

DIRECȚII ARTISTICE MULTICULTURALE ALE BANATULUI INTERBELIC

de ILEANA PINTILIE

Abstract. Interwar Banat was a multicultural space which brought together German, Romanian and Hungarian artists educated at European art academies after an almost identical professional development: a degree in Budapest, Vienna, Munich, later Paris or Rome. Coming back to Banat, these artists got stylistically involved either in a modernism with classical touches, sometimes on the fringe of symbolism or Nabism, or in postimpressionism, or even in the German expressionism embraced through the Hungarian mediation. These artists gave a peculiar touch to art in Banat, with a local specificity which makes it stand apart even from Transylvania.

Keywords: academism; expressionism, modernism with classical touches; postimpressionism.

Banatul a fost ultima provincie care s-a alăturat României Mari, abia în 1919, după mai multe evenimente istorice neașteptate¹. Prăbușirea Imperiului Austro-Ungar, la finele Primului Război Mondial, în 1918, a adus și în Banat o mare instabilitate și o reorganizare a grupurilor etnice locale, în căutarea unor soluții politice viabile. Până la găsirea acestor soluții, grupurile etnice au încercat să se autodefinescă și și-au manifestat ostilitatea față de puterea imperială în declin. Astfel, monumentele publice au fost primele care au căzut pradă acestei ostilități a străzii, iar demolarea statuii generalului austriac Anton Scudier, fost comandant militar al cetății Timișoara, a fost o manifestare firească a protestatarilor maghiari din acele zile.

Mai interesant însă a fost cazul monumentului *Victoria* (Fig. 1), ridicat din ordinul împăratului Franz Joseph, între 1852–1853, pentru a comemora victoria armatelor imperiale împotriva revoluționarilor maghiari, înfrânți în 1849, după ce asediaseră cetatea Timișoara timp de 107 zile, fără însă a o cucerii. Acest monument, realizat de arhitectul austriac Joseph Kranner împreună cu sculptorul Joseph Max, ambii născuți și formați la Praga,² se prezenta ca o construcție neogotică din piatră, înaltă de 18 m, adăpostind într-un edicul central o reprezentare alegorică a Fidelității, un personaj feminin ce ținea în mână cheile orașului. Mai aproape de soclu, patru statuete – Cinstea, Supunerea, Vigilența și Sacrificiul – completau alegoria. Spre bază se aflau niște reliefuri, din soclu păreau că se întrevăd niște monștri amenințători³. Monumentul fusese amplasat în Piața de Paradă (Libertății) în fața Primăriei⁴. Monumentul *Victoria* a fost afectat de tulburările din octombrie 1918, când protestarii maghiari au afișat o tăbliță anunțând că „Austria a murit”, iar în zilele care au urmat statuia a fost decapitată și i s-a tăiat și mâna în care ținea cheile orașului. Ulterior și statuetele au dispărut, astfel că, după aceste mișcări de stradă, monumentul a rămas complet gol, ca o amintire, pierzându-și treptat semnificația⁵.

¹ Cel mai neașteptat eveniment al acelei perioade a fost ocupația sârbească a Banatului și a orașului Timișoara (din noiembrie 1918 până la începutul anului 1919). Armatele sârbești s-au retras doar sub presiunea trupelor franceze, venite să păstreze neutralitatea regiunii până la aplicarea deciziilor finale ale Conferinței de Pace de la Paris, din 1919.

² J. Kranner și J. Max au format o echipă pentru mai multe proiecte realizate împreună, dintre care *Fântâna Împăratului Franz I* (Frantisek) a fost realizată în 1850 la Praga, doar cu puțin timp înainte de monumentul din Timișoara. Dar și acest monument, ca și cel din Timișoara mai târziu, a fost demolat de patrioții cehi de la 1849.

³ Aceste figuri monstruoase fuseseră percepute ca o aluzie la revoluționarii maghiari, drept care aceștia ceruseră, imediat după inaugurare, să fie eliminate, ceea ce s-a și făcut.

⁴ Descrierea acestui monument a fost făcută în detaliu de mai mulți istorici ai orașului, dar mărturia lui Johann Nepomuk Preyer, fost primar, martor al asediului și, ulterior, al inaugurării, este cea mai vie, în cartea sa *Monografia orașului liber crăiesc Timișoara*, Timișoara, 1995, p. 223–224.

⁵ Despre aceste incidente a se vedea Franz Binder, *Alt-Temeschwar. Geschichtliche Entwicklung, Historische Bauwerke, Gebäude und Denkmäler. Das Volksschulwesen*, Verlag der Deutschen Buchhandlung, Timișoara, 1934, p. 126–128 și Dr. Nicolae Ilișiu, *Timișoara. Monografie istorică*, ediția a IV-a revăzută și adăugită, Timișoara, 2012, p. 318–319.



Fig. 1. Monumentul *Victoria* mutat în cimitirul din Cetate.

Unirea Banatului cu România a deschis calea dezvoltării culturale și a adus o oarecare omogenizare în perioada interbelică. Dezvoltarea urbană și arhitecturală a orașului, stopată în timpul războiului, a fost reluată într-un ritm accelerat. Din punct de vedere stilistic se remarcă pătrunderea stilului neo-românesc, utilizat mai ales pentru unele clădiri oficiale, dar și pentru vilele comandatarilor români. Apare chiar o îmbinare stilistică între Secession, atât de caracteristic pentru arhitectura orașului, și neo-românesc, așa cum se poate vedea în arhitectura Școlii de Comerț, începută în 1914 în stil Secession, dar terminată după război, cu encadrame și decorații în stil neoromânesc. Planul de dezvoltare urbană a orașului Timișoara, prin care cetatea era defortificată și se unea cu cartierele periferice, se continuă, iar bulevardele semicirculare, ce păstrau amintirea Ring-ului vienez, sunt mărginite de vile moderne, dominate de principiul funcționalismului, după modelul arhitecturii promovate de Școala de la Bauhaus. În această perioadă, din păcate, nu s-a investit în proiecte publice importante, singurele notabile fiind bisericile ortodoxe, unele dintre ele având piatra de temelie pusă chiar de Regele Ferdinand și de Regina Maria, veniți la Timișoara special pentru aceste evenimente (Biserica ortodoxă din Mehala, 1924, dar mai ales Catedrala ortodoxă, ridicată pe esplanada centrală a orașului, dar terminată abia în 1941).

Din punct de vedere al artelor vizuale scena artistică rămâne destul de modestă într-o primă etapă: fenomenul de emigrare a artiștilor, plecați la studii la diversele academii de artă europene, fără a mai reveni în regiunea de origine, se menține destul de ridicat. Timișoara era, la vremea respectivă, o metropolă regională renumită mai ales pentru industrie și comerț, unde ființa o Școală de Arte și Meserii încă din 1899. Absolvenții acestei instituții de educație primeau titlul de „Baumeister” (echivalentul unui conductor-arhitect, fără studii superioare, dar cu drept de practică) sau de artiști-meseriași, specializați în diferite domenii ale artelor decorative. Unii dintre absolvenții acestei instituții își continuau ulterior studiile la Academia de Arte Decorative de la Budapesta, astfel încât nivelul de pregătire al constructorilor și decoratorilor era ridicat, la standardele Europei Centrale.

La începutul perioadei interbelice se disting în artele plastice două direcții stilistice destul de clare, generate și de influențele venite dinspre academii de artă europene și exercitate asupra artiștilor din Banat: direcția postimpresionistă, incluzând și tendințe spre fovism și direcția expresionistă. Un reprezentant al picturii dedicate naturii și luminii a fost Oskar Szuhanek (1887–1972),⁶ care, deși a început să studieze la Academia de Arte Frumoase din Budapesta,⁷ a continuat apoi la Paris cu studii libere de pictură la Academia Julian.

Și-a închiriat un atelier în capitala Franței și a început să lucreze cu intensitate, mai ales peisaje citadine, sedus de frumusețea orașului. Subiectele acestor picturi înfățișează locuri cunoscute din Paris, pe unde majoritatea pictorilor au trecut ca într-un pelerinaj cultural: Pont-Neuf sau alte poduri peste Sena, dar și catedrala Notre-Dame, privită în țesătura urbană. Cel mai frecvent însă surprinde scene cotidiene, în desfășurare pe străzi sau în parcurile orașului, posibil în grădina Luxembourg sau Tuilleries, cu siluete schițate expresiv și modelate direct din culoare, o lume destinsă și dispusă pentru „loisire”. Experiența pariziană a însemnat pentru Szuhanek deschiderea și experimentarea unui nou tip de artă, nu numai impresionismul, cu care se familiarizase deja la Budapesta, în preajma maestrului Károly Ferenczy, dar și simbolismul, nabismul și chiar fovismul. Din pictura franceză a începutului secolului al XX-lea a deprins exaltarea cromatică și lumina strălucitoare, tenta plată sau tușa fragmentată, adaptate după necesitățile tabloului și în funcție de subiect. O lucrare plină de semnificații, datând din această perioadă pariziană, este *Autoportretul*, în care artistul se reprezintă în atelier, într-o eferescență creatoare, cu privirea pătrunzătoare, dar în același timp plină de speranță. Pictura este realizată din tușe largi uniforme, în tonuri stinse de gri deschis și albastru, astfel încât să pună în valoare carnația feței și a pieptului printr-un contrast de complementare. Fundalul gri uniform, devine mai colorat în dreptul capului, înviorând într-o oarecare măsură figura și aspectul static și meditativ. Această pictură exprimă prea-plinul unei perioade fericite din viața sa și poate fi considerată un manifest artistic, în acceptarea și promovarea modernismului în propria creație și depărtare față de perioada studiilor academice de la Budapesta.

Șederea sa la Paris, de aproape patru ani, i-a dat posibilitatea să cunoască o serie de artiști, cu o parte dintre ei devenind prieten și frecventându-se. Au rămas consemnate mărturiile artistului care a relatat prietenia sa cu Amedeo Modigliani, cu Fernand Léger, cu artistul german Alfred Wiegmann sau cu Charles de Tholey. În același timp, mediul în care trăia îi facilitează întâlniri interesante, cum ar fi de exemplu cu sculptorul croat Ivan Meštrović, iar împreună cu acesta vizita la Auguste Rodin. Prietenia cu Hunt și Mary Anders l-a stimulat să învețe engleza și să viziteze Londra, în căutarea marilor opere din muzee. Între timp s-a dedicat cu pasiune lecturilor din filosofie și literatură, în special franceză și îi cunoaște personal pe Anatole France și pe Max Jacob, între mulți alți scriitori și artiști. Călătoriile alcătuiau pentru pictor un fel de hrană spirituală, dorința lui de cunoaștere și de creație este stimulată de aceste adevărate proiecte culturale. Încearcă să găsească mereu locuri noi, care să-l cucerească prin frumusețea senină și care să emane, în mod natural, bucuria de a trăi. În 1912 călătorește prima dată în Italia stabilindu-se pentru o perioadă la Roma și, decis să-și continue formația plastică, se înscrie la Academia franceză care organiza cursuri libere de artă la Vila Medici, un loc plin de semnificații culturale, unde locuise și lucrase însuși Velázquez. Se apropie mai mult de comunitatea pictorilor germani din Roma, o comunitate puternică, cu vechi tradiții, încă din secolul al XIX-lea, datorită pictorilor nazareneeni. Mai mult decât atât, se înscrie în Asociația artiștilor germani din Roma, prilej pentru noi cunoștințe și prietenii. Cu această ocazie îl cunoaște pe pictorul transilvănean Arthur Coulin și se împrietenește cu pictorița Meta Hilpert, pe care o portretează și o consideră muza lui.

⁶ Despe artist a se vedea Ileana Pintilie, *Oskar Szuhanek. În căutarea Arcadiei*, Timișoara, 2007.

⁷ La Budapesta studiază și cu Eduard Balló și László Hegedüs, apud. Anton Peter Petri, *Biographisches Lexicon des Banater Deutschtums*, Marquartstein, 1992, p. 1903–1904.

Lucrările din perioada italiană, de la Roma și Florența, dovedesc aceeași pasiune pentru o natură mediteraneană, solară, lipsită de tensiuni, plină de grație, un tărâm care, pe bună dreptate, putea fi considerat o nouă Arcadie, așa cum constataseră în secolul al XVII-lea Nicolas Poussin și Claude Lorrain, doi pictori francezi, seduși de farmecul Italiei, unde s-au și stabilit. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Camille Corot experimentase și el farmecul suav și lumina albă, mediteraneană a Italiei, preferată de multe ori, în picturile sale, celei franceze. Pentru Oskar Szuhanek peisajul italian aduce o anume latură exotică prin specificul său, prin acea lumină puternică, pentru care artistul are un adevărat cult. *Pinii din Roma* sau *Interior de biserică* la Florența sunt doar câteva titluri dintr-o serie de lucrări, pe care le prețuia.

Gustul său pentru portret și știința acestui gen, bine stăpânit încă din timpul studiilor budapestane, îl conduc să accepte câteva lucrări executate pentru o familie de americani bogați. Cu banii primiți pe aceste portrete călătorește în 1913, împreună cu un prieten prin Malta, în nordul Africii, în Libia și Tunisia. Această călătorie, care amintește și ea periplul artiștilor europeni în căutarea exotismului oriental,⁸ se dovedește rodnică pentru artist, care se întoarce cu mai multe peisaje luminoase, de o excepțională frumusețe. *Casă cu castan* (Fig. 2) este o pictură, ce reprezintă frontal doar un detaliu al unei case arabe și o parte dintr-un castan, plantat în fața ei, de o frapantă modernitate prin compoziția fragmentată. Artistul inversează raporturile tonale obișnuite pentru a obține un efect plastic, plasând în prim plan trunchiul întunecat al copacului, la fel și umbra pe care acesta o aruncă în jur, iar în fundal tonurile cele mai luminoase, respectiv zidurile de un alb strălucitor, dar și umbrele subțiri, cu violet, de o intensitate mult mai scăzută decât cele din prim-plan.



Fig. 2. Oskar Szuhanek, *Casa cu castan*, 1913, ulei pe pânză.

Din nou în Italia, a lucrat câteva luni la Veneția și Florența, captivat de acel peisaj cultural, specific peninsulei, încercând să transpună pe pânză noblețea pietrei. Viziunea lui este însă profund modernă, artistul încearcă să surprindă o secvență din imaginea mult mai complexă a orașului sau a străzii. Secvențialitatea se traduce în limbaj plastic prin decupajul, pe care el îl aplică ansamblului, respectiv vederii unei străzi sau a unui loc venețian bine cunoscut, podurilor sau bisericilor și palatelor înșirate de-a lungul canalelor. Chiar dacă locurile sunt

⁸ Dintre aceștia cei mai celebri, prin lucrările inspirate de călătorii în Nordul Africii, au fost Eugène Delacroix, iar mai târziu Paul Klee.

neschimbate și seamănă cu reprezentări cunoscute deja, modernitatea reprezentării se impune ca o viziune de ansamblu, ca un suflu nou, inducând viață, lumină și culoare în interiorul imaginilor. Unele picturi, de o plasticitate incontestabilă, sunt consacrate peisajelor din laguna venețiană, în care întreaga atmosferă este tradusă prin vibrații de lumini colorate și în care nu există aproape nici o separație între cer și apă.

Se poate afirma că Oskar Szuhaneck era deja, în preajma Primului Război Mondial, un artist deplin format, cu un stil propriu, caracterizat prin sensibilitate și chiar senzualitate, o căldură sufletească care se revarsă și asupra picturilor sale. Experiențele sale artistice multiple l-au consolidat și l-au făcut un artist competitiv, de largă cultură europeană, asimilat spiritului occidental. Din preaplînul sufletesc, dar și din bogăția de lucrări aduse cu el din diferite locuri, în care a lucrat cu pasiune neobosită, a ales peisaje pariziene pentru diferite expoziții importante sau locale, între care Salonul Anual de Iarnă de la Budapesta.

Revenirea în Timișoara îl va pune în fața unor noi realități și anume nivelul artistic destul de scăzut al publicului, încetineala cu care se derulează o viață artistică încă provincială. Confruntat cu realitățile vieții materiale se hotărăște să acorde mai multă atenție portretului, un gen pe care-l stăpânea cu multă ușurință, format fiind în tradiția academică austro-ungară și având deja experiența artei apusene. Astfel, începe o lungă carieră de portretist, gen artistic care îl captivează, deoarece îi permite să fie în contact cu oamenii, să îi studieze și să-i cunoască. Pătrunde astfel mai adânc în interiorul lumii burgheze timișorene, sugerând, o dată cu reprezentarea figurilor, o întreagă istorie cu întâmplări și mistere, care se țin în jurul acestor adevărate personaje. Szuhaneck începe să picteze mai întâi oamenii din apropierea sa, realizând de exemplu portretul prietenului său, tânărul Keppich, apoi portretul cumnatului său, arhitectul Ferencz Horcky sau realizează un studiu în culoare pentru portretul nepotei sale. Studiul grupează cinci imagini ale unui cap de fetiță, din unghiuri diferite ale feței, încercând să surprindă atitudini cât mai firești.

În același timp nu abandonează nici peisajul, un gen pe care-l îndrăgea atât de mult, pentru că-l însoțise de-a lungul peregrinărilor sale europene și africane și care-i permitea să dea curs reveriilor sale față de natură, privită întotdeauna ca un loc paradisiac, un refugiu din calea lumii. Astfel, el alege singurătatea câte unui colț de lume, pustietatea câmpiei nesfârșite bănățene și pictează în mai multe rânduri sau desenează *Peisaj de pustă* sau își găsește liniștea pe malurile Begăi sau ale Timișului, sedus de frumusețea irezistibilă, toropită de căldura și de lumina incandescentă a verii (*Malul Timișului, Barajul de la Coștei*). În aceste lucrări, ca și în multe altele din aceeași perioadă, formele sunt bine construite, dar artistul pictează cu tușe largi, uneori în pete de culoare urmărind să obțină o vibrație optică și un flu al atmosferei.

Nu ocolește nici natura moartă, un gen mai clasic, care îi permite să-și exerseze virtuozitățile de artist cu o solidă formație academică. Din această perioadă se cunoaște o natură moartă cu un serviciu de ceai, realizată într-o atmosferă de clar-obscur, accentuând contrastul dintre albul strălucitor al vaselor de ceai și al feței de masă și fundalul întunecat. Trimite regulat serii de lucrări (portrete, peisaje, naturi moarte) la saloanele de la Budapesta, deschise la Palatul Artelor (Műcsarnok), unde se bucură de apreciere și recunoaștere a talentului său, o parte dintre aceste lucrări îi sunt achiziționate și se găsesc atât în colecții publice cât și private.

Mediul artistic timișorean era destul de slab reprezentat la începutul anilor 1920, multe tinere talente, care pleaseră la studii în străinătate, nu se mai întorseseră acasă din cauza greutăților materiale sau a lipsei de perspectivă profesională. În această perioadă, activi la Timișoara erau József Ferenczy, care studiasă și el la Academia Julian de la Paris, Adalbert Krausz (arhitect și pictor) și alți câțiva artiști tineri. Ei au organizat o primă expoziție într-o hală industrială a Fabricii Kandia. Această primă expoziție colectivă bănățeană inaugurează o nouă etapă, mai prielnică artelor plastice timișorene, și indică o schimbare semnificativă, petrecută în anii care au urmat. În această perioadă apare o primă Asociație a Artiștilor din Banat,⁹ care începe să desfășoare o intensă activitate expozițională, dinamizând viața artistică locală și contribuind la crearea unui public. Profitând de aceste oportunități, Szuhaneck ia parte, alături de colegii săi, la mai multe expoziții colective, dintre care cea din 1922, în sala de festivități a Bursei Agricole din imobilul Lloyd, a fost mai amplă. Cu această ocazie și-a adunat și expus lucrările realizate în călătoriile de la Veneția și în diferite orașe germane – Frankfurt, Nürnberg, Augsburg. Dar între timp, în 1925, un nou spațiu – sediul Auto-Clubului „R. R. Banat-Crișana”¹⁰ – va fi utilizat din când în când pentru expoziții. La această nouă expoziție Szuhaneck a expus multe peisaje, naturi moarte și portrete, dintre care portretul senatorului Constantin Lahovary, ajuns ulterior în colecția Simu.

⁹ Apud Annemarie Podlipny-Hehn, *Oskar Szuhaneck*, București, 1995, p. 21.

¹⁰ Acest spațiu va găzdui, începând cu 1933, Școala de arte frumoase, iar ulterior va deveni sediul UAP, Filiala Timișoara.

Mereu în căutarea ineditului, el cercetează neobosit locuri noi, unde să-și așeze șevaletul și le găsește fie pe malurile unor râuri, fie în câte un luminiș de pădure sau pe o pajiște între copaci bătrâni, fie în oraș (*Timișoara – Port pe Bega*). Alteori, parcurge distanțe lungi până să afle ceea ce căuta și ajunge în diferite locuri din Transilvania, începând cu Sibiu și pitoreștile sale împrejurimi. Străbate satele ardelenesti de munte, pictând ulițe în pantă, cu case înalte și severe, caută văile umbroase și pictează copaci care filtrează lumina puternică a soarelui de vară.

Perioada anilor 1920–1930 este rodnică pentru producerea multor portrete, solicitate de diferite persoane înstărite. O bună parte dintre beneficiarii acestor portrete sunt avocați, medici, ingineri, dar a realizat și câteva portrete ale unor oameni de cultură, cum ar fi portretul poetului Károly Endre, sugestiv pentru figura sensibilă, cu mâini lungi și frumoase. Din aceeași categorie de lucrări face parte și portretul intelectualului român Aurel Cosma. A pictat de asemenea portretul domnului Roth, care crease în Timișoara celebrul atelier fotografic „Pittoni”. Portretele feminine sunt mai sensibile, artistul încercând să sugereze personalitatea modelelor sale, uneori nevrotice, alteori provocatoare. De excepție sunt portretele soției, ușor melancolice, dar și senzuale, ca și portretul mamei sale, plin de respect și de dragoste.

La începutul anilor 1920 Oskar Szuhaneck face o călătorie în locurile frecventate de pictorii români, la Balcic și la Constanța. Se împărtășește astfel din acea atmosferă încărcată de strălucire orientală, de pitoresc și de farmec, unde lucra, în fiecare vară, elita pictorilor români. Din această călătorie cunoaștem o lucrare pictată cu mult temperament, în tușe rapide, cu o lumină caldă, de amurg, sugerând forfota unei mulțimi care se distrează pe terasa unui local de vară. Mulțimea pestriță este sugerată prin tușe păstoase și colorate care rup monotonia tonurilor uniforme de ocru sau de albastru și în același timp dinamizează ansamblul (*Peisaj din Balcic*) (Fig. 3).



Fig. 3. Oskar Szuhaneck, *Peisaj din Balcic*, 1922 (?), ulei pe pânză.

Această serie de lucrări va fi apoi expusă la Timișoara, dar în ciuda elanului cu care lucrează, va urma o perioadă dificilă din punct de vedere material. Între timp a început să lucreze o serie de peisaje la Brebu Nou, în apropiere de muntele Semenice, dar și în Timișoara bucurându-se, ca întotdeauna, de malurile umbroase ale râului, de parcurile verzi sau de piețele cu aspectul lor istoric. Pictează mai multe vederi de străzi pustii, cu umbre și lumini tranșante, de amiază, cu aerul lor metafizic și continuă seria peisajelor citadine, în care orașul său de reședință apare în tonuri calde, scăldat în aceeași lumină mediteraneană, pe care se obișnuise să o picteze în sudul Europei.

În toamna anului 1936 a plecat la București încercând să-și găsească norocul într-un mediu artistic nou și punându-și speranța în calitățile sale de pictor-portretist. Se împrietenește cu Eustațiu Stoenescu care-l introduce într-o lume boemă, în care-și irosește timpul fără să picteze mai nimic și fără să aibă vreo comandă. În cele din urmă se întoarce acasă și își închiriază o mansardă în clădirea unei foste bănci, transformând-o în atelier. Se deplasează în repetate rânduri pentru peisaj în Munții Banatului, la Bocșa Montană și la Sasca explorând locuri noi și încercând să-și îmbogățească mereu inspirația. Nu se mulțumește cu amintirile atâtor locuri pe unde a lucrat, ci simte nevoia să fie prezent și să perceapă proaspăt fiecare culoare, formă sau undă de lumină.

La Bocșa, în Banatul montan, Szuhanekl-a întâlnit pe Tiberiu Bottlik (1884–1974), un artist originar din orașul Biserica Albă,¹¹ dar format la cele mai importante academii din Europa. Și-a început studiile cu Zsigmond Vajda la Budapesta (1902–1903), apoi a studiat la Academia din Viena, cu Rudolf Bacher și cu Franz Schuster, de la care a învățat desenul în tuș și acuarelă, dar și gravura¹² și a continuat apoi cu Academia de Artă din München. La Paris a studiat pictura cu Lucien Simon și sculptura cu Aristide Maillol¹³ și a rămas șapte ani, în perioada 1907–1914¹⁴. Între timp și-a trimis unele lucrări la Saloanele de pictură de la Budapesta, raportând un succes în 1911, ceea ce a echivalat cu confirmarea talentului său, recunoscut astfel oficial. La începutul anilor 1920 a fost activ în Timișoara, Reșița și Bocșa, stabilindu-se în cele din urmă în mica așezare montană¹⁵.

Ca și Szuhanekl, cu care de altfel se afla într-un schimb de idei artistice, Bottlik practica o artă ce împărtășea idealurile picturii moderne franceze. De altfel, două lucrări semnificative pentru creația lui, aflate în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, au fost realizate în acea perioadă pariziană. *Suzana cu vioara* este un portret compozițional ce reprezintă o tânără muziciană studioasă, acordându-și vioara, într-un elegant interior burghez, vegheată de o apropiată. Accentul cade pe portretul violonistei, învăluită de un surâs melancolic, cu privirile triste. Cea de-a doua pictură, adusă de autor de la Paris și aflată în aceeași colecție publică, se intitulează *Modista* și înfățișază o scenă mai complexă, cu o tânără femeie lucrând într-un interior și pozând în același timp; în fundal se derulează o scenă casnică între o femeie în vârstă și o fetiță, membre ale aceleiași familii. Cele două picturi sunt influențate prin tematică de arta franceză de la începutul secolului al XX-lea, iar prin concepția artistică sunt mai apropiate de nabism, punând în evidență un anume intimism, dar și o înclinație spre decorativ.

După stabilirea sa la Bocșa, în 1927, loc în care va rămâne tot timpul îndelungatei sale vieți, până în 1974, Bottlik adoptă un stil pictural mai lejer, influențat de post-impresionism, atras mai ales de *plein-air*-ism, de surprinderea atmosferei unui loc, pictat cu tușe fragmentate, în culori vii. O lucrare precum *Veranda*, cu petele de lumină și de umbră pe peretele de intrare într-o casă cu o verandă cu flori amintește, prin prospețimea atmosferei, de *Scara cu flori*, pictura lui Luchian. A realizat interioare elegante, populate desenzuale modele feminine sau peisaje din împrejurimile Bocșei, așa cum se pot vedea în colecția Muzeului Banatului Montan din Reșița¹⁶ (Fig. 4).

¹¹ Biserica Albă (Bela Crkva) a fost un oraș din Banatul istoric, cu o populație însemnată românească, dar care, după redesenarea granițelor, între 1919–1920, a rămas în Serbia.

¹² Bottlik nu a practicat gravura ca pe un gen artistic major, ci a creat miniaturi, mai ales ex-libris-uri.

¹³ Artistul a creat și o serie de sculpturi monumentale, mai puțin cunoscute, risipite în orașele pe unde a locuit și creat.

¹⁴ Annemarie Podlipny-Hehn, *Banater Malerei vom 18. bis ins 20. Jahrhundert*, Kriterion, Bucharest, 1984, p. 49–50. După alți autori – Petér Kozák de exemplu, în dicționarul maghir online (fișa alcătuită din 2013), ar fi rămas la Paris până în 1917, la finele războiului. După ce a locuit o vreme în Serbia, la Slavonski Brod, unde ar fi predat la gimnaziul orașului, s-a stabilit definitiv la Bocșa în 1927.

¹⁵ Detalii suplimentare despre artist în Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 192–193.

¹⁶ În ciuda faptului că a pictat mult, nu a participat la prea multe expoziții, iar personale a avut doar în 1958 la Reșița și în 1974 la Timișoara, cu puțin timp înainte de dispariția lui, la vârsta de 90 de ani. Lucrări de Bottlik se află în mai multe muzee internaționale – din Paris, Viena, Praga și Budapesta, în afară de muzeele deja menționate din Banat.



Fig. 4. Tiberiu Bottlik, *Interior*, ulei pe pânză.



Fig. 5. Emil Lenhardt, *Amiază de vară*, ulei pe pânză.

În ieșirile la peisaj era însoțit adesea de mai mulți artiști sau de tineri discipoli, alături de care îi plăcea să lucreze. Astfel, a luat naștere ad-hoc în anii 1930 o colonie de vară la Bocșa Montană, unde, alături de Bottlik, care, prin experiența lui pariziană, avea o poziție de mentor, se regăseau diferiți tineri artiști precum Aurel Ciupe, Borgo Prund, Eremia Profeta, Iosif Tellmann, Tania Baillayre sau Gheorghe Ceglokoff¹⁷. Lucrările realizate în plein-air s-au risipit¹⁸. Calitatea de mentor și de profesor l-a făcut pe Bottlik să îi acorde primele cursuri de pictură și de modelaj tânărului Constantin Lucaci, originar din Bocșa și care și-a început

¹⁷ Ultimii doi erau refugiați din Basarabia, stabiliți la București și formau un cuplu de artiști.

¹⁸ O parte dintre aceste creații au fost totuși salvate, achiziționate fiind de un colecționar local, Iosif Gaidoș.

studiul artistic și pregătirea pentru Institutul de Arte Plastice din București cu acest generos artist, cu o înaltă calificare academică și o experiență pariziană.

Emil Lenhardt (1886–1956), născut la Lugoj și făcând parte din comunitatea germană din Banat, a studiat pictura mai întâi la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1904–1908), iar ulterior a urmat un curs special de pictură cu profesorul Franz Rumpler la Academia din Viena (1912–1916). Așa cum obișnuiau artiștii din Banat, și el a trecut pe la Academia din München, frecventând-o extern, ca un artist liber profesionist (1916–1918).¹⁹ După studii, Lenhardt s-a întors la Lugoj, unde a rămas până în 1934, stabilindu-se ulterior la Timișoara, fiind activ ca pictor și restaurator la Muzeul Banatului. El a devenit un pictor recunoscut al comunității germane din oraș mai ales pentru portretele sale echilibrate, reprezentând figurile cumpătate, chiar austere, ale unor etnici germani (*Țăran șvab din Banat*), dar și *Autoportretul* lui cu fes, sever, fără nici o urmă de ironie sau autoironie. Dintre lucrările sale cele mai cunoscute, din colecția muzeului timișorean, pot fi amintite câteva naturi statice, în care artistul urmărește cu acribie redarea materialității obiectelor, un echilibru între densitate și transparentă, dar și un peisaj. *Amiază de vară* (Fig. 5) este o lucrare în ton cu principiile picturii post-impresioniste sub influența lui Cézanne: în prim-plan trunchiurile unor arbori construiesc o structură vegetală din umbre albastre, restul peisajului citindu-se estompat prin această „grilă” naturală. Compoziția este construită cu forță, dar sugerează și atmosfera vărată.

Spre deosebire de Lenhardt, un pictor mai retras, fără anvergură, dar răspunzând mulțumitor comenzilor comunității din care făcea parte, Franz Ferch (1900–1981) a beneficiat de studii superioare în Germania, mai întâi la Școala de Arte Decorative din Dresda, unde s-a format la începutul anilor 1920 în domeniul arhitecturii de interior, apoi la Academia de Artă din München, primind corecturi de la Karl von Marr și Franz von Stuck (1925–1926).²⁰ El urma parcursul intelectual și artistic al fratelui său mai mare, Rudolf Ferch, care însă s-a dedicat ulterior jurnalismului și politicii și care a dispărut, relativ tânăr, în perioada tulbură a celui de-al Doilea Război Mondial.²¹ Artă lui Ferch a avut mai multe surse de inspirație, iar stilul său, în perioada interbelică, a oscilat între o pictură, la început, de influență simbolistă de sorginte germană și o pictură dezvoltată din tradiția autohtonă bănățeană, cu referințe directe la subiecte rurale. Între aceste două direcții principale ale artei sale poate fi menționată și, episodic, o perioadă dedicată picturii încărcate de motive culturale, cu peisaje ale unor situri arheologice din Roma și din împrejurimile sale.

Influența symbolismului german se regăsește în primul rând în subiectele lucrărilor pictate în perioada imediat următoare studiilor müncheneze, în care artistul împrumută un set de motive cunoscute – nimfe, Paradis, personaje încărcate de legende precum „vrăjitorul” etc. Picturile acestea sunt dense, împăstăte, artistul face apel la clar-obscur pentru a crea tensiune și mister. Chiar și mai târziu, în 1930, pictura intitulată *O rugămintă* (Fig. 6), reprezentând un tânăr țăran ce face avansuri unei fete, este pictată într-o atmosferă de amurg, cu un contrast puternic între lumină și întuneric, ce subliniază tensiunea generând dinamism dintre cele două personaje. Pentru calitatea picturii, dar și pentru intensitatea conflictului psihologic, lucrarea a primit premiul întâi la salonul de artă din Timișoara.

O a doua direcție a artei lui Ferch, pe la jumătatea anilor 1930, a fost reprezentată de o pictură monumentală, realizată cu mijloace simple, aproape monocromă, în tonuri de ocru și brun, dedicată glorificării țăranelor germane, care își apropiază pământul, ce îi devine *Heimat*. În această serie de lucrări există ceva din discursul artei aflată sub influența ideologiilor totalitare, care exaltă apartenența la un anume popor, considerat superior. Franz Ferch pictează între 1935–1936 seria de țărani germani, dintre care *Plugarul* și *Colonizatorul*²² (Fig. 7) sunt cu siguranță cei mai reprezentativi. Artistul deformează corpurile pentru a accentua monumentalitatea brațelor, ce pun în valoare puterea de muncă sau ale picioarelor, înfipte ca niște rădăcini în pământ, sugerând forța supraomenească depusă de aceste personaje în truda lor cotidiană. Deși aspru și auster prin mijloace, discursul pictorului se îndreaptă totuși către o pietate simplă, elementară.²³ În această serie, el include și câteva portrete ale unor țărani, dintre care portretul lui *Michael Bartolf*, un tânăr mândru în costumul lui de duminică, este cel mai reprezentativ. Artistul îl portretează figură întreagă, într-un peisaj auster, fără vegetație, doar trunchiul gol al unui copac face un echilibru compozițional cu

¹⁹ Detalii biografice despre artist în Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 1125–1126.

²⁰ Informații prețioase despre artist în *Franz Ferch – Mensch und Werk. Bilder aus dem Banat*, Berlin/Bonn, 1991.

²¹ Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 444–445. În *Lexicon* se găsesc informații despre cei trei frați-artiști Ferch – Rudolf, Franz și Andreas. Acesta din urmă s-a asociat cu Franz pentru mai multe lucrări monumentale, în special pictarea bisericilor catolice din Lovrin și Periam și a expus împreună cu frații săi la Camera de Comerț din Timișoara în 1934 și 1935.

²² Percepția generală asupra coloniștilor germani, pozitivă, era că ei au fost modele pentru celelalte comunități etnice. Această părere este împărtășită și de comentarii germani, care văd în această serie de picturi străduințele eroice ale șvabilor de a deșteleni și cultiva teritorii considerate „sălbătic”, apud Annemarie Podlipny-Hehn, *Franz Ferchs expressive Monumentalkunst*, în *loc. cit.*, p. 37–39.

²³ Titlul unei alte lucrări din această serie – *Pâinea noastră cea de toate zilele* – pare să indice o astfel de posibilă lectură.

personajul. Linia de orizont este ridicată, raportul dintre cer și pământ fiind inegal: pământul, principala avuție a acestor țărani, domină întreaga pictură.



Fig. 6. Franz Ferch, *O rugămintă*, 1930, ulei pe pânză.



Fig. 7. Franz Ferch, *Colonizatorul*, 1937, ulei pe pânză.

Prezentată în 1938 la o expoziție la Cluj, întreaga serie de lucrări i-a fost achiziționată, constituind primul succes notabil al lui Ferch. Cel de-al doilea succes notabil (și semnificativ în același timp) a venit din afară – premiul Prinț Eugen²⁴ al Fundației Goethe a Universității din Viena, în 1939, echivala cu o recunoștere a forței simbolice a acestui discurs dincolo de granițele locale. Întoarcerea spre un „ethos țărănesc”²⁵ apăruse și în artă românească din această perioadă, exemplul cel mai concludent fiind ilustrat de pictura lui Ion Theodorescu-Sion. Explicația pentru acest gen de artă, la Ferch, dar și la alți confrăți ai săi, este dată de Franz Heinz,²⁶ care considera că perioada de după 1918 a fost benefică pentru artiștii aparținând minorității germane din Banat și a echivalat cu o „renaștere” spirituală în cadrul României Mari și anularea procesului de desnaționalizare de sub administrația anterioară. Astfel, portretele țăranilor șvabi din Bulgăruș (satul natal al artistului) ar fi expresia acestei eliberări și afirmări a unei identități regăsite.

Invitat pentru un an, în perioada 1934–35, la Academia de Artă Germană din Roma, Ferch se dedică cu pasiune descoperirii orașului antic, dar și a celui contemporan cu el, cu scene de stradă. Așa cum am menționat, artistul se adaptează atmosferei locului și practică o pictură mult mai luminoasă, urmărit de nostalgia unei mari civilizații, dar și a unui spațiu mediteranean. Cu toate acestea, el nu este un postimpresionist, îndrăgostit de lumină, așa cum a fost Oskar Szuhaneck, ci rămâne ancorat într-o artă construită din pastă densă, cu tușe largi și cromatică mai degrabă întunecată sau cel puțin într-un contrast de lumină și umbre puternice (*Roma pitorească, Ponte Vecchio*). Scenele de stradă indică preocuparea pentru un comentariu social, artistul rezonând cu figurile unor marginali, fără să-i prezinte totuși într-o lumină defavorabilă. În *Vânzătoarea de castane* pictorul reprezintă o femeie tânără câștigându-și existența direct pe stradă, ca o vânzătoare ambulantă, alături de cei doi copii ai ei, într-o atmosferă ce pare să-l reia pe Daumier, atunci când picta scene urbane în contrast de clar-obscur. Influența artei occidentale de la sfârșitul secolului al XIX-lea își găsește ecou în pictura lui Ferch, care a reluat tema *celor care se scaldă*²⁷, cu ecouri din pictura artiștilor germani aflați la Roma, în lucrarea intitulată vag *Peisaj romantic*, în care ultimul termen din titlu ar trebui înțeles mai degrabă ca „idealizat”, trimitând aluziv la o ipotetică *âge d'or*.

Spiritul local, cu iz provincial, se va instala în pictura lui Ferch de după război, în care artistul creează serii narrative dedicate episoadelor din istoria colonizării șvabilor sau pictează peisaje din pusta bănățeană. Imensitatea câmpiei este sugerată de linia înaltă a orizontului, pământul fiind elementul definitoriu al acestor locuri, sau ciulinii, pe care îi consideră ca făcând parte din acest decor natural.

Spre deosebire de Franz Ferch, care se născuse în Banat și era legat sentimental de aceste locuri, Albert Varga (1900–1940) și Julius Podlipny s-au stabilit la Timișoara venind de la Budapesta,²⁸ unde studiaseră cu István Réti la Academia de Arte Frumoase. Fuseseră colegi și doreau să înceapă o carieră într-un loc nou, dar, din motive economice, au fost nevoiți să împartă același atelier și să înființeze o școală liberă de pictură (1926). Varga adusese cu el o serie de autoportrete interesante, bine executate, realizate în perioada studiilor budapestane și imediat după acestea (1923), pe care le-a vândut pentru a se finanța²⁹. *Autoportretul* cu pălărie și țigară reprezintă o poză de frondă a tânărului care dorește să impresioneze prin aerul său detașat și exagerat monden, fiind realizat în clar-obscur, după rețeta academică, dar foarte viu în spirit. Artistul se reprezintă de obicei dintr-o perspectivă ușor montantă, care îi scoate în evidență bărbia, împinsă în afară, într-o atitudine plină de sine. Celelalte două autoportrete sunt mai complexe, figura este plasată într-o compoziție schițată, fie pe fundalul unui burg cu acoperișuri colorate, fie într-un interior de atelier, unde se distinge o siluetă feminină pozând (Fig. 8). Ambele autoportrete sunt studiate și atent elaborate, figura artistului, luminată, este văzută din trei-sferturi pe un fundal cu griuri colorate și prețioase. Ultimul din această serie este un *autoportret suferind* (Fig. 9), ce amintește de *L'homme blessé* a lui Gustave Courbet, ce încearcă să surprindă o expresivitate neobișnuită a feței, purtând amprenta suferinței fizice. Tema artistului eroizat de suferință este, fără îndoială, de sorginte romantică, dar Varga o tratează modern: întreaga pictură este lucrată cu tușe repezi și contururi frânte, în ton cu expresia de neliniște așternută pe chip,

²⁴ Prințul Eugen de Savoya, considerat eliberatorul Banatului, a fost cel care i-a învins și alungat pe turci din Timișoara și din Banat în secolul al XVIII-lea cucerind provincia pentru Imperiul habsburgic.

²⁵ Sintagma a fost formulată de Ioana Vlasu referitor la Ion Theodorescu-Sion în *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București, 2000 (Capitolul IV).

²⁶ Franz Heinz, „Stationen einer Veränderung. Das Werk des Malers Frany Ferch als künstlerische Chronik der Banater Schwaben”, în *Franz Ferch – Mensch und Werk. Bilder aus dem Banat, op. cit.*, p. 47.

²⁷ Începând cu Renoir și apoi cu Cézanne, tema „les baigneurs” și „les baigneuses”, de fapt tema nudului în natură, este vehiculată și devine un subiect exploatat din nou de impresionism, dar mai ales de postimpresionism.

²⁸ În timp ce Varga era născut la Budapesta, dar avea legături cu Timișoara, Podlipny provenea din Bratislava, dintr-o familie modestă și nu cunoștea pe nimeni în capitala Banatului.

²⁹ Aflate astăzi în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, autoportretele provin din diferite colecții private.

subliniată și de nervozitatea mâinilor. Din punct de vedere cromatic, lucrarea rămâne în tonalități de gri-verde, pictată cu o desăvârșită știință a repartizării luminilor și umbrelor, strălucirea caldă a carnației apărând în contrast de complementaritate față de griurile reci din fundal.



Fig. 8. Albert Varga, *Autoportret*, 1923, ulei pe pânză.



Fig. 9. Albert Varga, *Autoportret suferind*, ulei pe pânză.

Dinamic, în continuă mobilitate, Varga se afla fie la Budapesta, fie în principalele centre artistice germane sau la Paris, unde se pare că ar fi închiriat un atelier. A obținut o bursă privată de studiu pentru a se perfecționa la München și la Dresda, de unde a trimis acasă mai multe picturi, în special o serie de autoportrete definitorii pentru stilul său. Așa cum au observat comentatorii creației lui,³⁰ la München s-ar fi întâlnit cu tendințele academiste sau simboliste, în timp ce la Dresda ar fi intrat în contact cu expresionismul german. Stilul său s-a dezvoltat pornind de la teme neoromantice, care îi exaltau imaginația, tratate însă într-o formă artistică eclectică, cu accente simboliste. În intervalul anilor 1920 a lucrat o serie de compoziții, care s-au bucurat de succes în cadrul expozițiilor de grup organizate în atelierul său, devenit, cum am menționat, spațiul unei școli libere de pictură. Printre aceste lucrări, unele fac trimitere la arta europeană: *Un suferind* (1928) aduce în discuție tema damnării și a suferinței, a fost pictată în manieră simbolistă, într-o atmosferă de clar-obscur, în care artistul pune în evidență fața palidă și slăbită a unui tânăr răvășit de boală, ce strânge la piept o batistă, *Călăreț în noapte* (1922) reduce întreaga compoziție la esențial – un călăreț cu o torță în mână alergând singur pe întinsul unei câmpii, noaptea – și transmite un sentiment de tensiune și neliniște, înțelegând misterul prin limbajul eliptic utilizat de artist. *Execuția partizanului* (1927) (Fig. 10) pare să fie inspirată de *Tres de Mayo* a lui Goya, dar dincolo de aspectele pur formale ale compoziției și de cromatica mai intensă, tema lasă să se citească și simpatiile revoluționare ale pictorului. *Refugiații* (1928) reprezintă un cuplu într-un peisaj, odihnindu-se dintr-un periplu și face aluzie la starea precară, de incertitudine a unor grupuri sociale mai vulnerabile. Cromatica intensă subliniază tensiunile și situațiile-limită prin care au trecut personajele sale.



Fig. 10. Albert Varga, *Execuția partizanului*, 1927, ulei pe pânză.

La școala liberă de pictură, deschisă de Varga împreună cu Podlipny, au predat din când în când Ferdinand Gallas și Oskar Szuhaneck. Cursanții veneau să se inițieze în artă sau poate să-și dezvolte talentul incipient. În spațiul atelierului se organizau frecvent expoziții ale artiștilor profesioniști alături de discipolii cu talent, iar publicul era nelipsit, la fel și colecționarii. Varga ținea legătura și cu mediul artistic budapestan, participând regulat la saloanele de artă, iar în momentul în care a plecat spre diferite centre artistice europene sau s-a stabilit la Paris, a continuat să fie prezent la Timișoara sau la Cluj la expozițiile importante ce au avut loc în 1930³¹.

Sculptorul Ferdinand Gallas (1893–1949) (Fig. 11) era timișorean și, deși provenea dintr-o familie de muncitori, talentul îi fusese remarcat de timpuriu, ajungând să studieze între 1905–1909 la Școala de Arte și

³⁰ Annemarie Podlipny-Hehn, *loc. cit.*, p. 56.

³¹ La Cluj a participat la expoziția Breslei „Barabás Miklós”, apud Murádin Jenő, *Breasla Barabás Miklós*, București, 1978, iar la Timișoara la Salonul artiștilor bănățeni.

Meserii din orașul natal. Și-a continuat studiile apoi la Academia de Artă Decorativă din Budapesta, unde s-a perfecționat cu artiștii-profesori Mátrai Lajos, Maroti Geza, Simay Imre. Dacă Maroti a fost un arhitect, sculptor și decorator prodigios, ceilalți profesori se situau în zona tradițională a sculpturii de monument, obișnuită la începutul secolului al XX-lea. Gallas s-a dovedit un student talentat și aplicat, i s-a propus în 1913 să rămână asistent la Budapesta, ceea ce s-a întâmplat, dar doar pentru un an. Începutul Primului Război Mondial a făcut ca tânărul artist timișorean să ajungă pe frontul din Est, în Rusia, unde a rămas câțva timp și prizonier. A urmat o perioadă mai aventuroasă din viața sa, în care s-a alăturat de bună voie „Armatei Roșii” și a ajuns apoi la Moscova, unde în perioada 1919–1921 a frecventat Academia de Artă³². Contactul cu avangarda rusă, cu mediul artistic și cu Revoluția din Octombrie au fost importante pentru formația lui culturală, transformându-l într-un artist de stânga. Poate de aceea el a adoptat o tematică socială în sculpturile lui, influențate stilistic mai mult de expresionismul german, de Käthe Kollwitz, în special în reprezentarea temei mamei și a copilului, într-o viziune dramatică sau a cuplurilor de muncitori. A ales să reprezinte oameni simpli îndeplinind munci fizice dure, empatizând cu existența lor precară.



Fig. 11. Ferdinand Gallas în atelier, 1930.

Dacă lucrările de pictură sau de grafică se puteau vinde mai ușor, sculptura ridica mai multe probleme legate de dimensiune, de material, deci de costuri. Revenind din URSS la Timișoara, la sfârșitul războiului, Gallas a preferat să modeleze în lut sau în teracotă, uneori să toarne aceste sculpturi în bronz, limitându-se la plastică mică, mai accesibilă colecționarilor. Avea calități și pentru sculptură publică de mari dimensiuni, dovadă sunt monumentele dedicate eroilor, realizate în localitățile bănățene Șandra și Ciacova sau monumentele funerare executate la comandă, dar într-un stil bine articulat și elegant, sub influența Art Déco. De asemenea, a realizat reliefuri și sculpturi pentru unele clădiri publice cum ar fi Palatul Cioban³³ sau relieful *Constructorii* pentru fațada „Căminul muncitorilor”, devenit ulterior Casa Sindicatelor din Timișoara.

³² Bogată în informații biografice este mica monografie *Ferdinand Gallas* de Annemarie Podlipny-Hehn, Timișoara, 2002.

³³ Proprietarul acestui imobil, terminat în 1924–1926, avocatul român Pompiliu Cioban, a comandat pe fațadă un cioban cu fluierul și o țărancă cu un fus de tors în mână, tocmai pentru a-și afirma identitatea etnică.

A sculptat figuri alegorice pentru Farmacia Kun sau reliefuri cu scene de muncă pentru Podul din Piața Morii (astăzi Piața Sarmisegetusa) din Timișoara.

Dar mare parte din opera cunoscută a lui Gallas o constituie plastica mică, atingând subiecte dedicate vieții hedoniste sau mondene și creată în scop comercial. În aceste lucrări, stilul lui absoarbe eleganța formelor Art Déco (Fig. 12), iar modelul acestor lucrări pare să fi fost Ivan Meštrović, sculptorul croat care i-a fascinat pe mai mulți artiști români din perioada interbelică³⁴. Astfel, stilul său oscilează între un expresionism inspirat de Ernst Barlach (în sculptura *Rugăciune* (Fig. 13) și *Durere*, lucrarea ce a primit premiul I la Salonul Artiștilor Bănățeni, alături de *Cloșca*, relieful lui Romul Ladea) și estetismul, cursivitatea liniilor și eleganța decorativă din sculpturile din gips patinat sau glazurat, între care aș aminti *Nud cu balalaică*, *Dansatoare*, *Salomeea*, *Sursa vieții*, majoritatea din anii 1930.



Fig. 12. Ferdinand Gallas, *Madona*, 1930, gips patinat.



Fig. 13. Ferdinand Gallas, *Rugăciune*, lemn.

Pentru plăcerea sa și a prietenilor a făcut și câteva portrete-cap sau portrete în relief ale colegilor de breaslă, ale criticilor și literaților din cercul său. Între aceste lucrări se remarcă portretul lui Oskar Szuhaneck și al lui Albert Varga (având și o variantă de tipul portretului-relief „tondo”), autoportretul său, cunoscut doar după o fotografie în stadiul de modelaj în lut, portretele muzicianului Sabin Drăgoi, ale scriitorilor Else Kornis, Károly Endre, dar și Ady Endre. În aceste lucrări Gallas se dovedește un fin observator al psihologiei modelelor sale, adunând date necesare definirii caracterului celui portretizat, dar în același timp și un meseriaș desăvârșit în redarea expresiilor. Activitatea sa de sculptor a fost completată, pentru o scurtă durată, de cea de pedagog, la școala liberă de artă, inițiată de Albert Varga, unde activa alături de alți prieteni-artiști și chiar de activitatea de grafician pentru reviste, în special revista avangardistă *Periskop*, ce apărea în Arad³⁵.

³⁴ Atât Romul Ladea, cât și Ion Vlasiu se interesau de Meštrović, Vlasiu a făcut chiar o călătorie la Belgrad, în 1934, pentru a-i vedea lucrările într-o colecție particulară, apud Ileana Pintilie, *Ion Vlasiu și experiența artistică din Banat*, în albumul *Ion Vlasiu, 1908–1997*, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, 2015, p. 19.

³⁵ Activitatea de ilustrator era răspândită printre artiștii timișoreni (Varga a făcut și el ilustrații), având la îndemână o presă bogată, în mai multe limbi; după 1933, Anastase Demian și Catul Bogdan au devenit două nume importante de ilustratori pentru revistele culturale românești.

Julius Podlipny (1898–1991) s-a remarcat prin aptitudinile sale artistice în timpul studiilor la Academia de Arte Frumoase din Budapesta, când a primit o bursă în vara anului 1918 pentru Colonia de la Baia Mare, în care profesorul său, István Réti, deținea un loc de seamă. În acest cadru este posibil să fi luat contact prima dată cu mediul artistic transilvănean, știut fiind că Baia Mare devenise un loc de întâlnire pentru artiștii dintr-un spațiu cultural mai larg – din Transilvania și din Ungaria alături de artiști români din Vechiul Regat. Este probabil ca în această scurtă ședere Podlipny să-i fi întâlnit pe Dávid Jándi și József Klein, artiști băimăreni făcând parte din aceeași generație cu el³⁶ și cu care avea afinități, în special tematice. Contactul cu acest mediu fertil, amestecat și boem, trebuie că l-a marcat, deși în prima parte a creației sale Podlipny nu s-a arătat a fi un peisagist. Interesul lui se îndrepta mai mult spre desen, spre grafică în general. După experiența băimăreană s-a întors la Budapesta pentru a-și continua studiile pe care le-a încheiat în 1924. În același timp și-a început cariera publică luând parte la expoziții (în special la prestigioasele saloane budapestane unde a primit mai multe distincții).

Influențat probabil de unii colegi timișoreni precum Béla Uitz sau Josef Schwerak, dar și datorită faptului că prietenul și colegul său Albert Varga se afla deja din 1925 la Timișoara, Julius Podlipny³⁷ s-a stabilit și el definitiv un an mai târziu. La început a împărțit același atelier cu Varga și au deschis împreună o școală liberă de pictură. Dar curând, prin plecarea lui Varga, își va pierde cel mai apropiat prieten și se va găsi singur în mijlocul unui oraș în care nu cunoștea pe aproape nimeni. Dedicat artei sale, Podlipny a lucrat mult și a început să expună mai întâi în propriul său atelier, apoi să participe la diferite expoziții locale, dar în primii ani s-a luptat cu greutatea materiale și cu nesiguranța câștigării existenței zilnice. A fost sprijinit moral și material de către istoricul de artă Ioachim Miloia, pe vremea aceea director al Muzeului Banatului, care l-a ajutat într-un moment de mare descumpănire. Miloia a scris despre creația lui, prezentându-l publicului timișorean și a achiziționat pentru colecția muzeului o serie importantă de lucrări.

La sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, Julius Podlipny era deja un artist matur, stăpân pe mijloacele de expresie plastică, aparținând spațiului artistic și cultural al Europei Centrale, marcat stilistic de expresionism, cu unele accente cubiste. Portretele lui reprezintă bătrâni trudiți de o viață de muncă continuă, cu priviri triste, fără iluzii, dar păstrându-și totuși bonomia. Artistul nu face portretul cuiva anume, ci definește o anume categorie socială care se împărtășește din harul și din misterul vieții. Personajele lui umile, caracterizate doar din câteva trăsături de cărbune sau de conté, din linii și estompe care creează treceri fine și valori tonale, se profilează de regulă pe un fundal întunecat având un ușor nimb de lumină în jurul capului, ca o aură, un halou ce înobilează figurile acestor oameni simpli (Fig. 14).

Tematica creației lui Podlipny este restrânsă, artistul nedorind să o amplifice ci dimpotrivă, să o reducă, acumularea conducând la o repetare obsesivă și în final la o adâncire a semnificațiilor. El a tratat scene cu cerșetori melancolici, bătrâni surprinși la colțuri de stradă sau cu cerșetori-muzicanți. Unele dintre aceste lucrări se apropie în spirit de expresionismul german, în care refugiații, cerșetorii, vagabonzii și nefericiții abundă, cu trimitere la operele lui Ernst Barlach sau Käthe Kollwitz. Se deosebește totuși de aceștia printr-o interpretare mai puțin „tăioasă”, iar latura de critică socială este domolită de sentimentul de compasiune ce prevalează. Bătrânul cu armonica, cu privirea în pământ, din compoziția *Muzicant cerșetor* este de o asemănare izbitoare cu un personaj aproape identic din compoziția *Familie cântând* de Jándi, iar cerșetorea umilă, cu mâna întinsă și privirea piezișă ațintită asupra privitorului, amintește de alte lucrări de sorginte expresionistă. Podlipny a reluat o temă de o umanitate răscolitoare și asupra căreia a revenit în mai multe compoziții – orbii. Lucrarea din 1928 (Fig. 15) face trimitere la Breugel și prezintă doi bărbați ținându-se unul de altul și tatonând drumul cu bastoanele lor șovăielnice. Cadrul este simplu și sugestiv, alcătuit dintr-un drum pe marginea căruia se află un copac firav, iar deasupra personajelor se deschide un imens cer boltit, în „unde” concentrice spre un nucleu de lumină. Această lumină „cosmică” inundând totul creează un contrast și mai pregnant între cadru și personaje, marcate de o expresie tragică, rătăcită. Mai târziu artistul va relua motivul în *Cerșetori-muzicanți orbi* sau în *Familia de orbi*, exaltând bucuria unui cuplu de a avea un copil, ce apare în mijlocul compoziției ca o pată de lumină în brațele mamei.

Compoziția *Balul cerșetorilor* (1929), cu puternice accente grotești rezultând din contrastul dintre veselie și sumbră, subliniată de agitația lor ieșită din comun, de starea lor precară și de infirmitatea accentuată, este de asemenea influențată de expresionism. Artistul se arată atras de mulțime care, prin

³⁶ Despre cei doi artiști a se vedea Szücs György – Zwickl András, *Jándi Dávid*, Nagybánya Könyvek, MissionArt Gáléria, Miskolc, 1994 și Murádin Jenő, *Nagybánya. A festőtelep művészei*, Miskolc, 1994.

³⁷ Pentru mai multe referințe bibliografice, a se vedea Annemarie Podlipny-Hehn, *Julius Podlipny*, Bukarest, 1987.

diversitatea ei stridentă, pare să întruchipeze mai bine această idee de umanitate ce îl interesează și al cărei chip multiform îl caută. De aceeași factură stilistică apare și compoziția *Procesiune*, centrată asupra unui șir de oameni umili, unii infirmi, purtând cruci, prapori și icoane sub un cer aproape material, modelat de lumină și de umbră. Compoziția *Christ de tinichea*, aduce în prim-plan o mulțime pestriță de pelerini, pe un drum prăfuit, care adoră un crucifix ridicat în mijlocul unui câmp. În această compoziție lumina pare să construiască formele cu o duritate de cristal. Crucifixul, în contre-jour, se proiectează negru pe cerul luminos și dens, de o tranșantă „severitate”.

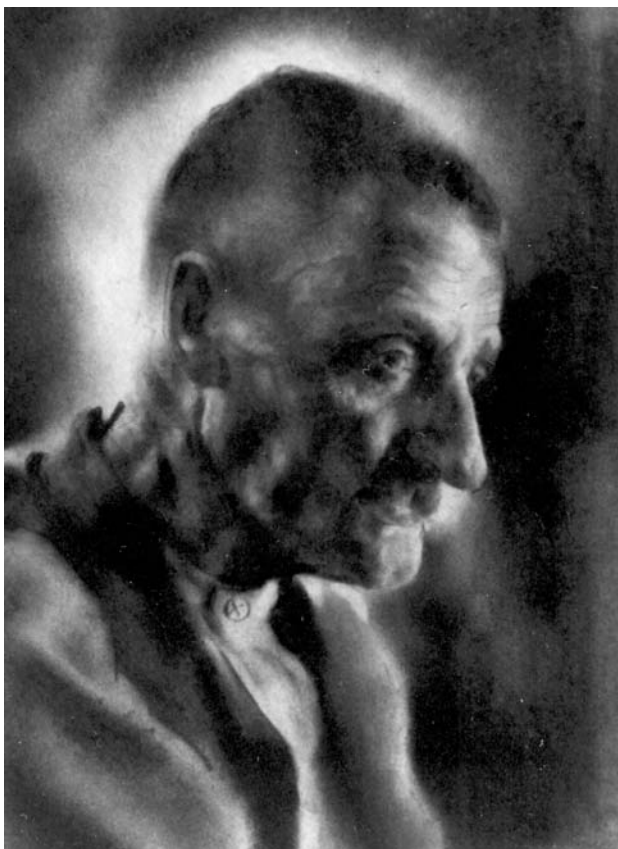


Fig. 14. Julius Podlipny, *Portret de bătrân*, studiu, conté pe hârtie.

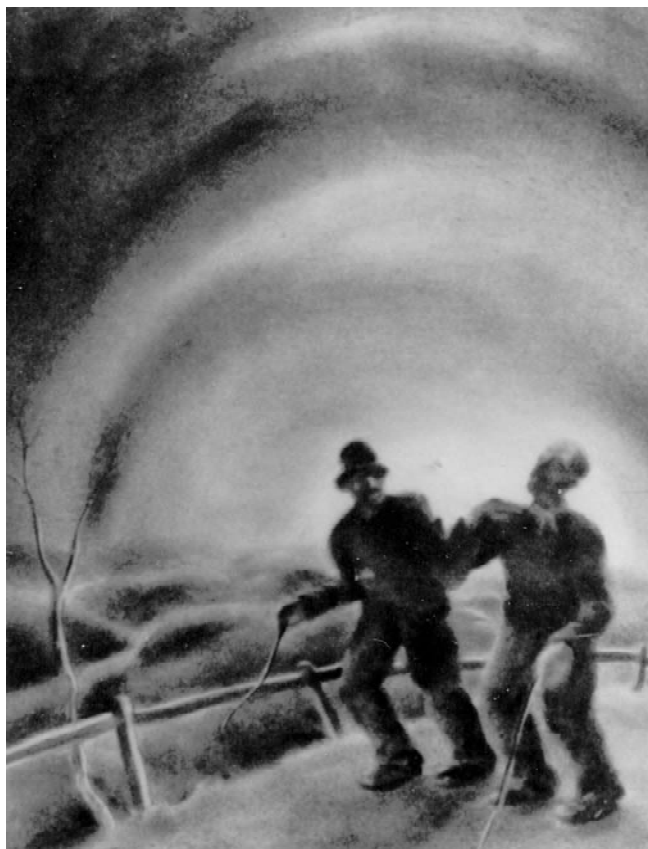


Fig. 15. Julius Podlipny, *Evlavie*, 1930, conté pe hârtie.

Exaltarea religioasă, chiar fervoarea mistică, alcătuiesc subiectul câtorva compoziții de la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, cum ar fi *Pieta*, *Călugări*, *Revelație*, *Evlavie* (Fig. 16), *Iuda* sau *Rabini în sinagogă*, prin care artistul dorește să transmită această stare excepțională, care îi cuprinde pe credincioși, stare ce devine pentru el o temă de meditație asupra condiției umane. Deși abordează o tematică religioasă, lucrările sale din această perioadă nu transmit un anume sentiment religios, ci unul mistic difuz, ce se conturează în raport cu complexitatea lumii privită ca un „cosmos”. Alături folosirea estompei este și mai accentuată decât de obicei, punând în evidență conflictul dramatic dintre lumină și umbră (*Iuda*).

Ca și Varga, Podlipny atacă și el, încă din studenție, tema autoportretului, iar disponibilitatea sa pentru acest gen probează interesul lui pentru o destăinuire în monolog a personalității sale sau a unui fragment autobiografic. Totuși autoportretul nu corespunde doar transcrierii unei stări psihice sau fizice, ci revelează adesea și importanța eului, lăsând să apară imaginea dorită a artistului despre sine. Uneori, tot sub influența expresionismului, artistul se prezintă fără menajamente exhibându-și infirmitatea – lipsa brațului drept. Astfel în *Autoportret cu proteză pentru braț* se reprezintă stând la masa de lucru, cu coala de desen și contélul pregătite pentru a începe să lucreze, în față se află, expusă provocator în prim-plan, proteza brațului drept, pierdută într-un tragic accident din copilărie. În alte autoportrete, el reia tipul de reprezentare tradițională, a artistului în atelier, cu modelul nud pozând sau, alături, vizitat de propriile-i personaje – un cuplu de bătrâni, ce revin obsedant în lucrările din tinerețe.



Fig. 16. Julius Podlipny, *Orbii*, 1928, conté pe hârtie.

Tehnica predilectă este aceea a conté-ului și a estompei prin care el potențează valorile tonale, dând în același timp lucrării o catifelare picturală. Înfruntarea dramatică dintre alb și negru pune în evidență simbolistica luminii, evidențiată în mai multe compoziții ale sale; astfel, în acest tip de reprezentări, artistul face trimitere la originea de natură solară, deci divină, a acestor halouri. În opera lui Podlipny se adâncește *complexul spectacular*,³⁸ în care percepția vizuală induce clarviziune și mai ales rigoare morală; *a vedea* se împletește cu *a ști*, asociere ce favorizează o rezolvare etică a conflictelor plastice. Abia mai târziu artistul adoptă culoarea, în pictura în ulei, în tonalități grave, iar ulterior în pastel, o tehnică mai potrivită spiritului său, îmbinând virtuțile graficii cu cele ale picturii.

Școala liberă de pictură, pe care Podlipny a condus-o încă de la începutul șederii sale în Timișoara i-a dat prilejul să-și dezvolte și să-și pună în lumină calitățile sale pedagogice cu totul excepționale, o adevărată vocație. Interesat tot mai mult de aspectele pedagogiei artistice, el a acceptat în 1934 postul de profesor la secția de desen a Școlii de Arte Frumoase, mutată din motive financiare de la Cluj la Timișoara. Înaintea sa acest post fusese ocupat de profesorul Alexandru Popp, un maestru al desenului academic. Dar ulterior, după desființarea Școlii, Podlipny a continuat să țină cursuri de desen în propriul său atelier, urmărind atent și cu pasiune dezvoltarea unor tineri pe care i-a ajutat să ajungă artiști³⁹.

Noul deceniu care se deschidea a adus la Timișoara o activitate artistică și expozițională intensă, revigorată de organizarea Salonului artiștilor bănățeni, începând cu 1930, eveniment la care au fost invitați mai mulți artiști, unii veniți din alte centre. La prima ediție expuneau alături F. Ferch, A. Ciupe, E. Lenhardt, J. Podlipny, R. Ladea, F. Gallas, dar în anul următor Aurel Popp din Satu-Mare, Arthur Verona din București, Ion Isac, Corneliu Liuba, A. Litteczky, Diodor Dure, O. Szuhaneck, toți din Timișoara. Astfel mediul artistic local a devenit, în anii '30, mult mai divers și mai activ, prin întoarcerea acasă de la studii a

³⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, 1977. A se vedea Cartea întâi despre *Regimul diurn al imaginii*, p. 79 și urm.

³⁹ Numele celor care au beneficiat de lecțiile lui artistice alcătuiește un lung șir; referințe pot fi găsite în Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate...*, Capitolul IV. *Julius Podlipny – artist și profesor*, p. 101–109.

altor tinere talente, cum ar fi de exemplu Andreas și Franz Ferch, care studiaseră la Academia de Arte Frumoase din Dresda, Aurel Ciupe, cu studii la Paris și la Roma, Romul Ladea, ce venea și el în aceeași perioadă de la Paris. Atât Ciupe, cât și Ladea erau născuți în Banat și de aceea erau prezenți în aceste expoziții din oraș, chiar dacă locuiau la Cluj (din 1926 deveniseră profesori la Școala de arte frumoase). Marcați de post-impresionism, în pictura lor de peisaj, productivi și implicați în nenumărate expoziții, au fost și Ion Isac și Corneliu Liuba, amândoi profesori de desen în oraș.

Viața artistică și culturală din Timișoara prinsese un contur mai clar în această perioadă, se diversifica și la nivel instituțional prin venirea la conducerea Muzeului Bănățean, în 1928, a istoricului de artă Ioachim Miloia,⁴⁰ care a contribuit la profesionalizarea instituției și la deschiderea ei nu numai spre cercetarea artei medievale din Banat, ci și spre arta actuală. El a început să scrie cronici plastice, ilustrate cu lucrări ale artiștilor în „Analele Banatului”, revista inițiată de el nu doar pentru studii muzeale, a început să achiziționeze lucrări de artă contemporană pentru colecția muzeului și să îi promovează pe artiști. În același timp și-au făcut apariția și colecționari autohtoni de artă, consecvenți și dăruți, așa cum a fost omul de cultură Virgil Birou⁴¹. El va fi un apropiat al tinerilor pictori veniți în oraș odată cu mutarea Școlii de Arte Frumoase, în 1933. Birou era prieten vechi cu Romul Ladea, dar s-a interesat îndeaproape și de Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Anastase Demian, ca și de mai tinerii artiști care se formau la această instituție (Ion Vlasiu, Ștefan Gomboșiu, Tasso Marchini, Eugen Gâscă). Mai ales pentru aceștia, aflați într-o situație materială precară, achizițiile făcute de Birou au fost uneori providențiale⁴². În oraș au apărut tot mai multe reviste culturale – „Fruncea”, din 1934, director Nicolae Ivan, „Luceafărul”, începând cu 1935 sub direcția lui Aurel Cosma jr., ziarul „Vestul” (dar care se interesa și de știrile culturale), revista Institutului Social Banat-Crișana, înființată în 1932. În afară de oamenii de cultură consacrați – Ioachim Miloia, Virgil Birou, Aurel Cosma etc. – artiștii scriau și ei cronici plastice (Ion Vlasiu, Ștefan Gomboșiu) sau ilustrau revistele, Catul Bogdan și Anastase Demian fiind cei mai activi în această direcție.

Mutarea Școlii de Arte Frumoase de la Cluj la Timișoara, în 1933, a adus o energie nouă și proaspătă mediului artistic local și a contribuit la omogenizarea diferitelor tendințe artistice (de tipul expresionismului), venite atât din Europe Centrală și din Germania cu cele pătrunse în arta românească prin intermediul culturii franceze și a Parisului. În contact cu marile centre artistice, artiștii români au asimilat ideile avangardei, „îmblânzită” între timp și adusă la nivelul de înțelegere al unui public mai conservator. Artiștii au creat sinteze stilistice originale prin utilizarea surselor de inspirație locală, transpuse însă în limbajul modernist. Cel puțin două exemple pot fi menționate din rândul profesorilor-artiști: pictorul și graficianul Anastase Demian și sculptorul Romul Ladea.

Demian (1899–1977)⁴³ a fost unul dintre cei mai originali și dotați ilustratori, colaborator al cunoscutelor reviste culturale „Societatea de mâine” de la Cluj, „Gândirea” de la București și „Luceafărul” din Timișoara. Stilul său a devenit recognoscibil atât prin cursivitatea și eleganța liniei, cât și prin tematica aleasă, inspirată din spațiul spiritual al satului românesc, îmbinând elemente preluate din realitate cu personaje inspirate din basme sau balade populare. Urmărit de idealul unei frumuseți exemplare, a creat o nouă mitologie a spațiului autohton rural, conturat ca un tărâm vag, suspendat în afara timpului, nealterat de schimbările brutale aduse de civilizația modernă și în care personajele sunt mai presus de pasiunile pământești, bucurându-se de o viață fericită, plină și roditoare. Această viziune bucolică nu este însă scutită de o umbră de melancolie, ce învăluie uneori personajele sale.

⁴⁰ Ioachim Miloia (1897–1940) avea un doctorat în istoria artei la Universitatea din Roma, dar studiasă și la Academia de Belle-Arte din capitala Italiei, ceea ce i-a permis să fie nu numai istoric de artă, ci și pictor de artă religioasă și restaurator. A desfășurat o intensă activitate de cercetare și de salvare a unor importante bunuri culturale din Banat, în special de artă medievală.

⁴¹ Virgil Birou (1903–1968) a fost un scriitor și un fotograf care și-a orientat întreaga lui activitate spre lumea satului Banatului de munte, din zona Cărașului. A adunat mărturii culturale despre regiunile arhaice ale Banatului, inițiind diferite studii antro- și etnografice. Printre cărțile scrise de el amintim *Năzuințe și realizări. Etape din viața culturală bănățeană* iar, în 1944, *Crucile de piatră de pe Valea Cărașului*.

⁴² Aș menționa episodul „Boemei timișorene” din vara anului 1934, în care Ștefan Gomboșiu (atunci secretarul Școlii de Arte Frumoase) a rămas în atelierele instituției, împreună cu Ion Vlasiu și cu Eugen Gâscă, pentru a lucra; vezi Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate...*, loc. cit., p. 79–86.

⁴³ Demian s-a născut la Budapesta într-o familie de macedo-români și a început studiile de artă în 1919 la Școala de Arte Frumoase din București, apoi la Roma și la Paris, unde, în afară de Academie Julian, a frecventat „Atelierul artelor sacre”, coordonat de Maurice Denis. La recomandarea acestuia a decorat o biserică din Mézières (1923), iar în țară a devenit profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj încă de la înființare, în 1925. Cu subiecte culese din împrejurimile Clujului – portrete de copii din Feleac – a deschis o primă expoziție la București (sala „Mozart”), impunându-se prin originalitatea stilului său.

Demian a fost considerat adesea creatorul stilului național în grafica românească, depășind însă condiția de decorator și de ilustrator, așa cum observa cu acuitate Victor Ieronim Stoichiță⁴⁴. El prefera desenul pentru ilustrații, exaltând virtuțile liniei și ale conturului cu ajutorul tușului sau al temperei. Linia lui este sinuoasă, suplă, formele sunt gingașe, compoziția are de regulă o tentă decorativă, de o remarcabilă simplitate (Fig. 17, 18). Adaptate spațiului tipografic, desenele lui de mici dimensiuni se transformă în vignete, completând paginile revistelor. Pentru aceste calități stilistice, pentru întreaga lui viziune artistică, Demian a fost apreciat de Lucian Blaga, care îl considera cel mai talentat ilustrator și îl prețuia în mod deosebit.



Fig. 17. Anastase Demian,
Afiș pentru Expoziția internațională a copilului, 1932.



Fig. 18. Anastase Demian,
Afiș pentru Expoziția artiștilor plastici ardeleni, 1930.

Dar Demian a fost și un pictor și un artist decorator practicând arta murală, pe care a încercat să o înnoiască, îmbinând austeritatea stilului bizantin cu un stil decorativ mai degajat, lipsit de crisparea academistă a epigonilor. Înclinația pentru decorativ l-a determinat să studieze și să se ocupe și de pictura murală, o temă pe care a îndrăgit-o deoarece era profund legată de tradiția picturii post-bizantine românești. În afara studiilor dedicate picturii murale, realizate în Franța, Demian a călătorit în 1928 la Athos, în Grecia, pentru a aprofunda pictura bizantină. Aceste cercetări i-au fost de real folos transformându-l într-un artist muralist de excepție. Ulterior, el a pictat cupola catedralei ortodoxe din Cluj (1931–1933), arcul absidei altarului din biserica mitropolitană din Sibiu, catedrala din Sighișoara, o biserică ortodoxă în Brașov, catedrala ortodoxă din Timișoara (1940–1946), fiind invitat de asemenea să picteze pentru Regina Maria capela „Stella Maris” în incinta reședinței regale din Balcic (1930). Caracteristice pentru pictura lui rămân figurile delicate ale îngerilor – o sinteză între chipurile adolescente și tipologiile grațioase ale femeilor – sau imaginea emoționantă a Fecioarei cu pruncul Iisus în brațe⁴⁵. Personalitate complexă, cu multiple disponibilități și o mare mobilitate plastică, Demian este un artist modern, care s-a dedicat necondiționat artelor decorative revalorificându-le.

⁴⁴ Victor Ieronim Stoichiță, *Anastase Demian – un „scriptor”*, în *Arta*, București, nr. 4/1981.

⁴⁵ Exemplul cel mai elocvent în acest sens rămâne pictura Catedralei ortodoxe din Timișoara.

Dacă Demian a adus în fața publicului un stil care exprima o finețe aproape feminină, Romul Ladea (1901–1970)⁴⁶ în schimb s-a făcut cunoscut prin energia gestului său artistic și prin forța reținută a unor tensiuni interioare, ce îi caracterizează personajele. El a fost considerat unul dintre cei mai originali și mai talentați sculptori din perioada interbelică, „plăsmuitorul ideal al unei adevărate mitologii transilvănene”,⁴⁷ care a avut ca sursă de inspirație lumea satului bănățean, cu miturile și cu legendele sale, transpusă însă în formele artei moderne. La început a fost influențat de expresionism, un curent artistic venit prin intermediul artei germane sau central-europene, ulterior stilul său devine mai așezat.

Spre deosebire de alți artiști ale căror tatonări se întind pe o perioadă lungă de timp, Ladea s-a regăsit încă din perioada începuturilor sale (1922–1926), iar primele lucrări poartă deja amprenta personală a unui stil nou, devenit în scurt timp inconfundabil în arta românească modernă. Din această perioadă, marcată de călătoriile de studii, de șederea la Paris, de căutări personale, dar și de oarecare influențe venite din exterior (sculptura lui Meštrović) datează un prim grup de lucrări, dintre care *Maternitate* (1924) (Fig. 19) se remarcă prin stilul aproape decorativ, cu o elegantă linie cursivă, integrând într-un tot, volumele delicate ale corpului femeii și ale copilului pe care-l ține în brațe. Influența expresionismului apare vizibilă într-o serie de câteva sculpturi de dimensiuni reduse, cu o tematică socială amintind de Ernst Barlach (*Invalidul*, 1926). Deformările și distorsionarea volumelor, elansarea proporțiilor, accentuarea mimicii feței se regăsesc și în bustul lui *Simion Bărnuțiu* (1928) (Fig. 20), un studiu pregătitor în gips, în care artistul dorea să dea expresie materială acelei neliniști ce trebuie că îl stăpânea pe cărturarul transilvănean înfruntând greutățile luptei pentru libertate. În viziunea lui Ladea, Bărnuțiu apare ca un nou Don Quijote măcinat de un ideal greu de atins, erou tragic sortit sacrificiului. Lucrarea, azi pierdută, inaugura o lungă serie tematică, finalizată cu două monumente publice la Șimleul Sivaniei.

După încheierea studiilor la Paris și revenirea lui Ladea în țară, la catedra de sculptură a Școlii de Arte Frumoase din Cluj, în creația lui se conturează câteva direcții tematice gravitând în jurul *eroicului*, înțeles însă diferit de retorica binecunoscută a sculpturii vremii. Eroul este, în viziunea lui, atât o personalitate istorică, mai ales legată de istoria Transilvaniei sau a Banatului (Avram Iancu, Horia, Cloșca), o personalitate culturală cu un rol public recunoscut (Petru Opincă, Ion Popovici Bănățeanul, Xenopol, poetul Lucian Blaga), cât și o figură legendară descinzând din tradițiile folclorice (Iovan Iorgovan, „Strâmbă lemne”). Prin acest gen de lucrări Ladea încerca să găsească un limbaj propriu care să „împace” tradiția cu spiritul modern. Această etapă artistică a deschis calea unui stil personal, plin de vigoare, exprimat mai ales prin cioplirea în lemn, ulterior turnarea în bronz, care atenuează asperitățile și muchiile aspre ale materialului.

Lumea satului bănățean, de care Romul Ladea a fost mereu legat, i-a rămas vie în amintire furnizându-i o anume tipologie pe care o regăsim atât în portrete, cât și în personajele legendelor populare. În viziunea lui *țaranul bănățean* (Fig. 21) este mândru, orgolios, ironic, trăsăturile de caracter fiind exprimate de fizionomia severă. Acest prototip uman, emanând o spiritualitate aparte, independentă, dacă nu chiar rebelă, re apare în figura legendarului *Iovan Iorgovan* (Fig. 22), erou popular din sudul Banatului, care se luptă cu balaurul, făptură a întunericului și pe care-l învinge asemenea unui sfânt Gheorghe autohton. Încercările de a defini plastic acest erou se traduc în opera lui Ladea prin mai multe variante la aceeași temă. *Autoportretele* (Fig. 23) alcătuiesc pentru Ladea o temă de referință pentru perioada de tinerețe, exploatând expresivitatea trăsăturilor ușor fruste. Figura este serioasă până la severitate, atitudinea mândră și ușor distantă. Artistul se reprezintă pe sine ca o creatură neobișnuită, cu părul vâlvoi, fruntea încrețită, bărbia ridicată înainte sau lăsată în piept și buzele strânse, exprimând neliniștile și temerile personale.

În anii 1940 tematica lucrărilor sale evoluează către afirmarea valorilor general umane, mai ales a dragostei și a înțelepciunii, iar stilistic sculptura lui se îndreaptă spre o formă mai clasică, echilibrată. Din această perioadă datează o serie de portrete ale mamei sale, privită cu multă duioșie, ca o făptură legendară, dar și ale soției și ale copilului, exprimând tandrețe și senzualitate. Semnificativ pentru schimbarea stilistică petrecută în această nouă etapă este reliefurile în lemn *Legendă* (1940), conținând mai multe trimiteri la personajele sale favorite. Așa cum a observat cu justețe Eugen Schileru opera lui Ladea „s-a încheat ca un fruct al armoniei dintre sensibilitate și inteligență”⁴⁸ evoluând de la izbucnirea tumultuoasă din perioada tinereții până la împlinirile calme ale maturității, dar exprimând cu sinceritate același crez artistic nealterat de trecerea anilor.

⁴⁶ Ladea a început să studieze, asemeni lui Gallas, la Școala de Arte și Meserii din Timișoara, în 1922, apoi, în anul următor, la Școala de Arte Frumoase din București și, în cele din urmă la Paris, la Academia Julian, iar, ulterior, a trecut prin atelierul lui Brâncuși, cu care însă nu a rezonat.

⁴⁷ Gheorghe Vida, Fișă de dicționar, *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, editura Academiei Române, vol. II. Lit. H-Z, p. 90.

⁴⁸ Eugen Schileru, „Însemnări despre artist”, în catalogul *Romul Ladea*, Muzeul de Artă, Cluj, 1971.



Fig. 19. Romul Ladea, *Maternitate*, 1926, marmură.



Fig. 20. Romul Ladea, *Simion Bărnuțiu*, 1928, fotografie din atelier.



Fig. 21. Romul Ladea, *Țăran bănățean*, fotografie din atelier.



Fig. 22. Romul Ladea, *Iovan Iorgovan*, relief lemn.

Fig. 23. Romul Ladea, *Autoportret*, 1927, lemn cioplit.



Odată cu Școala de Arte Frumoase a poposit în Timișoara și Catul Bogdan (1897–1978), un artist făcând parte din aceeași generație cu Demian, Ladea și Ciupe. Format la Paris, unde a urmat pictura la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (între 1920–1923) și simultan cursurile de frescă ale lui Paul Baudouin la academia liberă „La Grande Chaumière, Bogdan s-a dedicat cu pasiune, în anii 1930, picturii de șevalet, dar și frescei. În anii de studiu a dobândit disciplina observației și elementele unei metode artistice, dar această perioadă s-a situat mai ales sub semnul revelației artei lui Cézanne și a lui Bonnard. De la primul, Catul Bogdan și-a însușit obiectivarea percepției și un echilibru între senzație și transpunerea ei în formă. Astfel, ideea de „motiv plastic” va deveni un principiu de referință în pictura lui, punctul de pornire și sursa de inspirație creatoare. Pictura lui Pierre Bonnard a intuit-o dintr-o dată, întrucât se simțea apropiat de universul acestui artist sensibil, calm, intimist.

Catul Bogdan a fost atras de peisajul citadin mai mult decât de natura sălbatică. Sensibil la farmecul metropolei, la pulsul acesteia, el s-a remarcat încă din perioada pariziană cu teme frecvent întâlnite la majoritatea artiștilor moderni. Peisajul citadin pătrunsese ca o temă de actualitate și în pictura românească, odată cu avangarda, și a fost dezvoltată în perioada interbelică în opoziție cu tradiționalul peisaj rural de factură postgrigoresciană. La Paris Catul Bogdan a pictat câteva dintre locurile emblematice ale capitalei, printre care se număra și Pont-Neuf. Subiectul se regăsește și la alți artiști români, unii colegi de generație cu el (Aurel Ciupe). În viziunea lui C. Bogdan, celebrul pod parizian apare monumental, pus în valoare de o construcție riguros geometrică, artistul fiind atras de efortul creator al omului și mai puțin de pitorescul naturii revărsate pe malurile Senei. Mult mai destins, peisajul *Pe Sena*, expus împreună cu *Pont-Neuf* la Salonul Oficial din 1930 la București, prefigurează o anumită stare de reverie în fața naturii și o anume spontaneitate creatoare care va deveni definitorie pentru peisajele ulterioare ale artistului.

Începând cu 1930 în pictura lui Catul Bogdan se disting două tendințe opuse: prima acordă prioritate formei, volumului bine conturat și construit aproape geometric, în timp ce a doua exprimă o înclinație tot mai pronunțată spre culoare, spre forma colorată expusă luminii, conform cu temperamentul și înclinațiile lirice ale pictorului. Astfel, în paralel cu pictura în ulei, el va folosi din ce în ce mai des pentru peisaj tehnicile de notație rapidă precum acuarela, guașa sau laviul, tendință ce se accentuează în perioada timișoreană.

Aceste peisajele sunt mult mai libere, părăsind factura cézanniană adoptată la Paris și experimentată în anii imediat următori debutului. Artistul tratează motivul plastic în mase mari, intervenind cu unele detalii aplicate ulterior, cu un duct mai fluid și mai vibrat al liniei sau al pastei, în cazul picturii în ulei, încercând întrepătrunderi și curgeri de culoare asemănătoare cu acuarela. Peisajele sunt aproape în exclusivitate citadine reprezentând cel mai adesea acoperișuri, case, grădini, curți interioare străjuite de copaci, cu o insistență asupra acelorași detalii repetate cu mici variațiuni. Viziunea monumentală de la început se risipește, artistul este atras de notațiile rapide, sugerând prospețimea percepției.

Peisajele citadine ale lui Catul Bogdan nu au nimic eroic, nu consemnează locuri importante ale memoriei, nici măcar scene cotidiene. În aceste lucrări se întrezărește o undă de melancolie și de singurătate, deoarece viața lipsește, casele sunt închise, grădinile și străzile pustii. În aceste lucrări, privirea indecisă selectează fragmente, oprindu-se asupra unor străzi de la periferie – *Cartierul Fabric din Timișoara* (Fig. 24) sau *Peisaj*, reprezentând piața cartierului Elisabetin, văzută însă dinspre curțile interioare ale unor imobile (Fig. 25).

Un alt gen în care C. Bogdan s-a afirmat cu succes a fost cel al picturii în frescă, gen considerat închis, dependent de dogma ortodoxă, neputând să depășească „erminiile” bizantine; pictura în frescă a început să fie reconsiderată mai ales după anii 1920, când a fost inițiată o campanie de construire de noi biserici ortodoxe, mai ales în Transilvania și în Banatul. Cu generația lui Catul Bogdan și Anastase Demian, ambii cu studii de arte decorative și frescă în Franța, a fost inaugurat un nou stil în pictura monumentală bisericească. Artiștii sunt nevoiți să respecte canoanele, dar aduc o umanizare a reprezentărilor iconografice, o transpunere mai elegantă a formelor neo-bizantine, ținând cont de un decorativism modern, mai suplu. Catul Bogdan a pictat în frescă în anii 1930 absida altarului catedralei ortodoxe din Cluj și a bisericii din cartierul Mehala din Timișoara, precum și biserica din Cerghid (Mureș), iar în ulei iconostasul vechii catedrale ortodoxe din Timișoara (1935).

Pe lângă pictură de șevalet și pictură murală, Catul Bogdan s-a dedicat cu pasiune ilustrației pentru revistele de cultură din Cluj și Timișoara, decorând ani de-a rândul numere din „Societatea de mâine” și din „Luceafărul”. Ilustrațiile lui abordau mai ales teme religioase, apropiate stilistic într-o oarecare măsură de pictura murală, pe care o realiza în acea perioadă. Ca și în cazul lui Demian, ilustrațiile lui Catul Bogdan încercau să îmbine o viziune plastică modernă și tradiția bizantină. Evoluând în contextul transilvănean, arta lui Catul Bogdan și-a găsit un drum propriu între tradiție și „modernitatea cuminte” refuzând experimentele avangardiste. Pictura lui aduce, în acea perioadă, o notă caldă, intimistă, vibrația unei sensibilități autentice, preocuparea pentru cizelarea mijloacelor „tradiționale”.



Fig. 24. Catul Bogdan, *Cartierul Fabric din Timișoara*, 1933, ulei pe pânză.



Fig. 25. Catul Bogdan, *Peisaj din Timișoara*, 1947, acuarelă pe hârtie.

Aurel Ciupe (1900–1988) provenea din Lugoj, iar pentru formația lui artistică un rol determinant l-a jucat pictorul Virgil Simionescu. Talentul i-a fost recunoscut de timpuriu, astfel încât în 1919 s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din București, admis direct în anul IV, în clasa pictorului Ipolit Strâmbu; în capitală a devenit coleg cu alți ardeleni precum Anastase Demian și Traian Bîlțiu-Dăncuș. Cu o bursă din partea Consiliului Dirigent a plecat la Paris, studiind la Academia Julian, pe care o frecventa dimineața, beneficiind de corecturile lui Pierre și Paul Albert Laurens, iar după-amiaza lua parte la cursurile de la Academia „La Grande Chaumière”, care erau fără corectură. În vara anului 1920 a făcut o călătorie de studii la Roma menită să-i completeze deschiderea culturală. În 1922 s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din Iași, obținând diploma în anul următor, în clasa profesorului Octav Băncilă, iar în toamnă lui 1923 se afla din nou la Roma pentru a obține o a doua diplomă. În 1924, după terminarea studiilor, a deschis prima expoziție personală în Lugojul natal.

În anul 1925 a fost numit profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj, completând grupul tinerilor artiști deveniți profesori. După un scurt episod când este custode, apoi director al Pinacotecii din Târgu-Mureș, va reveni la Timișoara în calitate de profesor, ajungând în timpul războiului director al Muzeului Banatului, urmându-i lui Ioachim Miloia, dispărut în 1940.

Aurel Ciupe s-a format în ambianța post-impresionistă de orientare cézanniană, în care pentru el predominantă era construcția formei, echilibrul și rigoarea compozițională. Impresiile sensibile sunt trecute prin filtrul rațiunii astfel încât nota distinctivă a picturii sale a devenit cerebralitatea sau mai exact pendularea între sensibilitate și raționalitate. Pictorul s-a dedicat peisajului, considerând că prin intermediul lui se poate confrunța nemijlocit cu realul și își poate decanta sentimentele, făcând loc unei reprezentări mai obiectivate. În viziunea lui plastică, el optează pentru forma construită, pe care lumina o învâluie într-o atmosferă cromatică unitară, așa cum apare în lucrările realizate în Franța, lucrări de o mare limpezime și acuratețe stilistică (*Pont-Neuf*, *Peisaj din Saint-Tropez*). Această viziune se amplifică în perioada imediat următoare, din 1927–1930, mai ales în seria de peisaje de la Luncani, în care așterne culoarea în straturi groase, cu spaclul, uneori intervenind cu unele contururi negre care închid sever formele, în timp ce cromatica, dominant rece, amintește de o materie densă, vitroasă. *Case la Luncani* sau *Timișul la Lugoj* (Fig. 26) sunt lucrate în această tehnică, cu multă vigoare, sugerând o atmosferă densă, intensă, inspirată poate și din experiența sa artistică trăită în Colonia de la Baia Mare.



Fig. 26. Aurel Ciupe, *Malul Timișului*, 1936, ulei pe pânză.



Fig. 27. Aurel Ciupe, *Două figuri*, 1928, ulei pe pânză.

Mai târziu Ciupe va relua obsesiv câte un motiv plastic repetându-l (seria de lucrări intitulate *Peisaj la Poiana Mărului*); peisajul, privit de fiecare dată din alt unghi, reprezintă de obicei o mică localitate, dominată de un munte, amintind de celebrul motiv plastic al lui Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire*. Artistul pictează în tonalități închise de verde și de albastru de Prusia renunțând la cuțitul de paletă și lucrând cu pensule late, în tușe scurte, nervoase, așezate oblic și construind planurile mari, precum și suprafețele obiectelor.

Perioada imediat următoare, a anilor 1930, relevă interesul crescând al artistului pentru figura umană, mai ales feminină, exprimat prin portrete sensibile, în special cele ale soției, portrete tratate sobru, cu linii elegante, epurând detaliile de prisos. O lucrare importantă pentru această etapă se intitulează *Două figuri* (Fig. 27) și îl reprezintă pe artist în fața șevaletului alături de soția sa. Personajele sunt prezentate statuar într-o atmosferă atemporală și într-un peisaj evocat sumar, redus la forme geometrice de bază. Lumina tranșantă accentuează muchiile obiectelor și sporește impresia de rigoare geometrică de care sunt cuprinse și cele două figuri. În *Pălăria galbenă* portretul soției depășește simpla observație psihologică, pictorul străduindu-se să transmită o stare de beatitudine provocată de euforia culorii și a luminii intense, solare.

Pe urmele lui Cézanne, Aurel Ciupe pictează și el naturi statice cu fructe sau cu obiecte uzuale construind formele, în care se insinuează geometrii delicate, realizând niște compoziții dense, în tonalități grave, datorate mai ales fundalurilor întunecate. Obiectele din naturile statice par supuse trecerii timpului și ca atare privite cu o umbră de melancolie.

Disputa inițială între raționalitatea,⁴⁹ care domină instinctul pictural, a alimentat cu un suflu nou, ușor polemic, opera lui Ciupe făcând ca arta lui să nu pară niciodată facilă, ci vie în spirit. El s-a menținut mereu în această zonă a unei tensiuni, lăsând o operă originală, creată cu inteligență.

În concluzie, Banatul a fost un spațiu multicultural care a dat naștere unei culturi artistice central-europene, în care temele artei și formele stilistice au rezultat din împletirea surselor locale cu cele venite din metropolele artei, iradiind spre periferii. În acest spațiu, Timișoara a fost, în perioada interbelică și ulterior, un centru al modernității, deținând o poziție exemplară prin civilizația urbană avansată, dar și prin aportul artiștilor, formați în spiritul actualității. Aceștia au căutat soluții vizuale originale, pornind de la tradițiile locale, de la propriile lor direcții și teme de interes, trecute însă prin experiența modernității, asimilate temeinic. Spre deosebire de Transilvania, în care aportul artiștilor maghiari a fost mai substanțial, în Banat și în Timișoara nu se distinge în mod special această contribuție, iar spiritul multicultural, deschis spre o cultură plurietnică, domină orice alte tendințe naționale.

⁴⁹ *Catalogul expoziției retrospective Aurel Ciupe*, București, 1980.

