

SCULPTURA CU TEMATICĂ RELIGIOASĂ LA SALONUL OFICIAL 1924-1947¹

Cornel Crăciun

Investigarea domeniului creației plastice românești interbelice ne-a oferit prilejul să descoperim – în timp – liniile mari de evoluție, precum și resorturile intime ale abordării tematice sub incidența căreia s-au situat eforturile tuturor creatorilor de frumos ai perioadei enunțate. Sinteza anilor interbelici ne este oferită – în primul rând – de travaliul patronat de ministerul de resort sub forma Salonului Oficial. Chiar dacă viabilitatea demersului anual a fost pus de nenumărate ori într-o ecuație puțin avantajoasă², ne luăm permisiunea – și cu această ocazie – să subliniem aportul pozitiv pe care l-a adus în beneficiul actului creator autentic. Salonul Oficial, spre deosebire de celelalte manifestări de grup, prezintă avantajul deschiderii largi pe care a operat-o ca principiu și constanță temporală a derulării sale³. Ideea sondării prezenței și a consistenței tematicii religioase în teritoriul sculpturii prezentate la anterior amintitul Salon Oficial ne-a fost sugerată de excelenta investigație întreprinsă de Z. Ornea, în câmpul de confruntări ideologice al deceniului trei pentru spațiul românesc⁴. Disputa dintre tradiționalism și modernitate se rula dintr-o perspectivă oarecum nouă tocmai în preajma reluării organizatorice a Salonului Oficial de pictură și sculptură⁵. Încercând să operăm o delimitare – suficient de parțială – între ceea ce constituia, în „economia intelectuală” a epocii, partea de contribuție autohtonă și „împrumutul” necesar sincronizării la cerințele pieței europene, am ajuns la un set de considerații pe care vom îndrăzni să le dezvoltăm în cele ce urmează.

Nu de puține ori am fost confrunțați cu aserțiunea conform căreia Biserica strămoșească a reprezentat principalul depozitar de valori pozitive ale națiunii. Sprijin politic și financiar al domniei, păstrătoare a datinilor și a unor înalte idealuri morale, Biserica și corolarul ei ideologic s-au manifestat cu putere în viața oficială de stat, ca și în cea cotidiană – proprie, cu departajările de rigoare, tuturor categoriilor populaționale ale societății. Religia a îndeplinit, din această

1. Informația pe care o deținem este incompletă, limpezindu-ne catalogul expoziției din anul 1946.

2. Dintre mărturiile contemporanilor cu evenimentele o reținem pe aceea a poetului și publicistului Tudor Arghezi, legată de expoziția anului 1928, cf. Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, 1973, p. 157.

3. Maria Dumitrescu, *Asociații și grupări ale artiștilor plastici, în București, în perioada 1918-1944*, teză de doctorat, Cluj, 1975, p. 31 și urm.

4. Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, 1980.

5. *Ibidem*, vezi capitolul V „Specificul național. Dispute în jurul conceptului”, p. 365-468.

perspectivă de liant social, un rol extrem de important – poziție de care s-au prevelalat adepții tradiționalismului ce și-au aflat aici un aliat foarte prețios pentru conturarea unei definiții credibile a așa-zisului specific național românesc. Lumea satului și permanențele perene ale credinței au fost opuse orașului care corupe și distruge, respectiv civilizației mașinismului. Disputa nu este nouă și nici nu se limitează doar la dimensiunile experienței românești a domeniului de referință⁶. În plan pur artistic – pentru a nu deborda în alte spații tangente fenomenului cultural ca atare – se profilează două extreme ce-și vor disputa întâietatea în condițiile în care, din fericire, linia mediană a unui realism interpretativ instinctiv și nu ideologizant⁷ va predomina benefic.

Pe de o parte se plasează revenirea la datele tradiției interpretate în cheie religioasă, cu o pronunțată tentă ortodoxistă. În atari condiții curentul ideologic de dreapta ca confiscă, în mare măsură, apelul la tradiție în numele unei veritabile purificări a demersului interpretativ cultural autohton. Pe de altă parte se situează avangarda plastică și literară, care nu întâmplător va irumpe în mediul românesc exact în preajma redeschiderii Salonului Oficial... Ideologia socialistă va avea numeroși adepți în rândul intelectualilor români, tematica citadină se va impune în câmpul de manifestare culturală autohtonă – în condițiile revenirii din criza generalizată ce survenea primei conflagrații mondiale. Interesant va fi și cum se vor regăsi – după ai doilea război mondial – în același front comun, cele două extreme ce păreau ireconciliabile...

Având în vedere preparația pe care am realizat-o derulării subiectului propriu-zis s-ar putea să fim ușor dezamăgiți de rezultatele concrete înregistrate în epocă. Dar să nu anticipăm! Ca punct de plecare vom avea reflecțiile profesorului George Oprescu pe marginea artei sculpturale românești. Într-o lucrare ce are, printre alte calități notabile, și avantajul că este unica sinteză a domeniului operat la noi⁸ – profesorul ne avertizează asupra faptului că lipsa de comenzi serioase a grevat pe modul de alegere a temelor de către sculptorii autohtoni⁹. Reduși la postura de simpli executanți, pentru a-și asigura cele necesare traiului, plasticienii au abordat subiecte ce necesitau dimensiuni reduse – pentru a se însera într-un spațiu închis – în așteptarea comenzilor unor creații monumentale. Pe aceste coordonate s-a ajuns și la tematica religioasă, care a fost abordată atât în dimensiunea ei expozitiv-funerară, cât și în aceea a formulei de decorație interioară. Recunoscând supremația celei de-a doua modalități de interpretare pe durata anilor interbelici – cel puțin în cazul prezențelor la Salonul Oficial – putem trece la analiza noastră de conținut.

6. Întreaga mișcare avangardistă europeană a încercat pe durata deceniilor doi și trei ale secolului XX – prin manifeste și activitate practică – să impună o nouă mentalitate spirituală opusă celei existente. Vezi pentru cf. lucrările criticului de artă italian Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Meridiane, București, 1968 și *Manifeste revoluționare*, București, 1980.

7. Poziție – subliniată ca o constantă interpretativă pentru artistul român – pe care se situează majoritate exegeților fenomenului plastic autohton.

8. G. Oprescu, *Sculptura românească*, București, ed. I, 1954, ed. II, 1965.

9. *Ibidem*, ed. II, București, 1965, p. 83.

O primă constatare ce se degajă la parcurgerea catalogelor prestigioasei confruntări naționale este aceea a puținătății operelor de inspirație religioasă din totalul sculpturilor expuse în cei 24 de ani însumați de Salonul Oficial¹⁰, reluat atât de promițător în anul 1924. Ce poate semnifica acest lucru? Nici pictorii, și cu atât mai mult sculptorii, nu s-au arătat prea receptivi la ideea unui specific național recuperat prin apelul la inspirația rurală și religioasă¹¹. Fără a lipsi din ampla paletă tematică abordată de plasticienii români, acest subiect a fost destul de marginal. În măsura în care plasticienii au abordat subiectul religios ei au fost interesați de virtuțile pur artistice ale interpretării lui și nu de conotațiile ideologice ale argumentației. Nu putem avansa ideea unei lipse de interes pentru fenomenul religios printre artiștii români – mulți dintre ei fiind buni creștini – dar într-o societate cu adevărat democratică au prevalat considerentele pur plastice dublate – deseori – de componenta pecuniară a comenzii. Să nu înțelegem de aici că receptivitatea plasticianului român ar fi fost coruptă și total diferită de ceea ce se petrecea – spre exemplu – pe malurile Senei! Dimpotrivă, și din acest punct de vedere putem afirma existența unei reale sincronizări cu ceea ce se petrecea în domeniul de referință pe plan european. În egală măsură nu putem vorbi de o „specializare” a unui artist anume referitor la abordarea acestei tematici. Chiar dacă Constantin BARASCHI reprezintă o excepție onorabilă de la această regulă – cu cele 8 lucrări ce fac trimitere directă la tematica enunțată¹² – acest lucru nu semnifică nimic mai mult decât un interes pentru posibilitățile interpretative ale actului artistic. De altfel, artistul amintit a fost unul dintre cei mai prolifici și „combativi” sculptori români din epocă.

Putem emite considerații interesante și în ceea ce privește motivele frecvent figurate sub incidența tematicii religioase. Într-o primă categorie de interes s-ar încadra reprezentările personajului feminin de prim-plan al iconografiei creștine: *Fecioara Maria*. Fie că este vorba de postura de tinerețe¹³, de cea de maturitate¹⁴ sau de figurarea momentului plângerii fiului mort¹⁵, realizările au o certă valoare ce se datorează unui complex de factori ce țin de

10. Dintr-o statistică sui-generis – atragem din nou atenția asupra lipsei informației pentru anul 1946 – că s-au expus un număr de 81 de lucrări cu tematică religioasă dintr-un total de 1153 de sculpturi, deci un procent de 7,03%. La cele două extreme se situează anii 1933 cu 6 piese din 35 (procent de 17,14%) și 1932 cu 9 piese, dar din 71 expuse per total (procent 12,68%), respectiv 1925 cu doar o lucrare din 58 (procent 1,72%) și 1947 cu o lucrare din 66 (procent 1,52%). Dintr-o perspectivă istorică – a transferului politic și ideologic operat pe durata anilor imediat postbelici – ni se pare relevantă situația anului 1947...

11. Pentru cei mai mulți dintre artiști, tratarea subiectului religios a fost un exercițiu pasager în ansamblul creației. Demne de remarcat, în acest context, sunt eforturile unui grup restrâns de plasticieni ce au practicat cu obstință respectiva tematică: Olga Greceanu, Merica Râmnicăneanu, Nina Steriade, Titi Filionescu-Murnu.

12. A expus lucrările: „*Apostolul*” (1925); „*Sf. Gheorghe*” (1926); „*Monument funerar*” (1929); „*Arhanghelul păcel*” (1930); „*Eva*” (1938); „*Eva*” (1939); „*Christ*” (1940) și „*Omul cu spada*” (1944).

13. Ioana Basarab – „*Sfânta Fecioară*” (1929); Irina Codreanu – „*Viege*” (1929); Mac Constantinescu – „*Fecioara și colomba*” (1931); Mihail Onofrei – „*Fecioară*” (1927).

14. Nicolae Agărbiceanu – „*Madonă*” (1941); Céline Emilian – „*Madonă cu pruncu*” (1932); Ferdinand Gallas – „*Madonă*” (1931); Alexandru Vasile Gheorghită – „*Madonă*” (1924); Carol Kudelas – „*Ave Maria*” (1931); Fritz Stork – „*Madonă*” (1926) și (1927); Jenő Szervaciuc – „*Madonă*” (1929); Ioan Tureatcă – „*Madonă*” (1933) și (1938).

15. Borgo Prund – „*Pieta*” (1932); Boris Caragea – „*Pieta*” (1934); Tene Ionescu – „*Pieta*” (1944) și (1945); Lydia Kotzebue – „*Pieta*” (1926); Radu Moga – „*Pieta*” (1928).

valențele actului creator și de forță de impresionare a gustului mediu. Valorile ideatice ale mesajului biblic ce se suprapun peste imaginea general umană a raportului mamă-copil (în raportul protector-protejat) intră într-un dialog perfect cu știința constructivă a artistului.. Menite să impresioneze și să placă, aceste lucrări de mici dimensiuni au o dublă semnificație de interioritate: destinate decorării unei locuințe – deci unei receptări intime – ele stimulează afectele subiecților cunoscători. Firește că artiștii vor specula cu promptitudine acest aspect ce conciliază psihologia actului creator și sociologia gustului receptiv al spectatorilor. Pentru a epuiza sectorul feminin al figurării tematicii religioase trebuie să pătrundem în spațiul terestru, populat de ființe a căror protecție edenică a fost demult anulată. În prim plan se situează simbolul peren al feminității senzuale întruchipat de Eva¹⁶. Din acest punct de vedere trebuie să atragem atenția asupra unui aspect esențial: dacă privim subiectul în sine prin prisma valorilor plastice ale corpului feminin vizualizat în nenumărate nuduri, am putea fi înclinați să socotim că Eva reprezintă motivul principal al sculpturii din toate timpurile! Dacă ne vom restrânge doar la piesele ce poartă în titulatura lor apelul la acest personaj individualizat¹⁷, aria de interes va fi cu totul alta. Mărturisim că am fost conduși de acest ultim principiu pe durata investigației prezente. Statistica monumentală a trupului privit prin prisma redobândirii calităților edenice a făcut uneori loc unei prezenței cu evidente trimeri la dinamica dansului. Figurarea prințesei Salomeea¹⁸ – în directă legătură cu uciderea Sf. Ion Botezătorul – a atras atenția artiștilor încă din vremea Evului Mediu. Căderea în ispită a nevrednicului rege Herod – spre deosebire de rezistența probată de Sf. Anton – a înflăcărat imaginația plasticienilor și a reprezentat un excelent motiv de probare a dexterității interpretative. Artistul contemporan – în speță sculptorul – se arată mai puțin sensibil la datele unui naturalism evocat într-un spațiu medieval nordic și mai atent să sublinieze nota de perseverență a dansului ucigaș. Corpul tânăr, aproape nubil, al prințesei se pretează unui contrapost ce traduce o contorsiune interioară a personajului. Tipsia cu capul Sf. Ion Botezătorul apare în conținutul lucrării doar în măsura în care plastica nu-l consideră necesar să precizeze ferm titulatura compoziției.

16. Constantin Baraschi – „Eva” (1938) și (1939); Maria Băltăceanu – Ficșinescu – „Eva – proiect pentru fântână” (1936); Cornel Medrea „Eva” (1945); Ioan Tureatcă – „Eva” (1938). Poate nu este lipsit de interes faptul că pandantul masculin al amintitului personaj apare figurat doar într-o singură lucrare: „Adam” de Ion Gr. Popovici (1934), iar cuplul primilor pământeni apare în trei interpretări datorate sculptorilor Gheorghe Bilan – „Adam și Eva” (1937); Andrei Iakob – „Adam și Eva” (1932); Ioan Zsiga – „Adam și Eva” (1932).

17. Dintr-un total, anterior concretizat, de 8 lucrări – personajul feminin apare în prezențe singulare în 5 dintre ele și alături de Adam în restul de 3 compoziții.

18. Iosif Fekete – „Salomeea” (1927); Dumitru I. Grecu – „Salomeea” (1942) și Fritz Storck – „Salomeea” (1926).

19. Constantin Baraschi – „Christ” (1940); Oscar Han – „Christ” (două piese în anul 1933); Corneliu Themeli – „Christ” (1935).

20. Constantin Baraschi – „St. Gheorghe” (1926); Claudia Cobizeva – „St. Gheorghe” (1934); Gheorghe Kelemen – „St. Gheorghe” (1934); Gheorghe Leonida „St. Gheorghe” (1928); Boris Caragea – „St. Metodiu” – (1933); „Sf. Ion Botezătorul” (1936); Ion Irimescu – „Sf. Ion Botezătorul” (1939); Iosif Fekete – „Sf. Francisc din Assizi” (1931); Ștefan Gomboșiu – „Mucenicul Vasile” (1942); Ion-Lucian Murnu – „Sf. Ecaterina” (1938); Veturia G. Roiu-„Paraschiva” (1928); Ion Jalea – „Sf. Petru” și „Sf. Paul” (1932); „Sf. Evanghelist Luca” (1943). Tuturor lucrărilor menționate le mai pot fi adăugate două piese care nu precizează despre ce personaj biblic este vorba la modul concret: Constantin Baraschi – „Apostolul” (1925) și Dimitrie Paciurea – „Cap de apostol” (1924).

Sectorul masculin al figurării religioase se desfășoară pe două planuri; în primul caz avem de-a face cu prezența lui Isus¹⁹ – fie singulară, fie integrată într-o compoziție –, în cel de-al doilea cu imaginile sfinților și apostolilor²⁰. Supremăția masculină din domeniul reprezentării personajelor purtătoare de „sfințenie” se datorează nu numai regulilor impuse de Biblie, reflex al unei societăți organizate și conduse de bărbați – ci și potențelor compoziționale superioare ale corpului masculin drapat. Trebuie să avertizăm lectorul asupra acestei constante – cu inerentele ei excepții! – conform căreia interpretarea corpului feminin se face prioritar sub forma nudului, în timp ce aceea a bărbatului este fie seminudă, fie sub faldurile îmbrăcăminții.

Printre practicanții și expozanții de lucrări sculpturale cu tematică religioasă – alături de amintitul Constantin BARASCHI – se impune să-i amintim, în primul rând, pe maeștrii născuți înainte de 1900: Fritz STORK²¹ și Oscar HAN²². Primul dintre ei, membru marcant al unei adevărate dinastii de plasticieni²³, s-a impus în conștiința epocii sale prin darurile sale de veritabil „meșteșugar” al domeniului de referință. Autor – alături de colegul său Dimitrie PACIUREA²⁴ – al unui renumit complex sculptural în cimitirul Bellu, Fritz STORK a demonstrat un interes constant pentru tematica religioasă chiar dacă piesele realizate erau destinate în mod expres decorației interioare. Ce-l de-al doilea sculptor care s-a afirmat mai ales prin compozițiile de for public, dovedește un acut simț al formelor sintetice. Autor al unei excelente compoziții de for publice, dovedește un acut simț al formelor sintetice. Autor al unei excelente compoziții prezentate în anul 1924 – intitulată „Isus și Magdalena”²⁵ – Oscar HAN va căuta să-și însușească permanent noile cuceriri ale plasticii contemporane, pe o linie corespondentă până la un anumit punct cu aceea a colegelor de breaslă Milița PETRAȘCU și Irina CODREANU, respectiv a mai tinerilor săi companioni Ion IRIMESCU și G.D. ANGHEL. Din generația născută după 1900 se impun atât prin prisma cantității, cât și a calităților demersului plastic – artiștii Boris CARAGEA²⁶, Ion IRIMESCU²⁷ și Alexandru Vasile GHEORGHITĂ²⁸. Dacă primii doi sunt nume binecunoscute amatorilor de frumos încă din deceniul patru al secolului XX, lipsa unor formalități minimale asupra lui GHEORGHITĂ ne împiedică să-l putem situa – chiar și parțial – într-o tablă de valori a epocii. În condiții similare se petrec lucrurile și în cazul lui Ioan TUREATCA²⁹, autor a patru piese expuse la edițiile salonului Oficial din anii 1933 și 1938. O ultimă constatare se referă

21. Care a expus lucrările: „Madonă” și „Salomeea” (1926), „Madonă” (1927) și „Pocăința” (1931).

22. Lucrările: „Isus și Magdalena” și „Eden” (1924); „Christ” (două piese în anul 1933).

23. Date despre artist în G. Oprescu, op. cit., p. 84-92 și Günther Ott, *Sculptorii în familia Stork*, București, 1940, p. 21-28.

24. Capela Gheorghieff, complexul statuar „Evangelistii” 1903-1905, cf. G. Oprescu, op. cit., p. 87. Paciurea este autorul decorației plastice la monumentul funerar al familiei Stolovan din cimitirul Bellu, respectiv „Madona Stolojan” (1912). cf. Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, București, 1982, p. 341.

25. Catalog poziția 209, p. 16, reprodușă.

26. A expus lucrările: „Sf. Metodiu” (1933); „Pieta” (1934) și „Sf. Ion Botezătorul” (1936).

27. Lucrările: „Eden” (1928); „Sf. Ion Botezătorul” (1939) și „Santa” (1945).

28. Lucrările: „Madona” și „Părintele Vasile” (1924); „Călugăr” și „Sora sfântă” (1932).

29. Lucrările: „Madonă” și „Inger” (1933); „Madonă” și „Eva” (1938).

30. Lucrările: „Sf. Petru” și „Sf. Paul” (1932); „Sf. Evangelist Luca” (1943).

la prezența lui Ion JALEA³⁰ cu trei lucrări ce au tematică religioasă, dar care au o destinație funerară expresă.

*
* *

Reproducerea ce completează sumarul cataloagelor Saloanelor Oficiale de pictură și sculptură din anii 1924-1947 ne vor ajuta să completăm reflecțiile noastre teoretice prin exemplificări practice. Nu ne propunem o rezolvare a motivațiilor ce au condus la reținerea pentru eternitate a imaginii anumitor lucrări – firesc că nu întotdeauna revelante în economia anului expozițional respectiv sau pentru creația artistului imortalizat – dar ne facem datoria de a atrage atenția asupra calității materialului ilustrativ avut la dispoziție.

Așa cum am asertat deja, reprezentarea feminină în postura de Madonă ocupă primul loc în luările de poziție ale sculptorilor români – prezenții la Salonul Oficial – vis-à-vis de tematica religioasă. Beneficiind de reproduceri suficiente unor comparații pertinente, suntem în postura fericită a comentatorului ce se simte deplin stăpân pe domeniul său de activitate. Fritz STORCK este singurul care o reprezintă pe femeia sfântă într-o prezentare de bust³¹. Ovalul perfect al feței, jocul între plin și gol, gâtul alungit și privirea plecată pudic – ce denotă o interiorizare feciorelnică – economia de mijloace necesare pentru sintetizarea structurii deosebite a personajului, toate acestea recomandă lucrarea ca pe o certă reușită a genului portretistic. Jenö SZERVACIUS³² și Nicolae AGĂRBICEANU³³ preferă postura tinerei femei cu pruncul în brațe și stând în picioare. Mult mai realist redată și beneficiind de un contrapost ceva mai accentuat, oferta lui SZERVACIUS ni se pare superioară celeia a concitadinului său. Celine EMILIAN³⁴ și Ioan TUREATCA³⁵ sunt adepții aceleași formule de evidențiere a maternității divine, dar personajele stau acum așezate. În viziunea mai frustă a sculptoriței, Fecioara își odihnește fiul în poală jucându-se cu el. Șuvițele în valuri ale părului ei lung îi asigurau un neașteptat înveliș protector în vreme ce poziția copilului cu brațele întinse în lateral – cu sprijin pe palmele mamei – prefigurează neliniștitor postura sacrificiului divin. Capul plecat al Madonei pare a anunța viitoarea plângere a pruncului pierdut din viața terestră. Reținem sugestiile extrem de incitante ale autoarei și maniera de punere în pagină ne conciliază staticul cu dinamicul incipient, liniile curbe cu cele drepte. Ioan TUREATCA este evident mult mai atașat unei tradiții cu trimiteri la lecția clasicismului grec. Formele sunt clar modelate, proporțiile atent respectate, întreaga atmosferă respiră calm și prudență – element evidențiat de poziția protectoare a palmelor ce susțin copilul. Nu intrăm într-o analiză de detalii, dar trebuie să reținem puritatea corporală și gestuală a tinerei mame, intensă viață lăuntrică ce se ghicește pe chipul concentrat al Madonei.

31. „Madonă”, catalog poziția 227, p. 23, reproducă (1927).

32. „Madona” (1929), catalog poziția 267, p. 25, reproducă.

33. „Madona” (1941), catalog poziția 271, p. 33, reproducă.

34. „Madona cu pruncul” (1932), catalog poziția 293, p. 26, reproducă.

35. „Madona” (1933), catalog poziția 293, p. 25, reproducă.

„Sfânta fecioară” semnifică o variantă a motivului deja analizat, de această dată fiind prezentată singură. Ceea ce se degajă din exemplele avute la dispoziție este intenția artiștilor de a figura personajul cât mai uman și comun cu putință – deoarece adevărata evidență a miraculosului trebuie căutată într-o lume simplă și ușor accesibilă tuturor pământenilor. Făcându-se ecoul textului primordial al Bibliei, Mihail ONOFREI³⁶ și Ioana BASARAB³⁷ o figurează pe tânăra fată într-o postură demnă de timpurile inocenței edenice. Fie că pășește sfioasă, cu mâinile împreunate a rugă – ca în lucrarea lui ONOFREI –, fie că are aceleași date esențiale, ale privirii în bustul sculptoriței, Fecioara degajă puritate absolută și impune respect³⁸. Codițele lungi ce se continuă cu mânecile largi ale straiului sau cozile groase împletite pe gâtul subțire – în cel de-al doilea exemplu – amplifică senzația de desprindere recentă din universul copilăriei. Artiștii simt o emoție nedisimulată atunci când abordează planul divin și își controlează cu foarte mare atenție mijloacele de expresie artistică pe care le utilizează.

Într-un relief în lemn din 1940, intitulat „*Buna Vestire*”³⁹, Claudia COBIZEVA încearcă o extrem de interesantă compoziție cu două personaje ce evoluează pe un plan restrâns. Diagonala pe care trebuia s-o conțină integral Fecioara adormită este întreruptă de senzația pe care ne-o procură începutul de trezire. Brațele întinse înainte par a întâmpina sosirea îngerului ce-și apleacă, cu gingășie, ramura de laur ce încoronează pe viitoarea mamă a fiului Domnului. În registrul din dreapta jos evoluează tânăra adormită, în cel din stânga sus îngerul vestitor, construcția susținându-se prin dialogul orizontalelor primului-plan cu verticalele planului secund. Robuștețea acuzată a ambelor trupuri ne duce cu gândul la posibilele exemple ale plasticii române urmate de artistă în acest caz. Tăietura practică accentuează moliciunea corpului feminin.

Motivul mamei ce-și plânge fiul mort – cunoscut în mod obișnuit sub denumirea de „*Pieta*” – conține, prin apelul la patetismul sentimentelor în stare extremă, pericolul exacerbării dominantei expresive. Este exact ceea ce se întâmplă în cele două lucrări ce-i aparțin sculptorului BORGHO PRUND⁴⁰. Realizate în lemn, material ce se pretează unor interpretări ce evidențiază precaritatea existenței finite, lucrările artistului bistrițean se cuvin analizate în amănunțime. Prima dintre piese – datată 1932 – este o construcție cu trei personaje a cărei triangulație este sacrificată din cauza poziției dezarticulate a corpului masculin. Cele două tinere – și semnalăm faptul că sculptorul nu are reticențe în a le înfățișa ca nuduri⁴¹ – susțin cu mare greutate trupul prăvălit al

36. „*Fecioară*” (1927), catalog poziția 217, p. 22, reproducă.

37. „*Sfânta Fecioară*” (1929), catalog poziția 230, p. 23, reproducă.

38. Inocența și puritatea sunt notele caracteristice ale abordării acestui motiv ce conservă speranța într-o lume supusă presiunii formidabile a destrucției. Idealizarea este cu atât mai atașată unei imagistici folclorice a apei neîncepute.

39. Catalog poziția 334, p. 37, reproducă.

40. „*Pieta*” (1932), catalog poziția 282, p. 25 și „*Luarea de pe cruce*” (1934), catalog poziția 295, p. 33, ambele reproduce.

41. Puritatea liniilor și intensitatea sentimentului profund uman feresc această lucrare de orice trimitere licențioasă.

lui Isus. Cuplurile de forțe ce iau naștere cu această ocazie – și care-i permit artistului o perfectă orchestrare a suferinței umane – sunt puse sub semnul întrebării din cauza frângerii cadavrului înțepenit. Dornic să supraliciteze acest moment ulterior expierii, artistul sacrifică conștient echilibrul compoziției – respectiv corpul lui Isus tinde să ia forma unui semicerc. Dacă mai adăugăm descărnarea și elongația nefirească a brațelor avem de-a face cu un tipic exemplu de expresionist plastic în formă pură. Slăbiciunea trupului prăbușit este compensată de tractul inferior care se degajă din musculatura fetei ce-l sprijină din partea dreaptă. Vrând să pară excesiv de veridic, ansamblul sfârșește prin a deveni neconvingător...Relieful în lemn denumit „Luarea de pe Cruce”⁴² este incomparabil mai bine realizat. Cioplit într-o sigură bucată se desfășoară, prin forța împrejurărilor, pe verticală. Artistul trebuie să facă față acestor probleme puse de material și să accentueze, în consecință, elogația personajelor dramei. De această dată BORGIO PRUND apelează numai la personaje masculine care se dispun pe trei planuri de interes: în stânga corpul contorsionat al lui Isus, în centru un personaj ce i-a cuprins mijlocul și-l coboară cu infinite precauții, în extrema dreaptă un alt bărbat ce coboară pe o scară – în mod cert cel care l-a desprins de pe brațele crucii. Ceea ce impresionează în atari condiții constructive este senzația acută de scurgere a corpurilor, iar în mod metaforic ni se sugerează trecerea în neființă a celui ce s-a lăsat crucificat pentru iertarea păcatelor Omenirii. Privirile bărbaților sunt focalizate sub diferite unghiuri de incidență pe fața Fiului Omului. Spre deosebire de modelele clasice de prezentare ce accentuează durerea mamei pe o formulă dialogantă a întretăierii planurilor – unde trupul mamei așezate susține povara dispusă într-o diagonală marcată a corpului fiului – Boris CARAGEA utilizează o punere în pagină personală. În lucrarea sa expusă în anul 1934,⁴³ se conturează o verticală a suferinței – trupul imediat coborât de pe cruce fiind susținut de Fecioara îndurerată și de un alt personaj feminin. Blocul compact ce ia naștere din această alăturare posedă o forță sporită de impresionare care se datorează unui complex de factori, din rândul cărora se detașează combinația fenomenului trecerii în neființă cu fragilitatea personajelor feminine ce susțin sfânta povară. Atent la valorile psihologice ale unei asemenea poziționări, autorul utilizează cu deosebită abilitate valențele expresive ale materialului în care lucrează – în cazul de față gipsul.

Cel mai proigios exemplu pe care-l putem oferi spre comentare în ceea ce privește motivul sfinților este acela datorat lui Ion IRIMESCU. Lucrarea sa din 1939 – intitulată „Sf. Ion Botezătorul”⁴⁴ – ni-l prezintă ca pe un artist deplin format și impus pe scena plasticii autohtone. Ceea ce ne rămâne multă vreme în memorie după ce am vizionat lucrarea este expresivitatea deosebită a personajului. Trupul dezgolit până la brâu, de o slăbiciune ce vine să probeze

42. Într-o bună măsură se poate aprecia ca fibra și esența materialului sculptat a dictat evoluția viziunii expresioniste a autorului!

43. „Pieta”, catalog poziția 297, p. 33, reproducă.

44. Catalog poziția 282, p. 34, reproducă.

duritatea existenței din deșert, crește într-un discret contrapost ce se cumulează în nimbul unit cu verticala crucii simple. Privirea evocă o beatitudine pe care numai cineva care și-a împlinit menirea o poate avea. Sfințenie atitudinală și deriziune corporală, iertare pentru cei necredincioși – semnificația palmei drepte ce mărturisește împăcarea cu soarta – și asumarea unei suprarrealități care include presimțirea martiriului, iată câteva dintre argumentele ce se degajă din această piesă pătrunsă de un real suflu religios. Contorsiunea „*Sfântului Metodiu*” – în versiunea lui Boris CARAGEA⁴⁵ – ni se pare oarecum fortuită și de o validitate ideatică oarecum parțială. Extrem de bine documentat în privința anatomiei umane și dornic să capteze benevolența publicului printr-o prezentatie verticalizantă – atragem aici atenția asupra evidenței diferențe între elogația trunchiului și lungimea picioarelor – sculptorul nu poate atinge aceea stare de grație care să ne convingă suficient asupra mecanismului mental ce a prezidat faptele primilor martiri ai creștinismului. Personajul se pierde într-un anecdotic insolit, e drept de o bună factură plastică. În replică, produsele meditației maestrului Ion JALEA – datate 1932 și destinate cavoului familiei col. Strejescu⁴⁶ – au aceea forță concentrată pe care o reclamă un astfel de monument menit să perpetueze accesibilitatea nemuririi. Verticalitatea trupurilor acestor adevărați stâlpi ai înțelepciunii este subliniată de modelajul discret al îmbrăcăminții și de gestică adiacentă stării de meditație. Întregul ce ia naștere în acest mod oferă un excelent exemplu de calm și echilibru care se supune numai legilor imuabile ale divinului. Spre comparație, avem doar un singur model de figurare a „variantei” feminine – acela al „*Sfintei Ecaterina*” în viziunea sculptorului Ion-Lucian MURNU⁴⁷. Predispoziția pentru tipologia clasică este constantă în sânul acestei ilustre familii de aromâni. Sculptorul de față – în calitatea lui de mezin al acesteia – va fi mereu urmărit, pe durata întregii sale creații, în obsesia tipului fizic matur. Personajul imaginat este lipsit de orice atribut al unei potențiale exteriorități de sorginte religioasă, fiind tipic pentru genul uman al matroanei. Calmul pe care-l degajă figura, gestică mâinilor și întreg tractul superior al corpului este ușor contrazis de bogata agitație volumetrică a cutelor amplei rochii. Ținuta olimpiacă a personajului feminin este secundată – în dispunerea tractului inferior – de iminența pasului schițat ca debut al mișcării în spațiu. Eleganța și consistența corporalității sunt sporite printr-o știință desăvârșită a detaliului.

Feminitatea în formularea deplinei plenitudini terestre cu referire la tema studiului nostru își găsește împlinirea în două opere semnificative. Prima dintre ele este compoziția lui Fritz STORCK intitulată „*Salomeea*”⁴⁸. Destinată special etalării într-un interior de locuință – domeniu în care artistul s-a afirmat cu deosebire - lucrarea impresionează prin amestecul de perfecțiune a șlefuirii și

45. Expusă în anul 1933, catalog poziția 268, p. 23, reproducă.

46. „*Sf. Petru*” și „*Sf. Paul*”, catalog pozițiile 305 și 306, p. 27, reproducute. Planul construcției a fost realizat de arhitectul Cristinel.

47. Expusă în anul 1938, catalog poziția 213, p. 26, reproducă.

48. Expusă în anul 1926, catalog poziția 347, p. 23, reproducă.

anecdoticul punerii în pagină. Contrapostul destul de accentuat al nudului – cu sprijin principal pe piciorul drept – ne sugerează șerpuirea pasului de dans. La aceasta concură și dialogul marcat între poziția picioarelor și cea a mâinilor ce susțin tipsia cu capul Sf. Ion Botezătorul. Pentru a comasa întreaga dramă într-o singură secvență dominată de moliciunea dansului, artistul reunește momente succesive cu o forță de previziune cinematografică. Pentru a sublinia forța gestuală a dansului se folosește de reflexele luminiscente ale bronzului patinat. Ceea ce frapează însă în această compoziție nu este atât știința meșteșugului bine stăpânit, cât permanenta pendulare subiacentă între tradiție și modernitate. Să ne explicăm: pe de o parte deținem referirile la Biblie – dansul și tipsia cu capul sfântului – respectiv la tipul somatic semitic cu trunchiul prelung și picioare scurte. Pe de altă parte aceeași nubillitate corporală – cu șoldurile destul de ample și un piept mai puțin dezvoltat – ca și tunsura scurtă, băiețească, pot fi invocate ca date fizice cerute tipului feminin modern pe durata primilor ani interbelici (atragem atenția că lucrarea a fost expusă în anul 1926). Cu alte cuvinte, sculptorul se face interpretul cel mai avizat al unei stări de spirit și de fapt contemporane lui⁴⁹... La cealaltă extremă a interpretării nudității feminine – cu referiri biblice – se situează reprezentarea primei pământene, încarnare a debutului necazurilor umanității. Eva – căci despre ea este vorba – apare în ipostaza ispitei permanente, punct de întretăiere a drumurilor ce duc fie spre Paradisul pierdut și mereu dorit, fie spre Infernul degustării fructului oprit. Constantin BARASCHI ne propune o Eva⁵⁰ bine părguită, a cărei corporalitate și poziționare ne trimite – obligatoriu – la exemplele ilustrațiilor săi predecesori Rubens și Renoir. Trebuie să facem aprecierea că nu este singurul român sensibil la acest tip somatic, respectiv la detectabilul model vehiculat în epocă de Bourdelle și Maioli⁵¹. Personajul este așezat, se sprijină pe palma dreaptă și privește undeva în dreapta jos. Pe aceeași diagonală perspectivală a privirilor se situează și brațul stâng – sprijinit pe genunchiul corespondent ridicat – care susține în palma deschisă fructul. Impresia ce se degajă este aceea că duetul privire-gest sunt menite să atragă atenția și să garanteze accesibilitatea. Triangulația statică a corpului aflat în repaus este străpunsă de diagonala dinamică a brațelor. Ia naștere de forțe ce sugerează previzibila derulare a evenimentelor.

Oscar HAN ne propune, la un interval de 9 ani, două lucrări deosebite ca factură și posibilități interpretative. În primul caz este vorba de compoziția „*Isus și Magdalena*”⁵² care concentrează în blocul compact de bronz mesajul iertării și speranței umane. Abia detașate din masivitatea bronzului, contururile celor două personaje sunt menite să sugereze imaterialitatea acestui moment de miracol. Isus nu o mai respinge pe femeia păcătoasă, ci – prin gestul său de

49. Vezi fotografiile de epocă și revistele de modă.

50. Expusă în anul 1938, catalog poziția 192, p. 25, reproduasă.

51. Într-o manieră similară de tratare a nudului feminin se exprima Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han și Zoe Băicoianu.

52. Expusă în anul 1924, catalog poziția 209, p. 16, reproduasă.

bună credință – pare a-și asuma odată în plus sarcina de salvator al lumii. Instinctiv, artistul a simțit că nu poate asigura veridicitatea acestui gest de maximă profunzime și delicată poezie decât numai printr-o tratare sintetică, care să adâncească misterul ca și în celebra formulare blagiană⁵³. Cealaltă ipostază este a unui cap de Christ⁵⁴ lucrat, de această dată, într-un bronz patinat. Gâtul lung și bărbia ușor ridicată, expresivitatea chipului prelung cu ochii închiși și privirile coborâte în interior par a sugera momentul de îndoială petrecut pe Muntele Măslinilor. Forța impresionantă care se concentrează în acest moment pare să sugereze, explicit, natura divină a celui portretizat. Acceptarea, dificilă în esență, a martirajului și a mântuirii prin credință trebuie să convingă prin puterea exemplului personal. Este exact ceea ce reușește să surprindă artistul.

În final, ne permitem să atragem atenția asupra portretului unui înalt ierarh ortodox – este vorba de lucrarea sculptorului Cornel MEDREA care-l are ca protagonist pe patriarhul Miron Cristea⁵⁵. Vădita nota de arhaic, ce reiese pregnant din combinația veșmintelor, este accentuată de barba atent înrijită ce acoperă partea superioară a pieptului personajului. Prezența, ce evidențiază inaccesibilitatea proprie unui prelat aflat în direct contact ideatic cu devinitatea, figurarea sintetică a atributelor înaltei funcții și – mai ales – sobrietatea chipului ascuns sub învelișul bărbii, ne fac să ne gândim la un personaj din vechea artă asiriană. Rigiditatea configurației menită să delimiteze poziția aparte jucată de patriarh în planul existenței terestre a supușilor săi vremelnici. Forță și distanțare, calm și mister – aceste sunt limitele evoluției unui atât de important simbol al religiei în viața statului. Din acest punct de vedere realizarea sculptorului MEDREA este situată pe linia celor mai bune evoluții ale sale în câmpul plasticii românești.



Sculptura cu tematică religioasă s-a impus în spațiul autohton – așa cum am încercat să demonstrăm prin intermediul prezentului studiu – prin intermediul demersului calitativ la care și-au adus contribuția cei mai semnificativi plasticieni ai perioadei interbelice. În egală măsură nevoie resimțită ca o provocare a materialului ce trebuia „îmblânzit” de creator, ca și dorință de etalare a datelor particulare ale stăpânirii meșteșugului, abordarea acestei teme a condus la rezultate notabile – pe care le-am subliniat cu acest prilej – sau la interpretări de rutină. Ceea ce rămâne caracteristic pentru travaliul artistului român este voința de descifrare a potențelor mesajului biblic, încercarea plină de încredere a de a concilia planul terestru cu cel divin. Spre deosebire de comenziile pentru monumentele funerare, lucrările de interior sunt – în totalitate – determinate de

53. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc / în calea mea”; poezia „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” din volumul „Poemele luminii” (1919), cf. Lucian Blaga, *Opere*, vol. I, Minerva, București, 1982, p. 9.

54. Două variante expuse în anul 1933, catalog pozițiile 275 și 276, p. 24 din care una este reprodusă.

55. „I.P.S.S. Patriarhul Miron (1931), catalog poziția 296, p. 25, reprodusă.

opțiunea creatoare a artistului. Să nu ne iluzionăm asupra faptului că toți autorii au fost dezinteresați atunci când s-au manifestat în acest fel ori că au urmărit numai gloria creației pure! Nicidecum. Atunci și acum creatorii au fost și sunt supuși aceluiași tentații – dar prevalente s-au dovedit dorința de perfecțiune și căutarea Frumosului. Într-o lume plină de contradicții și de inegalități, tematica religioasă continuă să fie mai actuală ca oricând...

•

**LISTA SCULPTORILOR CE AU EXPUS LUCRĂRI CU TEMATICĂ
RELIGIOASĂ LA SALONUL OFICIAL DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ ÎN
PERIOADA 1924-1947**

AGÂRBICEANU Nicolae

În anul 1940 „*Divinitate tracă*” (catalog poziția 321, p. 37)

În anul 1941 „*Madonă*” (catalog poziția 271, p. 33) reprodusă.

BARASCHI Constantin

În anul 1925 „*Apostolul*” (catalog poziția 277, p. 17)

În anul 1926 „*Sf. Gheorghe*” (catalog poziția 309, p. 21)

În anul 1929 „*Monument funerar*” (catalog poziția 231, p. 23) reprodusă.

În anul 1930 „*Arhanghelul păcii*” (catalog poziția 241, p. 23)

În anul 1938 „*Eva*” (catalog poziția 192, p. 25) reprodusă.

În anul 1939 „*Eva*” (catalog poziția 262, p. 33)

În anul 1940 „*Christ*” (catalog poziția 326, p. 37) reprodusă.

În anul 1944 „*Omul cu spada*” (catalog poziția 298, p. 33)

BASARAB Ioana

În anul 1929 „*Sfânta Fecioară*” (catalog poziția 230, p. 23) reprodusă.

BĂLTĂCEANU FICȘINESCU Maria

În anul 1936 „*Eva*” – proiect pentru fântână” (catalog poziția 324, p. 33)

BILAN Gheorghe

În anul 1937 „*Adam și Eva*” (catalog poziția 249, p. 29)

BORGO PRUND (CHENCINSKI)

În anul 1932 „*Pieta*” (catalog poziția 282, p. 2) reprodusă.

În anul 1934 „*Luarea de pe cruce*” – relief în lemn (catalog poziția 295, p. 33) reprodusă.

BUZDUGAN Constanța

În anul 1947 „*Poartă pentru cavoul familiei G.*” (catalog poziția 221, p. 31)

CARAGEA Boris

În anul 1933 „*Sf. Metodi*” (catalog poziția 268, p. 23) reprodusă.

În anul 1934 „*Pieta*” (catalog poziția 297, p. 33) reprodusă.

În anul 1936 „*Sf. Ion Botezătorul*” (catalog poziția 330, p. 34)

CERNAT Theodora

În anul 1926 „*Compoziție*” – basorelief (catalog poziția 313, p. 21) reprodusă.

CHERCIOIU Victor

În anul 1937 „*Cap de călugăriță*” (catalog poziția 254, p. 29)

COBIZEVA Claudia

În anul 1934 „*Sf. Gheorghe*” basorelief (catalog poziția 300, p. 33)

În anul 1940 „*Buna Vestire*” (catalog poziția 334, p. 37) reprodusă.

CODREANU Irina

În anul 1929 „*Vierge*” (catalog poziția 234, p. 23)

CONSTANTINESCU Mac

În anul 1930 „*Un cuvios studiu pentru un lemn sculptat*” (Catalog poziția 255, p. 24) reprodusă.

În anul 1931 „*Fecioara și colomba*” (catalog poziția 266, p. 23)

EMILIAN Cèline

În anul 1932 „*Madona cu pruncul*” (catalog poziția 293, p. 26) reprodusă.

FEKETE Iosif

În anul 1927 „*Salome(e)a*” (catalog poziția 205, p. 21)

În anul 1931 „*Sf. Francisc din Assizi*” (catalog poziția 272, p. 24)

GALLAS Ferdinand

În anul 1931 „*Madona*” (catalog poziția 277, p. 24)

GHEORGHITĂ Alexandru Vasile

În anul 1924 „*Madona*” și „*Părintele Vasile*” (catalog poziția 205 și 206 p. 16)

În anul 1932 „*Călugăr*” și „*Sora sfântă*” (catalog pozițiile 300 și 301, p. 26)

GOMBOȘIU Ștefan

În anul 1942 „*Mucenicul Vasile*” (catalog poziția 291, p. 34)

GRECU I. Dumitru

În anul 1942 „*Salomeea*” (catalog poziția 292, p. 34)

HAN Oscar

În anul 1924 „*Isus și Magdalena*” și „*Eden*” (catalog pozițiile 209 și 210 p. 16)

În anul 1933 „*Christ*” – reprodusă – și „*Christ*” (catalog pozițiile 275 și 276, p. 24)

IAKOB Andrei

În anul 1932 „*Adam și Eva*” (catalog poziția 304, p. 27)

În anul 1933 „*Figură funerară*” (catalog poziția 472, p. 40)

IONESCU Tene

În anul 1944 „*Pieta*” (catalog poziția 322, p. 35)

În anul 1945 „*Pieta*” (catalog poziția 338, p. 42)

IODĂNESCU Ioan

În anul 1944 „*Maica Smara*” (catalog poziția 323, p. 35)

IRIMESCU Ion

În anul 1928 „*Eden*” (catalog poziția 225, p. 23)

În anul 1939 „*Sf. Ion Botezătorul*” (catalog poziția 282, p. 34) reprodusă.

În anul 1944 „*Santa*” (catalog poziția 341, p. 42)

JALEA Ion

În anul 1932 „*Sf. Petru*” și „*Sf. Paul*” pentru cavoul familiei col. Strejesc lucrat de arh. Cristinel (catalog pozițiile 305 și 306, p. 27) a doua lucrare reprodusă

În anul 1943 „*Sf. Evanghelist Luca*” (catalog poziția 301 b, p. 35)

KELEMEN Gheorghe

În anul 1934 „*Sf. Gheorghe*” (catalog poziția 319, p. 35)

KOTZEBUE Lydia

În anul 1926 „*Pieta*” (catalog poziția 328, p. 22)

KUDELAS Carol

În anul 1931 „*Ave Maria*” (catalog poziția 284, p. 25)

LEONIDA Gheorghe

În anul 1928 „*Sf. Gheorghe*” (catalog poziția 228, p. 24)

MEDREA Cornel

În anul 1931 „*I.P.S.S. Patriarhul Miron*” (catalog poziția 296, p. 25)

reprodusă.

În anul 1945 „*Eva*” (catalog poziția 348, p. 43_

MEREANU Emil

În anul 1943 „*Ingerul păcii*” (catalog poziția 307, p. 35)

MOGA Radu

În anul 1928 „*Pieta*” (catalog poziția 229, p. 24)

MURNU Ion-Lucian

În anul 1938 „*Sf. Ecaterina*” (catalog poziția 213, p. 26) reprodusă.

NISTOR C.

În anul 1941 „*Cavalerii Apocalipsului*” – relief (catalog poziția 321, p. 36)

reprodusă.

ONOFREI Mihail

În anul 1927 „*Fecioară*” (catalog poziția 217, p. 22) reprodusă.

În anul 1942 „*Războiul Sfânt*” (catalog poziția 309, p. 36) reprodusă.

PACIUREA Dimitrie

În anul 1924 „*Cap de apostol*” (catalog poziția 229, p. 17)

POPOVICI Ion

În anul 1934 „*Adam*” (catalog poziția 327, p. 36)

ROIU G. Veturia

În anul 1928 „*Paraschiva*” (catalog poziția 235, p. 24) reprodusă.

STORCK Fritz

În anul 1926 „*Madonă*” și „*Salomeea*” (catalog pozițiile 344 și 347, p. 23),

ultima reprodusă.

În anul 1927 „*Madonă*” – bust (catalog poziția 227, p. 23) reprodusă.

În anul 1931 „*Pocăința*” (catalog poziția 320, p. 27)

SZERVACIUS Jenö

În anul 1929 „*Madona*” (catalog poziția 267, p. 25) reprodusă

În anul 1936 „*Biciuit*” (Catalog poziția 353, p. 36).

THEMELI Corneliu

În anul 1927 „*Credință*” (catalog poziția 229, p. 23)

În anul 1936 „*Christ*” – basorelief direct în piatră (catalog poziția 502

p. 43)

TOROSIAN

În anul 1932 „Disperarea lui Cain” (catalog poziția 336, p. 29)

TUDOR Gheorghe

În anul 1940 „Preotul David” (catalog poziția 372, p. 40)

TUREATCĂ Ioan

În anul 1933 „Madonă” – reproducă – și „Inger” (catalog pozițiile 293 și 294, p. 25)

În anul 1938 „Madona” – relief și „Eva” (catalog pozițiile 223 și 224, p. 27)

ZSIGA Ioan

În anul 1932 „Adam și Eva” (catalog poziția 342, p. 29).

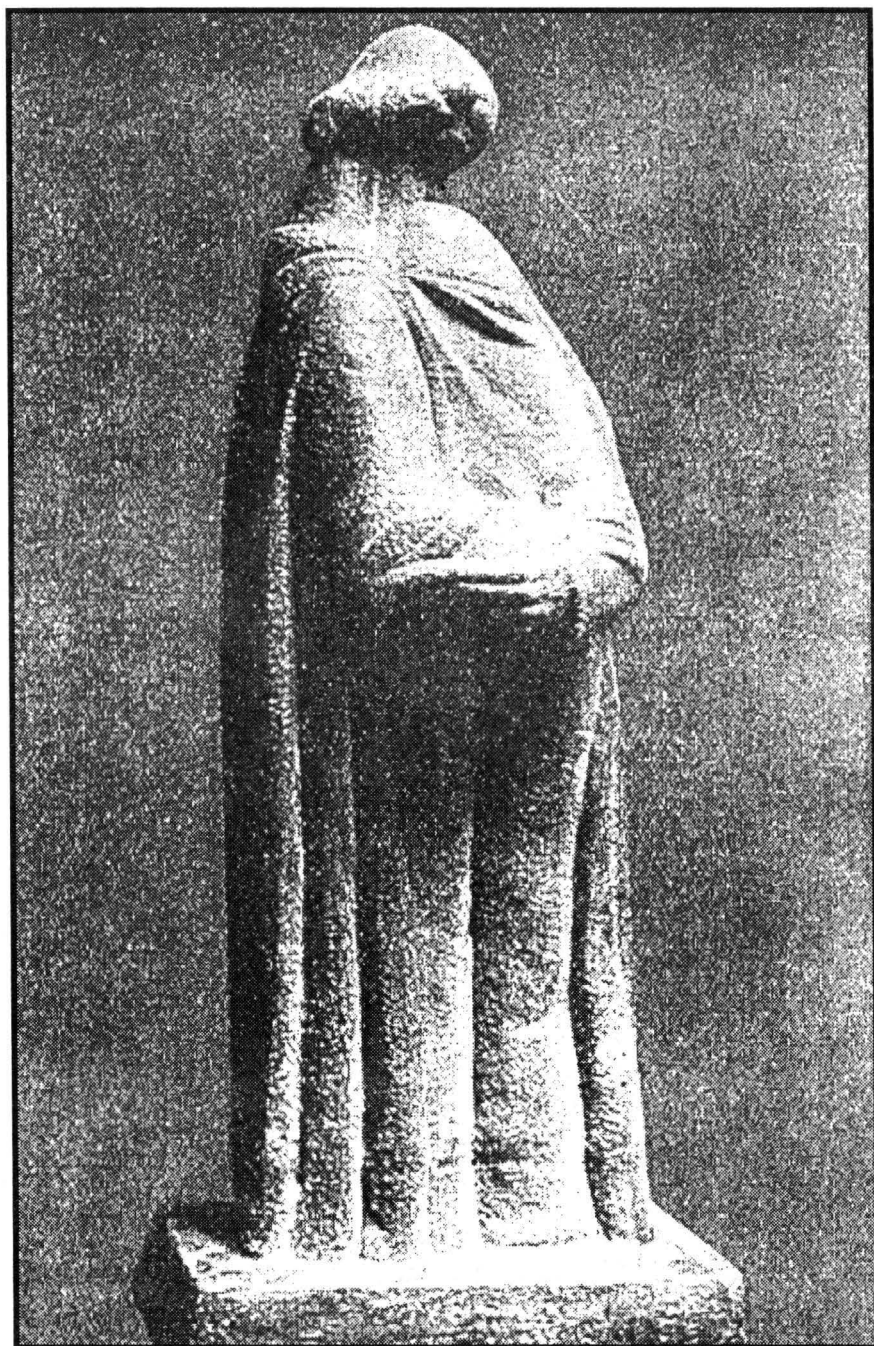


Fig. 1 – Isus și Magdalena, sculptură realizată de O. Han în anul 1924



Fig. 2 – Eva, sculptură realizată de Constantin Brâncuși în anul 1938



Fig. 3 – Sf. Ion Botezătorul, de Ion Irimescu, 1939

**LA SCULPTURE D'INSPIRATION RELIGIEUSE
AU SALON OFFICIEL DE 1924 – 1947**

Résumé

Une première constatation qui s'impose après avoir consulté les catalogues de cette prestigieuse manifestation artistique nationale c'est le peu d'oeuvres d'inspiration religieuse par rapport au nombre des sculptures exposées durant les 24 ans. Sans manquer complètement de l'ample palette thématique abordée par les sculptures roumaines, les sujets d'inspiration religieuse ont été abordés d'une manière plutôt secondaire. Si parfois les artistes ont abordé le sujet le religieux, ils l'ont fait aquant attirés par les vertues purement artistiques de son interprétation et jamais par les connexions idéologiques de l'argumentation.

En ce qui les motifs fréquemment conçus sous l'incidences religieuse, au premier plan se situe la représentation du personnage féminin de la Sainte Vierge. A ce symbole s'attache celui de la sensualité biblique, représentée par Eve, c'est à dire celui de l'ambitieuse princesse Salomeea. La domaine des figures masculines d'inspiration religieuse est dominé avec autorité par la présence de Jésus Christ – portrait singulier ou intégré dans une composition. Il est accompagné par les images des saints et des apôtres dans une évidente symbolique avec des renvois aux âges biologiques de l'humanité.

Parmi les praticiens et les exposants permanents qui ont réalisé des oeuvres sculpturales d'inspiration religieuse se dettachent les artistes Constantin Baraschi, Fritz Storck, Oscar Han, Ion Jalea, Boris Caragea, Ion Irimescu, Alexandru Vasile Gheorghită et Ioan Tureatcă.

Dans la seconde partie de l'ouvrage nous proposons une analyse des oeuvres groupée par motifs de l'inspiration religieuse. Ce qui demeure essentiel pour le travail de l'artiste roumain c'est sa volonté permanente de deschiffrer le message biblique et son essaie plein de confiance le plan terrestre avec la divinité.

La liste des illustrations

La fig. 1^{er} Jésus et Magdalena, une sculpture réalisé d'après O. Han dans l'année 1924

La fig. 2^{eme} Eva, une sculpture ralisée d'après Constantin Baraschi dans, l'année 1938

La fig. 3^{eme} Le Saint du Baptême (1939) d'après Ion Irimescu