

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ - BOLYAI HISTORIA

3

---

**Editorial Office:** 3400 Cluj-Napoca ♦ Gh. Bilașcu no. 24; Phone: 064-40.53.52

---

## SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE - SOMMARIO

- IMOLA KISS, Arta decorativă sătmăreană în Evul Mediu. Broderii medievale în Colecția Muzeului Județean Satu Mare ♦ Decorative Art from Satu Mare During Middle Age. Medieval Embroideries in Satu Mare County Museum Collection ..... 3
- AUREL CHIRIAC, Pictura bisericilor de lemn românești din Bihor în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Repere bibliografice ♦ La peinture des églises de bois roumaines de Bihor aux XVIII-ème et XIX-ème siècles..... 27
- ADRIANA TOPÂRCEANU, Reprezentări spațiale în peisagistica perioadei interbelice în România - Considerații generale. Spații și perspective - ..... 37
- CORNEL CRĂCIUN, Considerații asupra sculpturii românești în deceniul șase - Între comanda socială și gustul public ♦ Considération au sujet de la sculpture roumaine dans le sixième décennie du XX-ème siècle - entre la commande sociale et le goût public..... 49

|   |    |
|---|----|
| VLAD ȚOCA, <i>Imaginea pionierului evreu în grafica sionistă între 1880 și 1948</i> ..... | 63 |
| MIRCEA ȚOCA, <i>Creația artistică a americanului David Smith</i> .....                    | 97 |

## RECENZII - BOOK REVIEW

|  |     |
|--|-----|
| Salvador Dali, <i>Jurnalul unui geniu</i> , Humanitas, București, 1995, 271 p.<br>(CORNEL CRĂCIUN).....  | 119 |
| Salvador Dali, <i>Viața secretă a lui Salvador Dali</i> , Cartier, București, 1996, 248 p.<br>(CORNEL CRĂCIUN).....  | 120 |
| Aurel Ciupe, <i>Născut odată cu secolul</i> , Dacia, Cluj-Napoca, 1998, 241 p.<br>(CORNEL CRĂCIUN).....  | 120 |
| Alois Riegl, <i>Istoria artei ca istorie a stilurilor</i> , Meridiane, București, 1998, 348 p.<br>(CORNEL CRĂCIUN).....  | 121 |
| Cornel Crăciun, <i>Structuri ale imaginii în pictura românească interbelică</i> , Editura Presa<br>Universitară Clujeană, 1998, Cluj-Napoca. (ADRIANA TOPÂRCEANU)..... | 122 |

## ARTA DECORATIVĂ SĂTMĂREANĂ ÎN EVUL MEDIU

### BRODERII MEDIEVALE ÎN COLECȚIA MUZEULUI JUDEȚEAN SATU MARE

IMOLA KISS

**ABSTRACT.** *Decorative Art from Satu Mare During Middle Age. Medieval Embroideries in Satu Mare County Museum Collection.* Beside architecture and painting, the medieval embroidery has a representative contribution to entire Christian world.

The purpose of the author is to present some medieval embroideries from Satu mare County Museum collection, having a special artistic and historical value, that served for Holy table cover in Reformed church. These textiles are very interesting from historical point of view, because they are identical to those ones with lay destination. For this type of textiles, the ornamentation is identical for both lay and clerical embroideries, all the more so as they could change destination in both directions (the lay pieces can have a religious utilization and conversely).

For the Reformed religious textiles there were not liturgical limitations, thus a lot of lay embroideries, being donated, they enriched the church collection, being invaluable historical sources for the epoch, because in this case, being rarely used and kept in good custody conditions, finally they became extremely valuable and interesting tokens as concerns the interiors from Transylvania. The textiles kept in Reformed churches have a certain local specific nature, clearly different from the Catholic ones, almost identical in whole western Christian world.

On some textiles it remained embroidered the name of the donor, the year and the place of the donation, offering interesting information concerning personalities, the cultural level, the fashion of the area or the locality. In certain cases, it was also embroidered the event when the textile was donated, enriching the information concerning the history of the church. These textiles are also significant and interesting for the history of culture, for language and orthography.

Daily use embroideries are ornamented with traditional floral motifs, being mostly an extremely successful and original combination between Italian Renaissance and Turkish, eastern motifs. This style, born from the mixing eastern and Renaissance motifs is typical to medieval embroideries from Transylvania. These embroideries are dated in XVI<sup>th</sup> - XVIII<sup>th</sup> centuries and initially, they were manufactured only in the nobiliary courts. Transylvanian civilization in XVI<sup>th</sup> - XVII<sup>th</sup> centuries is a synthesis born from the interdependence between Western and Islamic influences. Transylvanian art, as a mediator between. East and West, will set up a particular decorative language, born from taking over motifs from both directions, however keeping its nature arised from an ancient fundamental, harmonized with environment.

„Somptuoasă și strălucitoare prin firul de aur, argint și mătase colorată cu care este lucrată, impresionantă prin desăvârșirea tehnică și prin calitatea de a face direct și imediat inteligibilă lumea de simboluri pe care o înfățișează, de valoare artistică remarcabilă, vădită sub aspect de o varietate ce-i subliniază interesul, broderia medievală aduce – alături de arhitectură și pictură – una din contribuțiile cele mai reprezentative... la arta întregii lumi creștine.”<sup>1</sup>

În bogata colecție de textile a Muzeului Județean Satu Mare un loc aparte este ocupat de cele zece broderii medievale provenite din colecția Kölcsey, Asociație Culturală fondată în 1891. Aceste textile, cu o valoare artistică și istorică deosebită, au servit ca acoperăminte de sfântă masă în biserica reformată. În evul mediu bisericile reformate au fost înzestrate cu numeroase textile având destinații și utilități foarte diverse: acoperăminte pentru vasele de cult (corespunzătoare aerelor din bisericile ortodoxe), învelitoare pentru strane, pentru amvoane, de pe tribune atârnavau textile frumos brodate, ori covoare de origine turcească<sup>2</sup>.

Textilele aflate în dotarea bisericilor reformate sunt foarte interesante din punct de vedere istoric, deoarece nu se deosebesc cu nimic de cele cu destinație laică. La aceste piese ornamentica este identică în cadrul broderiilor laice și a celor bisericești, cu atât mai mult cu cât ele își puteau schimba destinația în ambele sensuri (piesele laice pot dobândi utilizare religioasă și invers)<sup>3</sup>.

În cazul textilelor religioase reformate nu existau restricții liturgice care trebuiau respectate cu sfințenie, astfel multe broderii laice au ajuns prin donații în colecția bisericilor, devenind inestimabile izvoare istorice pentru epocile pe care le reprezintă, căci aici având o utilizare mult mai rară și având condiții de păstrare bune, au rămas mărturii deosebit de interesante și valoroase ale interioarelor transilvănene. Pe când textilele aflate în dotarea bisericilor catolice trebuiau să corespundă din toate punctele de vedere (material de fond, motive ornamentale, fire de brodat, tehnică) unor tradiții seculare, textilele păstrate în bisericile reformate au un anumit specific local, deosebindu-se net de cele catolice aproape identice în întreaga lume creștină occidentală.

Pe unele textile s-a păstrat brodat numele donatorului sau al comanditarului, anul și locul donației, furnizând astfel interesante informații legate de personalități, nivelul de cultură, gustul, moda zonei sau localității respective.

În unele cazuri a fost brodat și evenimentul cu ocazia căruia a fost donată textila bisericii, îmbogățindu-se astfel informațiile legate de istoricul aceluia locaș de cult. Aceste texte sunt importante și interesante și din punctul de vedere al istoriei culturii, limbii, a ortografiei.

Textilele ce conțin simboluri religioase, ori citate biblice, binecuvântări, sau este amintită ocazia în care a ajuns în colecția parohiei respective au o destinație religioasă inițială. Însă, în afara acestora, se găsesc în număr mare și broderii confecționate pentru uz curent, ornamentate cu motive florale tradiționale, în cele mai multe cazuri o combinație deosebit de reușită și originală a elementelor

<sup>1</sup> Musicescu, Maria Ana, *Broderia medievală românească*, București 1969, p.5.

<sup>2</sup> Palotay, Gertrúd, *A magyar református templomok úrasztali terítői*, în „Magyar református templomok”, vol. I., Budapeșt 1941, p. 289.

<sup>3</sup> Cipăianu, Ana Maria, *O piesă vestimentară brodată din secolul al XVIII-lea*, în „Acta Musei Napocensis”, nr. XIX, 1982, p. 638, nota 29.

renascentiste de factură italiană cu motive ornamentale orientale turcești. Acest stil născut în urma combinării motivelor orientale cu cele occidentale este specific broderiilor transilvănene medievale. Cercetătorii au numit acest stil născut la curțile domnești și nobiliare „broderie domnească”<sup>4</sup>. Aceste broderii datează din secolele XVI–XVII, și au fost confecționate inițial doar la curțile nobiliare, fiind o îndeletnicire agreată de doamne, care-și brodau zestrea ornamentată cu aceste motive foarte îndrăgite. La aceste faimoase curți se adunau tinerele fete de nobili și își însușeau arta brodatului, cele mai noi și „moderne” motive ornamentale, cele mai interesante tehnici<sup>5</sup>. Alături de nobile lucrau aici însă și fete de iobagi, care, cu timpul, au devenit brodeze specializate, dar care au „furat” aceste motive ornamentale aplicându-le pe textilele confecționate acasă de ele. Astfel unele motive s-au „folclorizat” regăsindu-se și astăzi în anumite zone<sup>6</sup>.

Un loc aparte e ocupat în acest sens de brodezele turce, provenite din rândul prizonierelor, care au fost „folosite” la curțile princiare transilvănene la confecționarea broderiilor orientale pe care, cu timpul, le-au îmbinat cu motivele renașcentiste florale italiene<sup>7</sup>.

În afară de curțile princiare și nobiliare au existat, cu siguranță în centrele urbane, ateliere de brodat având un rol deosebit de important în circulația motivelor și în realizarea unui stil unitar<sup>8</sup>. În aceste ateliere broderiile se executau după „cartoane”, schițe ale unor „pictori decoratori”<sup>9</sup>. Pictorii care au desenat cartoanele model și „artiștii” care le-au transpus cu acul pe mătase, bumbac sau in, aveau, în aceeași măsură, perspectiva unui străvechi fond comun, gustând sensibilitatea și viziunea artistică acordate unui mediu social și cultural omogen, care, păstrând respectul pentru valorile tradiționale, rămânea în permanent deschis sugestiilor și inovațiilor<sup>10</sup>. Deși nici o mențiune documentară nu atestă acest fapt, unitatea stilistică a acestor opere de artă, cum pot fi considerate pe bună dreptate aceste broderii medievale, face dovada existenței unei școli de broderie<sup>11</sup>.

Civilizația transilvăneană din secolele XVII–XVIII poartă amprenta procesului de sinteză rezultat din întrepătrunderea influențelor culturii occidentale cu cele propagate de lumea islamică. Așezarea sa geografică în zona de interferență a apusului cu răsăritul a făcut ca întreaga sa istorie să se desfășoare la intersecția marilor culturi. Contactul strâns și permanent, relațiile economice și politice dintre țările române și ale acestora atât cu Occidentul cât și cu Orientul, s-a resimțit în toate sferile vieții materiale și spirituale. Astfel, în aceste condiții, arta transilvăneană, mediatoare de influențe între Occident și Orient, își va forma un limbaj decorativ

<sup>4</sup> V. Ember, Mária, *Úrihimzés*, Budapeșt, 1982, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> Gazdáné, Olosz Ella, *Kézimunkázók könyve*, București, 1986, p. 184.

<sup>7</sup> Benda, Kálmán, *Bocskai István székhely nélküli fejedelem udvara*, în „Magyar reneszánsz udvari kultúra”, Budapeșt, 1987, p. 165.

<sup>8</sup> Musicescu, Maria Ana, *op. cit.*, p. 6.

<sup>9</sup> Ștefănescu, I. D., *Broderiile de stil bizantin și moldovenească în a două jumătăți a secolului al XV-lea - Istorie, iconografie și tehnică*, în „Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare, Culegere de studii”, București, 1964, p. 508.

<sup>10</sup> Musicescu, Maria Ana, *Broderia*, în „Istoria artelor plastice în România”, vol. I., București, 1968, p. 383.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

aparte, original, născut din preluarea unor motive din ambele direcții, dar păstrându-și totuși caracterul izvorât dintr-un fond străvechi, armonizat cu natura înconjurătoare.

Transformarea Transilvaniei după dezastrul de la Mohács (1526) în principat autonom sub suzeranitate otomană a intensificat și permanentizat contactele directe cu Orientul, deschizând drum larg pătrunderii influențelor artistice. Vraja Orientului a compleșit curtea princiară transilvăneană, determinând dezvoltarea comerțului. Astfel, au fost importate țesături, covoare, fire de brodat, dând un impuls confecționării broderiilor. Ca materiale de fond se utilizau pânzeturi fine orientale, giulgiurile adică pânzele de in topit<sup>12</sup>. Însă Orientul nu constituia singura zonă de unde se aprovizionau cu materiale de fond; se importau și din țările central-europene (Polonia, Slovacia). Mătăsurile se aduceau din Turcia și Italia, dar întâlnim și pânza de casă sau pânza crudă ardelenescă<sup>13</sup>. Firele de brodat joacă un rol deosebit de important în realizarea unei broderii, în ceea ce privește calitatea și valoarea sa artistică. La broderiile confecționate în secolele XVII-XVIII cel mai adesea a fost utilizat firul de mătase foarte slab răsucit, cu aspect pufos, ceea ce are un rol bine determinat în obținerea efectelor dorite<sup>14</sup>.

În secolul al XVIII-lea, alături de firele din mătase colorată au fost utilizate din ce în ce mai des firele metalice, care în secolele XVI-XVII au jucat doar un rol secundar, subordonat<sup>15</sup>. Grupul materialelor metalice de brodat „aurii” sau „argintii” se împarte în două mari categorii: sârme metalice și fire metalice propriu-zise, adică o bandă metalică subțire și îngustă înfășurată strâns în jurul unui miez de mătase<sup>16</sup>. În rândul firelor de brodat aurii un loc deosebit –numeric– este ocupat de cele de argint aurit. În ceea ce privește proveniența firelor de brodat, materialul documentar este mai puțin bogat. Firele de brodat utilizate la textilele transilvănene din secolele XVII-XVIII, după toate probabilitățile, erau mărfuri orientale vehiculate de negustori levantini, unii din ei chiar așezați în Transilvania<sup>17</sup>. Aceste fire erau deosebit de scumpe. În urma unei legi emise de principele Gabriel Bethlen în 1627, prin care reglementa prețurile unor mărfuri, 1 font (560g) de fir de aur avea prețul de 24 florini, iar 1 font de fir argint costa 22 florini. Drept termen de comparație putem aminti faptul că în același timp, o căruță se putea cumpăra la prețul de 5 florini<sup>18</sup>. Sârmele metalice erau mai scumpe decât firele metalice din aur sau argint, deoarece se lua în considerare faptul că la fire există acel miez de mătase, deci nu este vorba de metale prețioase „pure”. În scopul rezolvării problemelor puse de procurarea firelor de brodat metalice au fost întemeiate ateliere unde se confecționau astfel de fire. Cunoaștem existența la Munkacevo, pe domeniul principelui Francisc Rákóczi al II-lea, al unui astfel de atelier unde se produceau fire

<sup>12</sup> Cipăianu, Ana Maria, *Materiale și tehnici utilizate la broderiile transilvănene din secolele XVII-XVIII*, în „Acta Musei Napocensis”, XXI, 1984, p. 736.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 737.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 738.

<sup>15</sup> Lakó, Éva, *Szilágysági református úrasztali terítők*, în „Művelődés” nr. 3, 1992, p. 19.

<sup>16</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.*, p. 738.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 739.

<sup>18</sup> Lakó, Éva, *op. cit.*, p. 19.

metalice deja din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Aici au fost angajați muncitori turci și armeni<sup>19</sup>.

Un rol deosebit de important în realizarea unei broderii este jucat de tehnicile (punctele) de broderie. În folosirea unei anumite tehnici trebuie să avem în vedere: dexteritatea, imaginația, ingeniozitatea executantului, anumite cerințe impuse de materialele folosite. Există posibilități practice nelimitate de a „crea” noi variante ale unui tip deja cunoscut de punct<sup>20</sup>.

Cea mai cunoscută și mai utilizată categorie a punctelor de brodat folosite sunt punctele plate. Se utilizează atât pentru realizarea efectelor liniare, cât și pentru obținerea unor suprafețe compacte. Marea majoritate a broderiilor medievale aflate în colecția Muzeului Județean Satu Mare sunt realizate prin utilizarea punctelor plate și a variantelor acestora.

Firele metalice de brodat, în utilizarea lor ridică mai multe probleme decât cele din mătase sau alte textile, datorate rigidității materialului. Aceste fire fiind și foarte scumpe, s-a impus folosirea unor tehnici noi inventate tocmai pentru ele. Astfel, au apărut punctele culcate și fixate. Firele metalice au fost conduse numai pe suprafața materialului de fond, fiind fixate doar din loc în loc, la contururile motivului cu fire din mătase. În acest fel, prin această metodă nouă se economisește firul foarte scump și nu îngreunează broderia<sup>21</sup>. Este foarte interesant faptul că la textilele medievale aflate în colecția Muzeului Județean Satu Mare nu s-a folosit nici într-un caz această tehnică. La toate aceste acoperământe de sfântă masă, firele metalice trec și pe reversul materialului de fond, spre deosebire de cele aflate în colecția Muzeului de Istorie a Transilvaniei<sup>22</sup>.

Trebuie menționat faptul că firele metalice și în special sârmele metalice confecționate din aur și argint se numără printre materialele folosite în broderie din cele mai îndepărtate epoci. După cum afirmă Pliniu, arta baterii acestor metale nobile în table subțiri și despicarea în fâșii, care erau folosite la broderie ca firul obișnuit, își are originea în Asia<sup>23</sup>.

O problemă discutată cu mult interes de istoricii de artă și etnografi este cea a motivelor ornamentale. Arhitectura și pictura murală ori sculptura nu sunt singurele forme de artă care pot constitui criteriile de periodizare în arta medievală.

Una dintre formele sub care se poate prezenta arta și care, datorită importanței ei pentru descifrarea unora dintre aspectele esențiale ale dezvoltării generale a artei vechi, poate fi luată drept criteriu de periodizare este și *ornamentica*<sup>24</sup>. Ornamentica este totalitatea motivelor ornamentale specifice unui popor sau unui stil<sup>25</sup>. Ornamentica în artă înseamnă totalitatea semnelor folosite la împodobirea

<sup>19</sup> Felhősné, Csiszár Sarolta, *XVII-XVIII századi úrasztali teitők a Kárpátaljai református templomokban*, în „A Nyiregyházi Múzeum Évkönyve”, nr. XXXIX-XL, 1997-1998, p. 328.

<sup>20</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.*, p. 741.

<sup>21</sup> Musicescu, Maria Ana, *op. cit.*, p. 24.

<sup>22</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.*, p. 743, nota 66.

<sup>23</sup> Bobu Florescu, Florea, *Broderiile la români*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, nr. 3–4 din 1957, p. 23.

<sup>24</sup> Dumitrescu, Florentina, *Etape din evoluția artei vechi românești reflectate în ornamentică*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, nr. 1, 1965, p. 115.

<sup>25</sup> *Dicționar explicativ al limbii române*, București, 1975, p. 635.

unui obiect. Pe lângă funcția de a decora, motivele ornamentale sunt purtătoare ale unor anumite idei transpuse într-un limbaj special și specific artei. Ornamentica se schimbă în cadrul artei unui popor de la epocă la epocă și este expresivă pentru evoluția artei poporului respectiv. Pe fondul eclectic ca origine și repertoriu, în ciuda selecției care, în mod firesc a avut loc și la noi, ca de altfel pretutindeni unde există interferențe artistice, la textilele medievale aflate în colecția Muzeului Județean Satu Mare se reliefează două grupe de ornamente: occidentale și orientale venite prin filiera constantinopolitană.

Cele zece textile aflate în colecția Muzeului Județean Satu Mare și care serveau drept acoperământ de sfântă masă în biserica reformată, reprezintă fiecare un anumit moment din evoluția motivelor ornamentale din Transilvania secolelor XVII-XVIII.

Cea mai veche piesă a colecției noastre este o broderie de tip oriental, care comportă ornamente tratate după canoane artistice turcești. Acoperământul de sfântă masă datează din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, și este menționat în Istoria eparhiei reformate a Sătmăruului scrisă de preotul Kiss Kálmán, arhivarul acestei eparhii. În 1878, anul apariției cărții, această broderie făcea parte din cele 9 acoperământe de sfântă masă aflate în patrimoniul bisericii reformate „cu lanțuri” din Satu Mare. La poziția 8 apare „o față de masă dintr-un material fin, acoperită „în totalitate cu o broderie de flori colorate”<sup>26</sup> (fig. 1.).

Materialul de fond al broderiei este pânză de in subțire, nealbită. Fața de masă are lungimea de 105 cm și lățimea de 99 cm.

Broderia este din fire de mătase colorată ușor răsucită: roșu-bordo, gri, care inițial trebuie să fi fost albastru, bej și două nuanțe de verde.

Combinarea acestor culori dă un pronunțat efect de ansamblu. Soluțiile cromatice, nuanțele alese și mai ales combinarea lor ne duce spre Orient, spre luxuriantele grădini ale Persiei și Asiei Mici.

Motivistica însumează o largă gamă de elemente de proveniență orientală, prelucrate potrivit gustului și spiritului artistic local.

Decorul floral acoperă întreaga suprafață a piesei, nelăsând locuri goale, ceea ce este una dintre caracteristicile textilelor orientale. Elementele florale sunt de o impresionantă varietate: flori de mărar, rozete, flori în formă de eventai (motiv specific oriental), însoțite de o mulțime de frunzulițe ascuțite.

Una dintre componentele nelapsite ale ornamenticii orientale o constituie frunzulițele mici (ascuțite și câteodată arcuite)<sup>27</sup>.

În cele patru colțuri ale broderiei sunt amplasate motive identice ce fac parte din tipul compozițional de bază „tulpina”, cu un lujer central rigid având mai multe ramificații dispuse simetric în stânga și în dreapta axului constituit de acesta. Interpretarea este influențată de grația liniilor caracteristică artei renascentiste. Tulpina derivă din „hom”-ul iranian sau „arborele vieții” și este unul din elementele ornamentale frecvent întâlnite în arta textilelor. „Pomul vieții” face parte dintre miturile străvechi ale omenirii, întruchipând, în formă poetică, visul irealizabil al „tinereții fără bătrânețe” și al „vieții fără moarte”, un copac ale cărui fructe miraculoase

<sup>26</sup> Kiss Kálmán, *A szatmári református egyházmegye története*, Kecskemét, 1878, p. 784.

<sup>27</sup> Cipăianu, Ana Maria, *Broderii de tip oriental în colecția de textile a Muzeului de Istorie a Transilvaniei*, în „Acta Musei Napocensis”, nr. XVII, 1980, p. 737.

sunt elixire ale vieții. În Iranul achemenizilor și sasanizilor s-a născut legenda copacului „Homa”, din a cărui crăpătură de la baza trunchiului se scurgea apa vieții<sup>28</sup>. Tiparul iranian al pomului vieții este mai frecvent în Transilvania decât în celelalte regiuni ale țării<sup>29</sup>.

Tulpinile au ca punct de pornire câte o floare de evantai bej din care se dezvoltă lujerul încărcat cu rozete mici roșii-bordo, patru la număr și tot patru flori de evantai bej. Rozetele mici cu miezul și petalele conturate de mici cerculețe sunt ornamente vechi greco-latine, preluate de arta bizantină și transmise de aceasta artei islamice<sup>30</sup>, astfel, mica rozetă, cu un rol bine determinat în cadrul compoziției, este prezentă și la țesăturile persane<sup>31</sup>. Roza este floarea sfântă a islamului<sup>32</sup> și, astfel, se poate explica prezența acestui îndrăgit motiv ornamental în mai toate textilele de proveniență orientală. În cele patru colțuri tulpinile sunt închise într-un motiv cordiform format din frunze alăturate sub formă de seceră. Din aceste frunze răsar rozete crem și bej. Tot într-un motiv format din alăturarea unor frunze, dar sferic, este închis medalionul floral central. Acesta întrunește două flori sub formă de evantai bej și trei rozete roșu-bordo. La mijlocul laturilor câte o tulpină mai simplă, formată din două rozete, la bază continuate cu o floare de evantai și o rozetă, are menirea de a îmbogăți această „grădină exotică” a broderiei. Dintre florile prezente pe textilă nu trebuie omisă nici zambila, care se numără printre principalele motive florale orientale<sup>33</sup>.

Din punct de vedere compozițional, textila prezintă asemănări cu un acoperământ de sfântă masă aflat în colecția Muzeului Reformat din Debrețin, porvenit de la biserica Hermánszeg (fig. 2.). Pe baza motivelor ornamentale, a compoziției, a cromaticii, a analogiilor cu piesele datate, cercetătorul Takács Béla este de părere că aceste textile au fost confecționate în secolul al XVII-lea și fac parte dintre cele mai deosebite broderii tucești<sup>34</sup>.

Tot din tipologia broderiilor orientale face parte o altă piesă din colecția Muzeului Județean Satu Mare (fig. 3.), un acoperământ de sfântă masă confecționat din pânză de in topită, nealbită, de formă dreptunghiulară, având lungimea de 107 cm și lățimea de 69 cm. Broderia apare în Inventarul Colecției Cercului Kölcsey în 1905, la poziția 253: „Acoperământ pentru masa Domnului, ornamentat cu fire de broderie din aur și mătase colorată albastră, roșie și verde”<sup>35</sup>.

Din inventar aflăm, că broderia se află în proprietatea bisericii reformate din Satu Mare. Motivele vegetale, florale sunt cusute cu fire metalice din argint aurit înfășurate în jurul unui fir din mătase.

<sup>28</sup> Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre*, București, 1971, p. 39.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>30</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.* (1980), p. 746.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 739.

<sup>32</sup> László, Emőke, *Himzett magyar oltárterítők a 18. század első feléből*, în „Ars Decorativa”, nr. 13, Budapeșt, 1993, p.127.

<sup>33</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.* (1980) p. 746.

<sup>34</sup> Takács, Béla, *Török himzések, keleti szőnyegek a tiszántuli református templomban*, în „A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve”, Debrecen 1986, p. 377.

<sup>35</sup> *A Szatmári Kölcsey-Kör Múzeumi Tárgyainak és Könyvtárának Névjegyzéke*, Szatmár, 1905, p. 47, poz. 253.

Broderia este împărțită în trei registre. Cele două margini sub formă de bordură sunt identice și prezintă câte patru motive ce fac parte din categoria „bucetului înclinat”. Pe un lujer arcuit sunt dispuse trei tulpini pe care înfloresc câte cinci rozete brodate cu fir metalic. Lujerul se termină cu o tulpiniță mai îngroșată ce poartă pe ea tot cinci rozete. Florile sunt îmbogățite prin amplasarea lângă petale a unor frunzulițe arcuite cu vârf ascuțit. Registrul al doilea e compus din rozete răsfirate la prima vedere, dar care formează un „aranjament floral” foarte bine gândit. În primul rând sunt patru tulpinițe tot cu câte cinci rozete, ca în registrul anterior, având ca punct de plecare un motiv cordiform. Al doilea rând este format doar din trei tulpinițe, ca cel de-al treilea rând să-l repete pe primul. Deci, registrul al doilea este format din trei rânduri de patru tulpinițe și două rânduri de trei tulpinițe. Rozetele sunt de dimensiuni relativ mici, având câte cinci petale. Aceasta este foarte populara răsură (trandafir sălbatic). Mica rozetă este foarte des întâlnită pe textilele orientale, fiind prezentă mai ales în secolele XVI-XVII. Culorile sunt deosebit de fericite alese, prezentând-se într-o combinație perfectă.

Din punct de vedere compozițional, piesa prezintă analogii cu o broderie aflată din 1976 în colecția Muzeului Reformat din Debrețin, provenită din localitatea Nyirlövö (Ungaria) (fig. 4.). Cercetătorul Takács Béla înșiră acest acoperământ de sfântă masă în categoria textilelor bașkire ale căror caracteristică este prezența bordurilor, adică a capetelor brodate<sup>36</sup>.

Piesa excelează prin finețea execuției tehnice, prin perfecțiunea desenului. Tehnica folosită este punctul plat obișnuit, punctul înaintea acului și punctul de goblen. Forma dreptunghiulară a broderiei ne duce cu gândul la covoarele orientale.

Aceste două textile, care pot fi considerate ca fiind de factură orientală s-au aflat, după cum am amintit, în colecția bisericii reformate din Satu Mare, ajungând după înființarea Cercului Kölcsey în inventarul acestuia. Însă, problema locului exact de proveniență rămâne încă deschisă. Ana Maria Cipăianu este de părere că prelucrarea mai cuprinzătoare a bogăției de mărturie materiale ne va ajuta probabil să optăm pentru includerea obiectelor în studiu, fie printre cele confecționate în Asia Mică, fie printre cele produse în Transilvania după tipicul oriental<sup>37</sup>. Ambele ipoteze par verosimile având în vedere relațiile culturale comerciale stabilite între Transilvania și Poartă în perioada evului mediu, dar nu e exclus ca aceste broderii să fi fost confecționate în Transilvania de brodeze turce sau după un model oriental. Originea orientală a motivelor, a compoziției, a cromaticii este certă; una dintre cele mai importanete caracteristici ale compoziției orientale este repetarea aceluiași motiv ornamental, acestea alcătuind un rând sau o bordură<sup>38</sup>. Culorile specifice broderiilor turcești sunt roșu, albastru pentru flori, tulpini maro, și foarte puțin verde pentru frunzulițele ascuțite. Verdele este dominant doar pe covoarele de rugăciune<sup>39</sup>. Toate aceste caracteristici le regăsim pe broderiile colecției noastre.

<sup>36</sup> Takács Béla, *op. cit.*, p. 377.

<sup>37</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.* (1980), p. 750

<sup>38</sup> Palotay Gertrúd, *Oszmán török elemek a magyar himzésben*, Budapest 1940, 0. 43.

<sup>39</sup> Szóke Ágnes, Timárné Balázs Ágnes, *Kíséret a hódmezővásárhelyi szőrös párnavégék eredeti színvilágának meghatározására*, în „A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve”–Studia Ethnographicae nr. 1, Szeged, 1995, p. 254

Prezența acestor broderii de tip oriental în colecția Muzeului Județean Satu Mare reprezintă o deosebită valoare, având în vedere vechimea și raritatea acestor piese în ansamblul textilelor medievale din Transilvania.

O altă piesă veche a colecției de textile a Muzeului Județean Satu Mare, este o broderie ce datează din 1690 (fig. 5.). Ea făcea parte inițial din patrimoniul bisericii reformate din Mintiu, fiind amintită într-o veche monografie a orașului apărută în 1860, unde se face o sumară trecere în revistă a odoarelor bisericii reformate<sup>40</sup>.

Din colecția bisericii reformate din Mintiu piesa intră în inventarul Cercului Kölcsey, unde apare sub nr. 262: „Acoperământ de sfântă masă, brodat cu fire roșii și aurii, pe un fond alb, proprietatea bisericii reformate din Satu Mare<sup>41</sup>”.

Broderia face parte din tipul compozițional ce poartă denumirea „buchetul”, ce a luat naștere prin dinamizarea lujerului central și a ramificațiilor „tulpinei”. Pentru prima oară a fost întâlnit pe mătăsurile țesute la Achmim în secolul VI<sup>42</sup>.

Materialul de fond este din bumbac, iar firele de brodat sunt: mătase roșie, care cu timpul s-a decolorat căpătând o nuanță de roz, fir metalic, argint aurit înfășurat în jurul unui miez din mătase.

Față de masă are lungimea de 97cm și lățimea de 91,5cm și este ornamentată cu opt buchete, fiind amplasate în cele patru colțuri și la mijlocul laturilor. Buchetele au toate aceleași dimensiuni. Central este amplasat un vrej în spirală, terminat cu o rozetă cu opt petale. La cele opt buchete lujerul principal și ramificațiile se arcuiesc, una din ramificații se curbează în sens opus, iar prin întretărirea tijelor se formează un spațiu migdaloid, o mandorlă, aceasta este o abordare a motivelor ornamentale turcești, cărora prezența mandorlei le este caracteristică și este foarte des utilizată<sup>43</sup>. Buchetele au ca punct de pornire un cârcel. Cârcelul ca punct de plecare apare la sfârșitul secolului al XVII-lea și se generalizează în următorul<sup>44</sup>.

Curburile ramificațiilor sunt lejere, întregul desen este aerat. Pe tija principală înflorește o leaă stilizată; o rodie, având în centru o leaă. Amplasarea florilor mai mici în flori mai mari atestă prezența influenței motivelor turcești<sup>45</sup>. Rodia sau granata este fructul rodiului, comestibil, de mărimea unui măr, cu coaja groasă, roșiatică și cu numeroase semințe înconjurată de un înveliș cărnos și roșiatic<sup>46</sup>. Rodiul, acest arbust mediteranean ornamental, cu frunze lancelate, cu flori roșii și cu fructe comestibile, este amintit și în Biblie, în a cincea Carte a lui Moise: „Țara în care se află grâu, orz, viț-de-vie, smochine, RODII”<sup>47</sup>.

<sup>40</sup> Sarkadi Nagy Mihály, *Szatmár Németi Szabad Királyi Város Egyházi és Polgári története*, Szatmár 1860, p. 226.

<sup>41</sup> *A szatmári Kölcsey Kör Múzeumi Tárgyainak és Könyvtárának Névjegyzéke*, Szatmár, 1905, p. 48, poz 262.

<sup>42</sup> Cipăianu, Ana Maria, *Tipurile compoziționale ale broderiilor din colecția Muzeului Județean de Istorie Cluj*, în *Acta Musei Napocensis*, XXII-XXIII, 1985–1986, p. 699.

<sup>43</sup> László Emőke, *Magyar himzett és selyem kárpitok a 16-17. századból*, în „*Ars Decorativa*”, nr. 12 Budapest 1992, p. 68

<sup>44</sup> Cipăianu, Ana Maria, *Piese de interior orășenesc transilvănean din secolele XVI–XVIII*, în „*Acta Musei Napocensis*” nr. XVIII, 1981, p. 636, nota 55.

<sup>45</sup> Lengyel Györgyi, *Nagyanyáink öröksége*, Budapest, 1986, p. 9.

<sup>46</sup> *Dicționar Explicativ al Limbii Române*, București, 1975, p. 812.

<sup>47</sup> *Biblia*, București, f.a. (1991) p. 204.

O interesantă prezentare a variantelor rodiei în arta textilă este făcută de Ana Maria Cipăianu într-un articol apărut în *Acta Musei Napocensis* din 1978<sup>48</sup>. Granata este unul din motivele cele mai îndrăgite ale artei textile renaștentiste, regăsindu-se pe catifelele venețiene și florentine încă în secolul al XI-lea. Rodia este prezentă și în secolul al XVI-lea pe textilele italiene, fiind preluată și de cele spaniole, ca să apară și în arta textilă franceză în secolul următor<sup>49</sup>. La noi apare de abia în secolul al XVII-lea fiind brodată atât pe textile cu destinație religioasă, cât și pe cele laice. Pe textilele religioase rodia, care apărea frecvent în Vechiul Testament ca dar Dumnezeiesc, simbolizează biserica, care aidoma rodiei cu multe semințe, adună la un loc toți credincioșii<sup>50</sup>.

Laleaua își are originea în țările perso-afgane și în Asia Mică, de unde a ajuns în Europa în secolul al XVI-lea, devenind foarte îndrăgită în Olanda. În curând o găsim ca motiv decorativ preferat al țesăturilor în mai toate țările europene. Laleaua, conform simbolisticii creștine, întruchipează frumusețea și moartea, apropierea dintre acestea două<sup>51</sup>. Laleaua prezentă pe acest acoperământ de sfântă masă face parte din categoria lalelei „orientale” cu liră simplă (cu trei petale) și este o floare stilizată ce redă esența lalelei. Tipul lalelei „orientale” apare la mijlocul secolului al XVII-lea și va dăinui și în secolul următor paralel cu varianta „occidentală”<sup>52</sup>.

La capătul tijeii ce se intersectează cu tija principală înflorește un crin. În creștinism crinul este simbolul Sfintei Fecioare. Fiind totodată un semn heraldic foarte răspândit în Europa, a făcut să i se atribuie epitetul de „floare a gloriei”, alături de cel de „floare a lacrimilor”<sup>53</sup>. De pe această tijă se desprinde o ramură ce poartă un bujor (peonia) frumos executat, ca de altfel toate florile, fiind o reușită combinație dintre firele din mătase și firul metalic, ce are rolul să accentueze anumite părți ale ornamentului. Aceste motive florale poartă fiecare un simbol al perioadei în care a fost executată broderia și chiar al destinației textilei. Astfel bujorul se asociază sângelui, renașterii, frumuseții, vieții<sup>54</sup>.

Tijele sunt executate cu puncte de rămurică, iar florile cu puncte plate decorate prin alternarea unor forme geometrice brodate (zigzaguri, romburi) cu spații nebrodate ale fondului.

Vrejul central terminat cu o rozetă cu opt petale denotă o puternică influență orientală. Însuși elementul decorativ principal de dimensiuni mai mari, rozeta cu opt petale este caracteristică broderiilor turcești<sup>55</sup>. Vrejul este întrerupt ritmic cu motive florale, lalele, dispuse chiar pe el, alt procedeu de origine orientală<sup>56</sup>.

În spațiul dintre motivele florale din cele patru colțuri și mijlocul laturilor este brodat cu litere de tipar numele donatorului, anul și ziua donației. Tot din acest text

<sup>48</sup> Cipăianu, Ana Maria, *On a Medieval Embroidery belonging to the History Museum of Transilvania*, în „Acta Musei Napocensis” nr. XV, 1978, p.375.

<sup>49</sup> V. Ember, Mária, *A textilgyűjtemény új himzései*, în „Folia Arhaeologica” XXII, Budapest, 1971, p. 225.

<sup>50</sup> Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara 1994, p. 158.

<sup>51</sup> Jutta Seibert, *A keresztény művészet lexikona*, Budapest 1994, p. 316.

<sup>52</sup> Szöke, Ana Maria, *Pesături de artă în colecția Museului de Istorie a Transilvaniei (secolele XVII–XVIII) II*, în *Acta Musei Napocensis*, 32, II Istorie, Cluj-Napoca 1995, p. 510, notă 66.

<sup>53</sup> Evseev, Ivan, *op. cit.*, p. 50.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>55</sup> Lengyel Györgyi, *op. cit.*, p. 9.

<sup>56</sup> Cipăianu, Ana Maria, *op. cit.* (1985–1986) p. 700.

aflăm că acest acoperământ de sfântă masă a fost oferit bisericii din Satu Mare: NEMZETES SZEREMI LÁSZLÓNÉ DARÓCZI KATA ASZSZONY ADTA AZ SZATHMÁR NEMETHI ECCLESIÁNÁK ISTENHEZ VALÓ BUZGÓSÁGÁBUL ANNO DNI 1690. DIE XIV MARTII. Spectabila soție a lui Szerémi László, Daróczi Kata, a făcut această donație bisericii din Satu Mare din zel față de Dummnezeu în anul 1690, ziua de 14 martie.

Acest acoperământ de sfântă masă, pe lângă finețea execuției și calitatea desenului motivelor ornamentale furnizează informații interesante despre nivelul de cultură, cunoștințele de ortografie a donatoarei.

Broderia executată la Satu Mare la începutul anului 1690 prezintă o combinație fericită a motivelor ornamentale occidentale renașcentiste și a celor orientale turcești, ceea ce este de fapt o caracteristică aproape generală și a celorlalte textile medievale aflate în colecția Muzeului Județean Satu Mare.

Din tipul compozițional al „buchetului” fac parte încă două broderii executate numai cu fir metalic, aflate în colecția Muzeului Județean Satu Mare. La aceste broderii nu a fost folosit de loc firul din mătase. Folosirea doar a firului metalic este caracteristică și pentru textilele medievale aflate în patrimoniul bisericilor reformate din Ucraina sud-estică<sup>57</sup>.

Unul dintre aceste acoperământe de sfântă masă este nedatat, materialul de fond este din bumbac și în afară de buchetele și dantela executate din fire metalice din argint aurit înfășurate în jurul unui miez subțire din mătase, cu puncte de cruciulițe din bumbac roz este brodat numele donatorilor: VAJDA ISTVÁN și KERÉKES ERZSÉBET (fig. 6.)

Buchetul este format din intersectarea a două tije, iar în spațiul migdaloid (mandorla) au fost brodate trei buline, amintindu-ne de acei solzi metalici atât de caracteristici broderiilor orientale<sup>58</sup>. Motivul ornamental floral este rodia stilizată ce apare la capetele tijelor ce se intersectează și pe un lujer ce se desprinde de pe tija arcuită spre dreapta.

Pe tije sunt brodate frunze și cărcei. Buchetele sunt amplasate în cele patru colțuri ale textilei și la mijlocul laturilor. Fața de masă este aproape pătrată având lungimea de 80 cm și lățimea de 75 cm și este lucrată cu punct plat obișnuit. Jur-împrejur a fost brodată o dantelă simplă (picou) din fir de argint. Textila, prin analogie, poate fi datată la începutul secolului al XVIII-lea.

Acoperământul de sfântă masă apare în inventarul Cercului Kölcsey sub numărul 254<sup>59</sup>.

Cel de al doilea acoperământ de sfântă masă brodat în întregime cu fire metalice din argint aurit înfășurate în jurul unui miez subțire din mătase, făcând parte din tipul ornamental al „buchetului” a fost executat în 1792 (fig.7.).

Materialul de fond este din bumbac, pe care au fost brodate cu fire metalice, cu punct plat obișnuit patru buchete. Buchetele au fost amplasate în colțuri. La această textilă motivele ornamentale sunt mult mai bogate și mai minuțios executate, decât în cazul broderiei prezentate anterior. Tija principală are ca punct

<sup>57</sup> Felhősné Csiszár Sarolta, *op. cit.*, p. 327

<sup>58</sup> Palotay Gertrud, *Oszmán török elemek a magyar hímzésben*, Budapest, 1940, p. 36-37.

<sup>59</sup> *A Sztamári Kölcsey Kör Múzeumi Tárgyainak és Könyvtárának névjegyzéke*, Sztámár 1905, p. 47, poz. 254.

de pornire o rodie mică stilizată de forma apropiată de cea a lalelei. Buchetul poartă patru elemente florale. În Biblie cifra patru apare ca număr sacru ca simbol al armoniei, stabilității: se vorbește de patru mari profeți, despre patru râuri ce curgeau în Eden, despre patru flageluri, despre patru evangheliști<sup>60</sup>. Cele patru elemente florale sunt identice și sunt executate cu multă migală. Brodeza a ales motivul foarte popular și îndrăgit al rodiei, plină de simboluri. Și în mandorla formată prin întretăierea tijelor regăsim motivul rodiei, apare rodia închisă. Cele patru rodii mari sunt fragmentate în trei segmente. Partea centrală este cordiformă. Segmentele laterale au părțile exterioare sub formă de valuri, închizând câte o bulină. Și acest acoperământ de sfântă masă are forma aproape pătrată cu lungimea de 97 cm și lățimea de 92 cm. Jur împrejur se află o dantelă executată tot din fire metalice din argint aurit. Pe două din laturi, între buchetele de rodii este brodat cu litere de tipar numele donatorului și anul execuției textilei. Același text apare deci de două ori: N. MAJTÉNYI SÁRA ASZ, 1792.

Broderia făcea parte din patrimoniul bisericii reformate din Mintiu fiind amintită în monografia scrisă de Sarkadi Nagy Mihály în 1860<sup>61</sup>, reapărând în Istoria eparhiei reformate a Sătmăruului<sup>62</sup>, ca până la urmă să o regăsim în Inventarul Cercului Kölcsey la poziția 256<sup>63</sup>.

Acoperământul de sfântă masă, executat în 1703, brodat tot numai din fire metalice de argint aurit înfășurate în jurul unui fir subțire din mătase face parte din tipul compozițional al „vrejului în spirală” (fig. 8.). Fața de masă este prezentă în Istoria eparhiei reformate a Sătmăruului, scrisă de Kiss Kálmán<sup>64</sup> și făcea parte din colecția bisericii reformate din Satu Mare.

Vrejul are ca punct de pornire mult utilizatul cârcel, închizând în centru motivul ornamental principal, un uriaș fruct de rodie executat artistic. Pe partea exterioară a vrejului fructele întregi alternează cu feliile de rodii. Tijele acestora se arcuiesc peste tija ce formează vrejul, dând naștere în interior la mici mandorle ornamentate cu câte o bulină. Urmărim coexistența unor forme naturale cu unele stilizate sau chiar fanteziste, acestea din urmă provenind din dorința de a obține efecte cât mai impresionante. Firul de argint aurit prin strălucirea sa mărește efectele artistico-estetice caracteristice barocului transilvan, cu toate că regăsim numeroase elemente orientale.

Textila este ornamentată cu câte un vrej în cele patru colțuri, iar central apare un medalion format dintr-o corolă de rodii, fructele întregi alternând cu feliile de rodie. Tijele se arcuiesc peste cerc și formează mici mandorle, care la fructele întregi sunt ornamentate cu câte un pătrat, iar la felii mandorla este brodată cu puncte de țesătură lăsând să se întrevadă materialul de fond. În interiorul cercului apare motivul porumbelului ce ține în cioc ramura de măsline, a cărei tijă este executată din fir de mătase verde, singura porțiune, infimă, unde apare firul din mătase. În simbolistica creștină porumbelul, pasărea ce încarnează pe Sfântul Duh, are o semnificație deosebită. În Vechiul Testament, în episodul Arca lui Noe porumbelul este purtătorul

<sup>60</sup> Evseev, Ivan, *op. cit.*, p. 130-131

<sup>61</sup> Sarkadi Nagy Mihály, *op. cit.* p. 226.

<sup>62</sup> Kiss, Kálmán, *op. cit.* P. 838.

<sup>63</sup> A Sztámári Kölcsey Kör Múzeumi Tárgyainak és Könyvtárának névjegyzéke, Sztámár, 1905, p. 48, poz. 256.

<sup>64</sup> Kiss, Kálmán, *op. cit.* p. 784

ramurii de măslin ca simbol al păcii, armoniei și al speranței<sup>65</sup>. Execuția porumbelului este impecabilă din punct de vedere tehnic, însă desenul este foarte naiv, spre deosebire de motivele ornamentale florale care sunt desăvârșite.

Jur-împrejurul cercului este brodat cu litere de tipar numele donatorilor și anul execuției textilei: NEMZ(ETES): CSEGÖLDI GYÖRGY: U; HÁZASTÁRSA: NEMZ: VIDA ANNA ASZSZ(ONY): ADTA ISTEN DITSÖSÉGÉRE: 1703. Spectabilul Csegöldi György și consoarta sa spectabila Vida Anna, a făcut această donație spre a-l preamări pe Dumnezeu.

Broderia având dimensiunile de 100 cm / 99 cm este executată pe un material de fond din bumbac și este ajurată la margini. Jur-împrejur a fost croșetat un picou din fire de argint aurit.

Acest acoperământ de sfântă masă este una dintre cele mai spectaculoase piese din colecția Muzeului Județean Satu Mare. Trebuie amintită încă identitatea celor două fețe ale broderiei, ceea ce este o caracteristică a celei de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, prelungindu-și existența și în cel următor<sup>66</sup>.

Tot din tipul ornamental al vrejului în spirală face parte un acoperământ de sfântă masă executat în 1751 (fig. 9.). Inițial broderia se afla în patrimoniul bisericii reformate din Satu Mare, fiind luată în evidență de Kiss Kálmán<sup>67</sup>, apoi o regăsim în colecția Cercului Kőlcsey în 1905<sup>68</sup>. Materialul de fond este o combinație de bumbac și in. Broderia este executată din fire de mătase roșie și fire metalice din argint aurit. Jur-împrejur a fost croșetat un picou din in de culoare albă. Fața de masă este aproape pătrată, având dimensiunile de 74,5 cm / 72,5 cm. În cele patru colțuri este brodat câte un vrej în spirală. Vrejul are ca punct de plecare un cârcel ce închide o rodie încoronată cu o mică lalea. Vrejul poartă felii de mici rodii ce alternează cu lalele. Tijele acestora se arcuiesc peste vrej, desenând un șirag de mici mandorle, ornamentate cu câte o bulină brodată. În exterior firecare mandorlă este îmbogățită cu frunzulițe mici brodate cu fir din mătase și fir metalic.

La mijlocul fiecărei laturi este brodată câte o lalea de mici dimensiuni, având ca punct de plecare câte un cârcel. Frunzulițele lalelelor sunt tot sub formă de volută.

Motivul central este un simbol foarte des utilizat în biserica reformată: mielul pasant ce ține un steag. Mielul este simbolul lui Isus Christos, cel biruitor asupra morții. Mielul pasant ne îndeamnă să pășim totdeauna înainte pe drumul credinței<sup>69</sup>. „Aceștia sunt care merg după Miel, oriunde se va duce”<sup>70</sup>. Mielul este încadrat de un lujer cordiform. Lujerul este ornat cu șapte lalele mici, ale căror tije se arcuiesc peste el. În mandorlele desenate de tijele lalelelor se află înscris numele donatorului și anul confecționării broderiei. Capul mielului este desenat cu o deosebită măiestrie, conturându-se un profil foarte de reușit.

Mielul este mult mai bine realizat decât lalelele motivului central.

<sup>65</sup> Evseev, Ivan, *op. cit.* p. 148-149

<sup>66</sup> V. Ember, Maria, *op. cit.* (1971) p. 226.

<sup>67</sup> Kiss Kálmán, *op. cit.* p. 785

<sup>68</sup> *A Szatmári Kőlcsey-Kör Múzeumi Tárgyainak és Könyvtárának névjegyzéke*, Szatmár, 1905, p. 48, poz. 257.

<sup>69</sup> Takács Béla, *Bibliai jelképek a magyar református egyházművészetben*, Budapest 1986, p.49.

<sup>70</sup> *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, f.a.(1991) Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul, cap. 14/4, p. 1405.

Din inscripție aflăm că acoperământul de sfântă masă a fost donat de SZIJGYÁRTÓ ER(Z)SÉBET și HAJDU ISTVÁN în 1751.

Broderia trădează o puternică influență populară atât în compoziție cât și în desenul motivelor.

Ultima broderie executată după tipul compozițional al „vrejului în spirală” aflată în colecția Muzeului Județean Satu Mare este mult mai frumoasă realizată decât cea anterior prezentată (fig. 10.). Materialul de fond este din bumbac, iar broderia este executată cu fire din mătase roz combinate cu fir metalic din argint aurit înfășurat în jurul unui miez subțire din mătase. Fața de masă are formă pătrată (90 cm / 90 cm) și prezintă câte un „vrej în spirală” în cele patru colțuri. Punctul de plecare al spiralei este un motiv cordiform, continuat cu o floare cu cinci petale, o margaretă stilizată. Pe vrej rodia închisă este prezentă în două variante. Vrejul este animat de perechi de frunze cu capetele ascuțite ce trădează o influență orientală. Motivul ornamental principal închis de vrej, este o garoafă uriașă intercalată de două rozete tot de dimensiuni considerabile.

Garoafa adusă în secolul al XIII-lea de cruciați din rasărit este tot un important simbol creștin. Frunzulițele și sămânța având forma unui cui, prefigurează și simbolizează sacrificiul lui Isus<sup>71</sup>. Din punct de vedere compozițional garoafa a evoluat din sepalele rodiei, devenind un motiv ornamental de sine stătător<sup>72</sup>.

Prezența florii de clopoțel îmbogățește fericit medalionul floral.

Jur împrejurul textilei a fost brodată o binecuvântare. Textul este executat cu litere de tipar stilizate, formând un chenar, neținându-se seama de regulile ortografiei sau de poziția orizontală a literelor, cum la o latură s-a ajuns la capătul textilei chiar dacă litera face parte din cuvântul de pe aceeași latură, ea este trecută în rândul următor, îngreunând înțelesul binecuvântării: ISTENNEK ÁLDÁSA SZÁRMAZZÉK FEJEDRE NE ÁRTHAS(S)ON NEKED IRIGYEDNEK NYELVE TESTED LEGYEN PEDIG EGISIGNEK FISZKE LELKED TARCSA MEG AZ ÖRÖK ÉLETRE. Să te binecuvânteze Dumnezeu, să nu-ți dăuneze vorbele invidioșilor. Trupul să-ți fie sălașul sănătății, să-ți țină sufletul pentru viața veșnică.

Piesa nu este amintită nici într-un izvor scris, nu se știe cum a ajuns în colecția Muzeului Județean Satu Mare. După limbaj pare să fi fost confecționată în sudul județului, în apropierea graniței cu Sălajul.

Din punct de vedere compozițional și al motivelor ornamentale broderia face parte din categoria textilelor confecționate în cursul secolului al XVIII-lea, însumând atât elemente orientale cât și occidentale.

Tot o binecuvântare este brodată pe un acoperământ de sfântă masă, din colecția Muzeului Județean Satu Mare ce face parte din tipul compozițional al „buchetului”, (fig. 11.). Materialul de fond este din bumbac, iar broderia este executată din fire din mătase roșie, combinate cu fire metalice din argint aurit înfășurate strâns în jurul unui miez subțire din mătase. Și această față de masă ca și cea anterior prezentată are formă pătrată (100cm / 100cm) și este executată cu puncte de pană. În cele patru colțuri ale broderii și central sunt amplasate buchete de rodii de dimensiuni identice. La mijlocul laturilor, intercalate în text sunt brodate alte patru buchete de rodii mai mici.

<sup>71</sup> Jutta Seibert, *op. cit.*, p. 285

<sup>72</sup> Ember Maria, *op. cit.* (1981), p. 31.

Punctul de plecare al buchetelor mari este o lea, iar al celor mici amplasate la mijlocul laturilor este o lea stilizată de formă apropiată de cea a bulbului (punct de plecare cordiform).

Buchetele mari din colțuri și cel central au tije arcuite, îmbogățite cu cârcei și frunze de dimensiuni mici sub formă de seceră, unul dintre elementele nelipsite ale ornamenticii orientale. Fiecare din buchetele mari are câte șase rodii mari așezate în direcții opuse, conferind compoziției o armonie perfectă.

Buchetele mici așezate la mijlocul laturilor sunt mai slab executate. Ele fac parte din categoria „buketului înclinat”, purtând câte trei rodii cu trei felii. Granatele sunt încoronate cu câte o lea mică stilizată.

Din punct de vedere cromatic, dominantă este culoarea roșie întregită fericit de firele metalice din argint aurit utilizate pentru a accentua anumite părți ale motivelor florale.

Pe cele patru laturi a fost brodată o binecuvântare cu litere de tipar. Textul conține mai multe greșeli de ortografie.

AZ UR Ő SZENT HÁZÁBÓL TE REÁD FORDITSA KEG(Y)ELMÉT  
TARTSON MEG A SIONBÓL N\* M: V.

AZ UR TEGEDET MEGHAL(L)GAS(S)ON  
TE NAG(Y) INSEGEDBEN AZ JÁKOB ISTENE  
MEGTARTSON TE VESZEDELMEBEN KÜLDGYÖN TENÉKED  
SEGEDELMET.

Dumnezeu să te ierte din casa sa. Să te țină din Sion N\* M: V.

Dumnezeu să-ți dea ascultare.

Să te țină Dumnezeu lui Iacov în neajunsurile tale.

În primejdiile tale să-ți trimită ajutor.

Textila a fost proprietatea Cercului Kölcsey<sup>73</sup>, de unde a ajuns în colecția Muzeului Județean Satu Mare.

Cea mai interesantă piesă aflată în colecția textilelor medievale este broderie ce se afla, presupunem, în proprietatea familiei Bocskai (o ramură mai puțin semnificativă) (fig. 12.). Această mare familie nobiliară nu avea domenii în comitatul Satu Mare, însă principele Ștefan Bocskai (1557-1606) în urma păcii de la Viena din 4 iulie 1606 intră în proprietatea comitatului Satu Mare pentru un timp foarte scurt.

Materialul de fond este din bumbac, iar broderia este executată din fire de mătase colorată: verde, albastru, roșu, maro și fire de argint aurit înfășurate în jurul unui miez din mătase.

Broderia are formă aproape pătrată (72cm / 65cm) și în cele patru colțuri apare mielul într-o formă mai stilizată, în jurul căruia este încolăcit un șarpe. Mielul este sub formă de pasant, ținând steagul. La mijlocul laturilor este brodat vulturul bicefal.

Kiss Kálmán, în „Istoria eparhiei Sătmăruului”, apărută în 1878 face o descriere a acestei interesante textile: „O față de masă mai mică, din stambă; în cele patru colțuri un fel de șarpe sub formă de zmeu cu gura deschisă, ce formează un cerc mai mic, puțin alungit. În acest cerc este brodat cu fire de aur un

<sup>73</sup> A Sztalmári Kölcsey Kör Múzeumi Tárgyainak és Könyvtárának névjegyzéke, Sztalmár, 1905, p. 48, poz. 260.

miel ce ține cu picioarele din față un sceptru. La mijlocul laturilor sunt brodați cu fire colorate vulturi bicefali cu coroană pe cap<sup>74</sup>.

Este singura piesă din colecția textilelor medievale a Muzeului Județean Satu Mare, care este brodată cu motive ornamentale zoomorfe.

Vulturul a fost prezent în arta decorativă încă din cele mai vechi timpuri, în stilurile persan, asirian și egiptean. În arta bisericească vulturul este simbolul Sfântului Ioan evanghelistul, pe care fie îl însoțește, fie îl simbolizează.

Vulturul apare în heraldică de foarte timpuriu, din epoca lui Carol cel Mare. Vulturul bicefal este o invenție bizantină<sup>75</sup>. Vulturul cu două capete a fost emblema Paleologilor<sup>76</sup>, devenind figură de stemă a Imperiului romano-german<sup>77</sup>. În cazul textilei din colecție vulturul este brodat cu fire din mătase, folosindu-se tehnica punctului de gobelin. Culorile utilizate sunt o combinație de maro, verde și albastru, fiind accentuate cu fire metalice de argint aurit.

În heraldică vulturul simbolizează forță, eroismul, ascensiunea spirituală, victoria<sup>78</sup>.

Este foarte interesant simbolul șarpelui, care este un adevărat model simbolic (*imago mundi*) în concepțiile și în reprezentările arhaice despre univers.

În arta bisericească șarpele este simbolul viciului, păcatului și al ispitei (scena din Paradis) sau apare sub picioarele Fecioarei Maria cu un măr în gură<sup>79</sup>. Dacă privim asocierea șarpelui cu mediul din punctul de vedere al simbolismului creștin, avem în față lupta răului cu binele. Însă presupunem că în cazul acestei textile care a ajuns în patrimoniul bisericii reformate din Satu Mare printr-o donație din partea unei familii nobiliare, o ramură a familiei Bocskai, nu trebuie să avem în vedere doar simbolurile heraldice. Și problema analizei acestei prețioase piese rămâne încă deschisă, fiind supusă unor studii ulterioare.

Am considerat oportună prezentarea colecției de textile medievale a Muzeului Județean Satu Mare, deoarece, după cum afirmă Ana Maria Szöke „textilele de artă sunt nu numai mărturii ale istoriei sociale și expresii ale perfecțiunii meșteșugărești, dar și purtătoare ale orientărilor stilistice, ilustrând prin mijloacele lor specifice perioade ale istoriei cultural artistice”<sup>80</sup>.

Trebuie subliniat faptul că aceste broderii de uz liturgic introduc, în lumea artei bisericești, tot spiritul laic al finului evului mediu, formele în care acest spirit se exprimă fiind o îmbinare reușită de altfel al vocabularului ornamental islamic și al celui de sfârșit de renaștere și început de baroc

Trebuie să ținem seama și de faptul că Transilvania a fost întotdeauna ceva mai conservatoare, deci imaginea astfel păstrată este mult mai veche decât e atestată din punct de vedere cronologic.

<sup>74</sup> Kiss Kálmán, *op. cit.* p. 784.

<sup>75</sup> Sales Meyer, Franz, *Ornamentica*, vol. I., București, 1988, p. 127.

<sup>76</sup> Nanu, Adina, *Artă, stil, costum*, București 1972, p. 60.

<sup>77</sup> Sales Meyer, Franz, *op. cit.* vol. II. p. 293.

<sup>78</sup> Evseev, Ivan, *op. cit.* p. 204

<sup>79</sup> Sales Meyer, Franz, *op. cit.* vol. I p. 142.

<sup>80</sup> Szöke, Ana Maria, *Broderii baroce în colecția de textile a Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei*, în „Acta Musei Napocaensis”, 26-30, II, 1989-1993, p. 158.

Datarea unora dintre textilele prezentate a ridicat anumite dificultăți, deoarece drept repere sigure în acest caz au servit doar caracteristicile stilistice și, eventual, materialele folosite.

În cele mai multe cazuri calitatea mării de lucru a fost desăvârșită. La câteva dintre textilele prezentate folosirea exagerată a firelor de argint aurit conferă broderiei un aspect de somptuozitate întrucâtva greoaie ducând cu gândul spre lucrările de orfevrărie. În alte cazuri aceste fire metalice au luciu estompat și un farmec discret.

„Acest meșteșug artistic, care dispare și el în momentul în care lucrul manual va fi înlocuit cu cel de mașină, adică spre finele secolului al XIX-lea, se așează la limita dintre creația medievală închisă în granița unui timp istoric și creația folclorică cu caracterul ei de permanență”<sup>81</sup>.

## LISTA ILUSTRĂȚIILOR

### 1. Acoperământ de sfântă masă

- datare: a doua jumătate a secolului al XVII - lea
- material de fond; pânză de in nealbită
- fire de brodat: mătase colorată, ușor răsucită
- L = 105 cm; l = 99 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare nr. inv. 436

### 2. Acoperământ de sfântă masă

- datare: a doua jumătate a secolului al XVII-lea
- material de fond: pânză de in topită
- fire de brodat: mătase colorată, fir din argint aurit înfășurat în jurul unui miez de mătase
- L = 107 cm; l = 69 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 433

### 3. Acoperământ de sfântă masă

- datare 1690
- material de fond: bumbac
- fire de brodat: mătase colorată, fire din argint aurit, înfășurate în jurul unui miez de mătase
- L = 97 cm; l = 91,5 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 430

### 4. Acoperământ de sfântă masă

- datare: prima jumătate a secolului al XVIII-lea
- material de fond: bumbac
- fire de brodat: fir metalic din argint aurit, înfășurat în jurul unui miez de mătase; fire din mătase colorată.
- L = 80 cm; l = 75 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 432

<sup>81</sup> Musicescu, Ana Maria, *Broderia moldovenească în secolul al XVIII-lea*, în „Istoria artelor plastice în România”, vol. II., București 1970, p. 147

5. Acoperământ de sfântă masă

- datare: 1792
- material de fond: bumbac
- fire de brodat: fir metalic din argint aurit înfășurat în jurul unui miez din mătase.
- L = 97 cm, l = 92 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 438

6. Acoperământ de sfântă masă

- datare: 1703
- material de fond: bumbac
- fire de brodat: fir metalic din argint, înfășurat în jurul unui miez de mătase
- L = 100 cm; l = 99 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 431

7. Acoperământ de sfântă masă

- datare: 1751
- material de fond: pânză de in în combinație cu bumbac
- fire de brodat: mătase colorată, fir metalic din argint aurit, înfășurat în jurul unui miez din mătase
- L = 74,5 cm; l = 72,5 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 437

8. Acoperământ de sfântă masă

- datare: scolul al XVII-lea
- material de fond: bumbac
- fire de brodat: fir metalic din argint aurit înfășurat în jurul unui miez de mătase.
- L = 90 cm; l = 90 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 439

9. Acoperământ de sfântă masă

- datare: secolul al XVIII-lea
- material de fond: bumbac
- fire de brodat: mătase, fir metalic din argint aurit înfășurat în jurul unui miez de mătase.
- L = 100 cm; l = 100 cm

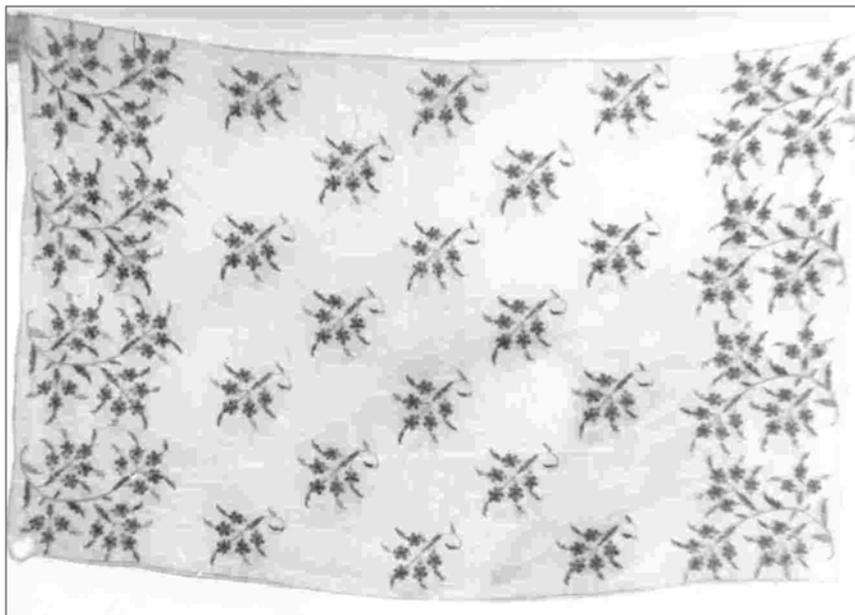
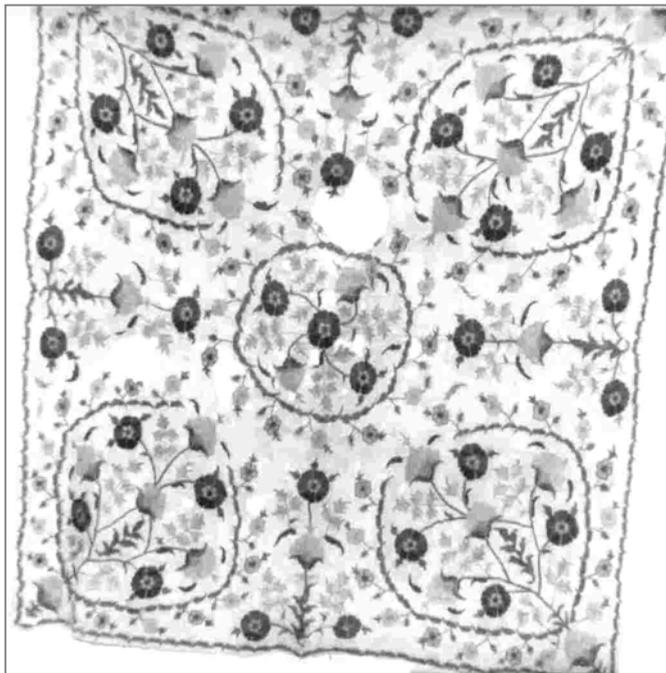
Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 435

10. Acoperământ de sfântă masă

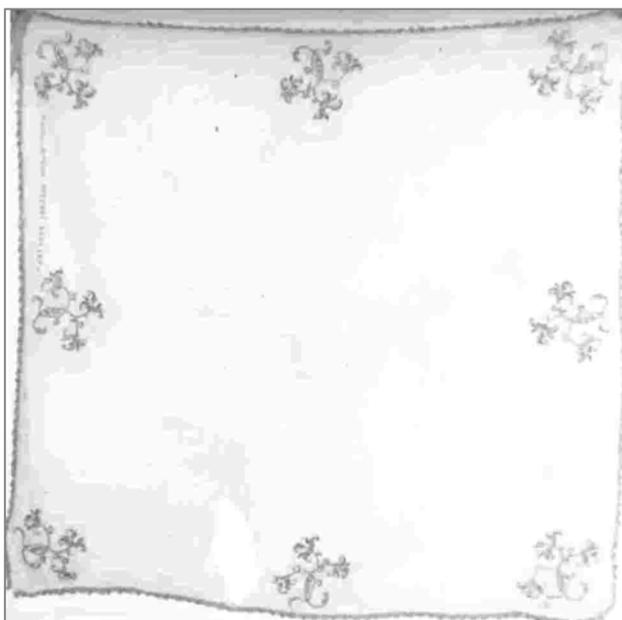
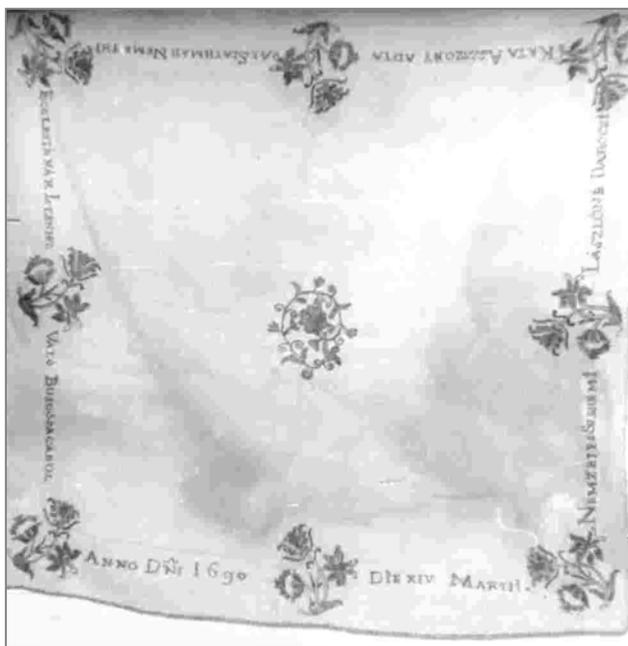
- datare: secolul al XVIII-lea
- material de fond: bumbac
- fir de brodat: fire de mătase colorată, fire din argint aurit înfășurat în jurul unui miez de mătase.
- L = 72 cm; l = 65 cm

Colecția Muzeului Județean Satu Mare, nr. inv. 434

ARTA DECORATIVĂ SĂTMĂREANĂ ÎN EVUL MEDIU



IMOLA KISS

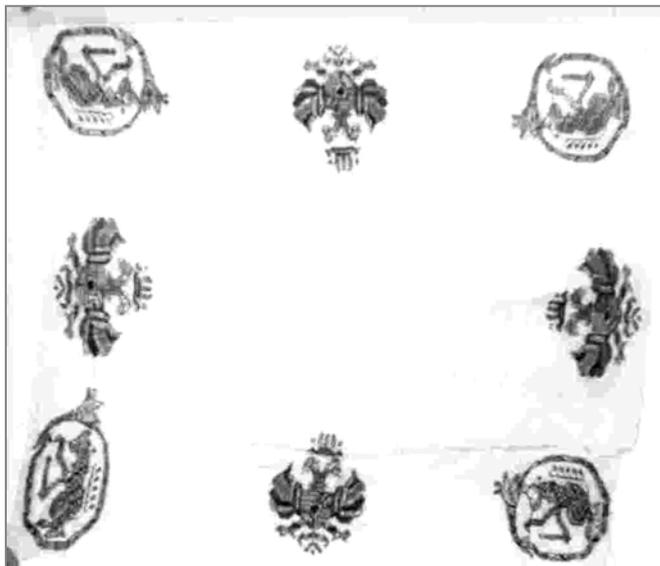
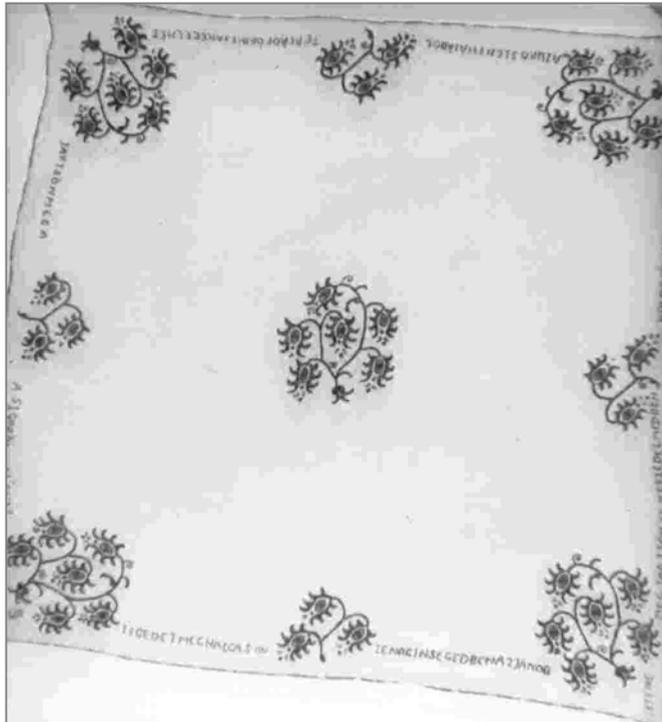




IMOLA KISS



ARTA DECORATIVĂ SĂTMĂREANĂ ÎN EVUL MEDIU



## PICTURA BISERICILOR DE LEMN ROMÂNEȘTI DIN BIHOR ÎN SECOLELE AL XVIII-LEA ȘI AL XIX-LEA. REPERE BIBLIOGRAFICE

AUREL CHIRIAC

**RÉSUMÉ.** La peinture des églises de bois roumaines de Bihor aux XVIII-ème et XIX-ème siècles. L'ouvrage se propose de discuter sur les volumes, les études et les articles qui ont traité le long du temps la problématique de la peinture des églises de bois.

L'auteur insiste surtout sur la période d'après 1918, du temps où ce sujet a été discuté avec plus d'insistance. La bibliographie passée en revue constitue un repère très important dans l'étude de la peinture religieuse roumaine de Bihor et, en même temps, il est certain qu'il n'y ait pas d'autre synthèse spéciale destinée à ce genre d'art dans la zone cherchée qui, pendant les XVIII-ème et XIX-ème siècles a connu une affirmation sans précédent.

Moștenirea bibliografică cu privire la pictura bisericilor de lemn din Bihor<sup>1</sup> reflectă cu obiectivitate interesul manifestat pentru studierea acestui fenomen în diferite perioade istorice. Specialiștii în istoria artei românești, mai cu seamă începând cu anii interbelici, au analizat subiectul la care ne referim - fie pe larg, fie tangențial -, dar niciodată exhaustiv. Ca urmare, cunoștințele privind realizările în domeniu aparținând secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea se dovedesc a fi, până astăzi, incomplete, iar concluziile avansate, în general, neconcludente, dacă avem în vedere numărul mărturiilor de acest gen aflate în arealul geografic precizat, precum și valoarea artistică a creațiilor respective.

Până în anul 1918 s-au făcut referiri la decorul pictat doar în mod sporadic, demersurile în cauză nereușind să pună în circulație idei de substanță privind subiectul temei noastre de cercetare. De altfel, este știut că încercările științifice orientate spre valorificarea mărturiilor de cultură materială și spirituală românească tradițională au fost prea puține în răstimpul la care ne referim, aspect datorat unor cauze multiple și nestrăine de gândirea politică a epocii. Dintre volumele editate atunci, se cuvine a fi amintită monografia istorică redactată de Borovszky Samu<sup>2</sup>, unde descoperim informații generale despre satele zonei, despre bisericile de lemn românești existente și despre pictura unora dintre ele, aceasta din urmă analizată într-o mică măsură și cu evidente lacune în ceea ce privește datarea și interpretarea.

Desigur, nu pot fi ocolite nici volumele consacrate zonelor limitrofe Bihorului de-atunci, unde se fac referiri la monumentele care poartă decoruri pictate de zugravi care au lucrat și în Bihor sau altele care oferă repere documentare de neocolit

---

<sup>1</sup> Borovszky Samu, *Bihar vármegye monographiája*, Budapest, 1901.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

pentru spațiul cercetat de noi. Ne referim la monografia Sălajului<sup>3</sup>, avându-l ca autor pe Petri Mór, în paginile căreia, dincolo de semnalarea bisericilor de lemn, a realității etnice și religioase circumscrise unei așezări sau alteia, sunt incluse descrieri ale *Judecării de Apoi*, de o unică interpretare,<sup>4</sup> precum și la cea a Aradului, datorată lui Márki Sándor, unde sunt menționate numeric lăcașurile de cult din lemn existente la sfârșitul veacului trecut și în care se subliniază, printre altele, ideea concentrării acestora în zonele de munte. Cartea este însă lacunară în datele ce privesc pictura.<sup>5</sup>

Revenind la Bihor, se cuvin a fi amintite studiile sau cărțile unor autori maghiari care au abordat problematica civilizației tradiționale din acest areal geografic<sup>6</sup>, lucrări în paginile cărora se fac referiri și la bisericile de lemn din așezările rurale cercetate de autori, dar unde multe dintre datările conținute obligă la revizuire.

Animată de un spirit constructiv și, nu în ultimul rând, de un orgoliu bine strunit, intelectualitatea românească transilvăneană a căutat, după Marea Unire, printr-un efort unic până atunci și chiar de atunci încolo, să pună în evidență contribuția lumii românești la istoria acestor locuri, să releve specificul mărturiilor de cultură tradițională create peste timp în acest cadru de existență, să argumenteze valoarea acestora în conturarea individualității civilizației tradiționale afirmate în această parte a Europei.

Istoricii de artă, istoricii în general, au conceput, imediat după anul 1918, un program de acțiune riguros, care și-a propus familiarizarea specialiștilor europeni cu valorile de artă românească din acest spațiu geo-cultural. Susținerea unui asemenea demers științific prioritar s-a datorat și *Comisiunii Monumentelor Istorice - Secția pentru Transilvania*, sub egida căreia au activat cercetători animați de un spirit pozitivist, organism ce și-a propus urgenta inventariere și descriere a monumentelor românești de orice tip, cu scopul declarat de a avertiza asupra stării lor de conservare, pentru a le propune spre restaurare.

Istoricul de artă Coriolan Petranu, poate conștiința cea mai tranșantă în ceea ce privește întreprinderile de acest gen, și-a exprimat constant punctele de vedere teoretice în cadrul unor volume și studii care au abordat o problematică specifică: bisericile de lemn românești din Transilvania, ca argumente ale unei tradiții etnice incontestabile; arta populară românească, ca expresie a unui cadru existențial și cultural individualizant; interferențele culturale, ca o realitate viabilă în spațiul transilvan și central european; patrimoniul muzeal, cu problematica specifică unei instituții de acest tip.<sup>7</sup> Sunt de luat în seamă și textele care, în spiritul crezului profesorului universitar clujean, fac cunoscută intenția de a analiza cu meticulozitate mărturiile de cultură materială autohtonă, texte destinate a fi introduse în circuit

<sup>3</sup> Petri Mór, *Szilágy vármegye monographiája*, vol.III, IV, 1902.

<sup>4</sup> *Ibidem*, vol.III, p.286-287.

<sup>5</sup> Márki Sándor, *Arad vármegye és Arad szabad királyi város története*, vol.I-II, Arad, 1892, 1895.

<sup>6</sup> Bunyitay Vincze, *A váradi puspökség története, 1883-1884*, vol.I-III; *Idem, Bihar vármegye oláhjai és a vallás-unió*, Budapesta, 1892; Gyorffi István, *A Fekete-Körös völgy magyarság*, Budapest, 1906.

<sup>7</sup> Coriolan Petranu, *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Cartea Românească, București, 1922; *Idem, Ars Transilvaniae*, Sibiu, 1944.

național și european. El a abordat, în mod special, realitatea trecută și prezentă a bisericilor de lemn, nu numai pentru că acestea sunt exemple palpabile ale artei românești medievale clasice ci, în egală măsură, pentru că sunt mărturii arhitectonice care au conservat, în ansamblul lor, o gamă de soluții constructive și de boltire de largă circulație europeană, o organizare planimetrică înscrisă unor tipologii regăsite într-un spațiu de mai mare întindere.

În cadrul programului de cercetare propus de *Comisiunea Monumentelor Istorice - Secția pentru Transilvania*, munca de teren efectuată de Coriolan Petranu s-a concretizat, numai în Bihor, în depistarea a 150 biserici de lemn,<sup>8</sup> cărora le-a întocmit rapoarte unde se consemna starea de conservare a fiecărei construcții în parte, insistând însă - acolo unde se impunea - asupra situației picturii murale. Fiind un efort care a presupus o activitate continuă, i-a atras în acest angrenaj și pe reprezentanții locului: profesorul Gheorghe Cosma din Beiuș semnificând un exemplu elocvent în acest sens. Acestuia i se datorează referatele privind lăcașurile de cult de la Tăgădău, Bunești, Forosig, Brădet,<sup>9</sup> precum și intervenția din 1925 pentru a declanșa operațiunea de restaurare a picturii din biserica de lemn de la Rotărești, avându-l ca autor pe zugravul Ioan Lăpăușan (Ioan Lopoșan), în secolul al XIX-lea.<sup>10</sup>

Această implicare generală, regăsită la nivelul întregii Transilvanii, a dat rezultate în perioada interbelică, dar nu în măsura dorită de Coriolan Petranu, motiv pentru care în 1941 a considerat necesară revitalizarea demersului respectiv, conform unui plan coerent: "Într-un domeniu atât de vast, cu atâtea necesități, cu atât de puțini colaboratori, cum este istoria artei din Transilvania, programul de muncă trebuie precis elaborat..."<sup>11</sup> Prin această afirmație, el nu face decât să sancționeze o stare de fapt care obligă la continuarea muncii, dar în cadrul unui efort științific fundamentat. De altfel, contribuțiile istoricului de artă din anii dintre cele două războaie mondiale, concretizate în procesul de inventariere a monumentelor și valorilor artistice, într-o primă etapă, apoi în tipărirea de monografii sau lucrări de sinteză, sunt mărturii fundamentale în acest sens.

Coriolan Petranu a publicat două monografii având ca subiect bisericile de lemn concentrate în județele din vestul României.<sup>12</sup> Bihorului, de pildă, i-a dedicat o lucrare-album care "...cuprinde numai o selecțiune a materialului mai însemnat, mai caracteristic, la care ilustrația și planșa joacă rolul esențial, iar textul cuprinde sistematizarea materiei, cronologia, topografia operelor, stabilirea măiestrilor, a mediului, apoi fixarea notelor distinctive ale monumentelor din județ în privința calităților artistice, a iconografiei etc., față de cele cunoscute până acum, în sfârșit concluziile".<sup>13</sup> Partea consacrată picturii cuprinde o înșiruire a zugravilor pe care i-a identificat de pe

<sup>8</sup> Ioan Opriș, *Contribuții la cunoașterea activității de creație a patrimoniului cultural-artistic din Bihor după făurirea statului român unitar*, în "Biharea", V, Oradea, 1978, p.277.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.276.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Coriolan Petranu, *Necesități, îndrumări, idealuri și realități în istoriografia artei românești din Transilvania*, în volumul *Omagiu profesorului Ioan Lupaș*, București, M.O. Imprimeria Națională, 1941, p.3.

<sup>12</sup> *Idem*, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927; *Idem*, *Monumente istorice...*

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.7.

pisaniile aflate în interiorul lăcașurilor de cult, cercetate în mod direct. Concomitent cu introducerea în circuitul științific a unor asemenea date, Coriolan Petranu avansează și o serie de considerații generale privind decorul pictat, propune analogii cu zonele limitrofe sau cu unele mai îndepărtate. "În privința picturii - se precizează în studiul introductiv (*n.n.*) - cea din județul Bihor stă în urma celei din județul Arad, atât ca bogăție iconografică, cât și ca valoare artistică, în schimb scenele din judecata cea din urmă sunt mai amplu tratate: vițiile zugrăvite în tinda femeilor sunt mai pe larg expuse decât în alte locuri. În această privință, portretele preoților, ctitorilor și pictorilor sunt superioare".<sup>14</sup>

Monografia-album este însă importantă și prin considerațiile conținute despre pictura murală a secolelor XVIII-XIX din Bihor - unele revizuibile tocmai pentru că autorul nu și-a propus aprofundarea acestui gen de artă, cât și prin ilustrația conținută, care rămâne un document vizual de referință, mai cu seamă dacă avem în vedere consecințele scurgerii timpului asupra acestui gen de creație. Lucrarea se impune, totodată, și prin consemnarea programului iconografic din unele interioare, prin modul de subliniere a circulației zugravilor într-un răstimp - secolele al XVIII-lea și al XIX-lea - când susținerea inițiativelor de acest gen a devenit firească, într-un context când activismul lumii românești de după 1700 s-a materializat în acțiuni dirijate spre dobândirea de drepturi religioase, politice și culturale, de menținere - în egală măsură - a contactelor cu Țara Românească și cu Moldova, în interes general românesc.

Tot perioada interbelică ne oferă, ca un rezultat logic al abordărilor cu caracter specializat, foarte multe contribuții documentare utile pentru domeniul în discuție, majoritatea datorate istoricilor. "Ceea ce vreau să dau eu - susține Ștefan Meteș, un cercetător pătruns de semnificația muncii întreprinse (*n.n.*) - sunt note despre zugravii bisericilor românești din toate timpurile și ținuturile pe care le-am adunat ani de zile. Prin tipărirea acestor însemnări nu vreau să impietez, intrând în domeniul de cercetări ale altora, pentru care n-am pregătirea necesară, dar cred că ele, așa cum sunt, pot să aducă un folos istoricului artei românești și bizantine, și celui care se va ocupa cu studii comparative, în legătură cu arta popoarelor ce ne înconjoară".<sup>15</sup> Datele respective sunt concentrate în două studii de referință pentru Transilvania, cel dintâi consemnând zugravii în ordine cronologică, iar cel de-al doilea completând cu noi nume șirul pictorilor ce au activat în perioada secolelor XV-XIX.<sup>16</sup> A folosit în acest scop documente sau diferite alte surse de informații. Descoperim, în textele menționate, o serie de precizări referitoare la activitatea zugravilor din Bihor: Matei, Iosif, Ioan, Samoki Teodor din Kosice, Mihail Paholcek, Simion Darabant, Micula Mihail din Mociar, Ioan Lăpăușan din Giula, Dionisie Iuga, Teodor Tecariu, Em. Weiss, Mor Hackman, Carol Müller, Al. Martök,<sup>17</sup> aprecieri vizând valoarea estetică a picturilor, precum și nominalizarea unora dintre școlile unde s-au format. Numai că, atunci când face evaluarea calității picturii, nu

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>15</sup> Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în "Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania", 1926-1928, Cluj, 1929, p.4.

<sup>16</sup> *Ibidem*; *Idem*, *Note despre zugravii bisericilor române în veacul XV-XIX*, Sibiu, 1932.

<sup>17</sup> *Idem*, *Note...*, p.13-14.

o dată ajunge la concluzii superficiale. Este cazul lui David Zugravu de la Curtea de Argeș, despre care spune: "Modestul zugrav David, venit din Țara Românească, a dezvoltat o activitate foarte întinsă, dar slabă ca valoare, ca și ceilalți tovarăși în aceste părți".<sup>18</sup> Sunt gânduri pe care Ștefan Meteș le-a exprimat, considerăm, doar după un prim contact cu realizările respective, fără a urmări apoi aprofundarea fenomenului în discuție.

Un loc aparte trebuie să îl acordăm, atunci când semnalăm principalele contribuții istoriografice privind pictura bisericilor de lemn bihorene, monumentalului manuscris aflat în biblioteca Episcopiei Ortodoxe a Aradului, redactat de Ștefan Lupșa.<sup>19</sup> Cele cinci volume reprezintă, de fapt, o istorie a bisericii ortodoxe din Eparhia Aradului, de la începuturi și până în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, când părțile regiunii bihorene erau sub jurisdicția acesteia. Descoperim în paginile respective prezentarea unor documente ce vizează inițiativele îndreptate spre edificarea lăcașurilor de cult, spre susținerea comenzilor de pictură din răstimpul amintit, precum și datări, redatări de monumente sau decoruri pictate, nominalizări de zugravi care au lucrat peste timp în părțile bihorene și arădene, descrieri de programe iconografice. Chiar dacă nu își propune o analiză a fenomenului din perspectiva unui specialist în istoria artelor, contribuția lui Ștefan Lupșa rămâne una de temelie, care va trebui să vadă lumina tiparului.

Profesorul de istorie Titus L. Roșu s-a aplecat cu stăruință asupra bisericilor de lemn, mai cu seamă din sudul Bihorului, le-a descris cu destulă meticulozitate, relevând specificul arhitectonic și prezența picturii interioare. Spre exemplu, seria de articole din "Beiușul" au introdus în circuit științific informații de mare utilitate privind lăcașurile de cult din *Broaște*,<sup>20</sup> *Brădet*,<sup>21</sup> *Sebiș*,<sup>22</sup> *Șumuj-Ujupa*,<sup>23</sup> *Valea Topelor (Corbești)*.<sup>24</sup> Totodată, în aceleași materiale a transcris unele pisanii, a descris chiar pictura unora dintre ele. Dar cea mai importantă contribuție datorată acestuia rămâne concretizată în volumul "**Însemnări și inscripții bihorene**",<sup>25</sup> acolo unde sunt incluse texte din monumentele cercetate și datări vizibile încă în epoca interbelică pe pereții lăcașurilor de cult din lemn, motiv pentru care cartea s-a impus ca un instrument de lucru indispensabil specialiștilor care studiază pictura de cult românească din Bihor dintre secolele XVIII-XIX.

Moise Popoviciu s-a dovedit a fi, la rândul lui, preocupat de studierea civilizației țărănești românești din jurul Vășcăului, de prezentarea monografică a unor localități din zonă sau a bisericii de zid de la Seghiște, ridicată în secolul al XVI-lea, dar ajunsă la începutul veacului al XX-lea în stare de ruină.<sup>26</sup> Prin munca depusă, acesta rămâne modelul de intelectual - era preot ortodox, îndeplinind

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>19</sup> Ștefan Lupșa, *Istoria Eparhiei Aradului*, vol.I-V, 1958.

<sup>20</sup> Titus L. Roșu, *Biserica din Broaște*, în "Beiușul", nr.5/12 septembrie 1942, p.2.

<sup>21</sup> *Idem*, *Biserica din Brădet*, în "Beiușul", nr.10/17 octombrie 1942, p.2-3.

<sup>22</sup> *Idem*, *Biserica de lemn din Sebiș*, în "Beiușul", 3 aprilie 1943, p.2-4.

<sup>23</sup> *Idem*, *Însemnări din Șumuj-Ujupa*, în "Beiușul", nr.27/3 iulie 1943, p.2.

<sup>24</sup> *Idem*, *Însemnări de pe Valea Topelor*, în "Beiușul", nr.35/28 august 1943, p.2.

<sup>25</sup> *Idem*, *Însemnări și inscripții bihorene*, vol.I, Beiuș, 1941.

<sup>26</sup> Moise Popoviciu, *Un vechi monument dispărut*, Beiuș, 1934.

atunci funcția de protopop - care își onorează apartenența la un topos și care a răspuns nevoii de a redacta monografia sătești într-o perioadă (începutul veacului XX) când interesul spre realitatea românească tradițională era încă redus.

Preocupările din anii de după cel de-al doilea război mondial, dirijate cu preponderență spre pictura de cult din Bihor, au stat în continuare sub semnul unor abordări selective. Fie că avem în vedere sintezele de specialitate, fie că facem apel la volumele care discută prioritar arhitectura de cult, referirile la pictura secolelor XVIII-XIX sunt în continuare incomplete, ca descriere, și sumare în ceea ce privește analiza stilistică.

Contribuțiile care au ca subiect pictura veche românească din întreg spațiul carpato-danubian trimit unele lumini asupra temei dintr-o viziune integratoare fără, însă, a se încerca o incursiune în profunzimea problematicii din acest ținut. Respectivul sinteze pun în valoare contextul istoric, motivând condiționările temporale și mentale, relații ce au pus în mișcare societatea românească în susținerea unor asemenea inițiative, influențele curentelor artistice dominante în epocă, precum și afirmarea personalităților, care sunt subliniate în mod special.<sup>27</sup>

Cărțile sau studiile care au ca subiect pictura vechilor monumente medievale românești din Transilvania sunt mult mai riguroase în interpretare atunci când se referă la Bihor. Marius Porumb, cel mai autorizat cercetător al fenomenului în discuție, a introdus în circuitul științific semnificative precizări despre zugrăviile care au activat aici. Astfel, în **"Contribuții la cunoașterea unor zugrăvi din veacul al XVIII-lea din Transilvania"**<sup>28</sup> sau în **"Zugrăvi și centre românești de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea"**,<sup>29</sup> relevă activitatea lui Nechita sau David Zugravu, doi dintre cei mai valoroși pictori de biserici din partea vestică a României, completând biografia artistică a acestora. La rândul lor, Ioana Cristache-Panait și arhitectul Ioan Scheletti, ocupându-se de bisericile de lemn din Sălaj, discută despre trei monumente aflate într-o zonă de interferență cu Bihorul: Ceheiu, Zalnoc și Derșida,<sup>30</sup> monumente importante tocmai prin relațiile posibile cu pictura afiliată teritoriului studiat de noi.

De neocolit sunt contribuțiile axate pe relevarea coordonatelor fundamentale ale civilizației românești vestice. De pildă, tezele de doctorat datorate lui Ioan Godea și Maria Bocșe, având ca subiecte bisericile de lemn din nord-vestul României, în cazul primului, și arta populară din depresiunea Beiușului, în a doua situație, rămân contribuții esențiale. Fiecare a făcut referiri la pictura secolelor XVIII-XIX, formulând concluzii care rămân valabile pentru orice încercare care își propune conturarea

<sup>27</sup> Virgil Vătășianu, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea și până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, vol.II, Meridiane, București, 1970, p.191-193; I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973; Vasile Drăguț, *Pictura veche. Antecedente. Evul Mediu*, în *Pictura românească*, Meridiane, București, 1976, p.119-125.

<sup>28</sup> Marius Porumb, *Contribuții la cunoașterea unor zugrăvi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*, în "Acta Musei Napocensis", VIII, Cluj, 1971, p.607-619.

<sup>29</sup> *Idem*, *Zugrăvi și centre românești de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea*, în "Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie din Cluj-Napoca", XIX, 1976, p.104-125.

<sup>30</sup> Ioana Cristache-Panait, arh. Ioan Scheletti, *Bisericile de lemn din Sălaj*, în "Buletinul Monumentelor Istorice", nr.1, București, 1971, p.36-40.

unei imagini obiective asupra unor înfăptuiri ce au cunoscut o evidentă renaștere în cele două veacuri.

Pentru Maria Bocșe, bisericile de lemn de pe valea Crișului Negru sunt expresia unei realități spirituale și a unei forțe de creație inconfundabile.<sup>31</sup> Analiza întreprinsă cu această ocazie este una care, dincolo de consemnarea anilor de construcție, insistă mai ales pe aspecte ce vizează materialul și tehnicile de construcție, planimetria acestora, registrul ornamental concretizat în decorații specifice la nivelul cadrului arhitectural, pe stabilirea unor detalii privind pictura interioară. Descoperim, de asemenea, unele referiri la programul iconografic și la numele zugravilor care s-au oprit în aceste locuri între anii 1700 și 1900.<sup>32</sup>

Fără îndoială, Ioan Godea este specialistul care s-a apropiat constant și într-o măsură mai mare de decorul pictat din Bihor, din dorința de a oferi o imagine concludentă asupra lăcașurilor de cult din lemn, pictura reprezentând în opinia cercetătorului un element decorativ important, ce trebuie consemnat. Cele două volume au ca subiect bisericile de lemn din nord-vestul României,<sup>33</sup> cu o privire specială asupra Bihorului, la fel ca și articolele sau studiile cu aceeași tematică,<sup>34</sup> toate împreună permițând înțelegerea evoluției acestui fenomen peste timp, prin concluziile pertinente creionate. De reținut este faptul că el a descris programul iconografic de sorginte bizantină și a atras atenția asupra diferențierilor stilistice specifice unui zugrav sau altuia, diferențieri care l-au făcut să afirme: "Rod al contopirii influențelor bizantine ajunse prin filiera moldoveană și munteană cu elementele locale tradiționale, ea (pictura - *n.n.*) primește un caracter autentic popular. Simbiozei amintite i se alătură elemente ale artei apusene".<sup>35</sup> Este evident că sunt surprinse principalele coordonate ale picturii de cult românești de după 1700, dar această evaluare nu a fost urmată de o prezentare exhaustivă a acestui gen de artă în Bihor.

Elaborarea de lucrări generale despre monumentele istorice din Bihor a fost o practică specifică anilor '70-'80. Ioan Godea și Alexandru Avram sunt autorii unei cărți de asemenea factură, în care includ aprecieri privind vechile fortificații din jurul anului 1000, descrieri ale bisericilor de zid medievale din Țara Crișurilor sau Oradea, precum și ale lăcașurilor de cult din lemn.<sup>36</sup> În relație cu acestea din urmă se remarcă o serie de considerații privind pictura murală din secolele XVIII și XIX. În aceeași măsură, travaliul datorat lui Florian Dudaș, preocupat de nuanțarea faptului de cultură românească din Bihor, cu referire specială la cărțile vechi autohtone, este

<sup>31</sup> Maria Bocșe, *Bisericile de lemn de pe valea Crișului Negru*, în "Ars Transilvaniae", V, Academia Română, 1995, p.33-45.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.44-45.

<sup>33</sup> Ioan Godea, *Monumente de arhitectură populară din nord-vestul României*, vol.I-II, Oradea, 1972, 1974.

<sup>34</sup> *Idem*, *Un valoros monument de arhitectură - biserica de lemn din satul Rieni (jud. Bihor)*, în "Tibiscus", II, Timișoara, 1972, p. 245 - 248; *Idem*, *Elemente decorative la monumentele de arhitectură populară din Valea Crasnei*, în "Acta Musei Porolissensis", Zalău, 1977, p.407-408; *Idem*, *Monumente de arhitectură populară din bazinul inferior al Crișului Negru*, în "Zilele folclorului bihorean", Oradea, 1974, p.71-74.

<sup>35</sup> *Idem*, *Monumente...*, vol.I, p.12.

<sup>36</sup> Alexandru Avram, Ioan Godea, *Monumente istorice din Țara Crișurilor*, Meridiane, București, 1975, p.53-59.

obligatoriu de luat în seamă, deoarece aduce contribuții documentare referitoare la evoluția și activitatea zugravilor.<sup>37</sup>

Volumul intitulat "**Monumente istorice bisericesti din Eparhia Oradea**", datorat unui colectiv coordonat de Ioan Godea și Ioana Cristache-Panait, se constituie într-un reper de bază pentru specialiștii care studiază pictura de cult românească.<sup>38</sup> Preambulul redactat de Vasile Drăguț conturează trăsăturile definitorii ale fenomenului circumscris Bihorului între secolele XVIII-XIX,<sup>39</sup> încadrând totul într-un context de exprimare culturală definitoriu pentru spațiul intra- și extracarpatic. Concluzia desprinsă este elocventă în acest sens: "Prezența zugravilor din Țara Românească la nordul Carpaților este foarte veche, dar în cursul secolului al XVIII-lea, în cadrul marelui fenomen de emancipare socială și de afirmare a inițiativelor țărănești, circulația meșterilor s-a intensificat. Pantelimon de la Curtea de Argeș lucrează la Tălmăcel (jud. Sibiu), Simion din Pitești lucrează la Nucșoara, Ciula-Mare, Baru-Mic, Densuș (jud. Hunedoara), Ranite lucrează la Râmeți (jud. Alba), Făgăraș și Brașov, Radu lucrează la Hălmașiu (jud. Arad), Nicolae din Pitești lucrează la Leșnic și Ghelar (jud. Hunedoara), și lista acestor meșteri este departe de a fi epuizată. Ca urmare a rodniceii lor activități a fost posibilă largă răspândire a modelului pictural moldovenesc, care a devenit în scurtă vreme un autentic stil național, de asemenea a fost favorizată constituirea unor mici centre de zugravi în satele din Transilvania, Banat și Crișana".<sup>40</sup> Este o constatare pe care istoricul de artă Răzvan Theodorescu, într-un articol privind vestul românesc, vine să o confirme,<sup>41</sup> demonstrând totodată că activismul cultural transilvănean nu a fost străin de permanentele impulsuri venite de dincolo de Carpați, cu scopul declarat de a conserva tradițiile și, implicit, personalitatea etnică.

Studiul semnat de Ecaterina Sasu dezvăluie cu exactitate dimensiunea activității unui zugrav care, în secolul al XIX-lea, s-a impus în peisajul zonei. Analizând pe larg pictura lui Ioan Lopoșan, autoarea reușește să ne familiarizeze cu un zugrav al secolului al XIX-lea ce trebuie, după opinia noastră, considerat ca unul din cei mai valoroși reprezentanți ai curentului pictural de factură populară.<sup>42</sup>

Un instrument de lucru util rămâne și "**Repertoriul monumentelor din județul Bihor**". Fișele de monument, acolo unde se impunea, descriu, nu foarte pe larg însă, decorurile interioare datorate zugravilor care au lucrat în Bihor de-a lungul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Florian Dudaș, *Vechile tipărituri românești din bisericile Bihorului. Sec. XVI - XVII*, Oradea, 1979, p.145-146; *Idem*, *Pictura bisericii din Homorog*, în Gheorghe Nemeș, V. Chișiu, *Biserica din Homorog*, Lumina, Oradea, 1998, p.25-64.

<sup>38</sup> Ioan Godea, Ioana Cristache-Panait (colaboratori: Aurel Chiriac, M.Mălinaș), *Monumente istorice bisericesti din Eparhia Oradiei, I. Biserici de lemn*, Oradea, 1978.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.16-36.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.30.

<sup>41</sup> Răzvan Theodorescu, "*Vestul Românesc*" în *civilizația medievală a sud-estului european. Câteva considerații*, în "Îndrumător bisericesc, misionar și patriotic", III, Oradea, 1986, p.14-18.

<sup>42</sup> Ecaterina Sasu, *Ioan Lopoșan - zugravul bisericilor de la Păușa, Borșa și Homorog (jud. Bihor)*, în "Bihorea", I, Oradea, 1973, p.92-138. Asupra evoluției numelui zugravului o să revenim cu un alt prilej.

<sup>43</sup> *Repertoriul monumentelor din județul Bihor*, (colectiv), Oradea, 1974, p.180-257.

Articolele, studiile și cărțile noastre au abordat programele iconografice,<sup>44</sup> vocabularul plastic și diversitatea stilistică,<sup>45</sup> activitatea zugravilor,<sup>46</sup> încercând astfel să ofere o imagine cât mai cuprinzătoare asupra fenomenului. De asemenea, amintim cărțile unor specialiști apărute în seria "*Zone etnografice din România*", dedicate Beiușului<sup>47</sup> sau Crișului Repede,<sup>48</sup> unde se fac referiri cu caracter general la unii zugravi și la picturile datorate acestora.

Fără îndoială, această trecere în revistă a istoriografiei problemei ne-a condus spre câteva concluzii semnificative. Cea dintâi vizează cunoașterea obiectivă a nivelului de analiză a subiectului. A doua conturează direcțiile ce trebuiesc analizate în perspectivă, mai cu seamă pe cele ce privesc descifrarea tematicii, a cadrului religios și politic, a interferențelor artistice într-un teritoriu de contact din Răsărit și Apus.

Relația societate-artă, asupra căreia s-a insistat mai puțin, se impune a fi în egală măsură aprofundată, în condițiile în care zugravii formați în centre de tradiție sau zugravii autodidacți au lucrat, la cererea unei comenzi sociale. Efortul acesta nu poate fi însă desprins de impresionanta circulație a zugravilor într-un teritoriu circumscris românității, aspect ce reflectă - în cele din urmă - nevoia de comunicare în acest domeniu. "Umblau zugravii, cum umblau și cântăreții populari, cari culegeau o baladă din munții Bihorului și o duceau până la Nistru și mai departe până la Bug, până în Crimeea, până în Caucaz, până la malurile râului Amur, deasupra hotarului Mancuriei. Umblau zugravii din loc în loc; era o circulație generală".<sup>49</sup> Dar, la fel de mult, circulau cărțile. Ideile și, nu în cele din urmă, intelectualii, aceștia cu o contribuție decisivă în înnoirea mentalităților, în descătușarea conștiințelor.

Bibliografia trecută în revistă rămâne un reper de neocolit atunci când ne-am propus cercetarea picturii de cult românești din Bihor și chiar din alte teritorii. În același timp, lucrările studiate și menționate aici ne-au întărit convingerea că nu există încă o sinteză specială destinată acestui gen de artă în Bihor care, de-a lungul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, a cunoscut o afirmare într-adevăr fără precedent. Iată de ce, un volum cu acest subiect este necesar, nu numai pentru a oferi o perspectivă sincronică de studiu, dar și pentru a împlini programul de punere în valoare a artei românești transilvănene, pe care l-au gândit cu responsabilitate încă generația perioadei interbelice.

<sup>44</sup> Aurel Chiriac, *Pictura bisericilor de lemn din Bihor (secolele XVIII-XIX). Programe iconografice*, în "Ars Transilvaniae", II, Cluj-Napoca, 1992, p.57-71.

<sup>45</sup> *Idem*, *Considerații privind pictura murală a secolelor XVIII-XIX*, în volumul "*Studii de istoria artei*", Cluj-Napoca, 1982, p.254-266; *Idem*, *Pictura murală din Bihor în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Considerații generale*, în "Crisia", XVI, Oradea, 1986, p.477-497.

<sup>46</sup> *Idem*, *David Zugravu. Repere cronologice privind viața și activitatea artistică*, în "Ars Transilvaniae", Cluj-Napoca, IV, 1994, p.83-88; *Idem*, *Pictura bisericii de lemn de la Hidișelu de Jos. Necesare rectificări*, în "Ars Transilvaniae", Cluj-Napoca, V, 1995, p.53-55; *Idem*, *David Zugravu*, Fundația Culturală Română, București, 1996.

<sup>47</sup> Ioan Godea, *Zona etnografică Beiuș*, Sport-Turism, București, 1981, p.71-74.

<sup>48</sup> Tereza Mózes, *Zona etnografică Crișul Repede*, Sport-Turism, București, 1984, p.142-143.

<sup>49</sup> Nicolae Iorga, *Icoana românească*, în "Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", București, XXVI, 1933, fascicolul 75, p.23.

## REPREZENTĂRI SPAȚIALE ÎN PEISAGISTICA PERIOADEI INTERBELICE ÎN ROMÂNIA

- Considerații generale. Spații și perspective -

ADRIANA TOPÂRCEANU

### Considerații generale

*"Modernismul românesc se integrează în peisajul  
spiritual european, certificat de Brâncuși."*

*M.H. Maxy*

Asimilarea teoriei spațiului tetradimensional de către știință a însemnat pentru arta plastică un moment de maximă importanță. Istoricii de artă, esteticieni, filozofi priveau spre viitor la îmbogățirea vocabularului cu termenii și conceptele corespunzătoare unei astfel de realități. Dar, ei sondau și în trecut, mai ales în trecutul apropiat, spre a înregistra intuițiile care au formulat în spațiul picturii ceea ce urma să fie omologat de istoria artei atât de târziu. Sigla care a marcat începutul secolului purta însemnele vitezei. Artiștii au început să fie preocupați de introducerea în arta plastică a valorilor dinamice pe care secolul-viteză (sec.XX) le-a propus sau le-a impus, proces care continuă și astăzi. Seducția unui asemenea subiect, dublată de materialul bibliografic de referință, esențial, care a apărut în ultimele trei decenii, m-au condus la abordarea și investigarea artei peisajului în pictura românească din perioada interbelică. Este perioada cea mai bogată în realizări artistice privitor la interpretarea spațiului, prin metode competitive cu cele ale artei occidentale. Peisajul, ca gen artistic, în dubla lui ipostază, natural și construit, cu predilecție peisajul urban, a cunoscut, acum, un reviriment.

Natura, acest imens receptacol al înțelesului și neînțelesului, al protecției și amenințării-ambivalentă-asemenea tuturor forțelor care o alcătuiesc, a fost în toate timpurile subiectul predilect al artiștilor. Prin peisajul natural se reevalua în această perioadă raportul om-natură datorită acelor **realizările absolute** sau **integrale** pe care le cerea Fr. Șirato sau **înfăptuirilor integrale** spre care tindea avangarda prin vocea lui Ilarie Voronca (în articolul intitulat "**Secolul-sinteză**"); artiștii români cei mai importanți au participat la acest proces într-un mod remarcabil.

*"Mereu mai insistent - constată Ioana Vlasiu într-un excelent studiu dedicat avangardei -perioada interbelică apare ca un diptic ale cărui volete comunică neașteptat. La o examinare mai atentă, ceea ce părea ireductibil*

se vădește a fi pornit din premise comune. Avangarda și pandantul său <clasicismul expresiv> cum îl botezaseră criticii români, reclamă un punct de privire integrator în măsură să reunească ceea ce avatarurile istoriei au separat în mod artificial."<sup>1</sup>

Prin urmare, valorilor dinamice care definesc "secolul-viteză" li se alătură realizările integrale conturând o nouă dimensiune, aceea a sintezelor de lexic artistic.

În mod cert, demersul artiștilor din România perioadei interbelice consacrat relațiilor om-natură este paralel, adeseori intersectat cu demersul din arta universală și, uneori, prioritar (dadaismul).

Am împărțit în capitole acest vast material urmărind două aspecte, în fapt două unghiuri de vedere asupra subiectului. *Primul* grupează artiști în a căror operă se pot regăsi elemente comune de vocabular artistic în redarea unor anume subiecte, uniți prin "motiv", remarcabili prin pregnanța originalitate, evidențiați prin latura distinctivă a contribuției la reformularea autohtonă a înnoirilor artistice. *Al doilea*, cuprinde punctele de vedere ale artiștilor referitor la relația "om-natură", înglobând și rezultatele acelor manifestări ale spiritului care au pus în discuție însuși conceptul de natură.

"În special natura - observă Pierre Francastel - *le-a apărut artiștilor ca un imens spectacol, un caleidoscop gigantic; ei au încercat să reprezinte această senzație a unui spațiu imaginar, fugitiv, proteic, supus unor reguli de organizare iraționale. Au fost făcute mai multe serii de tentative. Ele merg de la cele ale lui Delaunay - care conduc în ultimă instanță la arta abstractă- la cele ale lui Mirò și Braque - care se leagă de suprarealism.*"<sup>2</sup>

Capitolul **Trasee ale expresionismului** pornește de la peisajul primitiv cultivat de Cecilia Cuțescu-Storck, "revoluționara" care declara că ființele sunt flori crescute din pământ, iar natura și omul sunt una. Pentru a sublinia astfel ideea de unitate a universului, *monismul energetic* (cf. Amelia Pavel) al gândirii subiacente limbajului expresionist. Artă descoperă ritmul care marchează deopotrivă omul și natura, care adeseori relevă semnificația umană a naturii, accentele animiste. Dinamismul vitalist cu înțelesuri antropomorfe se identifică în motivul copacului din opera lui Ion Theodorescu-Sion, operă ce i-a fascinat pe Vianu, Blaga, Iorga.

De la peisajul primitiv, în care omul devenea natură și imita ritmurile copacului-simbol traversând nuanțele antropomorfismului propuse de Sion, se ajunge la copacii concepuți de Mattis-Teutsch în trei ipostaze. Timp de un deceniu, aceștia evoluează de la formele vegetale simbolice la expresionismul abstract al florilor sufletești (*peisaj abstract sau peisaj psihologic*) traversând dinamica metamorfică. În ciclul "**Flori sufletești**", accentul se deplasează de pe racordarea omului cu ritmurile cosmice către

<sup>1</sup> Ioana Vlasu, "Soarta ideilor constructiviste în arta românească a anilor '20: Integralismul", în Catalog, "București anii 1920-1940: între avangardă și modernism", Editura Simetria, Uniunea arhitecților din România, București, 1994, p. 38.

<sup>2</sup> Pierre Francastel, "Pictură și societate", Editura Meridiane, București, 1970, p. 223.

"interioritate și esență". Este un demers care are corespondență cu "**Stările sufletești**" semnate de Umberto Boccioni sau cu "**supranatura**" pe care Roger Bissiere o identifică în compozițiile nonfigurative. Acesta este traseul de la expresionism la abstract, la nonfigurativ.

A doua direcție, care duce la suprarealism, (studiată în capitolul dedicat avangardei) se revendică tot de la curentele romantico-expressive. Pe acest drum, **sintezele și înfăptuirile integrale** își găsesc împlinirea prin excentricități care țin de concepție, dar și de limbaj. Marcel Iancu își pune sculpturile, pe care le consideră naturi moarte, să trăiască și "locurile se animă brusc" (un parc, un atelier). Este primul pas în tentativa **de a transforma naturile moarte în peisaj**. Conținutul și conținătorul spațial sunt antrenate într-un circuit total. Este "**Circuitul total al lumii și culorii, poem dedicat lui Marcel Iancu**" de Tristan Tzara, text care ilustrează imaginea. M.H. Maxy, deși declară "**moartea tabloului**" continuă să exerseze în plan bidimensional **discontinuu spațial** și interferențele semnificative ale spațiului interior cu spațiul exterior. La Corneliu Mihăilescu se remarcă **substratul metaforic din peisajul imaginativ**. Natura este supusă unor mutații și metamorfoze prin raportul de proporție. Peisajul natural și cel construit sunt investite cu atributele ritmului dinamic care susține viața spirituală (religioasă) și imaginativă. De la peisajele imaginației la mitologiile lui Victor Brauner s-a trecut prin unificarea regnurilor într-un **spațiu halucinant, incert**. Și, prin **extensiile** pe care absurditatea **perspectivei anamorfe** le-a instituit.

Este limpede că "**granițele noțiunii de peisaj**" au suferit profunde modificări, au fost eliminate, desființate. Aceste modificări au fost explicate de Andrei Pleșu cu strălucitele argumente ale filozofului și ale criticului/istoricului de artă. Suntem partizanii **definiției lărgite** propuse de acesta, potrivit căreia "orice element vegetal, prezent oricând, în orice context poate fi înregistrat la rubrica peisaj".<sup>3</sup>

Capitolul **Spații și perspective** definește spațiul și timpul reliefând principalele mijloace prin care se poate exprima dimensiunea lor. Termenii **spațiu** și **timp** folosiți în acest sens pe parcursul analizelor noastre, desemnează **spațiul plastic** și **timpul plastic**. **Timpul**, pentru subiectul nostru înseamnă **ritm, mișcare, durată**. În real, în spațiul care ne cuprinde, el mai are două accepții. Aceea de timp care acționează asupra pânzei (sau oricărui alt suport), o înobilează sau o distruge. Și timpul care poate fi rescris în imagini, timp al exteriorității, timp fenomenologic, care marchează anotimpurile (vară, iarnă), momentele zilei (diurn, amurg = fenomene meteorologice (ceață, ploaie).

Considerăm că este exclusă orice interpretare care vede în structurarea acestei teme, subiectivă ca orice selecție personală, o încercare de ierarhizare valorică a artiștilor. Perspectiva cromatică și perspectiva valorică nu fac subiectul acestei lucrări; beneficiază de o abreviată prezentare în capitolul

<sup>3</sup> Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, Editura Univers, București, 1980, p.14.

introdusiv. Cu două excepții, investigațiile noastre se realizează pe lucrări executate între anii 1918 - 1939. Așa se explică de ce opera lui Țuculescu, de excepțional interes pentru această temă, este prezentă doar prin două peisaje de la Balciac. Când, în opera unor cercetători de primă importanță pentru perioada interbelică, am găsit răspunsuri la unele din întrebările acestui subiect le-am preluat. Cum susținea eminentul profesor Virgil Vătășianu, e o vanitate inutilă care consumă energiile, a vrea să pui / repui totul în discuție, de la capăt.

Am explicat întotdeauna termenii noi, cu credința că însușirea corectă a unui tip de limbaj pentru pictură înlesnește metoda de lectură creatoare a imaginii. În analize am subliniat și raportul dintre tehnicile figurative și semnificații. Dincolo de expresiile sensibile ale oricărei imagini obținute la o simplă lectură se află înțelesurile ce pot fi extrase prin descifrarea, decodificarea acestora. Comprehensiunea virtuților limbajului plastic este pandantul unei lecturi active și semnificative a configurațiilor spațiale.

## Spații și perspective. Scurt periplu istoric

*Perspectiva, expresie plastică a spațiului.  
A patra dimensiune a spațiului, timpul.*

**Perspectiva-expresie plastică a spațiului.** Fără îndoială, existența și spiritul uman nu pot fi concepute în afara spațiului: 1. *spațiul care operează integrarea noastră în lume și* 2. *spațiul operei de artă.* Spațiul se constituie astfel cadru aprioric al ființării și al sensibilității noastre.

Științele exacte, sistemele filosofice, eseistica diverselor domenii ale culturii și interdisciplinare se ocupă în ultima vreme tot mai insistent de problemele spațiului.

Se știe acum că spațiul poate fi definit drept **continuum cu patru dimensiuni** (încorporând a 4-a dimensiune - timpul), definiție demonstrată științific pentru spațiul care "ne cuprinde" cât și pentru spațiul "cuprins" al operei de artă.<sup>4</sup> Viziunea spațiului se elaborează într-o epocă dată fiind dependentă

<sup>4</sup> Spațiul în calitate de continuum este o calitate absolută și o realitate a lumii materiale, cvasimetafizică, independent de relațiile cu obiectele materiale. Pentru a se delimita mai exact accepțiunea modernă a spațiului jalonăm succint câteva concepte științifice fundamentale cu rol creator. Astfel, cităm ca relevante contribuții: 1) evidențierea spațialității dată de mișcarea continuă; profunzimea spațiului se dezvoltă în funcție de factorul timp (Riemann), 2) a patra dimensiune este concepută tot ca dimensiune spațială; profunzimea spațiului este dată de cantitatea de lungime. Dimensiunile depind toate de timp. Spațialitatea este înregistrată ca un comportament cinetico-dinamic al corpurilor (Heisenberg), 3) "Spațiul, forma, dimensiunile corpurilor depind de starea lor de mișcare relativă sau de sistemul de referință din care fac parte". Astfel Einstein formulează conceptul de **spațiu ca loc și spațiul în calitate de continuum**. El subordonează materiei, spațiu, timp și mișcare.

de cultura epocii care a zămislit-o. Astfel, la baza unei culturi stă un simț al spațiului, "*un sentiment de spațiu*" (Alois Riegel este primul care pune în discuție această ecuație). În consecință, nu există un singur sistem de reprezentare în pictură a spațiului ci, **cantitativ**, atâtea soluții câte concepții și sentimente ale spațiului există. Căci "(...) **orice expresie plastică a spațiului este legată în conștiința noastră de o anumite concepție asupra lumii și de un anumite sentiment al situației noastre în lume, pe care ea le determină sau le crează**".<sup>5</sup> Spunem cantitativ și subliniem acest fapt, deoarece nu se poate impune o scară valorică luând drept punct culminant o anumită epocă (de pildă *renașterea*). Fiecare epocă culturală are propria ierarhie, operând cu valori numai în cadrul circumscris de ea: *fiecare stil constituie în sine și pentru sine o scară de valori*. Este absolut falacios și irelevant a impune un sistem de reprezentare spațială ca nivel calitativ de referință. Se poate însă opta, interpreta, metamorfoza. Este ceea ce au făcut artiștii ultimelor decenii, care au adus în contemporaneitate<sup>6</sup> sisteme de reprezentare din prerenăștere adaptându-le cerințelor de înnoire a lexicului plastic.

***Putem afirma că istoria reprezentărilor spațiale este conformă cu o spirală: se pornește de la un spațiu aperspectivic, se trece prin spațiul tridimensional-pentru câteva veacuri-și se încearcă tot mai insistent impunerea unui spațiu aperspectivic, mai corect, a unui alt spațiu aperspectivic.*** Spunem "un alt spațiu aperspectivic", deoarece nu există o reîntoarcere în absolut la bidimensionalitatea prerenascentistă ci, cum este firesc, la selectarea unor valori, a unor elemente de limbaj plastic care se calchiază pe tendințele novatoare ale contemporanilor. Este o interpretare creatoare a unor sisteme de reprezentare găsite deja, care poartă "în nuce" o multitudine de sensuri de dezvoltare. Dar, s-a spus, important este să pui în discuție, nu să subscrii. Majoritatea perspectivelor sunt în fapt o transpunere a iluziei spațiale cu ajutorul unor deformări incifrate, reglate, în care scop se poate folosi o geometrie sau alta.

***Erorile sistemelor de perspectivă sunt șansa de a lăsa imaginației un rol de interpretare, un rol pozitiv. Și de a perfecționa ceea ce numim <ars perspectivae>.*** Un sistem de convenții adoptat nu are valoare estetică în sine decât prin intervenția, destructivă sau constructivă, în sens pozitiv a creatorului. Interpretarea subiectivă a reprezentării spațiale este un stimulent al creației, o formă pentru artist, de a-și câștiga individualitatea. Toate metodele sunt acceptate: perspectiva, antiperspectiva, *minciuna perspectivă* (termen propus de Zamfir Dumitrescu). *Minciuna perspectivă* este cu atât mai convingătoare, cu cât este mai greu de depistat, cu cât este mai convingătoare, cu cât este mai greu de depistat, cu cât este făcută cu o mai mare abilitate, deci cu o perfectă stăpânire a mijloacelor de expresie proprii perspectivei și a

<sup>5</sup> René Berger, *Descoperirea picturii*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1975, p. 153.

<sup>6</sup> Cf. Robert Goldwater, *Primitivismul în arta modernă*, Editura Meridiane, București, 1978.

consecințelor acesteia pe planul percepției optice. Așadar, "*minciuna perspectivă* nu poate fi echivalentă, în principiu, cu antiperspectiva, nefiind contrară perspectivei, ci aservită ei în măsura în care această stratagemă iluzionistă este înglobată viziunii și efectului plastic".<sup>7</sup>

**Concepția spațială poate autentifica și individualiza un artist, o epocă.**

### Tipuri de perspectivă

"Unele dintre ele sunt expresia unei filosofii, altele ating frontierele poeziei și ale simbolicii sau folosesc raporturi pur geometrice"<sup>8</sup> scrie L.Brion - Guerry. Tipurile de perspective cu care se poate opera configurarea spațiului - tipuri istorice - sunt: I. **perspectiva de construcție** sau geometrică bazată pe convenții matematice de reducere a dimensiunilor; II. **Perspectiva aeriană**, atmosferică sau de finisare care reduce acuitatea percepției formelor și volumelor; III. **perspectiva cromatică** practicând reducerea intensificării culorilor, a puterii calorice, inversarea raporturilor cromatice. Leonardo, în al său celebru **Tratat despre pictură**, analizează cu o uimitoare acuitate cele trei tipuri de perspective; IV. **racursi**-ul numit și abreviere perspectivală sau contracție perspectivă. E firesc, deci, să îl asociem perspectivei. Delacroix susține că: "Arta racursiurilor sau a perspectivei și desenul înseamnă unul și același lucru. Unele școli l-au evitat, crezând cu adevărat că nu recurg la ele, pentru că nu erau atât de evidente. Dar la un cap din profil, ochiul, fruntea etc. sunt în racursiu; la fel stau lucrurile și cu restul".<sup>9</sup> În peisaj exemplele sunt numeroase.

**Perspectivă de construcție**<sup>10</sup>. O grupare a perspectivelor capabile să cuprindă posibilitățile extreme de a așeza un obiect în spațiu pe coordonata adâncimii, subdivide perspectivele în: a) *perspectiva centrată* cu punctul de vedere situat în centrul liniei de orizont; de aici se dezvoltă *triangularea spațiului tridimensional* mai ales în impresionism (P. Francastel), prin găsirea a două puncte de fugă laterale; b) *perspectiva izometrică* în care liniile de fugă în adâncime rămân paralele; c) *perspectiva divergentă* care inversează perspectiva centrată (perspectivă răsturnată sau recul perspectivic).

<sup>7</sup> Zamfir Dumitrescu, *Considerații asupra perspectivei artistice, componentă rațională a actului de creație plastică*, în **ARTA**, nr. 8/ 1988.

<sup>8</sup> Liliane Brion-Guerry, *Cézanne și exprimarea spațiului*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 26.

<sup>9</sup> Eugène Delacroix, *Jurnal*, Editura Meridiane, București, 1977, p.26.

<sup>10</sup> Perspectiva se bazează pe convenții matematice cu caracter sintetic spre deosebire de <spațiul cartezian>, o altă modalitate de a încadra spațiul pe cele două dimensiuni, prin convenții de tip analitic. Reprezentanțele de tip cartezian sunt: axonometria, proiecția ortogonală, metoda secțiunilor.

Altă clasificare impune două sisteme de proiectare: a) *proiecția divergentă* (numită și conică, centrată sau angulară) care stă la baza perspectivei liniare și aeriene și b) *proiecția paralelă* (sau cilindrică) care stă la baza perspectivei axonometrice.

### În căutarea unui echilibru spațial

**Perspectiva antichității** (perspectiva naturalis) se baza pe o observație empirică - o curbă apare dreaptă, o dreaptă apare curbă. Câmpul vizual este sferoid iar liniile de fugă nu sunt concurente ci se întâlnesc perechi, două câte două, pe numeroasele puncte situate pe o axă comună. Sinteza spațiului se realizează prin asamblarea pe cale mentală.

**Perspectiva egipteană** (perspectiva verticală), **perspectiva alegorică** a grecilor, **perspectiva simbolică** sau ierarhică a Evului mediu, **perspectiva mistică** a artei chineze au influențat minor dezvoltarea ulterioară a sistemelor de reprezentare spațială. La fel de puțin investigate de arta modernă sunt soluțiile perspective ale **peisajelor chinezești cu "trei depărtări"** sau **ordinea spațiului sferoidal** al epocii elenistice. În arta japoneză (mult mai intersectată cu filosofia, mai rafinată și expresivă) perspectiva se realizează prin ancorarea proiectantelor (liniile de proiecție) într-o sursă situată la infinit. **Perspectiva afectivă** (de influență paleocreștină și bizantină) o regăsim în pictura naivă și desenele copiilor prin proporționarea supradimensionată a elementelor importante.

Reținem din perspectivele practicate în pictura indiană și chineză - **perspective divergente, răsturnate** - două elemente recognoscibile în perspectiva renașterii și în perspectivele artei moderne: adoptarea mai multor linii de orizont și micșorarea obiectelor în sens invers, spre privitor. "Arier-planul mărindu-se, ochiul spectatorului are impresia că nu merge de-a lungul unei colonade, ca în perspectiva italiană, ci pătrunde în ea și, datorită pluralității punctelor de vedere, că se situează în **mijlocul** obiectelor reprezentate, în mijlocul celor două edificii și nu în fața lor. Pentru spectatorul indian sau chinez, importantă este **insertia** ființei sale printre lucruri, în timp ce pentru spectatorul european, instruit la lecțiile perspectivei italiene, mult mai importantă este **confruntarea** cu lucrurile".<sup>11</sup> Analogiile reprezentării spațiului indian și chinez cu spațiul cubist se impun ca o evidentă. Artă cubistă ne propune prin "vederea" laturilor nevăzute ale obiectelor, deformarea și deplasarea lor,

<sup>11</sup> René Berger, *op.cit.*, p. 154-155.

pătrunderea în interiorul spațiului figurat plastic pentru "**a vizita**" obiectele; astfel, îmbogățea acest spațiu cu obiectele; astfel, îmbogățea acest spațiu cu "**perspective interioare**".

**Perspectiva prin juxtapunere și suprapunere** este într-un anume sens o perfecțiune pe planul iluziei adusă perspectivei etajate. Astfel, reprezentarea spațiului romanic prin perspectiva paralelă și aditivă sau perspectiva etajată a avut o influență notabilă asupra artei moderne. Fondul lipsit de adâncime, registrele suprapuse și compartimentate în fragmente autonome, invită spectatorul să lectureze imaginea prin parcurgerea eșalonată a scenelor și recompunerea într-un spațiu unic a mulțimii punctelor de vedere care "împodobesc" suprafața. Artistul nu încearcă să creeze iluzia celei de-a treia dimensiuni. Toate elementele compoziției au aceeași importanță, sunt aduse în prim-plan și așezate pe mai multe etaje; unitatea spațială este creată de acțiune, de desfășurarea ei la suprafață. Pictura romanică - cum observa E.Panofsky - pregătea calea unei noi concepții de perspectivă, deși la antipodul celei clasice. "*Cu această transformare radicală, se pare că s-a renunțat definitiv la orice iluzie spațială și, cu toate acestea, ea constituie condiția prealabilă stabilirii concepției spațiale cu adevărat moderne. Căci, dacă pictura romanică reduce la plan corpurile și, în același fel și cu aceeași hotărâre, spațiul, ea a confirmat și a precizat astfel, pentru prima oară, omogenitatea care există între ele, transformând nesigura lor unitate optică într-o unitate fixă și substanțială: de acum înainte corpurile și spațiul sunt unite la bine și la rău și, dacă mai târziu corpul scapă de legătura care-l unește de plan, el nu va putea să se dezvolte fără ca spațiul să crească odată cu el în aceeași măsură*".<sup>12</sup> În acest context, Panofsky supune atenției tentativa pictorilor de a organiza un spațiu sistematizat, continuu "SYSTEMRAUM" în opoziție cu spațiul fragmentat, discontinuu, "AGREGATRAUM" (ca în picturile elenistice).

**Perspectiva clasică renescentistă.** În quattrocento-ul italian se elaborează principiile de bază ale perspectivei zise clasice, prin eforturile conjugate ale lui Brunelleschi, Uccello (Toscanelli, fizician, și Manetti, matematician) urmași de Piero de la Francesca, Alberti și Leonardo.<sup>13</sup> Aceștia inventează perspectiva liniară sau geometrică, denumită de ei și

<sup>12</sup> Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, 1925, p. 275 în L.Brion-Guerry, *op.cit.*, p.103.

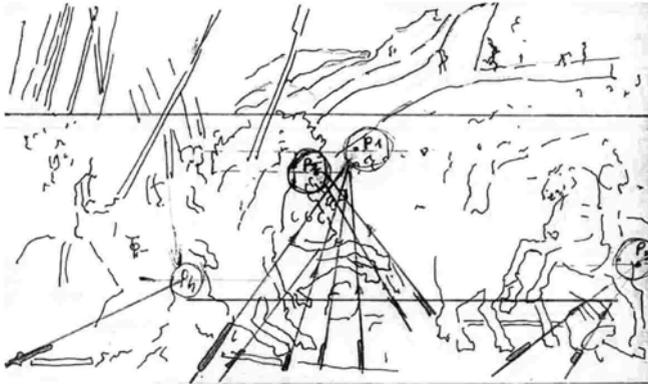
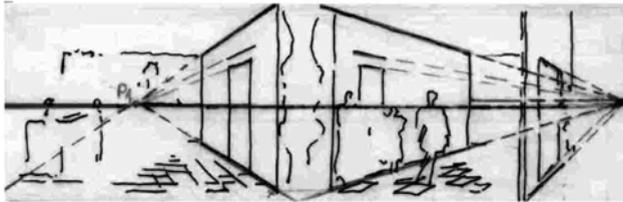
<sup>13</sup> Marile tratate ale Renașterii despre perspectivă: L.B. Alberti, *Trattato della Pittura*, scris între 1435-1436, publicat în 1504; Piero della Francesca, *De prospectiva Pingendi*, scris în 1482, publicat doar în 1899; Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, prima ediție postumă în 1651, cea mai completă în 1960; Jean Pèlerin Viator, *De Artificiali Perspetiva*, 1505; Barrozzio de Vignola, *Due regole della perspetiva pratica*, 1558; A. Dürer, *Underweisung der Messung*, 1525, cf. L. Brin-Guerry, *op. cit.*

științifică, pentru a o deosebi de așa-zisa perspectivă empirică a generațiilor anterioare. Paolo Uccello lasă istoriei o celebră exclamație: "*o, che dolce cosa e questa perspectiva*", exclamație devenită ulterior inscripție pe frontispiciul tratatelor de perspectivă. Faimoasa și neîntrecută **Sală a perspectivei de la Farnesina** pictată de Peruzzi este expresia supremă a modalităților de aplicare a legilor perspectivei în epocă (sec. XVI). Despre desenele reprezentând scenografii-tip pentru teatru scrie profesorul Mircea Țoca<sup>14</sup> (*I disegni di Baldassare Peruzzi per I trattate di architettura*) Ca detalii anecdotice amintim "*mașina de văzut*" a lui Brunelleschi și "*tubul proporțiilor*" agreat de Dürer. Brunelleschi picta monumentele cercetându-le printr-un orificiu practicat într-o suprafață plană. Contemporanii nu au scăpat prilejul de a-l ironiza. În xilogravura "**Desenatorul și cana**" (1538) Albert Dürer înlocuiește orificiul cu un tub (fig. 1).

Principiile de bază ale perspectivei liniare rezidă în fixarea unor repere spațiale, respectiv a unor linii de fugă în adâncime care se întâlnesc în mod obligatoriu în centrul perspectiv, așezat pe linia de orizont a tabloului, de fapt într-un punct virtual din infinit. De obicei, centrul perspectiv coincide cu centrul tabloului și presupune existența unui singur spectator situat într-un punct considerat fix; viziunea este arbitrar "*monoculară*" și privește imaginea dintr-un unghi unic. Dar, în ciuda acestui principiu care conferă unitate viziunii și organizează un spațiu continuu, sistematic, normele reprezentării perspective, progresiv aplicate, nu sunt adoptate cu consecvență totală nici de cei care le-au elaborat. Este cazul lui Uccello. Virgil Vătășianu constată: "El nu folosește puncte de vedere variate, pentru a pune în valoare momente înfățișate pe diferite planuri ale imaginii și din cauza aceasta picturile sale suferă de lipsă de unitate spațială, fapt criticat - între alții - și de Donatello."<sup>15</sup> Pentru a ilustra această afirmație, am alăturat trei picturi semnate de Uccello: "**Portretul condotierului**" (fig. 1.), "**Profanarea hostiei**".

<sup>14</sup> Mircea Țoca, *I disegni di Baldassare Peruzzi per I trattate di architettura*, Necropoli, nr. 13-14/1971.

<sup>15</sup> Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 47.



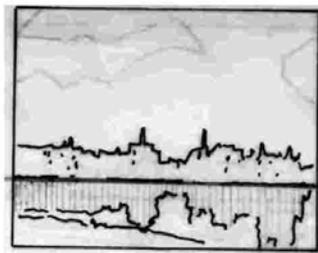
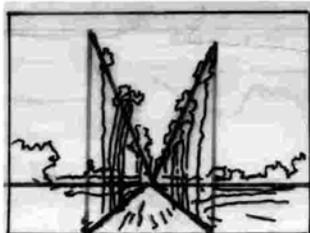
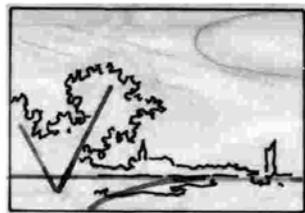
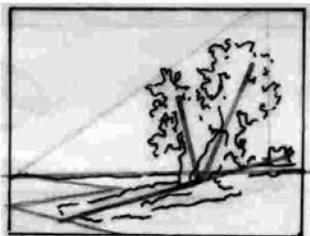
1  
3  
4  
2

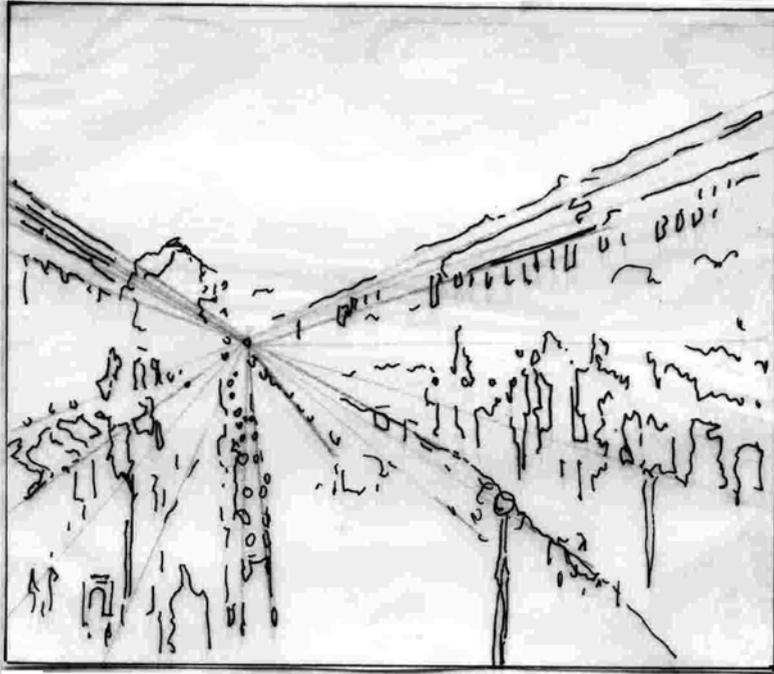


REPREZENTĂRI SPAȚIALE ÎN PEISAGISTICA PERIOADEI INTERBELICE ÎN ROMÂNIA



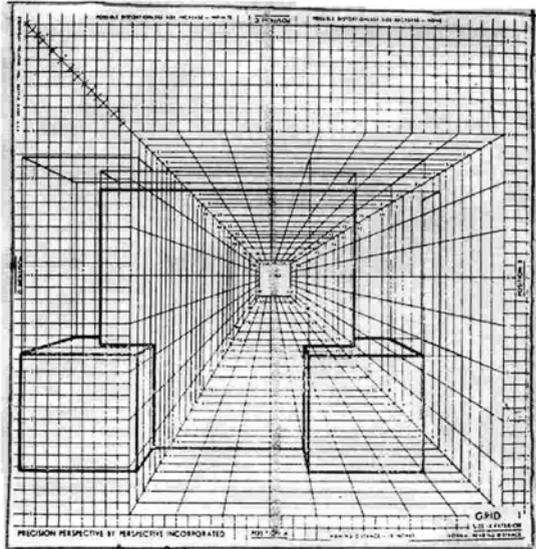
|   |    |
|---|----|
| 5 | 6  |
| 7 | 8  |
| 9 | 10 |





11a

11b



## CONSIDERAȚII ASUPRA SCULPTURII ROMÂNEȘTI ÎN DECENIUL ȘASE

### Între comanda socială și gustul public

CORNEL CRĂCIUN

**RÉSUMÉ.** *Considération au sujet de la sculpture roumaine dans le sixième décennie du XX-ème siècle - entre la commande sociale et le goût public.* L'étude analyse la création pratique et théorique du sixième décennie en mettant en évidence la subordination idéologique imposée aux artistes et la "formation" d'un goût public contrôlé par la commande sociale d'Etat.

Les champions de la sculpture du réalisme socialiste sont Boris Caragea et Constantin Baraschi. Comme thématique prédomine les sujets avec des ouvriers et des paysans, respectif avec des motifs assimilés de l'arsenal idéologique de l'art soviétique. Les exégètes de l'art - parmi lesquels il faut mentionner Petre Constantinescu-Iași et George Oprescu - prouvent l'assimilation du langage mise au disposition par le modèle soviétique. Il faut noter la synthèse intitulée: "**Les arts plastiques en Roumanie après 23 Août 1944**" et les monographies parues dans la collection "*Les maîtres de l'art roumaine et universelle*" du ESPLA.

Le rapport commandement sociale - goût publique de l'époque traduit la différence entre les principes dogmatiques de l'idéologie communiste et la liberté de création, qui se trouve en souffrance pendant le sixième décennie.

Sintezele de specialitate ce au apărut în epocă<sup>1</sup> sunt unanime atunci când apreciază valențele interpretative ale artiștilor noștri intrați - deja - foarte serios pe linia de conduită ideologică și practică a realismului socialist. După o perioadă necesară de decantare și de însușire a prețioaselor ajutoare oferite de colegii mai mari - artiștii sovietici -, sculptorii români se lansează într-o veritabilă operațiune de căutare a monumentalului, văzut ca o "reacție împotriva intimismului, frecvent în arta dintre cele două războaie, împotriva sentimentelor minore și a celui indiferentism pe care îl generase autonomizarea viziunii estetice și artistice"<sup>2</sup>. Critica de artă a epocii releva - cu vădită nemulțumire - faptul că până în anul 1947 au dominat lucrările cu titluri și teme indiferente,<sup>3</sup> situație ce semnifica o pregătire

<sup>1</sup> George Oprescu, "*Sculptura statuară românească*", ESPLA, București, 1954; x x x, "*Arta plastică în R.P.R., 1944-1954*", ESPLA, București, 1954; x x x, "*Arta plastică în R.P.R., 30 decembrie 1947-30 decembrie 1957*", ESPLA, București, 1958; x x x, "*Artele plastice în România după 23 august 1944*", Ed. Academiei R.P.R., București, 1959.

<sup>2</sup> x x x, "*Artele plastice în România după 23 august 1944*", p.17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.79.

ideologică precară a artiștilor plastici. Depășită fiind perioada de tranziție, mai ales că puterea politică a trecut în mâinile clasei muncitoare, drumul spre socialismul triumfător era larg deschis. În aceste condiții nu e de mirare că s-au impus "sculptura monumentală, compozițiile inspirate din actualitate, basorelieful, portretizarea în materiale definitive a marilor figuri din istoria patriei, a personalităților politice și culturale române și străine, precum și a figurilor de oameni simpli".<sup>4</sup>

Deceniul șase al secolului XX este dominat de marile figuri ale sculpturii interbelice, "coafate" în noua manieră interpretativă cvasiobligatorie, talonate îndeaproape de artiști dedicați trup și suflet dogmatismului revoluționar. Din prima categorie se desprind numele lui Ion JALEA și Cornel MEDREA, ambii câștigători ai Marelui Premiu la Salonul Oficial pe timpul derulării războiului mondial, maeștrii de necontestat ai artei care se văd nevoiți să-și "ajusteze" lucrările după noul puls al devenirii plastice. Ion Jalea se orientează, predilect, spre lumea satului - atât din motive de ordin personal, având în vedere originea sa și efectivă cunoaștere a acestui areal geografic, cât și ca reacție de apărare față de ideologizarea excesivă a artei. Într-un mod similar va proceda și Romul LADEA, care-și va continua imperturbabil seria analizelor plastice dedicate satului românesc și folclorului autentic.

Pe lângă tipurile de țărânci, teritoriu interpretativ deschis prin lucrarea expusă la Salonul Oficial din anul 1945, Jalea va continua să realizeze o serie de portrete<sup>5</sup> și să inaugureze plastica reliefului în care sunt mult mai evidente compromisurile sale politice.<sup>6</sup>

Cornel Medrea continuă să-și concentreze efortul artistic al anilor '50 asupra compoziției statuare, sector interpretativ dominat de macheta proiectului de monument intitulată "1907"<sup>7</sup> și de lucrarea în marmură "Pescari", databilă în anul 1959. În portretistica sa predomină și în acești ani monumentalitatea viziunii (vezi lucrările: "Gheorghe Lazăr", "Horia" și "Ovidiu"), iar reliefurile sunt concepute în profunzimea analizei lumii basmelor și a legendelor istorice românești: "Făt-Frumos", "Lupta lui Dragoș cu zimbrul".

Din generația artiștilor născuți la debutul secolului al XX-lea se detașează personalitatea sculptorilor Ion IRIMESCU, Gheorghe ANGHEL, Constantin BARASCHI și Boris CARAGEA. Fiecare dintre ei s-a lăsat "sedus", într-o măsură mai mare sau mai mică, de comandamentele realismului socialist, dar dintre cei citați Gheorghe Anghel s-a dovedit mai rezistent la impactul mental al ideologicului. Chiar dacă găsim și în opera sa "presărați" muncitori și tinere cu atribute specifice romantismului revoluționar, Anghel s-a orientat cu predilecție spre marile personalități ale istoriei și

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>5</sup> Este vorba despre macheta monumentului "George Enescu" și de lucrările: "Ceaikovski", "Autoportret" și "Cap de cioban".

<sup>6</sup> Reprezentative în acest sens sunt reliefurile: "Învățătura lui "Lenin", respectiv "Împărat și proletar".

<sup>7</sup> Realizată cu ocazia serbării semicentenarului evenimentului, ea beneficiază de o prezență ciudată. Astfel, pe o suprafață prismatică se ridică - impunătoare - statura unui țăran ce are alură de gladiator. La picioarele acestuia, de o parte și de alta a unei inscripții pe un bloc masiv - "1907" - se grupează, doi câte doi, patru personaje: unul aflat în rugăciune (!), alții doi în plină suferință și al patrulea cu capul plecat, similar sclavilor lui Michelangelo.

## CONSIDERAȚII ASUPRA SCULPTURII ROMÂNEȘTI ÎN DECENIUL ȘASE

culturii naționale. Stăpânirea superioară a meșteșugului i-a permis o interpretare nuanțată a figurii marelui revoluționar de la 1848, e vorba de lucrarea "*Nicolae Bălcescu*", completată de o prezentare originală a compozitorului George Enescu. Ambele compoziții se situează în continuarea liniei de evoluție interbelice, o linie deschisă unui dialog profund și benefic cu Europa marilor arii de cultură.

Ion Irimescu continuă și azi să contrarieze prin rezultatele obținute în timpul primei faze a comunismului din România: anii 1947-1964. Și aceasta pentru simplul motiv că a acceptat să realizeze piese comandate, cu mult inferioare celor în care și-a investit dragostea pentru munca sa și respectul față de tradiție. Cum altfel am putea alătura nudurilor din perioada anterioară instaurării dictaturii proletariatului, lucrări precum: "*Oțelar*" (în variantele din anii 1954 și 1959); "*Grivița 1933*" (proiect de monument, 1958); "*Lupeni 1929*" (1960) și "*Sudor*" (1960)? E drept, opera sa din deceniul șase cuprinde alături de figurile unor muncitori fruntași în producție și efigiile unor oameni de cultură progresiști, precum au fost: pictorii Ștefan Luchian și Octav Băncilă, muzicienii George Enescu și Antonin Ciolan, scriitorul Ion Agârbiceanu. Fără să piardă nimic din forța de sugestie a modului său personal de a interpreta materia, Ion Irimescu a fost "tentat" de compromisul unei tematici impuse spre a-și continua activitatea. Exemplul unui creator de talia Miliței Petrașcu, exclusă din câmpul plasticii românești pentru intransigența ei ideatică, a avut darul să-l convingă pe Irimescu de importanța conservării, cu orice preț, a talentului.

Într-un anumit fel, excepție făcând de asalturile tinerilor plasticieni dornici să se impună în grațiile cenzurii ideologice a epocii, Boris CARAGEA și Constantin BARASCHI au reprezentat alfa și omega în sculptura românească a deceniului șase. Această afirmație se susține nu numai prin tematica revoluționară pe care au abordat-o, cât mai ales prin consecvența cu care au făcut acest lucru. "Promițători" încă din anii tranziției spre noul mod de exprimare ideologizantă, cei doi artiști se situează - cu adevărat - în avangarda travaliului pe linia unui realism socialist dogmatic.

Constantin Baraschi pornește de la compoziția de inspirație religioasă "*Omul cu spada*", expusă la salonul Oficial din 1944, pentru a ajunge la "performanțe" intitulate: "*Recunoștință către tovarășul Stalin*", "*Lenin și Stalin la Smolnii*", "*Maxim Gorki*" sau "*Eliberarea*". Spre deosebire de confratele său, Boris Caragea se lansează și mai plin de cutezanță în competiția pentru supremație. De la "*Monumentul ostașului sovietic*",<sup>8</sup> cu care a fost împodobit orașul Iași în anul 1947, și până la celălalt monument de tristă amintire - cel al lui Lenin, montat în Piața Scânteii (1960) - cariera sa artistică cunoaște un lung șir de compoziții tematice rezolvate în cheie proletară.

Un artist de linia a doua în perioada interbelică, l-am numit pe Mihail ONOFREI, face dovada cea mai clară a capacității de adaptare la noul comandament ideologic. După ce la Salonul Oficial din 1944 prezenta lucrarea "*Bustul domnului mareșal Antonescu*", cu ocazia Anualei de Stat din 1950 expunea "*Montarea liniei ferate*". Saltul este remarcabil și subliniază capacitatea de

---

<sup>8</sup> Creat ca o replică la grupul statuar realizat de Constantin Baraschi (1945) și plasat în București.

"supraviețuire" în regim de presiune a ideologicului. Extrem de apreciat de către noua critică de artă - infuzată și ea de modelul sovietic - pentru această "imagine" convingătoare a travaliului unei lumi în expansiune, artistul citat se va pierde într-un anonim total. O ultimă încercare de etalare a valențelor creatoare ne va fi oferită de proiectul monumentului ecvestru al marelui general rus Suvurov.<sup>9</sup>

Predominantă și eficace se dovedește noua generație de autori ce se lansează sub auspiciile realismului socialist. Distingem și în acest caz o grupare - din interior - a forțelor artistice. Pe de o parte avem de-a face cu artiști formați după canoanele clasice ale pregătirii artistice, deci cu studii universitare, și am putea cita aici numele lui Zoe Băicoianu, Lelia Zuaf, Marius Butunoiu și Dorio Lazăr, pe de altă parte pe cei recrutați din mediile muncitorești și a căror creație este marcată de această moștenire: Vida Gheza, Ștefan Csorvassy, Maximilian Schulmann și Andrei Orgonaș.<sup>10</sup>

Veritabilii purtători de cuvânt ai generației menționate au fost Zoe BĂICOIANU și VIDA Gheza. Absolventă relativ întârziată a Institutului de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" din București, Zoe Băicoianu debutează - studentă fiind încă - cu un nud la Salonul Oficial din anul 1944. Nimic nu anunța apetența revoluționară a sculptoriței de mai târziu. Formată în spiritul clasic al tangibilității formelor, posedând o inteligență plastică de excepție - ce amintește de predecesoarea sa, Milița Petrașcu - și cu un simț deosebit al monumentalului, pe care i l-a transmis maestrul Medrea, artista surprinde printr-o transformare radicală, operată deja în anul 1947. Atunci expune - la ultimul Salon Oficial - alături de o impresionantă lucrare intitulată "*Maternitate*" (ce se revendica din ascendența unui Bourdelle) și două compoziții tematice, realizate în colaborare cu Boris Caragea: este vorba despre piesele "*Unitate în muncă*" și "*Repaus în muncă*". Cele două lucrări menționate vor fi poate la fel de importante pentru noua orientare programatică a sculpturii românești din deceniul șase ca și grupul statuar "*Grivița Roșie*" de Dorio LAZĂR. Fără a expune la fel de explicit simbolistica frustă a proletarismului, compozițiile cuplului Băicoianu-Caragea atrag atenția asupra unei tematici sociale ce va fi transformată în literă de lege pe durata deceniului șase. Găsim aici formulată una dintre constantele interpretative ale anilor '50: abandonarea treptată, dar definitivă, a studiului corpului uman nud în favoarea unei anecdotici naturaliste dusă până la ultimele consecințe posibile. Un alt grup compozițional, datat în anul de turnură 1950 (lucrarea "*1917*"),<sup>11</sup> relatează despre impactul revoluției socialiste asupra mediului proletar de referință. Urmează cronologic "*Gărzile patriotice*" și, ceva mai târziu, "*Bogăția pământului*". Piesa de referință a "dosarului" artistic al sculptoriței este reprezentată de contribuția sa esențială la elaborarea "*Monumentului eroilor patriei*" (1957), grup alegoric plasat

<sup>9</sup> Generalul Suvurov s-a bucurat de un "regim" preferențial din partea sculptorilor români pe durata deceniului șase. Vezi, în acest sens, variantele compoziționale semnate de: Mihail Onofrei, Ely Hette și Marius Butunoiu.

<sup>10</sup> Interesant de notat este faptul că, din cei patru artiști menționați, doar Vida Gheza s-a realizat ca un creator deplin, a cărui operă a intrat în conștiința publicului și a istoriei artei românești.

<sup>11</sup> Vezi sinteza "*Artele plastice în România după 23 august 1944*", p. 81.

În fața Academiei Militare din București. Lucrarea probează pe de o parte indiscutabilele ei calități de monumentalistă, iar pe alta înregistrează înclinațiile înnăscute pentru munca în echipă - situație văzută ca o replică actuală a travaliului artistic renescentist.

VIDA Gheza, cu studiile sale parțial încheiate, cu viața sa aventuroasă și - mai ales - cu adeviziunea sa totală și precoce la ideologia proletariatului, ne apare ca o personalitate complexă și neliniștită. Meseriaș de prima mână, revendicându-se din "școala" de sculptură în lemn profesată de Romul Ladea, fire dârză și consecventă, atent observator al ciclurilor cosmice rurale (de alăturat aici lui Ion Vlasiu), Vida Gheza imprimă o dinamică aparte compozițiilor sale turbionare. Prinse - de cele mai multe ori - în antigravitația dansului, în plin efort lucrativ, sau într-o situație tensionată (cu evidente conotații sociale), personajele sale depășesc cadrul impus de simpla narație vizuală. Investigarea mediului rural i-a fost la îndemână și a tratat-o fie ca pe un mediu legendar ("*Balada lui Pinte*" sau "*Pinte* Grigore judecând un boier"), fie ca pe un ținut al descătușării latențelor primare ("*Dans din Oaș*" sau "*Horitoare*"), fie ca pe o zonă a unor confruntări sociale aprige ("*Răscoala*" și "*Deștelenire*").

Maximilian SCHULMANN, gravor în metal de meserie, se lansează în lumea sculpturii românești cu lucrarea - mai mult decât semnificativ intitulată - "*1 Mai*". Expusă la Salonul Oficial din anul 1946, ea va marca evoluția ulterioară a artistului. De la "*Munca*" (1947) la "*Turnătorii*" (1950), procesul de clarificare ideologică pare a fi încheiat deja. Urmează compozițiile: "*Ostașul sovietic*", "*Furnalistul*" și "*Minerii*", ce vin să-i consolideze poziția fruntașă în cadrul noii garnituri de sculptori comuniști.

Mult mai implicat în noul curent de opinie se dovedește a fi Dorio LAZĂR. Autor al simbolice grup statuar "*Grivița Roșie*" (1947), artistul devine cunoscut și - implicit - apreciat de oficialitate prin comanda monumentului "*I. V. Stalin*", montat în orașul Brașov ("rebotezat" Orașul Stalin), și prin lucrarea "*Vasile Roaită*" ce simbolizează avântul mișcării muncitorești autohtone din anii '30.

Alături de cei citați se plasează Ștefan CSORVASSY, muncitor ebenist până la debutul deceniului șase, și Andrei ORGONAȘ, turnător în aramă. Primul sculptor menționat aici se face remarcat rapid cu lucrarea "*Pe același drum*" (1950). Piesa de rezistență a carierei sale o furnizează compoziția "*Partizani coreeni*" (în cele două variante elaborate), o aluzie transparentă la războiul imperialist dus de americani în Peninsula, pentru care este recompensat cu medalia de aur la Congresul Mondial al Păcii din anul 1953.<sup>12</sup> Cel de-al doilea rămâne în amintirea exegezei artistice doar prin lucrarea sa din anul 1952 - "*Crescădore noi*" - care are darul de a explicita "grija partidului și a guvernului pentru calificarea tineretului".<sup>13</sup>

Cu mult mai incitante se dovedesc prestațiile unor artiști tineri, precum: Lelia Zuaf, Ion Vlad și Marius Butunoiu care, fără a se ridica la nivelul primului plan al domeniului, au propus o interpretare personală și ceva mai "refractară" spiritului

<sup>12</sup> Cf. sintezei "*Arta plastică în R.P.R., 1944-1954*", p.4.

<sup>13</sup> George Oprescu, *op.cit.*, pp.164-165.

proletar. Lelia ZUAF, descendentă a pictorului Barbu Iscovescu,<sup>14</sup> este autoarea unor lucrări clasice, aflate pe linia de evoluție tradițională a plasticii autohtone. Ele respiră un calm maiestuos și infuzează o încredere regăsită. Dacă lucrarea "*Maternitate*" nu depășește cadrul unei puneri în pagină clasice, sculptorița servindu-se pentru aceasta de toate atributele posibile din recuzită, compoziția "*Primăvara vieții și a păcii*" aduce - dincolo de titlul poetic, importat din marea creație sovietică - și o dispunere inedită a personajelor.<sup>15</sup>

Ion VLAD, marea speranță a sculpturii românești din deceniul șase, a fost un elev strălucit al maestrului Medrea la finele anilor '40. Și în cazul său asistăm la preluarea modelului artei cu mesaj proletcultist. Astfel, la prima expoziție anuală de stat din decembrie 1948, sculptorul prezintă o promițătoare compoziție intitulată "*Familie de miner din Ghelar*". Dar, pentru ca participarea și adeziunea lui la politica culturală a partidului comunist să fie depline, iată-l prezent în cadrul expoziției permanente a relațiilor militare româno-ruse cu o piesă de calibru: "*Frăția de arme româno-sovietică*". Apoi, după un elegant și instructiv exercițiu de virtuozitate în portretul compozitorului "*Glinka*", Ion Vlad mai apare la rampă cu un relief intitulat "*Tânăr din Oaș plecat la festival*" - document artistic ce ne duce cu gândul la o situație culturală de dată relativ recentă.

Marius BUTUNOIU, co-autor al "*Monumentului eroilor patriei*", se dovedește extrem de dotat pentru interpretarea psihologică a portretului. Acest adevăr poate fi verificat prin vizionarea lucrărilor dedicate domnitorului Ioan Vodă cel Cumplit și generalului rus Suvurov, ambele datate în anul 1953.

Adevărata explozie a realismului socialist în sculptură se face remarcată în opera unor artiști pe care memoria exegezei artistice de acum nu s-a prea grăbit să le rețină numele. Este vorba - în primul rând - de Dumitru DEMU, autorul îndelung elogiât al statuii lui "*I.V. Stalin*".<sup>16</sup> Așa cum notează grijuliu profesorul George Oprescu, "în scurtă vreme statuia închinată de către Dumitru Demu... lui Iosif Vissarionovici Stalin, a devenit populară, nu numai printre locuitorii capitalei noastre... ci și în întreaga țară".<sup>17</sup> Probabil că și mulți artiști sovietici au fost atinși de admirație în fața lucrării confratelui lor român... Același artist este autorul unui proiect de monument ecvestru închinat domnitorului Mihai Viteazul, compoziția fiind dominată de o tristețe cvasimetafizică.

Într-o listă de autori cu prezențe pasagere se cuvine să fim extrem de atenți la titulatura lucrărilor: Cristea Grosu, cu o replică la "*Frăția de arme româno-sovietică*"; Petre Balogh, autor al incitantelor compoziții "*Topitori de la uzinele din Hunedoara*" și "*Tineri muncitori în ilegalitate*"; Artur Vetro - "*Doja*", "*Țăran din Oaș*" și

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.180.

<sup>15</sup> Mama își susține copilul pe umărul stâng și avansează cu privirile ridicate, probabil spre un dezirabil viitor luminos.

<sup>16</sup> "În lucrarea lui Demu, Stalin apare cu trăsăturile fundamentale ale uriașei sale personalități. Monumentul sugerează privitorului inepuizabila forță lăuntrică a lui I.V. Stalin, marele gânditor al epocii noastre. Din chipul și mișcarea avântată în care e reprezentat de sculptor, se desprinde imaginea lui de deschizător de drumuri", în George Oprescu, *op.cit.*, p.178.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.176.

"Familie de miner"; Constantin Lucaci - "Creșterea tinerelor cadre la Reșița"; Octav Iliescu, cu portretul intitulat "Tractoristul Stoica Constantin"; Mihai Wagner, cu busturile lui "Lenin", "Stalin" și... "Sadoveanu". Iar exemplele ar putea continua.<sup>18</sup> Dintre cei citați, doar Constantin Lucaci a făcut o carieră ulterioară de amplitudine...

Expoziția anuală din 1950 "marchează primele succese importante în domeniul compoziției sculpturale inspirate din actualitate sau din lupta revoluționară a poporului".<sup>19</sup> Următoarea etapă pe drumul accesului la universul sufletesc al muncitorului de tip nou<sup>20</sup> o reprezintă expunerea machetelor monumentelor: "Lenin" de Boris Caragea, respectiv "I. V. Stalin" de Dumitru Demu. A treia zonă de contact cu realismul vremurilor revoluate o reprezintă apariția reliefului cu tematică socializantă în anii 1953-1954.<sup>21</sup> Imediat se produce edificarea completă a capitolului ideologic prin convocarea, în același an 1954, a celei de a doua plenare a Uniunii Artiștilor Plastici.

Unitatea ideologică și prețuirea poporului se accentuează odată cu cea de-a doua expoziție de artă românească organizată în anul 1956 la Moscova. Critica de specialitate sovietică, și în special tovarășul Tihomirov, a dat o înaltă apreciere creației artiștilor români. Ce e drept, "dragostea și recunoștința poporului român față de popoarele Uniunii Sovietice"<sup>22</sup> s-a manifestat pe deplin prin intermediul conținutului tematic însușit cu pioșenie. Reținem în acest moment faptul că "în tematica sculptorilor noștri, redarea chipului lui Lenin și Stalin a constituit o principală preocupare".<sup>23</sup> Apoi, urmează omagiul artiștilor pentru ajutorul acordat la obținerea independenței<sup>24</sup> care s-a transfigurat artistic în binecunoscutele frății de arme, prezentări idilice ale ostașului sovietic și a luptei necurmăte pentru pace - un reflex sigur al însușirii doctrinei marxiste. În plus, sunt omagiați militari și oameni de cultură din țara vecină și prietenă, iar Vera Muhina devine un corespondent plastic al Everestului spre care tinde întreaga sculptură românească a epocii.

Pe plan local, ca să trecem în revistă și politica internă a domeniului, se cultivă - de preferință - subiectele populate cu muncitori, cu țărani (în calitatea de aliați de nădejde ai primilor) și cu fruntași în întrecerea socialistă. Monumentele nu prea sunt la ordinea zilei, în schimb se pot immortaliza chipurile marilor personalități ale neamului aprobate de comisiile de cenzură. Mai mult decât atât: marii creatori primesc dispensă pentru executarea unor lucrări ce ies din sfera de cuprindere a

<sup>18</sup> Surprinde prezența unui sculptor extrem de serios ca Ion Lucian Murnu cu o lucrare intitulată "Luptătorul antifascist Vasile Vasilescu". De asemenea, Kós András alături de una dintre piese cu tentă istorică, precum "Bobâlna 1437", o situare în plină actualitate muncitorească: "Turnător". Iar Fekete Iosif proiectează în fața ochilor surprinși ai spectatorului ținuta naturalistă a unui "Sudor" (1952).

<sup>19</sup> x x x, "Arte plastice în România după 23 august 1944", p.81.

<sup>20</sup> Ibidem, p.82.

<sup>21</sup> Ibidem, p.83.

<sup>22</sup> x x x, "Arta plastică în R.P.R., 1944-1954", p.4.

<sup>23</sup> George Oprescu, op.cit., p.176.

<sup>24</sup> x x x, "Lupta poporului român pentru independența patriei oglindită în artele plastice", ESPLA, București, 1952, p.3 și "Arta plastică în R.P.R., 1944-1954", p.3.

tematicii revoluționare.<sup>25</sup> Deceniul șase își află punctul de încheiere ideologic-artistic la Moscova, cu ocazia Consfăturii artiștilor și a criticilor de artă din țările socialiste europene. Aici și acum se dezbat teme cruciale pentru bunul mers al artei socialiste: destinația și accesibilitatea sporită a artei, educația estetică a maselor.<sup>26</sup>

Statul socialist impune "o nouă comandă socială...pe direcția promovării artei monumentale, artă saturată <sic!> de elogierea eroismului maselor, de valorile morale, artă chemată să contribuie direct la educarea politică, patriotică, morală și estetică a poporului".<sup>27</sup> Raportul între comanda socială, controlată de comisiile de cenzură camuflete sub denotația "statală" ce nu concep să o lase la bunul plac al economiei de piață, și gustul artistic "format" prin îndoctrinare al maselor este pertinent explicat într-un album cu reproduceri din faza finală a deceniului șase.<sup>28</sup> În esență, arta cu mesaj - concepută cât mai explicit pentru a fi înțeleasă de majoritatea consumatorilor ei - reprezintă o parte aparent viabilă a concepției partidului și statului socialist asupra rostului formativ al acesteia. În momentul în care libertatea de creație este violentată de intruziunea brutală a controlului ideologic "de sus" - și acest lucru se petrece foarte rapid și foarte evident - nu se mai poate vorbi despre formarea normală a unui gust public. Produsele oferite spre "consum" nu concurează între ele, ci sunt preselectate în funcție de încărcătura obligatorie de mesaj ideologic pe care o dețin. Mișcarea "dirijată" a culturii nu conduce la o decantare naturală a faptului artistic, ci doar la simularea unei asumări a riscului creației din partea artistului.

Arta oficializată de regimul politic duce - în cele din urmă - la forme aberante de manifestare: monumentalul este "cifrat" în formula megalitică de exprimare, iar scenele de gen proletarizate degenerază într-o anecdotică de un naturalism deconcertant. Sistemul de înfeudare artistică față de creația unui alt popor - și aceasta transformată prin acceptarea canoanelor unui sistem de valori neviabil (*nota bene!*) - reprezintă un punct de plecare dezastruos. Pentru acest fapt guvernării acelor timpuri nu au absolut nici o scuză! Nu e permis să prostituezi - în mod deliberat - creația artistică a unui popor, obligând-o să încapă în "tiparele" unui alt gen de gândire și de exprimare...

Realizările criticii de artă vis-à-vis de domeniul sculpturii se situează pe aceeași linie de conduită. Este suficient să parcurgi - chiar și superficial -

<sup>25</sup> Putem cita câteva exemple în acest sens: Ion Jalea crează compoziția cu tematică mitologică "Avânt" și "Autoportretul" citat deja; Cornel Medrea lucrările "Nud", "La baie" și "Ovidiu"; Boris Caragea piesele "Mama" și "Discobolul"; Constantin Baraschi un "Nud" (a cărui forță amintește de Michelangelo) și portretul, de o induioșătoare puritate, intitulat "Fetița mea".

<sup>26</sup> Cf. "Artele plastice în România după 23 august 1944", p.21.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.19.

<sup>28</sup> "Popularizarea creației artistice reprezintă un însemnat mijloc de educare a marilor mase, de creștere a nivelului lor cultural. Când pătrunde în casele oamenilor muncii și devine parte integrantă din cadrul vieții lor zilnice, opera de artă își exercită direct și în mod eficace funcția educativă", în albumul "Noi realizări în arta plastică din R.P.R.", ESPLA, București, 1961, citat din textul ce însoțește imaginile.

introducerile semnate de acad. prof. Petre Constantinescu-Iași<sup>29</sup> sau sinteza acad. prof. George Oprescu<sup>30</sup> pentru a simți goliciunea frazelor, lipsa de consistență a aprecierilor ce sunt dominate de idiosincrazia dogmaticii proletare, abandonarea oricărei urme de bun-simț din partea autorilor textelor.

O imagine concludentă, cu directă referire la "progresele înregistrate în arta realismului socialist, sub înțeleapta îndrumare a P.M.R. și cu sprijinul pilduitor al artei sovietice",<sup>31</sup> ne oferă cele două mape - gen album - editate de ESPLA în anii 1954 și 1957. Amintitele publicații cuprind un grupaj de 150 de reproduceri, dintre care multe se referă și la alte domenii de manifestare artistică decât cel al sculpturii.

Esențială pentru înțelegerea perioadei dogmatice a deceniului șase este sinteza editată în anul 1959,<sup>32</sup> publicație exemplară din punctul de vedere al concepției și al ilustrației. Secția de artă a ESPLA are ideea fertilă de a include creația sculpturală și în cadrul de exprimare istoriografică al colecției "Maeștrii artei românești".<sup>33</sup> Chiar dacă lucrările ce se elaborează nu se ridică la un nivel deosebit, fiind concepute - la fel ca și alte produse culturale ale epocii - la nivelul de înțelegere al omului mediu obișnuit de ideologia oficială să creadă orice și oricum, ele au meritul de a fi pus în circulație nume consacrate, oferindu-le drept de cetate. Tot acum înregistrăm și debutul - modest - al studiilor consacrate sculpturii universale. Colecția "Maeștrii artei universale" a aceleași edituri<sup>34</sup> este concepută ca un pandant necesar al "ofertei" autohtone privită printr-o prismă a raportării la realitățile postbelice.

"Dirijată" de comanda socială a unui stat adânc convins de perenitatea ideilor revoluției proletare, sculptura s-a prezentat poporului român într-o formă incompletă, calchiată după percepte străine modului de gândire autohton. Gustul public a fost "forțat" să îngurgiteze găselnițe artistice ce se aplicau cu o întârziere de trei decenii și într-un mediu cultural obișnuit să se exprime în deplină libertate. Asta nu înseamnă că nu s-au găsit destui practicanți fervenți ai acestui joc: creatori dornici să se conserve, cronicari iezuiți ai actului artistic ideologizat, activiști culturali ce au făcut poate mai mult rău decât o veritabilă epidemie. Intenția noastră nu a fost aceea de a le sublinia motivațiile "colaborării", ci de a evidenția consistența creației într-o încercare de exorcizare a producției deceniului șase.

În genere, trădarea în artă nu lasă urme exterioare asupra creatorilor de frumos, ci în concepția deformată a consumatorilor. Gustul public odată pervertit cu greu mai poate fi readus la limita decenței. "Vina", dacă se poate vorbi despre așa

<sup>29</sup> Vezi volumele: "Lupta poporului român pentru independența patriei oglindită în artele plastice" și "Arta plastică în R.P.R., 1944-1954".

<sup>30</sup> George Oprescu, *op.cit.*

<sup>31</sup> "Noi realizări în arta plastică din R.P.R.", text ce însoțește imaginile.

<sup>32</sup> Intitulată "Artele plastice în România după 23 august 1944".

<sup>33</sup> Au apărut următoarele monografii: Barbu Brezianu, "Karl Storck", 1955; George Oprescu, "Itefan Ionescu Valbudea", 1955; *Idem*, "Fritz Storck", 1955; Carmen Răchițeanu, "D. Paciurea", 1956; Marin Mihalache, "Ion Jalea", 1956; K.H. Zambaccian, "C. Medrea", 1957; Marin Mihalache, "Ion Irimescu", 1958.

<sup>34</sup> Vezi monografiile semnate de: V. Beneș, "Donatello, 1386-1466", 1957 și Vasile Drăguț, "Ghiberti, 1378-1455", 1959.

ceva, se consumă pe cont propriu. Chiar dacă respectivii artiști rămân - din punct de vedere strict formal - ireproșabili, istoria domeniului de referință este obligată să caute restituirea integrală a adevărului. Gustul public contrafăcut dispăre - în sensul malefic al dezvoltării - odată cu eliminarea cauzelor ce l-au generat. Așa ar trebui să fie teoretic, dar se aplică această paradigmă întodeauna? Spiritele intransigente ale noilor generații și mulți dintre cei înșelați vor revanșa. Putem noi să le oferim această oportunitate?

Sculptura deceniului șase al secolului XX a intrat deja în istoria poporului român, iar cei mai mulți dintre protagoniștii ei nu mai sunt astăzi printre noi. Operele incriminate s-au distrus, s-au deteriorat ori au fost ascunse. Cele scrise rămân - permanent - ca un memento pentru sarcina importantă, dar ingrată, a exegetului. Monumentele "furiei" comuniste au fost demontate de revoluționarii decembriști ai anului 1989. Aparent, toată lumea pare mulțumită. Și totuși... spectacolul trebuie să continue!

## ILUSTRĂȚII GRAFICE



Constantin Lucaci

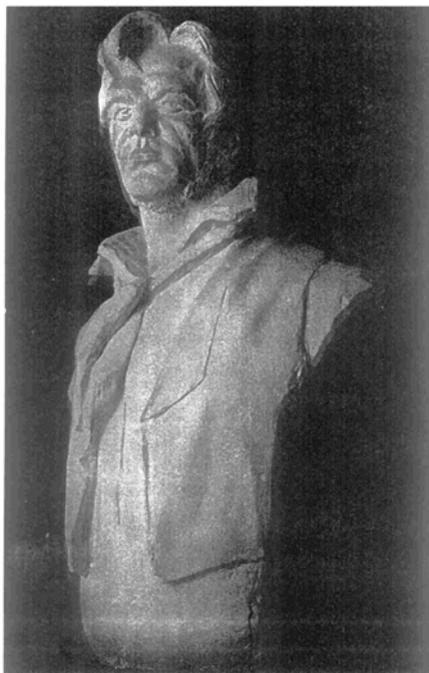
Creșterea tinerelor cadre la Reșița

CONSIDERAȚII ASUPRA SCULPTURII ROMÂNEȘTI ÎN DECENIUL ȘASE



Iosif Fekete

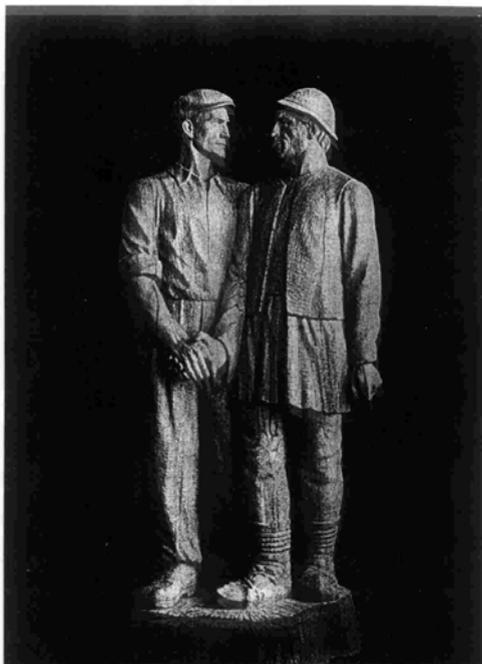
Sudor



Ion Vlad

Compozitorul Glinka

CORNEL CRĂCIUN



Ștefan Csorvassy

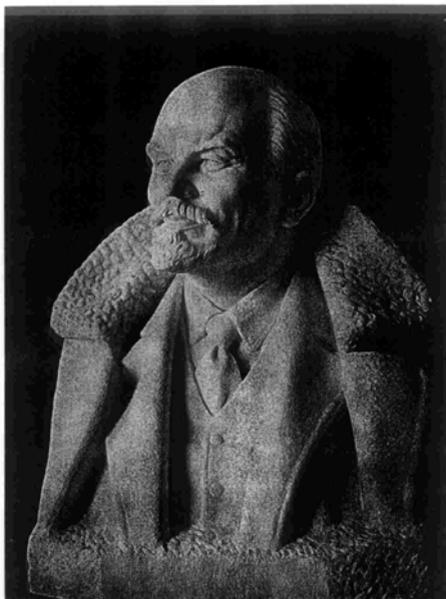
Pe același drum



Dumitru Demu

I. V. Stalin

CONSIDERAȚII ASUPRA SCULPTURII ROMÂNEȘTI ÎN DECENIUL ȘASE



Mihai Wagner V. I. Lenin



Maximilian Schulmann Furnalistul

CORNEL CRĂCIUN



Ștefan Csorvassy

Partizanii coreeni



Zoe Băicoianu

1917

## IMAGINEA PIONIERULUI EVREU ÎN GRAFICA SIONISTĂ ÎNTRE 1880 ȘI 1948

VLAD ȚOCA

**ABSTRACT.** The Zionist movement appeared in order to find a solution to the Jewish problem. The ways in which the Zionist thought of giving it a national solution. They strove to take the Jewish people in the land of their ancestors on the shores of the Mediterranean, in Palestine, where eventually a Jewish state would be created. It was a difficult task to overtake, since large parts of the European Jewry did not agree with the idea.

Another great problem was to find means of support for the ones who would emigrate in Palestine. The solution was that of creating an agricultural base for the Yishuv. Thus since the early days of Zionism, the idea of creating agricultural settlements has been a central feature of the movement. In propagandistic material, the pioneering Jewish farmer became the most important presence. In the first decades after the rise of the Zionist movement, the image of the pioneer was much inspired by romanticism and realism, being depicted in a rather idyllic manner. The pioneer were represented as European peasant, having a good life in Palestine.

The situation changed after the establishment of the British Mandate in Palestine, a moment when the number of the Jews living in Palestine increased. The contact with the realities of the land and the new ideologies dominant among the leaders of the Yishuv had a major impact on the development of the image of the chalutz. The idyllic picture of country life is not anymore the place where the pioneer is to be found. After the 1920's it is a more incisive, determined image of the pioneer that is issued. The pioneer is now an agricultural worker as before, but also a fighter, a defender of his country and his people. The pioneer has now a distinct outfit, although European in appearance, but nevertheless unique.

This picture of the pioneer created in the time of the Mandate, and perpetuated after the War of Independence of 1948, became one of the central features of Israeli culture. It has been and still is one of the cultural stereotypes of the Jewish society living in Eretz Israel, and not only.

### Introducere

Lucrarea de față își propune să analizeze imaginea pionierului evreu (*chalutz* în limba ebraică) din Palestina așa cum aceasta apare și evoluează în artele grafice și afișele vremii. De asemenea, ne propunem o trecere în revistă a originilor acestui simbol care este pionierul evreu, de la instituționalizarea sionismului politic și până la proclamarea statului Israel. Cercetarea se bazează pe materialul ilustrativ produs în acea perioadă: afișe, ilustrație de reviste, cărți poștale, calendare, etc. Selectarea materialului a fost făcută în așa fel încât să fie aduse în discuție cele mai reprezentative piese, corespunzând principalelor tipuri

pe care le-am identificat. Din nefericire o mare parte a materialului avut la dispoziție nu este datat cu exactitate, includerea unor lucrări într-o anumită perioadă a fost făcută luând în considerare caracteristicile lor stilistice.

Imaginea pionierului evreu reprezintă o piesă centrală a culturii și propagandei sioniste, aceasta suferind transformări importante în deceniile ce au urmat instituționalizării sale. După Emancipare, identitatea evreiască a trecut printr-un moment de criză, evreul pierzându-și vechiul sistem de valori fără a reuși să îi substituie unul nou<sup>1</sup>. Visul sionist, acela al mântuirii evreilor în patria strămoșilor lor, a găsit un puternic simbol în imaginea pionierului evreu chemat să lucreze pământul Palestinei. Imaginea agricultorului evreu fusese, până atunci, lipsită de orice importanță în memoria colectivă a acestui popor. Totuși, propaganda sionistă a propulsat această imagine. Simbol al noii ordini viitoare în care evreii se vor emancipa prin munca proprie pe pământul lor<sup>2</sup>. Aceste din urmă imagini au fost comune aproape tuturor ramurilor sionismului de-a lungul timpului. În general, fiecare aripă a sionismului împărțase ideea că regenerarea evreilor ca națiune nu putea fi obținută decât "cu sudoarea frunților lor", adică prin muncă fizică legată de agricultură și meșteșuguri<sup>3</sup>.

Sionismul a apărut într-o epocă în care vizualul juca deja un rol foarte important. Ultimul sfert al secolului al XIX-lea a fost martorul numeroaselor progrese în domeniul tehnicilor grafice care, împreună cu dezvoltarea presei de masă, au făcut posibilă difuzarea pe scară largă a imaginilor fotografice și grafice. Fotografia trecuse de mult de epoca încercărilor și a căutărilor, prezența sa fiind simțită din ce în ce mai mult în viața de toate zilele. În paralel se poate constata rolul sporit al caricaturii și al desenului. Toate acestea au făcut ca fenomenele politice să găsească un ecou fără precedent în viața personală a oamenilor<sup>4</sup>. Astfel, imaginile produse și răspândite de miscarea sionistă aveau terenul pregătit pentru o receptare largă. Între aceste imagini, cea a pionierului avea să aibe de jucat un rol foarte important.

Începutul oficial, instituționalizat, al sionismului coincide cu momentul primului Congres Sionist de la Basel, din Elveția, în 1897. Acesta s-a ținut sub patronajul personalității charismatice care a fost Theodor Herzl, figura centrală, și cea mai importantă, a mișcării sioniste, ce avea ca țel stabilirea unei prezențe evreiești semnificative în Palestina pentru a elibera evreii de statutul lor ca minoritate în diferitele state și, în același timp, de iudaismul tradițional, religios. În același timp, sionismul dorea păstrarea moștenirii pe care societatea evreiască o primise în timpul exilului, din afara lumii evreiești. Acesta era un demers de a înlocui condiția de exilat a poporului evreu, cu a unei evreimi respectabile, demne, sigure pe sine, autonome și solidare, unită de o viață prezentă și viitoare în Palestina<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> N. Shila-Cohen, *Schatz's Beyalel 1906-1929*, Israel Museum, 1982, p. 25.

<sup>2</sup> Michael Berkowitz, "Art in Zionist Popular Culture and Jewish National Self Consciousness (1897-1914)", in *Art and Its Uses. Studies in Contemporary Jewry*, VI, ed Richard I. Cohen, Oxford University Press, New York and Oxford, 1990, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> M. Berkowitz, *op. cit.*, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Între diferitele aspecte ale sionismului pot fi desprinse trei tipuri principale: sionismul politic, sionismul cultural și sionismul practic. Sionismul politic avea în vedere aspectele diplomatice și politice privind emigrarea și așezarea în Palestina, neocupându-se de aspectele legate de cultura națională și, cu atât mai puțin, de artă. Viziunea lui Herzl despre artă și cultură era influențată de așa-numitul "Kulturpessimismus". Pentru părintele sionismului, cultura și arta erau mijloace de a emancipa și de recăpăta a demnitatea poporului evreu. Felul lui Herzl de a vedea cultura în *Eretz Israel* (țara lui Israel), așa cum este descrisă în romanul său "Altneuland", avea un puternic caracter vest european. Personajele cărții sale, ajunse în *Eretz Israel*, poartă mănuși albe, ascultă muzică simfonică europeană și cultivă o artă în cel mai pur stil occidental. Herzl vedea estetica și arta ca pe niște instrumente care vor stimula absorbția ideilor naționale. Pentru aceasta, el considera de o importanță majoră "gândirea în imagini". Pentru colegul său Max Nordau, arta era un mijloc de propagandă în sine.

Pe de altă parte sionismul cultural, reprezentat mai cu seamă de Martin Buber, vedea cultura ca pe un mijloc de educație. Mai mult decât atât, el credea că arta poate fi folosită în scopuri didactice. Martin Buber a fost conducătorul mișcării implicate în promovarea artei evreiești. În viziunea sa, arta evreiască trebuia să înglobeze moștenirea culturală a poporului evreu, "al limbii sale, al obiceiurilor, al artei populare naive, al obiectelor de cult și al portului"<sup>6</sup>. Această artă ar trebui să caute rădăcinile și patria strămoșilor, a "cerului și pământului" din Palestina. Cu toate că intenția sionismului cultural a fost de a cultiva crearea unui spirit național al evreilor, programul sionismului politic era prezent în permanență. Pentru Martin Buber arta era "propagandă de ținută"<sup>7</sup>.

Sionismul practic era susținătorul colonizării efective și productivizării vieții în *Eretz Israel*, chiar fără a se mai aștepta rezultatele negocierilor politice. Idealul acestei orientări era lucrul pentru timpul prezent - *Gegenwartsarbeit*. Susținătorii sionismului practic urmăreau, în același timp, colonizarea Palestinei cât și o activitate susținută în Diaspora pentru a încuraja această mișcare<sup>8</sup>. Pentru această din urmă grupare, modul de a privi arta este apropiat de felul cum o vedea și Martin Buber, adică ca pe un instrument de propagandă pentru cultivarea unui spirit național.

### **Aspecte culturale ale mișcării sioniste între 1880 și 1948**

Problema culturală în cadrul mișcării sioniste a fost una complexă. După emancipare, s-a simțit nevoia creării unei noi identități și experiențe colective. Evreul "eliberat", odată ce un zid s-a interpus între el și frații săi, a simțit nevoia de a crea pentru el și pentru comunitatea sa o nouă identitate. Pentru mulți, aceasta a fost problema spirituală esențială a evreului "eliberat". Astfel, de la mijlocul secolului al XIX-lea, evreii au adoptat, de la culturile în mijlocul cărora trăiau, un

<sup>6</sup> N. Shila-Cohen, *op. cit.*, p.26.

<sup>7</sup> *Apud* M. Berkowitz, *op. cit.*, p. 19.

<sup>8</sup> Howard Morley Sachar, *A History of Israel. From the Rise of Zionism to Our Time*, Steimatzky's Agency Ltd., Jerusalem and Tel Aviv, 1974, p. 76.

naționalism clocotitor, neevreiesc<sup>9</sup>. În noile state independente ale estului european - acolo unde trăia o parte considerabilă a evreimii europene - naționalismul era o componentă majoră a artei. În foarte numeroase reprezentări, cuprinzând toate genurile artei, erau zugrăviți eroii naționali și scene care glorificau trecutul într-o manieră romantică. În mare măsură, aceste reprezentări erau o imitație a picturii de curte a secolelor anterioare în care asemenea teme abundau, cu diferența că în general acelea prezentau momente legate de contemporaneitate. Arta populară și meșteșugurile, de asemenea, au început să joace un rol important sub influența aceluiși romantism. În epocă, eforturile creatoare ale multor artiști evrei erau și ele îndreptate în această direcție<sup>10</sup>.

Artiști ca Samuel Hirschenberg, Moritz Gottlieb, Yehuda Epstein, Leopold Hurwitz, Emanuel Glizenstein sau Boris Schatz au prezentat, în lucrările lor, viața evreimii est europene într-un stil academic, eroic. Aceștii artiști erau, de obicei, rupți de problemele care îi preocupau pe alți artiști evrei, precum Camille Pissaro sau cei din școlile pariziene ale lui Monet, Cézanne, Gauguin sau, mai mai târziu, cea a tânărului Picasso și a fauvilor. Țelul mișcării sioniste, și a artiștilor ce au fost influențați de aceasta, era de a crea o artă națională originală. După 1920, această problemă a încetat să mai fie la fel de importantă, întrucât debutul unei vieți artistice în Palestina a fost considerat de mulți ca suficient pentru a considera arta națională ca deja formată. La început arta promovată de mișcarea sionistă purta o amprentă romantică sau academist realistă. Primele lucrări produse aveau o valoare artistică nesemnificativă. Deși arta asociată mișcării sioniste a continuat pe acest făgaș multă vreme, un salt calitativ cert s-a făcut atunci când Ephraim Moses Lilien s-a alăturat mișcării naționale evreiești. El a adus în cadrul artei sioniste noul curent al Jugendstil-ului. E. M. Lilien a fost adus în rândurile sioniștilor și încurajat de Martin Buber. Stilistic, lucrările lui se plasau cu siguranță la un nivel artistic superior, dar noua abordare artistică a provocat o oarecare opoziție în rândurile cercurilor mai conservatoare ale mișcării. Ceea ce pare a fi convins pe toată lumea sunt subiectele pe care le-a abordat artistul.

La începutul secolului al XX-lea, arta cultă din Eretz Israel, în special pictura sau sculptura, lipsea aproape cu desăvârșire. Există doar artă populară evreiască sau palestiniană. Cel care a deschis drumul pentru formarea unei vieți artistice în Palestina a fost profesorul Boris Schatz, sculptor născut în Bulgaria. Ca artist, el nu s-a simțit atras de noile curente ale artei europene occidentale. Toată viața sa a fost credincios preceptelor unei arte academice, epice și romantice, foarte caracteristice mediului artistic est european. A studiat la Paris pentru ca apoi să fie numit director al Academiei Regale de Artă din Sofia, în 1897. Îmbrățișând sionismul el s-a simțit dator să meargă la cel de al cincilea congres sionist de la Basel, unde i-a prezentat lui Herzl planul său de a crea o școală de artă în Palestina. Ideea lui Schatz era de a-i învăța pe tinerii ierusalemiți "arte și meserii", în așa fel încât ei să poată să-și câștige existența. Acest proiect a fost primit cu entuziasm de liderii mișcării sioniste, astfel încât aceștia i-au oferit lui Boris Schatz sprijin financiar. În 1906, el a emigrat în Palestina împreună cu E. M. Lilien, acolo unde au fondat, la Ierusalim, Institutul de artă "Bezalel". Numele acestei școli de

<sup>9</sup> N. Shila-Cohen, *op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup> Ran Sechori, *Art in Israel*, Tel Aviv, 1974, p. 15.

artă a fost dat după cel a constructorului Tabernacolului din deșert din vremea lui Moise, Bezalel Ben Uri Ben Hur. În acest fel se dorea să se sugereze o reîntorcere la vremurile de glorie din vechime și, de asemenea, faptul că astfel s-a creat un nou "Templu secular". Aspirația lui Schatz și a colegilor săi era de a crea o artă originală, ei începând cercetări pentru a ajunge la definitivarea unui atare concept. Rezultatul acestor cercetări a fost elaborarea unui stil artistic de natură foarte eclectică, preluând elemente din arta popoarelor învecinate, respectiv elemente creștine și musulmane. În cazul celor de la Bezalel, acest demers este stilistic mai aproape de eclectismul romantic european al mijlocului de secol XIX decât de stilizarea unor elemente variate, ca și în cazul art nouveau, deși influența acestuia din urmă este prezentă. În cercetările sale, Schatz a avut în vedere mai ales folclorul palestinian, care în realitate era în esență arab și inspirat de arta musulmană. Justificarea acestui demers consta în aceea că, spuneau cei de la Bezalel, în cultura locală sunt prezente vestigiile ale vremilor străvechi și chiar ale epocii biblice. În viziunea școlii ierusalimite, strămoșii poporului evreu semănau mai degrabă cu populația arabă locală decât cu micul negustor din *ștet*-ul polonez.<sup>11</sup> Boris Schatz și ceilalți profesori de la Bezalel erau, totuși, încă foarte legați de ceea ce însemna evreimea estului european și de tradițiile sale. Aplecarea lor pentru teme orientale se mărginea la dezvoltarea unor teme locale - cum ar fi cămilele sau livezile de măslini - prezente în Palestina și în lumea arabă. Era mai degrabă un amestec forțat de teme orientale și academism european. Profesorii de la Bezalel erau deja artiști maturi, cu realizări importante în țările lor de origine, în momentul când au ajuns în Palestina, și le venea foarte greu să își schimbe stilul acum. Mai mult, ei opuseseră rezistență noilor curente artistice încă din vremea când se aflau în Europa. În timp, acest fapt a dus la inevitabile rupturi între aceștia și unii dintre studenții școlii. Petetismul și sentimentalismul primei generații de la Bezalel își avea rădăcinile în Diaspora evreiască, fapt ce intra în contradicție cu aspirația lor de a crea o formă de "artă a Orientului Mijlociu". Mulți dintre noii studenți, majoritatea tineri veniți din toate colțurile lumii evreiești a Europei, au fost dezamăgiți de ceea ce au găsit la Bezalel și au început să se revolte împotriva profesorilor.

După 1917, în cadrul noii ordini politice, determinate de către declarația Balfour ce proclama crearea unui "cămin național evreiesc pentru poporul evreu în Palestina" și datorită revoluției ruse, imigrația în Palestina a crescut puternic. Populația evreiască a Palestinei s-a dublat și și-a schimbat profund caracterul. Tinerii *chalutzim* veniți din Rusia aveau, majoritatea, aspirații socialiste. Pentru aceștia o viață de muncă fizică și de colonizare agricolă era supremul țel în credințele și ideologia lor, aceasta fiind pentru ei fundamentul mult visatei independențe politice. Ei se bazau pe muncă și autoapărare. Mulți dintre acești noi veniți erau puternic motivați politic<sup>12</sup>. Aceste crezuri și ideologii au fost simțite în mod pregnant în timpul ultimelor trei decenii înaintea proclamării independenței statului Israel.

Aceste trei decenii au fost martorele unei largi mișcări de fundare a așezărilor rurale și a construcției de *kibbutzim* (așezări rurale cu proprietate deținută în comun). Centrele urbane au cunoscut, de asemenea, o nouă dezvoltare, în special orașul Tel Aviv, în întregime evreiesc, fundat în 1909, devenit curând după aceea un înfloritor

<sup>11</sup> Sechori, *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> *Hahagana*, ed. Mordechai Naor, Naidat Press, Tel Aviv, 1985, p. 10 sq.

centru politic, financiar și cultural. Printre cei care au imprimat Tel Avivului caracterul său modern și dinamic s-au numarat și câțiva dintre foștii studenți ai Institutului Bezalel, care s-au reîntors în Palestina după terminarea primului război mondial împreună cu un număr de noi imigranți. În Europa ei s-au familiarizat cu noile curente artistice. Dintre acestea trei au jucat un rol foarte important, influențând artele plastice din Eretz Israel: școala naivă a lui Henri Rousseau, fauvismul lui Matisse și Dufy și expresionismul promovat de "École de Paris"<sup>13</sup>. În artele grafice și în afișe alte câteva curente au și-au găsit un ecou în anii următori în Eretz Israel. Asupra acestor din urmă genuri și-au pus amprenta un melanj de elemente provenite dinspre Bauhaus-ul lui Walter Gropius, avangarda rusă, cubism, fotocubism, futurism și al artei promovate de mișcările socialiste și comuniste. După 1920, în artele grafice și afișe această tendință a fost dominantă, aplecare spre unul sau altul dintre curentele menționate anterior depinzând de afinitățile fiecărui artist în parte. Acest rezultat a fost simțit rapid pe scena artistică a deceniului al treilea al secolului al XX-lea. Era o răzvrătire împotriva demersului folclorist sintetic al școlii Bezalel și al oricăror urme ce aminteau de evreimea estului european. Elementele venite dinspre Diaspora evreiască au fost total ignorate. Artiștii noii generații considerau că ei sunt palestinieni și, în consecință, își alegeau teme "palestiniene": peisajul Eretz Israelului și oamenii de acolo, care reprezentau pentru ei cele mai firești subiecte de ales. Această generație era total împotriva diasporei și a felului său religios de viață. Identificarea lor cu noua lor patrie era entuziastă, în ciuda dificultăților datorate aclimatizării, bolilor și a foametei. Într-o descriere exagerată, chaltzul era în viziunea lor unul care și-a tăiat zulufii, și-a dezbrăcat *kapota*, s-a îmbrăcat în beduin și a început să înjure în limba arabă<sup>14</sup>.

Deceniul al treilea al secolului al XX-lea a marcat o importantă schimbare a artelor din Eretz Israel. Pictura a fost, în principal, dominată de trei teme importante: peisajul fizic al Palestinei, urmărindu-se surprinderea principalelor caracteristici ale pământului; peisajul uman - felul de viață al populației arabe și cel al pionierului evreu și cel de al treilea motivul biblic, ca mod de identificare cu strămoșii și de căutare a unei noi identități naționale<sup>15</sup>. În artele grafice și în afișele perioadei, subiectele principale ar putea fi împărțite în patru mari categorii: stereotipuri sociale; eroi; locuri ca și simbol cultural și granițe și teritoriu<sup>16</sup>. Dar piesa centrală a tuturor acestor teme și a *Yishuv*-ului (cei așezați pe teritoriul Palestinei-lb. ebraică) în cultura populară a vremii a fost figura pionierului evreu, ca mit și simbol.

Artiștii vremii credeau că forma de artă pe care o îmbrățișaseră era potrivită pentru noua țară și pentru spiritul tineresc al pionierului care o construia, năzuind să creeze o artă primitivă și inocentă, care să nu fie veche și bolnăvicioasă ca arta și cultura europeană. În multe picturi și lucrări de grafică ale vremii, ca un rezultat al acestei atitudini, se poate remarca un demonstrativ dezinteres pentru anatomie și perspectivă. Ca o consecință peisajul devenea plat și construit doar

<sup>13</sup> Sechori, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Sechori, *op. cit.*, p. 12

<sup>16</sup> Doner Batya, *Lichiot im Hahalom (Live with the Dream)*, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 1989, p. 272.

dintr-o liberă trăsătură de pensulă, iar figurile erau stilizate, astfel încât li se dădea doar o funcție decorativă sau construit ca în arta primitivă<sup>17</sup>. În lucrările de grafică peisajul devine puternic stilizat, iar figura umană își pierde individualitatea.

În cursul deceniilor al patrulea și al cincilea nu s-au produs schimbări semnificative sub raport stilistic în artele din Eretz Israel. Unii artiști și-au adâncit creativitatea și au devenit mai receptivi la noi idei venite din afara țării, iar alții au început să se repete. Noii imigranți au adus cu ei idei care au contribuit la dezvoltarea artelor din Eretz Israel. Ascensiunea la putere a naziștilor în Germania în 1933 a determinat venirea în țară în număr mare a unor oameni de știință și intelectuali din această țară și din Europa centrală. Acest val de refugiați a fost unul care a influențat dinamica vieții culturale nu doar în Palestina cât și în alte părți ale lumii. Această așa numită migrație germană sau yeke, a adus cu sine schimbări importante în viața economică, științifică și culturală a țării. Între acești imigranți au fost și numeroși artiști care au aderat la diferite tradiții sau demersuri artistice ale colegilor lor deja aclimatizați. Artiștii "yeke", veniți din țările de limbă germană a le Europei au adus cu ei în Eretz Israel tehnici de grafică și grafică publicitară inspirate, în principal, de Bauhaus și de fotocubism. În timpul celui de al doilea război mondial, unii artiști au fost influențați de expresionismul religios al lui Georges Rouault. În deceniul al patrulea și în timpul celui de al doilea război mondial, Palestina a fost temporar izolată de restul lumii, ceea ce a făcut ca țara să urmeze o cale proprie, conservatoare din anumite puncte de vedere, mai ales în ceea ce privește viața culturală<sup>18</sup>. Cu toate acestea, viața artistică s-a dezvoltat în deceniul al patrulea. Au fost deschise galerii de artă, iar o revistă de arte și litere, "Gazit", a început să fie editată. Marea schimbare s-a produs în arta israeliană s-a produs la sfârșitul anilor '40, atunci când setea de cunoaștere a noilor curente artistice din marile centre culturale din străinătate a dus la un adevărat pelerinaj al artiștilor din Israel spre aceste locuri. Artiștii din Palestina simțeau că "modernismul" începutului de secol aparține trecutului. Acest nou suflu în artă s-a făcut simțit abia după proclamarea statului Israel<sup>19</sup>.

### **Situația Yishuvului între 1880-1948**

Înainte de sfârșitul deceniului al optulea al secolului al XIX-lea, evreii din Eretz Israel nu formau o comunitate așezată și încheată ca astăzi. Membrii Vechiului Yishuv, ce trăiau în țară în acele vremuri, erau concentrați în câteva orașe. Majoritatea se așezaseră în Ierusalim și Safed, iar alții locuiau în număr mic la Iafa, Haifa, Tiberia, Hebron sau Acra. În toate aceste locuri evreii erau o minoritate, nici un loc din Palestina nu era majoritar evreiesc. Populația evreiască însuma aproximativ 25.000 de oameni în timp ce arabii erau cam 500.000, de unde rezultă o proporție de 1 la 20. Cei care au pus bazele vechiului Yishuv au fost imigranții veniți în țară în secolele ce au urmat expulzării evreilor din Spania în 1492. Acești imigranți din Spania și din alte țări europene s-au așezat, mai ales, în orașele sfinte. Vechiul Yishuv nu avea nici o bază economică în Palestina, între membri săi nu se numărau lucrători agricoli sau comerciali, un număr foarte mic dintre ei practicând diferite meșteșuguri sau artizanatul. Marea majoritate a celor

<sup>17</sup> Sechori, *op. cit.*, p. 13.

<sup>18</sup> Sechori, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

ce locuiau în Palestina în acea epocă trăiau de pe urma diverselor acțiuni de binefacere ale confracților lor din Diaspora.

Noul Yishuv, ai cărui membri au început să vină în țară începând cu ultimul sfert al secolului al XIX-lea, s-a deosebit fundamental de cel vechi. Au fost valuri succesive de imigranți veniți în Palestina (în ebraică Alyiah, plural Alyiot). Datorită numărului lor mare, imigranții din aceste valuri de Alyiah au reușit să schimbe structura societății evreiești din Palestina. Astfel, noii imigranți au adus cu ei multe elemente ale Diasporei. Până când sionismul a devenit o mișcare importantă, în deceniul al nouălea al secolului al XIX-lea, pentru evreimea estului european, emigrarea în Palestina nu constituia o soluție rațională pentru problema evreiască. Vechiul Yishuv nu respingea în totalitate soluția sionistă, pentru care aspectul național era cel care conta în rezolvarea problemei evreiești, iar mijloacele folosite erau reforma educațională, renașterea limbii ebraice și organizare comunitară așa cum cereau moderniștii<sup>20</sup>.

Generațiile succesive de imigranți care au venit în Palestina sunt de obicei prezentate diferit în funcție de felul și de măsura în care au acceptat și pus în practică ideile fundamentale ale sionismului și principiile sale. În paralel cu aceste diferite valuri de imigranți mai mult sau mai puțin uniforme, un mare număr de nou sosiți a intrat legal sau ilegal în Palestina.

Prima Alyiah, (1882-1903), este considerată cea care a dus la punerea bazelor sistemului israelian privat de plantații agricole. Cei mai mulți dintre cei care au venit în cadrul acestei prime Alyiah au fost veniți din Rusia și România și au construit câteva așezări agricole; la baza existenței lor ei puneau munca și apărarea.

Cea de a doua Alyiah (1904-1914) a produs tipul muncitorului agricol și prototipul așezărilor de muncă de tip comunitar ale Israelului și agricultura sa mixtă. Acești imigranți veneau de asemenea, în marea lor majoritate din Rusia, unde pogromurile contra evreilor reîncepuseră cu o violență sporită. Foarte mulți dintre noii sosiți nu erau pregătiți pentru a înfrunța greutățile din noua lor țară, astfel încât unii s-au întors de unde au plecat. Învățând din astfel de experiențe, Joseph Trumpeldor a avut ideea de a organiza programe speciale de pregătire pentru cei care intenționau să plece în Palestina, pentru ca astfel să prevină alte dezastre.

A treia Alyia, (1919-1923), este considerată continuatoarea celei anterioare în ceea ce privește modul socialist de organizare a muncii, acum desfășurat într-o formă mai organizată, semnalată în primul rând prin crearea Federației Muncii din Israel, Histadrutul. A treia Alyiah a revigorat agricultura colectivistă și i-a oferit o imagine idealizată, acest mod de practicare a muncii pământului a devenit un simbol al Israelului. Acum s-a realizat, în cele din urmă, că este nevoie de kibuzuri mai mari în locul micii *kvutza* (grupă, în limba ebraică, desemna un mic grup de coloniști care lucrau și împărțeau proprietatea în comun). În curând a devenit limpede pentru toată lumea că doar kibuzul mare poate oferi soluția pentru ca agricultura practică de membri noului Yishuv să devină viabilă<sup>21</sup>. Ultima parte a acestei perioade o constituie așa numiții "ani liniștiți"<sup>22</sup>, care s-au remarcat printr-o perioadă de mari realizări în ceea ce privește crearea de noi așezări în Valea

<sup>20</sup> Jehuda Reinartz, *Reflections on the Growth of the Jewish National Home, 1880-1948*, "Jewish History", ed. Ada Rapoport Albert and Steven J. Zipperstein, London, 1988, p.598.

<sup>21</sup> Sachar, *op. cit.*, p. 174.

<sup>22</sup> *Hahagana*, p. 56.

Jezreel, pe care unii o considerau total necorespunzătoare locuitului din cauza mlaștinilor și a malariei. Prima așezare a fost fondată în 1921. Un alt eveniment de o mare importanță pentru evreii din Palestina a avut loc, în decembrie 1919, în nordul Galileii, în Valea Hulleh, la Tel Hai și Kfar-Giladi. În memoria colectivă a străruit, cu precădere, incidentul de la Tel Hai, unde Joseph Trumpeldor a murit în timpul confruntării cu bande arabe care atacaseră în repetate rânduri localitatea. Gestul său a devenit simbolul rezistenței și dârzeniei noului evreu. La o lună după aceste evenimente, în ianuarie 1920, la Ierusalim au avut loc primele revolte ale arabilor.

În timpul celor de a doua și a treia Alyiah s-a modelat Noul Yishuv, având la bază grupurile de muncă. Membri acestora doreau să fie autonomi, dar totuși să fie muncitori, luptând contra oricărui fel de subordonare, și în special al vechilor coloniști și a administrației paternaliste ce li se impunea dinspre Diaspora, așa cum făcuse baronul Edmond de Rothschild în timpul primei Alyiah. După primul război mondial, noii imigranți s-au străduit să continue modelul celei de a doua Alyiah, dar doreau să depășească anumite concepții considerate depășite ale acesteia. Ei au înțeles și nevoia coloniștilor de a fi capabili de autoapărare, în lumina evenimentelor de la Tel Hai și a revoltelor arabe. Astfel a luat naștere Hashomer (Gardianul), în anul 1909 și, mai târziu pe baza acesteia a apărut Hahagana, ambele ca structuri de apărare. În vremea celei de a doua Alyiah erau active două partide laburiste: Poalei Zion și Hapoel Zion, care au acționat la început separat. Cele două partide asociau ideologia sionistă cu cea socialistă. Cu timpul, odată cu sosirea celei de a treia Alyia s-a simțit nevoia creării unei infrastructuri mai coerente și mai bine structurate ceea ce reclama un centru unitar de decizie, adică a unei singure organizații muncitorești care să fie deasupra tuturor neînțelegerilor ce deveniseră permanente între cele două partide existente. Astfel, Histadrutul a fost creat în 1921. Acesta a devenit instituția care superviza toate aspectele legate de comunitatea evreiască din Palestina, operând la o scară ce aproape egala atribuțiile unui stat modern, sau cel puțin sectorul legat de protecție socială și dezvoltare<sup>23</sup>.

A patra Alyiah, (1924-1931), a reprezentat un moment de regres de la atmosfera de entuziasm sionist și socialist a celor de a doua și a treia Alyiot. Acum emigrarea s-a produs și din alte motive decât crezul în idealurile sioniste. Printre noile motive de emigrare s-a numărat și legile americane privind imigrarea din anul 1922 care au îngreunat plecarea evreilor în Statele Unite. Mulți dintre noii veniți erau mici oameni de afaceri, un număr însemnat dintre aceștia aducând cu ei un mic capital, motiv pentru care această Alyiah este cunoscută sub numele de "Alyia a clasei mijlocii". Acest fapt a determinat o creștere semnificativă a dezvoltării construcțiilor, dar a avut și efecte negative după explozia inițială prin aceea că, în momentul finalizării lucrărilor, a lăsat numeroși muncitori șomeri. În ultimii ani ai perioadei despre care vorbim, agricultura a atins un nivel de dezvoltare nemaiîntâlnit până atunci. Israelul a reușit să dezvolte un potențial de export semnificativ, mai ales în domeniul citricelor, și a cunoscut o creștere notabilă în domeniul industrial. În acești ani a fost construită fabrica de ciment "Nesher" și uzinele de curent electric de la Tel Aviv, Haifa și Pinhas Rutenberg și au fost începute lucrările la construirea alteia de mari dimensiuni la Naharayim, în Valea Iordanului. În vara anului 1929 au avut loc ciocniri sângeroase între evrei și arabi la Ierusalim. În ianuarie 1930, a fost creat Mapai, partidul muncitoresc israelian. În primul articol al statutului său se

<sup>23</sup> Reinhartz, *op. cit.*, p.602.

spunea că partidul își va dedica activitatea renașterii "poporului lui Israel în țara lui Israel, ca popor liber, *practicând toate ramurile agriculturii* (sublinierea noastră) [...] și pentru crearea unei societăți a oamenilor muncii egalitară și liberă". Această declarație reflectă însăși esența sionismului socialist.

În octombrie 1930 a fost dată publicității Cartea Albă a lui Passfield. Acest document reprezenta interpretarea proprie a guvernului britanic a ceea ce trebuia să fie mandatul în Palestina. Conform Cărții Albe zona destinată creării unui "Cămin Național"<sup>24</sup> pentru poporul evreu, nu includea estul Palestinei (în consecință toată Transiordania a fost exclusă). Cartea Alba mai stipula că imigrația evreiască va fi limitată în viitor, fiind permisă doar în limita "capacității de absorbție a economiei"<sup>25</sup>. Cei fără mijloace fixe (adică majoritatea potențialilor imigranți vor fi admiși doar conform unei cote care urma să fie atribuită evreilor în fiecare an. "Capacitatea de absorbție" urma să fie stabilită de Înalțul Comisionar la fiecare șase luni. Pe baza raportului său urmau să fie eliberate un mic număr de vize de emigrant (aproximativ câteva mii), care erau date Agenției Evreiești pentru a fi distribuite. Membri partidelor sioniste socialiste care făceau parte din Histadrut luau, de fapt, majoritatea acestor certificate și aduceau în țară oameni antrenați în spirtul lor proveniți din Diaspora. Ei urmăreau să atragă spre sionismul socialist mase de oameni din Diaspora, care nu fuseseră pregătiți în prealabil. Ținta lor era aceea de a transforma în final întregul popor evreu din Palestina într-un corp de muncitori<sup>26</sup>. În acest fel, eludând prevederile Cărții Albe, imigrația ilegală a demarat în Palestina, mișcare cunoscută mai târziu sub numele de "Alyiah Beth", ce avea loc de cele mai multe ori cu vase închiriate. În această perioadă mișcarea laburistă a primit o replică violentă din partea revizionistilor conduși de Vladimir Jabotinsky.

A cincea Alyiah, (1932-1938), a avut multe trăsături comune cu cea anterioară. În această perioadă aproximativ 150.000 de persoane au intrat în Palestina, mai ales ca rezultat al ascensiunii la putere al naziștilor în Germania. Imigranții celei de a cincea Alyiah au provenit în mare măsură din țările de limbă germană ale Europei centrale. Industria s-a dezvoltat acum, în bună măsură, datorită capitalului adus de noii veniți. În deceniul al patrulea al secolului al XX-lea, Mapai, condus între alții de David Ben-Gurion și Chaim Shertok, deținea majoritatea în organizațiile sioniste. În iulie 1936 primul vas cu *olim* ilegali (*ma'apilim*) a sosit pe coastele Palestinei. În același an și în cel următor au izbucnit o serie de revolte ale arabilor și care au fost reprimare de către britanici. Comisia Pili, sosită în teritoriu pentru a investiga revoltele, a propus la 7 iulie 1937 ca țara să fie împărțită în două zone și anume: într-un mic stat evreu în Galileea și un stat arab în Valea Nordică și pe coastă și un coridor britanic între Iafa și Ierusalim cuprinzându-l pe acesta din urmă. De asemenea, se mai propunea reducerea imigrației evreiești la 12.000 de olim pe an, fapt ce a determinat o vie reacție a mișcării laburiste. Ca un răspuns la aceste noi restricții privind imigrația și permanentei opoziții arabe, la 12 decembrie 1936 prima așezare de tipul "*Homa Umigdal*" a fost ridicată. Aceasta era o metodă de a ridica o așezare în doar o noapte.

<sup>24</sup> Termenul de "Cămin Național Evreiesc" a fost folosit prima dată la Primul Congres Sionist de la Basel, pentru a evita formula "Stat evreiesc", cf. Sachar, *op. cit.*, p. 69.

<sup>25</sup> *Hahagana*, p. 58.

<sup>26</sup> Reinhartz, *op. cit.*, p. 602.

La 17 mai 1939, a fost dată publicității Cartea Albă a lui Churchill. Aceasta anunța că guvernul Marii Britanii intenționa să creeze în termen de zece ani un stat arab în Palestina. De asemenea, restricții severe au fost impuse asupra imigrării și așezării în țară, urmate în februarie 1940 de promulgarea așa numitei "Legi a pământului", care limita posibilitatea evreilor de a cumpăra și deține pământ în Palestina. În timpul celui de al doilea război mondial, revizionistii au organizat mai multe mișcări paramilitare neoficiale îndreptate contra britanicilor. Aceasta a dus la o permanentă tensiune între britanici și evrei ce a durat până la proclamarea statului Israel în 1948. Numeroase aspecte legate de istoria politică, descrisă pe scurt mai jos, sunt regăsite în artele grafice și în afișe, multe dintre ele având o legătură directă cu imaginea pionierului evreu<sup>27</sup>.

### Chalutzul

Idealul mișcării sioniste era reîntoarcerea întregului popor evreu în Țara lui Israel, acesta din urmă fiind văzut ca **Locul** - *Hamakom* în limba ebraică. Acest termen ebraic are un dublu înțeles. Una dintre conotațiile acestui cuvânt se referă la o bucată de pământ situată pe coasta de est a Mării Mediterane, cuprinzând mai mult sau mai puțin teritoriul de astăzi al statului Israel. Pe de altă parte, *hamakom* reprezintă "o idee, o voce, un gând în relație cu locul tangibil, manifestarea sa pământescă", constituie cel de al doilea înțeles al cuvântului<sup>28</sup>.

În lunga perioadă a exilului evreilor au existat puține încercări de reșezare în Țara lui Israel, dar ideea nu a dispărut complet din memoria colectivă. Chiar dacă reîntoarcerea fizică în țară părea un deziderat mult prea îndepărtat, **Locul** abandonat a devenit un loc căruia evreul îi aparținea și după care îi era dor, un obiect de rugăciune și de meditație, de sacră reculegere<sup>29</sup>. Reîntoarcerea în țară fiind amânată până în ziua când Mesia urma să vină.

Oponându-se acestei idei, sionismul a adus o schimbare radicală în această problemă. În realitate, el a schimbat ideea de Țară a lui Israel (Sion) dintr-o entitate metafizică, magică, ritualistică și distantă într-o realitate pământeană, reală pe măsură ce evreii au părăsit Diaspora și s-au așezat în acel **Loc**<sup>30</sup>. Idealul sionist era, în consecință, de a uni din nou poporul cu **Locul**. În acest fel, pionierii care veneau să se așeze în Eretz Israel nu schimbau doar un loc în care trăiau cu un altul, dar lăseau în urmă o fază a istoriei evreiești pentru a intra în alta, nouă<sup>31</sup>. Acest lucru însemna, în același timp, și întoarcerea pe pământul fizic, care fusese atât de puțin prezent în viața evreilor din Diaspora. Pionierii erau mențiți să împlinească unirea cu **Locul** prin construirea de așezări în Țara lui Israel și prin practicarea muncii fizice în acel loc.

<sup>27</sup> Datele aproximative ale diverselor Aliyot date în acest capitol sunt conforme cu cele sugerate de Jehuda Reinhartz. Cf. Reinhartz, *op. cit.*, p. 597 sq.

<sup>28</sup> Zali Gurewitch, Gideon Aran, *The land of Israel: Myth and Phenomenon*, în "Reshaping the Past: Jewish History and Historians. Studies in Contemporary Jewry, An Annual", X, ed. Jonathan Frankel, The Institute for Contemporary Jewry, The Hebrew University of Jerusalem, published for the Institute by Oxford University Press, New York and Oxford, 1994, p. 195.

<sup>29</sup> Gurewitch; Aran, *op. cit.*, p. 197.

<sup>30</sup> Gurewitch; Aran, *op. cit.*, p. 198.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Așezările fondate în țară de chalutzim - *moshavah*, *kibbutz*, *moshav*-au devenit epitomurile **Locului** ca puncte fizice palpabile ale idealului sionist<sup>32</sup>.

Acțiunea de a veni în Țara lui Israel, a face *Alyiah*, era privit ca un act de realizare personală, de întregire a personalității totodată ca evreu și ca om. De aceea, pentru mulți munca fizică a devenit cea mai importantă valoare a sionismului, văzută nu doar ca simplă muncă ci ca un fel de muncă religioasă, un cult al noului evreu care, reîntorcându-se în locul unde aparținea, s-a întors spre sine însuși și spre umanitatea sa<sup>33</sup>. În acest fel vedea lucrurile și A. D. Gordon, important gânditor sionist. Scrierile sale s-au concentrat asupra legăturii dintre dimensiunea fizică și spirituală a muncii, scoțând în evidență caracterul său sacru și dând naștere la conceptul de *dat ha-avoda* (religia munci). În aceeași manieră, dar cu alte mijloace de exprimare, poetul Avraham Shlonsky a descris faptele *chalutzului* ca sacre, folosind termeni împrumutați din sfera ritualurilor religioase evreiești:

Pământul meu este învelit în șalul de rugăciune.  
Casele stau înainte ca o panglică de prins părul;  
și drumurile pavate cu mâna, curg la vale ca și  
curelele filacterei.

Aici minunatul oraș își spune rugăciune a de dimineață către Creatorul său.  
Și între creatori este fiul nostru Avraam,  
Un bard ce construiește drumuri al Israelului<sup>34</sup>

Imaginea pionierului capătă o poziție centrală în cadrul mișcării evreiești de întoarcere în patria strămoșilor lor. Pionierul a fost cel mai important personaj și simbol al noului *Yishuv*. Percepția imaginii pionierului a suferit schimbări din vremea zorilor sionismului și până la momentul creării statului Israel. Acestea s-au produs datorită diferitelor modificări a ideologiei sioniste sub impactul noilor idei aduse de diferitele valuri de *Alyiah* sau din cauza evenimentelor politice petrecute în țară sau în afara ei. Analiza acestor schimbări va fi făcută pe baza materialului oficial produs de diferite facțiuni ale mișcării sioniste și alte surse paralele, material ilustrativ acoperind o gamă largă de cărți poștale, afișe, reviste ilustrate sau material publicitar.

Astăzi, imaginea pionierului este percepută greșit mai ales datorită unor materiale legate de acest subiect care au fost produse după 1948: afișe, literatură, fotografii, filme, etc., care, din momentul când au fost create, au avut o importantă influență asupra culturii populare din Israel. Din *Noul Dicționar* al lui Avraham Even-Shushan, aflăm că *chalutz* este un termen folosit dinaintea fundării statului Israel. Și era folosit pentru a desemna "tinerii care au făcut *Alyia* în Eretz Israel pentru a împlini visul [idealul] sionist, de a lucra [Pământul] cu mâinile lor și să ia

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Apud Yael Zerubavel, *Recovered Roots. Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, p. 29; poezia din Avraham Shlonsky, "Amal" (Munca), în T. Carmi, ed. and trans., *The Penguin Book of Hebrew Verse* (Harmondsworth; Penguin, 1981), p. 534.

parte la construirea sa"<sup>35</sup>. Această definiție este ea însăși influențată de propaganda atât a perioadei de dinaintea fondării statului Israel cât și de după. Este adevărat că mulți oameni care au venit în Palestina erau tineri sau la o vârstă tânără, dar nu este deloc cazul să se generalizeze ca și în cazul *Noului Dicționar*. Imaginea dată pionierului în arta plastică, în literatură sau film este cea a unui tânăr gata să se sacrifice pentru a clădi o nouă patrie pentru poporul evreu. Pe de altă parte, mulți au venit fără a fi motivați de vreo ideologie sau de un crez politic. Alți factori au determinat emigrarea spre Palestina, aceștia fiind de natură economică, socială, din cauza persecuțiilor și discriminărilor și multe altele. Este clar, de la început, că imaginea pionierului este un simbol și un întreg mit a fost țesut în jurul său. De asemenea, la o privire fugară această imagine a chalutzului nu este statică și egală, așa cum s-a crezut de multe ori, ci a suferit transformări și s-a înscris într-o evoluție.

### Imaginea Pionierului 1897-1920

Primele produse ale sionismului herzelian, care erau destinate să propage sentimente sioniste, au fost cărți poștale, cărți de delegat la congres și de vizitator la congres, create cu ocazia Primului Congres Sionist (Basel, 29-31 august 1897). Aceste cărți erau făcute de un student, Carl Pollack, care ajută la desfășurarea treburilor zilnice la biroul sionist de la Viena. Calitatea lor artistică nu depășește nivelul realizărilor unui amator. Aceste cărți aveau un registru central mai larg, flancat de alte două registre laterale mai înguste (fig. 1). În spațiul central este scris "Zionisten Congress 1897", iar dedesupt este reprezentată o stea a lui David. Pe ambele laturi ale stelei lui David un text în limba ebraică spune: "Cine va aduce de la Sion mântuirea lui Israel?". În colțul din stânga, trei bărbați și o femeie îmbrăcați în felul evreilor așchenazi ortodocși se roagă în fața Zidului Plângerii din Ierusalim. În panoul din partea dreaptă este reprezentat un om în haine țărănești est europene, purtând pălărie, semănând pământul, iar în fundal se văd niște dealuri - reprezentând probabil Muntele Sionului. În această perioadă, imaginea juxtapusă a evreilor religioși, cu un mod de existență tradițional, și a pionierului-agricultor evreu, constituia una din principalele teme ale imagisticii sioniste<sup>36</sup>. Era, de fapt, o declarație a sioniștilor că mișcarea lor dorea să aducă mântuirea pentru toți evreii, atât pentru cei religioși cât și pentru cel ce va lucra pământul Palestinei. Invitația la congres în același format arăta la fel cu cartea de membru doar că avea în jurul panourilor vrejuri de viță de vie stilizate (fig. 1).

Cartea poștală oficială al celui de al Doilea Congres Sionist (Basel, 28-31 august 1898) a fost creat de Menachem Okin (fig. 2). Această carte înfățișă, de asemenea, evrei rugându-se la zidul plângerii și o scenă agricolă. În partea centrală, ușor deplasată spre stânga, este o stea a lui David ce inscrie un leu al Iudeei, iar dedesupt este un citat din Ezekiel: "Iată, Voi duce copiii din mijlocul popoarelor și îi Voi duce spre pământul lor". Un arc maur, o coloană clasică și o călugăriță citind (din Biblie), sunt așezate acolo probabil pentru a sugera deschiderea universală a Sionismului. Scena agricolă din această imagine înfățișează, de asemenea, un om

<sup>35</sup> Vezi Avraham Even-Shushan, *Hamilon Hehadash*, vol II "he"- "teth", Kiriat Sefer, Ierusalim, 1992, vocea *chalutz*.

<sup>36</sup> Berkowitz, *op. cit.*, p. 12.

îmbrăcat în haine țărănești specifice estului european și purtând pălărie. În planul al doilea este un alt personaj care lucrează pământul cu o lopată și mai în spate, copii dansând, iar în ultimul plan un deal sau munte care domină totul - probabil Muntele Sionului. Razele soarelui, ce pornesc de pe linia orizontului, sunt menite să arate prezența divinității care îi cheamă pe evrei să se întoarcă în patria strămoșilor lor. Reluând imagistica folosită cu ocazia primului Congres Sionist, această ilustrație ca și cea dinainte prezentau Palestina "evreiască" ca pe o scenă pastorală est europeană într-un cadru preindustrial tipic. Aceste scene, reprezentând evrei muncind în vastele deschideri ale câmpiilor agricole, arată o dorință clară de a respinge stereotipul conform căruia evreii erau o populație exclusiv urbană, ce se împotriva naturii sau muncilor agricole, fiind incapabil de acestea din urmă<sup>37</sup>. Cu toate acestea, imaginile despre care am vorbit prezintă agricultorul evreu într-o atitudine de muncă relativ relaxată, degajată, nimic din aceste imagini nu reușește să sugereze tensiunea și efortul depus. Este mai degrabă o imagine idilică, puțin naivă, creată și receptată astfel în lipsa unui contact concret și direct cu realitățile din Palestina.

Agricultorii împart, așa cum s-a văzut, aceste scene cu evrei care se roagă sau jelesc. Aceasta este o sugestie că evreii religioși erau văzuți ca potențiali aderenți în masă la sionism. Totuși aceasta constituia o reprezentare a condiției trecutului, care să urma să fie depășită de noul ideal, de unde și scenele oarecum antitetice. Este, probabil, și o reprezentare a încrederii într-o coexistență viitoare. Dar evreul ortodox și religios reprezenta trecutul, Diaspora și viața de acolo. Acești evrei pot să urmeze sioniștii, dar trebuie pentru aceasta să se schimbe; ei trebuie să devină mai întâi agricultori pentru ca să poată deveni pionieri, deci oameni noi. Imaginile despre care vorbim au fost create în Europa pe baza unor mărturii de călătorie și relatări, fotografii sau desene, de unde au această aparență ușor naivă și fantezistă<sup>38</sup>.

Cartea poștală a celui de al treilea Congres sionist (Basel, 15-19 august 1899), combină în mod remarcabil cele două imagini într-un singură (fig. 3). În partea dreaptă, un bătrân cu mâinile întinse, având-o alături pe pioasa sa nevastă, binecuvântează un grup de tineri pionieri. Unul dintre ei își pune o mână protector pe umărul fiului său (sau a fratelui mai mic). În spate se vede un deal și o vie. Această imagine este o reprezentare a două generații care trăiesc în armonie, dar sunt gata să apuce fiecare drumuri diferite. Este ceea ce Michael Berkowitz numește diviziunea muncii în imagistica sionistă timpurie<sup>39</sup>: cei bătrâni se roagă în timp ce tinerii muncesc pământul. În reprezentările sioniste foarte rar apar reprezentați tineri evrei religioși. Cei tineri sunt meniți, în viziunea sionistă, să muncească, să lucreze pământul și să asigure astfel mântuirea poporului evreu.

Cartea poștală al celui de al cincelea Congres Sionist (Basel, 16-30 decembrie, 1901) este, cu siguranță, de o valoare artistică superioară producțiilor sioniste anterioare (fig. 4). Acesta este momentul în care Ephraim Moses Lilien și-a făcut oficial debutul ca artist sionist. Cartea poștală de față a fost realizată în manieră Jugendstil, caracteristic acestei perioade a creației lui Lilien. Imaginea este înconjurată de un chenar cu motive florale, având steua lui David la colțuri. Lucrarea în peniță readuce în discuție dihotomiile tinereții și bătrâneții, ale exilului și mântuirii și ale

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Berkowitz, *op. cit.*, p. 15.

Diasporei și a Palestinei. Ca și în cărțile poștale menționate anterior, în colțul din stânga jos este reprezentat evreul bătrân, aici acesta fiind încovoiat, cu barba albă și sprijinindu-se în toiag. El este înconjurat de măracini înalți, iar lângă el stă în picioare un înger frumos cu aripi mari cu pene fine și cu o stea a lui David pe piept. Acesta arată cu mâna spre planul îndepărtat unde un agricultor ară pământul cu un plug tras de o pereche de boi, îndreptându-se spre orizontul dominat de un soare cu raze bine pronunțate. În colțul din dreapta jos, corespunzând omului care ară, se află un snop de spice de grâu. Sub această imagine este o inscripție în limba ebraică: "Lasă ochii noștri să vadă întoarcerea Ta iubitoare la Sion", un vers din 'Amidah, o predică de mare importanță în ritualul iudaic.

Cartea poștală a celui de al șaselea Congres Sionist a fost executată de Franzenhofer, în aceeași manieră Jugendstil și înfățișează un fermier pe un pământ stâncos cu o lopată în mâini (fig. 5). El privește spre un înger cu o stea a lui David pe piept, ce se ridică din mijlocul pietrelor înconjurat de spice de grâu și ținând în mâinile întinse o frunză de palmier. Figura îngerului răspândește în jurul său o lumină puternică. Este o sugestie clară că numai lucrând pământul Palestinei, chiar așa pietros cum este poate să-l transforme într-un ținut înfloritor, ce va mântui astfel pe poporul care trăiește acolo, iar cel chemat să facă asta este tocmai pionierul evreu. Pionierul reprezentat aici se află într-o poziție relaxată nefiind angajat în nici un fel de activitate concretă.

Imaginea lui Herzl, văzută ca mesianică și profetică, apare mai ales în materiale ilustrative sioniste mai târziu, spre exemplu la cel de al șaptelea Congres Sionist cărțile poștale îl reprezintă pe Herzl în asociere cu imaginile paralele ale evreului bătrân și pios și a evreului tânăr cu o constituție athletică într-un peisaj Palestinian europeanizat și idealizat. Aici tinerii pionieri sunt prezentați într-o atmosferă de paradă, mergând pe câmp și cărând unelte agricole dar fără să fie angajați propriu zis în vreo activitate concretă.

Imagini ale pionierului apar des în publicații sioniste, așa cum este cazul celei mai importante, revista oficială a mișcării, "Die Welt". O ilustrație de pe coperta acestei publicații din 1910 (fig. 7), prezintă o imagine închipuită, idilică a Palestinei. În partea stângă a imaginii pe toată înălțimea, este reprezentat un palmier iar în spate o pădure. În primul plan în partea stângă un om îmbrăcat arăbește și cu fes în cap, călărește un măgar. Acest personaj privește spre un pionier săpând pământul cu o lopată, îmbrăcat ca un țaran est european, cu mânecile cămășii suflecate și cu capul acoperit de o pălărie. Acest din urmă personaj este bine făcut și este energic angajat în activitatea pe care o desfășoară. În fundal, un peisaj "oriental" se întinde spre orizont, în care se văd case cu mici cupole. Aceasta este o reprezentare idilică tipică al pământului Palestinei, în care pionierul evreu tocmai a ajuns. Aceste imagini produse de obicei de oameni care nu mai fuseseră nicodată în Eretz Israel, înfățișează frecvent stereotipuri orientale cum ar fi palmieri, cămile, arabi în port tradițional și case în stil oriental. Pionierul apare artificial implantat în acest mediu. Așa este și cazul desenului lui Daniel Lantenstein, în 1904 (fig. 8). În centrul acestui desen este o scenă agricolă, înfățișând trei agricultori, doi bărbați și o femeie, desfășurând diverse activități agricole. În fundal se vede un oraș, care se poate ghici că este Ierusalimul datorită anumitor elemente arhitectonice. Această scenă ovală din centru este înconjurată de un chenar de flori și viță cu struguri și raze de lumină ce pornesc din partea superioară. În partea superioară a imaginii, pe lateral sunt frunze de palmier iar în centru steaua lui David în

mijlocul căreia este înscris în ebraică cuvântul "Sion". Sub scena agricolă, în partea dreaptă scrie *chalav* (lapte), iar în stânga scrie *dvaș* (miere). Dedesupt sunt reprezentate o pereche de vaci și un stup de albine. Imaginea este o aluzie transparentă la citatul din Biblie care se referă la Eretz Israel ca la un tărâm de lapte și miere. Ambele imagini ale Palestinei sunt foarte îndepărtate de realitate. Astfel de imagini au avut un mare impact asupra oamenilor din Diaspora care uneori credeau în ele și veneau în Israel pentru a găsi o cu totul altă realitate. De altfel, în anii 1920, după contactul dur cu realitatea, acest tip de imagine va fi treptat abandonat.

Voi include în această secțiune câteva materiale timpurii produse de Karen Kayement Leisrael (Fondul Național Evreiesc - în continuare FNE). Deși unele dintre aceste imagini au fost produse în deceniul al treilea al secolului al XX-lea maniera în care au fost create este cea a perioadei anterioare și poartă puternic amprenta școlii de la Bezalel. Calendarul editat de FNE pentru anul evreiesc corespunzând anilor 1923-1924 este un bun exemplu pentru a ilustra acest lucru (fig. 9). Calendarul a fost creat de Zeev Raban un important reprezentant al noii orientări a școlii de la Bezalel. Calendarul era compus dintr-o carte cu file corespunzând zilelor care era fixată pe un mic panou. Coperta calendarului reprezintă cele douăsprezece semne zodiacale, pe fundalul unor motive vegetale combinând smochine, rodii, măslini și grâu. Partea superioară a panoului de susținere are de asemenea reprezentate aceste motive. Este evidentă asocierea cu versetul biblic care descrie bogățiile ce se găsesc în Eretz Israel: "Căci Domnul, Dumnezeuul tău, are să te ducă într-o țară bună, cu pârăie de apă, cu izvoare și cu lacuri, cari țâșnesc din văi și munți; țară cu grâu, cu orz, cu vii, cu smochini și cu rodii; țară cu măslini și cu miere; țară unde vei mânca pâine din belșug, unde nu vei duce lipsă de nimic; țară ale cărei petre sânt de fer, și din ai cărei munți vei scoate aramă"<sup>40</sup>. Aproape toate elementele din acest celebru pasaj biblic sunt regăsite în reprezentările acestui calendar.

În partea superioară a panoului, efigiile lui Herzl și Wolfsohn sunt întretesute cu decorația vegetală. Prin intermediul a trei arce maure susținute de coloane compozite, sunt create trei panouri, două laterale mai înguste, și unul central mai larg. Din punctul de vedere al reprezentărilor, compoziția este împărțită în două, imaginea Palestinei urbane și a celei rurale. Lucrarea este mediocră din punct de vedere artistic. În primul plan și în planul al doilea, pionieri desfășoară diferite munci, iar în fundal sunt reprezentate așezări rurale și au loc diferite activități rudimentare mecanice sau industriale. Fiecare secțiune formată de intercalarea coloanelor are o temă diferită. În panoul din dreapta, în primul plan, o femeie în genunchi atinge cu tandrețe o plantă proaspăt sădită, iar un bărbat stă în picioare în spatele ei privește înainte. El poartă un batic de cap arăbesc, dar este îmbrăcat în haine europene. În planul din mijloc al aceluiași registru, un bărbat și o femeie lucrează într-o livadă care se întinde până departe spre orizont, unde se profilează o așezare în stil oriental. Partea superioară este acaparată de un curmal. În registrul central, în primul plan un bărbat în pantaloni scurți și cămașă albă cu mâneci suflecate și cu batic de cap arăbesc ară pământul cu o pereche de boi. În planul mijlociu doi cai trag o căruță și trei oameni așează pietre pentru a pava un drum. Un motocompresor este lângă ei și îi ajută în munca lor.

<sup>40</sup> *Deuteronom*, 8:7-9, Biblia română, traducere nouă, Societatea biblică pentru răspândirea Bibliei în Anglia și străinătate.



În următorul plan este o așezare de corturi, pentru noii imigranți. O gură de mină, utilaje și o macara sunt reprezentate în fața unei așezări contruite pe un deal pe care domină o clădire mare cu cupolă. Dacă scena din registrul din dreapta avea ca motiv copacul și agricultura, iar cel central munca mecanică și industria de diferite feluri, registrul din dreapta este dominat de elementul apei. În primul plan un om îmbrăcat cu pantaloni scurți și cămașă albă cu mânecile suflecate și cu pălărie pe cap, sapă cu o lopată un canal de irigații. Un fir de apă îi trece printre picioare. Alți oameni în planul secund fac același lucru, iar în ultimul plan se văd două castele de apă. Simbolurile și reprezentările din acest calendar sunt evidente și se explică singure. Avem de a face aici cu o ciudată mixtură de scene orientale

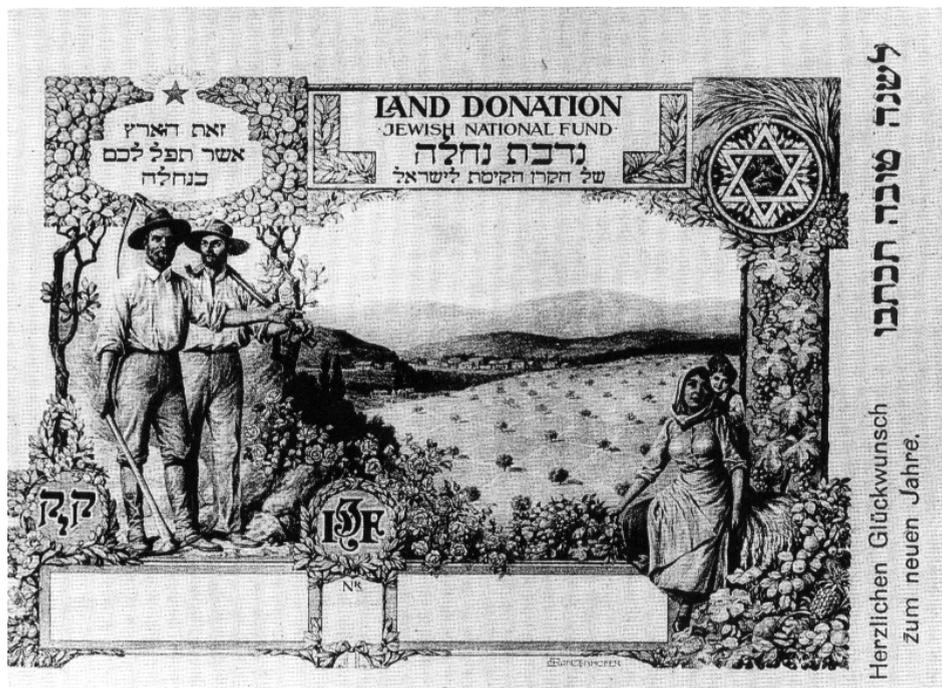
romantice și ecouri ale reprezentărilor mai recente, eroice ale chaltuzului. Imaginile din acest calendar reprezintă un mare pas înainte, în ce privește reprezentarea pionierului. Acesta nu mai este, ca și înainte, un țăran est european transplantat în peisajul din Palestina. Faptul că împrumută anumite elemente vestimentare de la localnicii arabi, este un semn că acum au devenit ceva mai mult parte a locului. Pe de o parte elemente ale Diasporei, moștenirea Europei, ca loc unde aceasta își avea locul, sunt lăsate la o parte, iar pe de alta elemente ale progresului occidental și noi mode vestimentare sunt prezente. Aici elemente patriarhale orientale și alte dintr-o nouă epocă coexistă pașnic. Progresul este opus societății tradiționale fie că aceasta este evreiască sau arabă.

CertIFICATELE DE PROPRIETATE ELIBERATE DE FNE, SUNT PRINTRE ULTIMELE PRODUSE REALIZATE ÎN MANIERA ȘCOLII DE LA BEZALEL. VOI DA PENTRU ACEST CAZ DOUĂ EXEMPLE. PRIMUL CERTIFICAT DE CARE VORBESC ESTE COMPUS DINTR-UN TRIPTIC ÎNCONJURAT DE UN CHENAR DECORATIV (fig. 10). IMAGINILE SUNT PICTATE ÎNTR-UN STIL REALIST, CU UN PANOU CENTRAL MAI LARG DECÂT CELE DOUĂ LATERALE. PANoul DIN DREAPTA ARE ÎN CENTRU UN AGRICULTOR CU BARBĂ SEMĂNÂND PĂMÂNTUL ARAT, ÎMBRĂCAT CA UN ȚĂRAN EUROPEAN ȘI PURTÂND PĂLĂRIE. ACESTE IMAGINI SEAMĂNĂ FOARTE MULT CU CELE ALE MATERIALELOR PRIMELOR CONGRESURI SIONISTE. ÎN PANoul CENTRAL O FEMEIE VĂZUTĂ DIN SPATE MERGE ÎNAINTE, CU CAPUL ÎNTORS CĂTRE BĂRBAȚII DIN DREAPTA EI ȘI CU MÂNA DREAPTĂ ARĂTÂND ÎNAINTE. EA ESTE ÎMBRĂCATĂ CU O ROCHE LUNGĂ ÎNFĂȘURATĂ ÎNTR-UN ȘAL LUNG CARE ÎI CADE PÂNĂ LA PICIOARE ȘI CARE ÎI ACOPERĂ UMERII. ÎN GRUPUL CELOR DOI BĂRBAȚI UNUL ESTE MAI ÎN VÂRSTĂ IAR CELĂLALT ESTE TÂNĂR. CEL TÂNĂR ȚINE ÎN MÂNĂ UN TĂRNĂCOP ȘI O LOPATĂ ȘI ESTE ÎMBRĂCAT ÎN HAINE ȚĂRĂNEȘTI EUROPENE. CEL MAI ÎN VÂRSTĂ STĂ ÎN SPATELE PRIMULUI ȘI STĂ CU CAPUL REZEMAT PE UMERII ACESTUIA. CEL MAI ÎN VÂRSTĂ ARE BARBĂ ALBĂ ȘI POARTĂ PE CAP O TICHIE. ESTE ÎN MOD CERT O SCENĂ ALEGORICĂ ÎN CARE FEMEIA - VĂZUTĂ ÎN POSTURA UNEI ZEIȚE - LE ARATĂ CELOR DOI LOCUL SPRE CARE TREBUIE SĂ SE ÎNDREPTÉ CA SĂ SE AȘEZE ȘI SĂ MUNCEASCĂ. ÎN ULTIMA SCENĂ ESTE ÎNFĂȚIȘAT UN OM CARE ÎNAINTEAZĂ SPRE PRIVITOR PE O CĂRARE PE CÂMP CU UN ULCIOR ÎNTR-O MÂNĂ ȘI CU O COASĂ ÎN CEALALTĂ. SCENA CU UN OM CU O COASĂ ȘI DES ȘI CU UN ULCIOR ÎN MÂNĂ, AFLAT PE CÂMP A FOST FOARTE DES FOLOSITĂ ÎN REPREZENTĂRI LITERARE ȘI VIZUALE IDILICE ÎN SECOLUL ANTERIOR ÎN CULTURA EUROPEANĂ. IMAGINILE DIN ACEST CERTIFICAT DE PROPRIETATE POARTĂ ACEASTĂ AMPRENTĂ IDILIC-ROMANTICĂ ȘI AU UN PRONUNȚAT CARACTER EUROPEAN.

AL DOILEA CERTIFICAT ARE DOUĂ VARIANTE. UNUL ESTE SCRIS ÎN EBRAICĂ IAR CELĂLALT ESTE BILINGV, ENGLEZ - EBRAIC ȘI A FOST CREAT DE FRANZENHOFER (fig. 11). ÎN VERSIUNEA ÎN LIMBA EBRAICĂ LIPSESC IMAGINEA FEMEII ȘI A COPILULUI, CARE SIMBOLIZEAZĂ PERPETUAREA GENERAȚIILOR PE ACELAȘI PĂMÂNT PE CARE PĂRINȚII ÎL LUCEAZĂ. CERTIFICATUL ESTE ÎNCONJURAT DE UN DECOR VEGETAL CU PROTOCALE, FLORI, VIȚĂ-DE-VIE ȘI CHIAU UN ANANAS (sic!), ACESTA DIN URMĂ SUB ACEA INFLUENȚĂ ORIENTALISTĂ PE CARE AM POMENIT-O. ÎN PARTEA DREAPTĂ SUNT DOI AGRICULTORI, CU BARBĂ ȘI ÎMBRĂCAȚI CA NIȘTE ȚĂRANI DIN EUROPA. CEL DIN FAȚĂ SE UITĂ SPRE PRIVITOR ȘI ARE ÎN MÂNĂ UN TĂRNĂCOP IAR CU MÂNA DREAPTĂ ARATĂ SPRE PEISAJUL DIN CENTRU. OMUL DIN SPATE POARTE PE UMERI O COASĂ. AMBII OAMENI SUNT NEMIȘCAȚI, EI STAU DOAR ÎN PICIOARE SUB COPACI. FEMEIA (ÎN VARIANTA ÎN CARE APARE) ESTE ȘI EA ÎMBRĂCATĂ ȚĂRĂNEȘTE ȘI ARE CAPUL ACOPERIT CU O NĂFRAMĂ. UN COPIL STĂ ÎN SPATELE EI. PEISAJUL DIN SPATE PREZINTĂ, ÎN PRIMUL PLAN, O PLANTAȚIE DE POMI IAR MAI ÎN SPATE O AȘEZARE LA POALELE UNOR DEALURI. CA ȘI CEA DINAINTE ESTE O COMPOZIȚIE CU VALOARE ARTISTICĂ MEDIOCRĂ.



Trecând în revistă aceste câteva tipuri de reprezentări ale imaginii pionierului din primele decenii ale sionismului instituționalizat, am văzut cum, într-o perioadă relativ scurtă de timp imaginea pionierului evreu care a suferit certe schimbări, aflându-se într-un permanent proces de transformare. În general, imaginea pionierului este una idilică mai degrabă decât idealizată. La început, această imagine a chalutzului a fost creată în mod artificial în Europa aproape înainte ca aceasta să devină o realitate. A fost concepută de diferiți teoreticieni care au dezvoltat această imagine departe de realitățile din Palestina. Pe măsură ce pionierul evreu a devenit un personaj real, anumite schimbări au început să se producă în reprezentarea sa. Însă artiștii care l-au reprezentat sau cei care doreau să vadă aceste imagini sau le comandau nu aveau un contact direct cu realitatea și nici nu împărtășeau aceleași idealuri cu cei care erau în Palestina și lucrau efectiv pământul. De aceea o diferență între realitate și reprezentare există. Viziunea diferiților artiști a fost foarte mult influențată de cultura și de arta europeană de o anumită factură și doar după primul război mondial artiștii au fost eliberați de această influență. Evident, arta nu își propune sau nu ar trebui să-și propună să redea exact realitatea. Poate însă, chiar exagerând sau stilizând, să surprindă esența realității și să o scoată în evidență. Nu este însă cazul acestor reprezentări realizate în epoca de cristalizare a sionismului. Odată cu noua generație de nou veniți în Eretz Israel lucrurile se vor schimba. Artiștii vor cunoaște de această dată realitatea și, chiar interpretând-o și exagerând vor încerca să ofere o imagine mai apropiată de realitate.



### Imaginea pionierului în timpul mandatului britanic în Palestina

La începutul deceniului al treilea al secolului al XX-lea, imaginea pionierului evreu din Palestina se va schimba în mod substanțial. Aceasta a început să fie eliberată de caracterul oriental-romantic imprimat de primii artiști sioniști ai școlii de la Bezalel. În grafica și fotografia timpului produse în Palestina, această imagine a căpătat un caracter eroic european. În artele plastice, imaginea chalutzului este subiectul unor influențe stilistice personale și biografice, pe când în artele grafice, reprezentările diferitelor figuri tind să nu aibe nici un indiciu individual. Pionierul era un personaj ideal, imaginea sa fiind folosită ca simbol al unei generații sau al unui ideal. Individul prezentat în aceste imagini este destinat nu să înfățișeze doar unul dintre mulții pionieri trăind și muncind în țară, ci pionierul exemplar. Imaginea pionierului a fost, adesea, asociată cu diferite caracteristici ale peisajului palestinian sau ale vieții sale sociale, politice și economice.

Pionierul a fost pus în relație cu un grup de imagini reprezentând așezările rurale ale Palestinei: câmpurile arate, vegetația țării, recentele plantații pe care noii coloniști le-au creat în țară. A fost creată o imagine stereotipă a așezărilor agricole. Imaginea Văii Jezreel a devenit o piesă centrală a propagandei sioniste și laboriste. În deceniile care au urmat instaurării mandatului britanic în Palestina, peisajul devine stilizat în reprezentări, în opoziție cu cele înfățișate în perioada anterioară, care erau "inventate" și construiau imaginea Eretz Israelului într-un mod fantazist. Noile reprezentări, chiar stilizate, porneau de la o realitate palpabilă pe care artistul o cunoștea.

Incidentele de la Tel Hai au adus în conștiința israelienilor un nou mit: cel al pionierului luptător. În relație cu aceasta, așezare cu palisadă și turn de veghere ce au apărut în această perioadă au devenit noi surse de inspirație. Pionierul este adesea înfățișat ca muncitor și luptător. Spiritul principalului erou de la Tei Hai, Yoseph Trumpeldor, s-a făcut simțit. El era simbolul perfect pentru noul evreu trăind în Eretz Israel. El era, totodată, pionier agricultor și luptător. El a fost printre primii care să insiste asupra necesității autoapărării coloniștilor. Exemplul său a devenit un ideal pentru mulți tineri chalutzim. Viziunea pe care o avea asupra felului de viață și de acțiune al pionierului a devenit un credo pentru tinerele generații. Yoseph Trumpeldor vorbind despre pionier spunea că "este cineva care merge înainte... o noțiune mult mai amplă decât cea a muncitorului socialist. Noi vom construi o generație fără interese sau năravuri... o lingou de metal. Flexibil, dar metal. Un om poate fi turnat în orice piesă o cere mașinăria națională. Este nevoie de o roată? - Eu sunt o roată. Șuruburi sau cuie? - Luați-mă pe mine... eu nu am față, nu am o psihologie, nu am nici un sentiment, nu am nume. Eu sunt ideea pură de a servi"<sup>41</sup>. Acest fel de a vedea pionierul a fost adeseori reflectat în arta perioadei.

Imaginea pionierului a fost, de asemenea, pusă în relație cu noile realizări din Israel, cu noile orașe care au fost ridicate, cu noile industrii incipente, electricizarea țării, porturile de pe coasta mediteraneană, etc. După publicarea Cărților albe, ce limitau imigrația evreiască în Palestina, pionierul a fost adesea pus în relație cu Alyiah ilegală, fiind înfățișat ajutându-i pe noii imigranți să ajungă în țară.

Imaginea pionierului, în deceniile ce au urmat instituirii mandatului britanic în Palestina, s-a schimbat și în alt fel. Pionierul nu mai este îmbrăcat ca un țăran european. Noile haine în care este redat sunt cele ale pionierilor adevărați, pe care artiștii îi puteau vedea pe câmpiile țării. Pionierul poartă de obicei o cămașă cu mânecile suflecate și pantaloni care de multe ori sunt scurți. Capul, în aproape toate cazurile, este descoperit. Atunci când totuși poartă pălărie, aceasta nu mai este cea purtată de țăranul european, cu boruri largi, ci este o pălărie de soare de obicei deschisă la culoare, cu boruri moi sau o beretă. Figuri de pionieri cu barbă sunt rar întâlnite în această perioadă. În aproape toate reprezentările chalutzul apare ras. Noul pionier este un om tânăr, bine făcut, musculos, hotărât, și aș adăuga, chipeș. Imagini ale femeii chalutz sunt foarte greu de găsit. De fapt imaginea pionierului tinde înspre un tip unic, către o reprezentare uniformă. Această imagine era un simbol și nu avea nevoie să i se dea nuanțe ori să fie făcut de ambe sexe. Era simbolul noului om care urma să lucreze pământul, să îl apere, pentru ca astfel să aducă mântuirea poporului evreu.

Linia reprezintă principalul element compozițional. Culorile sau suprafețele umplute sunt doar un suport pentru acestea. Întreaga structură a compoziției este bazată pe tensiunile create de linii.

Artele grafice ale vremii au fost influențate de unele noi curente artistice din Europa. Elemente de cubism, futurism, fotocubism, arta Bauhausului și a mișcărilor socialiste și mai apoi comuniste, au fost toate simțite în lucrările artiștilor din Eretz Israel. Aceste influențe au fost aduse de artiști, în special de yeke și de cei ce comandau astfel de lucrări. Ținând cont de faptul ca mișcarea laburistă a fost unul dintre cei mai importanți clienți ai producătorilor de afișe, nu este deloc de mirare că cultura vizuală a mișcării comuniste a avut o atât de mare influență asupra artei afișului din Israel.

<sup>41</sup> Apud Yigal Eilan, *Hagdoodim Haevriyeem Bemilhamek Haolam Harishona (Regimentul Evreiesc din primul război mondial)*, Tel Aviv, Ma'acharot, 1973.

Materialul ilustrativ reprezentativ pe care l-am ales, a fost împărțit în patru părți în conformitate cu relația care există între diferitele reprezentări și imaginea pionierului. În primul grup am inclus imaginea pionierului în relație cu pământul și așezările rurale. În al doilea grup am așezat pionierul în relație cu restul țării, cu așezările urbane, cu industria, etc. Cea de a treia grupă o constituie cea a pionierului luptător, iar ultima, cea de a patra, este cea în care chalutzul este pus în relație cu imigrația. Din păcate pentru această categorie a *Alyiah* ilegală am găsit puține exemple, dar o lucrare fiind inclusă în această grupă. Fiind vorba de o acțiune ilegală, difuzarea și producția de material ilustrativ nu a avut loc la aceeași scară ca și în cazul celorlalte grupe.

În prima dintre grupele în care am împărțit imaginile, care include material ilustrativ în care pionierul este prezentat în relație cu pământul, am inclus lucrări de diferite facturi: de la simple lucrări de grafică, la afișe și reclame. În toate aceste materiale, pionierul este prezentat ca ferm angajat în lucrul pământului. Arareori găsim un chalutz într-o poziție statică. Chiar și în asemenea cazuri, întreaga sa figură exprimă determinarea și vădește existența unei energii latente care se află în el și pe care este gata să o folosească în orice fel de acțiune care duce spre realizarea idealului său.

Primele exemple pe care le voi aduce în discuție sunt două desene în tuș ale lui Meir Gur-Arie, artist din noua generație de la Bezalel. Înrudirile sale stilistice cu curentele anterioare și cu cea a școlii de la Bezalel sunt clare, dar este de remarcat că, totuși, a fost făcut un pas înainte. Ambele desene prezintă siluete ale unor personaje

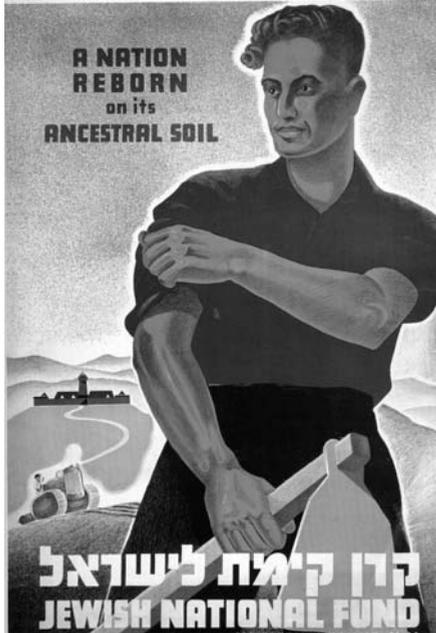


angajate în diferite munci și poartă același titlu: „*Chalutzim*”, fiind realizate în același an, 1925. Primul desen (fig. 12), prezintă doi pionieri care mișcă bolovani cu ajutorul unei răngi. Compoziția este foarte dinamică, fapt sporit și de contrastul între figurile negre profilate pe fundalul alb. Cei doi oameni, văzuți din profil, țin ranga și sunt aplecați pe spate. Linia pământului coboară dinspre colțul stâng înspre cel din dreapta. Ranga este așezată perpendicular pe pământ, iar mâinile celor două personaje sunt așezate una deasupra celeilalte perpendicular pe rangă, creând unghiuri foarte dinamice, sugerând implicarea în munca pe care o desfășoară a celor doi. Oamenii sunt îmbrăcați în cămașă și pantaloni scurți, iar unul dintre ei poartă pe cap o pălărie de soare cu boruri moi, ce va deveni, în deceniile ce vor urma, un atribut distinct al pionierului evreu ce a renunțat să mai poarte baticul de cap arab.



Al doilea desen al lui Meir Gur-Arie prezintă tot un grup de pionieri, patru de această dată unul dintre ei fiind foarte tânăr, un copil. Personajele sunt realizate la fel ca și în prima lucrare: negre pe fond alb. Pionierii muncesc cu lopeți, răngi și târnăcoape (fig. 13).

Linia pământului urcă din colțul stâng al lucrării, unde se vede un cactus ca semn al pământului nelucrat, spre colțul din dreapta sus. În stânga, lângă cactus, este copilul cărând ceva, poate un sac de pietre sau pământ care este întors spre stânga compoziției. Mai la dreapta, un om este aplecat, cu o lopată în mână, iar lângă el un altul



împinge o rangă pentru a deplasa un bolovan. Sus de tot, în partea dreaptă, un alt personaj ține un târnăcop ridicat gata să lovească. Tensiunea compoziției crește dinspre partea stângă înspre colțul superior al părții drepte, pe măsură ce linia pământului și cea imaginară, ce unește capetele oamenilor, urcă. Aceste lucrări ale lui Meir Gur-Arie tind, oarecum, să unească lucrările perioadei anterioare cu cele din perioada mandatului britanic. Personajele pe care le-a reprezentat artistul nu mai sunt niște țărani europeni, ci sunt mai degrabă niște pionieri, așa cum îi vedea Yosef Trumpeldor.

Voi începe trecerea în revistă a producțiilor din perioada mandatului britanic cu un număr de trei afișe ale Karen Kayemet Leisrael din deceniile al patrulea și al cincelea. Primul dintre acestea era menit să încurajeze emigrarea evreilor din Statele Unite ale Americii spre Palestina (fig. 14). Pe afiș este o inscripție în limba engleză: „A Nation Reborn on Its Ancestral Soil”, iar în partea de jos este logo-ul FNE în limbile engleză și ebraică. În primul plan este reprezentat un pionier ținând în mână dreaptă o sapă iar cu stânga își suflecă mâneca de la cămașă, gest care în multe culturi este echivalent cu „a te apuca de treabă”. Personajul nu poartă nici barbă și nici pălărie. El este tânăr și bine făcut și privește înaintea cu capul întors ușor spre dreapta. În planul al doilea se vede un tractor care ară pământul, iar în ultimul plan o așezare de tipul „turn de veghere și palisadă”. În fundal se profilează niște dealuri pierzându-se spre orizont. Afișul pune accentul pe imaginea pionierului din primul plan. Este sugerat faptul că renașterea națiunii „pe pământul strămoșesc” se face prin efortul unor oameni ca cel înfățișat aici, faptele sale reprezentând adevărata soluție a problemei naționale evreiești.



Al doilea afiș al FNE (fig. 15) este o chemare pentru popor să voluntarieze pentru salvarea țării, așa cum spune inscripția din partea inferioară a lucrării. Este o lucrare în creion și cărbune și reprezintă un chaltuz arând pământul.

În partea superioară a imaginii este un alt text ce spune: „Ascultați! Furtuna însăși ne cheamă!”. Pionierul ține strâns coarnele plugului în vreme ce înfruntă un vânt puternic. Prezența acestuia este sugerată de copaci îndoiiți și frunze care plutesc prin aer în fundal. Liniile orizontale, părul și hainele personajului răscolite de vânt vin să întregască această imagine. Omul apasă cu putere plugul, astfel încât trupul său este plasat oblic pe diagonală compoziției. Ca și în compoziția precedentă, acest personaj nu poartă nici el barbă sau pălărie. Mănecele cămășii sale sunt suflecate, astfel încât i se văd brațele musculoase. Linia pământului este și ea ușor înclinată, formeazănd un unghi ascuțit cu trupul omului. Aceasta ca și alte linii ale compoziției care sunt întretesute, creează o tensiune menită să sugereze determinarea și efortul depus în munca pământului indiferent de dificultățile întâmpinate.

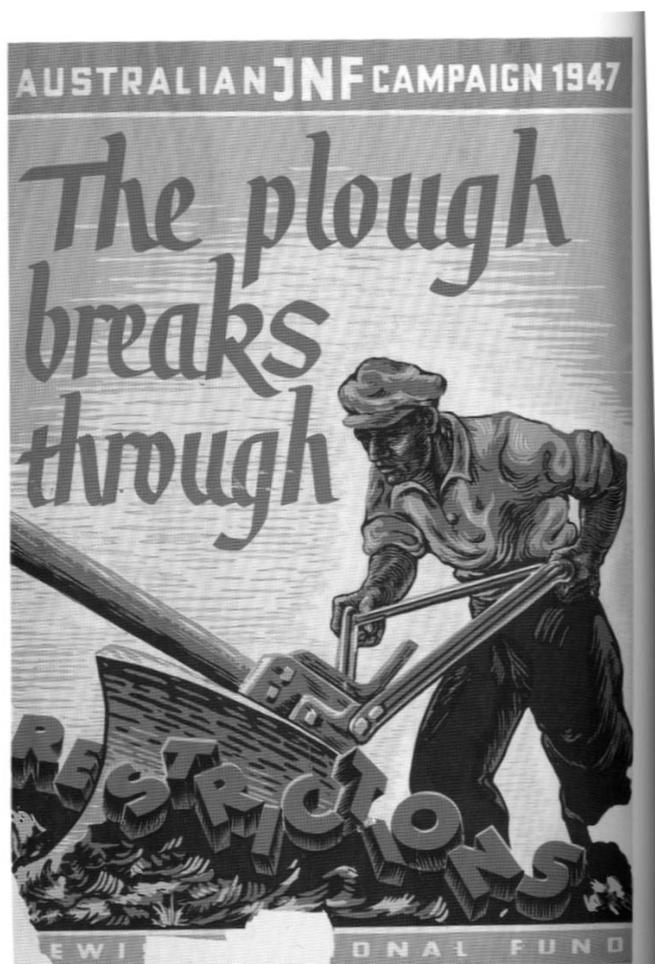
Este interesant de urmărit diferența între cele două afișe: ambele cu același comanditar, dar destinate unui alt public. Deși mesajul lor este diferit, tema este aceeași: înfățișarea imaginii pionierului evreu. În prima dintre afișe, destinat evreilor din Diaspora care trebuiau încurajați să emigreze în Palestina, pionierul este înfățișat într-un cadru cosmetizat: câmpuri arate, așezarea impecabil ridicată, etc. Pionierul are o înfățișare relaxată și pare lipsit de griji chiar dacă se pregătește să ponească la muncă. Este însă o muncă care îi face plăcere, ce pare că poate fi făcută de oricine. Potențialii imigranți nu trebuiau să fie speriați cu realitățile mai puțin plăcute ale Palestinei acelor ani. Celălalt afiș, destinat celor din Yishuv, nu mai are

aceeași tentă ușor idilică. Acest afiș este realizat într-o manieră expresionistă, punând accentul pe greutățile pe care trebuia să le înfrunte orice locuitor al Palestinei evreiești. Cei ce locuiau în țară nu mai trebuiau feriți de imaginea acestor greutăți, ci ele trebuiau să fie permanent aduse în conștiința locuitorilor țării pentru a folosi ca un imbold pentru lupta contra condițiilor vitrege de tot felul. Este clar că grafica sionistă și-a modificat în permanență discursul în funcție de public și de diferitele realități ale vremurilor în care a fost produsă.

Următorul afiș al FNE pe care îl voi discuta are legătură cu campania de construcție a așezărilor de tipul „*homa umigdal*”, începută ca rezultat al restricțiilor impuse de britanici și al revoltelor și atacurilor arabe contra așezărilor evreiești (fig. 16). Afișul purta mesajul de a construi astfel de așezări în Galilea, locul în care a murit Trumpeldor. Prin construcția unor astfel de așezări se dorea ca spiritul său să fie menținut viu. Afișul este împărțit în două părți. În partea din dreapta este reprezentat un pionier în picioare, aproape figură întreagă. El este văzut din față, cu capul întors



spre dreapta sa și privind înainte și ține în mâini o lopată. Pionierul este tânăr, bine făcut, arătos și, ca și în precedentele afișe, nu poartă barbă sau pălărie, iar mânecile cămășii sunt suflecate. Deși se află într-o poziție statică, se poate simți o energie latentă. Opoziția între suprafețele goale și cele pline, crează un contrast care aduce o oarecare tensiune imaginii acestui pionier. În fața lui, ca o sugestie că pionierul se află pe câmp, este o plantă. În partea dreaptă a imaginii, deasupra coloanei de text, este un peisaj stilizat redând un câmp arat și în spate niște dealuri. În partea inferioară a afișului un text în ebraică poartă îndemnul: "Spre Galileea!". Acest afiș, și altele asemenea create în perioada mandatului Britanic în Palestina, se află în contrast evident cu cele create anterior acestei perioade. În cazul acestora din urmă, figura statică a pionierului purta un mesaj în cadrul unui anumit context, a compoziției în care a fost creat și prezentat, însă nu putea să poarte același mesaj dacă era prezentat izolat. Imaginile create după primul război mondial își pot transmite mesajul chiar și în cazul în care figura pionierului este scoasă din contextul pentru

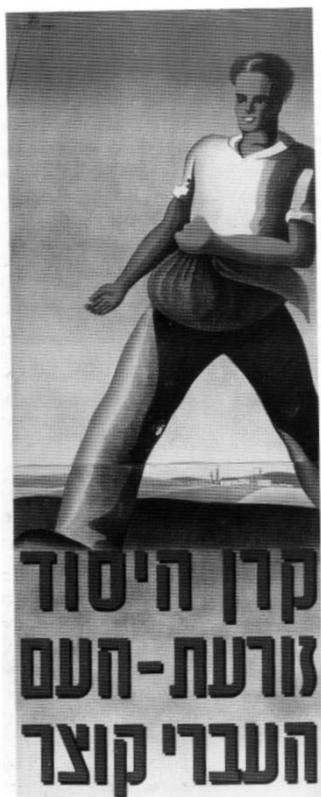


care a fost creat. În cazul de față, simpla imagine a pionierului și felul în care aceasta a fost concepută sunt suficiente pentru a sugera dorința chalutzului de a munci și de a lupta.

Ultimul dintre afișele publicate de FNE și discutat aici este unul produs de filiala australiană a organizației și pledează contra restricțiilor impuse de britanici asupra imigrației evreiești (fig. 17). Titlul acestui afiș spune: "Plugul trece peste restricții". Cuvântul restricții este scris pe sol și este spart de lama unui plug împins de un pionier. Omul este aplecat înainte, fiind concentrat asupra muncii sale. Felul în care compoziția este construită și însăși figura pionierului poartă puternice influențe venite dinspre arta de propagandă a Rusiei comuniste.

Un alt afiș care pune în legătură pionierul cu pământul, este unul editat de Keren Hayesod în deceniul alt patrulea (fig. 18). Lucrearea reprezintă un om semănând pământul, o temă

foarte răspândită în arta sionistă încă de la începuturile sale. Compoziția este îngustă și desfășurată pe verticală, cuprinzând imaginea pionierului în figură întregă. Spre deosebire de lucrările realizate în primii ani ai sionismului, unde personajul părea aproape nemișcat, în acest afiș personajul este prezentat într-o manieră foarte dinamică. Personajul face un pas mare, piciorul drept fiind plasat cu mult în fața celuiilalt. Felul cum este îmbrăcat și cum arată chaltzul este același cu cel din afișele FNE. Pionierul merge pe un pământ arat. În planul îndepărtat, între dealuri, se vede o așezare. În josul imaginii est un text în limba ebraică: "Karen Hayesod seamănă, poporul ebraic culege".



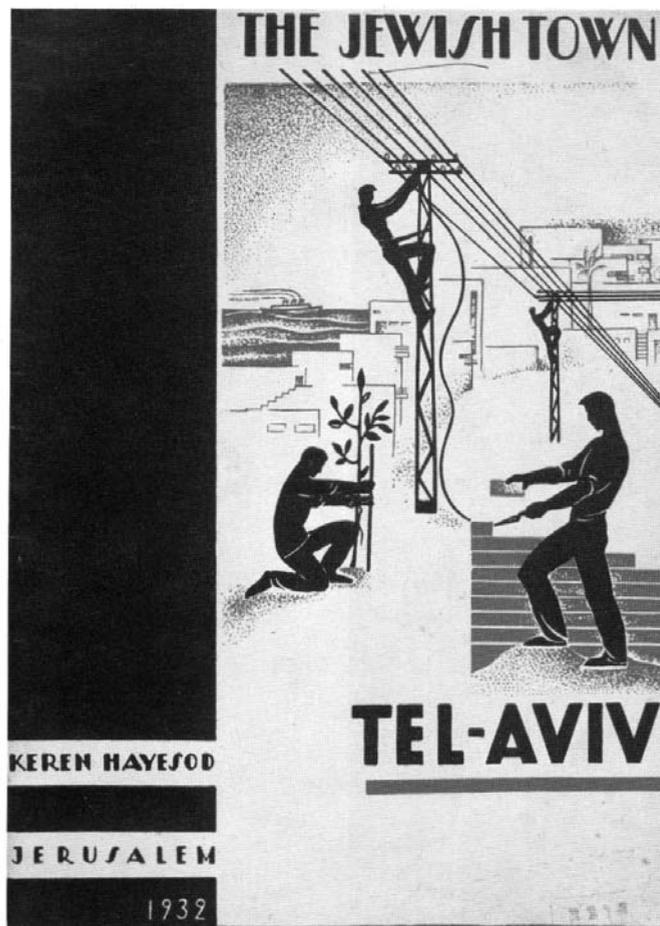
Ultimul afiș pe care l-am ales pentru acest grup, este o reclamă pentru un îngrășământ numit "Sarea Chili" (fig. 19). Este o lucrare de calitate, realizată de Meir Gur Arie și Zeev Raban, ambii artiști din cea de a doua generație a școlii de la Bezalel. Stilul lor din anii '30 era bine distanțat deja de cel al școlii din Ierusalim. Imaginea reprezintă un om în mijlocul unui câmp care seamănă o arătură pe un deal. Peisajul este puternic stilizat, relieful fiind sugerat printr-o succesiune de linii groase, iar suprafețele create între acestea sunt umplute cu culoare, astfel încât se realizează o succesiune de planuri. Figura pionierului este realizată în aceeași manieră. El urcă un mic deal în timp ce ară pământul. Este îmbrăcat într-o cămașă cu mâneci scurte și

pantaloni scurți, iar în pe cap poartă o pălărie de soare cu boruri moi. Compoziția, așa schematică cum este, reușește să fie foarte sugestivă, pionierul apărând intens implicat în munca sa. Faptul că pionierul este reprezentat în acest fel într-o lucrare de publicitate dovedește că această imagine a chalutzului devenise un simbol cultural care putea fi descifrat de toată lumea, un fapt semnificativ pentru perioada respectivă.



Următorul grup de afișe este cel în care imaginea pionierului este pusă în relație cu diferite aspecte ale vieții din Eretz Israel: așezări urbane, industrie, electrificare, etc. Pentru această secțiune am ales trei afișe. Primul dintre acestea este cel al celei de a patra ediții a Expoziției și Târgului Palestinei și Orientului Apropiat, ținute la Tel Aviv în Aprilie 1929 (fig. 20). În centrul compoziției este un spațiu compozițional gol, în care se află o inscripție în limba ebraică ce spune: "Pregătiți-vă pentru expoziție". În partea inferioară a afișului se află logoul acestei expoziții în limbile arabă și engleză. În jurul legendei centrale este aranjată compoziția, precum o ramă. În colțul din dreapta sus, este un pionier tânăr și bine făcut. Are bustul gol și poartă pantaloni scurți. În mână ține ridicată o sapă, gata să o îndrepte spre pământ. În fața sa este o fâșie de pământ arat, cu un palmier și câteva case în fundal. În centru sus, legată de această

scenă, este o roată ce simbolizează o mașinărie, iar apoi în colțul din stânga se vede marea și un vapor. În colțul inferior sub figura pionierului sunt citrice, struguri, un pepene și un cactus. În partea opusă se vede o fabrică și coșurile sale, iar în centru o mică scenă cu un palmier, niște case și o fabrică la malul mării, probabil o reprezentare schematică a Tel Avivului. Compoziția este împărțită în două registre: în partea dreaptă a sa, așa cum am arătat, sunt imagini legate de agricultură iar în partea opusă sunt cele legate de orașe și industrie. Numai în partea legată de agricultură există un personaj simbolic. Chalutzul este înfățișat aici pe jumătate gol, ca un semizeu al pământului; pionierul este singurul simbol în această perioadă pentru renașterea națională în Palestina, el neavând un echivalent pentru zonele urbane. Compoziția leagă elementele de mai sus într-o relație de tip futurist-construivist, iar peste toate aceste elemente domină figura pionierului agricol.



Unul dintre lucrurile cu care se mândrea mișcarea sionistă era construirea orașului evreiesc Tel Aviv. Un afiș, realizat de Arie Spodjnikov și publicat de Keren Hayesod în 1932, pune noul oraș în legătură cu imaginea pionierului (fig. 21). Partea stângă a afișului este ocupată de o suprafață neagră, la baza căreia scrie în limba engleză: Keren Hayesod, Ierusalim 1932. Partea dreaptă, mult mai lată, poartă grupată compoziția propriu zisă, în josul se află căreia o legendă cu litere mari în limba engleză: "Orașul evreiesc Tel-Aviv". În primul plan al compoziției, în dreapta, este un om care așează cărămizi pentru a construi un zid. Ca și restul figurilor din compoziție, omul este prezentat ca o siluetă neagră pe fond alb. În partea stângă un om plantează un copac. Planul secund este ocupat

de doi stâlpi ce poartă sârme electrice sau de telegraf, care descriu o linie descendentă în cadrul compoziției. Pe fiecare stâlp lucrează câte doi oameni. În fundal este o așezare urbană iar în stânga marea cu un vapor. Personajul care plantează copacul nu este cu adevărat un pionier. Este demnă de reținut, însă, extinderea atributelor chalutzului către constructorii noilor așezări urbane. Felul în care aceste personaje sunt reprezentate nu diferă în mod esențial de imaginea simbolică a pionierului. Singura diferență este că natura activităților desfășurate este, în acest caz, alta. Afișul acesta din urmă demonstrează, ca și primul, că imaginea pionierului era singura figură-simbol a sionismului legată de Palestina, astfel încât pentru reprezentarea altor realizări a poporului evreu în Eretz Israel figura chalutzului trebuia adaptată, ca fiind singura în măsură să comunice un mesaj pivitorului.

Un afiș publicat la Riga, cu ocazia anului nou evreiesc în 1936, combină elemente ce au devenit atribute ale Eretz Israel (fig. 22). Numele localității Tel Hai este scris cu caractere ebraice, în partea de jos a imaginii, reamintind de figura lui Yosef Trumpeldor și a celor ce l-au urmat în luptă. Tel Hai mai este scris o dată în

centrul imaginii, cu caracterele astfel concepute încât să compună o stea a lui David. Imaginea are unele influențe cubise, dar aspectul general este al unei lucrări de amator. În centru în primul plan un muncitor, recunoscut astfel după ciocanul pe care îl poartă pe umăr, arată cu mâna spre planul secund, unde un chalutz ară pământul cu un plug tras de cal. În fundal se vede o casă, niște clădiri înalte și, în spatele acestora, niște coșuri de fabrică. În partea din dreapta a compoziției se văd macarale și vapoare ancorate în port. Este interesant de văzut că, din nou, imaginea pionierului fermier este plasată central. În peisaj, ca și în imaginile precedente, nu sunt nici un fel de alte personaje în afara chalutzului. Figura muncitorului este, de fapt, cea a evreului din Diaspora care salută pe confracții săi din Eretz Israel, ce construiesc o nouă țară pentru poporul evreu, iar pionierul, așa cum am arătat, joacă un rol central în acest efort colectiv.



De asemenea, legat de mitul Tel Hai este conceptul de muncă și apărare creat de Yosef Trumpeldor. Ideea de a munci și de a apăra pământul a devenit pentru mulți pionieri un mod de viață, fapt oglindit și în unele cântece ale epocii:

Vom merge și vom construi,  
Vom apăra și vom veghea  
Precum Yosef, eroul.

Vom merge sus în Galileea  
și vom contrui sate ebraice,  
Ca și Tel Hai. Ura!<sup>42</sup>



stea a lui David pe el. În spatele lor se vede o arătură și o casă înconjurată de copaci. Această imagine, este un memento al eroismului înaintașilor, comparabil cu cel al pionierilor din contemporaneitate.

Unul dintre afișele corespunzând acestei teme este un fotocoloraj cu titlul "Muncă înarmată" (fig. 23). În primul plan sunt fotografiile înfățișând oameni muncind pe câmp: recoltând, secerând ducând diversele produse cu o căruță, un om cărând o găleată. În centru este desenat un chaltz care ară pământul. El este în plină mișcare, pășind cu picioarele depărtate. Figura sa văzută din profil este realizate în planuri ample de lumină și de umbră. Această imagine nu se deosebește de celălalte ce redau pionieri muncind, realizate în epocă. În fundal, ca o umbră a pionierului care ară, este desenat un om în aceeași poziție care ține o pușcă. Omul cu plugul și cel cu pușca sunt de fapt aceeași persoană în două posturi diferite. El poate fi unul dintre cei doi sau ambii în același timp, în funcție de situație. Aceasta este de fapt cheia mitului pionierului-luptător. O altă dublare a personalității apare într-un timbru editat de FNE în 1938 (fig. 24). În primul plan este reprezentat un pionier îmbrăcat cu cămașă albă cu mâneci scurte și pantaloni scurți. El poartă o pușcă și ține în mână coarnele unui plug. În spatele său, în aceeași poziție, o figură neagră, de războinic macabean ține în mână dreaptă o sabie iar în cea stângă un scut cu o

<sup>42</sup> Apud Yerubavel, *op. cit.*, p. 94.

Munca și apărarea era legată și de construirea de noi așezări. Un afiș editat la Praga în decenul al patrulea, leagă construirea de noi așezări de conceptul muncii pământului și al apărării (fig. 25). Afișul înfățișează un pionier care ține în mâna sa dreaptă o pușcă iar cu cea stângă ține pe umăr o greblă și o coasă. În fundal se văd construcții moderne. Textul din partea inferioară a afișului pune laolaltă trei cuvinte în limba germană: "apărare", "siguranță" și "construcție".



O altă postură în care pionierul este înfățișat este cea în care ajută pe cei ce fac Alyiah. Un afiș, editat de filiala poloneză a organizației *Hechalutz* (Pionierul), înfățișează un pionier ce se oprește o clipă să lucreze pământul cu o lopată pentru a trage un vapor la mal. Frânghia cu care trage vasul este legată, la celălalt capăt, de lopata cu care lucrează pionierul. În partea de jos a afișului scrie în limba ebraică: "Veniți cu toții să ajutăm națiunea".



În afișele pe care le-am trecut în revistă, imaginea pionierului evreu apare în ipostazele cele mai semnificative. Cu siguranță, există multe alte relații create între această imagine și alte elemente ale vieții politice, sociale și economice din Eretz Israel. Celălalte teme apar însă doar sporadic și nu constituie, în sine, curente urmate apoi de arte în general.

### Concluzii

Mișcarea sionistă a apărut cu scopul de a găsi o soluție problemei evreiești și, mai precis, a dorit să-i dea o rezolvare națională. Sioniștii au luptat să ducă poporul evreu pe pământul locuit odinioară de strămoșii lor în Palestina, unde urma să fie creat, în timp, un stat evreiesc. A fost o sarcină grea, pentru foarte mulți dintre evreii din Europa nu agreau această idee.

O altă mare problemă pentru mișcarea sionistă a fost aceea de a găsi mijloace financiare pentru a-i ajuta pe cei ce doreau să emigreze în Palestina. Soluția a fost crearea unei infrastructuri bazate pe agricultură pentru Yishuv. Încă din primii ani ai sionismului, ideea creării de așezări agricole a fost o problemă centrală a mișcării. În materialul propagandistic, evreul care făcea pionierat în agricultură a devenit o prezență de mare importanță. În primele decenii după nașterea mișcării sioniste, imaginea pionierului era înfățișată într-o manieră inspirată de romantism, creindu-se în jurul său o aură oarecum idilică. Pionierii erau reprezentați ca niște țărani est europeni, ce duceau o viață bună în Palestina.

Situația s-a schimbat după instaurarea mandatului britanic asupra Palestinei, un moment în care populația evreiască în țară a crescut. Contactul cu realitățile din țară și noile ideologii care le împătășeau liderii Yishuvului au avut un impact major în dezvoltare imaginii chalutzului. Viața de țară idilică nu mai este acum ceea ce îl caracterizează pe pionier. Din deceniul al treilea al secolului al XX-lea este lansată o imagine mai incisivă a unui pionier mai hotărât în acțiunile sale. Pionierul este acum un lucrător agricol, dar în același timp un luptător care își apără țara și poporul. Pionierul are acum și o altă ținută, care, deși europeană, este unică.

Această imagine a pionierului, creată în vremea mandatului britanic asupra Palestinei și perpetuată după războiul de independență din 1948, a devenit una dintre temele centrale ale culturii israeliene. Figura chalutzului reprezintă, și azi, unul dintre stereotipurile culturale cele mai răspândite legate de Eretz Israel.

## CREAȚIA ARTISTICĂ A AMERICANULUI DAVID SMITH

### MIRCEA ȚOCA

Ceva din proverbiale îndrăzneală și încredere în sine a omului de creație dintotdeauna se poate, cred, identifica în tipul de raporturi de care David Smith se simte îndreptățit să le poată stabili, atât cu tradiția cât și cu marii săi reprezentanți. Fiind vorba despre plastică, este superfluu să mai consemnăm că singura tradiție care îl putea interesa pe sculptorul nord-american era aceea europeană. În micul, dar consistentul studiu din temeinic elaboratul catalog al ultimei retrospective, pe care a organizat-o la The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection din Washington - unde expoziția a rămas deschisă de-a lungul întregului an 1979 - Miranda McClintic nu are nici un dubiu asupra acestui tip de raporturi: "Aidoma lui Calder, el a fost un desăvârșit inventator și manipulant american și, tot aidoma lui Calder, viziunea sa a fost formată de către și îndreptată înspre arta europeană. Smith poate fi privit ca un artist ale cărui ambiții rivalizau cu cele ale lui Picasso și Matisse. El i-a studiat pe cei doi mari artiști ai tuturor timpurilor, i-a menționat adeseori în caietele sale, s-a judecat pe sine în raport cu ei, s-a văzut pe sine ca făcând parte dintre ei"<sup>1</sup>. Poate că aroganța pe care o sugerează este numai aparentă și nu este decât o modalitate de a ascunde o mare nostalgie, deoarece, aidoma celor mai mulți plasticieni nord-americani ai generației sale, David Smith - cunoscând nivelul evoluției artistice din țara sa în perioada interbelică- a înțeles că trebuie să înceapă prin a cerceta, metodic și cu temeinicie, arta veche și, îndeosebi, arta modernă europeană, întrucât și-a dorit cu patimă opera la înălțimea acesteia și întrucât era cu adevărat conștient de marile valori cu care plasticienii europeni au îmbogățit, prin veac, istoria civilizației mondiale, după cum era conștient de complexitatea, de organicitatea și de continuitatea evoluției arhitecturii, sculpturii, picturii și artelor decorative din Vechiul Continent. A rămas, de altfel, până la sfârșitul vieții sale impresionat de statura, de diversitatea și de distincta originalitate a sculptorilor și pictorilor europeni, indiferent de epoca și de țara în care aceștia au creat. Atunci când era de mult celebru și când, potrivit bunului obicei local era invitat - tot mai frecvent și mai insistent - să țină prelegeri în fața studenților și a profesorilor din numeroase universități și colegii de pe teritoriul Statelor Unite, David Smith n-a pierdut niciodată prilejul de a atrage atenția asupra acestor adevăruri, precum și asupra tipului de raporturi pe care, inevitabil arta plastică americană a trebuit să le stabilească cu tradiția europeană pentru a-și putea asigura intrarea în circuitul de valori ale culturii moderne. Astfel într-o prelegere ținută la 8 martie 1955 în fața studenților de la University of Mississippi,

---

<sup>1</sup> Miranda McClintic, *David Smith*, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Smithsonian Institution Press, Washington D. C., 1979, p. 5.

David Smith rezuma - cu admirabilă obiectivitate și înțelegere - disputa de până atunci privitoare la primatul american sau francez în ceea ce privește geneza expresionismului abstract, insistând că problema acestui primat este lipsită de importanță în condițiile în care artiștii acestui curent sunt nenumărați: "Sunt mii. Și numărul lor crește constant în toate părțile țării" (depășind, deci, cu mult, încă de pe atunci ceea ce, cu suficient temei, este echivalat mai recent, îndeosebi de către critica nord-americană cu The School of New York), precum și în condițiile când, în general vorbind, denumirile stilistice devin tot mai generale și își mențin tot mai puțin proprietatea de a acoperi în mod real noutatea, întinderea și durata fiecărui fenomen autentic al genezelor și sintezei artistice pe plan universal. Ceea ce contează însă pentru David Smith - și scrierile sale ne oferă numeroase exemple de revenire asupra acestei problematici - este consistența și viabilitatea rezultatului final al confruntărilor și contribuțiilor din cadrul fiecărui așa-zis curent artistic ori din cadrul fiecărei "școli" și "orientări". Maeștri - subliniază sculptorul american - , Picasso, Matisse, Bonnard, Rouault, Brâncuși, Braque etc. au rămas maeștri. Noi suntem urmașii lor în măsura în care sunt compatrioții lor, sau cei din țările unde ei au hotărât să trăiască. Mulți europeni au venit în țara noastră ori ca oaspeți ori ca refugiați - Chagall, Leger, Miró, Masson, Klee, Moore, Brâncuși și mulți alții. Chiar și ca vizitatori, ei au întărit arta noastră. Alții ca Lipschitz, Mondrian, Gabo, Duchamp au devenit rezidenți în Statele Unite, aducând o parte a moștenirii internaționale în țara noastră. Nimic în particular, dar multe lucruri în general au generat ambianța noastră"<sup>2</sup>. Și dintre aceste lucruri - putem adăuga noi - nu puține s-au constiuit în fermenți propice și fertili pentru arta lui David Smith, evocată - cu atenția concentrată asupra principalelor sale direcții și împliniri, asupra căutărilor și contribuțiilor sale specifice - în cadrul retrospectivei pe care am avut șansa să o cercetăm în cadrul noului și modernului muzeu care, relativ recent, în 1974, s-a adăugat ansamblului impresionant și vast al instituțiilor și edificiilor culturale de la Smithsonian Institution din capitala Statelor Unite ale Americii.

David Roland Smith s-a născut la 9 martie 1906 în Decatur, Indiana, o modestă și necunoscută localitate unde, în 1921, se mută împreună cu familia sa, la Paulding Ohio. Este încă elev de liceu când, în 1923, începe cursuri de desen prin corespondență la Cleveland Art School. În Toamna anului 1924 se înscrie la Ohio University din Athenes, pe care o părăsește însă după un an petrecut pentru a studia gravura, întrucât considera că programul academic și cursurile predate sunt menite precumpănitor formării unor simpli instructori, calificați pentru a conduce exerciții elementare de plastică în școli, or dorința fermă și înflăcărată a lui David Smith era, de pe atunci, să devină un artist, un creator, în sensul major al cuvântului. În cosecință, după un semestru la Notre Dame University din South Bend în 1925 și după cursuri de poezie la George Washington University în 1926, David Smith se mută, în același an 1926, la New York, hotărât să facă totul pentru a-și dedica întreaga viață plasticii. În marea metropolă o întâlnește pe Dorothy Dehner (se vor căsători în 1927), care îl duce la The Art Students League, unde,

<sup>2</sup> *David Smith*, edited by Garnet McCoy, în seria "Documentary Monographs in Modern Art", general editor Paul Cummings, Praeger Publishers, New York, Washington, 1973, p. 118 (mai jos sub sigla David Smith).

până în 1931, David Smith va continua să studieze pictura și desenul, fiind impresionat în mod deosebit de cele aflate de la Jan Matulka (fost elev al lui Hans Hofmann), care îl introduce în problematica artei moderne, îndeosebi a cubismului. De-a lungul acestor ani, în afara numeroaselor slujbe, prin care își asigură existența (de la șofer pe taxi și marinar, la tapisier și comis voiajor) pictează neobosit și face grafică multă, dar numai în 1931 ajunge să execute prima sculptură, cercetând, în același timp cu asiduitate, publicațiile europene despre arta modernă, aflate în casa lui John Graham, ale cărui poziții de stânga îl influențează profund. Ca toți artiștii nord-americani ai generației sale, în cursul deceniului al patrulea lucrează în cadrul proiectelor guvernamentale, inițiate cu scopul de a-i ajuta pe artiști în timpul depresiunii economice. Împreună cu Dorothy Dehner, călătorește în Europa (Franța, Belgia, Grecia în 1935, Grecia, Malta, Franța, Anglia și Uniunea Sovietică în 1936), desenând, pictând și sculptând fără încetare. În 1935 va hotărî apoi să se dedice în principal sculpturii, în serviciul căreia, însă, va încerca neobosit să pună și pictura și și grafica, deschizând în cele din urmă, la New York, prima sa expoziție personală, cu sculpturi și cu desene, în cursul lunii ianuarie la East River Gallery a lui Marian Willard.

Participarea la proiectele guvernamentale (Public Works of Art Project și Temporary Emergency Relief Administration în 1934, Treasury Relief Art Project în 1937-1939) îi oferă lui David Smith sansa de a lucra împreună cu alți artiști, precum și pe aceea de a dezbate cu ei nu numai incitantele probleme ale artei ci și problemele - tot mai dificile - ale existenței zilnice, fapt care îl transformă treptat într-un participant foarte activ la întemeierea sindicatului artiștilor, precum și într-un militant convins al sindicatului, prezent la discuții, la mitinguri și la demonstrații de stradă<sup>3</sup>. Din 1932 își elaborează lucrările de sculptură la Terminal Iron Works, un atelier mecanic din Brooklyn, specializat în ieșiri de siguranță pentru școli, iar în timpul războiului, între 1942 și 1944, lucrează la American Locomotive Company din Schenectady, sudând piese pentru tancuri și locomotive. Nu este, de aceea, de mirare că, în aceste condiții, artistul se simte tot mai mult alături de cei aflați în avangarda mișcărilor sociale din America vremii, după cum va recunoaște singur, de pildă în 1948, când afirma lămurit: "Prin propria-mi opțiune mă identific cu oamenii muncii și aparțin încă Secției locale nr. 2054 a Sindicatului Unit al Oțelarilor din America. Aparțin prin meșteșug, chiar dacă problema esteticii introduce o oarecare despărțitură. Presupun că aceasta se întâmplă deoarece eu cred în viitor, într-o societate a oamenilor muncii și în acea societate eu sper să găsesc un loc. În această societate aflu puțin loc pentru a mă identifica economic"<sup>4</sup>. Ca pentru mulți reprezentanți străluciți ai avangardei europene, de la constructivismii ruși la Picasso, pentru David Smith activitatea progresistă și democratică pe plan social este sinonimă cu făurirea unei culturi cât mai înaintate, a unei arte noi și a unui limbaj cu adevărat revoluționar. Este semnificativ, în acest sens, că prima sa cuvântare înregistrată - rostită în 15 februarie 1940 la o dezbatere despre arta abstractă, organizată la Secția locală nr. 60 a Sindicatului Artiștilor Americani la un teatru new-yorkez, The Labor Stage - este o pasionată și convingătoare pledoarie

<sup>3</sup> Garnet McCoy, *Introduction*, în *David Smith*, p. 21.

<sup>4</sup> Apud Garnet McCoy, *op. cit.*, p. 22.

pentru o viziune, un limbaj și o modalitate de comunicare, întâmpinate încă, pe acea vreme, de cei mai mulți cu indiferență și chiar cu ostilitate. După ce rezuma principalele curente din istoria artei europene tradiționale și, mai ales, după ce arată că arta americană se așează, cu necesitate, în tradiția artei europene, după ce ține să precizeze că "arta nu poate fi separată de timp, loc sau știință", subliniind că impresionismul a fost paralel cu cecetările lui Helmutz și Chevreul, cu aparatul lui Daguerre și cu teoriile lui Darwin și Marx, în pasajul final al conferinței, crezul artistului și activistului social se contopesc firesc: "Artistul abstract nu admite nici un proces mistic și nici un membru al sindicatului, care pictează abstract, nu locuiește într-un turn de fildeș. Problemele artistului abstract într-o societate democratică sunt comune cu acelea ale tuturor oamenilor de bună credință. El refuză participarea la actualul război imperialist și își face cunoscută poziția sa cu mișcarea muncitorească organizată de a ține America înafara războiului, întrucât arta și pacea nu pot să existe decât împreună"<sup>5</sup>. Mai târziu, însă, participarea Statelor Unite la război de partea Aliaților va fi înțeleasă și susținută de artist, care va ține însă sa-și exprime cu tărie sentimentele antifasciste. Defapt, încă din 1940, David Smith sublinia, într-un text: "Arta este născută din libertate și moare din cauza constrângerii. Fascismul aduce josnicie rasială, suprimă cunoașterea, înalță monumente distrugerii, acordă lauri forței"<sup>6</sup>

După război, pentru a putea lucra cât mai mult, mai continuu și mai liber, artistul nu se reîntoarce la New York, ci se va muta, în 1944 la Bolton Landing, o fermă cumpărată încă din 1929 pe malul lacului George, căreia în amintirea eperiențelor new-yorkeze îi va adăuga numele Terminal Iron Works. De atunci și până la 23 mai 1965, când își încheie tragic viața într-un accident de mașină, organizează (între 1946 și 1965) nu mai puțin de șaptezeci de expoziții personale - primite cu un interes deosebit, atât de către un public tot mai numeros, cât și de către o critică avizată și dinamică - la New York, Saratoga Springs, Dallas, Fort Wayne, Gary, Ada, Logan, Provo, Chicago, Terre Haute, East Lansing, Youngstown, Louisville, Grinell, Rome, Auburn, Minneapolis, Williamstown, Fayetteville, Tulsa, Portland, Washington, Cincinatti, Madison, Bennington, Los Angeles, Plattsburg, Bowling Green, Winnipeg (Canada), Marquette, Mancato, Oswego, Paultney, Michigan, Wichita, Fresno, Philadelphia, Rochester, Exeter, Cambridge, Indianapolis, Hartford, Carbondale, San Antonio. În aceeași perioadă semele consacării și dovezile prestigiului crescând al artistului sunt numeroase. Astfel primește John Guggenheim Fellowship for Fine Arts în 1950 și 1951; predă cursuri sau ține prelegeri și conferințe la diferite universități și colegii; despărțit de Dorothy Dehner, se recăsătorește în 1953 cu Jean Freas, divorțând apoi în 1962, nu înainte de a fi devenit tatăl a doi copii; participă la I-a Bienală Internațională de la Sao Paolo în 1951 și la a XXVII-a Bienală Internațională de la Veneția în 1954, fiind prezent apoi cu o expoziție personală la cea de a XXIX- ediție a aceleiași manifestări; în vara

<sup>5</sup> David Smith, *On Abstract Art*, în *David Smith*, p. 40.

<sup>6</sup> David Smith, *Modern Sculpture and Society*, în *David Smith*, p. 41. Solicitat de Federal Art Project, textul a fost menit pentru *Art for the Millions*, o publicație care n-a mai văzut lumina tiparului. Articolul lui David Smith a fost tipărit apoi prima dată în 1972, în versiunea editată de Francis V. O'CONNOR.

anului 1962 răspunde invitației guvernului italian - care îi oferă materialele și uneltele necesare, un atelier (într-o fabrică părăsită), precum și câțiva asistenți - de a lua parte la festivalul celor două lumi de la Spoleto, executând, într-un frenetic și cuceritor elan, douăzeci și șase de sculpturi într-o singură lună, la Voltri, lângă Genova; primește Creativ Arts Award ce i se conferă de către Brandeis University în 1964 și este numit de președintele Lindon B. Johnson în National Council on Arts în 1965.

Organizarea primei retrospective a operei lui David Smith în cursul anului 1957, la Museum of Modern Art din New York, a avut, într-un fel, valoarea celei mai înalte recunoașteri de până atunci a creației artistului. Expozițiile care au urmat, exegezele și comentariile critice n-au făcut decât să grăbească un firesc și îndreptățit proces de cunoaștere mai aprofundată și de apreciere mai temeinică a personalității, a aspirațiilor, ideilor și înfăptuirilor unuia dintre cei mai de seamă plasticieni pe care Statele Unite ale Americii l-a produs vreodată. După moartea artistului, procesul acesta a continuat într-un ritm mai alert, susținut, printre altele, de însemnatele retrospective consacrate lui David Smith de muzee și galerii de prestigiu din America de Nord și din Europa, cum sunt, în ordinea organizării expozițiilor, Los Angeles County Museum of Art, Museum of Modern Art din New York, Rijksmuseum Kröller-Müller din Otterlo, Tate Gallery din Londra, Kunsthalle din Basel, Kunsthalle din Nürnberg, Wilhelm Lehmbruck Museum din Duisberg, Fogg Art Museum de la Harvard University, Washington Gallery of Modern Art, Marlborough - Gerson Gallery din New York, Solomon R. Guggenheim Museum din New York, Dallas Museum of Fine Arts, Corcoran Gallery of Art din Washington, iar recent Hirshhorn Museum and Sculpture Garden din New York. Pentru a înțelege și aprecia cu adevărat succesul plener al acestei singulare și irepetabile creații, să urmărim mai jos care au fost principalele direcții și etape ale investigațiilor, care sunt cele mai de seamă contribuții, cele mai reprezentative înfăptuiri, sortite dăinuirii, în opera sculptorului.

Într-una dintre amintirile prelegeri și anume în aceea susținută în fața studenților și dascălilor de la University of Mississippi, David Smith se credea îndreptățit să afirme: "Pictura a fost purtătoare a creației la începutul secolului. Brâncuși, cel mai mare sculptor în viață al vremii noastre, a fost singura excepție. Cubismul, un concept esențialmente sculptural inițiat de pictori, a făcut mai mult pentru sculptură decât orice altă influență. În plus, câteva dintre cele mai însemnate puncte de plecare în sculptură se datoresc pictorilor. Picasso și Matisse au contribuit amândoi cu lucrări ale căror origini se aflau, într-un fel în afara conceptului sculpturii"<sup>7</sup>. Afirmatia lui Smith - care sună ca un ciudat preludiu la primele capitole a cărții lui Herbert Reas despre sculptura modernă<sup>8</sup> - , oricât de paradoxală, cuprinde un mare și incontestabil adevăr: cu excepția lui Brâncuși, care rămâne colosalul, unicul, inegalabilul înnoitor al acesteia, sculptura modernă universală a cunoscut - în primele decenii ale secolului nostru - schimbări spectaculoase datorate în primul rând contribuției și experiențelor pictorilor. Într-un fel însă, sculptorul nord-american face, în rândurile

<sup>7</sup> David Smith, *The Artist and Nature*, în *David Smith*, p. 118.

<sup>8</sup> Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Frederick A. Praeger Publishers, New York-Washington, 1964.

de mai sus, o declarație pro domo, întrucât a început să lucreze el însuși ca pictor și a sfârșit prin a reintroduce, mai insistent decât Arp, de exemplu, și cu alte funcțiuni, culoarea în sculptură. Cu umor, el mărturisea undeva: "Am pictat sculptură toată viașa mea. De fapt motivul pentru care am devenit sculptor este acela că, la început, am fost pictor"<sup>9</sup>.

După cum am văzut, a fost într-adevăr așa, însăși pregătirea profesională a plasticianului desfășurându-se exclusiv în direcția graficii și a picturii: după cursul de desen prin corespondență la Cleveland Art School și după ce la Ohio University studiază un an gravura în lemn, între 1926 și 1931 îl vom afla înscris la The Art Students League, unde se remarcă prin temeinicia cu care învață pictura, gravura și desenul sub îndrumarea unor dascăli care sunt cu toții pictori: Richard Lahey, John Sloan, Kimon Nicolaides și Jan Matulka (acesta din urmă bucurându-se de aprecierea și stima unor elevi ca Milton Avery, David Burluk, Sturd Davis, Arshile Gorky Frederick Kiesler și Jean Xcéron datorită faptului că le oferă o primă și ademenitoare introducere în problematica, în tendințele și în înfăptuirile artei contemporane). Pentru a-și asigura existența, în anii cât studiază la The Art Students League, David Smith trece, ca alții din generația sa, de la o ocupație la alta, nepierzând însă niciodată ocazia de a răspunde comenzilor într-ale graficii și picturii: în 1928 face afișe cu reclame pentru Birch Elixir for Theosophical Society (!), între 1928 și 1931 desenează ilustrații pentru "The Sportsman Pilot" și face design pentru o firmă de articole sportive etc. Deși în 1931 execută prima sculptură, în 1932 prima lucrare a artistului expusă vreodată, un peisaj abstract, pictat în vara anului anterior în Virgin Islands (unde plecase împreună cu Dorothy Dehner, stimulați la modul romantic - de exemplul lui Gauguin). Din 1934 datează prima prezentare publică a unei sculpturi realizate de artist, dar în același an, ca și în cel următor, David Smith lucrează oficial în calitate de pictor, angajat ca asistent tehnic la un mare proiect new-yorkez de picturi murale. În timpul călătoriei sale din 1936 prin Europa nu ostenește să picteze și să facă gravură, pentru ca în 1937 să-l vedem din nou în funcția de supraveghetor și de expert tehnic într-ale picturii murale la Treasury Art Project. În plus, în prima sa personală, deschisă în cursul anului 1938, așa cum vor face nu puțini sculptori de vază ai acestui secol, de la Giacometti la Moore, David Smith ține să includă și desene. Nu este de mirare, de aceea că - organizând Expoziția retrospectivă David Smith de la Washington - Miranda McClintic a ținut să includă și o selecție, nu prea întinsă, dar semnificativă din opera picturală și grafică a artistului. Prima, în timp, este o lucrare *Fără titlu* din 1934, de dimensiuni obișnuite (34 x 48,5 cm), o pictură în ulei pe lemn, făcută la Paris sub influența puternică și directă a ceea ce Picasso, idolul multor plasticieni americani, făcea în acea vreme. Posibil de încadrat în faza stilistică a cubismului sintetic, compunerea lui David Smith vădește un simț al plasticității și o forță a desenului cu adevărat caracteristice. Câteva drepte, în ungiuri abil deduse, demarcează planurile și asigură amplasarea spațială a unor forme, dar, în principal, volumele sunt demarcate, sunt definite și sunt însuflețite prin tranșantul traseu al unor curbe energice, aspre,

<sup>9</sup> *David Smith by David Smith (Sculpture and Writings)*, edited by Cleve Gray, with 150 Photographs by the Author, Thames & Hudson, London, 1968, p. 118 (mai jos sub sigla *David Smith by David Smith*).

evitând cu ostentație orice inflexiune lirică. Dimensiunile, și îndeosebi, juxtapunerea formelor astfel generate imprimă imaginii o tensiune neascunsă - mai puțin specifică cubismului sintetic în genere, dar proprie operei lui Picasso - potențată, de altfel, și de modalitățile de folosire ca și de funcțiile sintactice ale culorii: dreptunghiul central, situat în perspectivă geometrică clasică, este înveșmântat într-un roșu intens dar plat, în timp ce suprafețele delimitate de curbe, amintind îndeaproape cuplurile picassiene ale perioadei, prezintă straturi de un verde cobalt, alb de zinc și albastru ultramarin (meticulos, artistul înșiră pe spatele tabloului denumirea culorilor, dizolvate în ulei și așternute pe un strat de tempera), dispuse succesiv, cu exploatarea transparențelor și, deci, a potențării plasticității. Culorile sunt luminoase, dar strălucirea și exultanța lor este contracarată, restrânsă chiar, ca aspect de ansamblu de ritmul hotărât, sacadat aproape, al liniilor negre stabilind între tonalitățile deschise și între cele închise tipuri de raporturi ușor de identificat mai târziu între golurile și plinurile, ca și între volumele reale și cele imaginare din compunerile sculpturale ale lui David Smith.

Constituindu-se, cel mai adesea, ca studii pregătitoare pentru complicatele sale ansambluri sculpturale, grafica și pictura artistului au cunoscut o evoluție în sine ilustrată prin piese semnificative în expoziția de la Washington. Astfel, o impresionantă lucrare *Fără titlu* din 1956, o pictură în ulei cu nisip pe o pânză îngustă și înaltă (185,7 x 27,9 cm), închipuind o stranie figură, alcătuită prin suprapunerea unor forme compacte, sculpturale ca niște pietre de râu șlefuite îndelung, proiectate împreună cu ocrul deschis dar neutru al fundalului. Calitatea pe care o imprimă texturii nisipului, prezența negrului și a brunului întunecat în zonele de umbră demarcând spațiile dintre volumele structurive, asigură ansamblului o plasticitate de autentic bosorelief. O picturalitate pură și polivalentă, poetică în bogăția sugestiilor sale, ne întâmpină, în schimb, în *Oul alb cu roz*, o lucrare de mari dimensiuni (249,9 x 131,8 cm) în ulei și pictură metalică pe pânză. Datând din 1958, aceasta a făcut parte din prima expoziție majoră a picturilor lui David Smith, organizată în 1959 la French & Company, Inc. din New York și închisă fără ca artistul să vândă o singură lucrare. Apelând la ajutorul pistolului de stropit și a culorilor folosite, de pildă, pentru vopsirea părților metalice de la automobile, artistul realizează un fundal în tonalități dense de negru, albastru și auriu, unde se deschid - ca niște îndepărtate ecrane de lumină - forme compacte, stropite (cu efecte analoge pe alocuri acuarelele) cu verde și arămiu, peste care se aștern apoi, conferindu-le o subtilă vibrație lirică, straturi aproape imateriale de roz și de albastru deschis, singurul element inert, lipsit de vibrație, din întreaga suprafață rămânând *oul alb cu roz*, situat pe axa verticală, în centrul jumătății superioare a tabloului.

După cum se vede, sculptor înainte de toate, David Smith și-a păstrat totuși intact interesul pentru pictură și în epoca maturității sale artistice, nutriend - după cum ne-o indică fără echivoc caietele sale de schițe și după cum ține să precizeze și Miranda McClintic - o secretă și supremă ambiție: "Multe dintre pânzele și sculpturile lui Smith atestă ambiția acestuia de a combina potențialul expresiv al picturii cu forța structurală a sculpturii pentru a crea o singură artă care să fie

amândouă"<sup>10</sup>. Ambiția aceasta poate fi identificată, în fond, în cele mai vechi dintre sculpturile lui Smith. Trecerea artistului de la pictură la sculptură a fost asigurată, probabil, de colajele cubiste, în care a ajuns să încorporeze treptat obiecte tot mai numeroase și mai voluminoase, atrăgătoare și cu o pregnanță augmentată ulterior de veștmântul cromatic. Îmbinarea naturală a expresivității formelor cu aceea a texturilor și a nuanțelor cromatice i-au inspirat, în fond, anterior primele două sculpturi independente: în timpul vacanței din 1931, în ambianța romantică a vegetației tropicale de la St. Thomas (Virgin Islands), artistul cioplea în coral un mic cap și un tors pentru a le acoperi apoi cu culoare. În 1932 - în piese cum sunt *Construcție* și *Cap*, incluse în expoziția organizată în 1969 la The Solomon R. Guggenheim Museum din New York - artistul nu face decât să transfere din propria-i pictură în sculptură procedeul de a așternere a culorii în zone compacte și, mai ales, de armare a acesteia cu un sistem de trasee liniare capabile să dea coerență articulării spațiale și să inspire un ritm mai alert, mai bogat și mai variat structurării pe verticală sau adiționării pe orizontală a volumelor, tăiate încă toate din lemn. În același an însă, David Smith abordează metalul, începându-și experimentele pentru făurirea unui stil personal, care îl va face, pe bună dreptate, celebru. Vom rezuma mai jos aceste experimente. Este cazul însă să consemnăm aici că, în desfășurarea și succesiunea acestora, funcția lexicală a culorii (fundamentală, în ciuda credinței comune, pentru limbajul sculpturii clasice și medievale) se va dovedi, nu o dată, o soluție seducătoare și fertilă. Vorbindu-le, la 17 februarie 1947, studenților de la Skidmore College, David Smith mărturisește că este adâncit în studierea cecetărilor asupra culorilor întreprinse de Chevreul și Helmholtz, în seria ciudatelor sale peisaje sculpturale - inaugurată în 1946 - aflându-se, de altfel, un *Peisaj helmholtzian* cu elemente centrale (circumscrie de tonurile întunecate ale unui dreptunghi) vopsite în roșu, galben și albastru, în portocaliu, violet și verde. Pe de altă parte, interesul pentru arheologia egipteană îl ducea, în 1951, la un *Peisaj egiptean* cu o dinamică structură spațială în metal înveșmântată în verde și ocru.

Artistul va ști să exploateze în sens superior funcțiile lexicale ale culorii, valențele expresive și posibilitățile de comunicare ale fiecărei nuanțe în câteva dintre marile lucrări sculpturale, cuprinse în arcul de timp dintre sfârșitul anilor '50 și tragica sa dispariție. Redusă la esență și definită, de regulă, prin mari, întinse și unitare suprafețe, în acest timp forma dobândește în sculptura lui David Smith o monumentalitate distinctă, originală, cu rara calitate de a se dovedi emblematică, extrem de caracteristică pentru civilizația fundamentalmente industrială a Americii contemporane. Despre structurile formale, volumetrice și spațiale ale acestei sculpturi, vom mai vorbi. Să-l ascultăm însă aici pe artist explicându-ne de ce trebuie să le înveșmânteze în culoare: "Eu le colorez. Ele sunt de oțel, astfel încât trebuie să fie protejate, deci dacă trebuie să le protejezi cu un strat de vopsea, fă-l colorat. Uneori negi structura oțelului. Dar altele o faci să apară cu întreaga sa forță indiferent ce formă ar fi. Nu există reguli...<sup>11</sup>". Roșul strălucitor transmițându-și vastelor împrejurimi ecoul răsunător, galbenul calm și solemn confirmând stabilitatea și

<sup>10</sup> Miranda McClintic, *op. cit.*, p. 30.

<sup>11</sup> *David Smith by David Smith*, loc. cit.

durabilitatea echilibrului pe care l-a dobândit suspendarea formei circulare, reflexele adânci, oceanice, ale albastrului închis în circumferința suprafeței opuse (*Cerc II*, 1962, și *Bec - Dida Day*, 1963) sunt dovezi ferme ale siguranței cu care artistul adaugă organic limbajul fundamental al sculpturii sale și sintaxa decorativă, secundară a culorii. Intitulată astfel prin prescurtarea numelui celor două fiice ale artistului (Rebecca și Candida), *Bec - Dida Day* este, de fapt, foarte aproape de visata sinteză între pictură și sculptură, prin faptul că - plată, lipsită de vibrație și de transparențe - culoarea nu contrazice și nu caută să potențeze teatral structura, energia și tensiunea internă a formei, precum și prin faptul că tonalitățile sunt astfel dispuse, încât legătura dintre ele, sucesiunea și alternarea lor, facilitează, determină, impun chiar imperios o necesară percepere a tuturor suprafețelor, o parcurgere și o lectură completă a tuturor volumelor în plenara lor tridimensionalitate. Chiar și în lucrările cu o impecabilă și arhitectonică volumetrie, cum sunt acelea munișos finisate din seria *Cubi*, șlefuirea metalului dă suprafețelor o strălucire și o textură cu calități ca de straniu email produs în retortele tehnologiei moderne. Atât în cazul lucrărilor în metal pictat, cât și în cazul lucrărilor în oțel inoxidabil șlefuit, meșteșugul execuției este superior, calitatea finală a lucrărilor impunându-se ca impecabilă și subsumându-se unei practici de pilduitoare clarviziune: "Mie îmi plac sculpturile în aer liber - afirmă David Smith - și cel mai practic lucru pentru sculpturile în aer liber este oțelul inoxidabil; eu fac astfel de sculpturi și le polizez într-o asemenea manieră încât într-o zi întunecată ele preiau albastrul întunecat, iar sub soarele unei după-amieze târzii culoarea de atunci a cerului, strălucirea, auriul razelor, culorile naturii. Și, într-un sens particular, am folosit atmosfera cu funcții de reflectare pe suprafețe. Ele sunt colorate de către cer și de către împrejurimi, de verdele sau de albastrul apei. Unele sunt jos lângă ape, altele sunt lângă munți. Ele reflectă culorile. Ele sunt proiectate pentru afară"<sup>12</sup>. În această cizelare migăloasă și inteligentă, în acest miraj al organicității, în această obsesie a perfecțiunii - care, să recunoaștem, îl plasează la mari distanțe de Alexander Calder - David Smith a vrut și, prin muncă tenace, disciplinată și neîntreruptă (boema i-a repugnat întotdeauna) a reușit să se asemene lui Brâncuși, cu observația că măiestria acestuia cobora din arta seculară a cioplitorilor în lemn și piatră de la noi, în timp ce știința lui Smith este un rezultat, pe plan artistic, al tehnologiilor elaborate de constructorii americani de locomotive, de automobile și de rachete. O indică, de altfel, titlul unei lucrări de oțel pictat ca *Vagon I*, din 1964 de la National Gallery of Canada din Ottawa. Simplă și austeră, această lucrare vădește o știință a compoziției, a construirii și a asocierii volumelor, a alegerii și dozării abile a ritmului formei în măsură să-i asigure un loc în orice istorie riguroasă a sculpturii moderne: pe postamente de beton, patru roți susțin două arcuri, în creștetul cărora - mai mare și curbat în jos - se naște un alt arc susținând greutatea a două corpuri geometrice suprapuse, unul discoidal, altul aplatizat - paralelipipedic și cu o lungă asiză orizontală. După părerea lui Edward F. Fry, care a organizat amintita expoziție de la The Solomon R. Guggenheim Museum: "*Vagon* este unică în întreaga operă a lui Smith datorită forței expresivității sale totemice. Ca un centaur robot al speciei mașinii, ale cărui trăsături sunt reduse la o adâncitură liniară într-o placă de oțel, obligă la recunoaștere ca un personaj

<sup>12</sup> *David Smith by David Smith*, p. 123.

neliniștitor, amenințător, cu mai multă forță decât oricare altă lucrare precedentă. Smith a ajuns la această forță expresivă nu prin imagism asociativ, așa cum făcuse în anii '40, ci numai cu culoare, proporții și organizare a formelor abstracte, geometrice<sup>13</sup>. Înfrățirea este cu atât mai impresionantă, cu cât, exceptând bazele de beton (de tipul "cărămizilor" de ciment folosite în Statele Unite la construcții), întreaga lucrare este acoperită cu vopsea neagră, o culoare sau, mai propriu, o nonculoare care - o știm din scrierile sale - l-a preocupat pe artist cu insistență. În *Vagon I* negrul este dictat deși se asociază firesc austerității compoziției, sporindu-i înțelesurile. Ca în orice lectură, înțelesurile au și dimensiuni subiective, de care artistul este conștient: "Importanța a ceea ce înseamnă negrul - notează Smith în caietele sale - depinde de convingerile tale și de propria ta proiecție artistică a negrului; depinde de viziunea ta poetică, de vederea ta mitopoetică, de propriul tău mit al negrului. Și pentru o minte creatoare, visul și mitul negrului este adevărul negrului mai mult decât teoria științifică sau explicația din dicționare sau relatarea filosofului despre negru. Negrul ca și cuvânt, ca și imagine, recheamă scânteieri prea repede trecute prin oricare din modalitățile raționale de înregistrare din lume, dar imaginarul său este implicat în întregime sau folosit prin selectare de către artist când el folosește negrul pe o pensulă"<sup>14</sup>.

În procesul elaborării lucrărilor de sculptură, la fel de importantă și cu multiple funcții formative este grafica lui David Smith. Miranda McClintic reproduce în catalogul expoziției retrospective o pagină, din miile rămase la moartea sculptorului, prin care definește desenul drept cel mai revelator mijloc de comunicare, prin care personalitatea reală a artistului este exprimată direct, complet, fără disimulări: "desenul este cea mai directă, cea mai apropiată de adevărul însuși și cea mai naturală celebrare a omului însuși"<sup>15</sup>. Dar, pentru Smith, este și cea mai coerentă, mai articulată și mai stimulativă modalitate de investigare și de experimentare în domeniul vast al artelor plastice, de forjare și de cizelare a unor mijloace de comunicare cât mai adecvate și mai individualizate. Pe coli anume desinate sau pe caiete, ale căror pagini continuă să se umple neîntrerupt cu însemnări și cu grafice, cu creionul, cu penița și cu pensula, rapid, schematic și spontan sau cu reveniri, cu îmbinări ale tehnicilor și cu aprofundarea laborioasă a problematicii, pe baza folosirii exclusive a liniei sau cu aportul laviurilor sau a guașei, desenele lui David Smith alcătuiesc, în ansamblul operei, un capitol aparte, rezumând tot ceea ce este specific în tematica, în gândirea plastică și în viziunea artistului, așa cum acestea au fost supuse metamorfozei paralel cu apropierea gradată a sculptorului de maturitatea deplină. Confruntarea cu tradiția europeană; multitudinea asociațiilor și simbolurilor, structurilor și caracterelor, viziunilor și soluțiilor, vădind, și unele și altele, o fervoare intelectuală și o cultură temeinică și rodnică, mereu îmbogățită; studii de figuri, structuri modulare de inspirație organică și abstracții ducând la un șir neîntrerupt de alcătuirii geometrice de un constant și cuceritor dinamism - iată atributele ale unei opere grafice care își așteaptă încă cercetătorul, din moment ce

<sup>13</sup> Edward F. Fry, *David Smith*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969, p. 92.

<sup>14</sup> *David Smith by David Smith*, p. 117.

<sup>15</sup> Apud Miranda McClintic, *op. cit.*, p. 24.

numeroase imagini se află printre cele circa zece mii de pagini rămase de la artist și depozitate la sediul din Detroit al Archives of American Art și din moment ce, până în prezent, exegeții s-au oprit mai mult asupra seriilor de desene legate direct de piese singulare sau de cicluri ale sculpturii. Dar elaborările în vederea operei sculpturale n-au reprezentat rațiunea unică a graficii lui David Smith, după cum singur a precizat într-o conferință ținută la Portland, Oregon: "Eu fac între trei sute și patru sute de desene mari pe an, de obicei cu gălbenuș de ou, tuș și pensule. Aceste desene sunt studii pentru sculptură, uneori ceea ce este sculptura, uneori ceea ce sculptura nu poate să fie. Uneori ele sunt atmosfere din care forma sculpturală este selectată inconștient în timpul procesului muncii de producere a formei ( ... ). Ele sunt toate afirmări ale identității mele și provin din tensiunea muncii continue. Intitulez aceste desene notând cu numere luna, ziua, anul. Eu intenționez ca nici o zi să nu treacă fără ca să-i afirm identitatea; munca mea îmi înregistrează existența"<sup>16</sup>.

Aproape că nu există sculptură de David Smith în legătură cu care să nu se păstreze câteva desene pregătitoare. În anii '30, cu o minuție, o meticulozitate și o încredere în rostul elaborărilor, care au fost proprii artiștilor renașterii, sculptorul american execută, de regulă, schițe detaliate ale ansamblului, în perspective felurite îngăduind o cât mai completă și riguros - geometrică descriere a formei. Pe fiecare foaie se găsesc apoi referințe precise la materiale și la tehnica de folosit în procesul punerii în practică a acestor veritabile proiecte, precum și la originea, la încărcătura ideatică și emoțională și la rostul folosirii elementelor în contextul ansamblului. Un exemplu concludent ne oferă, în acest sens, graficele pentru vigoasă serie a *Medaliilor pentru neonoare*, asupra cărora vom reveni. Continuând să execute astfel de desene în care poate fi ușor identificată o atitudine clasică față de procesul proiectării și genezei formei, începând cu anii '40 - în consens deplin cu mutațiile intervenite în sculptura sa - David Smith este tot mai puternic atras de un nou tip de grafică, în care se mențin notele explicative (alcătuiind, împreună, un adevărat și fascinant jurnal de creație), dar linia devine tot mai dinamică, mai nervoasă și mai sintetică, urmărind în principal nu iscodirea unor soluții finale cât mai judicioase elaborate, ci consemnarea cât mai exactă a unor asociații a elementelor și a unui tip insolit și personal de asamblare, datorate mereu schimbătoareii inspirații de moment. Dicteul automat al surealiștilor își lasă amprenta asupra acestui mod de a concepe sculptura și procesul elaborării sale. Dar, la fel de neîndoielnic, în aceste schițe trebuie să vedem și o încercare a artistului de a reface, în limbajul artei moderne, complexa și halucinantă modalitate de alcătuire a imaginilor plastice cunoscută din pictura lui Bosch, de pildă, însemnările făcute de sculptorul american în muzeele europene nelăsând nici un dubiu în această direcție. În anii '50, evoluția graficii sale îl apropie apoi tot mai mult pe David Smith de expresivitatea căutată a unui gen anume de pictură gestuală, care - dacă nu poate fi integrată pe deplin expresionismului abstract - prezintă evidente însușiri comune cu pictura unui Jackson Pollock, a unui Willem de Kooning sau a unui Franz Kline. Două piese remarcabile, făcând parte din seria acelor achiziționate încă de Joseph Hirshhorn - *Studiu pentru "Spectru călărind un cal fără cap"*, 1951-1952, și *Fără titlu*, 1952,

<sup>16</sup> *David Smith by David Smith*, p. 104.

prima în guașă, creion și cerneală, a doua în creion, tuș și acuarelă - ne ajută să descifrăm, în expoziția de la Washington, atributele acestui gen de lucrări: culorile sunt puține (roșu și brun în primul caz, negru și albastru în al doilea) și își refuză însușirile picturale; fundalul este uniform, nevibrat, inert și se constituie ca simplu suport pentru frenetica desfășurare a liniilor; acestea sunt energice, pline de nerv și de tensiune, fragmentate adeseori și nu odată intersectându-se dramatic și suprapunându-se cu atâta evidență încât compoziția, care acoperă întreaga suprafață a hârtiei, prezintă, în ciuda limbajului epurat și sumar, planuri verticale succesive. Unele referințe la formele din natură pot fi încă descifrate, mai ales în prima lucrare, dar ceea ce predomină sunt structurile liniare, generate automat, mecanic, într-o scriitură densă, încărcată de sensuri ce nu se lasă întotdeauna descifrate cu ușurință. Înțelegerea acestor sensuri ne păstrează însă în lumea de idei, de asociații, de sentimente și de atitudini a sculpturii lui David Smith, asupra relațiilor reciproce și continue atrăgându-ne atenția o piesă sculpturală ca *Desen de oțel I* (1945), concepută ca două plăci rectangulare, unite în corespondența unuia dintre unghiuri, străpunse de simple alcătuirii liniare (rectanguli, curbe, zigzaguri), iscate între și marcate de puncte de lumină, ca într-o îngrămădire de constelații coborâte în metal de voința și de mâna unui demiurg al tehnologiilor industriale cele mai avansate.

Atitudinea față de grafică, tipurile de desene elaborate în felurite momente ale evoluției stilului său, îl apropie pe artistul american de marii sculptori europeni ai veacului, de Brâncuși, de Arp, de Giacometti și, într-un fel de Moore. Cu Brâncuși și cu Giacometti legături fundamentale sunt scoase la iveală și de cercetarea atentă a sculpturii lui David Smith. Deși Brâncuși a fost idolul dintotdeauna al lui Smith, în prima parte a creației acestuia influența creației lui Giacometti s-a făcut simțită mai insistent. Cu un complex de-a dreptul freudian, în numeroasele sale scrieri Smith evită sistematic să vorbească despre marele elvețian, ca într-un fel de surdă răzvrătire împotriva unui părinte cu o personalitate prea puternică și oprimentă. În schimb, ceea ce sculptează, intenționat sau nu, americanul nu evită preluările, uneori chiar citatele din Giacometti, mai ales din Giacometti anilor '30, cunoscut prin intermediul unor publicații ca "Formes" și "Cahiers d'Art", cercetate cu asiduitate și cu pasiune de către David Smith și Dorothy Dehner în timpul frecventelor vizite făcute prietenului lor, rafinatul și eruditul pictor și mai ales expert de artă John Graham, legat prin relații personale, de amiciție cu câțiva dintre fruntașii avangardei europene. Șocante și tulburătoare inovații stilistice și lexicale, de tipul acelor materializate în giacomettiana *Femeie cu gâtul tăiat* din 1932, pot fi identificate - în compunerea ansamblului, în acerba dematerializare a volumelor și în reducerea acestora la structuri plate, liniare, în traforajul și în decupajul incisiv al plăcilor de metal, în capacitatea de a sugera prin aceste traforări și decupaje metamorfoze ale organicului și chiar antropomorficului - din lucrările lui David Smith ca *Figură culcată* și *Figură suspendată*, aflate în colecția Marlborough - Gerson Gallery din New York, ambele în fier forjat, traforat, bătut și sudat, ambele din 1935, ori, ca să citez din expoziția pe care am văzut-o la Washington, *Construcția* din 1939, *Ring Tooth Woman* din 1945, *Spectrul războiului (Cursa pentru supraviețuire)* din 1946 și, fără îndoială *Spectru călărind un cal fără cap* din 1951-1952. În același timp, suprarealismul extrem, dincolo de

care nici o altă inovație nu mai pare posibilă, sensul incifrat, misterios, al reunirii și neliniștitoarea nesiguranță a asamblării dintr-o capodoperă giacomettiană (prezentă în istorica expoziție *Fantastic Art. Dada. Surrealism*, organizată de Alfred H. Barr Jr. în decembrie 1936 - ianuarie 1937 la The Museum of Modern Art din New York<sup>17</sup>) inspiră și influențează direct, sculptura lui Smith, *Interiorul* din 1937 și *Construcția verticală* din 1938. Conștient și nemulțumit, probabil, de vădita prezență a acestor influențe, Smith acoperă cu vopsea părțile din oțel ale *Interiorului* din 1937, lăsând nevopsit bronzul, folosește ostentativ culorile primare și culorile secundare în *Peisajul helmholtzian* din 1946, în timp ce - în deceniul al șaselea pictează în roz plăcile de oțel și sârmele care compun *Construcția verticală* din 1938, cunoscută, de altfel, în consecință, și sub numele de *Female Architecture*.

Asimilată creator, integrată unui program artistic propriu și pusă în slujba unei viziuni și a unui program artistic formulat în termeni cu adevărat personali, influența lui Giacometti poate fi încă descifrată în impresionanta și complexa *Catedrală* din 1950, a cărei geneză și ale cărei semnificații sunt explicate într-un interviu - luat de Elaine de Kooning și publicat în 1951 în "Art News" sub titlul *David Smith Makes a Sculpture* - unde artistul subliniază cu insistență că lucrarea simbolizează suprimarea libertății individuale, oprimarea economică și ideologică, puterea instituțională atât de dăunătoare demnei existențe a individului. Prezența aceasta în operă a protestului social, alături de aprofundarea unor experimente și de cunoașterea rezultatelor atinse în această tehnică de artiști ca Picasso și mai ales Julio Gonzales ( numit de Smith, în titlul unui articol pe care i-l închina în 1956 în "Art News": *First Master of the Torch*), devin definitorii pentru lucrările în metal forjat și sudat, realizate de sculptorul nord-american în epoca deplinei sale maturități artistice. Ceea ce asigură însă vitalitatea, coerența forța expresivă și originalitatea stilului acestei epoci este ridicarea la rangul de mijloc de transfigurare și de comunicare artistică a celor aflate și experimentate de artist la American Locomotive Company din Schenectady. Ajungând să folosească în exclusivitate procedee ale prelucrării industriale a metalului, îndrăznind să-și reducă limbajul numai la ceea ce îi oferea tehnologia tradițională a turnării, forjării, și sudării, sporind încărcătura semantică a pieselor elaborate prin aprofundarea tematicii în cadrul unor serii, David Smith dorește și izbuteste să dea viață unor stranii, dar grăitoare totemuri ale civilizației americane contemporane, vrea și știe să însuflețească volume și forme care, în sine și izolate, sunt lipsite de expresivitate și de conținut sculptural, dar care dobândesc statut de operă de artă plastică modernă atunci când sunt asamblate, sunt obligate să coexiste una cu alta volume și forme, sunt, cu alte cuvinte, menite unei existențe noi, înnobilitate, în alcătuirii fundate pe o bună cunoaștere a arhitectonicii și a legilor staticii, a integrării în ambianță și a implicării spațiului neconstruit ca element major în compoziție, a ritmării savante și a alternării abile a elementelor, toate împreună în stare să creeze tensiune și, deci, în măsură să solicite atenția, interesul și înțelegerea spectatorului. În lucrările din seriile binecunoscute ( *Sentinele I-III*, 1956-1957, *Corbi I-VI*, 1956-1960, *Albany I-XII*, 1959-1960, *Voltri I-XXVI*, 1962) ori în piese

<sup>17</sup> Vezi Mircea Țoca, "Alberto Giacometti", în *Retrospective de artă modernă*, Editura Dacia, Cluj, 1974, pp. 132-146.

individuale ca *Animal Weights*, 1957, *Auburn Queen*, 1959, *Bolton landing*, 1961 incluse în expoziția de la Washington, precum și în multe altele, aflate în muzee și în colecții particulare ( *Agricole I-XXIII*, 1951-1953, *Forjând I-XIII*, 1954-1956, *Tank Totem I-X*, 1952-1960, *Zig I-VII*, 1961-1964, *Menand I-VIII*, 1963, *Vagon*, 1964 și *Voltri Bolton*, 1962-1963, dintre serii, *Spectrul războiului*, 1944, *Falsul spectru al păcii*, 1945, *Capul*, 1951-1952, *Istoria lui Leroy Borton*, 1962 etc, dintre piesele individuale), David Smith creează o mitologie sculpturală a civilizației secolului al XX-lea, apelând la forme energice, reduse la esență, cărora raportul cu ambianța, caracterul insolit al asociațiilor și, uneori, suportul culorii le conferă o forță de comunicare autentică și de neconfundat. Asimetriile ostentative și obsesive, analogia cu formele industriale și chiar folosirea în sculpturi a unor piese sau unelte din industrie, finisajul aspru dar lipsit de neglijențe, raporturile dinamice antitetice între părți ori dintre ansamblu și mediu și felul cum implicarea mișcării contribuie la augmentarea monumentalității sunt, toate împreună, caracteristici și elemente ale unei sinteze plastice simbolizând ipostaze, nu odată dramatice, ale existenței spirituale într-o lume și într-un veac, unde și când formidabilul progres al tehnicii n-a adus visata liniște, pace și dreptate socială universală.

*Medaliile pentru neonoare*, reprezintă de fapt, seria care conținea și mai explicit protestul social al artistului. Alcătuite din cincisprezece piese modelate și turnate în perioada 1939-1940. Rechizitoriul neînduplecat împotriva racilelor aceluiași anume moment din istoria societății umane este cuprins explicit în titlul acestor *Medals for Dishonor*: 1. *Propaganda for War*; 2. *The Fourth Estate*; 3. *Munition Makers*; 4. *Diplomats: Fascist and Fascist Tending*; 5. *Private Law-and-Order Leagues*; 6. *War-exempt Sons of the Rich*; 7. *Cooperation of the Clergy*; 8. *Death by Gas*; 9. *Bombing Civilian Populations*; 10. *Sinking Hospital and Civilian Refugee Ships*; 11. *Death by Bacteria*; 12. *Reaction in Medicine*; 13. *Elements Which Cause Prostitution*; 14. *Food Trust*; 15. *Scientific Body Disposal*. Atât sub raport tematic, cât și în ceea ce privește atitudinea civică și politică, medaliile au meritul relevabil de a se așeza în continuarea imediată a unei serii de lucrări cu un conținut social profund și limpede afirmat, cum sunt picturile murale mexicane ale anilor '30, sau *Guernica* ori cele două variante ale *Visului și minciunilor lui Franco*, realizate de Picasso în 1937, cum sunt *Secerătorul catalan* și afișul pentru pavilionul spaniol al Expoziției Internaționale de la Paris semnate de Miró în același an 1937. Artiștii secolului al XX-lea adăugau, astfel, în anii apăsători dinaintea și din timpul celui de al doilea război mondial, un capitol însemnat într-o lungă istorie a protestului social care, în plastica europeană modernă a consemnat aportul unui Goya sau a unui Daumier, a unui Munch sau a unui Barlach, a unui Beckmann sau a unui Tonitza. În mod concret, *Medaliile* lui Smith au fost inspirate, sub raport tehnic, de sculptura egipteană, sumeriană și greacă, cercetată (ne-o dovedesc caietele de însemnări) în muzeele Europei, precum și medaliile prin care sculptorul german Karl Goetz își exprimase protestul împotriva primului război mondial, medalii pe care artistul nostru le-a văzut expuse la British Museum. Recunoscând deschis una dintre sursele de inspirație, David Smith pune pe câteva medalii textul în grecește (în traducerea prietenului său Jean Xcéron). Referința la antichitatea clasică nu-l poate însă împiedica pe privitor să asocieze *Medaliile pentru neonoare* unei tradiții a suprarealismului european, care, alături de artiștii menționați deja ca și de alții ca

Dalí, includea moștenirea formidabilă a viziunii unui Hieronymus Bosch sau a unui Pieter Breugel (amândoi considerați în caietele lui Smith ca suprarealiști). Complexitatea și tipul anume al surselor nu pot surprinde dacă ținem seama de scopul urmărit de artist, așa cum singur l-a rezumat în scrisoarea prin care îl solicita pe William Blake - al cărui proză din *The painter and the Lady* îl impresionase în mod deosebit - să-i scrie prefața la catalogul expoziției *Medals for Dishonor*, deschisă în noiembrie 1940 la Willard Gallery. Imaginate în basorelief, explica Smith lucrările acestea au fost concepute ca "descriind ororile războiului, cauzele acestuia și pe cei care îl inspiră și îl conduc, precum și rezultatele sale distrugătoare. Aceste medalioane sunt dedicate celor care comit orori. Ele sunt concepute în tradiția medaliștilor, fiind o combinație de realism și simbolism, care, pentru a fi mai bine înțelese, trebuie să aibe o expunere literară"<sup>18</sup>. Impresionați de calitatea lucrărilor și de excepționala lor forță evocativă, nu numai Blake, ci și soția sa Christina Stead scriu câte o prefață, ceea ce nu-l împiedică însă pe David Smith să scrie, la rândul său, pentru catalog câte un text explicativ despre compunerea, elementele figurative și semnificația fiecărei medalii în parte. Deși sculptorul nu reușește cu acest prilej să vândă nici o lucrare, expoziția se bucură de o bună primire și de critici favorabile. Urmărit de marile probleme ale umanității, care i-au inspirat medaliiile, crezând în mesajul lucrărilor sale, dar în același timp dorind ca în transmiterea acestuia să nu apară echivoci, Smith se simte îndemnat să scrie în 1941: "Mi-e teamă că lumea va interpreta greșit atitudinea mea din *Medalii*; dacă vor fi expuse din nou, voi introduce o addenda insistând asupra faptului că acestea sunt medalii împotriva războiului fascist și sunt proumaniste. Ceea ce scot eu în evidență sunt nenorocirile războiului, contradicțiile unei societăți, forțele care profită de pe urma morții. N-am fost niciodată împotriva tuturor războaielor; un război pentru libertate, pentru revoluție este o altă problemă"<sup>19</sup>.

*Medaliile* sunt lucrări de dimensiuni mici, între 20 și 30 de centimetri. Ele diferă, de la o piesă la alta, prin formă, prin dimensiuni, tip de relief, nuanță a patinării și montură, dar mai ales prin imagismul în care fantezia artistului se desfășoară în voie. Puține motive (păsări monstruoase, tunuri agresive, vag antropomorfe devenite simboluri falice, etc.) apar în mai multe piese. În rest, fiecare medalie este produsul unei inventivități debordante, vie și plină de prospețime, pe care o dirijează însă cu eficiență voința artistului de a condensa în imagine cât mai multe ipostaze și fapte ale unei realități pe care o dezaprobă cu vehemență și pe care vrea să o veștejească cu mijloace tăioase și pătrunzătoare ale satirei artistice. Pe fundaluri plate, calme, care ar putea fi citite ca promisiuni ale unei mai bune și firești stări a lumii contemporane, se proiectează discrepant - pentru a trece în revistă numai *Propaganda for War*, *War-exempt Sons of the Rich*, *Death by Gas* și *Elements wich Cause Prostitution*, adică numai cele patru medalii incluse în expoziția organizată de Miranda McClintic - : mâinile apocaliptice ale unui Dumnezeu care nu mai poate stăpâni lumea; un tun metamorfozat într-un monstruos falus mecanic siluind o femeie; un cal exanim zăcând ca o victimă inocentă la picioarele unui taur călărit de o femeie nudă trâmbișind "propaganda

<sup>18</sup> Apud Miranda McClintic, *op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

pentru război"; un alt nud feminin lângă înfricoșătorul pește atârând de o mână, în pânțelele căruia, printr-o spintecătură, se zărește o altă figură umană, ca în Bosch; un jucător de polo pe cai simbolizând "fiul bogatului scutit de război" pe o placă rectangulară, într-un context de mici "tablouri" reprezentând pe Sf. Gheoghe luptând balaurul în fața morilor de vânt, călăreții apocalipsului, scene în localuri de perdiție și muncitori obligați să schimbe uneltele cu arme pentru ca pe umerii lor să apese plăcerile bogaților și să îmbrace uniforma; un modern înțger al morții, purtând în loc de săbii containere cu ucigătorul gaz, la picioarele căruia zace corpul prăbușit al unei mame, în timp ce, într-o grotescă mutație a sensurilor și valorilor vieții, o găină pășește sigură cu masca de gaze pe cap, întreaga compunere fiind flacăta de sinistrul contrapost al unei Venus cu capul și atributele feminității acoperite cu măști de gaze; pe o mare de săni se proiectează corpul străpuns de cavități adânci al unei femei, precum și simboluri ale "elementelor care cauzează prostituția", cum sunt războinicul cu întreaga jumătate stângă disecată și cum sunt ciocanele pneumatice ca simboluri ale silurii etc. Simbolismul este satiric, incisiv și necruțător, este grotesc adeseori, lectura imaginii fiind ușurată nu atât de textele explicative scrise de sculptor pentru catalogul din 1940 (deși încărcătura lor emotivă și ideatică este incontestabilă), cât mai ales de calitatea grafică a imaginilor, de finețea cu care sunt executate reliefurile, de eficacitatea cu care sunt marcate adâncimile și sunt modelate în relief formele, de siguranța - suprarealistă și de extracție boschiană - a alăturării, suprapunerii și amalgamării imaginilor, într-un aparent haos, care nu face decât să atragă cu putere atenția asupra caracterului ireversibil și a marelui pericol social pe care îl reprezintă pentru destinul umanității metamorfozele oripilante ale unor indivizi și al unor comunități. Șocant, dar specific, derivat din spiritualitatea vremii și în măsură să o reprezinte cel mai puțin în parte, limbajul din *Medalii* își va demonstra veridicitatea pe măsură ce cresc și se extind atrocitățile războiului provocat de Germania hitleristă. Conștient că, intrată în război, țara sa servea acum o cauză dreaptă, în mai 1942 David Smith hotărăște să pregătească pentru a expune din nou seria în discuție la Albany Institute of History of Art. În dorința de a sublinia, după propria mărturisire, caracterul lor antifascist și proumanist, sculptorul elimină unele piese din serie, iar pe celelalte le reassemblează și le prezintă (în februarie 1943) ca un protest vehement împotriva politicii și atrocităților Axei, sub titlul *Axis Devastation*. Expuse împreună cu o suită de lucrări semnate de Dorothy Dehner, medaliiile sunt însoțite de noi comentarii în cuvinte și poartă acum titluri ca *Axis Devastation: Propaganda by Aggressors; Death by Gas; Fascist Elements Which Cause Prostitution*, etc.

Cercetând felul cum s-a format și s-a afirmat personalitatea artistului, etapele, problemele și înfăptuirile majore ale creației sale, critica de artă nord-americană și internațională este de acord în a aprecia seria *Cubi* ca alcătuind capitolul cel mai încheșat, mai original și mai reprezentativ din întreaga operă a lui David Smith și, ca o posibilă consecință, din întreaga istorie a plasticii contemporane americane. Aflată încă în curs de elaborare când artistul a fost ucis în accidentul de mașină, seria *Cubi* include douăzeci și opt de sculpturi monumentale, rod al unui program artistic ambițios și îndrăzneț, pe care Smith a început să le execute din 1961. Alcătuite în exclusivitate din cuburi (sunt rare ori alăturate și fragmente de cilindri), prefabricate din oțel inoxidabil, pe care sculptorul le assemblează, le urcă

pe verticală și le articulează în dorința înfăptuirii unui nou tip de monumentalitate, specific - prin ritm, tipologie a formei și calitate a execuției - celei mai recente faze a civilizației industriale contemporane, sculpturile din această serie se leagă organic deși încununază spectaculos o operă ce a fost produsă de un creator cu o inteligență vie și iscoditoare, dotat cu nestinsă sete de cunoaștere și cu capacitatea de a cerceta fenomenele culturale și artistice de pe meridianele și din epocile cele mai felurite, în dorința neascunsă de a prelua elementele necesare formulării propriului program poetic, amendându-le și integrându-le apoi unui limbaj ce s-a nuanțat, s-a îmbogățit și s-a rafinat prin timp. Nici în cazul acestei serii, identificarea sursei primare a inspirației nu prezintă vreo dificultate. Astfel, deși terminată numai în 1963, o lucrare cum este *Cubi I*, din colecția Detroit Institute of Arts, mărturisește fără disimulări această sursă. Așezate pe muchie, pe o amplă bază paralelipipedică cu suprafața mare pătrată, cele cinci cuburi din oțel inoxidabil polizat se înalță înspre cer unul în continuarea celuilalt. Deși, în raport cu suprafețele mari ale paralelipipedului de bază, cuburile prezintă planuri verticale situate la adâncimi diverse, faptul că toate aceste planuri sunt paralele și că, pe axă, cuburile urcă spre înălțime nu o suprafață, ci câte o muchie, dă ansamblului o configurație un elan al elansării și un symbolism care așează cu necesitate *Cubi I* în familia lucrărilor din istoria sculpturii moderne inspirate de *Coloana infinitului*. Influența operei brâncușiene asupra creației nord-americanului putea fi, de altfel, identificată cu claritate în lucrări mult mai timpurii. Modulii *Coloanei* (folosiți de Brâncuși și în cioplirea în lemn a unor sculpturi sau a unor baze de sculpturi) sunt preluați tale quale de David Smith în partea inferioară a unor lucrări în oțel pictat *Eroul* din 1951-1952. Chiar și într-o lucrare accentuat suprarealistă în oțel forjat ca *Istoria Leroy Borton* din 1956<sup>20</sup>, Edward F. Fry vede "un stil cubist sintetic aproape pur", al cărui "cel mai apropiat și, probabil, real antecedent a fost *Little French Girl* a lui Brâncuși, aproximativ din 1918 (colecția Solomon R. Guggenheim Museum)"<sup>21</sup>. Alte exemple concludente ar mai putea fi evocate aici, dar ele nu mai surprind pe nici un cercetător informat. Spre deosebire însă de Giacometti, căruia îi datorează atât de mult în prima fază a creației sale, dar pe care - vinovat parcă - îl ignoră în însemnările, articolele și conferințele sale, Brâncuși a fost recunoscut de către David Smith drept cel mai mare sculptor al erei moderne. Numele românului revine deseori în scrierile nord-americanului care au văzut până în prezent lumina tiparului. Prima în timp este referința cuprinsă în pasajul final al eseului *Sculpture; Art Forms in Architecture - New Technique Affect Both*, publicat în octombrie 1940 în "Architectural Record", unde autorul atrage atenția asupra noilor mijloace de exprimare: "Mișcarea fizică în sculptură oferă de asemenea posibilități, în special când este folosită ca element de bază al designului; așa cum au făcut, printre alții, Calder, Brâncuși și Man Ray. *Măiastra* lui Brâncuși (*The Miracle*, în textul lui Smith), când a fost expusă la The Museum of Modern Art, a fost rotită de un mecanism cu o mișcare înceată, învârtind sculptura cu un calm și o precizie imposibil de obținut dacă privitorul ar fi fost obligat să se pună singur în mișcare în procesul vizionării și să pășească în jurul sculpturii"<sup>22</sup>. La 21 februarie 1952, în prelegerea *The*

<sup>20</sup> Leroy Borton a fost unul dintre asistenții lui David Smith.

<sup>21</sup> Edward F. Fry, *op. cit.*, p. 92.

<sup>22</sup> David Smith, *Sculpture; Art Forms in Architecture - New Technique Affect Both*, în *David Smith*, p. 48.

*New Sculpture*, ținută la New York, la simpozionul omonim organizat la The Museum of Modern Art Smith afirma că: "De la începutul secolului pictorii au condus frontul estetic, atât în număr, cât și în concept. În afară de Brâncuși, cele mai însemnate sculpturi au fost făcute de pictori"<sup>23</sup>. Am citat mai sus cele spuse de sculptorul american despre Constantin Brâncuși în 1955 la University of Mississippi. În amintitul studiu despre González, numele maestrului venerat reapare într-un pasaj unde este evocată dorința spaniolului de a afla confirmări demne de încredere pentru experimentele întreprinse în fier forjat: "În această perioadă de căutări González simte nevoia unor bărbați puternici și crezând cu fermitate în destinul lor, ca Brâncuși și Picasso"<sup>24</sup>. Ultima referință se află în *The Artist and the Architect*, o conferință prezentată în 20 noiembrie 1957 la Rensselaer Polytechnic Institute din Troy, New York: "Din vremea impresionismului arta și arhitectura au evoluat independent. Artă mare și originală a fost creată la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, în timp ce proiectanții și constructorii erau ocupați cu imitarea goticului, romanicul și renașterii, proiectând propriile lor banalități sculpturale și comisionând anecdote neartistice. Monet, Rodin, Seurat, Gauguin, Picasso, Matisse și Brâncuși, cu marea lor măiestrie, erau în mod natural potriviți spațiului arhitecturii"<sup>25</sup>.

Brâncuși, deci, l-a impresionat pe David Smith prin arhitecturalitatea impecabilă a monumentelor și proiectelor sale, prin felul cum sculptura se animă, articulează și domină - autoritar dar poetic - vastele spații. Într-o epocă ca aceea când dicteul suprarealist și înregistrarea frenetică a impulsurilor subconștientului au dus, nu odată, la elaborări spontane, grăbite, neglijente chiar, patriarhul sculpturii moderne i-a impus sculptorului american și prin continuitatea, temeinicia și devoțiunea elaborărilor, prin înțelesurile noi, mai grave și mai profunde, cu care fiecare reluare investea sculptura, prin meșteșugul ales, prin grija infinită pentru ultimul detaliu al asamblării și prin finisarea, polizarea și șlefuirea investind suprafețele cu străluciri de rară și prețioasă bijuterie. Cele învățate din arta lui Brâncuși alcătuiesc sinteza superioară, personală din *Cubi* - monumentele ultimei serii elaborate de Smith.

Făcând azi mândria unor prestigioase muzee, galerii și colecții de artă modernă, *Cubi* s-au constituit în timp ca niște dense și cuprinzătoare rezumate, ca niște fericite și expresive chintesente ale întregii arte a lui David Smith, ca o încununare originală - menită să-i acorde un loc de frunte în istoria plasticii contemporane - a căutărilor sale îndelungi, polyvalente și sistematice. Proiectate, de regulă, cu accentul pe un singur plan vertical frontal (*Cubi XX*), admitând, uneori, în compunere aplatizați segmenti de cilindru, alături de cuburi și de paralelipipezi pe bază pătrată (*Cubi XIII*), implicând alteori în compoziție o dinamică mișcare prin felul cum assemblează în unghiuri, în muchii și în planuri felurite elementele singulare (*Cubi XVII, XIX, XXII*), luând, în ultimele șase luni dinaintea dispariției tragice a artistului, forma unor porți (*Cubi XXIV, XXVII, XXVIII*), lucrările din serie reprezintă o soluție individualizată, de incontestabilă originalitate, a unor probleme de arhitectură spațială, de edificare a formei, de definire a volumului și de investire cu înțeles sculptural a acestuia, cu alte cuvinte a unor probleme abordate de artist în sensul celor învățate din arta lui Brâncuși, precum și a celor revelate de cubismul francez și de constructivismul rus, dar

<sup>23</sup> David Smith, *The New Sculpture*, în *David Smith*, p. 82.

<sup>24</sup> David Smith, *González: First Master of the Torch*, în *David Smith*, p. 82.

<sup>25</sup> David Smith, *The Artist and the Architect*, în *David Smith*, p. 139.

cu implicarea insistentă, tenace și creatoare a roadelor consistente și valoroase ale propriei experiențe. Pregătite de numeroase schițe, supuse unui grijuliu proces de proiectare (înregistrat fidel de graficele și însemnările din caiete), destinate reducerii antropomorficului și figurativismului tradițional la un geometrism esențial, abstractizant, dar inechivoc în modalitățile de comunicare a conținutului și extrem de eficient ca generator de asociații ideale, de sentimente și de atitudini, cele douăzeci și opt de lucrări din serie materializează - în monumentalitatea lor, în energia lor elensare, în strălucirea metalului lor șlefuit - o năzuință a perfecțiunii și a purității, o încredere în stabilitate și dăinuire, o nostalgie a transcedentalului și o dorință a ruperii de contingent, pe care privitorul sensibil și atent le împărtășește direct, fără efort și fără surprindere. Oglinzi metalice răstrângând frumusețea mereu schimbătoare a unei naturi binefăcătoare, dar și aceea a universului creat, modificat și ameliorat de către om, stranii dar atrăgătoare radaruri imobilizate în neobișnuite poziții ca pentru a transmite mai convingător spațiului infinit mesajul acelei etape a civilizației terestre când omul zboară îndrăzneț prin cosmos, strălucitoarele monumente în oțel inoxidabil șlefuit din seria *Cubi* înfrâng - într-un cuceritor și optimist elan poetic - legile gravitației și ale staticii, își neagă chiar propria materie, dimensiune și greutate, transformându-se în embleme modern și înălțător hieratice a ceea ce este și a ceea ce mai poate deveni încă inteligența, cultura și sensibilitatea umană. Impunându-se cu necontrazisă forță interesului privitorului, atrăgând cu măiestrie atenția asupra ambianței și - oriunde s-ar afla situate - impunând cu consecvență ambianței dimensiuni și semnificații inedite, concentrându-și expresivitatea prin recuzarea reliefului sau plasticității inutile, dând aproape impresia că nu sunt făcute să lase umbră pământului, *Cubi* sunt hieroglife uriașe, solare, schimbător luminoase, rezumând pe înțelesul generațiilor viitoare povestea unei geneze în cursul căreia devenirea spirituală și evoluția tehnică păreau (uneori) ireconciliabil opuse, sfârșind însă, după căutări felurite și istovitoare, prin a se îmbina organic într-o nouă sinteză. Semne de neșters în calea timpului, totemice și impresionante simboluri ale spiritualității din acest sfârșit de veac și de mileniu, expresii în oțel inoxidabil ale unei civilizații cu o nouă structură și cu o neașteptată ierarhie a valorilor, *Cubi* sunt lucrări care pot fi interpretate ca reflectând împreună un inedit, ciudat și tulburător portret interior al sculptorului însuși. Deși rostite cu un deceniu înaintea accidentului fatal, cuvintele care încheiau prelegerea de la University of Mississippi sunt parcă un comentariu literar al ultimelor lucrări lăsate posterității de David Smith: "Cubismul a eliberat sculptura de forma monolitică și volumetrică, așa cum impresionismul a eliberat pictura de clar-obscur. Viziunea poetică în sculptură este în întregime la fel de liberă ca în pictură. Ca o pictură, sculptura se ocupă acum cu iluzia formei, ca și cu particularitățile formei în sine. Împreună, noua viziune și noile materiale au adus contribuții importante pe noul drum. Dar, în mod sigur, cel mai important lucru în privința noastră este identitatea pe care artistul a dobândit-o"<sup>26</sup>. O identitate care, înțeleasă cu adevărat și asumată conștient, a putut, în cazul lui David Smith, să asigure celei mai bune părți a creșterii sale o personalitate, o distincție, o elaborare solidă și o finisare responsabilă, precum și o anumită magie, o manieră anume de a-l implica pe privitor cu întreaga sa inteligență, sensibilitate și cultură în lectura, în descifrarea și în asimilarea operei, care, toate împreună, nu sunt decât atributele dintotdeauna ale creației genuine și durabile.

<sup>26</sup> David Smith, *The Artist and Nature*, în *David Smith*, p. 119.

Magia aceasta este o calitate intrinsecă a operei, se pare că ea n-a fost intenționată, n-a fost căutată programatic de acest meșter faur al erei cosmice. Și chiar de aceea ea s-a dovedit autentică, permanentă și atotcuprinzătoare, asigurând operei în ansamblu și fiecărei piese de excepție în parte pătrunderea în circuitul de valori al sculpturii universale. Ea s-a constituit, în fond, ca o consecință a forței, a continuității și a polivalenței demersului creator, ca un produs al inventivității, al rodniceii și al condiției de artizan neostenit pe care și-a impus-o sculptorul. La Bolton Landing, la ferma izolată, amplasată într-o zonă sălbatică, colinele și platourile pe care le stăpânea au fost și au rămas până azi martore ale acestei condiții. În anii cât a trăit acolo, retras cu propriile-i gânduri, preocupări și aspirații, când legăturile cu lumea erau asigurate aproape exclusiv prin cursele periodice (după materiale ori, mult mai rar, pentru a-și expedia lucrările) făcute cu mașina în care și-a găsit moartea, David Smith a lucrat cu umilința și cu osârdia unui meșter anonim, din zori până la căderea serii, zi de zi, făcând mii de desene și elaborând zeci de lucrări ce aveau să-și afle a doua zi locul printre arborii, în iarba ori pe malul apelor, alcătuiind, după mărturia unui vizitator autorizat ca Giovanni Carandente, "unul dintre cele mai fascinante scenarii de natură și opere ce a putut fi văzut în arta modernă"<sup>27</sup>. Reunite, cum s-a întâmplat, de pildă, la Spoleto, ori în marile sale expoziții, sculpturile lui David Smith - impresionante prin dimensiuni, prin vigoarea elaborării, prin energia lor monumentalitate - își dezvăluie noi virtuți expresive, constituindu-se în ansambluri de neuitat, cu funcții polivalente, în simboluri fericite, cu adevărat reprezentative, ale ambianței culturale care le-a făcut posibilă geneza. Se pare însă că niciunde expresivitatea aceasta nu este atât de particulară, de șocantă, de memorabilă ca la Bolton Landing, fiindcă niciunde lucrările nu se integrează atât de organic în natură, în substanța și în ființa însăși a pământului, a apei și a vegetației, ca acolo, în vecinătatea Lacului George. Căci, monumente imobile și rezistente, situate în spații ideale și raportându-se la ambianță cu o forță de menhiri metalici ai veacului nostru, personaje ale unei inedite mitologii a Lumii Noi, sculpturile lui David Smith pot fi numai cu greu imaginate în afara civilizației americane (oricât de masiv au pătruns ele în muzeele lumii). Legate de pământul și de istoria Americii, ele par a alcătui, după cum notează Marisa Volpi Orlandini, "un repertoriu de semnalizare emblematică răspândit de-a lungul câmpiilor din Est și din Vestul Mijlociu: schelete de animale gigantice, totemuri, păsări, stranii pictografii antichizante, instrumente agricole și monumente abstracte de energie"<sup>28</sup>. Însăși felul cum sunt făurite ne îndreaptă înspre această interpretare. Cu toată asistența de care s-a bucurat din partea gazdelor italiene, cele douăzeci și șase de sculpturi monumentale realizate la Voltri în tot atâtea zile nu puteau fi decât creația unui artist care a moștenit dârzenia, încrederea în resursele proprii, îndrăzneala și energia coloniștilor care au cucerit în fragilele lor căruțe imensele platouri nord-americane. Și care și-au lăsat, în fond, amprenta asupra întregii civilizații a continentului. În această perspectivă se dovedește, de fapt, pe deplin explicabil dualismul limbajului din sculptura lui David Smith, care a creat simboluri ale celei mai avansate civilizații industriale, dar le-a merit aprioric

<sup>27</sup> *Dizionario della scultura moderna*, a cura di Giovanni Carandente, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 346.

<sup>28</sup> Marisa Volpi Orlandi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, collana diretta da Giulio Carlo Argan, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1969, p. 91.

înfrățirii cu natura nealterată de mâna omului; a tins de timpuriu spre sinteză, iar mai târziu spre abstracție, dar n-a putut niciodată renunța la aluziile și la simbolurile figurative și antropomorfe; a elaborat noi și noi piese cu obstinția meșterului silit să facă grabnic produse de serie, dar s-a îndârjit să le finizeze cu migală și cu respectul pentru detaliu al unui adevărat bijutier. Privite astfel, explicabile și numai aparent antinomice se dovedesc, la rândul lor, și raporturile dintre umanismul intim, cald și nuanțat al poeziei artistului și dintre frapanta, implacabila, aparent incontrollabilă transgresiune a creației sale dinspre genurile tradiționale ale sculpturii înspre domeniile vaste ale arhitecturalului, dinspre masivitatea și compacta metalică a formelor și dintre senzația de imaterial și de imponderabil transmisă de suprafețele lucitoare reverberând jocurile mereu schimbătoare ale luminii, dintre grafismul nu odată hieratic al siluetei proiectate pe ecranul cerului și dintre robusta sculpturalitate și geometrismul individual al fiecărui volum supus într-un fel sau altul retoricii clasice a tridimensionalului, dintre rostirea plastică fermă, coerentă și fluentă și dintre misterioasa și poetică virtute a suprafețelor de a murmura, de a sugera ori de a asocia numai, metaforic, datele realului.

## ILUSTRAȚII

### Medalii pentru neonoare



MIRCEA ȚOCA



## **RECENZII - BOOK REVIEWS**

Salvador Dali, *Jurnalul unui geniu*, Humanitas, București, 1995, 271 p.

Apărut în colecția "*Memorii și jurnale*" a prestigioasei edituri bucureștene, volumul de față semnifică un inedit contact cu modul de a gândi specific unuia dintre marii artiști ai secolului XX. Acoperind un interval temporal cuprins între anii 1952-1963, textul reține imaginea pe care și-o confecționează un personaj public obișnuit să supraliciteze într-un domeniu atât de delicat precum arta plastică. Aforismele cu care-și condimentează prezența îl avantajează pe Salvador Dali, creator care afirmă explicit: "... sînt ultimul și singurul suprealist" (p.15).

Înțelegerea mesajului transmis în și printre rânduri presupune o prealabilă apropiere cognitivă a lectorului de peisajul artistic al secolului XX, în speță cel marcat de experiența suprealismului. Salvador Dali bravează cu bună știință, se delectează la gândul bogăției de sensuri pe care le imprimă formulei textuale uzitate, se comportă ca un copil sigur de validitatea recompensei Istoriei.

Ca orice personalitate puternică, autorul acestui fals jurnal își afirmă cu maximă autoritate propriile opinii legate de lumea artiștilor. La capitolul pozitiv pot fi citați: Rafael - "geniu de sorginte aproape divină" (p.11), Vermeer (vezi obsesiva referință la tabloul "*Dantelăreasa*" al acestuia), marele Meissonier (considerat un pictor mult mai mare decât Cézanne, p.139) și Picasso - un al doilea tată spiritual al lui Dali (cf. opiniei formulate de acesta la p.189). La polul negativ sunt citați: Turner (p.63), Matisse (p.85) și Jackson Pollock (p.86). Cu atât mai incitante sunt notațiile din ANEXA 6 a lucrării ce condensează "*Tabloul comparativ al valorilor după o analiză daliniană*" (p.270). Revendicându-se dintr-o tradiție de secol XVII, mania clasamentelor ce se susține prin apelul la subiectivitatea exa-

cerbată a autorului acestora (vezi "modelul" imprimat de Roger de Piles) ne concretizează mobilitatea intelectuală a lui Salvador Dali. Tabloul său se organizează pe trei nivele:

1) la capitolul superlativ sunt citați Leonardo da Vinci, Velázquez și Vermeer;

2) în spațiul intermediar îi putem întâlni pe Meissonier, Ingres, Bouguereau, Picasso, Rafael și - surpriză! - Dali însuși;

3) cu punctajul cel mai slab sunt creditați Edouard Manet și Piet Mondrian.

Surprinde, evident, "retrogradarea" lui Rafael, Meissonier și Picasso, respectiv lipsa de "înțelegere" pentru impresionism și neoplasticism. Includerea propriei sale persoane în a doua categorie valorică poate fi privită ca reflexul unei excesive exigențe profesionale sau semnul inconfundabil al paradoxului, al incitării la dialog polemic cu lumea.

Originalitatea puțin cam obositoare, atunci când este căutată cu atâta insistență, se concentrează în segmentul anexelor (pp.215-270). Alături de "tabloul" deja amintit mai sus, ne atrage atenția spirituala investigație eseistică privind "*Arta pârșitului sau Manualul falsului artilerist nedecarat*" (atribuită contelui de La Trompette) și "*Elogiul muștei*", care-l are ca protagonist pe Lucian de Samosata.

Editat în anul 1964, "*Jurnalul unui geniu*" completează discursul reflexiv al artistului conținut în precedentă "*Viață secretă a lui Salvador Dali*" (1942). Pentru a-l cita pe Michel Déon, autorul cuvântului introductiv al volumului, textul pe care ni-l propune editura bucureșteană "este un imn înălțat splendorii Tradiției, Ierarhiei catolice și Monarhiei" (p.7).

**CORNEL CRĂCIUN**

Salvador Dali, ***Viața secretă a lui Salvador Dali***, Cartier, București, 1996, 248 p.

Volumul a apărut în anul 1942, iar explicitarea mecanismului ce a stat la baza producerii acestuia este conținută în ultimul capitol: "... De obicei, scriitorii își scriu Memoriile după ce au trăit, spre sfârșitul vieții. În ciuda tuturor, mi s-a părut mai inteligent să-mi scriu mai întâi Memoriile, apoi să le trăiesc..." (p. 243). Maniera aceasta oarecum duplicitară de formulare și de susținere a demersului structiv este proprie unui artist dornic să incite, să trezească sentimente confuze și să se situeze mereu în prim-planul atenției generale. Din această perspectivă, peremptorie în ceea ce privește direcționarea discursului autoadmirativ, se cuvine menționat fragmentul introductiv al lucrării ce se intitulează - semnificativ - "*Sînt oare un geniu?*" (pp.5-9).

Structural, Salvador Dali încearcă să respecte derularea cronologică a faptelor, însă își permite o serie de libertăți în ceea ce privește fondul și forma de prezentare a materialului. Digresiunile pe care le provoacă intenționat, numeroasele visuri și construcții intelectuale alambicate, nevoia paradoxului și a exprimării aforistice traduc voința irevocabilă a experimentatorului. Așa cum se joacă cu formele plastice, autorul dedublat în literat se pretează la discursuri paralele pe coordonate intelectuale extrem de sofisticate. Permanenta pendulare între realitate și vis, între concret și fabulație ne apropie de structura universului suprarealist. Semnificative sunt capitolele IV și V care narează, pe sistemul oglinzilor suprapuse, imaginea falselor și adevăratelor amintiri din copilărie.

Aurel Ciupe, ***Născut odată cu secolul***, Dacia, Cluj-Napoca, 1998, 241 p.

O excelentă inițiativă a prestigioasei edituri clujene, susținută de sponsori generoși, ne prilejuiește contactul cu meditația unuia dintre pictorii emblematici

În cuprinsul lucrării ne rețin atenția numeroasele referințe la Gala, cea care-i va deveni soție, muză și ideal existențial uman. Plecând de la povestioarele confecționate în copilărie, patinate de un tușeu romantic farmecător, evoluția discursului referitor la amintitul personaj are în vedere întâlnirea efectivă (Începutul aventurii), cucerirea redutei (divorțul Galei și apoi conviețuirea celor doi) și supraviețuirea idealului reprezentat de femeia care i-a marcat la modul esențial și definitiv existența și creația artistică.

Referitor la domeniul plastic propriu-zis putem remarca apariția unor aprecieri pozitive la adresa unor creatori, care se vor consolida în timp prin reluarea și nuanțarea adecvată. În primul rând este vorba despre *Rafael*. Genialitatea acestui pictor este alăturată prestației zeilor (p. 7 și 50), perfecțiunea operelor acestuia depășind cu mult producțiile lui Michelangelo și Rembrandt (p. 178) sau înțelegerea contemporanilor lui Dali (p. 220). În al doilea plan se situează *Vermeer*, despre care autorul se pronunță extaziat: "Ce se mai putea inventa altceva pe care un Vermeer din Delft să nu-l fi trăit deja cu hiperluciditatea sa optică ce depășește în poezia obiectivă și în originalitate travaliul gigantic și metaforic al tuturor poezilor adunați la un loc!..." (p. 221).

Per ansamblu, exercițiul intelectual pe care ni-l propune Salvador Dali este exemplar pentru schițarea complexității culturale înregistrate de Europa anilor interbelici. Discursul său este revelator pentru înțelegerea resorturilor intime ale experimentului avangardist, pentru sintezarea triadei artistice: *Creație - Faimă - Perenitate*.

**CORNEL CRĂCIUN**

pentru destinul artei românești ardelenice din secolul XX: maestrul Aurel Ciupe. Travaliul recuperator i se datorează filologului Mircea Goga, un om de distinsă capacitate culturală, ce se află în permanent și generos contact cu spațiul ideatic local.

Lucrarea este divizată pe două segmente cvasiegal: primul care conține referințele pur memorialistice ale artistului, respectiv al doilea ce se cantonează în analiza teoretică a fenomenului plastic.

Excursul autobiografic reține elemente considerate definitorii de către artist pentru devenirea lui profesională. Cu emoție, maestrul Ciupe reface atmosfera culturală a Lugojului de dinaintea primului război mondial - teritoriu din care se detașează paginile dedicate lui Virgil Simonescu (pp. 27-31). Un alt moment decisiv îl reprezintă etapa studiilor de specialitate: Academia de Arte Frumoase din București (pp. 39-49); Paris (pp. 49-64) și Academia de Arte Frumoase din Iași (pp. 66-72). Referințele la activitatea pedagogică sunt extrem de condensate (cu deosebire pentru anii postbelici) și nu oferă acel plus de informație pe care-l așteptau toți cei interesați de evoluția fenomenului artistic ardelean. În schimb, maestrul Ciupe ne oferă - compensatoriu - o selecție semnificativă din corespondența purtată cu pictorul Szolnay Sándor pe durata anilor 1938-1940 (pp. 91-99).

Partea a doua a lucrării oferă o perspectivă inedită referitoare la conținutul și etica actului creator, la situația artistului în societate și la evoluția dialogantă trecut-prezent în conceperea și înțelegerea gestului interpretativ. Mutațiile pe care le surprinde maestrul Ciupe în derularea actului artistic ardelean pe durata a peste șase decenii se sprijină pe o bogată experiență personală de specialitate. Excursul pe care-l formulează conține argumente

serioase pentru reconstituirea dimensiunilor ofertei culturale provinciale de secol XX: formația intelectuală (deceniile doi și trei), activitatea profesională (etapa interbelică și cea postbelică), atitudinea culturală de înaltă ținută științifică ce menține echilibrul între tradiție și demersurile proprii ale creatorului de frumos.

Maestrul Ciupe își permite să facă câteva propuneri interesante, pe care le "presară" pe parcursul celei de a doua părți a volumului. Prima se raportează la modelul muzeelor de artă plastică românească cu specific regional de la Iași (Moldova) și Craiova (Oltenia), cărora ar trebui să le se alăture și Transilvania (p.147). A doua se referă la orașul Lugoj, care sprijinit permanent "ar putea deveni, cu timpul, un centru important de peisagistică, luînd locul Balcicului" (p. 187). În fine, al treilea deziderat are ca obiectiv realizarea unui album de artă bănățeană care să fixeze locul și rolul acestei regiuni în concertul cultural național (p. 193).

Așa cum observa, cu pertință, Mircea Goga în postfața lucrării (pp. 209-220), maestrul Ciupe cucerește atenția lectorului lucrării sale grație seriozității metodologice, ținutei intelectuale și fluenței textuale. Plin de vervă, atent la judecățile de valoare pe care le formulează și constant în aprecierile cu referință artistică ce posedă un substrat profund etic, maestrul Ciupe își consolidează - și la nivel teoretic - imaginea unui *spiritus rector* al plasticii ardelene de secol XX.

**CORNEL CRĂCIUN**

Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Meridiane, București, 1998, 348 p.

Cu această nouă apariție a editurii "Meridiane" ne apropiem de înțelegerea unui moment de turnură din istoria culturală central-europeană: anul 1900. Alois Riegl a fost unul dintre corifeii școlii vieneze de istoria artei, iar publicarea culegerii de texte datorată Ruxandrei Demetrescu are menirea expresă

de a familiariza cititorul român cu opera interpretativă a celui menționat.

Prefața realizată de Ruxandra Demetrescu, ce are titlul "*Alois Riegl și întemeierea disciplinei autonome a științei artei*" (pp.5-38), asigură cunoașterea dimensiunii demersului intelectual specific categoriei numite "Istorie a istoriei artei". Celor asertate aici le mai poate fi adăugat articolul semnat de Max Dvorák - o altă autoritate ce

a făcut parte din școala vieneză de istorie a artei - și inclus în conținutul volumului "**Studii despre artă**", Meridiane, București, 1983, pp. 19-42. Ambele texte subliniază capacitatea de sinteză a lui Alois Riegl, deschiderea sa culturală și dorința de a rezolva probleme dificile privitoare la evoluția faptului artistic ce ține de destinul umanității.

Antologia pe care ne-o propune Ruxandra Demetrescu, ce se bucură de generoasa sponsorizare a Fundației Getty de la Institutului pentru Științele Omului din Viena și a Ministerului Culturii din România, cuprinde studiile fundamentale ale lui Alois Riegl:

1) "*Problemele stilului*" (1893), ce rezolvă relația dintre ornamentul oriental și cel clasic ca dovadă a continuității artistice în istorie (pp. 43-62);

2) "*Industria artistică romană târzie*" (1901) ce completează considerațiile privitoare la subiect datorate lui Franz Wickhoff, coleg de generație cu Riegl (pp.65-149);

3) "*Apariția artei baroce la Roma*" (publicată postum în 1908) care conține notele cursurilor ținute la universitatea vieneză (pp.153-253);

4) "*Gramatica istorică a artelor plastice*" (prima versiune 1897/1898) în care autorul fixează, cu exemple comentate, cele trei perioade de evoluție ale faptului artistic (pp. 257-301);

5) "*Gramatica istorică a artelor plastice*" (a doua versiune 1899) în care se insistă asupra raportului formă-suprafață ce surprinde esența actului creator: "cum" se reprezintă, în comparație cu "ce" se reprezintă (pp.305-346).

Bogăția de idei ce se degajă din parcurgerea textelor menționate vine să recompenseze pe cititorul ce a avut curiozitatea și răbdarea să-și continue aventura inițiată până la capăt. Apelul permanent la mărturia izvorului direct, cercetarea comparativă a operelor de artă, impunerea în circuitul de valori culturale a termenului de **voiață artistică** (*Kunstwollen*) semnifică o conștiință interpretativă ireproșabilă.

Apariția acestor studii poate fi de bun augur în perspectiva completării informației referitoare la dimensiunile reale ale demersului propus de către școala vieneză de istoria artei. Un program coerent de traduceri și restituiri istoriografice, care stă la îndemâna specialiștilor ce colaborează cu editura "Meridiane", ar putea îmbogăți peisajul prestigioasei colecții intitulată "*Biblioteca de artă*". Așteptăm încredători reacții factorilor de decizie ai amintitei case de editură!

**CORNEL CRĂCIUN**

Cornel Crăciun, *Structuri ale imaginii în pictura românească interbelică*, Editura Presa Universitară Clujeană, 1998, Cluj-Napoca.

Publicată în anul 1998 teza de doctorat a dlui Cornel Crăciun "*Structuri ale imaginii în pictura românească contemporană*", devine o carte consistentă din punct de vedere al conținutului și remarcabilă prin estetica "obiectului" tipărit. Meritele pentru prompta apariție a cărții în condiții grafice deosebite aparțin Editurii "Presa universitară clujeană".

Autorul investighează cu minuție epoca cea mai bogată în realizări artistice din întreaga istorie a artei plastice românești. Ambiționează, pe baza analizelor intensive și extensive a bogatului material exemplificator, o "re-așezare" personală, subiectivă, a crea-

ției interbelice în funcție de criteriile mai puțin uzitate de istoria/critica de artă de la noi. *Structuri ale imaginilor* stau la baza criteriilor de selecție, de organizare a materialului în capitole, de asociere a numelor unor artiști plastici cu o concepție și un statut, aparent, divergente. Astfel, alături de creatori de primă mărime, consacrații, el aduce eșalonul doi și trei, unii dintre aceștia pe nedrept uitați, alții remarcabili doar prin câteva realizări de excepție (de la Nicolae Grigorescu la Victor Brauner sau de la Horațiu Dimitriu la Tache Papatriandafil și Nicu Enea). Mecanismul de articulare al acestei paginări se situează pe de o parte la nivelul calității compoziției picturale (organizarea imaginii) și, pe de altă parte, la nivelul cuprinderii integrale a varietății tematice a perioadei studiate.

## RECENZII

În acest mod, prin juxtapunerea unor capodopere picturilor semnate de artiști "de pe linia a doua sau a treia" (cf. Cornel Crăciun), materialul acumulat propus spre lecturare și decodificare este imens. Iar rescrierea ierarhiilor valorice, un gest temerar și incitant deopotrivă. Este și concluzia dlui. dr. Cornel Crăciun: "Intenția finală a autorului a fost aceea de a oferi un subiect incitant de meditație, la care să se revină mereu cu pasiunea intelectualului înclinat să-și depășească limitele". Autorul își supune subiectele unor filtre ce țin de cele "trei nivele" de lectură a imaginii, mult discutate de exegeții artei universale. Din interpretarea semantică ce stă la baza metodei iconologice autorul selectează nivelul intermediar. "Ni s-a părut cea mai realistă poziție de adoptat în stadiul actual al cunoștințelor legate de disciplinarea subiectului pus în discuție "ne informează dl. Cornel Crăciun.

Expunerea urmărește logica înlănțuirii tematicii picturii interbelice, cuprinsă în trei capitole: 1. "Peisajul", 2. "Portretul", 3. "Compoziția de exterior și de interior" ("nudul" și "natura statică" sunt subspecii ale compoziției) cu alte două capitole care conturează personalități creatoare și mișcări artistice. Astfel, capitolul 4 cuprinde "Curente de avangardă în pictura românească interbelică" și cap. 5 "Pictura feminină românească interbelică".

Prin stilul clar, convingător, acest volum bogat în substanță, bine exemplificat, beneficiind de o bibliografie bogată dar și de pertinenta tratare a unor artiști cvasicunoscuți, dl. Cornel Crăciun își aduce aportul demn de consemnat pentru un anume segment al istoriei picturii românești.

**ADRIANA TOPÂRCEANU**