

Brândușa Răileanu

Retrospectiva **Dimitrie și Aurelia Ghiață.**

Volumul 2. Cărți



Consilier științific
Marina Preutu

Editat de
Lidia Vianu

C O N T E M P O R A R Y
L I T E R A T U R E P R E S S



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

Brândușa Răileanu

Dimitrie and Aurelia Ghiață.

Four Retrospective Volumes

ISBN 978-606-760-035-3; 978-606-760-037-7; 978-606-760-036-0; 978-606-760-034-6

Edited by
Lidia Vianu

Die Gedanken sind frei

Four days older than T.S. Eliot, and twelve years younger than Brancusi, Dimitrie Ghiață was born in the kingdom of Romania. He painted under communism as if communism did not exist. He married Aurelia—creator of tapestries that were equally free from any compromise with totalitarian ideology. Communism took hold of Romania in 1944, when they were both, more or less, *nel mezzo del camin*.

Contemporary Literature Press is publishing four retrospective volumes of their work. These volumes are full of extraordinary paintings and tapestries—miracles of strength and colour. They are images of true Romania: as it was, as it still is.

We are publishing most of their work—as well as documents that betray their life in an indirect way—in order to make a point. Of course, the beauty of

Cu patru zile mai mare decât T.S. Eliot și cu doisprezece ani mai tânăr decât Brancusi, Dimitrie Ghiață s-a născut în Regatul României. A pictat sub comunism de parcă nu ar fi existat comunism. S-a însurat cu Aurelia—creatoare de tapiserii la fel de libere de orice compromis cu ideologia totalitarismului. România a căzut sub comunism în anul 1944, când amândoi se aflau *nel mezzo del camin*.

Contemporary Literature Press publică astăzi 4 volume retrospective despre opera lor. Aceste volume cuprind nenumărate picturi și tapiserii extraordinare—adevărate miracole de forță și culoare. Din ele se desprinde imaginea adevărată a României: așa cum a fost și mai este încă.

Publicăm mare parte din opera lor—împreună cu documente edificatoare pentru viața lor—cu un scop. Desigur, imaginația lor frumoasă

their imagination would have been reason enough. Together with it, we hope the reader will grasp the beauty and rectitude of their lives—the elegance of two minds caught in the “nightmare” of history, as James Joyce called it.

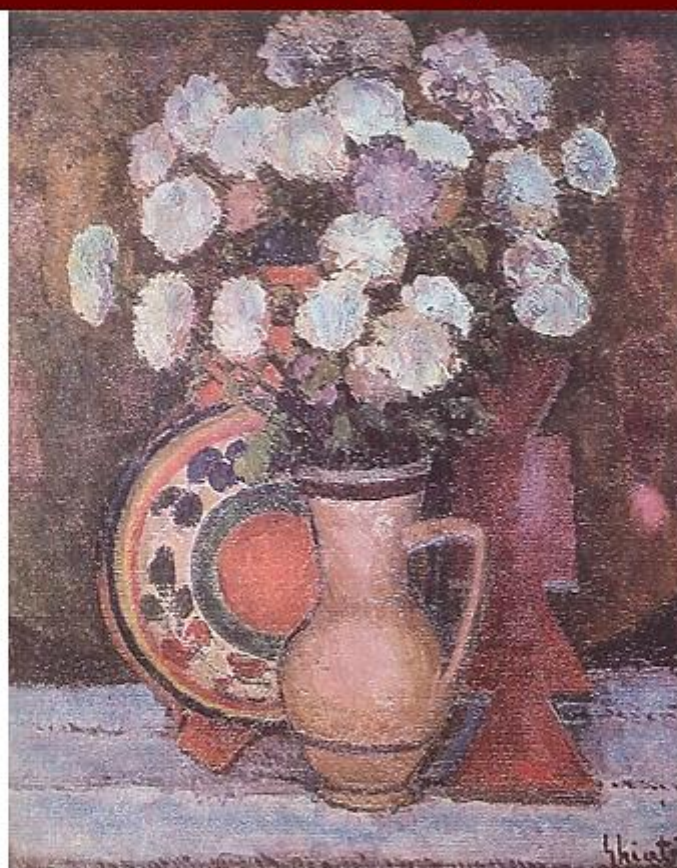
ar fi fost un motiv suficient. Sperăm, însă că, pe lângă ea, cititorul va percepe frumusețea și verticalitatea vieții lor—eleganța acestor două inteligențe prizoniere în „coșmarul” istoriei, cum l-a numit James Joyce.

Lidia Vianu

Brândușa Răileanu

Retrospectiva **Dimitrie și Aurelia Ghiață.**

Volumul 2. Cărți



Consilier științific
Marina Preutu

Editat de
Lidia Vianu

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS

<http://editura.mttlc.ro>

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS

The online Publishing House of the University of Bucharest

Editura pentru studiul limbii engleze prin literatură

Lidia Vianu
Director

George Sandulescu
Executive Advisor



UNIVERSITATEA
DIN BUCUREȘTI

VIRTUTE ET SAPIENTIA



BRITISH
COUNCIL



Ambasáid na hÉireann
Embassy of Ireland
Ambasada Irlandei



INSTITUTUL
CULTURAL
ROMÂN

ISBN 978-606-760-037-7

© Universitatea București

© Marina Preutu

© Brândușa Răileanu

Corectură: Ioana Agafiței, Andrei Bîrsan.

PR Manager : Violeta Baroană.

Publicitate: Cristian Vîjea.

Header Editură: Elena Ghercă.

Coperta: D. Ghiață – Flori



Contemporary Literature Press

Bucharest University

The Online Literature Publishing House
of the University of Bucharest



**A Manual for the Advanced Study
of *Finnegans Wake* in 124 Volumes**

Totalling 35,000 pages

by C. George Sandulescu and Lidia Vianu

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS

<http://editura.mttlc.ro>

You can download our books for free,
including the full text of
Finnegans Wake line-numbered, at
<http://editura.mttlc.ro/>
<http://sandulescu.perso.monaco.mc/>



Holograph
list of the
40
languages
used by
James Joyce
in writing
*Finnegans
Wake*

Director
Lidia Vianu

Executive Advisor
**George
Sandulescu**




Brândușa Răileanu

Retrospectiva Dimitrie și Aurelia Ghiață

Volumul 2. Cărți

Consilier științific
Marina Preutu

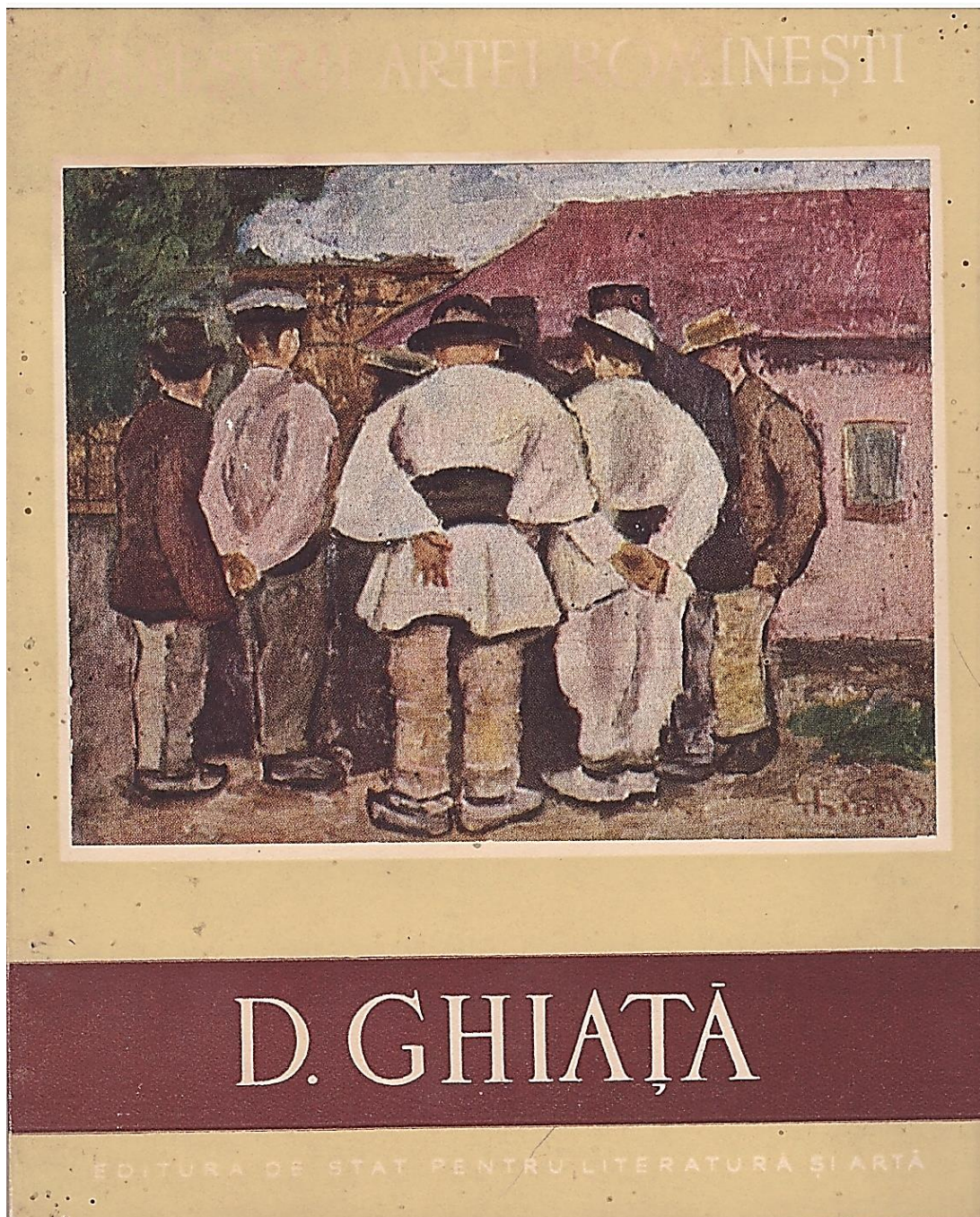
Editat de
Lidia Vianu



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

Cuprins

D. GHIAȚĂ, V. Beneș (ESPLA, 1957)	p. 2
Rezumat în limba engleză	p. 15
Rezumat în limba franceză	p. 18
Albumul DUMITRU GHIAȚĂ, Prefață de A.E.Baconsky, Editura Meridiane, 1966	p. 21
Rezumat în limba engleză	p. 48
Catalogul Expoziției retrospective de pictură – Dumitru GHIAȚĂ București, martie 1967, Sălile Muzeului de Artă al RSR. Cuvântul de deschidere – Corneliu BABA	p. 55
Aurelia GHIAȚĂ, de Olga Bușneag, Editura Meridiane, 1967	p. 63
Rezumat în limba franceză	p. 81
TAPISERIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ de Mircea Grozdea, Editura Meridiane, 1982	p. 85
GHIAȚĂ D., de Marina Preutu, Editura Meridiane, 1977	p. 86
GHIAȚĂ, de Ioana VLASIU, Editura Meridiane (Mica bibliotecă de artă), 1985	p. 162



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

D. GHIAȚĂ
V. Beneș (ESPLA, 1957)

Dumitru Ghiață este fără îndoială unul dintre cei mai autentici pictori români contemporani. Originea lui țărănească și legătura păstrată tot timpul vieții cu satul îl așează printre pictorii care încearcă să descifreze, cu sensibilitatea lor, o nouă fațetă a plasticii românești. Fără să fie atașat niciunui curent, niciunei mode sau cerințe a timpului, el lucrează cu totul independent, străduindu-se parcă să pătrundă cu încetineala unui explorator o lume încă necunoscută.

Trudă și migală, seriozitate și perseverență, onestitate și sinceritate, și mai presus de toate o desăvârșită încredere în sine îl fac să-și câștige locul în galeria maestrilor artei românești, printr-o operă de artă plină de inedit și de prospețime, operă plămădită din cele mai autentice tradiții ale artei noastre populare.

Fiu de țărani moșneni din Oltenia, Dumitru Ghiață s-a născut în anul 1888, în a douăzeci și doua zi a lunii septembrie, în satul Colibași din județul Mehedinți. Tot aici, în satul natal, a urmat și a isprăvit școala primară.

După aceea, încercările părinților de a-l îndrepta spre anumite ocupații intelectuale, cât și tentativele personale de a se ancora în vreo preocupare manuală nu fac decât să accentueze și mai mult dezorientarea în fața vieții. Totuși, cu dârzenia și hotărârea sa caracteristică, Dumitru Ghiață nu se pierde. Avea prezentă undeva, în străfundurile conștiinței lui, chemarea către artă.

Așa se explică faptul că după anii de căutări și băjbâiri, ani în care a trebuit să muncească pentru a-și câștiga existența, îl găsim în anul 1909 mic funcționar în administrația Institutului de Seruri și Vaccinuri Prof. Ion Cantacuzino, din București, împărțindu-și timpul ce i-l lăsa liber serviciul în două: ziua învăța desenul și pictura în atelierul pictorului A. Verona, iar seara urma cursurile „Universității Libere”, care funcționa pe atunci în localul liceului „Gh. Lazăr”.

La această „Universitate Liberă” și-a făcut Dumitru Ghiață cultura generală, învățând zi de zi, timp de patru ani, alături de mulți dezmoșteniți ai soartei lipsiți de mijloace pentru a urma la școlile obișnuite ale statului. Printre colegii lui din acea vreme a fost și actorul Gh. Calboreanu.

Dintre profesorii „Universității Libere” care alături de pictorul A. Verona au fost inițiatorii lui Dumitru Ghiață în artă sunt: inginerul V. Ravici, profesor de perspectivă și pictorul ardelean I. Bran, profesor de desen.

La sfârșitul a trei ani de lucru în atelierul pictorului A. Verona, acesta îi dă un certificat și o recomandatie către Ministerul Instrucțiunii Publice pentru o bursă de pictură la Paris.

Între anii 1913 și 1914, până la izbucnirea primului război mondial, Dumitru Ghiață, ca bursier al statului român, studiază pictura la Paris la Academiile Rançon și Delécluze. Elementele și disciplina ce și le însușise în atelierul lui A. Verona îi ușurează învățământul picturii la Paris, unde, cu toate că n-a lucrat nici doi ani împliniți, reușește să-și fundamenteze temeinic tot ceea ce mai târziu îi va forma osatura de cunoștințe și experiență în materie de pictură.

La Paris, pe lângă lucrul de fiecare zi din ateliere, pictează peisaje în împrejurimile orașului, dar marea lecție de artă o primește în muzee și la expoziții unde, alături de clasici, cunoaște pictura modernă, din mijlocul căreia desprinde, ca pe o preferință pentru subiectele lui simple și pentru culoare, pe Cezanne.

În 1914, reîntors în țară, expune pentru prima oară la Salonul Oficial din acel an în una din sălile de jos de la Ateneu. În timpul războiului din 1916 se refugiază în Moldova unde continuă să lucreze.

În anul 1922, în urma unui concurs, Dumitru Ghiață reușește să obțină împreună cu sculptorul O. Han o bursă de călătorie în Italia. Are astfel prilejul să cunoască la fața locului toate operele de artă ale culturii italiene. Reîntors din Italia, Dumitru Ghiață lucrează cu neistovită energie. Expune regulat la Saloanele Oficiale și-și organizează la termene foarte scurte, de-a lungul a peste treizeci de ani, expoziții personale. Ultima, retrospectiva din anul 1955, prilejuiește o vedere de ansamblu asupra întregii sale opere.

Între anii 1921-1924, pictorul Dumitru Ghiață pictează pe litoralul Mării Negre, la Mangalia și Balcic, împreună cu pictorul Jean Al. Steriadi, atras mai mult de moda de atunci decât de vreo anumită afinitate și înțelegere față de peisajul marin și de satele dobrogene.

Între anii 1924-1927, pictează pe Valea Prahovei, mai ales la Câmpina, descoperind peisajul industrial și pădurile de sonde petrolifere pline de sobrietate și de ordine geometrică.

În anul 1927, Dumitru Ghiață se căsătorește cu pictorița Aurelia Vasiliu, specializată mai târziu în arta decorativă aplicată, cu inspirații din folclor.

Din anul 1927 până în 1939 se stabilește în regiunile vecine locului nașterii, pictând în Mehedinți (Cerneți, Baia de Aramă, Tarnița etc.), în Gorj, în Hunedoara, în special în Țara Hațegului și șase ani de-a rândul e atras și reținut de peisajul frust și inedit al Hurezului din județul Vâlcea.

În anul 1939 lucrează la Piatra Neamț și în satele dimprejur, apoi din nou în Prahova, la Filipeștii de Pădure, la Comana, la Sinaia, aducând mereu noi imagini, variate și bogate. Nu uită, însă, în tot acest timp, Bucureștiul, al cărui pictor credincios rămâne.

În anul 1941 pictorul Dumitru Ghiață este premiat pentru „opera lui artistică de pictură” de către Academia Română, cu premiul Elena și Gheorghe M. Vlasto.

Opera pictorului Dumitru Ghiață este cunoscută și peste hotare. Toate expozițiile de artă românească făcute în străinătate duc cu ele și picturi de-ale lui, care culeg prin ecourile din presă aprecieri elogioase și o deosebită înțelegere. Muzeele din Lyon și Paris (Jeux de Paume) posedă câteva din tablourile sale.

Apariția pictorului Dumitru Ghiață în lumea plastică românească a surprins și a reținut de la început. În afară de perioada marină dintre anii 1921-1924, în care pictura sa nu este încă diferențiată, artistul negăsindu-și încă la acea dată nici lumea, nici mijloacele proprii de comunicare, tot ceea ce pictează poartă o definitivă pecete a caracterelor personale, a unei viziuni originale și a unui mod viu, comunicativ și direct de exprimare plastică.

Felul în care s-a reoglindit pictura lui Dumitru Ghiață în critica de artă, care l-a urmărit cu insistență și răbdare, felul în care a fost văzut și prețuit, prezintă o varietate bogată, dar din tot ce s-a scris despre el se desprinde ca un leit-motiv, originalitatea și calitățile superioare ale artistului.

Cu ocazia unei călătorii în România, H. Focillon, istoriograful, criticul și teoreticianul de artă francez, descoperă pe pictorul Dumitru Ghiață, îi acordă o deosebită atenție și-l semnalează în lucrarea sa *La Peinture aux XIX-e et XX-e siècles*, apărută la Paris în 1928. În afară de această lucrare în limba franceză care-l face cunoscut peste granițe, prezența pictorului în toate expozițiile de artă românească de peste hotare îl fixează și în opinia publică străină, prin articole din diferite reviste și ziare străine, ca pe un pictor român de o neîndoioasă originalitate și de o interesantă forță de exprimare plastică.

De asemenea sunt pline de interes și încadrează perfect opera pictorului atât de bogată în sugestii și probleme articolele publicate cu ocazia fiecărei expoziții. Indiferent dacă cronicarul era pictor, scriitor, ziarist, poet, istoric sau critic de artă propriu-zis, fiecare a reușit să descifreze câte un aspect al picturii lui Dumitru Ghiață sau să recepteze o rezonanță intimă a sensibilității pictorului, astfel că toate cronicile la un loc comunică mozaicul complex și armonic al operei sale.

Dimensiunile realității acceptate de Dumitru Ghiață în pictura sa sunt chiar limitele sensibilității lui plastice. Natura nu este pentru el un pretext de forme și linii din care să se inspire și să creeze din culori o lume aparte, nouă, rezultatul având doar relații de identitate morfologică cu modelul. Natura este pentru Dumitru Ghiață chiar subiectul și motivul pe care îl pictează și nimic altceva. Tot ce încorporează el ca

sentiment și conținut în opera lui este chiar conținutul naturii, identificat și suprapus sensibilității sale.

De aceea subiectele culese de Dumitru Ghiață din mijlocul realității sunt atât de restrânse și nu te lasă să vezi în ele intervenția imaginației constructive compoziționale. În fața naturii, când își alege motivul pentru un tablou, el nu procedează ca un pictor care compune și care pune accente pe fragmentul ales și dezvoltat, ci ca un scriitor care își alege un fragment de viață pe care îl descrie apoi, neavând prin aceasta pretenția să arate că viața nu a existat înainte de scena descrisă și că nu mai continuă și după aceea. În fața peisajelor lui nu ai sentimentul unei compuneri a naturii, a artificialului, ci te simți întocmai ca în fața unui fragment de natură privit ca printr-o fereastră. Ai certitudinea că în stânga tabloului și în dreapta lui, jos și sus, natura continuă să se arate și ceea ce e reprezentat e doar un fragment văzut de pictor și redat în limitele pânzei pictate.

Iată, de exemplu, pădurile lui Dumitru Ghiață, *Iarnă la Comana, Popas în pădure la Baia de aramă, Patinaj, Adăpatul boilor la Comana*, ele reprezintă câte un fragment de natură necompus însă, de sine stătător. Grupările de arbori care ar părea că sunt grupuri de forme, făcute cu scopul de a compune tabloul, nu sunt în realitate decât grupurile naturale de arbori, care doar datorită întâmplării apar ca atare.

La fel, în tablourile *Târg, Zi de târg, În târg la Hațeg, Vânzătoarea de fructe, La târgul de cereale*, oamenii nu reprezintă grupuri compuse de pictor, ci sunt chiar grupurile firești ale oamenilor adunați într-un târg, care stau alături prin afinități de interese, de prietenie sau chiar numai din întâmplare. De aceea târgurile lui Dumitru Ghiață sunt atât de vii, fiindcă grupurile de oameni reprezentate le simți în continuare și dincolo de ecranul tabloului, simți o dată cu ele prezența tuturor oamenilor din târg.

În stângăcia reprezentării florilor, fructelor sau naturilor moarte nu este decât aceeași lipsă de compoziție, este aceeași decupare, oarecum arbitrară a naturii, ochiul artistului fiind oprit asupra unui fragment de viață. Buchetele de flori nu sunt compuse ca la Luchian, unde ochiul artistului a ales doar elementele cele mai caracteristice, ci sunt chiar buchetele pe care le poartă în mână țăranile atunci când se duc la joc. La Dumitru Ghiață te supără parcă simetria timidă și geometrică a florilor (*Trandafirii în două oale, Trandafiri, Crăițe*), a fructelor (*Mere*), a boabelor de struguri (*Struguri*), dar în această ordine nu trebuie căutat arbitrarul compoziției dictate de legi de echilibru, ritm și armonie, ci doar ordinea naturală.

De aceea tablourile lui Dumitru Ghiață trebuie citite, descifrate, ca și atunci când nu poți lua cunoștință de conținutul unei pagini scrise decât dacă o parcurgi cu răbdare în ordinea scrierii textului. Viața și realitatea din tablourile lui nu sunt perceptibile dintr-o privire fiindcă tablourile lui sunt descrise, nu redade

in instantanee caracteristice, care rezumă și comunică prin simboluri o realitate de dincolo de ele. În tablourile lui viața redată se petrece în timp, ochiul trebuie să meargă de pe un pom pe altul, de pe cer pe solul tabloului, de pe crestele de lumină la jocul imprecis al umbrelor, numai așa se va putea descifra peisajul în realitatea lui. În tablourile cu grupuri de oameni fiecare își are viața lui aparte, fiecare gest trebuie citit, înțeles: un țăran privește după cumpărători, altul se vede că-i dus cu gândul în altă parte, unul ridică un sac, altul numără banii, unii vorbesc sau caută ceva, dar fiecare este ocupat. Citirea acestor mici semne colaborează la înțelegerea totală și finală a tabloului, care nu poate fi realizată deodată, sintetic, fiindcă pictorul n-a pictat o impresie cromatică, ci analitic, așa precum a cules din natură formele cu sensurile lor reale.

Toate aceste caractere din pictura lui Dumitru Ghiață nu sunt decât corelatele unei mari și puternice calități, contactul direct, viu și permanent cu viața. Pentru el pictura nu este un divertisment vizual, el nu este un liric care să redea viața prin imagini și forme frumoase, ritmate și rimate cu orice preț; ci o narațiune, o forță epică de exprimare a unor coordonate superioare, acelea care aparțin înseși legilor imuabile ale vieții și realității.

Pentru Dumitru Ghiață pictura este mai mult decât o profesiune, este ceva grav, serios și puternic. Este o chemare care vine din adâncuri, porcede chiar din plămada din care e creat el.

Dumitru Ghiață, ca fiu de țăran, își are o lume bine delimitată, o lume din care nu poate ieși sub nicio formă. El a rămas legat de lumea ancestrală, de viața copilăriei sale, a relațiilor de familie și a obiceiurilor strămoșești, de lumea primelor imagini, a primelor semne descifrate în noianul de senzații culese din viață.

Pentru Dumitru Ghiață – țăranul, satul, dealurile și munții, ogorul și pădurea sunt limitele între care pendulează existența lui plastică. Și pictează străzi din București, case, fabrici, biserici; ele nu apar ca arătări și forme pe care se pot pune culori numai, ci ca realități vii, ridicate de oameni și făcute pentru oameni. Oricât de înalte sunt casele pictate de el pe tablourile cu străzi din București și oricât de maiestuoase sunt construcțiile arhitectonice, Dumitru Ghiață are față de ele un ciudat sentiment de melancolie, și întreaga lui gamă cromatică, forme și linii, atmosferă și umbre amintesc parcă mai mult de salahorii care au cărat pietre și cărămizi, decât de cei care au dat bani să le construiască.

Omul în pictura lui Dumitru Ghiață nu este omul indiferent, un oarecare, un model ales din natură, ci omul anumit, permanent, reprezentat prin caracterele lui permanente. Omul lui este acela care stă în fața vieții cu mintea și cu brațele de făurar. Omul care ridică și construiește, omul care răscolește pământul, care muncește și care

se împletește astfel cu însăși natura.

Există în pictura lui Dumitru Ghiață, în felul în care-și decupează fragmentul de natură, în maniera în care desenează formele și pune culoarea, în mijloacele pe care le întrebuințează, o anumită cuminenție și o profundă și calmă reculegere. Acest echilibru și această măsură au ceva din însăși ordinea naturală a firii. Se pare că Dumitru Ghiață are antene foarte sensibile asupra rosturilor identice din viața vegetală și animală. Toate acestea, sub diferitele și variatele lor aspecte, apar în pictura lui ca un tot organic, care nu poate fi trădat, fiindcă nu este firesc să intervertești sensurile precise ale vieții.

Prezența lui Dumitru Ghiață în mijlocul naturii este atât de autentică, fiindcă artistul se confundă cu însăși natura și merge după legile ei, împrumutând realizărilor lui plastice aceeași ordine și consecvență pe care o are, în lunga și înceata ei devenire, istoria milenară a speciilor biologice.

Ceea ce reține la prima vedere în fața unei picturi a lui Dumitru Ghiață este acea înțepenire, acea rigiditate a oricărei ființe sau lucru înfățișate de pictor, cât și a gesturilor și mișcărilor lor. Ai într-adevăr sentimentul ciudat că în statica făpturilor lui sunt împrumutate legi direct din regnul mineral, în care mișcarea este atât de lentă încât devine în mod obișnuit imperceptibilă. Oamenii lui Ghiață au ceva din ritmul de linii și de mase al figurilor geometrice, unde formele sunt descrise, urmărind parcă fidel conturul fiecărui lucru pictat. Totul pare o reculegere a oamenilor, a naturii, a obiectelor, totul este însemnat ca pentru un moment solemn, acela în care pictorul desprinde imaginea din natură spre a o traduce în artă.

Din înfățișările lui Dumitru Ghiață se degajă o simplitate majoră, generatoare de mari forțe și deveniri.

În oamenii lui Dumitru Ghiață desprinzi însă și o vigoare și o forță biologică în prag de desfășurare. Oamenii lui nu sunt doar imagini, ci sunt chiar țăranii care și-au cărat sacul cu grâne în spate, care-și poartă pe umeri traista și pe creștet sarcina. Priviți picioarele acestor oameni, mâinile lor, opincile țăranilor; sunt picioare care străbat depărtările cu pași mărunți și siguri, sunt mâini muncite și trudite, sunt opincile care frământă glodul drumurilor cu o măreață încăpățănare. Parcă toți poartă pe ele pecetea trudei și a vieții lor, dar simți că tocmai acolo stă forța de viață mereu reînnoită pe care și-o trag din pământul generos al ogoarelor.

Omul apare în pictura lui Dumitru Ghiață împletit cu natura; e țăranul care face parte din natură ca o făptură creatoare și dătătoare de viață, ca ființa cea mai aleasă spre a stăpâni și conduce natura. De aici și implicațiile respective. Țăranii lui sunt

înfățișați ca și natura vegetală și minerală de la care împrumută staticul, forma și monumentalitatea.

La fel și în portrete, care de altfel nu formează o preocupare a artistului, se vedește aceeași duritate de expresie, aceeași statică rigidă, accentele fiind puse doar pe contur.

Din acest sentiment total al naturii din mijlocul căreia Dumitru Ghiață nu separă pe om și realizările sale, se naște și acea duritate de expresie care nu este altceva decât conștiința precisă a formelor înscrise în spațiu. Fără să utilizeze lumina ca pe un corelat al formei spre a da adâncime peisajului și dimensiune naturii, pictura lui Dumitru Ghiață are atmosferă, iar oamenii și obiectele au spațiu și simți cum din ordinea ritmică a liniilor și maselor, crește dimensiunea a treia, ca o consecință firească a împlinirii logice a celorlalte două dimensiuni cu orizontul.

Din acest raport de linii, planuri și forme se naște și monumentalitatea fapturilor lui. Dar și această monumentalitate, ca și celelalte atribute ale picturii lui Dumitru Ghiață, este împrumutată tot din natură. Pentru a lăsa să vorbească liberă măreția ființei omenești, nu printr-un raport de dimensiune cu obiectele dimprejur, ci prin determinantele naturale de formă, el umple tot tabloul cu oameni, nelăsând nici sus, nici jos spațiul necesar desenării complete a subiectului: *Vânzătoare de fructe*, *La târgul de cereale*, *Țărani din Hațeg*.

Din aceeași necesitate de monumentalitate, Dumitru Ghiață lasă mici cerurile peisajelor, cam la o treime doar, pentru ca planul solului care fuge spre orizont să încorporeze în spațiu cât mai multe forme cărora, cu simplitatea lui, le ridică la maximum monumentalitatea ca mijloc de expresie: *Iarnă la Comana*, *Ogoare primăvara*, *Căminul de zi*, *Patinaj*, *Popas în pădure la Baia de Aramă*.

După cum din felul în care Dumitru Ghiață pictează oamenii s-au putut desprinde sensuri valabile pentru o apropiere mai intimă de acest pictor, tot așa și din modul în care el vede și pictează natura propriu-zisă putem întrezări noi perspective și orientări în pictura lui.

În general, în peisaje, arborii sunt doar pretexte de forme și culoare; fie desprinși ca siluete sau ca profiluri de margine de pădure, fie ca mase compacte cu nesfârșite forme de culori și vibrații de lumină. În pictura lui Dumitru Ghiață, însă, arborii primesc de la început un alt sens și au pe lângă rostul lor plastic și o justificare pe alt plan. Natura pentru Dumitru Ghiață este mai întâi mediul în care trăiesc oamenii lui, deci nu un decor numai, ci un spațiu în care se mișcă țăranii sau orășenii lui. De aceea el nu o trece sub penel numai ca pe un mediu decorativ; ci o descrie ca și pe oameni, pentru că, dacă ei își au rosturi definite în mijlocul vieții, și natura și-l are pe al ei în jurul oamenilor. Iată, de exemplu, arborii din luminișul de pădure în tabloul

Popas în pădure la Baia de Aramă. În măreția lor naturală, copacii ocupă mai tot tabloul, cerul e un brâu de lumină, iar solul la fel, o șuviță de iarbă. Sub acești copaci stau oamenii, s-au oprit într-un popas, vorbesc și se odihnesc, strâng chingile cailor, așteaptă să plece și se reculeg. Dar acest moment în mijlocul naturii este chiar un fragment din viața oamenilor, sunt clipele în care omul își reînnoiește forțele pentru drum. Simți în umbrarul des răcoarea pădurii, aerul proaspăt și reconfortant și în mijlocul lor pe oamenii care fac parte integrantă din mijlocul acestei păduri.

Natura la Dumitru Ghiață e împletită cu viața oamenilor, ele se împlinesc și formează un tot organic, o unitate de destin. Peisajele lui nu sunt goale de oameni. În fiecare se petrece ceva, în fiecare omul își are rostul și nevoile lui. Iar peisajele lipsite de oameni arată realizări ale lor, biserici, sonde, case, fabrici sau școli. Dumitru Ghiață nu poate despărți natura de oameni și de realizările lor. Concepția lui despre viață este unitară. Toate există și se determină prin raportul de interese și de interdependență.

Dar să ne întoarcem la arborii lui care au întotdeauna un rost bine definit în desfășurarea naturii. Ca un leit-motiv, ca o obsesie, ca o umbră a propriei lui existențe arborii sunt pentru pictor făpturi identice cu oamenii. Felul în care pictează arhitectura aceea a crengilor abundente și armonice crescute, contorsiunile sau rigiditatea trunchiurilor, vârfurile acelea de arbori care presimt furtunile înaintea pădurii, sau petele succulente de viață care reprezintă frunzișul, umbrele adânci ca noaptea sau doar o coamă de copac răsărită peste case nu arată decât aceeași adâncă și sensibilă dragoste a pictorului pentru natură. În fața arborilor lui Dumitru Ghiață simți o puternică emoție. Îi vezi parcă puieti, apoi crescând, luptând cu ploile și cu viforurile, cu arșițele sau cu gerurile, cu viscoalele, sau îi bănuiești mângâiați de razele lunii în nesfârșitele nopți ale codrilor. Îi simți stâlp și reazem, înfrățiți cu omul, cei doi gemeni implântați în mijlocul naturii.

Pentru sensibilitatea lui Dumitru Ghiață, natura nu este numai cea prezență într-un singur anotimp, cea natură bogată de vară, în care totul se desfată și trăiește din plin. Ecourile naturii în sufletul pictorului l-au făcut s-o picteze în toate anotimpurile ei. Verile lui sunt pline de sevă și de verdeță, primăverile adie de înmuguriri, iar toamnele sunt încărcate de bogăție. În *Ogoare primăvara* e o nesfârșită frăgezime în țarina reavănă, dezvelită, în pământul bogat și darnic. Simți în el funcțiunile lui biologice, ca într-o agitată mișcare în lumea intimă a acestei materii din care va crește rodul. Sau în *Dezghețul* în care petele largi și libere ale penelului vibrează ca și bălțile iscate de primele raze ale soarelui peste zăpada înghețată. Totul prinde viață, aerul e mai transparent, formele mai clare, umbrele au dispărut. Ca o descătușare se revarsă lumina din cerul vânzolit de nori fugari.

Viața aceasta continuă a naturii pe care Dumitru Ghiață o urmărește în toate

fazele ei, ca și pe om în toate clipele vieții lui, se și odihnește iarna. Și tocmai atunci, în încremenirea aceea a firii când toate parcă sunt suspendate și agățate de nori negri și grei, tocmai aceste ierni fac fala lui Dumitru Ghiață. Parcă ar fi o legătură subterană și ancestrală între numele pictorului și iernile lui, atât de puternic reușește să le redea, atât de original și de brutal pictează frigul și gerul, zăpada și negurile. Iernile lui au ceva de epopee. Simți în ele măreția naturii supuse intemperiilor, dar în același timp și lupta și rezistența de a nu ieși înfrântă. Arborii dezgoliți de frunze stau ca niște străji la marginea vieții, dar liniile acelea aspre și drepte au în duritatea lor voința neînfrântă de-a trece dincolo de iarnă. Iar oamenii lui se mișcă agale prin troiene, îi simți cum le mușcă gerul obrazii îmbujorați, dar le simți și dârzenia de a învinge iarna. Iar casele din peisajele lui Dumitru Ghiață, împlântate în zăpadă, stau ca niște redute de rezistență în mijlocul viforelor și al troienelor. În aceste case, sub geometria rigidă a înghețului, viața continuă, așa ca întotdeauna, de mii de ani, indiferentă la toate zvârcolirile naturii.

Iernile lui D. Ghiață nu sunt triste, nu au melancolii de seară, nu sunt umbrite de petele înfrângerii; ele sunt grave și dârze. Și în tăcerea aceea, ce se naște peste ele ca și fulgii de zăpadă, nu este decât liniștea sacră a naturii.

Dumitru Ghiață are sentimentul naturii tot atât de puternic dezvoltat ca și N. Grigorescu. Dar în timp ce la ultimul acest sentiment crește și se dezvoltă îmbogățit printr-o viziune plastică dusă până la o plurală și imensă diversitate de senzații vizuale, la Dumitru Ghiață tot acest sentiment se restrânge, se concentrează până la substanța unui panteism primitiv. La Dumitru Ghiață sentimentul naturii pornește din conștiința clară că și el personal îi aparține și se integrează în natură ca firul de iarbă în nesfârșitul câmpiilor. El are sentimentul naturii ca pe un dat organic, crescut în sângele lui ca seva în vegetație. De aici autenticitatea de exprimare a naturii, realizată ca o oglindire a propriei sale firi. Tot de aici și umanizarea naturii, acea încorporare de sentimente umane împrumutată arborilor, caselor, cerurilor și umbrelor pădurii.

Și este interesant cum și în cele mai aparent nepotrivite momente, el reușește să încorporeze același sentiment. În *Peisaj industrial* și *Sonde la Câmpina*, în acele construcții geometrice ale sondelor, Dumitru Ghiață încorporează același sentiment al naturii. Sondele apar ca niște forme naturale, ce se leagă de peisaj ca și când ar fi vii, crescute din pământ ca orice vegetație. Masa lor vie are sensuri și conținuturi, fiindcă, în felul în care le-a pictat, ele apar ca simboluri de biruință ale omului asupra naturii, ca fruct al muncii omului, al acelui etern îndemn spre cucerirea și supunerea naturii.

Din aparenta stângăcie și din consecventa brutalitate de factură din pictura lui

Dumitru Ghiață se degajă limpede sensul imediat al mijloacelor lui plastice de exprimare.

Pictorul Dumitru Ghiață când pictează vede tabloul în ansamblu, decupează din natură fragmentul și-l plasează fără multă cumpănire și analiză. Din acest proces direct de concepție el reține doar sensul imediat al liniilor, formelor și petelor de culoare. Totul este sumar, înregistrat ca într-o stenografie din care exclude inutilul și reține prin semnele ei doar caracterele specifice. Impresia puternică de brutalitate apare tocmai din acest limbaj fără echivoci. Amestecul ciudat de linii colorate și pete îmbinate cu insistență și geometrie de țesătură stă alături de largi urme de pensulă în care doar conturul definește forma de identitate. Totul pare pus cu siguranță, cu precizie, fără ezitări. Este tonul direct și brutal. Dumitru Ghiață pictează relativ repede, de aici accentele acelea care par că plutesc peste pânză și pe care ochiul le așază unde trebuie. În picturile lui simți ritmul lucrului și totodată lipsa de reflexiune. Mai curând lasă o porțiune nelucrată sau doar sumar colorată, decât să insiste până la obosirea culorii. Având în orice clipă vederea de ansamblu a tabloului, lucrează în același timp în mai multe locuri și termină tabloul porțiuni cu porțiuni. De aceea în pictura sa nu există detalii superior realizate altora, și tot de aceea nu are măiestrii de prim-plan sau de părți esențiale ale tabloului.

Concepția de ansamblu și ritmul lucrului obligă pe Dumitru Ghiață la anume stilizări și rezumări, traduse cu ușurință prin stângăcii, fiindcă de fapt orice rezumare a formei reduce identitatea. Graiul lui plastic este direct, fără perifraze, fără sugeri: la el fiecare lucru are o identitate precisă și de formă și de culoare, rezumate însă după mijloacele lui de stilizare. Există în pictura lui Dumitru Ghiață, pe linia acestui mod direct de exprimare, un fel de stilizare de artă popular, o viziune țărănească identică cu aceea din țesături, ceramică și obiecte sculptate din lemn. Din această cauză, ființele,

lucrurile și natura par în pictura lui deseori ca decoruri de teatru pe o scenă în care accentul se pune pe ansamblu și unde stilizarea trebuie să compună, prin joc de linii și pete, efectul de ansamblu.

Dumitru Ghiață, pe măsură ce pictează fiecare tablou își găsește și își reînnoiește mereu modurile de exprimare plastică. El procedează exact ca și țăranul care nu numai că-și face singur obiectele necesare, dar își făurește și sculele cu care lucrează.

Meșteșugul lui are mult din artizanatul popular, fiindcă fuge de orice experiență care nu este și a sa proprie.

Arborii și oamenii lui Dumitru Ghiață, cele două elemente care polarizează concepția lui despre artă, stau în tablourile lui ca niște pietre de hotar. Ei încorporează

mai mult decât orice alt element plastic acea stângăcie și brutalitate. Țepeni și duri, puternici și viguroși, împlântați în același pământ dătător de viață, arborii și oamenii lui vorbesc o limbă arhaică, ce ne duce cu gândul la vremuri străvechi, în care sensul adânc al exprimării plastice a omului capătă rosturi de baladă.

Culoarea lui Dumitru Ghiață e grea, opacă și fără rafinament. Nu are transparența de jocuri de lumini, nu are vioiciunea simfonică a unor game bogate și armonizate virtuos, nu are nici diversitate, nici rafinament retoric. Ea e în schimb puternică și sănătoasă. Are în ea o precisă rezonanță de vigoare; când e pusă pe arbori simți seva și viața vegetației, iar când e pusă pe figurile omenești ea comunică direct cu ființa respectivă, fiind un corelat al ei și descifrând prin ea viața propriu-zisă a omului care o poartă pe figură ca pe un stigmat.

Culoarea lui Dumitru Ghiață este culoarea lucrurilor și a ființelor în contact cu cerul, cu lumina, cu frigul și cu căldura, cu toate intemperiiile și cu vremea care trece. Culoarea are vârstă, după cum lucrul sau ființa au trecut mai mult sau mai puțin prin viață. În peisaje, culoarea este aceea locală obiectului, dar este în același timp și culoarea generală a anotimpului și a vremii din ziua când a pictat tabloul.

Există în pictura lui Dumitru Ghiață un limbaj al culorilor ca notă dominantă în fiecare tablou. Acest caracter cromatic este mai mult o totalitate de exprimare plastică decât o armonie rezultată din nevoia ochiului de-a aduce echilibru într-o lume unde culorile trebuie supuse unei unități cromatice.

Poate să pară un paradox, dar culoarea în pictura lui Dumitru Ghiață nu are nimic vizual, fiindcă el n-a pictat-o pentru ochi, pentru armonie doar, fără relații cu conținutul tabloului. La el și culoarea ca și compoziția și forma nu sunt decât corelate ale conținutului, fără de care el nu concepe existența unui tablou, numai de dragul unei armonii prețioase și gustate pedant doar de sensibili armoniilor gratuite.

În pictura românească, Dumitru Ghiață este o apariție cu totul originală. Oricâte eforturi am face nu-l putem alătura nici unui alt pictor și nu-i putem găsinici un înaintaș.

Țăran născut, a rămas țăran și acum. Toată viziunea lui asupra artei și vieții are ceva din viziunea aceea a oamenilor care au contactul direct și permanent cu natura, în mijlocul căreia trăiesc tot timpul și din care, prin muncă, își scot mijloacele de existență. El nu s-a putut rupe de sat și de țărani, trăiește și azi în realitatea lor sufletească și în lumea viziunilor lor. Nu este cu nimic tributar așa-ziselor forme culte și civilizației. E surprinzător că nu-și țese singur pânza pe care pictează și că nu-și freacă singur vopselele.

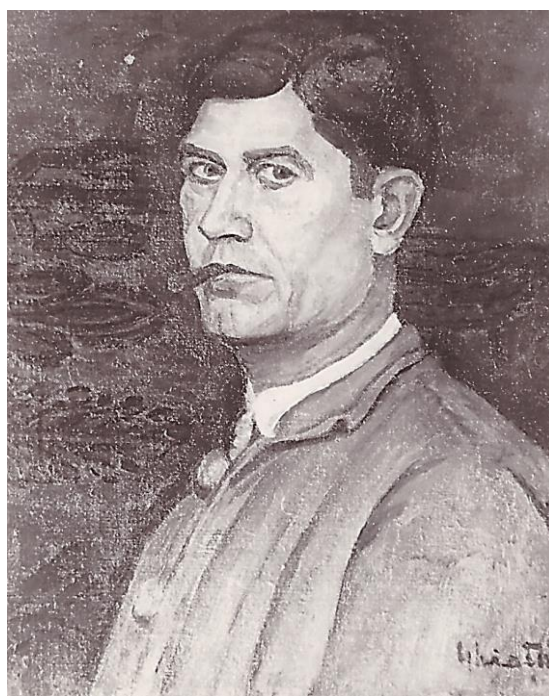
Meșteșugul lui e meșteșugul marilor începători care nu cred decât ceea ce văd

cu propriul lor ochi și care nu-și însușesc decât ceea ce realizează prin propria lor muncă.

Ceea ce descoperă și aduce el nou în artă este deocamdată o experiență. Dar o experiență plină de curaj, nesubjugată de nimic și de nimeni și care aduce un nou capitol în sensibilitatea plastică românească și un exemplu ademenitor.

Marea încredere pe care a avut-o întotdeauna în forțele proprii nu este decât încrederea și demnitatea omului simplu când pune bază numai pe ceea ce poate singur realiza. De aici și independența lui, independența omului în mijlocul naturii, alături de semenii lui țărani, care toți, laolaltă, își au o viață atât de autentică, încât cu greu îi poți rupe din mijlocul ei. Tocmai din aceste motive realismul lui în artă este foarte autentic. El nu este un realism conceptual, ci este chiar realismul vieții naturale, așa cum se împlinește ea între marile ei coordonate.

Pictorul Dumitru Ghiață deschide în pictura românească, atât de plurală și bogată în mari personalități, o nouă perspectivă și o nouă posibilitate. Iar în problema specificului românesc aportul pictorului Dumitru Ghiață se poate descifra cu ușurință tocmai prin claritatea lui de exprimare și prin indisolubila și directă legătură cu forțele vii ale satului românesc.



D. Ghiață – Autoportret (1922)

The painter Dumitru Ghiață is born in 1888. After finishing the elementary school in his native village, he tries several jobs in order to earn his living. Beginning with 1909, he studies drawing and painting in Bucharest in the *atelier* of A. Verona. In 1913, owing to a state scholarship, he goes to Paris to continue his studies in painting

at the Academies Rançon and Delécluze.

He returns home in the autumn of 1914 and for the first time exhibits some of his works at the Official Salon of the year. Since then D. Ghiață has been assiduously painting and regularly exhibiting his works in his country and abroad.

Being the son of a peasant, the painter D. Ghiață has preserved during all his life a warm affection and a deep understanding for those among whom he was born. The manner in which the painter presents the life of the village, the peasant and his occupations, the surrounding nature, determined a choice of subjects faithfully reflecting in painting the actual life of the peasant.

Showing him at the fair, at work, on the road, or at rest the painter's image of the peasant is always full of life and vigour.

The landscapes of D. Ghiață, the woods moreover, presented in the light of every season, are extremely varied and fresh, denoting the powerful feeling of nature the painter possesses.

The world of D. Ghiață is simple and real; nothing artificial, nothing conventional. It is a direct rendering of man and nature seen with eyes accustomed clearly to see the essential features of life.

The manner in which D. Ghiață paints represents something new in Romanian painting, both in point of style and making as well as in point of truthfulness. Owing to a certain awkwardness and a specific brutality, his work can be compared with folk-art, where everything is simplified for an easier transmission of contents.

The colours used by D. Ghiață suggest power, health. They are not a mere chromatic vibration aiming at aesthetic pleasure, on the contrary, they are the exact and genuine colours of nature with all its variety of aspects.

The genuineness of his painting, his originality, the powerful expression of a Romanian specific, sincere and immaculate, are elements owing to which his art becomes a major lesson of realism rooted deeply in the best traditions of Romanian art.



D. Ghiață – desen

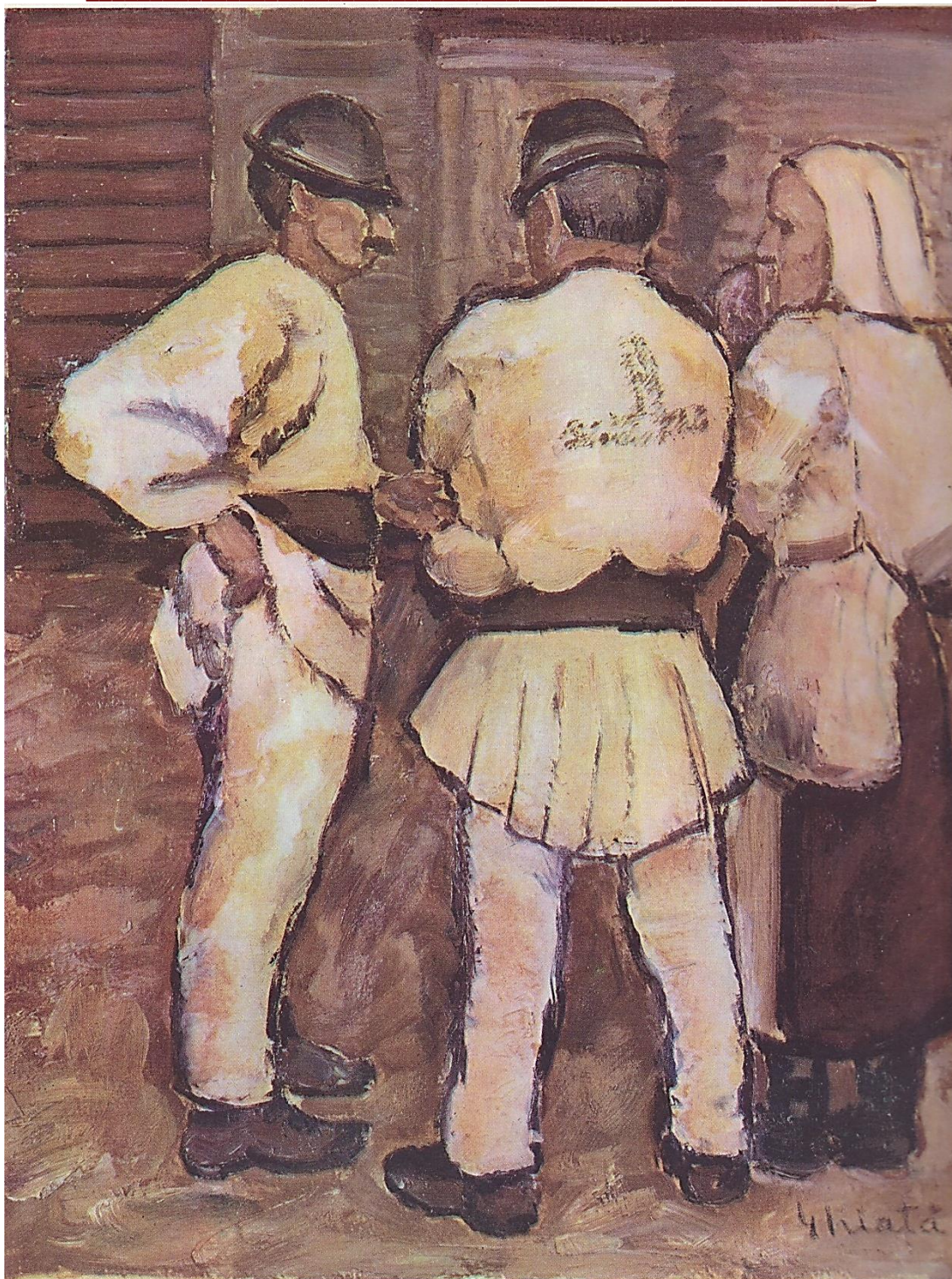


D. Ghiață – Țărănci (detaliu)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Țărani din Hațeg

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiță – Târg (1942)

Le peintre Dumitru Ghiata est né en 1888. Après avoir pris le certificat d'études élémentaires dans son village natal, il essaye différents métiers pour gagner son existence. A partir de 1909 il étudie pendant trois années le dessin et la peinture dans l'atelier du peintre A. Verona. En 1913, il part, aux frais de l'Etat, à Paris où il continue ses études aux Académies Rançon et De Lecluse jusqu'en 1914, lorsqu'il rentre au pays. Dès sa rentrée, il expose pour la première fois au Salon Officiel. A partir de ce moment, D. Ghiță peint avec une constante assiduité et expose régulièrement aux Salons Officiels, ainsi qu'à l'étranger, aux expositions d'art roumain, organisant, à de courts intervalles pendant plus de 30 années, des expositions personnelles, culminant par la retrospective de 1955.

En tant que fils de paysan, D. Ghiță fait preuve, le long de sa vie, de cet amour ardent, et de cette profonde compréhension de son milieu. Sa profonde communion avec le monde paysan et la nature environnante l'a déterminé à choisir ses sujets et à exprimer dans ses toiles leur véritable vie. Soit qu'il nous les montre à la foire ou à leur

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

travail, soit en route ou au repos, les paysans de Ghiață représentent la réalité avec vigueur. Les paysages de Ghiață, surtout les forêts qu'il peint pendant toutes les saisons de l'année, sont d'une richesse variée et d'une fraîcheur qui dévoilent le profond sentiment du peintre pour la nature. Son oeuvre est simple, réelle, rien d'artificiel, rien de conventionnel. Elle représente l'être humain et la nature tels qu'ils sont, car l'oeil du peintre voit clairement les traits essentiels de la vie. Quant au style et à la sincérité, la manière du peintre Ghiață apporte dans la peinture roumaine du nouveau. Une certaine gaucherie et une brutalité caractéristique le rapprochent du vrai art paysan, où tout est simplifié pour mieux se faire comprendre. Le coloris de Ghiață est vigoureux et authentique. La couleur est celle même de la nature dans tous ses aspects et non seulement une vibration chromatique dans le seul but de charmer l'oeil.

La vérité qui se dégage de la peinture de Ghiață, son originalité, sa puissance d'expression du spécifique roumain font de son oeuvre une leçon de réalisme, pétri des vieilles traditions de l'art roumain.



D. Ghiață – Tărănci la târg (desen)



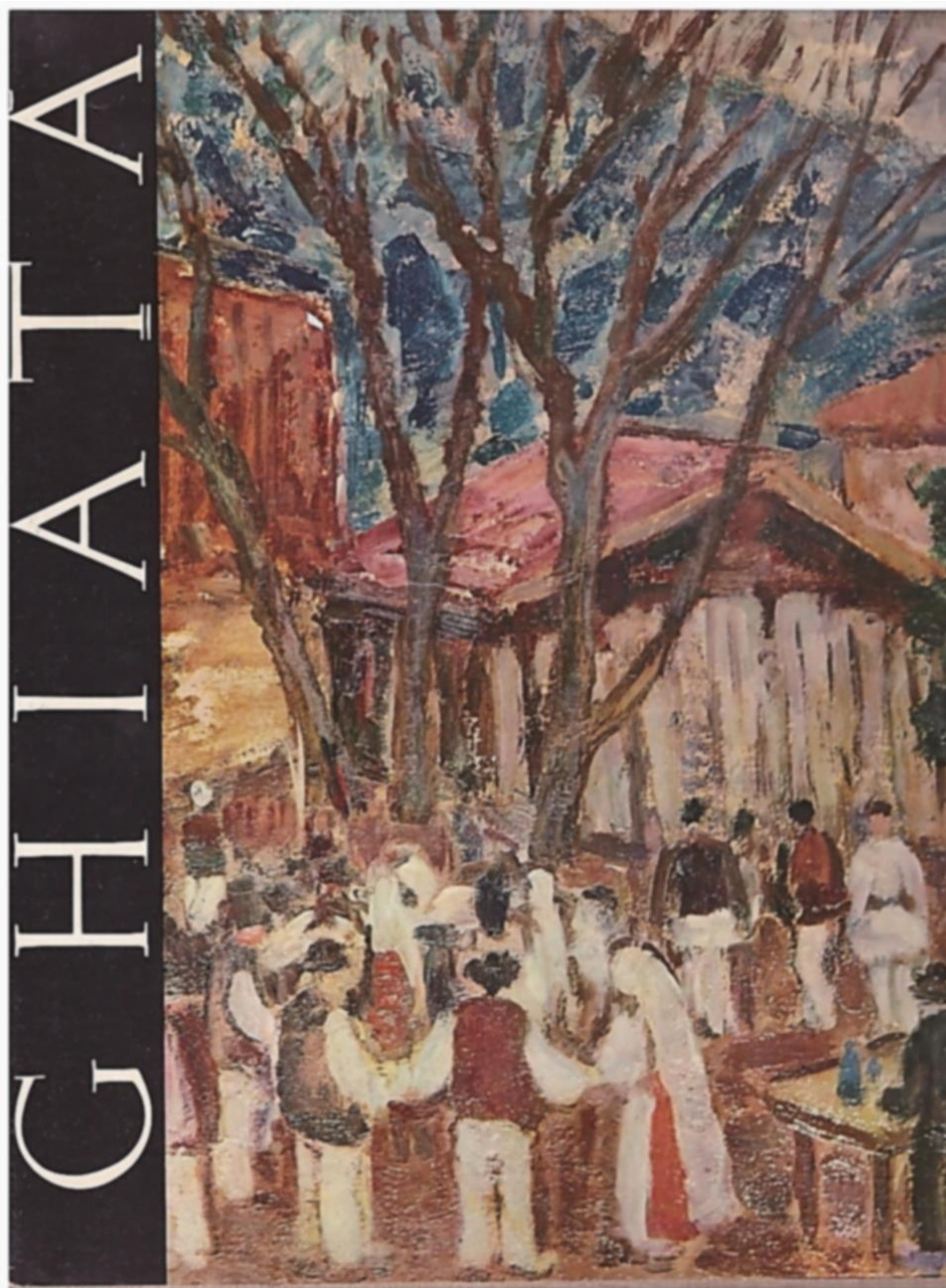


D. Ghiață – Târg la Petroșani

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Albumul DUMITRU GHIAȚĂ
Prefață de A.E.Baconsky, Editura Meridiane, 1966

Am cetit cândva într-o mai veche antologie transilvană, un frumos poem de Bacovia și am încercat complexul studentului care-și descoperise, în intimitate, o gravă lacună: respectivele catrene îmi scăpaseră, nu le mai întâlnisem până atunci. O iscălitură anonimă, ca o vignetă de zețarie, avea să mă consoleze: nu le scrisese autorul *Plumbului*. Se vede că uitase să le aștearnă pe hârtie, și, hipnotizat de departe, le



copiase un învățăcel de peste munți, fără să-și dea seama că transcrie o pagină de caligrafie streină.

Fenomenul—nici nou, nici condamnat, dată fiind fatalitatea lui care e corolarul vocațiilor inconsistente—se întâlnește frecvent în pictură. Reprodusă acum câteva decenii într-o revistă, excelenta odaliscă a lui Iorgulescu pare privitorului de azi un Iser necunoscut, după cum adesea umbra lui Grigorescu se joacă ștergând semnăturile de pe vreo pânză de Strâmbu sau de Verona. Jocul acesta șagalic e de o imensă tristețe; numărul pictorilor e întotdeauna mai mare decât acela al paletelor și cei ce nu le au, cată să le împrumute de la alții.

Cu asemenea gânduri am revăzut, după ce multă vreme nu le cercetasem, peisajele, târgurile, florile și naturile moarte ale pictorului Ghiață. Întâlnirea a fost o delectare mirifică. Imaginile știute odinioară sau încă necunoscute au fuzionat alcătuindu-se într-un ciudat mozaic oltenesc și realitatea lor suprapusă mi-a reconstituit, în simbol, paleta remarcabilului artist, care e numai a lui, căci Ghiață nu seamănă cu nimenea. Nu seamănă decât cu el însuși.

În compania unor Tonitza, Șirato, Șt. Dimitrescu, Iser, cărora le-a fost un direct contemporan, Ghiață părea inspiratul ceramist venit printre maeștrii porțelanurilor savante. Desigur în sensul în care, bunăoară, Henri Rousseau diferă de un Degas sau Sisley—pentru că primitivismul în artă nu e decât un mod de percepție sensibilă și nu o manifestare neevoluată; cine nu înțelege rafinamentul unei vechi icoane pe sticlă sau al sculpturii ce împodobește pridvorul caselor țărănești, nu va înțelege nimic din valoarea artei populare și chiar a artei în genere. Lumea lui Ghiață e aceea a satelor românești din preajma munților Olteniei, sus către izvoarele Bistriței, unde doarme, pe stânca Arnotei, Matei Basarab și peste coline împădurite se luminează, cu melodioasa ei geometrie, ctitoria lui Brâncoveanu de la Horezu. Acolo se află și comuna Olari, locuită de meșterii care modelează argila—și pictorul de la început și-a simțit retina înrudită cu smalțurile lor, pentru că dincolo de velur și de lavalieră, în zonele secretelor combustii interioare, el însuși era unul din ei. După inefabila poemă sadoveniană a lui Grigorescu, țărani invadaseră plastica noastră, multiplicată în ediții de operetă facilă de către urmașii maestrului de la Câmpina, incapabili să-l continue și constituiți în epigoni. Fenomenul depășea limitele plasticii. În literatură circulau cromolitografiile semănătoriste și se făcea simțită o obsesie a neașului ostentativ, cultivat ca panaceu spiritual. Atmosfera era favorabilă efuziunii înduioșate a lui Vlahuță, care a dat tonul neînțelegerii sau, mai exact, greșitei înțelegeri chiar a lui Grigorescu. Într-o sală de tablouri ale marelui pictor, Vlahuță are senzația că se află „într-o livadă”, arta lui cuprinde „pagini duioase, atingătoare până la lacrimi” etc. Invadată de o literatură convențional-sentimentală, pictura cu motiv țărănesc

degenerase și devenise insuportabilă. O reconsiderare a ruralului se impunea și unul dintre cei care au împlinit-o (Ressu, Iser, Șt. Dimitrescu) a fost D. Ghiață.

După ce învață toate tainele luminii generoase a litoralului nostru sudic, cercetând localitățile de un pitoresc nu o dată exotic, urmărind materializarea spectrului solar pe vestitele plaje, pe coamele dealurilor golașe, pe malurile calcaroase sau pe suprafața apelor adunate în golfuri și irizări ciudate, pictorul se orientează spre unul din ținuturile cele mai propice pentru studiul universului nostru rustic cu tot ce are el mai caracteristic și mai ostil elanurilor ieftine sau poeziei convenționale. Acolo, în nordul Olteniei, priveliștea are o accesibilitate parcimonioasă și nu se oferă retinei deprinse cu explorări superficiale. Farmecul locurilor îți apare abia după ce ai pătruns în intimitatea alcătuirii lor secrete, și întotdeauna ai sentimentul că trebuie să sondezi o cromatică stratificată și să-ți tai drum prin inima nevăzută a lucrurilor. Căutătorul de efecte ușoare se întoarce și pleacă deconcertat de prea multă asprime și de o aparentă incomunicabilitate. Peisajul are și o anumită masivitate pietroasă; spațiile se augmentează parcă, devin grele, pierd orice transparentă, reliefurile sunt dure fără a fi niciodată spectaculoase și întreaga ambianță te solicită, fără să-ți dai seama prin ce valori anume, te predispune la tăcere și reflecțiuni, îți cenzurează toate pornirile prea exuberante. Dumitru Ghiață a înțeles, ca puțini alții, puterea de antidot împotriva reveriei profesionale, pe care o purtau în sinea lor acele ținuturi. Și a avut puterea de a le cuceri printr-o inalienabilă consecvență. A avut puterea de a le iubi.

Oamenii lui nu sunt marionete decorative și idilice, iar natura, în sânul căreia trăiesc, e de o frumusețe mistuită și gravă. Viața lor are sensul unui ritual sobru, cu bucurii niciodată prea declanșate, cu dureri în surdină, cu neliniști ascunse și cu aspirații pe care chipul le tălmăcește îngândurat.

Ceea ce poate părea în compoziție un element de sugestie mistică, nu e adesea decât un fundal de mitologie străveche, menit să proiecteze prezentul în timp, pentru ca existența personajelor să capete mai mult relief și adâncime istorică: privind lumea adunată la o margine de târg, vei simți că țăranii aceștia sunt oameni ai inverșunării și ai luptelor încordate și că superioritatea lor ține de o tărie lăuntrică pe care nici o vicisitudine n-a reușit s-o înstrăineze. Ei sunt mulțimea, poporul, întodeauna triumfător, și picturalul lor se întemeiază pe valori de ansamblu, ca la florile de câmp. De aceea imaginile lor sunt tonice – fără a friza însă optimismul superficial – și invită la încredere și demnitate.

Aceeași religie a austerului o vădesc și vestitele ierni ale lui Ghiață. E un capitol strălucit și amplu al creației sale și de aceea necesită o atenție specială. Pictorul a căutat în peisajul hibernal circulația și existența disimulată a culorilor ce par reduse la alb-negrul dominant, și s-a străduit să le surprindă fluidul ascuns. El a tratat de pildă

zăpada printr-un fel de analogie cu marea. Un strop din apa mării nu spune nimic paletei, dincolo de transluciditatea lui neutră, dar adunați în uriașe valuri aceiași stropi capătă o pregnanță cromatică inepuizabilă. Tot așa dacă fulgii luați în parte nu depășesc monotonia albului lor aparent, când sunt masați în straturi de zăpadă își dezvăluie adevăratele lor virtualități de culoare. Ghiață a urmărit această devenire și a fixat fiecare moment al dialogului dintre zăpezi și lumina filtrată a soarelui de iarnă, stăruind îndeosebi asupra imperceptibilei confluențe a după-amiezii cu seara. Și a observat cum la acest dialog participă în tăcere și copacii și casele și oamenii și norii cu enigmatica lor polimorfie. Natura nu face decât să sublinieze sentimentele și viziunea artistului. Strein de exuberanța grigoresciană, de euforia melancolică a lui Luchian sau de masivitatea lui Petrașcu, peisajul lui Ghiață se compune sever, în planuri preponderent verticale, luminat în străluciri violete. Elementele se supun unei metafore miraculoase și par a se substitui unul altuia: muntele începe a semăna uneori cu casa, bradul e o ferigă arborescentă, stejarul, copleșit de toamnă, devine o tufănică enormă. Fenomenul își are desigur explicația într-o anume reducere stilistică; artistul a preluat articulația formală a tăieturii în lemn și a frunzelor întipărite în piatră. Dar nimic din anonimatul folclorului. Personalitatea se dezvăluie pretutindeni și această matrice stilistică atât de originală, atât de caracteristică, trădează o sensibilitate care e a omului contemporan.

Reducția stilistică, despre care vorbeam, își are un corespondent și în cromatica pictorului, unde culorile par strâns înrudite chiar atunci când se utilizează raporturile cele mai hazardate. Ghiață alătură violetul, verdele și roșul, fără a obține efecte stridente. Culoarea e tare, luată în parte, dar în raportul ce s-a creat, ea capătă o altă existență, se transfigurează mai ales când se revarsă peste pânză lumina aceea difuză, violacee, specifică întregii sale picturi.

Prezența lui Dumitru Ghiață în contextul plasticii contemporane, pune cu oarecare insistență problema apartenenței remarcabilului artist. Cu atât mai mult cu cât opinia neavertizată îl poate încadra în categoria realiștilor anacronici, care de altfel nu lipsesc. Nu o dată poți vedea un tablou recent isprăvit, pe care te simți ispitit mult mai curând să-l atribui unui anonim de la începutul secolului al XIX-lea decât celui ce-l iscălește. Anacronismul este una dintre fatalitățile oricărei arte, una dintre maladiile evoluției, ca și opusul său care e pseudoinovația, dezarticularea expresiei prin acțiunea unor influențe neasimilate, sub semnul prozelitismului snob. Ambele manifestări nu sunt decât reversele aceluiași fenomen al vidului lăuntric și al inexistenței oricărei personalități.

De aceea, situarea lui Ghiață reclamă o atenție specială și o înțelegere nuanțată a peisajului plastic contemporan. Originalitatea lui e evidentă și incontestabilă, iar

mijloacele de expresie nu sunt – cum pot părea la o considerare fugară – streine de marile cuceriri ale picturii moderne, chiar dacă nu acuză îndrăzneala lui Ciucurencu sau a lui Țuculescu, deschizător de drumuri noi în arta penelului. Mă voi referi pentru exemplificare și la pictura franceză contemporană. Alături de Jacques Villon, Dubuffet, Léger etc. există și Utrillo ce continuă să le creeze imense dificultăți istoricilor de artă, când încearcă să-l plaseze în unul din curentele secolului XXI, dar care nu e mai puțin un mare pictor modern. Și chiar un Dunoyer de Segonzac, prea lesne clasificat printre neo-realiști, nu poate fi conceput fără, cel puțin, revoluția lui Cézanne, și își găsește perfect locul în Muzeul de artă modernă din Paris. Acolo l-am și întâlnit de altfel, și splendida lui pânză *La Route de Meaux à Couilly*, prin copacii ei și prin unele raporturi de culoare, mi-a amintit oarecum de paleta lui Ghiață.

Pictorul iernilor și al târgurilor oltene, își are deci și el locul său bine stabilit în plastica noastră modernă, tot așa cum bunăoară Pillat sau Voiculescu și-l au în poezie. Pentru că am pronunțat aceste nume aș vrea să extind sfera corespondențelor poetice ale lui Ghiață și să-l adaug și pe acela al lui Adrian Maniu, ale cărui asimetrii hieratice, stângăcii voite și stilizate, nu-i sunt streine, ca și pasiunea, descifrată în pictura sa, pentru icoanele vechi, pentru scoarțe și flori sălbatice, pentru figurativul naiv al artei populare – pasiune împărtășită deopotrivă și de poetul citat. Asemenea elemente nu sunt decât tot atâtea dovezi ale modernității lui Ghiață, dacă ne gândim că modernii au fost aceia care au valorificat virtualitățile ignorate ale universului folcloric, utilizându-le pentru înnoirea expresiei artistice. Și s-au apropiat tocmai de acele laturi ale creației populare, care nu le putea spune aproape nimic celor din secolul trecut. La anii săi trecuți bine peste șapte decenii, cunoștința pictorului surprinde și derutează. Anahoretul rustic pe care-l bănuiam, nu există. În atelierul de la etajul unei case din Cotroceni, am găsit în fața șevaletului un bătrân impunător, de o fermecătoare comunicativitate, purtând în înfățișarea lui o sugestie sadoveniană. Nu-i sunt deloc necunoscute experiențele de aiurea, fie ale lui Rousseau Vameșul, ale lui Picasso ori Modigliani, fie ale marilor acuareliști japonezi. Iar pe confratele său, oltean și el, Constantin Brâncuși, îl prețuiește ca puțini alții. Poate că undeva, toate acestea, mai bine decât mine, le spune propria lui pictură. Cu aceeași irezistibilă discreție care l-a caracterizat întotdeauna.



D. Ghiață – Autoportret (1934)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

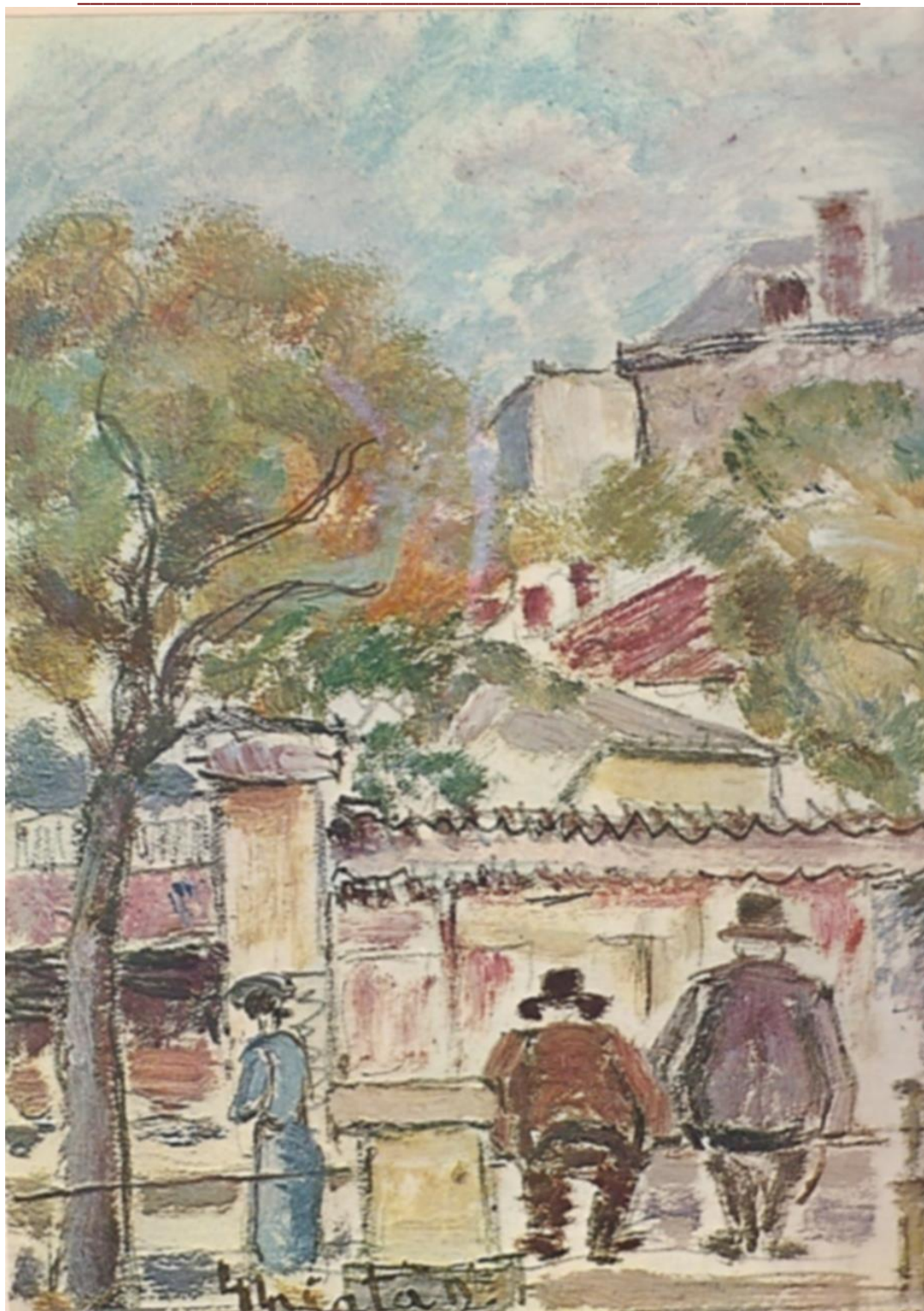


D. Ghiață – Capăt de ogor

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Cheiul Dâmboviței

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Compoziție cu țărani

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Târg oltenesc

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Copii la patinaj

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Crăițe

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Flori de munte

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Flori de munte (1957)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Flori

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Garoafe

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Horă țărănească

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

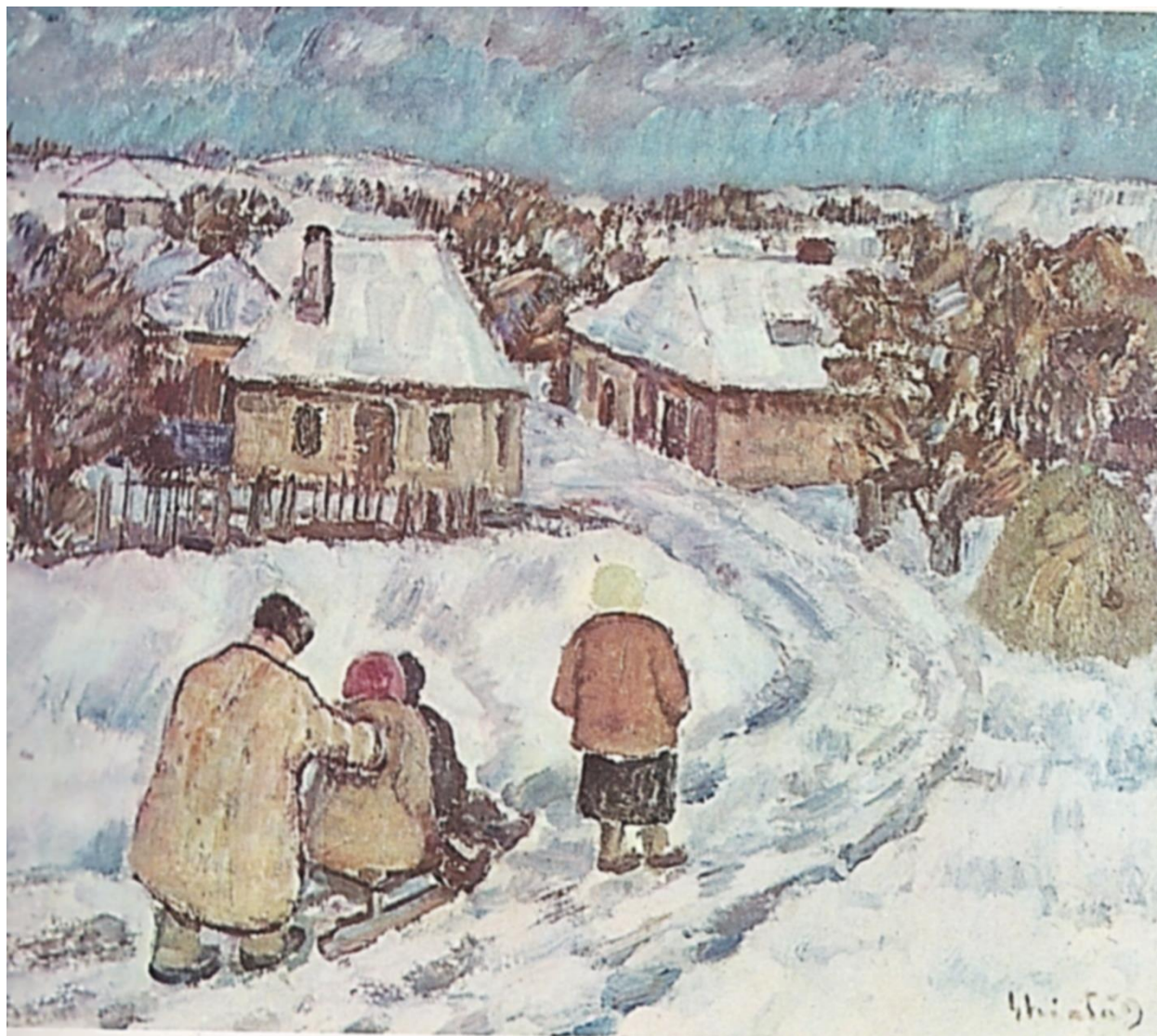


D. Ghiață – Iarnă în București

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Iarna la Comana

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

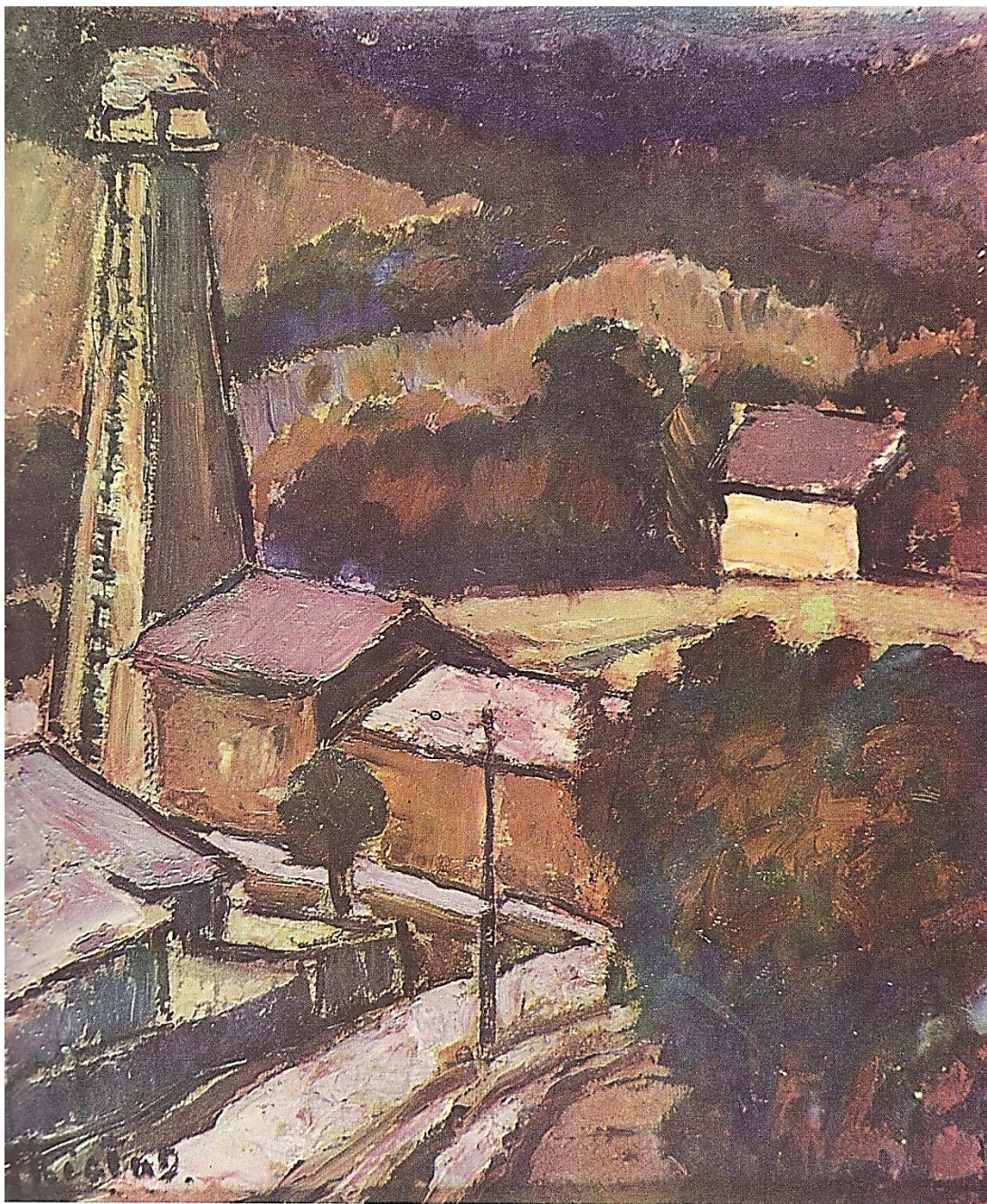


D. Ghiață – Iarna

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

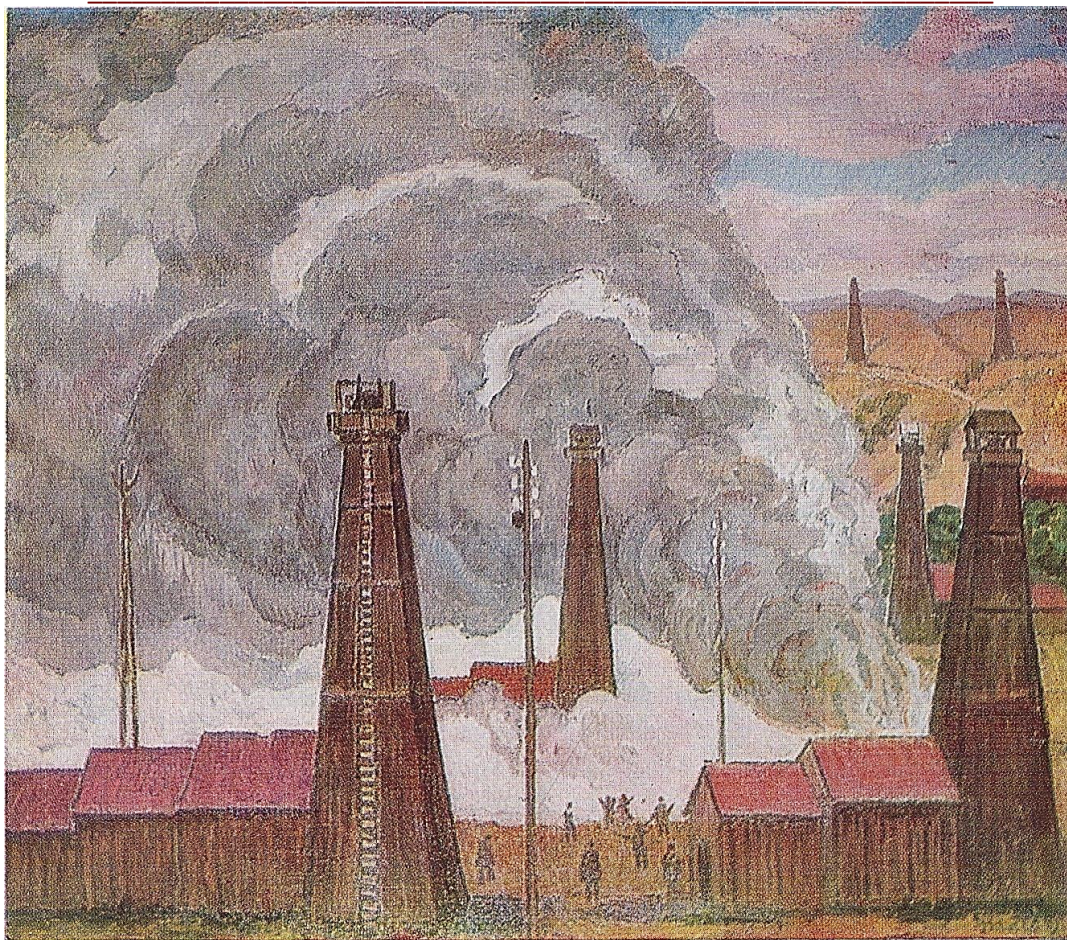


D. Ghiață – Peisaj cu sonde

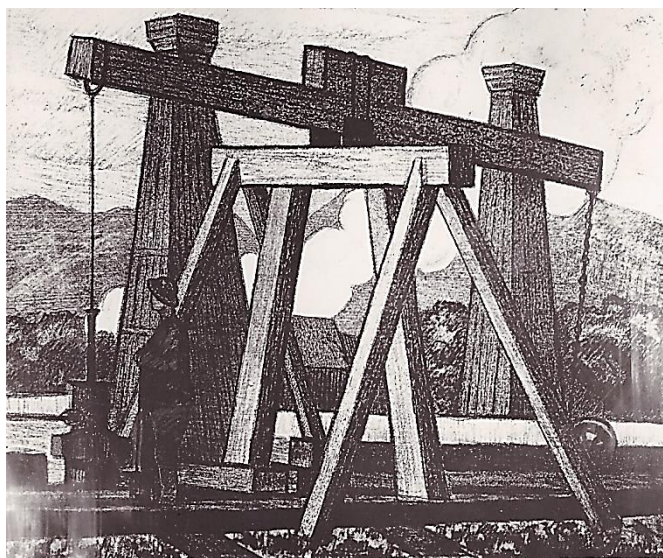
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Incendiu la Câmpina



D. Ghiață – Sonde (litografie)

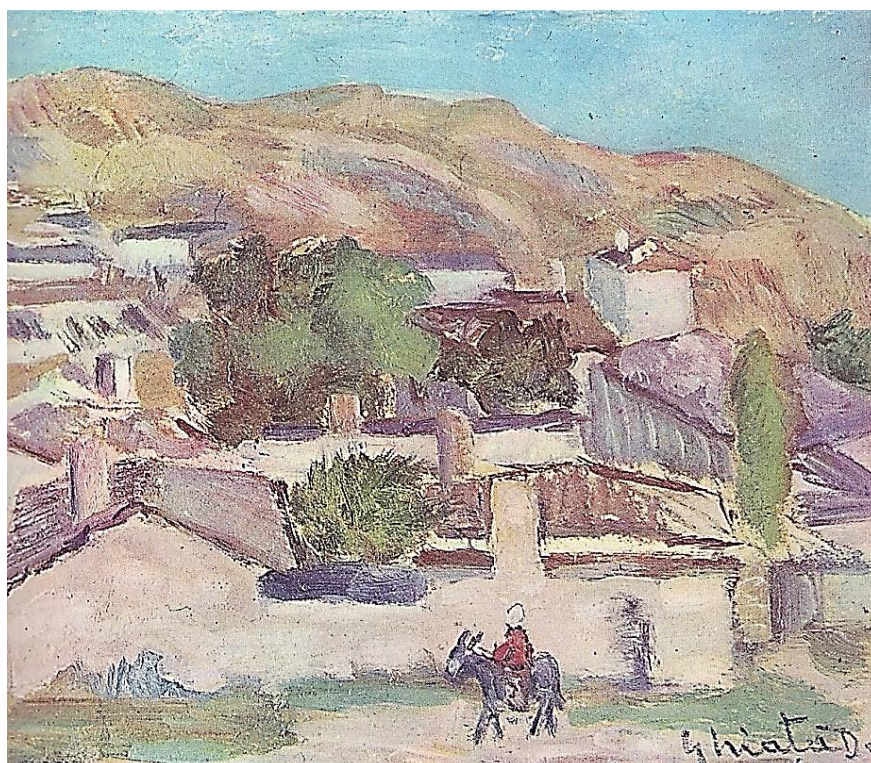
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj din Balcic



D. Ghiață – Peisaj din Balcic

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Întâlnire

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – La margine de târg

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – La piață

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Mamă cu copil

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

I once happened to read in an older anthology published in Transylvania a beautiful poem by Bacovia and I felt like a student, who had discovered in private a serious gap in his knowledge: the respective quatrains had escaped my notice; I had never come across them before. An anonymous signature, like a compositor's vignette was to comfort me. The quatrains had not been written by the author of *Lead*. He must have forgotten to put them down on paper and, hypnotized from a distance, some disciple from Transylvania had copied them, unaware that he was transcribing a page written by somebody else.

It is neither a new, nor a blamable phenomenon, considering it is the inevitable corollary of flimsy vocations, and is often met with in painting. P. Iorgulescu's excellent odalisque, reproduced some decades ago in a magazine, seems, to the onlooker of today, an unknown leer; Grigorescu's shade often plays at wiping off the signatures on some canvases by Strîmbu or by Verona. This playful trick is immeasurably deplorable. The number of painters is always greater than that of palettes and those who have not got one, try to borrow it from others.

Those were the thoughts that occurred to me, when I beheld again, after not having seen them for a long time, the landscapes, townscapes, flowers and still-lives of painter Dumitru Ghiață. It was a great pleasure to see these works again. The images I used to know once or those still unknown to me merged into a strange Oltenian mosaic and their superposed reality reconstituted for me like a symbol the remarkable artist's palette which is only his palette, for Ghiață resembles nobody. He resembles only his own self. In the company of Tonitza, Șirato, Dimitrescu, Iser whose direct contemporary he is, Ghiață looked like the inspired ceramist among the masters of elaborate porcelain, no doubt in the sense in which, Henry Rousseau for instance, differs from Degas or Sisley—as primitivism in art is merely a sensitive mode of perception and not the evidence of a non-developed sensitiveness. Those who do not understand the refinement of an old icon on glass or of the carvings adorning the veranda of a peasant house will be unable to appreciate the value of folk art and even that of art, in general. Ghiață's world is the world of the Romanian villages around the mountains of Oltenia, high up near the springs of the Bistrița, where prince Matei Basarab sleeps on the Arnota rock and where, beyond wooded hills, the monastery founded by Brâncoveanu at Horezu looms out, brightly flaunting its harmonious geometry. That is where the village of Olari lies, inhabited by craftsmen who mould clay. From the very beginning the painter felt that his retina was akin to their enamels, for beyond the velvet jacket and the lavallière, in the zones of secret interior combustions, he himself was one of them.

After the works of Grigorescu, forming as it were an ineffable Sadoveanu-like poem, the peasants began to invade our fine arts, rendered in an easy idyllic way by the followers of the master of Câmpina, who were unable to continue his work and became epigones.

The phenomenon spread beyond the limit of fine arts. Literature was full of chromolitho-graphs due to the “semănătorist” trend and the ostentatiously native element, cultivated as a spiritual panacea, had become a haunting idea. The atmosphere was favourable to the effusions of Vlahuță who set the fashion for the lack of understanding or rather for the wrong understanding of Grigorescu’s work. In a room hung with the works of the painter, Vlahuță had the feeling of being “in an orchard”, Grigorescu’s art includes “moving pages, so touching as to bring the tears into one’s eyes”, etc. Invaded by conventionally sentimental literature, painting of peasant motifs had degenerated and become unbearable. It was evident that the rural motif needed reconsidering and one of those who did it was D. Ghiață (besides Rescu, Dimitrescu).

After having learnt all the secrets of the wealth of light on our southern littoral, by studying the places more often than not of exotic picturesqueness, watching the materialization of the solar spectrum on the vast beaches, on the barren ridges, on the limy shores or on the surface of the strangely iridescent water gathered in gulls, the painter turned to one regions best suited to the study of our rustic universe, with all its peculiar features, decidedly opposed to cheap ardours or to conventional poesy. There in the North of Oltenia, the landscape is difficultly approachable and refuses to show itself to retinas used to superficial investigation. You will realize the charm of the places only after you have penetrated deep into their secret constitution; you always have the feeling that you must probe stratified chromatics and make your way through the invisible heart of things. He who looks for cheap effects will turn back and walk away disconcerted by too much harshness and by an apparent incommunicability. The landscape possesses also a certain stony massiveness; spaces seem to increase, they become weighty, lose all transparency, the reliefs are harsh and never spectacular and the whole atmosphere appeals to you, though you do not realize by what special values; it is conducive to silence and meditation, and holds in check your all too exuberant inclinations. Dumitru Ghiață understood better than many others what an antidote those regions carry in them against professional reverie. And he had the strength to conquer them due to an inalienable consistency, he had the strength to love them.

His men are not ornamental and idyllic puppets and the nature amid which they live is of solemn and devouring beauty. Their life is like a sober ritual: their joys

are never too effusive, their sorrows are mute, their anxieties are hidden and their aspirations are expressed by the pensive face. What might seem an element of mystical suggestion in the composition is often only a background of ancient mythology meant to project the present in time, so that the existence of the personages may acquire more historical relief and depth. Gazing at the people gathered at a market you will realize that those peasants are the men of fierce, strenuous battles and that their superiority springs from their inner strength which no vicissitude has ever been able to deflect. They are the crowd, the unvariably triumphant people and their pictorial property is based on the values of a general effect, the same as with field flowers. That is why their images are bracing without however bordering on shallow optimism – and arouse confidence and dignity.

Ghiață's well-known winters reveal the same deep concern for the austere. They represent a vast and brilliant chapter of his work and require special attention. In the winter-landscape the painter sought for the concealed circulation and existence of the colours that seem to have dwindled to dominant black and white and he endeavoured to surprise their hidden flow. He treated snow, for example, in a sort of analogy with the sea. A drop of sea water has no meaning for a palette, except its neutral translucidity, but the same drops gathered in huge waves acquire inexhaustible chromatic suggestiveness. The same can be said about snowflakes, which, taken separately cannot exceed the monotony of their apparent whiteness; massed in layers of snow they reveal their real colour virtualities. Ghiață studied that transformation and fixed every moment of the dialogue between the snow and the filtered light of the winter sun, dwelling particularly on the imperceptible confluence of the afternoon and the evening. He noticed how the trees, the houses and the men and the clouds, so enigmatically polymorphous, take in silence part in the dialogue.

Nature contents herself with stressing the artist's feelings and his vision. Ghiață's landscape which has none of Grigorescu's exuberance, of Luchian's melancholy euphoria or Petrașcu's massiveness, is composed severely, in planes mostly vertical, lit up by a violet brilliance. The elements submit to a miraculous metaphor and seem to take one another's place: sometimes a mountain begins to look like a house, a fir-tree like arborescent ferns, an oak-tree overcome by the autumn becomes an enormous chrysanthemum. Certainly the phenomenon can be accounted for by a certain stylistic reduction; the artist took over the formal articulation of wood carving and of leaves imprinted on stone. But there is none of the anonymity of folk art and the artist's personality is revealed everywhere; this matrix so original and illustrative betrays the sensitiveness peculiar to the modern man.

The stylistic reduction mentioned has its correspondent in the artist's

chromatics, where the colours seem closely kindred even when the most risky relations are attempted. Ghiață sets violet, green and red next to one another without producing any jarring effects. Taken separately the colour is loud, but in the relation set up, it acquires another existence, it is transfigured, especially when the canvas is bathed in the diffused purple-blue light peculiar to his paintings.

The presence of Dumitru Ghiață in the context of contemporary fine arts raises, somehow earnestly, the problem of this remarkable artist's affiliation. The more so as unless warned beforehand, one might be inclined to place him in the category of anachronic realists, who, as a matter of fact, are not lacking. It is not seldom that you see a picture recently completed which you feel tempted to attribute to an anonymous painter of the 19th century rather than to the one who signed it. Anachronism is one of the inevitable deficiencies of any branch of art, one of the maladies of evolution, the same as its opposite which is pseudo-innovation, the dislocation of expression through the action of non-assimilated influences, under the sign of snobbish proselytism. Both attitudes are but the reverses of the same phenomenon: an inner void and a complete lack of personality.

That is why to find Ghiață's place requires special care and subtle understanding of the condition of contemporary art. His originality is obvious and unquestionable while his means of expression are not, as a hasty examination might reveal, different from the great gains of modern painting, even if they do not possess the daring of Ciucurencu or of Țuculescu, a trail blazer in the art of the brush. I shall refer to contemporary French painting, for illustration. Alongside Jacques Villon, Dubuffet, Léger, etc. there is Utrillo too, who continues to create tremendous difficulties to the historians of art who try to place him in one of the 20th century trends; still he is nonetheless a great modern painter. Even Dunoyer de Segonzac, too easily classified among the neorealists, would be unconceivable without, at least, Cézanne's revolution and is at his right place in the Museum of Modern Art in Paris. In fact that is where I met him, and the trees and certain relations of colour in his splendid canvas *La Route de Meaux à Couilly*, reminded me somehow of Ghiață's palette.

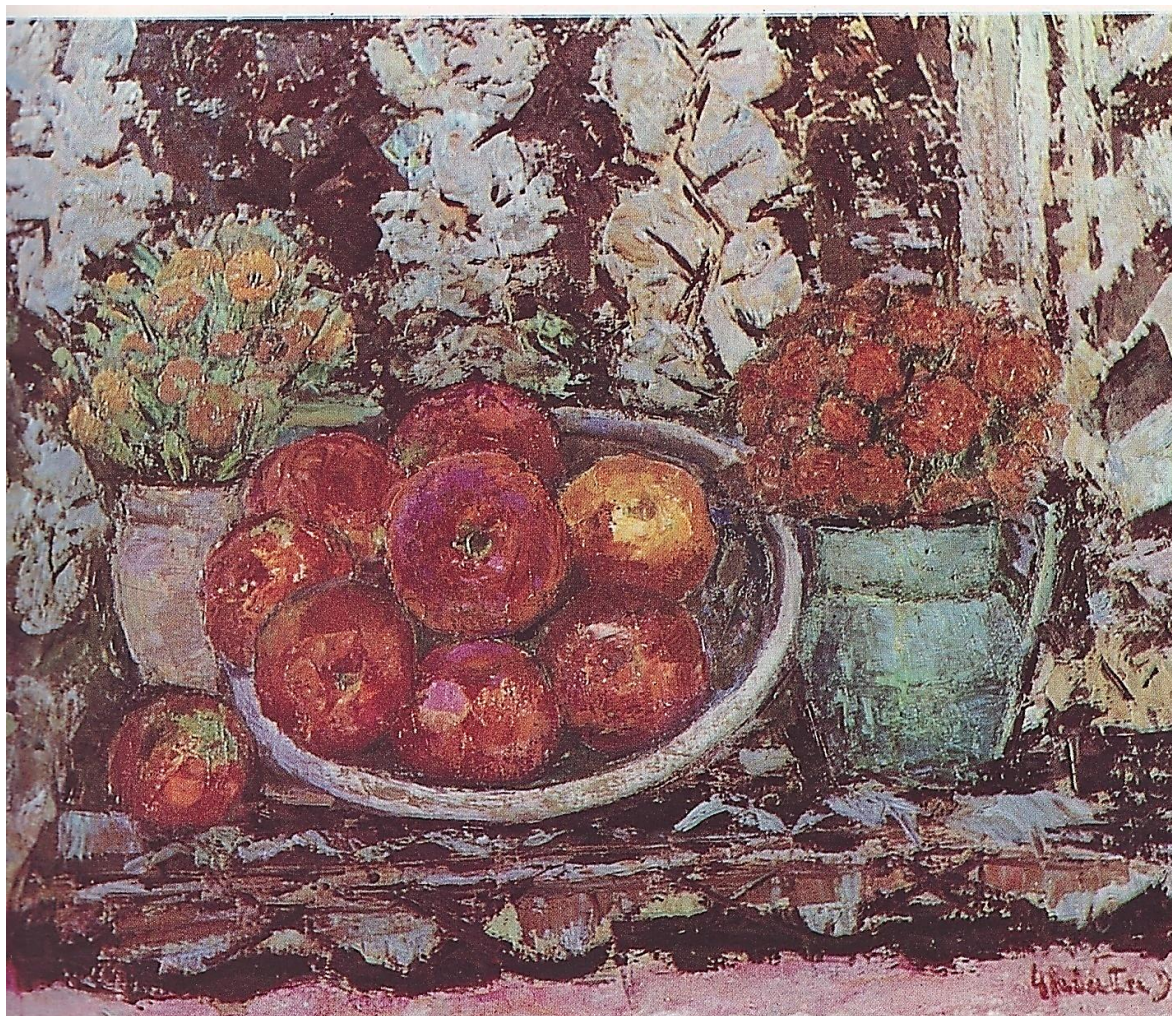
A painter of Oltenian winters and market towns, Ghiață has a well-established place in our modern painting, the same as Pillat or Voiculescu have in poetry. As I have mentioned names I should like to extend the sphere of Ghiață's poetical correspondences, and add that of Adrian Maniu whose hieratic asymmetry, deliberate and stylized awkwardnesses are not unfamiliar to him, the same as the passion revealed in his paintings for old icons, for handwoven rugs and field-flowers, for the naive figurative of folk art – a passion equally shared by the poet I mentioned. Such

elements are but as many evidences of Ghiață's modernity if we remember that it was the moderns who turned to account the ignored virtualities of the universal of folk art, using it to renew the artistic expression. And they approached exactly the aspects of folk art that meant almost nothing to the artists of the last century.

The painter is now well over seventy but the knowledge he possesses is surprising and bathing. The rustic anchorite I thought he was, does not exist. I found him in his studio on the upper floor of a house in the Cotroceni district, an imposing old man, charmingly communicative, his appearance somehow recalling that of Sadoveanu. He is not unfamiliar at all with the experience of painters abroad, either those of Rousseau le Douanier, those of Picasso or Modigliani, or of the great Japanese aquarellists. As for his confrere Constantin Brâncuși, a native of Oltenia, like himself, he values him more than anybody else. Maybe his own paintings will say all this, somewhere else, better than I have done it and with the irresistible discretion which has always been one of his distinguishing features.



D. Ghiață – Margine de târg

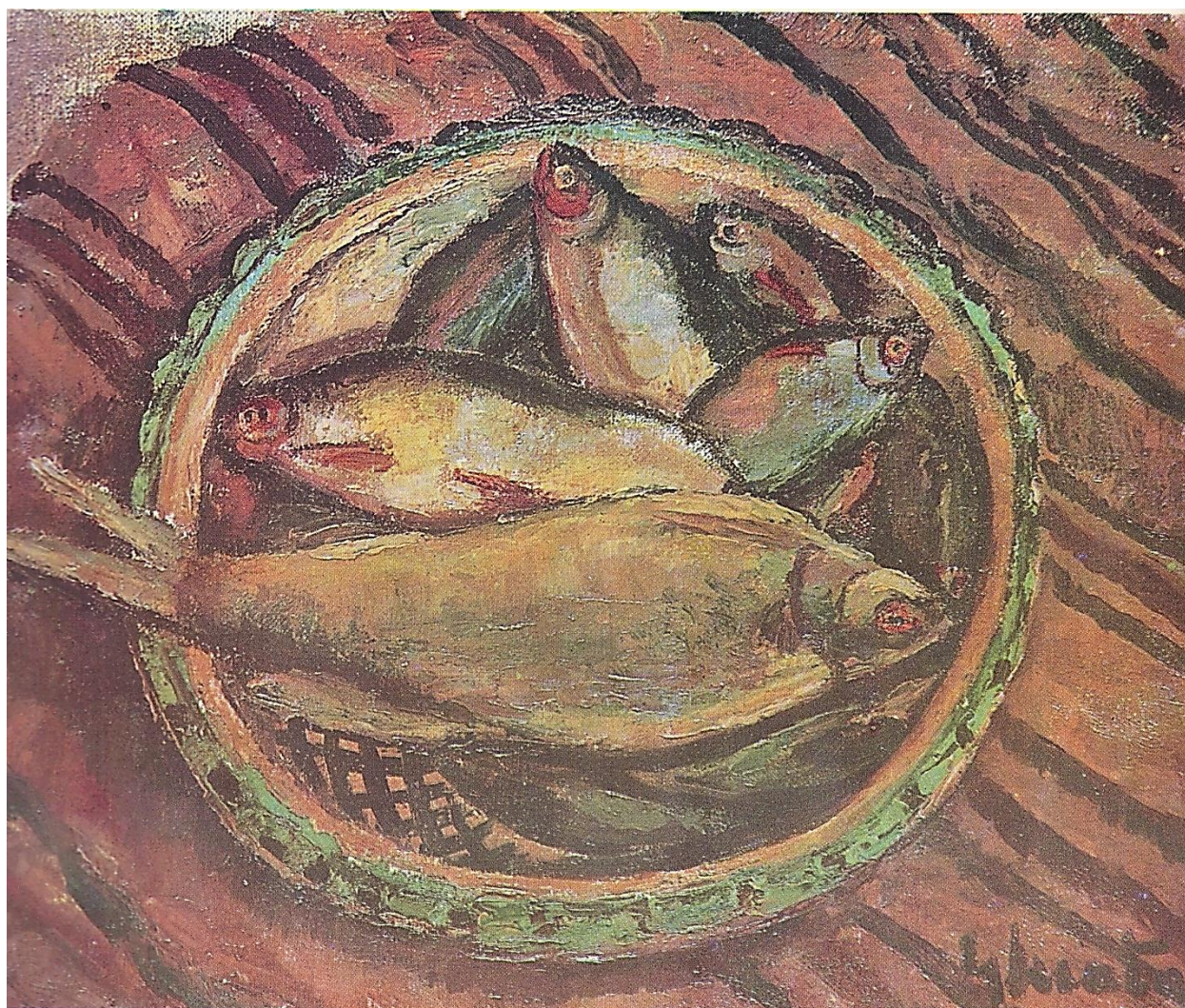


D. Ghiață – Natură statică cu mere

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Natură statică cu pești

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Catalogul Expoziției retrospective de pictură – Dumitru GHIAȚĂ
București, martie 1967, Sălile Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România
Cuvântul de deschidere – Corneliu BABA, artist al poporului

ÎNSEMNĂRI PE UN CATALOG

Din câte îl cunosc pe maestrul Dumitru Ghiață, nu-l văd să se fi neliștit vreodată prea mult la întrebarea dacă ceea ce creează este actual sau nu.

Problemele meseriei l-au interesat pe alt plan și l-au interesat, se pare, mai mult ca orice. Pânzele de față, reprezentând opera esențială săvârșită în timpul a vreo 60 de ani, sunt o mărturie a cunoștințelor sale mari de pictură, a unei sensibilități remarcabile, ce se împletesc într-un limbaj plastic de o simplitate greu de învățat și mai ales greu de imitat.

Universul tablourilor acestora e redus ca teme. Sub nesfârșite variante, pictorul a rămas credincios o viață întreagă, cu tenacitate constantă, unei autenticități a sale

impresionantă, fie că e vorba de peisajele sale cu cerul înaintea sau după ploaie, în care apar nelipsiții copaci cu coroane verzi, roșii sau desfrunzite, fie prezenței unei flori oarecare într-o ulcică pricăjită, sau în sfârșit, de problemele pe care i le dădeau naturile moarte unde apărea din când în când crapul adus proaspăt de la piață și pictat înainte de a fi dat la cuptor sau preparat cu saramură.

La acestea toate se adaugă la D. Ghiață motivele cu țărani, țărani tăcuți și gânditori surprinși stând în grupuri la zile de târg, vorbind de-ale lor și scărpinându-se pe sub cămăși.

Și ca pictor și ca om, maestrul Dumitru Ghiață a rămas pentru toți același hâtru inteligent, cu umor și seriozitate de țăran de sub munte. Asta l-a și făcut poate să rămână toată viața la pictura pe care o știa atât de bine și să nu încerce inutil ceea ce fac alții, de dragul de a nu mai semăna cu sine. Nimeni nu a încercat de mult să-l mai discute, dacă, ca pictor, este de acum sau de altădată, nimeni nu s-a încumetat să-i bârfească pictura – și aceasta nu fiindcă pictorul Ghiață este cel mai cumsecade dintre oameni, dar fiindcă în pictură n-ai cu ce să-l prinzi. A ieșit, cum s-ar zice, din regulile după care criticii încearcă de multe ori să te ghemuiască în niște degetare, cu care, de regulă îți măsoară talentul, originalitatea și valoarea. În cazul lui D. Ghiață se vede că au renunțat de vreme ce l-au lăsat în pace. Pictorul acesta nu a putut fi încadrat în nici o școală și opera sa a scăpat de imitatori. Toată viața a făcut o artă ce nu se poate învăța niciunde și care pentru mine seamănă cu meșteșugul unui bătrân întâlnit pe vremuri, care avea la chimir un fluier tăiat de el singur cu briceagul dintr-o cracă. Îi făcuse omul niște găuri și cânta cu el de se crucea lumea. Nu știa cum se chemau cântecele, nici cine le născocise, nici de la cine le știa.

„ – Cum faci nene de iese așa frumos?

– Iacă pun degetele pe rând pe câte o gaură și suflu.” Cum s-ar zice, totul e cum suflă și cum pui degetele...

Maestrul Dumitru Ghiață a învățat în tinerețe în școli de pictură și ca oricare altul a fost și la Paris, de unde s-a întors cu niște cunoștințe despre meserie, din care a știut să uite cât trebuia și să nu păstreze decât atât cât să poată picta ca el. De atunci, de vreo 60 de ani într-una domnia sa nu a pictat decât subiecte neînsemnate, la dimensiuni modeste și a reușit să facă din toate tablouri mari. A demonstrat practic prejudecata în legătură cu subiectul și cu proporțiile pânzei. Ceea ce acestui pictor i-a lipsit întotdeauna, și în conversațiile lui cu oamenii, și în dialogul cu tabloul, a fost declamatorismul și emfaza, și într-un caz și în altul simplitatea expunerilor fiind marea calitate a modului său de a comunica.

În pictură a transmis niște veritabile emoții plastice fără intenția de a deveni interesant și culmea este, a fost și a rămas interesant mereu.

Nu și-a aranjat niciodată natura moartă, n-a căutat vasul cel mai aspectuos sau florile cele mai decorative. A pus ferigi într-o ulcică de pământ și a pictat-o unde se găsea. Cel puțin așa îți lasă impresia. Acest „indiferent unde se întâmplă sau unde se găsește” la maestrul Ghiață a devenit un fel de lecție: orișice poate fi pictat și din orișice se pot face opere grandioase. Pictorul e cel care are în mână sa taina unei atari transformări. Nimeni parcă nu i-a pozat anume, nici oamenii, nici lucrurile din jur. Ai impresia că pictorul acesta s-a oprit în fața lor când l-au interesat și le-a șoptit „vedeți-vă de treabă dv...nu vă cer să-mi pozați”. Oamenii n-au trebuit să-și aranjeze ținuta iar obiectele au rămas acolo unde se găseau. Artistul le-a pictat parcă nevinovăția de a fi așa. Te miri cum a putut să dispară din înfățișarea lor surprinsă pe nepregătite, banalitatea care în cazul de față ar fi putut să inunde și cum în niciuna din pânze nu întâlnești instantaneul. În încremenirea dată formelor ele au căpătat subit o transformare, pictorul întinzând parcă mâna spre fiecare lucru sau spre fiecare element trecut neobservat. Pictorul nu știe sau nu vrea să caute nimic cu totul special și se pleacă peste modestia a tot ce nu-i băgat în seamă. Își face paleta, își aprinde trabucul și-și revarsă toată afecțiunea culorilor asupra umilinței din fața lui. Pe pânză ființele sau obiectele capătă deodată o demnitate. Nimeni nu le va mai plânge existența lor neînsemnată. O lumină fără durată și fără direcție învăluie lumea aceasta creată de pictor și îi dă posibilitatea să reziste tocmai prin lipsa ei de localizare, la fel cum forma elementelor din tablou va rezista printr-o permanentă atitudine statică.

La pictorul D. Ghiață vremea s-a oprit undeva. Chiar oamenii care stau în grupuri au nemișcarea gravă a copacilor sau a munților din jur. Și important e că deși sunt găsiți ocazional de pictor, ei rămân niște prezențe de totdeauna. În ei trăiesc toți cei dinaintea lor, cei de azi și cei ce vor veni la fel de impasibili. Lumina ce se cerne peste ei este și ea la fel, a unei ore indecise. Totul e pictat cu o paletă rafinată pe forme de o mare robustețe statuară. O fi învățat undeva, o fi învățat lucrând, gândind ca un pictor mare ce este, mă tem însă că secretul îl avea încă de când s-a născut și a crescut odată cu el. Dacă n-ar fi ajuns pictor și dacă n-ar fi poposit cândva pe malul Senei rămânând spre exemplu un simplu olar în satul lui de sub munte, artistul acesta ar fi încondeiat poate niște flori pe smălțuri și niște păsări cu tot aceleași virtuți pe care le descoperim azi în pictura sa.

De la Luchian încoace cred că e cel mai autentic pictor român prin simplitatea rafinată a stilului și a paletelor. Naivitatea plină de inteligență, umor și bun simț țin locul pe care alții îl dau speculațiilor viciate de tot soiul de teorii din importuri și de incursiuni ostentative în lumea nevinovatelor motive naționale plagiate până la saturație.

În ziua în care am parcurs tablourile pregătite pentru retrospectiva de față am

intrat în atelierul meu bine dispus. Pictura maestrului Ghiață are darul să mă redreseze și să-mi alunge multe tristeți.

Pentru toate câte a făcut și va mai face în pictură, pentru omenia lui de totdeauna și fiind în plus și mai puțin cu 20 de ani decât domnia sa, îi spun urându-i sănătate:

„Coane Mitică, sărut mâna!”



D. Ghiață – Trandafiri



D. Ghiață – Mame și copii

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Natură statică cu pești

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Cireși înfloriți

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

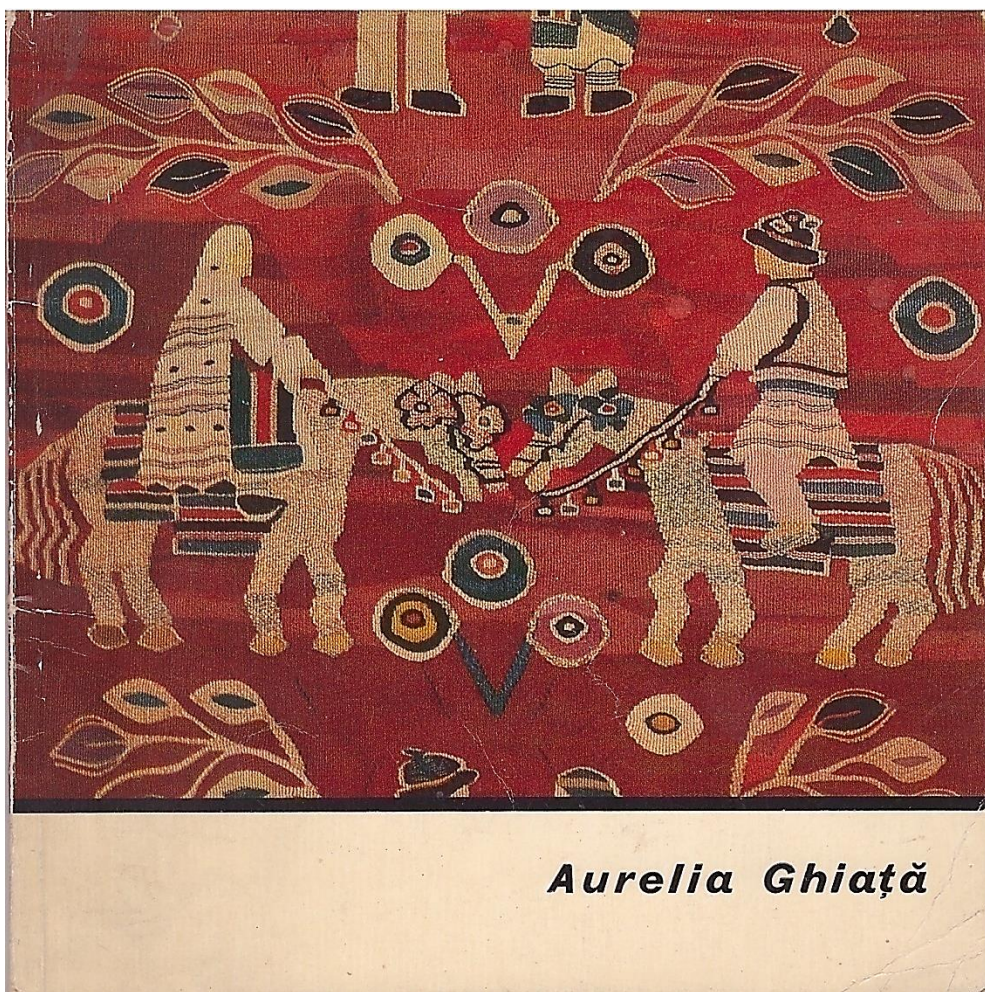


D. Ghiață – *Portretul Aureliei Ghiață*

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață

Aurelia GHIAȚĂ
Olga Bușneag, Editura Meridiane, 1967

Se vorbește astăzi despre tapiserie ca despre „marea artă monumentală a timpului nostru”; un critic de prestigiu cum este Jean Cassou, consideră renașterea ei drept „unul dintre fenomenele capitale ale civilizației secolului al XX-lea”. Într-adevăr, actualitatea tapiseriei nu poate fi socotită un capricios joc al modei; ea se integrează în tendința generală de reîntoarcere către arta murală, înflorirea ei fiind determinată de însăși austeritatea noii arhitecturi, de sobrietatea acesteia, de procesul complex al sintezei artelor.

Tapiseria românească contemporană cunoaște astăzi o mare varietate de stiluri,



o migrație de creatori talentați din alte genuri. Dar am putea oare vorbi de școala românească modernă de tapiserie, fără a aminti de activitatea de aproape patru decenii a Aureliei Ghiață? În evoluția artei noastre decorative numele ei are o rezonanță de ctitor. Pornind de la nobilele valori cristalizate în scoarța țărănească, Aurelia Ghiață le-a continuat mesajul cu o rară înțelegere și virtuozitate. Fervoarea și măiestria cu care a făcut-o sunt pilduitoare pentru generațiile mai tinere.

În 1921 o găsim pe Aurelia Ghiață printre absolvenții secției de pictură ai Școlii de Arte Frumoase din Iași. Încă din anul IV organizează o expoziție de grup, împreună cu colegii săi – Nuți Acontz și M. W. Arnold.

În anii următori vine la București unde continuă să lucreze și să expună la Saloanele oficiale; în 1923 își organizează o expoziție personală de pictură. Totodată începe să se intereseze și de artele decorative.

În 1927 se căsătorește cu pictorul Dumitru Ghiață. Rar întâlnire mai plină de semnificații a două destine artistice! Ghiață este cel care-i dezvăluie miracolul de frumusețe și poezia scoarței oltenesti. Artista își amintește și astăzi de ziua când pictorul i-a arătat o ladă cu „scumpeturi”: „piese neprețuite de artă populară oltenească, un covor cu pești ultramarini pe fond roșu-pompeian și altul cu flori vișinii, răsfirate pe un câmp ultramarin. Aceste două scoarțe le-am avut ca permanent îndreptar.”

Bucuria acestei revelații este întregită de peregrinările pe care le fac împreună prin târgurile și satele oltenesti. Cercetând cu dragoste – ani de-a rândul – viața satului, străvechea lui artă, măiestria închisă în frescele încețoșate de vreme ale mănăstirilor, Aurelia Ghiață caută să înțeleagă arta populară în întregul ei complex de determinante, încearcă să-i descifreze „matricea stilistică”.

De mare interes i-a apărut, încă de la început, cercetarea țesăturilor – „meșteșug bătrân” – în special a scoarței oltenesti. Din concentrarea densă în sugestii a unei arte seculare, Aurelia Ghiață a reținut, cu discernământ și sobrietate, rigoarea legilor compoziționale, rafinamentul cromaticii, geometrismul ornamenticii. De aici își trage izvorul respectul pentru suprafața plană a covorului, artista considerând neadecvată într-o tapiserie sugerarea reliefului, a volumelor sau a perspectivei. Din cunoașterea desăvârșită a tehnicii, din observarea atentă a lucrăturii „pe formă” al țărăncii, (care dă o unduire de ape fondului), provine picturalitatea tapiseriilor Aureliei Ghiață.

Studiul temeinic al țesăturii populare a ajutat-o să înțeleagă specificul materialului și al tehnicii, geometrismul stilizării motivului (cerut de însăși tehnica „alesului”), a ferit-o de pericolul care-i pândeste pe cei ce vor să facă din tapiserie facsimilul unei grafici de șevalet sau al unei picturi. Elementele selecționate din arta

populară sunt interpretate creator și restructurate de fantezia artistei, filtrate prin propria ei viziune. Din cele trei rânduri de chenare ale covorului oltenesc, ea păstrează doar o bandă dințată, care dispare total la lucrările din ultima etapă. În ornamentica tapiseriilor sale, elementul figural-uman are cu totul altă pondere față de cel floral sau zoomorf din creațiile folclorice. Țăranul și țărancă – pe care-i introduce în tapiserie în semn de prețuire pentru virtuțile lor creatoare – sunt ritmați cu flori și păsări. Artista utilizează rozeta oltenească, dar o metamorfozează în floare și o dispune într-o ulcică (tot un element nou), după cum, mai târziu, reia florile mari din tradiția covorului moldovenesc, dar le verticalizează într-un panou.

Dacă uneori întâlnim, presărate ici-colo în câmpul covorului, o rozetă răzleață, un cerb carpatin sau o pupăză – imagini din iconografia vechilor scoarțe din Oltenia – ele au rezonanța unor embleme, valoarea unui nobil „memento”.

Caracteristice pentru o primă factură de lucru sunt tapiseriile create între anii 1930-1935, cu fonduri puternice, pline de sevă, cu armonii cromatice viguroase, ca *Nuntă din Moldova* sau *Joc ardelenesc*.

Între anii 1936-1941 am putea include o altă etapă de creație, căreia îi aparțin covoare cu fond deschis, realizate în lână albă sau seină. Tonurile sunt potolite, stinse, obținute din culori vegetale. Artista se îndepărtează de maniera de interpretare a creatorului popular, păstrându-i însă spiritul. Pline de savoare, străbătute de unda unui umor șugubăț, moldovenesc, sunt panourile cu ciobani, a căror naivă poezie recheamă în minte lumea baladelor populare. În jurul anului 1940, Aurelia Ghiață realizează o serie de tapiserii cu subiect istoric, în care combină țesătura oltenească cu persanul, pentru a sugera confluențele culturale ale epocii (vezi *Barbu Lăutaru* și *Voievozi la război*).

Tapiseriile de mari dimensiuni create în această perioadă au dispărut însă și ne rămân necunoscute; ele ne-ar fi demonstrat cum a înțeles artista să conceapă adevărate panouri monumentale, a căror valoare nu putea fi cu nimic mai prejos decât aceea a unui mozaic sau a unei fresce. Unul dintre ele, *Domnițele*, a fost executat pentru pavilionul românesc de la Expoziția internațională de la New York (1939), iar altele două, *Breslele* fuseseră comandate de Victor Ion Popa pentru Teatrul Muncitoresc de pe strada Uranus.

Lucrările mai noi (1958-1964) se caracterizează prin fonduri pastelate, foarte vibrante, cu efecte de pensulație sau de mozaic, prin înnobilarea cu fir de aur a țesăturii și noi organizări compoziționale (vezi *Primăvara* și *Cules de struguri*). De pe câmpuri colorate discret în auriu, roz, albastru – peruzea sau vernil, ne întâmpină țărânci de o zveltă și nobilă monumentalitate, adevărate cariatide autohtone, sau imensele flori galbene de răsură și hurmuz ale copilăriei.

Subtilitatea gamei cromatice, preocuparea pentru sporirea prețiozității materialului, simplitatea viziunii mărturisesc intenția artistei de a integra tapiseria – prin vibrația și somptuozitatea țesăturii – noii arhitecturi.

Neostenită în a obține noi și noi armonii cromatice, Aurelia Ghiață adoptă în ultimii ani un colorit mai exuberant, ca în panoul *Odiha* – originală dispunere a unor triunghiuri aurii (formate din țărănci cu marame) într-un intens câmp mov.

Astăzi, ca și ieri, tapiseriile ei ne încântă, căci așa cum observa odinioară Paul Miracovici, Aurelia Ghiață „are un rar simț al armoniei și o inventivitate unică... nu copiază modelele vechi, ci le creează pe de-a-ntregul, se transpune în mentalitatea celor vechi și – ca într-o poveste – luăm parte la elaborarea atâtor frumuseți, ale căror secrete le credeam pierdute pentru totdeauna”.

* * *

În afară de țesături, care rămân cea mai plenară întruchipare a personalității sale artistice, Aurelia Ghiață s-a preocupat și de imprimeuri, de creștăturile în lemn și de pictura pe sticlă. Amintim seria *Voievozii*, monumentale panouri decorative cu subiecte istorice, realizate pe pânză în tehnica „batic”, cu o evocatoare patină de frescă (1938-1940), ca și suita de panouri pictate pe sticlă (tot cu tematică istorică).

În ultimii ani, artista se arată preocupată de crearea unor prototipuri destinate reproducerii pe scară largă, industrială. De un farmec aparte ne apare panoul *Interpretări din arta populară*, în care îmbină inventiv, într-o organizare originală a suprafeței, elemente folclorice. Utilizând motive ornamentale specifice unor creații populare din Oboga, ulcica și însemnele străvechi ale stihilor, artista a obținut – pe un fond negru catifelat – o compoziție inedită, de o cromatică somptuoasă. Picturalul panou decorativ *Culesul strugurilor*, a cărui patină albastră sugerează atât bruma difuză a toamnei, cât și stropii de piatră vânătă de pe boabele de struguri, este tot o creație recentă.

De o înaltă ținută și autenticitate, arta Aureliei Ghiață poartă pecetea unei personalități exemplare, care a deschis noi drumuri artei decorative românești, tocmai fiindcă a înțeles să-și adape inspirația la străvechiul și mereu proaspătul izvor al artei noastre populare.

&&&



Aurelia Ghiață (1973)

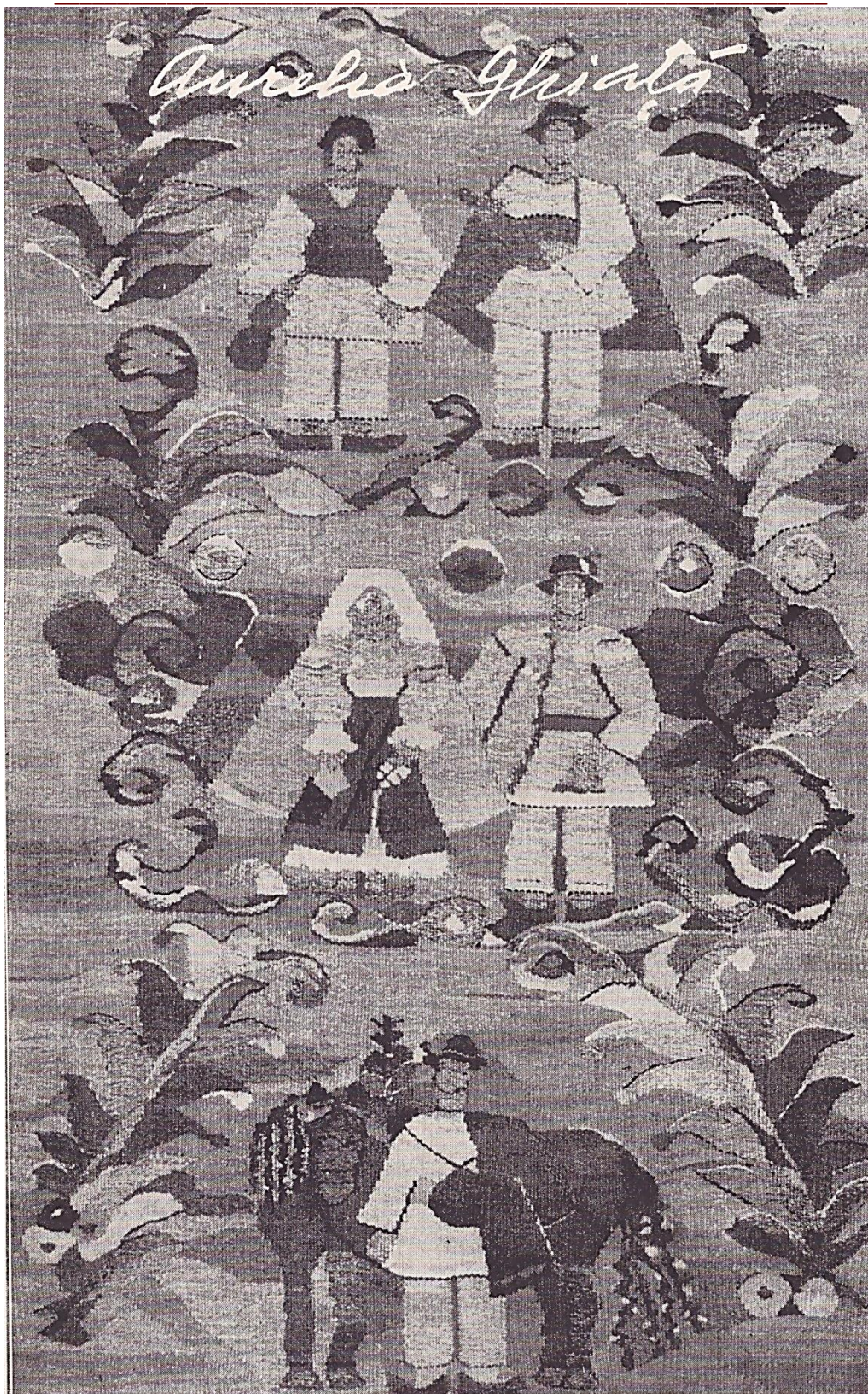


Aurelia Ghiață – *Domnițe* (imprimeu pe pânză de in)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Catalogul expoziției personale din 1977.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

În catalogul expoziției personale din 1977, câteva gânduri și aprecieri ale unor cunoscuți creatori și critici de artă:

Aurelia Ghiață — maestră fără comparație, creatoarea unor opere fără moarte ca și picturile soțului său.

Ion Vlasiu

Din tapiseriile Aureliei Ghiață se degajă o profundă atmosferă de reculegere, pildă nepieritoare a izvorului de inspirație din care marile noastre talente se pot inspira pentru a duce mai departe capacitatea artistică a poporului nostru, veșnic, precum veșnice vor fi istoria și creațiile lui.

Gh. Focșa

Creația maestrului Ghiață și a doamnei Ghiață înalță o poartă de aur pe sub care sufletul nostru, îndrăgostit de frumusețe și de adevăr, intră în marea casă a artei românești.

Dan Grigorescu

De la Aurelia Ghiață au pornit impulsuri fecunde pentru dezvoltarea artei decorative românești, pentru impetuoasa lor dezvoltare de azi.

Olga Bușneag

Aurelia Ghiață a reînviat în minunatele sale tapiserii toată bogăția sufletească și harul artistic al poporului român.

Paul Constantin





Aurelia Ghiță – Brâncoveanu (tapiserie lână, 1940)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Idila (tapiserie lână)

C O N T E M P O R A R Y
L I T E R A T U R E P R E S S



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Primăvara (tapiserie lână, fragment), Muzeul de artă din Piatra Neamț

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Țărânci (tapiserie lână, fragment)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Căpriori, tapiserie lână, fragment (Muzeul de artă din Piatra Neamț)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

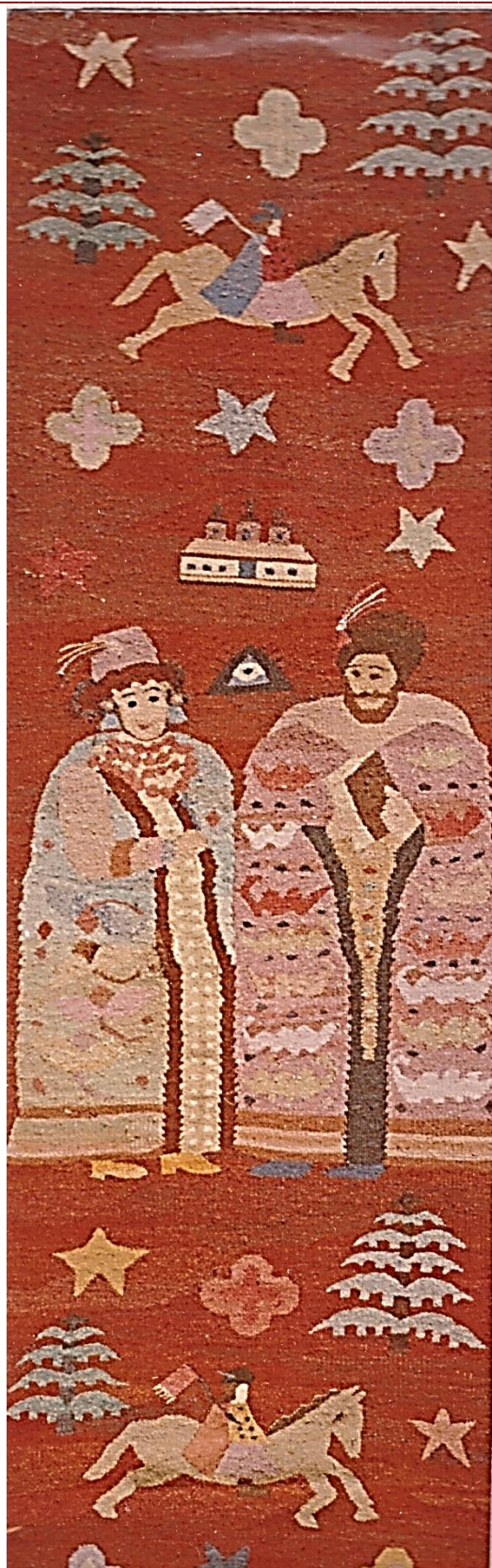


Aurelia Ghiață – Haiduci (tapiserie lână)

C O N T E M P O R A R Y
L I T E R A T U R E P R E S S



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Vasile Lupu și Tudosca Doamna (fragment, tapiserie lână)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Vânător (tapiserie lână, fragment), Muzeul de artă din Piatra Neamț

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Țărănci (tapiserie, fragment)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



Aurelia Ghiață – Petrecere diabolică (tapiserie lână), Muzeul de artă din Piatra Neamț

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

“Le grand art monumental de notre temps” – telle est la définition que certains donnent aujourd’hui de la tapisserie. Un critique réputé comme Jean Cassou est même allé jusqu’à dire que la renaissance de la tapisserie constitue “l’un des phénomènes capitaux de la civilisation du XXe siècle”. Et, en effet, si la tapisserie est de nouveau à l’ordre du jour, ce n’est nullement l’effet d’un caprice de la mode, mais bien d’une raison plus profonde, à savoir qu’elle s’intègre dans la tendance générale du “retour à l’art mural”. Son essor se doit à la rigueur de la nouvelle architecture, à sa sobriété, au processus complexe de la synthèse des arts, de leur intégration dans l’architecture.

La tapisserie roumaine présente aujourd’hui une grande variété de styles et bénéficie de l’apport d’artistes de talent venus d’autres horizons.

Peut-on parler de l’école roumaine moderne de la tapisserie, sans évoquer les près de quarante ans d’activité d’Aurelia Ghiață? Dans l’évolution de notre art décorative, son nom a une résonance à part. Partant des nobles valeurs cristallisées dans le tapis mural paysan, Aurelia Ghiață a porté plus loin leur message avec une intelligence et une virtuosité peu banales. Sa ferveur et sa maîtrise ont ici valeur d’exemple pour la jeune génération.

En 1921, Aurelia Ghiață est parmi les artistes frais émoulus de l’Ecole des beaux-arts de Jassy.

Encore sur les bancs de l’école, en quatrième année, elle organise une exposition collective avec deux de ses camarades d’études, Nuți Acontz et M. W. Arnold.

Puis elle vient à Bucarest, où elle continue de travailler et d’exposer aux salons officiels, sans compter son exposition de peinture de 1923. En même temps, elle commence à s’intéresser aux arts décoratifs.

Son mariage, en 1927, avec le peintre Dumitru Ghiață marque un tournant dans sa carrière et lui apporte la révélation du miracle de beauté et de poésie que sont les tapis d’Olténie. Rarement rencontre de deux destinées artistiques fut plus riche de sens. Aurelia Ghiață se rappelle encore le jour où son mari lui montra un coffre de “joyaux”: “des pièces inestimables d’art populaire olténien, un tapis orné de poissons bleus outremer sur un fond d’un rouge pompéien, un autre décoré de fleurs rouge cerise répandues sur un champ bleu outremer. Ces deux tapis devaient par la suite me servir constamment de source d’inspiration”.

Puis, viennent s’ajouter les enseignements tirés des pérégrinations qu’elle fait avec son mari à travers les villages et les bourgs de l’Olténie. Etudiant avec passion, plusieurs années de suite, la vie de ces villages, leur art ancestral, la maîtrise des vieilles fresques des monastères, Aurelia Ghiață s’efforce de comprendre l’art

populaire dans toute sa complexité. Tente d'en déchiffrer la "matrice stylistique".

Dès le début, elle se passionne pour l'étude des tissus, de l'ancestral métier du tissage, et surtout des tapis d'Olténie. De cet art séculaire, d'une densité suggestive, Aurelia Ghiață retient, avec discernement et sobriété, la rigueur des lois de la composition, le raffinement chromatique, la géométrie de l'ornementation. De là, son respect pour la surface plane du tapis, l'artiste considérant qu'il est erroné de vouloir suggérer, dans une tapisserie, le relief, les volumes ou la perspective. Une parfaite maîtrise de la technique, l'observation attentive du travail "sur la forme" des paysannes, qui confère aux tapis l'ondoiement des eaux, telle est l'origine des qualités picturales de ses tapisseries.

L'étude approfondie des tissus paysans lui a fait comprendre le caractère spécifique des matériaux et de la technique utilisée, la géométrie de la stylization du motif, géométrie imposée par les lois mêmes de cette technique, lui faisant ainsi éviter l'écueil qui guette ceux qui croient pouvoir faire de la tapisserie une sorte de fac-similé d'un dessin de chevalet ou bien de la peinture. Les éléments empruntés à l'art populaire sont interprétés de façon créatrice et restructurés par son imagination, filtrés par sa vision. Des trois rangées de bordures du tapis d'Olténie l'artiste ne retient qu'une bande dantelée, qui d'ailleurs disparaît même dans ses oeuvres plus récentes. Dans l'ornementation de ses tapisseries, l'élément figurative, humain, détient une toute autre place que l'élément floral ou zoomorphe des créations folkloriques. Le paysan et la paysanne—qu'elle fait figurer sur ses tapisseries en hommage à leurs vertus créatrices—sont rythmés par la juxtaposition de fleurs et d'oiseaux. L'artiste utilise la rosette olténienne, mais la métamorphose en fleur et, autre innovation, la place dans un petit pot de terre, tout comme, plus tard, elle reprendra les grandes fleurs traditionnelles des tapis moldaves, mais en les disposant verticalement dans un panneau.

Si l'on rencontre parfois, parsemés sur le champ du tapis, une rosette solitaire, un cerf des Carpates ou bien une huppe—images tirées de l'iconographie des vieux tapis d'Olténie—ceux-ci ont la résonance d'un emblème, la valeur d'un noble "memento".

Particulièrement caractéristiques de sa première facture sont les tapisseries exécutées entre 1930 et 1935, avec des fonds pleins de sève, et des harmonies chromatiques vigoureuses, comme *Noce moldave* ou *Danse transylvaine*.

De 1936 à 1941, succède une autre étape de sa création, caractérisée par des tapis à fond clair, faits de laine blanche ou grise. Les tons sont apaisés, éteints, obtenus à l'aide de couleurs végétales. L'artiste s'éloigne de la manière du créateur populaire, mais en conserve l'esprit. Pleins de saveur, avec une onde d'humour souriant,

typiquement moldave, sont les panneaux qui représentent des bergers, et dont la naïve poésie n'est pas sans rappeler celle des ballades populaires. Vers 1940, Aurelia Ghiață exécute une série de tapisseries à sujets historiques, où elle combine la texture oltenienne et la texture persane, pour mieux suggérer les interférences culturelles de l'époque (*Barbu Lăutaru* et *Voïvodes à la guerre*).

Malheureusement, les tapisseries de grandes dimensions de cette période ont disparu; elles nous eussent démontré la manière dont l'artiste entendait concevoir de véritables panneaux monumentaux, à l'égal d'une fresque ou d'un mosaïque. L'une d'entre eux, les *Princesses*, fut exécutée pour le pavillon roumain de l'Exposition Internationale de New York, en 1939. Deux autres, les *Corporations* avaient été commandés par Victor Ion Popa pour décorer le Théâtre Ouvrier de la rue Uranus.

Les oeuvres plus récentes (1958-1964) sont caractérisées par des fonds pastel très vibrant, ennoblis de fils d'or, avec des effets de peinture ou de mosaïque et par une composition entièrement nouvelle (le *Printemps* ou la *Vendange*). Sur les champs discrètement colorés d'or, de rose, de bleu turquoise ou de vert, l'artiste a représenté des paysannes d'une svelte et noble monumentalité, véritable cariatides autochtones, ou bien les immense fleurs d'égantier de son enfance. La subtilité de la gamme chromatique, le souci de rendre la matière encore plus précieuse, la simplicité de la vision témoignent de son intention d'intégrer la tapisserie – grâce à la vibration et à la somptuosité de sa texture – dans la nouvelle architecture.

S'efforçant sans cesse d'obtenir de nouvelles harmonies chromatiques, Aurelia Ghiață a adopté un coloris plus exuberant, comme dans le panneau intitulé *Repos*, originale composition formée de triangles dorés représentant des paysannes aux voiles de mousseline sur un champ intensément mauve.

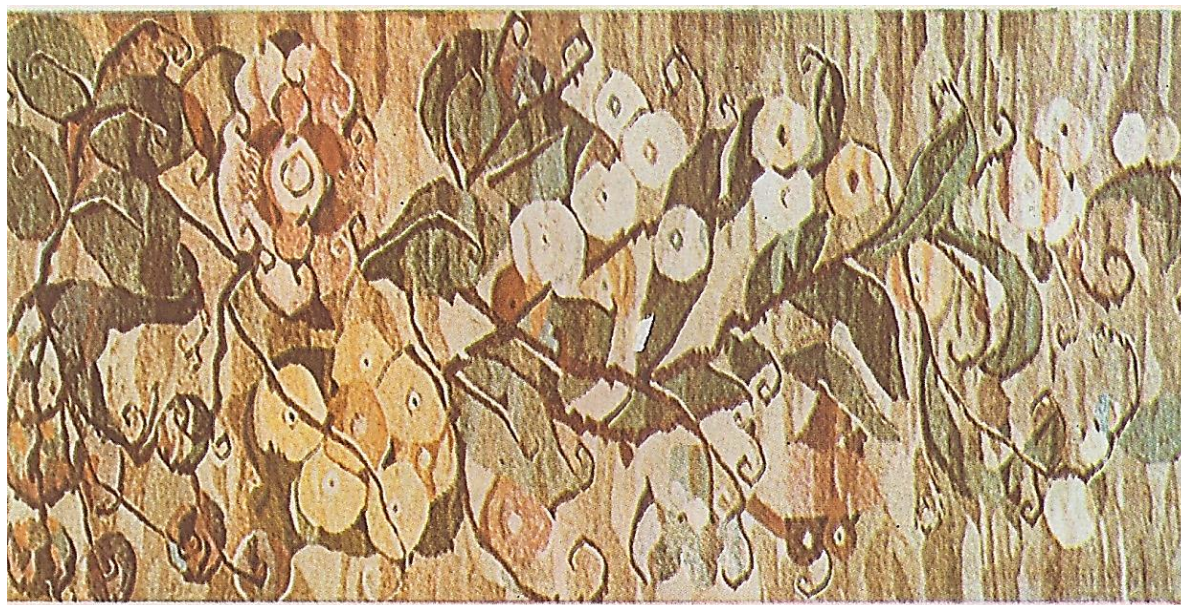
Aujourd'hui comme hier, ses tapisseries continuent de nous enchainer, car, comme le fit remarquer un jour Paul Miracovici, Aurelia Ghiață "est douée d'un sens exceptionnel de l'harmonie et d'une inventivité sans pareille ... loin de copier d'anciens modèles elle en crée d'entièrement nouveau, tout en se transposant dans la mentalité des anciens. Ainsi, comme dans un conte de fées, nous assistons à l'élaboration d'une multitude de beautés, dont nous croyons les secrets perdus pour toujours".

Outre la tapisserie, qui continue de constituer l'expression la plus complète de sa personnalité artistique, Aurelia Ghiață crée des tissus imprimés, des gravures sur bois, fait de la peinture sur verre. Mentionnons, entre autres, sa série de *Voïvodes*, panneaux décoratifs monumentaux à sujets historiques, exécutés sur toile selon la technique du "batik", et auxquels l'artiste a conféré une patine ancienne pareille à celle de la fresque (1938-1940), et sa série de panneaux peints sur verre, eux aussi à sujets

historiques.

Ces dernières années, l'artiste s'est en outre attachée à créer des prototypes destinés à être reproduits à l'échelle industrielle. Particulièrement ravissant est le panneau intitulé *Interprétations de l'art populaire*, où elle combine dans une composition originale divers éléments folkloriques. Utilisant des motifs ornementaux propres à certaines créations populaires d'Oboga, le pot de terre et les signes iconographiques des divers éléments de la nature, l'artiste a obtenu, sur un fond noir velouté, une composition inédite d'un chromatisme somptueux. Le pictural panneau décoratif intitulé *Vendanges*, dont la patine bleuâtre suggère si bien la brume diffuse de l'automne et la couleur des grains de raisin, est, lui aussi, de création récente.

D'une haute tenue et plein d'authenticité, l'art d'Aurelia Ghiață porte la marque d'une personnalité exemplaire, qui a ouvert des voies nouvelles à l'art décoratif roumain, justement parce qu'elle a su s'abreuver à la source ancestrale et toujours fraîche de notre art populaire.



TAPISERIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

de Mircea Grozdea, Editura Meridiane, 1982

Este meritul venerabilei artiste Aurelia Ghiață de a fi deschis — în 1959 — în mica sală din București, Bd. Magheru, nr. 20, o expoziție personală, în care opera sa, îndelung elaborată, oferea publicului un ansamblu de lucrări, dominante fiind tapiseriile; tradițiile noastre textile se reluau într-o viziune personală modernă și elevată, larg accesibilă și în care privitorul se reîntâlnea cu sursele bogate ale folclorului, transfigurat după legile parietale de interior. Expoziția a fost momentul de demaraj al tapiseriei contemporane la noi în țară și succesul ei a încurajat întreaga generație tânără de decoratori, căreia i s-au alăturat cu entuziasm și hotărâtă îndrăzneală numeroși pictori de șevalet și monumentalști, precum și alte categorii de profesioniști plastici — graficieni, scenografi și chiar sculptori. [pag. 7]

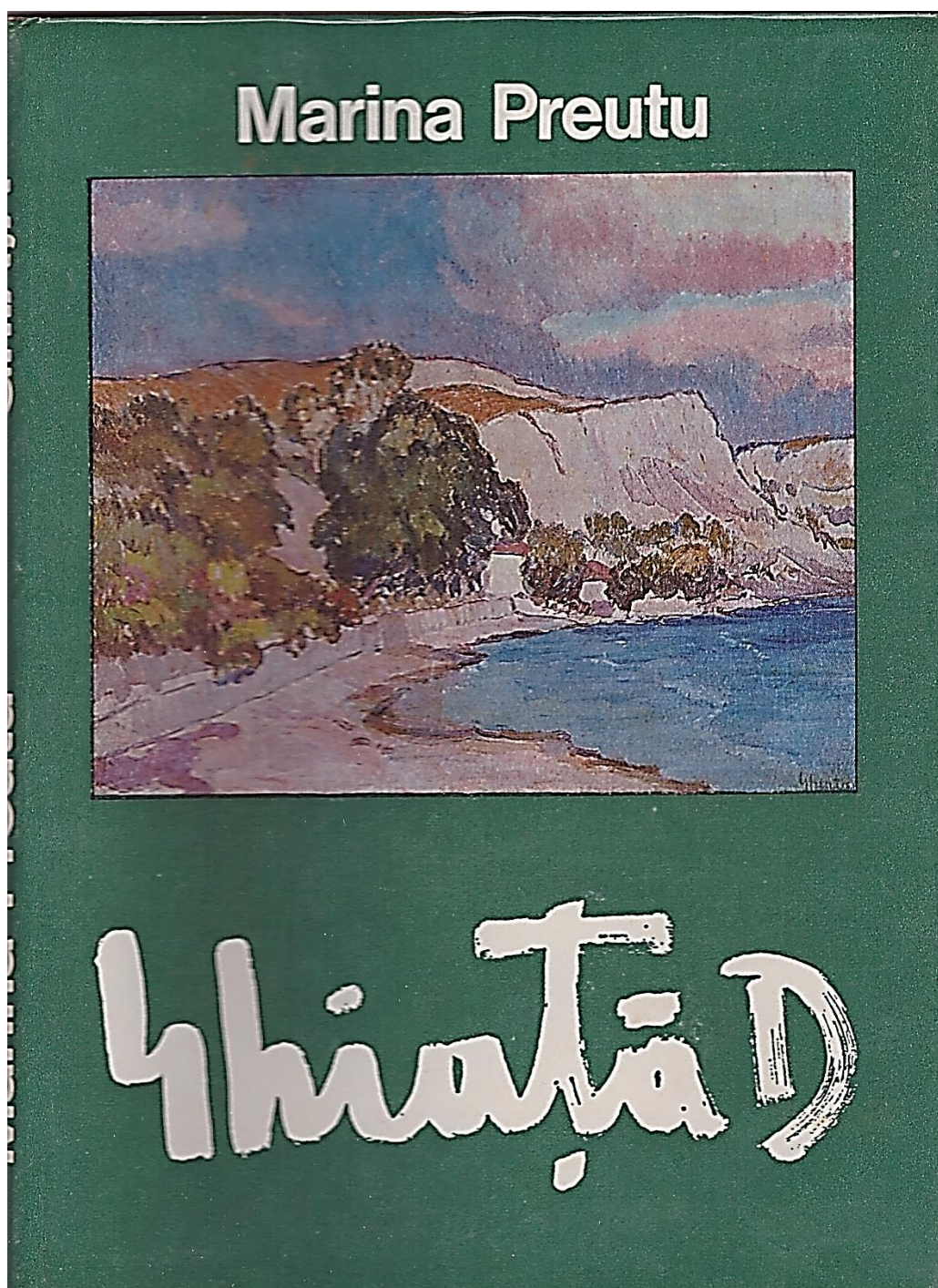


D. Ghiață — Țărani (desen)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

GHIĂȚĂ D.
Marina Preutu, Editura Meridiane, 1977

I

*Cet homme instruit et sensible, ce tendre paysan d'Oltenie,
ami des fleurs, qui a travaillé et qui a lu les beaux livres,
conserve en lui une violence, une hauteur d'âme dont
ses oeuvres portent l'empreinte avec une majesté naïve.*

H. FOCILLON

Aceste cuvinte erau scrise în 1923. Henri Focillon închina cea mai mare parte a studiului publicat cu prilejul primei sale vizite în România unui tânăr pictor – Dumitru Ghiață. Impresionat de „inocenta autoritate” a lucrărilor lui, criticul francez prevestea, cu o admirabilă intuiție, una din vocile cele mai personale și mai armonioase din pictura românească.

Astăzi, după mai bine de jumătate de secol, cuvintele lui caracterizează la fel de pregnant lirismul auster, ca de sonet, al picturii lui Ghiață, forța și siguranța interioară a creatorului care și-a urmat neabătut calea.

Sâmburele central al poeticii lui l-a constituit atitudinea față de natură. Oprit în fața priveliștilor litoralului dobrogean, a frumuseții aspre a peisajului montan sau a unui mănunchi proaspăt de tufănele, el stăruia îndelung, alegea cu zgârcenie, doza cu maximă economie și, lucid, extrăgea esența a ceea ce a văzut. Nimic nu părea inventat, nimic nu părea adăugat. Și totuși, dincolo de imagine răzbăteau, parcă, întotdeauna, vocile profunde ale pământului, pulsa puternic viața întregii naturi... Realitatea devenea astfel, în lucrările lui, mai puternică decât imaginea ei concretă; pânza se oferea visului. Explicația se află, poate, în darul său cu totul excepțional de a fixa timpul în tihna memoriei, de a-l materializa apoi în neuitate imagini.

Dealtfel, după propriile-i mărturisiri, inițierea în pictură și-a făcut-o mai mult *pe motiv*, după natură. Duminicile petrecute în Grădina Botanică, pentru a studia și desena plante, prietenia înfiripată aici cu grădinarul Filip și cu profesorul Zaharia Panțu, care îl iniția în cunoașterea științifică a plantelor, cu numirile lor latinești, pe familii, genuri și specii, au determinat nu numai alcătuirea (în anii premergători primului război mondial) unuia din cele mai complete ierbare, dar pe un plan mai adânc au cristalizat o vocație ce se manifestase încă din primii ani ai copilăriei. Pentru



a capta fiorul lăuntric, esențial, al creației lui Ghiață ar trebui, în primul rând, să conturăm natura intimă a sensibilității sale. Temerară, desigur, o asemenea încercare s-ar putea sprijini pe anumite confesiuni revelatoare, cu tot laconismul lor.

„Am plecat la oraș, la București, cu douăzeci de lei în buzunar,” avea să-și amintească mai târziu, în anii maturității. Simplitatea și obișnuitul acestei fraze ascunde amărăciunea unei vârste – copilăria. Căci, dacă frumusețea peisajului din jurul satului Colibași (județul Mehedinți) îl incita la visare, tot atât de adevărat este și faptul că pământul arid de aici cu greu reușea să-și hrănească locuitorii. Pământul oltenesc, pământ clasic, am zice, pentru frumusețea peisajului, pentru ingeniozitatea și originalitatea arhitecturii, a cusăturilor, a ceramicii și a ciopliturilor în lemn, era în realitate foarte sărac.

Târgurile pe care le-a pictat mai târziu, târguri atât de renumite și de spectaculoase prin manifestările lor de frumusețe plastică, devin parcă un simbol al acestei stări de fapt. Contrastul evident între bogăția costumelor și sărăcia poamelor puține oferite spre vânzare, contrast atât de bine pus în valoare de întreaga serie a târgurilor lui Ghiață, vorbea elocvent despre malurile lutoase, sterpe, care nu permiteau decât cultivarea fructelor și a viței de vie. Fascinat de apropierea pădurii, ale cărei șoapte îi plăcea să le asculte, viitorul pictor era încântat de misterioasele aglomerări ale norilor în mișcare pe care îi urmărea, în timp ce păștea oile, fabulând pe marginea imaginilor în continuă transformare. Sensibilitatea lui va fi fost însă zguduită dureros de sărăcia care-l înconjură, de *brutalitățile* ce vor fi atins-o.

Fondul prim al individualității sale pare a fi de o mare delicatețe, de o rară distincție sufletească. Își amintea cu plăcere casa în care s-a născut și a copilărit, casă situată pe dealul Bibicului, lângă pădurea prin care trecea vechiul drum spre Baia de Aramă. Îi descria uneori construcția, caracteristică arhitecturii oltenești, din bârne groase de fag și stejar, prispa cu stâlpi minuțios sculptați, de unde putea fi contemplată imaginea panoramică a satului și mai ales *Drumul Mare*, construit de Tudor Vladimirescu. Solitudinea nu a însemnat, în cadrul acestei prime perioade, izolare.

Casa părinților, așezată la oarecare depărtare de sat, nu a constituit nici o clipă un impediment în calea cunoașterii. Mama mică, firavă și veșnic tăcută și tatăl obosit, uzat de lucrul de fiecare zi, nu vor fi avut desigur răgazul și nici intenția să se ocupe îndeaproape de educația fiului. Norii, zăpada și copacii pădurii din apropiere, de unde răzbăteau până la el, făcându-l să tresară, strigătele huhurezilor, câmpiile largi pe care copilul zburda în deplină libertate, cavalcada neostoită a norilor, ca și vântul stârnit uneori din senin îi povestiseră însă cea mai minunată istorie a lumii.

Jocurile copilăriei, construcțiile din pământ moale: case, hanuri, șosele și stâlpi de telegraf din smicele de salcâm și sfoară, mori cu sfârlează, făcute din foi de porumb care

funcționau prin cădere de apă... erau legate de aceste prime impresii.

Desenele pe care, dintr-un impuls copilăresc, le zugrăvea pe pereții casei lui Vasile Mudava (figură singulară, stranie, al cărui nume cu rezonanțe dacice îl evoca adesea) nu se înscriu desigur printre manifestările de tip creator în sensul elaborărilor independente și originale, al răspunsurilor față de mediu. Și totuși, imaginile trasate în cărbune pe zonele zugrăvite în alb, dar și pe cele lăsate în culoarea lutului, îi dezvăluie, la un nivel elementar, taine ale desenului.

Puneam deschis lângă deschis sau închis lângă deschis. După aceea făceam nuanțe, adică treceam la valorarea desenului...

Semnificațiile, foarte labile, ale acestor manifestări se leagă mai curând de conținutul dezvoltării psihice a fiecărui copil, de tatonarea primelor posibilități, de exprimarea unui anumit conținut ideatic. Aceste prime încercări de a fabula, de a crea situații și idei, de a le exprima, îi sunt stimulate nu numai de școală dar și de pasiunea deosebită pe care o manifesta pentru lectură. Înfruntând o mentalitate încetățenită în sat, în virtutea căreia cititul era considerat drept o lipsă de activitate ce trebuia pedepsită, viitorul artist mergea regulat, duminicile, în timpul vacanțelor, la unchiul său, Iovișu (învățător în satul vecin, Bobaița) care-i împrumuta cu plăcere cărți, broșuri și revista *Albina*. Reprezentările grafice pe care le întâlnea aici îi indicau moduri de transfigurare a lumii înconjurătoare, îi stimulau imaginația.

Ajuns în anii maturității creatoare, Dumitru Ghiață era mai mult decât discret în ceea ce privește elementele biografiei sale interioare și mai ales procesul intim al elaborării pânzelor. O concepție severă despre modestie, ca un auxiliar obligatoriu al muncii artistice, l-a determinat multă vreme să manifeste o categorică opoziție față de tentativele menite a-l provoca să-și definească personalitatea umană și să-și mărturisească tainele laboratorului. La originea acestei atitudini se află o convingere încetățenită (reminiscență poate a concepției romantice despre talent ca forță a naturii) în virtutea căreia dotarea artistică fiind un dar al firii, artistul nu-și poate revendica merite personale pentru ceea ce realizează.

Cu toate acestea, privindu-i acum întreaga creație, de-a lungul variatelor cicluri tematice pe care le-a abordat, putem identifica pretutindeni eul artistic al pictorului în unitatea aproape deconcertantă a manifestirilor sale obiectivate în operă.

Elementele biografiei sunt de fapt etapele mari ale creației. Expresia transfigurată a gândului străbate prin imagine. Iată de ce, în încercarea de a defini măcar aproximativ profilul sufletesc al artistului, indiciul cel mai prețios îl constituie reconstituirea *biografiei operei*. O vom face și noi apelând (atât cât este cu putință și necesar pentru a descifra sensuri mai adânci) la documente care ar putea releva

orientări ale omului, momente ale existenței lui. Adolescența pictorului, de exemplu, s-a desfășurat întreagă sub apăsarea și loviturile unei soarte dure. La sfârșitul celor patru clase primare, pentru că era inteligent și puțin bolnăvicios, pentru că avea o fire meditativă și prea puțin făcută pentru o meserie, a fost trimis să învețe la Turnu Severin. O extremă slăbiciune fizică, provocată, trei ani la rând, de intense hemoragii nazale ce se declanșau în fiecare primăvară, l-au împiedicat să urmeze liceul. Singura alternativă rămânea activitatea practică. Tentativele de a-și însuși o meserie mai ușoară eșuează. O boală de stomac îl împiedică să-și urmeze ucenicia la o abagerie, tot așa după cum, peste câteva luni, este nevoit să renunțe la meseria de fierar, mai dură dar mai bănoasă (fuge de teama scânteilor care săreau în toate părțile și care l-ar fi putut atinge). Câțiva ani mai târziu, la sărbătorirea unui hram la Bobaița, cunoaște o rudă mai îndepărtată – student în medicină. Impresionat de cunoștințele dar și de tristețea copilandrului care nu reușise să-și afle vreun rost în viață, tânărul student îi propune să îl ia la București. Și iată-l pe viitorul pictor locuind la începutul anului 1905 pe str. Francmasonă, în apropiere de piața Matache, făcând mici comisioane, citind mult...

Se înscrie ca voluntar în compania a V-a sanitară pentru a răspunde obligației de a-și face serviciul militar. Obscur și instinctiv, îndemnul către artă răzbate din primele încercări, de la începutul dibuirilor pentru a-și croi un drum. Întâmplător, dar hotărâtor pentru întreaga sa orientare de mai târziu, lucrează în cadrul serviciului militar la farmacia spitalului. Dobândește aici cu ajutorul profesorului de anatomie Combiescu noțiuni dintre cele mai importante de anatomie și botanică. După terminarea stagiului, profesorul dr. Mihai Ciucă (pe vremea aceea locotenent medic) îi propune să se angajeze la Institutul de seruri și vaccinuri *Profesor Ion Cantacuzino*. Îl regăsim aici în anul 1909 lucrând ca preparator de medii, mereu dornic să învețe, să fie folositor. Apropierea de personalități marcante, deschise spre cultură (ca profesorul Ionescu Mihăești sau doctorul Zota) i-a stimulat gândirea, l-a îndemnat stăruitor să se autoperfecționeze. O fotografie de epocă ni-l arată alături de medicii institutului, celulă activă a unui organism ce funcționa pentru oameni, pentru binele lor. În tot acest timp s-a aflat în mediul de emulație artistică al marelui bibliofil și colecționar de artă, profesorul Ion Cantacuzino. Ghiață își amintea cu plăcere timpul petrecut în casa acestuia, alături de ceilalți colaboratori și prieteni ai profesorului, care-l ajutau să-și clasifice și să-și încadreze gravurile aflate astăzi în posesia Academiei. „Aș vrea să găsesc cuvintele puternice și liniștite ca și simplitatea lor – scria câțiva ani mai târziu H. Focillon, care l-a cunoscut aici pe Ghiață. Îi revăd parcă în cabinetul de lucru al unei case solemne și plăcute, seara, aplecați asupra cartoanelor celor mai frumoase colecții de stampe și desene, de la Dürer la Degas și de la Rembrandt la

Toulouse-Lautrec. Nici umbră de snobism mediocru, ci o pasiune adevărată, un gust elevat și un puternic umanism.”

Viața liberă petrecută în satul natal lăsase însă deschisă poarta întrebărilor, posibilitatea întoarcerii spre sevele acestui pământ. Subtilitatea ideilor și a noțiunilor noi ce se acumula în conștiință, se asociau cu discreția sentimentului, cu pasiunea mereu proaspătă pentru flori. Ghiață mărturisea că i-au plăcut întotdeauna florile, începând cu cele ce creșteau în grădina mamei sale, aceleași pe care le purtau fetele din sat în zilele de sărbătoare – mănunchiuri strânse de garoafe sălbatice și busuioc, de răsură și crăițe. A încercat adesea să le deseneze, mai ales în clasele primare, când se străduia să le reproducă, stângaci, după revista *Albina*. Gestul viitorului pictor care, departe de a cunoaște fluctuațiile vreunei mode, încearcă să descopere, dintr-un impuls instinctiv, cu atâta rigoare, moduri de a exprima frumusețea și puritatea, are în el ceva de ritual, de îndeplinire, parcă, a unor îndatoriri față de rosturile cele mai adânci ale vieții.

Ghiață a avut forța de a impune atenției generale obiectele cele mai pricăjite, cele mai obișnuite. El deținea parcă acea calitate rară de a nu vedea în jur detaliile nesemnificative cărora privitorii obișnuși le acordă atâta importanță. Știa să pună în relief calitățile particulare ale obiectelor reprezentate, menite să impresioneze printr-o înlănțuire atât de logică și solidară de forme, încât ansamblul banal al lucrurilor să capete un interes deosebit.

Atât florile cât și peisajele realizate pe cheiul Dâmboviței au fost de timpuriu remarcate de profesorii săi de desen V. Ravici și N. Bran de la liceul Gh. Lazăr. Cursurile serale pe care le-a urmat aici, ca și lecțiile de istoria artei ale profesorului Tzigara-Samurcaș, pe care le-a audiat, de asemenea, cu regularitate, lecturile asidue, mai ales cele de istorie, au contribuit substanțial la formarea sa. Culorile, liniile, volumele începeau să i se supună, să se înlănțuie cu precizie, pe măsură ce studia.

Primele lucrări prezentate în sala Ateneului Român alături de alți debutanți au fost, de asemenea, remarcate. Seriozitatea atitudinii, dar mai ales calitățile de ordin pictural pe care le întrezărea în aceste prime manifestări de artă, l-au determinat pe profesorul V. Ravici să-l recomande, la o expoziție a *Tinerimii artistice* pictorului Arthur Verona. Câteva luni mai târziu, Ghiață începea să frecventeze atelierul cunoscutului pictor de la care a primit indicații folositoare.

Desenele în cărbune, foarte numeroase, acuarelele lucrate în timpul liber pe cheiul Dâmboviței, în Grădina Botanică sau în sala de desen a liceului Lazăr, acopereau în întregime pereții cămăruței de la Institutul de seruri și vaccinuri în care locuia. Și nu mică i-a fost surpriza dr. Ion Cantacuzino când, din întâmplare, le-a descoperit.

Conform tuturor vocațiilor autentice, povestea descoperirii și afirmării lui Ghiață pe planul picturii a continuat lin. Singur sau aproape singur, el și-a descoperit drumul în pictură. Certificatul dat de Arthur Verona pentru a-i servi la Ministerul Instrucțiunii, ca și scrisorile doctorului I. Cantacuzino de recomandare către gravorul francez Lucien Monod, n-au avut în acest context decât rolul de a înlesni dezvoltarea unei vocații, de a o desăvârși prin studii de specialitate la Paris.

Iată-l deci pe Ghiață în anii premergători primului război mondial (1913-1914), studiind pictura la Paris. Iată-l bursier al statului român, instalat într-o modestă cămăruță din Cité Falguière... audiind cursurile Academiei Ranson și Delecluze... lucrând în atelierul gravorilor André Lavriller și Lucien Monod. Iată-l frecventându-și concetățenii: pictorul I. Ioanid și sculptorul A. Chiciu, ale căror ateliere erau în apropiere... cunoscându-l pe Brâncuși și pe pictorul japonez Fujita... ascultând trăncăneala voioasă și neobosită a doamnei Tepez—portăreasa al cărei soț, un roșcovan solid, nu vorbea aproape deloc... iată-l cumpărând pâine—element vital pentru structura lui țărănească, minunându-se că e prea scumpă și că se vinde la kilogram... iată-l discutând cu profesorul Delecluze (fost coleg cu G. D. Mirea, care-și prezenta în acel timp lucrările la Paris).

Parisul acelei perioade era un centru artistic fertil, variat, neliniștit, bogat în experimente tehnice uimitoare prin abundență și de multe ori prin calitatea operelor. Se vehiculau aici ideile și tendințele cele mai contradictorii, ireductibile în aparență; artiștii vibrau în dorința de a etala tot ceea ce știau și gândeau, de a născoci mijloace inedite și puternice de exprimare, de a pătrunde tot mai adânc în cunoașterea omului, atât a omului fizic cât și a celui moral. Era atmosfera de efervescență premergătoare primului război mondial.

„Nu m-am grăbit niciodată. Nu m-am lăsat tentat de mode,” obișnuia să spună, amintindu-și de această perioadă.

Și totuși, contactul cu pictura acestei epoci uimitoare prin multitudinea și calitatea operelor realizate a constituit cea de-a doua experiență, fundamentală, a formației sale. Clasic prin structură, echilibrat la modul surâzător, pictorul s-a orientat însă, cu precădere, spre ceea ce corespundea valorilor etern umane urmărite de orice artă adevărată. Strabate, așadar, sistematic sălile muzeelor, mai ales Luvrul care conținea *opere din toate timpurile și aparținând tuturor națiilor*, descoperă la muzeul Luxemburg pe impresionisti cu care comunică mai direct, se oprește îndelung în fața lucrărilor lui Millet și Courbet, admiră nudurile lui Rubens...

Cézanne, care la început îl contrariază prin rigiditatea figurilor și violența cromatică (avea impresia că *țăcănesc culorile pe pânză*) îl cucerește; devine parcă

simbolul unei generații dramatice care a trăit dureros pentru a reuși să capteze pe pânză un sens al existenței, realizat atât prin faptul gândirii cât și al creației. *Era o artă care mă convingea de anumite sensuri, de un anumit fel de a construi*, mărturisea pictorul exprimând în același timp propriile-i înclinări spre geometrie și raționalitate care-i vor defini, constant, creația. Avea, deci, maturitatea de a nu transforma excepționalul în permanență, de a-și regăsi suflul normal și ritmul continuu de înaintare care i-au asigurat mai târziu succese cu adevărat durabile. A studiat atent, cu conștiința că nimic nu poate întârzia atingerea țelului propus.

Nu am rămas cu nimic din lucrul de atunci, decât, poate, cu un beret și un pulover...

Imaginea tânărului pictor îmbrăcat cu acest pulover, fixată de gravorul francez André Lavriller într-un desen este remarcabilă prin inteligența privirii și dârzenia atitudinii. Este imaginea tânărului care, la izbucnirea războiului, se întorcea în patrie, înscris încă odată voluntar, spre a o apăra. Deși timpul pentru învățătură fusese scurt, revenea în țară maturizat de experiențele de ordin cultural și artistic prin care trecuse. Dobândise nu numai o conștiință mai largă a valorilor umane ci și, în primul rând, o riguroasă disciplină interioară. Hotărâtoare va fi, de aici înainte, voința de a-și organiza astfel viața încât să se dezvolte din punct de vedere artistic, temeinic și armonios.

Anii războiului au fost pentru Ghiață anii unor nemulțumiri deosebit de fertile pe planul acumulărilor, experimentărilor. Fusese evacuat la Iași împreună cu întreg personalul și materialele Institutului de seruri al armatei. O fotografie din colecția Muzeului Dumitru și Aurelia Ghiață a păstrat imaginea sa la întoarcerea din război. Participase alături de membrii Institutului la lupta împotriva epidemiei de febră tifoidă. Lucrase mult, neprecupețindu-și forțele. Eforturile i-au fost, dealtfel, recunoscute prin cele două medalii franceze pe care le-a primit. Boala, însă, nu l-a ocolit. În fotografia amintită apare o siluetă subțiată de febră. În ciuda slăbiciunii evidente, nu și-a încetat nici o clipă munca și căutările pentru a exprima pe plan artistic ceea ce a înțeles din confruntarea cu oamenii veniți de pe front, cu suferințele la care asista. Poate din această cauză lucrările păstrate din această perioadă sunt mai ales desene, notații rapide, concentrate, unele reluate în litografie.

Mediul artistic ieșean era deosebit de fertil, de stimulator. Erau mobilizați aici, la Marele Cartier General, majoritatea pictorilor și sculptorilor acelei perioade: C. Ressu, Theodorescu Sion, Șt. Dimitrescu, C. Medrea, O. Han, I. Jalea, A. Băieșu, A. Bălțatu, A.W. Arnold, M. Onofrei etc. Ghiață își amintea uneori cu plăcere de prof. dr. Al. Slătineanu, rafinat cunoscător de artă, care, primul, i-a cumpărat un tablou în acea perioadă.

Expoziția din 1921 – prima lui personală – deschisă în sălile de sus ale Ateneului Român, îl recomanda ca pe un artist format. Lucrările impresionau prin preocuparea pentru spațiu dominat de profunzime și de volum. Dincolo de aspectul exterior el căuta permanența. Încă din acea perioadă, foarte de început, nu aspectele efemere ale naturii, nu irizările fugitive sau stările labile erau scopurile prime ale artei lui, ci soliditatea, construcția ansamblului. Încă de pe atunci a știut să îndepărteze tot ceea ce putea provoca o încântare superficială, tot ceea ce era amănunt nesemnificativ, accident, pentru a observa masa, structura ansamblului și a obține astfel impresia de monumental. Impregnate de amintirea Mehedințiului natal, conștiința sa a transpus, pe un alt plan, ariditatea câmpiilor scăldate în lumina puternică a soarelui.

În anii petrecuți la Iași și în cei imediat următori a continuat să scruteze atent natura, supunând-o însă tot mai mult propriilor sale interpretări. Geometria, construcția riguroasă a planurilor îi caracterizau tot mai frecvent lucrările. Preferința pentru unghiul drept – simbol parcă al echilibrului între materie (orizontală) și spirit (verticală) – era o constantă.

Așa după cum toate acțiunile omenești, inclusiv creația, își pot afla dacă nu o explicație posibilă, plauzibilă pentru toată lumea, cel puțin o motivare intimă – călătoria lui Ghiață de-a lungul Italiei a însemnat începutul preferinței sale pentru culoare. În cadrul zbaterilor, al căutărilor neliniștite de până acum pentru aflarea unor mijloace concrete de expresie, în vederea adecvării lor la motivul propus, culoarea nu fusese o preocupare esențială; desenul ocupase primul loc.

Pictura italiană i-a relevat însă o nobilă concentrare a valorilor ilustrative. Lumina atât de specifică sudului i-a atras atenția asupra calității tonurilor pure și suprapuse, asupra tușelor care pot deveni adevărate planuri colorate, asupra unor imagini celebre în care culoarea densă, zgrunțuroasă, strălucitoare era pusă cu o admirabilă libertate picturală.

Excursia în Italia a însemnat, deocamdată, o a treia etapă, decisivă, în formarea sa. Câștigase în 1922, în urma unui concurs, o bursă de studiu în Italia. Cei douăzeci de mii de lei obținuți astfel reprezentau o sumă derizorie pentru scopul propus. Și totuși, ei au determinat o experiență extrem de importantă pentru întreaga sa dezvoltare ulterioară. Organizată de Școala de belle arte din București, și condusă de profesorul I. D. Ștefănescu, această incursiune în universul cultural italian își propunea să atingă, timp de o lună și jumătate, principalele centre artistice, să parcurgă cele mai de seamă monumente ale Renașterii și Barocului italian.

Era în luna septembrie, un soare blând învăluia totul.

Veneția, Padova, Bologna, Pisa, Roma, Napoli... totul a fost străbătut într-un timp prea scurt, într-un ritm obositor.

Pretutindeni te întâmpina o căldură mediteraneană de cântec, își amintea Ghiață evocând atmosfera veselă care l-a însoțit de-a lungul întregii călătorii.

L-au impresionat puternic grava meditație și gândirea profundă care au dat naștere Capelei Sixtine sau picturilor aflate la Vatican. Gestul artistic i se părea demiurgic, copleșitor prin forma și puterea lui de influențare.

Era o artă plină de optimism, spunea Ghiață, o artă care-ți dădea curaj.
Fidelă naturii și omului, această artă îi aducea, concomitent, sub ochi, personalități de o excepțională dotație, capabile să se exprime cu toată sinceritatea.

Frumusețea lucrărilor, remarcă el mulți ani mai târziu, nu venea de la natură, ci de la pictori, îi exprima. Totul se justifica, era coerent.

Lumina, neasemuita lumină a sudului, proiectase în conștiința sa această pictură în care rigorile geometrice ale construcției se asociau în chip atât de neașteptat emoției pe care o poate da culoarea. Din toate aceste capodopere, Ghiață a știut să desprindă mai întâi adevărul său și al lumii sale, conștient că numai cu învățăminte de la alții nu poți adânci adevărul și nici nu poți acorda cu el mijloace de expresie proprii.

Ghiață a rămas toată viața același admirator al pământului românesc, al gliei și ogorului străbun, același creator care în mijlocul naturii fiind, știa să asculte vocea obscurităților telurice, murmurul nelămurit și tainic al germinației. A făcut parte (alături de Petrașcu, Pallady, Șirato, Iser, Tonitza, Șt. Dimitrescu, Bunescu, Catargi, Ciucurencu), din strălucita pleiadă de artiști care s-au afirmat pe deplin între cele două războaie mondiale. A știut să realizeze, însă, confluența a ceea ce era mai viu și legat de omenesc din arta românească și din cea universală. S-a dezvoltat organic și susținut, și-a aflat o viziune și un stil propriu.

Viața e și așa plină de griji, spunea el uneori. Răul și necazul vin prea de multe ori și nechemate de nimeni. Frumosul însă se câștigă prin luptă, prin pasiune.

Adept al concepției estetice în cadrul căreia frumusețea e o altă față a justiției, iar a picta bine înseamnă a picta frumos, Ghiață nu a mimat niciodată originalitatea. Ordinea era de pe atunci unul din conceptele cheie ale universului său pictural. În viață, ca și în creație, a năzuit spre ordinea pe care fără îndoială o vocație specială l-a făcut să o descopere în universul lui interior și să o manifeste în gesturile exterioare. Armonia francă a lucrărilor acestei perioade a fost remarcată de Henri Focillon, care i-a vizitat de câteva ori atelierul, scriind despre arta lui o serie de articole în reviste din țară și străinătate. Tot criticul francez i-a cumpărat, în 1922, două lucrări: un portret

de țărancă pentru Muzeul Jeu de Paume din Paris și *Iarna* aflată în colecția muzeului din Lyon. Despre cea de a doua lucrare, scria Pierre Vaisse, conservator al muzeului, peste aproape o jumătate de secol, în 1967, că „prilejuiește descoperirea unui Ghiață observator rafinat al peisajului urban, care traduce, cu o notă de senzualitate caldă și cu ajutorul unui meșteșug savant, lumina soarelui pe zăpadă.”

Omul paletelor era, așadar, prizonier al picturii, dar în același timp el era stăpân al culorilor. Culorile deveniseră în mâinile lui un material activ, deoarece îndeletnicirea picturii este o artă a combinației în cadrul căreia normele înseși sunt generatoare de libertate.

II

*Culoarea lui Ghiață mă stăpânește, cu toate că nu mă alintă
și nu mi-o simt prietenă. Dar e în ea un acord deslușit,
o rezonanță intimă care traduce fără abilitate, fără emfază,
stări de suflet bine definite, riguros personale și prin
aceasta adânc obsedante.*

Nicolae Tonitza

Cultura, experiența plastică nu pot fi preluate. Ele trebuie cucerite. Extrem de încet, cu o mare perseverență. Este un adevăr la care Ghiață a ajuns de-a lungul anilor tinereții și formației sale. Iar dacă influențele, posibile în acești ani de travaliu artistic, contribuiau la cristalizarea unei personalități care se afirma tot mai viguros, popasurile pe litoralul Mării Negre, începând din 1921, au determinat, în creația sa, conturarea unei prime etape.

Împreună cu J. Al. Steriadi, Ghiață s-a numărat printre cei dintâi artiști porniți în explorarea litoralului dobrogean. Vor descoperi aici frumusețea aspră a peisajului, vor deschide, pentru a folosi expresia lui H. Focillon, drumul Școlii de la Marea Neagră. Natura frustă a Cavarnei, Mangaliei, Capului Caliacra, Balcicului va atrage treptat mereu alți și alți colegi de breaslă.

Oamenii vânjoși și ageri ai regiunii, trăind în acest mediu suprasaturat de soare, îi apăreau ca ființe libere, înrudite cu starea primară a naturii. Nu numai peisajul ci și condițiile de viață extrem de simple ale locuitorilor acestor pământuri l-au impresionat puternic. Convoiul de femei care cu regularitate cărau apă de la cișmele, cobilițele lor cu căldări dintr-un metal închis la culoare, de-o formă ciudată, prea puțin

adânci, grupurile de turci în costume specifice adunați în pragul cafenelei, erau motive ce reveneau frecvent în schițele și desenele acestei perioade.

Din păcate prea puțin păstrată, pictura lui Ghiață de pe atunci nu părea atrasă de aspectele acestea pitorești, pe care memoria sa le-a înregistrat cu încântare. A gândi în fața realității, a avea o atitudine morală și a o exprima; a gândi cu ajutorul liniei, al culorii, al dinamicii compoziționale, și-a dat seama, reprezintă mai mult decât a descrie imaginea ce-ți cade sub ochi.

Împrumutându-și parcă echilibrul din statica monumentală a naturii, primele peisaje realizate pe litoral nu cunosc artificii. În aceste manifestări de început Ghiață ne apare ca un poet frust al pământului dobrogean, cu sentimentul naturii intact. Imaginea mării – metaforă a aspirației spre libertate și forță, cerul, lumina atât de specifică acestor plaiuri, dețineau pentru el fascinația spațiului nelimitat, promisiunea unei cromatice rare. Resursele afective ale culorii le-a folosit, dealtfel, cu prudență în raport cu capacitatea lor emoțională, conferindu-le funcții superioare celei de pură transmitere a realității. Ariditatea solului uscat de soare, cu vegetație puțină și rară își avea, la rândul ei, semnificația unui simbol moral exprimând vigoare și integritate.

Muzeul de artă din Galați păstrează o lucrare în care marea, de un verde intens, este surprinsă în perspectivă plonjantă de pe înălțimile falezei. Umbrele lungi, contrastele puternice de culoare, dar mai ales simplitatea atât de vitală a ansamblului, transformă această pânză într-o piesă unică. Realizată într-una din verile petrecute aici, mai mult în singurătate și meditație, găzduit fiind de grăniceri, această pânză transmite și azi felul în care pictorul a trăit natura. Un senzoriu plin de acuitate și prospețime a prelucrat imaginea acestui pământ arid, scăldat în lumina puternică a soarelui. Privind comparativ imaginile atât de cunoscute ale peisajului dobrogean și această pânză, asistăm parcă la procesul lăuntric de trecere a datelor acestui peisaj prin filtrul selectiv și formativ al conștiinței sale artistice, la asimilarea lor tot mai profundă, până la încorporarea în forma definitivă. Fiecare element, fiecare pensulă funcționează ca undele concentrice ale apei, anagajând ansamblul într-o armonie a relațiilor, corespondențelor, proporțiilor.

După cum ne-o atestă nu numai mărturiile contemporanilor ci și propriile lui cuvinte, Ghiață lucra în această perioadă cu o mare scrupulozitate, studia atent, era continuu frământat de problemele rezolvării plastice ale fiecărui tablou. Era desigur amuzantă imaginea pictorului care, indiferent la căldura caniculară, pleca zilnic la peisaj, gros îmbrăcat, încălțat cu bocanci și jambiere, purtând în spate atât șevaletul și cutia de culori, cât și o imensă umbrelă de grădină. Zecile de schițe și tablouri realizate în această perioadă stau mărturie seriozității de atitudine cu care, toată viața dealtfel, pictorul și-a privit activitatea. În acest sens practica muncii creatoare, desfășurată

atunci în aer liber, a contribuit la rezolvarea majorității problemelor de atelier pe care le ridicau aceste începuturi. Plastic, experiențele la care ne referim traduceau în desen și culoare dialogul început, niciodată terminat, cu mediul inconjurator.

Reluând o idee a lui E. Fischer, am putea afirma că pentru artist peisajul constituia o incitare la pictură, tablourile sale conformându-se unei necesități artistice și nu unei contingente naturale. Calitatea acestor lucrări nu era determinată de caracterul lor *asemănător* ci de forța, originalitatea și intensitatea picturii.

Pânzele lui erau, încă de pe atunci, organisme puternic structurate, unități constitutive în care se acordau materiei picturale funcții spirituale și morale. Există două feluri de artiști, afirma André Lhote, unii care pictează pentru a face tablouri, iar alții, mai cinstiți, care pictează pentru a învăța să picteze. Antrenat de la început să deosebească între senzațiile sale pe acelea transmise de model, ca și pe cele care implică muzica picturală, artistul va putea să-și ordoneze mijloacele și să modifice dezordinea naturii. Pictând, la început, *pentru a învăța să picteze*, Ghiață ajunge treptat să descifreze semnificații noi, necunoscute temelor pe care și le propune. Aparenta simplitate ascundea, de pe atunci, o știință prodigioasă, o muncă atentă în vederea organizării ritmice a suprafeței, a realizării unui ansamblu în care formele, exprimate sintetic, să marcheze mai profund unitatea de culoare.

Relevând calitățile desenului – masiv, greu și încordat – unul din cronicarii acelei perioade remarcă faptul că Ghiață reușea să contureze materia, exprimându-i în același timp toată povara.

O anume constanță în alegerea subiectelor (maluri înalte, lutoase ce se prelungesc în mare, coline arse de soarele puternic, casele orbitor de albe, străduțe înșorite pe care se profilează siluete negre etc...), ca și tratarea lor (culoarea uscată, aspră), sunt și acum o dovadă că pasiunea desenului prelungită în aceste tatonări ale culorii continuau să-i exprime personalitatea, anunțată încă de la prima expoziție.

A ales calea simplității, socotind-o drept mijlocul cel mai elocvent pentru a se dezvălui. Conștient fiind că multiplicarea accidentelor în cadrul imaginii prelungește o anume dezordine a spiritului, a realizat o pictură de calm, de echilibru și seninătate.

Lucrurile sunt clare în adevăratul lor înțeles. Ele nu așteaptă decât înțelegerea noastră și ar fi inutil să le complicăm – afirma Ghiață adesea. Simple și pure, încă din această perioadă, peisajele sale trăiesc prin aura poeziei care le învăluie și pe care o degajă. Simplitatea lucrurilor pictate însemna, în același timp, pentru el, unitate, iar din punct de vedere coloristic, armonie.

Deplasând discuția pe un plan mai general, am aminti astfel că dacă reconstrucția simplificată (a naturii) se limitează la un paralelism continuu față de repertoriul formelor sugerate de lumea reală, opera de artă va dobândi o stare de

echilibru permanent. Poate chiar mai permanent decât armonia naturală al cărei cifru îl reprezintă. Tabloul nu este amenințat de lipsa de hotărâre în iluminare, deoarece se știe cum trebuie să se permanentizeze în această „stare” în care însăși trecerea timpului îndepărtează orice conexiuni reale. (L. Guerry)

Predominant caldă, culoarea acestor începuturi îmbracă materialitatea universului său plastic într-o anvelopă vibrantă. Este o lume solară, în care lumina pătrunde dând formă și culoare obiectelor reprezentate. *Moara de vânt* aflată în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca, realizată în nuanțe sobre dar luminoase de gri, aparține, de asemenea, acestei perioade. Tabloul fixează imaginea uneia din nenumăratele mori de dimensiuni modeste care presărau drumul din orașelul Cavarina până la malul mării. Ghiață evoca adesea pitorescul atât de specific dobrogean al acestui drum lipsit de vegetație, care se termina la malul abrupt și stâncos al mării, izvorul de apă dulce care te întâmpina aici, adevărat miracol în acest ținut secetos și pe atunci destul de sălbatic. Revenind în această zonă care i se părea de o frumusețe miraculoasă, în tovărășia soției sale, Ghiață a locuit în morile acestea modeste, singuratece, părăsite în timpul verii.

Anii petrecuți pe litoralul dobrogean, asiduitatea cu care se întorcea mereu spre peisajul Mangaliei, Capului Caliacra, Balcicului, Cavarnei, spre armonia de forme și culori descoperită pe acest pământ, au contribuit la conturarea unei etape distincte în creația sa.

Din punct de vedere tematic, însă, marea va fi o constantă. Se va întoarce la ea privind-o cu aceeași emoție. Verdele purificat al câmpurilor Dobrogei, ca și ritmul vital al mișcărilor marine ascundeau pentru el misterul etern al germinației și creșterii. Imaginile dobrogene sunt neostentative, directe, cu continuități și cantabilități de melopee, reunite prin aceeași bucurie calmă în fața materiei. Echivalarea plastică a emoției în fața naturii este trecută prin filtrul unei concepții subiective asupra picturii pentru a reda cât mai comunicabilă, cu mijloacele artisticului, această emoție.

Îl va preocupa mai ales arhitectura generală și permanentă a pământului erodat și colorat de ploi, casele construite pe acest sol care capătă parcă, la el, ceva din vechimea rocilor implantate, la rândul lor, ca niște blocuri masiv armonizate în spațiu. Experiența artistică ulterioară acestei perioade de început, frapantă nu numai la nivelul tehnicii picturale, va îmbogăți, va împlini tematica marină cu o viziune rotundă, mai complexă, asupra lumilor spirituale. Uimitor rămâne însă felul în care pictorul a știut să surprindă contrastul oferit de ariditatea, netezimea, noblețea sobră a acestui tărâm și beția orgiastică a luminii, impunându-i ordinea pe care i-o cerea sufletul său.

Anii celui de al treilea deceniu aparțin unei epoci frământate. În majoritatea manifestărilor artistice ale vremii se afirmă pe deplin vitalitatea unei generații de pictori care, în pofida unor inevitabile diferențe temperamentale și stilistice caracterizând sensibilitatea fiecăruia, au conturat, în ansamblu, o ambianță culturală distinctă. Este vorba de existența unui climat artistic extrem de fertil, în care s-au dezvoltat și afirmat personalitățile cele mai de seamă ale picturii românești moderne.

Henri Focillon, un mare prieten al artei românești, scria în acei ani: „Un lucru este sigur! Există o școală românească de pictură dominată de o amintire care are autoritatea unui exemplu și a unei tradiții: cea a lui Grigorescu. O școală care exprimă o anumită sensibilitate, blândă și profundă, delicată, fugitivă—printr-o anumită manieră în care domină calitățile exactității și ale anvelopei. Oare aici rezidă toate posibilitățile picturii din Romania? Nu cred, și de aceea Ghiață, tânără promisiune, merită să ne rețină atenția.”

În anii de început ai afirmării sale, Ghiață desfășura o intensă activitate în București. El a devenit astfel unul dintre membrii fondatori ai Sindicatului artelor frumoase, a participat la expoziția de la Paris din 1925, și a deschis în același an o expoziție personală la Ateneu.

Clare și distincte, compozițiile acestor începuturi năzuiau spre o simplitate esențială. Intens și vital, coloritul lor era în același timp echilibrat și armonios. Expresia cumpănită de rațiune aducea din adâncuri un sentiment inedit pentru viața întregii naturi. Prin acest simț al armoniei și echilibrului, prin acest lirism legat de frumusețea, de luminozitatea vieții, Ghiață se înscria pe linia de continuitate, de permanență și durabilitate a întregii arte românești care l-a precedat. Scoarțele sau ceramica populară, arta zugravilor de la Arbore, arta lui Grigorescu sau Andreescu erau prezente în această simplitate înțeleasă ca esență, a vieții, la care a ajuns foarte timpuriu.

Prin structura formelor și soliditatea construcției el era desigur un descendent al postimpresioniștilor. Viziunea gravă și viguroasă, aproape dramatică, oamenii lui vâjnoși, neclintii, căliți în lupta dură pentru existență, au atras, de la început, atenția. „O vigoare care nu se ferea de ciocnirea nuanțelor sub suprafața cărora se afla parcă întotdeauna un strat de liniște opacă,” scria, referindu-se la tablourile expuse în anii 1923-1924, O. W. Cisek.

Numeroasele aprecieri pe care le consemnează, în această perioadă, presa vremii sunt mărturia admirației unor cronicari și oameni de litere, printre care amintim cu osebire cuvintele lui Victor Ion Popa: „Proaspăt în culoare, tot pe atât de

rafinat în valori pe cât de brutal e în unele tonuri, expozantul ajunge să realizeze în ansamblu armonii de o frăgezime și de o delicatețe care-l pun de pe acum în primele rânduri ale picturii noastre.”

În urma succesului obținut a fost invitat să expună la *Tinerimea artistică*. Participarea sa la manifestările *Tinerimii* nu are în sine nici o semnificație sau influență deosebită. Ea venea doar ca o recunoaștere oficializată a calităților sale de ordin artistic. Căci, odată cu distincția *hors concours* primită la Salonul Oficial din 1930, după cum menționa un ziar al vremii, dobândise dreptul de a expune la saloanele oficiale fără a mai trece prin judecata juriilor.

Deși a avut o activitate îndelungată (1902-1947) *Tinerimea artistică*, așa cum s-a constatat mai târziu, n-a reușit să-și atingă rolul de ferment cultural pe care și l-a propus. Spiritul nou care ar fi trebuit să-i anime întreaga activitate nu s-a făcut simțit nici în anii începutului și nici după aceea. Lipsa unor idei ferme, conducătoare, care să-i confere coeziune și să-i dea avânt, a dus la o disoluție treptată, pe măsură ce forțele artistice deveneau tot mai numeroase. Artiștii ce prezentau lucrări merituose erau admiși mai întâi ca membri asociați și apoi ca membri societari, având latitudinea de a expune fără o prealabilă examinare, cu același drept ca și membrii fondatori. În această categorie se înscria și D. Ghiață care, invitat fiind, expune cu intermitențe, începând din 1925, alături de Ressu, Iser, Șirato, Șt. Dimitrescu, Theodorescu-Sion etc.

Anii aceștia, ca și cei imediat următori, sunt ani de căutări febrile pentru aflarea unei expresii personale. Lucra mult, cu tenacitatea și cu pasiunea pe care le puneă întotdeauna, chiar în realizarea celor mai neînsemnate schițe. Lucra fie în atelierul lui Steriadi, foarte luminos, situat la mansarda unui imobil de pe Bulevardul Republicii (vizavi de biserica armenescă), fie în propria-i cămăruță, întunecoasă și îngustă, de la subsolul Muzeului Kalinderu. Picta, însă, cu predilecție, în mijlocul naturii. Îngheța ore în șir, iarna, în fața șevaletului, în mahalalele bucureștene, iar vara pornea cu șevaletul în spinare să cutreiere Gorjul natal sau litoralul dobrogean.

Prin propensiunea către formele monumentale, viguros construite, puternic delimitate, vizibile mai cu seamă în desenele și litografiile executate în anii '30, Ghiață se încadra tendinței realiste afirmate la *Arta română*. Împreună cu J. Al. Steriadi, el expune, tot ca invitat, și la manifestările organizate de această asociație. Înființată la Iași, în timpul primului război mondial (1918), *Arta română* s-a consolidat treptat, conturându-și tot mai pregnant obiectivele în virtutea cărora, de fapt, a fost inițiată. Membrii ei au expus pentru prima oară la București în sala destul de mică și insuficient luminată din str. Franklin (de fapt magazinul unui negustor), în condiții modeste. Treptat, însă, *Arta română* avea să câștige în importanță și să fie plasată sub tutela spirituală a lui Luchian. Conducătorul de fapt al asociației a fost C. Ressu iar lui Th.

Pallady i s-a oferit omagial președinția. În expozițiile organizate de ea până în 1928, conform unor exigențe sporite în raport cu cerințele culturale contemporane, s-au impus cei mai mulți dintre artiștii noștri reprezentativi.

Vorbind despre activitatea artiștilor în cadrul *Artei române*, vorbim implicit despre momente de afirmare plenară în creația unor pictori ca Pallady, Ressu, Iser, Șt. Dimitrescu, Tonitza și, în același timp, despre începuturi hotărâtoare pentru Șirato, Bunescu și Ghiață. Marii colorişti ai perioadei interbelice se întâlneau în cadrul acestei asociații care aducea fundamentale înnoiri de concepție și realizare artistică.

Apariția lucrărilor lui Ghiață în manifestările asociației a stârnit de la început admirația lui Victor Ion Popa, care îl vedea încă impresionist, pe când Ștefan Dimitrescu îi sublinia predilecția pentru contrastul decorativ. Calitățile artei lui deveneau tot mai cunoscute. Cercul admiratorilor se lărgea. Nu numai medicii de la laboratorul profesorului Cantacuzino, care i-au urmărit încă de la început realizările, nu numai profesorul Ionescu-Mihăiești, prof. Mihai Ciucă, dr. Marbé sau dr. Eftimescu, ci un număr din ce în ce mai mare de artiști, de amatori de artă îi căutau lucrările. În ciuda sobrietății, a seriozității și însingurării sale aproape proverbiale, Ghiață se bucura, progresiv, de o apreciere crescândă. A cunoscut și a stabilit relații de prietenie, în această perioadă cu George Enescu și cu poetul Ion Barbu. Era apreciat în continuare de H. Focillon, cu care a întreținut corespondență vreme îndelungată și care l-a invitat, insistent, să deschidă o expoziție la Paris. Refuzul lui Ghiață a fost categoric. Întrebat, mulți ani mai târziu, care a fost cauza, se mulțumea să răspundă laconic: *Îmi știam drumul meu în artă. Nu mă mai interesau aprecierile altora.*

Trăind în pictura sa procesul unor modificări discrete, cu acumulări dobândite în timp, Ghiață se remarcă, după cum spuneam, printr-o deosebită forță de evocare a locurilor.

Peisajele de periferie bucureșteană, cu case vechi și obscure, de o construcție ușor geometrizată, l-au preocupat multă vreme. Plecând de la aspectele concrete înregistrate mai ales iarna în mahalalele Bucureștiului, el a sintetizat de fiecare dată într-o manieră impunătoare tema propusă.

Un fond meditativ inițial l-a determinat să resimtă în adânc întreaga tristețe a suburbiilor bucureștene. Iernile lui închid parcă toată povara existenței zilnice a unor suflete chinuite. Referindu-se la această arie tematică a creației lui Ghiață, la *tristețea surdă, monotonă, sfâșietoare uneori prin cenușiurile profunde în care plâng, captive, violeturi de o discretă noblețe*, N. Tonitza scria în 1926 o pagină remarcabilă prin forța de sugestie, din care ne permitem să cităm mai amplu: *Zi de iarnă domoală. Nici o pată de roșu, de galben, de verde sau de albastru impertinent care să distoneze în solemnitatea griului. În*

atmosfera aceasta, aproape funerară, omul nu se încumetă să pășească decât arareori – timid, șters, cvasi inexistent. Pasărea, pe care ne place s-o bănuim pitulată în tufele uscate de scaieți, în scorburile strâmbe de îngheț ale sălciilor ori în podul șandramalelor negre, amărâte, fantomatice – nu îndrăznește să-și cripească chemarea, jalea sau dorul. Zborul ei diagonal ar profana grava ordonare arhitecturală a peisajului, și ar strecura în simetria generală o notă de stridentă eleganță. Fluierul ei puțintel s-ar pierde vătuit în imensitatea dezolantă a totului.

Era subliniat astfel faptul că în această categorie de pânze, griul rămâne suportul, justificarea armoniei cromatice. Roșul și portocaliul, violetul și albastrurile, egal distribuite în câteva puncte excepționale ca putere de percuție, nu se află decât ca repere, ca suport arhitectural al întregului. Elocința griurilor colorate, vibrante, ne apare astfel mai puternică.

Cunoscutele imagini ale periferiei bucureștene nu-l rețin doar pentru pitorescul lor, ci pentru că aspectele investigate îl ajută să exteriorizeze sensuri pe care sufletul său le intuise exact. Lumea din el devenea o galaxie întoarsă spre aceste spații ale mizeriei. Simple și pure, lucrările inspirate de acest mediu și-au păstrat până azi forța autenticității. „Parcă ar fi o legătură subterană și ancestrală între numele pictorului și iernile lui, atât de puternic reușește să le redea, atât de original și de brutal pictează frigul și gerul, zăpada și negurile” – avea să scrie, mulți ani mai târziu, V. Beneș, autorul primei monografii care i-a fost închinată. „Iernile lui au ceva de epopee. Simți în ele măreția naturii supuse intemperiilor, dar în același timp și lupta și rezistența ei de a nu ieși înfrântă. Arborii dezgoliți de frunze stau ca niște străji la marginea vieții, iar liniile acelea aspre și drepte au în duritatea lor voința neînfrântă de-a trece dincolo de iarnă. Iar oamenii lui se mișcă agale prin troiene, îi simți cum le mușcă gerul obrazii îmbujorați, dar le simți și dârzenia de a învinge iarna. Iar casele din peisajele lui Dumitru Ghiață, împlântate în zăpadă, stau ca niște redute de rezistență în mijlocul viforelor și al troienelor. În aceste case, sub geometria rigidă a înghețului, viața continuă, așa ca întotdeauna, de mii de ani, indiferentă la toate zvârcolirile naturii.”

Privite din această perspectivă, unele pânze, ca *Piața Filantropiei* (1937) sau *Intrarea muncitorilor în fabrică* (Colecția arh. Petrașincu) primesc o seamă de valori semnificative. Ghiață își exprimă sentimentele atent, dibuind cu grijă posibilitățile culorii, ocolind dexteritățile formale în favoarea marii sale sincerități. „Primul meu tablou, mărturisirea el într-un interviu apărut în 1928, prima realizare căreia i-am dat drumul în viața publică, a fost un peisagiu din mahalalele bucureștene. Am lucrat adesea prin cartierele mărginașe ale Capitalei, unde am găsit foarte mult pitoresc.”

Prins în focarul unor dezbateri clarificatoare, decis să-și găsească și să-și limpezească mijloacele, Ghiață recurge la imaginea caselor vechi, a colțurilor mai

puțin circulate ale Bucureștiului, căutând aici nu ineditul, ci sufletul adânc al locurilor. Motivul de dureroasă pustietate al *Iernii* aflată în colecția Muzeului memorial își găsește un corespondent fericit în materia colorată în care tușele prețioase se zbuciumă, parcă, într-un tumult înăbușit.

Treptat, pe măsură ce acumulează experiență, arta lui Ghiață devine o cale spre expresivitatea ce nu-și seamănă decât sieși, un mod de comunicare a unei deveniri ce-și va urma, implacabil, drumul. Pictura va însemna pentru el felul de a restabili dialogul cu lucrurile și cu oamenii, de a scăpa de mecanica obișnuinței.

Peisajele realizate în anii 1924-1926 pe Valea Prahovei circumscriu, în acest context, o perioadă de fertile căutări, materializate în lucrări de un patos elegiac. La Câmpina, Moreni, Buștenari a descoperit în imaginea sondelor, nu numai ineditul dar și o confirmare a propriilor înclinări temperamentale, a propriei viziuni și concepții despre formă. Masivitatea rigidă a sondelor de lemn, pământul pietrificat, de granit parcă, cerul întunecat anunțând difuziunea lentă a vaporilor de apă îi apăreau ca o lume de o fascinantă specificitate. Peisajele cu sonde ale acestei perioade prind în contururile lor ceva din duritatea vieții smulse din rădăcini, aduc culoarea sumbră a maturității împlinite.

Tăcute și solitare, sondele alcătuiau un univers compact format din piese solid implantate în spațiu, care se armonizau într-un echilibru masiv. „Ghiață a fost primul să descopere pitorescul unui deal cu sonde, să redea suflet și poezie unui peisajiu mutilat de negrul păcurii și de prezența acestor monștri,” avea să remarce, încă din acei ani, Paul Miracovici.

Evocând această perioadă a vieții și creației lui, maestrul își amintea cu plăcere felul în care descoperise peisajul montan. Muntele Gaița, strălucitor din pricina fluturașilor de mică din care este alcătuit, contrastul râpelor galbene, lutoase, cu muntele de un verde vital și schelăria de lemn a sondelor, ritmul lor geometric, norii, de forme foarte interesante, ce se roteau „luminați parcă cu lampa” —cum spunea pictorul. Toate acestea l-au făcut să-și petreacă pe Valea Prahovei câțiva ani, să lucreze aici vara și iarna, atras fiind de asprimea peisajului. Locuia împreună cu inginerii petroliști, discuta cu ei. Îi plăcea să asculte țăcănitul sondelor, să privească mișcarea lor ritmică.

„Mă aflu în căutarea unui peisaj românesc, iar sondele pe vremea aceea, erau ceva cu totul nou,” spunea el.

Inconștient, poate, spiritul său cu rădăcini în măsura clasică găsisese în rigoarea acestui peisaj liniile esențiale, ordinea și echilibrul care i-au caracterizat întotdeauna nu numai arta dar și comportamentul cotidian. Arhitectura generală și permanentă a

pământului, peisajul stâncos și destul de arid, se organizau în cadrul ordinii lor normale, în sânul unor armonii severe. Privite dintr-o perspectivă îndepărtată, sau de aproape în toată masivitatea lor, indiferent de unghiul sub care au fost redată, sondele exprimă parcă același substrat de dârză seriozitate. Este, am spune, un substrat de luptător, în sensul creator al cuvântului, de luptă mereu reîncepută, niciodată terminată, cu propriile-i posibilități de exprimare.

Geniul constructiv al lui Cézanne este parcă prezent în toată această solidă și în același timp tainică armătură a tabloului. Armoniile grave, reținute, viziunea calmă, construcția ușor geometrizată – sunt pline de adevărul, de autenticitatea maestrului din Aix, dar și de o anumită vigoare, de un lirism cu totul personal. Nu s-ar putea vorbi, cred, în cazul său, de o influență directă, ci mai curând de acele *misterioase coincidențe* pe care le remarcă Baudelaire. Am putea observa mai curând o tendință constructivă caracteristică perioadei postimpresioniste vizibilă în activitatea celor mai de seamă exponanți de la *Arta română*. Este o tendință caracterizată prin prezența unui prim plan bine determinat de gruparea maselor cu sacrificarea detaliilor.

Înscriindu-se în albia adâncă a spiritului și simțirii poporului român, arta lui avea încă de pe atunci un stil personal, forța de a transmite o viziune asupra lumii. Ghiață s-a întors mereu, până în ultimii ani ai vieții, spre această zonă geografică a țării, demonstrând concret că osmoza cu tradiția pământului românesc este elementul înnoitor al tuturor marilor creații. Îi plăceau râpele uscate, lipsite pe alocuri de vegetație, coloritul lor uneori de un roșu intens, alternând diferite tonuri de ocru; peisajul privit de pe înălțimile orașelului Breaza, trenulețul din vale. Le revedea aproape anual, cu aceeași emoție și le-a reluat în mereu alte și alte ipostaze.

Poezia ce se degajă din peisajul cu sonde provine atât din folosirea mijloacelor culorii, cât și din subiect, din faptul că artistul rămâne executantul și arbitrul unui joc pe cât de cerebral pe atât de sensibil. Căci, departe de a fi pură consemnare, lucrul său nu încetează nici o clipă să fie un lucru de introspecție. A regăsit sub aparența acestui peisaj o ordine ascunsă, tainică, menită să suscite în conștiința sa o construcție adecvată. Privind acum o piesă ca *Incendiu la Câmpina* (colecția D. și A. Ghiață), inegalabilă prin dramatismul său, construită din trăsături viguroase de penel, într-o pastă densă, ne dăm seama că Ghiață a recreat peisajul într-un chip magistral. Puterea iradiantă a culorii, rolul prim pe care-l joacă griurile, tentele și raporturile de tentă dau un efect inedit. Eclerajul neutru, situate parcă în afara timpului, într-o lucrare ca *Sonde la Câmpina* (Muzeul de artă din Constanța) putea apărea, la acea dată, depărtat de viață și adeseori, din această pricină, rece, rigid. Și totuși această lucrare, ca și *Peisaj cu sonde* (Muzeul memorial), se remarcă prin forța de exprimare, prin precizia cu care pictorul știa să materializeze un număr de detalii ordonate plastic. Sistemul său spațial era

bazat pe o scandare a suprafețelor, pe calitățile intrinseci ale liniei, care decupează volumele și le înregistrează densitățile.

Cézanne demonstrase posibilitatea folosirii culorii în funcție de legea complementarelor, pentru că ea poseda în sine o valoare de semnificație spațială absolută. Ghiață cunoștea bine toate aceste teorii ale culorii, pe care le studiasse amănunțit, tot așa cum citise foarte atent *Tratatul despre peisaj* al lui André Lhote. Privind aceste peisaje cu sonde ne dăm seama că în ciuda unor afirmații care insistau asupra aspectului pur decorativ, ele nu sunt plate, nici în sensul lipsei de perspectivă, de profunzime, nici în sensul unui decorativism excesiv. Căci pictorul reușește să reproducă un spațiu real, dacă nu după rigorile clasice ale perspectivei lineare, cel puțin prin folosirea judicioasă a legii contrastelor, a opozițiilor de cald-rece.

* * *

Ghiață și-a iubit cu pasiune ținuturile natale. Găsea aici armonia de forme și culori care-l îndemna, în mod constant să-și exteriorizeze emoțiile. Lumina care dădea relief blând și în același timp precis peisajelor, varietatea lor domoală și nesfârșită îl vor orienta continuu spre un studiu atent al naturii. În peisajele din Târgu Jiu și zona Mehedinți, străbătute la fel de asiduu (până în 1927), regăsește planurile cuprinzătoare, liniile precis conturate ce-i plăceau atât de mult, în care masele mari par să absoarbă amănuntele. Spațiile profund articulate pe care ochiul său le contemplă îndelung îl incită prin frumusețea lor senină. În fața unor asemenea motive, fără să piardă nimic din monumentalitatea inițială, pictura sa devine mai limpede, mai diferențiată. Realizase de timpuriu contactul cu oamenii din ținutul său natal dar, revenea, acum, îmbogățit de experiențe artistice, privindu-i cu alți ochi, simțind mai adânc fibrele tainice care-l legau de o întreagă tradiție.

Atmosfera de liniște reculeasă ce se încheagă din imaginea *Țărăncii* (1926, colecția G. Avakian), dobândește astfel o tainică forță de comunicare, trezind în noi profunde rezonanțe asociative rechemând o lume de milenară vechime. O lume în care forțele contrare s-au echilibrat întotdeauna, o lume care exprimă o filosofie a bunului simț, în care omul s-a simțit unul din elementele active ale naturii, parte din forța ei vitală.

Noțiunea de *sinteză* a revenit adeseori în exegezele pe marginea picturii lui. Eugen Schileru a fost însă primul care a precizat că „Ghiață vede de la început sintetic, nu pleacă de la o imagine îngreuiată de amănunte pentru a ajunge prin eliminări succesive la esențe. Dealtfel, nu acesta e drumul prin care se ajunge la esențe ci acela al simplificării formei, al stilizării. Ca și creatorul popular, Dumitru Ghiață vede sintetic. Privirea care o plimbă asupra realului surprinde dintr-o dată liniile de forță

ale acestuia, esențele lui tăcute. Dintr-o dată, nu într-o succesiune de reduții. Căci Ghiață nu stilizează, ci are stil... ”

Să privim doar cele două țărânci (Muzeul memorial) realizate în această perioadă de început. Noțiunea de sinteză ne apare atât de firească încât aproape el însuși nu-i pătrundea sensul. Viziunea sa își află aici o expresie simplă și gravă în sobrietatea figurativă, în orchestrația cromatică reținută.

Ordinea care se afla la baza acestei impresionante construcții este cea care, după conceptul de creație, are o funcție de universalitate totală și admirabil de vie. Lumina oprită pe maramele celor două femei devine un element catalizator, căruia îi va descoperi o misiune constructivă. Este o artă concentrată, izvorâtă din conștiința valorilor umane. În fața *Țărâncilor la piață* (colecția Munteanu) drapate în maramă, sau a unei alte lucrări cu același titlu (colecția ing. S. Săceanu), în fața gravității, a liniștii lor reculegeri, încercăm aceeași impresie de monumentalitate. Relevând liniștea cu care îndeplinesc un gest străbun, Ghiață a știut să contureze formele prin linii sumare, sugestive. Obiectul care le concentrează atenția și efortul rămân, pentru pictor, pe plan secundar. Esențial este doar gestul, atitudinea aproape hieratică a oficerii. Fiecare din aceste lucrări comunică o puternică senzație de materialitate și de autenticitate în perceperea drapajului monumental al costumelor; senzație care provine din accentuarea volumelor dar și a greutateii, a densității și consistenței materialului reprezentat. Gestul este calm și senin. Percepem parcă o eternitate a gestului, care e în același timp o eternitate a mișcării și armoniei.

Înaintând statornic și trudnic spre cele mai cuprinzătoare adevăruri, renunțând prin eliminări progresive la amănuntele, neesențiale, Ghiață aduce odată cu lucrările acestei perioade extrem de fertile o artă care răspundea celor mai noi orizonturi ale gândirii românești și sensibilității contemporane. Succesul deosebit al expoziției deschisă în februarie 1927 în sala Cartea românească cu lucrările realizate pe Valea Prahovei și în Mehedințiul natal, o atestă. „Ghiață este stăpânul unei sensibilități curate, care prinde aspectul peisajului cu o dragoste rară pentru tot ce este atmosferă și apropiere de pământ, asprime de glie și duritate de lumină,” avea să scrie cu acel prilej O. W. Cisek. Era subliniată astfel poezia conținută fără ostentație, realizată cu mijloace simple dar cu o gândire estetică înțeleaptă. Expoziția încheia o a doua etapă în creația lui.

III

Ghiață păstrează în structura interioară a artei lui un suflet de copil, o vizualitate care nu vrea să-și cucerească decât aspectele unei game sufletești cu totul deosebite. De aceea vede ce nu văd alții, scoate în relief ce se pierde în virtuozitate și în elanul tehnic al altora.

O. W. Cisek

Calea aspră și oarecum singuratică a urcușului a însemnat o trudă continuă, perseverență, o muncă de a câștiga treaptă cu treaptă elementele unui limbaj plastic pe care-l dorea numai al său, pentru a putea exprima, cu ajutorul lui, emoțiile care-l copleșeau. Pictura a devenit astfel, progresiv, transfigurare, interpretare, mod de a desluși raporturi inedite, tulburătoare între lucruri. Proiecția eului său asupra lumii înconjurătoare trezește și astăzi în noi ecoul unor mișcătoare, tănuite și nebănuite relații cu cele mai mari și mai simple adevăruri omenești. Șoaptă și sunet totodată, aceste lucrări aduc o stare de trăire intensă, surprinzătoare la o primă vedere, prin raportarea la calmul ce-i însoțea comportamentul cotidian.

Târgurile oltenești pe care le-a pictat mereu de-a lungul anilor, târguri cunoscute încă din copilărie mărturisesc o legătură subiacentă între tradiție și gândirea originală modernă. Persistența unei civilizații țărănești cu rădăcini adânc înfipite în istoria pământului românesc s-a făcut simțită poate fără voia autorului lor. El a reușit să cuprindă în această categorie de lucrări un întreg specific românesc, să încorporeze firesc însușirile cele mai temeinice ale simțirii unui întreg popor. *Târgurile* lui Ghiață ne dezvăluie încă odată acel *uimitor simț pentru nuanță cu tot atâta simț al discreției* pe care Lucian Blaga le atribuia spiritualității românești. Descifrăm parcă dincolo de detaliile concrete ideea de matrice stilistică, categorie apriorică ce *rămâne un puternic organ de asimilare a influențelor străine*. Claritatea gândirii și simțul proporțiilor, un anumit fel de raționalizare a lirismului, clasicismul de natură structurală am spune, atât de caracteristice acestor pânze, evocă pregnant acel *ondulat orizont spațial, cel mioritic*, și la fel un orizont de avansare legănată în timp. Ele formează *coordonatele unei spiritualități. Fuzionează cu aceste orizonturi înainte de orice un sentiment al destinului, trăit tot ca o undulare, ca o alternanță de suișuri și coborâșuri*.

În acest sens folclorul ca expresie a spiritualității unei întregi colectivități, reflex direct al unui mod de viață care într-un trecut îndepărtat era al majorității poporului, este una din cele mai trainice și mai autentice componente ale specificului național.

Credem, însă, că importanța folclorului nu trebuie absolutizată, căci așa după cum preciza G. Călinescu, specificul național *nu e o notă unică ci o notă cu precădere*. „Etnograficul pleacă de la instincte. Culturalul pleacă de la idei, scria acum mai bine de o jumătate de secol Vasile Pârvan. Culturalul e mereu schimbător la rafinata evoluție și complexitate a ideilor creatoare. Etnograficul e perpetuu stabil pe baza celui mai minuțios tradiționalism. Necesitățile vieții spirituale superioare sunt total necunoscute vieții etnografice.” Ar fi desigur greșit să ne imaginăm specificul național ca pe un conglomerat de caracteristici rigurose și exclusiv configurate. Referitor la creația artistică, imaginea lui se conturează prin reflectarea nuanțată a unor trăsături pe care gânditori ca N. Iorga sau L. Blaga le-au pus în evidență cu strălucire. Printre contribuțiile de seamă pot fi amintite și acelea ale lui M. Ralea care vedea în specificul național „reacțiunea specifică în fața lumii și a vieții,” sau T. Vianu care remarcă faptul că „atitudinea cea mai izbitoare la scriitorii români este atitudinea luptătoare și sentimentul care îi urmărește mai insistent este acela al participării la viața întreagă a poporului lor, în trecutul și în luptele lui contemporane.”

Aceasta este, dealtfel, condiția esențială a câștigării dreptului la universalitate. „Eu am crezut de la început în specificul național, scria O. Goga, adică am crezut că nu se intră în universalitate decât pe poarta ta proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone, ca o completare a principiului de universalitate.” Acest autohtonism nu devine valoare decât printr-o superioară realizare artistică, iar lucrările, indiferent de genul căruia i-ar aparține, poartă amprenta specificului național în măsura în care oglindesc modul propriu, particular al poporului de a reacționa în fața unei realități date. Tematica și subiectul au, desigur, un rol principal fiind mijloacele prin care lucrarea respectivă se situează în epocă, însă nu devin criterii de apreciere decât atunci când dobândesc un veșmânt artistic corespunzător.

Arta lui Ghiață, așa cum s-a cristalizat ea de-a lungul anilor, face pe deplin posibilă conturarea noțiunii de timp românesc în spațiul unei sensibilități și al unei subiectivități de indiscutabilă originalitate. Căci tot ce pare a păstra mai temeinic sedimentat esența spiritualității românești, lumea cronicilor sau a cântecelor bătrânești, lumea lui Sadoveanu, Rebreanu sau Arghezi trăiesc cu o neobișnuită acuitate în pânzele lui.

„Ceva stăruie, colțuros și abrupt, în pictura sa, ceva de efort îndelung și elaborat și așa se face că sub sprinteneala liniilor și sub jocul vopselei pictorul trădează o moștenire care purcede și se adună în el, din țărâna și cerul plumburiu a unei părți a acestui pământ,” scria, în 1943, Zaharia Stancu. Era subliniat astfel omenescul adânc al lucrărilor realizate într-o formă proprie alcătuirii noastre sufletești.

În pofida nenumăraților săi admiratori, Ghiață era o fire extrem de retrasă, de

însingurată. El le apărea colegilor ca un fel de anahoret aplecat în exclusivitate asupra rezolvării propriilor probleme de creație. Tot Zaharia Stancu îi asemuia lucrările cu lectura într-o seară umedă de toamnă, a poemelor cu rezonanțe triste și adânci din *Plumbul* lui Bacovia: „Doi singuratici cu artă geamănă, sinceră și sumbră, fără zâmbet și fără lumină.” Iată de ce căsătoria lui în 1927 cu pictorița Aurelia Vasiliu, imediat după expoziția de mare succes de la Cartea românească, a constituit o surpriză. Aurelia Vasiliu era absolventă a Școlii de Arte Frumoase din Iași, cunoscută în mediul artei bucureștene datorită expozițiilor personale și participării la Saloanele oficiale. Firea ei optimistă a contrabalansat în mare măsură pesimismul pe care într-un consens unanim parcă, exegeții de atunci ai lucrărilor lui Ghiață nu conteneau să-l proclame. Alături de ea, toți anii lui vor fi aureolați de dragoste, înțelegere și reciprocă emulație.

Vreme de un deceniu (1928-1939) vor cutreiera regiunea Mehedinților (Cerneți, Baia de Aramă, Tarnița), Gorjului (Tg. Jiu, Hunedoara, Petroșani), Piatra Neamț pentru a reveni apoi, împreună, șase ani la rând (1939-1945) în regiunea Hurez și Vâlcea. Străbătând aceste ținuturi, li se dezvăluie încă o dată taina culturii românești. Căci cine ține cu adevărat s-o pătrundă trebuie să bată cu pasul drumurile de-a lungul apelor care ne brăzdează țara, să asculte la rădăcina unui pin secular freamătul codrului, să străbată cu piciorul nenumărate așezări omenești pentru a descoperi și cunoaște capodoperele unice săvârșite de zugrăvi și olari, de generații anonime de țesători și cioplitori.

Ghiață își amintea până în cele mai mici amănunte aceste peregrinări și le evoca adesea. Colinda împrejurimile Hurezului, vizita bisericuțele de sat ale căror fresce și ceardacuri largi de lemn îi plăceau cu deosebire. De la mănăstirea Hurezu la Covrești și de la Bistrița la Arnota, de la schitul Păpușa la Târgul de cai de la Râureni, străbătea alături de soție zeci de kilometri, pe jos, zilnic. Treceau peste dealuri și coline, poposeau la peștera Muierii, săreau pârleazuri, pentru a scurta drumul, treceau prin grădinile pline de răsuri și mușcate ale acestei regiuni.

Ani de-a rândul, în fiecare vară, uneori și iarna sau primăvara, revedeau meleagurile de neuitat ale Hurezului. Locuiau aici la casa Stănușescu – a cărei imagine s-a păstrat într-un tablou de mici dimensiuni, sau în centrul orașului, la casa lui Groza (cunoscut negustor de haine țărănești).

În ultimii ani ai vieții, după o îndelungată absență, Ghiață a revenit pe aceste meleaguri și a încercat să-și confrunte amintirile cu aspectul actual al orașului. Desigur multe se modificaseră. Târgul de cereale și olărie, de pește sărat și verdețuri se schimbaseră, oierii de la Sibiu, Vaideeni sau Măldărești nu mai erau aceiași, și nu mai veneau în număr atât de mare la târg, costumele în care predominau albul curat și roșul erau prea puțin folosite; casa cu etaj și ceardac a lui Groza se păstra însă. O

minunată schiță a târgului de cereale de la Hurezu (aflată în colecția Muzeului Academiei) a fixat imaginea extrem de specifică nu numai aceluși timp, dar și artei lui Ghiață.

Forța artei anonime, armoniile rare ale costumelor și olăriei populare, o vor determina pe Aurelia Ghiață să-și îndrepte atenția, în cursul acelor ani, către arta decorativă. În pictura lui Ghiață atmosfera atât de specific românească a regiunii a avut repercusiuni adânci.

Semnificative pentru preocupările din această perioadă sunt experiențele pe care le întreprinde alături de meșterul Giubega din satul Olari. Împărtășindu-i acestuia modul de folosire a oxidului de cobalt, aducându-i materiale, lucrând alături, încerca să imprime creației meșterilor anonimi din Olari, păstrători ai celui mai nobil meșteșug, o nouă strălucire. În colecția Muzeului memorial se află câteva dintre aceste exemplare: străchini adânci, solid construite, decorate cu motive simple, din linii curbe, patinate de vreme.

Pictura lui Ghiață din această perioadă se apropie, așa cum pe bună dreptate au remarcat exegezele critice, de realismul lucid al scrierilor lui Liviu Rebreanu, de poezia cotită și greoaie a lui Octavian Goga. Filiația aceasta poate fi descifrată în însăși existența cotidiană a țăranilor pe care i-a studiat atât de atent cu ocazia târgurilor săptămânale în multe din ținuturile străbătute. „L-au atras, sublinia George Oprescu, acele subiecte în care își găsea expresia atavismul lui de țăran oltean, moștenitor al unor experiențe infinite, saturat de emoțiile pe care le lăsaseră în sufletul strămoșilor și al lui propriu viața de la țară, cu aspectele ei puțin numeroase, dar atât de tipice, atât de pline de umanitate.”

Ecourile artei țăranilor, de care pictorul s-a simțit întotdeauna legat, brunul și verdele ceramicii populare și cromatismul scoarțelor oltenești, au constituit doar punctul de plecare al unei arte care se dezvoltă pe de o parte ca o sinteză a îndelungatei tradiții a picturii românești, iar pe de altă parte ca o contribuție a unui temperament de o tulburătoare originalitate.

Străvechea înclinație a poporului pentru culoare și decorativitate, pentru forme concise și esențializate, a cunoscut în lucrările lui Ghiață o dezvoltare organică și o trecere într-o modalitate de expresie dintre cele mai autentice. Ferindu-ne de termeni categorici, am putea afirma existența în pictura lui, ca și în arta noastră populară, a unei originalități ce s-ar cuveni căutate nu atât în elementele ei componente și în motivele specifice, cât mai ales în felul în care acestea sunt raportate și dozate, în înclinația predominantă spre nuanță și discreție. Am putea vorbi despre arta lui ca despre un act de viață văzut în esența sa umană, cu implicații care ating zonele cele mai adânci ale ființei omenești, legătura ei cu natura și cosmosul. Asemeni creatorului

popular, care s-a comportat totdeauna ca unul dintre elementele active ale naturii, ca o parte din forma ei vitală, Ghiață afirma uneori: „Eu mă cufund în natură când lucrez. Așa simt, chiar dacă fac prost sau bine.” Era enunțată astfel o filosofie a unei liniști sufletești, în care forțele contrare s-au echilibrat întotdeauna, ducându-l pe pictor pe plan intelectual spre înțelepciune, iar pe plan artistic spre rezultatele cu care ne mândrim.

Profunda apartenență la tradiția românească, lipsită de stăruința ostentativă de a reprezenta motivele folclorice, a dus la înfățișarea atât de frecventă a țăranului, a cărui stilizare aspră și gravă se impune pregnant, filtrată fiind printr-o sensibilitate puternică, ordonată de o logică pe care creatorul și-a impus-o riguros. Fapticul a fost continuu depășit, interpretat prin inteligență. Omul nu a reprezentat pentru Ghiață doar o prezență corporală apreciată pentru frumusețea anatomică și desăvârșirea mecanicii biologice ci și o prezență spirituală afirmată printr-o înfățișare armonioasă, încărcată de o mare energie vitală. Tablouri ca *Târg* aflat la Muzeul de artă din Craiova sau *Femei la târg* (Muzeul de artă din Constanța) sunt pictate cu o nemărginită dragoste pentru oameni. Se află în ele atâta sinceră participare încât simți rădăcina care îl leagă de sufletele acestor clăcași, de doinele și cântecele lor. Iată-i expunându-și marfa săracă... iată-i așteptând cu o infinită răbdare, sub lumina orbitoare a unei zile de vară... iată-i scrutându-se și ironizându-se reciproc, adăpostindu-se la umbra căruțelor... Sunt parte integrantă a acestui pământ, se confundă parcă cu el, cu rodul muncii depuse până atunci.

„Ghiață este unul dintre aceia care te învață mereu, care îți vorbește neîncetat despre firea, despre marile bucurii simple, despre noblețea și misterul omului, despre virtuțile vorbirii cumpănite și uneori chiar ale tăcerii. Țăranii care apar în cadrul peisajelor sale nu-i pot asemui decât cu personajele lui Piero della Francesca. Căci ermetismul lor de cremene și de tăcere sugerează aceleași nobile virtuți umane” – scria, în 1967, Eugen Schileru. Instinctiv, desigur, și pe alt plan, artistul se simțea, la rândul său, parte a lumii și, în genere, nu trăia conflictul caracteristic mai mult romanticilor (și mai ales expresioniștilor), între ceea ce este obiectiv și ceea ce este subiectiv, între realitate și eu. Cu ajutorul unor linii simple, esențiale, el a știut să sugereze relațiile omului cu lumea exterioară, apropierea lui de viața întregii naturi. Îi plăceau țăranșii din Oltenia, zvelte, mândre, cu trăsături nobile. Le admira costumul și ținuta demnă, hieratică aproape, când, călare, treceau dealul Hurezului spre târg. Regreta adeseori că n-a avut un aparat de fotografiat pentru a fixa imaginea femeilor din satul Ponoare sau a târgului de la Jilava pe care l-a pictat de pe înălțimea unei coline și a cărui frumusețe o evoca ades. I s-a imprimat, de asemenea, adânc pe retină vestita horă a femeilor din satul Vânători, manifestare folclorică rară azi pe care

a contemplat-o într-o seară la întoarcerea de la vestitul târg din Tismana.

A pictat atitudinile de o mare simplitate omenească, observate atent ani în șir. *La piață* (colecția G. Avakian), *Țărancă la piață* (colecția ing. S. Săceanu), *Târg la Polovraci* (C.C.E.S.) sunt doar câteva exemple. Rigiditatea aproape mecanică a figurilor este numai aparentă; calmul și liniștea lor conține în profunzime pulsația vieții interioare. Într-un volum de analiză a operei lui Gh. Petrașcu, Eleonora Costescu menționa una din caracteristicile picturii românești interbelice, și anume interesul pentru „aspectele calme, stabile, ale realității și nu pentru cele cu caracter fortuit, sau pentru jocurile de culoare, de linii sau forme. Luchian și Tonitza, St. Dimitrescu și Pallady, Petrașcu și Iser, Ressu și Ghiață, cu toate diferențele ce stau la baza concepției lor estetice, sunt uniți, totuși, prin câteva trăsături comune, dintre care nu vom aminti aici decât pe cea ținând de opoziția tacită pe care fiecare dintre ei a manifestat-o într-un mod care i-a fost propriu, față de laturile schimbătoare ale realității. Chiar atunci când tema s-ar fi putut preta sau ar fi implicat chiar sugestia de mișcare, ca forfota târgurilor, de pildă, din pictura lui Ghiață, figurile de țărani pictate de acesta, cu calma lor monumentalitate, sunt scoase din contextul lor temporal și proiectate parcă în afară de timp.”

Grupul țăranilor din *Piața de pepeni, Horezu* (colecția dr. M. Avramescu) sau *Țărânci la piață* (colecția G. Avakian) închide complet orizontul. Privirea nu poate străbate dincolo de siluetele lor monumentale. Compoziția sugerează astfel, odată mai mult, forță telurică. Imobilitatea personajelor dispuse în friză, densitatea, prezența lor sculpturală, ritmurile lente care-și răspund cu o simetrie francă, repetarea aceluiași gesturi și atitudini, departe de a fi monotone, vădesc o înțelegere profundă a eternului omenesc. Se află aici acele gesturi și atitudini fundamentale, mereu repetabile în împrejurări identice, care pun în evidență nu efortul fizic și amănuntul de expresie psihică, ci gestul ritual, fixat în urma unei îndelungate practici. Aceeași impresie se desprinde, de exemplu, și din portretul compozițional al țăărăncilor (*Țărănci, Tg. Jiu*, colecția prof. Munteanu, sau *La piață*, colecția dr. M. Avramescu) înfățișate în atitudini caracteristice de repaos, cu chipuri purtând semnele liniștii și ale echilibrului, ca o încununare a unei intense vieți lăuntrice.

Târg, Hurezu (colecția Muzeului memorial) este o creație copleșitoare prin autenticitatea grupului și mișcarea lui grea, anevoioasă. Sunt prezente, aici, calitățile unei picturi concentrate și severe, izvorâte din conștiința valorilor umane. Figurile devin parcă elementele unui spațiu conceput omogen, dotate fiind cu o puternică volumetrie. Surprinse în ambianța târgurilor, ele par (și sunt dealtfel) imagini sincere și fidele ale celor pe care a avut prilejul să le contemple direct. Aparent simplu, ansamblul compozițional presupune însă o schemă subiacentă a construcției fiecărei

imagini, care departe de a le uniformiza contribuie la crearea unei puternice senzații de unitate. S-ar putea descoperi, astfel, în compozițiile de acest tip anumite trasee regulate, anumite linii de construcție care nu alterează cu nimic farmecul adevărului degajat de amănuntele realiste. Secretei organizări geometrice care-i străbate în general opera îi răspund în cadrul acestei categorii tematice, grupajul în piramidă (*La piață*, colecția G. Avakian) sau ordonanța în arcadă (*Târg la Polovraci*, colecția C.C.E.S.). Ritmurile lente și grave îl preocupau mai ales. Lungi verticale întâlnesc în unghi drept orizontale nedefinite; puține oblice, iar atunci când le introduce o face pentru a înviora rigoarea desenului simplu și maiestuos.

Mesajul plin de poezie și forță al târgurilor lui Ghiață își află izvorul și în armoniile sale coloristice de mare rafinament, în scăpărările de smalt ale brunurilor și roșurilor telurice, în liniștea visătoare a violeturilor. S-au adunat aici, într-o uimitoare sinteză, simțul coloristic al pictorilor de fresce, al anonimilor olari, al țesătoarelor de scoarțe și al meșterilor picturii pe sticlă. Recunoaștem, parcă, aceeași puternică sensibilitate ordonată de o logică strictă.

Obârșia sa autentic țărănească i-a determinat, poate, rezistența la influența curenților și ideilor trecătoare. A rămas până la capăt el însuși, realizând o artă cu un profil atât de propriu, prin proiecția faptelor și prin valoarea ei artistică, încât se plasează sub o rază de universalitate. Căci Ghiață este universal în măsura în care a înțeles să reflecte resorturile cele mai intime ale țăranilor români, prin prodigioasa lui capacitate de transpunere a sensibilității populare și de transfigurare a universului rural. De unde și trăinicia, clasicitatea lui.

„Portretul poate să existe numai atunci când, în mod conștient, artistul distinge între interesul pe care-l resimte pentru propriile sale percepții și o intenție cu totul deliberată de a ne face sensibilă aparența unei alte individualități decât a sa. Când un artist creează figuri printre celelalte semne din domeniul formelor capricioase ale imaginației sale, el nu face portrete. Portretul implică reflecție asupra situației omului într-o societate și nu asupra poziției unui artist în raport cu universul. „Acest citat din cartea lui Pierre Francastel despre portret ne atrage atenția asupra faptului că, deși rare în creația lui Ghiață, portretele sale exprimă capacitatea specifică de a pătrunde psihologii, de a caracteriza. Și n-ar fi decât să privim figura osoasă, prelungită în extraordinara vigoare a grumazului lui Costain de la Dobrița (Muzeul Porțile de Fier, Drobeta-Tr. Severin) pentru a ne da seama de întreaga complexitate a acestui portret. Avem parcă prezența concretă a omului, tensiunea ce-i stăpânește trupul gata de drum. El ne apare astăzi nu ca un cioban oarecare, ci ca un baci legendar, erou de baladă. Pătrunzând lumea lăuntrică a personajelor sale, Ghiață a știut să ajungă la înțelegerea lor morală, să le contureze în imagini de neuitat. Înțelegerea esențialului,

a caracterului lor se asociază unei viziuni monumentale. Aceeași amploare a formelor, aceeași renunțare la detaliile mai puțin importante, aceleași suprafețe unitare, diferențiate prin pete mari de culoare armonioasă. *Capul de țărancă olteancă* (Muzeul Porțile de Fier) sau *Țărancă cu basma roșie* (colecția Muzeului memorial) sunt lucrări care vorbesc despre individualități vii, despre atitudini și preferințe, despre gândurile personajelor înfățișate. Ele sunt importante pentru concepția generală a artistului care, cu mijloacele cele mai simple în aparență, conturează sugestiv caractere variate, de la lirismul discret al portretului soției la vigoarea neostentativă a tânărului din *În căutare de lucru* (colecția Muzeului memorial).

Puterea de sondare interioară a ființei umane se asociază capacității de a o contura, în relația sa cu lumea exterioară, în stare să-i evoce desfășurările emotive, încărcate de o mare energie vitală. Chiar integrate compozițiilor reprezentând târguri sau aspecte de muncă, figurile oamenilor exprimă același crez constant în sensul uman al vieții. Armoniile cromatice trezesc asociații de ordin auditiv, muzical. *Mame și copii* (colecția Muzeului memorial) amintește astfel de mamele triste, enarmonice, ale doinelor populare. Aici culoarea nu-și strigă bucuria, ci se îmbină cuminte în armonii dominate de reflexe violete de amurg. De asemenea calmul și liniștea aproape demiurgică a mamei care-și adăpostește pruncul (colecția Muzeului memorial) sau *Cântăreții populari* (C.C.E.S.) amintesc parcă de gama minoră orientală, atât de caracteristică versului popular.

Artist de o rară sensibilitate, meditativ, considerat multă vreme, din această cauză, taciturn, Ghiață și-a scrutat adesea propria figură. Realizate la diferite vârste, începând cu anii tineri (*Autoportretul* de la Muzeul de artă din Cluj—1922) și până la maturitate (tabloul din colecția Muzeului memorial), autoportretele lui respiră parcă aceeași forță reținută și discretă. L-am privit adeseori lucrând. Se apropia de forme aproximându-le de cele mai multe ori printr-o încadrare geometrică, stabilindu-le suprafața și volumul cu ajutorul unghiurilor și al liniilor ce se modificau apoi treptat în căutarea adevăratelor dimensiuni, a esenței. Frumusețea calmă, statuară a celor două țărânci (lucrări aflate în colecția Muzeului memorial), atmosfera odihnitoare, de un farmec auster care le învăluie—o atestă. Lucrarea aceasta, unică în felul ei, comunică aceeași impresie de lucru bine încheiat, solid așezat în spațiu. Ea aduce parfumul meditației, poeziei și visului. Pe primul plan se află impresia de ansamblu, peste care se suprapun celelalte impresii legate de atitudinea personajelor, de starea lor sufletească (stare sugerată nu atât prin accidente de linie cât prin efecte de compoziție și de culoare). Modelele sunt privite din față, într-o imobilitate care i-a dat prilejul să sublinieze atitudinea impregnată de cel mai mare calm, printr-o riguroasă simetrie. Lucrarea se impune și azi, după aproape jumătate de veac, prin sobrietatea

atitudinilor, prin gravitatea tonurilor puse cu o desăvârșită știință a picturii. Tăinuindu-se pe sine, ingeniozitatea procedului tehnic aparent atât de simplu suscită cu atât mai mult interesul cu cât aici este vorba de *meserie* în sensul cel mai înalt al cuvântului. O meserie la care a ajuns treptat, împletind zi de zi rezultatele studiului și ale experienței. Natura este aici o prezență discretă în însăși existența istorică a oamenilor. Nu e cultivată ostentativ și totuși cât de bogat, de firesc și de organic e inclusă în rosturile vieții de fiecare zi. Ce adânci semnificații în această osmoză om-natură!

În lucrările lui Ghiață natura subliniază, dă mai multă expresie stărilor sufletești. Ea devine parcă un adevărat personaj simbolic, psalmodiat într-un chip magistral și singular. Scopul prim al peregrinărilor la care ne refeream pare a fi căutarea, descoperirea aceluia fragment de natură care să exprime cel mai bine interesul de ordin artistic al pictorului.

Într-o vară, la Hurez, scria Henri Catargi, mă întrebam de unde Ghiață își construia peisajele și târgurile lui. Urcându-mă în balconul de deasupra farmaciei, m-am situat involuntar în același unghi de vedere. Am avut revelația profundului realism al lui Ghiață care subliniază materialitatea lucrurilor ca un țăran care știe să pună în valoare frumusețea proprie fiecărui material din care își încheagă obiectele din casă sau hainele de sărbătoare. Căci Ghiață vede ca un țăran care știe totdeauna că natura îi rezistă, i se opune. Cuvintele lui H. Catargi subliniau astfel unul din adevărurile fundamentale ale artei lui Ghiață: necesitatea permanentă de a se raporta la real, conform afinităților sale electivă și dorinței de a-l exprima. Își instala șevaletul nu numai în ceardacul casei de la Hurezu, ci și în mijlocul forfotei târgurilor sau în liniștea dealurilor din împrejurimi. *Târgul de la Jilava* (colecția ing. Manasse) sau *Biserica nouă din Hurezu*, imaginile satului Celei (Gorj) și ale locuitorilor săi îmbrăcați în cămăși groase de cânepă ce îi aminteau străvechiul port dacic, sunt tot atâtea elemente cu ajutorul cărora a scris o adevărată istorie a locurilor, a ceea ce ele pot semnifica în țesătura vieții, a sentimentelor oamenilor pentru care aceste locuri se modifică neîntrerupt.

Ghiață nu a fost un simplu spectator. El a fost un creator în sufletul căruia rosturile lumii au trezit înțelesuri și sentimente legate de vechi virtuți ce-și trag seva din lumea generoasă și totodată săracă a Mehedințului natal. În această realitate, în cadrele căreia viața se mișcă în aceeași largă și înceată curgere temporală, fără tumulturi și cataclisme, și-a regăsit personalitatea, firescul, autenticitatea, pe care le moștenise și le purtase în el atâția ani. Le-a regăsit în această simplitate a codrului, din *Popas în pădure la Baia de aramă* – adevărată vatră a strămoșilor. Simțim în acest peisaj ecouri de doină, unduirea ei melodic leganată, corespunzătoare în planurile copacilor

ce se apleacă molcom, în orizontul înalt. Regăsim aici melancolia atât de minunat conținută în creația populară a secolelor, dorul și duioșia, ritmul repetat dar deloc monoton, aceeași înclinație spre nuanță și discreție.

Nu numai aspectele specifice Gorjului acelei perioade dar și imaginile din Transilvania (de la Miercurea Ciuc, Rupea, Sighișoara) sau din împrejurimile Pietrei Neamțului, ținutul natal al soției sale, de la poalele Ceahlăului sau ale Pietricicăi, de la schitul Horaița, sau mănăstirea Almaș, oferă privitorului de azi prilejul de a reconstitui, e adevărat fragmentar, un univers organic încheiat. Satele privite de la distanță cresc din peisaj atât de convingătoare încât cu greu ți-ai putea închipui o altă distribuție a acoperișurilor asimetrice, a pereților albi ce emerg din zona verde. Căci din vesela neorânduială a petelor roșii ale câte unui acoperiș, a peretelui alb al unei case, se desprinde ceva atât de caracteristic picturii lui Ghiață încât am putea desprinde o determinantă stilistică. O constatăm în construcția planurilor de o ritmică tectonică și totodată muzicală, cu o pastă densă, zgrunțuroasă, vibrantă.

Am putea clasifica în două mari categorii peisajele maestrului, fără pretenția unui punct de vedere riguros științific, în funcție de subiectul lor. Unele au drept obiect un aspect restrâns, particular al naturii: case, copaci, margini de pădure, altele dimpotrivă reprezintă imaginea unui vast spectacol al ogoarelor sau livezilor privite de sus, ale căror detalii diverse se ordonează parcă de la sine. Perspectiva plonjantă dezvăluie în cea de a doua categorie de lucrări un univers compact, alcătuit din porțiuni puternic legate, marcând o succesiune logică de planuri al căror ritm se armonizează într-un echilibru naiv. Este aici o înțelegere a naturii în mișcarea ei temporală: creștere în *Ogoare* (colecția H. Marcarian), înflorire în *Cireși* (colecția G. Avachian), decrepitudine în *Peisaj din Hurezu* (Muzeul de artă din Iași), dar și o înțelegere a arhitecturii generale și permanente a pământului, un cânt adresat țărâinii, ca principiu al vieții universale, ca izvor de energie creatoare.

Din toate aceste lucrări se desprinde preferința pentru pământ, ca element primordial, sursă însăși a vieții. Pe bună dreptate a fost remarcat faptul că în majoritatea peisajelor lui Ghiață accentul principal este pus asupra pământului ca factor de stabilitate, care ocupă circa două treimi din suprafața pânzei. Fie că este vorba de o perspectivă îndepărtată, de câmpuri sau de o margine de pădure cu trunchiuri masive de copaci – accentul este pus întotdeauna asupra unui pământ dur și sălbatic, pietrificat parcă. Departe de a deține fascinația spațiului nelimitat, cerul este compact, ocupând doar foarte puțin din suprafața pânzei. Pictorul s-a concentrat mai ales asupra aspectului concret și palpabil al lucrurilor. Spațiul este articulat din linii și accente, aparent schematic structurate; un spațiu surprins în statica și dinamica lui esențială.

Ar fi poate cazul să remarcăm aici *staticul* unor lucrări semnate de Ghiață. Este o trăsătură pe care o regăsim, cu diferite grade de intensitate, în întreaga pictură interbelică. Ciclul peisajelor din Hurez, Vâlcea, Tg. Jiu sau Piatra Neamț, la care ne-am referit până acum, pune în evidență cu claritate această trăsătură. Construcția ușor geometrizară a caselor sau a frunzișului, soliditatea cu care sunt cuprinse toate celelalte elemente ale peisajului, sinteza magistrală între natură și arhitectură le conferă o stare poetică de mare rezonanță. Cu o grijă meticuloasă, Ghiață alegea acele fragmente de natură care indicau cel mult două sau trei direcții esențiale de construcție. Cel mai adesea se oprea asupra unei deschideri unice (de exemplu, o cărare sau o anumită dispoziție a copacilor pe diagonală). Uneori structura peisajului rămâne ascunsă sau imprecisă, alteori dimpotrivă simplitatea aproape schematică ne surprinde. Cel mai frecvent însă folosea efectul de paralelism și simetrie.

Natura îi oferea întotdeauna un anumit tip de peisaj, care nu va deveni *ideal* decât prin repetarea lui sistematică. Elementele dispersate ale peisajului își găseau în însuși modul lui de opțiune o înrudire prin orientări comune. Notația atentă a interacțiunii fenomenelor vizuale o realiza conform unei ingenioase dialectici plastice.

Aparenta stângăcie vine din extraordinara sa facultate de a vedea, din capacitatea, cu totul rară, de a face ca elementele cele mai neînsemnate ale ansamblului să depindă unele de altele, astfel încât să dea senzația că fiecare este de neînlocuit. Componentele acestui univers se organizează în cadrul ordinei lor normale, în sânul unei armonii severe, îndepărtând orice stridențe sau efecte de suprafață, degajând o atmosferă de liniște reculeasă ce se încheagă din formele domoale.

Viziunea sa își află expresia simplă și gravă în ansamblul compozițional, în modelarea formelor, în sobrietatea tratării, în linia calmă a orizontului, în orchestrația cromatică reținută. În urma lecturilor variate asupra tehnicii picturale, Ghiață cunoștea foarte bine teoriile asupra culorilor. Vorbea adeseori despre contraste, despre folosirea tonurilor cu maximă sonoritate, despre sugerarea planurilor prin marginile lor și prin folosirea complementarelor tonului-lumină. Privindu-i îndeaproape peisajele, regăsim acea *modulare* a culorii la care se referea Cézanne, modulare bazată pe acțiunea luminii și a aerului. Astfel, spre deosebire de funcția distructivă a luminii impresioniste, în lucrările lui lumina construiește volumele caselor, masele de frunziș, trunchiurile copacilor etc. Dincolo de teorie și de aplicarea ei, importantă este construcția picturală solidă și bine echilibrată în care veșmântul de culoare conferă poezie până și celor mai obișnuite imagini. Ghiață a știut să renunțe la fragmentarea pe care-o dau schimbările naturii, acțiunile ei particulare. A știut să readucă aspectele fugitive și individuale ale peisajului la forme stabile, pentru a-și sustrage pictura cultului purei senzații. De la peisajele cu sonde sau târgurile de dimensiuni

monumentale ale începutului, la micile piese colorate ale ultimelor perioade este același drum. Iar tot acest univers se iscă dintr-o artă a culorii cu adevărat excepțională. „Când am realizat un mic documentar despre pictura noastră, scria Eugen Schileru, am fixat lumina proiecteurului asupra uneia din pânzele marelui meșter care e Dumitru Ghiață. Straturile de culoare erau cristaline ca lacrima. Și se succedau ca straturile unui limpede giuvaer, se transformau în gemă, cum nu se întâmplă decât la cei mai mari meșteri.” Spiritul său original, de observator care disprețuiește spontaneitatea, care nu pânzește momentanul, schimbătorul, a căutat și a regăsit, cu o forță aproape primară, măreția clasică.

IV

În arta lui, îl vedem pe om, căci viața
acestui pictor se împletește cu lucrările
sale, se contopește cu ele și, depășindu-l
pe individ, capătă o semnificație socială. (30)

Mihai Ralea

De-a lungul diferitelor etape ale creației sale, etape delimitabile mai mult din punct de vedere tematic, Ghiață a simțit nevoia să se reîntoarcă la anumite subiecte, care au revenit ciclic în pictura lui. Iernile, florile, naturile statice sunt reluate cu o frecvență care subliniază plăcerea de a le aborda, de a se destăinui. Nu a renunțat niciodată la un subiect în favoarea altuia. A pictat deopotrivă peisaje, naturi statice și flori, alegerea fiind orientată mai ales în funcție de anotimp.

În acest sens, florile au fost o constantă.

Florile lui, ca imagine întruchipată într-un produs spiritual cu finalitate estetică expresă și cu o structură proprie mărturisesc implicit dragostea pentru lucrurile umile, mărunte. Îi plăceau pentru frumusețea lor intrinsecă, pentru rezonanța lor spirituală, pentru simplitatea lor evocatoare. Obişnuia să-și cumpere aproape zilnic flori modeste, care i le aminteau pe acelea din grădina casei părintești, evocându-i serbările și ceremoniile populare. Privindu-le, luminându-le cu ajutorul culorii, le compunea subliniindu-le ritmurile naturale, transformându-le în adevărate simboluri de puritate și picturalitate. Pe măsură ce le picta se năşteau însă pe pânză alte imagini în stare să descifreze, pentru noi, semnificații necunoscute motivului inițial.

Pentru el florile au constituit întotdeauna o incitare către pictură; o necesitate artistică și nu o contingență naturală. Materializată în armonii de culoare, această dragoste pentru flori se leagă strâns de pasiunea pentru botanică. Poate din această

pasiune vine și preferința pentru florile de toamnă pe care le lăsa să se vestejească, căutând apoi să surprindă tonurile surde ale demineralizării.

În dragostea pentru ierburi și flori își aveau izvorul cunoștințele atât de profund științifice despre viața lor; faptul că știa atât de bine nu numai numirile latinești dar și specia din care făceau parte. Îmi amintesc cât de uimit a fost când a descoperit, într-o toamnă, la Poiana Stânii, un exemplar rar de *Negritella ingra*, migala cu care a căutat mult timp să găsească un altul asemănător. Vorbea dealtfel cu multă duioșie, cu smerenie am putea spune, despre felul în care *trebuie să mângâi floarea, s-o colorezi, s-o modulezi*. Căutând astăzi sinteze, simboluri, simțim că artistul se oprea la aceste motive într-o aspirație instinctivă, spre esența lucrurilor.

„Florile le-am pictat în ulcele de lut meșterite de olarii noștri. Dacă aș fi trăit în Franța, bunăoară, le-aș fi pictat probabil în vase de Sèvres. De pe alte meleaguri nu am luat, însă, decât ceea ce-mi trebuia ca să-mi lărgesc orizontul și să văd mai limpede frumusețile noastre,” spunea Dumitru Ghiață.

Așezate în aceste ulcele de o nobilă simplitate, florile modeste, fără parfum, capătă o vibrație amplă. Ele atestă capacitatea de a surprinde ineditul și suavul în cea mai obișnuită temă. Auzim parcă cuvintele pictorului: „...sunt buchete de flori care populau câmpiile locului meu natal și mai ales grădina mamei mele. Pe acestea le am mai cu seamă prezente mereu în amintire...”

Se întâlnesc desigur aici direcții multiple ale creației înaintașilor săi, câștiguri însemnate ale artei europene contemporane lui prelucrate însă de o sensibilitate și o gândire românească. Florile lui Ghiață se deosebesc de stenica exuberanță a florilor lui Luchian (pentru care dealtfel avea o adevărată evlavie) sau de asceza și rafinamentul florilor lui Pallday. El nu le lasă să izburnească euforic pe pânză, ci, dimpotrivă, le aduce încet, le aduce de departe, dintr-o vechime legendară.

Le simțim ale noastre aceste flori de o dureroasă simplitate. Asistăm parcă la un adevărat dialog al artistului cu ele, dialog tradus printr-o inepuizabilă gamă cromatică subtilă și rafinată. Franchețea *Tufănelelor* (colecția Muzeului memorial) sau a *Garoafelor* (Muzeul de artă din Cluj-Napoca), de exemplu, și-au păstrat, intactă, capacitatea de a emoționa.

Ritmul liniștit al *Trandafirilor albi* (Muzeul național de artă) este la fel de evocator. În ulcele se adună, egal, trandafirii lipsiți de somptuozitatea ostentativă cu care ne obișnuiseră înaintașii, în game cu tonuri potolite, fără stridențe cromatice. Modulațiile de alb asociate rozului și verdelui discret reușesc să surprindă irizațiile luminii, să transmită cu limpezime densitatea sentimentului și a ideii.

Stângăcia, involuntară desigur, pare a fi una dintre calitățile florilor lui Ghiață, care, pentru a folosi cuvintele lui O. W. Cisek, *cresc dintr-o dragoste rară pentru*

intimitatea caldă a înfățișării lor, dintr-o atmosferă de fericire în singurătate și în izolare (31). Dacă această stângăcie era caracteristică perioadei de început, de o mai mare asprime și severitate a discursului plastic, pe măsura maturizării și mai ales în ultimii ani florile lui devin mai vitale, mai luminoase, fără uscăciunea primilor ani. Îndeosebi florile de munte, realizate la Sinaia, se caracterizează printr-o sporire a lirismului, a plasticității culorii. Poate că altcineva a văzut o floare mai frumoasă, spunea uneori Ghiață. Important este ce pui de la tine, nu ce vezi în natură; important este să existe o logică plastică. Aici stă interpretarea.

Florile gingașe de pădure și ferigile pictate de el se disting prin complexitatea raporturilor, a modulațiilor cromatice, prin mișcarea ritmică a liniilor, distribuția anumitor pete și armonia ansamblului. Ele sunt fructul unor lungi meditații. Culorile sunt prezente fie în starea lor pură și luminoasă, fie în tonuri stinse de un timbru mai puțin clar, mai întunecat. Modulația cald-rece contribuie de asemenea la transformarea lor magică. Ce diferență, de exemplu, între *Natură statică cu flori* (Muzeul de artă din Constanța), în care culoarea uscată, duritatea conturului amintesc zbaterile începuturilor, și naturile statice din anii maturității, în care culoarea izbucnește mai vie, mai ardentă! Iată, de pildă, merele din *Natură statică cu mere*, pictată în 1959, despre care Petru Comarnescu scria că: „te duc cu gândul la cei care le prețuiesc ca daruri ale naturii și ale vredniciei umane, la cei care nu le tratează cu nepăsare, ci le știu rostul pe lume. Nu sunt mere decorative și nici întruchipări ale geometriei din natură, ci ele au un sens sufletesc. Sunt semne ale rodniciei, bunuri de care omul se bucură, bunuri de preț moral sau spiritual, așa cum au fost și sunt mai ales pentru cei care trăiesc în comuniune cu natura și îi sunt recunoscători naturii pentru daniile ei, simțindu-se obligați să le îngrijească și să le sporească rodnicia. Asemenea țăranilor, Ghiață ni le oferă nouă, privitorilor, spre a le simți însemnătatea și rostul, spre a ne face să ne gândim la ele și la bucuria ce o aduc în lume.” (32)

S-ar putea vorbi, de asemenea, despre *poezia boabei și a țărânei*, prin care Ghiață se apropie de lirica lui Tudor Arghezi, despre aceeași poezie a obiectelor simple, umile, dar pline de înțelesuri adânci pe care a dezvăluit-o la fel de plastic în naturile statice din colecțiile Radu Bogdan și dr. L. Mesrobeanu. Cuvintele scriitorului Paul Anghel au conturat sugestiv imaginea unei asemenea naturi statice : „un prânz țăranesc, un prânz de om ostenit care-și întoarce privirea ca un omagiu și ca un drept la bucuria simplă a roadelor pământului. Un cer verde, vegetal, pune fundal cosmic bucății calme de pâine neagră, aromată, umedă ca și pământul, generoasă ca și el. Un ardei și câteva roșii, par niște înfloriri explozive ale țărâni.” (33) Născute dintr-o viziune unitară care știa să le echilibreze, instinctiv aproape, suprafața, aceste pânze păstrează nealterată o calitate tactilă și o simplitate extremă.

Aranjarea deosebită și complicată a naturilor statice nu l-a preocupat niciodată, pentru că l-ar fi sustras de la scopul esențialmente plastic pe care și l-a propus. Aceleași obiecte, puține la număr (străchini, șervete, mere, pepeni, pești etc.) erau alese de fiecare dată nu numai pentru frumusețea sau misterul lor, dar și pentru a rezolva cu ajutorul lor probleme plastice. Nu era însă suficient ca aceste lucruri să fie la îndemâna oricui, ele trebuiau să fie și simple, pentru a marca, distinctiv, claritatea pe care o dorea construcțiilor sale. Deși obiectele naturilor sale statice erau puține la număr, Ghiață a știut să nu se repete niciodată. Naturile statice cu mere sau cu pepeni, de exemplu, sunt, de fiecare dată, altceva. Căci desenului simplu i se alătură culoarea, ale cărei modulații l-au dus la stil, la marele stil. Merele ce-și etalează strălucirea pe o strachină, florile uscate ce-și adună farmecul stins în două ulcele, construcția riguroasă a fotei negre cu motive decorative verticale dintr-o lucrare aflată la Muzeul Național de Artă – sunt tot atâtea studii asupra formei și a culorii. De o simplitate extremă în compoziție, cele mai multe dintre aceste naturi statice au o amploare monumentală. Ghiață le compunea cu multă răbdare și atenție, urmărind armonia de ansamblu a pânzei. Picta întotdeauna după model. Căuta în primul rând o ordine naturală, o articulare riguroasă a maselor, o afirmare a ritmurilor profunde ale naturii. Prin aceste naturi moarte și-a dus mai departe căutările, s-a apropiat mai mult de structura, ideală, am spune, spre care a tins totdeauna. Merele asociate uneori cu flori, strugurii, pepenii sau peștii naturilor lui statice erau înconjurate fie de culorile discrete ale unei scoarțe populare, fie de un șervet mare ale cărui pliuri încadrau orizontal compoziția. Ținea în primul rând la obiect, la localizarea lui. Își începea tabloul printr-un nucleu central, în jurul căruia prezența ziarului, a șervetului sau a strachinii, necesare armonizării ansamblului, nu făceau decât să reliefeze fructele. *Compoziția este totul, chiar două mere așezate într-o strachină pot determina armonia tabloului*, spunea el afirmând implicit necesitatea compoziției.

Privindu-i azi naturile statice îți dai seama cât de adâncă și de firească, în același timp, era la el această știință a compoziției. Analogiile de forme, rapelurile de culoare și volume, repetițiile (de exemplu curba unei farfurii, rotunjimea merelor care găsesc rime plastice în forma ulcele – *Natură statică cu mere*, colecția Muzeului memorial – sau a boabelor de strugure – *Natură statică cu struguri*, colecția dr. Mesrobeanu – ori în pliurile ziarului sau ale șervetului uneori de o neverosimilă rigiditate) atestă în mod convingător această calitate.

Natura statică i-a oferit întotdeauna un câmp experimental nelimitat, posibilitatea unui exercițiu practicat nu ca un joc gratuit ci ca o anevoioasă și constantă asceză expresivă. Desena riguros, trasa la început schema de ansamblu a întregii compoziții, nota reperele mari de culoare, cucerind astfel un spațiu omogen.

Culoarea inefabilă dar ținând în același timp de legi bine precizate, la fel de bine cunoscute și îndelung experimentate, este poate unul din cele mai tulburătoare instrumente ale artei lui Ghiață. Ea subliniază plenar capacitatea lui deosebită de a se adresa lucrurilor mărunte, obișnuite, umile am spune: calitatea la fel de specială de a le privi *sub specie aeternitatis*.

Prin intermediul culorii, Ghiață a ajuns la o notație a interacțiunii fenomenelor, la o conturare pertinentă a însăși dialecticii care reunește elementele fiecăreia din naturile sale statice. Nici un obiect nu rămâne insensibil față de vecinătatea celui alt și cu cât sunt mai puține (un simplu strugure sau trei mere într-o strachină) cu atât stăpânesc parcă mai intens ansamblul. Cele mai neînsemnate tușe sau raporturi de culoare erau îndelung calculate. Apropierea culorii de pânză fără să o pună, o privea mult timp de la distanțe diferite, iar atunci când, în sfârșit, o așternea, o făcea cu toată hotărârea, neadmițând nici o schimbare ulterioară. Realiza astfel o foarte strânsă dependență între culori, fiecare dintre tușe părând, la sfârșit, ca și în timpul lucrului, de neînlocuit.

„La Grigorescu, observa Eleonora Costescu, un roșu în depărtare devenea un roz-gri; un verde, gri-verde; un albastru, gri-albastru sau violaceu. La Petrașcu – ca și la Ghiață, de altfel – un roșu în depărtare devine violet; un verde devine albastru, iar un galben se transformă în portocaliu sau verde. Depărtarea nu ne este sugerată, așadar (. . .) prin faptul că strălucirea uneia sau alteia din culorile pe care le folosește este mai atenuată, și nici apropierea prin faptul că aceasta se intensifică; și într-un caz și în celălalt, strălucirea culorii respective este calitativ diferită, dar de aceeași intensitate. Astfel, tabloul rămâne în cele două dimensiuni ale sale, firești, posedând-o și pe a treia, dar nu prin valorație, ci prin culoare. Prin aceasta, Petrașcu se înscrie, ca și Ghiață, în miezul problematicei picturii moderne : realizarea spațiului prin culoare în datele unei bidimensionalități decorative.” (34)

Culoarea densă, gravă, interiorizată, a *Strugurilor* (colecția dr. Mesrobeanu), cu inflexiuni bine gândite, prielnică armoniilor rare, este un exemplu de transpunere picturală a acestor intenții. Seducția amănuntelor nu-l interesează. Tușele ferme mai mult sau mai puțin apropiate diferențiază între ele planurile compoziției.

L-am privit adeseori pictând. Lucra încet, dibuind parcă culoarea, reflectând îndelung. Încerca să acopere cât mai uniform pânza, fără a insista prea mult nicăieri. Lăsa deoparte foarte multe lucrări începute. Le relua apoi și le gândea din nou, cu ochiul proaspăt, cu infinit de multă răbdare. Pentru a-și explica încetineala lucrului, căutările atente, concentrate, spunea adeseori: *Trebuie să vezi tabloul de la un capăt la altul, să faci o legătură între personaje și lumine astfel încât ansamblul să fie omogen, să se impună. Culoarea nu trebuie să fie distonantă, astfel încât ochiul și sufletul să refuze să le*

vadă." Acționând în conformitate cu principiul enunțat, elimina orice înfrumusețare tehnică; prefera efectele sintetice, directe, deși îndelung premeditate.

Lumina are în lucrările lui un rol constructiv. Departate de a dezagrega volumele în efectele lor colorate, lumina le afirmă prezența scoțându-le în evidență tonurile. Cunoscând virtuțile expresive ale luminii, Ghiață afirma într-un interviu al Ninei Behar: *Lumina este Dumnezeu!* Într-adevăr, în pânzele lui, lumina dă relief elementelor compoziției, subliniind ritmurile și asigurând întregului o incontestabilă unitate.

După cum s-a remarcat, pictura lui nu depășește anumite dimensiuni. În afara marilor pânze care i-au marcat debutul în pictură, cele mai frecvente dimensiuni ale lucrărilor sale sunt fie 30x40 cm fie 50x60 cm ceea ce a contribuit, mai ales în naturi moarte, la accentuarea unei impresii de concentrată prețiozitate.

Ne-am putea întreba: unde începe și unde sfârșește originalitatea lucrărilor lui Ghiață? Răspunsul ar trebui, poate, căutat în autenticitatea de viziune, în suflul poetic pe care-l aduc toate lucrările și mai ales peisajele. Ar trebui căutat în ecourile armoniei interioare, care se răsfrâng în toate lucrările sale. Sunt ecouri ale unei înțelepciuni meditative, raporturi stabilite numai de el în atingerile cele mai adânci ale lucrurilor, prezențe ale unei perfecțiuni dinainte obținute pe alt plan decât cel pur plastic.

Peisajul a reprezentat, astfel, o preocupare constantă a întregii sale activități. Începând din 1914, când a expus prima dată, și până la sfârșitul vieții, a colindat neobosit plaiurile țării, a știut să surprindă specificul cu care lumina, niciodată prea puternică, contura imagini atât de cunoscute, atât de caracteristice.

Micul peisaj din 1918, cea mai veche lucrare a sa păstrată în Muzeul memorial, constituie astfel un început de drum în care încercase, după propria-i mărturisire, *să prindă câteva lumini frumoase, să realizeze o armonie cromatică bună, prea slabă totuși astfel încât dacă nu ar avea o ramă închisă, culoarea s-ar răspândi*. Peisajele create apoi la București, Hurez, pe litoralul dobrogean sau la Piatra Neamț și mai târziu pe Valea Prahovei, vor aduce, progresiv, o maturizare a viziunii, stări de suflet mai grave, de o vigoare necăutată.

Am putea astfel vorbi, referindu-ne la întreaga lui creație, despre *virila seriozitate, tensiunea spiritului și a ochiului în fața unui colț de natură*, la care se referea G. Oprescu. Indiferent de aspectul investigat, indiferent de locul în care și-a plasat șevaletul, impresionează și astăzi forța cu care a descris climatul românesc, întruchiparea de o aspră autenticitate pe care i-a dat-o. „Dumitru Ghiață are sentimentul naturii tot atât de puternic dezvoltat ca și N. Grigorescu. Dar în timp ce la ultimul acest sentiment crește și se dezvoltă îmbogățit printr-o viziune plastică dusă până la o plurală și imensă diversitate de senzații vizuale, la Dumitru Ghiață tot acest

sentiment se restrânge, se concentrează până la substanța unui panteism primitiv. La Dumitru Ghiață sentimentul naturii pornește din conștiința clară că și el personal îi aparține și se integrează în natură ca firul de iarbă în nesfârșitul câmpiilor. El are sentimentul naturii ca pe un dat organic, aflat în sângele lui ca seva în vegetație. De aici autenticitatea de exprimare a naturii, realizate ca o oglindire a propriei sale firi. Tot de aici și umanizarea naturii, acea încorporare de sentimente umane împrumutată arborilor, caselor, cerurilor și umbrelor pădurii.” (35)

Anii premergători celui de-al doilea război mondial, sunt ani deosebit de fertili pentru creația sa. Sunt ani de lucru intens în orașul Baia de Aramă și împrejurimi. Îi plăcea această zonă, în care morile lui Tudor Vladimirescu și peisajul din valea Cloșanilor, biserița din Tarnița, hora de la Brebina, desfășurată într-un peisaj arid și sterp, stejarii falnici într-un contrast ciudat cu pământul roșu de pe muntele Cornet îi vorbeau mai mult decât volumele de istorie despre trecutul neamului său. Mărturisea de altfel mulți ani mai târziu că nici o călătorie în străinătate nu i-ar fi putut oferi mai mari satisfacții pe planul cunoașterii și al trăirii afective, că nu ar fi fost în stare să renunțe la drumurile zilnice, pe jos, în condiții destul de obositoare, spre Brebina sau morile lui Tudor.

Cel de-al doilea război mondial a întrerupt însă pentru o bună perioadă de timp șirul acestor peregrinări în căutarea peisajului românesc. Din această perioadă, ca și din anii de lipsuri și suferințe ce au urmat, nu s-au păstrat prea multe lucrări.

Începând din 1950, Ghiață lucrează numai pe Valea Prahovei (Filipeștii de Pădure, Comana, Sinaia, Bușteni) realizând astfel un adevărat ciclu montan. El ajunge nu numai la imagini particularizate ci la un simbol atotcuprinzător al Carpaților românești. Întâlnim și în acest ciclu de lucrări aceeași solemnitate calmă, aproape rituală în abordarea peisajului, asociată însă plenitudinii la care ajunsese în folosirea mijloacelor picturii. Și pe bună dreptate Brăduț Covaliu remarcă în 1962: „Chiar Sinaia ce se pretează mai curând unui limbaj grafic, ce tinde spre monumental, a găsit în acest pictor un interpret care s-o plasticizeze pictural.” (36)

Fiorul poetic, căci există unul, în toate aceste lucrări este al așteptării, al solitudinii, al siguranței discursului. El rezultă poate din atmosfera, uneori apăsătoare, încărcată de vapori de apă, a acestei zone muntoase, supuse schimbărilor meteorologice. Acest peisaj corespundea, în acea perioadă, cel mai bine sufletului său traumatizat de dificultăți, dornic de singurătate și meditație. Atmosfera atât de puternic sugestivă a peisajelor montane se încheagă din lapidaritatea mijloacelor de exprimare la care ajunsese. Stratul mai profund, inefabil, care le unifică și le face să *cânte* este însă acea taină a frumuseții simple pe care o deținea. Și în această temă s-a

dovedit a fi un mare poet al naturii primitive, nemodificată de prezența umană. A vibrat în fața masivului stâncos al Bucegilor, a celebrat pădurea, abundența ei vegetală copleșind adesea prezența omului, imensitatea boltei de cele mai multe ori înnoată, prevestind furtuni.

A pătruns fără efort parcă spre acea spiritualitate care dă aura de stabilitate peisajului, păstrând intactă o anume atmosferă mioritică. Nu-l interesa să particularizeze un anumit aspect, în sens de geografie nominalizabilă, ci peisajul românesc, muntele luat ca numitor comun. Impresia pe care o lasă peisajele montane realizate pe Valea Prahovei este aceea de gravitate, mai ales atunci când piscurile se proiectează din nemărginitul geologic pe un cer înnoată cu o bănuită frământare ce perpetuează, parcă, geneza.

S-a remarcat adeseori, și în mod cu totul justificat, că privirea lui Ghiață s-a oprit cu obstinație asupra pământului primitiv și fertil. Și într-adevăr, un cult al țărâni ca principiu al vieții universale transpare și din aceste lucrări. Se întorcea mereu spre acest spațiu arhaic și stabil, primitiv până la indiferență. Știința picturii era mereu prezentă, integrată organic ansamblului.

Totul este să crezi într-o stare de emoție sinceră, ca ceea ce faci să faci cu suflet, să-ți fie dragă viața, natura acestui pământ – spunea el într-un interviu. (37) Simplitatea plină de sens a artei lui, ducând spre înțelesul profund al lucrurilor, sălășluia poate în această emoție sinceră care-i însoțea demersul creator. El reușise performanța la care doar marii creatori acced, de a-și sincroniza respirația cu ritmurile secrete ale naturii. Transparența aerului în primele zile de iarnă, catifelarea brazdelor proaspăt răscolite de plug, explozia de ruginiuri a toamnei la Sinaia erau prilejuri de emoție puternică și adevărată. De aici impresia de forță a tonurilor aparent directe, dar atât de rafinat asociate.

„În arta lui Ghiață îl vedem pe om, căci viața acestui pictor se împletește cu lucrările sale, se contopește cu ele și, depășindu-l pe individ, capătă o semnificație socială” – afirma Mihai Ralea, în 1955, în cuvântul de deschidere la prima expoziție retrospectivă a pictorului. Organizată în pavilioanele din Parcul Herăstrău, expoziția constituia un prim mare bilanț al creației maestrului ajuns la vârsta de 67 de ani. Manifestarea reunea lucrări din toate perioadele de activitate, era o mărturie despre valorile de înaltă umanitate la care se ridicau viața și lumea sa sufletească. Simplitatea formei plastice apareă tuturor ca un ecou al unui mod de a simți propriu artistului care-și gândea opera îndelung, intens, până la esențializarea expresiei. Peisajele, târgurile sau naturile statice, florile, mijloceau privitorului contactul cel mai direct cu sâmburele emoțional al creației lui Ghiață. Născută din tainele unui meșteșug de solidă tradiție și înțeleaptă meditație această pictură apărea puternică, de un

dramatism plin de poezie și adevăr uman. În aceste condiții nenumăratele dificultăți întâmpinate înainte de deschidere își pierdeau importanța, căci, pentru prima oară după aproape zece ani, câți trecuseră de la ultima expoziție personală, limbajul pictural le apărea tuturor intensificat prin gândirea și forma sa de exprimare.

Ghiață a cunoscut pe parcursul mai multor decenii asprimea luptei cotidiene pentru cizelarea continuă a unui limbaj plastic pe care-l dorea numai al său. Felul aspru și serios de a concepe pictura l-a impus de la început. Premiile Academiei Române pentru pictură, în 1934 și 1941, premiul Elena și Gheorghe M. Vlasto, în 1941, premiul pentru pictură *Ion Andreescu* al Academiei Române, în 1957, Premiul de Stat, în 1963, titlul de Maestru Emerit al Artei, în 1957, iar apoi titlul de Artist al Poporului, în 1964, înalta distincție de Erou al Muncii Socialiste, în 1969, cele mai de seamă ordine și medalii românești au încununat o operă de o simplitate și frumusețe rar întâlnite.

Marea densitate picturală a lucrărilor sale era completată, pe plan uman, de o cuceritoare prospețime sufletească, de o captivantă spontaneitate. Toți cei care l-au cunoscut mai îndeaproape erau plăcut uimiți de deschiderea spre lume a septuagenarului, care, departe de a fi *anahoretul rustic* pe care l-ar fi putut bănuși, se dovedea un artist foarte modern în concepția și cunoștințele sale despre artă.

„În conversațiile prietenești îi plăceau vorbele de duh, spontane și când i se oferea ocazia avea o dungă subțire de șiretenie satisfăcută în privire—scria după moartea pictorului unul din cei ce l-au cunoscut bine. Uneori, caracteriza o persoană sau o situație printr-un gest scurt și elocvent sau o mimică tranșantă, fără apel (. . .) Avea o noblețe voievodală, născută din cuminenie și din respect pentru dreptate, lege, statornicie și temeinicie, făcut fiind din țărâna celor chemați să facă ceva pe acest pământ românesc și pentru acest pământ. Un fel de neclintire ca a munților, stăpân aici odată cu ei, o măreție modestă, care nu avea nevoie, la urma urmelor, de nicio recunoaștere. Era el. Ghiață D. pur și simplu, așa cum se iscălea. Nu dădea buzna peste nimeni. Casa cu pridvor a sufletului său era deschisă dar trebuia să bați la poartă, cum se cuvine, cu respect.” (38)

Dar dacă unii, depășind stadiul relațiilor formale, au reușit să-l descopere astfel, prea puțini i-au cunoscut umorul discret, ironia mușcătoare, și mai ales înclinația spre poezie. Ghiață versifica cu ușurință în stil popular. Știa să găsească cel mai ades cuvintele simple și adânci ca și pictura lui, să afle hieratismul și simetriile interioare ale folclorului epic pe care le-a fixat instinctiv în arta lui. Scrise în ocaziile cele mai variate, cu finalitățile cele mai diferite, aceste versuri aveau funcția tonică, împlinitoare a vieții pe care o au numai elementele unei arte rafinate printr-un proces de veacuri. Muzica evocatoare și tandră a cuvintelor își afla parcă o corespondență în

lirismul reținut al culorii, care transmitea, întreg, parfumul meditației.

Faptul că-și decanta emoția prin filtrul cugetării îl apropia de vechii maestri ce stăpâneau la fel de bine tainele meșteșugului și puterea de a emoționa. Pentru el pictura era expresia unei armonizări permanente și organice între idei, compoziție și problemele de culoare. *Trebuie să muncești*, spunea Ghiață, *și dacă ai ceva de spus, spui – și adăuga – totul este cinstea în artă, convingerea. Dacă tu ești convins, convingi și pe alții. Convingerea aceasta se transmite.*

Iată deci, exprimată clar, ideea potrivit căreia fiorul lăuntric, esențial, al picturii trebuie căutat în natura intimă a sensibilității artistului. Este un adevăr în virtutea căruia pictorul a lucrat toată viața, aplecându-se de fiecare dată asupra motivului cu o intensă convingere, aducându-i neconținut modificări. Sinceritatea se asocia însă la el cu o înaltă concepție despre meșteșug, la care ajungi treptat, printr-o muncă ce îți angajează întreaga ființă potrivit dorinței de a găsi forma cea mai expresivă. Un respect fără margini pentru meșteșug, considerat sub toate aspectele sale, chiar cele mai modeste, de la alegerea și prepararea cartonului, până la ultima tușă de culoare, și până la încadrare, o deosebită îndemânare făceau din el un admirabil maestru în sensul tradițional al cuvântului. Au rămas în colecția Muzeului memorial caietele în care și-a notat, extrem de amănunțit, cu minuțiozitatea unui farmacist, rețete pentru prepararea cleiului, a pânzei sau a cartonului de pictat. Respecta întocmai aceste rețete, convins că numai astfel poate asigura o durabilitate maximă pânzei.

Forța reținută și discretă, expresia fără ingeniozități ostentativ-inovatoare, își au izvorul în însuși procesul său de creație, pe care maestrul îl rezuma cu multă simplitate astfel: *Pornești de la un lucru care te-ar putea impresiona din realitate, îl gândești, judeci cum l-ai putea realiza și îl pui cu suflet...* Cuvintele simplifică desigur un proces care în realitate este cu mult mai complex. Și n-ar fi decât să ne gândim la ultima sa lucrare, *Fermă în munți*. Motivul de la care a pornit a fost desigur real. Dar numeroasele studii de proporții și dimensiuni, numeroasele măsurători și calcule de perspectivă care i-au urmat (mărturie stau schițele păstrate în colecția Muzeului memorial) au contribuit mult la întregirea imaginii adevărului. Schițele la care ne refeream ne ajută să descoperim dincolo de veșmântul de culoare, dincolo de detaliile realiste care disimulează traseele regulate, liniile de construcție ale acestei pânze unice în creația lui Ghiață. Paralelismul anumitor linii directe sau convergența lor, interferența traseelor drepte și a curbilor scurte dezvăluie nu pur și simplu schema subiacentă a tabloului, ci, în primul rând, demersul lucid, cartesian am spune, care i-a însoțit creația. Deși la baza lucrării au stat numeroase studii premergătoare, rezultatul pare de o extremă simplitate.

Ghiață lucra cu conștiința unei mari răspunderi, cu un sentiment al măreției

valorilor umane : *Prin arta mea am dorit să-l apropii pe om de înțelegerea frumosului, să-i dau curaj, să aibă încredere în sine, în darurile moștenite, în muncă și să se simtă OM. În concepția maestrului, Frumosul era singurul în stare să emoționeze profund și să dea un sens superior existenței omenеști. Potrivit convingerilor sale, pictura conține în ea însăși aceste sensuri superioare. Frumosul există pretutindeni, chiar în cele mai neînsemnate obiecte, artistul având menirea să-l intuiască și să-l descopere. Frumusețea aceasta înseamnă de fapt receptivitate la tot ce este profund și primordial uman, cu accente și nuanțe noi pe măsura trecerii anilor, dacă nu cu un fel mult mai acut de a căuta și dezvălui esența lumii.*

Marea expoziție retrospectivă din 1967 deschisă în sălile Muzeului Național de artă venea odată mai mult să demonstreze tuturor că Ghiață era una din vocile cele mai autentice din pictura românească. Lucrările prilejuiau o cuprinzătoare privire de ansamblu asupra întregii lui activități. Ele arătau că Ghiață a știut să descopere acestei lumi, alte dimensiuni, alt ritm și alte înțelesuri. Că a sondat zone de experiență umană cu fluenta și claritatea cu care ne-au obișnuit clasicii. „Spre deosebire de I. Țuculescu (scria cu acel prilej Petru Comarnescu), care pornind de la aceleași rădăcini folclorice și de la stilistica populară le-a trecut în viziuni expresioniste, în metafore de liric neliniștit, frământat de tot felul de gânduri și probleme privind viața și moartea, frumusețea și enigmele existenței, Dimitrie Ghiață este *un clasic*, în sensul că la el viziunea lirică este calmă, cumpănită, senină, deși plină de vitalitate și forță expresivă.” (39)

Opera lui, reunită în acea mare sinteză, vorbea clar și logic, emoționant și convingător un limbaj plastic universal păstrând legătura organică cu sufletul omului de aici. Ghiață îmbogățea lexicul plastic al artei noastre cu forme noi de expresie, le asocia cu fondul ireductibil al tradiției și sensibilității românești. „De la Luchian încoace cred că e cel mai autentic pictor român prin simplitatea rafinată a stilului și a paletei,” scria, cu aceeași ocazie, Corneliu Baba, în prefața catalogului.

Opera lui atât de singulară ca stil și atât de desăvârșită ca realizare aducea o viziune proprie asupra realității, un univers poetic generator de energii.

Sentimentul profund care l-a legat de pământul țării, care a dat un sunet atât de particular creației lui, i-a dictat desigur și gestul final, acela de a întoarce țării, transformate în exemplare de adevărată artă, imaginile pe care ea i le-a inspirat. Donația pe care a făcut-o împreună cu soția sa statului român, donație a întregii sale colecții de tablouri și a lucrărilor de artă decorativă realizate de Aurelia Ghiață cu destinația de a face obiectul Muzeului memorial, este un act de mare generozitate. Fiul de țărani din Colibași a acceptat cu modestie, dar cu rară tenacitate, să se măsoare, și în acest fel, cu posteritatea.

V

Sinceritatea, marea sinceritate, toată sinceritatea,
iată temelia lucrărilor lui Ghiață așa de egale menținute,
fiecare în parte și toate la un loc. Este un tot unitar
evident până la amănunte. (40)

Victor Ion Popa

UN JURNAL AL MÂINII – s-ar putea intitula acest capitol, care-și propune să scoată la iveală o latură mai puțin cunoscută a artei lui Ghiață, desenul. Profunzime și mișcare, întreaga vitalitate generoasă a ființei umane se află în desenele rămase în mare parte necunoscute. Expoziția deschisă la Muzeul Național de artă în vara anului 1974, cu lucrările donației, au dezvăluit parțial publicului larg, resursele, poate nebănuite, de desenator ale lui Ghiață.

Trăsături regulate pe ariditatea foi albe, luminoase, ducturi egale, armonioase, construcții echilibrate. Nici un artificiu tehnic, nicio complicație inutilă. Nici una din resursele spectaculoase ale tușului, din bogatele variațiuni ale laviului, din luxurianțele acuarelei. Și totuși, dincolo de această economie extremă a mijloacelor răzbate bucuria plenitudinii, a vieții descifrate în încrengăturile ei cele mai ascunse. Întreaga serie a desenelor realizate de Ghiață de-a lungul timpului urmărește îndeaproape marile etape ale creației sale.

Creionul de obicei, dar și penița cu tuș, guașa uneori, au contribuit la realizarea unui adevărat *jurnal al mâinii omenești*, cum pe bună dreptate le-a numit H. Focillon. Schițe preliminare ale compozițiilor pictate, crochiuri, mai rar desene de pură compoziție definesc întotdeauna imagini care i-au impresionat retina, imagini care i-au plăcut, care l-au interesat. Ele păstrează uneori notațiile de culoare care vor căpăta viață în pictură, transcriu alteori cu o linie egală, închisă, primele notații luate pe viu. Aceste variate desene au fost realizate în perioada lucrului pe litoralul dobrogean sau pe Valea Prahovei, la București sau Hurez, la Iași sau Piatra Neamț. Ghiață a știut întotdeauna să aleagă, să sublinieze, și modifice, interpretând. De la simpla descriere a unei imagini imediate, ca aceea a caselor de periferie din Iași (realizată în timpul primului război mondial), la concizia și sobrietatea *Robilor pământului*, putem înregistra același drum creator. Și dacă vocația lui s-a afirmat mai întâi prin desen (primele lui manifestări artistice fiind orientate în această direcție), este tot atât de adevărat că desenul i-a însoțit apoi pas cu pas creația.

Calitatea trăsăturii spune mult despre artist, despre firea sa egală, reflexivă și interiorizată. Ea oferă și în acest caz cheia cea mai sigură pentru a pătrunde în

regiunile ascunse și adânci ale sufletului. Desenul devine astfel nu numai un mijloc de expresie cu o mare putere de sugestie ci și o confesiune; dobândește valoarea unui dialog al artistului cu sine însuși; face să transpară ceva din lupta, uneori dură, aspră, cu natura, cu problemele rezolvării pur plastice a unei suprafețe. Ghiață evoca adeseori această luptă: *Fără să gândești nu faci nimic...Să faci tu, ce poți, din natură...*

Simplitatea vorbelor ascundea însă chinul nesfârșit de a delimita linear formele din spațiul unei naturi atât de variate în manifestările ei concrete. La polii opuși ai unui echilibru ideal – natura (ascunzându-și tainele) și desenul (prezentându-și convențiile) se află, aparent, într-o ireductibilă opoziție. Și nu depinde decât de artist, stăpân al acestui echilibru, să afle calea cea mai exactă pentru a se exprima. Din acest punct de vedere Ghiață (pentru a folosi cuvintele lui André Lhote, pe care, de altfel, îl citea cu interes) face parte din acei pictori „a căror facultate de a inventa este atât de puternică încât aruncând asupra lumii exterioare o privire pătrunzătoare găsesc aici, ca prin efectul unui ajutor imediat și providențial, elementul pe care, inconștient, îl doresc.”

Firea lui sintetică, reflexivă, a reușit, la capătul unor îndelungi frământări, ca, prin aceste demarcări lineare, să imprime caracter și autoritate desenului. Era un admirator al desenului măștrilor *în care totul, parcă vine de la sine*; în care nervozitatea sau fluctuațiile bruște ale unei trăsături, în care grația măsurată sau înțepenirea unui gest contribuiau la dezvăluirea, cu energie și intensitate, a unei realități ce depășește concretul și recognoscibilitatea imaginii. Îi plăceau desenele închegate, precise, de o limpezime cristalină, cu toate că în aceeași măsură cultiva intens notațiile zilnice, de moment, pentru a prinde un grup în mișcare sau un efect de lumină, un raport între diferitele planuri ale unei figuri. Astfel încât această categorie de desene ne permite și azi, de multe ori, să remarcăm fazele succesive ale unei idei, din momentul în care ea s-a conturat și până la expresia ultimă în opera de artă (vezi fazele succesive ale *Fermei în munți* la care m-am referit anterior).

Asemenea majorității pictorilor care au ajuns să fie foarte cunoscuți în perioada dintre cele două războaie mondiale, Ghiață credea în importanța pe care desenul se cuvine să o aibă în orice pictură. Bun prieten cu J. Al. Steriadi și C. Ressu, el știa să discearnă cu luciditate calitățile și caracterele artei fiecăruia. Aprecia de exemplu *desenul foarte ascuțit, aproape bizantin, de o linie energică, precisă* al lui Ressu, pe care îl vedea *într-un anume sens mai desenator decât Steriadi*. *Constructivismului rece* al lui Ressu îi opunea, aproape întotdeauna, *spiritul ascuțit, ironic, mușcător, mobil* al lui Steriadi. Vedea în Ressu un *clasic al desenului în pictura românească, de la care mulți au avut ce învăța*.

Desenul a fost, deci, prima formă de manifestare a unei vocații care se va

dezvălui treptat, pe măsura trecerii anilor. La începuturi mai ales, realizase desene mari în sangvină, o largă gamă de desene de cele mai diferite categorii, vădind înclinația lui spre puternice opoziții de alb și negru ce i se păreau mai apte să dea o expresie dramatică ansamblului. Puțin câte puțin el va descoperi puterea culorilor; va descoperi că dincolo de aspectul oarecum monoton al obiectelor conturate cu mijloacele desenului, există irizări, modulații care transformă imaginea acestor obiecte. Și-a dat treptat seama, instinctiv, dintr-o extremă sensibilitate retiniană, de schimbările multiple ale obiectelor sub această influență. Spunea de altfel : *Nu am făcut niciodată desen autonom ... Am desenat numai pentru a mă ajuta în tablourile mele. Mi-am notat sugestiile de volum, de forme, de culoare.*

Studiile de mâini sau de costum popular păstrate în colecția Muzeului memorial, demonstrează că el cunoștea legile desenului, ale compoziției, că a pornit de la ele pentru a da o structură durabilă întregii lui opere.

Litografia a constituit în creația lui Ghiață o preocupare de scurtă durată, spre care l-a îndrumat mai ales prietenia cu J. AI. Steriadi (41) (care, de altfel, a fost profesor de litografie la Institutul de arte plastice N. Grigorescu până în 1951). În 1914 Steriadi pusese bazele societății *Grafica* pentru încurajarea și răspândirea acvafortei, gravurii și litografiei artistice. Era doar începutul unei activități menite să contribuie la o mai largă popularizare a gravurii, la organizarea unor manifestări autonome de grafică. Momentele cheie ale acestei campanii sunt, desigur, expoziția din 1923 cu lucrări ale gravurilor francezi, organizarea în 1924 a *Salonului oficial de alb și negru* sau înființarea, în 1928, a *Salonului de desen și gravură* (în urma insistențelor și a rapoartelor făcute de Steriadi și Ștefan Popescu). Prins de aceste preocupări generale, entuziasmat de noutatea limbajului pe care-l aducea litografia, Ghiață începe să-i tatoneze posibilitățile. Această tehnică a gravurii îi oferea o viziune mai puțin simplistă și mai interesantă asupra lumii.

Peisajele umile de periferie bucureșteană, aspectele cotidiene cele mai obișnuite transpuse în această tehnică dobândeau parcă o viață ascunsă, în stare să evoce mai acut, să iradieze poetic sensuri. Erau înțelesuri izvorâte din folosirea măiestrită a unor procedee specifice, a strălucirilor sau umbrelor pe care le putea scoate în evidență sau atenua cu ajutorul lor. Mai important i se părea însă faptul că această tehnică îi permitea să stabilească legăturile fiecărei forme cu forma vecină, să înregistreze modificările ce rezultau din această confruntare.

Un adevăr elementar, acela că la dimensiuni egale o suprafață albă pare mai mare decât una închisă, l-a preocupat, de asemenea, îndemnându-l să caute cu ajutorul litografiei echilibrul cel mai potrivit al fiecărei imagini. *Mi-a plăcut mult litografia,*

spunea Ghiață. *Culoarea te încântă, îți fură ochiul, dar e cu mult mai greu să obții o expresie, valorații, intensități, numai din alb și negru și să realizezi cu ajutorul lor senzația de culoare. M-a interesat mult obținerea acelor griuri intermediare, trecerile încete spre alb sau spre negru. Cuvintele lui exprimă implicit întreaga dificultate a transpunerii desenului pe piatra litografică; necesitatea de a trata cu multă grijă hârtia pentru a evita gresarea sau înmuierea ei (altfel petele de grăsime s-ar reproduce pe piatră, umiditatea ar lua preparăția hârtiei); necesitatea de a desena foarte fin dar astfel încât trăsăturile să fie bine marcate (un decalc greșit îngreunează aspectul de ansamblu – spunea el).*

Ghiață a lucrat doar câțiva ani litografie (Iași, 1919, București și Valea Prahovei, 1925-1927) și foarte puține exemplare ne-au parvenit. Aplica aceste procedee tehnice cu o intensă convingere, aducându-le neconținut modificări. Știa să calculeze exact liniile, spațiile, valorile conform nu atât sentimentelor cât experienței la care ajunsese. Aceste treceri și valorații subtile ce-l încântau atât de mult în gravură, pe care le căuta în litografie, se adăugau felului său caracteristic de a circumscrie cu ușurință imaginea ce și-o propunea spre investigare.

Litografiile cu sonde – tema atât de dragă tinereții lui Ghiață – ilustrează poate cel mai deplin această respectare riguroasă a tehnicii specifice genului. Și poate că tocmai din această cauză și azi, după aproape jumătate de secol de la crearea lor, ești impresionat în fața gravității, a liniștitei reculegeri pe care o transmit. Resimți parcă, în adânc, calitățile tăcerii lor, dar și profunda spiritualitate la care Ghiață a ajuns.

Dacă ne gândim că sunt totuși lucrări de început, corespunzătoare, pe planul picturii, aceluiași ciclu de sonde (1925-1926), realizăm cât de repede a știut să parcurgă drumul de la diversitate spre simplitate, de la efect la sobrietate, dar la o sobrietate puternică în stare să captiveze. Departate de a însemna sărăcie de inspirație, reluarea acelorași motive (în litografii) atinge același grad de măiestrie. Subiectele obișnuite, peisajul industrial al vremii în care ritmurile simple regizează dispunerea câtorva forme precise, construite riguros, se înscriu pe linia unei unități fundamentale cu întreaga operă pictată.

Desenul în creion sau tuș a constituit însă o preocupare constantă. O linie, o simplă linie îl ajuta aproape întotdeauna să exprime ceea ce dorea să reprezinte și să comunice. Imaginea *Femeilor la piață – Turnu Severin* este conturată dintr-o singură trăsătură de creion. Această trăsătură atât de simplă, de precisă, ne face să înțelegem de ce subiectul l-a atras, l-a interesat; dezvăluie întreg miracolul acestei evocări. Sensibilitatea ductului liniar înlătură impresia de uscăciune pe care o asemenea modalitate de interpretare ar putea-o presupune. Desenul aparține însă perioadei de maturitate creatoare a pictorului.

Desenele începutului ni-l relevă ca pe un observator atent al lumii înconjurătoare, ca pe un mare iubitor al peisajului. Acest mare cartesian care a fost D. Ghiață nu lăsa niciodată nimic pradă întâmplării. Ciclul desenelor realizate la Iași (1916-1918) în timpul mobilizării lui la Marele Cartier General, marchează o știință prodigioasă. Nu apar în această perioadă desenele simplificate de mai târziu. Hașurile extrem de fine, de minuțioase indicau în cazul portretelor în peniță planurile feței, pieptănăturii, pliul hainei, umbrele, volumele unui trup adormit (*Soldat dormind*). Este vorba aici despre un desen în sensul clasic al cuvântului. Grija pentru finisarea desenelor, care în această perioadă sunt de o mare acuratețe a prezentării, este dominantă. Portretele la care ne refeream, ca și portretele mari în cărbune (de exemplu *Sergentul Zincă*, *Medic colonel Lazarov*) sunt duse până la perfecțiunea tehnică a limbajului, în deplină concordanță cu stilul. Formele închise, precis delimitate, suprafețele continue duc acest stil la capătul intențiilor lui.

Fără a fi neapărat desen în sine, lucrările acestei perioade îi servesc cu precădere pentru a studia natura. Arta albului și negrului, deși folosită cu pasiune în litografie, îi va părea din ce în ce mai săracă pentru a exprima, cu ajutorul ei, splendoarea complexă a naturii pe care o iubea. Calitățile sale de colorist, cromatismul său de o finețe, de o justete și de o strălucire atât de apreciate mai târziu, transpar însă din felul în care traduce fiecare structură în lumina și schimbările ei. Într-un desen ca *Peisajul cu mare* (aparținând celui de-al doilea ciclu de desene și care ar putea fi intitulat *Balcic*), lumina, departe de a dezagrega volumele, le afirmă mai pregnant prezența. Lumina pe care o proiectează asupra peisajului îl face să existe mai adevărat, îi subliniază realitatea. Dealtfel, în toate desenele acestui al doilea ciclu, în peisajele și studiile realizate pe litoralul Mării Negre, nu sacrifică niciodată imaginea concretă a peisajului în favoarea anvelopei. Mai mult, desenul era acela care sublinia prezența spațiului. Adoptă, deci, un duct potrivit, hașuri de dimensiuni calculate corespunzătoare fiecărui plan al obiectului. Necesitatea de a construi sintetic i se impunea de la sine. După propriile-i mărturisiri, în această perioadă era preocupat să alcătuiască lucrări care să fie mai mult decât simple documente, să fie imagini care să-și aibă autonomia. Atât pictura acestei perioade, atât de simplă și de pură în austeritatea ei, cât și desenul, par a degaja esența profundă a lucrurilor.

Îi apare firească în aceste condiții necesitatea detașării din realitate a unui anumit fragment de natură, observarea oamenilor în activitatea lor cotidiană, dar și „cadrarea” lor. Aplicată peisajului, această noțiune (care înseamnă și „stilizare” o află în însăși morfologia naturii, în caracterul proporțiilor și ritmicității ei. Să privim doar *Margine de București*, *Cheiul Dâmboviței*, *La periferie* (aparținând celui de-al treilea ciclu – *București*). Deși stilizarea reduce detaliile și generalizează oarecum figurile,

atitudinile, gesturile, ea este totuși legată (și nu numai în aceste cazuri particulare) de o adâncă trăire a realității de la care a pornit. Este notația sublimată, concentrată, a unor stări de fapt, un mod de a comunica imagini care l-au impresionat. Ele implică în același timp o gândire generalizatoare, o forță de abstragere, senzații și percepții, observații și viziuni de ordin structural și configurativ. Deși geometria plană (și mai puțin cea spațială) redă perspectiva și volumele, imaginile rămân la o oarecare bidimensionalitate, formele fiind tratate plat, neted. De pe acum desenele exprimă aceeași severă concentrare în fața motivului, pe care o va conține pictura de mai târziu.

Uneori forța de relevare a anumitor amănunte este extremă. Ne gândim iarăși la studiile de mâini, costume, legători de cap realizate în timpul lucrului în regiunea Hurez. În cadrul imaginilor ce ni s-au păstrat în colecția Muzeului memorial (imagini aparținând unui al 4-lea ciclu de desene realizate în regiunile *Hurez Vâlcea* și *Gorj*) ele nu mai sunt simple *amănunte* ci elemente am spune *revelatoare*. Căci rolul lor în studiul marilor compoziții cu târguri ale acestei perioade, în organizarea întregii vieți compoziționale a tablourilor, va fi esențial. Ele vor contribui la impresia de *organicitate*, de autentic a marilor compoziții. Importanța acordată, de exemplu, maramelor sau mâinilor, care îndeplinesc gesturi dintre cele mai variate, este foarte mare. Dealtfel, mult mai numeroase decât desenele celorlalte cicluri tematice, cele din seria Hurez-Vâlcea, raportate picturii din aceeași perioadă, dobândesc o însemnitate deosebită. Să privim doar desenul celor două femei cu desagi (temă reluată într-o mare compoziție din colecția Muzeului Național de Artă). Ambele lucrări păstrează aceeași cumpănire proprie creației lui, același solid echilibru compozițional, evocă aceeași lume redusă la caracterele ei primordiale eroice, universale. Dealtfel, marile realizări de ordin compozițional pe care le-a adus în întreg ciclul de târguri au fost posibile tocmai prin acest echilibru, prin această dozare a amănuntului în ansamblu, prin această stilizare organică la care a ajuns desenând mai întâi. Schițele de compoziție *Tânăra mamă* (Runcu-Gorj) și *Robii pământului* (Băilești-Gorj) sunt exemple în care izbitoare rămâne construcția planurilor și volumelor, îndrăzneala, franchețea și siguranța mijloacelor.

Răbdare, ascetism și senzualitate, reflecție și instinct, stângăcie dar și îndemânare desenele îl exprimă totuși imperfect. Numai culoarea poate întregi imaginea artei lui, a acestei arhitecturi solide, temeinic elaborate, care își asociază un sentiment de mare delicatețe. Mai apropiate de pictură decât de desen, *lucrările în tempera*, puține la număr și necunoscute în mare parte sunt construite cu aceeași gravitate, cu aceeași pondere a volumelor stilizate. În cazul acesta însă, în mod egal, culoarea ca și linia îi mărturisesc la fel de limpede sensibilitatea. Deși nu a făcut niciodată desen colorat ca gen autonom, deși l-a folosit de cele mai multe ori ca pe o

etapă necesară, de lucru, privite dintr-o perspectivă contemporană aceste desene în tempera ne apar ca mici piese de virtuozitate. Grija cu care lucra este evidentă. Nu pierdea nici o clipă din vedere ansamblul în favoarea amănuntului, subordona întotdeauna vibrația cromatică unor legi ale construcției.

Eliminarea detaliului pitoresc, distribuirea exactă a amănuntelor în ansamblu, ierarhizarea și subordonarea lor în funcție de acest ansamblu, erau tot atâtea imperative ale creației lui, tot atâtea porunci de care asculta, pe care le urma cu atenție. Punerea în pagină însemna desigur foarte mult. Ea alcătuia armătura formală dincolo de care echilibrul cromatic (armonia coloristică) asigura coerența ansamblului. Să privim doar imaginea din *Poiana Câmpina*. Problema relației dialectice dintre unitate și părți este rezolvată aici cu măiestria din marile compoziții în ulei. Conținutul complex al acestui peisaj este exprimat cu aceeași libertate, cu aceeași largă viziune picturală la care Ghiață a ajuns la capătul unor asidue căutări.

Un tablou bine făcut trebuie să rămână astfel chiar dacă este privit răsturnat; Cézanne sublinia, la vremea sa, prin aceste cuvinte, un principiu structural valabil. Vedere din Hurezu sau Câmpina sunt doar două exemple în care echilibrul cromatic în primul rând ne-ar fi putut îndreptăți să folosim butada cèzanniană. Culoarea acestor desene este pusă după legi fundamentale, dar cu o sensibilitate nouă. Este păstrată gama luminoasă, în care desenul și modelul, umbra și lumina, relief – totul este culoare. Construcția tabloului nu a însemnat pentru el în primul rând *marele contur*. Deși precisă, forma corpurilor este realizată prin modulații de culoare. De exemplu, în micul peisaj din *Câmpina*, singura notă neașteptată de culoare este roșul unui acoperiș. El este cheia întregului tablou. Căci contrastul cu tonurile înconjurătoare creează profunzimi și rapeluri de o nebanuită forță de sugestie.

Relief puternic și simplu al figurilor de țărani din *Pornind la piață*, demnitatea atitudinilor în această scenă modestă care nu admite nici emfază, nici afectare; liniștea monahală care învăluie figurile unei imagini ca aceea din *În așteptare* exprimă dorința pictorului de a conferi un suport solid travaliului său artistic, modulațiilor sale de culoare. I-au pozat, desigur, modele reale. Ele i-au oferit cele mai frumoase, cele mai complexe, cele mai bogate combinații de culoare pe care numai ochiul lui a știut să le descopere. Există în aceste lucrări în tempera o simbioză între sobrietatea liniei și a cromaticii, care le conferă tensiune și atmosferă.

Desenul i-a însoțit constant creația. Și dacă litografiile, caracteristice perioadei de început, cu duritatea contrastelor de alb-negru, cu masivitatea construcției, corespundeau mai bine preocupărilor acelei perioade, în desenele unor epoci mai târzii, desene realizate mai ales în timpul peregrinărilor prin târgurile și satele oltenesti, folosește mai frecvent culoarea. Adeseori simple notații, eboșe în vederea

realizării pânzelor, ele sunt de o remarcabilă calitate artistică. Peisajele sau priveliștile urbane, chipurile oamenilor întâlniți sunt captate cu căldură și optimism, reușesc să mențină atenția, să emoționeze.

L-am privit cum nota, cum eboșa, cum lucra. Era preocupat întotdeauna să realizeze unitatea tonală a lucrării. Formele erau supuse acțiunii devorante a umbrei și luminii. Expuse luminii, ele se deschideau arătându-și parcă adevăratul suflet. *Formele să nu iasă unele înaintea altora* spunea el adeseori. Iar lucrul acesta îl realiza prin culoare, interesat să realizeze treceri armonioase între culori, să acorde aceeași importanță spațiului dintre obiecte ca și obiectelor înseși. Nu există la el goluri sau plinuri ci doar suprafețe între care există raporturi armonioase cu analogii și diferențe organizate ritmic.

Caracteristice desenelor sale colorate sunt aceste treceri care nu se pot efectua decât în momentul în care două planuri suprapuse, supuse degradării tentelor (adică unui fenomen strict luminos) își oferă reciproc trăsăturile de unire a unor valori asemănătoare. Drama luminoasă (dacă se poate vorbi despre așa ceva) se petrece pe fond de demitente. Culoarea însă îmbracă ansamblul, în fiecare din aceste desene, cu aceeași aură poetică pe care o poartă și pictura. Legătura este atât de evidentă, de organică am spune, încât privind comparativ întreg ciclul de desene și picturi îți dai și mai bine seama că Ghiață a fost el însuși de la începuturi, că a fost monocrom cu aceeași originalitate cu care mai târziu a descoperit cele mai subtile și mai vitale armonii de culoare. Spre deosebire de gestul oprit la jumătate al lui Andreescu sau Luchian, el a avut răgazul să dezvolte pe deplin o sensibilitate, o concepție și o tehnică de mare originalitate.

„Imaginile știute odinioară sau încă negăsite au fuzionat alcătuindu-se într-un ciudat mozaic oltenesc și realitatea lor suprapusă mi-a reconstituit un simbol, paleta remarcabilului artist, care e numai a lui, căci Ghiață nu seamănă cu nimenea. Nu seamănă decât cu el însuși.” (42) Cuvintele lui A. E. Baconsky, desprinse din prefața albumului închinat lui Ghiață exprimă nu numai omagiul contemporanilor dar reliefează, în același timp, vibrațiile noi, necunoscute în arta românească pe care le-a adus pictura lui.

Forța și măreția, sublimul și melancolia, durerea și bucuria, monumentalitatea se regăsesc în arta lui cu vitalitatea cu care ele nu izbucnesc decât în ochii și mâinile adevăraților artiști ai pământului.

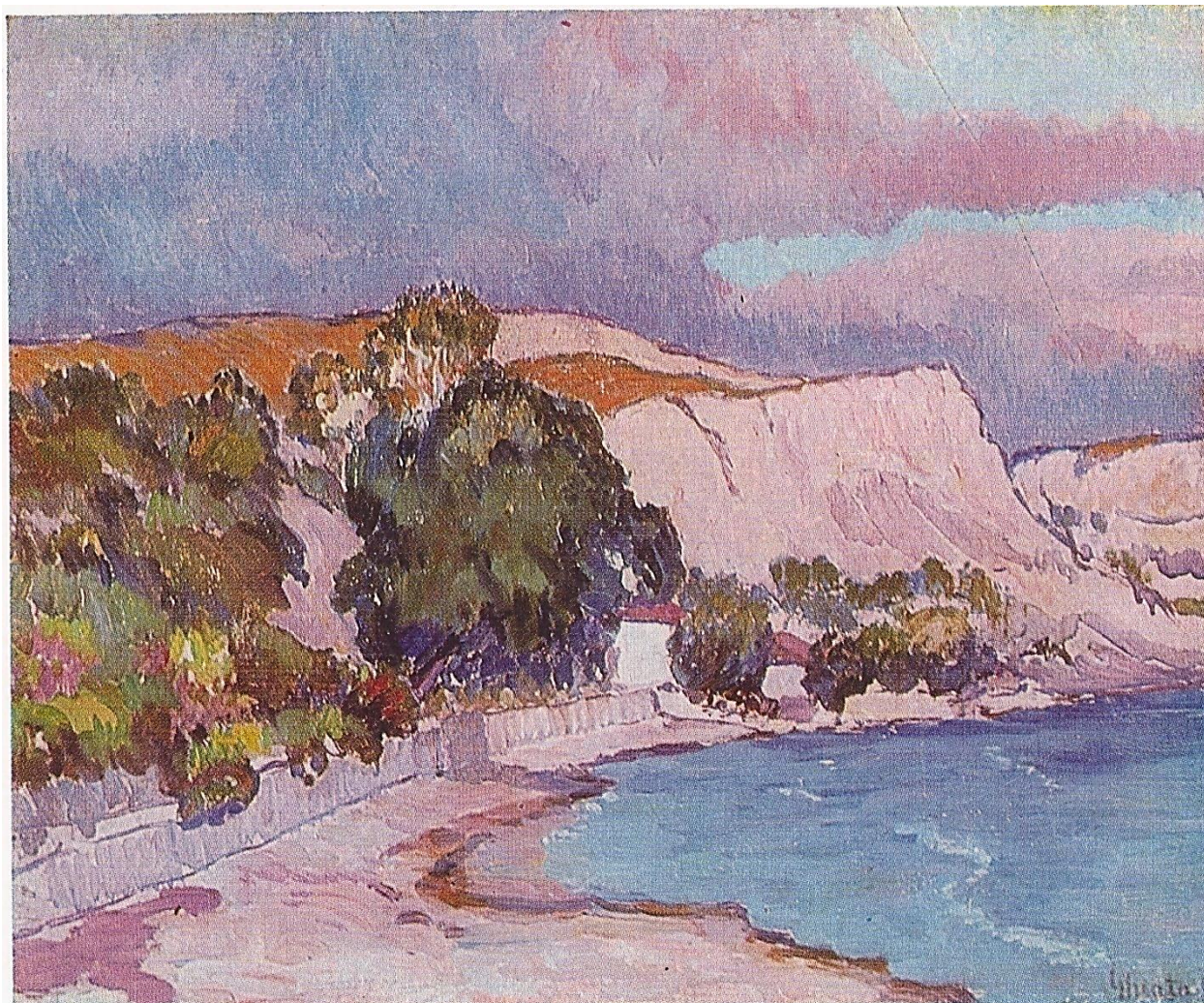
Dincolo de rădăcina țărănească, dincolo de frumusețea, măsura și echilibrul care o înnobilează, arta lui pare născută pentru poezie, pentru metaforă cosmică. Câtă nețărmită, câtă curată bucurie se află în dimensiunile restrânse ale acestor pânze care se înscriu în universal ca un semn al trecerii unui popor prin lume! Nu greșesc cu

nimic afirmând că arta aceasta își are puterea de seducție tocmai în faptul că susține un univers atât de profund românesc; că este o artă care vine și merge către lume, de la izvoarele unei înțelepciuni de milenii către clipele viitorului.

Note

1. „Acest om instruit și sensibil, acest duios țăran al Olteniei, prieten al florilor, care a lucrat și a citit, păstrează în el o violență, o măreție sufletească a căror amprentă lucrările o poartă cu naivă maiestate.” Henri Focillon *Les Latins du Danube*, în revista *La vie des peuples*, Tome IX, nr. 35, 10 mars 1923.
2. Vrând să revadă aceste imagini ale copilăriei sale, D. Ghiață a întreprins, în ultimii ani, o călătorie în județul Mehedinți. I-a fost dat, însă, să constate: „nu mai este nimic din ceea ce știam eu că a fost!”
3. Pierre Vaisse – extras din Catalogul Muzeului din Lyon, 1968.
4. Nicolae Tonitza, *D. Ghiață*, în *Universul literar*, 17 octombrie 1926.
5. André Lhote, *La peinture liberée*, ed. Bernard Grasset, Paris, 1956.
6. * * * Evoluția artistică a pictorului Ghiață, în *Dimineața*, 11 febr. 1933.
7. L. Guerry, *Cézanne*, ed. Flamarion, 1964.
8. H. Focillon, idem.
9. O.W. Cisek, *Expoziția D. Ghiață*, în *Universul literar și artistic*, 1928.
10. Victor Ion Popa, *Arta română la Ateneu*, în *Adevărul literar și artistic*, aprilie 1923.
11. 1920. Expoziția din sala ‘Liedertafel’ cuprindea tablouri de Luchian și un număr sporit de forțe artistice, printre care Brâncuși și Pallady.
12. N. Tonitza, idem.
13. V. Beneș, *D. Ghiață*, ESPLA, 1957.
14. Interviu realizat de I. Jianu, în *Rampa*, 11 ian. 1928
15. Paul Miracovici, *Cronica plastică*, în *Universul literar*, 26 martie 1938.
16. Eugen Schileru, *Scrisoarea de dragoste*, ed. Meridiane, 1971.
17. O.W. Cisek, idem.
18. O.W. Cisek, idem.
19. L. Blaga, *Trilogia culturii*, ELU, 1969.
20. V. Pârvan, *Datoria vieții noastre*, Ed. RAM Aninoasa Gorj, 1920.
21. T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei, 1963.
22. O. Goga, *Pagini noi*, Ed. Tineretului, 1967.
23. Zaharia Stancu, *Pictorul Ghiață*, în *Duminica Universului*, 22 martie 1931.
24. G. Oprescu, *Pictând el simte aerul răcoros al vailor*, în *Contemporanul*, 19 mai 1967.
25. Eugen Schileru, *Albumul D. Ghiață*, în *Informația Bucureștiului*, 28 martie 1967.
26. Eleonora Costescu, *G. Petrașcu*, Ed. Meridiane, 1975.

27. Galienne și Pierre Francastel, *Portretul*, Ed. Meridiane, 1973.
28. Henri Catargi, *D. Ghiață la 75 de ani*, în *Arta plastică*, nr. 10-11, 1963.
29. Eugen Schileru, *idem*.
30. Mihai Ralea, *Cuvânt rostit cu prilejul deschiderii expoziției retrospective din 1955*.
31. O.W. Cisek, *idem*.
32. P. Comarnescu, *Merele pictate de Ghiață*, în *Informația Bucureștiului*, 15 febr. 1967.
33. Paul Anghel, *Flori de Dumitru Ghiață*, în *Ramuri*, 15 apr. 1965.
34. Eleonora Costescu, *idem*.
35. V. Beneș, *idem*.
36. Brăduț Covaliu, *Dumitru Ghiață*, în *Arta plastică*, nr. 3, 1962.
37. D. Ghiață, *Marea inimă a poporului*, în *Contemporanul*, 20 dec. 1957.
38. Dumitru Trancă, din Cuvântul rostit cu prilejul „Evocării” organizate de Muzeul Național de Artă, iulie 1973.
39. Petru Comarnescu, *Retrospectiva Dumitru Ghiață*, în *România liberă*, 24 mai 1967.
40. Victor Ion Popa, *idem*.
41. În 1915 J. Al. Steriadi devenise conservator și director al Muzeului Kalinderu, unde Ghiață a locuit mult timp în tinerețe.
42. A. E. Baconsky, prefața la albumul D. Ghiață, ed. Meridiane, 1964.

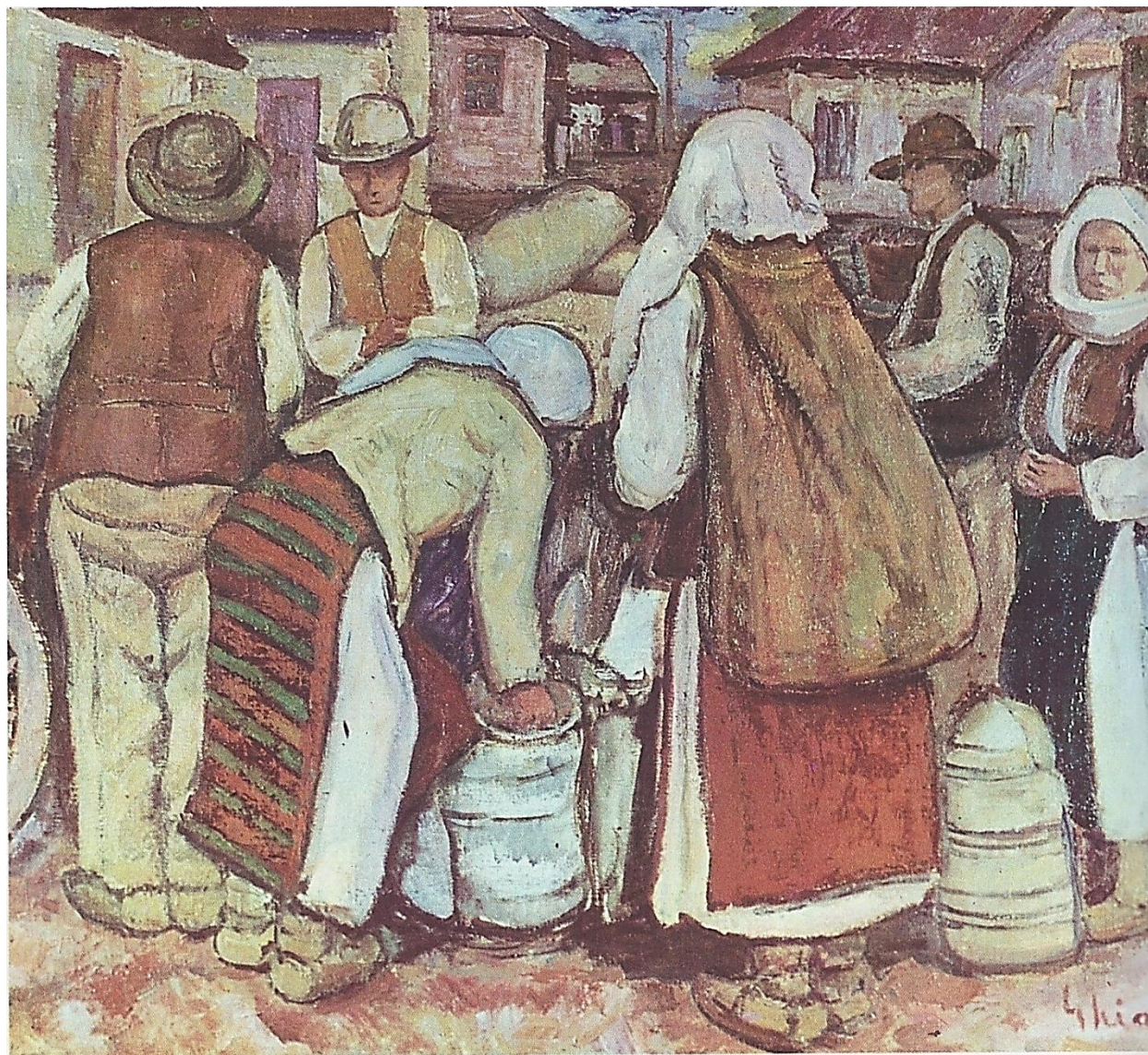


D. Ghiață – Peisaj din Balcic

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

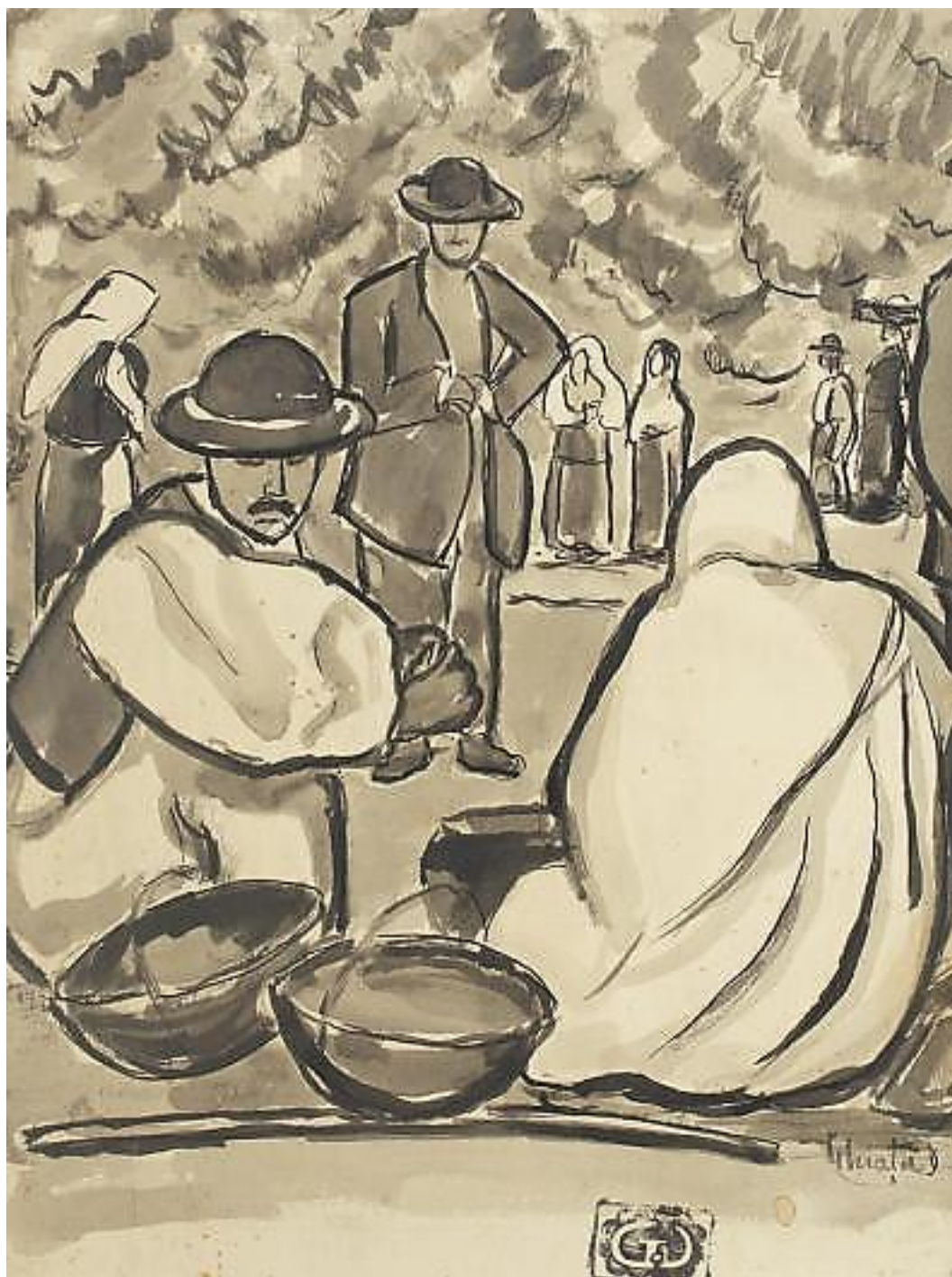


D. Ghiață – Târg la Mehedinți

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Piață la Tg. Jiu (laviu)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Târg (schiță)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață — În căutare de lucru (desen cărbune)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Femei la târg

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiță – Peisaj din Balcic (1920)



D. Ghiță – Portret de femeie, Iași, 1918



D. Ghiță – Portret de femeie, Horezu

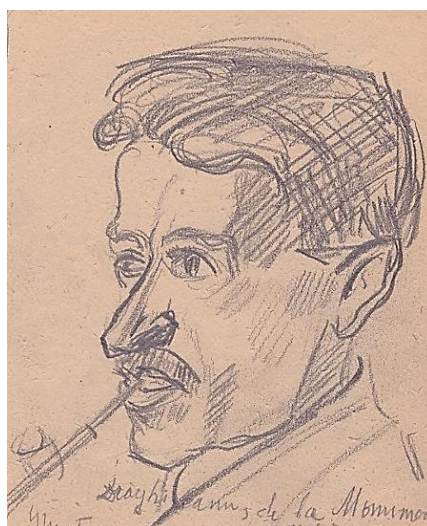
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Portretul Alexandrinei Vasiliu



D. Ghiață – Portret de bărbat (desen)

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Calea Plevnei (litografie)



D. Ghiață – La capăt de ogor

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj (laviu)



D. Ghiață – Peisaj de iarnă

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj la Tohani

C O N T E M P O R A R Y
L I T E R A T U R E P R E S S



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Case la Balcic

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Colț de București

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016

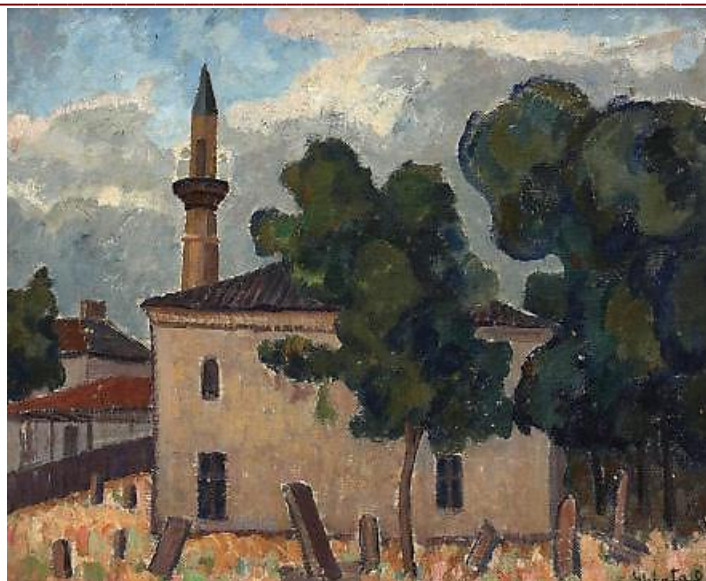


D. Ghiață – Sat ardelenesc.

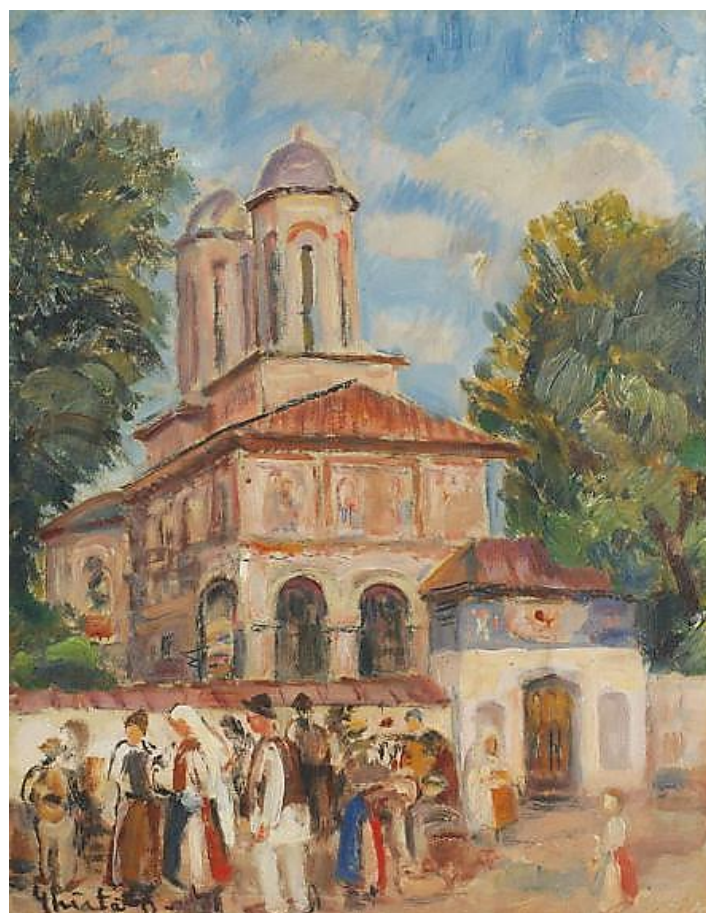
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj cu geamie



D. Ghiață – Zi de sărbătoare la Horezu

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Tufănele

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Sărbătoare

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Tufănele

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Mere



D. Ghiață – Peisaj

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj de iarnă

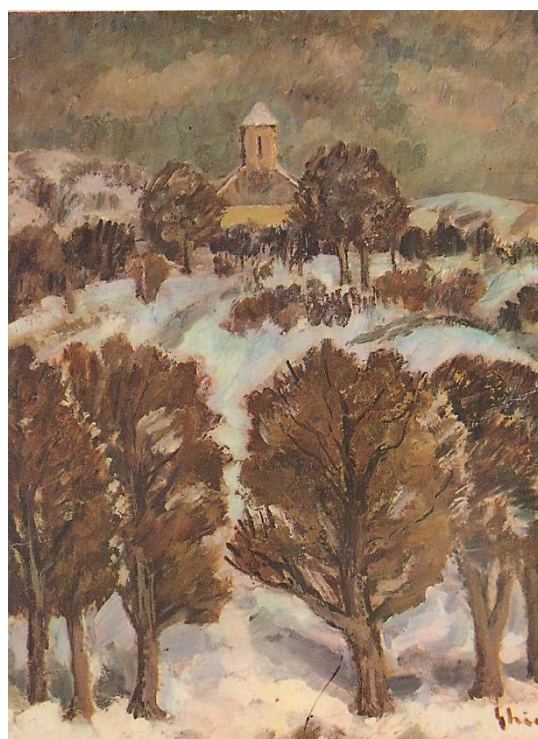
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj



D. Ghiață – Iarna la Cernădie

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



GHIAȚĂ
de **Ioana VLASIU**, Editura Meridiane
(Mica bibliotecă de artă), 1985

„Cariera artistică a lui Ghiață a început prin ceea ce aş putea numi un miracol, fiindcă acel început nu seamănă în nimic cu cele din cariera mai tuturor artiștilor români pe care i-am cunoscut și care din adolescență erau crescuți și se educău ei înșiși să fie pictori, trecând și pe la școala de arte frumoase...” (1)

Cu aceste cuvinte saluta profesorul George Oprescu, unul dintre primii



admiratori și apoi constant susținător al pictorului, retrospectiva consacrată în 1967 operei lui Dumitru Ghiață. Și povestea în continuare amănuntele cunoscute ale descoperirii pictorului Ghiață, laborant la Institutul de seruri din București, de către profesorul Ion Cantacuzino. (2) La douăzeci și trei de ani, cât avea pe atunci, vârstă la care alți pictori trecuseră prin studii temeinice în academiile de artă și se afirmau deja în viața artistică, Ghiață era încă ceea ce se cheamă un „pictor de duminică”. Ziua liberă a săptămânii și-o petrecea pictând în Grădina Botanică cercetând plantele cu acea aplecare spre concret a omului crescut în mijlocul naturii (de atunci datează un ierbar întocmit de el cu meticulozitate și răbdare) (3) căreia pictura sa îi datorează atât de mult. O vocație afirmată târziu, o formație nesistematică, de autodidact, pe care începuturile artei moderne – aflate sub semnul desprinderii de instrucția academică și al recuperării sincerității actului creator – ne-au învățat să le credităm și prețuim.

Deși debutul lui Dumitru Ghiață se plasează înainte de 1914, tulburarea adusă de război în viața artistică face ca abia începând din jurul anului 1920 să se poată vorbi de o prezență efectivă a picturii sale, în expoziții și în atenția criticilor. Lucrările din perioada de început care au ajuns până la noi sunt foarte puține, suficiente totuși pentru a ne semnală că apropierea lui Ghiață de pictură s-a făcut sub semnul formulei impresioniste. Critica de artă a epocii nu a ignorat acest prim stadiu al picturii sale atunci când remarcă, de pildă cu ocazia expoziției din 1921, analogii cu pictura prietenului său Steriadi (4). Și chiar cu câțiva ani mai târziu, când Ghiață se distanțase simțitor de primele sale opțiuni, Cisek putea încă spune că „preocuparea de căpetenie a acestui pictor era realizarea luminii și a atmosferei în peisaje hotărât-colorate. Tonalitatea luminii face însă ca materia să sufere uneori mult în ce privește soliditatea, astfel că natura întreagă, prinsă într-o simplă gamă de culori, capătă un caracter nebulos.” (5)

De altfel, o adeziune, dar de principiu numai, la estetica impresionistă va păstra Ghiață până târziu, oferind și un bun exemplu pentru a ilustra distanța existentă adeseori între ceea ce declară și ceea ce înfăptuiesc artiștii. Iată ce spunea el, în 1928, într-un moment în care pictura sa nu mai putea fi în nici un caz calificată drept impresionistă: „Iubesc natura. Iată un peisaj în natură: pe același fond nuanțele și valorile de tonuri variază neconținut; acum soarele a intrat într-un nor, acum strălucește deplin, curând va reliefa violet cu ultimele-i raze decorul de dimineată la roz-auriu” (6) – declarație la care Monet sau Sisley, autori ai ciclurilor consacrate aceluiași subiect văzut la ore și în condiții atmosferice diferite, ar fi subscris negreșit.

Puse în balanță cu opera de maturitate a lui Ghiață, tablourile din faza debutului – un peisaj de mici dimensiuni, o schiță aproape, din Mangalia, aflat în depozitul Muzeului de Artă al R.S.R. ar putea fi inclus aici după criterii stilistice și este

semnificativ pentru această perioadă – vorbesc mai degrabă despre incertitudinile începătorului fără a ne lăsa să bănuim măcar sensul împlinirii sale viitoare.

Evoluția lui Ghiață este totuși rapidă și această fază în scurt timp depășită. Fapt cu atât mai remarcabil cu cât Ghiață de formație artistică, la urma urmei, improvizată și nesistematică (studiază desenul la Universitatea liberă de la Liceul Lazăr cu profesorii N. Bran și V. Ravici și, concomitent, frecventează atelierul lui Arthur Verona între anii 1909-1913; în 1913-1914 călătorește cu o bursă, la Paris, unde studiază pictura la academiile Rançon și Delécluze cu profesorii André și Lucien Monod) ar fi putut rămâne cantonat în formula de pictură impresionistă deprinsă inițial, pe care la ora aceea o practicau cu destul succes încă, pictori de cert prestigiu, printre care e suficient să-l amintim pe același Steriadi. Ghiață venit în pictură pe calea amatorismului, încurajat de oameni de cultură și istorici de artă de reputația unor dr. I. Cantacuzino, George Oprescu și Henri Focillon, s-ar fi putut mulțumi cu locul pe care și-l cucerise. Totuși, un instinct sigur, mai curând decât atenția încordat îndreptată spre preocupările plastice ale momentului și ambiția de a fi în pas cu timpul, îl fac pe Ghiață să intuiască necesitatea unei depășiri a viziunii impresioniste.

Din 1921 Ghiață începuse să picteze verile la Balcic și, la prima sa expoziție personală din decembrie 1921, de la Ateneu, figurau, alături de peisaje de periferie bucureșteană, numeroase peisaje de la Balcic și Mangalia și tablouri cu subiecte dobrogene în general. Experiența peisajului din Dobrogea a fost și pentru el ca pentru atâția artiști români, revelatorie. Peisajul arid, cu un relief agitat care, sub soarele puternic, devenea locul unor contraste acuzate de lumină și umbră se regăsește într-o viziune sintetică a formelor, bazată pe o nouă înțelegere a funcției culorii, viziune ce se va cristaliza în anii imediat următori. Un peisaj tipic dobrogean cum este cel cu dealuri golașe străbătute de linia sinuoasă a drumului pe care se decupează silueta feminină caracteristic drapată în negru a unei tătăroaice, databil înainte de 1924 (7), este revelator pentru suita de transformări prin care va trece pictura lui Ghiață în năzuința ei spre un stil propriu. Pe de altă parte, prezența acestui tablou la două expoziții de mare însemnătate menite să reprezinte arta românească în ce avea ea mai bun și mai propriu, dovedește că lucrarea trebuie să fi fost din cele care reflectau cu exactitate nivelul preocupărilor și, desigur, al reușitelor plastice de atunci ale lui Ghiață, ceea ce justifică și insistența noastră asupra ei. Materia picturală devine acum mai densă, mai consistentă, câștigă în concretețe și pondere configurând forme care, raportate la faza imediat ulterioară a picturii lui Ghiață, dau o acuzată senzație de volum. Relieful frământat al peisajului ocupă trei sferturi din suprafața pânzei: trecerile de la zonele umbrite la cele puternic luminate înfăptuindu-se printr-o bine stăpânită știință a modelării intensităților de culoare. Ulterioara intervenție a

conturului care pe viitor va decide departajarea suprafețelor divers colorate este însă, timid, dar totuși de pe acum anunțată de modul tranșant în care drumul se proiectează pe fundalul dealurilor. De asemenea, planul cel mai îndepărtat – marginea de sat cu casele ordonat aliniate – trimite prin precizia și simplitatea organizării lui la viitoarea ordine cvasi-geometrică a picturii lui Ghiață. Contemporan, după criterii stilistice, cu acest peisaj este tabloul *Maluri*, de asemenea priveliște dobrogeană, care susține concluziile analizei de mai sus, amândouă lucrările impunând constatarea că Ghiață depășise problematica impresionistă propriu-zisă. Aceasta nu înseamnă însă și elucidarea problemei echivalării plastice a luminii, pe care Ghiață, consecvent plein-air-ist, nu o ignoră câtuși de puțin.

Perioada anilor ce urmează, al cărei moment culminant poate fi socotit expoziția din decembrie 1927 de la Cartea Românească, înseamnă pentru Ghiață inițierea unui alt ciclu tematic, cel al peisajelor „industriale” – peisaje cu sonde de pe Valea Prahovei – ciclu ce și-a avut în epocă ecoul său și prin noutatea subiectului, dar mai ales prin evidența cu care Ghiață impunea un mod propriu de configurare plastică a realității. Întâmplătoare sau nu, alegerea acestui motiv al sondelor și nu a altuia l-a dus pe Ghiață la prima netă conturare a preferinței sale pentru implantarea statică, geometrizantă și monumentală a formelor în spațiu, neînțeleasă de unii critici care vedeau aici o rigiditate de ansamblu a imaginii, paleta, mai curând întunecată și materia cromatică seacă, aspră a acestei picturi părându-li-se rebarbative.

Ambianța stilistică românească era în acel moment dominată de căutarea „esenței formale”, cu vorbele lui Șirato, de restabilirea primatului formei și al construcției pe fundalul unei întoarceri la idealul clasic, în spiritul celei pe care în Franța o înfăptuia André Derain. Ghiață, mai puțin receptiv la nuanțele teoretice în circulație, nu se numără printre reprezentanții acestei tendințe, totuși nu ignoră sensul general al evoluției picturii din vremea sa, apartenența sa la curentul general antiimpresionist fiind evidentă.

Cu ocazia expoziției din 1927, lui Ghiață, în ciuda recunoașterii talentului său original, i se mai putea încă reproșa incapacitatea unei „concilieri artistice între linie și culoare” ca și labilitatea de a transpune verosimil realitatea cu mijloacele picturii. „Marinele sunt jucării ușoare, cerul e apă, apa e cer...”, florile par „de hârtie”, o moară este „naiv compusă” etc. – iată afirmații ce fac parte din reproșurile unui critic al vremii.⁽⁸⁾ În peisajele cu sonde pe care le expunea atunci, materia picturală, odată amorf divizată în tușe inconsistente, începe să fie organizată în planuri distincte ce sunt tot atâtea suprafețe de culoare uniform așternută delimitate prin contur unele de altele. Sugestia spațialității se realizează, nu o dată, exclusiv cromatic prin utilizarea albastrului în tente diferențiate așternute în benzi ce se succed pe verticală. O

geometrie riguroasă, în care trebuie citit, desigur și reflexul firesc al motivului, el însuși arhitectură elementar geometrică, ne întâmpină în *Incendiu la Câmpina*, *Grup de sonde*, *Peisaj cu sonde* și mai ales în surprinzătoarele litografii cu aceeași temă – *Sonde în lăcărit*, *Sonde* – păstrate în Muzeul memorial „Aurelia și Dumitru Ghiață”.

Dar nu numai peisajele cu sonde sunt supuse acestui tip de reducere a formelor; peisajele bucureștene – printre ele câteva din celebrele *ierni* ale lui Ghiață, cum sunt *Iarna* de la Muzeul Banatului și *Biserica* (Muzeul de artă al RSR) – sau lucrări dispărute ce ne sunt cunoscute doar prin reproduceri, prezintă aceeași sacrificare a adâncimii și aducere a formelor în suprafață. În peisajele urbane aliniamentul caselor văzute frontal se înalță ca un ecran ce barează traiectoria privirii spre adâncime. Linia de orizont nu-și mai are rostul din moment ce, fără a fi vorba de subterfugii scenografice *scena* este închisă, limitată. Pictură în suprafață deci, compartimentată dar nu fărâmițată de rețeaua unui desen dur, angulos, care articulează monumental formele. Peisaje animate sau nu de prezența umană, acestea au produs o impresie singulară asupra contemporanilor, dar nu atât prin simplificarea formală pe care o înfăptuiau cât mai ales prin impresia de compasiune față de latura dezolantă și mizeră a existenței umane așa cum lumea periferiilor o putea desigur sugera. Această interpretare a peisajelor urbane ale lui Ghiață ni se pare însă întrucâtva abuzivă și în orice caz străină de intențiile pictorului; temperament stenic și echilibrat. Ghiață vedea în pictori pe „vagabonzii pitorescului și ai frumosului” (9). Și nu este singura lui declarație în acest sens: „primul meu tablou”, spune el, „prima realizare căreia i-am dat drumul în viața publică a fost un peisaj din mahalalele bucureștene. Am lucrat adesea prin cartierele mărginașe ale capitalei unde am găsit foarte mult pitoresc.” (10) Pitoresc, desigur, în sensul său inițial, de sinonim al ineditului și expresivului, al unei calități ce se opune banalității și platitudinii, deci înainte de a fi fost copleșit de conotațiile peiorative pe care suntem astăzi tentați să i le atribuim. Peisajul urban – sau mai exact suburban – așa cum apare la Ghiață era un motiv care în ambianța artistică românească nu-și pierduse, prin repetiție, savoarea și prospețimea, era într-adevăr pitoresc, demn de a fi pictat pentru originalitatea lui.

Ne surprinde astăzi că Tonitza putea califica drept „quasi funerar” (11) tonul grav și robustețea picturii lui Ghiață, atribuind acestuia exigențe etico-sociale care îi nutriseră de fapt propria sa experiență artistică și a căror confirmare o căuta printr-o extrapolare lesne de înțeles și în opera confrăților săi.

Dar și Ionel Jianu îl putea defini pe Ghiață într-un mod similar: „Ghiață e poetul monotoniei orașelor de provincie. Al mahalalelor părăsite/.../. A simțit întreaga tragedie a existenței zilnice, automate, monotone, exasperant de uniforme și a redat-o în peisagii grele de toată povara unui suflet necăjit.” (12)

Trebuie să revenim în urmă, în atmosfera anilor '20, pentru a înțelege în ce măsură peisajele urbane reprezentau o noutate, un simptom al unei orientări distincte chiar, în pictura timpului. Pentru pictura românească deceniul al treilea poate fi considerat epoca experimentelor și nu ne gândim doar la avangardă care se manifestă acum sub aspectul organizat al unor grupări cu expoziții mai mult sau mai puțin regulate secundate de publicații cu periodicitate și ea destul de susținută, cum este *Contimporanul*, ci și la tendința ce s-a manifestat în opera câtorva artiști remarcabili, ce viza constituirea unei arte naționale sau la tendința clasicizantă dezvoltată sub influența celei similare din apusul Europei și care se manifestă, fie în cadrul artei programatic naționale, fie independent de aceasta.

În acest context al confruntării unor tendințe net diferențiate și cu profil bine delimitat, peisajul urban, cultivarea lui consecventă și cu un nou sentiment, cum s-a remarcat și subliniat în epocă, așa cum apare în opera lui Ghiață, care va deveni pictorul *românescului* abia după 1930 și în afara curentului artei pragmatic naționale a lui Marius Bunescu și, cu unele deosebiri, în pictura mai tinerilor Vasile Popescu, Petre Iorgulescu-Yor, Lucian Grigorescu, Alexandru Phoebus, mai ales, primește aproape individualitatea și caracterul unei tendințe de sine stătătoare.

La începutul deceniului al treilea, Tonitza, cu vehemența ce-i era proprie, reclama o *artă a orașului*. „Vom avea fatal o reacțiune,” spunea el. „De la *țărănismul* căzut în dulcețarie rustică se va trece aproape subit la un fel de orașenism grav și simbolic, la viața tumultuoasă a târgurilor, unde omul nu va însemna numai un accesoriu decorativ și amuzant.” (13)

Dacă Luchian pictase, prin 1908-1909, periferia bucureșteană în imagini remarcabile mai puțin pentru pitorescul lor, cu toate că inedit la acea dată, cât mai ales pentru o anume intensitate a sentimentului, nu este mai puțin adevărat că tema rămâne totuși episodică, marginală în opera sa. Astfel încât cultivarea cu consecvență a peisajului urban rămâne în sine o noutate, atât în anii premergători, cât și în cei imediat următori primului război. Peisaje urbane, în jur de 1916-1918, pictează și Dărăscu. Format la școala impresionismului francez și fidel spiritului ei, Dărăscu pictează străzile animate, forfota orașului. *Calea Victoriei pe ploaie*, de exemplu, este o imagine caracteristică a iconografiei impresioniste. Mișcarea haotică a pietonilor răspunde cu necesitate vibrațiilor atmosferice reflectate de caldarâmul ud de ploaie. Figura umană este un accesoriu, un pretext în plus pentru jocul vioi al tușelor fărâmițate. Fixarea momentului trecător al ploii este mai importantă decât experiența aceluși „conținut mai adânc” despre care vorbea Marius Bunescu la un moment dat. Peisajul urban în viziunea unor Ghiață, Bunescu sau Tonitza tinde, în chip diferit, spre altceva decât surprinderea efemerului. Pictura modernă de la impresionism trecând

prin simbolism, futurism și până la Noua Obiectivitate, ultimul curent apărut după 1920 pe scena artistică, speculase suficient de mult, evident cu accente diferite, asupra unei iconografii a orașului.

Era firesc ca arta românească să înregistreze unele ecouri, însă preferința pentru peisajul urban pe care o vădesc o seamă de pictori români după 1920 primește și o coloratură proprie dată de motivațiile ei locale și trebuie văzută mai degrabă ca un simptom al reacției împotriva spiritului sămănătorist, împotriva ruralismului idilic post-grigorescian.

Convingerile și aspirațiile lui Tonitza sunt direct legate de atitudinea sa progresistă, am putea spune chiar de militantismul său, dar idei înrudite circulau mai de mult, de pildă în ambianța literară simbolistă și Tonitza le cunoștea cu siguranță.

În revista *Viața nouă* care, spune Eugen Lovinescu, și-a datorat apariția „intenției precise de reacțiune împotriva țărănismului sămănătorist”. Densușianu susținea că idealul suprem al simbolismului se poate împlini doar în „viața frământată, gravă, viață de lupte mărețe și eroice, viața înfrigurată a orașelor de azi”. În paginile revistei sale Densușianu se întreba: „De ce numai ce e la țară ar fi adevărat românesc? Dar n-avem și o viață orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă?” și, comentează Eugen Lovinescu: „Problema era deci pusă pe ruralism și urbanism, așa cum o puneau mai toți cei ce atacau sămănătorismul.” (15)

Pictura de inspirație citadină a lui Tonitza – artist cu o nouă conștiință a rosturilor artei, ca și întreaga sa generație, profund marcată de tragedia războiului – este una acut protestatară. Tonitza pictează aproximativ între 1919-1924 o serie de tablouri, unele din ele foarte cunoscute, altele pierdute care ar putea fi subsumate titlului pe care-l rezerva unui proiectat album, *Din viața celor umili*. În acești ani pictează *Coadă la pâine*, *Femei la cimitir*, *În azil*, *Bătrâni*, *Orbi*, *Saltimbancii*, *Orfanii*, *Cina copiilor*, *La patul bolnavului*, *Nebunul*. Am dat o listă exhaustivă a acestor titluri de lucrări tocmai fiindcă simpla lor înșiruire este revelatorie pentru direcția în care se angajase Tonitza, pentru modul în care concepea el *arta orașului* ca imagine a neliniștilor și tragediilor vieții citadine, insolubile pentru că se află înscrise în însăși condiția de existență a orașului. Orașul văzut ca organism ostil existenței umane apare de asemenea în grafica lui, sugerat cu maximă economie a mijloacelor de expresie, de siluetele întunecate și macabre ale coșurilor de fabrică. Un critic contemporan (16) urmărind motivul orașului în poezia românească de la Eminescu până astăzi, constată că o „atitudine globală se lasă identificată cu ușurință: poetul român nu aderă la peisajul urban, ambianța citadină nu-l exaltă, ci dimpotrivă îl revoltă atunci când nu-l înspăimântă. În orice caz reacția sa obișnuită e una de respingere.” În comparație cu

iconografia satului care tinde, în general, chiar dincolo de semănătorism, spre idealizare, orașul este devalorizat. Totuși, ceea ce deosebește negația modernă a orașului în poezie de cea întemeiată pe o concepție îngust tradiționalistă este faptul că ea decurge dintr-o relație de intimitate cu mediul citadin, dintr-o acceptare a lui ca un dat și nu dintr-o opoziție și rezervă principială față de el. Aceeași este și poziția lui Tonitza. Și nu întâmplător pictează el portretul lui Gala Galaction intitulat *Omul unei lumi noi* sau *Lumea nouă*, simțindu-se aproape de spiritul moralizator și umanitar ce străbate literatura acestuia și împărtășind cu siguranță părerea sa că „arta pentru artă este o iluzie și o deșartă fanfaronadă.”

Menționăm acest portret pentru că există în pictura lui Ghiață o figură de muncitor – *Muncitor* se și intitulează lucrarea datând din 1928 – care amintește, fie și numai prin punerea în pagină, de portretul lui Galaction pictat de Tonitza. Ca și acolo, figura muncitorului proiectată monumental, cu o anume ostentație, în prim plan, se desprinde pe un fundal tipic de oraș simbolizat, tot ca la Tonitza, prin furnalele fabricilor. E drept că protestul tragic pe care figura de martir și profet a lui Galaction este menită să-l exprime lasă aici locul unei calme și încrezătoare acceptări.

În acești ani pictează și Alexandru Phoebus, în cu totul alt spirit însă, cunoscutele sale figuri de muncitori, iar Petre Iorgulescu-Yor expune acel remarcabil *Peisaj mecanic*, aflat astăzi la Muzeul de artă din Constanța, în care clădirile industriale primesc o calitate terifiantă și fascinantă în același timp, într-un sens apropiat de cel pe care pictorii germani ai Noii Obiectivități îl dădeau înfățișărilor orașului modern. Pictori mai vârstnici ca Steriadi și Ștefan Popescu se arătau și ei interesați de ceea ce se numește azi peisaj industrial. La Salonul Oficial din 1927 – unde figura și *Peisajul mecanic* al lui Iorgulescu-Yor – amândoi expuneau peisaje cu furnale de la Reșița, chiar dacă monumentalele construcții sunt mai curând pretexte pentru punerea în scenă a unor efecte de lumini. Am amintit toate acestea pentru a atrage atenția asupra faptului că în acei ani se schița timid o încercare de configurare a unei iconografii a orașului în pictura românească față de care Ghiață, intrat în conștiința critică aproape exclusiv ca pictor al lumii satului nu a rămas străin, înțelegând să participe în felul său. Alegând înfățișările periferice ale orașului unde se continua în fond o existență rurală alterată. Ghiață reduce orașul, pentru a-l putea asimila, la valorile familiare lui, ale satului și ale naturii. Mult mai târziu, criticul V. Beneș avea să înțeleagă ceea ce Tonitza, având în față ecranul propriilor sale preocupări, nu a înțeles, anume că „iernile lui Ghiață nu sunt triste, nu au melancolii de seră, nu sunt umbrite de petele înfrângerii, ele sunt grave și dârze. Și în tăcerea aceea ce se naște peste ele, ea și fulgii de zăpadă, nu este decât liniștea sacră a naturii” (17). Și Tonitza pictează peisaje urbane *sărace*; nici el nu-și alege fațade grațios ornamentate, eventual pretext pentru dantelării grafice și nici

clădirile impunătoare și reprezentative ale orașului. Totuși ceea ce încearcă el, spre deosebire de Ghiață, să afirme prin imagine și text (pentru că Tonitza avea obiceiul uneori să-și consemneze în paralel impresiile atât în scris (18) cât și în limbaj plastic) este că natura, din cadru primitiv al orașului devine mai degrabă prizoniera lui. O lucrare ca aceea intitulată *Peisaj bucureștean – Autumnală* și textul în care descrie clădirea „cu ferestre mici, suprapuse matematic, și „elevatorul de fier negru care zgârie vertical și sinistru vasta suprafață a albului crud...” etc. sunt explicate în privința intențiilor lui Tonitza .

Ghiață nu refuză spiritul vremii sale, dar există în atitudinea sa o anume inadecvare, o acceptare mai mult de suprafață a imperativelor pe care o „artă a orașului” le reclama. Cisek sesiza exact această nuanță atunci când, comentând peisajele cu sonde ale lui Ghiață, afirma că acesta „a descoperit pentru pictura noastră sufletul idilic al tehnicii care nu se mai bate cu peisajul din jurul lui, ci se contopește cu expresia de totdeauna a dealurilor și norilor.” (19) În peisajele cu sonde pictate pe Valea Prahovei, contemporane cu peisajele urbane, asistăm într-adevăr la un fel de domesticire, de asimilare (așa cum o sugerează Cisek) în regnul natural a artefactelor civilizației. La conturarea acestei impresii simplificările formale operate de Ghiață își spuneau decisiv cuvântul. Natura acestor simplificări nu are vreo legătură nici cu radicalismul avangardei și încă mai puțin cu acel tip de primitivism elaborat și savant pe care critica îl distingea, de pildă, în pictura unui Iorgulescu-Yor și a altor pictori de serioasă cultură artistică din deceniul al treilea. Să nu uităm că formația artistică a lui Ghiață nu era academică. Studiile nesistematice pe care le-a urmat au avut mai mult o valoare orientativă decât una riguros formativă. Progresul strict tehnic al picturii sale pe care criticii îl urmăreau atent de la o expoziție la alta a continuat a se înfăptui de-a lungul însuși exercițiului picturii, fără avantajele și dezavantajele *corecturii* profesorului. Ghiață nu a fost în situația, deloc rară, de altfel, a absolventului unei academii de arte frumoase, aflat în posesia unui considerabil bagaj de cunoștințe, dar derutat în privința utilității și utilizării lui. Dimpotrivă, în ceea ce-l privește, vocația precede instrucția artistică și s-ar putea spune că Ghiață descoperă și își însușește doar acele *taine* ale meseriei de care are nevoie și cu care știe ce să facă. Acesta ar putea fi unul din sensurile *primitivității* lui Ghiață. „Pictorul Ghiață”, spune Cisek, „păstrează în structura interioară a artei lui, un suflet de copil, o vizualitate care nu vrea să-și cucerească decât aspectele unei game neforțate și cu totul deosebite. De aceea vede ce nu văd alții, scoate în relief ce se pierde în virtuozitatea și chiar elanul tehnic al altora. S-ar putea spune chiar că stângăcia e una din calitățile cele mai impresionante ale acestui artist. Stângăcia susține puritatea sufletească.” (20)

Prețuirea stângăciei, înțeleasă ca lipsă de virtuozitate și incapacitate de a prelua

și mima formule stilistice deja constituite ca indiciu al unei elaborări dificile a expresiei plastice, dictată însă de adânci necesități interioare, înțeleasă în sfârșit ca garanție a sincerității și ingenuității sentimentului, nu reprezenta o noutate pentru arta românească. Imediat după 1900 și culminând cu momentul 1910 (21) când expunerea *Cumințeniei pământului* a lui Brâncuși a declanșat o întreagă dezbatere în jurul noțiunii de primitivism în cadrul căreia importanta intervenție a lui Camil Ressu se ridica la nivelul unui adevărat program, mediul artistic românesc își asimilase aceste probleme și se dovedea a fi în consonanță cu preocupările artistice europene. Totuși primitivismul teoretizat în acei ani era un primitivism „savant”, de nuanță livrescă, care includea meditația asupra artelor vechi și exotice și era menit să justifice punerea în discuție a tradiției figurative europene pe care artiștii de avangardă o întreprindeau la începutul secolului. Stângăcia lui Ghiață era însă independentă de orice program, înrudită mai curând cu aceea a pictorilor naivi, populari sau instinctivi, cum au mai fost numiți, de tipul lui Utrillo și Henri Rousseau. De altfel, comparația cu cei doi nu a lipsit – „căsuțele devin un fel de jucării ca și în unele tablouri semnate de Utrillo și Henri Rousseau” (22) spunea același Cisek. Iar tablourile cu flori ale lui Ghiață, care nu-l convingeau prin meșteșugul lor, tot el detecta ceea ce a fost considerat adesea drept calitate distinctivă a picturii naive, „o mișcătoare delicatețe pentru amănunt” pornită „dintr-o dragoste rară pentru intimitatea caldă a înfățișării lor”. (23)

Pentru Tonitza culoarea lui Ghiață se remarcă printr-un „acord deslușit, o rezonanță intimă care traduce fără abilitate, fără emfază, stări sufletești bine definite, riguros personale și prin aceasta adânc obsedante” (24). Observație firească din partea unuia care, precum Tonitza, nota încă din 1909, în însemnările sale pariziene că „simplitatea și chiar naivitatea mijloacelor tehnice fac mai vizibilă emoția artistului; sau intensitatea unei emoții e în raport direct cu simplitatea traducerii în afară.” (25)

Mai lent în înțelegerea fenomenului, H. Blazian, după o inițială respingere a picturii lui Ghiață revine la scurt timp asupra opiniilor sale, considerând că originalitatea lui stă în „atitudinea sa senină”, în „ignorarea amănuntelor de ieftină virtuozitate și chiar în micile stângăcii și lipsuri ale construcției liniare. Aparentele inabilități formale nu sunt însă aici decât vibrații menite să redea liniștea planurilor, impresia aceea odihnitoare, țâșnită din sensibilitatea curată a artistului” (26).

Receptarea favorabilă a picturii lui Ghiață s-a făcut tocmai în numele acestei conexiuni între calitatea frustă a limbajului pictural și autenticitatea experienței spirituale al cărei model prin excelență devenise în acei ani Douanier Rousseau. Deceniul al treilea coincide cu o vogă extraordinară a acestui pictor care ar putea fi socotit mai curând o aspirație a modernității decât un artist modern.

În 1921 apărea o a doua carte despre el a lui Wilhelm Uhde. Rousseau era văzut

drept „primul mare artist al timpurilor viitoare. Un artist nu un pictor [...] care nu pune în tablouri ceea ce vede, ci creează în imagini ceea ce trăiește” (27). Îi urmau apoi cărțile, apărute toate în același an, 1927, ale francezilor Christian Zervos, Philippe Soupault și Adolphe Basler. Mai puțin ditirambici, aceștia căutau explicații *cazului* Rousseau care, recunoștea ultimul dintre autorii citați, „se impune astăzi cu mai multă putere ca niciodată”. (28) Pentru Carl Einstein care, deși îl consideră inclasificabil din perspectiva istoriei de artă îl introduce totuși în textul său despre arta secolului XX din *Propyläen Kunstgeschichte* (29), Rousseau este cel care salvează, pentru artă, realul, prin iubirea sufletului său simplu, prin ignorarea oricăror limitări critice și metodologice. Tot el ține să disocieze între primitivismul lui Rousseau și cel definit drept subiectiv al avangardei începutului de secol.

Chiar un critic de artă oficial ca Arsène Alexandre – îl menționăm numai pentru a fi fost unul din recenzenții Expoziției de artă românească de la Paris din 1925 (30) și care acorda lui Ghiață primul loc între contemporani – vorbea încă din 1909 despre *periculoasa fascinație* exercitată de pictura lui Rousseau și despre *prospețimea concepției* sale. (31)

Fără a fi vorba în niciun caz de o repetare a cazului Rousseau, trebuie să recunoaștem că intrarea lui Ghiață în mișcarea artistică românească s-a petrecut cu destulă vâlvă. Susținut de la început de oameni de mare ținută intelectuală, a fost ales, foarte de timpuriu, pentru a figura la expoziții deosebit de importante, unde simpla prezență echivala cu o consacrare, cum au fost a XIV-a Expoziție internațională de la Veneția din 1924 și Expoziția de artă românească veche și modernă de la Paris din 1925, ambițioasă tentativă de a oferi o imagine globală asupra artei noastre, la a cărei organizare Henri Focillon a contribuit în mare măsură. Ceva mai târziu, același Focillon îl menționa în lucrarea sa *La Peinture aux XIX-ème et XX-ème siècle* (32) și îi achiziționa lucrări pentru un mare muzeu francez, cel de la Lyon.

Prețuindu-l pe Ghiață, Oskar Walter Cisek, cu ocazia cronicii pe care o scria la expoziția acestuia din 1928, evoca acest moment cu oarecare răceală: „Țin minte,” spune el, „cum în timpul pregătirilor pentru expoziția românească de la Paris un cunoscut pictor îmi lăuda o lucrare a lui Ghiață, întrebându-mă cuvinte de parcă ar fi fost vorba de un Manet, nu de simpatica și, desigur, valoroasa înfăptuire a unui tânăr” (33).

Am insistat asupra acestor amănunte (34) ale lansării lui Ghiață care ar putea părea minore și mai mult conjuncturale pentru că ele fac totuși corp comun cu o anume problemă critică introdusă cu acest prilej în ambianța artistică românească și anume recunoașterea dreptului la existență în *cetatea* artei a unui tip diferit de artist, a artistului genuin, spontan – evităm anume noțiunea de primitiv care prin abuz și-a

pierdut orice precizie – a cărui operă creată prin lente acumulări din însăși substanța sensibilității sale, în afara modelelor culturale – fie ele tradiționale sau de diversă inspirație din arta unor epoci sau spații geografice îndepărtate.

Dacă ideea estetică a sincerității ca fundament al demersului creator, cu extraordinara ei audiență în arta sfârșitului de secol XIX și a primei jumătăți a secolului nostru, și-a găsit prototipul ei extravagant justificat de interesul pentru artistul ingenuu, popular în Vameșul Rousseau, cel care cu vorbele lui Giulio Carlo Argan (35) a readus mijloacele picturii la gradul zero, a făcut *tabula rasa* din toate tehnicile tradiționale de reprezentare, prototipul ei clasic rămâne Cézanne și aspirația sa de a reface *marea artă*, arta de muzeu, restabilind un contact nemijlocit cu realitatea și întemeindu-l doar pe a sa *petite sensation*.

În 1926 apărea cartea lui Lionello Venturi *Il gusto dei primitivi* în care acesta condamnă, într-un spirit polemic disimulat, fără a cita nume, primitivismul programatic, deliberat, asimilându-l cu o formă de propagandă artistică, pentru a-și îndrepta atenția tocmai asupra acelor dintre moderni care i-au ignorat pe primitivi și printre aceștia Cézanne în primul rând, artistul *pur* care a regăsit *starea de uimire* în fața naturii, asemenea artistului medieval. Și iată concluzia lui Venturi justificabilă, desigur, numai în contextul demonstrației sale: „știința desenului, știința clar-obscurului, realizarea obiectivă a lucrurilor reprezentate – iată moartea artei. A te abandona propriilor impresii, a le exprima imediat, fără a ține seama deloc de bunele reguli, nici de acelea pe care rațiunea ți le sugerează, iată noile zori ale artei pe care Cézanne le întrevește.” (36)

Comparația între Ghiață și Cezanne care de atunci n-a mai fost discutată, deși nu era lipsită de temei, o stabilea George Oprescu (37) și o anume coincidență cu unele din observațiile lui Venturi s-ar putea să nu fie întâmplătoare.

Și tot Cezanne, „începător în sensul înalt al cuvântului” (38) cum îl numește Cizek, este invocat – și anume tocmai în acest context teoretic, pentru că, altfel, numele său era în mod curent citat, dar pentru alte semnificații ale operei sale – de către același Cizek în legătură cu Marius Bunescu, ca argument în favoarea unei arte antiintelectualiste, unei arte de „simțământ”. Între cei doi artiști români, Ghiață și Bunescu, se stabileau de altfel în mod frecvent analogii și note definitorii comune până la identitate, reveneau în comentariile critice pe marginea picturii lor, mai cu seamă între anii 1924-1928 pentru că după 1930 sensul evoluției lor va fi divergent. Se vorbea atât în ce-l privește pe Ghiață cât și pe Bunescu despre sufletul lor de copil (39) Ghiață era văzut drept „stăpân al unei sensibilități curate” (40) și drept „unul dintre cei mai sinceri artiști români” (41), în pictura lui Bunescu se deslușea un simțământ puternic și predominant” (42), „un simțământ primitiv.” (43)

Printr-una din acele erori de judecată pe care prolixitatea prezentului le face uneori posibile și de care nu poate fi făcut responsabil numai criticul, ci și imprevizibilele răsturnări în timp ale valorilor care vin să contrazică investiția sa, nu Marius Bunescu, ci Ghiață va fi acela ce va împlini prin întreaga sa operă dezideratele „artei spontane”. Ne permitem de aceea să citim în toată lungimea sa textul lui Cisek care, deși provocat de pictura lui Bunescu, reprezintă formularea cea mai explicită și pregnantă totodată a acestei probleme în critica timpului. „De data aceasta,” spune Cisek, „întreaga expoziție ne înfățișează numai roadele atât de personal crescute ale peisagistului Bunescu, fără îndoială unul dintre acei artiști care-și urmăresc, în modul cel mai consecvent, dezvoltarea independentă. Dar, mai mult ca oricând, consecvența nu înseamnă în cazul acesta clișeu tipic sau manieră. Dimpotrivă, inegalitatea e la Bunescu manifestarea exterioară a unei stări incomode, dar cât se poate de prețioase. S-ar putea admite chiar constatarea cu aer de paradox: inegalitatea e valoarea lui Bunescu. Căci e cea mai bună dovadă pentru țâșnirea puternică și oarecum incontrollabilă a inconștientului în lucrările acestui peisagist înnașcut care a știut să preschimbe aspectul orașelor noastre în peisaj pitoresc, îndepărtat parcă de tot ce s-ar putea numi convenționalism arhitectural urban. Inconștientul e întotdeauna prospețime și libertate sufletească. Meritul lui Bunescu rămâne faptul că nu mai încearcă să intre în domeniul virtuozității, cultivat de câțiva dintre colegii lui. Știe că substanța artistică a unei lucrări nu constă în perfecțiunea formală și că formula *pictura pentru pictură* poate duce numai la o țintă relativă și întotdeauna discutabilă, nicidecum hotărâtoare în artă. Trăiesc destui care transformă realitatea noastră în *pictură*, adică într-o artă săracă în ce privește tensiunea și vibrația sufletească. Pictorul Marius Bunescu realizează, stând mereu la izvorul lumii....” (44)

Astfel, simplificările pe care le opera Ghiață se vedeau asimilate cu ajutorul conceptului de primitivism (45) și al conotațiilor pe care le menționam; cu toate acestea deschiderea și sensul lor ultim scăpa pentru moment intuiției critice. Când la începutul deceniului al treilea Șirato încerca să delimiteze coordonatele unei viziuni plastice românești meditând asupra artei populare și artei medievale, deși sugera implicit contextul stilistic în care pictura lui Ghiață avea să fie integrată, nu întrevădea această legătură, stabilită abia ceva mai târziu în critica românească. Iată ce spune Șirato: ...Arta țaranului român e de invențiune, de concentrare, pătrunzând prin sentiment până la esențialul formei. El nu copiază și nu imită natura. Natura o spiritualizează prin purificare și o exprimă printr-un echivalent geometric: forma eliberată de existența corporală.... Spațiul din natură se află transpus în suprafață. Excesiv și auster, sentimentul poporului respinge grația ritmului liniar șerpuit; nu are atracțiune decât pentru repetarea și alternarea ordonată a unui motiv floral. Totul

devine tipic, supus unei legi de sublimă mecanică.” Și, adaugă Șirato, încheind, „nu se poate numi insuficiență tehnică ce a fost expresia unei aptitudini speciale” pe care o identifica în simțul pentru abstracție al românului (46).

Există în firea lui Ghiață o admirabilă cumpătare și un bun simț nativ, le-am putea numi țărănești, care, dublate de capacitatea de a evalua cu maximă luciditate propriile-i posibilități artistice l-au ferit de o mulțime de pericole – de a fi agresiv și vulgar în primitivism, de a fi ridicol în modernism, de a fi stângaci în formule savant elaborate. Operă foarte amplă (Ghiață a avut numai până în 1946 zece expoziții personale și numărul de lucrări expuse la fiecare din ele era foarte mare – în 1927 de pildă, expune 104 lucrări, toate uleiuri, în 1940-1979 de lucrări), construită cu infinită răbdare, cu asumarea riscului monotoniei în nenumăratele reveniri infinitesimale variate asupra aceluiași teme, fără angoasa nerealizării și fără veleitatea originalității, pictura lui Ghiață implica un demers creator întrucâtva artizanal. Ni se impune de la sine analogia cu meșterul țăran, cu olarul, iconarul sau țesătoarea care, lucrând în ritm egal, reluând același repertoriu redus de teme, acumulând deci experiență și sporindu-și îndemânarea, printr-o îndelungă și răbdătoare confruntare cu materia ajung, cu siguranță, dacă nu chiar la o concepere a formei în sine, la o implicită rafinare a ei. Într-o eventuală încercare de tipologie a artiștilor, Ghiață s-ar plasa astfel la antipodul acelui *artiste maudit* produs caracteristic al artei moderne, ostracizat de societate, provocând mereu și adâncind el însuși ruptura cu lumea, neînțeles, dar totodată mândru de a fi neînțeles. În acest sens Ghiață poate fi apropiat de Brâncuși, tot atât de departe și el de mitul artistului blestemat.

În pictura lui Ghiață, deși sunt vizibile transformări care o afectează din timp în timp, evoluția este lentă, treptată, fără rupturi, spre deosebire de congenerii săi, în opera cărora, în jur de 1930, este evidentă o cezură care separă net două moduri stilistice total diferite. Toți acești artiști erau mai cultivați din punct de vedere artistic decât Ghiață și beneficiau de acea siguranță de sine ce riscă uneori să se traducă exclusiv prin virtuozitate tehnică, pe care o educație sistematică inevitabil o transmite. De aceea angajarea lor într-una sau alta din direcțiile artistice ale timpului a fost însoțită de o extremă conștiinciozitate profesională, iar trecerile de la o fază la alta mai bruste, mai spectaculoase antrenând modificări radicale la nivelul limbajului pictural. Este important de subliniat că Ghiață – deși condiționat de experiența impresionistă a începuturilor sale și mai în vârstă decât generația alături de care se afirma imediat după război (faceau parte din ea Lucian Grigorescu, Henri Catargi, Vasile Popescu, Petre Yorgulescu-Yor, Alexandru Phoebus, Sabin Popp și mulți alții care s-au pierdut în anonimat) se instalează mai repede și mai firesc în propria-i formulă de expresie. Dacă pentru aproape toți cei menționați, faza debutului, ce coincide cu deceniul al

treilea, nu a generat opere care să depășească nivelul *căutărilor*, timbrul lor personal definindu-se cu adevărat abia mai târziu, în jur de 1930 și mai ales după această dată, în momentul în care are loc o întoarcere a picturii noastre spre culoare și picturalitate, Ghiață este el însuși de pe acum și aprecierile extrem de elogioase ce, de prin 1933, încep să fie unanime, se fundamentează și pe valorizarea, retrospectivă, a acestei perioade.

Cândva, Ortega y Gasset spunea că este important să inventariem nu numai temele pictate de un artist, ci și pe cele pe care nu le-a pictat; putem constata, de pildă, din această perspectivă, că Ghiață, deși a lăsat câteva portrete, acestea sunt foarte puțin numeroase în opera sa, altfel vastă. O anume abdicare de la propriul univers, o detașare de sine în schimbul unei concentrări constrângătoare asupra unei alte individualități pe care practica portretului de investigație psihologică le presupun nu convin nici personalității lui Ghiață. De asemenea, un refuz al particularului, al nuanței abuziv disociate se mărturisește implicit aici. Ghiață nu a pictat nuduri într-un timp când motivul interesa, evident în sens profund diferit, atât de pictorii care se mulțumeau cu ieftine succese de public, cât și de marii artiști, și desigur că nu înguste prejudecăți morale l-au împiedicat, cât mai curând o firească rezervă dictată de natura sa frustă și austeră. Lipsa unei suficiente familiarități cu arta clasică, dată fiind formația lui Ghiață, ar putea fi și ea invocată fără a vedea neapărat aici principala cauză a acestei absențe. După cum nu l-au interesat nici rafinamentele și subtilitățile deghezamentului așa cum motivul arlechinilor, colombinei sau odaliscilor în decor oriental cu narghilele și ibrice le puteau oferi; într-adevăr, legătura mediată, prin ricoșeu pe care masca și orice formă a deghezamentului în general o întrețin cu realitatea se află la polul opus unui mod direct de asumare a ei. În sfârșit, naturile moarte pe care le pictează nu cultivă prezența obiectului insolit, prețios în aranjamente sofisticate, ci sunt, dimpotrivă, de o simplitate vecină cu sărăcia, mulțumindu-se de obicei doar cu un buchet modest de flori de câmp și cu obiecte din cele mai comune.

Evitând o întreagă serie de motive, toate foarte frecvente în repertoriul picturii din vremea sa, Ghiață a refuzat, cu intuiție sigură, să se situeze în fals față de sine.

După 1930 apar în schimb, în număr mare, în pictura sa, tablouri inspirate de lumea satului. Țăranul nu este văzut însă în îndeletnicirile sale imediat productive, el nu mână carul cu boi, nu seamănă și nici nu ară pământul, nu strânge recolta etc. Țăranii lui Ghiață așteaptă la târg să-și vândă marfa, stau de vorbă, se tocimesc, petrec în cârciumi, joacă la horă, merg către biserică și se strâng în jurul ei sau prânzesc la marginea câmpului.

Tablourile cu țărani ale lui Ghiață ar putea fi grupate în două categorii cărora

le corespund două scheme compoziționale diferite. Pe de o parte sunt compozițiile (*Margine de târg, Târg, Țărani la târg, Vânzătoare de mere* – toate la Muzeul de artă al RSR) care mizează pe pregnanța aducerii în prim plan a figurilor ce ocupă întreg cadrul imaginii, sugestia localizării – colț de natură sau de sat – fiind redusă la minimum indispensabil.

Un element de arhitectură țărănească sau de peisaj natural plasat în planul secund, redus însă dimensional cu mult mai mult decât o realizează perceperea lui, proiectează violent înspre privitor formele ce ocupă primul plan. Acest tip de punere în pagină asigură un efect de neobișnuită monumentalitate unor tablouri altfel de dimensiuni mici, efect susținut de capacitatea lui Ghiață de a vedea forma în articulațiile ei majore. Este interesant de remarcat că scenele cu țărani ale lui Ghiață sunt nu o dată foarte variate în notarea unor detalii, cu iz bruegelian aproape (*Bolta lui Ilieș, Țărani din Hațeg*) de gestică, atitudine și chiar expresie fizionomică, oricât de rudimentar schițată.

Țărăncile lui Ghiață ne întorc aproape ireverențios spatele aplecate asupra mărfurilor lor înșirate pe jos, pe ștergare, ignorând prezența privitorului, parcă fără a ști că se află în centrul atenției lui. Există atâta firesc, atâta lipsă de sfială în gesturile și atitudinile lor încât am fi tentați să le numim edenice. Autenticitatea figurilor lui Ghiață a atras dintotdeauna atenția mai tuturor criticilor care s-au ocupat de pictura sa. Într-o scrisoare pe care i-o adresa pictorului, Focillon comentând un tablou de Ghiață aflat în posesia sa, remarcă „la présence authentique de mon porteur de sac courbé par l'effort” (47). Iar o pictoriță dublată de simț critic ca Lucia Dem. Bălăcescu putea afirma: „Cine dintre pictorii din generația lui n-a pictat țărani? Toți au încercat fără să-l pătrundă [...] Ghiață i-a pictat pe țărani așa cum sunt.” (48)

E drept că Ressu impusese încă în jur de 1910 o imagine neconvențională a țăranului, dar el însuși, după 1920 se îndepărtează de regimul de un sever realism al începuturilor sale, introducând prea explicit sensuri simbolice și înclinând spre o accentuare a valorilor decorative, așa cum pe bună dreptate s-a putut afirma. (49) În *Odihna cosașilor*, compoziție monumentală a lui Ressu din 1925, personajele se expun parcă cu bună știință privirilor, există multă poză în atitudinea unora dintre ele. Spiritul sobru al picturii sale cade în retorica sobrietății.

Ghiață reia tema țărănească din punctul unde o lăsase Ressu în perioada 1909 - 1913 (50). Un fir comun, acela al vigoriei și autenticității imaginii, al înțelegerii forme în substratul ei constructiv îi apropie peste ani pe cei doi artiști, dincolo de semnificațiile diverse ale operei fiecăruia. Grupurile închise, figurile văzute din spate care apar frecvent în pictura lui Ghiață sunt o fericită idee compozițională care elimină dintr-o dată impresia de scenă deschisă cu decor și personaje privilegiat orientate spre

privitor pe care o lasă, de pildă, tabloul citat al lui Ressu, înlocuind-o în schimb cu aceea de secvență surprinsă pe viu. Și totuși tonul general al acestor compoziții nu este dat de gustul pentru individualitatea detaliilor, pentru epica înlănțuirii lor care se destramă în expresia mult mai puternică și mai stăruitoare a unei imagini generice a țăranului. Fără să ocolească realitatea în firescul și individualitatea ei, ci dimpotrivă, adâncindu-se în ea și extragând de acolo substanța artei sale, Ghiață s-a ridicat la semnificații de ordin general ce n-au întârziat a fi unanim interpretate ca revelatorii pentru un anume mod românesc, de a vedea și a simți.

În configurarea personajelor acestor compoziții Ghiață realizează un amestec paradoxal de observație realistă (*Țărânci la piață*, Muzeul din Constanța, *Țărânci la târgul din Petroșani*, col. L. Mesrobeanu, *Țărâncă*, col. G. Avachian, *Țărâni*, fost col. Bruckner, *Târg*, Muzeul A. și D. Ghiață), de ineditul aceleia cu care ne-a obișnuit mult mai târziu filmul documentar (în scenele de târg, grupurile de țărani stând de vorbă, văzuți din spate, țăranii aplecați desfăcând saci etc...) și de viziune hieratică a figurilor (*La piață*, col. Avramescu, *Țărâni la sfat*, Muzeul Bruckenthal, *La Piață*, col. G. Avachian, *Târg*, col. A. Herbai) ce reușește să-și mențină congruența. În totalitatea lor, aceste lucrări impun un tip al țăranului care ține simultan de real și ideal, într-un echilibru foarte delicat și greu de susținut, cu implicite și rezonanță în registrul valorilor etice. Tipic pentru acest prim grup de compoziții este, de pildă, *Târg* (Muzeul de artă al R.S.R.). Figurile umane strânse într-un singur grup compact, situat într-un același plan, frontal văzut, are desfășurarea unui fragment desprins dintr-o friză. O geometrie disimulată, subiacentă, care nu împiedică respirația organicului, o *geometrie însuflețită* ar fi zis Lucian Blaga, guvernează imaginea. O anumită ordine și claritate se discern și în distribuția culorii. Nota dominantă este dată de alburile de fildeș – ale maramelor, ale cămășilor – care ocupă centrul compoziției. În jurul acestui nucleu de luminozitate lăptoasă, estompată, a cărui irradiație o sporește pata unui roșu saturat, se organizează acorduri rafinate de griuri, ocruri, alburii cenușii, dispuse gradual într-o evidentă progresie dinspre centru spre margini.

Simplitatea compozițională pe care o propune Ghiață este la antipodul complicatelor eșafodaje la care recurge, de pildă un Theodorescu-Sion în compozițiile sale cu temă rustică atât de convenționale în intenția lor de înnobilare a figurii, prea clar și programatic exprimată, și care reușeau totuși să stârnească în anii '20 un entuziasm general. Este necesar să reamintim pe scurt tezele *artei naționale* din acei ani, pe care nu le putem discuta aici în nuanțele lor (51) în numele cărora imaginea țăranului și a vieții rustice se văzuseră propulsate în prim plan, pentru că pictura lui Ghiață, întorcându-se la un moment dat spre aceleași motive nu poate fi privită cu totul independent de acest context, oricât de departe s-ar afla de aspectul lui doctrinar.

Retorica și falsa demnitate ceremonioasă a celor mai multe din ambițioasele compoziționale lui Theodorescu-Sion se regăsesc, e drept, într-o măsură mult mai mică și la Francisc Șirato. Aspirația legitimă spre constituirea unei școli artistice naționale și tendința consecutivă a artei specific românești, căreia îi aparțin atât unul cât și celălalt, dominantă de-a lungul întregului deceniu al treilea explică un astfel de fenomen.

Ceea ce urmăreau artiștii implicați în această orientare era concertarea tradiției autohtone cu sensibilitatea modernă, cu noile poziții artistice sau cum se exprima un critic, dovedirea faptului că „pictura noastră din trecut putea fi parafrazată la nivelul unei mentalități și tehnici noi”. Șirato considera că arta autohtonă conține în sine date susceptibile de a fuziona cu sensibilitatea modernă, că poate oferi astfel premisele necesare edificării unei arte românești cu fizionomie proprie. El încearcă să sintetizeze, pornind de la arta populară, trăsăturile sensibilității artistice românești, să obțină un extract, o sumă de principii formale al căror corespondent îl găsea, schematizând și aici, în tendințele clasicizante de mare răspândire în Europa timpului ce se reclamau de la Cézanne. Artificialitatea operației cu tot sămburele ei logic, se apropie prea mult de precizia unei formule chimice pentru a nu da greș, aplicată metodic și conștiincios cum îi dicta lui Șirato firea sa calmă și meticuloasă.

Aceia dintre pictori care după 1900 găsiseră la un moment dat în tema țărănească un motiv necesar împlinirii artistice—Luchian și Ressu, în primul rând—o făcuseră dintr-un impuls spontan de participare la actualitatea socială. Elementul protestatar, explicit sau difuz, era întotdeauna prezent în opera lor. Ciclul de desene al lui Șirato, *Refugiul satelor*, din 1921, inspirat direct de război, mărturisea o similară raportare la realitate. Marile sale compoziții programatice din anii 1924-1926 în care a propus verificarea propriei sale construcții teoretice se despart tranșant de o astfel de atitudine, plasându-se exclusiv sub semnul aspirației spre stil.

Dublul programatism al picturii sale: clasicizantă în sens cezanian și național în sens folcloric, rămâne totuși o ipoteză interesantă prin coerența ei, prin fervoarea de care a fost animată și, nu mai puțin, prin valoarea ei de mărturie asupra unor preocupări sincrone în arta românească și în cea europeană.

Dacă în cazul lui Șirato programul artei naționale are un puternic relief teoretic și datorează mult vocației sale de interpret al operei de artă, lucrările care să-i ilustreze construcția teoretică fiind, de fapt, puține la număr, Theodorescu-Sion, mai puțin înclinat spre teorie, a lăsat în schimb o operă mai amplă, în care avatarurile acestei tendințe apar cu atât mai limpede.

Și pentru a contura o imagine cât de cât completă a tendinței ce viza constituirea unei arte naționale și a problemei raporturilor cu tradiția, ce se dovedește a fi recurentă

în arta românească, fiecare generație regândind-o în proprii săi termeni, trebuie să-l pomenim neapărat și pe Sabin Popp care intervine cu o altă propunere, aceea de a altoi canonul bizantin pe trunchiul unei arte de esență realistă. De la unele naturi moarte *cu icoană* unde pictura de tradiție bizantină era citată în mod deliberat – ca altă dată în tablourile impresioniste, stampa japoneză – Sabin Popp trece la elaborarea compozițiilor sale, în formă de triptic – deci, din nou, trimitere explicită la pictura medievală, în care, de la tonul de frescă și până la gestica stilizată a figurilor este urmărită consecvent o aceeași intenție.

Spre deosebire de pictorii menționați care se situează de-a lungul experimentului *artei naționale* a anilor '20, pe o poziție preponderent livrescă, de unde și impresia de artificiu pe care o lasă o anumită parte a operei lor, Ghiață și-a păstrat nealterată natura sa frustă și puternică, de *om al pământului*. Pictura sa nu s-a impus niciodată prin farmec insidios, era lipsită de seducții, te întâmpina dimpotrivă cu o asprime pe care, paradoxal, tocmai Tonitza, poate cel mai seducător pictor român a știut s-o guste: *Culoarea lui Ghiață*, spunea el, *mă stapânește cu toate că nu mă alintă, și nu mi-o simt prietenă* (52). Ghiață a știut totuși să evite și o altă atitudine falsă, aceea a accentuării orgolioase și ostentative a rusticismului său. Obişnuți cu evidențele și simplificările, ne simțim nu o dată tentați să deducem superficial caracterul omului pornind de la operă. Or, Ghiață nu s-a complăcut niciodată în a-și juca în viață rolul de țăran, ca pe un număr de succes, ispită căreia nu i-au putut rezista uneori chiar mari artiști ca Brâncuși. Înfățișarea lui Ghiață, felul său de a vorbi și de a se purta erau perfect citadine, după cum conversația cu el dezvăluia un interlocutor cultivat, dar nu și grăbit de a face paradă de cunoștințele lui. Ceea ce l-a făcut pe A. E. Baconsky să marturisească, nu decepționat, ci din contră, cu o surpriză plină de mlțumire: *Anahoretul rustic pe care-l bănuiam nu există...* (53)

Pictura *românească* a lui Ghiață s-a conturat abia după 1930 într-un moment în care ideea artei naționale pierduse teren, iar curentul artistic căruia îi dăduse naștere se consumase abandonat chiar de proprii săi promotori. Fără a fi fost rupt de preocupările timpului său, cum am precizat, Ghiață se ține totuși la distanță tocmai față de ceea ce reprezentase tendința majoră a deceniului al treilea, dintr-o firească rezervă față de programatismul ei prea evident.

Faptul că motivele vieții țărănești reapar în pictura lui tocmai când păreau epuizate, secătuite de valențele lor simbolice și expresive, denotă, dacă nu un dezacord sau o ruptură, în orice caz un decalaj față de *mersul vremii*, semnificativ pentru modul său de elaborare a operei, caracterizat printr-o treptată descoperire și gestație lentă a filonului proprii sensibilități și experiențe de viață. Alegerea temelor picturii sale nu se motivează niciodată preponderent prin rațiuni de ordin formal, ci i

se impune în măsura în care conținutul lor este trăit, adânc interiorizat. Un critic ca Werner Hofmann ar spune că pictura lui nu este „o producere de realități formale „înainte de a fi o “repetare a realităților percepției”.

Ghiață nu rămâne un simplu observator, fie el și pasionat al unei anume realități mai mult sau mai puțin familiare, el nu reconstituie, atunci când pictează scenele sale cu țărani, un univers ce-i rămâne exterior, ci ne vorbește din interiorul și despre o lume consangvină. „Un artist care s-a format omeneste înainte de a se forma artistic”, avea să spună Ion Frunzetti în 1945. (54)

Alături de compozițiile citate mai sus există în pictura lui Ghiață și o altă categorie de lucrări, de asemenea scene de viață rustică, care țin însă mai curând de genul peisajului cu figuri decât de cel al compoziției propriu-zise. Sunt priveliști de sat, unde biserica nu lipsește de cele mai multe ori, animate de prezențe umane ce se integrează total unui spațiu intim, protector, un spațiu-adăpost al ființelor. Casele se cuibăresc, literalmente, între pâlcuri de copaci, între dealuri, natura dezvăluindu-se maternă și ocrotitoare. Ni se oferă pe această cale o imagine a satului organic legat de natură, văzut ca emanație și prelungire a ei. Un scriitor care iubea pictura cum a fost A. E. Baconsky, descifra în tablourile lui Ghiață o metamorfoză miraculoasă a elementelor, „muntele începe a semăna uneori cu casa” (55), spune el, pentru a lămuri impresia de topire, de asimilare a acțiunii umane în ordinea naturală.

Într-adevăr, nici o fisură, nici o disonanță nu pare a se insinua între înfăptuirile omului și regnul vegetal sau mineral. Casele, bisericile ca și sondele în tablourile mai vechi nu intervin în peisaj ca niște corpuri străine care să stârnească prin incongruență o reacție automată de respingere, ci se lasă prinse firesc în țesătura spațiului.

Există un peisaj al lui, *Biserica brâncovenească din Baia de Aramă*, unde sugestia unui spațiu ce se modelează protector, rotunjindu-se ca un cuib în jurul bisericii este mai directă ca oriunde și căruia cuvintele lui Bachelard – *lumea este cuibul omului* (56) – i se potrivesc admirabil. Închiderea crengilor, ca într-o îmbrățișare, împrejurul zidurilor nu mai poate fi un motiv preluat direct și integral din realitate, ci cu siguranță unul *retușat* de reveriile pictorului. Avem de-a face aici cu o imagine, în sensul ei de produs al imaginației, a unui *spațiu fericit*. Conotațiile imaginii cuibului, ca și ale colibei sunt tihna, liniștea, bunăstarea sufletească și atunci am putea defini pictura lui Ghiață, în termenii aceluiași gânditor, ca reverie a stării de certitudine, ca încredere în buna alcătuire a lumii. Și pentru că a regăsit aceste „imagini originare, care solicită în noi un sens al primitivității” (57), pornind de la acea experiență a sa de viață care se identifică cu sensurile și valorile satului tradițional Ghiață nu se putea să nu fie, cu dreptate, revendicat ca pictor al *românescului*.

Începând cu 1933, anul unei importante expoziții a pictorului, critica a atras

atenția, într-o cvasi-unanimitate de opinii și cu o lipsă de echivoc ce denotă cât de puternică trebuie să fi fost impresia produsă de pictura lui Ghiață cu ocazia expoziției din acel an, de la sala Dalles, tocmai asupra capacității acesteia de a exprima sintetic și peremptoriu datele specific românești (58) ale fragmentelor de realitate pe care pictorul și le alesese drept model. Lui George Oprescu țăranul îi apărea aici „cu fondul său adânc omenesc, primitivitatea lui nobilă, gesturile sculpturale, maiestatea sa naturală”, în tablouri pe care le considera „printre cele mai reușite lucrări pe care le oferă azi pictura română” (59). A ieși din marginalitatea neprofesionistului (Rousseau a fost considerat, pe bună dreptate, un artist inclasabil), dar a rămâne mereu „la izvorul lumii”, cu vorba lui Cisek, este un tur de forță care lui Ghiață i-a reușit.

NOTE

1. George Oprescu, *Pictând el simte aerul răcoros al văilor...*, în „Contemporanul”, 1967, 19 mai.
2. Marina Preutu. *Dumitru Ghiață*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 116.
3. Idem, p. 7.
4. C. Robul. *Expoziții din Capitală*, în „Gândirea”, 1921, nr. 3, iunie, p. 53.
5. O. W. Cisek. *Prin expoziții*, în „Gândirea”, 1924, nr. 10, p. 309-310.
6. I. Jianu, *De vorbă cu pictorul Ghiață despre publicul amator și criza picturii*, în „Rampa”, 1928, 11 ian.
7. Lucrarea intitulată *Peisaj dobrogean* (Muzeul de artă al R. S. România mai păstrează încă pe verso două etichete care atestă prezența ei la două expoziții importante, a XIV-a Expoziție internațională de artă de la Veneția și Expoziția de artă românească de la Paris. Muzeul Jeu de Paume, 1925; o putem, astfel, situa cronologic cu certitudine înainte de 1924.
8. H. Blazian. *Plastica*, în „Adevărul literar și artistic”, 1927, 20 febr.
9. I. Jianu. art. cit.
10. Apud Marina Preutu, op. cit., p. 40.
11. N. Tonitza, *Scrieri despre artă*. Cuvânt înainte de Tudor Arghezi. Culegere de texte cu adnotări și prefață de Raoul Șorban. Editura Meridiane, București, 1962, p. 126.
12. I. Jianu. art. cit.
13. N. Tonitza, op. cit., p. 139.
14. Marius Bunescu. *Însemnările unui pictor*, București, 1965, p. 32.
15. Eugen Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane*, București.
16. *Orașul – furnicar. Orașul în lirica românească*. Prefață de Mircea Martin, București, 1982, pp. 7, 9.

17. V. Beneș, *D. Ghiață*, Editura Meridiane, București, 1957, p. 21.
18. Apud Barbu Brezianu, *N. N. Tonitza*, Editura Meridiane, București, 1967.
19. O. W. Cisek, *Eseuri și cronici plastice*. București, 1967, p. 134.
20. Ibidem
21. Theodor Enescu, *C. Ressu*, Editura Meridiane, București, 1984, pp. 25 – 30.
22. O. W. Cisek, op. cit., p. 134.
23. Ibidem.
24. Apud Marina Preutu, op. cit., p. 25
25. N. Tonitza. op. cit., p. 43.
26. H. Blazian, *Plastica*, în „Adevărul literar și artistic”, 1930, 23 februarie.
27. Wilhelm Uhde, *Henri Rousseau*, Dresden, 1921, p. 14.
28. Adolphe Bassler, *Henri Rousseau*, Paris. 1927, p. 7.
29. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propylaen Kunstgeschichte, XVI, Berlin, 1931, p. 40.
30. *Arta românească în sala Jeu de Paume*, în „Universul literar”, 1925, 25 iunie.
31. Apud Adolphe Bassler. Op. cit., p. 14.
32. Henri Focillon, *La peinture aux XIXe et XXe siècle*, Paris, 1928.
33. W. Cisek. op. cit., p. 132.
34. Vezi și G. Oprescu. *Expoziția Ghiață*, în „Universul”, 1935, 13 februarie.
35. G. C. Argan. *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze, 1970, p. 367-368.
36. Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Roma, 1926, p. 325.
37. G. Oprescu, *Fundația Dalles. Expozițiile Criterion și D. Ghiață*, în „Universul”, 1933, 13 febr.
38. O. W. Cisek, op. cit., p. 117.
39. Idem, p. 111, 134.
40. Idem, p. 133.
41. Idem. p. 135.
42. Idem. p. 112.
43. Idem, p. 116.
44. Idem. p. 109-110.
45. Pentru o discuție în jurul primitivismului, vezi Robert Goldwater, primitivismul în arta modernă, Editura Meridiane, București, 1974. Cuvânt înainte de Andrei Pleșu.
46. Francisc Șirato. *Încercări critice*, Editura Meridiane, București, 1967.
47. Apud Marina Preutu, op. cit., p. 119.
48. Lucia Dem. Bălăcescu, *Dimitrie Ghiață și țărani*, în *Astra*, 1972, sept.
49. Theodor Enescu. Op. cit., p. 78.
50. Idem, p. 33.

51. Pentru dezvoltarea acestei probleme, vezi Ioana Vlasiu. *La peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition, I și II*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art”. Tome XIX, 1982, p. 21-33 și Tome XXI, 1984, p. 3-19.
52. Apud Marina Preutu. op. cit., p. 25.
53. A. E. Baconsky, *Dumitru Ghiață*, Editura Meridiane, București, 1967.
54. Ion Frunzetti, *D. Ghiață pictorul țăran sau rafinamentul primitivismului*, în „Victoria” 1945, 4 sept.
55. A. E. Baconsky, op. cit., p. 12.
56. Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace*, Paris, 1958, p. 103.
57. Idem, p. 93.
58. În acest sens menționăm selectiv o serie de articole din perioada 1933-1945 : George Oprescu, *Expozițiile Criterion și D. Ghiață*, în „Universul”, 1933, 13 febr.; Eugen Crăciun, *Expoziția D. Ghiață*, în „Adevărul—1933, 16 febr.; H. Blazian, *Specificul românesc – expozițiile D. Ghiață...*, în „Adevărul literar și artistic”, 1933, 7 apr. ; George Oprescu, *Expoziția D. Ghiață*, în „Universul”, 1935, 13. febr.; Idem *Expozițiile din luna martie*, în „Universul” , 12 martie; Idem. *Cronica plastică în „Viața românească”*, 1939, apr. Idem. *Ghiață – târguri, chipuri, peisaje*, în „Universul”, 1940, 19 febr.; Ion Zurescu, *Cronica plastică, sala O.N.T. , D. Ghiață*, în „România literară”, 1940, 18 febr. ; Paul Miracovici, *Cronica plastică*, în „Universul literar”, 1940, 2 martie; Ion Vlasiu, *D. Ghiață în „Dacia”*, 1941, 15 apr.; Idem. *Expoziția D. Ghiață în „Ardealul”*, 1943, 8 apr. ; Petru Comarnescu, *Ultimele expoziții*, în „Revista Fundațiilor”, 1945, apr. ; Ion Frunzetti. art. cit.
59. George Oprescu, *Expozițiile Criterion și D. Ghiață*, în „Universul”, 1933, 13 febr.



D. Ghiață – Natura moartă cu struguri

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Târg la munte

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Natură statică



D. Ghiață – Olteancă la piață.

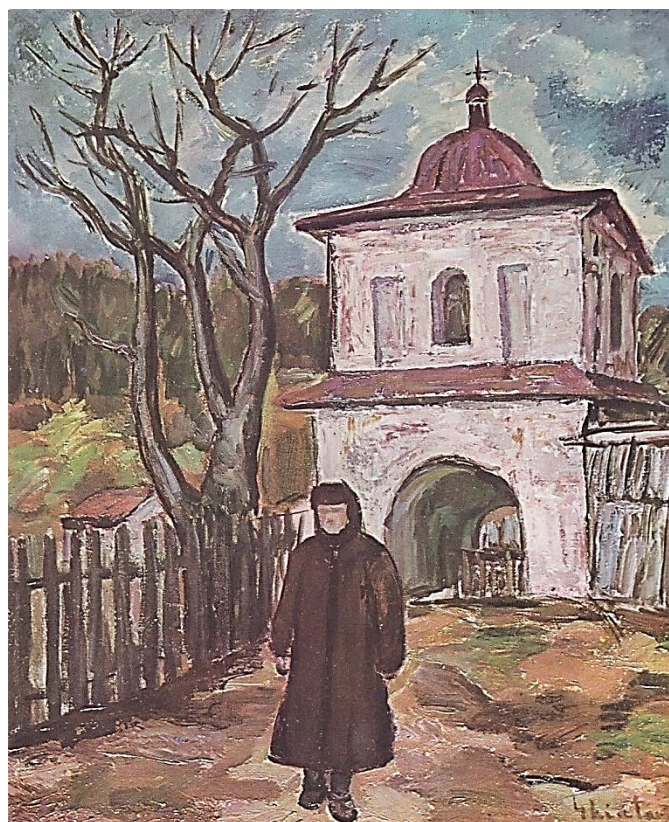
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj



D. Ghiață – Peisaj cu clopotniță

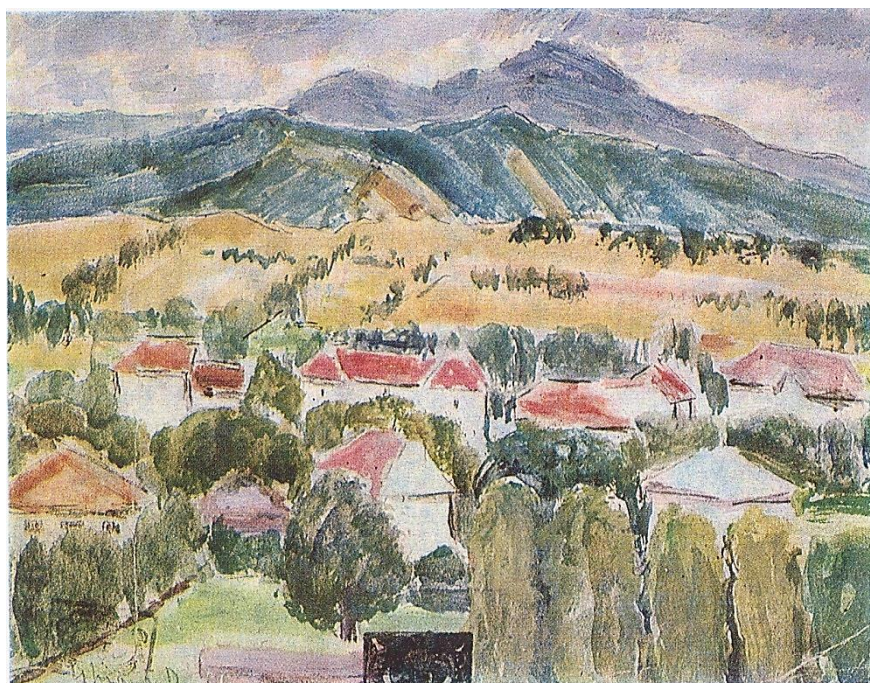
CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj din Baia de Aramă



D. Ghiață – Peisaj din Câmpina

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016



D. Ghiață – Peisaj din Sinaia

C O N T E M P O R A R Y
L I T E R A T U R E P R E S S



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2016