

Îndată după înfăptuirea Unirii din 1918 destinul artistic al Transilvaniei avea să se schimbe în mod neașteptat, căci, în efortul de unificare al culturii din întreaga țară, au luat ființă la Cluj instituții românești — universitatea, teatrul, opera, școli superioare de artă dramatică, muzică și de artă plastică — care au jucat un rol de o importanță capitală în dezvoltarea artei și au pregătit un climat cultural receptiv. Ultima dintre aceste înfăptuiri ale Consiliului Dirigent, guvernul provizoriu al Transilvaniei, cu sediul la Sibiu, a fost înființarea Școlii de arte frumoase din Cluj, în 1925, în scopul pregătirii unei întregi generații de artiști. Absența plasticienilor de talent, formați într-o academie, o sesizase deja poetul Lucian Blaga într-un articol: „Ardealul n-a fost niciodată sărac în talente, dar, din lipsă de școale, aceste talente au căzut repede în diletanțism iremediabil sau au apucat drumul ispititor și plin de curse al străinătății”¹.

Merită să stăruim în rindurile următoare asupra importanței pe care această școală a deținut-o pentru dezvoltarea artei transilvănene și care constă în noua orientare plastică susținută fervent de un grup de tineri profesori: C. Bogdan, A. Demian, R. Lădea și A. Ciupe. Aceștia veneau la catedră cu o experiență artistică desăvârșită în capitala Franței, centrul de iradiere al artei moderne, promovind studenților, de altfel anonimați de vîrsta profesorilor, soluțiile oferite de pictura postimpresionistă, de factură cézanneană, trecută însă prin filtrul subiectivității fiecărei sensibilități creatoare.

Orientarea artistică progresistă a Școlii de arte frumoase, promovată de grupul celor patru profesori, contrasta cu arta transilvănă dinainte de Unire, înțepenită în formulele unui academism de factură budapestano-müncheneză și chiar cu Școala de la Baia Mare care inițial adoptase naturalismul european de factura lui Leibl, încărcat însă de un sens mult mai larg, acela de protest împotriva academismului și a romantismului depășit. Experiențele băimărene în domeniul peisajului, pictura în „plein-air”, erau mai apropiate de cele similare din Germania, decît de cele fran-

¹ Lucian Blaga, *O Școală de Arte Frumoase*, în *Adevărul literar și artistic* din 6 decembrie 1925, p. 7.

ceze. Iar mai târziu, prin 1906, cînd Béla Czobel și Al. Ziffer, în urma experienței pariziene abandonează pictura după natură, ei sînt influențați de fovism.

Noutatea pe care arta tinerilor profesori clujeni o aducea în Transilvania consta în primul rînd în metoda obiectivării propriiei senzații, a consolidării datelor percepției, precepte de bază ale artei lui Cézanne. Preferința pentru acest „*patres*“ al secolului XX² se explică prin soliditatea și trăinicia cu care el și-a fondat opera, depășind momentul impresionist.

„Din impresionism voiam să fac ceva așa de solid și de durabil ca și arta muzeelor“³ afirma Cézanne, încercînd să facă abstracție de aspectul particular al naturii, de condițiile atmosferice și de contribuția accidentală a luminii. Pictura în „*plein-air*“, folosind ca model natura, avea să fie un bun cîștigat și niciodată după experiența impresionistă el nu va schimba realitatea percepută pe una imaginată.

Cézanne se considera pe sine un realist, dar în sensul mării tradiții, modelul său ideal fiind „*Poussin* înnoit pe baza naturii“. Clasicismul către care tindea el era pătruns de o neliniște adîncă produsă de tensiunea creatoare între senzația pură și logica formală : „La pictat trebuie ca ochiul și creierul să se susțină reciproc — considera artistul francez — trebuie să lucreze la desfășurarea lor reciprocă, printr-o evoluție logică a impresiilor cromatice“⁴. În încercarea de a menține un echilibru dinamic între cele două forțe, el n-a acceptat nici procedeele arbitrar-subiective și deformările violente ale lui Van Gogh, nici speculația abstractă a formei fără să țină seamă de studiul direct al naturii, așa cum o practicau Gauguin și sinteticii. Cézanne le opunea acestora strădania de a consolida impresiile trecătoare ale realității.

Spre deosebire de Seurat care reducea culoarea la un punct pigmentat, comunicînd în mod general, Cézanne construia cu ajutorul ei planuri colorate care alcătuiau configurația tabloului. El folosea tușe mai late și mai lungi, așezate uniform una lîngă alta și distribuite pe verticală, pe orizontală sau pe diagonală, arhitecturînd forma.

Inteligența creatoare trebuie să însoțească mereu sensibilitatea subiectivă, să o convertească la general-valabil, să-i confere durabilitate. Iată ce mărturisea Cézanne : „*Artă este o armonie paralelă cu natura . . . Toată voința sa (a artistului n.n.) trebuie să tacă, el trebuie să facă să tacă în el toate vocile prejudecăților, să le uite, să le domolească, trebuie să fie un ecou desăvîrșit. Natura din afară și cea de aici dinlăuntru trebuie să se întrepătrundă, pentru a dura, pentru a trăi o viață jumătate omenească, jumătate divină, viața artei. Peisajul se reflectă, se umanizează, se gîndește în mine. Îl obiectivez și-l fixează pe pînza mea (. .)*“⁵.

Acest spirit sintetic și ordonator, voința de claritate a lui Cézanne i-a animat pe pictorii Catul Bogdan, Anastase Demian și Aurel Ciupe căroro li s-a alăturat cîțiva ani mai târziu, în 1927, sculptorul Romul Ladea. După cum am arătat deja toți își desăvîrșiseră studiile artistice la Paris,

² Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, București, 1977, vol. I. Autorul vorbește despre cei patru „*patres*“ ai secolului al XX-lea : Seurat, Gauguin, Van Gogh, Cézanne.

³ Apud : W. Hofmann, *Op. cit.*, vol. I, p. 249.

⁴ *Ibidem*, p. 255.

⁵ *Ibidem*, p. 258.

la Academia Julian care «nu era o „academie“ în sensul strict al cuvîntului, ci mai degrabă o școală de artă care oferea modele și un control nu foarte drastic al activității cursanților»⁶. Fusesse întemeiată în secolul trecut de pictorul Rodolphe Julian pentru a acoperi necesitățile învățămîntului artistic francez. La École des Beaux-Arts nu puteau fi admiși toți străinii care doreau să studieze la Paris și, în scopul trierii lor, se introducea un examen sever de limbă franceză. Cum însă la Academia Julian corecturile erau făcute la început de patru dintre profesorii de la École des Beaux-Arts, afluența la această academie liberă era din ce în ce mai mare. Pe măsură ce instituția dobîndea prestigiu, cei sosiți din străinătate nici nu se mai prezentau la École des Beaux-Arts, ci veneau să studieze la Academia Julian.

Catul Bogdan a început întii studii de arhitectură la București (1915) îndeplinind mai mult dorința familiei decît mergînd pe urmele propriei vocații. După anii petrecuți pe front, timp în care desenase mult, se hotărî să plece în 1919 la Paris, în scopul studierii picturii. Frecventă timp de un an Academia Julian, apoi reuși la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts în atelierul lui Ernest Laurent. Perioada 1920—1923, cît s-a aflat la École des Beaux-Arts, a fost încărcată de ore de studiu căci frecvența și academia liberă „La Grande Chaumière“ și clasa de frescă a lui Paul Bauduin⁷.

De la profesorul său de atelier a preluat cîteva elemente de metodă și a dobîndit disciplina observației. Dar acești ani parizieni de formare s-au aflat sub semnul revelației artei lui Paul Cézanne și a lui Pierre Bonnard. Pictura lui Cézanne, bazată pe studiul naturii, năzuind să-i restituie acesteia durabilitatea și perenitatea, în ciuda aparențelor trecătoare, l-a cucerit pe Catul Bogdan care va rămîne fidel de-a lungul întregii sale creații principiilor cézanneene: obiectivarea percepțiilor și păstrarea unui relativ echilibru între senzație și transpunerea ei în formă. El va apela permanent în pictura sa la un „motiv“ înțeles ca dezbatere cu fenomenele naturii. Pictura lui Bonnard a intuit-o dintr-o dată deoarece se simțea apropiat de universul acestui artist sensibil, calm, cu o pronunțată notă intimistă.

Creația anilor 1925—1930, cînd deja se afla la catedra de pictură a Școlii de arte frumoase din Cluj, se distinge de aceea a anilor următori tocmai prin aspectul „construit“ al pînzei, prin volumele bine marcate, contururile nete care închid forme geometrice. Două compoziții — *La restaurant* (il. nr. 1) și *După amiază de vară* — din anii 1925—1926 folosesc mai multe personaje tratate robust. Dacă în prima lucrare planurile se succed treptat, iar perspectiva este ușor plonjantă asupra unei străzi, compoziția din *După amiază de vară* este perfect echilibrată. Un cerc, al cărui centru este Tasso Marchini, studentul preferat, lucrînd la șevalet. Cercul este închis de grupul tinerilor artiști de la școala clujeană, pictînd

⁶ John Rewald, *Postimpresionismul*, București, 1978, vol. I, p. 247 și urm. Studiaseră la Academia Julian: Sérusier, Bonnard, Vuillard, Maurice, Denis, Félix Vallatton, Paul Ranson, germanul Louis Corinth.

⁷ Atras de pictura murală, C. Bogdan a participat la decorarea bisericii Saint-Genéviève din Nanterre, iar în 1925 a realizat, cu colaborarea cîtorva colegi, o compoziție alegorică pentru pavilionul Expoziției de Artă Decorativă de la Paris. Între 1922—1924 a primit o bursă din partea Școlii Române de la Fontenay-aux-Roses; vezi: Vasile Drăguț, „*Catul Bogdan*“, București, 1972.



1. Catul Bogdan „La restaurant“ 1925

în peisaj. Lucrarea a fost expusă la Salonul Oficial din 1927 și remarcată de Tonitza într-o cronică apărută în *Universul Literar*⁸.

Încă din perioada pariziană Catul Bogdan se remarcă a fi prin vocație un peisagist al orașului care îi oferea motive intens picturale. Dintre anii 1927—1930 datează trei peisaje citadine, expuse în parte la Salonul Oficial din 1930 : *Pont-Neuf* (il. nr. 2), *Casa albă* și *Pe Sena*..

Spre deosebire de lucrarea cu același titlu, *Pont-Neuf*, pictată de Aurel Ciupe și care exprima o reverie ușor melancolică în fața apei, pictura lui C. Bogdan sublinia rigiditatea și severitatea, nu lipsită de măreție provenind din monumental, a peisajului acestui cunoscut colț parizian. Formele aproape geometrice sînt construite parcă unele peste altele într-o ostentație a pietrei.

Mult mai destins, peisajul *Pe Sena* prefigurează o anumită spontaneitate creatoare care va deveni definitorie pentru Catul Bogdan. O curbă amplă dirijează privirea dinspre prim-plan spre fundal, iar în centrul tabloului, lipsit de orice frământare, se află oglinda apei. Ultimul plan, tratat mai pictural, se distinge vag, aproape estompat. Contururile nu mai sînt atît de ferme, lăsînd liberă imaginația să completeze după voie peisajul.

Începînd cu 1930 în pictura lui C. Bogdan se definesc două tendințe opuse : prima acordă prioritate formei, volumului bine conturat și construit aproape geometric ; cea de-a doua exprimă o irezistibilă înclinație

⁸ «Bogdan Catul se impune cu cea mai frumos echilibrată compoziție din sala „Himerei“. Pinza aceasta cuminte, atent studiată — care trădează, la autor, o concepție de artă nesiluită și un bun gust înnăscut — ne îndrituiește să sperăm mult în artistul acesta pe care îl bănuim încă foarte tînăr» apud : V. Drăguț, „*Catalogul Expoziției retrospective din 1970*“, București, p. 7.



2. Catul Bogdan „Pont-Neuf“ 1930

pentru culoare, pentru forma colorată expusă luminii și corespunde temperamentului și înclinațiilor lirice ale pictorului. Atras tot mai mult de tehnicile de notație rapidă a peisajului — acuarela, guașa, laviul — el le va folosi în paralel cu pictura în ulei.

În peisajele sale citadine, cel mai adesea acoperișuri, case, grădini, există o melancolică contemplație a unei imagini care, deși variată, apare în esență aceeași. Specificul unui cartier periferic, cu tristețile străzilor pustii și desfundate și case mohorâte, este surprins într-un excelent laviu din 1933 intitulat *Cartierul Fabric din Timișoara* (il. nr. 3).

Peisajele pictate în ulei au mai multă greutate datorită culorilor dense, saturate, în game stinse, aproape sumbre uneori (*Peisaj din Timișoara, Peisaj*); acuarelele, dimpotrivă, sînt exuberante, dau impresia de aerat, de mișcare provocată de culorile primare pe care artistul le minuieste în mod inspirat. Contururile se tocesc, suprafața e pictată în mase mari de culoare care se întrepătrund vibrînd (*Peisaj-curte la Timișoara, Grădină*).

Catul Bogdan și-a găsit un drum propriu mergînd pe linia tradiției și refuzînd experimentele avangardiste. Pictura lui aduce în arta românească interbelică o notă caldă, intimistă, vibrația unei sensibilități exacerbate, preocuparea pentru cizelarea mijloacelor „tradiționale”.

Personalitate afirmată pe multiple planuri, Anastase Demian a fost desenator, ilustrator de carte, pictor și muralist. Și-a început studiile în 1919 la Școala de arte frumoase din București sub îndrumarea lui Costin Petrescu. În toamna aceluiași an primi o bursă de studii la Roma, iar mai apoi frecventă Academia Julian la Paris. Vădit înclinat spre artele decorative, Demian se înscrie la „Ateliers des Arts Sacrés” înființat și condus de Maurice Denis. La recomandarea profesorului său primi în 1923 să execute decorația bisericii din Mézières și debută în mod strălucit într-un



3. Catul Bogdan „Cartierul Fabric din Timișoara” 1933

domeniu puternic ancorat în tradiționalism, aproape de stereotipie, dar în care stilul său de decorație avea să se singularizeze ⁹.

În 1926 Demian deveni profesor de arte decorative la Cluj și începu să lucreze permanent ilustrații pentru reviste, colaborând la *Societatea de mîine* și la *Gîndirea* din Cluj, iar mai apoi la revista *Luceafărul* din Timișoara. Activitatea de ilustrator îl făcu în scurt timp cunoscut și îi atrase laude din partea lui Lucian Blaga: „Demian, cunoscut îndeosebi din paginile revistei *Gîndirea*, e cel mai talentat ilustrator ce-l avem azi (...) Linia de pură tradiție bizantină ciștigă, sub penița lui, ceva din sensibilitatea, rafinăria și căldura ușor frivolă a rococoului. Are în plus o naivitate care așa de greu se împacă cu orice stilizare. Și totuși Demian împreună manierele care par a se exclude, le împreună cu talent și gust (...)” ¹⁰.

Pentru ilustrații nu folosea niciodată gravura, ci prefera desenele în tuș sau desenele colorate în tempera. Universul graficii sale a re-creat spațiul spiritual al satului românesc, îmbinînd permanent elemente realiste cu personaje de basm sau de baladă și poate de aceea Ovidiu Crohmălniceanu l-a numit „creator al stilului național în grafica românească”.

Linia acestor desene definește, caracterizează cu o remarcabilă economie de mijloace. În anii 1930 linia graficii sale se supune unor inflexiuni și modulări produse sub influența stilului „Art Déco” (afișul la Expoziția artiștilor plastici ardeleni de la Cluj din 1930, cele două afișe pentru Expoziția internațională a copilului — București, 1932 — il. nr. 4).

Demian poate fi considerat, alături de artistul sibian G. A. Mathey, unul dintre remarcabilii ilustratori pe care i-a dat Transilvania.

⁹ Să amintim numai decorația murală a catedralei din Timișoara.

¹⁰ Lucian Blaga, *Art. cit.*

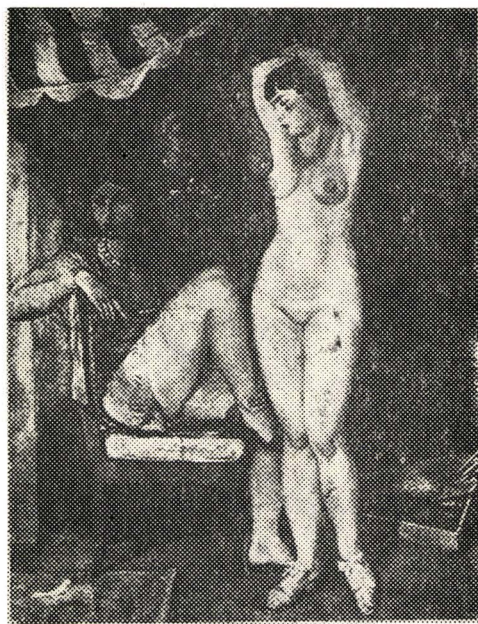
Pictorul Demian surprinde prin moliciunea și senzualitatea cu care-și tratează modelele ¹¹ — de obicei copii sau femei — și prin registrul restrîns de subiecte abordate. Încă de la prima sa expoziție personală din 1926 el prezenta publicului o serie de portrete de copii de pe Feleac. Calitățile sale de desenator i-au servit la caracterizarea figurilor numai din câteva trăsături de linie.

Din perioada 1927—1935 datează mai multe compoziții cu figuri feminine în care artistul se arată preocupat de descifrarea psihologiei modelelor sale (*Surorile, Modista*). Lucrarea intitulată *În atelierul artistului* (il. nr. 5) pare concepută în dialog cu pictura secolului al XIX-lea, căci nudul din prim-plan face aluzie la modelul pozînd din celebra pînă *Atelierul* de Courbet. Singura relație care se stabilește între nud și un personaj feminin șezînd alături este de ordin plastic. Fundalul, parțial acoperit de o pînă reprezentînd un peisaj, creează iluzia unei deschideri spre natură. În ultimul plan, în semiobscuritate, se distinge o femeie aducînd o tavă. Pictura are un aer enigmatic, căci cele trei personaje nu comunică între ele încremenite fiind într-o „poză“.

Nudul oferă pictorului Demian un valoros subiect plastic. Problema esențială pe care artistul încearcă s-o rezolve este tratarea formei în lumină folosind un ecleraș neobișnuit — din spatele modelului, din colțul



4. Anastase Demian Afișul la Expoziția artiștilor plastici ardeleni din 1930



5. Anastase Demian „În atelierul artistului” 1927

¹¹ Poetul Emil Isac îl definea cu intuiție în câteva rînduri : „Demian este poate cea mai mare surpriză a artei românești din Ardeal. Desenul lui este perfect, poate chiar pentru că afectează imperfecțiunea. Pictura lui : moale, suferă parcă de lipsa energiei. Pare a fi aservită feminismului. Dar aceasta este numai o aparență. În fond pictura lui Demian este un izvor miraculos al vigoarei (...)”. Textul a apărut în articolul *Cîteva figuri ale artelor plastice române din Ardeal*, în *Societatea de miine*, an V, nr. 22—24 din 1—15 decembrie 1928.



6. Anastase Demian „Portret de femeie“
1943

stîng al tabloului. Corpul, pictat în tușe repezi, fragmentate, primește umbre colorate. Formele nu se dizolvă în lumină, ci își păstrează contururile care le delimitează. Fundalul roșu strălucitor cu irizări galbene constituie un ecran incandescent.

În portrete, abil executate în pastel, Anastase Demian reușește să redea acea aparență de „obiect“ delicat, prețios, dar în care se ascunde o viață tainică, aparență pe care cochetele modele feminine o cultivă (*Portret de femeie* il. nr. 6).

Pentru a rezuma cît mai elocvent calitățile acestui artist un critic contemporan ¹² a introdus pentru a-l caracteriza fericita formulă : Demian a fost un „scriptor“. «Meritul lui Demian — scria V. I. Stoichiță — modernitatea („modernitate“ care absoarbe, firesc, „tradiția“) stă în faptul că a țintit spre cu totul altceva decît spre condiția de *decorator* sau spre cea de *ilustrator*» (sublinierile autorului).

Romul Ladea ¹³, unul dintre cei mai originali și mai talentați sculptori transilvăneni, a fost un autodidact. A descins în Arad ¹⁴ în anul 1922 cu o scrisoare de recomandare către Aron Cotruș, redactor al ziarului *Solidaritatea* și în scurt timp a fost bine primit de cercul intelectualilor grupați în jurul acestui ziar (Al. Popescu-Negură, Tiberiu Vuia, Al. T. Stamatiad). Susținătorii săi încercau să convingă opinia publică de necesita-

¹² Victor Ieronim Stoichiță, *Anastase Demian — un „scriptor“*, în *Arta*, anul XXVIII, nr. 4 din aprilie 1981.

¹³ Pentru datele biografice referitoare la anii de tinerețe ai lui Ladea vezi Horia Medeleanu, *Perioada de început a sculptorului Romul Ladea*, în volumul *Artiștii plastici arădeni*, Arad, 1973, p. 37—45.

¹⁴ Iată portretul publicat în aceea epocă în articolul nesemnat *Sculptorul Romul Ladea*, în *Tribuna nouă*, Arad, 26 august 1924, p. 1 : „Apăruse într-o bună zi pe străzile Aradului, slab, ciudat, palid, ca un tînăr călugăr istovit de posturi, cu privirea aiurea, posedat parcă de visuri peste puterile lui“.

tea trimerii la studii în străinătate a tînărului talent răsărit dintr-o dată în orașul lor. După o scurtă perioadă de studiu la Școala de arte frumoase din București, în atelierul lui Paciurea, Ladea plecă în vara anului 1923 într-o călătorie la Berlin și Paris, cu ajutorul material al baroanei Hortensia Popp¹⁵. În același an participarea la o expoziție colectivă la Cluj îi atrăgea laudele și încurajarea poetului Lucian Blaga¹⁶.



7. Ernst Barlach „Vergnügtes Einbein“



Romul Ladea „Invalidul“ 1926

Cu fondurile strinse din subscripția publică la care contribuise și municipalitatea, Romul Ladea plecă în decembrie 1924 la Paris. Scurta perioadă petrecută în capitala Franței, de numai opt luni, s-a dovedit rodnică pentru maturizarea artistului bănățean. El frecventa Academia Julian, atelierul lui Brâncuși și muzeele¹⁷, interesîndu-se în primul rînd de sculptura lui Rodin și Bourdelle, dar și de Michelangelo și Leonardo.

¹⁵ Horia Medeleanu, *Art. cit.*

¹⁶ Lucian Blaga, *Insemnări despre artist*, în *Solidaritatea*, Arad, din 23 mai 1923: „Adevărata revelație a expoziției este tînărul Ladea. Din puținele lucrări aduse aici pentru a fi privite, vezi mîna sigură a impresionismului care nuanțează expresia figurii omenestii cu o desăvîrșită intuiție. Avem tot dreptul să credem în individualitatea sa. E aici un început prea sigur ca să nu ne exprimăm bucuria. Dacă tînărul, foarte tînărul sculptor va avea prilejul să-și desăvîrșască prin studiu în străinătate ceea ce știe numai din el — nu ne vom îndoi de marele sculptor viitor. Sincer, cu un misticism vag al durerii, el stă de acum în fața noastră rezistînd oricărei analize critice“; apud: Dorian Grozdan, *Romul Ladea și lumea lui cuprînzătoare*, Timișoara, 1979, p. 16.

¹⁷ Emil Botiș, *Correspondența publicată în articolul Amintiri despre Romul Ladea*; în: Dorian Grozdan, *Op. cit.*, p. 139.

Spre deosebire de alți artiști ale căror tatonări durează decenii, Ladea s-a regăsit de la început pe sine și încă din perioada arădeană (1922—1926) stilul său se conturase îndeajuns pentru a pune marca personală chiar pe primele lucrări. Sculptura lui a apărut șocantă pentru gustul burghez al epocii și incidente ca respingerea bustului lui Xenopol de către soția cărturarului, prezentat într-o postură frământată, titanică, dovedesc că puțini au fost aceia care au intuit de la început realul talent și forța creatoare a lui Ladea.

Influența lui Rodin, și prin el a impresionismului — caracterizat în sculptură prin tratarea picturală a planurilor — despre care vorbesc unii critici¹⁸ se constată doar în măsura în care întreaga plastică a primelor decenii ale secolului nostru se simțea atrasă de maestrul francez.

Dimpotrivă, Ladea a avut chiar unele tangențe cu expresionismul¹⁹ de la care a împrumutat unele subiecte, dar și trăsături stilistice, unele deformări dramatice sau grotești. Lucrarea *Invalidul*, executată în 1926, vădește o vizibilă apropiere de sculptura *Vergnütes Einbein* (il. nr. 7) a lui Barlach. Ambele sînt sculptate în lemn, lucrarea artistului german fiind mai dinamică, mai accentuat deformată, în timp ce aceea a lui Ladea pare mai sobră. De asemenea bustul lui Simion Bărnuțiu (1928), lucrare azi pierdută, dă expresie unei neliniști de ordin metafizic, rezultînd din precipitarea volumelor, din brusca alternanță a golului cu plinul.

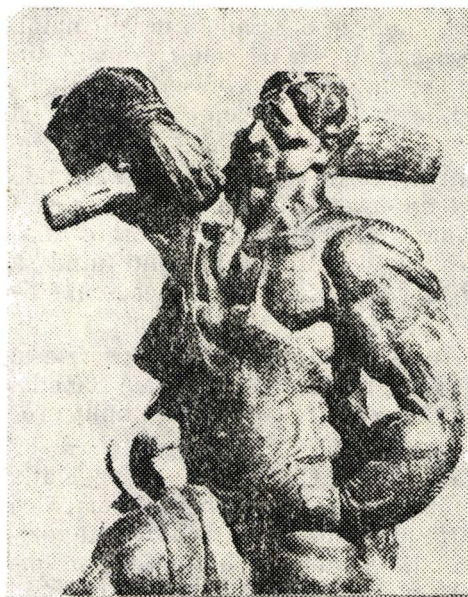
Indiferent de influențele trecătoare, venite din exterior, sculptura lui Ladea va rămîne profund realistă, preocupată să surprindă esențialul, realizată viguros și îndrăzneț. Cîteva teme, restrînse la număr, revin ca o permanentă a întregii sale creații : artistul a fost atras încă din anii debutului de reprezentarea plastică a cîtorva figuri istorice sau culturale, a încercat să le pătrundă psihologia și să le redea cît mai fidel personalitatea. Încă din 1924 compunea două busturi — portretul lui Avram Iancu, la Baia de Criș și acela care nu și-a atins destinația publică, al lui Xenopol. În deceniul trei a fost atras de dramaticele figuri ale celor trei martiri țărani Horia, Cloșca și Crișan, pentru care a executat mai multe variante, preocupat fiind de o nouă rezolvare plastică, menită să sublinieze mai adînc caracterul personajului. Variantele la o temă sînt întotdeauna opere definitive — și nu schițe — pornite și duse pînă la capăt din dorința de a afla o nouă fațetă a realității și n-au purtat niciodată marca stereotipiei. Același lucru este valabil și în cazul busturilor lui Simion Bărnuțiu.

Lumea satului românesc, din care s-a ridicat Ladea, i-a rămas vie în amintire și i-a furnizat tipuri de fizionomii sau de caractere. Astfel portretul țăranului bănățean — mîndru, orgolios, ironic — va dăinui în arta românească prin sculpturile lui Ladea, mai multe la număr, toate cioplite nervos în lemn.

Legende populare, încărcate de fabulos, i-au oferit de asemenea motive plastice. Personajele legendare „Strîmbă lemne“, Iovan Iorgovan

¹⁸ Horia Medeleanu, *Art. cit.*, p. 43.

¹⁹ Criticul Horia Medeleanu, *Art. cit.*, p. 37—38 îl combate pe N. Crișan, autorul monografiei *Romul Ladea*, apărută la București, 1968, polemizînd cu el : „Lucrările executate la acea dată (...), departe de o viziune expresionistă cum consideră un cercetător recent al operei lui Romul Ladea, denotă preocuparea tînărului artist pentru modelaj rodinian“. Iar în alt context : «Tematica primei expoziții personale, deschisă la 17 octombrie 1926, nu oglindește „o parte din mizeriile observate în jur de artist“, iar lucrările din această perioadă nu înfățișează „invalidi, șchiopi, mutilați“ (...)» etc.



8. Romul Ladea „Iovan Iorgovan“ 1938



9. Romul Ladea „Portretul mamei Eva“

il vor preocupa timp de un deceniu, iar rezultatul acestor căutări s-a materializat în câteva reliefuri și sculpturi. Într-o compoziție pe diagonală care pune în evidență mișcarea involburată, Iovan Iorgovan apare, într-un relief în lemn, călare, luptând cu balaurul, într-o postură de sfânt Gheorghe autohton. Memorabilă rămîne însă sculptura în ronde-bosse cu același subiect (il. nr. 8), reprezentându-l pe eroul popular într-o postură războinică, amenințătoare, a celui care nu cunoaște teama.

De-a lungul întregii sale creații Ladea a revenit obsesiv la chipurile celor apropiați, dar mai ales la acela al mamei. Ei îi dedică mai multe portrete (il. nr. 9), pioase desigur, dar care, dincolo de trăsăturile fizionomice particulare, devin portretele unei anumite categorii general-valabile, a mamei împovărate de ani și de griji. Acestor portrete li se adaugă și cele ale soției sau ale fiului său, în diferite etape ale vieții, dar mai ales autoportretele prin care sculptorul își obiectivează neliniștile, temerile personale.

În anii 1940—1945 tematica lucrărilor lui Ladea evoluează către afirmarea valorilor etern umane — dragostea, înțelepciunea. Cu încetul renunță la unghiurile și liniile aspre în favoarea curbelor ritmate. Relieful intitulat *Cronicarul* anunță maturitatea senină, lipsită de frământările dramatice ale tinereții; formele primesc valori aproape picturale.

Opera lui Romul Ladea „s-a încheat ca un fruct al armoniei dintre sensibilitate și inteligență“ — observa Eugen Schileru. De la izbucnirea tumultoasă din epoca tinereții pînă la împlinirile calme ale maturității, creația sa a rămas în esență fidelă aceluiași crez artistic exprimat cu maximă sinceritate.

Pictorul Aurel Ciupe²⁰ a început să studieze desenul în orașul natal, Lugoj, și, dovedindu-se talentat, s-a înscris la Școala de arte frumoase din București, fiind admis direct în anul IV, în clasa profesorului Ipolit Strimbu. Deveni coleg de atelier cu Lucian Grigorescu, A. Demian și Traian Bilțiu-Dăncuș.

Dar în același an Consiliul Dirigent îi acordă o bursă la Paris, unde frecventă Academia Julian, beneficiind de corecturile lui Pierre și Paul Albert Laurens, Gervex și Roayer. În vara anului 1920 întreprinde o călătorie de documentare la Roma, după care reveni la Paris, continuând să studieze dimineața la Academia Julian, iar după amiază la academia liberă „La Grande Chaumière“.

În 1922 se întoarce în țară și, pentru a obține diploma, se înscrie la Școala de arte frumoase din Iași, în clasa profesorului Octav Băncilă. Plecă din nou în Italia și în 1924 obține și licența la Roma. Fu numit profesor de pictură la Școala de arte frumoase din Cluj.

Încă din timpul studiilor de la Paris Aurel Ciupe a avut revelația picturii impresioniste și a fost atras în mod special de principiile artistice ale lui Cézanne. Mereu preocupat de rigurozitatea echilibrului compozițional, el va prefera la început construcția geometrică a formei, iar impresiile sensibile le va trece prin filtrul sever al rațiunii, astfel încît nota distinctivă a picturii sale va fi cerebralitatea.

Dar există în creația sa o continuă pendulare între sensibilitate și rațiune, o revenire cînd la senzație, cînd la construcție. Artistul însuși o mărturisește: „Am fost cînd instinctiv, cînd rațional, ceea ce se și observă în lucrările mele. Această dualitate este caracteristică firii mele. Îmi place ordinea și disciplina, dar uneori îmi place să mă abandonez visării...“²¹.

Ciupe a abordat frecvent, cu vădită plăcere, peisajul considerînd că prin intermediul lui se poate confrunta nemijlocit cu realul. Artistul își decantează sentimentele făcînd loc unei reprezentări obiective, iar ca urmare peisajul își păstrează în cea mai mare parte veridicitatea. Ca viziune plastică A. Ciupe optează pentru forma construită pe care lumina o învăluie într-o atmosferă cromatică unitară. Această viziune, conturată încă din două lucrări din Franța — *Pont-Neuf* (il. nr. 10) și *Peisaj din Saint-Tropez* — se amplifică în seria de peisaje executate în 1928 la Luncani. Pictorul așterne culoarea în straturi groase, cu cuțitul, uneori aplică și contururi negre care închid sever forma, iar cromatică, dominant rece, amintește de o materie densă, vitroasă. Lucrările perioadei 1930—1934, între care amintim ciclul peisajelor de pe malul Timișului la Lugoj, *Portretul Mariei*, naturile statice *Maci* și *Trandafiri*, se disting prin tonalitatea gravă, uneori dramatică, prin prezența stăruitoare a negrului și a albului.

În anii maturității el va lucra în același spirit doar că nu va mai folosi cuțitul de paletă, ci va picta cu tușe scurte, nervoase, așezate oblic în funcție de planurile pe care le desenează, ca în *Peisaj la Poiana Măru-lui*. În această lucrare compoziția, dominată de un munte, amintește de celebra serie de peisaje a lui Cézanne intitulată *Muntele Sainte-Victoire*. Cromatică este gravă acordînd albastru de Prusia cu verde și galben.

²⁰ Pentru anii de formare ai lui Ciupe vezi: Raoul Șorban, *Aurel Ciupe*, București, 1976.

²¹ *Catalogul expoziției retrospective Aurel Ciupe*, București, 1980.



10. Aurel Ciupe „Pont-Neuf“

Figura umană apare mai rar în opera lui Ciupe, deși câteva portrete se înscriu printre reușitele sale. Într-un dublu portret intitulat *Două figuri* (il. nr. 11) pictorul se reprezintă pe sine în fața șevaletului alături de soția sa așezată și ținând pe genunchi o farfurie cu fructe. Ambele personaje sînt plasate în natură, întrevăzută schematic în fundal sub forma unor coline muntoase simplificate și aglomerate unele peste altele. Micșorate pînă la miniatural, câteva case și doi copaci apar departe, în vale, ca niște jucării. Frapant nu este numai raportul dintre figuri și case, ci și forma simplificată, redusă la geometric, a acestora. Lumina, așezîndu-se



11. Aurel Ciupe „Două figuri“ 1928



12. A. Ciupe „Pălăria galbenă” 1938

pe formă și accentuînd muchiile, sporește impresia de construit pe care o lasă și cele două figuri.

Neîndoielnic *Pălăria galbenă* (1938) este o reușită nu numai în portretistica lui Ciupe, ci și a întregii sale creații. Precadat de un studiu pregătitor, valoros în sine, portretul soției oferă mai mult decît o scrupuloasă analiză psihologică și, prin euforia culorii și a luminii, încarnează idealul de armonie al artistului (il. nr. 12).

Interesul pentru natura statică nu se manifestă de la început, acest gen aproape lipsind din creația anilor 1920—1930. Cu timpul însă el va descoperi farmecul ușor melancolic pe care-l emană obiectele și va începe un dialog tainic cu ele. Din perioada interbelică datează *Maci*, *Trandafiri* (ambele din 1929), precum și *Natură statică cu gutui* (1938) în care se însinuează o geometrie delicată.

Artist sensibil, dotat cu inteligență creatoare, Aurel Ciupe îndrăgește adevărul realității pe care o respectă și încearcă să o obiectiveze. Latura subiectivă este mereu temperată fără însă a diminua nota de originalitate.

Efortul meritoriu al grupului celor patru artiști transilvăneni de a integra arta plastică ardeleană în marele flux al artei românești moderne s-a concretizat nu numai printr-o susținută activitate artistică, ci și printr-una didactică și de organizare muzeală și expozițională. De-a lungul citorva decenii Catul Bogdan, Romul Ladea, Anastase Demian și Aurel Ciupe au pregătît o generație de artiști²², transmițîndu-le principiile artei lor.

²² Să amintim numai cîțiva dintre cei mai cunoscuți studenți ai școlii clujene : Tasso Marchini, Szervatiusz, Vlasiu, Fülöp Antal, Letiția Munteanu, Al. Mohi, N. Brana, Eugen Gâscă, Constantin Dinu-Ilea, Virgil Fulicea, Petre Abrudan, Teodor Harșia.

- Individualități artistice distincte, ei și-au creat un drum propriu și au ajuns la o sinteză personală preluând din arta modernă elementele care serveau cel mai bine viziunii lor plastice, fondată însă pe o spiritualitate profund românească, bazată pe motive de inspirație autohtone. Tradiția artei românești n-a fost nesocotită, neglijată din pricina experimentelor avangardiste, ci, pe fundamentul ei și într-un continuu dialog cu ea, au construit un edificiu nou, receptiv la înnoiri ale artei moderne.

ART IN TRANSILVANIA IN THE PERIOD BETWEEN THE TWO WORLD WARS

SUMMARY

Many cultural institutions came into being in Transilvania after the Union of 1918. One of those institutions was the School of Fine Arts of Cluj which played a very important part in the development of the art. The School directed the art in Transilvania towards a new orientation : postimpressionism influenced by Cézanne's point of view. That kind of art was promoted by such young professors as : Catul Bogdan, Anastase Demian, Romul Ladea and Aurel Ciupe. They studied in Paris and adopted some principles of Cézanne's art : the objectiveness of the own feelings, the consolidation of the perceptive date, an equilibrium between sensation and its palpable transposing. Their art was in contrast both with the art from Transilvania before its Union (characterised by an academism coming from Budapest and München) and with the School of Baia Mare (influenced by Leible's naturalistic elements).

Little by little Catul Bogdan's painting develops two opposite tendencies : one laid stress upon form, a visible and geometrically built volume, while the other had in view the coloured, exposed to the light form. The latter was more suitable, to the painter's feelings (the was a painter of the urban scenery).

Anastase Demian was the same time : a drawer, a book illustrator, a painter and a mural painter. We can say that he was one of the best illustrators in Transilvania. His drawings presentend images of the Romannian vilage (they were a mixture of both realistic elements and fairy tale characters). There was much sensuality in the manner he used to paint women and children.

Romul Ladea was a realistic sculptor. He was a master of rendering the essence of the reality. His beloved themes were the following : historical and cultural personalities, the realm of the countryside, legendary figures, his mother's portrait.

Aurel Ciupe was continuously preoccupied to preserve a composition equilibrium. He preferred a geometrical drawing and the used reason in rendering his sensitive impressions. He was oscillating between reason and sensibility. Ciupe used to paint landscapes because they connected him with the reality in the bestway. The colour was applied in thick strate by means of the knife. The form was often marked by a black border and there was a coldness in chromatics.

These four painters contributed greatly to integrate the plastic art of Transilvania within the modern Romanian art.

