

## **SEMNIFICAȚIA PERIOADEI SĂTMĂRENE (1908—1937) ÎN CREAȚIA LUI ALEXANDRU MOHI**

**NEGOIȚĂ LĂPTOIU**

Deși au apărut în ultimul timp câteva sinteze asupra fenomenului plastic atât de amplu și complex desfășurat la nivelul întregii țări, mai sînt încă multiple aspecte încă nesesizate sau abia amintite, ale căror semnificații depășesc sfera interesului local. Ne gîndim în primul rînd la cercetarea și valorificarea contribuției aduse de artiști pe care vitre-gia timpului i-a răspîndit prin localități unde posibilitatea de cunoaștere și afirmare era destul de limitată. Este cazul — între altele — a plasticienilor sătmăreni din primele decenii ale secolului al XX-lea care, cu excepția lui Aurel Popp<sup>1</sup>, n-au ajuns încă în faza precizării aportului lor real la diversificarea mișcării noastre plastice.

În studiul de față ne vom ocupa de clarificarea semnificației perioadei sătmărene în creația lui Alexandru Mohi, perioadă împletită cu popasuri la Baia Mare (în vara anilor 1924—1927) și studii academice în cadrul Școlii de arte frumoase din Cluj (1926—1930). Născut în satul Derczin, din zona subcarpatică a Cehoslovaciei, în 23 martie 1902, Alexa-Alexandru se stabilește cu familia la Satu Mare, în 1908. Aici urmează cursurile școlare, încheiate prin absolvirea în 1920 a Colegiului reformat. Manifestînd încă din perioada cursului secundar reale calități și o constantă pasiune pentru culoare, desen sau modelaj, dînd întruchipare celor mai libere porniri ale firii, părinții acceptă, fără nici o undă de împotrivire, ca Alexa-Alexandru să dea curs unui destin artistic. Cum resursele familiare erau limitate, nu-și poate permite să urmeze imediat după bacalaureat cursul vreunei academii din străinătate, așteptînd ivirea prilejului favorabil în Transilvania. Pînă-n 1926 cînd apare acest prilej (o dată cu deschiderea cursurilor Școlii de arte frumoase din Cluj), desfășoară cu febrilitate o activitate pe diverse planuri: grafică, pictură, sculptură, artă publicitară, impunîndu-se astfel ca artist cu mult înaintea încunurării gestului printr-un act oficializat. Nu-și fixează dintr-un început domeniul, lăsînd ca virtuțile cele mai autentice să se precizeze prin focul creației.

<sup>1</sup> Raoul Șorban-Banner Zoltán, *Aurel Popp* (monografie), București, 1968; E. Szabó Ileana-Negoită Lăptoiu, *Expoziția retrospectivă Aurel Popp* (catalog), Muzeul de artă Cluj, 1968.

Din cele câteva caiete de schițe păstrate, presărate cu sute de desene în creion sau peniță, surprinde multitudinea portretelor, prefigurând parcă dominantă umană în ansamblul transfigurărilor sale. Cu o pronunțată siguranță a liniei definea prompt și simplu structura fiziologică. Rîvna exercițiilor de-acum (efectuate după model, iar cînd prindea un album nu ezita să execute copii după maeștrii) s-a repercutat pozitiv asupra întregii sale activități, stăpinirea desenului fiind încă din tinerețe un bun cîștigat. Cu sinuozități baroce sau cu unduiri secesioniste erau transpuse pasiuni ale tinereții, nelipsind nici ipostaze ale rigorii clasice în subiectele inspirate din mitologie (spre exemplu *Niobe*). Apare de asemenea curioasă la un începător concizia liniei și implicit a expresiei din tușurile în peniță reprezentînd scene cu deținuți, executate prin anii 1922—23. Se poate sesiza aici un întreg registru afectiv, mergînd de la perfidie și insolență pînă la resemnare.

Extrem de interesante sînt și preocupările din domeniul artei statutare, pe care le abandonează însă după 3—4 ani din cauza dificultății transunerii în material finit, la Satu Mare fiind greu de procurat piatră sau marmură, iar bronzul era un lux. Mai întîi au existat acele explozii ale fanteziei materializate prin incizarea cu bățul a lutului umed din albia Someșului. A urmat apoi plăcerea tactilă a modelării, într-una din zile fiind plăsmuit *Omul preistoric*, de dimensiuni reduse, 30 × 40 cm. Plimbat cu alai pe stradă, „minunea” trezește curiozitatea unui trecător, care nu era altul decît pictorul Andrei Littecki. O întîmplare care i-a sporit încrederea în posibilitatea afirmării, grăbindu-i cunoașterea și aprecierea publică. Experimentatul profesor, remarcînd nervul, forța primară a expresiei, i-a sugerat să transpună mai multe exemplare în gips. A executat șase, care expuse în vitrina unei librării din centrul orașului, au fost toate achiziționate. Începutul era de bun augur! Încurajat de prima reacție a publicului, dă curînd întruchipare unui subiect inspirat de mitologie: *Faun și nimfă*, transpunînd prin diferențieri de modelaj, stări antitetice: de sarcasm (faunul) și reverie (nimfa). Din nou întîmpinat cu entuziasm!

Se preocupă apoi de portretistică. Aici însă, libertatea exprimării este prea des zăgăzuită de convențiile genului. Cu toată reușita unor rezolvări care oscilau între sobrietatea neoclasică (*Portretul tatălui*, *Cap de copil* sau *Bust de copil*) și elanul romantic (*Cap de fată* — de un lirism suav, diafan și *Nud feminin* — armonios, cu forme robuste, voluptuoase) entuziasmul n-a antrenat după el și comenzile firești. În fața tot mai evidentei zădărnicii a experimentului sculptural — în absența solicitărilor din afară — se dedică tot mai mult picturii, care rămîne în cele din urmă domeniul în care s-a consacrat. Nu trebuie să neglijăm, însă, faptul că familiarizarea cu jocul volumelor în spațiu a adăugat un plus de vigoare, un simț al construcției și riguroasei arhitecturări a maselor în economia imaginii, amănunte valorificate mai tîrziu în funcție de specificul limbajului pictural.

În lipsa unei îndrumări și program ferm, nici preocupările din domeniul picturii nu stau sub semnul unității de expresie. Dacă tușele tumultuoase din prima sa pictură trădau fervoarea sentimentului de care era cuprins (*Fată în peisaj*), cele mai multe din uleiuri păstrau respect formulei academice, prin monotonia clarobscurului și severitatea armoniilor stinse, de griuri, ocruri și brunuri terne (vezi *Portretul tatălui, Ziarist*). Alte lucrări de prin anii 1922—23 manifestă unele preferințe pentru ritmica decorativă secesionistă (*Pictor și model, Natură statică cu statueta*), rezolvate cu un acuzat simț al concretului, prea sever în corectitudinea sa. În schimb, coerența dispunerii tonalităților în armonii mai vibrante, cu umbre transparente și lumini fremătătoare din compoziția *Fetiță în interior* (1922), amintește de libertatea facturii pe care o afirma tot mai mult pictura răzvrătitului Aurel Popp. Maestrul sătmărean s-a dovedit, asemenea lui Andrei Littecki, sensibil la frământările tinărului Mohi, invitându-l adesea în atelier sau luându-l în repetatele sale peregrinări prin Țara Oașului. Chiar dacă sub raport strict formal — aceste contacte — nu au avut consecințe decisive asupra modalității stilistice — îmbrățișate de Mohi, cele văzute și aflate în prezența acestui viguros spirit revendicativ i s-au imprimat adânc în memorie și pe rețină, evocându-le mai târziu cu căldură și respect pentru adevăr: „... Nu era un om obișnuit... Era generos, un interlocutor excelent, dar oriunde îi plăcea să fie prima persoană (...). M-a primit deseori în atelierul său, chiar și-n locuința sa. L-am urmărit ca unul dintre elevi în excursiile sale mai lungi prin lumea Oașului. Desena oameni sau peisaje cu cretă colorată. Muncea mult, eu numai priveam cum apar de sub cretă peisajele de format mic și luminoase. Altădată, când m-a vizitat, mi-a spus: „nu linge suprafața; cu cât este mai frământată, cu atât este mai excitantă (...). Conturile pot fi de un deget (...). Prima dată este viața, apoi arta! Fără trăire nu se poate face pictură bună; când faci tablou de bătaie trebuie să te îmbraci soldat”<sup>2</sup>. De la Andrei Littecki — celălalt pictor sătmărean cu personalitate deja conturată, a aflat explicația luminozității din tablourile sale cu oșeni, deoarece „nu picta decît atunci cînd strălucea soarele”.

Voind să schimbe puțin climatul, atras și de mirajul băimărean, încă în vogă la vremea aceea, Mohi poposește în vara anilor 1924—1925 în orașul de la malurile Săsarului. Aici întâlnește o atmosferă plină de pitoresc, cu șevalete așternute la tot pasul, cu vitrine împodobite cu lucrări, divers concepute și rezolvate, care elogiau natura, subiect și profesor suveran. În lipsa unui program riguros și unitar, climatul artistic era departe de principiile social-progresiste ale întemeietorului Simion Hollosy — Corbul (1857—1918). Predomina viziunea naturalist-impresionistă, depășindu-se însă adesea maniera cîndva sacră a lui Bastien Le-page, prea încorsetată și legată de concretul și convențiile naturii. Ani-

<sup>2</sup> Alexandru Mohi, *Műhelynapló. Popp Aurel*, în „Utunk”, Cluj, septembrie 1975.

matorii acestei viziuni întemeiată pe sugestiile naturii (transpunând respirația, cu rezonanță lirică, a mutațiilor atmosferice) erau Thorma János (1870—1937), Mikola András (1884—1970), Krizsán János (1886—1948). În schimb, ochiul putea să contemple în voie și o serie de pânze de o factură mai evoluată, modernă, cu accente și tensiuni expresioniste, oferite de pictura lui Alexandru Ziffer (1880—1962), Eugen Pascu (1895—1948), David Jandi (1893—1944) sau Nagy Oskar.

Fiecare lucrare în parte provoca o incitare a retinei, sugerînd noi relații și soluții pe linia formării unei culturi vizuale, indispensabile în procesul cristalizării propriiei personalități. O asemenea cultură provoca un discernămint al valorilor și-o apropiere de tendințele conforme cu structura intimă a sensibilității fiecăruia. Aici i s-a oferit pentru prima dată posibilitatea de a lua contact — prin intermediul reproducerilor, unele color — cu arta marilor maeștri ai artei universale. A fost puternic impresionat de clarobscurul rembrandtian (o dovadă este *autoportretul* din 1927, expus și la retrospectiva din 1975), de limpezimea și prețiozitatea materiei picturale întîlnită la Velasquez și Vermeer. Îndeosebi, armoniile de o fascinantă strălucire din pictura maestrului olandez l-au obsedat îndelung, lăsîndu-și amprenta asupra naturilor sale statice, prin acea diafană vibrație a transparentelor.

Dar această admirație pentru maeștri nu s-a constituit într-un sistem rigid și ermetic. Fixîndu-și șevaletul în mijlocul naturii sau în fața unor modele asigurate de Școala băimăreană, asculta atent îndrumările lui Thorma și Ziffer, întemeiate pe o bogată experiență. Pe primul l-a îndrăgit pentru tactul și calitatea sa didactică, iar pe cel de al doilea ca pictor. Răsfoind admirabilele însemnări autobiografice — efectuate de Mohi cu o pasiune constantă în timp, însemnări ce recomandă un spirit fin și cultivat — aflăm date extrem de importante asupra principiilor ce călăuzeau efortul de inițiere artistică desfășurat de acești reali protagoniști ai vieții plastice specifice mediului băimărean în perioada interbelică.

Așa cum se întîmplă adesea la cei care îndrumă pe alții, convingerile lui Thorma János erau mult mai evolute decît soluțiile materializate în propria creație. Iată cîteva dintre ele, reținute și consemnate de către Mohi: „Nu e nimic mai trist decît o pictură care nu spune nimic. Pictorul nu este un zugrav, trebuie să comunice, să dea ceva: iubire, bucurie, măreție sufletească; dacă aceasta îi reușește pictura e bună. Dar nu se poate crea trîmbițînd, cu trufie, ci numai cu umilință și dăruire. Pictura nu este un lucru de mîină, ci de inimă“. Așadar, desprindem de aici o caldă pledoarie pentru o artă a semnificației, în cadrul căreia afectivitatea să ocupe un loc central. Extrem de utile erau și recomandările ce vizau aspectul stilistic: „Fii scurt! Strălucirea vorbelor mari degenerază!“ Evocînd o vizită efectuată în atelierul său împreună cu alți studenți aflați în practică, își amintește că în fața unui *Portret de femeie* „executat numai în pete de culoare, aparent neterminat“, profesorul exclamase: „De ce să-l duc mai departe dacă am exprimat totul

în el. Trebuie avut mare grijă, deoarece *cum* este numai o problemă de exterior, este veșmintul. Important este ca în acest veșmînt să fie și om, prezența vieții să se simtă aici“. Ce mare adevăr pe care astăzi mulți l-au uitat, fixînd pe prim plan problemele de limbaj și exersînd astfel într-o direcție speculativă, a formei fără sens! Altădată recomandă ca „desenul în cărbune să fie aerisit“, negrul să dispară de pe paletă „neexistînd nici în natură“, iar „albul să nu fie niciodată redat crud, ci în amestec, nuanțat“. În ultima analiză toate aceste recomandări vizau întronarea în preocupările celor care se inițiau a „cultului pentru muncă, temelia operei adevărate“. Spirit receptiv, înclinat spre gestul adînc meditat, Alexandru Mohi s-a convins încă din vremea aceea de necesitatea perfectării și stabilirii unui drum „pentru că numai așa poți evolua. Altfel rătăcești, cu experiențe dureroase, fără folos. Iar aceasta nu numai că împiedică munca, dar poate și distruge talentul“.

La Alexandru Ziffer, pe care-l putea urmări pictînd în cele mai diverse ipostaze, l-a frapat libertatea facturii, dezinvoltura execuției. Iată cum și-l imaginează în însemnările de care am amintit, cele referitoare la popasul băimărean fiind datate în 1937 și publicate abia în 1972<sup>3</sup>: „Nu avea un subiect preferat, pentru el orice lucru putea deveni o temă, fiind că iubea cu pasiune culorile. La el modelul era doar o chestiune de culoare“ care apărea „într-o înfățișare individuală intensivă“, proaspătă și vie, încît lăsa impresia că este așternută direct din tub. Și evocarea se încheie cu o înflăcărată certitudine: „Pictura lui Ziffer reprezintă adevărata pictură“. În această reacție găsim motivația direcției moderne pe care a evoluat creația lui Mohi, maestrul său preferat încurajîndu-l spre o manifestare liberă a fanteziei, neincorsetată de canoane. Față de acestea el însuși avea o mare aversiune, auzindu-l adesea exclamînd: „Opera bună nu se face după rețete. Lucrează cum îți dictează inima“.

Contactul cu ambianța băimăreană rămîne semnificativ în biografia lui Alexandru Mohi și datorită schimbului fertil de păreri și prietenii durabile efectuate cu studenții de la Academii de artă din București, Iași și Chișinău, pe lîngă colegii săi clujeni. Picta de preferință alături de Petre Abrudan, Octav Angheluță, Alexandru Ciucurencu, Zoltán Pálffy și Tasso Marchini, ale căror lucrări recomandau puternice individualități. În compania lor s-a simțit excelent, a lucrat mult, motiv pentru care pictura sa a primit, după propria-i expresie „mai multă forță“.

Deși de scurtă durată (efectuate după cum aminteam în vara anilor 1924—1927), popasurile de la Baia Mare au ajutat neîndoielnic la clarificarea multor dificultăți, care apar inevitabil la începutul oricărei biografii de artist. Dar respectul pentru adevăr ne îndeamnă să amintim că acest proces de clarificare a opțiunilor și plămădire a unei viziuni

<sup>3</sup> Alexandru Mohi, *Műhelynapló. Emlékezés Nagyányára*, în „Utunk“, Cluj, 12 noiembrie 1972.



cu accente personale s-a efectuat în condițiile în care Alexandru Mohi urma cursurile Școlii de arte frumoase din Cluj (1926—1929, cu depunerea examenului de diplomă în 1930). Aici profesau artiști de prestigiu: unii Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea, familiarizați cu cuceririle artei moderne, pe care le-au introdus în ambianța artistică transilvană prin activitatea lor didactică și creatoare. Tactul, pasiunea și competența tinerilor profesori ai Școlii de arte frumoase din Cluj aveau să se reflecte curînd prin nivelul artistic al lucrărilor prezentate de elevi în expozițiile ce încheiau anul școlar. În cuprinsul unei cronici din 1929, Mohi era considerat „cel mai reprezentativ dintre absolvenți”, cele trei lucrări expuse (*Studiu de nuduri*, *Nud de bărbat* și *Schiță de compoziție*), recomandînd un talent care „va fi un foarte bun pictor, dacă se va elibera de contactul prea puternic cu natura”<sup>4</sup>.

După absolvirea Școlii de arte frumoase din Cluj, în urma unui concurs primește catedra de desen din cadrul liceului reformat din Satu Mare. Este momentul din care începe afirmarea constantă a propriei personalități. Acumulările anterioare, efectuate prin studiu temeinic, au fost asimilate și orientate pe făgașul unei formulări cu un tot mai accentuat și particular timbru al expresiei. Amintirea clarobscurului rembrantian rămîne undeva departe (vezi *Autoportretul* din 1927), asemenea tehnicii granulare, de o rafinată imobilitate din pinzele lui Vermeer van Delft sau Jean Batiste Chardin, pe care o încearcă în cîteva naturi statice (vezi, îndeosebi *Natură statică cu borcane*, 1929). Mai proaspete îi erau în memorie spiritul constructiv, dirijat de Catul Bogdan spre o statică monumentală, compoziția decorativă și ritmul linear specific stilisticii lui Anastase Demian sau reordonarea spectacolului naturii corespunzător logicii lăuntrice, înfîlînită în pictura lui Aurel Ciupe. Nu este uitat nici Bastien Lépage, cu setea lui de concret (vezi *Băiat pe fond verde*, 1931).

Natură echilibrată, meditativă, adept al moștenirilor viabile, Alexandru Mohi își refuză excesele. Cu mîgală de artizan cizelează expresia pînă către limitele măiestriei. Pornind de la sugestiile naturii, ascultă glasul unui spirit ordonator care contrazice rutina și abilitatea conformistă. Motivului reprezentat după legile specifice ale artei figurative i se conferă acea respirație conformă cu logica lui afectivă. Din pretext devine semnificație. Întreaga perioadă a anilor '30 se consumă printr-un efort sistematic de conciliere a tradiției cu o nouă sensibilitate, cenzurată de intelect. Veridicul și culoarea locală suferă o metamorfoză în direcția reorganizării arhitecturale a spațiului. Are loc o simplificare a limbajului, eliberat de implicațiile narative în favoarea sintezei.

Ambiția finalizării unei asemenea modalități stilistice în atmosfera monotonă a unui oraș de provincie, trebuie considerat un gest de o primordială importanță în procesul de constituire a unui climat spiritual.

<sup>4</sup> R(ozalia) N(agy), *A Kolozsvári képzőművészeti Főiskola növendékeinek kiállítása*, în „Ellenzék”, Cluj, 11 iunie 1929.

Asemenea lui Aurel Popp, Alexandru Mohi a fost departe de gîndul mercantil de a transforma arta într-o sursă de venit, urmîndu-și cu fidelitate, dar nu fără riscuri și privațiuni, propriul ideal, sfidînd orice concesi. Provocînd prin creația sa o extindere a culturii vizuale tradiționale (amănunt de care a luat act publicul larg cu ocazia diverselor manifestări plastice sau în cadrul cursului de pictură ținut în cadrul liceului, în timpul vacanțelor de vară), a efectuat operă de pionierat și de aceea orice încercare de cuprindere într-o sinteză critică a procesului complex de modernizare a vieții artistice pe întreg cuprinsul țării, trebuie să releve — cu obiectivitate și discernămint — contribuția unor asemenea energii, încă insuficient cunoscute și apreciate. Lipsa cunoașterii a fost determinată în bună măsură și de izolarea voită sau fortuită în care și-au desfășurat activitatea în perioada interbelică. Integrarea lor cît mai activă într-un circuit valoric rămîne o problemă de stringentă actualitate. Limitîndu-ne la sfera transilvană, pentru perioada amintită, un asemenea act de valorificare critică revendică opera unui Flaviu Domșa, Alexandru Popp, Pericle Capidan, Eugen Găscă, Constantin Dinu Ilea, Tasso Marchini, Coriolan Munteanu, Cornel Cenan, Alfred Macalik, Ács Ferenc, Walter Wiedmann, frații Profeta, ș.a.

Să urmărim acum — prin analiza citorva lucrări — mijloacele de exprimare. Nu are un motiv preferat. Sfera de inspirație se extinde asupra tuturor genurilor specifice picturii: compoziția, portretul, peisajul sau natura statică. Exersînd pe așa de diverse planuri ajunge ca rigoarea liniei din compoziții și portrete s-o întîlnim adesea și-n delimitarea motivelor din naturile statice și peisaje, care rămîn astfel departe de tentația unei manifestări lirice spontane. Pe structura unui desen ferm se aștern împăstări de culoare care se mențin în această primă fază a creației (extinsă pînă către anii 1947—48) în armonii sobre, printr-o tot mai largă tratare a facturii. Dar desprinderea de obișnuințele ciștigate, s-a efectuat lent, fără salturi spectaculoase și factice. În compozițiile cu *Suzana și cei doi bătrîni* (1931) sau *Pictor și model* (1933) remarcăm încă severitatea conturilor, care impun în spațiu forme robuste, voluptuoase. Gama cromatică restrînsă, cu treceri subtile între umbre și lumini, degajă o notă de senzualism filtrat, reținut. Riguroasă și incisivă se păstrează linia și-n *Portretul unei scriitoare* (1931) sau *Portretul sorei* (1932), dispuse cu o netăgăduită siguranță și naturalețe în pagină, printr-o fină interiorizare evocînd date ale caracterului. Aceeași tendință de conceptualizare întîlnim și-n peisaje (*Livadă* — 1931, *Peisaj la Baia Sprie* — 1932, *Cu săniuța* — 1933) sau în naturi statice (*Natură statică cu pensule* — 1932, *Natură statică cu albume* — 1933), stilizînd, ritmînd decorativ succesiunea în spațiu a motivelor. Dar stăpînirea emoției de a nu cădea în ipostaza facilă a efemerului nu înseamnă la Mohi rigiditate conceptuală și secătuire a expresiei. În pînzele sale viața pulsează dincolo de epidermă, peisajele nu sînt lipsite de o anume vibrație poetică, iar naturile statice trădează simțul materiei și-al armonizărilor subtile.

Se impune curînd atenției ca reprezentant al „noii generații“. În cele 15 lucrări prezentate la expoziția sătmărenilor din 1933, organizată la clubul „CECIL“ (în absența lui Aurel Popp și Andrei Littecki, expuneau alături de Mohi, Tóth Gyula, Szárkady S. și Zolnay Géza), presa vremii constata „plăcut surprinsă“ că „modernitatea nu era o programă la Mohi, ci ceva care vine din sîngele, din viața lui, cu multă tărie“. Arta sa era considerată „coaptă, plină de invenție, cu simț de formă și știință care surprind. Naturile statice, tablourile cu nud și compozițiile ne rețin atenția prin plasticitatea transpunerii. Se observă că el luptă cu culoarea și încearcă în multe direcții să-și găsească drumul. Dar totodată sesizăm că structura este compusă cu aspră logică. El nu preia nimic direct din realitate, ci totul este recompus, urmărind să creeze altă lume (...). În el Satu Mare a cîștigat un artist tînăr, multilateral, plin de idei și în sensul cel mai bun al cuvîntului modern”<sup>5</sup>.

Fin, subtil, acest comentariu preciza deja conturarea unei individualități creatoare, cu o atît de particulară geneză: o modernitate neprogramată, „ceva care vine din sîngele, din viața lui, cu toată tăria“. Am insistat asupra acestui amănunt esențial pentru că el explică originalitatea demersului său creator. Plămădită în izolare și tăcere, într-un mediu dominat de convențiile naturalist-impresioniste (iradiate de atmosfera baimăreană interbelică), în lipsa unei confruntări de idei și stiluri care să antreneze descinderi spre noi orizonturi spirituale, viziunea sa operează intuitiv o modificare a sensibilității în acord cu cerințele pulsului dinamizator și evolutiv al vieții, în acord cu ceea ce Juan Eduardo Cirlot numea „modificarea sentimentului lumii“, determinat de revoluția științistă. Gest temerar care a conferit operei substanță și durată, asemenea fructului dezvoltat prin creștere naturală. Iată cum definea ei însuși acest proces: „N-am ajuns la stil cu premeditare; m-am trezit la el prin descoperirea caracterului formelor larg colorate și mai ales prin constatarea faptului că ele corespund cel mai mult simțirii mele. Și astăzi stau sub influența lor și nu pot să-mi exprim plăcerea observînd efectul nemărginit al frumuseții lor“.

Ce înseamnă aceste „forme larg colorate“ într-o competiție a stilurilor? Afinitatea lor cea mai evidentă o găsim în sfera tendințelor constructiviste. Mohi realiza la Satu Mare într-o formulă personală, lipsită de mimetism și orice intenție sincretică, principiile ce călăuzeau artiștii grupați la București în jurul revistelor „Contimporanul“ (1922—1932), „Integral“ (1925—1928) și „Unu“ (1928): Hermann Max Maxy, Marcel Iancu, Ioan Mattis Teutsch, Miliția Petrașcu, Irina Codreanu, Corneliu Mihăilescu, A. Brătășanu. Aceste principii propovăduiau — după formula lui Marcel Iancu — o artă „crescută dintr-un simț optimist al vieții, care purifică orice urmă de romantism, fiind expresia cea mai violentă a dorului de construcție al vremii noastre (...). Arta a sfîrșit a

<sup>5</sup> T(erek) G(éza), *Az első szatmári téli tárlat*, în „Szamos“, Satu Mare, 13 decembrie 1933.



fi un vis, ce se opune de-a curmezișul realității, un mijloc de a descoperi misterele cosmice; arta este o expresie reală și generală a energiei creatoare ce organizează progresul omenirii<sup>6</sup>. Chiar dacă pictorul sătmărean nu cunoștea textual aceste principii, în sinea sa era animat de aceleași idealuri. O demonstrează convingător lucrările scăpate de furia oarbă a bombardierelor care i-au sacrificat în timpul războiului o parte a creației acelor ani. Amintim aici o *Natură statică cu mere* (1934), limpede, aerată, un *Autoportret cu fes roșu* (1936), spiritualizat, cu un suris ușor ironic, dar mai ales *Portretul compozițional* (1936), catalogat cîndva cam prozaic *Desculța*, remarcabil prin dispunerea spațială a planurilor, prin inspirata împletire a zonelor ample de culoare unitară. Detaliul s-a integrat în unitatea armonică a ansamblului. Tot mai frecventa și subtila organizare a suprafețelor în funcție de respirația clară a dominantelor cromatice ducea inevitabil la limpezimea suprafețelor, la afirmarea spiritului constructiv. Observînd ultimul tablou, într-o expoziție la Satu Mare, Ziffer, maestrul de odinioară, exclamase: „E bine tinere! Îmi place această pictură, este modernă, expresivă...“.

Cînd în 1937 se mută la Dej era deja un artist format, cultivînd o artă cu rezonanță particulară în ambianța plasticii transilvănene interbelice.

<sup>6</sup> Petre Comarnescu, *Curențe în arta românească modernă (V)*, în „Artă plastică“, București, nr. 8, 1967, p. 13—14.

## **LA SIGNIFICATION DE LA PÉRIODE À SATU MARE (1908—1937) DANS LA CRÉATION DE L'ARTISTE ALEXANDRU MOHI**

*(Résumé)*

L'étude éprouve un effort pour clarifier la signification de la période à Satu Mare dans la création de l'artiste Alexandru Mohi, né le 23 Mars 1902 à Derczin, zone subcarpathique de Tchécoslovaquie, il s'établit à Satu Mare en 1908. Après avoir terminé ses études au lycée réformé, en 1920, n'ayant pas des possibilités matérielles pour continuer immédiatement ses études à une Académie à l'étranger, il doit attendre cette occasion, jusqu'en 1926, quand s'ouvre l'École de Beaux-Arts à Cluj. Jusqu'à cette date il déploie une activité fébrile sur des plans différents: peinture, sculpture, art graphique et art publicitaire. Enfin, il opte pour la peinture. Dans cette décision eût un rôle important son contact avec le climat artistique de Baia Mare, où il séjournait et travaillait dans les étés des années 1924—1927. Sa perfection artistique est effectuée à l'École de Beaux Arts à Cluj, entre 1926—1930. Après ses études à Cluj, il devient professeur de dessin au lycée réformé de Satu Mare, où il professait jusqu'en 1937, quand il s'établit à Dej.

Parallèlement avec son activité didactique, il se préoccupe intensivement de la création „s'imposant“, comme un représentant de la nouvelle génération. Le peintre fait un effort systématique de concilier la tradition avec une nouvelle sensibilité, censuré par l'intellect. L'organisation subtile et fréquente des surfaces en fonction de la respiration claire de dominants chromatiques, conduit inévitablement à la clarification des surfaces, à la découverte des formes largement colorées devenues une constance de son style, moderne et original.

En 1937, quand il est venu à Dej, il était déjà un artiste formé, cultivant une art d'une résonance particulière dans l'ambiance des arts plastiques transylvaniens.