

**LOCALISM ȘI EUROPENISM
ÎN ARTA TRANSILVĂNEANĂ DUPĂ 1918**



LOCALISM ȘI EUROPENISM ÎN ARTA TRANSILVĂNEANĂ DUPĂ 1918

Târgu Mureș
2023

Editor executiv: Koppány Bulcsú ÖTVÖS

Redactor responsabil: Cora FODOR

Redactori asociați: Ioana VLASIU
Ioan ȘULEA

Volumul cuprinde lucrările Conferinței Naționale de Artă *Localism și europenism în arta transilvăneană după 1918*, Palatul Culturii, Târgu Mureș, 5–6 mai 2016.

Traduceri: Emese SÁRÁNDI

Fotografii și procesare: Mihai STOICA

Fototeca Muzeului de Istorie Turda

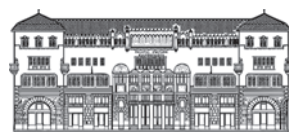
Arhiva Seminarului de Istoria Artei din Cluj

Tehnoredactare: Mihai STOICA

Tipar: Tipografia Arta, Cluj-Napoca



CONSILIUL
JUDEȚEAN
MUREȘ



MUZEUL JUDEȚEAN MUREȘ
MAROS MEGYEI MÚZEUM

© Muzeul Județean Mureș – Secția de Artă

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor revine autorilor.

Coperta I: Ion Vlasiu, *Autoportret*, colecția Muzeului Județean Mureș

Coperta IV: imagine din Galeria Ion Vlasiu, Palatul Culturii, Târgu Mureș

ISBN 978-973-0-39057-5

Cuprins

Cuvânt înainte	5
Előszó	11
Foreword	16
Catul Bogdan artistul și profesorul, gândirea sa plastică – Adrian Guță	21
Drumărind <i>În spațiu și timp</i> cu maestrul Ion Vlasiu – Eugeniu Nistor	33
Despre originea creării unui simbol regional al românilor din Transilvania și Partium: bisericile de lemn – Valentin Trifescu	37
<i>Dieta de la Turda</i> la prima restaurare – Ioan Opreș	49
Între insurgență și colaborare: Hans Mattis-Teutsch la periferia realismului socialist – Irina Cărăbaș	59
Ion Vlasiu – un spirit polivalent. Anii tinereții (1928–1940) – Negoită Lăptoiu	73
Colecții și colecționism în Clujul interbelic – Ioana Vlasiu	85
100 +. Restituiri. Prezențe artistice feminine la Sibiu și Brașov până la jumătatea secolului al XX-lea – Iulia Mesea	101
Conservatorism versus modernism în operele artistului Norbert Thomae din Colecția Complexului Muzeal Bistrița-Năsăud – Vasile Duda	131
Culoarea în opera sculptorului Ion Vlasiu – Marcel Muntean	145
<i>În fața timpului</i> . Colecția Ion Vlasiu din Muzeul Județean Mureș – Cora Fodor	169
Întâlnirea mea cu <i>Stihiile</i> lui Vlasiu. Experiența recuperării lucrării – Dorel David Morar	199
Cronici de artă plastică transilvăneană. 1934–1947 – Ion Vlasiu	209
Sculptorul Romul Ladea	209
Expoziția Eugen Gâscă	212
Expoziția colectivă Tasso Marchini, Eugen Gâscă, Nicolae Brana, Negoșanu, Szervátiusz, Radu Pușcariu, Margareta Hirsk (sic)	214
Expoziția de artă plastică ardeleană	219
Expoziția Al. Szolnay și E. Szervátiusz	226
Expoziția pictorului Pericle Capidan	229
Despre pictorul Catul Bogdan	232
Arta plastică la Cluj	239
Nicolae Brana	244
Repere biografice. Ion Vlasiu	247
Prezentare autori	261

Cuvânt înainte

Volumul de față cuprinde textele comunicărilor prezentate în cadrul conferinței naționale de istoria artei, cu tema: *Localism și europenism în arta transilvăneană după 1918*, conferință organizată de Muzeul Județean Mureș – Secția de Artă, în perioada 5–6 mai 2016. Conferința a fost prilejuită de deschiderea Galeriei Ion Vlasiu, în cadrul Palatului Culturii din Târgu Mureș. La această sesiune de comunicări, au participat personalități marcante în domeniu, profesori, cercetători, istorici și critici de artă, artiști din București, Cluj-Napoca, Sibiu, Bistrița-Năsăud și Târgu Mureș, interesați de personalitatea artistului Ion Vlasiu, de modul în care acesta a marcat cultura națională, de conexiunile și relațiile sale cu alte personalități culturale notorii ale perioadei interbelice și postbelice, dar și de contextul istoric și social în care și-a desfășurat activitatea, de specificul identitar transilvănean, dar și național și de conexiunile, specificitatea, sincronul sau decalajul față de mediul european.

Personalitatea lui Ion Vlasiu (1908–1997), personaj complex din galeria artiștilor de seamă, s-a manifestat în multiple direcții – sculptură, pictură, literatură, critică de artă, fotografie. Acesta a fost o figură proeminentă a grupului de tineri absolvenți ai Școlii de Arte Frumoase din Cluj care, în anii 1930, a marcat și a influențat puternic și benefic cursul artei românești în direcția modernismului. Creația sa demonstrează verva cu care schimbă uneltele de exprimare – dalta, pensula sau penița, disponibilitatea sa pentru varietatea temelor și originalitatea viziunii, demonstrând o deschidere proteică spre multitudinea de forme și materiale.

Noua Galerie Ion Vlasiu propune în spațiul modern, special amenajat, o împletire a criteriilor muzeale de expunere cu atmosfera evocatoare a atelierului de creație, expunând un număr de aproximativ cincizeci de opere de pictură și de sculptură, precum și o parte din volumele publicate – selecție ilustrativă din ampla donație de nouăzeci și șase de lucrări făcută de artist Muzeului Județean Mureș, în anul 1984. Constituirea unui spațiu anume conceput pentru punerea în valoare a donației recompensează generosul gest. Deși Galeria nu a reușit să cuprindă toate lucrările donate de artist, situarea ei în Palatul Culturii, somptuos și reprezentativ lăcaș de cultură în stil secesionist, precum și noul concept original de eta-

lare a lucrărilor compensează, în mod fericit și salvator, situația.

Demersul recuperator a început în anul 2011, odată cu redeschiderea Galeriei permanente de artă românească modernă, când a fost concepută o sală specială, destinată artiștilor transilvăneni și, în cadrul ei, o secțiune rezervată lui Ion Vlasiu, cuprinzând atât lucrări de sculptură, cât și de pictură. Galeria Ion Vlasiu este o prelungire și o amplificare a acestui spațiu care permite reconstituirea, și prin câteva obiecte personale, a ambianței atelierului său.

Prin reproducerea fotografică de mari dimensiuni a atelierului de la Bistra, plasată frontal, se pătrunde imaginar în universul intim al artistului. În paralel, lucrările punctează perioadele esențiale de evoluție ale firului creator.

Urmărind istoricul colecției de artă târgumureșene și proveniența lucrărilor din perioada anilor '80, se constată că dezvoltarea patrimonială s-a datorat, în bună parte, donațiilor făcute de către artiști, familiile lor sau de către colecționarii și pasionații de artă, unele dintre ele constituind material consistent pentru noi galerii.

Astfel, în urma donației artistului Ion Vlasiu din anul 1986, donație cuprinzând lucrări de sculptură, pictură și grafică, colecția s-a îmbogățit substanțial cu un număr impresionant de lucrări nu doar cantitativ, ci, mai ales, calitativ. Astfel, Muzeul Județean Mureș – Secția de Artă este privilegiatul deținător a o sută nouă de lucrări create de Ion Vlasiu, partea consistentă provenind din donație, la care se adaugă și unele achiziții.

Donația și-a găsit locul cuvenit, spre vizitare, prin constituirea Galeriei Ion Vlasiu, deschisă în același an, în incinta clădirii Bibliotecii Teleki. În cele cinci săli spațioase, erau etalate o mare parte dintre lucrări, nouăzeci și șase de piese. Din rațiuni de conjunctură organizatorică a spațiilor, care au fost cedate Bibliotecii Teleki, în iulie 2008, galeria a fost închisă, iar lucrările au avut tristul destin al păstrării lor în depozit. O dată în plus, e îmbucurător faptul că a existat posibilitatea redeschiderii expoziției, chiar dacă într-o formulă mai restrânsă, expoziție ce cunoaște o abordare nouă și modernă, bine încheagată și gândită pe parcursul a trei ani, într-o conlucrare profesionistă cu colegii de la Secția de Artă, cercetători, muzeografi, restauratori și conservatori. A existat o colaborare permanentă, extraordinar de constructivă, cu fiica maestrului, dr. Ioana Vlasiu – istoric și critic de artă, prin bunăvoința căreia galeria s-a îmbogățit cu noi lucrări și obiecte personale ale artistului. De asemenea, în anul 2022, s-a completat colecția prin achiziția consistentă a altor zece lucrări de sculptură care întregesc

și nuanțează profilul complex al artistului. Astfel, constituirea unui spațiu special dedicat unei selecții reprezentative a venit ca un fapt recuperatoriu și reparatoriu, compensând perioada de stază destul de prelungită. Redeschiderea galeriei se face deopotrivă pentru rememorarea gestului donatorului, cât și pentru bucuria cercetătorului și a publicului, contribuind la afirmarea unei identități proprii, cu particularitățile ei, a galeriilor de artă din cadrul Muzeului Județean Mureș.

Din vasta și prolifică sa creație, lucrările din galerie pun în lumină mai mult perioadele de conturare și statornicire a stilului, de sinteză a ideilor (ilustrative sunt, în acest sens, *Somnul țăranilor*, imagine emblematică a galeriei, *Autoportretul* în piatră, *Pasărea suflet*, *Ileana*, *Paradisul terestru*, *În fața timpului*, *Masca geniului*, și, mai puțin, cele de studiu și de experimentări de la Cluj, Timișoara, București sau Paris. Totuși, trebuie amintite, din perioada de început, două lucrări de excepție: cea din expoziția de debut de la Târgu Mureș, din 1932, sculptura cioplită în piatră cu titlul *Sulamita* (achiziționată pentru Pinacoteca târgumureșeană de către pictorul Aurel Ciupe, custode al acesteia în perioada 1932–1940) și *Autoportretul* de tânăr rebel din fosta colecție Virgil Birou, pictură. Lucrările din galerie reprezintă punctări-reper semnificative care permit reconstituirea unei activități artistice de șapte decenii și a ansamblului operei.

Un instrument indispensabil pentru completarea și aprofundarea informațiilor despre operele din expoziție este catalogul *Ion Vlasiu (1908–1997)*, lansat simultan cu deschiderea Galeriei și distins cu Premiul „George Oprescu” pentru istoria artei al Academiei Române pentru anul 2015. Catalogul (autori: Ioana Vlasiu, Ioan Șulea și Cora Fodor) s-a dorit a fi mai mult decât o evidență muzeografică a lucrărilor din Galerie, optând pentru prezentarea de tip monografic, întemeiată pe cercetări amănunțite de arhivă și de presă de epocă privind viața și creația artistului. Însoțit de texte critice ale unor renumiți istorici de artă, Ileana Pintilie, Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, Cora Fodor, catalogul respectă în mare principiul cronologic corelat cu abordarea tematică. Sunt reproduse și documentate peste trei sute de opere de sculptură, pictură și grafică din toate perioadele, cu identificarea, pe cât a fost posibil în stadiul actual al cercetărilor, a locului actual de păstrare a lucrărilor și a traseului lor prin diferite colecții particulare de-a lungul timpului. Catalogul conține repere biografice, fragmente inedite de jurnal, antologie critică amplă cu excerpte care merg din 1932 până în 2007 și o selecție din corespondența artistului cu personalități ale timpului.

Volumul de față se remarcă prin diversitatea temelor de cercetare și a abordărilor metodologice, concentrând rezultate ale unor laborioase cercetări recente de arhivă, cu privire la o temă foarte generoasă: *Localism și europenism în arta transilvăneană după 1918* care expune, problematizează și analizează aspecte ale fenomenului artistic transilvănean, în special din perioada interbelică, dar și postbelică, până spre contemporaneitate, cu contextualizarea anterioară a unei simbolistici regionale, din perspectiva diferitelor personalități de specialitate în domeniu.

În paginile sale, regăsim, făcând apel la memorie: evocări ale celor care l-au întâlnit și l-au cunoscut pe Ion Vlasiu; aspecte ale portretului biografico-artistic al unuia dintre maeștrii săi de la Școala de Arte Frumoase din Cluj – Catul Bogdan, privind pasiunea aproape exclusivă pentru artă și dedicarea cu obstinație față de acest domeniu; referințele argumentate cu profesionalism ale unui alt profesor al său de la Cluj, Aurel Ciupe, în consultarea cerută în anul 1948 privind restaurarea lucrării aparținând artistului Aladár Körösfői-Kriesch, aflată în colecția Muzeului de Istorie din Turda; tot din spațiul transilvănean, interpretând fragmente din opiniile primului istoric de artă român din Transilvania, profesorul Coriolan Petranu, se prezintă o fațetă din amplul și complexul context al „originilor creării unui simbol regional al românilor din Transilvania”; spicuri din traseul primelor decenii comuniste al unuia dintre avangardiștii transilvăneni de marcă, Hans Mattis-Teutsch, demonstrând exemplul cel mai clar de coincidență între discursul avangardei și cel al realismului socialist, și mai mult, a existenței unei continuități amplificate. El rămâne un caz distinct în care aceste întâlniri sunt evidente și cultivate pentru că se află la periferia culturii oficiale. Se evocă personalitatea lui Ion Vlasiu, recunoscut prin pluralitatea faptelor sale de spirit. Prezentarea parcurge etapele stereotipe ale mitologiei artistice de început, recurgând la o proaspătă reconstituire de conduită exemplară încă din anii tinereții, rezumându-se la intervalul de timp când a activat predilect în ambianța ardeleană și bănățeană (1928–1940). Un alt studiu, folosindu-se de o structură asemănătoare de tip monografic, cu accent pe creație (și, în cadrul acesteia, pe teme), firul desfășurării fiind condus, de această dată, până la finele existenței sale, investighează folosirea culorii în opera artistului, considerând-o ca pe „o modalitate sinceră de a transfigura într-un registru expresiv ceea ce se realiza în sfera sculpturii”, făcând asocieri cu diferite forme de realizare compozițională, de cromatică și subiect cu exemple celebre din istoria artei plastice naționale și universale, contemporane lui. Tot legat

de subiectul personalității artistului Ion Vlasiu și în contextul prilejuit de organizarea conferinței, se realizează o prezentare a ansamblului colecției Ion Vlasiu din patrimoniul Muzeului Județean Mureș, rezultată în special din donația făcută de acesta, cu accente pe descrierea unora dintre lucrările de excepție din colecție, prezentare însoțită de un scurt istoric al Galeriei dedicate artistului, plasată, de-a lungul timpului, în diferite spații de expunere. Alt studiu, prin lectura critică a documentelor de arhivă și a surselor publicistice, literare, din perspectiva actuală și a interesului pentru colecții și colecționism, investighează colecții particulare din Clujul interbelic. Deplasându-se interesul spre activitatea artistică din alte centre artistice ale Transilvaniei primei jumătăți a secolului XX, respectiv Sibiu, Brașov și Bistrița-Năsăud, se face, în primul caz, o restituire a creației artistelor active în centrele sud-transilvănene, prezența cantitativă și calitativă a operelor lor reprezentând un argument imbatabil al înnoirilor care aveau loc în societatea și în viața artistică a zonei, pentru acel interval temporal. Iar, în al doilea caz, pentru Bistrița-Năsăud, se investighează monografic un artist mai puțin cunoscut, Norbert Thomae, care reflectă în pânzele sale caracteristicile conservatoare ale mediului burghez de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, dar și influențele curentelor moderne care încep să fie descoperite în răsăritul european.

Chiar dacă nu a avut o prezentare în cadrul conferinței, este binevenită opțiunea includerii în paginile acestei publicații a explicării etapelor demersului întreprins cu impresionant de multă meticulozitate și dăruire profesională de către sculptorul Dorel David Morar (muzeograf în cadrul Muzeului Județean Mureș – Secția de Artă) demers de recuperare prin restaurare a uneia dintre cele mai relevante și emblematiche lucrări aparținând artistului Ion Vlasiu, *Stihiile războiului*. Lucrarea a participat în 1976, la Bienala de Artă de la Veneția, alături de alte trei.

Structura publicației păstrează succesiunea expunerilor din cadrul conferinței, așa cum s-au derulat ele, conform programului, în două secțiuni, prima având-o moderatoare pe Ioana Beldiman, cuprinzând comunicările lui Adrian Guță, Eugeniu Nistor, Valentin Trifescu, Ioan Opreș, Irina Cărăbaș. A doua secțiune a fost coordonată de Negoită Lăptoiu, începându-se cu studiul său, urmându-i Ioana Vlasiu, Ioana Beldiman (cu absență regretabilă a studiului în paginile publicației de față), Lulia Mesea, Vasile Duda, Marcel Gheorghe Muntean și Cora Fodor. Pentru completarea și prelungirea atmosferei științifice în concretul artistic, cea de-a doua zi a conferinței a cuprins o vizită în galeria colecționarului târgumureșean Lucian

Pop, care cuprinde lucrări de artă modernă și contemporană, o vizită la casa-atelier Ion Vlasiu de la Bistra, unde a fost evocată personalitatea artistului, *in situ* și, în drum spre Valea Mureșului, o oprire la Castelul Teleki de la Gornești.

De asemenea, pentru o imagine mai relevantă a personalității artistului Ion Vlasiu, s-a inclus în acest volum și un parcurs cronologic, iar, pentru relevarea însușirilor sale de lucid și tranșant analist-comentator artistic, o serie de cronici de artă din perioada anilor '30 și '40. Scurtele prezentări biografice ale autorilor comunicărilor încheie publicația de față care oferă un important aport, în primul rând, în completarea profilului artistic al celui care a fost Ion Vlasiu, dar și în domeniul istoriei artei ca rezultat al cercetărilor minuțioase întreprinse de fiecare dintre cei invitați. Le mulțumim pentru distinsa lor prezență la conferința *Localism și europenism în arta transilvăneană după 1918*, desfășurată la Târgu Mureș.

Ioan Șulea – șef Secția de Artă, Muzeul Județean Mureș

Előszó

Jelen kötet a Maros Megyei Múzeum Művészeti Osztálya által 2016. május 5–6. között, *Lokalizmus és európaiság az 1918 utáni erdélyi művészetben* címmel szervezett országos művészettörténeti konferencián elhangzott előadásokat tárja az olvasó elé. A konferencia apropója a Ion Vlasiu Galéria megnyitása volt a marosvásárhelyi Kultúrpalotában. Az ülésen a szakterület neves bukaresti, kolozsvári, nagyszebeni, besztercei és marosvásárhelyi tekintélyei, professorok, kutatók, művészettörténészek és kritikusok, valamint művészek vettek részt. A konferencia körüljárta Ion Vlasiu személyiségének, a nemzeti kultúrára gyakorolt hatásának, más neves kulturális személyiségekkel a két világháború között és a háború után ápoltságának kapcsolatának kérdését, de munkásságának történelmi és társadalmi kontextusát, sajátos erdélyi, ugyanakkor nemzeti identitását, valamint az európai környezet hatásainak azonnali vagy késedelmes érzékelését is.

Ion Vlasiu (1908–1997) szobrász, festőművész, prózaíró, műkritikus komplex személyisége már a Kolozsvári Képzőművészeti Intézetben töltött éveiben kitűnt, ahonnan számos, a román művészetre nagy hatást gyakorló művész került ki. Alkotásai a kifejezőeszközök közötti átjárhatóságról tanúskodnak, hiszen lendületesen váltogatja a vésőt, ecsetet vagy tollat, ugyanakkor témái változatosságát, látásmódja eredetiségét, a formák és anyagok sokfélesége iránti proteikus nyitottságát is bizonyítják.

Az új Ion Vlasiu Galéria modern, kifejezetten erre a célra kialakított terében a múzeum és az alkotóműhely légköre keveredik. Mintegy 50 festészeti és szobrászati alkotás, valamint a kiadott kötetek egy része látható, amelyek illusztratív válogatást nyújtanak a mester 1984-ben a Maros Megyei Múzeumnak tett 96 műből álló nagyszabású adományából. A munkásságának szentelt külön térrel rójuk le hálánkat nagylelkű gesztusáért. A galéria nem tudta ugyan befogadni a művész által adományozott összes művet, de a szecessziós kultúra pazar és reprezentatív helyszínén, a Kultúrpalotában való elhelyezés, valamint az új kiállítási koncepció szerencsésen kárpótol ezért.

A folyamat 2011-ben, a modern román művészet állandó galériájának megnyitásával kezdődött. Ekkor külön teret alakítottak ki az erdélyi művészek számára, ebben pedig egy részt Ion Vlasiu szobrászati és festészeti alkotásainak tartottak fenn. Ez utóbbi teret szerettük volna egy kizárólag Vlasiu

munkásságának szentelt galériává bővíteni. A mester alkotóműhelyének sajátos hangulatát idézi meg az előtérben látható bisztrai műhely nagyméretű reprodukciója és a művész személyes tárgyai, míg a kiállított munkák alkotói pályájának szakaszait illusztrálják.

A marosvásárhelyi művészeti gyűjtemény nyolcvanas évekbeli gyarapodása nagyrészt a művészek, családtagjaik, valamint műgyűjtők és műkedvelők adományainak köszönhető, amelyek közül néhány új galériák számára biztosított kiadós anyagot.

Ion Vlasiu 1986-os, szobrászati, festészeti és grafikai műveket tartalmazó adományával a gyűjtemény nemcsak mennyiségileg, hanem mindenekelőtt minőségileg gazdagodott jelentős műalkotásokkal. A Maros Megyei Múzeum Művészeti Osztálya jelenleg 109, Ion Vlasiu által jegyzett alkotás kiváltságos tulajdonosa, amelyek részben beszerzésből is származnak ugyan, de jelentős részük a művész adománya volt.

Az adomány a Teleki Könyvtár épületében találta meg méltó helyét az adományozás évében megnyílt Ion Vlasiu Galériával. Az 5 tágas terem a művek nagy részének, 96 darabnak biztosított helyet. Mivel 2008 júliusában a helyiségek a Teleki Könyvtár használatába kerültek át, a galéria bezárt, a művek pedig sajnálatos módon raktárba kerültek. Annál örömtelibb, hogy lehetőség nyílt a kiállítás újraindítására, még ha szűkebb formában is. Az új, modern megközelítés egy három évig tartó, átgondolt, a Művészeti Osztály munkatársai, kutatók, muzeológusok, restaurátorok és konzervátorok közötti együttműködés eredménye. A mester lányával, dr. Ioana Vlasiu művészettörténésszel és műkritikussal állandó, rendkívül konstruktív együttműködés alakult ki, jóvoltából a galéria a művész újabb alkotásaival és személyes tárgyaival gazdagodott, 2022-ben pedig újabb 10 szobrot vásárolt meg. Az adomány – vagy legalábbis annak reprezentatív válogatása – számára kialakított külön tér igazi kárpótlás a meglehetősen hosszú stagnálási időszak után. A galéria újraindítása mind az adományozó gesztusának emlékére, mind a kutatók és általában a közönség örömeire történik, ezzel a Maros Megyei Múzeum művészeti galériái sajátos jelleget kapnak.

A galériában látható művek nagyívű és termékeny alkotói munkásságának különböző szakaszai közül elsősorban a stílus kialakulásának és állandósulásának időszakát, valamint az ötletek szintézisének időszakát példázzák (*A paraszok álma* - a galéria emblematikus képe, a kőből készült Önarckép, *Lélekmadár*, *Ileana*, *Földi paradicsom*, *Az idő színe előtt*, *A zseni álarca*), és kevésbé a kolozsvári, temesvári vagy párizsi tanulmányok és kísérletezések időszakát. Mégis említésre méltó a korai időszak két kivételes

műve: a bemutatkozó kiállításon látható *Sulamita* című kőszobor (1932-ben vásárolta meg Aurel Ciupe művész, a marosvásárhelyi képtár 1932–1940 közötti kurátora) és az *Önarckép* című festmény. A galériában látható művek Vlasiu munkásságának jelentős mérföldköveit képviselik, és az életmű rekonstruálásában is szerepet játszanak.

A kiállított művekkel kapcsolatos ismeretek kiegészítéséhez és elmélyítéséhez nélkülözhetetlen eszköz a *Ion Vlasiu (1908–1997)* című katalógus, amely a Galéria megnyitásával egyidőben jelent meg, 2015-ben pedig elnyerte a Román Akadémia „George Oprescu” művészettörténeti díját. A katalógus (szerzők: Ioana Vlasiu, Ioan Șulea és Cora Fodor) nem csupán a Galériában található művek muzeológiai áttekintése kíván lenni, hanem a művész életének és alkotói tevékenységének a levéltári források és korabeli sajtó kutatására épülő monográfiai szintű bemutatása. A neves művészettörténészek, Ileana Pintilie, Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, Cora Fodor kritikai szövegeivel kiegészített katalógus nagyrészt tiszteletben tartja a tematikus megközelítéssel korrelált kronológiai elvet. Több mint háromszáz szobrászati, festészeti és grafikai alkotást reprodukál és dokumentál a művész minden korszakából, és a kutatás pillanatnyi állása szerint azonosítja a művek jelenlegi megőrzési helyét és az idők során a különböző magángyűjteményekben megtett útjukat. A katalógus életrajzi adatokat, kiadatlan naplórészleteket, valamint egy terjedelmes kritikai antológiát tartalmaz 1932-től 2007-ig terjedő szemelvényekkel, és közöl egy válogatást is a művésznek a korabeli személyiségekkel folytatott levelezéséből.

Visszatérve kötetünkre: a könyvtárakban végzett kutatás, a levéltári dokumentumok feldolgozása, vagy akár az oktatói tevékenység során kidolgozott legújabb tanulmányok eredményeit sűríti egy igen nagyvonalú témakörben. *Lokalizmus és európaiság az 1918 utáni erdélyi művészetben* cím alatt feltárja, tematizálja és elemzi az erdélyi művészet különböző aspektusait, különösen a két világháború közötti időszakból, de azután is, egészen napjainkig. A regionális szimbolizmus témájának szakavatott ismerői helyezik az egészet kontextusba.

A kötet lapjain emlékek elevenednek meg azoktól, akik ismerték Ion Vlasit; a Kolozsvári Képzőművészeti Intézet egyik mestere életrajzi-művészeti portrét rajzol meg róla, mesél a művészet iránti szinte kizárólagos szenvedélyéről és makacs elkötelezettségéről; egy másik kolozsvári tanára, Aurel Ciupe 1948-ban szakmai érvekkel alátámasztott válasza is olvasható egy, a tordai Történeti Múzeumban található Körösfői-Kriesch Aladár-mű restaurálása kapcsán feltett kérdésére; az első erdélyi román művészettörténész, Coriolan Petranu professzor vélemény-töredékeiből ismerjük meg az „erdélyi románok

regionális szimbóluma megteremtésének” eredetét, valamint ennek széleskörű és összetett összefüggéseit; szemelvényeket olvashatunk az egyik vezető erdélyi avantgárd művésznak, Hans Mattis-Teutschnak a kommunizmus első évtizedeiben történő útkereséséről, amely a legvilágosabb példája az avantgárd és a szocialista realizmus diskurzusa közötti átfedésnek, mitöbb, egy folytonosságként. Ősajátos eset marad, amely a találkozások nyilvánvalóságát és ápolását a hivatalos kultúra perifériáján való elhelyezkedéssel magyarázza. Ion Vlasiu személyiségét, jellegzetesen sokszínű alkotó elméjét is felidézi a kötet. A bemutatás végigveszi a korai művészi mitológia sztereotip szakaszait, rekonstruálja ifjúkori magatartását, de időkorlátait arra a periódusra helyezi, amikor főként erdélyi és bánági környezetben tevékenykedett (1928–1940). Egy másik, hasonlóan monografikus felépítésű tanulmány az alkotásra (és azon belül a témákra) összpontosít, vezérfonala ezúttal a művész életének végéig vezet a színhasználat kérdését. „A szobrászati eredmények expresszív regiszterre való átformálásának módja”-ként tekint a színhasználatra, és összefüggéseket teremt a kompozíciók különböző formái, kromatikája és témája terén a nemzeti és egyetemes kortárs képzőművészet híres példáival. Szintén Ion Vlasiu művész személyéhez és a konferencia témájához tartozik a Maros Megyei Múzeum Ion Vlasiu gyűjteményének bemutatása, amely elsősorban az ő adományából származik. A bemutatás a gyűjtemény néhány kivételes művét ismerteti, de teret szentel a művész nevével fémjelzett, az idők során különböző kiállítóterekben elhelyezett galéria rövid történetének is. Egy másik tanulmány levéltári dokumentumok, publicisztikai és irodalmi források tükrében vizsgálja a két világháború közötti kolozsvári magángyűjteményeket, a gyűjtési tevékenységgel és gyűjteményekkel kapcsolatos jelenlegi szemlélet perspektívájából. A 20. század első felében Erdély más művészeti központjaiban, nevezetesen Nagyszebenben, Brassóban és Besztercén folytatott művészeti tevékenységre átirányuló figyelem az első két esetben a dél-erdélyi központokban tevékenykedő művésznők alkotásairól számol be, akiknek mennyiségi és minőségi jelenléte a társadalomban és a térség művészeti életében zajló újítások egyértelmű bizonyítéka. Beszterce kapcsán egy kevésbé ismert művész, Norbert Thomae monografikus bemutatása történik meg, aki vásznain a 19. század végi és a 20. század eleji polgári környezet konzervatív jellegzetességeit örökíti meg, de a modern irányzatok hatásait is tükrözi, amelyeket Kelet-Európa kezd felfedezni.

Habár a konferencia során nem szólt erről előadás, örömmel közöljük a Dorel David Morar szobrászművész (a Maros Megyei Múzeum Művészeti Osztályának muzeológusa) által lenyűgöző aprólékossággal és szakmai

elhivatottsággal vállalt restaurálási munkálat szakaszainak ismertetését. A *Háború szelleme* restaurálásával Ion Vlasiu egyik legjelentősebb és legemblemikusabb alkotásának helyreállítása történt meg. A mű 1976-ban részt vett a Velencei Biennálén, három másik alkotással együtt.

A kiadvány szerkezete a konferencia során elhangzott előadások sorrendjét követi, amelyek két szekcióban zajlottak. Az elsőt Ioana Beldiman moderálta, ebben a szekcióban hangzott el Adrian Guță, Eugeniu Nistor, Valentin Trifescu, Ioan Opreș, valamint Irina Cărbăș előadása. A második szekciót Negoiță Lăptoiu koordinálta, ennek első előadása a sajátja volt, a továbbiak: Ioana Vlasiu, Ioana Beldiman (a tanulmány sajnálatosan hiányzik e kiadványból), Iulia Mesea, Vasile Duda, Marcel Gh. Muntean és Cora Fodor. A tudományos légkörhöz művészeti többletet a marosvásárhelyi Lucian Pop gyűjtő modern és kortárs művészeti alkotásokat felvonultató galériájának megtekintése biztosított a konferencia második napján, de ellátogattunk Ion Vlasiu biztrai műhelyébe is, ahol megemlékeztünk a művésztől, valamint a Maros völgye felé vezető úton a gernyeszegi Teleki-kastélyba.

Ion Vlasiu személyének relevánsabb bemutatása érdekében a kötet kronológiai áttekintést is tartalmaz, világosan és tisztán látó művészeti elemző-kommentátor énjének felfedése érdekében pedig 9 művészeti kritikát az 1930-as és 1940-es évekből. A tanulmányok szerzőinek rövid életrajzi bemutatása zárja ezt a kiadványt, amely a szerzők aprólékos kutatómunkájának eredményeképpen nemcsak Ion Vlasiu művészeti pályájának kiegészítéséhez járul hozzá, hanem a művészettörténet egészét is gazdagítja. Jelenlétük a *Localizmus és európaiság az 1918 utáni erdélyi művészetben* című marosvásárhelyi konferencián megtiszteltetés volt számunkra, ezúton is köszönjük.

Ioan Șulea – a Művészeti Osztály vezetője, Maros Megyei Múzeum

Foreword

The present volume contains the papers presented at the national art history conference on *Localism and Europeanism in Transylvanian Art after 1918*, organised by the Art Department of the Mureş County Museum on 5–6 May 2016. The conference was held on the occasion of the Ion Vlasiu Gallery's opening at the Palace of Culture in Târgu Mureş. This session was attended by leading personalities in the field, professors, researchers, art historians and critics, as well as artists from Bucharest, Cluj-Napoca, Sibiu, Bistriţa and Târgu Mureş, interested both in the personality of the artist Ion Vlasiu and in the way he marked national culture, his connections and relations with other notorious cultural personalities of the inter-war and post-war period, as well as the historical and social context in which he worked, the specific Transylvanian and national identity and the connections, specificity, synchronous or delayed perception of the European environment.

The personality of sculptor, painter, writer, commentator and art critic Ion Vlasiu (1908–1997) stood out among the students of the School of Fine Arts in Cluj, many of whom have marked and influenced the course of Romanian art. His creation demonstrates his ease at changing the tools of expression: chisel, brush or pen, his availability for a large variety of themes and the originality of his vision, revealing a versatile openness to the abundance of forms and materials.

The new Ion Vlasiu Gallery is a modern, purpose-built space that blends the atmosphere of a museum with that of a workshop. Around 50 paintings and sculptures, as well as a selection of published volumes, are on display, providing an illustrative selection of the ninety-six works that the master donated to the Mureş County Museum in 1984. A special space dedicated to his work pays tribute to his generous gesture. The gallery was unable to accommodate all the works donated by the artist, but the location in the Palace of Culture, a sumptuous and representative venue for Art Nouveau culture, and the new exhibition concept make up for this situation.

The process started in 2011 with the opening of a permanent gallery of modern Romanian art. At that time, a separate room was set aside for Transylvanian artists, with a section dedicated to sculptures and paintings by Ion Vlasiu. We wanted to turn the latter space into a gallery dedicated

exclusively to Vlasiu's work. A large-scale reproduction of the Bistra workshop and the artist's personal objects in the foreground evoke the specific atmosphere of his working space, while the works on display illustrate the stages of his creative career.

The history of the Târgu Mureș art collection shows that its growth in the 1980s was largely due to donations from artists, their families, art collectors and art lovers, some of which provided substantial material for new galleries.

Ion Vlasiu's donation of sculpture, painting and graphic art in 1986 added significant works not only in quantity but above all in quality. The Art Department of the Mureș County Museum is currently the privileged owner of 109 works of art by Ion Vlasiu, some of which were acquired, but a significant part of which was donated by the artist himself.

The donation found its rightful place through the opening in the year of the donation of the Ion Vlasiu Gallery in the Teleki Library's building. The 5 spacious rooms accommodated the majority of the works, 96 of them. Since the premises were taken over by the Teleki Library in July 2008, the gallery was closed and the works put into storage. It is all the more gratifying that it has been possible to reopen the exhibition, albeit in a more limited format. The new, modern approach is the result of three years of thoughtful collaboration between the Art Department's staff, researchers, museologists, conservators and restorers. A constant and highly constructive collaboration with the master's daughter, art historian and art critic Ioana Vlasiu PhD, has led to the gallery being enriched with new works and personal objects of the artist. In 2022, another 10 sculptures were purchased. The space dedicated to the artist's oeuvre – or at least a representative selection of it – is a real compensation after a rather long period of stagnation. The reopening of the gallery is both a commemoration of the donor's gesture and a delight for researchers and the public in general, granting the art galleries of the Mureș County Museum a special character.

The works displayed in the gallery exemplify the various stages of his extensive and prolific creative career, particularly the period of the development and consolidation of style and the synthesis of ideas (examples in this regard are *Sleeping Peasants* – emblematic picture of the gallery, *Self-Portrait* carved in stone, *Soulbird*, *Ileana*, *Paradise on Earth*, *Facing Time*, *The Mask of the Genius*), and less so the period of study and experimentation in Cluj, Timișoara or Paris. Still, two exceptional works from the early period are worthy of mention: the stone sculpture *Sulamita* (purchased in 1932 by the artist Aurel Ciupe, curator of the Târgu Mureș Picture Gallery from 1932 to 1940) and the painting *Self-*

Portrait. The works on display in the gallery represent significant milestones in Vlasiu's work and also play a role in the reconstruction of his oeuvre.

An essential tool for completing and deepening the information on the exhibited works is the *Ion Vlasiu (1908–1997)* catalogue, launched simultaneously with the opening of the Gallery and awarded in 2015 with the Romanian Academy's „George Oprescu” Prize for Art History. The catalogue (authors: Ioana Vlasiu, Ioan Șulea and Cora Fodor) aimed to be more than a museographic overview of the works in the Gallery. It is a monographic presentation of the artist's life and creation, based on detailed research of archival and periodical press sources and completed by critical texts by renowned art historians Ileana Pintilie, Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, Cora Fodor. It largely respects the chronological principle correlated with the thematic approach. More than three hundred works of sculpture, painting and graphics from all periods are reproduced and documented. Their current location and route through various private collections over time has also been identified, as far as the current state of research made it possible. The catalogue contains biographical references, unpublished diary extracts, an extensive critical anthology with excerpts from 1932 to 2007 and a selection of the artist's correspondence with personalities of his time.

Returning to our volume, it brings together the results of research carried out in libraries and at the archives, as well as the latest studies developed in the course of teaching activities, in a very broad range of topics. Under the title *Localism and Europeanism in Transylvanian Art after 1918*, it explores, thematises and analyses various aspects of Transylvanian art, especially from the interwar period, but also afterwards, up to the present day. All this is put into regional symbolism's context by experts in the field.

The pages of the book are filled with evocations of those who met and knew Ion Vlasiu; a teacher of the Institute of Fine Arts in Cluj draws a biographical-artistic portrait of him, telling of his almost exclusive passion for art and his stubborn commitment; another of his teachers in Cluj, Aurel Ciupe, gives a professionally argued answer to a question he was asked in 1948 about the restoration of the Aladár Körösfő-Kriesch work in the Turda History Museum; also from the Transylvanian area, using fragments from the first Romanian art historian in Transylvania, Professor Coriolan Petranu, a facet of the broad and complex context of „the origins of the creation of a regional symbol of the Romanians in Transylvania” is presented; excerpts from one of the leading Transylvanian avant-garde artists, Hans Mattis-Teutsch's search for a way forward in the first decades of communism, which is the clearest example

of the overlap between the discourse of the avant-garde and that of socialist realism, and indeed of the existence of a continuity. He remains a distinct case in which these encounters are evident and cultivated because they are at the periphery of official culture. Ion Vlasiu's personality and his characteristically multifaceted creative mind are also evoked. The presentation traces the stereotypical stages of his early artistic mythology, reconstructs his youthful behaviour, but focuses on the period when he was mainly active in Transylvania and Banat (1928–1940).

Another study, similarly monographic in structure, focuses on the work (and the themes within it), this time taking the thread of the development to the end of the artist's life, investigating the use of colour in his work, considering it „a sincere way of transfiguring into an expressive register what was achieved in the sphere of sculpture”. It makes associations with different forms, chromatics and subject matters of famous examples from the history of national and universal plastic art, contemporary to Vlasiu. Also related to the artist Ion Vlasiu and to the context of the conference is the presentation of the Ion Vlasiu collection at the Mureş County Museum, which is mainly the result of his donation. The presentation highlights some of the exceptional works in the collection, and a brief history of the gallery that bears the artist's name, which has been housed in various exhibition spaces over the years. Another study examines the private collections in Cluj-Napoca in the interwar period in the light of archival documents, publicistic and literary sources, from the perspective of current approach to collecting and collections.

The shift of attention to artistic activity in other artistic centres of Transylvania in the first half of the 20th century, namely Sibiu, Brasov and Bistriţa, reports in the first two cases on the work of women artists active in the centres of southern Transylvania, whose quantitative and qualitative presence is clear evidence of the innovations taking place both within society and in the the region's artistic life. The monographic presentation of a lesser-known artist from Bistriţa is the subject of the other study. It discusses the art of Norbert Thomae, whose canvases capture the conservative characteristics of the bourgeois environment of the late 19th and early 20th centuries, but also reflect the influence of modern trends that Eastern Europe was beginning to discover.

Although not presented during the conference, we are pleased to present in the pages of this publication the stages of the restoration work undertaken with impressive meticulousness and professional dedication by sculptor Dorel David Morar (museologist at the Art Department of the Mureş County Muse-

um). With the restoration of *The Spirit of War*, one of Ion Vlasiu's most important and emblematic works has been recovered. The piece was exhibited at the 1976 Venice Biennale, along with three other works.

The structure of the publication follows the order of the presentations given during the conference, which took place in two sessions. The first one was moderated by Ioana Beldiman, and the following papers were presented: Adrian Guță, Eugeniu Nistor, Valentin Trifescu, Ioan Opreș, Irina Cărăbaș. The second section was coordinated by Negoită Lăptoiu and started with his own study, followed by Ioana Vlasiu, Ioana Beldiman (regrettably absent from the volume), Iulia Mesea, Vasile Duda, Marcel Gh. Muntean, Cora Fodor. In order to add an artistic overtone to the scientific atmosphere, the second day of the conference was marked by a visit to the gallery of the Târgu Mureș collector Lucian Pop, where modern and contemporary art works are displayed, a visit to the Ion Vlasiu house and workshop in Bistra where the personality of the artist was evoked on the spot, and a stop at the Teleki Castle in Gornești on the way to the Mureș Valley.

For a more relevant image of Ion Vlasiu's personality, a chronological overview has been included, and 9 art reviews from the 1930s and 1940s reveal his lucid and clear-sighted artistic analyst-commentator self. The contributors' brief biographical presentation concludes this publication, which, as a result of the authors' meticulous research, not only serves as completion to Ion Vlasiu's artistic profile, but also enriches the field of art history as a whole. Their distinguished presence at the conference *Localism and Europeansim in Transylvanian art after 1918* in Târgu Mureș was an honour and we thank them for their participation.

Ioan Șulea – Head of the Mureș County Museum's Art Department

Catul Bogdan artistul și profesorul, gândirea sa plastică

Adrian Guță

Pentru Catul Bogdan, arta era un mod de a fi. Afirmă într-un interviu că încă din jurul vârstei de zece ani „desenul devenise unicul meu mijloc de exprimare” și „era o nevoie interioară intensă care producea o observare sensibilă și spontană în jur”¹. Mihai Bogdan, fiul artistului, îmi relatează despre Catul Bogdan, în perioada (1978–1979) în care mă documentam pentru lucrarea de diplomă, coordonată de Vasile Drăguț și susținută în 1979, următoarele: „[...] atenția acordată artei [de tatăl meu] era aproape biologică, indiferent de mediu și condiții; viața în cotidian aproape nu-l interesa [...] Uneori desena și după ce ieșea de la cinema, câteva scene (ce-l interesau ca imagini artistice în sine), deși anecdotica filmului n-o reținea, neinteresându-l”². Iată și portretul în cuvinte pe care i-l face Aurel Ciupe, cel cu care a fost coleg în echipa de profesori de la Cluj care a marcat începuturile Școlii de Arte Frumoase, înființată în 1926: „Catul era un om pasionat total de pictură, absent de la alte preocupări; desena continuu, era fin, delicat, sensibil, bănuitor, destul de mizantrop, se apropia destul de greu de alții, dar era stabil în prietenii [...] își explica (prietenilor) compozițiile cu creionul în mână, discuta cu ei amplasarea personajelor, dar nu permitea să i se întrerupă atenția; vorbea ore în șir despre artă [...]”³. Cu câteva luni înainte de moarte, Catul Bogdan își nota, păstrând incoerența spontaneității, un gând matinal în „Caietul” „CB/MB” (Catul și Mihai Bogdan) – identificăm aceste „depozite” ale gândirii plastice a artistului după unele precizări de pe copertele lor: „...VI.77 (ora 5 dim.) CB Sunt multe *drumuri* [pe] care nu le-am parcurs studiind cu creionul în mână, care ne arată în ce stadiu ne aflăm și totodată bogăția în care ne mișcăm și [pe] care de multe ori o ignorăm, trecem alături (dar și alături de probleme care ne ard...!)”⁴; în interpretarea mea, cuvintele acestui citat exprimă regretul

¹ Dintr-un interviu luat de Liviu Tudor Samuilă pentru revista *Tribuna* din Cluj în 1978 (dactilografiat de Mihai Bogdan). Textul a apărut cu mici modificări, în numărul din 9 februarie 1978 al revistei.

² În Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, Facultatea de Arte Plastice, Secția Muzeologie, București, iunie 1979, p. 29.

³ Fragment dintr-o convorbire Aurel Ciupe-Adrian Guță, vara anului 1978, în Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., p. 31.

⁴ Vezi în Adrian Guță, „Gândirea plastică a lui Catul Bogdan”, în *Arta* nr. 9–10/1980, p. 15.

artistului că rămân numeroase minuni ale lumii pe care nu va mai avea răgazul să le „traducă” prin creația sa și convingerea că mai avea încă de învățat (monograma precedând fraza arată că autorul ei o considera importantă). O altă mărturisire a lui Catul Bogdan vine oarecum în completarea celei de mai sus: „Nici la 80 de ani, pictura mea n-a ajuns la o încheiere, nici măcar la vreo concluzie fundamentală și cu atât mai puțin la o formulă anume sau la vreo manieră. Ba dimpotrivă, de abia acum întrevăd o problematică mai abstractă și mai profundă care ar putea sintetiza într-o formă mai precis unitară toate problemele care m-au preocupat de mai bine de 60 de ani.”⁵

De o modestie deosebită, Catul Bogdan a fost unul din importanții noștri pictori, din perioada interbelică până spre finalul anilor 1970. Și-a construit în timp un adevărat cod de investigare și aplicare creativă a limbajului plastic, un cod cu valoare pedagogică totodată, în care și-a inițiat decenii de-a rândul și studenții. Privită din acest punct de vedere, opera fiului lui Gheorghe Bogdan-Duică, ce îi era și nepot lui Iorga, capătă și o dimensiune teoretică remarcabilă, de o coerență, complexitate și consistență rar întâlnite în cultura vizuală modernă românească. Prin urmare, considerațiile și desenele cuprinse în cele peste cincizeci de „Caiete” aflate în posesia familiei artistului (număr estimat de Mihai Bogdan în perioada când mă documentam pentru lucrarea de diplomă), în paginile de comentariu (uneori însoțit de schițe), cu valoare de corectură, compuse în dialogurile din clasă cu studenții, alcătuiesc ceea ce numesc, utilizând chiar sintagma aleasă de artist, concretizarea „gândirii plastice” a lui Catul Bogdan. Pornind și de la faptul că în expoziția *Studiul* (aprilie–mai 1978) de la Timișoara au fost incluse lucrări de Catul Bogdan și, probabil pentru prima dată oferite întâlnirii cu publicul, pagini din „Caiete” – una din aceste pagini a fost reprodușă pe coperta a patra a revistei *Arta*, nr. 7/1978, care dedica o secțiune specială respectivei expoziții (*Studiul II* a avut loc în 1981) – și de la opinia larg împărtășită că *Studiul* este prima manifestare expozițională amplă de grup din România care încearcă să pună în valoare repere locale de artă conceptuală și să aducă la lumină dintr-o asemenea perspectivă componente ale laboratorului de creație al mai multor artiști, cred că este legitim să apropiem formulările ca atare ale gândirii plastice a lui Catul Bogdan de o asemenea versiune a conceptualismului românesc. Firește, este vorba de o privire a noastră *a posteriori*, ceea ce nu implică o intenționalitate apartenență conceptualismului în calitate de curent al artei contemporane, ci doar apetența pentru sistematizarea gândirii sale artistice, a unui

⁵ Fragment scris de artist pentru vernisajul expoziției omagiale deschise la Muzeul Simu din București, în 9 februarie 1977.

plastician român reprezentativ pentru modernismul clasic în arta noastră, un modernism caracterizat, în cazul lui Catul Bogdan (la maturitatea de creație a pictorului), de o sinteză între rațiune și sensibilitate, între construcția/arhitectura de tip cézannian a imaginii și filtrări lirice ale unor variante ale (post) impresionismului, de la Gauguin, Pissarro (ipoteză de lucru, a se vedea unele peisaje), la Bonnard. Desenul și culoarea se întâlnesc în alcătuirea identității „Formei”, concept esențial în gândirea plastică a lui Catul Bogdan. În opinia mea, „Caietele” sunt parte din opera acestuia, nu numai pentru că traduc și hrănesc teoretic experiența pictorului, graficianului, profesorului, ci și prin valoarea plastică a desenelor, studiilor (inclusiv după lucrări văzute în muzee) în culori de apă pe care le conțin, prin designul grafic, notabil, al multor pagini. Subliniez, literatura noastră artistică include o serie de exemple de texte ale unor artiști care au reflectat dintr-o perspectivă teoretică la practica artistică, dar e greu de găsit alt plastician care, asemenea lui Catul Bogdan, să fi dezvoltat, desfășurat decenii de-a rândul, în zeci de „Caiete”, ceea ce putem numi un sistem de gândire artistică atât de coerent, bogat, în plus concentrat structurat și într-un „cod” noțional cu reprezentări grafice aferente, un sistem cu valoare pedagogică nu doar potențială ci și aplicată.

Omul Catul Bogdan era profund atașat, prin vocație și convingere artei, sensibil, cultivat, discret, pe de altă parte deschis oricând unui dialog despre artă, însă fără apetență pentru polemici agresive. Își respecta interlocutorii, inclusiv studenții. A fost prețuit pentru profesionalism, onestitate, eleganță comportamentală și căldura sa umană de toți cei care l-au cunoscut ca artist, coleg sau profesor, prieten... Amintirile despre el probează cât a fost de apreciat, respectat, iubit. Florin Mitroi a fost unul din studenții preferați în perioada bucureșteană (1951–1966) a profesoratului lui Catul Bogdan – iată cum își evocă dascălul, cu care a studiat între 1955 și 1961, într-un dialog cu Constantin Flondor și Horea Paștina: „[Catul Bogdan] Era din altă lume! Rupt de realitatea în care trăiam. O apariție cu totul ireală, în existența noastră proletară. Până și felul lui de a se îmbrăca venea de departe. Arăta ca un domn în vârstă venit de la Londra, sau din Paris; cămăși fine, stofe fine, materiale fine, croială excelentă – haine de pe vremuri. Înalt, subțire, aproape ca o umbră. Chipul foarte lucrat de vreme, cu ochii adânciți în orbite, cu proeminențele zigomatice bine pronunțate [...]”⁶

Ion Vlasiu, care a făcut parte din prima generație de studenți a Școlii de Arte Frumoase din Cluj, unde l-a cunoscut și pe tânărul profesor Catul Bogdan,

⁶ Florin Mitroi, în „Gramatica formei”, convorbire între Florin Mitroi, Constantin Flondor și Horea Paștina în Mihai Sârbulescu, *Despre ucenicie*, Editura Anastasia, București, 2002, p. 102.

îl portretizează viguros și totodată nuanțat în proza sa romanescă pe cel ce avea să-i devină apoi și bun prieten: „Catul Bogdan, profesorul de pictură, pășea mărunț și nervos, cu ochii plutind în larg, ca și când ar fi vrut să înghită întreaga frumusețe a toamnei, frumusețe în declin, risipită în culori reci și calde, care se potriveau atât de bine cu temperamentul său neliniștit” (*Am plecat din sat*)⁷. Sau, în altă carte, *O singură iubire*: „În tot ce spunea Catul se simțea dorința de a fi în asentimentul tuturor și-l ascultam ca în studenție, când îmi făcea o corectură. N-avea aerul unui profesor, se apropia de tine ca un coleg mai în vârstă. Abia când începea să vorbească îi simțea superioritatea. Vorbea despre artă ca despre lucruri de toate zilele.”⁸

Sculptorul Virgil Fulicea, pe care îl regăsim în aceeași primă generație a Școlii clujene și care i-a păstrat o amintire vie profesorului său de pictură, rememora: „[Catul Bogdan] era un tip vioi, contradictoriu, inconsecvent în idei ca tânăr [...]; avea o cultură artistică bogată”; „[era un tip] liric, fulgerător, foarte sensibil”; „«creier» al grupului tinerilor (alături de el Ladea, Ciupe și Demian), dar nu polemiza”; „în timp ce vorbea, desena, trebuia să evoce și figurativ”; „era liric prin excelență, se exprima rapid, ardent [...] prin tehnica rapidă (a acuarelei); poate de aceea nu aborda genuri de durată, narative (cum ar fi compoziția istorică).”⁹ Pictorul Constanțiu Mara, cu care am discutat în aceeași campanie de pregătire a lucrării de diplomă, l-a cunoscut pe Catul Bogdan în anul cât a fost audient la cursul acestuia de pictură, înainte de a intra la Institutul „Nicolae Grigorescu”: „Ca tip de om, [Catul Bogdan] era nobil ca fizionomie, expresiv, meditativ dar distrat [...] Avea o timiditate malițioasă și ironică de multe ori, superioară [...] Orice discuție cu el emana preocupare pentru artă.”¹⁰

Perioada timișoreană a lui Catul Bogdan mi-a fost evocată în 1978 de unul dintre prietenii săi ce făcea parte din lumea intelectuală timișoreană a anilor 1930–1940, fostul profesor de franceză Perian: „Catul era un om modest. Nu-l interesau banii, era fin, nu făcea ironii. În societate era discret, poate chiar prea retras [...] Era de înălțime mijlocie – și, odată cu înaintarea în vârstă, puțin gârbovit [...] Purta un palton prea mare, bască și fular. Nu era prea interesat de ținută. Avea un surâs fermecător, dar nu feminin, ci destul

⁷ Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, ediția a treia, cu desene și reproduceri din operele artistului, Editura Eminescu, București, 1979, pp. 386-387.

⁸ Ion Vlasiu, *O singură iubire*, ediția a treia, Editura Eminescu, București, 1977, p. 11.

⁹ Fragmente dintr-o convorbire cu Virgil Fulicea din vara anului 1978, când am călătorit la Cluj, Timișoara și Oradea pentru practica de diplomă, în Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., p. 32.

¹⁰ Vezi Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., p. 34; Constanțiu Mara, care are o importantă carieră și în arta monumentală și în domeniul conservării-restaurării, s-a stabilit în 1980, în Suedia.

de viril. Modest și demn, superior fără să afișeze, părea de-a dreptul diafan și fragil [...] Chiar și după moarte i se păstrează un respect ce nu s-a arătat aproape nici unui artist ardelean.”¹¹

(Constat, revizitând metodologia și conținutul lucrării mele de diplomă, că am început să lucrez cu istoria orală, care mi se pare a fi un instrument util, chiar pasionant uneori pentru istoricul de artă, în general pentru cercetătorul și comentatorul fenomenului artistic, încă de acum aproape patru decenii, și o fac în continuare, ajutându-mă de zece ani încoace și de tehnologie în etapa de documentare – reportofon, cameră video. Atunci, la început, important a fost și îndemnul profesorului Vasile Drăguț, cel care m-a impulsionat și să încep la începerea valorificării sistematice a „Caietelor”, inclusiv prin publicarea unor fragmente comentate, drept pentru care m-a pus în legătură cu Mihai Bogdan).

Adaug încă o piesă în „mozaicul” portretelor omului și personajului (dacă putem spune așa) Catul Bogdan, una alcătuită din frazele lui Petru Comarnescu, care scria în 1958 despre fiul cărturarului Bogdan-Duică: „Blând, sfios, de o amabilitate de mandarin și senzitiv ca o mimoză, incapabil de vreo invectivă sau măcar de o ripostă mai dură. Și totuși pictorul este dublat de un autentic critic. Nu-l interesează în discuțiile despre artă decât ceea ce este valoare sau poate deveni valoare [...] Este unul dintre cele mai elevate spirite ale lumii noastre artistice.”¹²

Rămâne regretul că nu l-am cunoscut și personal pe Catul Bogdan. Artistul a murit în 5 februarie 1978, la puțin timp după ce m-am decis pentru tema lucrării de diplomă, pe care mi-a propus-o Vasile Drăguț. În camera de spital unde a suferit spre final, lui Catul Bogdan i-a fost coleg Alexandru Ciucurencu, care s-a stins în 27 decembrie 1977.

Nu îmi propun să reconstitui drumul artistic, pe cel de profesor al lui Catul Bogdan, ori să procedez la o analiză detaliată a notațiilor cu valoare teoretică și pedagogică, ci doar să adaug celor scrise până acum alte considerații referitoare la aceste ipostaze ale personalității de creator a lui Catul Bogdan. Reperul bibliografic publicat cel mai consistent de până acum este monografia¹³, ce-i drept sintetică, restrânsă cantitativ însă deschizătoare de drumuri, semnată de Vasile Drăguț și apărută în 1972. În lucrarea mea de diplomă (nepublicată), să spunem destul de amplă, am urmat sfaturile coordonato-

¹¹ În Adrian Guță, *op. cit.*, p. 35. La reuniunile protipendadei literare și artistice din Timișoara, de la cafeneaua Lloyd, prezidate de obicei de Virgil Birou, Catul Bogdan ședea adesea retras la un colț al mesei, observa și făcea schițe.

¹² Petru Comarnescu, „Catul Bogdan”, în *Tribuna*, 12 iunie 1958.

¹³ Vasile Drăguț, *Catul Bogdan*, seria „Artiști români”, Editura Meridiane, București, 1972.

rului, de punere în valoare a gândirii plastice a lui Catul Bogdan, și, luând în calcul această prioritate, am structurat-o dintr-o dublă perspectivă, a „analizei din interior”, care avea ca suport de studiu conținutul „Caietelor”, reflecțiile și afirmațiile artistului, și cea „din exterior”, care recurgea la instrumentele tradiționale ale istoricului de artă. Sigur că cea dintâi a trebuit să activeze și „starea de veghe” a cercetătorului, necesară când informația e subordonată subiectivității artistului, însă am pornit de la premisa că această sursă directă este extrem de prețioasă. Undeva între cele două perspective se află cea axată pe istoria orală, la care am recurs de asemenea – o metodă de lucru mult utilizată în ultimii ani, fapt dovedit de apariția unor volume cu grupaje de interviuri luate artiștilor, curatorilor etc. de importanți critici, istorici de artă, curatori, precum Hans Ulrich Obrist sau Terry Smith (nu aduc acum în discuție tipologia interviurilor sociologice, a căror grilă este mai complicată). Și istoria orală trebuie studiată cu precauție, desigur. În anul următor susținerii lucrării de diplomă, adică în 1980, am publicat în *Arta*, la îndemnul aceluiași profesor, care era și redactor șef al revistei, un studiu în care sintetizam și interpretam datele strânse referitoare la gândirea plastică a lui Catul Bogdan, în primul rând prin aducerea la lumina tiparului și comentarea mai multor extrase din „Caiete”¹⁴.

Dincolo de textele despre artistul român născut în 25 ianuarie 1897 la Colmar (Alsacia) pe care le-am menționat deja, mai amintesc, selectiv, câteva repere bibliografice semnificative: cataloagele expozițiilor Catul Bogdan din anii 1970 (retrospectivă) și 1977 (omagială), prefețele ambelor fiind scrise de Vasile Drăguț, articolul „Despre pictorul Catul Bogdan” de Ion Vlasiu din *Țara Nouă* (Cluj, 18 februarie 1940), cel intitulat „Catul Bogdan”, de Costin Ioanid, apărut în *Arta plastică*, nr. 6/1967, cronică „Retrospectiva Catul Bogdan” de Raoul Șorban din *Contemporanul* din 9 octombrie 1970, „intrarea” „Bogdan, Catul” inclusă de Octavian Barbosa în *Dicționarul artiștilor români contemporani* (Meridiane, 1976); Ioana Vlasiu a publicat notabilul „Omagiu: Catul Bogdan – Între virtuozitate și poezie” în nr. 6/1977 din *Arta*, evocarea „Catul Bogdan” de Virgil Mocanu a apărut în *România literară* din 16 februarie 1978, iar cea semnată de Ion Vlasiu: „In memoriam – Catul Bogdan”, în *Arta*, nr. 8–9/1978. Subsemnatul a revenit cu un text intitulat „Catul Bogdan (evocare)”, în *Arta*, nr. 12/1988, în care insistam tot asupra gândirii plastice a artistului.

Ileana Pintilie, în cartea sa *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*¹⁵, evocă începuturile învățământului artistic superior

¹⁴ Adrian Guță, „Gândirea plastică a lui Catul Bogdan”, în *Arta*, nr. 9–10/1980, pp. 15–17.

¹⁵ Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*, Fundația Interart Triade, Editura Brumar, Timișoara, 2006.

în tânărlul stat unitar și modern România, mai precis pe cele din Cluj și Timișoara (în perioada interbelică) și îi portretizează pe câțiva dintre profesorii-pionieri, între care și Catul Bogdan; autoarea se referă atât la trăsăturile operei pictorului, afirmând că drumul său propriu l-a plasat între tradiție (aici eu aș include pictura monumentală religioasă, ce respectă canonul bizantin însă și formația franceză a autorului) și o „modernitate cuminte”, cât și la metoda lui pedagogică, dezvoltată de-a lungul timpului într-o serie de „Caiete”.

Negoiță Lăptoiu a inclus un eseu dedicat aceluiași artist – și prilejuit de centenarul nașterii pictorului, marcat printr-o expoziție omagială deschisă la Muzeul de Artă din Cluj în 1997 – în volumul-antologie de texte *Incursiuni în arta românească*¹⁶.

În noiembrie 2014 s-a deschis la Muzeul Național de Artă Contemporană din București o amplă expoziție: „Învățăământul artistic bucureștean și arta românească după 1950. Expoziție la aniversarea a 150 de ani ai Universității Naționale de Arte” (organizată în parteneriat de Universitatea Națională de Arte din București și MNAC), expoziție curatoriată de subsemnatul și deschisă publicului până în toamna lui 2015. Am inclus în ea și două lucrări de Catul Bogdan, din colecția MNAC. În același an jubiliar, 2014, a apărut volumul *Universitatea Națională de Arte din București/The National University of Arts in Bucharest*¹⁷. Între alte concentrate portrete în cuvinte ale unor artiști și istorici de artă profesori și absolvenți, nu lipsește cel al lui Catul Bogdan, redactat de subsemnatul.

Gândirea plastică a lui Catul Bogdan era dominată de setea de echilibru și de viziunea ansamblului, esențială în desfășurarea procesului de creație. „Înainte de a fi numai culoare, pictura este gândire profundă”, spunea artistul într-un interviu din 1977, luat de gazetarul Boris Buzilă¹⁸. Pe de altă parte, mărturisea într-un dialog cu Vasile Drăguț: „[...] odată cu lumina și culoarea se schimbă și starea mea sufletească. Și, eu fac pictură de suflet; pictura mea e creată într-o anumită oră și stare de suflet, dar încercă să țină seama de experiența unei vieți de pictor.”¹⁹ Iată cum definește artistul personalitatea operei: „*La force* (s.CB) d'une oeuvre sort de la *conception* et du *langage* (et non pas du *savoir faire* ni de l'anecdote)”²⁰. Ultima frază ar putea fi inclusă

¹⁶ Negoiță Lăptoiu, *Incursiuni în arta românească*, vol. V, Editura Napoca Star, 2014.

¹⁷ *Universitatea Națională de Arte din București/The National University of Arts in Bucharest*, Editura UNARTE, București, 2014, coordonatori Cătălin Bălescu, Eugen Alexandru Gusea și Adrian Guță.

¹⁸ Boris Buzilă, „Artistul, profund implicat în opera sa – convorbire cu pictorul Catul Bogdan”, în *România liberă*, 3 martie 1977.

¹⁹ În Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., p.17.

²⁰ Notăție din 19 mai 1974, pagină din „Caietul Greco-Gauguin-M 74”, în Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., p. 42.

într-o antologie a gândurilor de artist care nuanțează domeniul de definiție al artei conceptuale.

Observam mai sus că desenul și culoarea contribuie determinant la identitatea „Formei”, idee fundamentală în gândirea artistică a lui Catul Bogdan. Sunt circumscrise acestui concept „forma naturală” și „forma plastică”; prima ipostază, pentru a se transforma în cea de a doua, trebuie să treacă prin etapa „forme simțite”. „Conturul” rezultă prin confluența „F aer” cu „Forma” și constituie limita între două forme. Din punctul de vedere al artistului nostru, portretul este în esență un desen, iar peisajul – o culoare. Mulți îl consideră pe Catul Bogdan mai degrabă un acuarelist, însă el a alternat această tehnică cu aceea a picturii în ulei. Spune: „Am pornit de la desen spre culoare (portretul este în esență un desen, iar peisajul o culoare), dar am venit de la peisaj spre portret (căci peisajul este portretul unui pom, iar peisajul este portretul interior al unui om). Amândouă au constituit cele două axe fundamentale ale vederii mele (ale felului meu de a vedea lumea...) [...] Tot ce am făcut altfel, naturi moarte sau compoziții, scene de masă sau compoziții de gen, alegorii sau icoane, toate se reduceau în viziunea mea la un portret sau la un peisaj. [...] Într-un portret, pregnanța detaliilor face unitatea întregului chip. În peisaj, profunzimea și discreția detaliilor întregesc armonia «ansamblului». [...] acuarela este un dans al pensulei, este libertatea impresiilor surprinse într-o clipă. Uleiul compune mai greu forme, până dă de gândirea din ele [...] Dacă cele două tehnici ar putea cumva corespunde unor forme psihice, aș spune că uleiul dă formă gândirii, iar acuarela sufletului.”²¹

Mi se pare exemplară prin capacitatea de sinteză, claritate, densitate a informației cuprinse într-un număr mai degrabă restrâns de repere, mica pagină pe care Catul Bogdan a notat (față-verso), structurând-o ca pe o scurtă însă cuprinzătoare demonstrație adresată lui Vasile Drăguț (prețioasa bucată de hârtie poartă data „[1]957”), un rezumat al principalelor componente – codificate în litere-prescurtări de cuvinte/semne grafice – ale vocabularului plastic cu care lucra ca artist și profesor; aș îndrăzni să spun, trimițând la o idee și o lucrare a lui Marcel Duchamp, că această mică pagină și conținutul ei sunt un fel de „Boîte-en-valise” a lui Catul Bogdan. Iată exemple din „codul” dezvăluit de pictor viitorului istoric de artă (Vasile Drăguț era în 1957 student în ultimul an la Secția de istoria artei a Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București), prin acele notații: „R=raport”, „F=forme”, „Spt=S-pațiu”, „ns ns - nuances”, „N N nouvelles”, „A=ensemble”, „L=Loi”, „Lg=lan-

²¹ Vezi în interviu luat de Liviu Tudor Samuilă pentru revista *Tribuna* din Cluj în 1978 (dactilografiat de Mihai Bogdan). Textul a apărut cu mici modificări, în numărul din 9 februarie 1978 al revistei.

gage”, „cpt=composition”, „Ess Ess Essentiel”, „ch ch chemins”, plus semne grafice, sugestive, pentru „contraste”, „choix”, „echilibre”, „racines”²². În cazul de față, precum în numeroase pagini din „Caiete”, artistul și-a redactat notațiile în franceză, limba mamei sale originare din Alsacia.

În „Caiete” apăreau uneori și texte ce înregistrau gândurile iscate de discuțiile cu studenții, la corectură; pe de altă parte, idei, soluții născute în timpul lucrului la șevaletul din atelierul propriu erau, unele, împărtășite ulterior studenților în atelierul de la școală.

Corectura de atelier avea o tipologie aparte. Nu era o intervenție pe suprafața pe care lucra studentul, ci una care se dezvoltă pe o foaie de hârtie separată. Profesorul trasa un drum de la particular la general: relua prin propriul desen un detaliu din lucrarea studentului, plasa comentarii pe formă, se ajungea la enunțuri sintetice pe aceeași pagină sau pe o alta, ce amplificau orizontul discuției de la chestiunea plastică problematizată în detaliul de pornire la tratarea ei astfel încât soluțiile să poată fi larg aplicabile, abordarea devenea una teoretică-pedagogică, privitor la formă, culoare, compoziție... Florin Mitroi mi-a oferit spre cercetare, în perioada de pregătire a lucrării de diplomă, câteva asemenea *corecturi* făcute de Catul Bogdan în timp ce Mitroi își desfășura, în atelierul din secția de pictură a I.A.P. „Nicolae Grigorescu”, „șantierul” propriei lucrări de diplomă (1958–1961). Sunt, de pildă, foile pe care profesorul structurează, sprijinindu-se pe codul său, pe linii de legătură între elemente, pe mici desene demonstrative și paginație ca sprijin în același sens, aspecte ale problematicii „Formei”: triunghiul formă naturală-formă simțită-formă plastică („F nat”-„F s”-„F plastică”), „Sinteza” din care rezultă „F plastică” fiind subliniată grafic prin suprapunerea a două planuri; pe o altă pagină este identificat, teoretic și cu sprijinul unui desen-portret minimal, teritoriul noțiunii de „Contur”, traductibilă prin formula „F aer (contur) Formă”; pe o a treia foaie este dezvoltată o demonstrație teoretică despre „probleme” ale Formei, „mijloace” și „scop”, cu privire la „F desenată” și „F sculpturală”²³.

„Catul Bogdan va rămâne un liric neliniștit dar interiorizat, de o mare sensibilitate și rafinament, ce va încerca însă în permanență să-și ordoneze trăirile în concretizări artistice guvernate de legile unei «logici (gândiri) plastice» clare; își va căuta mereu propriul echilibru în «echilibrul» ca element al limbajului plastic; nu va recurge însă niciodată la o «cenzură» total rațională a procesului creator și a lucrărilor rezultate din el ci, *conștient* că viața intimă

²² Fotoreproducerea – față-verso – ale paginii cu notații au fost introduse în corpul de imagini ale lucrării mele de diplomă. Profesorul Vasile Drăguț mi-a pus pagina la dispoziție pentru a o fotografia.

²³ A se vedea, pentru detalii, și Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gânditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., pp. 44–47.

[...] a operei o dă tocmai fiorul autentic al sentimentului, își va trăi fiecare tablou, acuarelă..., sau chiar pagină scrisă.”²⁴ În sensul celor de mai sus poate fi privită cézannian construită lucrarea *După-amiază de vară* (1926), în a cărei atmosferă și ușor gust alegoric, poate că e detectabilă și o discretă afinitate cu simbolismul. Studiul în tuș *Marea la Costinești* (1938) păstrează fermitatea generală a construcției formei, însă vibrațiile hașurii, atmosfera apropiie această lucrare de grafică și de expresionism, familie stilistică în care aș integra într-o oarecare măsură și *Portretul sculptorului Romul Ladea* (ulei, 1937) – poate ar fi mai potrivit să vorbim de un „realism transilvănean” interbelic, care absoarbe accente expresioniste. Peisajul modest urban cu case, din perioada timișoreană (vezi *Casa vecină*, 1945), este reprezentativ pentru componenta lirică a viziunii artistului și pune în valoare afinități cu postimpresionismul într-un sens mai larg, dar, îndrăznesc să adaug acum, ca pe o ipoteză, și cu unele peisaje ale lui Camille Pissarro, mai ales unele în care natura se întâlnește cu arhitectura rurală – există de altfel, într-unul din „Caiete”, o schiță după un peisaj al lui Pissarro²⁵. Unele portrete compoziționale (*Femeie citind*, acuarelă, 1950) îmi par a avea afinități cu pictura lui Francisc Șirato, după cum mai multe naturi moarte sunt integrabile opțiunii postimpresioniste (vezi, de exemplu, *Natură moartă cu ceainic*, acuarelă, 1947). În sfârșit, identific sinteza deplinei maturități a picturii lui Catul Bogdan în „arhitectura susținută dar «discretă» de volume și mase cromatice, încorporate unor tot mai rafinate și strânse armonii de griuri colorate, a peisajelor citadine din ultimii ani bucureșteni”²⁶ (*Peisaj din București*, ulei, 1969), trăsături ce se regăsesc și în portrete precum *Portretul prof. Nicolae Iorga*, ulei, 1968.

Este de notat opinia lui Florin Mitroi despre pictura lui Catul Bogdan, și subscriu, din perspectiva din care privește lucrurile elevul nepotului lui Iorga, iar afinitatea cu unele repere ale viziunii lui Pallady se poate observa cred, mai direct, în unele portrete ori compoziții cu nuduri, realizate de Catul Bogdan în coordonatele sintezei din ultima perioadă de creație (*Portret de fată*, ulei, 1966, *La baie*, ulei, 1965). Iată ce spune Mitroi: „(Catul Bogdan) A fost un pictor din familia lui Pallady, ca mod de abordare a picturii, ca rafinament. Simți inteligența lui în fiecare linie și tușă de culoare. O pictură în care carnea picturii, «fleica», lipsește cu desăvârșire, o pictură decantată și spiritualizată,

²⁴ Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., pp. 112–113.

²⁵ Vezi Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., pp. 141–142, foto. 45.

²⁶ Adrian Guță, *Catul Bogdan artistul, pedagogul, gînditorul despre artele plastice*, lucrare de diplomă..., p. 113.

curățată de orice gunoi, de orice lucru întâmplător...”²⁷

Aflăm despre artiștii prețuiți de Catul Bogdan din „Caiete” (în cel pe care îl intitulez „Moscova”, din 1957, sunt consemnate vizite la muzee importante, precum cele din capitala Uniunii Sovietice sau *Ermitaj* din Leningrad/Sankt Petersburg). Artistul notează observații, mici analize de limbaj plastic, însoțindu-le uneori și de schițe, chiar în culoare, ale unor lucrări ce îi reținuseră mai mult atenția – „citesc” și în aceste gesturi plastice activarea unui simț didactic, cu potențială utilizare a acelor observații în viitoare discuții în atelierul de la școală, pe lângă valoarea lor intrinsecă prin care sporeau experiența artistului nostru, a lucrului său în atelierul din strada Pangratti (pe care îl împărțea cu pictorul Gheorge Șaru, la rândul-i profesor la Institutul „Nicolae Grigorescu” și partener de conversații despre artă al lui Catul Bogdan); să adăugăm calitatea artistică în sine a multora dintre aceste desene-acuarele-interpretări după..., de însoțire/ilustrare a comentariilor, și care se integrează astfel, firesc, corpusului de imagini create de autor. Pe coperta unuia din „Caiete” este scris: „Greco-Gauguin-Lucrări atelier-M 74-Note”. Catul Bogdan îi admira pe Corot, Pissarro, Cézanne (primul și al treilea, mai ales, îl vor și influența), Gauguin, Van Gogh, Bonnard (și acesta îl va marca pe artistul român în formarea căruia pictura franceză modernă va conta determinant), Matisse, Marquet, dar și pe italienii Renașterii ori pe flamanzii și olandezii secolului al XVII-lea. Remarcăm în paginile „Caietului Moscova” schița în creion și acuarelă, având și notații cromatice, după o lucrare în ulei din seria *Muntele Saint-Victoire* de Cézanne; notabile mi se par și micile studii/interpretări după Gauguin și Degas. Interesul pentru cultura vizuală a altor epoci și spații culturale era amplu: în „Caietul Voroneț” – 1965 apar studii în pix albastru și hașură în creion colorat după fragmente din frescele de la Voroneț, desene încărcate de emoție, pagini în care elementele grafice sunt întrețesute cu notații despre formă, desen, culoare și ornament. Întrebat despre preferințele sale în arta românească, în „prima linie” Catul Bogdan menționează „Voronețul și toate bisericile pictate din secolul XV până în XVII, apoi pe Andreescu, Luchian, Petrașcu, Ciucurencu. Aceștia sunt, după mine, pictorii de «mâna întâi» pe care îi avem.”²⁸

Ioana Vlasiu mi-a pus cu generozitate la dispoziție câteva scrisori ale lui Catul Bogdan care fac parte din corespondența cu bunul său prieten Ion Vlasiu și reproducerile unor lucrări ale primului din colecția cercetătoarei – mai ales grafică, portrete ale lui Vlasiu și desene-ilustrații la romanul autobiografic al acestuia *Am plecat din sat*. Scrisorile sunt din 1939–1947. Ele mărturisesc des-

²⁷ Florin Mitroi, în „Gramatica formei”, convorbire între Florin Mitroi, Constantin Flondor și Horea Paștina în Mihai Sârbulescu, *Despre ucenicie*, Editura Anastasia, București, 2002, p. 104.

²⁸ În interviul luat de Lelia Pop în 1977, pentru Televiziunea Română.

pre statornicia prieteniei celor doi artiști, a familiilor lor, fac trimiteri la lucrări și cronici, la plăcerea expozițiilor văzute și comentate împreună, la contextul cultural în perioada aspră a războiului și a unor împrejurări geo-politice adverse. În epistola din 1940 Catul Bogdan se referă la, și îi mulțumește lui Ion Vlasiu pentru amplul articol publicat de acesta în *Țara Nouă*, consacrat operei celui ce-i fusese profesor la Cluj. Desenele (unele nepublicate) sunt de o vivacitate remarcabilă, câmpul de forțe al liniei conferă energie formei, capacitatea de sinteză a „discursului” grafic oferă exemple remarcabile.

M-am apropiat, după câteva decenii, de subiectul *Catul Bogdan*, cu aceeași atenție și plăcere cu care am făcut-o încă de la prima încercare, aceea a elaborării lucrării de diplomă, în 1978–1979. Le mulțumesc Ioanei Vlasiu și lui Ioan Șulea pentru a-mi fi prilejuit această prețioasă întoarcere în timp și experiență intelectuală.

Drumărind *În spațiu și timp* cu maestrul Ion Vlasiu

Eugeniu Nistor

Avertizez eventualii cititori că expunerea mea este mai degrabă o evocare. Este o peregrinare prin spațiul și timpul amintirilor care mă leagă de maestrul Ion Vlasiu. Chiar dacă titlul ales pare a sugera o cronică sau o recenzie la reflecțiile Maestrului din volumele lui de însemnări, denumite chiar așa: *În spațiu și timp*.

Pe Maestrul Ion Vlasiu l-am cunoscut prin anii '80, când eram dascăl suplinitor la Școala generală din Ogra, iar în această calitate am fondat un cerc de creație literară a elevilor – cerc care îi purta numele. Sub acest patronim, câțiva elevi au publicat versuri în cotidianul local *Steaua roșie* și în revista *Albina* din București. Ca urmare a acestui modest succes publicistic, după ce i-am aflat cu greu adresa, i-am trimis Maestrului, prin poștă, câte un exemplar din publicațiile respective, dar și cartea mea de debut în poezie *Primăvara pe o bicicletă albastră*, apărută chiar în acel an (1980). Maestrul s-a arătat încântat de „marfa” primită și mi-a trimis, chiar dacă nu imediat, o scrisoare caldă, de încurajare, pe care o mai păstrez și acum în arhiva mea sentimentală. Dar iată conținutul ei:

„Dragă Eugeniu Nistor,

Abia de două zile a ajuns la mine scrisoarea d-tale, trimisă în luna august. Și cartea. Din păcate nu mi-ai dat nici o adresă și nici nu mai știi dacă ai rămas, în continuare, la Ogra. Comunică-mi dacă ești tot acolo. Îți voi scrie și vom vorbi și despre cenaclu. Ar fi fost mai bine să mă fi anunțat mai devreme. Firește că – într-un fel sau altul – te-aș fi ajutat. Nu va fi târziu nici de acum înainte.

Poeziile d-tale sunt scrise cu sentiment profund – cu simț pentru formă (încă neviciată de caria avangărzii) și trebuie să-ți mărturisesc că le-am citit cu reală plăcere. Scrisoarea, de asemenea. Căci este scrisoarea poetului din Giuluș. Iar Giulușul mi-e foarte drag. Ca toate satele împrăștiate pe-acolo: Subpădure, Cucerdea, Lăscud ș.a.

Mai scrie-mi când ai timp. Mă interesează tot ce se întâmplă la Ogra. Dacă știam că ești acolo, mă opream astă-vară. Am trecut prin Ogra de două ori.

Scrie-mi. Dacă vii la București, caută-mă!

Cu urări de bine și succes,

Ion Vlasiu

București, 16 XI 1981.”

La scurt timp după acest prim dialog epistolar, am și răspuns invitației Maestrului, vizitându-l la atelierul său din București, de pe strada Pangratti. Acolo aveam să descopăr întreaga anvergură a unui artist polivalent care, ani la rând, își exersase „spiritul de finețe” nu doar în artele plastice ci, poate chiar cu un plus de sensibilitate și de tensiune estetică, și în romanul autobiografic, și în proza reflexivă, și, mai ales, în enigmaticele lui cicluri de poezii.

Nu mai știu exact cum s-a întâmplat că, după o vreme, am început să ne întâlnim din când în când în atelierul Maestrului, în următoarea formațiune: Ion Horea, Ion Brad, Alexandru Brad, cel care vă vorbește și, bineînțeles, gazda noastră. Se consuma câte o țuică mică de Ardeal (neapărat de prune) și discutam diverse probleme ale lumii culturale românești. Iar, cum amfitrionul nostru avea o memorie afectivă și o experiență de viață de invidiat, discuțiile alunecau ușor pe panta istoriei, a filosofiei de viață, a confesiunii artistice neliniștite. În cadrul unei astfel de întâlniri, Maestrul mi-a arătat și mie (ceilalți erau deja, după câte se pare, demult avizați!) o grămadă întregă de manuscrise conținând poezii, scrise prin anii '30, între care și ciclul *Vlăsiile*, toate având o mare calitate: esențializau unele aspecte lumești mustind de sensuri, fără a cădea deloc în banalitate, căci aceste „felii” elementare păreau a fi limpezite și unificate de un ciudat fluid magnetic. Erau acolo, în conținuturile acelor cicluri, strategia poetică și fiorul metafizic ale unui precursor al poeziei lui Nichita Stănescu, de mai târziu... Din păcate o anumită sfiiciune l-a oprit pe Maestru să debuteze cu un volum de versuri în anii '30, când a scris acele frumuseți, atât de surprinzătoare prin nouțea lor expresivă! Iar acea sfiiciune persista: cu toate insistențele noastre, a refuzat sistematic propunerea „adunării” de a publica o carte de poezie. Doar târziu de tot, la câțiva ani după trecerea sa la cele veșnice (în 2004), i-am publicat Maestrului, împreună cu poeziile Ion Horea și Ion Brad, volumul *Vlăsiile*, care dezvăluie și exprimă valențele lirice ale unui autentic poet!

Într-o duminică de octombrie – din 1995 – am plecat cu Maestrul într-o drumeție magică în locurile noastre natale. Ideea Maestrului era să ne căutăm începuturile, așa că am umblat mai mult pe cărările înierbate ale cimitirelor. Era o frumoasă zi de toamnă, cu o revărsare de lumină cum rar întâlnești. Primul popas l-am făcut la Giuluș, unde ne așteptau părinții mei cu masa

pregătită. Apoi ne-am oprit în cimitirul din Ogra, în fața unei cruci înguste de marmură, decorate cu trei fire de grâu înspicat. I-am simțit Maestrului emoția, pe care mi-a transmis-o și mie, mai ales atunci când am citit textul simplu, dar tulburător, al inscripției: „În amintirea bunicilor mei dragi, Anica și Vasile Ștef”.

Apoi am ajuns la Iernut, oprindu-ne preț de câteva minute la Monumentul Lupoaiței, din centrul noului oraș, al cărui cetățean de onoare fusese de curând declarat, și apoi, traversând Mureșul peste podul de piatră, construit pe locul unui vechi pod roman (căci locul din preajmă este numit de localnici „La podet”), am intrat pe poarta deschisă a cimitirului din Lechința, într-un ținut al umbrelor care, în crepusculul de toamnă ce se lăsa tot mai intens, era luminat doar de flăcările plăpânde ale câtorva lumânări aprinse și, la căpătâiul unui podmol de pământ, am citit, dăltuite cu sufletul pe marmura albă, aceste rânduri emoționante: „În amintirea mamei mele, Maria Vlas, și a tatălui meu, Ionaș Vlas, mort în 1918, pe frontul din Galiția, unde i s-a pierdut urma... Pentru tinerețea lor sacrificată, primește-i, doamne, în cerul tău liniștit. Fiul îndurerat”.

L-am evocat pe Maestru în 2008, la împlinirea unui secol de la nașterea sa (la 6 mai 1908), când – la sugestia fiicei sale iubitoare, distinsa doamnă Ioana Vlasiu, bine-cunoscut critic și istoric de artă – am editat, în formă anastatică, volumul *Am plecat din sat* – glorioasa carte care i-a adus tânărului prozator ardelean, în 1938, prestigiosul premiu „Adamachi” al Academiei Române! A fost o primă treaptă în ascensiunea Maestrului către marea artă literară. Au urmat, apoi, multe altele! Și tot atunci, în 2008, am mai drumărit o dată cu Ion Vlasiu prin locurile noastre natale, eu – și fizic, el – doar spiritual, fiind ales cetățean de onoare (ca și alți membri ai cercului cultural de pe str. Pangratti), evocat ca un zeu, acolo, în sala arhiplină a căminului cultural din Ogra.

Prin același gest îl evocam și în 2013, la scurgerea a 105 ani de la naștere, reeditând, editând pentru a doua oară ediția anastatică a cărții începuturilor sale literare. O făceam cu un pios gând pentru Maestrul Ion Vlasiu și cu sentimentul că volumul *Am plecat din sat* ne reamintește mereu de atmosfera incitantă a unei pelicule de film clasic, că acesta mai păstrează încă, în paginile lui, ceva din aromele vieții ardelenesti de altădată, uluindu-ne atât prin naturalețea și simplitatea stilului său confesiv, cât și prin limpezimea derulării „cadrelor” succesive de acțiune românești, care sunt mai degrabă domoale decât dinamice, adică aidoma apelor unduitoare ale râului pe care Maestrul îl numea, în șoaptă, „Mureșul nostru sfânt”!

Despre originea creării unui simbol regional al românilor din Transilvania și Partium: bisericile de lemn*

Valentin Trifescu

În anul 1934, după ce publicase principalele sale monografii dedicate bisericilor de lemn ale românilor din județele Arad¹ și Bihor², Coriolan Petranu (1893–1945) a evidențiat cu orgoliu rolul său de pionier în cercetarea și în valorificarea potențialului artistic al bisericilor de lemn din teritoriile locuite de românii din cadrul fostei administrații ungare: „Înainte de apariția publicațiilor mele la noi în țară bisericile de lemn nu au fost studiate și apreciate, publicații românești asupra lor nu au apărut, am fost primul român, care le-a descoperit valoarea deosebită și care m’am dedicat studiului lor. Nici stăpânirea ungară nu le-a dat atenția cuvenită, totul s-a redus la șase scurte articole de revistă”³.

Toate acestea au fost subliniate în cadrul unui volum bilingv român-german în care, pe lângă considerațiile pe subiect ale autorului, au fost adunate, pe cât posibil, cât mai multe aprecieri străine favorabile cercetărilor sale sau subiectului reprezentat de bisericile de lemn românești. Putem presupune că scopul nedeclarat al acestei publicații a fost unul dublu: recunoașterea importanței artistice a bisericilor de lemn românești din Transilvania și Partium în mediile științifice, atât din străinătate, cât și din România.

Punctele de vedere favorabile la adresa bisericilor de lemn românești din Transilvania exprimate de cercetătorii din străinătate, precum și de cei sași, au avut misiunea de a întări atât pledoaria lui Coriolan Petranu pentru importanța acestui domeniu artistic, cât și polemica sa purtată cu cercetătorii maghiari asupra implicațiilor naționale din cadrul subiectului abordat. În același timp, la fel de importantă pentru istoricul de artă clujean a fost și dorința de a schimba, prin citarea recenziilor experților din occident, percepția negativă pe care o aveau românii de la acea vreme despre bisericile de lemn, care ieșiseră

* Acest text este o variantă a articolului nostru: *Despre originile creării unui simbol regional al românilor din Transilvania. Coriolan Petranu și bisericile de lemn*, în coord. Valentin Trifescu, Vali Ilyeș, „100 de ani de rememorare a Marii Uniri”, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană – Editura Mega, 2018, pp. 87–104.

¹ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, Tipografia și Institutul de arte grafice Ios. Drotleff, 1927.

² Idem, *Monumentele istorice ale județului Bihor*, vol. I, *Bisericile de lemn*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Krafft & Drotleff, 1931.

³ Idem, *Bisericile de lemn ale românilor ardeleni în lumina aprecierilor străine recente / Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen im Lichte der neuesten fremden Würdigungen*, Sibiu, Tiparul Krafft & Drotleff, 1934, p. 36.

oarecum din modă, ele fiind considerate niște creații artistice minore, fără o importanță deosebită⁴. Cu alte cuvinte, după cum spunea Coriolan Petranu, „[...] În sfârșit, aceste recenzii poate vor înlătura lipsa de apreciere, ironiile, ce le mai găsim și azi la unii intelectuali români față cu arta bisericilor de lemn și față de ceia ce se ocupă cu cercetarea lor. Mai mult, ne vom convinge, că prin ele geniul artistic român a câștigat noi lauri, un nou și binemeritat titlu de glorie.”⁵

Perspectiva interpretativă adoptată de Coriolan Petranu, pentru a aborda arta cultă și arta țărănească, a servit la fel de bine și pentru soluționarea delicatei probleme a comparatismului în istoria artei, realizat mai ales la nivelul stabilirii raportului calitativ dintre arta realizată și/sau patronată de etniile din Transilvania. În acest sens, Vlad Țoca a observat faptul că:

„[...] O altă idee importantă, de care va face uz și Coriolan Petranu, va fi cea din *Stilfragen*, a continuității stilurilor în istorie. Riegl respinge ideea ciclurilor inovative așa cum erau văzute în vechea istorie de artă. În schimb el vede perioadele considerate decadente ca purtătoare ale schimbării, ca punct de naștere a unei noi intenționalități artistice sau chiar a unui nou stil. [...] În consecință, orice comparație și valorizare a operelor provenite din diferite epoci sau areale geografice diferite nu își are rostul și este tendențioasă. Prin urmare, toate operele de artă sunt de importanță egală și nu se poate opera o distincție calitativă între operele de artă cultă sau populară, sau cele de artă aplicată pentru că, relația între aceste forme de artă nu se poate extinde dincolo de felul în care interacționează unele cu celelalte, date fiind condițiile locale sau tradițiile artistice.”⁶

În sprijinul aceleiași idei, prin care s-a susținut teza conform căreia arhitectura religioasă din lemn nu este inferioară arhitecturii religioase din piatră, Coriolan Petranu a preluat de la Josef Strzygowski (1862–1941) și argumentele pe care profesorul de la Universitatea din Viena le adusese în legătură cu bisericile de lemn croate. S-a pus, în acest fel, accentul pe ideea artistică și pe impresia pe care o lasă aceasta asupra privitorului, nu pe dimensiunile propriu-zise ale monumentelor arhitecturale și pe calitatea fizică sau simbolică a materialului din care acestea au fost construite. În acest fel, la toate considerațiile referitoare la valoarea și la mediul artistic în care au fost ridicate bisericile de lemn din județele din Partium și din Transilvania istorică, care au fost aduse în cele două sinteze dedicate bisericilor din județele Arad și Bihor,

⁴ *Ibidem*, pp. 11–12, 37.

⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁶ Vlad Țoca, *Reperete metodologice ale operei lui Coriolan Petranu*, în „Istoria artei la Universitatea din Cluj”, vol. I, „(1919–1987)”, Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2010, p. 345.

Coriolan Petranu a mai precizat: „[...] La acestea să mai adăugăm ceace a scris recent Strzygowski asupra bisericilor de lemn croate: ele sunt monumentale, deși sunt mici ca dimensiuni. Pentru că, nu mărimea proporțiilor, nu metrul, ci ideea arhitectonică este hotărâtoare și acesta este cazul la bisericile de lemn ale estului european [...]”⁷.

După cum bine remarcă istoricul de artă Vlad Țoca, în intenția de a identifica originile intelectuale ale metodei de lucru precum și motivația alegerii subiectului de cercetare, Coriolan Petranu a împrumutat de la profesorul său vienez tocmai acele filoane ale concepției sale despre originile precreștine ale arhitecturii din Europa Centrală, care au fost cel mai mult contestate de cercurile științifice din acea vreme. Prin adaptarea acestor idei asupra spațiului transilvănean, Coriolan Petranu a avut ocazia de a demonstra, cu argumente științifice, vechimea arhitecturii românești din lemn, în comparație cu cea din piatră realizată de celelalte etnii din Transilvania (în fapt, maghiarii erau cei direct vizați în această dispută). În același timp, primul istoric de artă român din Cluj a avut ocazia de a demonstra, prin argumente artistice, continuitatea românilor în cadrul arcului carpatic.⁸

Prin scrierile dedicate de Coriolan Petranu bisericilor de lemn din Transilvania și Partium s-a încercat, în fapt, după cum reiese din observațiile unui contemporan al istoricului de artă clujean, stabilirea unui model arhetipal/unor modele arhetipale caracteristic(e) stilului arhitectural românesc al bisericilor de lemn (de fapt este vorba de arhitectura românilor din Transilvania și Partium), care să fie alăturat(e), ca o branșă artistică bine particularizată, familiei europene a arhitecturii bisericilor de lemn, unde au putut fi distinse stiluri naționale diferite, dintre care se remarcă stilul norvegian sau cel slav.⁹

Opinia lui Coriolan Petranu cu privire la raportul dintre specificul național al bisericilor de lemn românești din Transilvania și Partium și influențele artistice străine a variat în nuanțe, de la o publicație la alta. Pe lângă un anumit set de idei constante, care au alcătuit structura de bază a teoriilor istoricului de artă clujean, s-au mai adăugat anumite completări, care au adus perspective complementare, ce au întregit și bemolizat, în același timp, controversata problemă a influențelor străine asupra artei românilor ardeleni. Într-o primă fază, în volumul dedicat bisericilor de lemn din județul Arad, Coriolan Petranu a condiționat stilul și originalitatea bisericilor din lemn românești de problema ridicată de capacitatea de prelucrare a materialelor de construcție, care au

⁷ Vlad Țoca, *Reperete metodologice ale operei lui Coriolan Petranu*, în „Istoria artei la Universitatea din Cluj”, vol. I, „(1919–1987)”, Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2010, p. 345.

⁸ Coriolan Petranu, *Monumentele istorice...*, p. 33.

⁹ Coriolan Petranu, *Ibidem...*, p. 33.

impus artiștilor anumite limite morfologice și estetice. În acest fel, influențele occidentale s-au manifestat în arhitectura vernaculară religioasă a românilor ardeleni și a celor din teritoriile unghurene doar la nivelul turnurilor clopotniță și a picturilor de o dată mai recentă; subliniindu-se totodată faptul că privitye în ansamblu, bisericile de lemn românești reprezintă o creație originală a geniului țărănilor români. Pe scurt: „Stilul bisericilor de lemn românești din județul Arad în esență este condiționat numai de material, el nu este transpunerea în lemn a stilurilor istorice din apus, acestea au avut înrâuriri numai la turn și în pictura mai nouă. Ea este o arhitectură și pictură populară, un produs al geniului românesc.”¹⁰

Câțiva ani mai târziu, în volumul dedicat bisericilor de lemn românești din județul Bihor, Coriolan Petranu a adus o serie de completări semnificative referitoare la chestiunea influențelor străine exercitate asupra arhitecturii vernaculare religioase a românilor din interiorul arcului carpatic și din teritoriile de Vest ale României de la acea vreme. Importantă nu este doar enumerarea diferitelor stiluri ale artei culte occidentale, ci și lărgirea sectoarelor artistice în care acestea s-au manifestat: „Trebuie să amintim aici, că influența artei culte, apusene, o constatăm în repețite rânduri: în arhitectură la turnul de vest ca atare, la coiful gotic, baroc și postbaroc și la unele uși, cari se termină într-un fel de arc în acoladă; în arta industrială elementele baroce și postbaroce apar la iconostas și mai ales la ușile împărătești, la unele cadre și dulapuri; înrâurirea stilului empire o observăm la câteva policandre de lemn și la unele mobile ale picturilor; câteva costume sunt unghurești; în arhitectura pictată și în compoziția scenelor nu lipsesc influențele apusene. Despre înrâuririle artei apusene, ne putem convinge în parte prin ilustrațiunile anexate.”¹¹

În aceste condiții, bisericile de lemn românești devin niște veritabile purtătoare ale artei culte occidentale, întregul ansamblu fiind articulat de elemente artistice care trădează modelul inițial de inspirație. Toată sinteza originală manifestată în arhitectura religioasă din lemn a românilor din Transilvania și Partium s-a alcătuit prin integrarea elementelor stilistice specifice artei gotice, baroce, postbaroce sau neoclasice. Dincolo de modul în care au fost acestea asimilate, prin ce mijloace și căi, impresia care se desprinde este aceea că, atât pe exterior, cât și pe interior, bisericile românești de lemn au fost marcate vizual de moștenirea artei culte apusene. Dacă inițial, în 1927, influențele străine au fost identificate de Coriolan Petranu doar la nivelul turnurilor-clopotniță

¹⁰ Vlad Țoca, *Reperete metodologice...*, p. 347.

¹¹ Olimpiu Boitoș, recenzie la *Coriolan Petranu: Bisericile de lemn din județul Arad, Sibiu, Drotleff, 1927. Coriolan Petranu: Die Kunstdenkmöler der Siebenbürgen Rumänen, Cluj, Carte Românească, 1927*, în „Societatea de Măine”, IV, nr. 20–21, Cluj, 1927, pp. 271–272.

și al picturilor mai noi, în 1931, istoricul de artă clujean a adus precizări și detalieri deosebit de importante. De fapt, toate aceste prezențe străine ale artei occidentale au fost identificate, de la forma coifului, la aspectul general al turnurilor-clopotniță și la ancadramentele ușilor, până la mobilierul interior și la picturile murale. Cu alte cuvinte, influențele străine au marcat aspectul estetic al bisericilor de lemn românești din Transilvania și Partium, atât în exteriorul, cât și în interiorul acestora, toate acestea fiind asimilate și integrate într-un mod armonios de „geniul creator” al țăranilor români.

Inevitabil, s-a adus în discuție și datarea acestor monumente arhitecturale. Prin răspunsul la întrebarea referitoare la vechimea bisericilor de lemn românești din Transilvania și Partium s-a oferit și o cheie de rezolvare a problemei influenței străine asupra artei românilor din fostele teritorii ale Ungariei. Și mai concret, a fost vorba chiar de argumentarea și justificarea caracterului național și a originalității artistice a arhitecturii vernaculare românești, prin invocarea vechimii modelelor (mai ales) arhitecturale și picturale folosite de românii ardeleni. Cu puține modificări, Coriolan Petranu a repetat, în cele două publicații comentate mai sus, opinia sa cu privire la vechimea bisericilor de lemn românești din Transilvania și Partium¹². În volumul din 1931, autorul a sintetizat opiniile sale pe acest subiect, în următoarele cuvinte: „Datarea precisă a bisericilor de lemn întâmpină greutate, din cauza, că ni s’au păstrat prea puține inscripții și chiar acestea se referă în majoritate la pictură. Prin ele însă putem câștiga o dată aproximativă a ridicării bisericilor. Mai trebuie să ținem seama de restaurări, reclădiri, mai ales la turn și acoperiș, aceste întotdeauna nu sunt mai vechi de 30–50 de ani, este însă sigur, că monumentele păstrate nu sunt mai vechi, decât sec. al XVII-lea, majoritatea fiind din jumătatea a doua a sec. al XVIII-lea și din sec. al XIX-lea. Ele însă repetă un tip mai vechiu. Crearea tipului este cu mult mai veche, decât data ridicării bisericilor. Schulcz crede de exemplu, că crearea tipului bisericilor de lemn din Sătmar, cari sunt înrudite cu ale noastre, cade în mijlocul sec. al XIV-lea. Elementele gotice ale turnului, coiful deosevit de înalt și svelt sunt probabil din această vreme, clădirea întreagă ca atare reprezintă ultima etapă a unei evoluții străvechi, care are la bază nu influența stilurilor istorice, ci materialul: lemnul. [...]”¹³

Coriolan Petranu, în funcție de nevoile de moment iscate de polemica sa aprinsă purtată cu istoricii de artă maghiari, pe seama vechimii bisericilor de lemn ale românilor și maghiarilor din Transilvania, a plasat în diferite momente istorice modelul arhetipal al bisericilor de lemn românești. În acest sens,

¹² Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad...*, p. 40.

¹³ Idem, *Monumentele istorice...*, p. 26.

istoricul de artă român nu a avut nicio rețineră de a se contrazice cu privire la vechimea și la originile bisericilor de lemn românești, găsindu-le acestora, la un moment dat, punctul de pornire chiar în antichitate, în vremea dacilor; la nevoie, identificând cu ușurință, pe columna lui Traian, clădiri din lemn care să fie asemuite cu bisericile românești, care s-au păstrat până în secolul al XX-lea¹⁴.

Coriolan Petranu, continuând teoriile profesorului său vienez, referitoare la legătura deterministă a materialelor de construcție cu aspectul final al monumentelor arhitecturale, a crezut în existența și în rezistența în timp a ceea ce Henri Focillon a numit mai târziu (1934) *viața formelor*, în care natura materialului folosit în creația artistică a condiționat forma operelor de artă¹⁵. Viziunea lui Coriolan Petranu a fost completată de convingerea lui Josef Strzygowski potrivit căreia evoluția formelor artistice a fost condiționată și de factorii politici, religioși, sociali și mai ales rasiali¹⁶.

Perisabilitatea lemnului, ca material de construcție, a făcut ca bisericile românilor din Transilvania și Partium să nu fie mai vechi de secolul al XVII-lea. Această stare de fapt nu l-a împiedicat pe Coriolan Petranu să lanseze teoria potrivit căreia bisericile de lemn, cu toată rezistența lor medie în timp, să repete modele/prototipuri mai vechi, care coboară până în epoca medievală (și după cum spuneam mai sus, chiar până în antichitate). Moștenirea formelor gotice a fost cel mai bine reperabilă la nivelul coifului zvelt (cu sau fără patru turnulețe laterale), care a împodobit turnurile-clopotniță. Însă, pentru Coriolan Petranu, abundența lemnului în Transilvania a determinat nu doar aspectul bisericilor românești, ci și vechimea acestora. Datorită condițiilor mediului înconjurător, arhitectura din lemn a devenit, pentru românii ardeleni, o unitate de măsură a vechimii și a autohtonității naționale în spațiul intracarpatic; în opinia autorului, lemnul a fost folosit în construcțiile românești din cele mai vechi timpuri. În aceste condiții, istoricul de artă clujean a subliniat faptul că este greșit a vedea în bisericile românești din Transilvania și Partium transpunerea în lemn a stilului gotic. Ele au fost considerate un capitol distinct al istoriei de artă, aspectul lor fiind determinat deopotrivă de materialul folosit, de geniul național românesc și de specificul confesional, definiție de care trebuie ținut cont: „Ca stil bisericile reprezintă un stil rezultat din material, aptitudinile poporului și cerințele cultului.”¹⁷

Dincolo de cele câteva detalii gotice împrumutate, potrivit convingerii lui

¹⁴ Idem, *Bisericile de lemn din județul Arad...*, pp. 6–7; Idem, *Monumentele istorice...*, pp. 26–27.

¹⁵ Idem, *Monumentele istorice...*, pp. 26–27.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 43–44.

¹⁷ Henri Focillon, *Viața formelor și Elogiul mâinii*, ediția a 2-a, trad. de Laura Irodoiu Aslan, București, Editura Meridiane, 1995, pp. 54–55.

Coriolan Petranu, de la bisericile de piatră ale sașilor din Transilvania, bisericile de lemn ale românilor din Transilvania și Patrium au fost considerate a fi niște veritabile componente ale unui anume „independent wood style.”¹⁸ S-a realizat, în acest fel, încă o dată, distincția majoră între arta gotică și bisericile de lemn, care nu pot fi catalogate drept un gotic transpus în lemn. Pe lângă această separație stilistică majoră, Coriolan Petranu a mai simțit nevoia de a mai face încă o distincție, ținând cont de criteriul contribuției specificului național la opera de artă. Peste un prim cerc al delimitărilor artistice realizate în funcție de materialele de construcție ale bisericilor de lemn, s-a mai adăugat un al doilea cerc de demarcație determinat de manifestările spiritului național în producția artistică. Într-un text publicat în limba engleză, Coriolan Petranu a adus următoarele precizări, care au completat, prin detalii contextualizante și caracterizante, imaginea generală despre ceea ce au reprezentat bisericile de lemn pentru definirea artei românilor ardeleni: „Here, as everywhere in Transylvania, the wooden churches are the emanation of the mass-personality, of the folk-soul. Their builders are simple peasants who are often unable to write; they are not city artisans. What they have created is the more remarkable. All who have seen the Roumanian wooden churches have admired the fully developed art, the silhouette, the proportions, the solidity of the structures, the careful design, the plan of light and shadow, the artistic detail, the harmonious fusion with environment, the gravity, mystery, power and grace of the whole. All those qualities caused Schulcz to assert that these churches far surpass the famous Norwegian buildings. The elucidation of the art of wood building in Transylvania signifies not only an enrichment of our knowledge of this history of art, but also the revelation of the Romanian folk-soul and of its artistic products.”¹⁹

În acest fel, istoricul de artă clujean a încadrat arta românilor ardeleni în lumea satului, ea fiind, de fapt, sinonimă cu arta țărănească, care s-a deosebit fundamental de arta cultă a orașelor, unde românii ardeleni nu au avut acces, în acest fel, ei fiind incapabili să-și creeze o clasă de arhitecți, pictori sau artiștii care să pună bazele unei arte culte românești²⁰.

Toate aceste diferențe de natură stilistică și națională au avut doar un rol

¹⁸ Rémi Labrusse, *Délires anthropologiques: Josef Strzygowski face à Alois Riegl*, în „Histoire de l'art et anthropologie”, Paris, coédition INHA / Musée du Quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 29 juillet 2013, <http://actesbranly.revues.org/268>, alineatul 5, p. 3.

¹⁹ Coriolan Petranu, *Arta românească din Transilvania*, Sibiu, Tipografia „Cartea Românească din Cluj”, 1943, p. 11.

²⁰ Idem, *New Researches in the Art of Woodbuilding in Transylvania*, în Idem, „Ars Transsilvaniae. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens. Études d'histoire de l'art transylvain”, Sibiu, Tiparul Krafft & Drotleff, 1944, p. 437.

complementar. Pe baza *materialului de construcție*, Coriolan Petranu a realizat distincția majoră dintre arta românilor și arta celorlalte etnii conlocuitoare din fostele teritorii ale Ungariei, care, după 1918, au intrat în posesia României Mari. Cu alte cuvinte, istoricul de artă clujean a atribuit românilor ardeleni (în sens larg) arhitectura în lemn, ca cel mai reprezentativ domeniu artistic în care aceștia au excelat²¹, pentru ca sașilor și maghiarilor să le „rămână” arhitectura din piatră. În acest sens, Petranu s-a exprimat cât se poate de clar: „Pentru arhitectura veche a Românilor din Ardeal, Banat, Crișana și Maramureș nu este caracteristică arhitectura de piatră ori cărămidă, ci cea de lemn. Până în sec. al XVIII-lea clădirile din alt material sunt excepții, în sec. al XIX–XX-lea se înmulțesc cele de cărămidă ori piatră. [...] Ungurii și Sașii din Ardeal nu au biserici de lemn.”²² S-a realizat, în acest fel, un *fenomen de naționalizare românească a arhitecturii din lemn* și de împărțire a domeniilor de exprimare artistică a etniilor din Transilvania și teritoriile ungurene, în funcție de compatibilitățile estetice și creative dintre originea națională și materialele de construcție. Lemnul a devenit, în acest fel, un material simbol-național, fetișizat la nivelul exprimării arhitecturale, în timp ce piatra a caracterizat, la nivel estetic și vizual, cultura și civilizația sașilor și maghiarilor. Totodată, după cum am văzut din paginile de mai sus, s-a realizat și o delimitare spațială de exprimare artistică, românii realizând o artă eminentamente rurală, iar sașii și maghiarii o artă citadină, definită de stilurile istorice venite din Occident.

Pe lângă argumentele de ordin estetic, Coriolan Petranu a ținut să pună în evidență și argumentul numeric, precizând faptul că monumentele religioase din lemn ale românilor din Transilvania și celelalte teritorii mărginașe, care au făcut parte din Ungaria, sunt extrem de numeroase, impunându-se, în acest fel, pe un loc fruntaș și în Europa²³.

Evident, românii din Transilvania și Partium nu au avut doar biserici din lemn, fapt recunoscut de Coriolan Petranu. În ceea ce privește arhitectura bisericilor de zid, istoricul de artă clujean a făcut o dublă raportare a acesteia la arhitectura de zid a românilor din teritoriile extracarpatiche și la cea a celorlalte etnii conlocuitoare din Transilvania (în sens larg). În comparație cu valoarea excepțională pe care a atribuit-o bisericilor de lemn românești din interiorul arcului carpatic, bisericile de zid au fost percepute de Coriolan Petranu ca având o valoare artistică inferioară, în comparație cu bisericile de zid ale românilor din cele două provincii istorice: Moldova și Țara Românească. Cu toate acestea,

²¹ *Ibidem*, p. 439.

²² Idem, *L'art roumain de Transylvanie*, în ***, „La Transylvanie”, Bucarest, L'Institut d'Histoire Nationale de Cluj, 1938, p. 473.

²³ Olimpiu Boitoș, *Coriolan Petranu...*, p. 272.

bisericilor de zid românești din Transilvania și Partium nu le este contestată o certă valoare estetică și un specific propriu, care le fac să se deosebească de bisericile de zid ale sașilor și maghiarilor, care în opinia savantului român sunt „curat apusene”²⁴. Dacă în cazul bisericilor de lemn influențele occidentale/străine au fost identificate doar la nivelul turnului-clopotniță, restul ansamblului arhitectural fiind considerat un stil distinct (impregnat de geniul creator național românesc) în raport cu stilurile istorice; bisericile de zid ale românilor ardeleni au adoptat un stil eclectic, de tranziție, în care au fost asimilate, în proporții diferite, prezențele și influențele artistice bizantine și/sau occidentale. În sensul celor afirmate mai sus, Coriolan Petranu a apreciat următoarele: „Parmi les monuments de l’architecture religieuse, nous devons établir une distinction entre les églises de bois, et les églises de briques ou de pierre. Les premières, à l’exception de la tour, n’ont rien de commun avec les styles historiques. Elles représentent quelques chose d’indépendant: le style du bois, et en même temps quelque chose de national. Les églises de pierre sont d’une architecture éclectique, intermédiaire entre le style byzantin et le style occidental. Les monuments peuvent être divisés en 3 groupes: I. purement byzantino-roumains; II. Intermédiaires entre le style byzantin et les styles occidentaux, et III. Purement occidentaux. Les influences occidentaux sont venues avant tout des Saxons qui joué un rôle principal dans le progrès de l’art des villes en Transylvanie.”²⁵

Pentru Coriolan Petranu, identitatea estetică a românilor din Transilvania și Partium a fost dată mai ales de bisericile din lemn. Acestea au reprezentat, în opinia sa, adevărata manifestare vizuală a gustului pentru frumos al națiunii române din teritoriile care au aparținut fostei Coroane ungare. Asemenea criticului literar Ion Chinezu (1894–1966), care a pledat pentru integrarea românilor ardeleni în cadrul României Mari, împreună cu propria lor scară de valori și cu propriul lor comportament specific (diferite de cele ale românilor de peste Carpați)²⁶, și Coriolan Petranu a militat pentru recuperarea și valorizarea întregii moșteniri artistice ardeleni materializate mai ales prin intermediul bisericilor de lemn. Istoricul de artă clujean a perceput această moștenire ca pe o componentă vie a identității românilor ardeleni, care trebuie păstrată, cultivată și întreținută inclusiv în contextul noilor granițe politice și administrative de după 1918. Mai mult decât atât, sub o formă mascată, Petranu a luptat de fapt, prin cultivarea modelului bisericilor de lemn din interiorul

²⁴ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad...*, pp. 33–34.

²⁵ Idem, *L’art roumain de Transylvanie...*, p. 484; Idem, *Arta românească din Transilvania...*, p. 10.

²⁶ Valentin Trifesco, *Ion Chinezu et le transylvanisme. Une première approche*, în „Austrian Influences and Regional Identities in Transylvania”, edited by François Bréda, Valentin Trifesco et alii, Bratislava – Frauenkirchen, Editions AB-ART – Grenzenlose Literatur, 2012, pp. 160–161.

arcului carpatic, pentru o formă de rezistență regională în fața tendințelor de omogenizare estetică survenite după Unire, prin răspândirea în noile provincii românești a modelului arhitectural specific Estului moldovenesc și mai ales Sudului muntenesc, în care stilul arhitectural bizantin s-a impus definitiv. Prin urmare, modelele ardelenesti trebuiau, potrivit lui Petranu, să fie exploatate de artiști și meseriași inclusiv în creația contemporană, continuându-se, în acest fel, într-un mod natural și organic, o lungă tradiție artistică, care a reprezentat o componentă de bază a identității românilor din Transilvania și Partium. În acest sens, istoricul de artă român a apreciat, în deceniul trei al secolului trecut, următoarele: „De la unire încoace au dispărut biserici de lemn fără să ne rămână vreo schiță, fotografie ori descriere. Prin conservarea și publicarea monumentelor imobile prin albume, prin concentrarea celor mobile în muzee bisericești nu s-ar rupe firul tradiției, ea ar trăi mai departe în sufletul nostru, ea s-ar dezvolta mai departe inspirând artiștii și meseriașii noștri la noi creațiuni.”²⁷

Deși Coriolan Petranu nu și-a exprimat explicit până la capăt convingerile în ceea ce privește problema rezistenței tradițiilor artistice românești din Transilvania și Patrium în fața nivelării estetice promovate de București, manifestate cu succes în domeniul arhitecturii religioase, el a reprodus, cu altă ocazie, în una dintre cărțile sale, opiniile unui intelectual sas cu privire la acest subiect deosebit de delicat. Astfel, Petranu l-a citat pe Fritz Holzträger (1888–1970), care, referindu-se la bisericile de lemn românești din Ardeal, a precizat următoarele: „Înainte de toate mi se pare, că un domeniu trebuie prelucrat urgent: bisericile de lemn. Prima oară, fiindcă crearea României-Mari va ajuta mult perirea acestei specii, pe de altă parte însă, fiindcă acest capitol din istoria artei ardeleno-române este cel mai interesant nu numai din punct de vedere al istoriei artelor, dar și etnografic și estetic”²⁸. În acest fel, Coriolan Petranu a aderat la ideea potrivit căreia integrarea Transilvaniei și a celorlalte provincii occidentale în cadrul României Mari presupunea inevitabil un atentat la însăși fibra estetică și etnografică în jurul căreia s-a țesut identitatea românilor din fostele teritorii administrate de maghiari. Bisericile de lemn au fost considerate niște veritabile *opere totale* care au sintetizat, în ceea ce privește domeniul vizual, specificul identitar al românilor din Transilvania și Partium.

²⁷ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad...*, p. 4.

²⁸ Prof. dr. Fr. Holzträger, în *Korrespondenzblatt*, L, nr. 12, 1927, p. 181, *apud* Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn ale românilor ardeleni în lumina...*, p. 12.



Fig. 1. Biserica din Finiciul de Sus



Fig. 2. Biserica din Bicu



Fig. 3. Biserica din Căianu Mare



Fig. 4. Biserica din Tioltiur

Imagini din perioada interbelică. Arhiva Seminarului de Istoria Artei din Cluj.

Dieta de la Turda la prima restaurare

Ioan Opreș

Restaurarea bunurilor culturale obligă mereu la criticism, expunându-i pe restauratori și capacitatea lor de a fi înțeleși și abordat competent lucrările încredințate. Nu de puține ori, acestea pretind o exigență maximă, iar o autoevaluare exagerată depășește calitățile operatorului prea puțin pregătit să facă față dificultăților tehnice, deciziilor metodologice, selecției potrivite a materialelor cu care alege sau trebuie să lucreze. Sau – frecvent – să opereze fără să fi aprofundat în detaliu semnificațiile bunului încredințat lui ca să-l readucă într-o stare fizică optimă, dar și să-i respecte semnificațiile. În restaurare adevărul se cere respectat cu aceeași strictețe și onestitate ca și-n demersul delicat și atent al muzeologizării artefactelor în chip convingător.

Cazul relativ recent al restaurării Palatului voievodal de la Turda – încredințată prof. univ. dr. arh. Virgil Polizu –, prilejuiește desigur ocazia evaluării competenței cu care s-a abordat ansamblul în întregul și părțile sale, a dezbaterii regăsirii, în soluțiile abordate, a principiilor fundamentale, raporturilor dintre acestea și folosința muzeală, a regăsirii rezultatelor conlucrării dintre proiectant-constructor, restaurator-muzeograf și conservator. Iată, așadar, un subiect cu o largă capacitate de antrenare a unor opinii diverse, care ar putea conduce la anumite idei, criticismul având șanse mari să se exprime asupra soluțiilor care urmăreau acorduri între spațiul istoric și mulțimea semnificațiilor acestuia, dar și între spațiul în cauză, funcțiile lui muzeale și natura diversă obiectuală care acoperă, prin mijloace muzeotehnice, expunerea dedusă din tematică.

Nu însă despre asemenea aspecte – foarte bine stimulate de rezolvările proiectului, dar mai ales de realitatea rezultată în urma acestuia – propunem a stăruii. Așa că, ne limităm la situația specială pe care a produs-o tabloul de mari dimensiuni (*Dieta de la Turda*, 3x4 m), lucrare care îi aparține pictorului maghiar Aladár Körösfői-Kriesch¹. Subiectul tabloului este adunarea nobiliară

¹ 29 octombrie 1863–16 iunie 1920, a fondat Școala de pictură de la Gödöllő iar în Transilvania a lucrat la decorarea Palatului Culturii de la Târgu Mureș (1912). Tabloul i-a fost comandat de Primăria din Turda și a fost finalizat în anul 1895, la Stremț-Alba Iulia, unde lucra artistul. Reprezintă o scenă din timpul Dietei, reprezentându-l pe întemeietorul Bisericii Unitariene, David Francisc, în timpul dezbaterilor din 1568 pentru recunoașterea acestei religii. În tablou sunt reprezentați principele Ioan Sigismund Zápolya, încadrat de nepoții săi Ștefan și Cristofor Báthory,

din ianuarie 1568, care a avut loc în biserica romano-catolică din orașul de pe Arieș. Tabloul a ajuns, probabil după expunerea sa în mai multe locuri dintre care n-am exclude Primăria, în inventarul Casei culturale turdene, deci în Palatul voievodal, loc unde, la 12 octombrie 1913, era inaugurat – după o altă restaurare a clădirii – un „început de muzeu”². A ajuns aici nu de la început, ci câțiva ani mai târziu, probabil după încheierea războiului când o fi fost ascuns în altă parte. Instalarea tabloului în Palatul voievodal a devenit așadar posibilă doar după ce acesta a fost cât de cât pregătit să primească o funcție muzeală³. În privința stării de conservare a lucrării nu știu aproape nimic, presupunând însă că aceasta s-a degradat în anii care i-au adus su-prasolicitări, îndeosebi după 1940. Cert este că, abia în anul 1948 avem date precise în ceea ce privea necesitatea unei restaurări urgente. Acestea provin de la o sursă sigură și competentă: Aurel Ciupe, pictor și director totodată al Muzeului Banatului de la Timișoara. Artistul de bună seamă cunoștea tabloul, probabil apreciindu-l și pe autorul său, prea bine cunoscut în epocă. Așa că, apelându-se la opinia sa asupra restaurării *Dietei de la Turda* l-a recomandat pe Emil Lenhardt⁴, pictor restaurator cu studii la Viena și München, care a lucrat pentru Muzeul Banatului, restaurând douăzeci de tablouri din colecția acestuia. Competențele sale erau bine apreciate, fiind plătit cu 40.000 lei, tablourile restaurate în cauză figurând în inventarul muzeului din Timișoara la numerele 303, 460, 458, 414, 323, 315, 326, 325, 232, 215, 184, 752, 131, 175, 75, 52, 466, 769, 82 și 83⁵.

Apelul la Aurel Ciupe s-a făcut printr-un confrate – pictorul Lucian Grigorescu, care îndeplinea atunci funcția de director al Direcției Artelor,

apoi în prim-plan învățatul clujean Heltai Gáspár, adept al unitarismului, preotul calvin Juhász Méliusz Péter și nobilul transilvănean Bekes Gáspár, și el drept adept al unitarismului. Momentul istoric surprins de pictor pledează pentru libertatea religioasă în confruntarea dintre catolicism, calvinism și unitarism. Vezi Aladar Körösfői-Kriesch-Wikipedia, 12.25.2015; despre artist vezi și Die Gemeinde Stremt (<http://www.karpatenwilli.com/apuseni/stremt.htm>); https://ro.wikipedia.org/wiki/Alad%C3%A1r_k%C3%B6r%C3%B6s%C3%A9i_kriesch. Pictorul Körösfői-Kriesch și tabloul *Dietă de la Turda* sunt prezentați și de către Éber László, în *Muveszeti Lexicon*.

² Așa l-a caracterizat Coriolan Petranu, inspector general al muzeelor din Transilvania, în *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș. Trecutul, prezentul și administrarea lor*, București, Cartea Românească SA, 1922, p. 158. Autorul nu menționează în text și nici nu reproduce o imagine a tabloului, deși a reținut din patrimoniul muzeului turdean o *Venus*, piesă romană de bronz (fig. 6–7, p. 57) și imaginea Palatului voievodal (fig. 95, p. 159), nici nu menționează lucrarea între cele duse pe timpul războiului în Ungaria și revendicate ulterior, ceea ce Coriolan Petranu cunoștea în detaliu, fiind desemnat responsabilul revendicărilor de către guvernul de la București.

³ Intenția de muzeologizare o amintește Balász Orbán, în *Tordavároéskönyvéke*, Budapest, A Pesti Könyvnyomda Rt., 1889, p. 344.

⁴ S-a născut la Sinersig (jud. Timiș) în 1886 și a murit în 1956 la Timișoara. A lucrat un timp la Lugoj, apoi la Timișoara, remarcându-se ca pictor prin peisaje, chipuri de țărani, natură statică.

⁵ Cf. nota Direcției Artelor către Muzeul Banatului, în Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 141/1948, f.110. Redăm și numerele de inventar ale tablourilor restaurate crezând că informația folosește celor care gestionează colecția de artă timișoreană.

crezând însă că referentul era un alt artist, Ion Vlasiu, inspector al Artelor pentru Transilvania⁶. Nu știu încă cine era la conducerea Consiliului cultural turdean, solicitarea pornind mai mult ca sigur de aici, iar Ion Vlasiu, prea bun cunoscător al vieții culturale transilvănene și prieten cu Aurel Ciupe, să-l fi recomandat călduros pe acesta.

Ceea ce este însă sigur privește preocuparea Primăriei din Turda față de starea tabloului amintit, așa că aici se depusese deja o ofertă, a pictorului Károly Tordai Gross – la acea dată domiciliat la Oradea. Acesta a lucrat la restaurarea picturii bisericii greco-catolice din oraș și, împreună cu Paul Molda (responsabil), a pictat în parte Catedrala ortodoxă a Turzii. Contractul său de 50.000 lei, cu lucrările recepționate la 24 iunie 1936 și considerate bune, erau cheazășia unei restaurări mulțumitoare și în anul 1948⁷. Că este așa o arată și oferta Primăriei (29.000 lei) pentru restaurarea *Dietei*⁸. Solicitării primăriei turdene, făcute la București, Ministerului Artelor și al Informațiilor, trimisă de acesta la Timișoara, la Aurel Ciupe spre a opina, Muzeul Banatului n-a întârziat să-i răspundă: lucrarea de restaurare a *Dietei* trebuia încredințată unui expert-restaurator, așa cum de altfel se stipula în Legea nr. 803 din 14 octombrie 1946, care prin articolul 38 prevedea aceasta. În temeiul acestor prevederi legale, primarul din Turda era asigurat de un director de muzeu, Aurel Ciupe, el însuși un respectat pictor, că „ați procedat just atunci când nu ați încredințat pictorului Károly Gross restaurarea lucrării, deoarece dânsul nu este cunoscut ca un pictor verificat sub raport artistic. Faptul că a colaborat la pictarea catedralei ortodoxe și greco-catolice din Turda, nu înseamnă că este priceput și la lucrări de restaurare tablouri, care este o specializare”, și, în consecință, „ar putea denatura caracterul picturii lui Körösfői-Kriesch și ar putea pricinui pagube ireparabile”⁹.

Dorind să fie și mai bine informat, Aurel Ciupe i-a cerut primarului din Turda o fotografie clară a tabloului (16 cm), din care să rezulte „despre acest tablou în starea deteriorată în care se găsește astăzi și următoarele date: a. Pe ce material este pictată lucrarea: pânză (și dacă e montată pe șasiu sau rula-tă), scândură etc.; b. Cu ce material este pictată: ulei, tempera etc.; c. Dimen-

⁶ Cf. nota Direcției Artelor nr. 1385/16 august 1948 către Consiliul Cultural Turda, semnată de Lucian Grigorescu, în Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 141/1948, f. 59.

⁷ Contribuția lui Gross Károly am prezentat-o în: *Profil de restaurator: Paul Molda (29 decembrie 1884, Comuna Negriștești, sat Tălpigi, Prahova – 29 iunie 1955, București)* în *Argeșul și Țara Românească între medieval și modern. Studii de istorie și arheologie. Prinos lui Spiridon Cristoceca la 70 de ani*, editori Dragoș Măndescu, Marius Păduraru, Ionel Dobre, Editura Istros, Brăila, Pitești, 2013, p. 565+Acta MNI.

⁸ Vezi adresa Primăriei Turda nr. 5469/9 septembrie 1948, idem, f. 137.

⁹ Cf. adresa Muzeului Banatului nr. 141/24 septembrie 1948 către Primăria Turda, idem, dosar 160/1948, f. 11.

siunile tabloului original, lungimea, lățimea etc.; d. Relațiuni asupra felului de stricăciune a acestui tablou, dacă este rupt, îngălbenit, zgâriat sau copt etc.”¹⁰. Scrupulozitatea artistului față de fundamentarea opiniilor și propunerilor ce urma să le facă arată un profesionist la curent cu regulile restaurării, dublat de un pictor care cunoștea în detaliu tehnicile, culorile, suportul lucrărilor. Și, credem noi, probează și o înaltă conștiință muzeografică prin angajarea răspunderii față de o lucrare a unui confrate – desigur apreciat – ce urma să fie expusă în muzeu.

Aurel Ciupe a subliniat de altfel că numai în urma acestor informații – cu caracter obligatoriu – „putea face recomandarea ce se impune și deoarece de natura lucrării depinde artistul pe care urmează să vi-l propun”¹¹.

Artist cu o remarcabilă pregătire muzeografică – a nu se uita că a organizat în anii '30 și colecțiile de artă ale Muzeului din Târgu Mureș – Aurel Ciupe s-a dovedit și în acest caz o autoritate domeniială, probă, neadmițând încredințarea unei dificile lucrări de restaurare decât unui profesionist recunoscut.

Pentru imperioasa restaurare a *Dietei* – care urma să fie instalată în muzeul turdean – a pledat în acei ani chiar starea clădirii – monument istoric de largă recunoaștere¹². Acesta primise din nou statutul de muzeu iar prin lucrările conduse de I. I. Russu, colecțiile erau sistematizate și pregătite pentru expunere¹³.

Palatul voievodal turdean cerea însă și el lucrări de restaurare: o nouă învelitoare, repararea șarpantei, consolidarea planșelor, noi dușumele. Sprijiniți de Comisiunea Monumentelor Istorice – al cărei președinte, Constantin Daicoviciu, cunoștea prea bine situația clădirii și a colecțiilor –, cei din muzeul turdean au cerut Ministerului de la București sprijin financiar și logistic. În urma unor solicitări repetate, conductorul arhitect Vasile Moisescu de la Comisiunea Monumentelor Istorice a întocmit un prim deviz estimativ al lucrărilor evaluate la suma de 25.000 lei, dar nici în noiembrie 1952, la mai bine de un an de la intervenția muzeului (aprilie 1951), deși devizul era aprobat, lucrările nu începuseră¹⁴. În schimb, materialele necesare restaurării fuseseră

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Despre monument date suplimentare la Camil Mureșan, *Monumente istorice din Turda* (1968, pp. 24–26), iar recent la Horațiu Groza, *Un monument de arhitectură medievală: Palatul voievodal din Turda* în „Acta Musei Napocensis”, 45–46/II, 2008–2009, p. 233; *idem*, *Palatul voievodal din Turda* în documente medievale și moderne, în „Acta Musei Napocensis”, 47/II, 2010, pp. 109–114). Studiile lui Horațiu Groza sunt exemplare atât ca informație istorică, dar și ca documentare pentru evoluția ansamblului.

¹³ Vezi Ioan Opreș, *Despre începuturile muzeografiei la Turda*, în „Potaissa”, Turda, II, 1980, pp. 303–306.

¹⁴ Cf. referatul Muzeului din Turda din aprilie 1951, în Arhiva Comisiunii Monumentelor Istorice, fond 5.37.

procurate iar primăria numise la muzeu director: iată, un progres promițător! Au urmat zile mai bune pentru palat și colecțiile muzeale, îngrijite în anii '50 de un om devotat trup și suflet muzeului, profesorul Ioan Țigăra.

Monument cu destin de reprezentare, ridicat din piatră de Podeni și făcut să dăinuie, Palatul princiar s-a arătat cu convingere a fi cel mai potrivit edificiu care să reprezinte istoria milenară a orașului ale cărui urme le-au scos la lumină arheologii și istoricii, iar muzeografi pricepuți le oferă de acum, gândite în corelație cu hinterlandul unde s-au exprimat predecesorii, spre delectare vizitatorilor iar turdenilor ca simboluri identitare.

Odată cu amplele lucrări recente de restaurare a Palatului și de reconversie muzeală, *Dieta de la Turda* a fost din nou obiect de restaurare. Ce anume a constatat restauratorul și care i-au fost deciziile, cum a lucrat și ce soluții a ales, rămâne să se detalieze într-un studiu de specialitate. Noi, aici, am prezentat doar un fragment de istorie a *Dietei*, care, așa cum se prezintă, a pus predecesorilor nu doar probleme strict tehnice, ci și de conștiință artistică. Cum a abordat Emil Lenhardt lucrarea și cu ce rezultate, rămâne să aflăm.

Acum, *Dieta de la Turda* a artistului Aladár Körösfői-Kriesch își are un loc precis, gândit îndelung și justificat de reguli muzeografice și de norme de conservare în muzeu.

Exprimând un timp istoric de dispută teologică în societatea transilvăneană și un loc special al Palatului voievodal, *Dieta* a îndemnat la înțelegerea vremurilor primelor concordate religioase, propuse spre meditație și îndemn, sub formă artistică, simbolică, la împlinirea mileniului ungar, în 1896. Nu doar elitelor transilvănene, nu doar maghiarilor, ci și celorlalți sași, români, mai ales, ale căror religii au pretins, susținute de lideri, reformare și recunoaștere. Din o astfel de perspectivă istorică credem că momentul 1568 este sigur o referință care-i interesează și-i privește pe toți transilvănenii.



Fig. 1. Muzeul de Istorie Turda, vedere de ansamblu



Fig. 2. Muzeul de Istorie Turda, fațã



Fig. 3. Muzeul de Istorie Turda, spate



Fig. 4.



Fig. 5.

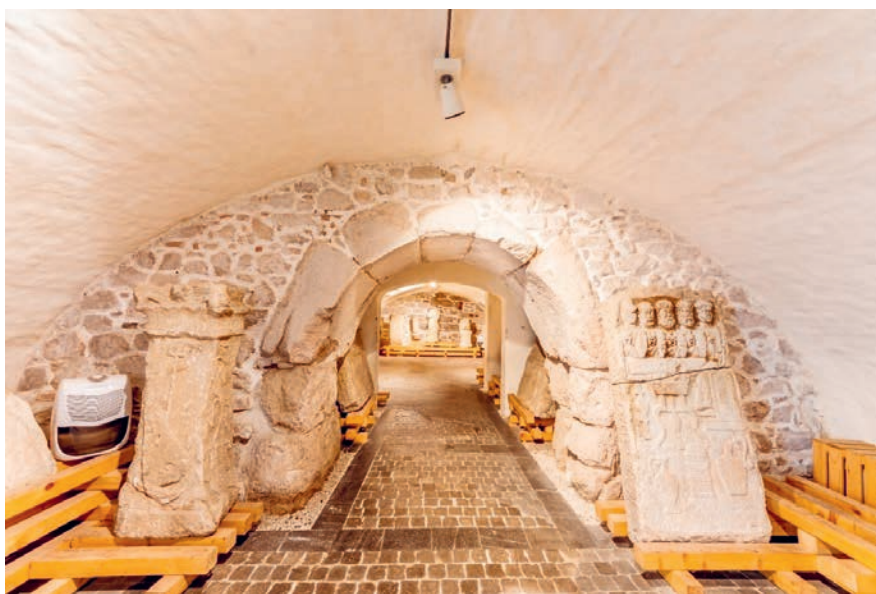


Fig. 6.

Fig. 4, Fig. 5 și Fig. 6 Muzeul de Istorie Turda, aspecte din interior



Fig. 7. Vechea amplasare (anii 1980) a lucrării *Dieta de la Turda*



Fig. 8. Amplasarea lucrării *Dieta de la Turda* până în 2017

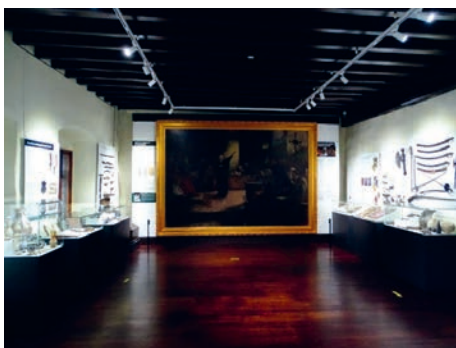


Fig. 9.



Fig. 10.

Fig. 9 și 10 Actualul loc de expunere a lucrării în expoziția permanentă, sala dedicată perioadelor medievală și modernă



Fig. 11. Aladár Körösfői-Kriesch, *Dieta de la Turda*, ulei pe pânză, 267x398 cm, semnat și datat stânga jos: monogramă KA (18)96, inv. nr. 83A, achiziție, colecția Muzeului de Istorie Turda



Fig. 12.



Fig. 13.

Fig. 12 și Fig. 13 Verso-ul lucrării *Dieta de la Turda*: etichete de participare la diferite expoziții internaționale



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.

Fig. 14, Fig. 15 și Fig. 16 Aspecte din derularea ultimului proces de restaurare a *Dietei de la Turda*, din 2017

Între insurgență și colaborare: Hans Mattis-Teutsch la periferia realismului socialist

Irina Cărăbaș

Spre deosebire de alți artiști ai avangardei interbelice precum M. H. Maxy sau Jules Perahim, Hans Mattis-Teutsch nu a avut, în primele decenii ale regimului comunist, aceeași vizibilitate pe plan național și nici pe de parte aceeași putere instituțională. Revenit în orașul său natal, Brașov, încă de la începutul anilor 1930, n-a putut și, poate, nici nu a dorit să se bucure de beneficiile unei poziții centrale în Bucureștiul care absorbea mare parte din resursele destinate sistemului artistic. Totuși, el a jucat un rol covârșitor la nivel local, inițiind structuri instituționale în consens cu noile condiții politice. În vreme ce Maxy acapara Sindicatul Artelor Frumoase (SAF)¹ din București și îl păstora către sistemul centralizat al Uniunii Artiștilor Plastici (UAP), Mattis-Teutsch fonda, încă din 1944, Organizația Liberă și Democratică a Artiștilor din Brașov² ce se va afilia, în scurtă vreme, SAF-ului. De asemenea, va deveni numai un an mai târziu unul dintre vicepreședinții unui sindicat mixt al ziariștilor, scriitorilor și artiștilor, organism ce va juca un rol important la nivel național în coagularea unor nuclee intelectuale favorabile noului regim. Sub conducerea lui Mattis-Teutsch, între 1944 și 1950 (momentul în care se înființează UAP), sindicatul brașovean a contribuit la restructurarea și redefinirea vieții artistice de după război pe mai multe fronturi. Acestei activări pe plan instituțional îi corespunde intrarea într-o nouă etapă artistică în care Teutsch este interesat de crearea unei iconografii care să exprime adecvat crearea unui om nou în spiritul ideologiei comuniste.

Totuși, activitatea sa postbelică desfășurată în contextul coagulării unui sistem artistic în totalitate nou ce va implementa și menține realismul socialist a atras mult mai puțin atenția cercetătorilor comparativ cu prodigioasa lui carieră în avangardele antebelice ale Europei centrale și de est. Astfel, i-au fost privilegiate fazele ce au precedat al Doilea Război Mondial și mai ales pe

¹ SAF a fost fondat în 1921 sub președenția lui Camil Ressu având ca membri mulți artiști cunoscuți. Obiectivele sale de a obține drepturi sociale de la stat pentru artiști au fost prea puțin îndeplinite pe parcursul epocii interbelice.

² Radu Popica, „Centrul artistic brașovean în perioada postbelică”, în *Arta brașoveană postbelică. 1945–1989. Repere din colecția Muzeului de Artă Brașov*, Brașov, Muzeul de Artă Brașov, 2015, p. 5.

cele abstracte, considerate o întrupare a internaționalismului, radicalismului și inovației artistice. Covârșitoarea imagine de avangardist se răsfrânge de fapt și asupra interpretărilor datorate implicării lui Mattis-Teutsch în instituțiile artistice susținute de regim și ale raportului său cu statul comunist în genere precum și asupra comentariilor cu privire la opțiunile sale artistice postbelice. Se poate observa o tendință de a le minimaliza mai ales în intervalul „obsedantului deceniu” șase. Din aceste cauze, nici lucrările din ultimele etape nu au fost la fel de circulante ca cele anterioare, iar cronologia lor e incertă. Ele se găsesc prea puțin în muzee rămânând cantonate în colecții particulare, iar despre altele, nu știm nici măcar dacă au supraviețuit. Estimarea cât de cât precisă a corpusului de lucrări postbelice ale lui Mattis-Teutsch rămâne deschisă viitorului.

Privit global traseul postbelic al lui Mattis-Teutsch este unul autonom și totuși împletit cu politicile artistice ale regimului comunist: el începe în forță din poziția de conducător al unui proiect de restructurare artistică și se încheie, la sfârșitul anilor 1950, odată cu moartea artistului, cu funcția de președinte al filialei UAP Brașov fondată în acest răstimp. Intervalul este marcat de retrageri și reveniri, de recuperări ale trecutului și plonjări în viitor atât în ceea ce privește diversele sale roluri instituționale, cât și reconfigurările strategiilor sale artistice și teoretice. Cazul său ilustrează, dintr-o poziție marginală, că realismul socialist a avut o pluralitate de fațete care difereau nu numai de la centrul său absolut, URSS, la periferia țărilor socialiste unde a fost importat, ci și în interiorul aceluiași spațiu geografic, mai riguros și mai dependent de cerințele propagandei în centrul său, Bucureștiul, și mai mobil și maleabil la periferii.

Acțiunile și proiectele de organizare artistică ale lui Mattis-Teutsch, mai ales cele din anii 1944–1950, constituie, din mai multe puncte de vedere, o situație excepțională. Deși există prea puține date despre cum s-a raportat artistul la identitatea sa germană și, pare, să fi îmbrățișat mai degrabă ideile internaționaliste ale avangardei (de altfel, și abstracția era adeseori concepută ca limbaj universal, capabil să transgreseze particularitățile unui loc, ale unei națiuni sau ale unei culturi), în perioada menționată, această apartenență va avea înrâuriri tragice asupra sa și a comunității brașovene în mijlocul căreia se întorsese din peregrinările europene la începutul anilor 1930. După înfrângerea Germaniei în cel de-al Doilea Război Mondial, minoritatea germană din România a fost încărcată cu vina colectivă de a fi participat și aprobat ideologia și crimele naziste. Spre deosebire de celelalte minorități, va fi lipsită

de orice drepturi civile până în 1948 și ulterior supusă marginalizării³. Deportările, lagărele, închisoarea, interdicția de a se întoarce acasă vor afecta și o considerabilă parte dintre artiști⁴. Mattis-Teutsch era prea în vârstă pentru a fi participat la război sau pentru a fi ulterior deportat cum s-a întâmplat cu toți tinerii de origine germană, însă fiul lui se întoarce la Brașov abia în 1946 după o detenție într-un lagăr american din Germania⁵.

Era așadar un context politic în care era dificil pentru un german să se afirme la nivel public. Reușitele lui Mattis-Teutsch aveau de-a face cu prestigiul său local, dar și cu alte câteva atuuri care depășeau granițele acestuia. Deși începând cu anii 1930 locuia la Brașov, a păstrat legături cu avangarda bucureșteană și a împărtășit cu ea opțiunile politice de stânga care au căpătat, în cea de-a doua jumătate a deceniului, contururi din ce în ce mai precise. După cum rezultă și din cartea sa *Ideologia artei*, publicată în 1931, în Germania, acestea erau împletite cu concepția avangardistă despre necesitatea înnoirii limbajului artistic în paralel cu înnoirea umanității⁶. În strânsă continuitate cu ideile exprimate de carte, se afla pictura acelor ani având ca unic personaj o umanitate generică angrenată colectiv în acțiuni ce sugerează munca industrială. Într-un fel, aceasta nu pare să poată exista decât într-o formă colectivă căci individul reprezentat de Mattis-Teutsch nu are caracteristici distinctive și capătă sens numai prin relaționare. Astfel, el se înrudește cu omul universal, omul viitorului imaginat de Kazimir Malevici cam în aceeași perioadă, când revenea la figurativ după etapa suprematistă⁷. Asemenea preocupări s-au potrivit foarte bine în contextul revistei antifasciste *Cuvântul liber*, susținută de Partidul Comunist, în care Teutsch a publicat câteva din ilustrațiile cărții sale (Fig. 1 și 2). Dintre publicațiile de stânga care s-au rulat în anii 1930, *Cuvântul liber* a acordat spațiul cel mai generos imaginii și puterii sale activatoare și critice coalizând nu numai avangardiști, ci și numeroși artiști veniți din varii direcții: B'arg, Ion Anestin, Aurel Jiquid, Vasile Dobrian,

³ Hannelore Baier, „Die Rechtstellung der Deutschen in Rumänien 1944-1952 in Lichte neuer Archivforschung”, în *Forschungen zur Volks – und Landeskunde*, 48, 2005, pp. 88–99; Stefano Bottoni, *Transilvania roșie. Comunismul român și problema națională 1944–1965*, Cluj-Napoca, Ed. Institutului pentru studierea problemelor minorităților, 2010, p. 78.

⁴ Pentru schițarea câtorva destine individuale a se vedea Manfred Wittstock, Manfred Wittstock, „Von Diktatur zu Diktatur. Künstler und Kunsthandwerker 1944-1948”, în *Forschungen zur Volks – und Landeskunde*, 48, 2005, pp. 101–107.

⁵ Gudrun-Liane Ittu, *Arta plastică a germanilor din România 1945–1989*, București, Ed. Academiei Române, 2014, p. 30.

⁶ Hans Mattis Teutsch, *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk*, Potsdam, Müller u.J. Kiepenheuer Verlag, 1931 tradusă mult mai târziu în română *Ideologia artei*, București, Kriterion, 1975.

⁷ Ewgenija Petrova, „Der Späte Malewitsch. Die letzte Etappe des Suprematismus”, în *Kasimir Malewitsch 1878–1935. Das Spätwerk aus dem Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg*, Kunsthalle Bielefeld, 2000, p. 12.

Eugen Drăguțescu, Rik, Nina Arbore, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Jules Perahim, Iosif Ross, Lucia Demetriade Bălăcescu, Nicolae Cristea, Aurel Mărculescu, Ion Vlasu. În paginile revistei, oamenii lui Teutsch își găsesc corespondențe în reprezentări cu caracter încă și mai direct militant cum sunt cele ale foarte tânărului și efervescentului Perahim (Fig. 3). Poate această afinitate, a condus și la invitarea celui din urmă la Brașov, în 1936, pentru o expoziție comună. Nu se poate vorbi în cazul lui Mattis-Teutsch de o poziție activă antifascistă/antinazistă, dar există grija de a se menține la distanță față de orice asociere cu politica național-socialistă care s-a infiltrat în rândul sașilor transilvăneni. Renunță să participe la expozițiile Asociației artiștilor germani din România imediat ce discursul acesteia devine pronunțat etnicist (1938). În plus, este exclus din expozițiile itinerante prin Germania (1942–1944) organizate prin mijlocirea Oficiului pentru artă al Grupului etnic german ce fusese creat sub directul control al regimului nazist și care incorporase o parte semnificativă a minorității germane⁸. Deși respectat în comunitatea artistică germană, arta sa este afiliată artei degenerate, artistul fiind astfel obligat să se retragă din circuitul public⁹.

Aceste poziționări discrete vor fi suficiente pentru extinderea prestigiului său în condițiile politice din România postbelică. În ascensiunea sa către putere, Partidul comunist va monopoliza militantismul antifascist anterior astfel încât cele două identități – de comunist și de antifascist – ajung să se confunde. De asemenea, pentru a reuși să-și construiască autoritatea și legitimitatea, regimul a fost nevoit, mai ales la începuturile sale, să-și asocieze figuri influente ale epocii de dinaintea războiului, chiar dacă opțiunile lor nu coincideau într-un totu ideologiei sau politicilor comuniste¹⁰. Mattis-Teutsch întrunea ambele caracteristici având în plus și legături cu centrul unde foști colegi avangardiști precum Maxy, Perahim sau Sașa Pană ajunseseră să dețină funcții importante în reorganizarea sistemului cultural. Toate acestea s-au întâlnit cu dorința artistului de revenire în spațiul public și, ca urmare, inițiativele lui au avut parte de susținere. În arhiva SAF se păstrează două scrisori oficiale, din 1945, semnate de Mattis-Teutsch care anunță constituirea unei organizații locale numite simplu „Artiști Plastici”, precum și intenția de afiliere. Este cerut, de asemenea, sprijinul pentru participarea artiștilor din Brașov la manifestări din capi-

⁸ Gudrun-Liane Ittu, *Artiști plastici germani din România. Între tradiție, modernitate și compromis ideologic. Anii 1930–1944*, București, Ed. Academiei Române, 2011, pp. 43–44 et passim.

⁹ Manfred Wittstock, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰ Stelian Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej: 1948–1965*, București, Humanitas, 2006, p. 55. Pentru artiștii aflați în astfel de situații a se vedea Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist (III)”, în *Dilema*, 115, 24–30.03.1995, p. 2.

tală, în special la Salonul oficial¹¹. Pe plan local, asociația fondată de Teutsch sub un alt nume decât cel inițial și devenită filială a Sindicatului este activă în organizarea de expoziții (*Expoziția Muncii*, 1946, expoziții colective anuale, începând din 1948), de colective de artiști (pentru proiectul monumentului Soldaților sovietici¹² sau afișe) și a unei școli de artă liberă în casa artistului (Academia Brașoveană Liberă)¹³. Chiar dacă unele dintre proiecte au rămas nefinalizate sau au avut o durată de viață efemeră, ele nu erau puțin lucru în acele vremuri imprecise în care politicile culturale se schimbau frecvent. Toate filialele SAF, datorate ca și cea de la Brașov unor artiști cu vederi de stânga, au avut probleme de funcționare până târziu, în anii 1950, deoarece existau prea puține resurse financiare și umane pentru a organiza instituții locale și pentru asigurarea unui control adecvat.

În ultimii 15 ani de viață (1945–1960), Mattis-Teutsch a profitat de meandrele și neputințele politicii culturale comuniste dar și de autoritatea sa locală și a reușit să-și păstreze o anumită independență a concepției despre artă și a aspectelor formale ale picturii sale datorită prestigiului personal, dar și unei cenzuri mai relaxate. O astfel de cale personală (ea este astfel și în contextul local, dacă facem comparație între lucrările lui și cele ale colegilor precum Karl Hübner sau Eugen Végh) ar fi fost imposibil de îngăduit la centru și poate că artistul era conștient de acest lucru. Conform relatărilor apropiatilor, sfârșitul războiului a însemnat, pentru artist, o adevărată renaștere nu numai artistică, ci și personală, după perioada de reclusiune din prima jumătate a anilor 1940¹⁴. Pe lângă proiectele colective, artistul transformă studiile după model începute anterior într-o nouă formulă picturală care întâlnește, din punct de vedere tematic, cerințele în curs de formulare în interiorul noului sistem artistic. Le va arăta într-o expoziție personală din 1947 ce s-a bucurat, după unele relatări, de mare succes și de promisiunea de a fi itinerată și la București. O cronică, scrisă așa cum se obișnuia în epocă, subliniind atât continuitatea cât și ruptura față de cariera anterioară, o prezenta astfel: „După ani de lucru singuratic, celebrul expresionist János Mattis-Teutsch, pictor al Revoluției maghiare de la începutul secolului, care a lucrat cu Kassák în cercul de la MA și ale cărui picturi «incomprehensibile» erau ținta ocării în cabaretele din Pesta, propune o nouă expoziție... În noile sale picturi, artistul s-a întors la societate și omenire. Din trecut reține rigoarea intelectuală cu

¹¹ Serviciul Arhivelor Naționale Istorice Centrale (SANIC), Fond Sindicatul Artelor frumoase (SAF), Dosar 19, f. 43, respectiv f. 151.

¹² Gudrun-Liane Ittu, *Arta plastică...*, p. 38. Pe lângă Mattis-Teutsch, din colectivul acestui proiect, niciodată pus în operă, făcea parte și Karl Hübner.

¹³ SANIC, Fond SAF, Dosar 19, f. 43; cf. R. Popica, *op.cit.*, p. 5.

¹⁴ Tibor Almási, *The Other Mattis Teutsch*, Győr, Régió Publishing House, 2001, p. 69.

care s-a aplecat întotdeauna asupra a tot ce a ieșit de sub compasul pictorului”¹⁵. De asemenea, noul context îi dă ocazia de a pregăti un nou proiect de decorație în frescă pentru teatrul din oraș, nefinalizată însă¹⁶. În plus, odată cu transformarea SAF în UAP, în 1950, și a filialei din Brașov în Cenaclu al UAP, centralizarea, birocratizarea și supravegherea s-au impus, cel puțin parțial, și în afara centrului. Vizite periodice ale artiștilor din conducerea centrală încercau să asigure reducerea diferențelor dintre organizațiile locale și, desigur, a autonomiei pe care, vrând-nevrând, acestea o dețineau anterior. Pentru a marca aceste schimbări la nivel instituțional, care aduceau cu sine și cerințe mai precise cu privire la aspectul formal (ce trebuia să se apropie de lucrările exemplare din URSS), conducerea se schimbă și ele. Mattis-Teutsch este și el înlocuit, conducerea Cenaclului fiind încredințată lui Eugen Végh, și el vechi artist militant. Toate acestea se pot vedea în contextul mai larg al eforturilor partidului de a crea și menține organizații teritoriale consistente și maleabile și de a repara lipsa de cadre devotate¹⁷. După această rocadă, avem mai puține știri despre Mattis-Teutsch, cu excepția câtorva picturi păstrate și a câtorva anecdote și legende.

Deși pentru câțiva ani buni Mattis-Teutsch nu mai deține nicio funcție importantă, el nu iese total din circuitul artistic sau din comunitatea locală. Deși nu participă la expoziții naționale (dar oricum puțini artiști germani sunt acceptați), numele lui apare, sporadic, în documentele ce privesc expozițiile orașului sau expozițiile regionale. Poziția sa în cadrul local nu pare a fi marginală, căci îl găsim, de pildă, membru al Comisiei de îndrumare din cadrul UAP. Artiștii sosiți în misiune de la București par să-l trateze ambivalent preferând o cale de mijloc ce evită o evaluare prea apăsătoare sau definitivă: rapoartele consemnează că are lucrări sau elemente formaliste, dar „face progrese”¹⁸.

Între 1950 și 1953, pierderea poziției de conducere a lui Mattis-Teutsch este înregistrată în istoriografie ca perioadă de retragere cvasitotală. A fost o

¹⁵ Ferenc Szemlér *apud* Jenő Murádin, „The career of János Mattis Teutsch”, în *Mattis Teutsch und der Blaue Reiter*, München–Budapesta, cat. de expoziție, 2001, disponibil online: http://mattis.kfki.hu/english/index_3.html.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88. Așa cum a demonstrat Monika Wucher, artistul a mai făcut câteva studii de frescă (azi, în colecția Muzeului Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe) în 1930, în strânsă conexiune cu elaborarea scrierii teoretice, *Der Ideologie der Kunst* (Berlin, Müller und Kippenheuer, 1931). A se vedea: *Mattis Teutsch and der Blaue Reiter...*

¹⁷ În căutarea legitimității, PMR se angajează într-o campanie de recrutare laxă pentru ca, ulterior, în 1950, să hotărască excluderea a 41, 4% din membri pentru a limita oportunitatea celor ce i se alăturaseră foarte rapid după Război și pentru a construi organizații fidele și cu un minim de educație ideologică: Mioara Anton, „Ideologie și mobilizare. Exigențele aparatului de cadre 1948–1953”, în *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional*, Sorin Radu (ed.), Iași, Ed. Univ. Al. I. Cuza, 2014, pp. 79–82. Strategii similare s-au urmat și în celelalte țări din Blocul estic: Stelian Tănase, *Elite...*, p. 52.

¹⁸ SANIC, fond UAP, dosar 16/1951, f. 8.

retragere din fața presiunilor, sau din cauza lor? După cum arată arhivele, Mattis-Teutsch nu renunțase complet la viața artistică, așa cum era ea organizată sub egida UAP, nici la cea instituțională (face parte din Comisia de îndrumare, participă la expozițiile locale) și nici la cea de producție artistică propriu-zisă. Studiile mai recente, interesate de cariera postbelică, îl tratează diferit: menționează implicarea lui instituțională în această perioadă, dar nu pun problema înglobării lui în realismul socialist, care rămâne alteritatea malefică de care artistul s-ar fi distanțat. Un argument în sprijinul acestei idei îl constituie interzicerea activității expoziționale între 1950 și 1953 (neconfirmată de niciun document, ci transmisă pe cale orală), dublată de închiderea școlii sale și critica apărută într-un ziar local¹⁹. De fapt, acest ultim articol îl arată pe Mattis-Teutsch angrenat din plin în ritualurile vieții artistice reglementate de ședințe, discuții, articole ideologice și critica reciprocă. Critica la adresa lucrărilor lui apărută în presă, ar fi putut, desigur, să fie o atenționare cu privire la atitudini imposibil de făcut publice sau o prefață a schimbării din funcție, dar, la fel de bine, ar fi putut fi o simplă manifestare a ritualului critic care era obligatoriu în noile instituții artistice. Textul pare mai degrabă să trateze toți artiștii menționați în mod similar – critic și încurajator totodată – acordându-i lui Mattis-Teutsch spațiul cel mai generos. Criticile la adresa lui sunt într-un fel nesigure ca și cum autoarea ar pendula între respectul pentru prestigiu și prescripțiile realismului socialist: artistul are „un stil propriu”, dar neînțeles de profani; „în mișcarea personajelor pulsează viața”, dar „tablourile sale emană ceva străin”; mișcările [minerilor dintr-o compoziție intitulată *Intrarea în mina nouă*] „sunt viaie” și totuși personajele „arată mai degrabă a intelectuali care judecă rezolvarea unei probleme complicate”²⁰. Acestea puteau fi semnele unei poziții ambigue și poate, în anumite situații, dificile și nu neapărat ale marginalizării. În orice caz, ele rămân constante și dincolo de 1953 după cum reiese dintr-o cronică la Expoziția regională din 1957 care mărturisește franc în fraze șchioape: „noi admitem arta lui Mattis-Teutsch, deși cu rezerve, pentru că el este un artist original, deși puțin accesibil maselor”²¹.

Rezervele sistemului față de Teutsch și ale lui Teutsch față de sistem i-au fost cel puțin parțial convenabile artistului, tocmai pentru că îi permiteau să meargă pe drumul său, un drum care se intersectează cu drumurile culturii oficiale, dar nu se identifică, în totalitate, cu ea, deși aceasta pare să

¹⁹ R. Popica, *op.cit.*, pp. 8–9, menționează un articol critic apărut în *Contemporanul* în 1949, iar G. L. Ittu, *Arta plastică...*, p. 46, un articol cu elemente critice în cotidianul local.

²⁰ Hilda Escher, „Sitzung im Kronstädter Kunstmalerzirkel”, în *Neuer Weg*, 416, 27 iul. 1950, p. 6 reproduș în G. L. Ittu, *Arta plastică...*, pp. 142–145 cu traducerea în limba română, pp. 140–142.

²¹ Al. Arșinică, „Expoziția anuală plastică regională”, în *Drum nou*, 4046, 20 dec. 1957, p. 2, reproduș în G. L. Ittu, *Arta plastică...*, p. 148.

îl tolereze. Sincopata sa absență de la începutul anilor 1950 pare să arate o imposibilitate de a se insera total în sistemul instabil, dar e posibil să fi avut și rădăcini foarte personale, nu neapărat de natură politică. Mai multe mărturii lasă să se întrevadă faptul că, în deceniul 6, Teutsch deplângea neînțelegerea lucrărilor sale, fără a-și pierde speranța în decriptarea lor ulterioară. O sută de ani spera să fie de ajuns pentru reevaluarea artei sale²². N-au trebuit să treacă atâția ani pentru ca artistul să reprimească atenție oficială prin vechiul său camarad Maxy care, profitând de micul „dezgheț” de la jumătatea anilor 1950, îi mijlocește cumpărarea unei lucrări pentru Muzeul de Artă al RPR pe care îl conducea²³. Către sfârșitul decadei, în 1957, Mattis-Teutsch își recapătă funcția de președinte al organizației artistice locale, devenită, între timp, filială UAP și, mai mult, are loc promisa expoziție la București. Aceste prilejuri de restabilire a prestigiului public par să se transforme și în impulsuri de a lucra mai mult și de a reveni chiar la activitatea teoretică. În 1959, așadar cu un an înaintea morții, elaborează în cele trei limbi ale vieții sale, germană, maghiară și română, un text intitulat *Reflecții despre munca de creație a artistului plastic în perioada socialistă* care reprezintă o punte între realismul constructiv al *Ideologiei artei* și arta epocii contemporane²⁴. Reflecțiile reînnoiesc unele dintre aserțiunile din anii 1930 cu privire la eficacitatea artei în realitatea socială, dar nu se opresc la a fi o simplă întoarcere în trecut. Prin ele, Teutsch pare să-și afirme, în ciuda tuturor disensiunilor, încrederea în socialism și într-o direcție justă pe care acesta i-a imprimat-o artei. În ambele texte, viața, spiritualitatea, arta își au rădăcinile în contemporaneitate, care le modelează în aceeași măsură în care și reciproca e valabilă. Ideea supremației și specificității contemporaneității face ca „omul nou” din *Ideologia artei* să devină „omul socialist” în *Reflecții*; în mod similar, „epoca noastră” este înlocuită de „era socialistă”, iar „arta nouă” de „arta socialistă”. Nu numai tematic, ci și stilistic și tipologic, cele două texte distanțate în timp se întâlnesc. Trebuie totuși menționat că, deși pus dintru început sub egida realismului socialist – al doilea paragraf declară: „Realismul constructiv este baza realismului socialist” –, textul de senectute nu a fost atins de retorica oficială, desfășurându-se, mai degrabă, în ritmuri avangardiste: propoziții scurte, apăsate, de cuprindere generală. Nici realismul socialist în concepția lui Teutsch nu se suprapune în totalitate normelor și discursului artistic al vremii având una din surse în interioritatea ar-

²² Claus Stephani, *Hans Mattis-Teutsch, (1884–1960). Grafiken, Schriften, Zeitdokumente*, München, Haus des Deutschen Ostens, 1993, p. 22.

²³ Tibor Almási, *op. cit.*, p. 96.

²⁴ Zoltán Banner, Introducere la I. Mattis-Teutsch, „Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában”, *Utunk*, 39–41, 1973. Titlul „Reflecții despre munca de creație a artistului plastic în perioada socialistă” îi aparține lui Banner și va fi preluat ca atare de istoriografie.

tistului a cărei forță spirituală și intelectuală e capabilă să-și ridice semenii²⁵.

Strategii similare de recuperare și recontextualizare pot fi găsite și în lucrările din anii postbelici care, pe de-o parte, utilizează elemente reprezentative sau teme/personaje din anii 1930 și, pe de alta, comunică între ele, putând alcătui, în linii mari, serii. Din păcate, datările lor sunt deocamdată incerte și de aceea cronologiile sunt dificil de comentat, însă se pot grupa câteva categorii în care continuitățile pot fi detectabile în grade diferite. O astfel de categorie care reutilizează în mod vizibil strategii artistice anterioare se constituie în perioada imediat următoare terminării războiului. În *Visul pictorului* (1947, colecție particulară), artistul se plasează pe sine – într-o ipostază tânără, atemporală – în partea inferioară a pânzei, împărtășind același spațiu cu lanțuri de corpuri ce-l înconjoară, în care sunt inserate, ca atare, figuri din anii 1930, precum și din lucrări imediat contemporane. Astfel, mai multe stadii temporale și formale din lumea pictorului se oferă dintr-o dată privirii; artistul face în fața privitorului o retrospectivă vizuală a metamorfozelor noii umanități, a cărei sursă pare să fie numai el însuși. Am putea bănui că, alături de trecut și prezent, se află și viitorul, sub chipul figurilor neterminate, reprezentate parțial, doar tors, sau doar cap, ce așteaptă, poate, să fie împlinite. Că Mattis-Teutsch nu a abandonat viitorul, o arată eforturile sale de a participa la noul sistem artistic în toate fazele lui și puterea de a-și reconfigura modul de a picta. În alte cazuri, nu atât de direct autoreferențiale, personajele acestei noi umanități, cu corpuri ideale și nude, tocmai pentru a pune în evidență idealitatea și semnificația lor generală, se află în perfectă simbioză cu știința și tehnologia, astfel încât, reprezentanții săi compleți sunt inginerul, muncitorul, sportivul și omul de știință²⁶. Corpul lor alungit, perfect vertical, urmează verticala pânzelor plutind într-un spațiu simbolic în care se profilează estompat, ca într-o viziune, silueta unui peisaj industrial sau a unui mecanism (*Puterea, Inginerul*, 1945, col. particulară). Raportul dintre figură și fond, non-narativitatea, construirea unui spațiu intelectual pot fi văzute în continuitatea anilor 1930 ca și, într-o anumită măsură, figurile însele care au căpătat, între timp, caractere suplimentare: musculatură, carnație, fizionomie. În alte lucrări, artistul angrenează corpuri în diferite stadii de vârstă (de la maternitate, la moarte) și de precizare în același spațiu ideal luminat de culori alburii. Tematica lor comunică o reactualizare, într-un alt context, a unor elemente mai vechi și pot fi asociate unui prim stadiu de implementare a realismului socialist (aprox.

²⁵ I. Mattis-Teutsch, *Gondolatok...*, 39, 1973, p. 6, trad. Cătălina Cărăbaș.

²⁶ Este interesant că un articol interbelic vedea în personajele lui Mattis Teutsch din anii 1930 aceleași categorii, deși titlurile nu îndrumau interpretarea în acea direcție. Un interes pentru munca industrială se poate detecta totuși în lucrări precum *Linia de asamblare* (cca. 1930, Muzeul de Artă, Brașov).

1948–1950) ce consta în direcționarea artiștilor către teme semnificative pentru propaganda comunistă, fără a insista însă asupra aspectelor formale sau compoziționale.

La începutul deceniului următor când regimul comunist a căpătat suficientă stabilitate și odată cu el și noul sistemul artistic, realismul socialist devine mai rigid și cultivă un set de norme mai precise nu numai cu privire la tematica artei, ci și la modalitățile de reprezentare. Se poate presupune că sub presiunea modelului clasicizant propus de acesta, Mattis-Teutsch renunță la componenta simbolică și propune compoziții mai descriptive ce rămân totuși marcate de modernism sau redirecționează componenta simbolică și tipul de distribuție a personajelor către tematici acceptate precum glorificarea muncii agricole și industriale. Pictura intitulată *Mureșul și Oltul*, ce ar putea constitui un alt proiect de decorație murală, îmbină tema muncii cu reprezentarea personificată a celor două râuri și cu elemente schematice de peisaj natural și industrial compunând o imagine a Regiunii autonome maghiare (Fig. 4). Pe teritoriul acesteia izvorau cele două râuri din munți foarte apropiați, iar Teutsch le face să pară una și aceeași entitate pentru a sugera coeziunea Regiunii autonome, o realitate geopolitică importantă a deceniului șase guvernat de instituții și structuri staliniste. Personificările Mureșului și Oltului sunt figuri umane în oglindă, seminude, ce aduc aminte de noua umanitate din lucrările anterioare. Totuși, majoritatea personajelor pe care le va crea la începutul deceniului șase rup, în mai mare măsură, lanțurile fine ce le legau de cercetările interbelice. Două asemenea picturi s-au păstrat (*Abataj și Tăietor de lemne*, cca. 1950–1955, Fig. 5 și 6), ele se apropie cel mai mult de reprezentarea mimetică a unor scene de muncă din care elementele simbolice au fost eliminate total. Totuși, nu ating nici pe departe verva compozițiilor complicate și mari cultivate în expozițiile oficiale ale acelor ani. În plus, ele sunt construite din simetrii și ritmuri, inclusiv cromatice, de reminiscență modernistă, la rândul lor, străine realismului socialist canonic. Din aceeași categorie face parte și un portret al lui Gheorghe Doja care corespunde unui gen și unei tematici (figurile eroice, fie ele contemporane sau istorice) larg cultivate de realismul socialist contemporan (Fig. 7). El rămâne totuși aproape o excepție în întreaga carieră a artistului. Aceste lucrări mărturisesc intenția de a se conforma și, totodată, imposibilitatea de a merge până la capăt. Alături de independența artistului, trebuie socotită aici și dificultatea tehnică de a lucra cu mijloace reprezentative pe care nu le folosise niciodată și pe care modernismul în care se formase le repudiase.

Către sfârșitul decadei, se poate constata o revenire la tipologii din opera

primilor ani ai epocii postbelice din care interesul pentru ilustrarea progresului umanității adus de tehnologie s-a pierdut. Reapar însă încărcătura simbolică și personajele singulare, reprezentante ale unei umanități puternice, posibile alter ego-uri ale artistului însuși (Fig. 8).

Între avangardiștii care și-au continuat cariera în primele decenii comuniste, traseul lui Mattis-Teutsch este exemplul cel mai clar de coincidență între discursul avangardei și cel al realismului socialist, ba chiar a unei continuități telescopate. El rămâne un caz particular în care aceste coincidențe sunt și pot fi vizibile și cultivate deoarece se situează la marginea culturii oficiale. Revenirile în text sau imagine par a sugera că artistul însuși credea în posibilele continuități dintre cele două discursuri. Cazul lui confirmă și, totodată, infirmă teza lui Boris Groys cu privire la concatenarea discursului avangardei și al realismului socialist. Groys a încercat să demonstreze că, în URSS, avangarda a fost responsabilă de configurarea doctrinei realismului socialist prin transferul de concepte cu privire la funcția artei și artistului, doctrină în care avangarda nu s-a mai regăsit ulterior.²⁷ Mattis-Teutsch își asumă – ce-i drept idiosincronic – acest transfer de la avangardă la realism socialist, în paralel și anacronic cu ceea ce se făcuse deja în URSS, dar realismul socialist, așa cum se configura în România primei decade postbelice, nu s-a recunoscut în el.

²⁷ Boris Groys, *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică*, Cluj-Napoca, Idea Print Design, 2007, p. 22.



Fig. 1. Hans Mattis-Teutsch, ilustrație



Fig. 2. Hans Mattis-Teutsch, ilustrație



Fig. 3. Jules Perahim, vigneta



Fig. 4. Hans Mattis-Teutsch, *Mureșul și Oltul*



Fig. 5. Hans Mattis-Teutsch, *Abataj*



Fig. 6. Hans Mattis-Teutsch, *Tăietor de lemne*

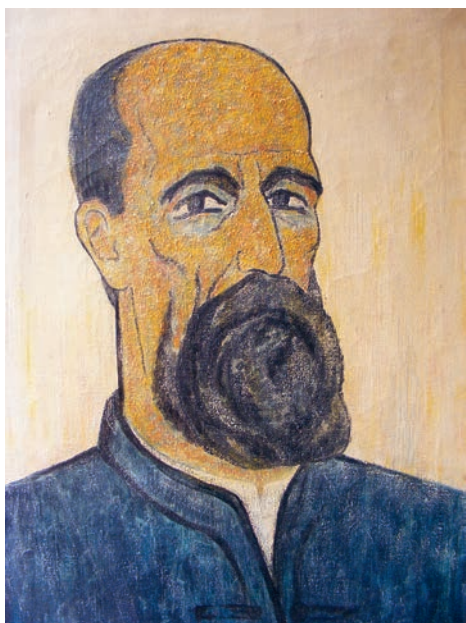


Fig. 7. Hans Mattis-Teutsch, *Gheorghe Doja*

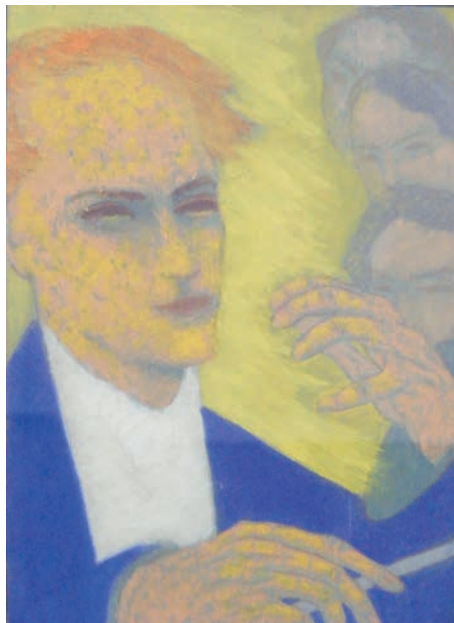


Fig. 8. Hans Mattis-Teutsch, *Dirijor*

Lista ilustrațiilor

Fig. 1 și 2. Hans Mattis-Teutsch, ilustrații în *Cuvântul liber*, 2, 1933.

Fig. 3. Jules Perahim, vigneta rubricii de poezie în *Cuvântul liber*.

Fig. 4. Hans Mattis-Teutsch, *Mureșul și Oltul*, ulei pe pânză, [1950], colecția Muzeului Național Secuiesc, Sf. Gheorghe.

Fig. 5. Hans Mattis-Teutsch, *Abataj*, ulei pe pânză, [1950–1955], Muzeul de Artă Brașov.

Fig. 6. Hans Mattis-Teutsch, *Tăietor de lemne*, ulei pe pânză, [1950–1955], Muzeul de Artă Brașov.

Fig. 7. Hans Mattis-Teutsch, *Gheorghe Doja*, ulei pe pânză, [1950–1955], Muzeul Național Secuiesc, Sf. Gheorghe.

Fig. 8. Hans Mattis-Teutsch, *Dirijor*, 1956, ulei pe pânză, Muzeul Național Secuiesc, Sf. Gheorghe.

Ion Vlasiu – un spirit polyvalent Anii tinereții (1928–1940)

Negoia Lăptoiu

Această expunere am perfectat-o în temeiul unei documentări extinse pe parcursul unei jumătăți de veac privind realitatea artistică din zona transilvană din ultimele două veacuri. Țin să precizez dintr-un început că între amănunțele de viață și creativitate care mi-au suscitât interesul la modul incitant și profund, numele lui Ion Vlasiu se situează în sfera argumentului performant, dată fiind pluralitatea faptelor de spirit prin care și-a impus cu pregnanță prezența: ca sculptor, pictor, scriitor, eseist și analist al fenomenului artistic. Deși i-am evocat prolifică personalitate în varii ocazii, o analiză mai consistentă figurând în volumul II al *Incursiunilor în arta românească* (1987), când l-am alăturat firesc viguroasei generații de plasticieni afirmați ca urmare a consecințelor fertilizatoare ale desăvârșirii unității naționale la 1 decembrie 1918, mă implic la o proaspătă reconstituire de conduită exemplară încă din anii tinereții, rezumându-mă la intervalul de timp când a activat predilect în ambianța ardeleană și bănățeană (1928–1940), statornicindu-se după aceea – tot frământat și fertil – în capitala țării. Când am încercat să structurez bogăția de informații culese din realitățile vremii, multe fixate în sfera documentului scris și a patrimoniului cultural, am la îndemână și impresionantul album-monografic recent editat de Muzeul de Artă din Târgu Mureș, prin competența implicare a Ioanei Vlasiu, a lui Ioan Șulea și a Corei Fodor.¹ Mă bucur să constat că la consistenta ofertă de date, pertinent filtrate și compartimentate, inserate în volumul amintit, pot adăuga amănunte și argumente care aduc un plus de adevăr și cunoaștere. Ele probează amploarea de-a dreptul spectaculoasă a unei vocații generos dotate, care și-a făcut din bucuria comunicării rațiune primă a întregii sale existențe.

Orfan de ambii părinți la doar zece ani, va fi ocrotit și îngrijit cu pilduitoare dragoste de familia Ștef, bunicii din partea mamei, locuitori ai satului Ogra, veche și frumoasă vatră situată pe rodnică albă a Mureșului. Repetate și incomode asprimi existențiale îi vor canaliza gândul spre preocupări care să asigure rapide și sigure resurse materiale, frecventând timp de cinci ani

¹ Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *Ion Vlasiu 1908–1997*, Muzeul Județean Mureș – Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2015.

Școala de arte și meserii din Târgu Mureș (1921–1926). O practică similară înregistrase și biografia unui Paciurea, Brâncuși, Medrea și a viitorului său dascăl Romul Ladea. Încă din acea fază școlară Ion Vlasiu își manifestase deschis o vădită atracție spre lectură și acțiuni-spectacol, reflex al unei sensibilități predispusă promovării spiritului fratern, comunitar. Cum cele mai sincere și curate chemări ale firii îl îndrumau către un destin de artist, în 1927 ia calea Clujului, angajându-se tâmplar la atelierelor C. F. R. În toamnă, însă, concomitent cu condiția de angajat, încearcă o soluție compensativă, de frecventare după-amiezile a atelierelor și cursurilor de la Școala de Arte Frumoase. Urmarea a fost că în 10 octombrie 1927 înaintează o cerere către conducerea instituției academice, de înscriere ca elev extraordinar, la secția pregătitoare cu durata de trei ani, solicitând asemenea lui Jenő Szervátiusz (întors curând de la Paris, determinat de decesul mamei) și scutirea de taxa școlară de 2.000 lei, cu precizarea motivelor: „fiind orfan de război, băiat sărac și fără alte mijloace materiale decât modestul salariu de 2.800 lei lunar”². Între colegi, nume mai cunoscute, figurau: Ion Gavrilă, Ecaterina Herbay, Constantin Dinu Ilea (reînscriș), iar la cursul superior de patru ani: Carol Brandisz, Flavia Domșa, Ștefan Gomboșiu, Constantin Stoicănescu. După un an pune capăt improvizației, convins de ineficiența experimentului, reînscriindu-se în anul I în toamna anului 1928 și ajungând coleg de astă dată cu Aurel Chira, Liviu Doctor (ajuns apreciat actor), János Incze, Simion Mărcuș, Miron Radu Paraschivescu, Iulia Tollas, iar la secția pedagogică cu Augusta David, Eugen Gâscă, Imre (Emeric) Hajós, Eugen Profeta.

Timp de doi ani, Ion Vlasiu, locuind în condiții precare și hrănindu-se la limita subzistenței, se instruește asiduu, acomodându-se treptat cu modalitățile specifice limbajului plastic. Va asimila cu vivacitate secretele armonizării cromatice de la profesorul-director Alexandru Popp, tainele desenului de la Catul Bogdan și Aurel Ciupe, dar cele mai insistente erau popasurile în atelierul de sculptură, unde a beneficiat de temeinicele îndrumări ale lui Romul Ladea, puternic marcat de tendința de proiectare a volumelor către mărțea monumentală. Progresele n-au întârziat să-i etaleze conduita, confirmate de acordarea Premiului I la sculptură, în valoare de 1.000 lei, cu ocazia expoziției școlare din iunie 1929, pentru ca în vara aceluiași an să se bucure de onoranta invitație a maestrului Alexandru Popp de a-l însoți și ajuta timp de trei luni la desăvârșirea de către acesta a picturii din interiorul unei biserici ortodoxe din Deva. Grație unor ulterioare consemnări aflăm că în clipele de răgaz „mă lua la plimbare și-mi vorbea atât de frumos, despre atâtea lucruri,

² Arhiva Școlii de Arte Frumoase, dosar IV, an școlar 1927–1928, Liceul de arte, Timișoara.

că-mi pierdeam firea ascultându-l [...]. El găsea orice bun prilej să filozofeze cu umor”³. Din toamnă, reluându-și instrucția școlară, va fi trimis adesea de intens ocupatul său dascăl-ocrotitor Alexandru Popp să-l suplinească în obligațiile didactice de la Școala Comercială.

Cum însă în primăvara lui 1930 Ion Vlasiu împlinise 22 de ani va fi incorporat, satisfăcându-și stagiul militar la o unitate de artilerie din Cluj. În toamna anului următor revine la Școala de Arte Frumoase, dar după trei luni e nevoit să se retragă, întrucât nu-și achitase taxele școlare. În plină criză economică instituția își prelungea cu greu existența clujeană, peste doi ani căutând o soluție de supraviețuire printr-un transfer la Timișoara. Mai târziu, într-un interviu din 1983, încercând să definească sursele autentice ale pregătirii profesionale, afirma tranșant: „Cele mai simple probleme legate de procesul de creație, ca și cele mai complexe le-am înțeles ca autodidact, nu în strictul sens teoretic. Cultura eu o înțeleg în felul meu”⁴. Expresia sună curios, dar are multă acoperire de adevăr. Cazul nu era deloc singular și nu nega rostul unei discipline și potențări a talentului prin îndrumare de specialitate. De o pregătire academică fragmentară, fără a accede la o diplomă, au avut parte o mulțime de cursanți ai Școlii de Arte Frumoase din Cluj, instituite în nume cu solidă rezonanță în istoria artei din perioada interbelică. Amintesc în treacăt de un Petre Abrudan, Cornel Cenan, Antal Andor Fülöp, Teodor Harșia, János Incze, Eremia Profeta, Jenő Szervátiusz, Ana Ursovici. Pe filieră „autodidactă” s-au format și arădenii Nicolae Chirilovici și Petru Feier sau băimăreanul Gheza Vida. Nu era deloc comod în absența burselor, cu lipsa de cantină și cămin, ca un aspirant la un statut de artist să învingă solicitările unui prelungit timp de școlarizare, care pentru cei fără studii liceale și bacalaureat se prelungea pe durata a șapte ani. Între cazurile fericite, amintim de Mária Sarolta Király, căsătorită cu Aurel Ciupe în 1932 și Tasso Marchini, cu diplome primite în 1934 sau Constantin Dinu Ilea, cu diplomă ce dădea drept de profesare în învățământ din 1937, după un deceniu de rapsodică frecvență. Nici profesorul Romul Ladea, care se bucura de largă prețuire în epocă nu dispunea la dosar de proba studiilor de specialitate: absolvise și el Școala de arte și meserii din Timișoara în 1918, s-a instruit trei luni în atelierul condus de Dimitrie Paciurea la București și s-a documentat timp de șase luni la Paris (1924–1925).

Soluția la îndemână era constanța în ideal și ardoarea în acumulare de experiență. Neîndoielnic, Ion Vlasiu aparține categoriei de spirite memorabile care și-au cultivat și amplificat cu tenacitate sensibilitatea, fixând la temelia

³ Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, vol. III, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 21 și 39.

⁴ Nicolae Băciuș, *Cu Ion Vlasiu la 75 de ani*, în „Vatra”, Tg. Mureș, iunie 1983, p. 9.

existenței temeinicia și diversitatea informației. Stăpânit de bucuria lecturii și a cunoașterii și-a selectat cu rigoare companiile, împrietenindu-se cu un Constantin Stoicănescu, Miron Radu Paraschivescu, Wilhelm (Vili) Beneș, Coriolan Munteanu, Ștefan Gomboșiu, posesori de discernământ critic întemeiat pe solid fond cultural, semnatori de apreciate cronică plastice inserate în presa vremii, precum și cu o întreagă pleiadă de tineri cu certă vocație literară care frecventau și dialogau stimulat în cadrul seratelor conduse de eruditul profesor de anatomie Victor Papilian, consacrat și ca romancier. Personal, Vlasiu va debuta cu o poezie în revista *O lume nouă* (1930). Din octombrie 1931 începe să-și facă simțită prezența în paginile a diverse cotidiane și reviste, lansându-se ca inspirat analist a diverse evenimente expoziționale și profiluri de artiști semnificativi, dovedind o fină intuiție a valorii. La început de an 1933 avea să se alăture unor entuziaști tineri promotori de cultură viabilă, afirmată pe criteriile de exigență estetică (Eduard Pamfil, student la medicină, poet, muzician, viitor ilustru neurolog, scriitoarea Olga Caba, Eduard Mezincescu și el student la medicină și autor de cronică plastice, viitor om politic, Wolf von Aichelburg, scriitor și muzician, Yvonne Rossignon, scriitoare), înființând revista *Herald* (care va sucomba după un număr), după care urmează furnizarea de schițe și nuvele publicate în revistele *Hyperion* și *Gând românesc*.

Nu încapă nicio îndoială că o mai solidă notorietate publică i-a asigurat-o efortul din planul creativității plastice, concretizată prin pasionante preocupări în domeniul sculptural, grafic și pictural. După cum se va putea observa din reacțiile entuziaste ale presei receptivă la configurația lucrărilor integrate în elocvente manifestări expoziționale încă din intervalul 1932–1936, care consemnează accentuatul timbru modern al contribuției personale, Ion Vlasiu procedase la nivelul procesului creativ la o îndrăzneță interferare de soluții formale afiliate unei pronunțate tendințe constructive, asociate uneori cu vădite orientări către tensiunea expresionistă. Unele influențe, recunoscute adesea de artistul însuși, veneau pe filieră Ladea, căruia îi recunoștea vitalitatea volumetriilor circumscrisă unei monumentalități atent controlată, dar gândind prin prisma sintetismului unor formulări animate de un cursiv dinamism, cu ritmuri în ascensiuni verticale ce încurajau suple fluidități, suntem încurajați să-i aflăm similitudini ce-l apropie de viziunea timișoreanului Ferdinand Gallas (1893–1949) și a brașoveanului János Mattis-Teutsch (1884–1960). Se familiarizase cu stilistica acestor viguroși exponenți ai modernității cu prilejul unor sugestive evenimente expoziționale deschise la Cluj în anii 1929–1930. Gallas – artist prea discret comentat și vag valorificat în ansamblul artei din

România veacului al XX-lea, se edificase cu pulsul constructiviștilor ruși în cei trei ani de prizonierat în spațiul moscovit, pentru ca în 1922 să experimenteze la Berlin veghind atent la sugestiile sculpturii lui Ernst Barlach – a impresionat publicul clujean prin grupajul semnificativ de lucrări expuse în primăvara lui 1929, alături de Sándor Szolnay, N. Ringler și Suzana Radó, iar în anul următor la importanta expoziție a unor reprezentativi artiști minoritari, printre care Julius Podlipny, Imre Nagy, Dávid Jándi, Adalbert Varga, Ignác Udvardy. Meditase, de asemenea, îndelung și cu benefică înrâurire asupra elevatei viziuni sintetizatoare, cu valențe constructiviste și expresioniste sesizabile evident în creația lui Mattis-Teutsch, spirit de anvergură europeană, întâlnit într-o expoziție personală la Cluj, în octombrie 1929 și-n remarcabila sinteză de artă ardeleană de la sfârșitul anului următor, care prefațându-și catalogul din 1929 recunoștea că „în tablourile și sculpturile mele arată căutarea timpului și a omului într-o proporție nouă. Lucrările mele sunt rezolvate în sensul artistic al staticii, ritmului, dinamicii și-al perspectivei mișcate.”⁵ Nu-i erau străine, fiind identificate din reproduceri, nici cadențele nervoase, cu multă trimitere simbolică din himerele lui Paciurea sau polisajele adânc spiritualizate din viziunea lui Brâncuși, căruia îi este tributară și singulara tratare ovoidală din enigmatică ipostază a *Sulamitei*, sculptată în piatră, ajunsă în patrimoniul pinacotecii din Târgu Mureș încă din 1932, fiindu-i achiziționată la inspirația reputatului custode Aurel Ciupe. În 1934 s-a confruntat direct și fertil, printr-o vizită la Belgrad, cu vigoasă arhitecturare spațială a formelor, tipică statuarei lui Toma Rosandić și Ivan Meštrović.

Din aceste evolute surse stilistice care se îndepărtau radical de cuminența disciplinei academice și anecdotica transpunerii cu iz naturalist și-au plămădit inspirația alături de Ion Vlasiu alte două vitale energii tinere: Jenő Szervátiusz și Radu Pușcariu, care la începutul anilor '30 au finalizat îndeosebi lucrări de mici dimensiuni, cantonate sub spectrul unui vădit flux decorativ. Însă consonanța cea mai profundă și vizibilă îndeosebi la creația de factură grafică și picturală din zestrea de spirit finalizată de Vlasiu în deceniul al patrulea al veacului XX, străbătută de un pătrunzător simț al transfigurării, cu ancorare într-o evocare cu penetrant suflu arhaic, de o marcantă simplitate și puritate, o avea cu viziunea unui alt îndrăgit vlăstar ardelean: Eugen Gâscă, la rându-i prea lacunar asimilat implicațiilor critice sintetizatoare. Nu e de mirare, că pronunțându-se despre expoziția lor de la Sala „Mozart” din București, deschisă la sfârșitul anului 1935, criticul Nicolae Lademiss Andreescu recomanda ferm: „Pentru primenire și înviorare Clujul

⁵ C. Stoicănescu, *Expoziția Mattis-Teutsch*, în „Patria”, Cluj, 27 octombrie 1929.

artistic trebuie adus grabnic aici, în inima țării”⁶.

Dar să revenim acum la o evocare în relație cu evidențe afirmate cronologic. În primăvara anului 1932 Ion Vlasiu se reîntoarce la Ogra, după o dureroasă experiență bucureșteană, când a încercat să-și continue studiile în cadrul Academiei de specialitate, îndurând câteva luni mult frig și foame, tulburător evocate în scrierile sale autobiografice. Dar generozitatea bunicilor, aerul curat și scăldatul în Mureș îi redau încrederea în viață. Și-atunci se apucă serios de cioplit (în piatră și lemn), desăvârșind forme curioase pentru localnici: când rotunjite, când dure, colțuroase. Privindu-le observă că unele „semănau cu ale maestrului” său Ladea, „cele cioplite în fețe”, cu muchii ritmice, drept care caută să le netezească. Voind să dea o motivație „Moșului său”, supărat că nepotul ocupă prea mult spațiu cu acest „meșteșug drăcesc”, care se abătea de la practica obișnuită în lumea satului, încearcă să-l convingă că „prin liniile și formele unei sculpturi ajunge viața la noi [...]. Trebuie să pui în piatră suflet, inimă și gând”.⁷

La insistențele Moșului de a-i elibera stupina de acele „făpturi păgâne” (vreo zece sculpturi în piatră și tot atâtea în lemn) le va duce la Târgu Mureș, unde organizează o primă expoziție personală, într-un magazin de mobile. Era prima expoziție de acest gen în oraș. Se alege îndeosebi cu succes moral. „Spiritul modern” și „îndrăzneala” vor fi remarcate de pictorul Aurel Ciupe, custode al pinacotecii din oraș, iar fostul său profesor de la Școala de arte și meserii, Isaia Cimpoca, îl îndeamnă să se țină „de sculptură. E o artă în care sufletul omenesc se oglindește în adâncime. Și avem atât de puțini sculptori care cioplesc”⁸. Beneficiază și de trei comentarii în presă, cronicarul de la „Societatea de mâine” considerând că „sculptura nouă – așa cum o cere timpul și evoluția spiritului – și-a găsit un nou interpret [...]. Volumul eliberat de influențe până la puritate este îmbinat de un monumentalism impresionant [...]. Sufletul lucrărilor sale” se află „într-o completă armonie cu realizarea plastică, dând totuși întâietate acestuia din urmă”⁹. Într-un foarte citit cotidian, „Înainte”, se preciza că „sinteza largă în care detaliile sunt evitate până la absolut, dă un efect de simplitate și o siguranță rar întâlnită”¹⁰.

Simțindu-se înțeleș de cei dispuși să accepte și să susțină condiția împlinirii unui destin prin artă, lucrează cu maximă încordare și încredere, orga-

⁶ N. Ladmiss-Andrescu, *Însemnări*, în „Pagini literare”, Turda, 15 ianuarie 1936.

⁷ Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1970, p. 398.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Vasile Stancu, *Expoziția Lukian Vlasiu, Tg. Mureș*, în „Societatea de mâine”, Cluj, septembrie–octombrie 1932, p. 186.

¹⁰ George Stănescu, *Expoziția tânărului sculptor Lukian Vlasiu*, în „Înainte”, Târgu Mureș, 21 octombrie 1932.

nizând noi expoziții: la Cluj și București (1933), Timișoara (1934), în cadrul expoziției jubiliare a Școlii de Arte Frumoase, din nou la Cluj și București (1935-1936). Pronunțându-se asupra expoziției deschise la Cluj la început de an 1933, asociat cu pictorul Nicolae Brana, gazetarul Ion Costea recunoștea că „Vlasiu – stăpân pe o frumoasă cultură artistică – invadează tumultuos și chinuit de probleme sala mică a Prefecturii de județ. Legat în mod fatal de materie, ca mijloc de expresiune, mai strâns decât pictorul de culoare, operele lui Vlasiu ne dezvăluie o titanică luptă cu materia rece și informă [...]. Vlasiu îți lasă impresia unui torent de apă înspumată și fioroasă, ca după o furtună de vară, rupând zăgazarile materiei pentru a-și croi drumul. În truda căutării acestui drum îl paște desigur și pericolul ispititor al intelectualizării artei, pe care însă talentul său robust și inspirația sa de esență pur artistică vor ști să-l îndrume. Acest drum bătut conștient de artist se oglindește în operele expuse. *Masca* în piatră, cu forme stilizate este o frumoasă sculptură de forme [...]. În *Eminescu* demonul ideii ce-l chinuie pe artist, încearcă bucuria materiei care începe să cedeze din formele-i rigide și avem viziunea unui *Eminescu* [...] al insurecției morale. Acest moment al luptei dintre artist și materie îl marchează și *Fecioara* în care piatra dură se mlădiază pentru a permite artistului să exprime în linii și forme puritate, imaculare și candidă nevinovăție. În *L'ame de la danse* artistul cucerește teren și lemnul mlădios de păr lustruit se subtilizează în forme și linii, care se volatilizează în neant; nu mai e nici lemn, nici femeie, ci fiorul dansului încremenit într-un suprem extaz, când dispar și lume și gând, rămânând doar pur și aerian *sufletul dansului*”. Mai sunt analizate cu profesionist limbaj *Calul năzdrăvan*, *Vițelul de aur*, *Asasinul din Düsseldorf*, încheind convins că: „Arta lui Vlasiu e un omagiu adus biruinței spiritului asupra materiei”.¹¹

Și considerațiile critice asupra lucrărilor expuse la Cluj și București în 1935 și 1936 sunt iarăși corecte, pertinente, la obiect. Sculpturile sale în lemn și piatră, completate uneori cu desene colorate, tot mai închegate și expresive, conving contemporanii de existența unui „specific Vlasiu”, a cărui artă „cunoaște o continuă impregnare vitală”.¹² Prolificul gazetar și scriitor Teofil Bugnariu îl considera „un poet al pietrei și lemnului”, care a reușit să smulgă „tragicului existenței”, „un strigăt, un suspin, o tânguire, surprinse în linia unei fețe, în încordarea unui trup, în necuprinsul unei priviri”¹³. Ne rezumăm a mai aminti reacția statornicului său prieten, fost coleg timp de un an la Școala clujeană, consacrat în ambianța culturală bucureșteană, Miron Radu

¹¹ Ion Costea, *Expoziția de pictură și sculptură Brana – Vlasiu*, în „Patria”, Cluj, 21 ianuarie 1933.

¹² Serge Darva și Eduard Pamfil, *Expoziția Vlasiu*, în „Gând românesc”, Cluj, mai–iunie 1935.

¹³ Teofil Bugnariu, *Expoziția sculptorului Ion Vlasiu*, în „Patria”, Cluj, 29 mai 1935.

Paraschivescu, cel care aprecia că sculptura lui Vlasiu este „de o nouitate și o forță încă necunoscută” în măsură „să revoluționeze concepțiile” în acest domeniu. „Piatra, marmura și lemnul capătă în interpretarea pe care artistul i-o acordă un sens de continuă devenire organică, încadrându-se unui ritm de permanentă evoluție, de dinamică interioară. Echilibrul sculpturii lui Vlasiu e rezultatul acestui element ritmic, deci opus tuturor concepțiilor statice [...]. Forma capătă astfel proporțiile unei nebănuite, unei organice creșteri...”. Sunt amintite și câteva lucrări: *Maternitate*, *Horea*, *Țăran*, *Amor*, *Pan*, „realizări de maturitate artistică”.¹⁴

Cu toată puternica sa afirmare în câmpul cunoașterii publice, lui Ion Vlasiu nu i-au surâs ofertele. În vara anului 1936 va executa cioplirea unui iconostas la Moșieni, în Țara Oașului, asociindu-se acțiunilor Institutului Român de sub conducerea profesorului Dimitrie Gusti. Voindu-se util în plan social, își pune la dispoziție talentul, experiența și atelierul din Cluj pentru îndrumarea celor interesați să se inițieze în sculptură, întrucât observase că în absența Școlii de Arte Frumoase se instaurase „o stare favorabilă diletantismului”¹⁵. Cu prea puțini cursanți (între cei care aveau să se afirme ulterior figura și Carol Pleșa), acțiunea falimentează în primăvara anului 1937. După ce face o călătorie de documentare la Budapesta, Praga și Belgrad, va da curs solicitării unui alt bun și talentat prieten, poetul Emil Giurgiuca și cioplește în piatră monumentul funerar al poetului George Boldea din cimitirul comunei Mercheașa, județul Târnava Mare. Tot din inițiativă particulară, la comanda lui Horea Teculescu, director al liceului din Sighișoara, modelează busturile lui Zaharia Boiu, Ilarie Chendi și Nicolae Filipescu, la care se adaugă doi ani mai târziu cele ale lui Eminescu și Octavian Goga. Dorința de cunoaștere și confruntare spirituală îl convinge ca în octombrie 1937 să ia calea Parisului, poposind în prealabil la Belgrad, Zagreb, Veneția și Milano. Își verifică disponibilitățile creative expunând trei sculpturi în lemn la expoziția internațională de la „Galerie Contemporaine”, Paris, în aprilie 1938, organizează la aceeași galerie o expoziție personală cu uleiuri, acuarele și desene, pentru ca în iunie să participe cu o sculptură în piatră și trei tablouri la „Salon de Tuilleries”. Într-o confesiune târzie va considera anul petrecut la Paris „... etapa de început. Acolo am înțeles mai bine curente de avangardă și am putut să mă situez la distanța necesară. Acolo mi-am dat seama că există un spațiu românesc necunoscut lumii, că deși mi se părea prea simplu, naiv, arhaic, conținea chiar

¹⁴ Miron Radu Paraschivescu, *Expoziția Ion Vlasiu și Eugen Gâscă*, în „Dimineața”, București, 9 ianuarie 1936.

¹⁵ UTOPIUS Horea Stanca, *Arta sculpturală în Ardeal. O convorbire cu sculptorul Ion Vlasiu*, în „Națiunea Română”, Cluj, 25 decembrie 1936, p. 6.

alfabetul nostru de forme estetice, nu numai original, dar și foarte sugestiv ca problematică. În atelierul lui Brâncuși conștiința mea a primit noi impulsuri”¹⁶.

La Paris, cuprins de chemări nostalgice, scrie romanul autobiografic *Am plecat din sat*, publicat la editura Miron Neagu din Sighișoara (decembrie 1938), premiat de Academia Română în anul următor. Din noiembrie 1938 este numit profesor de artă decorativă la Academia de Arte Frumoase din Timișoara (unde rector era maestrul de odinioară Romul Ladea), întrerupându-și activitatea în iunie 1939, în urma restrângerii profilului instituției, prin desființarea secției pedagogice. În mai 1939 se căsătorește cu Marina Lupaș (profesoară de istorie), iar patru ani mai târziu se naște Ioana, care se va impune printre cei mai apreciați istorici de artă la nivel național. Participă la sinteza de artă plastică ardeleană organizată sub auspiciile „Astrei” la Cluj (1939), conferindu-i-se Premiul al II-lea pentru sculptură. Ca o încununare a profilului său de vital exponent al tinerei generații de artiști activi în spațiul transilvan, oferim rezumativ convingerile eruditului critic și scriitor Vilhelm Beneș, neîndoielnic cel mai profund și autentic comentator de realitate plastică din zonă în anii '30, știut fiind faptul că din toamna anului 1940 Ion Vlasiu se stabilește definitiv la București: „... Vlasiu este personalitatea cea mai încheată, cu toată complexitatea ei. Sculptor panteist la început, învățând totul din material, ca arta marilor sculptori ai tuturor timpurilor, nu și-a trădat nici astăzi când domină capriciile materialului – învățătura directă a sculpturii din atributele cosmice ale creației. A împrumutat verticalitatea din verticala înălțimilor lumii, nu din împerecherea de planuri ale unui portret. A știut să se ralieze cu cele mai limpezi noțiuni de masă, purcese direct din material, spre a face ca piatra și lemnul să vorbească prin graiul direct al formei plastice. N-a neglijat nici o clipă observația directă, aceea peste care poți sări, crezând că-i o fază intermediară. A știut să ridice fragmentului valoarea lui de dogmă, impunându-l ca pe o metaforă a materiei informe. Sunt în atelierul lui vreo câteva portrete din urmă în care maturitatea pe care i-o bănuiam mai târziu, ne surprinde cu măreția ei. Și nu-i o definitivare care poate supăra prin monotonie. Este variația însăși în faza ei finală, în care nu virtuozitatea vorbește ca o manieră, ci unde stilul se impune cu marca specificului [...]. Se poate vorbi de pictura lui Vlasiu ca de o revelație. Această sensibilitate care e atât de puternică și-n literatură ne dezvăluie o latură nebănuită în cromatică. Epica lui Vlasiu în pictură este sobră, ca ținuta unui sculptor care nu-și analizează materialul. De aici conștiința atât de clară a valorii culorilor, a compoziției și a facturii atât de spontană și inedită, cu tot scheletul ei de constructor care cunoaște valoarea

¹⁶ Vezi nota 3.

rea dimensiunilor, a perspectivei și a luminii. Ion Vlasiu e legat de generația lui cu fire directe și puternice și nu rareori simți că-n mâna lui e măsura altora.”¹⁷

Încă un aspect al complexe sale personalități vizează condiția de pasionat și veridic cronicar al evenimentelor plastice, cu pertinente considerații critice răsfirate prin numeroase și importante publicații din Cluj, București și Timișoara. Aceste prețioase consemnări care recomandă cu deplin temei asocierea într-un cuprinzător și relevant volum special, alăturate fascinantelor evocări autobiografice care au văzut deja lumina tiparului, vor ajuta la reconstituirea cât mai fidelă a unui climat cultural animat de memorabile ofrande creative. O primă reacție se manifestă cu motivat entuziasm în fața exponatelor de o ridicată calitate care făceau obiectul personalei deschisă în toamna anului 1931 de tânărul coleg și prieten Cornel Cenan în sala Prefecturii din Cluj, cuprinzând în exclusivitate afișe, gest de pionierat într-o vreme în care propaganda vizuală ducea acută lipsă de soluții profesioniste: „Cu un surprinzător spirit de inițiativă și cu un admirabil simț al coloritului de efect, pictorul Cornel Cenan aduce în arta decorativă – a afișului de reclamă – un efort lăudabil și o încrezătoare făgăduință pentru mai târziu. Subiectele alese le tratează cu multă inteligență și urmărește perseverent un maxim de efort, având grija ca paralel cu aceasta să dea atenția necesară fondului artistic care atât de mult lipsește din afișele curente. Lucrările au atât în combinațiile de compoziție, cât și în execuție o sinceritate proprie pictorului care te cucerește”. Sunt analizate în continuare, cu finețe și subtilitate, cele mai expresive reușite: *Dermata*, *Tunggram*, *Rozsa*, *Fructe de sud*, *Colorodant*.”¹⁸ La distanță de două săptămâni se pronunță cu sinceră vibrație asupra expoziției prodigiosului pictor Kimon Loghi, unul dintre corifeii animatei mișcări „Tinerimea artistică”, benefică în spațiul cultural românesc, activă din 1901 timp de câteva decenii, observând că adulatul pictor bucureștean, atât de înfrățit cu viziunea lui Pericle Capidan, statornicit la Cluj în 1919, „[...] e unul dintre puținii virtuoși care au suportat toate prefacerile timpului [...], lăsându-se absorbit de fantezia sa și fie că se află în țara noastră, în Franța, Macedonia sau aiurea, pictează credincios sieși [...]. Învăluie și împrumută fiecărui subiect o idee interioară sau mai bine zis o stare proprie sufletului său [...]”¹⁹.

La final de an 1932, Ion Vlasiu se simte disponibil să furnizeze date definitorii privind „Arta plastică din Ardeal”: „S-a scris numai fragmentar despre acest subiect; criticii oficiali cu sediul în capitală sunt prea ocupați cu

¹⁷ Vezi Beneș, *Cea mai tânără plastică ardeleană*, în „Tribuna”, Cluj, 6 mai 1940.

¹⁸ Ion Vlas, *Expoziția de artă decorativă Cornel Cenan*, în „Patria”, Cluj, 29 octombrie 1931.

¹⁹ Ion Vlas, *Expoziția Kimon Loghi*, în „Patria”, Cluj, 4 noiembrie 1931.

manifestările din jurul lor sau nu găesc important să arunce o privire și asupra provinciilor. Criticul Henri Blazian care a scos un volum de plastică a uitat și el sau a trecut foarte tangențial peste manifestările de aici. Subliniem acest dezinteres, nu ca o înfierare, dar cu intenția de a atrage luarea aminte. Pentru că Ardealul are încă multe orașe în care viața artistică dacă nu poate lua adevărate caractere de *mișcări* există suficient de intens pentru a merita atenție. Clujul, Timișoara, Satu Mare, Târgu Mureș, Baia Mare etc., ascund în simplitatea și modestia lor multe talente. Vom aminti numai câteva nume dintre cele mai cunoscute. La Cluj – Ladea, despre care Blazian nici n-a auzit și despre care nici nu bănuiește că este unul dintre cele mai mari talente ale noastre. Sculptura monumentală care a fost nevoită până acum să importe monumente de pe piețele străine va fi revendicată prin acest viguros temperament. Busturile sculptate până acum sunt o mărturie vie: *Popovici Bănățeanul*, *Simion Bărnuțiu*, *Regele Ferdinand*, *Horea*, *Eminescu*, sunt capodopere peste care istoria nu va putea trece fără a le semnala [...]. Amintim apoi de fresca cu figurile mari ale neamului pe care sculptorul o pregătește tacit și supraconștient de necesitatea ei.

La Timișoara pictorul Podlipny trăiește într-un martiraj odios al împrejurărilor. Și totuși acest pictor e una din cele mai mari figuri ale plasticii de azi. Toată durerea și tumultul halucinant al mizeriei le-a redat în desenele sale, închegate din însuși fumul și negura acestei frământări. Cine a văzut *țăranul* său aducându-și carul cu boi sub bolțile de luminate prăpăstii, *pescari orbi* dibuind cu undițele lunecușurile apelor, *grupurile de cerșetori* ridicând imnuri unui *Crist de tinichea*, la o margine de hotar, *vagabonzi flămânzi* cu ochii transfigurați de nebunie și ahtiați după o pâine nu se poate să nu fi simțit geniul acestui ARTIST – OM care totuși n-are mijloace să-și confecționeze o mână în locul aceleia de lemn care îi produce răni la umăr.

La Baia Mare pictorul Eugen Pascu ale cărui acuarele cu febra lor sufletească sunt minuni de expresie și eliberare creativă. E pictorul cu halucinații colorate, transparent și proaspăt într-o visare de dincolo de pământ.

Și alte nume: sculptorul Gallas cu dinamica lucrărilor lui, Catul Bogdan pictorul fin, cu nuanțe de griuri irizate ca o pulbere de mătase peste peisajele compuse cu o rară inteligență, care își suportă mândru izolarea [...]. Aurel Ciupe cu superioare realizări cromatice și Alexandru Popp [...], Marchini, Szervátiusz, Brana, elemente de incontestabilă energie în mișcarea modernă.

În această situație o atitudine se impune. Nu poate fi alta decât cea plecată din inițiativa profesorilor de la Școala de Arte Frumoase din Cluj de a înființa un Salon ardelean. Așteptăm această înfăptuire ca un răspuns și ca o

afirmare.”²⁰

Amintind în trecere de pătrunzătoarele și corectele radiografieri ale conținutului unor elocvente expoziții de grup, deschise la Cluj și Timișoara în 1934, de exactele definiții ale profilului artistic specific lui Radu Pușcariu, Romul Ladea, Pericle Capidan, Eugen Gâscă, de memorabilele însemnări care au fixat durabil în conștiința vremii tulburătoarea animație din sânul frământatei grupări tinere clujene „Boema”, elaborate în intervalul 1934–1936, din rațiuni de spațiu convenit unei comunicări în cadrul unui simpozion omagial, ne vom limita a mai reține atenția cu alte două referențiale considerații. E vorba mai întâi de copleșitoarea reacție la prematura stingere, la numai 29 de ani, a strălucirii unui mare și influent talent, Tasso Marchini: [...] E timpul să se știe că Marchini este cel dintâi pictor care marchează existența unei generații noi aici în Ardeal și prin tragismul figurii lui o îmbogățește cu nimbul celui mai profund sacrificiu.” În final pronunța și un legământ: „Prietenii pentru care ai fost și maestru, în marea lor dragoste pentru Tine, vor lupta pentru lumină și adevăr în lumea frământată a creației plastice pentru care ai dat atât de mult.”²¹ Cealaltă dezvoltare atrage intens atenția asupra unor laborioase și exacte creionări privind personalitatea prestigiosului grupaj de dascăli artiști: Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea, spirite cu o contribuție fundamentală la modernizarea vieții artistice în Ardeal.²²

Nădăjduim ca cele mai sus relatate să stârnească interesul și elanul unui mai tânăr și pasionat cercetător al trecutului artistic din România, care să confere dimensiunea mai completă, exactă, a zestrei de spirit prin care Ion Vlasiu și-a câștigat drept de cetate în eternul românesc.

²⁰ Lukian Vlasiu, *Arta plastică în Ardeal*, în „Patria”, Cluj, 15 decembrie 1932.

²¹ Ion Vlasiu, *Tasso Marchini*, în „România Nouă”, Cluj, 29 octombrie 1936.

²² Ion Vlasiu, *Bogdan – Ciupe – Demian – Ladea*, în „Societatea de mâine”, București, mai 1936.

Colecții și colecționism în Clujul interbelic*

Ioana Vlasiu

În iulie 1946 avea loc la Cluj, la Institutul de studii clasice, o expoziție¹ care reunea un număr considerabil de lucrări de pictură și sculptură ale unor artiști contemporani. Destul de multe dintre ele poartă în catalog fie mențiunea „de vânzare” fie prețul, în așteptarea evidentă a unor fericite tranzacții. Alte lucrări, destul de numeroase, poartă în schimb indicația colecției din care provin, pentru a întări prestigiul expoziției și a nu lăsa impresia unei inițiative cu simplu scop lucrativ. Din perspectiva de azi și a interesului pentru colecții și colecționism, acest detaliu e prețios, pentru că livrează informații greu de recuperat altfel despre gustul artistic și spiritul epocii, despre mecanismele pieței de artă și, nu în ultimul rând, despre condiția artistului.

Recent, istoricul de artă clujean Jenő Murádin a publicat un studiu² asupra colecțiilor publice și particulare din Transilvania în prima jumătate a secolului XX, trasând liniile mari ale apariției, tardive față de restul Europei, și ale dezvoltării colecționismului în această parte de lume. Sunt de reținut observațiile sale pertinente privind legătura dintre coloniile de pictură și sporul de interes pentru artă și artiști, precum și profilul social al amatorilor de artă care nu se mai recrutează din rândurile nobilimii, ci din clasa de mijloc. În ceea ce privește Clujul este cert că înființarea Școlii de arte frumoase în 1925, pe fondul emulației de după război și Unire, a transformat în mai mare măsură artele plastice într-un pol de atracție pentru acea clasă de mijloc în creștere și în căutare de legitimare socială. Un bilanț informat și credibil al scurtei sale existențe (1925–1932) a Școlii de arte frumoase clujene a întreprins pictorul Aurel Ciupe (1900–1988) în memoriile sale, publicate postum. În cunoștință de cauză dată fiind calitatea sa de profesor, face câteva afirmații de reținut și anume că activitatea școlii „a echivalat cu un act revoluționar în arta plastică transilvăneană. Școala a sădit aici postimpresionismul, depășind în moderni-

* Publicat într-o primă formă în *Studii și cercetări de istorie artei. Artă plastică*. Serie nouă, București, Tomul 8 (52), 2018, pp. 29–44.

¹ *Expoziție de artă plastică. Kepezőművészeti kialitás*, Cluj, Kolozsvár, 1946 7-28 VII. Institutul de studii clasice.

² Jenő Murádin, „Private and Public Collections in Transylvania in Twentieth Century”, în *Symbol and Destiny. Hungarian Art in Transylvania. 1920–1990*, Hungarian National Gallery, Budapesta, 2015, pp. 87–105.

tate școala de la Baia Mare care introdusese studiul naturii, pleinairismul.”³ „Școala a creat un climat [...]”, mai spune el. „În etapa ei clujeană, școala a respirat cu putere, cu plămâni întregi nealterați. Iar efectele ei pozitive s-au revărsat generos în câmpul realității artistice transilvănene, fapt consfințit adesea în presa vremii de cele mai strălucite condeie de scriitori”⁴.

Unele expoziții ale tinerilor absolvenți au stârnit chiar o efervescență puțin obișnuită. Mărturia târzie, dar cu atât mai prețioasă a scriitoarei Olga Caba (1913–1995)⁵ despre expoziția Ion Vlasiu (1908–1997) și Nicolae Brana (1905–1986), din ianuarie 1933 de la Cluj, Sala Prefecturii, este revelatoare: „Acea memorabilă expoziție pe care o făcuseră Vlasiu cu Bran (sic), parcă ar fi ținut cât e lumea, când mă gândesc la ea acum. Tot Clujul considera obligator să se perinde pe acolo, măcar ca s-o înjure dacă nu pentru altceva. Adevărul e că [Vlasiu] avea lucrări surprinzătoare, pline de elan tineresc. Avangardismul – pe care îl detesta ca formulă, dar cu care fu totuși clasat de majoritatea publicului său – tocmai începea să devină o modă, era prin 1932. Lebede cu gâtul șerpuit, mâini nervoase, feți-frumoși, fete fluide având toate un vag și un neterminat, abordând lirismul. Ne fascina. [...] expoziția lui Vlasiu avu darul să ne ofere în afară de acele inevitabile regăsiri datorite de lucrările lui, și un loc de întâlnire, în umbra acelor figuri șerpuite, muzicale, care simțeam că ne dau și nouă un rost și o interpretare”⁶.

De asemenea, donarea în 1929 și deschiderea pentru public a colecției impresionante calitativ și numeric a lui Virgil Cioflec (1874–1948)⁷ a dat un alt relief imboldului de a colecționa și a stimulat reflecția asupra necesității educației artistice și mai ales asupra modalităților ei, asupra rolului social al muzeului. Asupra unor astfel de teme a insistat Vilhelm Beneș (1907–1960)⁸ într-o „prezentare critică” cum el însuși își intitula studiul din 1938⁹. Fără să minimalizeze importanța donației și generozitatea donatorului, Beneș atrage atenția asupra unei deosebiri fundamentale între colecția privată, inevitabil subiectivă, supusă capriciilor gustului individual și muzeu care trebuie să

³ Aurel Ciupe, *Născut o dată cu secolul. Memorii*, Ediție îngrijită cu o postfață, note, referințe critice și reperi cronologice de Mircea Goga, Cluj-Napoca, 1998, p. 86.

⁴ *Ibidem*, p. 87. Vezi și Negoită Lăptoiu, *Școala de arte frumoase din Cluj și Timișoara (1925–1941)*, București, 1999.

⁵ Pentru Olga Caba, vezi Ligia Dimitriu, *Olga Caba*, Monografie, Cluj-Napoca, 2012.

⁶ Olga Caba, *Cheia personajelor romanului autobiografic „Drum spre oameni” de Ion Vlasiu*, în „Jurnalul literar”, nr. 21–24, iulie 1995, pp. 1,2.

⁷ A fost imediat după Unire director general în Ministerul Artelor și Cultelor condus de Octavian Goga.

⁸ Scriitor, critic de artă, traducător, fiul unui ceramist ceh stabilit la Târgu-Jiu. A colaborat cu numeroase cronici de artă la reviste clujene și bucureștene.

⁹ *Pinacoteca „V. Cioflec” din Cluj. Prezentare critică*, Editura Gazeta ilustrată, Cluj. Extras din revista „Gazeta ilustrată”, VII, 1938, nr. 1–2, pp. 3–16.

răspundă unor exigențe de altă natură. În acest caz precis Beneș este de părere că Donația Cioflec nu se poate substitui unei pinacoteci pentru că, spune el, nu „reprezintă sistematic *toate curentele* (sublinierea autorului) de artă modernă românească și pe *toți* (sublinierea autorului) artiștii reprezentativi”. De vreme ce donația și-a găsit locul la Cluj, cu atât mai gravă i se pare criticului absența artiștilor ardeleni, reprezentați numai printr-un tablou de Aurel Ciupe și printr-un desen de Anastase Demian (1899–1977). Beneș se întreabă retoric: „Unde sunt pictorii Catul Bogdan, Tasso Marchini, Ciupe, Demian (în măsură suficientă cunoașterii lor) și dintre cei mai tineri N. Brana, T. Bîlțiu, Gâscă, Ion Popp, Muntean, C. Abrudean (sic), frații Profeta etc., pe de altă parte sculptorii Ladea, Vlasiu, Pușcariu, tânărul Medrea etc.?”¹⁰ Beneș nu îi uită nici pe absenții bucureșteni, craioveni sau ieșeni, dovedind o bună informare asupra ansamblului artei contemporane românești la acel moment și o selecție confirmată de posteritate. Analiza sistematică a colecției, aproape lucrare de lucrare, îi dă ocazia în primul rând să se pronunțe asupra artiștilor de primă mărime – triada Grigorescu/Andreescu/Luchian, care se impusese nu de mult în conștiința critică a timpului. Sunt de găsit aici puncte de vedere și observații interesante care, ascunse cum sunt într-un studiu despre donația Cioflec nu au atras suficient atenția istoricilor de artă, de aceea, dincolo de obiectul strict al cercetării de față, merită evocate. Beneș solicită un plus de exigență față de opera lui Grigorescu, care din pricina succesului excepțional de care s-a bucurat, a ajuns să fie „acceptată integral fără rezerve, fără atitudine critică și fără măsură”¹¹. Ne aflăm atunci în momentul recentei „descoperiri” a lui Andreescu, adus în prim planul dezbaterilor de cele două monografii apărute la distanță de câțiva ani, ale lui George Oprescu (1881–1969) din 1932 și Alexandru Busuioceanu (1890–1961) din 1936, moment în care și alte voci critice își propuneau să nuanțeze „canonul” picturii românești, temperând entuziasmul față de Grigorescu. Beneș consideră că „astăzi se impune mai mult ca oricând o verificare a fiecărui tablou de Grigorescu, o analiză a lui, o clasare critică, care să pună ordine în haosul de aprecieri care circulă în jurul oricărui tablou de Grigorescu”¹². Luchian, cu îndrăznele cromatice cézanniene, trebuie diferențiat mai tranșant de Grigorescu, pentru că pictura românească modernă începe cu el. Discret apar și observații care

¹⁰ Catul Bogdan 1897–1978; Tasso Marchini 1907–1936; Nicolae Brana 1905–1986; Traian Bîlțiu-Dăncuș 1899–1975; Eugen Gâscă 1908–1989; Ion Pop (uneori și Ioan Pop sau Ion Popp) 1905–?; Letiția Muntean 1902–1979; Petre Abrudan 1907–1977; Eremia Profeta 1914–2002; Eugen Profeta (?–?); Romul Ladea 1901–1970; Ion Vlasiu 1908–1997; Radu Pușcariu 1906–1978; Aurel Medrea (?–?).

¹¹ *Pinacoteca „V. Cioflec” din Cluj. Prezentare critică*, Editura Gazeta ilustrată, Cluj. Extras din revista „Gazeta ilustrată”, VII, 1938, nr. 1–2, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 6.

țin de problematica specificului românesc care a însoțit constant parcursul artei românești moderne, cu un moment de vârf la începutul anilor '20. Beneș afirmă, ignorând deliberat realitatea, că Grigorescu nu ar fi avut continuatori, văzând aici dovada distanței la care se află pictura sa de „facultățile picturale ale poporului român”. În schimb Luchian ar fi marcat în mult mai mare măsură pictorii de după el, care și-au făcut din puritatea cromatică un crez. E de notat aici că aderența la „facultățile picturale ale poporului român” pe care Beneș le presupune cunoscute, devine criteriu de valoare. Textul în discuție este interesant și prin preocuparea de natură sociologică față de mecanismul consacrării sociale a artiștilor, pe care îl consideră prea îndatorat conjuncturilor, coteriilor, intereselor și ranciunelor personale. Observații de bun simț asupra modului în care trebuie expusă o colecție, începând cu selecția și ordonarea lucrărilor, în așa fel încât privitorul să își facă o idee clară despre personalitatea artistului, și încheind cu dispunerea în spațiu și lumină adecvată, completează acest studiu, revelator în multe privințe pentru contextul artistic clujean din perioada interbelică.

Dintre figurile de colecționari clujeni¹³ puse în valoare de Jenő Murádin, Arthur Wagner (1903–1973), reprezentant al unei firme de asigurări, pare să fi fost cel mai de seamă. A colecționat artiști români și maghiari printre care Sándor Szolnay (1893–1950), Tasso Marchini, Jenő Szervátiusz (1903–1983), Romul Ladea, Catul Bogdan, Anastase Demian, Ion Pop, István Nagy (1873–1937). Impresia produsă istoricului de artă Julianna Szúcs de această colecție, aflată acum la Budapesta, merită citată: „Scena artistică din Cluj-Napoca în perioada interbelică poate fi văzută ca un model al Europei Centrale și de est pentru că ilustrează toate mișcărilor, orientările și limitele care caracterizează arta maghiară și română a timpului.”¹⁴

Câteva dintre lucrările din colecția Wagner au putut fi văzute la Cluj în cadrul expoziției *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, curatoriată de Sebestyén Székely în 2011 – un *Nud* de Catul Bogdan, într-o rafinată armonie de ocru și brunuri calde, o sculptură viguros cioplită în lemn de Jenő Szervátiusz, *Monstrul Lacului Roșu* din 1937 și o pictură de un excepțional suflu expresionist, *Pod de cale ferată*, de Ion Pop, artist astăzi foarte puțin cunoscut.¹⁵ Dincolo de alcătuirea unei colecții proprii și a celei mai complete

¹³ În *Arta plastică la Cluj*, „Țară nouă” (Cluj), 4 februarie 1940, Ion Vlasiu se oprește asupra criticilor de artă și a colecționarilor clujeni contemporani. Sunt menționați următorii colecționari: Victor Papilian, Ion Chinezu, Arthur Wagner, Nicolae Mărgineanu, Miklós Elekes, Diamant, Coriolan Tătaru.

¹⁴ *Apud* Jenő Murádin, *art. cit.*, în *Symbol and Destiny...*

¹⁵ Vezi Ioana Vlasiu, Sebestyén György, *Boema. Tânăra artă clujeană. Fiatal kolozsvári művészét a két világháború között. Junge Klausenburger Zwischenkriegskunst*, Cluj/Kolozsvár/Klausenburg, 2011.

biblioteci de artă¹⁶ din Cluj, Arthur Wagner făcea prozelitism pentru cauza artei, transformându-și biroul într-o galerie de pictură *sui-generis*, frecventată de bancheri și antreprenori, unde tablourile se schimbau cu regularitate. Sándor Szolnay îi face două portrete¹⁷, discret măgulitoare. Cele două portrete completează un grupaj de alte șapte lucrări ale aceluiași Sándor Szolnay, aflate în colecția Wagner, așa cum reiese din notițele meticuloase ale pictorului.¹⁸

În catalogul expoziției din 1946, atrag atenția prin numărul de lucrări expuse colecțiile Coriolan Tătaru (1889–1957), Victor Papilian (1888–1956), Nicolae Mărgineanu (1905–1980), Miklós Elekes (1897–1947), alcătuite în deceniile trei și patru, odată cu intensificarea vieții artistice clujene. Figurează de asemenea ca deținători care au împrumutat lucrări, pictorii Vera Szabó și Antal Andor Fülöp (1908–1979), pictorul și viitorul istoric de artă Raoul Șorban (1912–2006), încadratorul de tablouri Gheorghe Giurgiu, dar și nume prea puțin sau deloc cunoscute azi: C. Mureșanu, prof. L. Lazăr, Ch. Claudon, dr. Liviu Telia, Alfred Grünfeld, dr. Valer Pop, dr. A. Hetco, Rudolf Löw.

Îmi propun să schițez profilul câtorva colecționari, prea puțin sau deloc evocat în literatura de specialitate. Figurează de asemenea Coriolan Tătaru care a fost fondatorul școlii clujene de dermatologie, cu merite profesionale excepționale, domeniu în care se va ilustra un alt medic foarte cunoscut, Grigore Benetato (1905–1972), amator de artă portretizat de Romul Ladea. Coriolan Tătaru a întemeiat un muzeu al dermatologiei, ceea ce confirmă prestigiul instituției muzeale în epocă. Înaintea lui, dr. Dimitrie Gerota (1867–1939), comanditarul *Ecorșeului* brâncușian, înființa și el la București un muzeu de mulaje anatomico-chirurgicale executate de el însuși. Jenő Murádin afirmă că locuința clujeană¹⁹ a lui Tătaru era plină de lucrări de István Nagy, informație pe deplin credibilă dacă ținem seama că în expoziția din 1946 figurează nu mai puțin de treizeci și opt de pasteluri ale foarte apreciatului pictor. Această informație îl situează pe Tătaru în categoria colecționarilor fascinați de un anume artist, urmărit cu consecvență și pasiune timp îndelungat. Colecționarul mai împrumută expoziției din 1946 un *Nud* de Anastase Demian, artist consacrat, profesor, dar și lucrări de Nicolae Brana (*La câmp, Peisaj*) și un *Peisaj de iarnă* de Eugen Gâscă, ceea ce indică un interes mai larg și o disponibilitate pentru tineri artiști moderniști aflați la început de carieră. Se poate observa

¹⁶ Vezi Ion Vlasiu, *art. cit.*

¹⁷ Reproduse în *Symbol and Destiny...*, p. 103.

¹⁸ Este vorba despre o listă de posesori ai tablourilor lui Sándor Szolnay, pusă cu amabilitate la dispoziție de către Sebestyén Székely, căruia țin să îi mulțumesc și pe această cale.

¹⁹ Casa pe care și-o construiește Coriolan Tătaru în 1930 a fost proiectată în Studioul de arhitectură al lui Gio Ponti, autorul de mai târziu al faimosului turn Pirelli de la Milano. Deși a suferit transformări și nu mai aparține familiei, casa există încă în Cluj.

că atât colecția Tătaru, dispărută azi, cât și colecția Wagner, nu făceau vreo discriminare între pictura maghiară și cea românească.

O altă colecție destrămată, pentru care catalogul expoziției din 1946 constituie una dintre puținele mărturii, este cea a profesorului Victor Papilian. Personalitate de prim rang a Clujului interbelic, Papilian a fost profesor de anatomie, autorul a numeroase lucrări de specialitate, șef de clinică, scriitor, autorul al mai multor romane de succes (reeditate astăzi) și piese de teatru, amfitrion al unui influent cenaclu literar în locuința sa, fondator al revistei literare *Darul vremii*, director de teatru. Unsprezece lucrări din colecția sa figurează în expoziția din 1946 – pictură de Elena Popea (1879–1941), Anastase Demian, Eugen Gâscă, și sculptură de Romul Ladea, Ion Vlasiu, Radu Pușcariu. Dintre toate acestea, am identificat doar sculptura *Faun* (în catalog apare cu titlul *Satir*) de Ion Vlasiu, databilă 1934. În memorialistica sa, Ion Vlasiu dedică un capitol circumstanțelor nașterii *Faunului* cioplit sub imperiul unei emoții copleșitoare, imediat după ce ascultase la opera clujeană *L'après midi d'un faune*, poemul simfonic al lui Debussy inspirat de versurile lui Mallarmé. Lemnul pe care-l avea la dispoziție era, spune Vlasiu, „o scorbură urâtă cu un nod buburos, negru ca un ogor nelucrat. În partea de sus, lemnul avea o parte mai sănătoasă, alburie, o ciocnire de culori cu un ecou cald ca în muzica pe care o ascultasem. Înceștarea instinctului, dureroasă, din care Faunul se zbate să se smulgă, mă gândeam că s-ar fi putut prinde în scorbura neagră [...] Mi s-a părut că sentimentul copleșitor cu care mă întorsesem de la concert cade pe lemn. Începusem să fredonez fragmente din melodiile auzite, lovind apăsător cu ciocanul în daltă. Se părea că e vară, că se face cald, cald, și-am deschis fereastra [...] Lumina cădea acum mai viu pe lemn, iar cele câteva forme dezgolite păreau sălbătice. Mi s-a părut că plânge lemnul [...] Lumina lămpii pâlpâia ușor, mișcând umbrele ciopliturilor mărunte. În dreapta sus, scorbura mai avea coaja pe ea. Am dat-o ușor la o parte, cu grijă, ca pe un bandaj lipit pe rană. O ușoară ondulare pe trupul lemnului, sus, amintea suferința lui trecută și am lăsat-o cum am găsit-o. Am ridicat lemnul în lumină, privindu-l ca pe un mort înviat. [...] Mi se mișcau mâinile de la sine, ca și când lemnul se cioplea singur, dintr-o voință a lui, pe care muzica o pusese în mișcare. Îmi vâjâiau urechile, iar picioarele îmi erau țepene de frig. Numai mâinile îmi erau calde.”²⁰ Exaltarea datorată întâlnirii cu muzica se împletește cu întâmplări, uneori cu deznodământ tragic, ale vieții cotidiene așa cum sunt povestite de autor. O mărturie cu totul singulară pentru modul

²⁰ Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, București, 1970, vol. II, capitolul *L'après midi d'un faune*, pp. 320–322.

în care conceptul cioplitului – *taille directe, direct carving* – ridicat la normă estetică în sculptura începutului de secol XX, sinonim cu modernitatea, era înțeles și experimentat în arta românească a anilor 30.

Victor Papilian fusese profesorul de anatomie al lui Vlasiu la Școala de belle-arte din Cluj. Avusese ocazia să-l revadă la una din ședințele cenaclului său literar unde Vlasiu citește poezii – *Scrisoare de dragoste* și *Idolul*. Ultima, inspirată de cunoscuta lucrare a lui Rodin cu același nume, sugerează cât de prezent era încă sculptorul francez în memoria artiștilor români, deși excepționala reputație începuse să-i fie contestată după moarte. Odată cu Vlasiu, alți tineri cu aspirații literare printre care poetul Ion Theodor Ilea (1908–1983) și Eduard Mezincescu (1909–1996), viitorul medic și om politic, atunci student la medicină, citesc versuri cu acel prilej.

Faunul a fost expus la trei din expozițiile personale ale lui Vlasiu, în 1934, la expoziția din atelierul său din Cluj, în 1935, în mai, la Cluj, la Sala Ursus, și, în același an, la București, Sala Mozart.²¹ E dificil de precizat când a cumpărat Victor Papilian această lucrare care s-a bucurat de elogiile²², dar e foarte posibil să fi fost la curent cu geneza lucrării. Țesătura de corespondențe dintre literatură, muzică și sculptură nu-l va fi lăsat indiferent pe omul de știință pentru care preocupările artistice erau mai mult decât o trecere de timp agreabilă.

Iată și portretul pe care Vlasiu i-l face profesorului Papilian (cu pseudonimul Emilian) cu ocazia primei sale expoziții personale din Cluj, în 1933, sala Prefecturii: „Profesorul Emilian, agitat ca o apă în creștere, mi-a strâns mâna cu putere, spunând că se bucură că i-am fost elev [...] Vorbea repede, repede, ca și cum n-ar fi avut timp să-ți spună tot, ca și cum s-ar fi temut de sonerie [...] Scrisul îi era ca și vorba: grăbit, cu întreruperi, cu reveniri, cu paranteze, n-aveai timp să guști pe îndelete lectura, te fura mereu, te atrăgea și pe tine în întorsături, în fugi și opriri. Între profesorii din Cluj, gravi și greoi, el avea o suplețe tinerească. Îi și plăcea să se înconjoare de tineri, cu care era gata ori-când, oriunde, să deschidă o convorbire despre orice subiect: estetică, filozofie, fizică, biologie, anatomie...”²³. Papilian va mai interveni cu generozitate în biografia lui Vlasiu când, pentru a-l sprijini financiar, îi va comanda un ecorșeu pentru cursul de anatomie.

Pentru a rămâne în perimetrul medicilor colecționari aș evoca aici figura

²¹ Pentru expozițiile lui Vlasiu din anii 30, vezi Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *Ion Vlasiu 1908–1997*, Muzeul Județean Mureș - Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2015, pp. 242-247.

²² Solidaritatea de generație se manifesta și prin uzanța timpului ca scriitori să dedice poeme artiștilor. Cu ocazia expoziției lui Ion Vlasiu din atelierul său din Cluj, din 1934, Eduard Mezincescu (pseudonim de critic Per Kassim) și Olga Caba îi dedică texte în care proza poetică fuzionează cu critica de artă. *Faunul* atrage atenția Olgăi Caba care îi dedică textul intitulat *Omul printre arbori*.

²³ Ion Vlasiu, *op.cit.*, vol. II, p. 100.

interesantă a doctorului Miklos Elekes, neuropsihiatru cu studii la Cluj, Viena și Berlin unde s-a familiarizat cu psihanaliza pe care o va practica printre primii la Cluj. În 1927 publica în presa maghiară un articol despre Freud și Adler. Interesul lui pentru artă și artiști venea din direcția formației sale de psihanalist și a unor convingeri privind valoarea terapeutică a artei. Cercetări recente au scos la iveală și activitatea lui de pictor și desenator încă prea puțin cunoscută, dar care denotă, atât cât se poate aproxima la acest moment, o orientare expresionistă. În romanul său autobiografic, Vlasiu, impresionat de sinceritatea dr. Elekes, pe care îl cunoscuse la vernisajul pictorului Eugen Gâscă, îi schițează un portret din care transpare simpatia: „Avea o locuință modestă, un salonaș și un cabinet, multe albume de artă și chiar o colecție personală cu desene de copii. Mi-a spus că mă pot duce la el chiar când nu e acasă, să văd albumele. Așa înțelegea el prietenia, să nu ai nimic numai pentru tine”²⁴. Egon, pseudonimul sub care apare doctorul Elekes, îi vorbea lui Vlasiu despre muzeele europene pe care avusese ocazia să le vadă și despre operele văzute ca „despre ființe vii”. Era preocupat de Bruegel despre care citise foarte mult. Îl îndemna pe Vlasiu să facă desene după reproduceri ale unor opere care-l interesau. „De câte ori făceam o sculptură nouă venea să o vadă și se bucura”, scrie Vlasiu. Dacă pentru doctorul Elekes expresia artistică era un instrument util pentru cercetările sale medicale, grija pentru existența imediat cotidiană a artistului aflat în dificultate, așa cum reiese din relatările lui Vlasiu, era la fel de puternică. Trei lucrări de Vlasiu i-au aparținut lui Miklos Elekes, dintre care un *Autoportret* pictat la Paris și un portret feminin în teracotă.²⁵ Interesul ce îl purta artiștilor, dincolo de colecția²⁶ pe care a avut-o, pare să fi fost dublat de un exercițiu pedagogic sau chiar terapeutic atunci când era cazul, depășind un anume egocentrism al degustătorului de artă, fie el colecționar sau nu. Încercând să definească „rostul pe care d-sa îl îndeplinește în viața artistică a Clujului”, Vlasiu preciza încă din 1940 că Elekes desfășoară „o activitate care depășește sensul unei colecții. Cele câteva conferințe ținute la Cluj, despre Van Gogh, despre Bruegel și alții, precum și expoziția de desene de copii,

²⁴ *Ibidem*, vol. III, p. 191.

²⁵ Lucrările au figurat în expoziția *Boema. Tânăra artă clujeană*, Cluj, 2011, catalog nr. 48, 49. Un al doilea *Autoportret*, necunoscut până acum, a figurat în Licitația #34, decembrie 2021, a Galeriei Quadro din Cluj, provenind din aceeași colecție Elekes. După cum reiese dintr-o scrisoare din 1938 a lui Ion Vlasiu către Miklos Elekes (comunicată cu amabilitate de Sebestyén Székely), acesta din urmă l-a sprijinit financiar pe artistul aflat la Paris. Ambele autoportrete sunt pictate la Paris.

²⁶ La aceeași licitație, vezi nota 24, au figurat alte treisprezece lucrări din colecția lui Miklos Elekes, de Nagy István, Magdalena Rădulescu, Elena Popea, Romul Ladea, Petre Abrudan, Oszkár Nagy, János Krizsán, ultimul autorul unui portret al soției doctorului. Pentru colecție, vezi Jenő Murádin, *Három nemzedék. Az Elekes-Menyász – Weszerle gyűjtemény, „Új művészet”*, nr. 7–8–9, 1997, pp. 28–31.

aranjată de d-sa, de pe urma căreia s-a ales cu un album de artă atât de rar, sunt semnele indiscutabile că acest om gândește fenomenul plastic și că oda-tă ne va pune în fața unei lucrări scrise”²⁷.

Fără să fi fost colecționar, un alt viitor celebru psihiatru, Eduard Pamfil (1912–1994), a studiat medicina la Cluj, fiind foarte apropiat de cercul de tineri artiști din aceeași generație cu el. El însuși artist – se va manifesta ca poet și muzician – a scris în presa timpului cu superioară înțelegere și intuiție a valorii despre prietenii săi pictori și sculptori, intervenind cu o sensibilitate și erudiție inconfundabile în climatul de efervescență intelectuală de atunci.²⁸ Cu pseudonimul Serge Darva a publicat, de pildă, cronici despre Ion Vlasiu, în „Herald”, unicul număr „al uluitoarei reviste de frondă juvenilă”²⁹, cum a numit-o Ion Chinezu și în „Gând românesc”.³⁰ Mai târziu, în anii 1960–1970, conferințele pe care le va susține și Cercul de bionică pe care-l va organiza la Timișoara, vor avea un impact considerabil asupra multor intelectuali din diverse domenii, precum și asupra artiștilor timișoreni din grupul Sigma.

Revenind la colecționarii puși în lumină de catalogul expoziției din 1946 mă voi opri asupra profesorului Nicolae Mărgineanu. Psiholog cu studii strălucite, încheiate cu o bursă Rockefeller, care i-a permis ca timp de peste doi ani să ia contact în Statele Unite cu numeroși specialiști de anvergură, culegând aprecieri unanime dintre cele mai măgulitoare, profesorul Mărgineanu revine la Cluj în 1934.³¹ Devine cunoscut prin studiile sale de psihologia muncii care reprezentau o noutate în peisajul științific al epocii. Astăzi este considerat cel mai important psiholog român, o personalitate copleșitoare, care s-a format și a colaborat cu clasicii psihologiei germane și americane.³² Dincolo însă de stricta sa specialitate și de studiile abordate din perspective metodologice informate de cele mai recente cercetări pe plan mondial, meditează asupra

²⁷ Vezi nota 13, Ion Vlasiu, *Arta plastică la Cluj...*

²⁸ O emoționantă mărturie a cultului prieteniei care a animat grupul de tineri artiști și intelectuali clujeni este și dedicația lui Eduard Pamfil către Ion Vlasiu care ocupă întreaga primă pagină a volumului Ed. Pamfil, D. Ogodescu, *Psihologie și informație*, Editura Științifică, București, 1976: „Dragă Ioana, îți aduci (eu îți amintesc cu perfectă claritate), îți aduci aminte, cu 40 de ani în urmă, când îmi spuneai că sunt făcut mai mult pentru filosofie decât pentru alte potcoave de cai morți.... Acum când „piesa se apropie vertiginos de scena finală” se demonstrează că, pare-se, intuiția ta era justă. Cărticica asta e mai lungă ca meditație decât ca text. Parcurge-o și vezi și tu dacă merită să fie meditată în unele aspecte ale ei, asemănător cu algoritmele inventate ca s-o scriu. Nu te-ndoi de prietenia și tinerețea noastră. Monumentul ei de bronz e etern și stă între cer și pământ ca mormântul lui Mohamed. Înainte să începem marea plecare tot o să vin eu pe la Ogra, să vorbim și să-ți cânt la gitară. Te îmbrățișez, Edi”.

²⁹ Ion Chinezu, *Cuvânt înainte*, „Gând românesc”, 1 mai, 1933.

³⁰ „Herald” (Cluj), nr. 1, 1933 și „Gând românesc” (Cluj), mai–iunie, 1935.

³¹ Vezi Nicolae Mărgineanu. *Un psiholog în temnițele comuniste. Documente preluate din arhiva CNSAS*. Ediție îngrijită de Cristina Anisescu, Iași, 2006. Îi mulțumesc fiului lui Nicolae Mărgineanu, regizorul de film cu același nume, pentru informațiile legate de colecția tatălui său și pentru semnalarea celor două tablouri și două sculpturi de Ion Vlasiu aflate în posesia sa.

³² Prof. dr. Adrian Neculau, *Prefață*, în *Nicolae Mărgineanu....*, pp.10.

raporturilor dintre știință, artă și etică, dintre frumos și adevăr. În lucrările sale de psihologie își alege uneori cazuistica din lumea literaturii și a artei. Că profesorul nu s-a oprit la speculația teoretică o dovedește chiar interesul său pentru tinerii artiștii clujeni, contemporanii săi. Pentru expoziția din 1946 împrumută treisprezece lucrări de Catul Bogdan, Nicolae Brana, Aurel Ciupe, Ion Vlasiu și István Nagy. O lucrare de mare ecou în epocă, despre care Lucian Blaga a scris o pagină memorabilă, *Portretul lui Bolond Sándor, (Sándor Nebunul)* de István Nagy, se afla și ea inițial în posesia lui Nicolae Mărgineanu.³³ Pentru un psiholog, interesat de toate straturile psihologiei umane, reprezentarea unui boem incorijibil, figură pitorească și tragică a Clujului, oferea o perspectivă singulară asupra condiției umane. Lucian Blaga, într-o cronică dedicată picturii lui István Nagy, intensă, puternică, preluând ecouri din arta lui Van Gogh, de mare impact la momentul acela, l-a descris astfel pe Sándor Nebunul, pe care pictorul nu se sfia să-l considere un bun prieten: „Pe acest zănatic nevinovat și copilăros, pe care toată lumea îl încarcă cu flori și cu verdețuri, pe acest nou Democrit cu geniul în descompunere, care se scutură cu sughițuri de asin în extaz și înalță peste străzi un râs fantastic de cetățean suprafericit, îl am în fața mea într-un portret de Nagy István. Portretul e caracteristic: el redă un trup pe care l-a sfărâmat timpul, o materie în care s-a organizat o soartă – și pe care a descompus-o soarta. Cei mai mulți oameni prinși în cărbune și pastel de Nagy István sunt în același sens: materie descompusă de o fatalitate.”³⁴

O profesiune de credință din 1948, pe cât de succintă pe atât de pertinentă, a lui Nicolae Mărgineanu, aflat deja în ancheta Securității, ne ajută să îi înțelegem identitatea politică și etică, care se confirmă și în preferințele sale estetice: „Sunt ceea ce cele aproximativ trei mii de pagini mă arată cu cea mai deplină consecvență: un democrat de stânga, de tip rooseveltian. Socot că binele maselor populare trebuie făcut prin persuasiune și educație, nu cu forța și cu oprimarea libertății. Am luptat în acest sens.”³⁵

Un document în bună măsură semnificativ în ceea ce privește apetența pentru artă în societatea timpului îl constituie notițele lui Sándor Szolnay, deja evocate, care consemnează pe lângă numeroși colecționari maghiari și câțiva români posesori ai tablourilor sale, cum ar fi George Chideoșan, Emil Cornea (probabil pictorul, 1898–1969), Corondan, Botiș (probabil Emil Botiș, 1904–1984), Traian Nichiciu, Cassius Iorga cu trei lucrări, Victor Papilean (sic)

³³ Informație datorată lui Sebestyén Székely.

³⁴ Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1968, p. 314. Publicat prima oară în Idem, *Ferestre colorate*, Biblioteca Semănătorul, Arad, 1926, pp. 41–46.

³⁵ *Nicolae Mărgineanu....*p. 140.

cu două, Dna Chinezu (după toate probabilitățile soția criticului literar Ion Chinezu) cu patru lucrări, Buteanu, Argintaru (probabil Constantin Argintaru, editorul revistei *Hyperion*), Romul Ladea, Raoul Șorban, dna Beneș (probabil soția lui Wilhelm Beneș). Din păcate identitatea unora dintre acești amatori de artă e deocamdată necunoscută. Acribia acestor liste nu trebuie să surprindă. Szolnay a fost constant preocupat de relația artistului cu publicul în condițiile concurenței neloaiale a negustorilor care invadau piața de artă cu falsuri și pictură de gang. Practicile acestea infestau mediul artistic și făceau cu atât mai prețioasă prezența iubitorilor și colecționarilor capabili să distingă între artă și impostură. Corespondența lui Szolnay cu Aurel Ciupe este foarte instructivă în acest sens. În aprilie 1938 Aurel Ciupe îl anunță pe Szolnay că a trimis un memoriu la minister, solicitând interzicerea comerțului ambulant cu artă. Szolnay îi răspunde la scurt timp, salutând inițiativa și adăugând un virulent rechizitoriu împotriva acestui gen de comerț care, era el de părere, se bucură și de complicitatea unor jurnaliști: „Comercianții de tablouri de până acum... sunt existențe dubioase, decăzute... Înșelarea pictorului și înșelarea publicului în orice chip e singurul lucru prin care se remarcă. O junglă de vânzare-cumpărare bazată pe fraudă și păcăleală. Doar știm cu toții că cea mai mare parte a tablourilor se produc la falsificatorii din Pesta. Dar există și la Cluj fabrică de tablouri. Toți au lucrat pentru comercianții de tablouri. Nu se putea face nimic împotriva lor... Acești tipi sunt vicleni ca vulpea.”³⁶ Remediu este idealist: „Cel mai corect ar fi să luptăm pentru luminarea publicului, instruirea lui, dar acest lucru este de durată și aproape imposibil.”³⁷ Plin de amărăciune, dar nu și resemnat, vede ca singură soluție retragerea în muncă, exigența față de sine, menținerea și ridicarea nivelului picturii sale în speranța că și publicul va crește pe măsura eforturilor artistului, convins că există un public care nu cumpără de la negustori și nici de la pictorii de kitschuri.

Colecționarilor clujeni menționați până acum le mai pot fi adăugați, alături desigur de alții pe care cercetări viitoare îi vor identifica, un număr important de medici – Iuliu Hațieganu (1885–1959), Leon Daniello (1898–1970), Radu Pușcariu³⁸, Liviu Pop³⁹, avocatul Ionel Pop (1889–1985) care încuraja tinere talente printre care pe Jenő Szervátiusz, sociologul Ion Clopoțel (1892–1986), publicist extrem de activ, care și-a legat numele de multe publicații, dar mai ales de revista *Societatea de mâine*. Acesta din urmă posedă sculptura

³⁶ Aurel Ciupe, *op. cit.*, p. 93.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Radu Pușcariu (1906–1978), medic și sculptor autodidact, vezi *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, vol. II, Editura Academiei Române, București, 2012

³⁹ Nepot prin alianță al lui Iuliu Maniu, posedă lucrări de Anastase Demian, Istvan Nágy, Béla Uitz. Informația o datorez Anei Lupaș, căreia îi aduc mulțumirile mele.

în lemn *Drumul crucii* de Ion Vlasiu, lucrare din prima expoziție de la Târgu Mureș din 1932, o acuarelă timpurie de Aurel Ciupe, dar și, surprinzător, un desen de Léonard Tsuguharu Foujita (1886–1968), pictor foarte apreciat în Parisul anilor '20. Diplomatul Vasile Stoica (1889–1959) a alcătuit o colecție importantă de pictură românească și artă decorativă europeană. Dintre pictorii transilvăneni Traian Bilțiu-Dăncuș figura în colecția sa cu mai multe lucrări printre care portretele părinților săi.

Colecționari cu posibilități financiare importante nu par să fi existat în Clujul interbelic, cu excepția lui Virgil Cioflec. Iubitorii de artă se recrutau din clasa de mijloc compusă din doctori, avocați, profesori, cu toții oameni cu o cultură umanistă și gust artistic suficient de dezvoltate pentru a se apropia fără prejudecăți de cele mai recente manifestări artistice.

O critică de artă specializată în sensul celei de azi nu se consolidase, dar exista ceva mai prețios, o comuniune de idei și pasiuni care unea tineri cu studii și aspirații artistice dintre cele mai diverse. Cei care scriau despre artă nu căutau o obiectivitate și rigoare iluzorii, imboldul lor de a scrie ținea de intensitatea emoțiilor și idealismul convingerilor. Eduard Mezincescu, în cronică pe care o scrie la expoziția lui Ion Vlasiu din 1933, debutează tocmai prin a refuza programatic cadrul și limitările cronicii de artă, propunând un crez de generație. „Pentru noi tinerii, tinerețea lui Vlasiu înseamnă reabilitarea a însăși noțiunii și o întărire a speranței în noi. Luminar, vertical, arta sa tinde și respiră înălțimi acute și-i simți tensiunea fizic în mădulare, în pulsația lăuntrică, într-o nouă fluiditate caldă a sângelui.”⁴⁰

Avatarurile istoriei au încheiat tragic acest parcurs promițător. Întâmplător sau nu dintre iubitorii de artă evocați mai sus Elekes va ajunge într-un lagăr nazist, iar ceilalți, Tătaru, Papilian, Mărgineanu, Stoica, în lagărele comuniste unde vor ispăși pedepse de la zece ani în sus sau de unde nu se vor mai întoarce.

⁴⁰ E. M. [Eduard Mezincescu], *Expoziția Ion Vlasiu*, în „Patria” [Cluj], 11 ianuarie, 1933. În romanul autobiografic al lui Ion Vlasiu, Eduard Mezincescu apare sub pseudonimul Coroiu. Student la facultatea de medicină clujeană în anii 1930, cu vederi de stânga, va face carieră politică în perioada comunistă. Olga Caba, în *art. cit.*, îi schițează la rândul ei portretul: „Coroiu îl reprezintă pe Eduard Mezincescu, băiat foarte inteligent și spirit eminentemente dezumanizat și caustic, căutând să se răscumpere printr-un umanitarism precis formulat.”



Fig. 1. Nicolae Mărgineanu

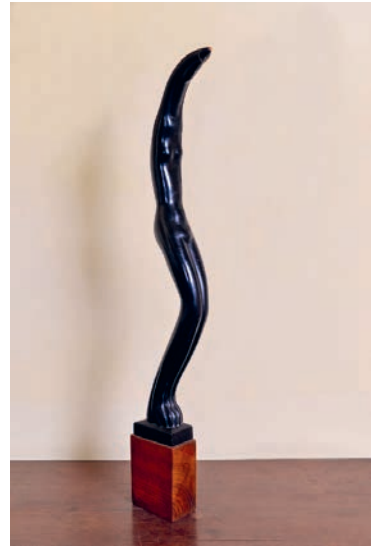


Fig. 2. Ion Vlasiu, *L'aime de la danse*



Fig. 3. Ion Vlasiu, *Ritm*

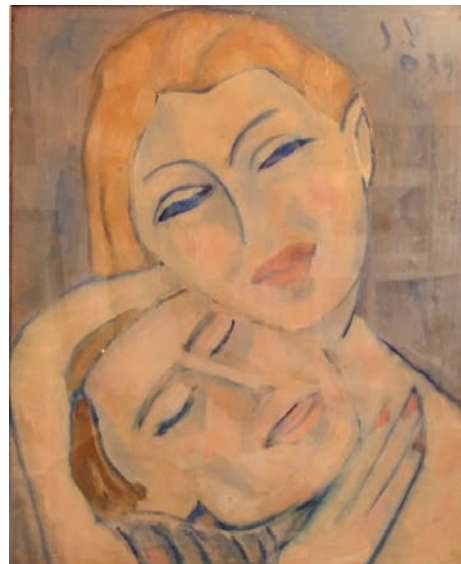


Fig. 4. Ion Vlasiu, *Salomeea*



Fig. 9. Victor Papilian



Fig. 10. Ion Vlasie, *Autoportret*



Fig. 11. Nagy István, *Bolond Sándor*

Lista ilustrațiilor

Fig. 1. Nicolae Mărgineanu.

Fig. 2. Ion Vlasiu, *L'aime de la danse*, lemn patinat, 70 cm, [1933], colecția Dana și Cornel Țăranu, Cluj. Expoziții: Librăria Hasefer, București, 1933.

Fig. 3. Ion Vlasiu, *Ritm*, lemn patinat, [1933]. Colecții: Nicolae Mărgineanu, Cluj; regizor Nicolae Mărgineanu, București.

Fig. 4. Ion Vlasiu, *Salomeea*, ulei pe carton. Colecții: Nicolae Mărgineanu, Cluj; regizor Nicolae Mărgineanu, București.

Fig. 5. București, 1935, Ion Vlasiu, *Faun*. Eugen Gâscă, *Peisaj*. Pagină din catalogul expoziției Gâscă/Vlasiu, București, Sala Mozart, 1935. Arhiva Ion Vlasiu.

Fig. 6. Coriolan Tătaru.

Fig. 7. Sándor Szolnay, listă colecționari.

Fig. 8. Dr. Elekes.

Fig. 9. Victor Papilian.

Fig. 10. Ion Vlasiu, *Autoportret*, colecția Miklós Elekes.

Fig. 11. Nagy István, *Bolond Sándor*, pastel pe hârtie, 70x52 cm, semnat dr. jos cu negru: Nagy István, nedatat, inv. nr. M.A. 4710, colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca.

100 +. Restituiri. Prezențe artistice feminine la Sibiu și Brașov până la jumătatea secolului al XX-lea

Iulia Mesea

Voci conform cărora în cadrul istoriei artei creația femeilor nu atinge nici pe departe cotele geniului artistic masculin, continuă să existe. Aprecierea profesorului Hans Hoffmann, din 1937, la adresa lucrărilor studentei sale Lee Krasner: „Sunt atât de bune încât nu ți-ai putea da seama că sunt pictate de o femeie” („This is so good, you would not know it was painted by a woman”¹), nu ne-ar surprinde nici astăzi.

Restituirea creației celor mai multe artiste active până pe la jumătatea secolului trecut, până recent excluse din istoria artei, de cele mai multe ori nu face decât să confirme superioritatea creației artiștilor bărbați, așa cum cu pertinență și amărăciune precizează Linda Nochlin. Cunoscuta cercetătoare americană, faimoasă pentru contribuțiile la capitolul artei feministe, oferea explicația acestui handicap, în studiul „Why Have There Been No Great Women Artists?”, publicat în 1971.² Este evident că nu vom găsi cauza în calitatea de feminitate, ci în istorie, în societatea care confirmă de milenii educația și instituțiile specifice unei lumi a bărbaților. În felul acesta, în mod ironic, arta, forma de manifestare a libertății spiritului și măiestriei a fost îngrădită de convenții reguli și norme care au marginalizat sau chiar eliminat aportul și potențiala concurență feminină.³

În întreaga Europă, a doua jumătate a secolului al XIX-lea (feminismul, ca mișcare socială organizată și revendicativă, este un produs firesc al epocii moderne) a adus, odată cu eforturile de emancipare a femeii în toate domeniile societății, apariția unui număr mai mare de aspirante la calitatea de artist și a primelor grupări ale artistelor. Ultimii ani ai secolului și începutul celui

¹ Middleton Wagner Anne, *Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, Londra, 1993, p. 115. <https://books.google.ro/books?id=XFuqoMNUjL8C&pg=PA115&lpg=PA115&dq=This+is+so+good,+you+would+not+know+it+was+painted+by+a+woman&source=bl&ots=Z5Lpw9b38-&sig=uM2J3s5YCpOtGxONZesTRo-eFkb8&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKewigwqiEy5jNAhULOXoKHagsByQQ6AEIJTAB#v=onepage&q=This%20is%20so%20good%2C%20you%20would%20not%20know%20it%20was%20painted%20by%20a%20woman&f=false>

² Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?”, în *ARTnews*, nr. 3, ianuarie, 1971, pp. 22–39 și pp. 67–71.

³ Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londra, 1981, pp. 168–172.

următor, au deschis porțile instituțiilor academice și pentru femei. Avangarda, cu non-conformismul și gustul afirmat pentru încălcarea regulilor, atrage și stimulează prezența femeilor în artă și asimilează tot mai multe artiste, iar anii interbelici consemnează contribuții remarcabile ale femeilor la istoria artei din acea perioadă, într-o concurență onestă și aproape echilibrată cu colegii de sex opus. Observăm în această perioadă că, după secole de inegalitate, femeile recuperează cu rapiditate, chiar dacă în primii ani după acceptarea în grupări artistice și academii, mentalitatea nu le-a permis să aibă inițiative înnoitoare în afara modelului acreditat, aspirația fiind aceea de a-i egala pe bărbați, nu de a-i depăși sau de a determina schimbări. Abia anii 60 ai secolului al XX-lea aduc teme specifice unei arte feminine, care înțelege să se afirme diferențându-se, nu egalând arta masculină, pentru ca azi, să aibă loc o nouă abordare, în cadrul căreia *statement*-urile artistelor contemporane probează fie intenția de a marca pregnant diferența, fie ștergerea oricărui semn de marcare sau identificare. Recunoaștem această poziție în afirmațiile Ioanei Nemeș („Faptul de a fi femeie trebuie depășit atunci când vine vorba de artă”), Oliviei Mihălțeanu („Dar arta are o valoare universală și trebuie cel puțin să aspire să fie relevantă pentru toate genurile și grupurile sociale. Cu cât mesajul artistic este mai orientat către un anumit grup, cu atât relevanța lui scade pentru celelalte. Iar faptul că în anumite momente scena artistică a fost sau mai este dominată de bărbați nu exclude emergența femeilor artiste și astfel îmbogățirea limbajului și a sensibilității artistice.”) sau Anettei Mona Chișa („Fiecare artist vorbește despre sau prin sine. În consecință, toate proiectele mele oglindesc faptul că sunt femeie, dar în același timp mă refer indirect și la bărbați, nu neapărat într-un sens opus sau negativ, ci mai degrabă complementar.”)⁴, pentru a da doar câteva exemple ale unor creații contemporane din România.

În sudul Transilvaniei, prezența primelor artiste are loc în mediul german și este semnalată în anii de la mijlocul secolului al XIX-lea, iar deplina lor afirmare, cu creații similare valoric cu ale confrăților de meserie, în anii interbelici. Interesul pentru practicarea unei arte în rândul femeilor existase și înainte în societatea transilvăneană. Pentru fetele de familie bună, alături de moda lecturii și interpretarea unor piese muzicale la un instrument, exercițiul desenului, chiar al picturii, făceau parte din educație, din rafinarea gustului și a spiritului. În mediul săsesc avem chiar un exemplu al cochetării cu limita dintre amatorism și profesie. Din datele pe care le deținem, ce-i drept,

⁴ *** „Femeile care marchează arta contemporană românească”, în *Elle*, at <http://www.elle.ro/Lifestyle/Features/Femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-1576614?p=1>

disparate și indirecte, Bertha von Brukenthal, născută Czekelius von Rosenfeld (1846–1908)⁵, (soția lui Hermann von Brukenthal, ultimul moștenitor al guvernatorului Transilvaniei – care se pare că avea un gust accentuat pentru o viață mai puțin conformistă, boemă chiar⁶), s-a aflat într-un cerc cu preocupări artistice, la Viena, împreună cu soțul ei, apoi și după moartea acestuia. Cert este că Bertha picta și a stat o perioadă în preajma pictoriței austriece Rosa Schweninger, executând copii și după lucrările acesteia, una dintre ele păstrându-se în colecțiile Muzeului Brukenthal. În mentalitatea epocii, însă, pasul de la statutul de tânără educată la cel de artistă era de neconceput și ar fi însemnat schimbarea degradantă a clasei sociale.

Prima femeie care s-a considerat pictoriță, fiind astfel acceptată de grupul de artiști din Sibiu, a fost Clara Soterius von Sachsenheim⁷, iar prima participare expozițională (documentată până acum) este cea a Herminei Hufnagel (1864–1897), în anul 1887, cu prilejul Primei expoziții internaționale de artă de la Sibiu.⁸ Aceste prezențe în mișcarea artistică transilvăneană reprezintă debutul mișcării feminine în domeniul artei, al femeii-artiste care încearcă să iasă din canoanele tradiției, să-și depășească sau să-și folosească vulnerabilitatea socială și sufletească, pentru a se impune în lumea artei rezervată până atunci exclusiv bărbaților, într-o perioadă în care femeia emancipată contrasta atât de puternic cu celelalte femei, încât, în termenii lui Jacques Le Rider „apărea ca o aberație a civilizației moderne, ca o încălcare a legilor naturii”.⁹ Este celebru exemplul scrisorii adresate de profesorul de desen, mamei pictorițelor Edna și Berthe Morisot, pentru a o preveni în legătură cu riscurile cultivării talentului nativ al celor două tinere: „Luând în considerare trăsăturile fiicelor dumneavoastră, prin educația pe care le-o voi oferi, ele vor deveni nu doar simple desenatoare, ci pictorițe. Vă dați seama ce înseamnă acest lucru? În mediul înalt al clasei sociale căreia îi aparțineți aceasta va reprezenta un fapt revoluționar, aș putea spune aproape catastrofic.”¹⁰ De altfel, din punct de vedere social, artistele vor fi cumva stigmatizate, fiind deseori nevoite să rămână departe de mersul firesc al statutului social al unei femei, rămânând nemăritate. Dintre transilvănențele secolului al XIX-lea, Clara Soterius Sockl

⁵ Wilhelm Bruckner, „Stammliste der Familie Brekner von Brukenthal”, în *Ostland*, 3, 22, 1921, p. 702.

⁶ Michael Csaki, *Skizzen zu einem Führer durch das Baron Brukenthal'sche Museum*, Sibiu, 1895, pp. 24–25.

⁷ Julius Bielz, „Ein Hermannstädter Malerkreis um 1850”, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 13, 1, 1970, p. 35.

⁸ Iulia Mesea, „Transylvanian Painters in European Art Centres”, în Mesea Iulia (coordonator), *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, 2007, pp. 7–36; Heinrich Müller, „Die erste Hermannstädter Kunstausstellung”, în *Korrespondenzblatt für siebenbürgisches Landeskunde*, 10, 10, 1887, p. 110.

⁹ Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, 1995, p. 220.

¹⁰ Nicole Myers, *Women Artists in 19th Century*, Institute of Fine Arts, New York University, septembrie 2008 în: http://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm.

este singura care se căsătorește, dar cu un pictor. Situația era similară peste tot în lume: bine-cunoscutele Rosa Bonheur, Mary Cassatt sau Cecilia Beaux rămân necăsătorite. Mai numeroase, chiar, sunt cazurile în care instituția matrimonială a spulberat devenirea într-o artă a unor domnișoare absolvente de studii academice de artă. Un exemplu pentru mediul transilvănean, poate fi Edith Soterius von Sachsenheim (1887–1970), nepoata Clarei Soterius von Sachsenheim Sockl. Născută sub semnul artei și conștientă de menirea ei, încă din copilărie, Edith Soterius a avut șansa de a fi înțeleasă și susținută de familia ei. Tatăl, medic la Spitalul Municipal din Sibiu i-a asigurat cursuri particulare de desen, din școala primară. Tânăra a absolvit Școala de profesori de desen din Sibiu între 1903–1904, a parcurs o vacanță de studii în Anglia unde și-a cizelat mâna executând studii și copii, în special după Turner, în muzeele londoneze, apoi a învățat la München, la Școala Regală de Arte Aplicate (de pe lângă Academia de Arte) în atelierul profesorului Moritz Heymann și a absolvit și un curs de modă și costum. La fel de important ca studiul academic a fost, în această etapă, pătrunderea tinerei în cercul artiștilor din preajma maestrului său, cunoscut sub numele de „Atelierul/Studio Heymann”, mulți dintre ei adepți ai principiilor Jugendstil. Cele mai interesante lucrări ale creației sale, rămân realizările acestei perioade în care artista a făcut eforturi reale de a se alătura mișcării de înnoire și de respingere a artei conformiste, de academie. Întoarcerea în Transilvania a însemnat, ca și în cazul multora dintre colegii de generație, revenirea la un stil convențional, ca răspuns la gustul comunității pentru care crea. Artista se angajează în același timp în animarea creației feminine locale, publicându-și opiniile în presa vremii (cu prilejul expoziției de Crăciun din anul 1920, de exemplu, scrie despre participarea și calitățile operelor artistelor Helene Phleps, Margarete Hiemesch, Ricke Morres, Ganzert și Dusoiu).¹¹ Căsătoria și nașterea celor trei copii, i-au concentrat atenția asupra vieții de familie, făcând-o să piardă acel avânt al anilor de debut. Lucrările păstrate din creația sa în colecția familiei, cea mai mare parte recent donate Muzeului Transilvănean de la Gundelsheim, ilustrează evoluția sa.¹²

Presa din Transilvania ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea, re-

¹¹ Edith Herfurth-Sachsenheim, „Weihnachtsausstellung”, în *Das neue Ziel*, I. Jg., Heft 6, ianuarie, 1920, pp. 103–104.

¹² Marius Tataru, *Edith Jeanette Soterius von Sachsenheim*, în <http://www.soteriusvonsachsenheim.com/#/edith-jeanette-svs/4573947222>, 2000, pp. 24–25.

flectă atât activitatea intensă de emancipare a femeilor, formele de organizare, activități etc., cât și reacțiile împotriva acestor tendințe, situații pe poziții conservatoare, de combatere a acestor eforturi care ar fi putut „dezechilibra” regulile sociale stabilite. Aceasta în condițiile în care mișcarea de emancipare a femeilor debutase devreme, imediat după jumătatea secolului, când au apărut primele asocieri, și al cărei prim rezultat palpabil poate fi constatat după 1900, când se înființează prima școală pentru învățătoare la Sighișoara (în 1904) și primul Liceu de fete la Sibiu (în 1927).

Câteva dintre artistele născute în a doua jumătate a secolului al XIX-lea fac legătura între fazele de evoluție a fenomenului, între etapa eforturilor de emancipare și cea de liberalizare a drepturilor femeii legate de profesia de artist. Betty Schuller (1860–1904), Hermine Hufnagel (1864–1897), Elena Mureșianu (1864–1924), Molly Marlin (1865–1954), Anna Dörschlag (1869–1947), Lotte Goldschmidt (1871–1925), Mathilde Roth (1873–1934) și Laura Helmtraut Berwert (1887–1963) fac parte din generația care a marcat eforturile de modernizare a vieții artistice din Transilvania la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea.¹³ Membre ale comunităților artistice din Sibiu și Brașov, ele și-au făcut pregătirea artistică în sistemul de cursuri particulare și studii pentru femei, unele au devenit studente ale academiilor (după deschiderea porților lor pentru fete) și au activat ca profesoare de desen, practicând până în deceniul al cincilea al secolului XX. Trebuie însă să precizăm că nici statutul de profesoare de desen nu reprezenta o ieșire din poziția convențională de femei integrate corect din punct de vedere social, pentru perioada de început de secol XX, când practicarea unei meserii de către o femeie nu mai era neobișnuită, cum fusese înainte cu câteva decenii. Abia o activitate expozițională susținută, eventual deținerea unui atelier sau afilierea la un atelier consacrat și, gestul major, asumarea statutului de artist independent marchează „eliberarea” totală și marcarea statutului de artist liber, condiții secondate din perspectiva calității, forței și originalității creației de probarea capacității de construcție, conceptualizare și abstractizare.

Ancorarea într-o artă de factură academică într-o formă de exprimare ce este mai degrabă pudică sau precaută, decât rigidă, caracterizează arta feminină a acestei etape de început, în care societatea privește cu reticență ieșirea femeii din spațiul care până acum o caracteriza, în cel public. Aparent firești din perspectiva actuală, participările la expoziții erau prin însuși actul asumat al expunerii, temerare. Chiar într-un mediu de tradiție majoritar protestant

¹³ Iulia Mesea, „Tradiție și modernitate în arta transilvăneana de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia*, anul XLVII, Cluj-Napoca, 2002, pp. 37–56.

(în cazul săsoaicelor), oarecum mai permisiv, caracterizat pe de o parte de toleranță, pe de alta prin decență și discreție, în care reacțiile critice publice (din presă) erau în general reținute și echilibrate, experimentele sau așa zisele „excese” tematice sau stilistice erau sancționate mai sever decât în cazul creației masculine. Oricum, presa nu ignoră fenomenul, dimpotrivă publică informații (chiar dacă acestea aveau uneori o poziție critică) și reproduceri ale lucrărilor semnate de artiste transilvănene.¹⁴ Este de apreciat, în schimb atitudinea echilibrată și tolerantă a celor direct implicați în fenomenul artistic, organizatorii și artiștii participanți la expoziții, care au acceptat întotdeauna cu naturalețe participările feminine.

Ceea ce este important din punctul de vedere al transformărilor din societatea și mentalitatea vremii, în sensul modernizării acestora, este faptul că aceste tinere încep să-și conștientizeze cariera urmând căile clasice de pătrundere în lumea artistică.¹⁵ Întoarse în Transilvania ca artiste profesioniste, chiar dacă nu au practicat o artă pregnant înnoitoare, și-au asumat câteva gesturi aparent neînsemnate, de fapt deosebit de importante în pavarea unei căi pentru generația următoare.

Din punct de vedere tematic, constatăm restrângerea picturii de flori (până în acel moment, în mentalitatea epocii, un atribut al creației feminine, singurul gen care le-ar fi putut reflecta personalitatea în sensul feminității, și în care reușesc să se exprime cu adevărat. Celelalte genuri, între care compoziția istorică, cea mai apreciată de arta academică, erau prea masculine și necesitau prea multe elemente de construcție, abilități considerate caracteristice exclusiv bărbaților), în favoarea diversificării subiectelor și tehnicilor picturale. În al doilea rând, artiste le își fac simțită prezența în viața expozițională din țară și străinătate. Naturalețea cu care au fost integrate grupului, acceptate în ateliere și cooptate în expoziții se datorează, în această etapă de pionierat, nu atât transformărilor din mentalitatea societății transilvănene, cât relațiilor de înrudire pe care le aveau cu artiștii bărbați, continuând, oarecum, în acest fel, tradiția societăților artistice închise. Este un fenomen semnalat, printre alți cercetători, de către Catherine Hall, acela că în grupurile sau societățile culturale, literare sau artistice, femeile erau acceptate, în general, în virtutea înrudirii cu unul dintre membrii masculini: tată, soț, frate.¹⁶

¹⁴ Reproduse după lucrările Mathildei Roth apar în mai multe numere ale periodicului *Siebenbürgisches – Deutsche Tageblatt*.

¹⁵ Iulia Mesea, „Thinking about Modernity in Southern Transylvania”, în *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst, Sibiu, 2007*, p. 90.

¹⁶ Catherine Hall, „Sweet Home”, în Aries Philip, Duby Georges, *Istoria vieții private*, VII, București, 1997, p. 52.

Cazul tipic al profesoarei de desen care se implică și în destinele vieții culturale artistice a comunității, fără să devină însă un nume rezonant al vieții artistice transilvănene, este cel al Annei Maria Friedrike Dörschlag, fiica pictorului Carl Dörschlag. Relațiile de sprijin de tip comunitar, precum și o strânsă prietenie, a determinat căi paralele de evoluție cu cele ale colegilor ei.¹⁷ După lecțiile luate la Sibiu, sub îndrumarea tatălui ei, încurajată de Robert Wellmann – cel mai activ artist al grupului de la Sibiu, în sensul unei mari mobilități, participări expoziționale și susținere, chiar promovare, a activității colegilor săi – Anna Dörschlag și-a continuat studiile la Berlin, din 1904, în atelierul peisagistului Ulrich Hübner. Între anii 1905–1907, Anna Dörschlag a studiat la Academia din München, la secția de portret, cu profesorul Angelo Jank, lucrând și peisaj în atelierul și sub îndrumarea lui Ulrich Hübner. În cursul anului 1906, a petrecut câteva luni în colonia de pictură Ahrenshorp, de la Marea Baltică. Mediile prin care a trecut vibrau sub semnul înnoirilor modernității. Asimilate și reformulate ca aspirații, problematizări, întrebări și dileme, ideile sunt „transportate” din centrele europene în locurile natale. Textele Annei Dörschlag, consemnate în paginile revistei culturale *Die Karpathen*, aveau menirea de a face permeabilă mentalitatea transilvăneană la schimbările din societatea modernă a Europei.¹⁸ La revenirea în țară, activitatea sa s-a concentrat în primul rând în componenta educațională, secondată de activitatea de creație. Aceasta s-a reflectat în munca de predare și îndrumare a elevilor, de la catedră și în atelier, precum și în afilierea la programul educativ promovat de Asociația Sebastian Hann, printre care se număra efortul de asigurare a mult râvnitei echități în privința accesului la educație între fete și băieți. Într-un număr al ziarului *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* din 1907, Anna Dörschlag anunța deschiderea propriei școli de desen și pictură în care primea și fete și băieți, oferind șanse egale tuturor celor talentați, indiferent de sex. În același cotidian transilvănean, Anna Dörschlag anunța deschiderea unei expoziții, la Școala de fete de pe Wiesengasse (acum strada Tipografilor) nr. 14, în care artista expunea alături de elevii săi.¹⁹

În planul creației, artista probează sensibilitate și efortul de asimilare a unor sugestii ale modernității (mai cu seamă în etapele de studii), rămânând însă, la revenirea în țară, în limitele unui convenționalism care răspundea cerințelor comanditarilor din comunitatea în care trăia.

Fiică de pictor și ea, Betty Schuller (1860–1904) se încadrează în linii

¹⁷ Iulia Mesea, *Tradiție și modernitate...*, p. 41.

¹⁸ Anna Dörschlag, „Kennst du das Land”, în *Die Karpathen*, 17, 1909, pp. 497–502.

¹⁹ „Anna Dörschlag”, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 8043, 1 iunie 1900 și 10244, 5 septembrie 1907; ***, „Anna Dörschlag”, în *Die Karpaten*, II, 27 decembrie 1908.

generale acelorași coordonate. Aparent mai dispusă să își asume statutul liber profesionist, ea nu a devenit profesoară de desen după absolvirea studiilor (a studiat la Academiiile de artă din Graz și München la secția de peisaj) și nici nu s-a căsătorit, petrecând perioade importante în ambianța unor ateliere sau colonii de pictură. Din nefericire, boala a răpus-o timpuriu, fără a-i da răgazul să se manifeste suficient într-o creație solidă și suficient de amplă pentru a fi corespunzător apreciată.²⁰ Pictura sa peisagistă, genul preferat, răspunde apetenței locale pentru acel *Heimatlandschaft*, des întâlnit în creațiile epocii, într-o abordare care dovedește cunoștințe din lecția impresionistă și a peisajului de atmosferă.²¹

În mediul românesc din Brașov activa, în aceeași perioadă, Elena Mureșianu (1864–1924), una dintre primele transilvănene și prima femeie artist din spațiul cultural românesc, cu studii de specialitate. A studiat timp de patru ani, la Viena, la Școala de Arte și Meserii ce funcționa pe lângă Muzeul pentru Arte și Industrie, căci Academia de Arte Frumoase nu admitea încă studenți de sex feminin. I-a avut profesori pe J. Cajetan, Fr. Hauser, Ludwig Minnigerode și Friedrich Sturm (acesta din urmă, specializat în pictura decorativă și de flori, se pare că a fost cel care a influențat-o în cea mai mare măsură), reprezentanți ai academismului.²² Conștientizând limitele celor învățate la școala vieneză, ea a făcut eforturi pentru obținerea unei burse care i-ar fi înlesnit continuarea studiilor la Paris sau Roma, încercări din nefericire rămase fără succes, cum neîmplinită a rămas și dorința de a lucra ca profesor de desen la o catedră din România. Cariera sa artistică s-a diluat mult după căsătorie, chiar dacă a continuat să fie o prezență vizibilă în viața culturală a Brașovului, susținând activitatea soțului ei, Aurel Mureșianu, redactorul Gazetei Transilvania. Naturile statice și portretele păstrate din creația sa (la Muzeul de Artă Brașov, Muzeul Național Brukenthal și Muzeul Casa Mureșenilor), în număr destul de restrâns, probează atât talentul, cât și limitele operei sale, rămasă într-o formulă academică, de multe ori, convențională.

Generația următoare, prin număr, calitatea operei și tentația experimentărilor, marchează o mai mare libertate a spiritului. Posibilitatea de a face studii de artă chiar dacă nu exista tradiție în familie (nu exista un tată, soț, frate artist), reprezintă o șansă de eliberare în plus, căci o prezență masculină implicată în mișcarea artistică putea genera condiționări, comparații, piedici și îngrădiri emoționale și mentale. Pentru a ne raporta la un exemplu celebru

²⁰ Friedrich Schuller, „Aus dem Leben Betty Schullers”, în *Die Karpathen*, II, 1908–1909, pp. 679–681.

²¹ Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei – tradiție și modernitate – sfârșitul secolului al XVI-lea – mijlocul secolului al XX-lea*, Sibiu, 2011, p. 371.

²² Radu Popica (coord.), *Artiști brașoveni uitați 1700-1950*, Muzeul de Artă Brașov, 2008, nr. cat. 40.

în arta internațională, o amintim pe Lee Krasner al cărei nume este puțin asimilat în istoria artei și a fost mult mai puțin de succes în timpul vieții, față de cel al soțului ei, Jackson Pollock – artiști comparabili ca valoare și experimente inovatoare –, dar al cărei succes a fost diminuat de rolul de soție, susținătoare a carierei faimosului partener de viață.²³

Din perspectiva societății contemporane, parcurgerea unor studii de artă academice, asocierea la grupuri artistice, participarea la expoziții alături de bărbați pare un lucru firesc. Toate acestea au fost drepturi dobândite cu eforturi de artiste de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. Este de aceea remarcabilă pătrunderea artistelor în mediile și grupările artistice de la București, din Sibiu și Brașov. Condițiile necesare noului mod al femeii de a se raporta la statutul de artist, posibilitatea de a parcurge studii superioare, și de a participa apoi efectiv la mișcarea artistică nu doar de a activa ca profesor de desen, s-au conturat și în Transilvania, în cadrul mișcării de idei din preajma anului 1900. Noile principii (cum erau și cele promovate la București prin Tinerimea Artistică, înființată în 1902)²⁴ sunt statuate prin intermediul Asociației Sebastian Hann, înființată în 1905, care exprimă necesitatea schimbării situației culturii în mediul transilvănean, rezolvarea problemei funcționalității artei în societate, a raportului între artă și realitatea vieții, reevaluează artele decorative, încearcă să înlăture distincția dintre artele majore și artele minore și să impună un sistem artistic non-ierarhic, marchează pregnant rolul esteticului în viața cotidiană, importanța identificării, descoperirii și creării frumosului în mediul înconjurător, inclusiv în obiectele de uz utilitar. Programul Asociației, inspirat de scrierile lui John Ruskin și William Morris și din programele culturale ale organizațiilor artistice din Europa Centrală, îmbină principiile esteticii tradiționale a înfrumusețării cu cele ale funcționalismului și utilitarismului modern. O grijă specială pentru asigurarea unor valori culturale solide solicita implicarea fundamentală a artiștilor în destinele societății, ale comunității locale și într-un program educativ.²⁵ Acest nou cadru conceptual și organizatoric al vieții artistice este locul în care se plasează tot mai potrivit și mai pregnant prezențele feminine, astfel încât aproape toate artiste de perioadă sunt membre ale Sebastian Hann Verein-ului.

Crește mult numărul artistelor, e drept, dar apreciem că doar jumătate dintre cele reținute de istoria artei locale au făcut cu adevărat diferența: Edith Soterius, Sylvia Porsche, Elena Popea (1979–1941), Margarete Depner (1885–

²³ Elisabeth Lee, *Women artists. Art Education for Women*, Brown University, 1997, în <http://www.victorianweb.org/gender/arts2.html>.

²⁴ Ioana Vlasu, „Feminism și modernitate în arta românească la început de secol: expozițiile artistelor pictori și sculptori 1916–1927”, în *Atelier*, 5, 1999–2000.

²⁵ *** , *Jahresbericht des Sebastian Hann Vereins, Sibiu, 1905*.

1969), Trude Schullerus (1889–1981), Henriette Bielz (1892–1956), Else Roth, Helene Phelps, Ernestine Kroner Konnerth (1893–1973), Grete Csaki-Copony (1893–1990), Paraschiva Popa-Frunză, Hieldegard Schieb (1897–1989), Rhea Silvia Radu (1900–1989), Irina Lukász (1902–1985), Olga Braniște (1904–1954), Maria Sion Gropa (1906–1981) etc. Diversificarea etnică se accentuează, chiar dacă artistele de etnie română și maghiară nu se afiliază decât întâmplător sau în expoziții organizate în afara orașelor germane, la București, de pildă, grupului de pictorițe săsoice, mai omogen și mai ferm conectat fenomenului artistic european. Olga Braniște, Paraschiva Popa-Frunză, Lukasz Irina activează în aceeași perioadă la Brașov, dar nu fac parte din grupul puternic de artiști sași, în vreme ce Elena Popea, deși legată de ținuturile natale unde revine și creează perioade semnificative își desfășoară activitatea în contextul mișcării artistice de la București. Separarea etnică este puțin forțată, dar integrarea mișcării artistice din centrele germane din Transilvania în viața cultural artistică a României s-a făcut relativ lent, iar în unele cazuri, creațiile artistelor (artiștilor) sunt de importanță locală sau regională, fără forța necesară integrării în viața artistică a capitalei. O privire asupra expozițiilor organizate în Cluj, în aceeași perioadă, probează aceeași concentrare locală sau regională. Singurele nume venite din sudul Transilvaniei în evenimentele expoziționale clujene, fiind ale Elenei Popea și al lui Walter Widmann (acesta din urmă, se mută la Cluj în acești ani și devine scenograf la Teatrul Municipal).

Afirmam că nu toate aspirantele la condiția de artiste în anii tinereții s-au înscris ulterior în mișcarea artistică locală, națională sau europeană. Ele fie nu și-au definitivat pregătirea, fie au renunțat pe parcurs, fără a mai ajunge să fie destul de cunoscute. Din paginile cotidianului *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, aflăm, de exemplu, că în Piața Mică la nr. 8, din Sibiu, s-a deschis o expoziție în atelierul domnișoarei Marie Billes.²⁶ În aceeași publicație, sub titlul *Heimische Kunst*, se precizează că la Librăria Michaelis sunt expuse două tablouri ale domnișoarei Bertha Kaufmann, care *studiază la Școala de desen și fotografie din Dresda*.²⁷ Într-un alt număr al aceluiași ziar, este amintită Grete Hiemesch care *studiază la Școala superioară de profesori de desen din Budapesta*.²⁸ Important este faptul că putem vorbi deja, în Transilvania perioadei interbelice, de un număr semnificativ de artiste, care reprezintă o sincronizare a mișcării de emancipare a femeii și în domeniul artei, și care pregătesc mentalitatea societății cu ideea unei (potențiale) arte feminine.

²⁶ ***, (Cronica), în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, nr. 8138, 23 septembrie 1900, p. 999.

²⁷ ***, (Cronica), în *Siebenbürgisch-DeutschesTageblatt*, nr. 9088, 10 noiembrie 1903, p. 1191.

²⁸ ***, (Cronica), în *Siebenbürgisch-DeutschesTageblatt*, nr. 9941, 5 septembrie, 1906, pp. 1–2.

La fel ca în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, artistele începutului de secol XX și ale perioadei interbelice nu își propun să se diferențieze fundamental, prin opera lor, de pictura artiștilor, dimpotrivă, doresc să probeze că au capacitatea de a crea (de a simți, gândi, imagina) asemenea bărbaților. De aceea, o prezență a biografiei bine imprimată în creație este cel mai pregnant element care le identifică în calitate de creații feminine.

Marcând diferența față de artistele sfârșitului de secol XIX care abordau o tematică ce rareori depășea genurile consacrate, în anii interbelici genurile considerate specifice creațiilor feminine rămân în atenție, dar în abordări moderne: natura statică cu recuzită din proximitatea spațiului locuit, obiecte utilizate frecvent, care par atunci lăsate din mână și care definesc un anumit tip de spațiu, deseori cel urban. Florile apar ca buchetul primit și așezat în glastră, nu aranjat ca model pentru pictor. Peisajul este reprezentat în abordări ce țin de curentele modernismului, adesea ca experiment cromatic. Modernismul aduce femeii artist capacitatea de a-și sublima vulnerabilitatea în forme artistice, doza mare de conținut autobiografic fiind astfel o caracteristică a artei feminine (prin această nu negăm reflectarea biografiei în creația bărbaților și, în același timp, nu ne aliniem opiniei conform căreia biografia artistului se confundă cu opera, ci mai degrabă dorim să subliniem importanța contextului social istoric în care artistul/artista a activat și care, într-o măsură semnificativă, i-a condiționat activitatea de creație, implicit opera). Momente specifice din viața sa, care definesc calitatea de femeie care își asumă și își exprimă artistic trăirile sunt subiecte frecvente: copiii, parcă opriți din joacă, chemați la masă sau alte activități domestice; partenerii de viață; prietenii. În reprezentarea subiectului maternității recunoaștem adesea trimiterile la scena biblică a Fecioarei cu Pruncul, iar autoportretele, numeroase, marchează traseele parcurse. În portretistică, modelele sunt cu predilecție feminine, iar interpretarea lor este susținută de atribute sau forme cu trimiteri simbolice care le definesc sau le subliniază zona de feminitate. O temă de mare noutate este cea a nudului în general, a celui masculin în special, până atunci inaccesibil, căci dreptul de a lucra nuduri după model, le era refuzat fetelor chiar și după ce au fost acceptate în academii, unde le era interzisă participarea la anumite cursuri, ca cel de anatomie după model. La fel de dificile erau admiterile în expoziții de prestigiu sau concursuri pentru obținerea unor burse de studiu. Pentru a ne opri asupra unui exemplu faimos, Käthe Kollwitz, una dintre principalele artiste care au influențat arta pictoriștelor din Transilvania, nu a putut urma studii de stat academice la Berlin sau München, de aceea, ea a primit lecții particulare în desen. Cu prilejul Expoziției de Artă de la Berlin, din 1898, i-a fost refuzată

medalia de aur din aceleași motive sexiste, dar a reușit, un an mai târziu, să devină membră a Secesiunii din Berlin – artiști de opoziție, singurii care au acceptat femeile în calitate de membri cu drepturi depline. Douăzeci și unu de ani mai târziu, în 1919, Käthe Kollwitz devenea primul membru și profesor de sex feminin al Academiei Prusace de Arte.²⁹ Tensiunile, emoțiile extreme ale anilor celor două războaie se reflectă și în creația feminină, într-o tematică specifică și în opțiuni stilistice noi, de esență expresionistă, în vreme ce, deși active în anii de afirmare a fascismului, în condițiile aderării unor artiști la ideologia sau, cel puțin la tematica fascistă, femeile artiste probează o atitudine ponderată, chiar o îndepărtare de tematica cu conținut ideologic.³⁰

Vom prezenta în continuare succint, doar câteva cazuri tipice, pe care le considerăm concludente pentru diferitele trasee pe care au evoluat pictorițele din sudul Transilvaniei, active în prima jumătate a secolului XX: reprezentanța direcției tradiționaliste, reprezentanța experimentărilor și înnoirilor a cărei evoluție se temperează după instaurarea regimului comunist și reprezentanțele înnoirilor care refuză limitările mediului transilvănean și optează, una pentru stabilirea la București, cealaltă pentru stabilirea în străinătate.

În condițiile unui mediu relativ conservator, artistele active la Sibiu sunt mai aproape de o abordare tradițională a picturii atât din punct de vedere stilistic, cât și al tematicii. Trude Schullerus (1889–1981) poate fi considerată principala reprezentantă a direcției tradiționaliste, opțiune la care au contribuit, alături de apartenența la un model de familie tradiționalist, de care era puternic atașată emoțional, firea sa mai degrabă meditativă, legătura profundă cu comunitatea, cu locurile natale, educația. A primit primele lecții de desen, sub îndrumarea profesoarelor Anna Dörschlag și Lotte Goldschmidt, ele însele active în viața artistică a zonei, care firesc, au îndrumat-o mai degrabă înspre pictura de peisaj și de naturi moarte. Lucrările ei din perioada de formare sunt dovezi ale influenței pe care cele două profesoare au reușit să o exercite asupra elevei lor. Absolvind apoi Academia de Artă din München, Trude Schullerus a reținut din lecția germană, în primul rând, o riguroasă structură compozițională, importanța desenului, precum și a culorii păstoase, așternută în tonuri strălucitoare.³¹ Exercițiile de pe malul lacului Chiemsee, sub îndrumarea profesorului Julius Exter, i-au revelat posibilitățile de redare a motivului

²⁹ ***, *Käthe Kollwitz. Grafiken, Plastiken*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1986, p. 16.

³⁰ Gudrun-Liane Ittu, „Emanciparea femeilor germane din Transilvania”, în *Magazin Istoric*, ianuarie 2014, pp. 66–68.

³¹ Walter Myss, *Lexikon der Siebenbürger Sachsen, Geschichte, Kultur, Zivilisation, Wissenschaften, Wirtschaft, Lebensraum Siebenbürgen*, Thaur bei Innsbruck, 1993, p. 48; ***, *Trude Schullerus 1889–1981. Eine siebenbürgische Malerin* (Editori: Andreas Möckel, Gerhardt Möckel), Sibiu, 2005, p. 84.

prin mijloace de esență impresionistă. În aceeași perioadă îi par atrăgători post-impresioniștii și fovii, dar în lucrările ulterioare, această atracție timpurie nu se va repercuta decât sub forma unor sugestii de natură tehnică.³² Acest câștig al studiilor se implementează firesc în opera sa pe tradiția picturii sud transilvănene, astfel încât modul de reprezentare tradițional realist este consonant de-a lungul evoluției sale, fără schimbări esențiale de concepție sau stil, ci doar acceptând anumite sugestii în planul limbajului, mai ales dinspre expresionism, ceea ce a dus la renunțarea la amănuntul redundant, la simplificări ale formei plastice și potențarea expresivității culorii.³³

Peisajul a fost o opțiune constantă în evoluția artistei, una dintre cele mai firești și sensibile modalități de a-și transmite atașamentul față de locurile natale. În virtutea tradiției, prin creația sa, peisajul continuă să fie purtător al valorilor comunitare, confirmare a forței și permanenței umane și spirituale într-un spațiu geografic pitoresc. Apetența pentru peisajul rural și locuitorii acestuia se revendică atât din tradiție, cât și din interesul sporit pentru recuperarea unor valori perene, ca arta populară, ce, în unele cazuri, va determina înnoirea vocabularului artistic. Motivul peisagistic este cel mai ades lipsit de caracter narativ, comunicarea cu privitorul făcându-se la nivelul unui lirism discret. Fidelă reprezentării figurative, reținând lecția înaintașilor săi, artista elaborează o operă peisagistică de factură lirică, specifică spațiului transilvănean, frecvent numită în literatura de specialitate – „Heimatlandschaft” / „peisaj natal/autohton”.³⁴ Chiar și reprezentările cu peisaje citadine din orașele mari se axează predilect spre zonele pitorești, având de fapt semnificația unei familiarități sentimentale cu motivul abordat.³⁵ Mult mai rar abordat, portretul reprezintă totuși interes pentru pictorița care abordează genul în compoziții solide, echilibrate, viguroase, cu formele de o volumetrie statuară, amintind de Noul Realism.

Spre deosebire de artiste bucureștene care, în capitală, într-un mediu cultural superior orașelor de provincie sud transilvănene, se reunesc într-o asociație a femeilor și chiar organizează expoziții independente de confrății lor de meserie, artiste transilvănene s-au afiliat la grupuri gata constituite, în orașele germane care le erau atât de familiare ca urmare a perioadelor îndelungate petrecute aici în timpul studiilor academice și libere. Găsesc totuși o formă de a se asocia și de a lucra într-o ambianță comună și în țară, pentru

³² Juliana Fabritius-Dancu, *Trude Schullerus, București, 1974*, p. 21.

³³ *Ibidem*, p. 47.

³⁴ Rothraut Wittstock-Reich, „Erhabene Schönheit in gegenständlicher Form. Vor hundert Jahren wurde die Bildhauerin Margarete Depner geboren”, în Brigitte Stephani ed., *Sie prägten unsere Kunst. Studien und Aufsätze*, Cluj-Napoca, 1985, p. 250.

³⁵ Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei...*, p. 312.

a învăța lecția despre culoare a pictorului berlinez Ernst Zierer: colonia de la Orlat. În vara anului 1933, Trude Schullerus împreună cu Grete Csaki-Copony și Ernestine Konnerth-Kroner, se retrag la Orlat pentru a găsi noi posibilități de experimentare în culoare, sub îndrumarea profesorului Oskar Gavin din Berlin, exponent al teoriilor profesorului Ernst Zierer. În mini-colonia de pictură de la Orlat, Trude Schullerus aprofundează lecția coloristică și expresivă a lui Zierer, pentru care subiectul ales, putea fi reprezentat doar din culoare. Emulația perioadei petrecute în acest grup, se va regăsi în creația fiecăreia dintre artiste, mai cu seamă în cea a Gretei Csaki-Copony pentru care culoarea secunda cu forță valențele expresive ale compoziției și desenului de factură expresionistă. De altfel, colaborarea Gretei Csaki-Copony cu Oskar Gawell a continuat și în anii următori, iar în 1935 expuneau împreună la Berlin la Galerie Nierendorf și la Bremen. Revenind la Trude Schullerus, mai precizăm doar cadrele unui realism liric în care se va retrage creația sa după război, influențată puternic și de adaptarea la comanda socială.

În sudul Transilvaniei, la începutul secolului XX, orașul Brașov devine principalul centru artistic, eclipsând parțial Sibiu, care până atunci dăduse tonul în artele plastice. Din grupul activ aici fac parte și câteva artiste, bine integrate mișcării artistice din oraș, dar în egală măsură cu personalități puternice, destine și creații bine individualizate. Margarete Depner, fiica unui fabricant de stofe și postavuri din Brașov, a beneficiat de șansa unei situații materiale solide și în timpul studiilor de la Pensionul de fete din Weimar (1901–1902) și-a conștientizat vocația artistică. Pe baza cunoștințelor de desen și pictură așezată de profesorul Ernst Kühlbrandt la Brașov (1903–1904), tânăra a asimilat lecția lui Wilhelm Jordan, într-un curs parcurs la Berlin (1905–1906).

Pentru multe aspirante la o carieră artistică, instituția matrimonială a reprezentat o piedică insurmontabilă, dar căsătoria cu medicul Wilhelm Depner nu i-a blocat Margaretei aspirațiile, chiar dacă nu și-a continuat cariera decât la câțiva ani după ce s-a căsătorit (1907) și a dat naștere celor trei copii. În anii tulburi din preajma și din timpul primului război mondial a lucrat sub îndrumarea profesorului István Réti, la Budapesta, apoi a revenit în Transilvania lucrând în atelierelor cele mai cunoscute din Brașov, cele ale lui Friedrich Miess și Fritz Kimm. Noi călătorii de studii a parcurs abia între 1925 și 1928, apoi din nou în 1931 și 1934, la München, Berlin și Paris, care au însemnat găsirea modalității de exprimare care o reprezintă cel mai bine: sculptura, și a stilului care păstrează mult din lecția clasicistă, receptând pe acest fond, elemente ale expresionismului și noii obiectivități.

Artiști germani care i-au influențat într-o oarecare măsură creația de ma-

turitate au fost Käthe Kollwitz, Georg Kolbe (1877–1947), pe care i-a cunoscut în timpul ultimei șederi berlineze. Admirația pentru sculptura expresionistă a lui Ernst Barlach (1870–1938) din a cărei creație achiziționează două piese, păstrate în colecția familiei, nu se regăsește la nivelul operei sale, recunoaștem, în schimb, afinitatea cu profesorul Marcel Gimond (1894–1961), considerat ultimul mare sculptor de busturi al Franței, alături de care a lucrat timp de două luni, în școala lui particulară, la Paris, în anul 1934.

Contactul Margaretei Depner cu expresionismul începutului de secol XX se reflectă cel mai pregnant în creația sa grafică. În preajma și în anii primului război mondial artista a elaborat compoziții cu scene dominate de acea atmosferă apăsătoare a tragediei pe care a cunoscut-o omenirea în deceniul al doilea al secolului XX, a cărei umbră întunecată se regăsește în opera celor mai mulți artiști europeni ai acelor ani. Mijloacele plastice ale artistei transilvănene se revendică din zona de contact dintre simbolismul și expresionismul german, pe care Depner le cunoscuse încă din timpul primului stagiu berlinez. Subiectele ei sunt portrete de muncitori, scene cu personaje în interior, scene legate de război cu răniți, văduve, orfani, subiecte pe care le găsim și în opera grafică a Käthei Kollwitz. Subiectul mama și copilul poartă în creația sa marca acelei epoci tragice din istoria omenirii.

Odată cu maturizarea și cu opțiunea pentru sculptură, ca formă preferată de exprimare a sensibilității sale artistice, Depner evoluează înspre o atitudine mai echilibrată, mai aproape de o direcție clasicistă. Și în sculptură, indiferent de materialul ales (marmură, bronz, ghips, teracotă), temele preferate sunt portretele de femei, mama și copilul. Portretele de copii reprezintă un capitol bine marcat, care mărturisește profunda calitate feminină a operelor, empatia artistei în surprinderea trăsăturilor specifice vârstei. Staționarea într-un stil de factură clasicist-realistă este explicabilă, ca și în cazul Trudei Schullerus, mai sus expus, și prin stabilirea ei definitivă în România.

Preferința pentru portret și mai cu seamă pentru modelul feminin, se regăsește și în lucrările de pictură și este înrudită cu calitatea sa predominant de sculptor de esență clasică. Tratarea formelor are un aspect sculptural, cu preferința pentru o aducere a modelului într-un prim plan accentuat și sublinierea formelor printr-un desen sigur, viguros, în vreme ce culoarea confirmă soliditatea prin aplicarea pe suprafețe mari, în tușe păstoase. Prin sinceritatea abordării, modernitatea tratării și încărcătura emoțională și în pictură se remarcă, și aici, portretele de copii și autoportretele.

Sculptura este, totuși, arta care o individualizează pregnant pe Margarete Depner în cadrul artei transilvănene. Artista nu este doar prima femeie sculptor

din acest spațiu, ci este sigura care poate fi considerată în primul rând sculptor, deși a practicat și grafică și pictură. Temeritatea de a-și urma vocația, în pofida unei tradiții care nu îi susținea demersul creator și opțiunea, îi confirmă modernitatea.

Deosebit de interesantă pentru amploarea implicării în viața culturală locală este aceea de susținere și încurajare a celorlalți artiști locali, aspirația de a înființa un muzeu privat, plasat la parterul casei în care locuia. Demersurile sale în acest sens au constituit un adevărat mecenat, Margarete Depner, achiziționând opere ale pictorilor sași moderni, alături de obiecte de artă populară săsească și românească.

În modalitatea de explorare a universului feminin, Margaretei Depner i se alătură Elena Popea și Grete Csaki-Copony.

Cu un loc destul de bine marcat în cadrul istoriei artei românești, brașoveanca Elena Popea se remarcă prin marea apetență pentru călătorie, însoțită de consemnarea subiectivă în desen și culoare a traseelor parcurse. Principalul centru în care a activat a fost capitala României, dar artista a fost permanent legată printr-o fină rețea emoțională, de locul natal. A afirmat mereu că substanța creației sale este alimentată de șederile din spațiul transilvan pentru a-și păstra prospețimea, rămânând prin aceasta brașoveancă, dar a fost profund asimilată școlii românești de pictură unde a participat constant la activitatea expozițională, fiind, în același timp activă în spațiul european căruia i-a aparținut prin educația artistică, prin afinități și influențe, prin prezențe expoziționale. Grilele de educație artistică au cumulat studiile de la Academia de Artă pentru Femei de la Berlin, cu Angelo Jank și Jakob Jordan, experiența de sub îndrumarea Carolinei Kempter din colonia de la Stornberg See, studiile de la Paris cu Lucien Simon și apoi cu André Lhote. Debutul artistic în spațiul transilvan a avut loc la Sibiu, în anul 1905, în cadrul Expoziției organizate de Asociațiunea ASTRA, iar prezența sa la viața artistică regională se concentrează într-o primă etapă la Cluj, unde locuiește și lucrează, în câteva perioade, începând cu anul 1920, și ia parte la expoziții (în 1920 la Collegium Artificium Transylvanicorum), sau deschide personale (1926, 1934). Perfect integrată mișcării artistice românești, artista probează exemplara prolificitate, prin numărul mare de participări la Salonul Oficial (1915, 1929, 1932, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941), Tinerimea Artistică (1915, 1916, 1920, 1922), și organizarea de expoziții personale (1919, 1920, 1925, 1928, 1930, 1934, 1936, 1938, 1940).³⁶

Tematica operei Elenei Popea este diversă, temelor inspirate din călătoriile

³⁶ Iulia Mesea, „Elena Popea, Restituiri. Lucrările din colecția Muzeului Național Brukenthal”, în *Elena Popea*, Muzeul de Artă Brașov, 2010, pp. 24–37.

sale alăturându-li-se subiecte din spațiul românesc, inclusiv din zona Brașovului. Rămânând fidelă datelor naturii, în pofida rigorii constructive, Elena Popea lasă privitorului posibilitatea identificării specificului local, conducând prin elementele selectate la ceea ce caracterizează în mod esențial un anumit spațiu geografic și uman. Loc de relaxare și reflecție, Castelul Bran este motivul care apare deseori redat fie sub forma peisajelor, fie a scenelor cu interioare. Este locul unde o rețin și întâlnirile cu Regina Maria, protectoarea artelor și a femeilor care își revendică o zonă de profesionalism în artele plastice. Sunt prezente, bineînțeles, și acele teme pe care le întâlnim în general în creația artistelor: maternitatea, portretul de copil, portretele de femei etc., chiar dacă aceste subiecte nu sunt definitorii pentru creația sa, așa cum se întâmplă în opera Gretei Csaki-Copony sau a Margaretei Depner. O *Maternitate* dintr-o colecție privată³⁷ mărturisește religiozitatea cu care artista se apropie de această temă pe care o tratează ca pe o Fecioară cu Pruncul, marcând sacralitatea prin atitudinea Madonei și aura pe care o poartă. Tema „mama și copilul” apare în cadrul acelei picturi intelectualizate cu interes pentru construcție, pentru dispunerea ritmică a formelor marcată de spontaneitatea esenței personalității sale. Siluete de copii sunt prezente și în alte compoziții cu grupuri de personaje, dar rolul lor este în primul rând ca diversitate a peisajului uman, mesajul către privitor fiind același cu al întregului grup. Amintim în acest context doar două compoziții cu personaje feminine în care se insinuează concepția artistei despre trăsăturile de feminitate și forță ce se asociază complementar, definind un tip de femeie puternică și demnă: *Țăranca cu donițe* și *Munteancă* (colecția Muzeului Național Brukenthal). Realizate în conformitate cu acea rețetă cubistă personală, ele se structurează într-o „arhitecturare” a imaginii care îi conferă sculpturalitatea bine cunoscută a acestei faze, și induce personajelor feminine monumentalitate.

Elena Popea, asemănător Gretei Csaki-Copony, marchează prezența constantă și frecventă la evenimente expoziționale europene. În 1911, expunea în cadrul Asociația pictoriștelor din München; în 1916, la „Expoziția de pictură a artistelor pictore, organizată în folosul societății Crucea Roșie”, la București; în 1934, participa la Cea de a II-a expoziție internațională a femeilor artiste, de la Varșovia; în 1937, la Expoziția internațională Les femmes artistes d'Europe, Paris; în 1940, la Expoziția artistelor pictori și sculptori de la București.³⁸ În perioada 1926–1934, Grete Csaki-Copony participa la manifestările expoziționale ale pictoriștelor, de la Berlin: în anul 1927, ea a expus alături de Paula

³⁷ *Ibidem*, cat. 31, 51.

³⁸ *Elena Popea*, Muzeul de Artă Brașov, 2010, pp. 34–37.

Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Gabriele Münter și alte pictorițe, în cadrul expoziției „Die schaffende Frau in der Bildenden Kunst” și apoi la Salonul de toamnă al Asociației pictorițelor berlineze. În cadrul aceleiași Asociații, a expus și în anul 1929, la evenimentul intitulat sugestiv „Die Frau von heute”, în 1930 la Salonul de primăvară și expoziția „Das Kind”, iar în 1932 la Salonul de primăvară etc. Și mai amintim aici, datorită recunoașterii valorii artistei transilvănene ca reprezentativă pentru pictura germană a momentului, participarea la manifestarea de la Mannheim din 1936, intitulată „Deutsche Frauenkunst der Gegenwart”.³⁹

Cazul Gretei Csaki-Copony este de asemenea de mare complexitate și poate mai radical. Artista a avut o pregătire temeinică și a fost profund marcată de tentația experimentărilor, integrându-se la propriu în mișcarea artistică a Europei centrale, pentru ca la un moment dat să aibă forța de a se desprinde de locurile natale atunci când atașamentul ar fi însemnat concesii majore în arta sa. Născută lângă Brașov, într-o familie înstărită, Grete Csaki-Copony a călătorit mult, studiind, cu întreruperi, la școli particulare de pictură sau academii de artă din Budapesta, Dresda, München, Berlin.⁴⁰ Călătoriile de studiu la Dresda și Berlin, între 1909–1911, perioada în care atmosfera era contaminată de dorința de a redimensiona sfera artistică, extinzând-o dincolo de planul estetic,⁴¹ înlesnesc nu doar cunoașterea mediului artistic german, și contaminarea de spiritul epocii (ca Margarete Depner), ci chiar pătrunderea în structurile organizate ale mișcării artistice, în mediile feminine germane, prin căpătarea statutului de membră a Asociației artistelor din Berlin. Este perioadă de maximă afirmare a celor mai noi experimente ale artei germane. După stagiul de la Academia de Artă de la Budapesta, Grete Csaki-Copony ajunge la München, unde îl descoperă pe profesorul Walter Teutsch, care îi confirmă orientarea și calitatea zonei ideologice și stilistice cu care comunică.⁴² Căsătoria (din 1917), nu pare să îi diminueze avântul, modernitatea spiritului, tentația și curajul experimentărilor. Într-o primă etapă de dezvoltare ca artist, își asumă rolul de membră a grupului de înnoitori ai artei săsești din Transilvania, alături de Hans Eder, Hermann Konnerth, Hans Mattis-Teutsch și, într-un mediu încă extrem de conservator, acela al Sibiului de la începutul secolului al XX-lea, vine cu o atitudine și un limbaj plastic nicicând prezentat pe simeza

³⁹ Ingrid von der Dollen, *Grete Csaki-Copony 1893–1993. Zwischen Siebenbürgen und weltstädtischer Kultur*, Sibiu, 2008, pp. 165-174.

⁴⁰ Walter Myss, *op. cit.*, 1993, p. 93; Marius Joachim Tataru, *Grete Csaki-Copony 1893–1993 (Expoziție la Muzeul Transilvaniei Gundelsheim)*, München, 1994; *Ibidem* 2008.

⁴¹ Ingrid von der Dollen, *op. cit.*, pp. 16–17.

⁴² Grete Csaki-Copony, „Meine Leben”, în Adolf Meschendörfer, *Aus Kronstädter Gärtner. Kunstleben einer sächsischer Stadt im Jahr 1930*, Brașov, 1930, p. 183.

vreunei expoziții locale. Astfel, în anul 1918, Grete Csaki-Copony deschide, creând vâlvă, prima expoziție personală, la Muzeul Brukenthal. Cu acest prilej, creațiilor unui artist local, îi este atribuit, pentru prima dată, termenul „expresionist”.⁴³ Discuțiile în jurul acestui eveniment sunt ample, cronicile din presă numeroase, căci pe lângă faptul că era expoziția unei femei, pictura pe care ea o prezenta era de un curaj rar întâlnit între artiștii transilvăneni. Reacțiile au fost contradictorii, oscilând între admirația pentru alinierea la modalitățile de expresie cele mai noi ale artei europene, până la acuzații de nepricepere sau artă „prea revoluționară”.⁴⁴ Artista reușește să șocheze cu adevărat prin noutatea limbajului plastic, „noutatea absolută a modului de reprezentare”.⁴⁵ Pictorul Hermann Morres publica doar câteva zile mai târziu, un articol în care considera expresionismul „o expresie a decadenței zilelor noastre și a mizeriei marilor metropole”,⁴⁶ căci receptarea firească, fără spasme, a noului curent nu ar fi fost posibilă într-o societate ca cea transilvăneană. Câțiva ani mai târziu, Grete Csaki-Copony va mărturisi că a fost întotdeauna afectată de reacția publicului, chiar dacă asta nu a împiedicat-o să-și urmeze propriul drum în descoperirea unui stil personal.⁴⁷ Respinsă de publicul și presa de orientare tradiționalist conservatoare, expoziția este, în schimb, susținută și promovată de organele de presă angajate în mișcarea de avangardă. Revista *Das Ziel*, publica un articol în care lucrările tinerei artiste sunt apreciate, în mod special pentru „eleganța liniei” și „simfonia culorilor”.⁴⁸ După câteva lucrări realizate sub influențele Jugendstilului, compozițiile anilor 20-30, sunt marcate de mai multe direcții ale picturii europene, post-impresionism, expresionism și noua obiectivitate. Un desen viguros și suplu delimitează formele în spațiu, care-și afirmă ferm volumetria, echilibrul între simțul formei și potențialul energetic și expresiv al culorii, ritm cu efect dramatic de esență expresionistă. Artista folosește tușele late prin care reușește să obțină o adevărată explozie de culoare, demonstrând puternicul simț al formei pe care îl stăpânește și capacitatea de valorificare a potențialului expresiv al culorii.⁴⁹

⁴³ Gudrun-Liane Ittu, *Expresionismul transilvănean între realizare artistică și dezbateri teoretică*, în Ittu Gudrun-Liane, *The Avantgarde Artist Hans Mattis-Teutsch. His Work and Thought / Artistul avangardist Hans Mattis-Teutsch. Opera și gândirea / Der Avantgardekünstler Hans Mattis-Teutsch. Sein künstlerisches Oeuvre und kunsttheoretisches Denken*, Sibiu, 2001, p. 86.

⁴⁴ Alfred Coulin, „Chronik”, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 6 aprilie 1919; Viktor Klöss, „Chronik”, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 7 aprilie 1919.

⁴⁵ Cn, „Zu den Bildern von Grete Csaki Copony in der Ausstellung des Sebastian Hann Vereins”, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, nr. 13521, din 6 aprilie 1918, p. 5.

⁴⁶ Morres, Hermann, „Expressionismus”, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, nr. 13563, din 24 aprilie 1918, pp. 2-4.

⁴⁷ Grete Csaki-Copony, „Meine Leben”, în Adolf Meschendörfer, *Aus Kronstädter Gärtner. Kunstleben einer sächsischer Stadt im Jahr 1930*, Brașov, 1930; Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei...*

⁴⁸ Dr. C.H., „Ausstellung Grete Csaki-Copony in Hermannstadt”, în *Deutsche Zeitung*, I, 4, 1919, p. 59.

⁴⁹ Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei...*, p. 297.

Integrarea sa în viața artistică central europeană este tot mai accentuată, în condițiile în care talentul și temperamentul său se simt tot mai încorsetate în țară, stabilirea în Germania fiind, în cele din urmă, calea aleasă pentru menținerea șansei de a face o carieră artistică pe măsura posibilităților și aspirațiilor sale.⁵⁰ După anul de studii la Paris, activitatea sa s-a desfășurat pentru perioade tot mai îndelungate, în preajma câtorva dintre cele mai reprezentative nume ale expresionismului german, ceea ce se regăsește în opera sa sub formă de preluări, asimilări și prelucrări uneori într-o manieră poate prea directă a acestor modele. În anul 1927, lua parte, alături de Käthe Kollwitz, Gabrielle Münter și Paula Mondersohn-Becker (cu care a fost mereu asemănată de critica de artă din publicațiile germane⁵¹), la expoziția „Die schaffende Frau in den bildende Kunst / Femeia creator în artele plastice”, organizată la „Künstlerhaus”. Noi contribuții la formarea personalității sale, la găsirea unui drum personal, au avut perioada 1931–1932, când a studiat la Berlin cu Arthur Segal,⁵² în atelierul căruia lucraseră și Moholy-Nagy, Cezar Domela, Erich Bucholz și Laszlo Peri.

În 1932, a deschis o expoziție personală la Ateneul Român în București, care deși bine receptată de critica de specialitate, a rămas însă singura ei participare expozițională în capitala României. De altfel și Margarete Depner a luat parte o singură dată la un eveniment expozițional în București, acela al Salonului oficial din 1935, expunând în schimb, anual, la Sibiu și Brașov. Într-o perioadă în care afirmarea artistelor femei dobândește caracter programatic, Grete Csaki-Copony se implică frecvent în expozițiile grupărilor feminine germane: în 1929 participă la expoziția Asociației artistelor din Berlin, a cărei membră era din anul 1910, în anul următor, la expoziția „Die gestaltende Frau”, în cadrul Organizației „Deutsche Staatsbürgerinnen-verband”, apoi în 1931, la o expoziție de grup pe malul lacului Schönberg, iar în 1936, la expoziția de grup „Deutsche Frauenkunst der Gegenwart”, la Mannheim.

În opera Gretei Csaki-Copony recunoaștem influențe ale atitudinii față de subiectul artistic, receptate dinspre expresionismul Käthei Kollwitz. Abordarea subiectului social se face cu o reală implicare emoțională, iar simplificările stilistice operate la nivelul formei, au rol esențializator, punând în evidență puterea modelelor lor și frumusețea într-un mod simplu, limitând forma la esențial. Peisajul de inspirație expresionistă, este oglinda în care se reflectă personalitatea și trăirile artistei, dar nu pentru a oferi reflexia dispoziției sufletești momentane, ci pentru a oglindi singurătatea fără speranță, tristețea fără

⁵⁰ Ingrid von der Dollen, *op. cit.*, pp. 28–31.

⁵¹ Grete Csaki-Copony, *op. cit.*, 1930, p. 184.

⁵² Ingrid von der Dollen, *op. cit.*, pp. 58–61.

alinare. Peisajele citadine ale Gretei Csaki-Copony sunt o confruntare a lumii artistei cu cea exterioară și o manifestare a neliniștii interioare.⁵³

Legăturile artistei cu țara vor fi de la sfârșitul deceniului patru tot mai firave, astfel încât creația sa capătă un profil care nu mai are legături reale cu Transilvania. Din anii 50, Grete Csaki-Copony începe să petreacă perioade lungi în Grecia, la reședința fiicei sale.⁵⁴ Întâlnirea cu peisajul mediteraneean va aduce schimbări majore în interpretarea genului de către artistă, în selecția motivelor, dar și în viziunea compoziției, a formei și culorii. Este interesant de observat apariția în creația sa, a unor motive ce permit analogii cu lucrări ale Gabrielei Mûnter, alături de care expusese la Berlin în 1927 și care activa în Asociația Artistelor Berlineze. În lucrările deceniului șase datele realității sunt reduse la stilizări geometrice și pete de culoare distribuite în mase puternice. Formele simplificate și geometrizzate conțin o materialitate plină de franchețe, delimitând volumele și imprimând o anumită energie ritmului compozițional. Artista folosește un mod de a delimita formele ce trimite la tehnica cloisonné-urilor, dar posibil și la cea a picturii pe sticlă, element care o leagă din nou de Gabriele Mûnter, care avea o frumoasă colecție de pictură pe sticlă, admirată de colegele ei de breaslă.

Operele artistelor s-au păstrat în mică măsură comparativ cu cele bărbaților. Cronicile publicate în presa vremii sugerează o diversitate, complexitate și calitate a produsului artistic feminin substanțial mai bogate decât ne este cunoscut astăzi. Considerate minore, în ciuda afirmării prin participări expoziționale și admirația publicului, o mare parte a creațiilor semnate de femei au rămas în posesia familiilor lor, fiind puțin sau deloc cunoscute. Pe lângă selecția operată de neglijență, întâmplare sau ignoranță, o filtrare severă s-a produs prin intermediul colecționarilor/cumpărătorilor, al căror gust a fost firesc marcat de o puternică componentă subiectivă, cel mai adesea rigidă, convențională și puțin educată.

Apreciat din perspectivă regională, ca moment în evoluția mișcării artistice din sudul Transilvaniei, prezențele și creațiile feminine din orașele sud transilvănene reprezintă, în opinia noastră, o confirmare și accentuare a momentului înnoitor al societății, artei și culturii transilvănene, o sincronizare cu fenomenul cultural european de la 1900 și prima jumătate a secolului al XX-lea. Între timp, la București, activitatea artistelor începând cu cele atașate mișcării de avangardă, apoi cele interbelice, între care cazul Elenei Popea face o legătură directă cu pictura transilvăneană, este tot mai consistentă. Pionie-

⁵³ Iulia Mesea, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁴ Ingrid von der Dollen, *op. cit.*, pp. 89–90.

rele mișcării sunt Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu și Nina Arbore, care reușesc să organizeze prima expoziție a artistelor femei din România, în 1916. Din deceniul al treilea, numărul lor este într-o creștere spectaculoasă (Lucia Dem. Bălăcescu, Merica Râmnicăneanu, Elena Popea, Rodica Maniu, Margareta Sterian, Magdalena Rădulescu, Nuni Dona, Mina Byck Wepper etc.), artistele asigurând o accentuare a modernismului și calității artei românești a perioadei, indiferent dacă ele s-au alăturat grupurilor de femei sau au preferat să activeze în mișcarea generală artistică bucureșteană.

Arta contemporană din România probează calitatea aparte a componenței feminine. Artista Anetta Mona Chișa denunță perpetuarea prejudecăților care manipulează citirea lucrărilor de artă. „Un exemplu foarte simplu este că, dacă am vedea o expoziție de autori în exclusivitate bărbați, nu s-ar pune deloc problema genului, pe când, dacă s-ar discuta un proiect de expoziție în care majoritatea artiștilor ar fi femei, indiferent de natura ori tema pieselor expuse, show-ul ar fi etichetat ca feminin, feminist, femeiesc. Același lucru este aplicabil și individual: lucrărilor făcute de o femeie le este întotdeauna atribuită emblema genului; lucrările unui artist sunt acceptate ca Artă cu majusculă, fără epitete de gen. Există artiști și derivatul femeii-artiști.”⁵⁵

Prezența cantitativă și calitativă a artistelor în centrele sud-transilvănene în preajma lui 1900 și în perioada interbelică, este o caracteristică a modernității și modernismului acestui areal geo-cultural, numărul artistelor și opera lor reprezentând o probă incontestabilă a înnoirilor ce aveau loc în societatea și în viața artistică a zonei.

⁵⁵ *** , „Femeile care marchează arta contemporană românească”, în *Elle*, at <http://www.elle.ro/Lifestyle/Features/Femeile-care-marcheaza-arta-contemporana-romaneasca-1576614?p=1>, 2016.



Fig. 1. Hermine Hufnagel, *Baroana Melanie Poch*, 1893



Fig. 2. Betty Schuller, *Colibă de țigani*, 1900



Fig. 3. Anna Dörschlag, *Țărăncă din Rășinari*, 1909



Fig. 4. Anna Dörschlag, *Lac cu luntre*, 1905



Fig. 5. Trude Schullerus, *Străduță din Rășinari*



Fig. 6. Trude Schullerus, *Fetiță împletind*, 1937



Fig. 7. Trude Schullerus, *Autoportret*, 1933



Fig. 8. Margarete Depner, *Maja*



Fig. 9. Margarete Depner, *Sugar*



Fig. 10. Margarete Depner, *Părăsita*



Fig. 11. Margarete Depner, *Fetiță*, 1928

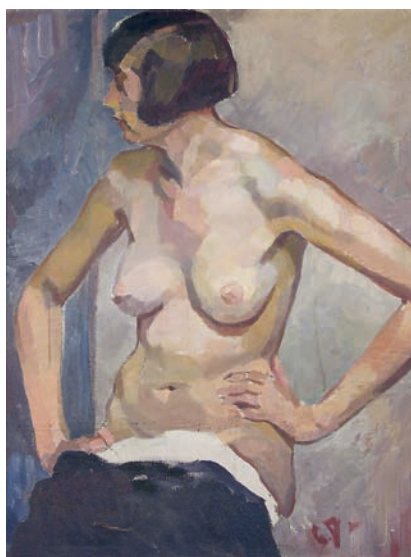


Fig. 12. Margarete Depner, *Seminud*



Fig. 13. Elena Popea, *Interior de la Bran*



Fig. 14. Elena Popea, *Autoportret*



Fig. 15. Elena Popea, *Peisaj marin cu bărci*



Fig. 16. Elena Popea, *Case vechi din Olanda*



Fig. 17. Elena Popea, *Țărană cu donițe*



Fig. 18. Irina Lukasz, *Modelul (Studiu I)*, 1935



Fig. 19. Grete Csaki-Copony, *Două femei în grădină*, 1920



Fig. 20. Grete Csaki-Copony, *Frații*, 1929



Fig. 21. Grete Csaki-Copony, *Hanul „Zum Löwen”*



Fig. 22. Grete Csaki-Copony, *Șezătoare*, [1938–1939]



Fig. 23. Grete Csaki-Copony, *Mamă cu copil în sat*, [1938]

Lista ilustrațiilor

Fig. 1. Hermine Hufnagel, *Baroana Melanie Poch*, acuarelă, cărbune, tempera pe carton, semnat și datat stg. jos, cu maro: Hufnagel 1893, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. XI/950.

Fig. 2. Betty Schuller, *Colibă de țigani*, acuarelă pe hârtie, 30x43,7 cm, semnat și datat stg. jos, cu negru: B. Sch. 1900, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. XI/940.

Fig. 3. Anna Dörschlag, *Țărăncă din Rășinari*, ulei pe pânză, 70x55 cm, semnat și datat stg. sus, cu negru: 1.1. A.D. 09., colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 1733.

Fig. 4. Anna Dörschlag, *Lac cu luntre*, cărbune pe hârtie, 48x30,2 cm, nesemnat, datare stg. jos: 25/7. (19)05, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. XI/410.

Fig. 5. Trude Schullerus, *Străduță din Rășinari*, ulei pe pânză, 64x50 cm, nesemnat, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 3031.

Fig. 6. Trude Schullerus, *Fetiță împletind*, ulei pe pânză, 80x62 cm, semnat și datat dr. jos: T. Schullerus 1937, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2746.

Fig. 7. Trude Schullerus, *Autoportret*, gravură (ac rece) pe hârtie, 20 x 18 cm, semnat dr. jos: Trude Schullerus, localizat și datat stg. jos: Leipzig 1933, colecția Muzeului Național Brukenthal, inv. XV/370.

Fig. 8. Margarete Depner, *Maja*, cărbune pe hârtie, 20x20 cm, nesemnat, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. XI/1205.

Fig. 9. Margarete Depner, *Sugar*, litografie pe hârtie, 32x18 cm, nesemnat, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal nr. inv. XV/705.

Fig. 10. Margarete Depner, *Părăsita*, litografie pe hârtie, 58x37 cm, semnat dr. jos: M. Depner, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. XI/1208.

Fig. 11. Margarete Depner, *Fetiță*, ghips patinat, 39 x 37 x 20 cm, semnat/marcat? și datat? stg. spate jos: 28, colecția Muzeului de Artă Brașov, nr. inv. 3737.

Fig. 12. Margarete Depner, *Seminud*, ulei pe pânză, 90,5x70,3 cm, semnat dr. jos cu brun, monogramă, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2677.

Fig. 13. Elena Popea, *Interior de la Bran*, ulei pe carton, 28x25 cm, nesemnat, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 1936.

Fig. 14. Elena Popea, *Autoportret*, ulei pe pânză, 45x36,2 cm, semnat dr. jos cu brun: Elena Popea, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2249.

Fig. 15. Elena Popea, *Peisaj marin cu bărci*, ulei pe pânză, 54x80,5 cm, semnat dr. jos cu umbră naturală: E. Popea, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2504.

Fig. 16. Elena Popea, *Case vechi din Olanda*, ulei pe carton, 60,4x47,5 cm, semnat dr. sus, cu negru: E. Popea, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2193.

Fig. 17. Elena Popea, *Țărancă cu donițe*, ulei pe pânză, 79,5x60,8 cm, semnat stg. jos, cu brun: E. Popea, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2180.

Fig. 18. Irina Lukasz, *Modelul (Studiu I)*, acuarelă pe hârtie, 64,5 x 49 cm, semnat și datat dr. jos cu brun: Lukasz I. / (1)935, colecția Muzeului de Artă Brașov, nr. inv. 2531.

Fig. 19. Grete Csaki-Copony, *Două femei în grădină*, ulei pe pânză, 58x100 cm, semnat și datat dr. jos, cu galben: G. Csaki Copony 1920, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2522.

Fig. 20. Grete Csaki-Copony, *Frații*, ulei pe pânză, 92x68 cm, semnat și datat stg. jos, cu negru: 1929, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 1390.

Fig. 21. Grete Csaki-Copony, *Hanul „Zum Löwen”*, ulei pe pânză, 63x79 cm, nesemnat, nedatat, colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2277.

Fig. 22. Grete Csaki-Copony, *Șezătoare*, ulei pe carton, 54x64 cm, nesemnat, nedatat [1938–1939], colecția Muzeului Național Brukenthal, nr. inv. 2524.

Fig. 23. Grete Csaki-Copony, *Mamă cu copil în sat*, ulei pe pânză, 73,5x60 cm, semnat stg. jos, cu negru, monogramă: GC.C, nedatat (cca. 1938), colecția Siebenbürgisches Museum Gundelsheim, nr. inv. 7805/92.

Conservatorism versus modernism în operele artistului Norbert Thomae din Colecția Complexului Muzeal Bistrița-Năsăud

Vasile Duda

Artistul Norbert Thomae (1887–1977)¹ reflectă în pânzele sale caracteristicile conservatoare ale mediului burghez de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, dar și influențele curentelor moderne care încep să fie descoperite în Europa de Est. Este perioada în care arta din Transilvania trece printr-un proces de sincronizare cu tendințele artei europene², iar la Bistrița ajung ca profesori de desen pictori precum Fritz Schullerus, Michael Fleischer și Heinrich Schunn.³ Formați la Budapesta sau la München aceștia aduc în oraș dorința de înnoire artistică și de deschidere culturală într-o societate destul de tradițională. Mentalitatea și educația artiștilor transilvăneni, formați în respectul formelor clasice, au determinat îmbrățișarea unui ethos artistic caracterizat prin interferența tradiției cu modernismul moderat, iar asimilarea elementelor moderne s-a realizat treptat, organic, fără cezuri radicale.⁴

Norbert Thomae este un *homo transilvanicus*, iar arta sa păstrează spiritul tradițional al societății săsești interbelice. Privind lucrările sale descoperim aerul nostalgic al unor interpretări artistice, care își propun să lase posterității o imagine a oamenilor care alcătuiesc această comunitate așezată, cu aer burghez. Regulile comportamentale, tabieturile, rigiditatea atitudinilor și exactitatea căutată a unor detalii imprimă artei practicate de artistul Norbert Thomae caracteristicile specifice artei academiste.

În analiza stilistică a operei sale am împărțit activitatea pictorului în patru perioade mari, influențate și de locul în care și-a desfășurat activitatea: perioada de formare, perioada de tinerețe de la Sebeș, perioada de maturitate de la Bistrița și perioada memoriilor plastice din Schwäbisch Gmünd, Austria. Prin identificarea acestor etape de creație am încercat să structurăm bogata activitate plastică a artistului în funcție de evoluția personală, de caracteristicile

¹ Opera artistului Norbert Thomae a fost prezentată într-un catalog tipărit în anul 2014, coordonat de Corneliu Gaiu și Vasile Duda în cadrul Complexului Muzeal Județean Bistrița-Năsăud, iar materialul de față își propune să promoveze opera acestui artist necunoscut în România până în momentul realizării unei donații importante din partea familiei către muzeul din Bistrița.

² Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern*, Sibiu, 2011, pp. 173–349.

³ Vasile Duda, *Galeria de Artă Românească, Modernă și Contemporană – Complexul Muzeal Județean Bistrița-Năsăud*, Bistrița, 2010, pp. 8–9.

⁴ Radu Popica, *Arta germană în Transilvania în colecția Muzeului de Artă din Brașov*, Brașov, 2011, p. 17.

tehnice, dar și de nota stilistică personală, chiar dacă opera pictorului are un parcurs relativ constant.

Formarea artistică (1907-1912)

Norbert Thomae își petrece copilăria la Bistrița într-un mediu didactic dominat de Michael Flescher și de o serie de fotografii apreciați în întreaga Transilvanie. Artistul Michael Flescher (1869–1939) este un pictor format la Academia din Budapesta la sfârșitul secolului al XIX-lea, iar la expoziția din 1901 obține un onorant loc 4, din 560 de lucrări participante.⁵ Artistul obține postul de profesor de desen și geometrie la Gimnaziul Evanghelic din Bistrița și influențează până în prima parte a perioadei interbelice viața culturală a burgului. O parte din pânzele sale, păstrate în patrimoniul bisericii, datate între anii 1901–1912, prezintă compoziții clasice, cu preponderență personaje reprezentate aproape în întregime, însoțite de accesorii specifice statutului lor social, așa cum se obișnuia în tradiția Biedermeier.⁶

Din acest mediu cultural tradițional Norbert Thomae moștenește predilecția pentru portret, pentru abordarea reprezentării caracterului uman. Anii budapestani (1908–1912) îi consolidează calitățile de desenator, iar îndemânarea și tehnica liniei îl preocupă toată viața. În lucrările sale din perioada de formare constatăm o aducere în prim-plan a fizionomiei, cu o conturare echilibrată a liniei umerilor – compoziții statice și echilibrate, cu detalii descriptive ale feței și destul de multe elemente vestimentare. Aici se încadrează *Autoportretul* din 1907 și *Portretul bunicii* sale (1912), aflate în colecția muzeului, dar și cele patru portrete aflate în colecția Parohiei Evanghelice din Bistrița. Portretele lui *Friedrich Kramer* și *Gottfried Zigler* sunt date în 1911 și ilustrează foarte bine stilul artistului din perioada de formare.⁷ Amprenta școlii budapestane s-a transmis în stilul artistului prin arta practică de Endi Ballo, iar amprenta primilor ani îl apropie de artiștii maghiari și sași care s-au format într-un mediu cultural similar. Prin școala artistică urmată, Norbert Thomae are puncte comune cu pictura practică de Arnold Siegmund (1883–1914), artist format tot în școala de la Budapesta între 1902–1906, dar care a fost activ la Brașov și Sibiu.⁸ Portretul doamnei *Hilda Wildmann* păstrat în colecția brașoveană are surprinzător de multe

⁵ Gudrun-Liane Iltu, „Artiști și instituții în dificultăți financiare. Pagini de corespondență din Biblioteca Brukenthal din Sibiu”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia Artium*, 1/2008, seria nouă, Anul LIII, pp. 55–64, p. 58.

⁶ Vasile Duda, „The Artists of Bistrița in the Twilight of the 19th Century and the Dawn of the 20th”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia Artium*, 1/2012, Anul LVII, pp. 97–112, pp. 101–102.

⁷ *Ibidem*, p.104.

⁸ Doina Udrescu, *Arta germanilor din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu (1800-1950)*, vol. I, Sibiu, 2003, p. 88.

elemente plastice comune cu tehnica utilizată de Norbert Thomae. Într-o familie comună cu artistul bistrițean se pot plasa și Edouard Morres (1884–1980), Herman Morres (1885–1971), Fritz Kimm (1890–1979) ș.a., artiști transilvăneni contemporani cu Thomae, care s-au format sub influența școlii din Budapesta și München.⁹ Tot din acest mediu au plecat o serie de artiști maghiari care au fondat cunoscuta școală de la Baia Mare, o școală de pictură care a influențat arta din Transilvania la începutul secolului XX.

Afirmarea artistică (1913–1927)

Norbert Thomae își începe activitatea plastică profesionistă la Sebeș, iar căsătoria cu Josephine Bechthold se dovedește inspirată deoarece paleta artistului se luminează și primește o cromatică mai îndrăzneță. Linia portretului clasic în care umerii devin baza compoziției se menține, dar fundalurile bine luminate, conturate prin câmpuri largi de culoare aduc în pictura artistului spațialități aerate specifice curentelor moderne din anii 1900. Compoziția se dinamizează treptat prin abordări în diagonală și pensulații mai largi care încep să-și pună în valoare textura plastică. Lucrările *Fetiță cu basma albă* (1921), *Socrul artistului* (1921) sau *Portret de femeie în roșu* (1923) exprimă o linie înnoită din punct de vedere plastic. Remarcăm luminozitatea portretului soției, *Josephine Thomae*, un portret compozițional cu mâini expus într-o lumină abundentă care lasă umbre colorate și transparențe ale texturilor pălăriei, ce permit asocieri cu stilistica impresionismului tardiv.

Pe de altă parte, artistul păstrează permanent o linie clasică pe care încearcă să o îmbogățească cu tematici noi. În *Portret de femeie cu șal verde* (1922), portretul de profil este completat de o reprezentare experimentală a grației mâinilor (evitată în multe lucrări), iar decorația interiorului și relația cromatică a complementarelor aduce caracteristici cromatice mai accesibile gustului public. După modelul marilor clasici artistul experimentează naturi statice în care diferențierea texturilor, picturalitatea suprafețelor și volumetria adusă de lumină se subordonează principiului naturaleței, și a individualizării fiecărui element în parte. O cromatică stabilă conturează formele naturii statice, dar remarcăm în reprezentarea nuanțelor o apropiere a paletelor de principiul modulației postimpresioniste.

Artistul caută și îndrăznește mai mult în această perioadă, dar rămâne atașat tot timpul lecției marilor clasici și caută comparații cu temele acestora. *Nudul din 1924*, în care reprezintă un personaj feminin întins pe pat după o ușoară diagonală, cu o mână sub cap și cu privirea îndreptată ușor lateral

⁹ Radu Popica, *Artiști brașoveni uitați, 1700–1950*, Brașov, 2008, Mihai Nadin, *Pictori din Brașov*, București, 1975, pp. 28–29, Doina Udrescu, op.cit.

reprezintă o paralelă la tematica uzuală a eternului feminin. Abordarea se înscrie pe linia expresivității formelor așa cum a fost inițiată de Goya în lucrarea *La maja desnuda* sau Manet în lucrarea *Olympia*. Abordarea artistului bistrițean ne aduce în atenție tema universală, dar rămâne mai timidă și „îmbrăcată” într-o cromatică cam rece pentru presupusa voluptate a subiectului. Picturalitatea drapajului alb se subordonează rigorilor desenului, iar simțul organizării compoziționale îl determină pe artist să aducă elemente vegetale în partea stângă a lucrării, ca un înlocuitor mai realist al drapajelor obișnuite în academism – artistul experimentează o contemporaneizare a clasicului. Artistul are o încredere nezduncinată în arta muzeelor și exersează marile teme ca o comparație cu marii maeștri ai artelor. Aceste direcții tematice experimentate din perioada tinereții au de multe ori mai multă prospețime tocmai datorită căutărilor și improvizațiilor care rup rigiditatea și conformismul care-l caracterizează pe artist în perioada senectuții.

Maturitatea artistică (1927–1949)

Norbert Thomae revine în 1927 la Bistrița și începe o activitate artistică intensă, pregătirea riguroasă și exercițiul aplicat în perioada tinereții îl relevă ca pe un artist cu un bun potențial tehnic. Portretele membrilor familiei dobândesc seducția frumuseții plastice cu tușe mai largi, cu pensulații mai libere care imprimă prin ductul lor forma volumelor și se eliberează de încorsetarea închisă a conturului. În pas cu această abordare picturală, compozițiile primesc mai multă dinamică și ușoare efecte de instantaneu. Verdele se înscrie între culorile sale preferate și intră în combinații vibrante cu roșul sau în structuri luminoase cu galbenul. Umbrele reci conturate prin culoare, oferă subtile lecții postimpresioniste, așa cum descoperim la lucrarea *Josefine Thomae* (1929) și *Portretul lui Elli* (1933). *Portretul de fetiță* din 1936 și *Grădina cu flori* realizate în 1937 materializează cel mai bine potențialul artistic al pictorului care pare să evolueze spre o sincronizare cu expresionismul și fovismul. Prospețimea anilor '30 se blochează însă, în anii 1939–1944, într-un manierism didacticist. Temele aparent clasice cu nuduri în interioare bogate în accesorii, conturează formele unui feminin bine construit în ipostaze reținute și fără comunicativitate, cu atitudini de „poză”, fără emotivitatea și candoarea necesare subiectului selectat. Și în cazul naturilor statice se constată revenirea la un academism foarte exact în care tehnica reprezentării transparenței sticlei, a apei sau a porțelanurilor și a suprafețelor strălucitoare, metalice, par să conteze mai mult decât expresivitatea plastică. În 1944–1945 lucrările materializează o revenire spre un realism frust. *Portretele nepoatei Marion Wenzl* oferă

un exemplu în acest sens. Paleta rece și desenul clar impun o linie expresionistă care se conturează tot mai pregnant în linia autoportretelor. Influența ideologiei național-socialiste a amprentat negativ poetica creației identificată în prima parte a perioadei interbelice.

Manieră și stil personal (1949–1977)

Forțat de împrejurările politice de la finalul războiului, artistul părăsește Bistrița, așa cum au făcut cei mai mulți sași din Nösnerland. Autoportretele, ce urmează anului 1945, se înscriu într-un proces al interogației interioare – privirea directă, cromatica rece, linia aspră, trădează nevoia unei discuții cu sine. În aceste investigații ale propriilor sentimente sesizăm cele mai importante realizări ale artistului din această perioadă, o confesiune și o purificare a spiritului prin artă. Treptat desenul expresionist a fuzionat cu o cromatică mai intensă și a reușit să exprime pătrunzătoarele stări sufletești ale umanului dincolo de experiențele personale. Pe lângă aceste investigații personalizate artistul se refugiază în „lumea florilor”. Numărul mare al vaselor cu flori din perioada de la Schwäbisch Gmünd trădează dorința de izolare, de eliberare prin actul artistic. Pictorul construiește meticolos, după regulile unui nou clasicism, volumetria vaselor, texturile și reflexia suprafețelor, delicatețea elementelor vegetale, chiar a drapajelor adăugate pentru completarea decorului plastic. Calitățile didactice ale artistului sunt foarte vizibile în acest ciclu de lucrări cu floarea soarelui, trandafiri, gladiole etc.

Lucrările de grafică care compun imaginar atmosfera burgurilor din Ardeal deschid drumul lucrărilor de memorie culturală. Sași și săsoaice în costume tradiționale sunt reprezentați cu exactitate decorativă într-o serie de picturi cu cadre istoriciste. Concentrat pe detaliul etnografic artistul pierde de multe ori coerența compozițională sau justetea proporției anatomice. Lucrările utile pentru istoria costumului rămân totuși rigide și fără semnificații plastice deosebite. Aici, valoarea sentimentală, nostalgia vremurilor de altădată, sentimentul tragicei deșchidării, pun în mișcare simțurile și justifică preocupările artistului exilat de locurile natale. Mânat de acest sentiment al stingerii culturii săsești s-a încăpățânat să consemneze în desen și în scris caracteristicile acestei culturi transilvănene.

Opera artistului Norbert Thomae se înscrie pe „firul roșu” al artei plastice din Bistrița și definește cel mai bine arta bistrițeană interbelică. Lucrările de pictură materializează prin tematica abordată o societate conservatoare, o lume burgheză instruită, dar destul de refractară față de inovație și avangardism. Principiile așezate ale comunității se traduc în limbajul clasicizat al artistului implicat în relațiile publice. Am putea concluziona că artistul are un

bagaj tehnic iscusit dobândit la Academia din Budapesta și păstrează acest conservatorism într-un acord perfect cu societatea bistrițeană din care face parte.

Norbert Thomae a promovat prin creația sa marile teme ale artei europene: portretul, scenele de gen, natura statică și peisajul – artistul a șlefuit aceste subiecte și a încercat să promoveze principiile artei academice și în școlile în care a predat, fără să epateze, pictorul și-a căutat subiectele de inspirație în lumea apropiată, el a adus în artă lumea care-l înconjură în Sebeș, Bistrița sau în Schwäbisch Gmünd. Această preocupare a marilor teme iconografice a fost prezentă în secolul XX în toată arta românească, inclusiv la artiștii consacrați precum Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Camil Ressu, Lucian Grigorescu ș.a.¹⁰

Portretul este una dintre temele dragi artistului și cam toți membrii familiei și apropiații săi beneficiază de portretizări. Studiul figurii umane se perfecționează prin nenumărate exerciții de desen executate neîntrerupt după propria fizionomie. Atitudinea reținută a personajelor conștiente de intenția reprezentării pendulează între realism și sobrietate. În primele portrete bistrițene cu fundal monocrom, închis, specific tradiției secolului al XIX-lea, constatăm o opulență căutată, printr-o atitudine reținută a personajelor și exactitate vestimentară. Tânărul artist a lucrat în această perioadă sub influența fotografiei și a împrumutat exactitățile și rigiditățile cromatice ale acestei tehnici artistice. Reprezentarea parohului bistrițean Friedrich Kramer, din 1911 a fost realizată, cel mai probabil, la fel ca aceea executată de Michael Fleicher în 1912, după fotografie. Parohul a fost grav bolnav în 1910 și a murit în 28 februarie 1911¹¹, deci, cel mai probabil, Thomae a realizat portretul acestuia după o fotografie. Aceste amănunte ne permit să înțelegem tehnica de lucru a tânărului portretist, dar și linia de evoluție a stilului. Rigiditatea inițială a privirii a evoluat treptat spre aprofundări în reprezentarea ochilor, accentuarea arcadei și succesiuni de umbre care potențează și ierarhizează componentele fizionomiei. Un realism al interpretării plastice este atins deja în preajma anului 1912 la portretele apropiaților, la care a reușit să atingă mai repede și latura afectivă și să depășească rigiditatea conservatorismului academic. Din preajma anilor '20, probabil sub influențele luminii impresioniste, artistul introduce fundaluri colorate care potențează volumetric trăsăturile. În portretul socrului său, din 1921, fizionomia este brăzdată de pensulații verzui, umbre colorate ce amintesc de lecția despre lumină a lui Monet și Cézanne, dar și

¹⁰ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică, un capitol de artă europeană*, București, 1996. pp. 31–46.

¹¹ Michael Kroner, „Das Schulwesen der Nordsiebenbürger Sachsen / Învățământul sașilor din Ardealul de Nord”, în *Wir Nösner*, Nürberg, 2010, pp. 10–51, p. 32.

de activa școală de la Baia Mare, mai apropiată de mediul bistrițean. Conturul vestimentației cu linie ușor flamboaiantă îl aduce pe artist în apropierea experimentelor asumate de majoritatea pictorilor postimpresioniști. Aceste începuturi concretizează atașamentul față de pictura impresionistă și postimpresionistă, influență pe care artistul o completează formației sale academice, fără însă să renunțe la concretețea subiectului și la importanța realismului.

Fără contacte directe cu avangarda europeană și cu a centrelor dinamice ale artei, Norbert Thomae rămâne *conservatorul nordului*. Și totuși, dacă avangarda românească de la București s-a remarcat cu precădere pe o linie cubistă și suprarealistă, arta practică de moderniștii germani din Transilvania adoptă o linie mai degrabă expresionistă¹², care are ecouri și în pictura lui Thomae. Influențele expresionismului sunt resimțite în burgurile săsești în preajma anilor 1905–1915, pe filiera Jugendstil-ului și aduc în interpretările portretistice interesul pentru expresivitățile afective ale chipului.¹³ Aderarea artiștilor transilvăneni la expresionism, chiar și atunci când este parțială, asigură sincronizarea artei provinciale cu avangarda central și vest europeană și aduce în arta națională aspirația spre universalitate.¹⁴ Autoportretele lui Norbert Thomae îmbrățișează treptat o cromatică mai incisivă, exprimată printr-o linie expresionistă și o subliniere a formelor dominante. Calitatea portretelor se construiește după două repere ale expresivității: ochii și gura – interpretarea plastică și pensulația vibrată atinge sensibilități artistice independente de asemănarea naturalistă a fizionomiei. Stilistica complexă a lui Norbert Thomae a fost permanent construită de un desen incisiv, după regulile școlii budapestane, la care adaugă tușe vizibile și juxtapuneri de pastă care conferă treptat o tot mai mare libertate plastică. Planul secundar al fundalurilor cu detalii din interioarele burgheze ale epocii se sting treptat în picturalitatea unor fundaluri vibrante prin ductul tușelor.

Scenele de gen abordate de artist clasicizează mesajul plastic și aprofundează studiul formelor anatomice. Nudul feminin revine ca o preocupare constantă, dar erotismul subiectului este estompat de exactitățile caracteristice portretului. Preocupat de clarificarea formelor anatomice, artistul impune o vedere oficială și acolo unde s-ar aștepta simplitate și intimitate. Soția este muza artistului și, probabil, din dorința de a evita discuțiile inerente și specifice provincialismului, alege interpretări fără expunerea fizionomiei. Chiar și în lucrarea *Nud în fața oglinzii* (1943) se evită reflectarea fizionomiei, iar pre-

¹² Doina Udrescu, *op. cit.* p. 93.

¹³ Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale*, București, 1978, p. 92.

¹⁴ Steven Mansbach, *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde, 1908–1930*, Cambridge, 1991, pp. 5–20, *apud* Doina Udrescu, *op. cit.* p. 88.

textul oglindirii rămâne fără subiect. Ideologia nazistă a influențat principiile artistice ale lui Norbert Thomae în perioada ocupației maghiare a Nordului Ardealului¹⁵, iar iconografia corpului uman, după principiile Greciei clasice, se potrivește cu propaganda regimului totalitar.¹⁶ Pictura are un program estetic bazat pe două tipuri de reprezentare accesibile gustului public. Pictura de gen își păstrează caracterul realist sau promovează simbolurile propagandistice ale regimului.¹⁷

După părăsirea Bistriței, temele cu aer de *Belle Époque* se transformă în studii cu caracter istoric. Lucrări precum *Săsoaice după slujba de la biserică*, ilustrează dorința de a păstra prin artă, cultura și tradițiile sașilor. Spiritul său etnografic este remarcat în peisajul artei din Transilvania și în alte studii de istoria artei¹⁸, iar lucrările sale de specialitate sunt o pledoarie a genului.¹⁹ Încercările de a integra mai multe personaje, ilustrează dificultăți compoziționale, dar și de proporționare. Didacticismul și munca temeinică salvează însă, de fiecare dată, calitatea lucrurilor. Atmosfera nostalgică evocată și impactul decorativ al vestimentației pun în scenă o lume care ar fi iremediabil pierdută fără aceste interpretări ale lui Norbert Thomae. Artistul este, prin scenele de gen, un pictor al prim-planului și al unui singur personaj, care însușește toată valoarea simbolică a interpretării.

Natura statică este un subiect abordat de artist cu precădere în a doua parte a creației, simplitatea și caracterul pedagogic al temei aduce cumva, cu principiul *artă pentru artă*. Abordarea subiectului a evoluat treptat de la complexitate spre simplitate, de la multe detalii și combinații de texturi multiple spre o dominantă. Norbert Thomae își concentrează în aceste interpretări toate virtuozitățile sale artistice. Se concentrează pe efectele de spațialitate ale suportului distribuit după linii de fugă figurate printr-un desen clar. Remarcăm diversitatea texturilor reprezentate și transparențele lăcuite ale suprafețelor. Obiectele plastice evoluează spre simplificări, de la vase cu fructe și obiecte cu flori, abordate în faza sebeșeană, artistul reduce treptat elementele la una sau două vase cu flori, în compania unei cărți. În fapt, geometria formelor cilindrice este așezată într-un dialog constructiv cu volumul paralelipipedic al cărților. Cu aranjarea obiectelor artistul obține spațialitate și expresivitate plastică.

¹⁵ Norbert Thomae, „Kurzer Abriss der Kunstbetrachtung 1941, Die deutsche Bauernstube in Nordsiebenbürgen. Ein Kapital deutscher Volkskunst und ein Aufruf zugleich”, în *Bistritzer Gymnasial-Programm 1943–1944*.

¹⁶ Guy Tosatto, „Vive l'art dégénéré”, în *Beaux Arts*, nr. 86, 1991, p. 70, Anca Maria Zamfir, *op. cit.*

¹⁷ Anca Maria Zamfir, „Imagine și ideologie”, în *Arta în comunism*, Brașov, 2011, pp. 6–11, p. 7.

¹⁸ Radu Popica, *Expoziția retrospectivă Karl Hübner (1902–1981) / Retrospektive Karl Hübner (1902–1981)*, Brașov, 2012, p. 30.

¹⁹ Volumul *Arta populară germană în Transilvania*, München, 1954, și *Fântâna tinereții*, Württemberg, 1956, materializează mai multe ilustrații cu caracter artistic și etnografic.

Sucesiunea în adâncime și organizarea compozițională cu două elemente permit desfășurări orizontale. În acest context fundalurile sunt vizibile și alcătuiesc un cadru care pune în valoare formele noi ale lumii vegetale reprezentate. Treptat, interpretarea picturală a fundalurilor concrete este înlocuită de pensulația mai liberă a unor împăstări, care ajung uneori să se apropie de performanțele amestecului optic. Cu toate acestea, Norbert Thomae a rămas credincios demersului riguros și clarității formelor naturaliste, în care discret ocolește explozia de culoare, iar albul derivat pe petalele și frunzele pictate aduce în lumină sau lasă într-o umbră de violet planurile secundare. Tradiția și mediul în care își desfășoară activitatea îl împiedică să dizolve formele sub impactul luminii. Prin dragostea pentru interpretarea buchetelor de floarea soarelui, sesizăm predilecția lui Thomae pentru gama galben-verde și încercarea artistului de a aduce lumină chiar și în paleta reținută a culorilor reci.

Norbert Thomae abordează și tema peisajului, chiar dacă subiectul pare minor în comparație cu celelalte preocupări ale artistului, care a rămas mai mult un pictor al interioarelor. Compoziția peisajelor sale construite în frize cromatice, în succesiuni alternative, punctează efectele de spațialitate prin evoluțiile luminoase ale griului. Inițial artistul a conturat efectele spațiale prin griuri colorate apropiate școlii peisagistice realiste, dar, treptat, după lecția impresionistă și postimpresionistă tonurile colorate modifică parțial abordarea artistică. Descriptiv și cu mici elemente simboliste în perioada sebeșeană, artistul se eliberează treptat de aspectele narative în favoarea desfășurărilor cromatice cu plaje largi de culoare. În peisajele bistrițene luminișurile de pădure aduc prospețimea luminii filtrate de frunzele copacilor și trădează preocupări legate de studiul luminii. Pensulații juxtapuse direcționează efectele spațiale, fluidizează formele și caută spectacolul luminii, prin care își apropie spiritul impresionismului. La *Vedere spre tău*, artistul a conturat o abstractizare a naturalismului cu amprente impresioniste, tema aleasă este un pretext pentru interpretarea luminii și a reflexiei luminii pe suprafața apei, iar fluiditatea și textura suprafețelor construiesc o frumusețe plastică independentă de subiectul interpretat. Efecte similare cu umbre violet și lumini galbene se proiectează în peisajele pădurilor reprezentate în planuri apropiate sau în lanurile cu floarea soarelui. Pe de altă parte, peisagistica artistului Norbert Thomae exprimă pentru prima dată la Bistrița o experiență artistică geocondiționată, el face vizibil un spirit al locului, o mitologie de ordin geografic a spațiului, o simbioză între spațiul geografic și spațiul uman, așa cum s-a conturat și în alte centre ale Transilvaniei la sfârșitul secolului a XIX-lea și începutul secolului XX.²⁰

²⁰ Iulia Mesea, „Repere ale „dialogului” plastic cu geografia Țării Bârsei”, în *Brașovul și Țara Bârsei*

Arta pictorului Norbert Thomae este puțin cunoscută în mediul românesc și transilvănean, în special datorită plecării sale timpurii din România, iar lucrările care tratează arta germanilor din Transilvania s-au concentrat în special pe opera sașilor din sud și fac trimiteri spre opera artiștilor din Nösnerland, doar din perspectiva contactelor cu sudul săsesc. Așa se explică tratarea periferică a artistului Norbert Thomane sau chiar lipsa acestuia din unele lucrări de specialitate.²¹ La Bistrița, opera artistului este cunoscută doar în anul 2010, prin expoziția organizată de Corneliu Gaiu și Marius Joachim Tătaru la Muzeul Județean Bistrița-Năsăud și Das Siebenbürgische Museum Gundelsheim (Muzeul Transilvănean din Gundelsheim). Au urmat apoi și primele studii, care au adus în atenție arta acestei zone și pânzele de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX aflate la Bistrița, iar procesul de recuperare culturală continuă inclusiv prin studiul de față.

Prin activitatea plastică desfășurată, Norbert Thomae nu a fost un deschizător de drumuri, el s-a comportat la fel ca breslașii orașului său, a deprins și a meșteșugit mai departe arta desenului și a culorii, ca un meseriaș iscusit. Pentru el arta este liberă față de orice îngrădire, față de orice tipare, dar se bazează pe însușirea temeinică a tehnicilor artistice, pe măiestria pictorului, care poate să aducă aprecierea valorilor etice.²² Semnăturile sale cu majuscule descind parcă din semnăturile renașturiștilor germani și explică caracterul și idealurile unui artist care, datorită dragostei sale față de cultura tradițională era imposibil să devină avangardist. Opera sa aduce arta interbelică din Bistrița la un nivel comparabil cu arta practică în mod curent în orașele din Transilvania și în general din Europa Centrală. Reintegrat în conștiința locală doar în ultimul deceniu, Norbert Thomae are rolul unei ștafete care face legătura între arta Bistriței tradiționale și arta Bistriței contemporane, un *laborator* care a contribuit la sincronizarea fenomenului cultural local cu tendințele artei din țară și din Europa.

Viața artistului Norbert Thomae

- s-a născut în 15 mai 1887, în Bistrița, Piața Mică, nr. 16.
- tatăl, Michael Friedrich Thomae, a fost funcționar.
- mama, Wilhemine Thomae (născută Braedt), provenea dintr-o familie de tăbăcari.
- începe formarea artistică la Bistrița în cadrul Gimnaziului Săsesc, cu pictorul Michael Fleischer.

în Arta Românească, Brașov, 2012, p. 20.

²¹ Gudrun-Liane Ittu, *Arta plastică a germanilor din România 1945-1989*, București, 2014.

²² Marius Joachim Tătaru, *Catalogul expoziției Norbert Thomae*, Bistrița, 2010.

- încheie studiile gimnaziale la Cluj, la Gimnaziul Unitarian.
- 1907 se înscrie la Academia de Arte din Budapesta, unde se pregătește cu Ede Balló.
- are stadii de pregătire la Academia de Artă din Viena și München, inclusiv la Academia „Julian” de la Paris.
- în 1908 se înscrie la Institutul Pedagogic de Desen din Budapesta.
- în perioada budapestană descoperă modul de lucru al artistului Imre Révész și picturile lui Heinrich von Zügel din München.
- 1911 participă la expoziția tinerilor artiști din Budapesta.
- fără susținere financiară nu poate să-și urmeze visul unei specializări în Germania și revine în Transilvania.
- 1912 acceptă postul de profesor de desen la Gimnaziul Evanghelic din Sebeș.
- se căsătorește cu Josefina Bechthold, iar căsătoria îi oferă bucuria a două fiice: Helene (Lene) și Marion.
- în 1916 este recrutat și participă pe frontul rusesc, iar apoi pe cel italian.
- revine la Bistrița în 1921, dar din lipsa unui spațiu de locuit rămâne la Sebeș până în 1927.
- este remarcat în presa vremii în expoziții colective, iar reproduceri după lucrările sale apar în revistele *Die Karpathen* (Brașov) și *Klingsor* (Sibiu).
- reușește să obțină postul de profesor de desen la Gimnaziul Evanghelic din Bistrița în 1927.
- familia Thomae și-a construit o casă la Bistrița, în anul 1928, pe strada Dogarilor nr. 8, cu un spațios atelier de pictură și o grădină orientată înspre parcul orașului, care era inundată de vegetație, reprezentată într-o serie întreagă de lucrări.
- la sfârșitul anilor '30 ideologia nazistă l-a prins în mrejele sale, iar tematica artistică nu mai are libertatea anilor din tinerețe.
- în 1939 a fost prezent la o reuniune a educatorilor de artă organizată la Bayreuth de către Robert Böttcher, responsabilul cu educația artistică în cadrul Reich-ului, în urma cărora va susține o serie de conferințe legate de educația artistică din școli, în viziune național-socialistă.
- în 1944 se refugiază odată cu majoritatea sașilor din Nösnerland spre Germania și Austria.
- în timpul refugiului în Austria, la Reichenberg și Zell am See, predă elevilor ai căror părinți erau pe front.
- trece prin mai multe lagăre de refugiați, iar în primăvara anului 1949 se stabilește la Schwäbisch Gmünd, unde familia s-a reîntregit.

- în 1954 publică *Arta populară săsească din Transilvania*, o lucrare amplu ilustrată și publicată la München.
- în anul 1956 publică *Der Jugendbrunnen* (Fântâna Tinereții), în care sunt tratate probleme de artă și de educație.
- singura expoziție de anvergură prezentată după părăsirea Transilvaniei a fost retrospectiva organizată cu prilejul aniversării a 80 de ani, prezentată la Schwäbisch Gmünd în septembrie 1967.
- pe 28 noiembrie 1977, artistul se stinge din viață la Schwäbisch Gmünd, în Austria.
- la Muzeul Transilvănean din Gundelsheim (2010) și la Muzeul Județean Bistrița-Năsăud în anii 2010 și 2014 se organizează expoziții retrospective.
- în anul 2014 nepoții artistului Antje Hella Neumann, Wolfgang Rohling, Rangar Wenzl și Wolfram Wenzl au donat muzeului din Bistrița obiecte personale ale artistului și un număr impresionant de lucrări.
- Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud a finanțat în anul 2015 primul catalog cu opera artistului bistrițean.



Fig. 1. Norbert Thomae, *Socrul artistului*, 1921



Fig. 2. Norbert Thomae, *Soția artistului*, 1922



Fig. 3. Norbert Thomae, *Portret de fetiță*, 1936



Fig. 4. Norbert Thomae, *Autoportret*, 1967



Fig. 5. Norbert Thomaé, *Josefine Thomaé la Bistrița*, 1929

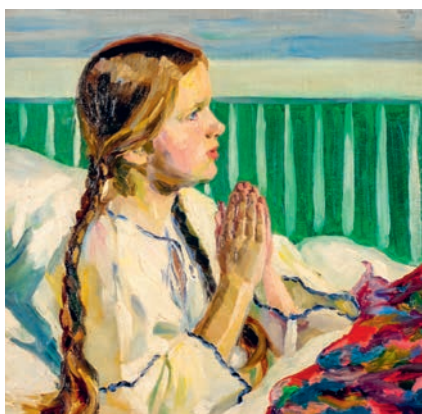


Fig. 6. Norbert Thomaé, *Rugăciunea de dimineață*, 1925



Fig. 7. Norbert Thomaé, *Grădina casei din Bistrița*, 1936

Culoarea în opera sculptorului Ion Vlasiu

Marcel Muntean

Sculptor, pictor și scriitor, Ion Vlasiu se formează ca artist în una dintre cele mai prodigioase etape pe care arta românească le cunoaște, mai precis perioada interbelică. Născut la 6 mai 1908 în satul Lechința (județul Mureș), a rămas de foarte devreme orfan de tată, Ioan, și mai apoi și de mama sa, Maria, fiind crescut de bunicii materni – Vasile și Ana Ștef din Ogra, tot din Mureș¹.

Între 1921 și 1926, este elev la Școala de Arte și Meserii din Târgu Mureș, pentru că în 1927 să ajungă la Cluj, unde frecventează cursurile Școlii de Arte Frumoase la Cluj între 1927 și 1931, fiind elevul lui Romul Ladea. Datorită imposibilității achitării taxelor la instituția clujeană, este exmatriculat, după care în 1932 va încerca, fără succes, să obțină o bursă la Academia de Belle Arte din capitală. Chiar dacă debutează ca sculptor în anul 1932 la Târgu Mureș, artistul va practica cu succes și pictura și desenul.

În 1937, la Paris, vernisează o expoziție de pictură la *Galerie Contemporaine* și participă cu sculptură și pictură la *Salon de Tuileries*. În capitala Franței, artistul va rămâne timp de un an. Ion Vlasiu se va manifesta constant în câmpuri artistice diferite: sculptură, literatură, pictură. Alternează expozițiile de sculptură, pictură și desen. A publicat numeroase cărți de proză autobiografică și memorialistică, printre care *Am plecat din sat* – 1938, *Poveste cu năluci* – 1941, *Drum spre oameni* – 1961, *În spațiu și timp* – patru volume între 1970 și 1987. Volumul de debut *Am plecat din sat* a primit Premiul Academiei după un an de la redactarea ei, în 1939.²

Opera lui impresionează prin robustețea formelor, ieșite din mâinile unui cioplitor și modelator în egală măsură. Culorile le gândește în esența lor, pure, provenind din universul rural. În pictură a fost atras, pe lângă explorarea unui cromatism energic și frust, regăsit atât în peisaj cât și în natura moartă, de posibilitatea exprimării plastice a unor conținuturi sufletești individuale.

A avut numeroase expoziții personale de sculptură și pictură la Cluj, București, Brașov, Timișoara, Târgu Mureș, Atena, Varșovia, Paris, precum și participări la expoziții colective în țară și în străinătate. În 1976 participă la

¹ Vezi catalogul galeriei permanente Ion Vlasiu din Muzeul de Artă din Târgu-Mureș, Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *Ion Vlasiu 1908-1997*, Muzeul Județean Mureș, Târgu-Mureș, 2015, p. 241.

² *Ibidem*, p. 248.

Bienala de la Veneția, devenind unul dintre cei mai prolifici creatori ai secolului al XX-lea, secol avid de personalități de anvergură, din țara noastră.

O serie de expoziții retrospective îi aduc recunoașterea, neuitând a aminti de marile monumente de sculptură ce au punctat arta sa în diferite colțuri ale țării – *Horea, Cloșca și Crișan* – Cluj-Napoca, 1974, *Monumentul Unirii* – Blaj, 1975 printre altele. A trecut la cele veșnice la 18 decembrie 1997, fiind îngropat la Mănăstirea Cernica.

Păstrând tradiția marilor creatori și înaintași ai săi, sculptorul Ion Vlasiu se dedică picturii, așa cum de-a lungul timpului genialul Michelangelo, Rodin ori Giacometti, dar și alții asemenea lor o făcuseră. Nu întâmplător evocă personalitatea lui Rodin și a lui Michelangelo, atât de prezentă în scrierile sale. Referindu-se la pictură, autorul nota: „Când pictez mă simt întreg imaginea se dezlipește ca o coajă fragilă din inimă, din cap, din suflet, nepremeditat. Când sculptez se întâmplă la fel. Gândirea și simțirea se produc simultan, există ca un întreg și par altceva: încordare, bucurie, trăire, intensă, totală. Nu cumva talentul e mai mult decât tot ce putem ști despre noi? Fără îndoială: talentul e o punte care leagă trecutul cu viitorul, ceva ce dă făptură timpului și spațiului. Talentul e Dumnezeu. Păcat că sunt ateu...”³

Desigur nu trebuie neglijată nici latura scriitoricească, cu sensibilitatea unui povestitor ce știe să transpună în cuvinte, sentimente și întâmplări pe-trecute și simțite, Ion Vlasiu lasă posterității câteva opere remarcabile. Cărțile sale înregistrează o serie de notițe, idei, gânduri, prejudecăți semnificative legate de artă, dar mai cu seamă de pictură, înțeleasă ca o artă de sine stătătoare, precum și legată de sculptură și literatură. Uneori e impresionantă sensibilitatea artistului cu care discerne adevărul și își înțelege cu sinceritate posibilitățile creative: „Pictura e o artă grea și cât am făcut eu, e nimic. Acum în pictură se pun probleme foarte mari, pe care eu abia le descifrez. Problema culorii trece printr-o transfigurare greu de urmărit și de fapt nu știu unde se va ajunge. Artă frumoasă în înțelesul clasic este eliminată cu totul. Nu sunt neliniștit, adică vreau să fiu modest și consecvent cu mine însumi: fac artă cum îmi vine.”⁴

Privind creația sa, observăm că deseori expozițiile sale de sculptură erau acompaniate de desene și de picturi, culoarea pentru el reprezentând o modalitate sinceră de a transfigura într-un registru expresiv ceea ce se realiza în sfera sculpturii. În alte cazuri autorul vernisează doar expoziții de pictură.

Artistul considera astfel faptul că se simțea mai aproape de arta tridi-

³ Ion Vlasiu, *În spațiu și timp – pagini de jurnal*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 202.

⁴ *Ibidem*, p. 106.

mensională, de aceea menționa în cartea sa, *În spațiu și timp*, această prioritate: „Trebuie să mă familiarizez cu gândul că nu am dreptul să trădez sculptura pentru nimic. Pictura, scrisul, dragostea, toate la un loc trebuie să le pun în sculptură.”⁵

Universul tematic al operelor de pictură e oarecum comun cu cel al altor creatori, el fiind constituit din portrete, autoportrete, figuri compoziționale – compoziții tematice, istorice și religioase, flori, peisaje.

Reluând ideea despre pictură și importanța ei, Ion Vlasiu sublinia relația dintre natură și fantezia artistului, pledând spre o relație amiabilă dintre creator și natura ce merită să fie studiată, alături de ardenta idee că arta trebuie să aibă un caracter antropomorf: „În numele culorii se renunță treptat la formă și materie, se pierde contactul cu lumea cea văzută și pipăită. Nu cred că fantezia omului poate crea un alt univers mai frumos decât cel natural. Avem ceva de spus, fără îndoială sunt senzațiile, sentimentele, ideile noastre care nu trebuie să lipsească dintr-o operă, și să le pui toate acestea într-un peisaj, într-o natură moartă, îți trebuie fantezie cu carul, nu-ți ajunge câtă ai, dar cu mijloace sugerate de natură. Natura nu poate fi depășită de fantezia noastră. Frumusețea ei e infinită, și culori, și forme, și ritmuri, – nici n-ai puțința să le descoperi și să le înțelegi pe toate. Nici să le reproduci, – ar fi destul să le înțelegi în esența lor estetică. În sculptură, în pictură trebuie să exprimi o concepție despre om.”⁶

Comentând disponibilitatea sa creativă și tematică, precum și continuitatea tradiției în opera lui Ion Vlasiu, criticul Petru Comarnescu amintea în 1944⁷: „Pe linia tradiției, Ion Vlasiu caută în anii din urmă, străluciri de colorit viu, vegetal, mirosind a codru, pământ și câmpie, dar și o decorativitate de savantă desfășurare. Știință redusă la puternice imagini elementare, la încântătoare apariții stilistice, la primitive vibrații. Oamenii satului, florile, peisajul sunt teme ale acestor compoziții transparente și vii, gingașe și puternice în elementul lor.”

Dintre tehnici, uleiul este destul de des folosit de artist, chiar dacă și culorile de apă, laviul sunt modalități întrebuintate în decursul creației.

Referindu-se la aceasta artistul nota: „Am făcut 45 de acuarele, compoziții cu țărani, pe care le-am făcut ca să-mi înăbuș nostalgia după țară, același motiv pentru care scriu cartea. Cu uleiul am greutăți. Pictura pe pânză are însă avantaje deosebite față de acuarele.”⁸

Tot la fel, din perioada pariziană, legat de tehnica picturii și de culoare,

⁵ Apud Călin Demetrescu, *Ion Vlasiu*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 14.

⁶ Ion Vlasiu, *op. cit.*, pp. 107, 108.

⁷ Apud Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în plastica românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, p. 142.

⁸ Ion Vlasiu, *op. cit.*, p. 66.

Ion Vlasiu scria: „Am pictat în ulei... Culoarea are o luxură pe care eu nu o doresc. Îmi place asprimea culorilor, felul lor de a vorbi tare, adică în termeni teoretici, culori de bază, acorduri simple. Dar eu nu vreau să fiu pictor. Am pictat fiindcă nu am atelier, trebuia să fac ceva. Aici dacă nu lucrezi un an te îmbolnăvești pentru toată viața.”⁹

Stilul se încadrează în perimetrul expresionismului. Tușele agitate, febrile, sacadate construiesc formele de cele mai multe ori stilizate, geometrizzate ale elementelor esențializate. Privite în ansamblu, lucrările sale dau impresia unor exerciții, transpuneri din aria tridimensionalității, a sculpturii propriu-zise, în cea a picturii. De cele mai multe ori, ele se identifică cu niște schițe, notații rapide executate într-o ședință de lucru, lăsate voit într-un stadiu de nefinisare; pentru artist important era să surprindă structura compozițională și cromatică a lucrării. Detaliul este subordonat ansamblului, de aceea ele nu redau o finalitate intrinsecă, ci doar o plăsmuire ce acompaniază structura, osatura compozițională, armonia cromatică și materia.

Înrudiri temperamentale de ordin stilistic se pot sesiza în raport și cu alți pictori, precum Luchian, Țuculescu (Fig. 28 și Fig. 29) și Ciucurencu. În momente de cumpănă, referindu-se la ei, artistul va afirma: „Am evocat numele celor în care credeam: Luchian, Andreescu, Paciurea, Brâncuși, Ghiață, Anghel, Țuculescu, Blaga, mă simțeam pe drumul bun.”¹⁰

Cu vădite calități și referințe directe la arta lui Ciucurencu, se impune portretul scriitorului Tudor Arghezi alcătuit într-o armonie de galben și negru (Fig. 24 și Fig. 25). Tușele ample, puternice, articulează volumele faciale, geometrizzate. Câteva linii grave, incizate cu culoare închisă, definesc ochii adânci sub conturul ochelarilor rotunzi, nasul și gura celui portretizat. Clarobscurul ori închis – deschisul este cel mai frecvent contrast al paletelor de culoare folosit de artist.

Compozițiile religioase

Compuse în forme plastice elementare, aceste desene colorate se înscriu în aceeași viziune plastică regăsită și în operele sculptate, realizate concomitent sau înainte de această serie de lucrări. Într-o viziune structurală similară, vădit asemănătoare se definește și *Christul* (Fig. 2) din 1932 cu lucrarea pictorului expresionist Ernst Ludwig Kirchner, *Fată stând în picioare* (Fig. 1). Ne referim desigur și la alte lucrări precum: *Iisus cu crucea*, *Răstignirea*, *Coborârea de pe cruce*, *Pietă*, *Icoană*, teme istorisite mai apoi și în limbajul bidimensional, numite de însuși autorul lor „icoane”: *Troiță*, *Iconarul*, *Botezul Domnului* (Fig.

⁹ *Ibidem*, p. 107.

¹⁰ *Apud* Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *Ion Vlasiu....*, p. 278.

6). În acest ultim exemplu am propus vizual și o variantă semnată de Max Beckmann (Fig. 5). Structura compozițională e oarecum paralelă. Amintindu-și acele momente petrecute, Ion Vlasiu va consemna mai târziu: „În timpul acela nu mă interesau decât doi pictori Gauguin și Van Gogh. Curajul meu de a picta în culori de bază se sprijinea și pe amintirea icoanelor pe sticlă (Fig. 3 și Fig. 4). De fapt continuam viziunea cu substrat folcloric, aceeași în toate lucrările din expoziția deschisă la Timișoara.”¹¹ Legat de această sinteză în spiritul artei populare, artistul va consemna: „Drumul de la arta populară, abstractă, la o artă figurativă realistă și dramatică (ceea ce mă obsedează), îl întrevăd geometrizând forma.”¹²

Cărbunele, preponderent utilizat, ori, pe alocuri, sugestii timide de culoa-re – galben, roșu stins și albastru, aplicate cu zgârcenie, dau sentimentul unor înrudiri spirituale cu creațiile cu teme creștine ale lui Gauguin, de pildă *Hristos galben* din 1889, dar și altele.

Referindu-se la această etapă, Petru Comarnescu nota în anul 1948: „Între icoanele pe sticlă, mozaicurile bizantine și dramatismul unui Rouault, dl. Ion Vlasiu știe să compună pe linia artei populare românești și în acord cu subtilitățile cromatice moderne, imagini care ne arată unde trăim, când trăim, din ce realități sociale provenim.”¹³

În anul 1942, Petru Comarnescu avea să concentreze într-o frumoasă sinteză acest mariaj al motivelor sacre în arta lui Ion Vlasiu: „În guașe și uleiuri, d. Ion Vlasiu cultivă viziunea fragedă decorativă și oarecum schematică a iconografiei populare, din care scoate minunate compoziții, care uneori par icoane pe sticlă sau fresce vii din bisericile din țară. Pasta e plină de sevă și materialitate, având parcă o calitate florală, un duh vegetal, ceea ce face ca și cele mai simple compoziții, în care perspectiva și volumul nu interesează, să pară totuși concrete, vii, fragede. În guașele acelea cu sfinți, femei și copii, grupați în atitudini care le ritmează liniile și gesturile și împlinesc jocul coloristic, găsim tot un artist care, pornind de la frumusețile naturii și ale tradiției țărănești, știe să le transpună în forme culte, fără a pierde izul și forma lor elementară.”¹⁴

Compozițiile istorice

Marile personalități ale istoriei, culturii naționale și transilvănene sunt redeşteptate în grandioase opere de sculptură: *Mihai Eminescu*, *Ion Creangă*,

¹¹ *Ibidem*, p. 273.

¹² *Ibidem*, p. 275.

¹³ *Ibidem*, p. 251.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 18, 19.

Nicolae Bălcescu, Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, Horea, Cloșca și Crișan, Gheorghe Șincai, Octavian Goga, George Coșbuc și alții. Unele dintre aceste figuri, devenite simboluri al românismului din Ardeal și-au găsit expresie și finalitate și în arealul picturii.

Eroii de piatră sau *Munții Apuseni* (Fig. 7 și Fig. 8) reprezintă o transpunere în culoare a celor trei eroi ardeleni, Horia, Cloșca și Crișan, temă reluată și intitulată *Martirii*, 1960 (Fig. 13). În aceasta din urmă, artistul concentrează eroii neamului pe un fond dominat de ocru-verzui cu infuziuni de roșu și albastru. Concepută ca un triptic, lucrarea ni-i înfățișează pe fiecare dintre ei în parte, redați în picioare, în straie țărănești, având totodată elementele simbol al luptei (răscoalei), suferinței și martiriului lor: coasa, roata și furca. Tot la fel, aceste detalii coexistă într-o dispunere similară și în renumita transpunere a grupului statuar de la Cluj.

Ciclul *Turn I, II, III* (Fig. 14, Fig. 15 și Fig. 16) se întovărășește în plan structural cu sculpturile ce au titlul de *Semne*. Plasate în centru, pe verticală, acestea par construite din forme geometrice puse unele peste altele. Realizate din tușe preponderent verticale de culoare alb-sidefiu, ele se profilează pe fonduri unitare de siena arsă ori de siena cu albastru și alb, fiind sugerate prin linii orizontale. Vârfuri de lănci subțiri, două, trei, cinci la număr, colorate în negru, dau sentimentul unei prezențe severe, amenințătoare.

Cruci amenințătoare, războinice, sunt prezente atât în pictură, cât și în sculptură. În operele semnate *Stihiile războiului III*, *Stihii*, *Himeră*, pete mari, ample, vânoase de oranj brăzdează orizontul unui peisaj tulburător, dinamic structurat din cer și pământ (Fig. 17, Fig. 18 și Fig. 19). Liniile negre, primejdioase, cu iz de apostrofare, sunt desenate aidoma unor capete de animale răpitoare, cu gurile căscate, ce dau sentimentul durerii, al deprădăcinării, al războiului, al morții.

Portretele

Registrul tematic al portretelor aduce în arta culorilor lui Ion Vlasiu o notă cu totul specială, mai întotdeauna figurile se detașează pe fondul tratat cu larghețe și rapiditate. Prezența umanului e evocativă. Chipurile enigmatice sunt niște prezențe bine înrădăcinate în osatura orizontal-verticală a cadrului, însoțite de culoarea puternică, dar și de un desen trasat cu linii energice, rapide, ce par că zgârie suprafața. În portretul soției, *Marina* (Fig. 23), pictat în anul 1938, artistul pare să preia structura compozițională folosită de Modigliani, atunci când l-a înfățișat pe cunoscutul colecționar de artă Paul Guillaume (Fig. 22).

Din seria portretelor sunt elocvente, renumite, cele intitulate *Procesul II* (Fig. 10), *Procesul* (Fig. 12). Grupate câte 3, 5 sau uneori chiar și mai multe, ele sunt structurate ca niște măști ori siluete ce ne privesc întrebător. Și în acest caz sculptorul apelează la un registru stilistic mult simplificat – ochii, linia nasului și delimitarea grafiei gurii sunt tratate sugestiv. Similitudini plastice pot fi reliefate cu opere semnate de Max Beckmann și Georges Rouault (Fig. 10 și Fig. 12, respectiv Fig. 9 și Fig. 11).

În cazul tripticului *Martirii*, stilizările sunt inevitabile (Fig. 13). Figurile apar ca niște pete luminoase pe fonduri întunecate, din care nu lipsesc culorile roșu, oranj, ocru și albastru-cobalt. Rostirea greoaie, împăstată, culorile așternute cu cuțitul de paletă, în straturi succesive, dau impresia unei înrudiri tehnice cu gravitatea și rugozitatea pietrei ori a lemnului, atât de familiare artistului, pictura fiind în speță o pictură de sugestie și nu una a unei finalități.

Tot acestei categorii stilistice par să-i aparțină și alte lucrări în care artistul ajunge la geometrizări și simplificări elocvente. În compoziția lor, autorul se servește de trinomial desen, culoare, formă, concentrate și reduse la maximum. Fiecare tablou se caracterizează prin dinamismul execuției. Sinteza culorii e semnificativă.

Artistul compune și articulează întregul din câteva nuanțe alese cu rafinement. Totul se concentrează în jurul portretului, ce, printr-o minimă folosire a ductului liniar, dă senzația de înregistrare a unei stări expresive, emoționale.

Gravitatea, suferința, misterul, trecerea timpului, uimirea, dinamismul devin elemente definitorii, transfigurate și transpuse în universul plastic și creativ al lui Ion Vlasiu.

Lipsite de înfrumusețarea cotidiană, elementele pictate poartă amprenta unui artist solitar, grav, meditativ.

Referindu-se la portretele expuse la Sala Dalles în ianuarie 1948, George Oprescu nota: „Este evident că asemănarea ca atare, calitate pe care majoritatea publicului o cere de la un portretist, nu numai că nu-l interesează, ci îi este antipatică. Portretul la dânsul (Vlasiu), este un pretext de acorduri de tonuri tari, pe cât posibil pure, subliniate de trăsături de pensulă viguroase, largi, care creează iluzia volumelor, fără a altera caracterul esențial decorativ al ansamblului. O exaltare a sentimentului, un lirism al culorii, un rafinement de primitiv este rezultatul acestei atitudini. Stai, în același timp fascinat și dușmănos, în fața acestor imagini vecine cu caricatura, dar care au totuși valoarea unei confesiuni și sunt printre cele mai autentice personale ce se pot vedea la noi.”¹⁵

¹⁵ *Apud* Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *op.cit.*, p. 251.

Autoportretele

Relevante în seria apropierii de natura umană și în mod special de propria ființă, sunt *Autoportretele* realizate în diverse etape ale creației. În acest sens privim candoarea sentimentului individual de apartenență la ființa aleasă ce pare să coexiste în scene de o inefabilă bucurie. Aș risca o comparație cu un sentiment similar de bucurie dintr-o pânză de Marc Chagall (Fig. 20 și Fig. 21). Ion Vlasiu, prin anii de început, scria: „Am făcut în ultima vreme câteva autoportrete care au viață. Mă silesc să nu imit pe nimeni, nu pot altfel și cred că a fi sincer e un drept al fiecărui artist.”¹⁶ Iar în cronica unei expoziții retrospective, P. Frâncu (François Pamfil) caracteriza două dintre autoportretele create la o distanță de timp de autor, considerând că cel dintâi avea ochii mari, amintind de sfera copilăriei și a satului natal, în schimb cel de-al doilea, „tăiat în piatră aspră vulcanică, cu planuri categorice ce au când străluciri metalice, când rugozități de magmă răcită, este un portret al maturității virile, cu chipul luminat parcă de flacăra unor mari întrebări.”¹⁷ (Fig. 27) Această lumină se simte și în *Autoportretul* din 1938 (Fig. 26). Asimetria facială, accentul pus pe ovalul portretului, desenul precumpănitor și contrastul dintre închis-deschis sunt grăitoare. Cu un simț evident al interiorizării, artistul supune privitorul unui rechizitoriu cu valoare testamentară.

Peisajele

Două ar fi tipurile de peisaj întâlnite în arta sa, peisajul străin (francez) și cel românesc. Raportându-se la timpul petrecut în Franța, la Dinard (Fig. 30), cu strălucirile culorii transparente, alături de unduitoarele și mișcătoarele linii ale mării, Vlasiu amintea: „Peisajul trebuie interpretat cu îndrăzneală, dar trebuie să cunoști paleta, trebuie să lucrezi mult ca să te depărtezi de aspectele facile ale naturii fără să le trădezi caracterul. [...] Peisajul oscilează, mai ales aici la Dinard are o lumină de studio cinematografic. Înțeleg de ce nu sunt pictori aici. De fapt Dinard-ul e o stațiune fără viață. Nu ajunge numai peisajul ca să pictezi frumos. E necesară o ambianță socială stimulatorie.”¹⁸

Emoționante și încărcate de amintiri, peisajele rurale impresionează prin simplitatea și claritatea viziunii. O anume încărcătură semantic-plastică izvorăște din pânza numită *Munții albaștrii* a cărei perspectivă avântată, grafie și culoare par să trimită la lucrarea lui Oskar Kokoschka, *Peisaj cu dolomiți* din anul 1913.

Chiar dacă nu s-a referit direct la pictură, artistul, căutând un titlu pentru o carte inspirată din viața satului, nota: „Poate că mă înșel, poate că nu e alt-

¹⁶ Ion Vlasiu, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷ *Apud* Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *op.cit.*, p. 267.

¹⁸ Ion Vlasiu, *op. cit.*, p. 152.

ceva decât un portret eboșat al satului, oglindit în necazurile unei familii. Să-l intitulez *Satul necăjit?*... Satul e un microunivers, o lume complexă, ciudată. Nu poate fi redus la cadrul restrâns al vieții unei familii.”¹⁹

Ritmul sacadat al munților, transfigurați în câteva forme triunghiulare, este străbătut de orizontale ce definesc linia unui râu ori șirul celor doi nori albaștri. Oranjul concentrat în pete sferice de lumină ale astrului solar, dă sentimentul amurgului, al înserării ce se anunță (Fig. 33).

Satul uitat e titlul generic al mai multor lucrări ce stau mărturie unui univers al celor mai profunde sentimente ale artistului (Fig. 34 și Fig. 35). Pâcuri de câteva case cu acoperișuri înalte, așezările omenești stau asemenea unor ființe singulare ce ne privesc cu ochi temători. Armonia cromatică e subtilă și rafinată. Negrul, albul, accentele de roșu, albastru sau dominantele de nuanțe plumburii delimitează o arie sentimentală nostalgică, tristă, duioasă.

Florile

Într-o notă optimistă se concentrează și unele pânze ce au ca motiv tematic floarea. Compuse într-o cheie de organizare tradițională, dominând centrul, florile stilizate sunt la rândul lor concentrate pe un fond alb și negru. Licăriri bine împăstate de roșu, galben, alb, violet, portocaliu mărturisesc o stare sufletească pozitivă, efervescentă. Similitudini plastice se evidentiază cu cele pictate de înaintașii sau contemporani ai săi, de pildă Luchian, Ciucurencu (Fig. 36), Vânătoru. Desenate cu vigoare, repeziciune și spontaneitate, florile sunt mai întotdeauna compuse în acorduri simple, clare, bine structurate (Fig. 37 și Fig. 38). Referindu-se la acest aspect, artistul afirma: „De fapt pictez spontan ce văd, nu sunt în stare să adâncesc nici problema temei nici a formei. Pornesc de la un acord simplu și rămân la el. Mă tem de prea multe culori.”²⁰ Elemente specifice ce caracterizează întreaga arie a picturilor sale: „A trecut o săptămână de când nu mai lucrez. Aduc flori și se ofilesc în oale. Am făcut câteva desene. Totdeauna scriu când se întâmplă la fel. Euforia plastică cedează locul meditației. Trebuie găsit un mod plastic care să includă gândirea.”²¹

Concluzii

Ion Vlasiu, sculptor prin excelență, se definește original și ca pictor. Dascălul său, Romul Ladea în corespondența cu fostul său student din 1944, îl preferă totuși pe sculptor: „Sculpturile sunt desăvârșite, la picturi ar mai fi

¹⁹ *Ibidem*, p. 109.

²⁰ *Ibidem*, pp. 151, 152.

²¹ *Ibidem*, p. 206.

câte ceva de adăugat. Și pe urmă io tot sculptor te văd și cred cu adevărat.”²²

Apropierea de culoare se datorează, pe de o parte sensibilității sale native, iar pe de alta educației sale, precum și înrâuririi pe care au avut-o bunii săi prieteni, dintre care îi amintim pe pictorii Nicolae Brana și pe Tasso Marchini. Acesta din urmă îi va face un frumos portret în anul 1933 (Fig. 39). Nu o să neglijăm nici perioada lungă petrecută la București unde l-a cunoscut pe Ion Țuculescu, față de care a simțit un respect deosebit, fiind cel ce i-a prefațat albumul postum în anul 1966. Greutățile vieții îl fac deseori să accepte ideea că a pictat doar pentru că nu avea un atelier de sculptură, dar și să creadă că scrisul și pictura, ca și dragostea nu sunt altceva decât modalități de manifestare complementare sculpturii.

Limbajul culorilor e concis și comprimat, artistul folosește culorile primare, uneori cu dominante reci. Armonia cromatică e bine susținută, doar impresia generală dă simțământul unei creații ca schiță de idei.

În contextul epocii, Ion Vlasiu și-a desfășurat întreaga sa capacitate de comunicare pe cele trei direcții semnificative – sculptură, pictură și literatură, care au presupus o permanentă stare de inspirație și efort creator așa cum reliefa poetul Ion Brad: „Toate încorporând o muncă imensă, sistematică, plină de inspirație, pe care au făcut-o parcă, mai mulți artiști în mai multe vieți, nu un singur om într-o singură viață.”²³

²² *Apud* Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *op. cit.*, p. 285.

²³ *Ibidem*, p. 269.



Fig. 1. Ernst Ludwig Kirchner, *Fată stând în picioare*, [1908–1910]



Fig. 2. Ion Vlasie, *Christ*, 1932



Fig. 3. *Maica Domnului îndurerată*, [sec. al XIX-lea]



Fig. 4. Ion Vlasie, *Icoană*, 1935



Fig. 5. Max Beckmann, *Botezul Domnului*



Fig. 6. Ion Vlasiu, *Botezul Domnului*, [1933–1934]



Fig. 7. *Eroii de piatră*, [1965–1970]



Fig. 8. Ion Vlasiu, *Munții Apuseni*, [anii 1960]



Fig. 9. Max Beckmann, *Măști*



Fig. 10. Ion Vlasu, *Procesul II* (diptic), [anii 1970]



Fig. 11. Georges Rouault, *Hristos între Apostoli*, [1936-1938]



Fig. 12. Ion Vlasu, *Procesul*, [1965-1980]



Fig. 13. *Martirii (Horea, Cloșca și Crișan)* (triptic), [anii 1960]

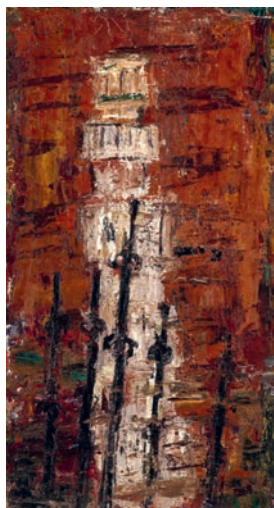


Fig. 14. Ion Vlasie, *Turn I*, [anii 1970]



Fig. 15. Ion Vlasie, *Turn II*, [anii 1970]

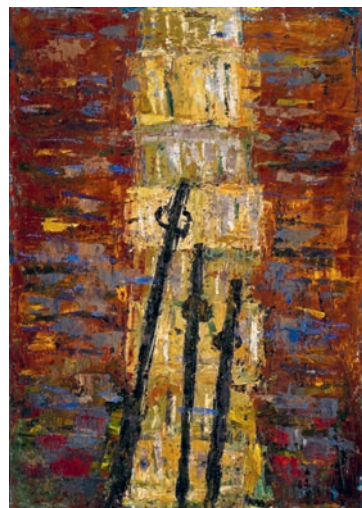


Fig. 16. Ion Vlasie, *Turn III*, [anii 1970]



Fig. 17. Ion Vlasiu, *Stihiile războiului III*, [anii 1970]



Fig. 18. Ion Vlasiu, *Stihii*, [anii 1970]



Fig. 19. Ion Vlasiu, *Himeră*, [anii 1970]



Fig. 20. Marc Chagall, *Îndrăgostiții*, 1916



Fig. 21. Ion Vlasie, *Măști*, [1938]



Fig. 22. Amedeo Modigliani, *Portretul lui Paul Guillaume*, 1916



Fig. 23. Ion Vlasie, *Marina*, 1938



Fig. 24 Alexandru Ciucurencu, *Portretul colecționarului I. N. Dona*, 1945



Fig. 25. Ion Vlasiu, *Portretul lui Tudor Arghezi*, [1950]

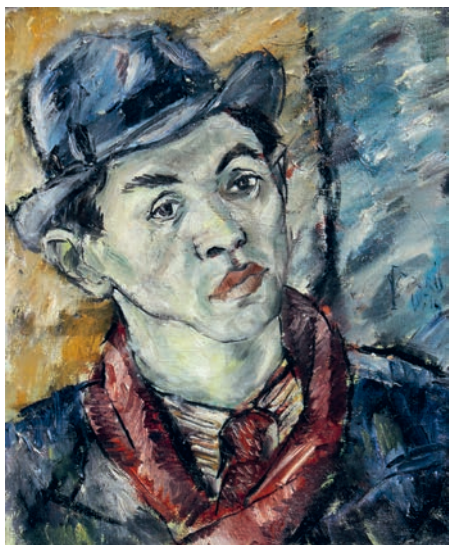


Fig. 26. *Autoportret*, 1938.

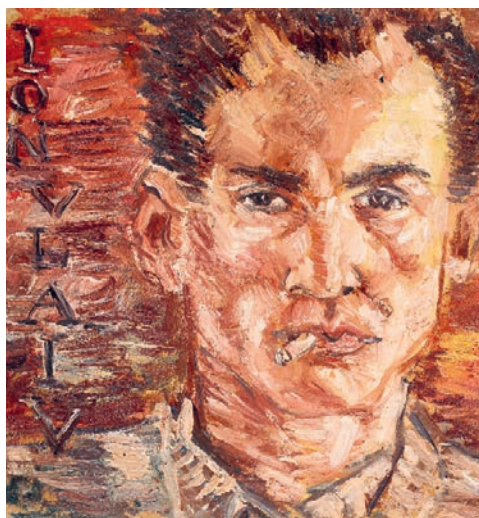


Fig. 27. Ion Vlasiu, *Autoportret*, [1934]

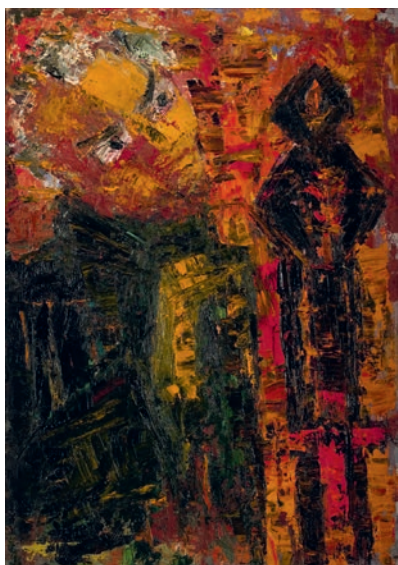


Fig. 28. Ion Vlasiu, *Macheta*, [anii 1970]

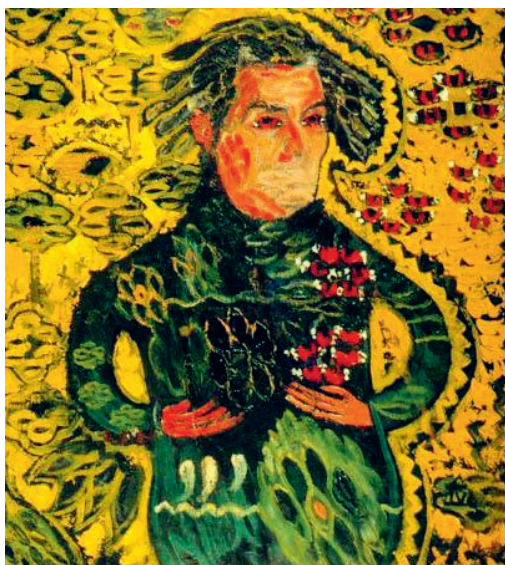


Fig. 29. Ion Ţuculescu, *Autoportret pe fond galben*



Fig. 30. Ion Vlasiu, *Port la Dinard*, 1938



Fig. 31. Oskar Kokoschka, *Peisaj cu dolomiți*, 1913



Fig. 32. Ion Vlasiu, *Munții albaștri*, 1943



Fig. 33. Ion Vlasiu, *Mureșul lângă Căliman*, [1970]

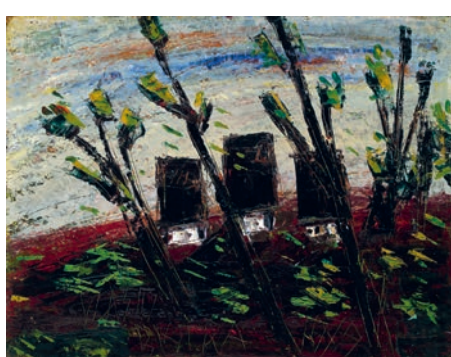


Fig. 34. Ion Vlasiu, *Satul uitat*, 1979



Fig. 35. Ion Vlasiu, *Satul uitat*, [1960–1970]



Fig. 36. Alexandru Ciucurencu, *Flori*



Fig. 37. Ion Vlasiu, *Lalele*, 1950



Fig. 38. Ion Vlasiu, *Flori de liliac*, 1943



Fig. 39. Tasso Marchini, *Ion Vlasiu*, 1934

Lista ilustrațiilor

Fig. 1. Ernst Ludwig Kirchner, *Fată stând în picioare*, [1908–1910].

Fig. 2. Ion Vlasiu, *Christ*, lemn, 41,2x9x10 cm, semnat și datat dreapta lateral: I. L. Vlasiu 1932, colecție particulară, S.U.A.

Fig. 3. *Maica Domnului îndurerată*, [sec. al XIX-lea].

Fig. 4. Ion Vlasiu, *Icoană*, lemn, 30x30x3,5 cm, semnat stg. sus: Ioan Vlas și datat centru jos: anul 1935 martie 22–23, însemnare pe chenarul icoanei: Într-o noapte a făcut această icoană Ioan Vlas spre a fi dăruită duminisale cea către care au fost greșit.

Fig. 5. Max Beckmann, *Botezul Domnului*.

Fig. 6. Ion Vlasiu, *Botezul Domnului*, pastel pe hârtie, 35x30 cm, semnat dr. jos: Ion Vlasiu, nedatat [1933–1934], colecție particulară, Timișoara.

Fig. 7. Ion Vlasiu, *Eroii de piatră*, ulei pe carton, 74x123 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [1965–1970], inv. nr. 2092, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 8. Ion Vlasiu, *Munții Apuseni*, ulei pe carton, 74x102,5 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1960], inv. nr. 2090, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 9. Max Beckmann, *Măști*.

Fig. 10. Ion Vlasiu, *Procesul II* (diptic), ulei pe carton, 48x35 cm, semnat verso: Ion Vlasiu nedatat [anii 1970], însemnare verso: *Procesul II*, colecția familiei Vlasiu.

Fig. 11. Georges Rouault, *Hristos între Apostoli*, [1936–1938].

Fig. 12. Ion Vlasiu, *Procesul*, ulei pe pânză, 44x63 cm, semnat stg. jos: Vlasiu și centru sus: Vlasiu, nedatat [1965–1980], colecția Lucian Pop, Târgu Mureș.

Fig. 13. *Martirii (Horea, Cloșca și Crișan)* (triptic), ulei pe carton, 74x127 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1960], inv. nr. 2089, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 14. Ion Vlasiu, *Turn I*, ulei pe carton, 75x41 cm, semnat stg. sus: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2100, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 15. Ion Vlasiu, *Turn II*, ulei pe carton, 63x45 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2101, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului

Județean Mureș.

Fig. 16. Ion Vlasiu, *Turn III*, ulei pe carton, 74,5x43 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2115, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 17. Ion Vlasiu, *Stihiile războiului III*, ulei pe carton, 44,5x63 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2104, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 18. Ion Vlasiu, *Stihii*, ulei pe carton, 26,5x38 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], colecția familiei Vlasiu.

Fig. 19. Ion Vlasiu, *Himeră*, ulei pe carton, 34x21,5 cm, semnat stg. jos: monogramă, nedatat [anii 1970], colecția familiei Vlasiu.

Fig. 20. Marc Chagall, *Îndrăgostiții*, 1916.

Fig. 21. Ion Vlasiu, *Mășți*, ulei pe carton, [1938, Paris], colecția D. Niculescu, București.

Fig. 22. Amedeo Modigliani, *Portretul lui Paul Guillaume*, 1916.

Fig. 23. Ion Vlasiu, *Marina*, ulei pe pânză, 71x44 cm, semnat stg. sus: monogramă, localizat și datat: Paris 1938, colecția familiei Vlasiu.

Fig. 24. Alexandru Ciucurencu, *Portretul colecționarului I. N. Dona*, 1945.

Fig. 25. *Portretul lui Tudor Arghezi*, ulei pe carton, 46x34 cm, semnat stg. jos: I. Vlasiu, nedatat [1950], inv. nr. 1015, transfer C.J.C.A., 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 26. Ion Vlasiu, *Autoportret*, ulei pe pânză, 63x54,6 cm, semnat dr. centru: monogramă, localizat și datat: Paris 1938, colecția Tibor Weszerle, Cluj-Napoca.

Fig. 27. *Autoportret*, ulei pe carton, 33x33 cm, semnat stg. vertical: Ion Vlaiv, nedatat [1934], inv. nr. 2490, achiziție 2015, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 28. Ion Vlasiu, *Macheta*, ulei pe carton, 63x44,5 cm, nesemnat, nedatat, [anii 1970], inv. nr. 2140, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 29. Ion Țuculescu, *Autoportret pe fond galben*, colecția Muzeului Național de Artă al României, Muzeul Colecțiilor de Artă.

Fig. 30. Ion Vlasiu, *Port la Dinard*, ulei pe carton, 46,5x54,5 cm, semnat, localizat și datat stg. jos: Ion Vlasiu Paris 938, colecția Lucian Pop, Târgu Mureș.

Fig. 31. Oskar Kokoschka, *Peisaj cu dolomiți*, 1913.

Fig. 32. Ion Vlasiu, *Munții albaștri*, ulei pe carton, 52,5x72,5 cm, semnat și datat stg. jos: monogramă 1943, colecție particulară.

Fig. 33. Ion Vlasiu, *Mureșul lângă Căliman*, ulei pe PFL, 52x69,5 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2116, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 34. Ion Vlasiu, *Satul uitat*, ulei pe PFL, 40x52 cm, semnat, localizat și datat centru jos: Vlasiu Bistra 1979, inv. nr. 2096, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 35. Ion Vlasiu, *Satul uitat*, ulei pe carton, 47x53 cm, semnat dr. jos: monogramă, nedatat [1960–1970], colecția familiei.

Fig. 36. Alexandru Ciucurencu, *Flori*.

Fig. 37. Ion Vlasiu, *Lalele*, 1950, colecție particulară.

Fig. 38. Ion Vlasiu, *Flori de liliac*, 1943, colecție particulară.

Fig. 39. Tasso Marchini, *Ion Vlasiu*, 1934, colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca.

În fața timpului. **Colecția Ion Vlasiu din Muzeul Județean Mureș***

Cora Fodor

Gestul de a dăruii, de a înzestra sau a dona, indiferent în ce mod și în ce domeniu, este unul generos, izvorât dintr-o larghețe a sufletului, a minții și a spiritului, fără a aștepta recompensă sau recunoștință. El se face liber, lipsit de constrângeri, la inițiativa persoanei altruiste care inițiază acest demers și este de bun simț să se răspundă cu un semn de grațitudine din partea celui favorizat. Așa se întâmplă și în cazul donației Ion Vlasiu din cadrul colecției Secției de Artă a Muzeului Județean Mureș. Constituirea unui spațiu special dedicat acesteia sau măcar unei selecții reprezentative, vine acum ca un fapt recuperatoriu și reparatoriu compensând perioada de stază destul de prelungită. Redeschiderea galeriei se face deopotrivă pentru rememorarea gestului donatorului, cât și pentru bucuria cercetătorului și a publicului în general, contribuind la conferirea unei particularități colecției de artă din muzeul târgumureșean. Demersul a început în 2011, odată cu deschiderea Galeriei permanente de artă românească modernă, când a fost concepută o sală specială, destinată artiștilor transilvăneni și, în cadrul acesteia, o secțiune rezervată doar artistului Ion Vlasiu, cuprinzând atât lucrări de sculptură cât și de pictură. Acum se dorește o prelungire a acestui spațiu, printr-o galerie dedicată exclusiv, care să reconstituie și prin câteva obiecte personale, atmosfera specifică atelierului său de creație iar prin lucrări să puncteze perioadele esențiale, de evoluție ale firului creator.

În ceea ce privește colecția de artă modernă și contemporană a Secției de Artă, ea s-a constituit pe parcursul unui secol, prin achiziții, donații și transferuri, având o notă personală, distinctă, tocmai prin substanțialele donații de autor cum sunt cele făcute de Ion Vlasiu, Eugen Gâscă, Nagy Imre și alții.

Urmărind istoricul acestei colecții de artă și proveniența pieselor din perioada anilor '80, se constată faptul că dezvoltarea patrimonială s-a datorat în bună parte donațiilor făcute de către artiști, de către familiile lor sau de către colecționarii și pasionații de artă, unele dintre ele constituind material consistent pentru noi galerii.

Astfel, în urma donației¹ artistului Ion Vlasiu, din anul 1986, donație cuprinzând lucrări de sculptură, pictură și grafică, colecția s-a îmbogățit substanțial cu un număr impresionant de lucrări nu doar cantitativ, ci, în primul rând, calitativ. Astfel, colecția de artă a Muzeului din Târgu Mureș are privilegiul de a deține 109 lucrări Ion Vlasiu provenite și din achiziții, dar partea consistentă a derivat în urma donației. Din vasta și prolifică sa creație, lucrările aparțin mai mult perioadelor de conturare și statornicire a stilului și mai puțin din cele de studiu și de experimentări pe drumul căutărilor, de la Cluj, Timișoara sau Paris. Cu toate acestea, ele reprezintă punctări-repere semnificative ale creației putându-se reconstitui ansamblul operei.

Donația și-a găsit locul convenit, spre vizitare, prin constituirea Galeriei „Ion Vlasiu”, deschisă în același an cu cel al donației, în incinta clădirii Bibliotecii Teleky, aripa stângă, etajul I. În cele 5 săli spațioase, ea etala o bună parte din donația artistului, care cuprindea 96 de lucrări², multe dintre ele inedite. Expoziția a fost însoțită de un catalog³ editat doi ani mai târziu. Din rațiuni de conjunctură organizatorică a spațiilor, care au fost cedate Bibliotecii Teleki, în iulie 2008, galeria a fost închisă⁴, iar lucrările, au avut tristul destin al păstrării lor în depozit. Odată în plus e îmbucurător faptul că acum există posibilitatea redeschiderii expoziției, chiar dacă într-o formulă mai restrânsă, totuși cu un concept nou și modern.

Revenind la personalitatea lui Ion Vlasiu, sculptor, pictor și prozator, personaj complex din galeria artiștilor de seamă, el se remarcă între studenții Școlii de Arte Frumoase din Cluj care au marcat și influențat puternic și benefic cursul artei românești. Cu toate că activitatea sa se va diversifica în multe domenii de creație întrepătrunse, Vlasiu a reușit să-și direcționeze înzestrările pentru fiecare în parte. Ceea ce încheagă această unitate în diversitate este apelul constant la originile sale, la lumea satului al cărei destin se contopește cu al său, transmitându-i impulsurile inspirației transpuse în opere care integrează în mod personal arhaicul în căutări și forme moderne. Creația sa demonstrează verva cu care schimbă uneltele de exprimare: dalta, pensula sau penița, disponibilitatea sa pentru varietatea temelor și originalitatea viziunii, demonstrând o deschidere proteică spre multitudinea de forme și materiale.

Născut pe meleaguri mureșene, la Lechința, rămas orfan de mic, va fi

* Text revizuit și completat, publicat și în Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *Ion Vlasiu 1908–1997*, Muzeul Județean Mureș – Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2015.

¹ Proces verbal din 10.11.1986.

² 58 picturi în ulei, 11 lucrări de grafică în diferite tehnici (cărbune, acuarelă, tuș, laviu) și 27 de sculpturi (lemn, piatră, marmură și ghips patinat și nepatinat).

³ *Galeria Ion Vlasiu*, Cuvânt înainte Tarfin Todea. Redactor Ioana Vlasiu, Complexul Muzeal al Județului Mureș, Târgu Mureș, 1988 [catalog].

⁴ Decizia nr. 124 din 17.07.2008.

crescut de bunicii din partea mamei, aflați la Ogra. Moștenind de la străbunicul său aptitudinile pentru tâmplărie, care în urma studiilor de specialitate în artă se vor transforma în pasiune și vocație pentru sculptură, Ion Vlasiu urmează pentru început cursurile de tâmplărie ale Școlii de Arte și Meserii din Târgu Mureș⁵. Acest tip de instrucție era singurul accesibil în condițiile financiare vitrege în care trăia. După ce se angajează pentru scurt timp la atelierele C.F.R. din Cluj, va fi tentat să frecventeze cursurile de sculptură ale profesorului Romul Ladea și se înscrie la Școala de Arte Frumoase, lucru desfășurat cu intermitențe începând cu 1928 până în 1931. Recent înființată, în 1926, Școala de Arte Frumoase din Cluj a beneficiat de competența unor profesori tineri foarte apropiați ca vârstă de studenții lor, deschiși spre nou, entuziaști și dornici de a forma noi generații de artiști. Ion Vlasiu a fost apreciat și susținut, în special de profesorul său de desen și director al instituției, Alexandru Popp, împreună cu care va realiza pictura murală a unei biserici din Deva. Profesorii dragi, dedicați și apropiați studenților atât prin vârsta tinereții cât și prin impulsul acesteia și deopotrivă, atmosfera efervescentă a Școlii clujene sunt evocate cu multă căldură în romanele sale autobiografice cu titlul *Drum spre oameni*⁶. Iată cum e portretizat în scriitură cel căruia îi prinde expresia tot pe hârtie, dar de această dată în câteva trăsături de cărbune, respectiv profesorul de pictură Catul Bogdan, evocare dintr-o perioadă timișoreană:

„În tot ce spunea Catul se simțea dorința de a fi în asentimentul tuturor și-l ascultam ca în studenție, când îmi făcea o corectură. N-avea aerul unui profesor, se apropia de tine ca un coleg mai în vârstă. Abia când începea să vorbească îi simțea superioritatea. Vorbea despre artă ca despre lucruri de toate zilele, nu trebuia să-și caute cuvintele și te privea deschis, ca și când ar fi vrut să citească în privirile tale dacă ceea ce-ți spunea atât de simplu era demn de ținut minte. Glumea răstălmăcind un cuvânt ori vreun răspuns naiv, fără răutate.”⁷

Portretul în cărbune din donația târgumureșeană, *Pictorul Catul Bogdan* (Fig. 1), ni-l înfățișează grav, cu fața suptă și pomeții proeminenți, marcată parcă de o adâncă suferință amplificată de ochii puternic adânciți în orbite, două pete negre de chin, vegheate de linia groasă și scurtă a sprâncenelor. Fruntea înaltă, mărginită de părul conturat fugitiv, e singura zonă mare de

⁵ Școala de Arte și Meserii din Târgu Mureș a fost înființată în 1883, pentru ca în anul 1892 să se constituie în Școala de meserii pentru industria lemnului și a metalului. În urma schimbărilor parcurse de-a lungul timpului, din 2012 i se atribuie denumirea de Liceul Tehnologic „Avram Iancu” sub care ființează și în momentul de față. <http://www.avramiancu-ms.edituraedu.ro/index.php?page=istoric>; link consultat la data de 07.01.2015.

⁶ Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, vol. I, II, III, Editura Eminescu, București, 1970.

⁷ *Ibidem*, vol. III, pp. 13-14. La rândul său, Catul Bogdan i-a făcut lui Vlasiu mai multe portrete în desen, dintre care unul păstrat la Cabinetul de stampe al Muzeului Național de Artă din București.

lumină prin care respiră ocrul hârtiei. Gura cu buzele strânse într-un gest de reținere a rostirii unei vorbe, cu bărbia ușor încovoiată și modul de folosire a cărbunelui în estompă, contribuie la efectul general de gravitate al portretului, marcat de acea cădere în sine. Desenul reflectă vorbele elevului său: „Catul Bogdan [...] pășea mărunț și nervos, cu ochii plutind în larg, ca și când ar fi vrut să înghită întreaga frumusețe a toamnei, frumusețe în declin, risipită în culori reci și calde, care se potrivea atât de bine cu temperamentul său neliniștit.”⁸

În iarna anului 1931, după doar câteva luni de școală, este eliminat pentru neplata taxelor școlare. Eșuează și tentativa de studii la Academia de Arte Frumoase din București. Aici cunoaște o seamă de tineri aflați în avangarda artistică sau literară cu ale căror idei rezonează.

Prima expoziție, avută în anul 1932, cu nouăsprezece lucrări de sculptură în piatră și lemn, o organizează în incinta unui magazin de mobilă din Târgu Mureș. Cu excepția pictorului Aurel Ciupe, în acea vreme custode al Pinacotecii târgumureșene și profesor la Școala liberă de pictură din același oraș, puțini au fost cei care i-au remarcat „spiritul modern” și „îndrăzneala”, „sensibilitatea” și „originalitatea”⁹. În urma acestei expoziții îi sunt achiziționate două lucrări: una de către Aurel Ciupe pentru Pinacoteca orașului și una, de fostul său profesor de desen, de la Școala de Arte și Meserii, Isaia Cimpoca, pentru căminul acelei școli.

Cu toate că este de început, lucrarea achiziționată pentru Pinacotecă, astăzi în expunerea permanentă a muzeului, *Sulamita* (Fig. 2), e una dintre cele mai expresive, chiar în ansamblul analizei întregii creații, relevând o profundă sinteză a formelor înrudite cu cele brâncușiene pe care Vlasiu le cunoștea la momentul acela doar din reproduceri. Chiar dacă nu face parte din donație, merită stăruit asupra ei, reprezentând un promițător punct de plecare în evoluția ulterioară a creației artistului. Inspirația realizării acestui personaj de sorginte biblică, poate proveni din numeroasele sale lecturi, fie ale textului sacru, fie ale aparițiilor contemporane lui (*Rânduri pentru Sulamita* este una dintre poeziile lui Ion Minulescu, publicată în 1930). Sulamita este un personaj al Cântării Cântărilor din Vechiul Testament, poem care elogiază dragostea dintre doi tineri, bucuria de a trăi și bineînțeles frumusețea creației divine. Chiar

⁸ *Ibidem*, vol. I, p. 347.

⁹ *Ibidem*, pp. 405–406. Expoziția a fost comentată de Laer József, „Expoziție de sculptură la Târgu Mureș” („Szobrász kiállítás Marosvásárhelyen”), în *Reggeli újság*, nr. 242, Târgu Mureș, 19 octombrie 1932; George Stănescu, „Expoziția tânărului sculptor Luchian Vlasiu”, în *Înainte*, Târgu Mureș, 23 octombrie 1932; Vasile Stancu, „Expoziția Luchian Vlasiu, Tg. Mureș”, în *Societatea de mâine*, Cluj, septembrie–octombrie 1932. La București, prietenul și fostul coleg de la Școala de Arte Frumoase din Cluj, Miron Radu Paraschivescu, îi dedică cu acest prilej, în revista *Unu*, nr. 45, 1932, poemul *Angelus*.

dacă în mărturiile sale nu apar detalii despre ideea, conceperea și realizarea lucrării, și subiectul în sine este important, primând soluțiile rezolvării formelor sintetice. Lucrarea se înscrie în tendințele începutului de secol, de reîntoarcere a formelor la sursele ancestrale, la primitivism, la măștile africane sau la exotismul oriental. Ea este atipică în ansamblul primei sale expoziții dominate, cum era firesc pentru început, de influențele maestrului său, profesorul Ladea.

Reprezentarea în ronde-bosse – un cap de femeie desprins dintr-o piatră de calcar ocru, păstrându-și verticalitatea neșovăitoare, cu fața ovoidală, foarte alungită și fruntea voluntară, cu ochii orientalizați și migdalați, întredeschși ca cei la pânda unui animal, nasul gracil și prelung, având la bază gura cu buzele cărnoase și voluptoase, părul într-o căutată ordine – e cea a unui ideal de frumusețe cuceritoare, transgresând timpul întru triumful dragostei pure. E un tip de frumusețe intrinsecă concentrând versurile cântului biblic, deși artistul declarase într-una din autobiografiile sale, că „nu se născuse cu sămânța credinței”:

„Întoarce-te, te'ntoarce, Sulamito,
întoarce-te ca noi să te privim!
Ce oare veți vedea la Sulamita
Când vine dănțuind cu două cete?

[...]

grumazul tău e ca un turn de fildeș
și iezere ți-s ochii, din Heșbon,
în preajma porții cu mulțimi de fete;
iar nările-s din turnul din Liban
adulmecând veghere spre Damasc;
semeț precum Carmelul ți-este capul;
cosițele, pe el, ca o porfiră
păzind în ea un rege'nlănțuit
Cât ești de frumoasă și de dulce,
iubita mea, în tot ce te desfată!”¹⁰

Lucrarea se înscrie în rândul căutărilor formelor plastice arhaice pe care le-a tatonat la început și cărora, în timp, le dă o formă statornică, dar ca rezolvare este totuși ieșită din tiparul abordărilor acelei perioade. Foarte sigur pe sine, cu trăsături liniare fluide dar ferme, piatra e ținută în limite temperate într-o manieră contrastantă cu temperamentul rebel și răzvrătit al anilor tine-

¹⁰ „Cântarea Cântărilor”, în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Versiune diortosită după *Septuaginta* redactată, adnotată și tipărită de Bartolomeu Valeriu Anania Arhiepiscop al Vadului, Feleacului și Clujului, Mitropolit al Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, capitolul 7, versetele 1-6, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, pp. 881–882.

reții, temperament reflectat în majoritatea lucrărilor sale de început pline de o frământare cu tente expresioniste și de multe ori avangardiste. Demersul său pare a fi invers din acest punct de vedere, notele avangardiste de la început, ulterior se temperează și situează artistul pe poziții mai tradiționaliste. *Sulamita* e o lucrare de sinteză, doar aparent surprinzătoare, autorul sfidând parcă mersul obișnuit al evoluției unei creații artistice, de la fazele de tatonări, exercițiu și căutări spre cele de împlinire. Și totuși nu este singulară. Există o legătură „de familie”, având ca numitor comun aceeași epurare a detaliilor, stilizare a trăsăturilor și tratare a ochilor, cu lucrările *Mască*¹¹ (Fig. 3), *Femeie cu fluier* (Fig. 4) și *Studiu* (Fig. 5), făcând parte din aceeași perioadă a primei jumătăți a anilor '30, însă acestea nu ating frumusețea lucrării *Sulamita*.

Momentul acestui debut, cu achiziția celor două lucrări nu a însemnat perpetuarea și în expozițiile imediat următoare, a acestui gest din partea publicului educat insuficient pentru a înțelege noile forme de exprimare. Chiar dacă foarte activ prin expozițiile din Cluj și București (1933), din Timișoara – cea jubiliară avută împreună cu foști colegi ai Școlii clujene (1934), din nou la Cluj și București (1935 și 1936), la care participă nu doar cu sculptură ci și cu desene și cu interpretări libere ale icoanelor pe sticlă, comenzile și ofertele întârziu să apară. Interpretarea în cheie personală a acestor lucrări atât ca tehnică (folosește o tehnică mixtă în cărbune, pastel și guașă) dar și în conținut (imaginarea unui spațiu spiritual fără o localizare exactă, sau a unui autohton, local, cu trimiteri la satul transilvan al copilăriei) provenea din dorința de înnoire, de aport personal. Astfel, critica recunoaște, după cum se exprima Eduard Pamfil existența unui „specific Vlasiu. S-ar putea defini ca efortul de stăpânire suplă și profundă a materiei în fluiditatea ei structurală, în nuanțarea de supracromatism pe care-o închide potențial și care poate, la un moment dat, să alimenteze organizarea spre formă.”¹²

Deschiderea sa creativă și disponibilitățile intelectuale variate, îl stârnesc să editeze în 1933, împreună cu alți tineri entuziaști în ideile lor de a devansa timpul, revista avangardistă *Herald* care va avea o existență efemeră, reușind să editeze doar un număr. Legat de această apariție publicistică Ion Vlasiu mărturisea: „Eram puțini, dar noi ne credeam aleși. Credeam într-un viitor mai bun și încercam să-i ghicim profilul o clipă mai devreme.”¹³

Din dorința de confruntare spirituală și profesională, de a cunoaște sursa

¹¹ A aparținut lui Aurel Ciupe, azi în Colecția Georg Lecca, Germania.

¹² Eduard Pamfil (sub pseudonimul Serge Darva), „Ion Vlasiu” în *Gând românesc*, nr. 5–6, Cluj, mai–iunie 1935, p. 308. Eduard Pamfil (1912–1994), viitorul mare medic psihiatru, avea 23 de ani în momentul scrierii acestei cronici, care sugerează pasiunea și interesul lui pentru universul artistic. În anii 1970 va înființa Cercul de bionică, cu mare impact asupra mișcării artistice timișorene.

¹³ Ion Vlasiu, *op. cit.*, vol. II, p. 368.

inepuizabilă a tendințelor moderniste, în 1937 pleacă la Paris. După scurte popasuri de documentare la Belgrad, Veneția, Zagreb și Milano, se stabilește timp de un an în Franța, unde se impregnează cu atmosfera muzeelor și a vieții artistice din epocă. Devine un vizitator fervent al Luvrului și al galeriilor de artă, are o intensă viață culturală, intelectuală și expozițională, stabilind relații de amiciție și schimb de idei cu tinerii bursieri ai Școlii române de la Fontenay-aux-Roses. Asistă împreună cu unii dintre ei la conferința ținută de Nicolae Iorga la Sorbona. La începutul anului 1938, expune pictură și sculptură la „Exposition Internationale de la Galerie Contemporaine”, în aprilie are o expoziție personală la aceeași „Galerie Contemporaine” din Paris, iar vara expune pictură și sculptură (trei lucrări de pictură și o sculptură), la „Salon des Tuileries”. Pentru două luni se instalează la Dinard, în Bretania, unde pictează¹⁴ și scrie în jurnalul început la Paris. Experiența acestei călătorii cu sens inițiativ, îi deschide largi câmpuri de vedere atât în interiorul propriei persoane cât și spre exterior, considerând că și-a găsit calea personală în artă, în consonanță cu manifestările internaționale: „Într-o zi am plecat din țară și am stat un an la Paris. Am înțeles un lucru: să nu caut lumina în afară, ci la mine, în suflet, în adânc, fiindcă numai acolo se pot desluși cu adevărat căile care duc spre creație. (...) Întors în țară, puțini au ghicit că mă întorceam cu acest tezaur, al cărui cifru putea fi scris pe o unghie.”¹⁵

Revenit în țară, după experiența pariziană, este numit profesor la Catedra de Arte decorative a Academiei de Arte Frumoase din Timișoara, unde va rămâne un an, iar la finele anului 1938, apare prima ediție a romanului evocativ *Am plecat din sat*, carte scrisă la Paris și premiată de Academia Română, un an mai târziu. Va continua să scrie proză de inspirație autobiografică, dar și, mai târziu, cărți pentru copii.

Treptat, începe să primească diferite comenzi de sculptură. La inițiativa lui Horea Teculescu, directorul de atunci al Liceului de băieți „Principele Nicolae”¹⁶ din Sighișoara, realizează o serie de busturi aparținând diferitelor personalități cu rezonanță istorică, intelectuală și cărturărească, Zaharia Boiu, Ilarie Chendi, Nicolae Filipescu dar și cele ale lui Mihai Eminescu și Octavian Goga.

Nu doar faptul că a fost o comandă l-a îndemnat să realizeze aceste busturi ci și o nevoie lăuntrică de autodeterminare culturală și identificare prin intermediul acestor reprezentări ale figurilor culturale și istorice, alăturându-se aspirațiilor comune ale generației de artiști afirmată după Marea Unire. Ei

¹⁴ O lucrare din acea perioadă, *Port la Dinard*, figurează în *Maeștri ai picturii românești. Colecția Lucian Pop*. Muzeul Național Brukenthal, Bibliotheca Brukenthal XVI, Sibiu, august-septembrie 2012, p. 67. Catalog de dr. Iulia Mesea.

¹⁵ Ion Vlasiu, „Scurtă autobiografie”, în *Vatra*, an XXVII, nr. 326, Târgu Mureș, mai 1998, p. 28.

¹⁶ Acum ființează sub denumirea de Liceul Național „Mircea Eliade”.

au creat un „fel de „panteon” spiritual, la care majoritatea sculptorilor ardeleni s-au simțit chemați să își aducă contribuția”¹⁷. Această linie a evocărilor cultural-istorice a creației sale, se împlinește în timp, atât prin intermediul operelor de artă monumentală cât și prin statuara de mici dimensiuni. Mai ales în sculptură dar și în pictură sau desen, Vlasiu are o largă deschidere de cercetare, dar anumite teme apar recurent-obsesiv, căutând noi rezolvări, noi formule de exprimare, pe o linie a devenirii lor, a conferirii de noi sensuri. Artistul se îndreaptă spre lumea eroilor istoriei, a eroilor de legende populare, a „marilor poeți ai cuvântului sau culorii”¹⁸, dar și spre cea a marilor anonimi ai lumii satului sau cea imediat apropiată lui, familia, portretizându-i pe cei dragi sau evadând într-o lume a imaginarului cu stihii și himere.

Scopul său este de a căuta „drumul spre oameni”, dar și pe cel de înserare a istoriei, legendei și mitului în operă, în centrul universului aflându-se creatorul. În acest amplu context, din marele „panteon” spiritual al intelectualilor, fac parte și portretele în ghips și bronz ale lui *Simion Bărnuțiu* (Fig. 6) și respectiv *Simion Balint* (Fig. 7), aflate în colecția târgumureșeană. *Portretul lui Simion Balint* demonstrează capacitatea artistului de individualizare a fiecărui personaj, atât prin trăsăturile fizice cât și printr-o nuanță definitorie a caracterului îndrăzneț de care a dat dovadă alături de Avram Iancu, pe linia unui realism nealterat, cu o viziune clară și sobră de înțelegere și stăpânire a meșteșugului „sănătos”. Artistul demonstrează o foarte bună cunoaștere a modelajului, a structurii anatomice și a volumului în spațiu. Ochii largi deschiși, nasul voluntar, pomeții acuzați sunt detalii fizionomice care caracterizează foarte bine personajul și destinul său, reflectând o puternică vigoare interioară exteriorizată prin faptele sale. Soluțiile de construcție și de redare vizuală folosite în general pentru tipul acesta de portret, îl înscriu, așa cum menționează și Negoită Lăptoiu, pe linia Paciurea, Ladea, cu corespondență universală la Bourdelle¹⁹. Iar artistul Ion Vlasiu mărturisește influența maestrului său Ladea, dar nu în sensul unei subordonări estetice ci: „În sensul că mi-a dat oarecum un înțeles al sculpturii.”²⁰ Gradul mai mare de stilizare și de amprentare personală se identifică în special în lucrările de mari dimensiuni, investite cu rigoare și constructivitate.

Urmărindu-i firul biografic, în urma Dictatului de la Viena, din 1940, de la Cluj se stabilește definitiv la București și se conturează perioada de maturitate artistică. Dorința de regăsire a naturii și frumusețea peisajului de pe valea

¹⁷ Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Interart Triade, Timișoara, 2006, p. 82.

¹⁸ Ion Frunzetti, „Ion Vlasiu”, în *Arta*, nr. 2, București, 1972, p. 16.

¹⁹ Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în arta românească*, vol. III, București, 1999, p. 145.

²⁰ Theodor Redlow, „Două zile la Bistra, cu Ion Vlasiu”, în *Arta*, nr. 10, București, 1988, p. 4.

Mureșului îl vor determina ca din anii '70, să-și instaleze atelierul de vară, la Deda-Bistra, spațiu descoperit cu mult timp înainte, prin anii '50.

Întorcându-mă la creație, Vlasiu rămâne, înainte de toate, sculptor, căci așa cum mărturisește în paginile sale de jurnal: „[...] Trebuie să mă familiarizez cu gândul că nu am dreptul să trădez sculptura pentru nimic. Pictura, scrisul, dragostea, toate la un loc trebuie să le pun în sculptură.” întrebându-se în continuare retoric: „Se poate?”²¹ iar creația demonstrează din plin răspunsul afirmativ, deși, pe de altă parte, fiecare dintre secțiunile abordate își păstrează nealterată verticalitatea construcției și frumusețea mesajului, *Viața* fiind numitorul comun al tuturor. Dar, în virtutea celor mărturisite, materia, „atacată” din toate părțile și folosind toate mijloacele, prezintă interesul principal pentru strălucirea triumfului *Vieții*. Același motiv, de fiecare dată când e reluat, poate deveni o altă lucrare, diferită de toate celelalte sub raportul în care abordează compoziția. Tot în calitate de sculptor, Ion Vlasiu ni se relevă ca imprevizibil, trecând de la un sentiment la altul, de la un material la altul, surprins fie în blândețea netezimii ale marmurei sau în rugozitățile pietrei, fie în frustele ciopliri în lemn, în care dalta se plasează coerent în continuarea naturală a fibrei originale. Indiferent de materialul folosit, lemn, piatră, lut, marmură sau bronz, încearcă să redefină forma pură, erijându-se într-un căutător al structurilor originare, atavice, care seamănă cu corpurile simple, plăsmuite de forțele necontrolate ale naturii. Uneori, aceste forme începute de natură sunt desăvârșite de autor, exploatând textura materialului. Fie că din dialogul său permanent cu spațiul natal recrează această lume plină de trăiri dramatice, fie că evocă figuri legendare, eroice sau personaje emblematice, fie că redă gestul primordial al protejării pruncului de către mamă sau restituie în simboluri și metafore, lupta, virtuțile umane și himerele proprii sau colective, fie că investește cu o altă semnificație obiectele găsite în natură, dându-le o nuanță artistică, devenind obiecte frumoase în sine, Ion Vlasiu însuflețește cu palpitul intens ale vieții interioare lumea materiei.

Lucrările păstrate în colecția târgumureșeană fac parte din perioadele de împlinire a creației, de maturitate deplină.

Păstrând în abordare redarea exclusivă a capetelor personajelor, pentru a accentua expresia chipurilor, nesuprimând însă volumul bine construit, dat atât de valorile de lumină și umbră cât și de dezghiocarea din materialul brut, pentru a putea fi înconjurat cu privirea, închipuie o lucrare deosebit de sugestivă ce se revendică din nou de la lumea satului și o dedică celor ce

²¹ Ion Vlasiu, *În spațiu și timp*, vol. II, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 112–113.

dau noimă acestui spațiu. Este vorba de *Somnul țăranilor*²² (Fig. 8), un duet veșnic și universal valabil al celor ce întorc neîncetat brazda și se întorc spre ea, surprinși într-un moment de odihnă, poate chiar cea eternă, de sugestie a împăcării cu soarta pe care și-o asumă. Frumoasă e și relația cromatică și de textură granulată a tipurilor diferite de piatră folosite, un tuf vulcanic din zona Bistrei. Griul, mai rece, îl asociază neașteptat personajului feminin așezând în contrabalans, cu subtilitate, umbra unui zâmbet sfios și în același timp enigmatic. Roșul cald, ce-l apropie de pământ și de amintirea magmelor vulcanice clocotitoare demult stinse, îl rezervă pietrei masculine, iar ușoara duritate a expresiei, necesară personajului, e dată de sprâncenele adunate într-o aspră încordare. Lucrarea se transformă într-o adevărată metaforă a repausului imperios necesar redresării forțelor, pentru a o lua de la capăt în perpetuumul trudei, pentru veșnicie. Chiar dacă se păstrează încă linia concretului, nu e vorba de un realism descriptiv, didacticist, ci de unul care se îndreptă spre sinteză, spre întruchiparea în material a unei idei, pentru că așa cum menționa și Călin Demetrescu: „ceea ce artistul lasă să se întrevadă este acea stare de pasivitate a materiei, de «somn al pietrei», contopind sentimentul nedefinitului, al primordialului, cu iminența mișcării, a structurării în imagini după logica inexorabilă a Realului.”²³

O altă lucrare ce merită atenție, este cea redând tot un cuplu, de această dată surprins într-unul din marile momente de sărbătoare ale vieții, *Mirele și mireasa* (Fig. 9), tot într-o notă realistă de sinteză, formând un ansamblu unitar pe axul verticalei pentru a sublinia trăinicia și unitatea comuniunii dorită pentru totdeauna. Fizionomiile păstrează încă înfățișarea recognoscibilă, dar trupurile sunt tratate ca niște volume geometrize, în muchii sau elemente rotunjite. Formal, ideea e dusă mai departe, spre o stilizare mult mai accentuată, dar cu apel la figurile primitivizante, într-o lucrare având aceeași temă a duetului femeie-bărbat, acum cu trimitere legendară, este vorba de *Meșterul Manole* (Fig. 10). În ghipsul moale, peste care așterne genuin patina grizonantă, sunt operate scrijeliri, „sgraffitări” care sugerează doar trăsăturile. Ele sunt tratate sumar nefiind nevoie de o tratare descriptivă, pentru că importantă e ideea și nu nararea subiectului. Tot pentru acest lucru pledează și modul de tratare a volumului care pierde voit din amplitudine și este redus la două

²² Temă prezentă în alte trei redactări anterioare, diferite ca material, tehnică și compoziție: *Somnul țăranilor*, ghips, [1938, Paris], reprodus în Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, ..., cat. nr.221; *Somnul țăranilor*, ulei pe carton, expusă la „XVe Salon des Tuileries”, Paris 1938 și reprodus în Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, ..., cat. nr. 220, col. Adrian și Simona Lupaș, München; *Somnul*, acuarela pe hârtie, 24x31 cm, semnat, localizat și datat dr. jos monogramă Paris 1937, expusă la expoziția personală de la „Galerie Contemporaine”, Paris, 1938 și reprodusă în Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, ..., cat. nr. 49.

²³ Călin Demetrescu, *Ion Vlasiu*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 8.

structuri cvasirectangulare îndreptate una spre alta, sugerând gestul sacrificiului întru creație.

În colecția târgumureșeană se remarcă o altă sculptură, atât de personală ca rezolvare, cea cu denumirea de *Mama cu copilul* (Fig. 11). Această temă, a iubirii materne într-o delicată tandrețe, este recurentă în creația sa, propunând de-a lungul timpului diferite rezolvări, cărora le imprimă propria marcă, cum e cea a mamei cu gemenii pe brațe²⁴ (Fig. 12), „[...] pe verticală, cu o dezvoltare în corolă, ca un pom.”²⁵, cum însuși se exprima artistul. De asemenea, scopul esențial urmărit este de „[...] situare în spațiu a unei idei estetice originale” și se explică mai departe: „[...] Spațiul maternității mele este spațiul de creștere a unui pom, simbol al rodului.”²⁶. Iar originalitatea și frumusețea piesei în bronz din colecția târgumureșeană, rezidă tocmai în modalitatea formală a transpunerii mesajului. Mama, acoperită cu straițe simple, țărănești, redată sub forma unei verticale fusiforme, duce pe cap copaia cu copilul. Astfel, verticala alungită e contracarată de o verticală scurtă, ansamblul creând imaginea unui „T”, care duce cu gândul la forma vechii cruci a răstignirii cu trimitere la simbolul sacrificiului, de această dată materno-filial. În același context al vastei teme, propunând o altă rezolvare se înscrie lucrarea în lemn, *Maternitate* (Fig. 13) în care pruncul e integrat cu totul în materia carnală a mamei făcând trup comun, iar brațele larg deschise conturează o cruce evidentă. Suprimând însă „orice duișie caligrafică”²⁷, astfel se încheagă o altă lucrare metaforă, atât de simplu rezolvată dar plină de chintesență, de puritate și curată în mesaj.

„Orientarea spre tezaurele artei populare” pe care artistul o vede în anii '70 ca pe un element de continuitate în raport cu arta primei jumătăți a secolului XX și ca fiind „decisivă pentru a centra pozitiv toate celelalte tendințe”²⁸, este și una dintre orientările sale favorite la care apelează cu recurență de-a lungul întregii creații, devenind liant. Rezultă astfel, interpretări proprii în care formele noi, înrudite cu cele primitive, adică străvechi, demonstrează deopotrivă permanenta modernitate a artei populare și modul inedit de integrare și înțelegere a acestor elemente de către artistul Ion Vlasiu. Exemplificativă, nu numai prin temă, pentru raportarea la tradițiile românești aproape uitate, poate fi și lucrarea *Pasărea suflet* (Fig. 14) din colecția târgumureșeană, o transpunere explicită a motivului. Păstrându-se interpretarea și specificita-

²⁴ Trei dintre variante, două în ghips și una în bronz, figurând și în donație și una tot din bronz, de for public, fiind plasată în Parcul Maternității din Târgu Mureș.

²⁵ Theodor Redlow, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ion Frunzetti, „Ion Vlasiu”, în *Arta*, nr. 2, București, 1972, p. 17.

²⁸ *** „Mișcarea artistică românească”, în *Arta*, nr. 7, București, 1969, p. 20.

tea proprie fiecărui artist, care a preluat această idee transpusă-n sculptură și a ridicat-o la nivelul culturii majore, extinzându-se astfel și semantica, ea poate fi inclusă amplei familii a acestei teme, căreia îi aparțin și păsările lui Brâncuși²⁹. În tradiția românească, la care probabil, face referire și Ion Vlasiu, păstrată într-o zonă destul de restrânsă a câtorva sate din județele Sibiu, Alba (în special în satul Loman, tradiție cu rezonanțe dacice), Hunedoara, însă cu rădăcini depistate de folcloristul Gheorghe Pavelescu³⁰ în tot spațiul indo-european, sunt plasate la căpătâiul mormintelor bărbaților neînsurați, ca semn distinctiv, stâlpi incrustați cu diverse tăieturi, scrijelituri și motive ornamentale, care poartă în vârf o pasăre cioplită ce reprezintă sufletul celui stins, cuibărit în această întruchipare, trăind astfel veșnic (simbolistica porumbelului poate fi și cu trimitere biblică – Duhul Sfânt). În general, aceste păsări sunt reprezentate cu aripile deschise, gata de zbor. Mulți sunt cei care au fost preocupați de acest ritual de trecere, de pe poziții diferite de analiză, inclusiv Lucian Blaga, care amintea în *Spațiul mioritic* de „porumbelul Sfântului Duh” ce coboară în cimitirele românești, pe troițele, crucile de lemn și pe stâlpii de pe mormintele acestora, purtând prin decorații „pecetea unui stil pitoresc”³¹.

Revenind la Ion Vlasiu, probabil în peregrinările sale prin țară să fi văzut direct aceste reprezentări funerare ce l-ar fi inspirat în realizarea propriei lucrări, ea redând o formă incipientă a unui posibil demers în continuarea ideii spre interpretare și esențializare, pe care însă nu l-a mai continuat în alte lucrări. Se poate concluziona pripit că este o piesă singulară în creația sa, dar în „spațiul mitic” creat în grădina casei atelier de la Bistra, ea se integra armonios, creând acel râvnit „Paradis terestru”, din care fac parte printre multe alte piese și lucrările *Coloane cu păsări* (Fig. 15) și *Paradis terestru* (Fig. 16). Din lemn, *Pasărea suflet* e o traducere în arta cultă, neinterpretată, a motivului amintit, fără stilizări sau abstractizări. Redată la scară mai mare decât stâlpii funerari are impact aproape monumental. Pasărea, tratată sumar, doar sugerată prin elementele esențiale, domină liniștită deasupra verticalei stâlpului decorat cu motivul unei inimi întoarse ce conține două volute asemănătoare coarnelor de berbec, cele din urmă, simboluri împrumutate și adaptate, probabil din folclorul și decorațiile zonei văii Mureșului. Dar artistul e interesat mai mult de folosirea lor ca elemente decorative dezbărate de încărcătura simbolică sau ritualică.

²⁹ A se vedea și Athena T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1970, pp. 16–39.

³⁰ Gheorghe Pavelescu, *Pasărea Suflet – Studiu de antropologie culturală indo-europeană*, Editura Altip, Alba Iulia, 2009.

³¹ Lucian Blaga, „Pitoresc și revelație (fragmente)”, în *Scrieri despre artă. Antologie, studiu introductiv și note de Emil Manu*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 144.

În această conjunctură, a corespondenței stâlpi funerari (de tip Loman) – lucrări din creația Vlasiu, Ion Frunzetti, pune în legătură forma acelor stâlpi, cu monumentul dedicat de artist momentului 1907, păstrând ideea de monument funerar, dar îndepărtându-se de simbolistica inițială, îl asociază cu noțiunea de „patrie” menționând: „monumentul jertfelor răscobalei țărănești din 1907 evocă lomanii, stâlpii comemorativi și funerari înălțați cu prilejuri solemne, la pomenirea morților, al căror cult stă la baza ideii de „patrie” (pământul părinților, etimologic).”³²

Pasărea, stilizată sau nu, apare și în alte contexte, fără a fi o temă predilectă, în desene- devenite ilustrații la paginile de jurnal sau în pictură cum e exemplul celei ce poartă denumirea *Nevermore* (Fig. 17).

O amplă galerie de autoportrete, aproape în exclusivitate pictate sau desenate, întâlnim pe tot parcursul creației artistului. Acestea trebuie receptate fără a se transforma în subiect de cercetare preferat, dar stârnind o stare specifică, percepute mai degrabă ca niște jaloane autobiografice rezultate nu dintr-un orgoliu narcisist, ci dintr-o necesitate de definire secvențială, nu dintr-o profundă introspecție, ci ca o reflexie de moment, uneori prinse în cheie metaforică sau metafizică, alteori ca simple exerciții de stil. Și din acest punct de vedere, de „autoportret vizual” și de „autoportret scris”, folosind uneori același instrument: creionul, există o strânsă legătură cu partea de scriitură, mult mai densă și adânc sondată însă, respectiv cu paginile vastului gen „de frontieră” al exprimării confesive – de memorialistică (*Obraze și măști*), de jurnal (*În spațiu și timp, Cartea de toate zilele unui an*) sau de roman autobiografic (*Drum spre oameni* și exemplele pot continua). Cum menționa și criticul literar Iulian Boldea vis-à-vis de abordarea și căutările lui Ion Vlasiu dintr-una dintre aceste scriituri, apreciere ce se poate extinde însă la toate cele ce aparțin genului: „unul dintre toposurile acestei cărți este chiar obsesia căutării/ pierderii propriei identități” iar „Ce este însă jurnalul pentru artistul și scriitorul Ion Vlasiu? Repliere benefică în interioritate, refugiu în autoscopie, mijloc de supraviețuire sau model compensatoriu al derizoriului realității? E greu de spus dacă formula adoptată de Ion Vlasiu poate fi rezumată la una dintre aceste dimensiuni simbolice. Mai degrabă ea se nutrește din toate câte puțin, într-un efort sincretic în care ideea cu caracter filosofic se împletește cu notația nudă sau cu reflecția despre condiția artei și a artistului.”³³ Mențiunile vin ca o replică la gândurile artistului: „[...] Acest efort de a te defini este o necesitate firească și jurnalul este un bun început, un fel de a te exersa în a trăi pe atâtea

³² Vlasiu, Prefață de Ion Frunzetti, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 7.

³³ Iulian Boldea, „Măștile memoriei”, în *Vatra*, nr. 5, Târgu Mureș, 1998, pp. 49–50.

planuri câte pot fi accesibile conștiinței și talentului tău.”³⁴

Întorcându-mă la autoportretele genului artistic, creionul, cărbunele, tușul, laviul, acuarela, uleiul, dalta, respectiv aproape orice ustensilă și material îi stăteau spontan la îndemână în momentul confesiunii. Ele surprind chipul artistului captând starea clipei în diferite ipostaze. De la „(auto)portretele artistului la tinerețe”, în care sub formă frust realistă simțim impetuositatea și răzvrătirea vârstei – *Autoportret* (Fig. 18) și în tușa zvâcnită sau ascunzându-și identitatea sub pseudonimul de Saul Pelaghia³⁵ cu care va semna și în unicul număr al revistei avangardiste Herald (1933), crochiul atât de natural și de frumos tocmai prin trăsăturile fugare, chiar emoționante, care trasează chipul din câteva gesturi – *Autoportret* (Fig. 19) sau cel în cărbune, cu privirea scrutătoare sub sprâncenele întunecate, adunate într-un semn de încordare în dialog cu pomeții pronunțați și cu buzele strânse ferm, încet, părăsim vârsta marilor revolte intelectuale, și, înaintând în vârstă, apar esențializările și simplificările în linie care devine colțuroasă, cu capul lăsat dubitativ într-o parte, naiv meditativ în fața clepsidrei timpului inexorabil; autoironic sau chiar autocritic alături de una dintre lucrările sale; împreună cu Marina, soția sa, cea care îi va sta alături o viață, apoi portretele duble, cu substrat metafizic – *Oglindire* (Fig. 20), *Pe apele Stixului* (Fig. 21), *Abisală* (Fig. 22) etc., fără să-l mai intereseze redarea personalizată a fizionomiei, chipurile transformându-se în măști.

În acest mozaic de portrete³⁶ se distinge ca singular, *Autoportretul* (Fig. 23) în piatră, aflat în colecția muzeală din Târgu Mureș. Din același material de tuf vulcanic, salvat și astâmpărat din erupțiile magmatice răbufnite în timpuri neștiute, la fel ca cel folosit la *Somnul țăranilor* și într-o postură asemănătoare, *Autoportretul* sculptat, poartă esența tuturor autocaracterizărilor. Capul culcat, cu ochii închiși, trădând parcă aceeași acceptare a destinului ca cea a personajelor din lucrarea amintită, solidarizând și în acest mod cu cei din obștea cărora își revendică originea și își extrage de cele mai multe ori sevele creației, sunt ale unui personaj extrem de sincer în mărturisirile sale.

Pictura, abordată simultan cu sculptura, tratează o tematică diversă, sondând viața satului cu efigiile sale atât de apropiate și îndrăgite de autor, mai târziu, incluzând și peisajul zonei Bistra unde pentru mult timp își va desfăta ochiul și va încerca construirea „Paradisului terestru” (*Iarna la Bistra* (Fig. 24), *Mureșul la izvoare* (Fig. 25), *Scaunul Căliman* (Fig. 26), *Lumină galbenă* (Fig. 27), *Lumină roșie în munți* (Fig. 28); istoria văzută ca timp și personajele ei eroice

³⁴ *Apud* Iulian Boldea, *art. cit.*, p. 50.

³⁵ Lucrarea îl portretizează pe Ion Vlasiu și îi aparține lui Eremie Profeta.

³⁶ Expoziția *Ion Vlasiu. Portrete de scriitori*, Muzeul Literaturii Române, București, aprilie 2010. Această expoziție cuprindea și 9 autoportrete în creion, tuș și acuarelă.

care trăiesc deasupra acestuia; figuri anonime; măști universale; forțele distrugătoare ale războiului și pustiul lăsat în urma sa sub metafora stihiiilor înspăimântătoare (tripticul *Avram Iancu, Bărnăuțiu, Bălcescu* (Fig. 29); *Martirii* (Fig. 30), *Eroii de piatră* (Fig. 31), *1907* (Fig. 32), *Eroii trădați* (Fig. 33), *Ilegaliștii* (Fig. 34), *Stihiile războiului III* (Fig. 35), cărțurari și literați (*Ion Neculce* (Fig. 36), *Portretul lui Tudor Arghezi* (Fig. 37), *Mihail Sadoveanu* (Fig. 38), *Testamentul scriitorului* (Fig. 39), *Mihai Eminescu* (Fig. 40), atașamentul față de propria familie, natura statică optând cu predilecție pentru frumusețea florilor în cană, pe linie tematică luchianescă, chiar dacă nu în maniera rezolvărilor acestuia – *Galbene pe negru* (Fig. 41), numeroasele autoportrete, toate animă microcosmosul creației sale. Locvacitatea pastei folosită cu multă generozitate, încarnează deopotrivă delicatețea firului de iarbă sau rugozitățile minerale. Această impresie de materialitate rudimentară e conferită și de folosirea unei scheme compoziționale amintind de naivitatea subtilă și voită a meșterilor populari, dar și de cromatica folosită de aceștia, de multe ori preponderent sobră și în surdină și la Vlasiu: verde proaspăt și suculent, negru bituminos, ocru lutoase sau coapte spre brun. Ele sunt contracarate de sonorități de roșu vibrant, galben puternic iradiant sau alb eclatant țâșnind stenic printre nuanțele grave. Se mariază în perechi și își exaltă complementarele în favoarea ansamblului care dobândește o încărcătură plină de consistență. Tușele spontane, sacadate încearcă să reconstruiască sub glazura de lumină așezată ca o folie metalică, identitatea formelor. Uneori, și oscilațiile de consistență ale pastei, volumele decupate prin scrijelire ne poartă gândul la ornamentația ceramicii tradiționale. Simplu, dar nu simplist, elementele și simbolurile extrase din adâncurile artei populare sunt ridicate la rangul artei culte printr-o naturalitate specifică, icoana pe sticlă fiind unul din punctele de plecare și interpretare folosite de artist.

Creația sa profund înrădăcinată în spațiul transilvan ancestral, dar cu exprimări moderne, reprezintă o altă fațetă, o altă soluție de artă specific românească cu particularități din zona transilvană. Puțini sunt cei care în pictura modernă s-au oprit cu atâta sensibilitate și profunzime ca Ion Vlasiu, în fața pitorescului și, în același timp, dramaticului spectacol peisagistic al vieții satului românesc. El a găsit mijloace de comunicare printre cele mai emoționante, prin gravitatea lor, reconstituind din fragmente geometria satului natal și a celui universal.

Aflat în permanent dialog cu spațiul natal el redă figuri emblematice ale acestuia, chipurile anonime de bătrâni, dar universal valabile. Pentru a accentua efectul, el esențializează la maxim desenul, îl schematizează, operând foarte moderne scrijeliri în pasta groasă, un fel de *bad painting*, independent

de formulările sale europene contemporane. Cu această lucrare, *Bătrânii* (Fig. 42), artistul ni se relevă ca un veșnic căutător al formelor originare, primare. Impresia de materialitate rudimentară e conferită și de folosirea unei scheme compoziționale care amintește de naivitatea subtilă a meșterilor populari.

Sculptor, pictor, scriitor, personaj complex al timpurilor sale, Ion Vlasiu definește prin creația sa esența spiritualității spațiului arhaic transilvan. Acea nostalgie a veșnicei reîntoarceri la obârșii, leagă în fire nevăzute întreaga sa operă. Lumea satului, al cărui destin se contopește cu al său, cu tot alaiul de personaje care-l populează, îmbinând la nivel formal arhaicul cu noile căutări moderne, reapare cu obstinație.

Satul uitat (Fig. 43, Fig. 44) (în mai multe versiuni ale temei) este chintesenta lumii tradiționale, părăsite, îndoliate. Casele, cu acoperișurile ca niște cușme uriașe, se afundă în pământ, ghemuite, cu ferestrele abia mijite, într-o atmosferă sumbră, apăsătoare uneori, dar cu un licăr de speranță în albul văruiei. Lumea satului cu toată încărcătura simbolică, pare a fi încet, încet dată uitării. În rezolvarea lucrărilor artistului legate în general de lumea satului, regăsim parcă din gândurile blagiene mărturisite într-una dintre scrierile sale: „Satele românești sunt așezate, nu mai întâmplător, dar mai firesc, ele cresc din peisaj atât de organic, că nici nu-ți poți închipui ca ele să nu fi fost totdeauna acolo unde sunt. În neorânduiala vie a acestor sate, simți prezența unei imaginații umane, care prelungește natura până dincolo de ea, până în zone de miracol și de poveste.”³⁷ Tristețea e și mai mare la gândul părăsirii acestor spații cândva pline de „[...] oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții” dar prin firea sa, mai menționează Blaga, țăranul român „înaintea în imprevizibilul timpului, în orânduiele lumii exterioare cu sentimentul că răul și binele ți se dă după înaltă socoată. E aci latura pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Grație acestui sentiment, se poate spune, că nu există nicio situație, care să ducă pe român la disperare anihilată. Nu e vorba așadar de un fatalism de accent tragic.”³⁸ Lumea satului trăiește, e vie așadar și prin parte din opera artistului Ion Vlasiu.

O explicație dată de artist voiajului prin diferite genuri care conturează ampla și complexa sa creație ar fi următoarea: „Cred că frica de rafinament și rutina mă fac să schimb un gen artistic cu altul mai des decât ar trebui. Când simt că știu ceva, lipsește emoția îndoielii. Creația este un drum prin întuneric [...] Când ajungi la sfârșit, în plină lumină, te oprești. E firesc să cauți alt întuneric.”³⁹ Când există talent, e ispititoare tentația permanentă a noului exprimat printr-un act artistic, așa cum e și cazul lui Ion Vlasiu.

³⁷ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 137.

³⁸ *Ibidem*, p. 139.

³⁹ *Apud* Dana Mocanu, „În căutarea unei ordini”, în *Vatra*, nr. 5, Târgu Mureș, 1998, p. 51.



Fig. 1. Ion Vlasiu, *Pictorul Catul Bogdan*, [1928–1932]



Fig. 2. Ion Vlasiu, *Sulamita*, [1932]



Fig. 3. Ion Vlasiu, *Mască*, [1933–1936]

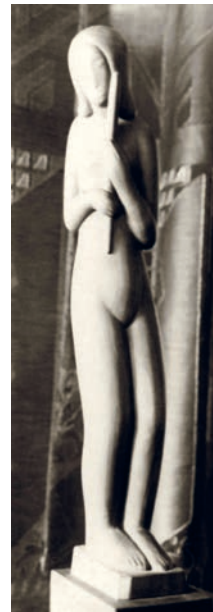


Fig. 4. Ion Vlasiu, *Femeie cu fluier*, [1932]



Fig. 5. Ion Vlasie, *Studiu*, [1932]



Fig. 6. Ion Vlasie, *Simion Bărnuțiu*, [1940-1950]



Fig. 7. Ion Vlasie, *Simion Balint*, [1940-1950]



Fig. 8. Ion Vlasie, *Somnul țărănilor* (2 piese), [1965-1970]



Fig. 9. Ion Vlasiu, *Mirele și mireasa*, [anii 1970]



Fig. 10. Ion Vlasiu, *Meșterul Manole*, [anii 1970]



Fig. 11. Ion Vlasiu, *Mama cu copilul*, [1970]



Fig. 12. Ion Vlasiu, *Maternitate*, [anii 1970]



Fig. 13. Ion Vlasiu, *Maternitate*, [anii 1970]



Fig. 14. Ion Vlasiu, *Pasăre suflet*, [1965–1970]

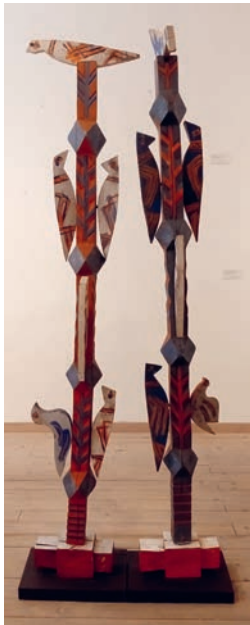


Fig. 15. Ion Vlasiu, *Coloane cu păsări și Paradis terestru* (ansamblu), [anii 1980]



Fig. 16. Ion Vlasiu, *Paradis terestru*, [anii 1980]



Fig. 17. Ion Vlasiu, *Nevermore*, [anii 1980]



Fig. 27. Ion Vlasiu, *Autoportret*, [1934]



Fig. 19. Ion Vlasiu, *Autoportret*, 1937



Fig. 20. Ion Vlasiu, *Oglindire*, [anii 1970]



Fig. 21. Ion Vlasie, *Pe apele Stixului*, [anii 1970]



Fig. 22. Ion Vlasie, *Abisală*, [anii 1970]



Fig. 23. Ion Vlasie, *Autoportret*, [1965–1970]



Fig. 24. Ion Vlasiu, *Iarna la Bistra*, [anii 1970]



Fig. 25. Ion Vlasiu, *Mureșul la izvoare*, [anii 1970]



Fig. 26. Ion Vlasiu, *Scaunul Căliman*, [anii 1970]



Fig. 27. Ion Vlasiu, *Lumină galbenă*, [anii 1970]



Fig. 28. Ion Vlasiu, *Lumină roșie în munți*, [anii 1970]



Fig. 29. Ion Vlasiu, *Avram Iancu, Bărnăuțiu, Bălcescu* (triptic), [anii 1965]



Fig. 30. Ion Vlasiu, *Martirii (Horea, Cloșca și Crișan)* (triptic), [anii 1960]



Fig. 31. Ion Vlasiu, *Eroii de piatră*, [1965–1970]



Fig. 32. Ion Vlasiu, 1907, [1965–1980]



Fig. 33. Ion Vlasiu, *Eroii trãdați*, [1965–1980]



Fig. 34. Ion Vlasiu, *Ilegaliștii* (diptic), [anii 1950]

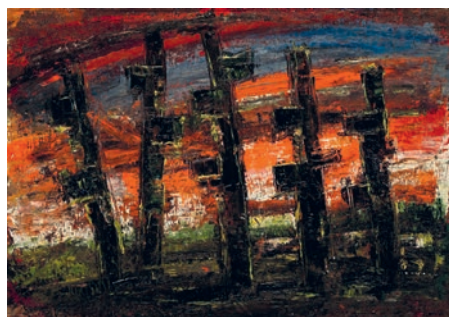


Fig. 35. Ion Vlasiu, *Stihilele războiului III*, [anii 1970]



Fig. 36. Ion Vlasiu, *Ion Neculce*, [1950]



Fig. 37. Ion Vlasiu, *Portretul lui Tudor Arghezi*, [1950]



Fig. 38. Ion Vlasiu, *Mihail Sadoveanu*, [1950]



Fig. 39. Ion Vlasiu, *Testamentul scriitorului (Mihail Sadoveanu și Valeria)*, [1950]



Fig. 40. Ion Vlasiu, *Mihai Eminescu*, [1950]



Fig. 41. Ion Vlasiu, *Galbene pe negru*, [1960]



Fig. 42. Ion Vlasie, *Bătrânii*, [anii 1980]



Fig. 43. Ion Vlasie, *Satul uitat*, 1979

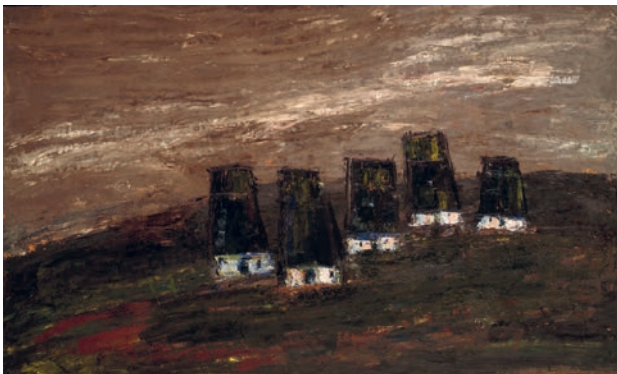


Fig. 44. Ion Vlasie, *Satul uitat*, [1970]

Lista ilustrațiilor

Fig. 1. Ion Vlasiu, *Pictorul Catul Bogdan*, cărbune pe hârtie, 36,5x27 cm, semnat dr. jos Ion Vlasiu, nedatat [1928–1932], inv. nr. 2152; donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 2. Ion Vlasiu, *Sulamita*, piatră, 17x29x21 cm, nesemnat, nedatat [1932], inv. nr. 183, achiziție Aurel Ciupe, 1932, colecția Muzeului Județean Mureș. Expusă în 1932, Târgu Mureș; mai–iunie 1983, *Retrospectivă*, Târgu Mureș.

Fig. 3. Ion Vlasiu, *Mască*, lemn, 26x14x85 cm, semnat lateral: I.L. Vlasiu, nedatat [1933–1936], colecția Aurel Ciupe, Aurelia Ciupe, Cluj, Georg Lecca, München.

Fig. 4. Ion Vlasiu, *Femeie cu fluier*, lemn?, [1932], expusă în 1932 la Târgu Mureș.

Fig. 5. Ion Vlasiu, *Studiu*, piatră, [1932].

Fig. 6. Ion Vlasiu, *Simion Bărnăuțiu*, ghips, 110x80x42 cm, nesemnat, nedatat, [1940–1950], inv. nr. 2181; donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 7. Ion Vlasiu, *Simion Balint*, bronz, 28 x 54 x 32 cm, semnat spate jos Vlasiu, nedatat, [1940–1950], inv. nr. 1016, transfer C.J.C.A., 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 8. Ion Vlasiu, *Somnul țăranilor* (2 piese), piatră (tuf vulcanic), 32x60x40 cm, nesemnat, nedatat [1965– 1970], inv. nr. 2178, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 9. Ion Vlasiu, *Mirele și mireasa*, ghips patinat, 81x22x21 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2163, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 10. Ion Vlasiu, *Meșterul Manole*, ghips patinat, 73x20x22 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2165, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 11. Ion Vlasiu, *Mama cu copilul* (*Cariatidă, Maternitate*), bronz, 90x24x14 cm, semnat spate jos monogramă, nedatat [1970], donația Ioana Vlasiu, 2011, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 12. Ion Vlasiu, *Maternitate*, bronz, 51x28x19 cm, semnat spate jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 1453, transfer C.J.C.E.S., 1977, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 13. Ion Vlasiu, *Maternitate*, lemn, [anii 1970].

Fig. 14. Ion Vlasiu, *Pasăre suflet*, lemn patinat, 175x54x25 cm, nesemnat, nedatat [1965–1970], inv. nr. 2168, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 15. Ion Vlasiu, *Coloane cu păsări și Paradis terestru* (ansamblu cu 2 piese), lemn policrom, 300x80x70 cm, nesemnat, nedatat [anii 1980], inv. nr. 2571, achiziție, 2022, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 16. Ion Vlasiu, *Paradis terestru*, lemn policrom, 300x80x70 cm, nesemnat, nedatat [anii

1980], inv. nr. 2572, achiziție, 2022, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 17. Ion Vlasiu, *Nevermore*, ulei pe carton, 26x37 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1980], colecția familie Vlasiu.

Fig. 18. Ion Vlasiu, *Autoportret*, ulei pe carton, 33x33 cm, semnat stg. vertical: Ion Vlaiv, nedatat [1934], inv. nr. 2490, achiziție, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 19. Ion Vlasiu, *Autoportret*, creion pe hârtie, semnat, localizat și datat dr. jos: Ion Vlasiu Sighișoara 937.

Fig. 20. Ion Vlasiu, *Oglindire*, ulei pe carton, 30x20 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], colecția Serge Lupaș, Londra.

Fig. 21. Ion Vlasiu, *Pe apele Stixului*, ulei pe carton, 44,5x63 cm, semnat centru dreapta: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2133, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 22. Ion Vlasiu, *Abisală*, ulei pe carton, 49x34 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2123, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 23. Ion Vlasiu, *Autoportret*, piatră (tuf vulcanic), 22x33x23 cm, nesemnat, nedatat [1965–1970], inv. nr. 2164, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 24. Ion Vlasiu, *Iarna la Bistra*, ulei pe placaj, 56x84 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2125, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 25. Ion Vlasiu, *Mureșul la izvoare*, ulei pe PFL, 49,5x69,5 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2114, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 26. Ion Vlasiu, *Scaunul Căliman*, ulei pe lemn, 41x53 cm, semnat centru jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2124, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 27. Ion Vlasiu, *Lumină galbenă*, ulei pe PFL, 44,5x61,5 cm, semnat centru jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2134, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 28. Ion Vlasiu, *Lumină roșie în munți*, ulei pe carton, 52x64 cm, semnat centru jos: Vlasiu, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2103, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 29. Ion Vlasiu, *Avram Iancu, Bărnăuțiu, Bălcescu* (triptic), ulei pe placaj, 49x66 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1965], inv. nr. 2099, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 30. Ion Vlasiu, *Martirii (Horea, Cloșca și Crișan)* (triptic), ulei pe carton, 74x127 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1960], inv. nr. 2089, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 31. Ion Vlasiu, *Eroii de piatră*, ulei pe carton, 74x123 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [1965–1970], inv. nr. 2092, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 32. Ion Vlasiu, *1907*, ulei pe PFL, 52,5x40 cm, semnat centru jos: Vlasiu, nedatat [1965–1980], inv. nr. 2127, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 33. Ion Vlasiu, *Eroii trădați*, ulei pe placaj, 36,5x57 cm, nesemnat, nedatat [1965–1980],

inv. nr. 2104, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 34. Ion Vlasiu, *Ilegaliștii* (diptic), ulei pe placaj, 37,5x50 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1950], inv. nr. 2137, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 35. Ion Vlasiu, *Stihiile războiului III*, ulei pe carton, 44,5x63 cm, nesemnat, nedatat [anii 1970], inv. nr. 2104, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 36. Ion Vlasiu, *Ion Neculce*, ulei pe carton, 71,5x52 cm, semnat dr. sus: monogramă IV, nedatat [1950], inv. nr. 2105, donația Ion Vlasiu, 1986, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 37. Ion Vlasiu, *Portretul lui Tudor Arghezi*, ulei pe carton, 46x34 cm, semnat stg. jos: I. Vlasiu, nedatat [1950], inv. nr. 1015, transfer C.J.C.A., 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 38. Ion Vlasiu, *Mihail Sadoveanu*, ulei pe PFL, 48,5x37,5 cm, semnat dr. centru: monogramă, nedatat [1950], inv. nr. 2088, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 39. Ion Vlasiu, *Testamentul scriitorului (Mihail Sadoveanu și Valeria)*, ulei pe placaj, 56x65 cm, semnat stg. jos: Vlasiu, nedatat [1950], inv. nr. 2111, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 40. Ion Vlasiu, *Mihai Eminescu*, ulei pe carton, 76,5x62 cm, semnat dreapta sus, vertical: Vlasiu, nedatat [1950], inv. nr. 2107, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 41. Ion Vlasiu, *Galbene pe negru*, ulei pe PFL, 43x33 cm, semnat dr. jos: Vlasiu, nedatat [1960], inv. nr. 2131, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 42. Ion Vlasiu, *Bătrânii*, ulei pe PFL, 53x73,5 cm, semnat stg. jos: Vlasiu, nedatat [anii 1980], inv. nr. 2109, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 43. Ion Vlasiu, *Satul uitat*, ulei pe PFL, 40x52 cm, semnat, localizat și datat centru jos: Vlasiu Bistra 1979, inv. nr. 2196, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Fig. 44. Ion Vlasiu, *Satul uitat*, ulei pe carton, 74x123 cm, semnat stg. jos: Vlasiu, nedatat [1970], inv. nr. 2094, donația Ion Vlasiu, 1986, 1970, colecția Muzeului Județean Mureș.

Întâlnirea mea cu *Stihiile* lui Vlasiu. Experiența recuperării lucrării

Dorel David Morar

Apropierea mea de această lucrare a fost treptată; la o încercare de analiză, disting trei etape.

Prima dată am văzut-o demontată în magazia atelierului de la Bistra Mureșului, județ Mureș, în perioada în care împreună cu colegii de la Muzeu (Secția de Artă a Muzeului Județean Mureș) pregăteam expoziția permanentă sub forma Galeriei *Ion Vlasiu*, din Palatul Culturii, Târgu Mureș. În acel moment doar am remarcat-o (Fig. A 1–3) M-au impresionat dimensiunile pe de o parte, forța și expresivitatea stâlpilor, pe de altă parte. Lucrarea depășea limitele proiectului nostru, iar noi ne-am „alimentat” cu lucrări de dimensiuni mai mici, potrivite spațiului pe care îl aveam la dispoziție.

Încă de atunci mi-am dat seama că lucrarea aceasta trebuia pusă în valoare undeva, cândva...

A trecut un timp în care am fost prinși în alte proiecte (Expoziția *Tonitza, imagini ale copilăriei*, 2019, reconfigurarea depozitului, a *Galeriei de artă maghiară* etc.), iar când ne-am întors la Bistra după câțiva ani, situația era gravă; două dintre grinzile de la baza lucrării dispăruseră, iar doi dintre stâlpii verticali fuseseră agresați, printr-un accident nefericit (Fig. B 1–6). Ne-am dat seama că trebuie să luăm câteva măsuri clare din puținul pe care îl aveam la îndemână, în tentativa de a salva lucrarea. Aici aș distinge etapa a doua, prin primele măsuri de recuperare a piesei.

Măsurile minimale în această a doua etapă, au fost:

- mutarea lucrării: cei 7 stâlpi și singura grindă rămasă de la bază – scoaterea din magazie și mutarea ei în atelier (Fig. C 1–5);

- măsurarea exactă a grinzii de la bază care a supraviețuit – o voi numi grinda-mamă (Fig. D 1–3);

- începutul procesului de documentare: recuperarea a cât mai multe imagini ale lucrării și datelor despre realizarea și expunerea ei; cercetare la Muzeul Național Bruckenthal unde se află o variantă a *Stihiilor*, alcătuită din trei stâlpi, fiecare cu talpa separată; consultare cu unul dintre restauratorii Muzeului Național Bruckenthal, domnul Victor Turcu;

- jocul de refacere a puzzle-ului, ca să obțin structura bazei (Fig. I, G, D);

- demararea procesului de căutare a materialului (stejar) de care era nevoie pentru refacerea grinzilor dispărute și peticirea agresiunilor.

A urmat o altă pauză. Obținerea materialului pentru lucru a fost destul de anevoioasă, dar a fost rodnică pentru că în acest timp mi-am clarificat dimensiunile tălpii *Stihiilor*, lucrând cu desene de 1 la 10 (1cm = 10 cm).

Când a venit momentul etapei a treia, aducerea lucrării spre reparare/restaurare la Târgu Mureș (în atelierul Liceului tehnologic care poarta numele maestrului Ion Vlasiu) împreună cu materialul de lucru (obținut cu sprijinul Părintelui Sergiu Andone din Deda Bistra), nu am făcut decât să trec la o atentă transpunere a desenelor la mărimea reală de 1 la 1. A urmat croirea și îmbinarea tălpii care mi-au permis apoi poziționarea „căsoaielor” și așezarea stâlpilor pe verticală cu o aproximație de sub un cm – spun eu. Tot demersul e verificabil.

Partea a doua a acestei etape este în desfășurare: restaurarea agresiunii stâlpilor, respectând principiul reversibilității, pe care l-am discutat cu restauratorul Muzeului Național Bruckenthal, domnul Victor Turcu.

Fără să intru în detalii tehnice (care rămân consemnate în baza de date documentare) pot să spun că am avut totuși șansa câtorva imagini fără de care recuperarea lucrării ar fi fost imposibilă.

La refacerea tălpii, materialele documentare esențiale au fost:

- o fotografie a lucrării montate la București, probabil înaintea transportării la Bienala de la Veneția, unde a fost expusă în 1976, singura în care talpa este vizibilă cât de cât „de sus” (Fig. E);

- o fotografie pe care am făcut-o întâmplător (?) în prima etapă, când ne documentam pentru expoziția Galeriei Ion Vlasiu, în care apar cele trei grinzi (Fig. F);

- și faptul că o grindă, din fericire cea mai complexă, a supraviețuit; prin dimensiunea ei am reușit să recuperez dimensiunile celorlalte două, reușind să corectez și aberațiile fotografiei (Fig. G);

Iar la alcătuirea peticelor:

- șansa unei fotografii de la Bistra în timpul lucrului, în care apare în prim-plan, într-o poziție ideală, stâlpul nr. 5, cel mai puternic agresat (Fig. H 1, 2);

- din fotografiile făcute de mine în magazie la prima întâlnire cu lucrarea, am reușit să văd destul de clar cealaltă față a aceluiași ghinionist stâlp nr. 5 (Fig. A 1–3);

Întâmplare? Sunt convins că nu. Eu cred că Pronia cerească ne-a lăsat „indicii” ca să recuperăm piesa.



Fig. A 1.



Fig. A 2.



Fig. A 3.

Fig. A 1–3. Imagini din magazia casei-atelier Ion Vlasiu, de la Bistra, așa cum le-am văzut prima dată când am ajuns acolo. Se remarcă dimensiunea, forța și expresivitatea stâlpilor.



Fig. B 1.



Fig. B 2.



Fig. B 3.



Fig. B 4.



Fig. B 5.



Fig. B 6.

Fig. B 1–6. Imagini din magazia casei-atelier Ion Vlasiu, de la Bistra, așa cum le-am văzut prima dată când am ajuns acolo. Se remarcă dimensiunea, forța și expresivitatea stâlpilor.



Fig. C 1.



Fig. C 2.



Fig. C 3.



Fig. C 4.

Fig. C 1-4. Imagini de la mutarea stâlpilor în atelier.



Fig. C 5. Bârna de la talpă – bârna-mamă, adusă în atelier.



Fig. D 1.

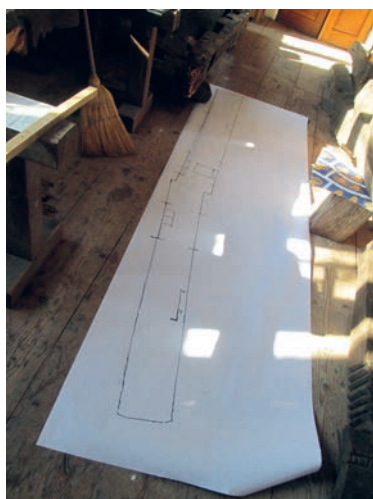


Fig. D 2.

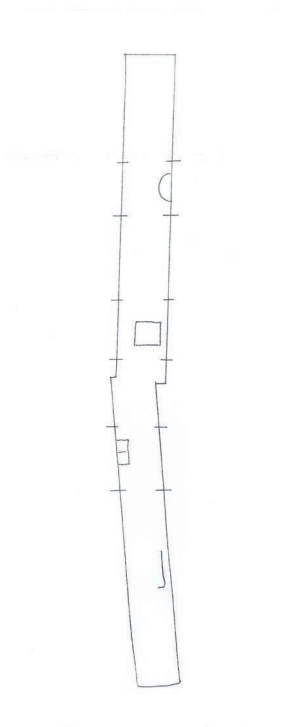


Fig. D 3.

Fig. D 1-3. Grinda-mamă, copierea dimensiunii 1 la 1, apoi redarea ei la 1 la 10 (1 cm=10 cm).



Fig. E. Fotografie a lucrării făcută la București, singura în care se vede cum se îmbină talpa.



Fig. F. Imagine cu cele trei grinzi, păstrată grinda-mamă, cea de jos, restul dispărute.

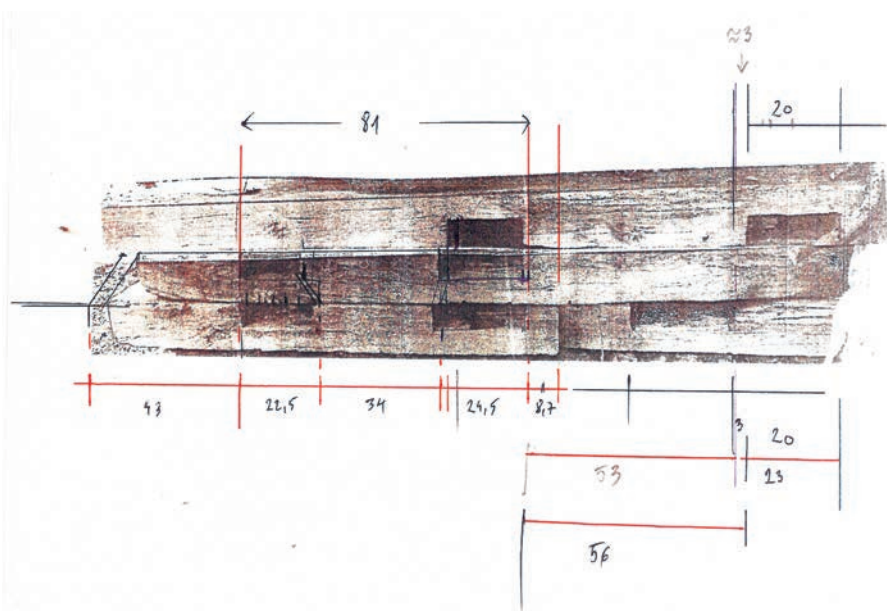


Fig. G. Pe linia roșie, dimensiunile reale ale grinzii-mamă.



Fig. H 1.



Fig. H 2.

Fig. H 1 – 2. Imagini din timpul lucrului artistului, la Bistra.

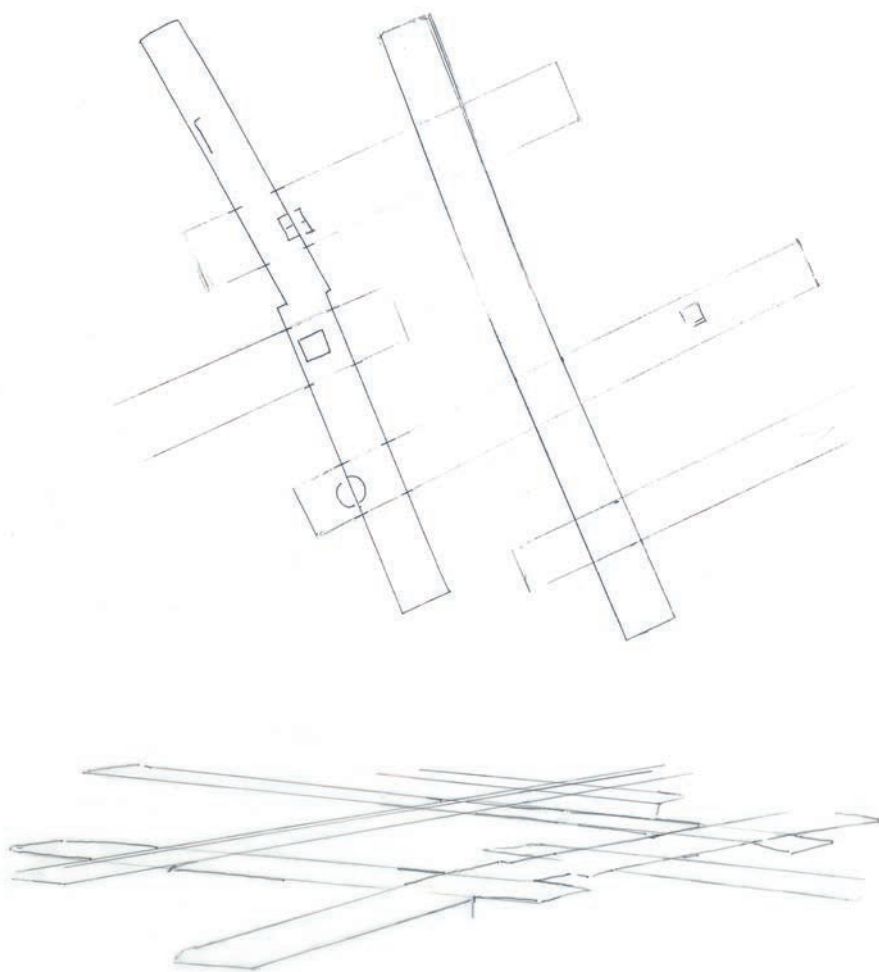


Fig. 1 1 – 2. Refacerea bazei pornind de la cele 3 elemente: grinda-mamă, fotografia lucrării făcută la București și imaginea cu cele 3 grinzi.

Cronici de artă plastică transilvăneană. 1934–1947 – Ion Vlasiu

Sculptorul Romul Ladea¹

O conștiință de sine și o luciditate în care își au loc cu egal aport optimismul și înțelegerea, este sculptorul Romul Ladea.

L-am găsit lângă noi în momentele când dezorientarea creștea dungi aspre în tinerețea noastră – și de atunci a rămas mereu punctul nostru de reazim.

Scump la vorbă și mândru ca un alt Ioan Bob din Ticvaniul mic², acest singuratec zgrunțuros și opac în aparență, a știut totuși să se apropie de noi, să ne înțeleagă și să se facă înțeleș.

Și a fost destul pentru ca din momentul acela privirile noastre să-l urmeze și fiecare vorbă, fiecare bucată de lut – trântită cu o dezolantă indiferență – să deschidă în noi porți de lumină.

Romul Ladea nu cunoaște timidități, dar ezitarea i-o bănuiești doar în respectul mare pentru formă. Această valoare s-a confundat la el cu însăși viața. Dincolo de ea mai rămâne doar zâmbetul său în care cuprinde tot disprețul pentru oamenii care nu cunosc această iluminare.

Un instinct sigur i-a purtat pașii și a canalizat fluidul de energie ce-i colcăia în suflet spre concepția sa de acum, în cadrul căreia îl vom vedea crescând cu încetineală, dar și cu o invincibilă dârzenie. A înțeles și ține să mărturisească adevărul că un popor nu poate dispărea înainte de a-și fi afirmat virtualitățile. Această focoasă lavă a cărei erupție ridică din adâncuri obscure colonade albe

¹ În *Gând românesc*, nr. 4, Cluj, aprilie 1934. Romul Ladea (1901–1970). Despre profesorul său de la Școala de arte frumoase din Cluj, Vlasiu a mai scris cu diverse prilejuri în revistele *Societatea de mâine*, Cluj, mai, 1936; *Vremea*, București, 20 noiembrie 1941, în volumele de proză autobiografică *Drum spre oameni*, Editura Eminescu, București, 1970, vol. I, p. 324 și vol. II, pp. 11–12, în Dorian Grozdan, *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare*, Editura Facla, Timișoara 1979, pp. 96–100. Scrisorile lui Ladea către Vlasiu din anii 1937–1942 au fost publicate de Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*, Editura Brumar, Timișoara 2006, pp. 165–171.

Pentru Romul Ladea vezi Negoită Lăptoiu, Alexandra Rus, *Expoziția retrospectivă Romul Ladea*, Muzeul de Artă Cluj, 1977; Mircea Țoca, *Sculptori clujeni*, Editura Meridiane, București 1978; Negoită Lăptoiu, *Romul Ladea*, Editura Meridiane, București, 1985; Alexandra Rus, *Sculptura în lemn în secolul XX*, Muzeul Național de Artă Cluj, 1998.

² Aluzie la o sculptură a lui Ladea, probabil *Iancu Bobu* care figurează la nr. 3 în catalogul operei, publicat în Dorian Grozdan, *op. cit.* Ticvaniul Mare, județul Caraș-Severin, este satul părinților sculptorului.

și temple, sculptorul Romul Ladea a descoperit-o poporului nostru.

Dar problema nu era simplă. Antemergătorii s-au ocupat numai incidental și atât de naiv încât efortul lor nu putea însemna și un reazem eventual. Contemporanii, după ce n-au avut curajul unei totale sincerități, au sfârșit, unul câte unul, în a pastșa stângaci valorile apusene. Totuși, acestui colțos țăran i-a fost ușor să ignore oameni arătați cu degetul.

După o trecere de câteva luni prin Paris, unde se pare că a avut grave ciocniri de principii cu Brâncuși-magul alb³, care îl aciuse, îndrăgostit de felul cum Ladea știa să cioplească într-o piatră, s-a întors aici în Ardealul vitregit, unde suferința îndelungată a determinat un strat de primară și robustă spiritualitate.

Și-a îndreptat preocupările spre materialul anonim, pipăind cu mâinile lui creștăturile porților, ușile și stranele bisericuțelor de lemn, transfigurat de marea descoperire pe care o simțea și o trăia din plin.

Nu era de ajuns ca arta să fie românească prin subiect, trebuia imprimată formei însăși esența specifică. Și pentru aceasta Romul Ladea face un pas înapoi, caută o apropiere de simplitatea creștăturilor, de meșteșugul cioplitorilor anonimi. Forma capătă cu timpul un caracter arhaic, iar tratarea materialului devine uscată și sobră.

Acest punct de vedere strict plastic l-a urmărit cu atâta tenacitate și voință încât fondul lucrărilor sale suferă de o înclăștare; îi lipsește acea fluiditate expresivă, valoare care definește însăși esența artei. Din această epocă de început au rămas doar câteva reliefuri și unele studii de cap și nud. Dar, repet, aceste lucrări nu au integritatea trebuitoare. Rămâne numai cadrul impunător în care figurile sunt schițate în largi planuri.

În rezumat, activitatea sa până la acest punct se limitează la studii. Abia după ce își definește caracterul formei, ceea ce îi va da atitudinea personală în plastică, Romul Ladea tratează un subiect. Și acest subiect nu putea fi decât cel ales: un țăran din Banat.

Desigur că toată preocuparea anterioară n-a fost limitată strict la valorile plastice, ci într-un mai larg cadru a căutat să cuprindă toate fețele problemei.

Acest cap de țăran este analizat întâi în elementele sale constitutive; punând în lumină întregul complex al caracterului, cu toate particularitățile rasei, cărora le atribuie continuitatea exclusiv dacică, apoi fondul sufletesc al

³ Sintagma „Brâncuși-magul alb” este surprinzătoare pentru momentul acela. Cercetări recente au atras atenția și au interpretat sensurile albului dominant în atelierul lui Brâncuși, vezi Jonathan Wood, „Brancusi's White Studio”, în *Brancuși at his Zenith. And What Next?* International Symposium. *Romanian Academy*, Editura Univers enciclopedic, București, 2001, pp. 43–50.

țăranului din Banat pe care Ladea îl cunoaște atât de bine, având profunde afinități de spirit cu el. Firește, trăsătura de fond rămâne cinismul cunoscut al bănățenilor, apoi forța vitală pe care o exprimă cu o putere de monumentală proporție.

La Romul Ladea expresia nu rezultă din mișcare în sensul lui Mestrovic⁴ de exemplu, nici din tratarea materiei cum e cazul lui Rodin⁵, ci dintr-o proprie arhitectonică în care elementul constitutiv rămâne forma cu dimensionalul ei geometric pur sculptural.

Și fac aici o paranteză pentru a releva apropierea sculpturii lui Romul Ladea de aceea a lui Brâncuși⁶.

Această îmbinare de planuri neted fățuite, acest echilibru geometric al ansamblului, precum și degajarea formei de materia obiectivă, situată într-o proprie existență spirituală, sunt în perfect acord – deși pe alt plan – cu plasticul lui Brâncuși. Amândoi trăiesc liniștea formei încadrându-se în cuprinzătoarea concepție a staticeii.

Căutându-i în urmă, vor fi găsiți la același izvor: unul urmărind cu ochii albi de soare vârful nemaisfârșit al piramidei, iar cel din urmă, aspru la față, încercând o înțelegere a rezistenței sfinxului peste vremei.

Și cu aceasta voi încheia, cu regretul de a nu fi putut limpezi mai mult opera acestui sculptor, acest început de prefaceri în care, cu toată luciditatea înfăptuirii rămân părți umbroase peste care nu poți trece decât dăruindu-ți întreaga credință.

⁴ Ivan Meštrović (1883–1962), sculptor croat. Autor, printre multe altele, al monumentelor ecvestre ale lui Carol I și Ferdinand, al statuii lui Ion I. C. Brătianu, ridicate la București în 1938. Primele două au fost distruse în 1947, cel din urmă, înlăturat și el din spațiul public în timpul comunismului, și-a reluat locul după 1990, vezi Barbu Brezianu, „Histoire des sept statues d'Ivan Mestrovic erigées en Roumanie”, în *Revue Roumaine d' Histoire de l'Art, série Beaux-Arts*, tome XXVIII, 1991, pp. 11–15; Ioan Oprea, „Sur les oeuvres d'Ivan Mestrovic en Roumanie”, în *Transylvanian Review*, Vol. VII, No.3, Autumn, 1998, pp. 159–180.

⁵ Auguste Rodin (1840–1917). Sculptorul francez era cunoscut în ambianța artistică românească încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a exercitat o influență puternică asupra sculpturii românești. Ladea citează adeseori cartea lui Auguste Rodin, *L' Art. Entretiens reunis avec Paul Gsell, Bernard Grasset*, Paris 1911, vezi Horia Medeleanu, *Anii de început*, în Dorian Grozdan, *op.cit.*, pp.126–133.

⁶ Pentru relațiile complicate ale lui Ladea cu Brâncuși, vezi Ioana Vlasiu, „Brancusi and his Disciples”, în *Brancusi at his Zenith. And What Next?* International Symposium. Romanian Academy, Editura Univers enciclopedic, București, 2001, pp. 203–211.

Expoziția Eugen Gâscă¹

În sala prefecturii a deschis pictorul Eugen Gâscă expoziția sa. Faptul nu e comun. Întâi pentru că acest pictor e la întâia expoziție, și apoi pentru că în afirmarea artei, aici în Ardeal, expoziția aceasta înseamnă nu numai o stabilire de valori, dar și un impuls. Impuls pentru aceia, care și mai departe se complac în a purta jugul unor idei amorfe, căutând a fi pe plac marelui public.

Arta plastică și arta în genere nu e încântare sterilă, gâdilare a formei; dacă nu însuflă revoltă interioară, n-are altă justificare. Obişnuiește totuși, un anumit public, să dea artei plastice, în general, un sens decorativ. Avertizez: lucrările lui Gâscă nu suportă această încadrare. Tablourile lui sunt tot atâtea ferestre spre incomensurabil; punți în transcendent.

Deși unui comun observator ele pot părea rafinate, sunt profund naive și inspirate. Miracolul nu emană atât din calitățile rezultate din savantă evoluție, dar acea corespondență directă, de la suflet la materie, ambianța aceasta imaterială devine miracol. E așa de departe de concepția naturalistă contemplativă, încât lucrurile dimprejur, ajunse în prisma viziunii sale, pierd orice urmă din aspectul lor obiectiv. Subiectivul devine leit-motivul în cadrul căruia pictorul își dezghioacă întreg conținutul de suflet. Și dacă nu e prea îndrăzneț, voi defini acest conținut așa: o supremă tendință de evadare din material, din cotidianul vieții – cu legile sale de orânduire permise excepției – în spiritual pur; acolo unde raporturile de la om la fenomene sunt absolute. Ceea ce ne relevă însă structura intimă a acestui pictor e tristețea descătușată, fluidă ca o rugă plânsă; aceeași atunci când motivul e un Crist, o femeie, o floare sau un peisaj cu ploi, după cum starea pictorului e aceeași. Intuiția incertă a idealului – fiindcă această intuire nu poate fi nicicând și convingere – ține creatorul într-o perpetuă tensiune interioară, de unde rezultă dinamica covârșitoare a acestei tristeți. În ultimă analiză, pentru a sublinia esența de viață ce se desprinde din opera acestui pictor, vom spune că e opusă scepticismului.

Înfloresc minunându-se ele însele, florile. Arbori se îndoie cuprinși de

¹ În *Patria*, Cluj, 12 decembrie 1934.

Pentru Eugen Gâscă (1908–1989), vezi Negoită Lăptoiu, *Eugen Gâscă*, Editura Meridiane, București, 1984; Gheorghe Vida, „Desenele lui Eugen Gâscă, eseu despre puritate”, în *Arta*, nr. 7, 1987, pp. 14–15; *Grafica modernistă în România anilor 1930–1940*, Muzeul Național de Artă al României, septembrie 2003–februarie 2004. Catalog de Mariana Vida; *Donația de grafică Eugen Gâscă*. Muzeul Național de Artă al României, București, martie–mai 2007. Curatori: Mariana Vida, Elena Olaru. Texte de Mariana Vida, François Pamfil, Ioana Vlasiu, Gh. Vida. Expoziția retrospectivă *Eugen Gâscă*. Muzeul Județean Mureș, Târgu Mureș, decembrie 2021 – aprilie 2022. Curatori: Székely Sebestyén György, Cora Fodor, Ioan Șulea. Catalog *Viețile lui Eugen Gâscă*, editor: Székely Sebestyén György, studii: Székely Sebestyén György, Ioana Vlasiu, Cora Fodor, Cluj-Napoca, 2022.

panică, zbuçiumați. Iuda ispășește surâzând ca un copil inconștient, iar Christ e un elan deasupra creștelor, deasupra crucifixului...

Se desprinde din aceste lucrări ca o credință, tendința de eliberare din formă, dar pentru o formă veșnică, nu pentru un final; ceea ce e profund eroc.

Din punctul de vedere strict plastic, vom spune că pictura sa depășește norma tradițională și o depășește prin faptul pe care îl stabilim: elementele plastice se vor substitui de acum unui ritm spiritual, degajându-se de persoana lor strict dialectică, fiind posibile și accesibile unei transfigurări. Omisă legea compoziției geometrice, încheșată și limitată în cadrul pânzei pentru compoziția fragment, cu posibilitatea continuării în afară. Apoi aportul luminii, dând mai vaste posibilități armoniei, a înlocuit tonurile care pledau pentru o pictură cromatică. Desenul e un argument secundar la care poate renunța oricând, fără a diminua calitativ, precum poate face uz de el, după cum starea temperamentală e mai dură sau mai fină. La cele spuse voi mai adăuga ceva despre calitativul expresiv al culorii.

Pictorul Eugen Gâscă e un obsedat al acestei valori. Amintim, în paranteză, că zâmbește cu lacrimi, în fața unei sticle cu ulei, pe care a reușit să-l facă alb și pur, după ce l-a îmbăiat în zăpadă, și apoi lumina unui anotimp întreg, din care urmează să-și pregătească singur culorile. Numai deținând cheia acestui meșteșug se poate explica prospețimea continuă a culorilor sale. Și acei care au căutat valoarea aceasta cunosc tristețea ce rezidă din faptul că cele mai fine nuanțe se pierd neîntârziat, planurile de culoare devenind din muzicale, decorative și reci.

Mi se pare de o deosebită importanță întâmplarea că pictorul Eugen Gâscă s-a născut și și-a trăit copilăria la câteva sute de metri distanță de Mureș... Mureșul cu tristețea lui, cu apa de un albastru închis la umbra albă de argint în focul luminii, sau ambiată gri, de efectul norilor rostogoliți. Aceasta e și definirea vizuală a picturii lui Gâscă.

În expoziția lui simți magia miracolului. Starea aceasta de suflet care, și dacă are un postulat de beatitudine, sfârșește întotdeauna în a te transporta în altă lume; o lume a gândului din zbuçiumul căreia țâșnesc idei generatoare de viață. Și pentru aceasta, pictorul Gâscă ne apropie și ne subjugă întreaga admirație.

Expoziția colectivă Tasso Marchini, Eugen Gâscă, Nicolae Brana, Negoșanu, Szervátiusz, Radu Pușcariu, Margareta Hirsk (sic)¹

În opera plastică, tehnica apare ca un corelat al intelectului și are menirea de a căuta o cât mai ușoară canalizare a elementului liric.

În clipa inspirației expresia se varsă ca un șuvoi, dar fără aportul tehnic, estetic privind, opera va fi impură.

Convertirea idealului în formă, admitând tehnica rezultantă a intelectului, necesită o îndelungată activitate. Abia în momentul în care se realizează o proporțională activare a factorilor dați creației, un just raport între materia fluidă a inspirației și între elementele de construcție, opera de artă conține acel echilibru în expresie care o situează în creația mare.

Tasso Marchini² se relevă în expoziția actuală prin efortul tehnic. O pictură trebuie întâi pictată, spune el. Ne temem însă ca aceasta să nu-l ducă la teoria picturalului în sine. La o pictură fără altă problematică decât aceea a graficului pur. Pentru că nu putem concepe picturalul numai ca un divertisment distractiv, ci încadrat valorilor prin care omul ajunge la creație. Prin aportul realizat de creator în clipa transfigurării, care precedă creația, e posibilă veșnica înnoire a senzațiilor, viața devenind prin aceasta interesantă și frumoasă. Astfel se ivește de la sine problema conținutului, care trebuie să existe într-o creație peste materialitatea sa.

Acest conținut e prea palid în lucrările expuse pentru a putea crede că a fost avut în vedere.

Fiind prea mult ocupat de elementele constructive e natural că, în momentul inspirației, conținutul liric care se cere obiectivat nu-și poate trăi desfășurarea.

Poate din acest conflict intim, pe care îl lămurim, s-a iscat timiditatea sa, ușor sesizabilă.

Numai bănuind o ezitare în fața lui însuși, ne explicăm refugiul în abilitate. O abilitate care nu riscă nimic fiindcă, deși elementele de construcție sunt redată în justa lor valoare, nu știm în ce măsură efortul devine creație, dacă linia din dinamică se reduce la simplu agrement vizual. Sau tonurile, chiar atunci când realizează un echilibru în compoziție, nu cuprind acea individuală

¹ În *Gând românesc*, nr. 12, Cluj, decembrie 1934.

² Tasso Marchini (1907–1936), vezi E. Szabó Ileana, *Expoziția retrospectivă Tasso Marchini*, Muzeul de artă Cluj-Napoca, octombrie 1966 (în expoziție a figurat și portretul lui Ion Vlasiu, pictat la Timișoara în 1934, aflat azi la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca); Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în arta românească*, vol. III, Editura Arc 2000, București, 1999, pp. 217–228; Jenő Murádin, *Tasso Marchini, a Dunanal, Koloszar-Budapest, 2007; Le Musée National d'Art Cluj*. Catalog.

incantație care pentru spectator se transformă în miraj.

Totuși, T. Marchini și-a dovedit prea mult talentul pentru a nu se crede că expoziția actuală înseamnă altceva decât o spontană revizuire, după care va urma o atitudine mai aproape de sinteză și mai degajată.

În evoluția sa, pictura s-a despicat ca o floare, într-o perpetuă ciocnire cu natura, precum și cu împrejurările iscate din etica timpurilor, a ajuns astăzi multilaterală, ceea ce îi dă și mai mult farmec, situându-se ca pe un fenomen de viață, cu atât mai amplu.

Rând pe rând curentele i-au adăugat câte o nouă față care au îmbogățit-o lărgind astfel posibilitățile insului predestinat creației.

Din necesitatea temperamentelor prea sensibile, s-a născut pictura de armonie, a cărui factor central e lumina.

În expoziția lui Eugen Gâscă subliniem această valoare care, prin felul cum este tratată, prezintă o particularitate personală. Din fapt cosmic, supus unei imanențe fizice, devine valoare subiectivă cu corespondențe imediate de la o stare sufletească la alta.

În felul acesta lumina se înșiră alături de elementele constructive, putând fi modulată și subordonată temperamentului. În lucrările lui Gâscă lumina izbucnește din interior și atât de covârșitoare, încât culorile se volatilizează până la inconsistență; acolo unde trăiește numai vibrația. Prin acest proces transcende lumea obiectivă, realizându-se într-o viziune singulară.

Ne dăm seama că aceste revelații nu pot fi trăite decât în urma unei totale transfigurări. Cum însă numai din tragism interior intens pot naște transfigurări, se explică – în lucrări – inepuizabila tristețe și durere care, atunci când devin revoltă, transformă arborii în flăcări vinete, sau incendiază cu lumină un Crist care se va smulge de pe cruce...

Pentru aceasta, nu putem decât să trecem cu vederea încă anumite dependențe de o viziune a lumii pe care o avem toți.

Nicolae Brana³ e tumultuos. Cum însă acest tumult e mult prea ascuns, ne vom limita în a sublinia câteva noțiuni de didactică elementară.

1. Cromatic, nu înseamnă „pastă” ci valoarea intrinsecă a culorii, plusul dina-

³ Nicolae Brana (1905–1986), vezi Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în plastica românească*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, pp. 86–93; Sorin Radu, Costin Miron, *Pictorul și gravorul Nicolae Brana*, Institutul European, Iași, 2005; Mariana Vida, *Gravura în relief. Artiști din România 1900–1950*. Catalog de Elena Ene și Mariana Vida, Muzeul Național de artă al României, București, 1997. Brana și Vlasiu au expus împreună la Cluj, în Sala Prefecturii, în ianuarie 1933. Despre deschiderea acestei expoziții vezi Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, vol. II, Editura Eminescu, București 1970, capitolul „Vernisaj”, pp. 43–51. Brana apare cu pseudonimul Jurcan. Despre lucrările expuse de Brana la Expoziția Școlii de arte frumoase de la Timișoara din 1934, printre care desene după pacienții Clinicii de psihiatrie din Cluj unde era angajat ca desenator, vezi Ion Vlasiu, *O singură iubire*, Editura Eminescu, 1977, pp. 9–13.

mic pe care culoarea îl câștigă în drumul său de la tub la pânză. Cromaticul poate lua ființă într-o pată izolată de culoare.

2. Desemn înseamnă, virtual exprimat în linie, un contur obiectiv.

3. Unitatea într-o lucrare, sau organicul, deși dependent de temperament, exuberanța acestuia nu e suficientă. Dacă nu intervine paralel și elementul cunoașterii, devierile sunt inerente.

4. Ceea ce formează caracteristicul unei personalități nu e atât natura obiectelor tratate, ci felul în care elementele de construcție sunt utilizate.

5. Compoziția rezultă din aportul propriu adăugat materialului obiectiv; ori de compus pare un fapt din afară, prezentându-l ca atare, rezultatul e diletant.

În concluzie, arta modernă înseamnă disciplina proiectată în cosmos; geometrie spirituală.

Despre Nicolae Brana am vorbit și altă dată. Entuziasmul ne era justificat tocmai prin sugestivitatea tumultului său care, într-o perioadă de început, e cel dintâi semn al unui talent. Era de așteptat o evoluție în dialectica picturii, ceea ce e altceva decât „meșteșug”.

Extrem de sugestiv și concludent pentru sensul pe care îl dăm cuvântului meșteșug este expoziția d. Grigore Negoșanu⁴. Fenomenul creației nu crește, după cum pare la prima vedere, prin cizelări rigid căutate nefiind vorba de un proces cultural strict dependent de intelect. Numai cultul intuiției care devine treptat lucidă poate duce opera spre maturitate, păstrându-și totuși naivitatea inițială. Credem că e tocmai punctul cel mai delicat în geneza creației.

Lucrările d. Negoșanu, tocmai fiindcă d-sa e în vârstă când opera trebuie să radieze maturitate, ne-au durut. Așa cum a pus problema evoluției tehnice, a ajuns la un rezultat opus celui ideal. Pentru că meșteșugul rigid, chiar când cineva nu e lipsit de talent, cazul d. Negoșanu ajunge cel mult la achiziții. Astfel, atitudinea care se desprinde din lucrările expuse e aceea a unui profesionist în fața clienților. Și pentru că detestăm această atitudine, nu intrăm în amănunte.

Înainte de a vorbi de expoziția lui Szervátiusz⁵, ar trebui să fac un ocol mai mare, pentru a-mi putea dezvolta observațiile fiindcă în sculptură estetica a dezvoltat prea puțin. Astfel, punctele de vedere pot părea subiective sau

⁴ Grigore Negoșanu (1885–1953), vezi Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia 1821–1944*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1980; Mircea Zăciu, *Jurnal 3*, Editura Albatros, București, 1996.

⁵ Jenő Szervátiusz (1903–1983), vezi Raoul Șorban, *Jenő Szervátiusz*, Editura Meridiane, București, 1966; Alexandra Rus, *Sculptura românească în lemn în sec. XX. Colecții clujene*, Muzeul Național de Artă Cluj, 1998. Negoită Lăptoiu, *Sufiu arhaic și simbolic în sculptura lui Szervátiusz Jenő*, în Idem, *Incursiuni în arta românească*, III, Editura Arc 2000, București, 1999; *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, coordonator Ioana Vlasiu, vol. II, Editura Academiei Române, București, 2012; *Le Musée National d'Art Cluj /catalog/*.

obscură. Dată fiind însă limita acestui articol, voi spune numai că forma nu e conceptibilă în afară de materie. Deci, sculptorului îi este dată o condiție esențială, raportul între formă și materie. Apoi, în măsura în care creatorul stabilește o corespondență de la el la formă, prin materie forma devine viabilă.

Din unghiul de vedere al acestor considerații lucrările lui Szervátiusz pot fi apreciate cel mult ca un efort.

În unele dintre ele însă e vizibil că nu e străin de problemă. Sunt câteva nuduri în care forma, în colaborare cu materia realizează o expresie de senzualitate. Numai că această expresie nu ni se pare adecvată lui Szervátiusz. Senzualitatea e dinamică în esență, și în celelalte lucrări ne-a frapat sensibilitatea sa care se degajează în formă static.

Ceea ce probează că problemele sunt arbitrare.

Un argument în plus pentru aceasta aduc și cele câteva lucrări în teracotă smălțuită – simple transpuneri obiective în materie – lucrări care nu depășesc decorativul.

Din ceea ce cunoaștem noi, puține din lucrările sale au avut un conținut pregnant. Ne amintim doar un autoportret expus și la salon, care trăia printr-o pasivă tristețe. *Eva și Maternitatea*, lucrări în care a urmărit acest conținut, sunt doar formale interpretări care nu rezistă unei analize serioase.

Eventual într-o sculptură de interior, lucrările se pot valida, dar și în cazul acesta aportul e tot decorativ. Desigur, creator nu e decât elementul dinamic, staticul, dacă e posibil în opera de artă, traduce doar o vagă scânteie de viață și chiar când realizările sunt la înălțimea egiptenilor, filosofia artei le situează în decorativă.

Cum Szervátiusz nu e tocmai începător, ar fi naturală o mai justă orientare. O revizuire amănunțită a activității sale făcută de el însuși ar putea avea rolul, eventual, de a-i stabili o atitudine.

Radu Pușcariu⁶ expune câteva afișe geografice, semnificative mai mult pentru variația preocupărilor sale. Pe punctul de vedere plastic era firesc să ajungă în conflict cu picturalul, pe care implicit îl conține decorativul. Peste acest conflict reușește totuși să centreze un efect și să creeze atmosferă.

D-na Margareta Hirsch⁷ expune colectiv cu Brana o serie de porțelanuri decorate. Lucrările nu pot fi judecate ca opere de ansamblu pentru simplul motiv că modelele vaselor nu sunt creații proprii și nici nu se poate stabili o corespondență între caracterul lor și esența motivelor. Pe urmă procedeul aplicării culorilor e oarecum forțat, prin faptul că pictează porțelanul după

⁶ Radu Pușcariu (1906–1978), vezi Alexandra Rus, *op. cit. Dicționarul sculptorilor din România...*

⁷ Biografia Margaretei Hirsch nu a putut fi deocamdată documentată.

ce a fost ars, ceea ce aduce după sine dezavantajul că pasta nu mai poate realiza acea contopire în obiect care dă expresivitate întregului. În schimb, pentru imanența creației, motivele sunt mai mult decât sugestive, în forme pure realizează un conținut spiritual care le ridică deasupra artei aplicate. Prezentate eventual în tablouri ar putea fi situate în curentul suprarealist ca valori indiscutabile.

Expoziția de artă plastică ardeleană¹

Artiștii, prin structura temperamentului lor, reprezintă cea mai amplă și desăvârșită icoană a pornirilor sufletești, proprii unități sociale din care s-au ridicat. Artiștii se nasc, purtând în aripile sufletului lor setea și cunoașterea adevărului. Adevărul care poate fi revelat prin cunoașterea frumosului, prin trăirea intensă a fiorului estetic, așa cum îl numește filosofia artei. Fiorul estetic este forma cea mai veche în descoperirea adevărului, fiindcă este forma cea mai apropiată sufletului omenesc și desigur puntea cea mai dreaptă spre contemplație; această stare atât de comună oamenilor și care este izvorul însuși al cugetării.

Pentru că arta ia naștere prin simțire, ea transmite fiorul frumosului, fără ocoluri. Și fiindcă adevărul artei este expresia nemărginită a sufletului, vorbește sufletelor, fără înconjur. Iată de ce, în drumul artistului spre înfăptuirea operei de artă, îi va rămânea cea mai de seamă călăuză, sinceritatea.

Să-ți ascuți glasurile ascunse în ființa ta și să te străduiești a exprima toate acestea cu cea mai deplină bună credință, să te silești zi de zi a găsi forma frumoasă, care să exprime cât mai larg simțirile de care ți-e plin sufletul, să te faci înțeleș și urmat în acest mare și fermecător joc de viață și să nu precupețești nici o fărâma din energia care ți-e dată. Aceasta este pe scurt datoria și definiția artistului.

Unitatea de stil spre care tinde arta unui popor, are menirea de a fixa în istoria vremurilor înfățișarea și structura spirituală a unui neam. Aici începe necesitatea artei. Și aceia care caută să-i afle necesitatea imediată, greșesc cum nu se poate mai grav.

La noi în Ardeal, așa cum e și firesc, arta nu s-a putut dezvolta. Orașele noastre fiind sub stăpânire străină, geniului românesc i s-a răpit libertatea de manifestare, în înțeleșul larg al cuvântului. Dar acolo în satele românești, răzlețite printre râuri și dealuri, sătenii și-au plâns obida în cântece de o nespusă frumusețe. Or, când românul n-a fost dăruit de Dumnezeu cu glas frumos, știa să cioplească. Și pentru ca săracele lui unelte casnice să-i pară mai frumoase, le-a scrijelat cu semne măestre, transformând o codiriște în sceptru, un jug pentru boi în troiță, o furcă de tors în drapel dacic. Femeile și-au împodobit cămășile cu stelute și frunzișoare ca să vorbească urmașilor despre vrednicia lor. Iar dintre cei credincioși s-au ales zugravii. E drept, sfinții lor au șase în loc de cinci degete, sunt strâmbi la făptură și schimonosiți în așa măsură că nici

¹ În revista *Symposion*, Cluj, octombrie 1939, pp. 296–302.

pe departe nu-mi aduc cu sfinții pictați de Rafael. Așa cum sunt însă icoanele țărănilor, sunt pline de curățenie sufletească, sunt pioase și mult grăitoare în simplitatea lor.

Menirea care revine artiștilor ardeleni este aceea de a descoperi ceea ce este caracteristic în aceste opere țărănești și de a transpune aceste caractere în opere mari, a căror măiestrie să fie la înălțimea cerută de timpul nostru; de o parte, cercetând îndelung oglinda sufletului românesc, care plutește în doine, în cusături și în cioplituri, iar de cealaltă, atenți la planurile fundamentale ale creației și la întorsături de meșteșug, pe care veacuri de muncă și cultură le-au descoperit zi de zi.

În expoziția² de Artă plastică ardeleană deschisă la Colegiul Academic, sunt adunați aproape toți aceia care de douăzeci de ani și mai bine lucrează pentru punerea în valoare a acestui conținut, despre prezența căruia nu se mai îndoiește nimeni.

Și dacă unitatea stilului, atât de mult căutată, nu este găsită încă, în schimb această expoziție revelează limpedea voință a celor întâlniți aici, de a se dezbăra de influențele inadecvate temperamentului românesc. Iar pentru observatorul atent se vor desprinde și câteva drumuri comune. Astfel ceea ce apare neîndoielnic, este biruința principiului sensibilității în creație.

Natura e exprimată în forme și culori, pentru care cuvântul de ordine este calitatea plastică și nu anecdota. Nu descrieri și speculații cerebrale, ci comunicare directă prin materie și elemente constructive.

Confuzionismul născut din greșita interpretare a ideologiilor străine de rosturile noastre, se mai întâlnește pe ici și pe colo, dar așa cum e dozat materialul, reiese în evidență că aceia care au organizat expoziția au fost în clar cu poziția nouă pe care și-o revendică arta plastică ardeleană.

Noi vom releva în aceste pagini, aportul câtorva dintre expozanți și îndeosebi vom insista asupra câtorva tineri, pe care-i surprindem în plină evoluție și cărora le va reveni un mare rol în desfășurarea evoluției viitoare a artei din Ardeal.

Astfel pictorul Eugen Gâscă, despre a cărui activitate anterioară, adeseori, publicul și cunoscătorii s-au exprimat defavorabil, apare în această expoziție cu câteva lucrări care îl consacră dintr-odată simpatiei publicului. Îl găsim același în tensiunea sensibilă cu care gradează efectele, în gestul său degajat, în căldura tonurilor și în măiestria lui neegalată de a crea atmosferă caracteristică mediului în care este plasat obiectul pictat. În fața lucrărilor sale te

² Este vorba despre *Expoziția jubiliară de artă plastică ardeleană. 1919–1939*, organizată de ASTRA (Asociațiunea Transilvană pentru Literatură Română și Cultura Poporului Român), Cluj, Sala Colegiului Universitar, 10 septembrie–10 octombrie 1939.

gândești la pictura lui Ștefan Luchian, dar atunci când încerci să descoperi corespondențe tehnice, ești bucuros să afli că pictorul Gâscă e profund personal, că cea din urmă bucățică din pânzele lui e cucerită tehnic de penelul său. Și ești obligat să constăți, că aprecierea pe care ai făcut-o ți-a fost stimulată de marea asemănare a însuși fondului de simțire. Același pe care-l vom găsi în doinele domoale, în cântecele de joc săltărețe și aprinse; în această continuă trecere de la sobru la deschis, de la estompări prelungi la întreruperi repezi. E o gamă în care noi am recunoscut timbrul însuși al picturii românești.

Pictura lui Gâscă e o desfășurare veselă, mărturie a unui suflet deschis, care trăiește nestânjenit gestul creației.

Nicolae Brana colaborează cu două lucrări mai vechi. Lucrări din timpul acela, când lupta cu meșteșugul, era mai aprigă decât oricând. Dar dacă din aceste două lucrări nu apar în evidență toate calitățile lui de ordin tehnic, viziunea lui picturală apare limpede.

Opus temperamental lui Gâscă, Brana se complace într-o atmosferă sobră și dramatică. Mai puțin spontan ca gest constructiv, chinuit tehnic și mai greoi în expresie, dar susținut până la capăt de buna lui credință și de voința de a izbuti.

Regretăm că lipsesc din această expoziție compozițiile lui cu țărani pe care, trebuie recunoscut, Brana îi simte și reușește să-i picteze într-o manieră realistă și sugestivă. Fără exagerări, fără tezisme, cu o sinceră și simplă pornire de evocare, compozițiile sale actualizează în pictură o clasă socială, față de care avem cele mai sfinte obligații.

Dinu Ilea³, a prezentat patru lucrări, din care trei au rămas în culise. Regretăm cele două portrete, și îndeosebi acela de țăran, care, dacă nu era întru totul realizat ca valoare cromatică, era frumos căutat ca formă, caracteristic și expresiv ca fond psihologic. Peisajul expus e dens ca materie și dinamic. E vizibilă preocuparea pictorului de a surprinde variațiile tonurilor, jocul lor și influențele dintre ele, în contact cu lumina.

Ilea înțelege că natura pictată devine simfonică și aromată de suflet ca o poezie, numai dacă ea poate fi surprinsă în acea alternare de momente care se consumă cu iuțeala fulgerului. Poate a înțelege aceasta de la maestrul său Catul Bogdan, care, neîndoielnic, este virtuosul cel mai distins al problemelor de lumină.

Dinu Ilea ar fi meritat să fie scutit de cerbicia juriului și să fie prezentat, cum se cuvine. De altfel observația rămâne valabilă cu privire la o seamă

³ Pentru Constantin Dinu Ilea (1910–1993) vezi Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în arta românească*, vol. 4, Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009, pp. 207–228.

dintre tineri, care sunt prezentați sumar și mai ales plasați anapoda, așa că vizitatorul este pus în situația de a-i descoperi anevoios de prin colțuri.

Astfel Coriolan Munteanu⁴, un strălucit elev ieșit din atelierul lui Ștefan Dumitrescu, care a prezentat trei lucrăsoare mici ca grăuntele, dar burate de dragoste creatoare și susținute atât de prețios în game joase, ar fi trebuit dinadins scos în evidență.

Coriolan Munteanu, a lucrat și cu maestrul Tonița (sic) și acum se străduiește să împace pe de o parte prețiozitatea culorilor, cu sentimentul larg al naturii pe care l-a avut cu prisosință pictura lui Ștefan Dumitrescu. Finețea lui Munteanu și gingășia cu care își joacă penelul, îl face plăcut și a trebuit să constatăm că chiar așezat la colț, publicul îl descoperă și-l apreciază.

Ieremie (sic) Profeta⁵, e cel mai necunoscut și de altfel e și cel mai tânăr. Ceea ce se știe despre acest prodigios și precoce pictor, e merit ca să formeze cândva subiectul unei vieți romanțate, plină de inedite amărăciuni, de încercări grele, care l-au pândit din clipa în care a cunoscut penelul. Și cum destinul a făcut ca să întâlnească penelul la vârsta de cinci-șase ani, Ieremie Profeta se găsește azi cu o experiență de douăzeci de ani. Iată de ce aceia care-i vor privi lucrările nu vor înțelege cum poate un tânăr la vârsta lui să cunoască atât de bine un meșteșug greu, cum este meșteșugul picturii.

Și totuși Profeta nu reușește încă să închege o lucrare de ansamblu în toate părțile ei constitutive. Întâlnești un ton dezechilibrat, un plan care iese prea mult în evidență în detrimentul celui vecin sau, și mai grav, elemente anecdotice care contrastează neplăcut cu rafinamentul lui de a transforma culorile în armonii. Uneori însă ești uimit de temperamentul frust cu care rotunjește o formă, accentuează un desen. Siguranța cu care rezolvă uneori părți grele dintr-o compoziție, te obligă să recunoști că, acest pictor este dotat cu un talent remarcabil.

Compoziția și portretul, prezentate cu ocazia acestei expoziții, au toate calitățile și scăderile amintite mai sus.

Pop Ioan⁶ a prezentat un desen și două picturi în ulei. Ne parte rău că lucrările sunt vechi, de acum patru-cinci ani și că nu suntem puși în situația de a putea constata evoluția la care a ajuns. După câte am aflat lucrările nu sunt trimise de el, ci juriul a ridicat câteva piese dintr-o colecție particulară. Acest dezavantaj de altfel este general în expoziție și poate o scădere dintre

⁴ Coriolan Munteanu (1905–1991), vezi *Ibidem*, vol. 2, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, pp. 165–171.

⁵ Eremia Profeta (1914–2002), vezi Ioana Vlasiu, Ioana Vlasiu, Székely Sebestyén György, *Boema. Tânăra artă clujeană. Fiatal kolozsvári művészét a két világháború között. Junge Klausenburger Zwischenkriegskunst*, Cluj/Kolozsvár/Klausenburg, 2011, p. 119.

⁶ Pentru Ioan Pop (1905–?), vezi *Ibidem*.

cele mai grave. E drept, expoziția aceasta nu e un salon, ci s-a urmărit prezentarea picturii și sculpturii ardelenesti de după război, scop care iarăși n-a fost realizat, neputându-se aduna din vreme lucrările cele mai caracteristice și mai valoroase.

Dar să revenim: Pop Ioan cunoaște problemele picturii, aceasta e ușor de remarcat. Ceea ce-i regretabil este că sacrifică prea adeseori culoarea în favorul graficii. Depune o aleasă grijă în alegerea subiectului, în construcția compoziției și în analiza tonurilor. În fața lucrărilor sale nu știi ce să apreciezi: natura contorsionată sau prezența unui spirit frământat. În aparență s-ar putea spune că un spirit frământat e firesc să vadă o natură deformată. E drept, acesta-i și cazul lui Van Gogh, numai că acesta a cunoscut și a stăpânit dozarea efectelor. La Van Gogh e limpede: natura e numai un cadru pentru culoare, iar culoarea e prilej pentru exprimarea unor stări de suflet, al căror imponderabil este chiar scopul artei. În pictura lui Pop Ioan, lipsește această dozare a efectelor. Din această cauză lucrările sale, nu emoționează; interesează uneori, dar sunt obositoare. Aceste observații le considerăm valabile cu privire la lucrările expuse cu acest prilej, ceea ce nu înseamnă că între timp Pop Ioan n-a reușit să-și limpezească viziunea. Îl știm foarte sânguincios și pasionat în căutările sale și avem credința deplină că el va învinge piedicile, altfel am socoti inutile observațiile de mai sus.

C.[arol] Pleșa⁷, unul dintre cei mai tineri sculptori, a expus două lucrări: o mască a poetului ungar Ady și o interpretare lirică a unui chip de femeie, cioplit într-o scoarță de nuc. Ambele lucrări sunt susținute la un nivel expresiv deosebit de prețios. Ceea ce vădit nu înțelege încă îndeajuns sculptorul Pleșa, este valoarea formei în sine. Simte însă altceva mai presus decât aceasta: raportul dintre formă și materie. Înțelegerea acestui raport, nu ne îndoim, îl va ajuta ca în curând să descopere valoarea formei. Aceasta e o considerație simplă, de ordin logic, în evoluția spre cunoaștere a plasticii. Așa cum sunt, lucrările sale interesează totuși și aceasta desigur fiindcă sunt animate de largul sentiment al gestului cu care modelează sau rotunjește o formă în lemn.

Subliniem apoi colaborarea postumă a pictorului Tasso Marchini. Printre tinerii amintiți aici, Marchini era un înaintaș și neîndoielnic reprezenta o personalitate în plină dezvoltare.

Așa cum ne-a rămas, opera lui Marchini, din care, cu acest prilej, s-au expus cinci bucăți, reunește în ansamblu elementele de bază, pentru ca pictura

⁷ Vezi Carol Pleșa (1911–2006). *Sculptura, pictura*. Muzeul Național de Artă Cluj, 1999. Catalog cu texte de Livia Drăgoi, Negoită Lăptoiu, Alexandra Rus; Wilhelm Beneș, „Expoziția de artă plastică Carol Pleșa, Walter Widmann”, în *Pagini literare*, nr.12, Cluj, decembrie 1937, p. 520.

lui să constituie o valoare câștigată culturii.

Pictura lui Marchini este mărturia unui spirit contemplativ. El a iubit pitorescul naturii și l-a redat cu fidelitate, fiind susținut de o exemplară disciplină, pe care și-a însușit-o muncind din greu, lăsându-se tot mai mult absorbit de viziunea lui. Desenul, culoarea și materia, el a știut să le apropie, să le unifice și astfel să exprime o natură just și constant interpretată.

Marchini a fost didactic ca un școlar, dar a fost un școlar consecvent și pasionat. Această pasiune pentru exercițiul artei a avut efectul unei luminozități care plutește peste pânzele lui cumiți, transformându-le în armonii. Desenul lui simetric devine vibrant și viu, tușele de penel sunt ca niște floricele într-o cusătură, puse cu grijă una lângă alta, cu evlavie aproape, ceea ce dă tonurilor din pictura lui o neobișnuită tensiune.

Aspectul rustic al picturii lui Marchini se explică ușor, dat fiind temperamentul său contemplativ, pus în atingere cu mediul geografic ardelenesc. Acest mediu a fost atelierul lui de totdeauna și fiecare peisaj este o icoană povestitoare despre felul cum roșul se calmează în mijlocul petelor de verde sau despre jocurile de oțel ale ultramarinului în lumina galbenă a soarelui. Despre adâncimea sentimentală a ochiului lângă cenușiu și despre plutirea miraculoasă a norilor, albi tare, pe un cer albastru.

Marchini a fost un îndrăgostit al peisajului ardelenesc și această dragoste îl consacră, așezându-l în rândul celor dintâi pictori ai Ardealului.

Încheiem aici acest scurt comentariu, manifestându-ne regretul de a ne fi ocupat numai de un capitol al expoziției și anume acela al tinerilor. Ar fi mai completă această notiță critică, dacă spațiul ne-ar permite să ne ocupăm puțin și de aceia cari au premers și au pregătit drumul artei aici în Ardeal; Catul Bogdan, A.[nastase] Demian, A.[urel] Ciupe și Romulus Ladea, acești patru artiști de seamă care prin poziția lor de profesori la Școala de Arte Frumoase, au avut fără îndoială o comunicare didactică cu tânăra generație, ajutând-o să se orienteze și să-și găsească drumul mai ușor.

Ar mai fi ceva de spus apoi, despre colaborarea unor personalități consacrate, a căror vecinătate ușurează receptivitatea publicului de aici, care, mai puțin fiind pregătit, va putea face o comparație și se va putea ajuta găsind unele prețioase puncte de orientare. Sunt prezenți: I.[on] T.[eodorescu] Sion, Sabin Popp, Elena Popea, Cornel Medrea și Ion Jalea.

Și desigur n-ar fi vreme pierdută dacă am avea loc să ne ocupăm în parte de întreg restul colaboratorilor, pentru a putea aduce în discuție o serie de probleme neînțelese îndeajuns și pentru a putea sublinia efortul depus de fiecare în parte. Renunțăm însă cu speranța că în expozițiile viitoare îi vom

reîntâlni și poate atunci vom fi puși în condiția de a ne putea face datoria, ocupându-ne de fiecare.

Despre felul cum juriul s-a achitat de însărcinarea care i s-a dat din partea Astrei, afară de rezervele făcute mai sus, nu putem avea decât cuvinte elogioase. E cert că organizarea acestei expoziții a necesitat o deosebită muncă. Buna primire pe care publicul a făcut-o expoziției este un meritat omagiu adus străduinței pe care juriul a depus-o.

Interesul pe care îl stimulează această expoziție, o spunem fără ocol, ne-a mărit credința în puterile noastre și ne-a săltat inimile de bucurie. Acest interes dovedește că artiștii ardeleni nu s-au înșelat și că nu și-au pierdut timpul în zădar, când, deși nevoiți să-și închidă expozițiile nemulțumiți de rezultate, au început lupta de la cap, rămânând mai departe credincioși destinului lor.

Dacă la succesul imediat al acestei expoziții, adăugăm și faptul că Astra s-a angajat să-și dea concursul pentru a se deschide în fiecare an o expoziție colectivă, un așa numit Salon Ardelean, se cuvine s-o spunem, pe lângă toată modestia: artiștii ardeleni pot fi mândri.

Ei știu însă de bună seamă, că drumul nu s-a terminat, ci, că dimpotrivă, abia acum începe, drept și luminos.

Se vor întâlni an de an în acest Salon al Artei și se vor confrunta. An de an, concluziile se vor limpezi, se vor descoperi drumurile de urmat și se vor alege dintre cei mulți, cei chemați. Iar din această confruntare se va naște într-o bună zi unitatea de stil care lipsește azi, dar spre care, așa cum reiese din observarea expoziției actuale, artiștii ardeleni se îndreaptă cu pricepere și cu pasiune.

Expoziția Al. Szolnay și E. Szervátiusz¹

Peisajul ardelean, ca problemă de culoare, este încă în mare măsură refractar paletelor. Și neîndoind că artiștii care atacă subiectul întâmpină greutăți de neprevăzut. Printre puținii care s-au apropiat pe alocuri de caracterul pictural al acestui peisaj se numără maestrul Szolnay², a cărui expoziție s-a deschis săptămâna aceasta în sala de sticlă a Rezidenței. Deosebit de Nagy István, care a iubit mai mult peisajul rural, d. Szolnay pictează peisajul urban. Îl cunoaștem în epoca de la Baia Mare, mai apoi de la Cluj. De data aceasta pictorul prezintă unul dintre cele mai pitorești orașe din Ardeal: Sighișoara. Și de fiecare dată talentul acestui maestru a știut să desprindă caracteristicile esențiale ale Ardealului pitoresc cu mijloace personale cu mult temperament, înnoindu-și de fiecare dată paleta.

Astăzi putem spune fără rezerve că opera d-lui Szolnay a ajuns la o maturitate nesilită în care calitatea d-sale de colorist a biruit cele mai îndrăznețe culmi.

Nu căutăm și credem că nici nu i-am putea descoperi afinități cu vreun curent cunoscut în pictură. Ne place să-l considerăm întreg, pornit din darurile sale înnăscute, cărora s-a supus căutându-le o sinceră exprimare. Cel mult se poate vorbi de un paralelism de principii. E incontestabil că dl. Szolnay a înțeles din vreme acordul luminii care intervine ca o primordială necesitate în încercarea de a transpune expresiv lumea colorată. Acest principiu îl apropie de impresionisti în primul rând. Se desparte din clipa în care recunoaște principiul de formă și materie și evoluează paralel cu școala lui Cézanne.

În cadrul acesta personalitatea sa se desfășoară apoi sub semnul celei mai categorice libertăți. La capătul unei evoluții bătorită cu pasiune și inteligență, întâlnim un pictor original, cu o puternică putere de evocare și cu un foarte larg câmp de probleme.

Drumul spre cunoașterea elementelor de organizare l-a făcut încet, chibzuiind și pensulând zi de zi, uitând de restul vieții, pe care a ajuns acum să-l privească și să-l explice prin oglinzile exclusive ale meșteșugului acesta atât de fermecător. Szolnay e pictor și nimic altceva. Ba uneori, când vrea să-și pună disciplina la încercare descifrează probleme de algebră și se întrece pe sine în

¹ În *Țară nouă*, Cluj, 25 decembrie, 1939.

² Sándor Szolnay (1893–1950). Vezi: E. Szabo Szabó, *Szolnay Sándor*, Editura Kriterion, București, 1974; Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în plastica transilvană*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981; Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 118–119; *Le Musée National d'Art Cluj /catalog/*; pentru corespondența lui Szolnay cu Aurel Ciupe din 1938 în Aurel Ciupe, *Născut o dată cu secolul*, ediție îngrijită de Mircea Goga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998, pp. 91–99.

jos și gratuitism. Matematica e singurul subiect pe care nu-l pictează. Își pictează însă copiii, scaunele pe care ei se odihnesc, masa, cămile, grădina și tot ce mai descoperă între orizont și fereastra lui. Sigur își pictează și gândurile și emoțiile, altfel n-am putea explica acea rară tensiune dinamică a culorilor sale. Din ansamblul paletelor, Szolnay alege pe cele mai calde și le alătură astfel încât focul umblă prin ele ca sângele printr-o inimă agitată. Caldă și agitată, astfel cum este și viața acestui artist, pictura lui te cucerește deodată sau te respinge definitiv.

Individualitatea lui puternică nu putea alege drumuri medii, iar extrema în care s-a gândit era aceea a focului. Dar dincolo de flăcările care cresc din operele sale, bănuiești și descoperi pe fierarul stăpân pe mijloace și pe unelte. Szolnay e un constructor totuși calm, strunit când trebuie, febril dar măsurat în efecte. Când este îndrăzneț și este întotdeauna fără emfază, e inedit și copilăros; un ton pare la întâia privire pus în glumă și împotriva normelor; mai apoi însă jocul devine serios și adânc, iar îndrăzneala științată.

Un peisaj al lui Szolnay e un univers. Ca într-o picătură de apă universul, într-o pânză de a sa, cerul se revarsă cu întreaga lui lumină, cu tot. O clipă se pare că a strâns în brațe toată lumina soarelui și i-a scurs aurul cu strălucirea cea mai puternică, peste un blid cu fructe sau într-un buchet cu flori. Într-un portret Szolnay e tot un peisagist. Poate pentru aceasta figurile lui par neexplicate psihologic, înconjurate de magia culorilor par oarecum mirate și izolate. Avalanșa luminii le dematerializează și le scutește pentru o clipă de alte preocupări. O singură dată sau poate de mai multe ori, dar nu știm noi, Szolnay a pictat un portret care reprezintă un om. Un om trist mai mult, un om zdrobit sub povara vieții, a anilor. E un autoportret. În expoziția aceasta, care mută vara în anotimpul zăpezii, omul acesta străjuiește atât de enigmatic un destin.

Szolnay e nu numai un mare pictor, dar și un camarad bun. Nu e niciun om al vârștelor. Vârșta lui cea de totdeauna a fost arta, iar camarazi se întâmplă să-și facă mai ales printre artiști. Nu s-a sfiit să expună cu un tânăr. Dar un tânăr cu care el simte că seamănă. E un circuit de suferință printre ciopliturile sculptorului Szervátiusz, care-l apropie de maestrul Szolnay.

În tinerețea lui se vor găsi designe și semnele unor dibuieli dar în aceste dibuieli vom descoperi de cele mai multe ori un suflet aplecat cu seriozitate peste problemele sculpturii.

Szervátiusz³, după îndelungi peregrinări pe drumul formelor, se apro-

³ Jenő Szervátiusz (1903–1983). Raoul Șorban, *Jenő Szervátiusz*, Editura Meridiane, București, 1966; Raoul Șorban, *Szervátiusz Jenő*, Budapeșt, 1973; Banner Zoltán, *Szervátiusz Jenő*, București, 1976. Negoită Lăptoiu, *Sufiu arhaic și simbolic în sculptura lui Szervátiusz Jenő*, în Idem, *Incursiuni în arta românească*, vol. III, Editura Arc 2000, București, 1999; *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, coordonator Ioana Vlasiu, vol. II, Editura Academiei Române, București, 2012.

pie de acum cu pași repezi spre un înțeles în care zac ascunse toate cheile meșteșugului. Nu se știe, poate într-o clipă de supremă oboseală a descoperit lângă daltă umbra vieții înseși, s-a simțit poate robii ei și când a lovit din nou cu ciocanul, forma a căpătat viață. De unde până mai ieri Szervátiusz rotunjea gratuit forma, îmbrăcând facil o anecdotă, în expoziția aceasta prezintă lucrări în care conținutul este pe primul plan, iar formele le lasă rolul care li se cuvine: să vorbească despre ceva, să spună. Am crezut cândva că Szervátiusz n-are nimic de spus. El ne dovedește că ne-am înșelat. De la madone și siluete pentru vitrine, a trecut pe neașteptate la probleme pentru a căror punere în lumină el își descoperă deodată o neașteptată putere. Țăranii lui sunt văzuți cu un ochi care descoperă spectatorilor o viață de un eroism uman și nepretențios. Cioplitura lui s-a încălzit, pe alocuri forma a devenit muzicală și comunicativă direct.

Credem că Szervátiusz și-a găsit drumul și ne bucurăm din toată inima.

Vernisajul expoziției acestuia a fost pentru amatorii de artă un prilej de emoție. Între public și artiști apropierea s-au făcut fără efort. Dimpotrivă, plăcut și neted. Iar cele zece lucrări vândute în primul ceas ne-au mirat și ne-au bucurat deopotrivă; o spunem.

Expoziția pictorului Pericle Capidan¹

Cu toate că pictorul P. Capidan trăiește și lucrează în Ardeal de aproape douăzeci de ani, că a desfășurat în tot acest timp o activitate susținută cu tot entuziasmul, delectând publicul an de an cu arta sa, până acum n-a definit nimeni caracterul personalității sale. Sigur, subiectul acesta nu poate fi dezvoltat în cadrul unei cronică și nici nu ne asumăm această intenție.

Se va ivi într-o bună zi omul de condei, poate istoricianul de mâine, care se va angaja să analizeze viața artistică din Ardealul de după război, în cadrul căreia se va întâlni desigur cu acest artist care atâția ani la rând s-a bucurat de afecțiunea și admirația unui foarte numeros public.

Până atunci noi ne vom mulțumi a schița câteva trăsături de ordin mai general.

Ceea ce s-a crezut întotdeauna că formează orizontul imediat în umbra căruia pictorul Capidan și-a fixat baza gândirii și a sensibilității sale, sunt câteva principii, a căror geneză s-a afirmat la întretăierea romantismului cu impresionismul francez. Acest lucru se poate spune și despre marele nostru pictor, N. Grigorescu, și încă despre o pleiadă de pictori și sculptori, ale căror prime încercări s-au desfășurat în cadrul culturii franceze, înglobați unui mai larg plan de influență educativă care a fost acceptată la noi în țară la un moment dat, în dorința de a scăpa cercului, socotit poate mai îngust, al culturii orientale.

Pictorul Capidan s-a întors deci din Franța cu o școală cimentată, pe marginea sugestiilor emanate de școala pleinairistă de la Barbizon, care era în floare pe vremea aceea.

Și ceea ce credem că definește pictura acestei școli este situarea viziunii individuale în pitoresc. Adică o atitudine marginală față de ansamblul naturii. Se căuta numai ce era mișcare, diversitate de forme și culori, iar ca un cadru animator, atmosfera. Fondul putea să varieze în cadrul aceluiași subiect, cu multă mobilitate, după condițiile psihologice ale artistului, după temperament și uneori după ideologii. Cităm cazul lui [François] Millet care a afirmat cu certitudine și o atitudine socială în unele dintre lucrări.

Același lucru l-a încercat Grigorescu căutând să prindă în pânzele sale clasa noastră țărănească. Din nefericire, n-a reușit decât în parte. N-a putut renunța la feeria culorilor, subordonând astfel conținutul formelor și nu formele

¹ În *Țară nouă*, Cluj, 14 ianuarie 1940.

Pericle Capidan (1869–1966), vezi Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în plastica transilvană*, vol.1, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pp. 148–165. Stabilite la Cluj după Primul Război Mondial, Capidan a fost profesor la Liceul „Gheorghe Barițiu” până în 1934 și la Seminarul Pedagogic Universitar din 1923 până în 1937.

conținutului. Acest fapt a determinat mai târziu pe analiști să-l claseze la noi între premergătorii impresionismului.

Cazul d-lui Capidan se dezvoltă în însuși miezul acestui conflict. Odată întors în țară, a luat desigur contact cu ideile sămănătoriste, pe atunci în plină dezvoltare, introducând și d-sa, cu titlu de element autohton, subiectul cu țărani. Pânzele sale încep să se dividă în genuri separate: deoparte peisaj, fără figuri sau flori, și foarte des, țărănci care sunt pictate pe pânza întregă.

În locul peisajului care oferea lumina firească a naturii, preferă interiorul clar-obscur pe care uneori îl ambiază pe o lumină de lampă.

Credem că pentru prospețimea paletelor d-sale, aceasta a fost o pierdere considerabilă, cu atât mai mult cu cât principiile inițiale erau născute din alte comandamente. Sigur, o pictură bazată pe pitoresc nu poate trăi decât pe lângă o infinit de subtilă claviatură coloristică. Efortul de a surprinde variațiile unui ton în natură constrânge sensibilitatea spre rafinament și o păstrează vie. Clar-obscurul, deși pictural, e atașat tot pitorescului, totuși accentul nu se pune pe culoare ci aproape cu exclusivitate pe atmosferă și pe sentiment. Exemplu concludent ne poate servi opera lui *Carrière*. Efectele de lampă pe care pictorul Capidan le-a exploatat ca niciun alt pictor la noi, l-au constrâns zi de zi, la o tot mai redusă gamă de culori. Pentru a contrabalansa această scădere a făcut apel la toate tonurile pe care i le oferea paleta. Aceasta este cauza pentru care pictura d-lui Capidan pare greoaie. În locul bogăției simfonice a apărut somptuosul. Spiritualismul școlii pleinairiste e înlocuit cu o viziune de o masivitate barocă. În locul pitorescului, accentuează forma și materia. Până aici evoluția artistului are o logică cu corespondențe juste evoluției picturii, care la noi a fost susținută de personalități ca: G. Petrașcu, M. Bunescu, I.T[eodorescu] Sion, Sabin Popp etc.

În principiu, artistul urca drumul comun al picturii românești. Și totuși suntem obligați să facem constatarea că evoluția maestrului Capidan s-a oprit tocmai în momentul decisiv, întârziind în conflict, deși în lumină istorică, rezolvarea conflictului pare simplă. Anume se cerea integrarea, în ansamblu, a câtorva principii, pe care istoria le cunoscuse separat. Forma și materia, de la naturaliști, atmosfera și culoarea de la romantici, adunate sub egida spiritualismului epocii moderne, într-o sinteză în care gradația și accentul rămâneau individualități. Cézanne este prototipul genial al acestor sinteze. Pictura lui revelează încă o dată independența artistului, în cadrul creației plastice, fără a surveni niciunul din elementele formale ale naturii.

Care este caracterul și procesul de organizare al acestei sinteze plastice nu putem arăta de astă dată, spațiul fiind prea restrâns. Ceea ce ni se pare

Însă abatere și obstacol în drumul maestrului Capidan este o neegală dozare a elementelor și în aceeași măsură, poate, o îngustă raportare de la unul la altul. De pildă, în vecinătatea unui colț pitoresc, lângă o figură, atenuază efectul formelor într-o compoziție; fie un nud, fie un portret. Sau excesul de colorism obosește sentimentul și îngreunează expresia. Un efect de lumină e prea accentuat pentru planul sobru și calm al întregului. Apoi, pe alocuri, pitorescul însuși își pierde calitatea picturală și cedează anecdoticului.

Însă în afară de considerațiunile de mai sus, care sunt de ordin strict analitic, arta maestrului Capidan se menține printr-o spontaneitate robustă, căreia simți că artistul i se supune fără ezitări. Psihologic, ceea ce noi am considerat o stagnare în evoluția sa, se poate explica eventual prin prisma acestei constatări.

Lăsându-te furat de impresiile pe care ți le sugerează tablourile d-sale, te dăruiești cu certitudine unei atmosfere intime de optimism și tinerețe. Acesta-i semnul sigur al talentului prețios și rar pe care-l are acest artist și care desigur explică îndeajuns succesele d-sale repetate precum și afecția publicului clujean, care l-a consacrat.

Cu temperamentul d-sale entuziast și cu idealismul inerent artiștilor, a contribuit din plin la viața noastră artistică. Generația tânără îl cunoaște și desigur câțiva elevi ai d-sale, între care amintim pe Pop², am împrumutat directive dintre cele mai bune, pe care maestrul Capidan le împărtășește de altfel cu dărnicie.

Expoziția din anul acesta reunește în ansamblu pe lângă lucrările noi, și un număr de lucrări din alte epoci, și încă un număr destul de mare, astfel că vizitatorul găsește prilejul nimerit pentru o privire retrospectivă asupra evoluției pictorului.

Rândurile pe care le scriem cu acest prilej nu vor să fie altceva decât un îndemn pentru cercetarea operei acestui artist.

² Probabil Ioan Pop.

Despre pictorul Catul Bogdan¹

Omul despre care ne-am propus să scriem azi e un om aproape necunoscut. Nu e singurul, dar e unul dintre cei aleși. Unul dintre acei rari modești, pentru care conștiința și demnitatea sunt cuvântul de ordine. Unul dintre aceia care și-a închinat puterile vieții creatoare cu generozitate și eroism. Catul Bogdan, un pictor.

Știința de a exprima viața în culori

Ce e pictura pentru viață? Nu vom putea s-o spunem de astă dată pe larg și pe îndelete, după cum ne îndeamnă inima și cugetul. Deocamdată vom povesti o legendă despre facerea lumii, în care se spune că Dumnezeu după ce a făcut lumea a fost atât de nemulțumit, încât și-a sfâșiat sufletul în bucăți, pe care vântul le-a luat în aripile sale și le-a dus departe de cer pe vârful unui munte, așezându-le la umbra unui pom. Cei care fac legendele știu să aleagă cuvintele cu înțelesurile cele mai adânci și mai bogate; când spun pom înțeleg viață. Așadar sufletul lui Dumnezeu, sfâșiat în bucăți, a căzut ca sămânța caldă în aluatul vieții. Și din sufletul lui Dumnezeu s-au născut oameni care aveau să-i moștenească neliniștea și dorința perfecțiunii. La început au fost puțini și se știa despre fiecare în parte și despre toți la un loc ce aveau de îndeplinit. Toți laolaltă să facă lumea mai frumoasă și să ducă la bun sfârșit ideea perfecțiunii.

Împărțeau între ei s-a făcut frățeste, punându-și mâinile pe inimă. A luat fiecare după glasul inimii și după mărimea ei. O inimă a spus: eu voi rotunji formele și le voi așeza din ce în ce mai bine și mai frumos. Alta a spus: eu le voi colora și dintr-o lună palidă voi face un soare strălucitor. Alta: eu voi aduna sunetele împrăștiate din haos și le voi preface în cântece. Apoi alta: eu voi cânta glasul ascuns al formelor, al culorilor, al sunetelor și voi face o limbă în ritmul lor.

Cu alte cuvinte pictura este știința de a exprima viața în culori. Să exprimi viața. S-o descoperi și s-o faci înțeleasă. Să îngenunchezi în fața acestei chemări, despre care legenda spune că se simte cu inima, să te lași pătruns de adâncimea ei și apoi, cu largă dărnicie, să împarți tuturor tainele pe care le-ai luminat, muind cu o pensulă în boiele și cu alta în suflet. Pictura, ca și toate celelalte arte, este deci știința de a explica viața și de a o face frumoasă cu ajutorul sufletului.

Sufletul, această miraculoasă unitate de măsură, care se potrivește peste

¹ În *Țară nouă*, Cluj, 18 februarie 1940.

Pentru Catul Bogdan (1897–1978), vezi Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în plastica românească*, vol.

² Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987; Vasile Drăguț, *Catul Bogdan*, Editura Meridiane, București, 1972.

timp, peste noțiuni și câteodată, atunci când legile și credințele sunt false în pofida lor. Sufletul este singurul drum pe care oamenii umblă la fel și văd la fel. Ce e sufletul? Legenda spune că e o fâșie din inima lui Dumnezeu, un imbold spre perfecțiune. Iată de ce un tablou reprezintă în sine o lume perfectă, o lume care își are misiunea și independența ei față de lumea care e dată înainte de noi; o lume în care sufletele se simt la ele acasă și în care făptura lui strălucește ca un porumb alb în ochiul de lumină al unei ferestre.

Lucrurile acestea, de bine de rău, se cunosc. Dar cum poți face o astfel de lume, pe măsura sufletului, o lume care încapă într-o ramă de câțiva centimetri, pe care o poți purta cu tine, aceasta e o întrebare la care nu putem răspunde decât în parte, pășind cu sfințenie alături de unul din acești oameni în care așchia din sufletul lui Dumnezeu a prins rădăcini. Să umblăm puțin pe urmele lui Catul Bogdan.

Lenea, filoxera sincerității

Pe Catul Bogdan l-am cunoscut în cele dintâi zile ale întâlnirii mele cu hârtia și cărbunele pentru desen. În anul 1929. Pe atunci pictorul avea vreo treizeci și doi de ani. Câțiva ani mai înainte se întorsese de la Paris, unde a fost trimis de tatăl său Gheorghe Bogdan-Duică, despre care n-avem niciun motiv să credem că trimițându-și fiul la Paris, ar fi făcut un pas greșit. Ba dimpotrivă, va fi înțeles că Parisul avea să fie și pe mai departe așa cum fusese și până atunci, soarele culturii europene și își va fi spus: dacă e vorba să mai fie un pictor român, să învețe întâi ce e un pictor.

Catul Bogdan a urmat cinci ani cursurile la Academie des Beaux-Arts, timp în care a vizitat atelierelor artiștilor, expozițiile și muzeele din Paris și la capătul acestui drum, neîndoielnic va fi înțeles ceva din tainele picturii, deoarece întors acasă și, în urmă, intrat profesor de desen la Școala de Arte Frumoase din Cluj, n-a pregetat să deschidă din prima zi lupta împotriva falselor principii în pictura ardeleană. Avea înaintea lui douăzeci-treizeci de băieți și el va fi simțit că din aceștia se va desprinde cea dintâi generație de artiști ardeleni. În Franța a înțeles probabil cât de francezi erau artiștii și deci un principiu: un artist fiind om, e de la sine înțeles că arta va purta amprenta tuturor condițiilor de a fi și la aceasta nu se poate ajunge decât prin sinceritate. Și și-a început lecțiile vorbindu-ne despre sinceritate.

„Desenul nu e numai conturul unui obiect ci, în același timp, expresia unui sentiment. La această expresie se ajunge de obicei foarte încet și numai cu o condiție: sinceritatea. Lenea este filoxera sincerității. Cei leneși se vor mulțumi cu o falsă sinceritate. Unora li se va părea că au găsit-o în spontaneitate, altora în exaltare... Să se știe: sinceritatea artistului e una singură și ab-

solută. Ca să ajungi la ea, trebuie să te supui unei discipline didactice, să vrei.”

Cât a fost înțeleș și urmat nu e locul s-o spunem aici; de această dată reținem numai ca amănunt acest larg plan de înțelegere a sincerității. Mai târziu, când împrejurările au făcut să fim colegi la aceeași școală, am putut verifica zi de zi în întregime amănuntele schematice pe care și-a construit concepția sa despre artă și despre pictură.

Un alfabet care nu e scris nicăieri

Sinceritatea a rămas și pe mai departe planul fundamental în cercul căruia încercările s-au ordonat de la sine. Acest principiu l-a apărât de rătăciri. Și în timp ce în Ardeal circulau cele mai decadente idei despre pictură, Catul Bogdan își urmează liniștit drumul spre adevărul pe care îl purta în sufletul său dăruit de natură. Printre cele dintâi postulate critice la care a ajuns a fost recunoașterea unui adevăr simplu: că natura e una și pictura e alta; că în timp ce natura se dezvoltă fără conștiință de sine, pictura e o natură care se încheagă în urma unui complex de legi, care își au punctul de plecare în natura conștientă în om. Contactul picturii cu viața era făcut din clipa în care a recunoscut sinceritatea. De aici până la instituirea expresiei, până la încheierea aceluia ansamblu organic, accesibil și comunicativ, nu mai era decât un pas. Dar un pas lung, anevoios, pe durata căruia avea să întâlnească fel și fel de obstacole, să fie cuprins de îndoieli și de amărăciuni.

Catul Bogdan nu s-a plâns niciodată. Când tuburile de culoare se terminau și nu puteau fi înlocuite, artistul se consola să-și plimbe degetele lungi și subțiri pe planșe cu reproduceri. Rembrandt, Tizian, Rubens, Van Gogh, Cézanne, Matisse; rând pe rând, a doua oară, a treia oară și asta ori de câte ori se întâmpla să fie singur și stăpân pe timpul lui. Și astfel a descifrat încetul cu încetul un alfabet despre care se spune că nu e scris nicăieri. Întâi pe capitole, apoi pagină de pagină, rând pe rând.

Drum lung și anevoios, la capătul căruia, poate, astfel precum minerul trecut prin măruntaiele pământului și ajuns în marginea de dincolo a dealului, va fi cântărit cu tristă bucurie, aurul negru și lucios al câtorva legi.

Cuvântul e de bună seamă aspru și rigid, dar totuși pictura își are legile ei tot atât de absolute și evidente ca cele mai elementare reguli de viață. Legi pe care istoria picturii se sprijină elastic și care, cu mici excepții, n-au fost contrazise. Poate cea dintâi lege care trebuie cunoscută este legea legilor acestora, adică să afli cum s-au făcut. Pentru aceasta trebuie să știi vedea și gândul să te ajute. Dacă ești pictor, uneori poți gândi numai cu ochii, într-o clipă. Atunci e ca și când oglinda unei ape întâlnești oglinda cerului și, reflectându-se, absoarbe cerul, schimbându-și adâncimea și lărgindu-și marginile la infinit.

Între Rembrandt, Rubens și Cézanne, un ochi bine deschis surprinde ușor semnele mici, luminoase, ale punctelor de contact, între care istoria se scurge șerpuitoare ca printr-un vad. De la unul la altul legile nu se schimbă în esențialitatea lor filozofică și estetică, se schimbă numai aparențele, tot astfel precum și în viață; se schimbă formele, dar conținutul e neschimbat. Forma apare astfel ca o oglindă cu ajutorul căreia demascăm pentru uzul nostru, pe un timp, un conținut de viață.

Un joc de-a v-ați ascunselea

Am spus formă și cu aceasta intrăm în domeniul tehnic al artei. De astă dată legile vor fi și mai greu de descoperit și de înțeles. E ca un joc de-a v-ați ascunselea, în care, dacă nu ții bine în minte numărul jucătorilor, te pierzi pe tine însuși. Istoria cu experiența pe care a adunat-o desigur oferă prețioase puncte de reazem, dar ele devin primejdioase pe măsură ce crește în creator nevoia echilibrului în independență. Adică sprijinirea integrală pe reazămul tău însuși.

Când spunem formă, materie, culoare, spunem exact ceea ce au spus rând pe rând sute de generații și zadarnic vom transpune rigid aceste atribute estetice. Taina constă în mirajul întâlnirii lor cu sufletul. Scânteile vor fi luminoase și calde în măsura în care sufletul își dezghioacă mugurii toți. Lupta se dă deci între materia rece, informă și între spirit, înțeles aici ca și corespondent al celei mai pure viabilități omenești.

Cadrul acestei lupte e materia. Iată de ce artiștii pierd noțiunea timpului. Pentru aceasta ei au un singur termen: vecinicia. Ei leagă spațiul de vecinicie, prin această luptă ei largesc hotarele vieții. Adevărații artiști se cunosc după încetineala cu care se exprimă. Aici se potrivește de minune zicala: graba strică treaba.

Catul Bogdan nu e un grăbit. Deși pentru ochiul comun e un om cu mișcări repezi, cu priviri agere, scânteietoare, cu un neastâmpăr nervos care nu-l lasă o zi fără să fi îngăduit cel puțin un joc de linii pe o coală de hârtie, îi descoperi în adânc o calmă așteptare și o încredere mesianică în opera lui. E ca un râu a cărui liniște se reflectă în pietrele de la fund.

Conștiință de sine

Și pictura lui este tot ca el. Pentru ochi o varietate infinită de nuanțe, un joc de linii calde și moi, o întrerupere de planuri care surprind în câmpul perspectivă ca straturi aeriene colorate. Dar pentru suflet și gând, câtă poezie și inserare melancolică. Ce omenească simfonie sentimentală, umbroasă în adâncimi și clară ca un cântec, în jocul luminii care se oprește în creste. Graba lui o descoperi doar în gest, în tușele de culoare scurte și repezi, în desenul

care definește tăios și rectilin un plan, în amănunte care sunt mici scânteii, risipite de vânt. Sufletește însă artistul întârzie și alintă o idee, se complace într-un gest larg, e destins și nostalgic într-o privire, subtil într-un zâmbet. Se odihnește într-un braț lăsat molatic pe speteaza unui scaun sau îi place uneori să atârne în spațiu, balansând cu crengile unui arbore. Și simți cum ar vrea să întârzie mereu în încetineala acestui joc pe care de acum îl știe și îl respectă, ca pe un nou orizont de viață, descoperit, la capătul unei lumi de muncă, în singurătate și modestie.

Principiile sale conducătoare își au desigur originea în arta franceză, unde și-a început studiile. Este cu alte cuvinte un căutător al formelor frumoase, un poet al armoniei cromatice. Dar felul său de a se exprima în gesturi largi, spontane și calde, lirismul său senin pe alocuri, febril și nostalgic altă dată, definesc un temperament de o rezonanță atât de specifică spiritualității ardelenesti încât noi suntem fericiți a putea spune că personalitatea sa poate fi privită fără rezerve, ca o definiție a perspectivei generale din unghiul căreia putem analiza pictura ardelenescă de azi.

Când i se amintește de public și de ceea ce opera lui i-ar putea aduce sufragiu, Catul Bogdan închide peretele blocului mare în care își are strânsă munca nu știu câtor ani și, răspunzându-și sieși mai întâi, cu un zâmbet îi spune:

„- Le păstrez aici pentru copilul meu, când va fi mare. Și-i mai las și condeiul tatălui meu, care nici el n-a scris pentru oameni. A scris pentru el, pentru câțiva încă și pentru adevărul sufletului care n-are lipsă de trâmbițe.”

Nu, acesta nu e egoism. E conștiință de sine și distincție. Dacă el s-a ostenit să urce drumul lung până la această înălțime n-ar fi un nou sens să coboare în jos, spre oameni? Nu, oamenii să urce spre el, pentru ca să se împlinească și legea cea din urmă a credinței pe care profetul a exprimat-o atât de bine.

Dacă nu merge Mohamed la munte, vine muntele la Mahomed.

Că oamenii vor ajunge la el ceva mai târziu și vor descoperi blocul într-un ungher prăfos e același lucru. Un an sau o sută de ani nu contează în lumea vecinicii.

Departa de Ardeal

Catul Bogdan e senin. O seninătate de cherub. Nimic nu-l mai îndoiaie. De viața cotidiană nu-l mai leagă poate decât copilul, care-i amintește fruntea noduroasă a criticului² de la Convorbiri Literare.

Trăiește de aproape zece ani la Timișoara, orașul cu oamenii cei mai ne-

² Probabil tatăl pictorului, Gheorghe Bogdan-Duică (1866–1934), istoric literar.

înțelegători. Orașul în care printr-un ciudat paradox trăiește și Sabin Drăgoi³. Uneori își aduce aminte de Ardeal și amintirea îl oprește la marginea unui gând. Atunci e ca un copil transfigurat în vis și-ți mărturisește simplu:

- Iată ce nu pot înțelege câteodată, să trăiesc în România și să fiu departe de Ardeal.

- Dar îl ai aici. Între scoarțele blocului acesta ai Ardealul cel mai întreg și mai frumos. Verdele acela și albastrul și lumina fragedă din pictura Dumitale sunt din Ardeal. De aici nu e decât anecdota: Sufletul e din țara noastră și stimulează pe cei care-l ascultă.

S-a întâmplat adeseori să-l văd oprindu-se în drum și renunțând neașteptat la o discuție, să se lase atras de caracterul inedit al vreunui peisaj. Dacă nu are caietul cu schițe, pe cutia cu chibrituri sau pe orice petic de hârtie, fixează în linii impresia care l-a oprit în drum.

L-am întrebat odată. La ce-ți servește să vii să pictezi aici?

Dar tu nu-înțelegi că aici e o poveste. Sunt infinit de multe povești în natură. Povești pe care natura le trăiește într-o clipă și pe care nu este grai să le poată spune. Când schițez, îmi dau iluzia că le prind. Și de fapt, dacă nu pierd schițele, mi le reamintesc. Nu ne dăm seama, dar trăim într-un univers de legende...

Iată, acesta e câmpul de inspirație al artistului. Universul acesta de legende pe care ochiul comun nu le știe citi. Să faci părtași oamenii la clipa ta de trăire în fața naturii care se consumă. Să-ți alături arderea ta interioară acestei treceri cosmice și astfel să unești în sufletul tău proporțiile universului, să aduni din formele risipite și goale pentru ochiul vulgului, esența pură a spiritului, să aduni vecinicia într-un pumn de argilă sau într-un buchet de culori. Să fii simplu și curat în jocul acesta, ca un copil care-și proptește zmeul de belciugul unui țărș.

Viața e fastă

Catul Bogdan e un om conștient de sine și de menirea sa. E un om care știe ce vrea, fiindcă se cunoaște; un om care poate să înfăptuiască, fiindcă are credința nezdruncinată în destinul său. Faptele lui se vor înscrie cu certitudine în istoria artei românești, fiindcă sunt pornite din dragoste și înțelegere pentru om.

El știe că viața începe prin faptă. Ceea ce rămâne în afară e vânjoleala prostească, sortită cenușii.

Să descoperim oamenii care înfăptuiesc, să-i cinstim și să le facem loc în viață. Să-i așezăm la locurile lor, locurile care li se cuvin, fiindcă ei sunt

³ Sabin Drăgoi (1894–1968), compozitor, muzicolog și colecționar de artă.

luceferii care străjuiesc ordinea vieții. Ei deschid drumurile spre liniște și spre mulțumire.

Între aceia ale căror fapte sunt mai aproape de sufletul omenesc, de fondul nostru de simțire, de viața interioară, aceia care sacrifică totul pentru descoperirea legilor care ne leagă de vecinicie, sunt printre cei dintâi, artiștii.

Să ne cunoaștem artiștii și să-i prețuim la timp.

E prea comod să afli de existența unui artist din cărți. Artiștii trebuie căutați și cunoscuți în operele lor, fiindcă acolo e rădăcina focului sacru. Nu criticile, nici biografiile romanțate, nici notițele informative vor ști să vorbească. Poate acestea n-au altă menire decât aceea de a ne îndemna spre cunoaștere.

Ca să putem cunoaște trebuie să pipăim cu mâinile noastre, să ne înfi-orăm. Să fim ca Toma necredinciosul, care în nevoia de a-și crede credința a căutat rana cu degetele.

Păcatul timpului nostru trebuie căutat în falsitatea credințelor noastre. În ușurința de a ne face o credință.

Să ne revizuim credințele pentru a ne descoperi făptura noastră adevărată de oameni și de popor. Acesta este îndemnul artei și al acelor care o reprezintă.

Catul Bogdan este unul dintre ei.

Arta plastică la Cluj¹

În Cluj viața artistică a început să ia avânt abia după războiu. Artele plastice, care, în tot Ardealul, erau reprezentate înainte de câțiva pictori, au început să câștige teren prin înființarea școlii de Arte Frumoase, care a adunat la un loc câțiva maestri, al căror entuziasm didactic avea să promoveze o serie de elemente tinere. La început publicul s-a ținut oarecum la distanță de atmosfera creată în jurul acestei școli, neînțelegându-i pe deplin sensul. Poate această rezervă, alături de neînțelegerea autorităților politice, a dus mai apoi la desființarea ei. Cu toate acestea, școala îndeplinise deja un prim postulat. În scurta ei viață, reușise să împământenescă interesul pentru artă. Din marele public s-au desprins câțiva înțelegători, care au sprijinit direct aceste eforturi. S-a creat un cerc de amatori, din care unii aveau să devină colecționari, iar alții aveau să-și asume un rol de propagatori, ai acestei noi forme de viață, ignorată mai înainte.

Dacă astăzi am ajuns să putem spune că orașul Cluj a devenit centrul mișcării artistice, alături de meritul care revine artiștilor, suntem obligați să recunoaștem un merit nu mai prejos, tuturor aceluia care au contribuit, în felul arătat mai sus, la realizarea acestui postulat.

Un rol nu lipsit de importanță, a avut presa din Ardeal care în limitele sale modeste, a făcut loc cu prisosință aceluia ce aveau ceva de spus pe marginea manifestărilor de fiecare zi.

Datorită acestui fapt, oamenii care știau să țină un condei în mână și-au putut însemna gândurile, comunicând publicului etapele evoluției artistice.

Printre aceștia subliniem numele dlui V.[ilhelm] Beneș², care a păstrat în tot timpul un strâns raport cu artiștii, urmărindu-i în drumul lor dificil și luând parte activă la problemele lor. Astăzi dl V.[ilhelm] Beneș este printre cei dintâi care deține amănuntele acestei lupte și printre aceia care, știind să descifreze cărările ascunse ale meșteșugului artistic, este în stare să-și spună cuvântul în oricare împrejurare.

Un alt nume, care a apărut chiar înaintea dlui Beneș este acela al dlui C.[onstantin] Stoicănescu³, ale cărui cronici, cu acel verb viu, animat de un

¹ În *Țară nouă*, Cluj, 4 februarie 1940.

² Wilhelm Beneș (1907–1960), scriitor, critic de artă, grafician, fiul unui ceramist ceh stabilit la Târgu Jiu. Urmează Academia Comercială din București și frecventează cursuri la Școala de arte frumoase din Cluj. A colaborat cu articole de critică de artă la numeroase periodice din Cluj și București printre care *Societatea de mâine*, *Gând românesc*, *Pagini literare*, *Familia*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Gândirea* etc. A lăsat în manuscris primul volum dintr-un *Tratat de estetică și de teoria artei plastice* proiectat în patru volume, Biblioteca Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române, București.

³ Constantin Stoicănescu, absolvent al Școlii de arte frumoase din Cluj.

entuziasm tineresc, au lăsat o frumoasă amintire în coloanele ziarului Patria. Și e atât de regretabil că viața 1-a luat cu valul ei și 1-a împins spre alte preocupări, unde cititorii i-au pierdut urma.

Nu vom uita desigur contribuția dlui Lucian Blaga⁴, care, în începuturile sale și-a oprit condeiul asupra câtorva aspecte plastice, dându-ne acele scurte medalioane, care mai pot servi și azi ca model pentru prezentarea unui artist.

Dar scrisul pe marginea manifestărilor artistice din Ardeal, am putea spune totuși că, în diferite momente și ocazii, a fost susținut și de alți publiciști, care își aveau angajate preocupările în alte direcții. Astfel d-nii Teofil Bugnariu⁵, Octavian Șireagu⁶, Ioan Costea⁷, Horia Stanca⁸, George Sbârcea⁹ și mulți alții ale căror nume ne scapă, cu deosebit spirit de observație și cu același entuziasm, au semnat și transmis publicului, diferite momente.

În reviste, cum e Gând Românesc, Pagini Literare sau Societatea de Mâine, întâlnim în fruntea articolelor închinată plasticii, numele d-lor Ion Chinezu¹⁰, Ion Breazu¹¹, precum și pagini de subtilă interpretare ale d-lor E.[duard] Mezincescu¹² și E.[duard] Pamfil¹³.

În a doua categorie, se alătură în aceeași ordine merituoasă, câțiva oameni iubitori de frumos care, prin simțul lor omenesc rafinat și prin dragostea pe care o aveau față de artiști, au împlinit aici în Ardeal un rol pe care istoria culturii noastre nu va întârzia să-l înregistreze. Sunt acei oameni care au știut să-și împartă astfel veniturile muncii lor încât o parte din ele să răspundă unor nevoi superioare celor cotidiene; sunt încurajatorii direcți ai artiștilor.

Sigur, titlul de colecționar e pretențios în acest caz, totuși îl vom aplica cu circumstanța că acești colecționari sunt în curs de formare. Ei au crescut paralel evoluției artei aici și dacă li se poate asuma o preocupare de ordin principal, este aceea de-a umple locul unei colecții publice, al unei pinacoteci dedicate artiștilor din Ardeal. În casele acestor colecționari improvizați, munca

⁴ Cronicile de artă ale lui Lucian Blaga au fost antologate în Lucian Blaga, *Scriseri despre artă*. Prefață de Dumitru Micu. Antologie, studiu introductiv și note de Emil Manu, Editura Meridiane, București, 1970.

⁵ Teofil Bugnariu (1905–1992), poet, traducător, istoric literar, etnograf.

⁶ Octavian Șireagu (1901–1986), poet, traducător.

⁷ Ioan Costea (?–?), jurnalist.

⁸ Horia Stanca (1909–2002), cronicar dramatic și de artă, memorialist, traducător.

⁹ George Sbârcea (1914–2005), pianist, compozitor, scriitor, publicist pe teme de artă.

¹⁰ Ion Chinezu (1894–1966), profesor, traducător, critic literar, conduce revista *Gând românesc*, Cluj.

¹¹ Ion Breazu (1901–1958), istoric și critic literar, a scris și cronici plastice.

¹² Eduard Mezincescu (1909–1996), medic, om politic, publicist. Semnează cronici de artă în anii '30, în *Patria* (Cluj) sub pseudonimul Ion Brumaru sau E. M. și în *Herald* cu pseudonimul Per Kassim.

¹³ Eduard Pamfil (1912–1994), medic psihiatru, om de cultură universală, autor de cronici de artă plastică în anii '30 sub pseudonimul Serge Darva, a influențat mișcarea artistică timișoreană din anii '60.

artiștilor își va păstra răsunetul istoric cu aceeași tărie pe care ar putea-o avea într-un muzeu. Poate chiar mai organic și mai cald.

Printre cei dintâi, care au urmărit mai îndeaproape acest sens este dl Victor Papilian¹⁴, caracterizat prin îndrăzneala cu care a știut să selecteze aspectele cele mai originale. În casa d-sale, cercetătorul se va întâlni cu numele artiștilor celor mai reprezentativi ai Ardealului de după război. Romul Ladea, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Eugen Gâscă, Tasso Marchini, Nicolae Brana, Eugen Servațius (sic), și încă vreo câțiva sunt prezenți cu una sau cu mai multe lucrări, dintre care vom sublinia două modelaje în gips de sculptorul Romul Ladea, un cap de țăran și capul lui Simeon Bărnuțiu, care, după unele păreri, depășesc replicile în lemn ale acestor lucrări.

La dl Ion Chinezu, este întrunit un ansamblu axat de câteva lucrări dintre cele mai izbutite ale d-șoarei Elena Popea, Al. Szolnay, Naghi (sic) István, Catul Bogdan și, între acestea, un portret de Mișu Popp, o lucrare de o reală valoare artistică. Ca gen, dl Ion Chinezu se pare că preferă peisajul.

Tot aici e locul să menționăm colecția d-sale de covoare oltenesti și basarabene, care fac un cadru de atmosferă cât se poate de adecvat picturii și sculpturii în interior.

Dl. [Arthur] Wagner¹⁵ urmărește să adune un ansamblu de lucrări din diferite epoci ale câtorva artiști, probabil ale acelora de viziunea cărora se simte mai apropiat temperamental. Până acum a izbutit să adune lucrări suficiente pentru definirea cea mai justă a pictorului Tasso Marchini și Al. Szolnay. În restul colecției, mai sunt lucrări de Catul Bogdan, de A.[nastase] Demian, de Naghi István (sic) și de Servațius (sic).

Neîndoielnic dl. Wagner pune foarte bine problema și dacă va reuși să-și completeze lista artiștilor pe care și i-a ales, colecția d-sale va fi de un real folos cultural. Menționăm și biblioteca d-sale de albume și cărți despre artă, care probabil este una dintre cele mai complete din Cluj. De asemenea o vitrină cu porțelanuri și sticlărie de cea mai autentică valoare istorică și artistică.

Un colecționar de mult duh este și dl. Romul Șerban, care fără a fi fost condus de alte criterii în selectarea materialului decât de acelea pe care i le-a dictat bunul său simț, are totuși un mare număr de lucrări valoroase, Tasso Marchini și Eugen Gâscă sunt reprezentați în ce au ei mai caracteristic. De asemenea pictorul I.[rimie] Profeta, unul dintre cei mai tineri artiști din Cluj,

¹⁴ Victor Papilian (1888–1956), profesor de anatomie, autor a numeroase lucrări de specialitate, dar și scriitor, fondator al unui cunoscut cenaclu literar și al revistei „Darul vremii”.

¹⁵ Arthur Wagner (1903–1973). Pentru colecția lui vezi Jenő Murádin, „Private and Public Collections in Transylvania in Twentieth Century”, în *Symbol and Destiny. Hungarian Art in Transylvania. 1920-1990, Hungarian National Gallery*, Budapeșt, 2015, pp. 87–105.

poate fi întâlnit aici cu câteva pânze, care vorbesc îndeajuns despre talentul sau prețios.

Între aceia care au început mai de curând să-și facă o preocupare din colectarea operelor de artă, este și dl. Nicolae Mărgineanu¹⁶. D-sa este un sincer admirator al pictorului Catul Bogdan, din opera căruia a obținut câteva peisaje și naturi moarte, care au toate calitățile și caracteristicile proprii acestei personalități de mari proporții creatoare. În afară de aceste lucrări, are câteva tablouri cu flori de Eugen Gâscă, două peisaje de Szolnay, lucrări de Naghi(sic) István și încă de vreo câțiva tineri. Însuflețirea cu care dl. Mărgineanu vorbește despre lucrările d-sale, ne îndeamnă să credem că va deveni unul dintre cei mai prețioși animatori ai vieții artistice de aici. Apoi dl. E. (sic) Elekes¹⁷, considerat ca unul dintre cei mai apropiați prieteni ai artiștilor, a adunat și d-sa, un număr de lucrări, între care subliniem un peisaj de Naghi (sic) István, o înserare în care lumina luptă cu întunericul, într-o frământare poetică de acorduri alb și negru, ca într-un basm sombru și tragic. O natură moartă de Szolnay, cu tonuri calme ca într-un apus tomnatec, o replică după un bust egiptean și alta după un autoportret de Rembraudt.

Totuși nu lucrările acestea credem că sunt definatorii pentru rostul pe care d-sa îl îndeplinește în viața artistică a Clujului. Dl. Elekes are, în afară de aceasta, o activitate care depășește sensul unei colecții. Cele câteva conferințe ținute la Cluj, despre Van Gogh, despre Breughel și alții, precum și expoziția de desene de copii, aranjată de d-sa, de pe urma căreia s-a ales cu un album de artă atât de rar, sunt semnele indiscutabile că acest om gândește fenomenul plastic și că odată ne va pune în fața unei lucrări scrise.

Am lăsat înapoi mai la urmă pe dl. Diamant¹⁸ și pe dl. Coriolan Tătaru¹⁹, căroră, fără nicio rezervă, li se poate aduce elogiul cuvenit unor colecționari. Desigur resursele materiale i-au pus în situația fericită de a-și putea asculta în mai dese prilejuri imboldul pasiunii.

Una ori alta, fapt este că pe diferite planuri dl. Coriolan Tătaru și dl. Diamant au realizat două colecții de artă, care le fac cinste pe de o parte, dar care în aceeași măsură îndeplinesc un deziderat spiritual dintre cele mai nobile.

Ceea ce este particular în aceste colecții, este faptul că ele n-au fost mărginite la arta ardeleană. Astfel, în colecția dlui Coriolan Tătaru, pe lângă

¹⁶ Nicolae Mărgineanu (1905–1980), psiholog cu contribuții științifice deosebite.

¹⁷ Miklos Elekes (1897–1947), neuropsihiatru, unul dintre primii psihanalisti clujeni.

¹⁸ Informația despre colecția sa de stampe japoneze confirmă interesul mai larg în epocă pentru japonism, împărtășit în anii '30 și de către tinerii artiști clujeni – Eugen Gâscă și Ion Vlasiu.

¹⁹ Coriolan Tătaru (1889–1957), medic, fondatorul școlii clujene de dermatologie.

un mare număr de lucrări din opera pictorilor Al. Szolnay, Naghi(sic) István și Elena Popea, se află și lucrări de artiști bucureșteni și încă dintre cei mai buni, cum sunt, Toniță(sic), Marius Bunescu, Lucian Grigorescu și alții.

Apoi, prestigiul deosebit de care se bucură colecția dlui Diamant, este stimulat de sigur de marele număr de stampe japoneze, despre care cu bună dreptate, se spune că sunt printre cele mai bune pe care le avem în țară.

Oprim aici aceste sublinieri. Vor mai fi de bună seamă și alții pe care nu-i cunoaștem. Atâția despre câți am vorbit sunt însă destui, pentru a ilustra interesul pe care l-a stimulat activitatea artistică depusă cu atâta străduință de oameni, care din păcate n-au avut alt concurs decât acela pe care li l-au pus la dispoziție, câțiva oameni entuziaști.

Dacă pe lângă toată această activitate cu un rezultat atât de pozitiv, s-a putut întâmpla ca totuși Școala de Arte să fie desființată, pentru noi toți, rămâne un mare punct de întrebare.

Și nu am vrea ca această indirectă dare de seamă să servească drept un argument în mâinile acelor, care caută să convingă pe cei în drept despre necesitatea reînființării acestei școale. Fiindcă neîndoelnic prin desființarea ei Ardealul a pierdut una din cele mai prețioase instituții de cultură.

Prin reînființarea Școlii de Arte Frumoase, Clujul ar putea reveni la rolul lui de îndreptar didactic al întregii mișcări artistice din Ardeal, dinamizând viața noastră culturală și îmbogățind-o printr-o și mai largă activitate artistică.

Nicolae Brana¹

Lui Nicolae Brana i s-a făcut adeseori un aspru proces de natură estetică. S-a obiectat și unii mai persistă încă în a susține că lipsa de prețiozitate cromatică și formală a artei sale poate fi socotită drept gravă și mare lacună. Obiecții care evident nu rezistă unui proces analitic serios și care neîndoielnic pornesc din tabăra artiștilor de viziune contemplativă, precum și din viciul de a judeca subiectiv. Dacă spațiul dedicat acestui articol n-ar fi limitat, am fi îndemnați să insistăm asupra confuziei care îndeobște se face, judecând cu aceleași unități de măsură, viziuni și stiluri corespunzătoare unor tipuri creatoare opuse temperamental. Arta lui Nicolae Brana nu se bizuie pe un sentiment exterior al formei, ci forma devine doar pandant material al unor conținuturi transfigurate. O artă căutătoare de expresie, de evocări desprinse din etosul moral și social trăit de artist.

Și viața de care e copleșită viziunea pictorului Brana este în mod firesc viața sătească. Legăturile lui cu orașul, în balanță cu tot trecutul care stăruie atavic în sufletul său, se dovedesc neputincioase în afirmarea atitudinii sale estetice. Echilibrul și valoarea viziunii sale stau astfel în direct raport cu legile de creație care, estetic vorbind, corespund atitudinii dionisiace. Pentru aceste motive socotim că a diseca opera lui Nicolae Brana cu ustensile din laboratorul critic al căutătorilor de forme frumoase e zadarnic și injust. Creatorii ardeleni îndeosebi – și nu facem aici o distincție de valoare, ci de atitudine – n-au umblat niciodată pe drumul așa-zisei, la noi, „artă pentru artă”. N-au avut răgazul sufletesc, liniștea și seninătatea din care ia ființă sentimentul contemplației pure. Zbuciumul vieții sociale din Ardeal, clocotul luptelor și greutăților care au însoțit de-a lungul veacurilor acest colț de țară, au determinat creația spre realism, definiție atât de larg exprimată în literatura ardeleană.

Arta lui Nicolae Brana se înscrie pe o linie de afirmare creatoare care-și primește, după cum vedem, și confirmarea unei ascensiuni istorice, cu depline aderențe la procesul cultural pe care creatorii ardeleni îl susțin urmând o linie de conduită spirituală fără echivoc.

Expoziția lui Nicolae Brana din anul acesta² poate fi socotită ca un moment de culme artistică la care artistul s-a ridicat printr-o muncă dusă cu dârzenie și cu o pasiune, confirmată pe deplin de valoarea lucrărilor expuse.

¹ În *Țară nouă*, Sibiu, 3 aprilie 1943.

Pentru bibliografia recentă a lui Nicolae Brana, vezi *Gravura în relief. 1900–1950*, Muzeul Național de Artă al României. Cabinetul de Desene și Gravuri. Catalog și expoziție de Elena Ene și Mariana Vida; Sorin Radu, Costin Miron, *Pictorul și gravorul Nicolae Brana*, Institutul European, Iași, 2005.

² 1943, București, Sala Dalles.

Într-adevăr, puțini dintre artiștii noștri care n-au împlinit încă 40 de ani, au o activitate atât de intensă. Pe lângă vreo zece-douăsprezece expoziții, Nicolae Brana a mai scos de curând și două foarte cuprinzătoare albume cu gravuri: două cărți povestite cu vârful cuțitului în care patosul său temperamental prinde cheag în scene și imagini, care vor rămâne niște bunuri de necontestat în gravura românească. Aceia care cunosc *Chipurile din sat*³ vor putea ușor să descopere în expoziția deschisă acum la Dalles unitatea de spirit între gravura și pictura acestui artist. Multe din subiectele evocate acolo le întâlnim azi, dezvoltate în culori. În felul acesta pe lângă scopul imediat, exercițiul gravurii împlinește, în drumul spre viziune al artistului, și un scop mai larg; acela de pregătire a operelor pictate. Datorită acestei scări de evoluție, compozițiile din expoziția de acum sunt mult mai ordonate în spațiu, iar în ansamblu au o respirație mai stăpânită. De asemenea expresia subiectelor este mult mai nuanțată decât înainte. Într-o *horă* artistul evocă larg desfășurarea spiritului sărbătoresc al vieții rustice; aspectul colectiv, unitar până la contopire, al vieții sătești, este exprimat într-o compoziție bloc, situată în primul plan al tabloului, pe care îl domină până la refuz...

Un singur grup, un întreg dintr-o singură bucată, în care indivizii se contopesc, se pierd, pentru unitatea expresiei de ansamblu, din care se desprinde tot sensul psihologic al lucrării.

În alt tablou suntem puși în fața unuia din momentele sociale recent petrecute în Ardeal. Tabloul este intitulat *Refugiu*. Printr-un spațiu orizontal, cu un fundal ce crește, trec prin fața privitorului, oameni, femei și copii, încărcăți cu boccele și străchini. Un mers greoi, apăsător, ca o rupere din pământ. Spre deosebire de tabloul cu *hora*, a cărui tonalitate e dominată de roșuri, aici coloritul coboară într-o tonalitate joasă, susținută de albastruri și verzuri terne, în care sentimentul tenebros cu care artistul însoțește acțiunea lucrării, are vibrații adânci.

Un tablou cu cosăși prilejuiește artistului încă un moment original și caracteristic pentru distincția cu care înscrie în pagină un subiect. Conștient că, în subiectul acesta, mișcarea cere o libertate spațială, artistul își respiră personajele într-un câmp peste al cărui verde soarele a picurat o roșeață de rod copt. Dacă în tabloul cu refugiații nota dominantă a expresiei e dramatică, aici subiectul este înconjurat de o bucurie care se dăruie încet, dar al cărei secret cromatic, îl descoperi în lumină și în vibrația tonurilor care licăresc. O tendință

³ Este vorba despre cele două albume de gravuri – *Chipuri din sat*. Cu un cuvânt înainte de Ion Vlasiu, București, f. a. [1942], Editura Gorjan și *Miorița*, Cuvânt înainte de Wilhelm Beneș, București, 1944.

geometrizantă subliniem în lucrarea intitulată *Tulnice*. Deși acest moment nu-l putem socoti caracteristic pentru spiritul realist al viziunii sale, credem totuși că pictorul a izbutit să realizeze și în acest sens un echilibru compozițional vrednic de semnalat.

Mai menționăm *Târgul de oale* pentru prospețimea tonurilor, dar mai cu seamă pentru sentimentul de uimire spontană cu care grupul de bărbați și muieri înconjoară o movilă de oale colorate pestriț.

Am insistat înadins asupra compoziției, știut fiind că genul compoziției este acela după care talentul artistului ahtiază cu mai multă osârdie. Într-adevăr, de la Teodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu și Dumitru Ghiață mai cu seamă, în compoziția de caracter social n-a izbutit altcineva mai mult decât Brana s-o susțină la un nivel de serioasă expresivitate. Mai mult liric, stilul picturii lui Brana izbutește totuși și, poate cu atât mai mult, să evoce cu amplexare o clasă socială pe care sufletul său o înțelege prin suflet. De aici, spontaneitatea cu care talentul său se desfășoară și ceea ce e esențial, poezia atât de specific nuanțată care ia ființă din adeziunea organică a simțirii sale la lumea pe care o pictează.

Vorbind despre peisajele și florile, puține de altfel, care însoțesc ansamblul susținut de compoziție, vom spune că și aici artistul izbutește să treacă dincolo de obrazul lucrurilor, căutând să le exprime de fiecare dată conținutul particular, esența cosmică am putea spune. Un peisaj, în albastruri tari și reci, prevestește o furtună, altul în griuri evocă istoria vălurită de vremi a portului Odessa etc. Când artistului i se pare că sentimentul ansamblului e incert, introduce elemente sociale, care subordonate peisajului, definesc și mai complet scopul urmărit. Amintim un peisaj cu arături negre, grizate de o vagă lumină încleștată la orizont, prin care țăranul cu plug, în mersul peste brazde, introduce un factor temporar care dă o măreție tragică naturii.

Florile sunt văzute printr-o retină care înclină spre decorativ. Materia lor parcă e din arnici și betea. Hotărât că acest plan de realizare insuficientă a materiei, pe care artistul îl pliază spre alte sensuri, este un semn că pasta uleioasă nu e stăpânită suficient pentru a realiza prospețimi și transparențe care să vorbească prin sine. Persistența de la o expoziție la alta în subiecte cu flori este însă o dovadă că pictorul Nicolae Brana urmărește să realizeze și condițiile imanente ale picturii. Și n-avem niciun motiv să credem că nu va izbuti. Cu atât mai mult cu cât concepția de ansamblu a viziunii sale este exprimată cu o tărie și unitate nedepășită de niciunul dintre artiștii noștri tineri.

Repere biografice. Ion Vlasiu

1908

6 mai – Se naște la Lechința, județul Mureș. Fiul lui Ioan Vlas și al Mariei născută Ștef.

1916

Tatăl lui este mobilizat și trimis pe frontul din Galiția de unde nu se mai întoarce. La scurt timp moare și mama sa. Rămas orfan este crescut de bunicii materni Vasile și Ana Ștef din Ogra.

1921–1926

Elev la Școala de arte și meserii din Târgu Mureș. Frecventează cercul cultural „George Coșbuc” al școlii unde recită poezii și vorbește despre Bernard Palissy. În ultimul an înființează împreună cu colegi o trupă de teatru cu care colindă prin satele din împrejurimi. Își schimbă numele din Vlas în Vlasiu.

1927

Lucrează ca tâmplar la Atelierele CFR din Cluj, timp în care citește mult, printre lecturi se numără și *Cartea ceaiului* de Okakura Kazuzo despre care va scrie mai târziu: „Îmi trezise ciudata intuiție a unei vieți spirituale incredibile”.

1927–1931

Studiază la Școala de Arte Frumoase din Cluj. Profesori: Romulus Ladea, Catul Bogdan, Anastase Demian, Aurel Ciupe, Coriolan Petranu, Victor Papilian, Gh. Bogdan-Duică. Primește Premiul I al Academiei, pentru sculptură. Frecventează cenaclul literar al cunoscutului profesor de anatomie și scriitor Victor Papilian, unde citește poezii. Este coleg și prieten cu Miron Radu Paraschivescu, viitorul poet, cu Eugen Gâscă și Nicolae Brana.

1929

Lucrează la pictarea bisericii din Deva, cooptat de Alexandru Popp, directorul Academiei, care-l sprijină și altfel, oferindu-i să țină ore de desen la Școala comercială în locul lui. Vlasiu îi păstrează o caldă amintire și îi va face mai multe portrete în sculptură și desen.

1930

Soldat în stagiul la regimentul 31 Artilerie Cluj.

1931

Este nevoit să-și întrerupă studiile pentru neplata taxelor. Se întoarce la Ogra unde cioplește piatră și lemn. Publică primele cronici de artă în revista *Patria*, Cluj.

1932

Călătorește la București unde, pentru a-și continua studiile, solicită o bursă care îi este refuzată. Îi cunoaște pe unii dintre artiștii și scriitorii de avangardă: Sașa Pană, Geo Bogza, Jules Perahim, Eugen Ionescu, Dan Faur.

Octombrie – deschide prima expoziție personală de sculptură la Târgu Mureș în magazinul de mobilă Fodor care este și prima expoziție de sculptură din oraș. Aurel Ciupe, directorul Pinacotecii din Târgu Mureș îi cumpără lucrarea în piatră *Sulamita*. Debutează cu poezia modernistă *Mașinism* în revista clujeană *O lume nouă*.

1933

Editează singurul număr al revistei de avangardă *Herald*, împreună cu un grup de tineri intelectuali clujeni printre care Olga Caba, Eduard Mezincescu, Eduard Pamfil, Yvonne Rossignon, Wolf von Eichelburg, Raul Șorban. Publică aici cu pseudonimul Saul Pelaghia. Ion Chinezu numește revista „o uluitoare încercare de frondă juvenilă” (*Gând românesc*, 1 mai, 1933).

Ianuarie – Expoziție personală, Cluj, Sala Prefecturii (cu pictorul Nicolae Brana); expune lucrări din seria *Ritmurilor*, sculpturi abstractizante, cioplite în lemn, care nu mai sunt imitative, ci revelează structura și organicitatea materiei.

Septembrie – Expoziție personală, Cluj, Casa Ursus, str. Universității.

Noiembrie – Expune sculptură la București, la Librăria Hasefer împreună cu Miron Radu Paraschivescu, pictură și Ion Vitner, viitorul critic literar, colaj.

1934

Expoziție personală de sculptură și desen colorat în atelierul său din Cluj, str. Regina Maria nr. 30.

Participă cu sculptură și desen colorat la Expoziția jubiliară a Școlii de Arte Frumoase de la Timișoara, cu ocazia a 10 ani de la înființare. Printre cumpărătorii lucrărilor se numără Victor Papilian, Virgil Birou, Sabin Drăgoi, Muzeul Banatului. După închiderea expoziției rămâne peste vară la Timișoara, unde lucrează cu mare elan alături de Eugen Gâscă și Ștefan Gomboșiu în atelierul

Școlii, în ciuda precarității mijloacelor de trai. Lucrările lui Vlasiu și Gâscă din această perioadă se resimt de pe urma admirației pentru stampa japoneză. De atunci datează fotografiile făcute de inginerul și scriitorul Virgil Birou, azi în arhiva Muzeului Național al Banatului, care documentează acest episod foarte fecund de boemă artistică. Într-una dintre ele se poate vedea o stampă japoneză prinsă, programatic, pe perete.

Călătorește la Belgrad unde îl cunoaște pe Toma Rosandić, unul dintre cei mai cunoscuți sculptori iugoslavi.

Publică cronică de artă la revista *Gând românesc*, Cluj, condusă de Ion Chinezu.

1935

Mai – Expoziție personală, sculptură și desen, Cluj, Casa Ursus. Sculptează un ecorșeu în sala de disecții a clinicii universitare, comandat de profesorul Victor Papilian.

Îi face un portret compozitorului George Sbârcea care va evoca mai târziu memorabila întâlnire cu sculptorul.

Decembrie–1936 ianuarie – Expoziție la București, Sala Mozart, împreună cu pictorul Eugen Gâscă. Istoricul de artă George Oprescu scrie elogios despre expoziție și îi cumpără un portret de bărbat în teracotă.

1936

La invitația sociologului Gheorghe Focșa face parte din echipa pluridisciplinară a Institutului Social Român condus de Dimitrie Gusti care timp de trei luni a întreprins cercetări în satul Moišeni, Oaș. Sculptează în lemn iconostasul bisericii din sat. Trăiește o experiență umană și artistică singulară pe care o va evoca în memorialistica sa. Face fotografii, colecționează obiecte țărănești cioplite în lemn, meditează asupra legăturilor dintre arta cultă și arta țărănească. Pentru a se întreține, primește elevi în atelierul său din Cluj, str. Șaguna, nr. 9. Expune prima oară la Salonul Oficial din București.

Călătorește la Belgrad, Budapesta și Praga.

Colaborează cu cronici de artă la ziarul *Facta*, la invitația lui Nicolae Carandino.

1937

Modelează busturile lui Zaharie Boiu, Ilarie Chendi și Nicolae Filipescu pentru Liceul din Sighișoara.

Cioplește în piatră monumentul funerar al poetului George Boldea de la Mercheașa din inițiativa scriitorului Emil Giurgiuca.

Face portretul lui Peter Neagoe, scriitor stabilit în America, aflat într-o călătorie la

București, prieten al lui Brâncuși și autor al biografiei *Sfântul din Montparnasse*.

Octombrie – Pleacă la Paris pentru un an, oprindu-se la Belgrad, Zagreb, Veneția și Milano. La Paris este un vizitator asiduu al muzeelor Luvru, Luxembourg și al galeriilor de artă. Trimite articole, la solicitarea lui Horia Stanca, despre pavilionul românesc de la expoziția universală *Art et technique dans la vie moderne*, moment important al vieții culturale europene, la revistele clujene *Patria* și *Națiunea română* în care deplânge modesta reprezentare a lui Brâncuși și a artiștilor tineri. Are șansa de a vedea expoziția, de mare ecou, Van Gogh de la Palais de Tokyo pe care o va evoca până târziu în anii senectuții. Îl cunoaște pe Brâncuși și îi vizitează atelierul. Îi frecventează pe bursierii de la Școala Română de la Fontenay-aux-Roses: filozoful Grigore Popa, pictorul Constantin Pantelimon, istoricul Francisc Pal. Îi întâlnește pe sculptorul Gheorghe Anghel și pe Emil Cioran. O cunoaște pe Marina Lupaș, fiica istoricului Ioan Lupaș, viitoarea sa soție.

1938

Ianuarie-februarie – Participă la *Exposition internationale* de la Galerie Contemporaine, Paris, 36, rue de Seine, galerie recent deschisă, cu program declarat internațional.

Aprilie – Deschide o expoziție personală de sculptură și pictură la Galerie Contemporaine.

Iunie – Participă cu o sculptură și trei tablouri la *XVe Salon des Tuileries* din al cărui juriu făceau parte artiști ca Henri Matisse, Émile Othon Friesz, Aristide Maillol, Charles Despiau.

Iulie – Pleacă la Dinard, în Bretagne, pentru două luni. Pentru a se întreține este chelner la o pensiune. Pictează și continuă jurnalul început la Paris.

Septembrie – În drum spre țară se oprește la Milano și Veneția unde vizitează *Bienala de artă*.

În urma unui examen devine profesor de arte decorative, timp de un an, la Academia de Arte Frumoase Timișoara.

Decembrie – Publică romanul autobiografic, scris la Paris, *Am plecat din sat*, Editura Miron Neagu, Sighișoara.

1939

Primește Premiul Adamache al Academiei Române pentru romanul *Am plecat din sat*. Este primul volum dintr-un vast ciclu autobiografic în care relatează meandrele formației sale ca om și ca artist: *Poveste cu năluci*, 1941, *Drum spre oameni*, 1962, *O singură iubire*, 1965, *Cartea de toate zilele*, 1984, *Succes*

moral, 1985, *Monolog asimetric*, 1988, *În spațiu și timp*, patru volume apărute între 1970–1987, *Chipuri și măști*, 1994, *Casa de sub stejari*, 1999, *Nebunul din turn*, 2011.

Februarie – Începe colaborarea cu cronici de artă la revista *Țară nouă* din Sibiu.

Martie – Apare *Antologia poezilor tineri din Ardeal*, editată de Emil Giurgiuca, cu optsprezece măști modelate în lut, portrete ale poezilor antologați, printre care Emil Giurgiuca, Ion Th. Ilea, Olga Caba, Eduard Pamfil, Yvonne Rossignon, Mihai Beniuc, majoritatea fiind distruse.

Aprilie – Se căsătorește cu Marina Minerva Lupaș (1913–1998).

Face proiectul pentru sculptura iconostasului și mobilierului bisericii din Dioști, Romanați, în cadrul mai larg al reconstruirii satului model sub coordonarea lui Gheorghe Foțsa și a Institutului Social Român.

10 septembrie–10 octombrie – Participă cu lucrări de pictură și sculptură la *Expoziția jubiliară de artă plastică ardeleană 1919–1939*, Cluj, Sala Colegiului universitar, organizată de ASTRA. Este autorul afișului expoziției, reprezentând o interpretare a unei icoane pe sticlă transilvăne. Primește Premiul pentru sculptură.

1940

Mobilizat la divizia 20 infanterie la Târgu Mureș, Baia Mare, Cluj și București la serviciul cartografic al armatei.

După Dictatul de la Viena se stabilește la București.

Este primit în Asociația Scriitorilor din București.

1941

Publică a doua carte, *Poveste cu năluci*, cu o copertă de Anastase Demian, roman liric în care narează experiența sa pariziană.

Scrie cronică plastică la revista *Acțiunea*.

Sculptează busturile lui Horea, Cloșca și Crișan, instalate în fața Muzeului de Istorie din Deva.

1942

Expoziție personală de sculptură și pictură, București, Sala Dalles.

Lucrează la Ministerul Artelor ca inspector al muzeelor pentru Transilvania.

Premiul pentru sculptură Anastase Simu pentru lucrările expuse la *Salonul Oficial*.

1943

Salonul Oficial de Toamnă – expune un desen după monumentul ecvestru al lui Colleoni de Verrochio, de la Veneția, dintr-o serie de desene după clasici,

printre alții fiind Michelangelo, Goya, El Greco.

Expune pictură la expoziția *Natura moartă*, Galeria Căminul Artei, condusă de criticul de artă Ionel Jianu.

Participă cu relieful în marmură *Mamă și fiică* la expoziția de artă românească *Rumänische Kunst der Gegenwart*, itinerată la Berna, Zürich, Basel, Stockholm și Helsinki, organizată de criticul de artă Oscar Walter Cisek.

Se naște Ioana Maria, fiica artistului.

1944

Decembrie–ianuarie 1944 – Expoziție personală de sculptură și pictură București, Sala Dalles.

Organizează la Ateneul Român, expoziția cu desene de copii *Ardealul văzut de copii*, sub egida Institutului Social Român; conferențiază la Ateneul Român despre *Viața artistică în Transilvania*.

Lucrează monumentul funerar al lui George Coșbuc din cimitirul Bellu.

1945

Lucrează timp de patru luni la cariera de marmură de la Rușchița. Cu lucrările cioplite aici figurează în expoziția de la Galeria Căminul Artei alături de Francisc Șirato, Theodor Pallady, Ion Țuculescu, Alexandru Ciucurecu, Max Hermann Maxy.

Participă la *Expoziția de artă românească* de la Belgrad și Budapesta; *Salonul Oficial*, București.

1946

Petrece vara la ferma de la Copșa Mică a inginerului Marin Ciortea, pictor amator și colecționar. Printre invitați se află Lucian Blaga, Magdalena Rădulescu, colecționarii Aurel Avramescu, matematician și soția lui, Maria, medic. În colecția lor de la Otopeni, donată Academiei Române, se află două lucrări de Ion Vlasiu, *Portretul Mariei Avramescu*, marmură și o *Maternitate*, piatră.

7–28 august – *Expoziția de artă plastică. Képzőművészeti kiállítás*, Institutul de Studii Clasice, Cluj. Expune șaisprezece lucrări de sculptură, pictură și desen din colecțiile, ulterior destrămate, ale lui Victor Papilian, Miklós Elekes, Raoul Șorban, Nicolae Mărgineanu, Alfred Grünfeld.

1947

Salonul Oficial, București; *Salonul Ardelean*, Cluj.

Expoziție de pictură, Sala Logos, București (împreună cu Alexandru Ciucurecu,

Sorin Ionescu, Mircea Marosin, Gheorghe Vânătoru).

1948

Expune douăzeci de lucrări de pictură la Sala Dalles, București, împreună cu Grupul Șase (Alexandru Phoebus, Dem. Iordache, Eugen Ispir, Rudolf Schweitzer-Cumpăna).

Expoziția Flacăra.

Expoziție colectivă, Muzeul Simu.

1949–1956

Participă la expozițiile anuale de stat.

1954

Ajunge pentru prima oară la Bistra, sat pe valea Mureșului unde găsește lemn și piatră pentru sculptură și o ambianță potrivită pentru lucru. Va reveni vară de vară, Bistra devenind o a doua reședință a artistului. În octombrie 1968 scrie: „*Mirabila sămânță, Știma lacului, În veșnicie, Muzele*, toate aceste pietre sunt lucrate în colaborare directă cu izvoarele Mureșului. Acesta e răspunsul onest pe care-l pot da celor care mă întrebă ce găsesc la Bistra, ce caut aici de cincisprezece ani?”

1955

Sculptura *Mamă cu gemeni*, piatră artificială, este instalată în Grădina Icoanei din București.

1956

Frecventează serile de muzică din casa compozitorului Tudor Ciortea și a soției sale, Vera Proca, dansatoare și coregrafă, evocate de Clody Bertola în cartea sa de amintiri. Din această perioadă datează două portrete ale mării actrițe, unul dintre ele, *Clody Bertola recitând Luceafărul*, se află la Muzeul Județean Mureș–Secția de Artă.

1957

Expoziție personală de pictură și sculptură, Galeria Uniunii Artiștilor Plastici, București, Bulevardul Magheru.

1958

Decembrie – *Expoziția țărilor socialiste*, Moscova.

Câștigă concursul pentru *Monumentul Horea, Cloșca și Crișan*, care va fi ridicat la Cluj-Napoca, abia peste aproape douăzeci de ani, în 1974, după numeroase transformări ale proiectului inițial.

1961

Continuând ciclul memorialistic început cu *Am plecat din sat*, apare *Drum spre oameni*, Editura pentru Literatură, București, ilustrată cu reproduceri după sculpturi și gravuri în Schabpapier, ale autorului.

1965–1967

Redactor șef al revistei Uniunii Artiștilor Plastici, *Arta*. Membru al AICA (Asociația Internațională a Criticilor de Artă).

1966

Semnează textul introductiv al primului album *Ion Țuculescu*, Editura Meridiane.

1967

Expoziția internațională de sculptură în plein-air, Middelheim, Anvers.

Octombrie – Participă cu o comunicare la Colocviul internațional Brâncuși și la *Expoziția de pictură și sculptură contemporană* organizată cu această ocazie la Muzeul de Artă, București. Călătorește la Craiova pentru *Expoziția Gheorghe Anghel* și la Târgu-Jiu pentru ansamblul monumental al lui Brâncuși. În drum remarcă cimitirul din satul Pietriș și este entuziasmat de crucile cioplite și pictate de meșterii locului.

La Mangalia pictează nuduri în peisaj și fotografiază pietre.

1968

Expoziția Pagini de artă închinată Transilvaniei, Muzeul de Artă, București.

Expoziția de pictură și sculptură contemporană românească, Moscova.

Expoziția de artă contemporană românească, Praga.

1970

Apare volumul *În spațiu și timp*, Editura Dacia, primul volum din jurnalul artistului, cu coperta și desenele autorului. Următoarele volume vor apărea în 1971, 1973, 1987, la aceeași editură.

1971

Grupul statuar în piatră *Ion Creangă povestind copiilor* este instalat în parcul

Herăstrău, București.

Începe lucrul la ansamblurile sculpturale *Cartea de piatră a proverbelor și În veșnicie (Megaliții)* în grădina de la Bistra. Elaborează proiecte utopice inspirate de acest spațiu, sculpturi perisabile care se metamorfozează în timp sub influența factorilor naturali (*Pădurea de argint, lemn, dispărută*).

1972

Expoziția de artă românească modernă, Varșovia.

Expune o primă versiune a *Stihiilor* la *Expoziția de sculptură în aer liber* de la Mogoșoaia, cu ocazia celui de-al XVII-lea *Congres internațional de estetică*, București.

Expoziția de sculptură românească, Accademia di Romania, Roma.

1974

Se inaugurează *Monumentul Horea, Cloșca și Crișan*, Cluj-Napoca.

1975

Se inaugurează *Monumentul Unirii* de la Blaj.

1976

Participă cu patru lucrări în lemn și piatră la expoziția *Hommage à Brancusi de la sculpture roumaine contemporaine*, Palais Galliera, Paris. Împreună cu Ion Frunzetti, Dan Hăulică și Mac Constantinescu ia parte la colochiul ținut cu acea ocazie și susține comunicarea *Mișcarea în sculptura lui Brâncuși*.

Expoziția *Sculptura contemporană românească*, cu ocazia Centenarului Brâncuși, Muzeul de Artă Contemporană, Galați.

Se dezvește monumentul *Aurel Vlaicu*, plasat în fața Aeroportului din Târgu Mureș. Expune patru lucrări la a XXXVIII-a *Bienală de la Veneția, Stihiile războiului, Masa haiducului, Maternitate, Pace*.

1977

Expoziție personală de pictură, Galeria Zachęta, Varșovia; Galeria Uniunii Artiștilor Plastici, Târgu Mureș; Sala Victoria, Brașov;

Expoziția de sculptură contemporană românească, Sala Freier Sender, Berlinul de Vest.

1978

Expoziție personală de pictură, Sala Dalles, București.

1979

Expoziție personală de pictură deschisă la Teatrul Național din Pireu, sub patronajul Asociației Eleno-Române. La Atena desenează și pictează.

1981

Expoziția *Studiul 1*, Timișoara.

1983

Expoziție retrospectivă de pictură și sculptură, Galeria de Artă, Târgu Mureș. Se instalează la Piatra-Neamț lucrarea *Ion Creangă*.

1984

Expoziție retrospectivă cu ocazia împlinirii vârstei de 75 de ani, Sala Dalles, București (catalog).

Donează Muzeului de Artă din Târgu Mureș 96 de lucrări de lucrări de sculptură, pictură și grafică care formează pe baza cărora se deschide Galeria Ion Vlasiu, în cadrul Bibliotecii Teleki. În 1988 este editat catalogul Galeriei.

1988

Studioul Alexandru Sahia, București, produce filmul documentar color *Ion Vlasiu. Un drum spre oameni* – regie și scenariu: Nicolae Cabel, film premiat la Festivalul Internațional de la New Dehli, 1989.

1990

Concepe mai multe variante pentru *Monumentul Școlii Ardelene*, Târgu Mureș, rămas în stadiu de proiect.

1993

22 mai – Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca îi decernează titlul de Doctor Honoris Causa. Alte distincții: Cetățean de Onoare al orașului Iernut (1994) și al orașului Târgu Mureș (1997).

1997

18 decembrie – Încetează din viață în urma unui infarct și este înmormântat la Cimitirul Mănăstirii Cernica.

Despre opera plastică și literară a lui Ion Vlasiu s-au scris peste șapte sute de articole și i-au fost consacrate trei volume cu studii monografice scrise de Dan Grigorescu (1970), Ion Frunzetti (1973) și Călin Demetrescu (1984).

Lucrări ale sale se află expuse în principalele muzee românești din București (MNAR, MNAC, Muzeul Municipiului București, Muzeul de Istorie, Muzeul George Enescu, Colecția Muzeului Mogoșoaia), Buzău, Cluj, Constanța, Galați, Iași, Oradea, Târgu Mureș, Timișoara.

POSTUM

1998

La inițiativa lui Mircea Zăciu revista *Vatra*, Târgu Mureș, îi dedică un număr. Figurează cu pictură și pastel în expoziția *Personalități artistice din perioada interbelică*, Muzeul Național Banatului, Timișoara. Curator: Ileana Pintilie. *Salonul Municipiului București*, Muzeul Literaturii Române. *Sculptură românească în lemn, secolul XX. Colecții clujene*, Muzeul Național de Artă Cluj. Curator: Alexandra Rus.

2000

Se dezvelește bustul în bronz al lui *Mihai Eminescu*, Reghin.

2001

În noua expoziție permanentă a Galeriei de Artă Românească Modernă, Muzeul Național de Artă al României, București este expusă lucrarea *Masca geniului*, marmură.

2002

Grafica și sculptura românească interbelică, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București.

2003

Septembrie–2004 februarie – *Grafica modernistă în România anilor 1930-1940*, Muzeul Național de Artă al României, București. Cabinetul de desene și gravuri. Curator: Mariana Vida.

2006

Prima tabără de sculptură în aer liber „Ion Vlasiu”, Bistra, organizată de sculptorul Simion Moldovan, care va cunoaște șase ediții.

2007

Pictura scrierii, Galeria Dialog, București. Curator: Ruxandra Garofeanu.

2008

Grupul școlar „Ion Vlasiu”, Târgu Mureș, comemorează o sută de ani de la nașterea artistului.

Revista Acasă ilustrează numărul 1-2 cu 31 reproduceri după lucrări de Ion Vlasiu.

17 iulie – Se închide Galeria Ion Vlasiu situată în cadrul Bibliotecii Teleki, Târgu Mureș.

2010

Grupul școlar „Ion Vlasiu” inaugurează *Donația de cărți, piese de mobilier, obiecte țărănești sculpturi și desene Ion Vlasiu*.

Expoziția de desene *Ion Vlasiu. Portrete de scriitori*, Muzeul Național al Literaturii Române, București.

2011

Se deschide *Galeria de Artă Românească Modernă*, Muzeul Județean Mureș (Secția de Artă), Palatul Culturii, Târgu Mureș. Curatori: Ioan Șulea și Cora Fodor. Vlasiu este prezent cu două sculpturi și cinci tablouri.

Apare romanul *Nebunul din turn*, 2 volume, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca.

Expoziția *Boema. Tânăra artă clujeană din anii 30*, Galeria Quadro, Cluj-Napoca, Curator: Sebestyén György Székely.

Ana Maria Anton (Comșa) susține teza de doctorat *Ion Vlasiu. Studiu monografic*, Universitatea „1 decembrie 1918”, Alba Iulia.

2012

Expoziția *Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn. Opere din patrimoniul Galeriei naționale. 1918–1999*, Muzeul Național de Artă al României, București, Curator: Zoe Pop.

Expoziția *Maeștri ai picturii românești. Colecția Lucian Pop*, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Curator: Iulia Mesea.

Expoziția *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești în perioada 1950–1999*, Art Society, Biblioteca Națională, București. Curatori: Ruxandra Garofeanu, Dan Hăulică, Paul Gherasim.

Numărul din februarie al revistei *Vatra veche* (Târgu Mureș) este ilustrat cu lucrări de Ion Vlasiu.

2013

Expoziția *Clasici. Moderni. Contemporani. Colecția Lucian Pop*, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Curator: Iulia Mesea.

Expoziția *Noaptele muzeului. O expoziție de George Banu*. Muzeul de Artă Cluj-Napoca, 3 octombrie–3 noiembrie.

2014

Se reeditează *Lumea poveștilor*. Ediție îngrijită de Mircea Breaz. Prefață de Irina Petraș, Editura ASCR, Cluj-Napoca.

Expoziția *Artă bănățeană* în cadrul conferinței „Artă, societate și cultură în România interbelică”, cu lucrări din colecția Muzeului de Artă și din colecții particulare, Muzeul de Artă Timișoara.

Expoziția *Trăirea și murirea sau mărturiile corpului*, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Curator: regizorul Tompa Gabor.

2016

Muzeul Județean Mureș – Secția de Artă, Târgu Mureș, în timpul directoratului lui Soós Zoltán, se redeschide Galeria Ion Vlasiu, într-o nouă concepție curatorială: Ioan Șulea, șeful Secției de Artă și Cora Fodor, cercetător științific. Cu această ocazie se lansează catalogul *Ion Vlasiu* (autori: Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor), volum distins cu Premiul „George Oprescu” pentru istoria artei al Academiei Române pentru anul 2015.

2017

Studioul de televiziune din Târgu Mureș dedică un film Galeriei Ion Vlasiu de la Muzeul Județean Mureș – Secția de Artă, Palatul Culturii, Târgu Mureș, colaborator: Cora Fodor.

2018

August – Expoziția de sculptură, desen și fotografie *Ion Vlasiu Poveste cu năluci*, Galeria Quadro, curator: Sebestyén György Székely, itinerată la Galeria Jecza, Fundația Interart Triade, în aprilie 2019 și la Berlin, în iunie–iulie, Galeria Plan B, *Ion Vlasiu. A Tale of Apparitions*, împreună cu Nico Vascellari și Tuguldur Yondonjamts.

2021

12 mai–30 iunie – *PATRIMONIUM 2021. Expoziția noilor piese de patrimoniu din colecțiile muzeului*, Muzeul Național al Banatului, Timișoara.

decembrie–2022 aprilie – Expoziția retrospectivă *Eugen Gâscă*, Muzeul Județean Mureș – Secția de Artă, Palatul Culturii, Târgu Mureș. Curatori: Sebestyén György Székely, Cora Fodor, Ioan Șulea.

2022

decembrie–2023 februarie – Expoziția *Avangardă și suprealism. Colecția Ádám Kovács*, Centrul de Artă din Transilvania, Sfântu Gheorghe. Curator: Bordás Beáta.

decembrie–2023 august – Expoziția *Lumea satului în pictura românească*, Muzeul Municipiului București, Palatul Suțu.

2023

16 februarie–5 martie – Expoziția *Zece urmași ai lui Brâncuși*, Art Safari, Palatul Dacia, București

mai–iulie – Expoziția *Capodopere. De la Andreescu la Ghenie. Colecție particulară*, Muzeul Județean Mureș, Palatul Culturii, Târgu Mureș.

Prezentare autori

Adrian Guță (1956, Cluj), istoric și critic de artă, doctor în istoria artei, profesor universitar, curator. Între 2012–2016, decan al Facultății de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București. Între 2000–2001, redactor șef al revistei *Arta*, serie nouă. Membru al Secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici pe care a condus-o între 1994–1997 și 2002–2006. Între 2012–2019, președinte al filialei române a Asociației internaționale a criticilor de artă (AICA). A publicat numeroase studii, cronici, articole în reviste românești și din străinătate. A colaborat la volumul II al tratatului *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, Editura Academiei Române și Editura Mega, București și Cluj, 2018. Cărți de autor: *Generația '80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; *Texte despre Generația '80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001. A fost co-curator al pavilionului românesc al Bienalei de Artă de la Veneția (1997) și al expoziției *Învățământul artistic bucureștean și arta românească după 1950. Expoziție la aniversarea a 150 de ani ai Universității Naționale de Arte*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București (2014–2015).

Eugeniu Nistor (1957, Giuș, jud. Mureș), filosof și scriitor, este membru al Uniunii Scriitorilor din România și membru al Societății Române de Filosofie. Doctor în filosofie al Universității din București (din anul 2006), cadru didactic titular al Universității de Medicină, Farmacie și Tehnologie și cercetător științific gradul I la Institutul de filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru” al Academiei Române, București. A publicat 15 cărți de eseu și exegeză filosofică, cele mai reprezentative dintre acestea fiind: *Teoria blagiană despre matricea stilistică* (1999), *Conceptul de spațiu mioritic în filosofia lui Lucian Blaga* (2007), *Lucian Blaga – filosof al culturii* (2014, ulterior tradusă și publicată și în limbile franceză și italiană), *Studii și eseuri de filosofia culturii* (2017) ș.a. De asemenea a publicat douăsprezece volume de poezii, dintre care amintim: *Primăvara pe o bicicletă albastră* (1980), *Glosele râului* (1992), *Golfuri și melancolii* (2009) ș.a. Pentru cărțile sale de filosofie și literatură a fost premiat de mai multe ori de Uniunea Scriitorilor din România – Filiala Târgu Mureș și de alte instituții de cultură, iar Academia Română i-a decernat în două rânduri premiul „Vasile Conta” pentru filosofie (2009 și 2011).

Ioana Vlasiu (1943, Sibiu), doctor în istoria artei, bursieră a Fundației J. Paul Getty, 1994. A publicat numeroase studii și cărți despre arta românească modernă și contemporană în context european, a colaborat la organizarea unor importante expoziții dedicate artei interbelice și contemporane. Ca cercetător principal și director adjunct (1990–1995) la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române, București, a inițiat și organizat colocvii și conferințe naționale și cu participare internațională pe teme de artă modernă, a coordonat lucrări colective. Premiul Secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici, 1990; Premiul „George Oprescu” pentru istoria artei al Academiei Române pentru anul 2015.

Ioan Opreș (1942, Lechința de Mureș, județ Mureș), doctor în istoria artei al Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Doctor honoris causa al Universității „Valahia”, Târgoviște. Profesor la Universitățile „Athaeneum”, „România de Mâine”, „Spiru Haret”, Universitatea Națională de Arte București. Conducător de doctorate la Universitatea „Valahia”. DHC al Universității de stat „Ion Creangă” Chișinău. Cercetător principal la Muzeul Național de Istorie București. A ocupat numeroase funcții de mare importanță în domeniul gestionării patrimoniului cultural, printre care: 1991–1994 director al Muzeului Național Cotroceni, București; 1993–1994 director general al Direcției de Protecție și Valorificare a Patrimoniului Cultural Național, Ministerul Culturii; 2001–2004 secretar de stat la Ministerul Culturii și Cultelor. A organizat conferințe naționale dedicate patrimoniului cultural: 1993, 1994, 2001–2004. Peste 550 participări la conferințe și reuniuni naționale și internaționale. Activitatea sa de cercetător este prodigioasă, publicând numeroase cărți, sute de studii și articole pe teme de istorie, muzeologie, istorie a instituțiilor muzeale din România, ediții, coordonând numeroase volume de studii și cercetări. Printre ultimele cărți: *Colecționism, Muzeologizare, Patrimonializare*, Oscar Print, București, 2013; *Prezențe culturale românești în lume 1950–1970*, Oscar Print, București, 2013; *Istoricul Emil Panaitescu și Școala Română de la Roma*, Oscar Print, București, 2014; *Muzeograme vechi și noi*, Oscar Print, București, 2014; *Muzee și colecții din România*, ALCOR, București, 2015; *Gemenii Lapedatu. Istorie și finanțe*, Oscar Print, București, 2016, *Vasile Stoica în serviciul României*, Editura Oscar Print, București, 2008, ediția a 2-a, 2018, *Patrimoniul cultural național între lege și fărădelege*, Editura Stefadina, București, 2018, *Călătorii și impresii. Amintiri răzlețe*, Editura Oscar Print, București, 2019, *Pagini din istoria diplomației românești*, Editura Altip, Alba Iulia, 2020, *Vasile Stoica, o emblemă națională în pușcărie*, Editura Magic Print, Onești, 2021.

Irina Cărăbaș (1979, București), lector universitar la Departamentul de istoria și teoria artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. Interesele ei de cercetare se axează pe avangarda istorică, realismul socialist, relații transnaționale în Blocul estic în anii 1950 și problema supraviețuirii/reinventării modernității în epoca postbelică. A publicat cartea *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România 1944–1953* (Cluj-Napoca, Idea Design&Print, 2017), a co-editat mai multe volume colective și este autoarea unor studii publicate în volume sau periodice despre reviste de avangardă din România, artă și politică și realism socialist. Din mai 2022 este membră în echipa proiectului *Legături transnaționale: relațiile culturale și artistice ale României cu statele socialiste (1950–1980)* derulat la Universitatea București.

Negoită Lăptoiu (1939, Buda, Buzău), cu studii la Institutul Pedagogic „Costache Negri”, Galați (licență 1960), studii de istoria artei la Universitatea „Babeș-Bolyai” (licență 1965). Doctor în istorie, Universitatea „Babeș-Bolyai” (1982). Muzeograf, director, cercetător științific principal I, Muzeul Național de Artă Cluj (1965–1999) profesor universitar de istoria și teoria artei, Facultatea de Arte Vizuale, Universitatea Oradea (1999–2006); șef catedră „Discipline teoretice” (2000–2004); profesor asociat la Facultatea de Arte, Universitatea Timișoara (din 2000). A participat constant cu comunicări, conferințe, prelegeri privind viața artistică din spațiul intracarpatic în sec. XIX–XX la congrese, simpozioane, sesiuni științifice cu specialiști din țară și străinătate. Autor a 120 studii științifice publicate în albume, cataloage, cărți, reviste de specialitate. Autor a 36 cataloage rezonate pentru retrospective de artă. Afilierii: membru al secției de critică a U.A.P.R. (din 1980); Asociația internațională a artiștilor plastici UNESCO, Paris (din 1995); Academia de Știință, Literatură, Arte, Oradea (secția arte, din 2000); membru al Societății „ASTRA”, filiala Cluj (din 1990); membru al colectivului de redacției al revistei de cultură urbană, „Orașul”, Cluj-Napoca (din 2007).

Valentin Trifescu (1986, Brad), istoric și istoric de artă român. Doctor în istorie la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj și la Université de Strasbourg. Studii postdoctorale în filologie la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Lector dr. asociat la Universitatea de Artă și Design din Cluj și la Universitatea Sapientia din Miercurea Ciuc. Dintre publicațiile sale amintim volumele: *Bisericile cneziale din Ribița și Crișcior (începutul secolului al XV-lea)*, Editura Eikon, Cluj, 2010; *Geografii artistice și regionalism în istoriografia de artă din Alsacia*, Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2016. Este membru fondator al

Transylvania Digital Humanities Centre, Facultatea de Litere din Cluj și al revistei *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Digitalia*. Până în prezent, Valentin Trifescu a publicat peste 30 de articole științifice și a coordonat 8 volume colective.

Vasile Duda (1976, Alba Iulia), istoric de artă. Este din anul 2000 profesor la Liceul de Arte „Corneliu Baba” din Bistrița, iar din anul 2020 este inspector de specialitate pentru învățământul vocațional în cadrul Inspectoratului Școlar Județean Bistrița-Năsăud.

Între 1995–1999 s-a specializat în istoria artelor la Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Istorie și Filosofie, secția Istorie-Istoria Artei. Între 1999–2000 a urmat un masterat în Studii Medievale, iar între anii 2006–2008 a urmat studii postuniversitare în Reabilitarea Patrimoniului Construit. În anul 2018 a finalizat studii doctorale în domeniul artelor vizuale, cu specializarea istoria și teoria artei la Facultatea de Artă și Design din cadrul Universității de Vest din Timișoara.

A fost profesor asociat la Universitatea de Arte și Design din Cluj-Napoca, secția din Bistrița, între 2000–2007. Între 2005–2020 a fost colaborator cu jumătate de normă în cadrul Serviciului Monumente Istorice de la Primăria Municipiului Bistrița, fiind specialist atestat de Ministerul Culturii pentru a desfășura activități în domeniul protejării monumentelor istorice. În prezent este colaborator al Centrului Municipal pentru Cultură „George Coșbuc” din Bistrița pentru organizarea programului expozițional de la Casa cu Lei.

Autor al unor manuale de Cultură și Civilizație Locală și al unor articole de specialitate în anuarul *Historia Artium* din cadrul Universității „Babeș-Bolyai”. A publicat cărți despre monumentele istorice din Bistrița și cataloage despre colecția de artă a Complexului Muzeal Județean Bistrița-Năsăud. Deschide expoziții și publică articole și cataloage despre artiști plastici contemporani.

Iulia Mesea (1963, Mediaș), istoric și critic de artă, doctor în istoria artei, muzeograf la Galeria de Artă a Muzeului Național Brukenthal, expert în bunuri de patrimoniu cu semnificație artistică, secretar al Comitetului ICOM România, curator.

Master în Istoria și Filosofia Artei și Arhitecturii, Central European University, Praga. Doctorat în istoria artei la Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie.

Distincții: 1994 Premiul național „Margareta Sterian”; 2004 Premiul național de istoria artei „Virgil Vătășianu”; 2018 Diploma de excelență a Revistei „Cenaclul de la Păltiniș”; 2020 Diploma de excelență a UAPR Filiala Sibiu.

Coordonator de proiecte naționale și internaționale: expoziționale, științifice, editoriale la Muzeul Național Brukenthal Sibiu, Haus der Kunst, München, Institutul Cultural Român, Budapesta, Muzeul de Artă Timișoara, 2012; Muzeul Bucovinei, Suceava, Muzeul de Artă Brașov etc., realizarea *Expoziției permanente a Galeriei de Artă Românească*, Muzeul Național Brukenthal, 2008–2022 etc.

Curator expoziții de artă contemporană (selecție): ale artiștilor Elena Surdu Stănescu, Georgeta Grabovschi, Aurel Contraș – *Semn și formă*, Constantin Blendea; Dumitru Bostan, Ștefan Potop, Lucian Tudorache, Liviu Suhar, Lidia Crainic, Eugen Dornescu, Ion Tămâian etc.

Publicații (cărți și cataloage de expoziții) (selecție): *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, Sibiu, 2007; *Peisagiști din sudul Transilvaniei, tradiție și modernitate*, Sibiu 2011; *Arta germanilor din Transilvania, secolele XVIII–XIX*, Sibiu, 2012; *Clasici, moderni, contemporani, pictură românească – colecția Lucian Pop*, catalog, 2013; *Brukenthal National Museum. The Romanian Art Gallery*, Sibiu, 2016; *Lumină și culoare. Colecția Lucian Pop*, Cluj-Napoca, 2016; *Connections, Transilvanyan Painting and the International Art Centres 1817–1947* (co-autor: Tiberiu Alexa), Sibiu, 2017; *Secvențe din Transilvania secolului al XIX-lea / Siebenbürgen im 18. Jahrhundert. Ausschnitte*, Sibiu/Hermannstadt, 2017; *Pagini de artă românească*, Suceava 2019; co-autor la capitolele de Pictură din Transilvania secolele XVII–XX ale tratatului *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*, Editura Academiei Române, 2019.

Marcel Gheorghe Muntean (1964, Aiud) absolvent al Liceului de Arte „Romulus Ladea” din Cluj-Napoca, promoția 1983, licențiat al Universității Naționale de Artă din București, promoția 1992, al Universității de Vest din Timișoara în anul 1997 – Facultatea de Teologie Ortodoxă și al Școlii Superioare de Arte Frumoase din Atena, în 2002. Doctor în Arte Vizuale al Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca, 2006 și doctor în Istoria Artei al Universității din Atena, 2008. Din 2016, profesor abilitat în domeniul Artelor Vizuale.

Participant la o sută de expoziții de grup și autor al douăzeci și cinci de expoziții personale în țară și străinătate. Beneficiar a șapte burse naționale și internaționale. Membru în cinci asociații de creație naționale și internaționale. Autor al cincizeci de articole de specialitate și a șase cărți de specialitate. Participant la optsprezece simpozioane naționale și internaționale de specialitate.

Cu optzeci și șase de referințe scrise, în România și în străinătate; douăzeci și șapte de premii naționale și internaționale și diplome de excelență pentru pictură și grafică. Coordonator a șapte lucrări monumentale de artă, religioase cu precădere, capele școlare și de spitale. Cu douăzeci și opt de

referințe în mass media.

Cu lucrări de artă personale care se găsesc în colecții particulare și de stat din: America, Austria, Bulgaria, Franța, Grecia, Germania, Israel, Italia, Olanda, România și Ungaria.

Lector univ. dr. la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, specializarea Artă Sacră. Din 2006, conducător de teze de licență și din 2010, conducător de lucrări de disertație.

Cora Fodor (1978, Târgu Mureș), istoric de artă, cercetător în cadrul Muzeului Județean Mureș – Secția de Artă. Studii de istorie-istoria artei și studii iudaice la Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Doctor în istoria artei. Membră a U.A.P.R., filiala Târgu Mureș, Secția de critică. Expert acreditat de Ministerul Culturii în artă românească modernă. Curatoare și colaboratoare la organizarea expozițiilor permanente a muzeului, precum și a numeroase expoziții temporare și galerii de artă. Domeniul de studiu este arta modernă și contemporană din România, cu accent pe formarea și dezvoltarea centrului artistic din Târgu Mureș. A publicat numeroase studii, articole și cronici de artă dedicate artei românești moderne și contemporane. A organizat expoziții muzeale monografice și tematice, printre care ampla expoziție *Tonitza. Imagini ale copilăriei* desfășurată la Palatul Culturii din Târgu Mureș (în colaborare) și a contribuit la elaborarea unor cataloage științifice. Coautoare a catalogului *Ion Vlasiu (1908–1997)* distins cu Premiul „George Oprescu” pentru istoria artei al Academiei Române pentru anul 2015.

Dorel David Morar (1961, Ruginoasa, jud. Sălaj), sculptor, absolvent al Institutului „Nicolae Grigorescu”, București, membru al U.A.P.R. filiala Târgu Mureș, muzeograf în cadrul Muzeului Județean Mureș – Secția de Artă.

Participant la numeroase expoziții de grup și personale, în țară și străinătate.

În cadrul Muzeului se dedică în special secțiunii de educație muzeală (introducere, descoperire și înțelegere a limbajului vizual) inițiind și un atelier de activități muzeale corelate cu arta, adresate tinerilor. A participat la organizarea mai multor expoziții permanente și temporare (printre care: Galeria Ion Vlasiu, Expoziția *Tonitza. Imagini ale copilăriei*, organizată la Târgu Mureș și itinerată la București, în cadrul căreia a realizat nucleeele de „scenografie” (întegrarea jocului și a jucăriilor în parcursul expozițional).

În prezent lucrează la recuperarea (prin restaurare) a lucrării aparținând artistului Ion Vlasiu, *Stihiile războiului*, pentru reintroducerea ei în circuitul valorilor artei transilvănene și naționale.



ISBN 978-973-0-39057-5