocupările pentru conceptele și stilistica Jugendstilului în aerul pe care îl respira Europa artistică a epocii și, deja inițiat, se va hrăni cu dezinvoltură din lecția teoretică și practică a acestui curent. Studiul la Academia de Artă din München, pe care o urmează între 1902-1905, nu îi îngrădește spiritul în sensul rigorilor academiste, căci ceea ce îl influențează cel mai mult pe artistul din Brașov este „Zeitgeistul” acelor ani și contactul cu cele mai curajoase experimente ale timpului.⁵ Cercetătorii care au aprofundat opera lui Mattis-Teutsch, i-au identificat multiple ecouri și chiar origini, certe sau potențiale, de la surse teoretice, la influențe ale cuceririlor tehnicii moderne, de la teoriile teosofice și antroposofice ale Helenei Balwatsky și Rudolf Steiner, la *Despre spiritualul în artă* (1910) al lui Kandinsky, la dansul Isadorei Duncan, și până la cele mai recente descoperiri ale opticii.⁶

Sub semnul retragerii din calea civilizației agresive, într-o lume pură, adevărată, naturală – a pictorilor modernismului – peisajul constituie primul și principalul mod al lui Mattis-Teutsch de a se exprima în artă, genul cu care debutează și care îl conduce spre abstracție. După abordarea, pentru o perioadă scurtă, a motivelor peisagere într-o manieră mai apropiată de cea tradițională de descendență naturalistă, viziunea sa artistică se distanțează de reflectarea materialului imagistic al realității, făcând - într-o evoluție gradată prin simbolismul Artei 1900 și prin expresionism - trecerea la abstracție. „Apa și cerul nu pot constitui elemente picturale esențiale într-un tablou din secolul al douăzecilea. E prea lesnicios să obții, cu ajutorul lor, un efect ieftin. Ori, pictorul trebuie să construiască, nu să amăgească...” – explică artistul opțiunea pentru mijloace formale înnoitoare.⁷ Ridicarea la un nivel superior a modului de a concepe opera de artă, de prelucrare și redare a impulsului provocat din exterior și prelucrat la nivele intime, profunde, mentale și emoționale va duce inevitabil la pulverizarea genului, lipsindu-l în acest fel, de rațiunea sa de a fi o reprezentare, redare sau interpretare a unui fragment al realității. Astfel, pe grila evoluției genului peisagistic în creația artiștilor activi în sudul Transilvaniei, Mattis-Teutsch se situează într-un punct de superioritate absolută, urmat imediat de sfârșirea genului.

Încărcătura energetică a sudului Transilvaniei, frumusețea locurilor, stabilitatea, siguranța și forța muntelui, liniștea colinelor, fertilitatea apelor și văilor, apropierea acestor medii și inspirata lor dumnezeiască alăturare, au alimentat și au generat experiențele spiritual-artistice cele mai profunde. Profilul specific al zonei

este considerat ca fiind generatorul nașterii peisajului ca gen în acest areal, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, al exprimărilor de factură romantică de la mijlocul secolului următor, al creației pictorilor numiți „Heimatmaler”, al profunzimii operelor de respirație expresionistă și, în sfârșit, al trecerii la limbajul plastic modern, care nu repetă conținutul unei reprezentări a realității, ci creează o nouă realitate. Mattis-Teutsch – ca și concitadinul său, Ernst Honigberger (1885-1974) – recunoaște acest determinism geografic atunci când, vorbind despre sursele motivelor sale peisagistice, le plasează în frumusețea naturală a țării sale: „Am găsit în munții noștri ritmul, care a devenit un ideal al vieții mele, precum și luminozitatea și strălucirea culorilor care sunt caracteristice Transilvaniei [...] și tot în munții noștri am descoperit efectul binefăcător al verticalei”.⁸ Geografia Țării Bârsei, cu „geometria sa specifică”, cu un anume ritm al liniei, cu o anume dinamică a formelor, mișcărilor și culorilor, cu prezența impunătoare a muntelui (verticala), dar și existența compensatorie a colinei (curba domoală) și a depresiunii (orizontala) a marcat nu doar acest debut, ci întreaga gândire artistică a lui Teutsch, inclusiv cea abstractă, dominată de axa verticală, semn al mișcării ascensionale, al dinamicii.⁹

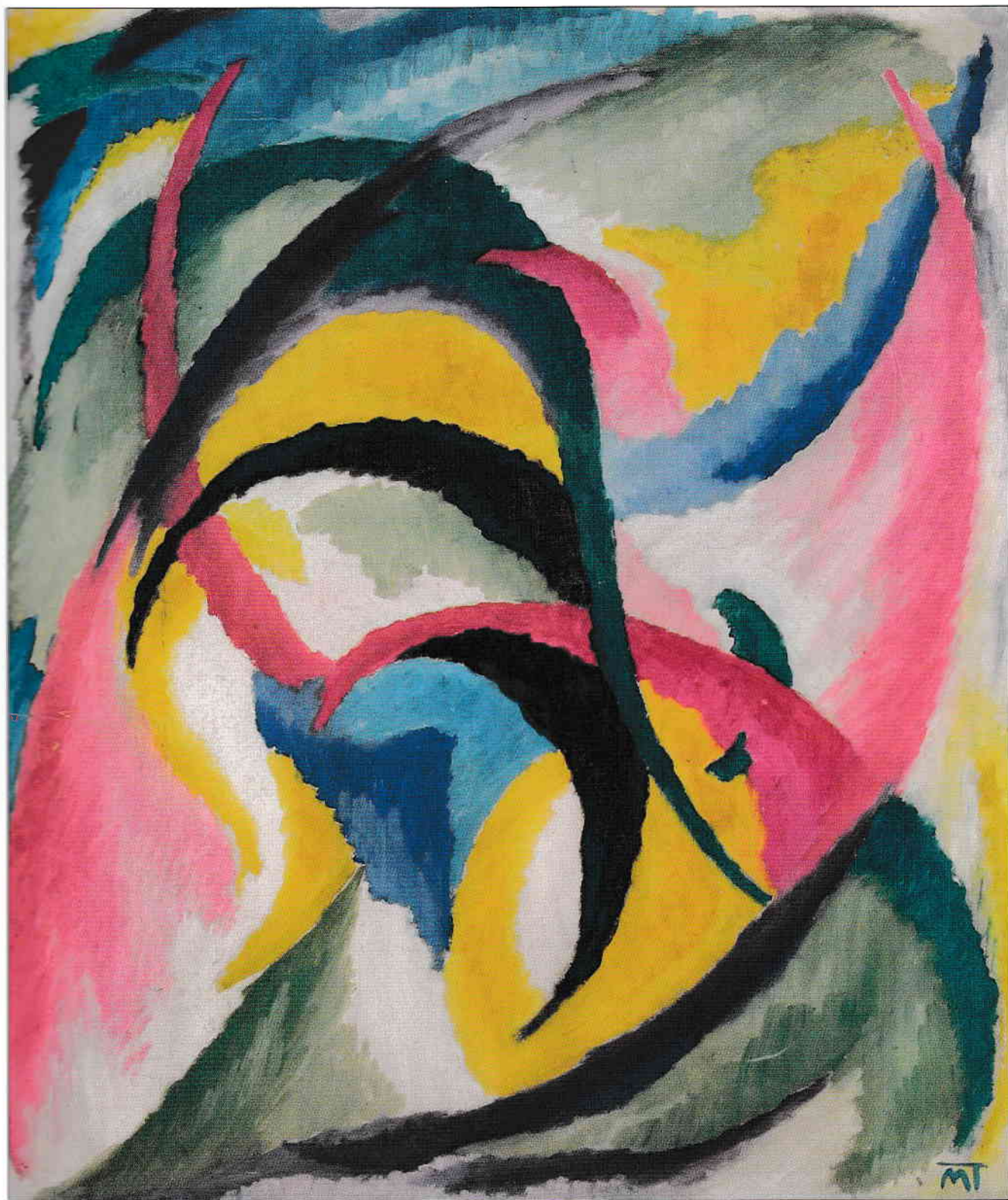
În limbajul formal pentru care optează artistul recunoaștem atât lecția franceză: Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse (experiența sa pariziană a durat mai bine de doi ani, între 1906-1908), cât și legătura – mai degrabă indirectă - cu arta grupului „Der Blaue Reiter”¹⁰ și apoi cu expresionismul celor de la „Der Sturm”.¹¹ Decorativismului acestor lucrări le este atribuită ca sursă și perioada petrecută sub îndrumarea pictorului József Rippl-Rónai, reprezentant al Art-Nouveau-ului maghiar.¹² Pe măsura evoluției ciclului de peisaje (la fel de influent ca teoria *Spiritualului în artă*), poate fi semnalat, după opinia istoricului de artă american Stephen Mansbach, contactul cu Franz Marc, al cărui expresionism este adaptat de pictorul din Brașov „structurii, culorii și rezonanței emoționale” a peisajelor sale.¹³

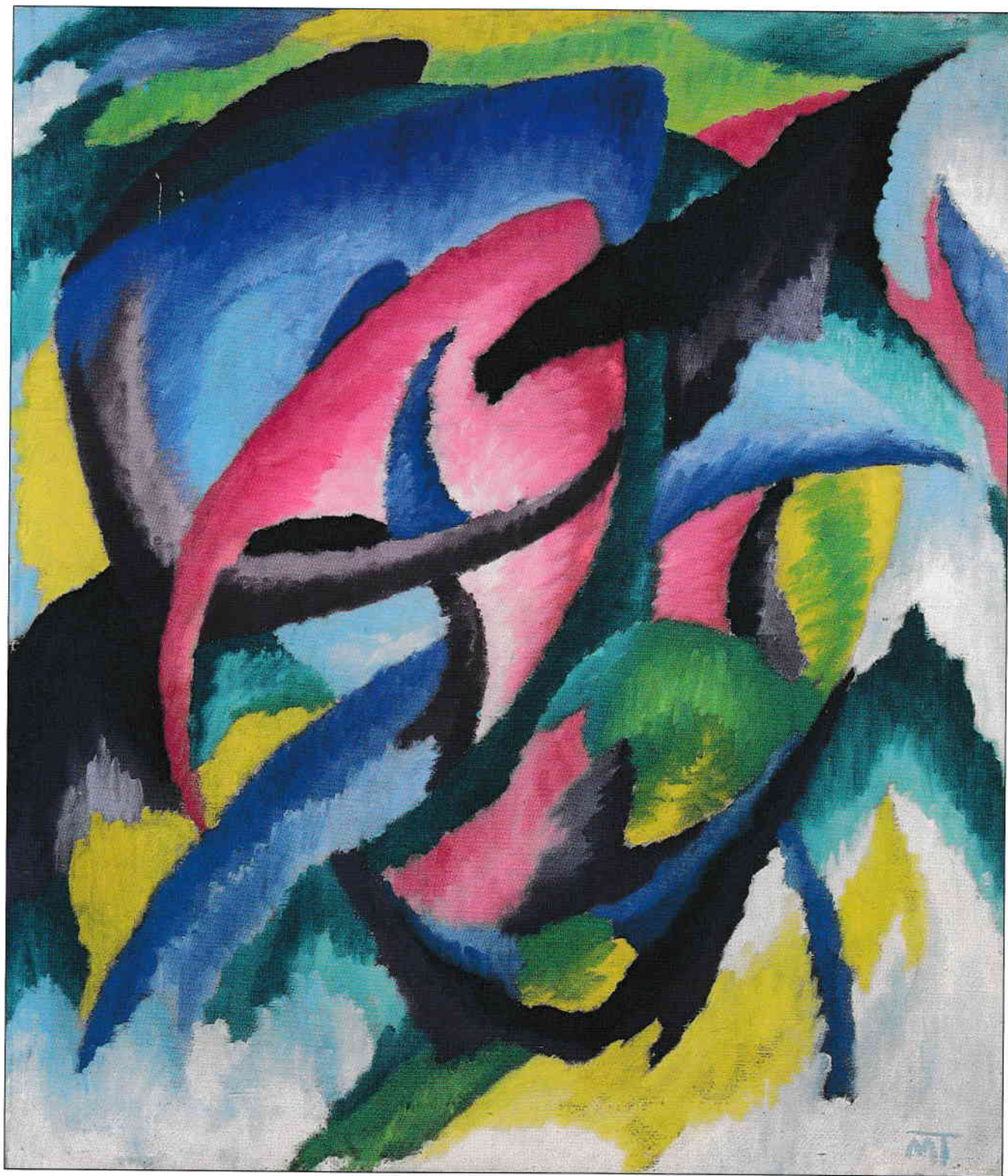
Etapele creației lui Mattis-Teutsch sunt marcate de schimbări la nivel tematic, compozițional, cromatic, al conținutului și al mesajului. Gradul de raportare la imagistica realității se recunoaște în titlurile lucrărilor ce aparțin genului peisagistic. Într-o primă etapă, ele poartă nume ce fac referire explicită la motivul reprezentat: *Casa părintească*, *Peisaj brașovean*, *Peisaj cu casă*, *Case și copac* etc. Lucrările mărturisesc din titlu importanța acordată simbolisticii culorilor: *Peisaj în galben și albastru*, *Peisaj în galben*, *Peisaj luminos*, *Peisaj violet*, *Peisaj roșu*, etc.¹⁴ După 1918, chiar dacă anumite linii amintesc încă de forme naturale, permițând chiar identificarea acestora, peisajele se numesc simplu: *Compoziție*.¹⁵

Primele peisaje păstrate valorifică motive cu mare încărcătură emoțională pentru artistul brașovean: locurile natale, casa părintească și grădina, împrejurimile. Chiar de la aceste prime reprezentări peisagistice - peisajul „de suflet” al artistului - se manifestă acea distanțare de abordarea naturalistă, în favoarea ideii de spiritualizare a geografiei, într-o tratare modernă a elementelor fundamentale ale sugestiei picturale. Motivul inspirat din realitatea imediată, are și încărcătura simbolică a originilor și devenirii, iar simplificarea sa formală reprezintă de fapt o căutare a esențelor, individuale și universale în același timp. Peisajul din jurul Brașovului este motivul câtorva acuarele și uleiuri de inspirație fauvă din perioada 1908-1916. Predomină în ele motivul colinei, ce împrumută galbenul luminii strălucitoare a zilei sau violetul amurgului (*Peisaj din Brașov*).¹⁶ Apar uneori căsuțe stilizate, cu acoperișuri roșii adăpostite la baza dealurilor sau a pâlcurilor de pomi. Formele sunt simplificate, iar cromatica se armonizează în acorduri puternic contrastante. Spre deosebire de compozițiile mai târzii, în care culorile calde sunt așezate central marcând și generând ritmuri concentrice, aici culorile calde – verde și galben – sunt împinse înspre limitele compoziției, accentuând o senzație de spațiu în extindere. Culorile verde și galben sunt o preferință firească pentru peisagistica lui Mattis-Teutsch, căci aparțin luminii și vieții. Kandinsky afirmă că, alăturate (verdele alăturat galbenului), capătă o energie similară dinamicii infinite a universului.¹⁷

Un *Peisaj cu căpițe de fân*, este o adevărată explozie fauvă de culoare și căldură.¹⁸ Întreaga căldură a unei zile toride de vară este reținută în culoarea de flacără a celor două căpițe din primul plan și a pământului. Tabloul se structurează pe curbe închise în primul plan (în forma căpițelor), tot mai deschise spre fundal, unde colinele par să se întindă la nesfârșit într-un ritm obosit, toropit de apăsarea căldurii. Portocaliul dominant este potențat prin intervenții ritmice de verde și violet. Criticul Hevesy István afirma referindu-se la acest tablou: „(...) o înșiruire de căpițe într-un roșu-portocaliu, formează punctul central al tabloului în care converg liniile câmpului îndepărtat și linia orizontului. Acest centru virtual aruncă mișcarea în ritmuri largi către marginile tabloului care sunt deschise, libere și nu întrerup ritmul, ci îl aruncă în afara tabloului. Acest tablou nu e doar un peisaj, ci ne face să simțim o dinamică orizontală, o expansiune nelimitată a planului.”¹⁹

Una dintre cele mai timpurii lucrări păstrate, este peisajul *Casa părintească*, aflată la Muzeul din Sfântu Gheorghe.²⁰ Deși sintetizează datele realității și folosește un limbaj plastic epurat de detalii superflue, artistul se raportează încă la motivul luat din realitate, creând, în sensul unui figurativism simbolic, o stare





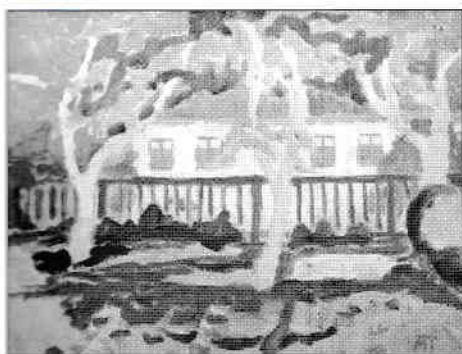
emoțională legată de locul care îi este atât de apropiat sufletește. Senzația de spațiu, atât cât se mai păstrează, este realizată prin relațiile dintre culori. Alăturând galbenul, verdele și albastrul deschis, artistul reușește să creeze un spațiu de reală armonie și căldură, care subordonează importanța motivului. Armonia cromatică e însoțită de ritmul verticalelor și de o simfonie a arabescurilor și a curbelor din desenul arborilor. Aceștia reprezintă conexiunea dintre pământul în care sunt ancorați și cerul spre care se înalță. Ramurile lor cuprind toate elementele prezente, impregnându-le de seva vitală, prin fluidul ce unifică ansamblul compozițional și la nivel cromatic. Armonizarea are loc și în plan simbolic: căsuța, copacii, grădina, curtea devenind părți ale unui tot guvernat de legi universale.

De altfel, copacul deține rol esențial în compozițiile și simbolistica lucrărilor încă din această etapă. Plasat în primul plan, singular sau în grupuri de doi trei, sau central, el domină întreaga atmosferă și reține privirea înainte ca aceasta să înceapă jocul unduos pe care artistul îl propune în ansamblul compoziției.²¹

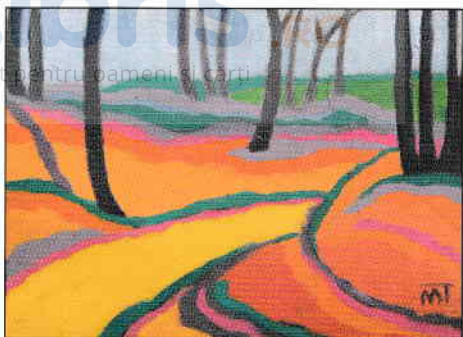
În lucrarea amintită (*Casa părintească*), cei trei copaci sunt plasați în zona mediană. Trunchiurile violacee gracile, totuși ferme, asigură verticalitatea compoziției, fiind dublate de gardul albastrui, elementul de un geometrism afișat, delimitare abruptă, severă între spațiul intim și cel străin/exterior. Plasată în fundal, văzută prin țesătura deasă a coroanelor înfrunzite, casa este apărută de ochiul iscoditor al străinului, ca singur loc de intimitate reală și adăpost de lumea exterioară. Artistul nu face ca formele naturii să vorbească prin ele însele, ci le forțează să exprime stările pe care el le-a trăit la întâlnirea cu natura, astfel încât privitorul se confruntă nu cu o imagine a realității, ci – în formularea lui Iván Hevesy - cu „extractul subiectiv al realității”.

Cele două elemente cu conținut simbolic de natură emoțională, casa și copacul, sunt din nou alăturate în uleiul *Casă și copac*.²² De data aceasta compoziția este dominată în forță de copacul singular plasat central. O succesiune de curbe – prima se închide într-un inel, următoarele sunt tot mai largi – îi subliniază importanța și-l delimitează compozițional și simbolic. Coroana amplă, supradimensionată în raport cu celelalte elemente ale realității, obturează în bună parte fundalul. Casa, adăpostul, rămân o prezență solară, stabilă, dar discretă în plan secund.

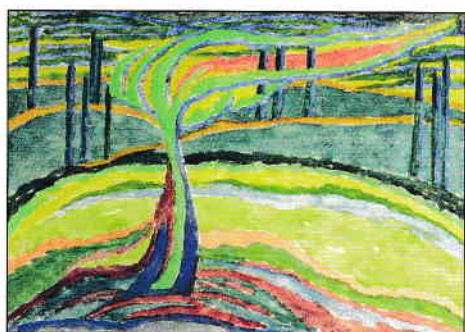
Motivul copacului revine obsedant și se impune cu fermitate în lucrările acestei etape, fie că sunt acuarele, uleiuri sau linogravuri. Mereu în alte peisaje în cheie lirică - oglinzi ale stărilor sufletești ale artistului - copacii însoțesc o potecă sinuoasă, se apleacă în bătaia vântului sau se înclină mlădii sub greutatea propriilor coroane. Simbol de referință pentru pictorul romantic,



Casa Părintească
Ulei pe pânză, 35 x 46 cm
Muzeul Național Secuiesc
Sfântu Gheorghe
Inv. 1036



Peisaj
Muzeul Național Secuiesc
Sfântu Gheorghe
Cat. 1



Peisaj cu copac verde
Muzeul de Artă Brașov
Cat. 3

Peisaj cu mesteceni
Muzeul de Artă Brașov
Cat. 5

copacul capătă semnificații naționale la sfârșitul secolului XIX și este purtător al simbolului vieții în Arta 1900. Astfel, marea concentrare de linii și ramuri, simbol al crengilor și trunchiurilor de arbori din peisajele lui Mattis-Teutsch, nu trebuie interpretată doar ca o influență a liniilor decorativismului din Jugendstil, ci mai degrabă ca o actualizare a motivelor mistice ale pământului și copacului.²³ Sensurile sale multiple, profunde, sunt valorificate de artiștii modernității care își iau ca reper mitologiile străvechi, europene sau orientale, în care acesta este „Copacul vieții” sau „Axis Mundi”, purtător al sâmburelui vieții, generator al energiei cosmice, legătură între lumea de pe pământ, cea celestă și cea subterană. În *Veda*, cartea sfântă a vechilor indieni, copacul simbolizează forța vieții, totală și inepuizabilă, interpretare care a fost, de altfel, preluată și în arta expresioniștilor.²⁴ Semnificând în vechile credințe renașterea, regenerarea, cunoașterea și înțelepciunea, copacul este asociat în creștinism suferinței, sacrificiului și salvării sufletului. Din pluralitatea de sensuri și simboluri, în creația lui Mattis-Teutsch ar putea fi interpretat ca o parabolă a vieții umane, în întreaga sa complexitate.²⁵ Luând în considerare simbolistica pe care o incumbă, s-a afirmat că în peisajele lui Mattis-Teutsch, copacul joacă un rol similar cu cel al cailor în opera lui Franz Marc. În tentativa de a pune în forme ceea ce nu poate fi reprezentat, pentru a atinge „esența absolută”, armonia desăvârșită, copacul la Mattis-Teutsch, calul (chiar animalul în general) la Franz Marc reprezintă/simbolizează tot ceea ce este „pur”, „adevărat”, „frumos”.²⁶ Persistența acestui element în peisajele lui Mattis-Teutsch amintește și de preferința lui Mondrian (1872-1944) pentru peisaje și schițe de arbori pe care îi stilizează și îi abstractizează, reducându-i prin simplificări succesive, la expresia lor elementară.²⁷

Dinamic și flexibil, înălțându-se sau dublând cu ductul său orizontală, formând cercuri sau elipse, aluzii la sâmbure, la geneză, la naștere, copacul capătă, deseori, forme asemănătoare cu cele umane (*Peisaj nordic*).²⁸ Astfel îmbogățită cu semnificații, imaginea devine o sinteză a aparenței cu esența. În *Peisaj cu copac verde*, ritmul formelor și dinamica compoziției sunt utilizate tot ca echivalente vizuale ale mișcărilor și vieții naturii.²⁹ Artistul sugerează spațiul prin raporturi de bidimensionalitate cu efecte pregnant decorative, utilizează liber linia, culoarea și forma, care nu mai denumesc lucruri, ci devin purtătoare ale unui mesaj în sine. Petele de culori pure, așternute în suprafețe largi, sunt clar delimitate de linii ce se înlănțuie și se unduiesc într-un elegant și lin dans al formelor. Compozițiile au un ritm unduitor, ce urmează liniile structurale.

În perioada în care motivul mai are corespondent în realitate, acesta este mereu simplificat, esențializat, în căutarea