

# CONOTAȚII ALE SPAȚIULUI LA ARTIȘTI ARĂDENI PREZENȚI ÎN ȘCOALA DE PICTURĂ DE LA BAIĂ MARE (1896 - 1935)

*Adriana Pantazi*

Sub un titlu oarecum restrictiv, în sensul că face trimiteri la un perimetru strict delimitat geografic<sup>1</sup>, se intenționează translarea spațiului sub diferite accepțiuni. Demersul metodologic dezvoltă posibilități de percepție a spațiului și nu urmărește *ad litteram* segmentele unui profil istorizant. Intervalul cronologic, apartenența la un spațiu multietnic, derivatele unei exprimări estetice (peisaj, natură statică, portret) sunt elemente care se subsumează unei terminologii laxă. În contextul Școlii, respectiv a Centrului artistic de la Baia Mare, pot fi articulate aceste diviziuni pornind de la o realitate artistică cu nuanța locală, însă în cuprinsul căreia trimiterile la fenomenul artistic generator și global sunt inerente.

Colonia de la Baia Mare s-a fundamentat pe o idee considerată nonconformistă la sfârșitul secolului XIX, și anume aceea a experienței de lucru în comun. În plus, a beneficiat de atuurile unui spațiu geografic susceptibil să inspire creația pictorilor. Până în preajma izbucnirii celui de al doilea război mondial, artiștii consacrați sau elevii care au frecventat acest mediu, indiferent că au aparținut “interiorului” ori “exteriorului”, s-au asociat în trei structuri instituționale derulate în timp<sup>2</sup>. Artiștii arădeni sunt incluși și ei acestei etapizări<sup>3</sup>.

În perioada “anilor Hollósy” (1896 - 1901) au activat în cadrul coloniei, Havas Béla și Carol Wolff - amândoi în anii 1896 și 1897. Relațiile tensionate existente între Simon Hollósy și János Thorma au avut drept final retragerea primului și apariția Școlii Libere de Pictură (1902 - 1927). Pentru acest interval, printre numele consemnate

de István Réti sunt identificate zece prezențe arădene: Carol Kiss (1902 , 1903 și 1911, când a lucrat independent de programul Școlii), Adáibert Balla (1904, 1905), Alexandru Iritz (1906), Elza Latinka (1924), Irma Magyari (1928), Viola Anyos (1905, din 1922 în fiecare an până în 1925, 1927 și 1928), Gheorghe Groza (1922, 1923), Silviu Costin (1923, 1924, 1925), Alexandru Pataky (1921), Albert Paál (din 1912 în fiecare an până în 1915, 1920 și 1921). Înșiruirea poate fi completată cu încă două nume: Oszkár Nagy - originar din Pecica (jud.Arad) și Josef Klein - născut la Cermei (jud.Arad), însă amândoi s-au stabilit în 1920 la Baia Mare. Datorită acestui aspect cei doi pictori nu sunt integrați într-un spațiu teritorial al cărui apelativ a fost stabilit deja.

Școala de Arte Frumoase (1928 - 1935) - a treia diviziune instituțională din istoria centrului artistic băimărean - a fost frecventată de Nicolae Chirilovici în anul 1931, de Iulian Toader în 1935 și de Petru Feier a cărui biografie deși se încheie sau începe cu sintagma "pictor clujean", în perioada formației artistice, formație ce o datorează în parte anilor petrecuți la Baia Mare (1932, 1934), era încă arădean.

Dintr-o simplă parcurgere a listei artiștilor arădeni activi la Baia Mare în intervalul 1896 - 1935, se observă preponderența elementului maghiar. Pe lângă caracteristica multietnică a habitatului trebuiesc avute în vedere și realitățile politice existente înainte de 1918. Dar, la fel de adevărat este că cei mai multe dintre pictorii menționați și-au însușit tehnicile de lucru și o oarecare estetică în spațiul academist münchenez și budapestan, de unde contactul cu Școala băimăreană nu a presupus eforturi deosebite, mai ales că întemeietorii au fost profesori în centrele respective. În anii imediat postunioniști s-a înregistrat un puseu al artiștilor români din Vechiul Regat. Acum au venit la Baia Mare Groza, Chirilovici, Feier, Toader, însă valabilă rămâne și ipoteza în care prezența acestora putea fi semnalată la data respectivă și dacă istoria evenimentială ar fi înregistrat un alt traiect. De altfel, există surse care susțin prezența lui Toader în cadrul Școlii Libere de Pictură, în anul 1908<sup>4</sup>.

Dincolo de polemica legată de includerea sau nonincluderea Școlii băimărene în sfera culturii maghiare, important este în

contextul de față modul în care universul imagistic al creației pictorilor arădeni reflectă diversele ipostaze ale spațiului (spațiu ca peisaj, redarea mediului citadin, spațiul construit din perspectiva naturii statice).

În pictura lui *Carol Wolff* (1869 - 1944) este greu de sesizat lecția naturalismului cultivat de Simon Hollósy după desprinderea sa din canoanele academismului münchenez. Wolff s-a remarcat mai degrabă prin portretistică și compoziții de gen - teme conștincios aprofundate în timpul anilor petrecuți la München, în anturajul unui neoclasicism cu deschidere spre curentele moderne apărute în Europa sfârșitului de secol XIX și exersate în cadrul Școlii particulare de pictură condusă de Simon Hollósy.

După 1918 Carol Wolff s-a stabilit la Arad, unde s-a bucurat de aprecierea personalităților timpului în calitatea sa de portretist<sup>5</sup>. Înspre sfârșitul vieții, pictorul a adoptat un stil mai puțin rigid - posibil să fi readus pe șevalet ceva din experiența băimăreană. Mai corect spus, este vorba de o influență Jugendstil, târzie în creația acestui artist, care însă nu era pe deplin probată la Baia Mare în perioada "anilor Hollósy"<sup>6</sup>. Lucrările realizate de Wolff în anii '30 sunt compoziții bazate pe efectul de lumină transparentă care duce ușor la volatilizarea materiei.

Mai mult prin maniera de realizare decât prin imaginea însăși, face trimiteri la Jugendstil tabloul intitulat *La lumina lunii* (Fig. 1) și atribuit lui *Adalbert Balla* (1882 - 1965). Lucrarea nu este datată, dar există ipoteza realizării ei în anii 1904 - 1905 când pictorul se afla la Baia Mare sub îndrumarea lui Károly Ferenczy. Ceea ce și-a pus amprenta în mod cert asupra peisagisticii lui Balla, este *plein air*-ul cultivat în orașul de pe malul Săsarului, subiectul fiind des întâlnit în creația sa din a doua jumătate a deceniului trei. O fază mai târzie din activitatea pictorului stă sub semnul tematicii sociale. El a redat muncitorul și spațiul relativ restrâns al preocupărilor sale, imaginându-și personajele în secvențe decupate din existența lor cotidiană. Deși a abuzat de contururi și linii descompuse, în pictura lui Balla este vizibilă însă lecția școlii germane: spirit de ordine în dispunerea culorilor, disciplina în concepție și o oarecare rezervă controlată în realizarea subiectului.



Fig.1, Adalbert Balla, *La lumina lunii*

În cadrul Școlii Libere de Pictură sunt consemnate trei prezențe feminine arădene, dintre care cea a *Violei Ányos* (1872 - 1945) se remarcă prin repetatele-i descinderi la Baia Mare. Toate trei au realizat o pictură edulcorantă, cu naturi statice și scene de gen destinate interioarelor patriarhale. Singura Ányos este cea care a transpus în spațiul ontic local (orașul Lipova) subiecte des întâlnite în arta băimăreană: strada, piața, parc, periferie. La pictoriță vizualizăm

aceeași termeni, dar imaginea este recognoscibilă în atmosfera micului oraș de pe Mureș, în prima jumătate a secolului XX. (Fig.2)

Cu toate că a frecventat Școala Liberă de Pictură într-o perioadă caracterizată prin efervescența curenților moderne existente în arta începutului de secol, precum și de confruntare a diferitelor temperamente creative în interiorul sau independent de spațiul instituțional, *Gheorghe Groza* (1899 - 1930) a căutat să-și însușească doar rețeta raționalist-pragmatică impusă într-o anumită măsură de către István Réti. La Baia Mare, Groza a desenat în cărbune și creion, iar pictura în ulei este de o factură greoaie rezultată dintr-un colorit sumbru și sărac<sup>7</sup>.

Pentru anul 1921 este semnalată la Baia Mare, în cadrul școlii conduse în acea perioadă de János Thorma, prezența lui *Alexandru Pataky* (1880 - 1969). (Fig.1,2) Deși erau depășite "avatarurile teziste ale compozițiilor istorice și de gen" realizate de Thorma, el însuși "dezvoltă un realism mai umanizat, un *plein air*-ism mai cald și

colorat”<sup>8</sup>, coordonata cultivată în interiorul instituției nu l-a convins pe Pataky, care a fost atras în schimb de peisajul locului. În scurta-i ședere în zonă a pictat multe pânze cu subiecte de inspirație locală.

În arta transilvană interbelică, Pataky a fost catalogat drept “unicul reprezentant consecvent al acuarelei”<sup>9</sup>. Prin această tehnică el a găsit metoda de a materializa mai vechea convingere conform căreia “inspirația autohtonă și redarea specificului regional au o importanță deosebită în creația peisagistului”<sup>10</sup>. Acuarelele sale redau imagini citadine, periferii mai mult sau mai puțin sordide ale Aradului, priveliști cu un relief variat inspirate din călătoriile artistului. Numitorul comun al acestora este o perspectivă adâncă, subliniată întotdeauna de un cer înalt și senin - probabil reminiscente ale contactului cu arta băimăreană.

Un alt peisagist care și-a fundamentat cariera pornind de la lecțiile băimărene, a fost *Albert Paál* (1895 - 1968) care la 17 ani studia la Școala Liberă de Pictură. Cu toată deschiderea spre plein air sau mai târziu spre fovismul francez și constructivismul german, pictorul nu a renunțat la desenul clasic dobândit în academiile particulare budapestane și müncheneze.

Având o evoluție artistică în sensuri oarecum disparate, *Iulian Toader* (1877 - 1962) a reușit să imprime o orchestratie unitară operei sale, caracterizată tocmai prin paralelism și diversitate. De la pictura bisericească el a “coborât” în lumea profană pe care a imaginat-o folosind întreaga gamă a tehnicilor picturale. A fost un artist aflat



*Fig.2, Ányos Viola,  
Fată curățind cartofi*





*Fig. 3, Alexandru Pataky, Periferie*



*Fig. 4, Alexandru Pataky, La spălat*

în continuă perfecționare. A evoluat de la stadiul academist în care urmărirea cu atenție valorificarea desenului, înspre o pictură mai liberă în care accentul cade pe latura decorativ-cromatică a lucrării, aspect sesizabil îndeosebi în acuarelă și pastel. Pulberea sanguinei a așternut-o diafan sau în suprapuneri consistente în funcție de intensitatea cromatică dorită. În cazul acuarelei, conturul se atenuează ajungând până la dispariție datorită diluării treptate a tonurilor.

Cu certitudine prezența lui Iulian Toader la Baia Mare este verificată pentru ultimul an de funcționare a Școlii de Arte Frumoase. Deși în intervalul 1927 - 1935 personalități precum András Mikola și János Kriszán s-au străduit să impună accente postimpresioniste, Toader nu le-a captat, lucru vizibil mai ales în peisaje unde realismul și *plein-air*-ul rămân dominantele. (Fig.5) În acest sens, a realizat un adevărat program ilustrativ în care se înscriu clișee surprinse în Valea Mureșului și Țara Zărandului. Peisajele de aici respiră atmosfera de un pitoresc discret a unor ținuturi prea puțin cunoscute din unghiul inspirației artistice la data respectivă (anii imediat următori celui de al doilea război mondial). Alături de imaginea ușor idilică a spațiului rural, pictorul a redat secvențe din cotidianul urban sau suburbiile Aradului. Această tematică este completată prin pânzele care înfățișează Cheile Bicazului, turnurile gotice ale unui Sibiu medieval, perspectiva largă a portului Constanța.

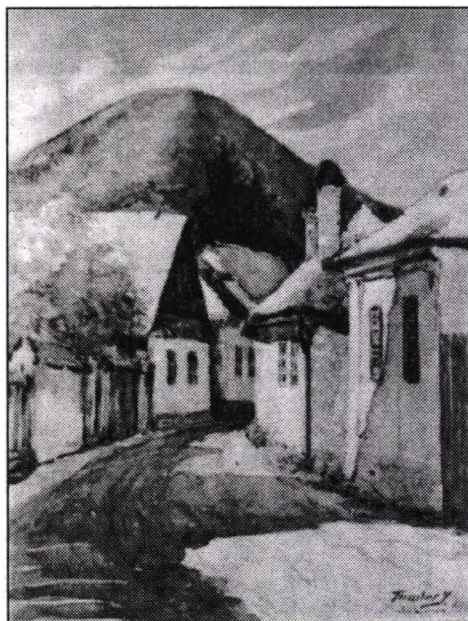


Fig.5, Iulian Toader, *Stradă din Baia Mare*

În anul 1931 este semnalată prezența lui *Nicolae Chirilovici* (1910 - 1993) în cadrul Școlii de Arte Frumoase. Cei a căror sugestii



I-au marcat vizibil pe artist, au fost Oszkár Nagy, Eugen Pascu, Gheorghe Manu, Alexandru Ziffer, Aurel Popp - care la acea dată activau independent de Școală<sup>11</sup>.

În peisagistica lui Chirilovici este sesizabilă influența lui Ziffer atunci când arborii halucinant contorsionați ai artistului băimărean sunt transmutați pe malul Mureșului, iar când a dorit să creeze senzația de spațialitate pictorul arădean a apelat la lecția lui Oszkár Nagy, întrebuintând tonuri pure, juxtapuse în tente plate, contrastante. Uneori artistul a negat perspectiva, a recurs la bidimensionalism și nu a ezitat să adauge culoarea inventată (acoperișuri violacee, copaci gri-albăstrui), subiectivă<sup>12</sup>. Această ultimă manieră stabilește atingeri cu pictura lui Derain.

Via - vis de *plein air*-ul băimărean, Nicolae Chirilovici a manifestat doar o aderență temperamentală. Aceasta se explică prin faptul că, în urma contactului direct cu natura, pictorul a devenit atașat de ea, dar redarea ei nu corespunde canoanelor băimărene. Despre peisajul său s-a spus, prin anii '30 că e tratat "cu puțin manierism, dar nu lipsit de personalitatea caracteristică artistului"<sup>13</sup>. Nu lumina este cea care are rol definitoriu asupra formelor, ci culoarea. (Fig. 6) Pictorul dorea să redea senzația de culoare

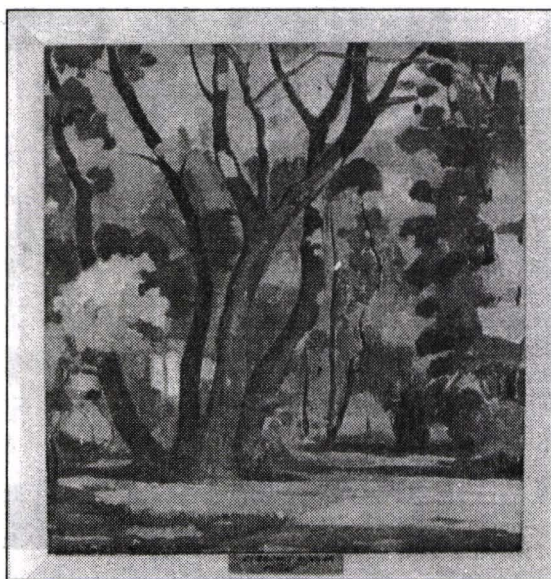


Fig. 6, Nicolae Chirilovici, Peisaj



nealterată de lumină și astfel a rezultat o pictură din care umbra opacă a fost alungată, iar culoarea se extinde suveran pe întreaga suprafață a tabloului. Problemele legate de nuanțare au fost îndelung studiate; gama culorilor este discretă, pastelată atunci când reda subiecte citadine, intensă și așternută din abundență în naturile statice, iar în cazul portretelor “culoarea este o furie de nuanțe ce dau întâmplător un cap de copil sau de femeie”<sup>14</sup>.

Dacă în iconografia lui Chirilovici culoarea a constituit scopul în sine, la *Petru Feier* (1912 - 1985) aceasta nu a avut decât un rol de mijlocitor între desen și imaginea finală.

În perioada arădeană, cea a debutului artistic, Feier a beneficiat de două stagii la Baia Mare (în 1932 și 1933), unde a studiat cu András Mikola, János Thorma și János Krisán. Pe filiera Mikola, a intrat sub incidența tehnicilor folosite de Cézanne în exprimarea spațiului, fiind influențat în special de constructivismul formelor. Din lecția postimpresionistă, artistul a filtrat și sugestii decorative desprinse din sintetismul lui Gauguin. A construit forme aplatizate și succesiuni de planuri compacte, registrul cromatic având doar rol pur decorativ.(Fig.7,8)

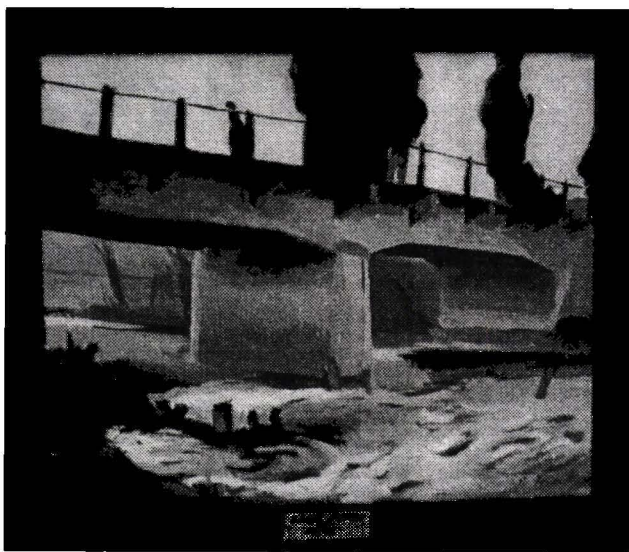


Fig. 7. *Petru Feier, Pod peste Săsar*



*Fig.8, Petru Feier, Maternitate*

Petru Feier s-a îndreptat spre cercetarea suprafețelor mari, pentru care a știut bine să construiască spațiul și formula sintetică. Punctul său de plecare a fost natura, însă din bogăția ei vivantă și concretă pictorul nu a reținut decât aparenta decorativă a culorii.

În compozițiile cu personaje, la fel ca artiștii moderni, Feier a deformat intenționat figurile în profitul unei interpretări ultraobiective, uitând de semnificația intrinsecă a luminii exterioare. Uneori individul nu formează decât o pată colorată, interesându-l numai ca element de compoziție, iar atunci când îl surprinde în decor riscă să fie absorbit de acesta.

Unele din pânzele lui Petru Feier sunt lipsite de subiect și de acțiune. Astfel, o stradă a luat sub penelul său aspectul unui decor de butaforie în care lumina este calmă și opacă. Un vag simț al realității este imprimat prin folosirea culorilor și a formelor simple

Întreaga carieră a pictorului a stat sub semnul unui desen liber și a unui stil clar în compoziție - caracteristicile unei estetici pe care criticul Teodor T.Țiuca o definea încă în anii 1936 - 1937<sup>15</sup>.

Peisajul, care este un “element dintr-un sistem complex ce cuprinde deopotrivă spațiul, locul și timpul”<sup>16</sup>, s-a dovedit a fi subiectul cel mai receptiv la estetica cultivată în interiorul său independent de formulele instituționale existente de-a lungul timpului în cadrul centrului artistic băimărean. În general, nu numai în cazul peisagisticii, sugestiile Școlii de la Baia Mare au fost receptate de către pictorii arădeni în funcție de temperamentul caracteristic fiecăruia ori s-au glisat pe o structură dobândită anterior în mediile de formare artistică.

\*Comunicarea prezentată în cadrul colocviului de artă *Semnificațiile spațiului în arta plastică*, organizat de Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva, 5 - 6 august 1999.

## NOTE

1. Sintagma “artiști arădeni” nu implică doar artiștii trăitori în orașul Arad la sfârșitul secolului XIX și în prima jumătate a secolului XX, ci și pe cei care au locuit sau au creat în spațiul actualului județ Arad.
2. Pentru terminologia aplicată structurii instituționale de la Baia Mare, vezi Tiberiu Alexa, *Centrul artistic Baia Mare. Argumente în favoarea unei recuperări integratoare, în Un deceniu de viață artistică la Baia Mare (1984 - 1993)*, Baia Mare, 1993, p.XII.
3. Identificarea artiștilor arădeni în cadrul “generațiilor” prezente în centrul artistic baimărean în intervalul 1896 - 1935 s-a făcut pe baza monografiei lui Réti István, *A Nagybányai művésztelep*, Budapesta, 1994, p.163 - 180.
4. Cf.Horia Medeleanu, *Iulian Toader, un pictor arădean dintre cele două războaie*, în *Ziridava*, I, 1967, p.90.
5. În colecția de artă românească a Muzeului din Arad se află portretele de aparat, în mărime naturală a regelui Ferdinand și a reginei Maria, pictate de Carol Wolff.
6. Există în creația “întemeietorilor” Coloniei de la Baia Mare influențe Jugendstil, dar sunt aplicate în special ilustrației de carte. Este cazul lui Simon Hollósy, Károly Ferenczy, Béla Ivanyi Grünwald, István Réti, János Thorma, iar mai târziu la Alexandru Ziffer este sesizabilă o viziune bidimensională, decorativistă care, însă, dispare din creația acestuia la sfârșitul deceniului doi al secolului XX.
7. Cf. Horia Medelanu, *Artiști plastici arădeni*, Arad, 1973, p.29.
8. Tiberiu Alexa, *János Thorma*, în volumul *Centrul artistic Baia Mare 1896 - 1996*, Baia Mare, 1996, p.145.
9. Irma Szabo Ferencz, *Alexandru Pataky (1880 - 1969)*, în *Ziridava*, III - IV, 1074, p.298.
10. Ibidem, p.295.
11. Referitor la influențele baimărene asupra picturii lui Nicolae Chirilovici, vezi H.Medeleanu, *Culoare și formă*, Arad, 1996, p.80.
12. Idem, *Profiluri plastice*, Timișoara, 1979, p.16.
13. Teodor T.Țucra, *Pictori români arădeni*, în *Hotarul*, nr.6, 1936, p.108.



14. Marcel Olinescu, *Expoziția Feier - Chirilovici*, în *Știrea*, 17 februarie 1936, p.1.
15. Cf. Teodor T.Țiucra, op.cit., p.108; idem, *Tendințe de artă la Arad*, în *Hotarul*, nr.1, 1937, p.25.
16. Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, vol.I, București, 1986, p.13.