

## STUDIUL DE ISTORIA ARTEI ȘI CRONICĂ PLASTICĂ ÎN PUBLICISTICA TIMIȘOREANĂ INTERBELICĂ

Adriana Pantazi\*

Cuvinte cheie: *istoriografia artei, studiu de istoria artei, cronică plastică, publicistică timișoreană.*

Schlagwörter: *Kunstgeschichtsschreibung, kunstgeschichtliche Abhandlung, Kunstrezension, temeswarer Publizistik.*

Istoriografia artei, cu preocupări în domeniul criticii de specialitate, distinge pentru perioada interbelică cronicari – artiști, cronicari – literați, critici de artă specializați, proveniți din mediul învățământului universitar, și cronicari-colecționari. Clasificarea funcționează în întreg spațiul românesc, însă activitatea cronicarilor și criticilor de artă a fost identificată și analizată cu predilecție pentru București, Iași, Cluj-Napoca.<sup>1</sup>

Studiul de caz asupra materialului editat, identificat în Timișoara, ne relevă aspectul receptării, chiar al implicării, fenomenului artistic la nivelul publicației cu caracter cultural, din perspectiva și prin analiza / studiul cronicarului – literat, cronicarului – artist și istoricului de artă. Pe de altă parte este o probă a subiectului raportat la sintagma „periferie – centru” sau comparativ cu relația „centru” – „periferie”, unde prin centru înțelegem alături de statutul capitalei și realitatea culturală din orașele cu tradiție universitară. Scopul nu este de a obține rezultate pe o scară numerică sau de a stabili ierarhii pe baza utilizării gradelor de comparație, ci de a înregistra în context istoriografic demersul din și asupra zonei bănățene.

În primul sfert al secolului XX, viața artistică din vestul țării – cu trimiteri înspre reprezentarea plastică – a stat sub semnul *academismului* de sorginte müncheneză sau vieneză, în cele mai multe cazuri via Budapesta. Imaginea asupra manifestărilor artistice ale perioadei ne este oferită îndeobște de presa de redacție maghiară sau germană.

Presa românească a anilor ‘20 s-a rezumat la simple semnalări de expoziții sau comentarii de atmosferă. Cu începere din deceniul patru, câmpul de investigație asupra cronicii plastice, a

articolului și chiar al studiului de istoria artei, este considerabil mai generos. La acest nivel reținem revistele cu caracter literar (*Banatul, Luceafărul, Fruncea*), buletinul Muzeului Bănățean, presa cotidiană (*Dacia, Vestul, Vrerea*) care a consemnat alături de realități, respectiv evenimente, sociale, politice, economice și informații culturale.

**Banatul:** revistă ilustrată, literară, artistică, socială; din 1928 și economică. A apărut la Timișoara, lunar, din 1926 (ianuarie) – 1928 (iunie-iulie) și în 1930 (ianuarie). Director: Aron Cotruș.

**Fruncea:** revistă de opinie, cu articole din sfera social-politicului, literară și artistică. A apărut la Timișoara, săptămânal, din 1934 (1 decembrie) – 1944 (16 octombrie). Director: Nicolae Iovan.

**Luceafărul:** revistă culturală, literară și artistică. A apărut la Timișoara, lunar, din 1935 (ianuarie) – 1940 (decembrie), un singur număr în 1941 și trimestrial între 1943-1944 cu titlul *Revista Banatului*. Până la 1 iulie 1937 proprietarul și directorul publicației a fost Aurel Cosma jr. De la acea dată și-a cedat drepturile „Astreii Bănățene”.

În revistă sunt publicate nuvele, schițe, cronică plastică, articole care dezvoltă subiecte cu caracter artistic, etnografic, semnalări editoriale și expoziționale. Este ilustrată cu reproduceri după artă europeană, românească, cu grafica lui Catul Bogdan. În anii 1935 și 1936 au apărut câte 11 fascicule, cu numărul dublu în lunile iulie – august. Din martie – aprilie 1937 numerele apar duble.

Odată cu preluarea revistei de către Regionala Banat a „Astreii”, caracterul strict cultural este diminuat. S-au publicat rapoarte, dări de seama, proiecte de buget, luări de cuvânt ale membrilor asociației. Și sub aspect grafic, calitatea publicației a avut de suferit: format micșorat, puține ilustrații.

\* Complexul Muzeal Arad, Piața George Enescu 1, 310131 Arad, e-mail: adriapantazi@yahoo.com.

<sup>1</sup> Enescu – Pavel 1979, 127-140; Oprea 1989, 70-83; Oprea 1971; Oprea 2001; Pascu 2002.

**Analele Banatului:** buletinul Muzeului Bănăţean. A apărut la Timișoara, în 9 fascicule, din 1928 (ianuarie-martie) până în 1931 (aprilie-decembrie). Director: Ioachim Miloia. Sunt publicate studii și cercetări arheologice, etnografice, artistice, cronică plastică, rapoarte asupra activității muzeului.

*Ioachim Miloia (1897 – 1940)*

S-a născut la 3 mai 1897, într-o familie de învățători din com. Ferendia (jud. Timiș). A urmat la Caransebeș studii liceale, apoi teologice, încheiate cu licența din 1911. La București a frecventat cursuri de istoria artelor plastice, fiind înscris la Facultatea de Litere. A continuat la Roma unde, în 1922, și-a susținut licența la Academia de Arte Frumoase. În 1924 și-a susținut teza de doctorat în istoria artelor, la Universitatea din Roma / Facultatea de Litere, cu lucrarea: *Curentul goticului internațional și frații Lorenzo și Jacopo Salimbeni din Sanserezino*, iar în 1927 a primit titlul de doctor în litere și filosofie, cu teza: *Legenda Crucii în literatura și arta medievală*, la aceeași instituție de învățământ.

Reîntors acasă, în 1927 a ocupat postul de profesor suplinitor la Școala Normală din Timișoara. Din ianuarie 1928 și până la sfârșitul vieții a fost directorul Muzeului Bănăţean. În paralel, a fost asistent la catedra de geometrie descriptivă a Politehnicii din Timișoara. A avut diferite responsabilități în cadrul unor societăți culturale. A restaurat și pictat biserici.

Preocupările științifice au vizat domeniul artei, al arheologiei, al istoriei și etnografiei. Cercetările sale s-au finalizat cu studii sau articole publicate în *Analele Banatului* și în revista *Luceafărul*. Demne de semnalat sunt și preocupările muzeografice. A făcut muncă de pionierat în organizarea colecțiilor pe criterii științifice. Deosebit de implicat a fost în politica de achiziții muzeale.

S-a stins din viață, din pricina bolii, în martie 1940<sup>2</sup>.

Activitatea publicistică, în domeniul artei, comportă clasificări: studii redactate ca finalitate a cercetărilor cu caracter științific, articole care semnalează sau dezvoltă subiecte din sfera artei, dar fără să fie dezvoltate neapărat din cercetarea aplicată, și cronici plastice.

<sup>2</sup> Pentru biografia lui Ioachim Miloia: Petranu 1940, 33-36; Topliceanu 1944, 1-9; Bugariu 1944, 10-12; Turcuș 1974, 279-284; Turcuș 2004.

*Date și documente noi referitoare la pictorul Nicolae Popescu*, publicate în *Analele Banatului*<sup>3</sup>, este un studiu documentat din bibliografie<sup>4</sup>, din documente edite<sup>5</sup> și inedite<sup>6</sup>.

Cu doi ani mai devreme, G. Postelnicu a publicat un studiu despre N. Popescu. Citite în paralel, cele două texte au pasaje comune, rezultate din studierea bibliografiei maghiare și a jurnalului lui Ormós Zsigmond<sup>7</sup>. Materialul inedit pe care l-a folosit Postelnicu, a constatat din însemnările pe marginile unei biblii, proprietatea pictorului caransebeșan Zaharia Achimescu, contemporan cu N. Popescu<sup>8</sup>.

Textul lui Postelnicu este o prezentare biografică, ușor romanțată. La sfârșit are descrierea a opt lucrări (portrete, peisaj, picturi cu subiect religios) aflate în proprietatea Muzeului Bănăţean și patru picturi proprietate particulară.

Studiul lui Miloia este elaborat, redactat după criterii aproximativ științifice. Nu a făcut trimiteri prin note, însă în text a menționat sursa (revista *Familia*, numărul, luna, anul, pagina). Scrisorile lui Nicolae Popescu către Iosif Vulcan, articolul redactat de Vulcan: „*Opulul unui june pictoriu român*”, articolul scris de *Cronicar* la rubrica „*Literatură și artă*” sunt materiale pe care istoricul de artă le-a valorificat în scopul completării lacunelor biografice din intervalul 1865 – 1877. De asemenea, demersul aflat în acest punct este și un model de interpretare stilistică și descriptivă aplicată operei pictorului. Miloia a făcut chiar interpretări speculative: „Compoziția este concepută foarte literar, îngrămădind mai multe idei convergente. Figurile principale sunt cele două femei care își întind mâna. Dinaintea acestora sunt, de dreapta și stânga, cărți, reprezentând cultura, iar între ele o ladă cu bani, reprezentând averea materială. Sub cărți scrie: „*acestea sele*”

<sup>3</sup> Miloia 1929b, 7-40.

<sup>4</sup> Citează pe Berkeszi 1910 și Postelnicu 1927, 24-35.

<sup>5</sup> Cronici despre activitatea pictorului, scrisori trimise de acesta lui Iosif Vulcan, publicate în revista *Familia*, apărută la Budapesta. Materialul datează din intervalul 1864 – 1874.

<sup>6</sup> Documente din arhiva Consistoriului Eparhial din Caransebeș: scrisoare în care N. Popescu își exprimă dorința de a înființa o “școala de pictură” (bisericească) în localitate, însoțită de proiectul funcționării acesteia.

<sup>7</sup> Ormós Zsigmond (1813-1894) - prefect al comitatului Timiș, colecționar și istoric de artă. În 1874 a publicat primul catalog al colecției sale de artă. A avut o contribuție însemnată la înființarea *Societății muzeale* din Timișoara. Prin donație, în anul 1895 colecția sa a intrat în patrimoniul *Societății de Istorie și Arheologie din Banat*. Pe Nicolae Popescu l-a cunoscut la Roma, în 1865, și au rămas prieteni.

<sup>8</sup> Postelnicu 1927, 32-34.

*punem la un locu tôte*”, țintind, evident la unificarea culturală; iar pe lada cu bani scrie: „*tôte sunt aicea*” voind probabil să preconizeze concentrarea la un loc a întregii avuții a pământului românesc. // Îndărătul femeilor ce-și strâng mâna, vedem un grup de trei femei asistând la scena de mai sus, apoi mai înspre fund un grup de țărani cu steag. Cortegiul însă nu se termină aici: în partea dreaptă a scenei se văd venind alți participanți – unul călare – iar deasupra lor doi îngeri în sbor țin inscripția: „*grăbiți la unire*”. De dreapta un arbore, schițat foarte sumar, între ramurile căruia două paseri se sărută – iarăși ideea unirii – iar deasupra celor două figuri principale alt înger aduce două coroane pentru împodobirea protagonistelor. În partea stângă a compoziției un alt înger aduce o carte deschisă pe care stă scris: „*Unire eternă*”. În față, de dreapta, un bărbat șezând ia probabil și el parte la scena de aici; după căciulă și desenul feței a părea Mihai Viteazul. // Ce-o fi voit să reprezinte Popescu prin compoziția aceasta? E vorba de Unirea Principatelor, sau voia poate să reprezinte Unirea tuturor Românilor? Cred totuși că poate fi vorba de prima ipoteză mai cu seamă că evenimentul Unirii se petrecuse cu abea trei ani înainte, iar personagiile ce figurează în compoziție ar fi: Muntenia și Moldova, în cele două figuri principale, și numai ca *asistente* celelalte trei: Bucovina, Ardealul și Banatul.”<sup>9</sup>

În două scrisori pe care pictorul le-a trimis redactorului revistei *Familia*, subiectul central este preocuparea lui Popescu de a realiza reproduceri după scenele Columnei Traiane și intenția de a tipări un album cu acestea. Miloia le-a preluat cu scopul de a sublinia, încă o dată, implicarea artistului în „chestiunile naționale”. Și-a exprimat regretul de a nu se fi tipărit albumul, probabil din „cauza dezinteresării celor de acasă”<sup>10</sup>.

Urmărind biografia lui Popescu în paginile revistei *Familia*, Miloia a completat sau corectat date deja vehiculate, iar înspre sfârșitul textului a inserat un „tablou cronologic” al anilor 1864 – 1877. Pictura bisericească a considerat-o un *accident* în cariera pictorului: „Găsind aci [Nicolae Popescu s-a reîntors în țară, de la Roma, în 1870] un mediu artistic neprielnic pentru o pregătire frumoasă ca a lui, a trebuit să exercite acea ramură a picturii ce i s-a îmbiat: pictura bisericească.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Miloia 1929b, 15-17, cu referire la o schiță din 1864, făcută în vederea unei compoziții cu subiect istoric, aflată cândva în patrimoniul Muzeului de Artă Timișoara.

<sup>10</sup> Miloia 1929b, 17.

<sup>11</sup> Miloia 1929b, 26.

Din concluzia studiului se desprinde foarte clar intenția istoricului de a-i conferi un statut pictorului, atât în spațiul cultural bănățean, cât mai ales în evoluția artei românești: „Dacă vom considera pregătirea occidentală a pictorului Popescu, studiul său îndelungat și serios la Academia de belearte și prin Museele din Roma, patriotismul său înflăcărat în a cărui serviciu pune de câteva ori arta sa, dacă în fine îl vom putea explica și înțelege ca pe un artist format în întregime într-un mediu de artă mare – chiar dacă acesta ar fi fost într-un moment de decadentă – atunci Popescu își va căpăta valoarea sa nu numai ca cea mai însemnată figură de artist bănățean ci va trebui să ție cont de el oricând s-ar încerca o sinteză a picturii românești din secolul al XIX-lea. Căci împreună cu alți întreprinzători înaintași ai lui a contribuit și el la transplantarea la noi a unor curente de artă ce pe alocurea au schimbat cu totul aspectul artei autohtone.”<sup>12</sup>

G. Postelnicu, în studiul său, nu a făcut trimiteri la materialul publicat în revista *Familia*. În introducerea a stabilit coordonatele textului (redactat cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea pictorului, prezentare biografică), fiind conștient de informația limitată pe care o deținea la acea dată: „Asupra vieții și operelor pictorului Popescu s-ar putea scrie foarte mult. Și se va scrie, desigur, cândva. În cadrul acestor câteva pagini, voi încerca, după datele ce am la îndemână să expun acum cu prilejul unui semicentener de când s-a stins din viață marele nostru artist, o schiță biografică despre el; o descriere pe larg asupra operelor lui ca și a mult sbuciumatei lui vieți rămâne-n seama altora mai chemați.”<sup>13</sup> Intuiția sa a fost corectă. Cercetarea lui Miloia se dovedește mult mai acerbă. Pe lângă tratarea subiectului principal – Nicolae Popescu – istoricul a făcut o paranteză în text cu scopul inversării unor competențe de natură artistică. Este vorba de aprecierile lansate de Berkeszi și Postelnicu la adresa pictorilor de biserică Mihail Velceleanu din Boeșă Montană și Mihai Popovici din Oravița, la care a ucenicit Popescu. Primul este considerat de către cei doi mediocru, „un simplu diletant în ale picturii”<sup>14</sup>. Miloia afirmă: „Ori, lucrurile nu stau chiar așa. Dacă s-a putut afirma atunci despre Velceleanu că era un diletant, a fost pentru că era necunoscut. Azi însă avem unele date despre el cari vin să-l reabiliteze și să

<sup>12</sup> Miloia 1929b, 39.

<sup>13</sup> Postelnicu 1927, 24.

<sup>14</sup> Postelnicu 1927, 26; Miloia 1929b, 8.

ni-l prezintă ca pe un artist cu pregătire serioasă făcută la München și care întors acasă pe la sfârșitul sec. al XVIII-lea a lucrat până către mijlocul secolului următor – pictând biserici și portrete din Banat. Un autoportret ce ne-a fost donat nu de mult ni-l prezintă ca pe un artist foarte abil, având o tehnică de pictură admirabilă.<sup>15</sup>

Datele noi la care istoricul de artă a făcut referire, în text și în nota de subsol, sunt inserate în articolul *Începuturile artei românești în Banat*<sup>16</sup>. Aici sunt însumate, în desfășurare cronologică ascendentă, preocupările și producțiile artistice din Banat în secolele XVIII – XIX. Textul este o concluzie a cercetărilor materializate în studii publicate deja<sup>17</sup>, însă nu are pretenții de axiomă: „N-am deloc pretenția să afirm lucruri definitive în legătură cu dezvoltarea picturii în Banat. Detaliile vor suferi încă modificări, rectificări se vor impune mai târziu ici colea, fatale când e vorba de un domeniu necunoscut până acum ce trebuie desgroat din întuneric. Am voit numai să fixez în linii generale caracterul manifestărilor noastre de artă, izvoarele din care s-au adăpat și starea socială și culturală ce a creat anumite curente și anumite pretenții artistice. Deci scheletul în jurul căruia vom putea construi o „Istorie a artelor” în Banat.”<sup>18</sup> Evoluția artelor în Banat o pune sub semnul fatalității istorice, evenimientiale: „Natural că venind vorba de artă, acel ce se va aștepta să găsească în Banat opere de calitatea artei somităților din Occident, sau măcar de a elevilor lor, va rămâne decepționat. În Banat n-am avut principii umaniști și bogăți, n-am avut organizații bisericesti atât de puternice ca să-și poată crea ateliere de artă, proprii, pe alese, în Banat am avut însă năvăliri de tot felul de popoare în căutare de rapină, în urma cărora a rămas fumegând ce bruma de înjghebări modeste de artă am avut.”<sup>19</sup>

Începuturile artei în Banat Miloia le-a identificat în arealul artei cu caracter religios. Urme ale manifestărilor artistice din perioada ocupației turcești a surprins relativ puține. Odata cu impunerea noilor stăpâni, Imperiul Austriac, ceea ce a însemnat la acea vreme spiritualitate românească a renăscut în amintitul mediu ecleziastic. Aici, autorul a sesizat foarte bine rolul factorului determinant, respectiv cel al cauzalității istorice: „Odata liberată provincia,

elementul băștinaș a început refacerea în primul rând al bisericilor ruinate sau transformate în moschee. Creată funcția s-a creiat și organul în acei artiști anonimi – în mare parte călugări – cari au decorat cu mai multă sau mai puțină știință, nouile locașuri religioase.”<sup>20</sup> A insistat asupra acestei cauzalități. Așa bunăoară, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, „barocul decadent” a înlocuit stilul bizantin. Cauza acestei noi orientări a fost lupta din sânul bisericii ortodoxe, dintre sârbi și români: „La sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul celui al XIX-lea acest curent nou tinde să intre tot mai adânc în conștiința Românilor din Banat și aceasta se explică ușor și printr-o împrejurare sentimentală. Lupta în biserică între Români și Sârbi ajunge la punctul culminant și nu sunt izolate cazurile, ca cel de la Lipova, unde într-o bună zi Români i-au dat pur și simplu afară din biserică pe puținii Sârbi localnici, ce-și revendicau prea mari drepturi.// Deci aversiunea Românilor față de tot ceea ce era sârbesc i-a aruncat în brațele Vienei artistice, căci și pictura bizantină era considerată aici ca artă sârbească. Și dacă a fost un mare rău că Români începând din sec. XIX se lapadă cu totul de vechea tradiție de artă, totuș acest rău a avut și o parte bună: aceea de a îndrepta privirile tinerilor noștri zugravi spre școala din Apus.”<sup>21</sup>

Obiectivul istoricului a fost să identifice zugravi/pictorii și lucrările lor. Pe Nedelcu (prima jumătate sec XVIII) l-a descoperit cu prilejul restaurării picturii din biserică ortodoxă din Lipova, iar mai apoi și-a completat informația datorită a patru icoane găsite în biserică de lemn de la Butin<sup>22</sup>. A doua jumătate a sec. XVIII a stat sub semnul „școlii” lui Nedelcu, însă reprezentarea și-a pierdut din calitățile decorative, puternic stilizate de zugrav, atât din pricina preluării influențelor occidentale, cât și din cauza empirismului practicat de moalării fără pregătire.

Asupra lui Mihai Velceleanu a insistat, în economia acestui text, datorită atitudinii sale de deschizător de drumuri în artă bănățeană, dar și cu scopul de a-i șterge eticheta de „diletant”: „Astfel pe la începutul veacului al XIX-lea un tânăr român din Ramna, *Mihai Velceleanu* atras de faima academiei de Bele-arte, pleacă la München. Cât va fi rămas acolo nu știm; întors acasă a pictat o serie de biserici, așa la 1824 pe cea de la Cuptoare Secul, apoi cea din Călnic,

<sup>15</sup> Miloia 1929b, 9.

<sup>16</sup> Miloia 1930a, 1-8.

<sup>17</sup> Miloia 1928a, 9-19; Miloia 1928b, 26-42; Miloia 1929a, 6-8; Miloia 1929b, 7-40.

<sup>18</sup> Miloia 1930a, 1.

<sup>19</sup> Miloia 1930a, 2.

<sup>20</sup> Miloia 1930 a, 3.

<sup>21</sup> Miloia 1930a, 5-6.

<sup>22</sup> Miloia 1929a, 6-8.

Doman, Fizeș, Ezeriș. Pare că a trăit până pe la 1864. Datele despre bisericile pe care le-ar fi pictat le avem din *Răspunsurile* din Chestionarul Muzeului lansat în întreg Banatul. N-am ajuns însă să putem controla aceste date, încât în lipsa lor, amintim doar atât despre Velceleanu din Ramna că a fost primul pictor român bănățean, care a avut curajul să treacă granița și că a fost primul pictor ce se prezintă cu totul occidental rupând orice legătură cu pictura bizantină. Autoportreul său, pictat pe la 1820 [în nota de subsol, autorul face mențiunea că se găsește la Muzeul Bănățean] dovedește o siguranță desăvârșită, vorbindu-ne de calități superioare. Probabil că și picturile sale din bisericile amintite mai sus, ne vor da măsura unui talent serios. // Reîntors de la München și dându-și seama că acasă îi vor lipsi izvoarele de înflorire, îi va lipsi academia, nu uită să-și pună în desagă cartea lui Weigel, conținând Testamentul vechi și nou în 840 de icoane. Cartea aceasta am putut-o câștiga pentru Muzeul Bănățean și este înduioșător cum Velceleanu al nostru s-a străduit să traducă din nemțește în românește și să scrie cu cirilice didascalii fiecărei gravuri din acest volum. Probabil a fost nedespărțit de el, această carte servindu-i de călăuză și inspiratoare cât a trăit.”<sup>23</sup>

După o înșiruire de moalări (I. Miloia face precizarea că, atunci când se schimbă izvorul artistic, se schimbă și titulatura profesiei: „zugrăvi” în perioada bizantină, „moalări” în cea barocă și „pictori academici” mai târziu), autorul a rezumat activitatea lui N. Popescu, căruia îi urmează o altă înșiruire de nume ale pictorilor academici, iar încheierea o face Ioan Zaicu.

Publicat în primul număr din revista Muzeului Bănățean, articolul *Pictorul Ioan Zaicu (1868 – 1914)*<sup>24</sup> nu este un studiu *ad litteram*. Textul este o prezentare biografică însoțită de comentarii critice asupra desenelor academice realizate de Zaicu în perioada sa de studiu la Viena. Descrierea scurtă, de ansamblu, fără divagații stilistice rezultate dintr-un vocabular prețios, ne relevă un analist preocupat să determine și să exemplifice prin trimiteri de natură tehnică, caracterul academic al operei: „Desenele sale pot sta cu cinste în orice mare colecție din occident. Prins în curentul de academism în artă, dânsul este de o precizie uimitoare în reproducerea celor mai mărunte detalii, dovedind simț extraordinar nu numai

pentru justa percepere a proporțiilor ci și pentru înțelegerea profundă a umbrelor, a volumului. Schițele sale au relief atât de puternic, sunt modelate atât de plastic încât Zaicu ne arată mai mult un artist menit pentru sculptură decât pentru pictură. De fapt și în studiile de capete și nud în ulei, ceea ce îl preocupă mai mult pe artist este desenul; culoarea e accesorie, ținută în acea tonalitate moartă care a fost proprie școalelor de pictură dela sfârșitul veacului trecut. // Studii analitice de anatomie, studii de capete și expresii, nuduri studiate până în cele mai ascunse amănunte sau tratate în formă de schiță, studii de cute, naturi moarte, sunt subiectele lucrărilor sale din acești patru ani de studii.”<sup>25</sup>

Desenele se aflau (sunt și astăzi) în colecția muzeului. Miloia a consemnat și lucrări aflate în colecții particulare. În încheiere, și-a exprimat intenția de a valorifica informația la nivel de studiu critic, iar după ce va parcurge și pictura bisericească, va sintetiza totul într-o monografie. Din păcate, destinul nu i-a oferit timp pentru aceasta sau pentru alte multe planuri de viitor.

Preocupat de personalitatea pictorului Constantin Daniel, în textul, în esență biografic, publicat în revista *Luceafărul* în 1935, Miloia a afirmat originea română a pictorului<sup>26</sup>. În dezbaterea acestei probleme, istoricul pornește citându-l pe fostul director al muzeului – Berkeszi István – care în monografia despre artiștii timișoreni, publicată sub formă de carte în 1910, notează că, tatăl lui Daniel a fost rus, iar mama sârboaică. Tot de aici a preluat și informația referitoare la bisericile pe care acesta le-a pictat. Ceea ce răstoarnă filiația sârbească a lui Daniel, este o scrisoare trimisă de acesta nepoatei sale de soră, în 1863, scrisoare redactată în limba română. Miloia a făcut deducții pe bază de ortografie și lexic: „Se susține de către Sârbi că tatăl artistului a fost rus din Kiev, iar mamă-sa sârboaică. Cum se poate admite atunci că în familie – este vorba doar de o nepoată – s-a făcut corespondența în românește? Cum se poate că la vârsta de vreo 70 de ani câți avea C. Daniel la scrierea scrisorii, dânsul să fi fost încă atât de stăpân pe limba românească după ce din fragedă copilărie nu a mai trăit printre Români? Este adevărat că ortografia este

<sup>25</sup> Miloia 1928a, 12.

<sup>26</sup> Miloia 1935a, 21-26. În nota de subsol, autorul specifică: „Pregătesc un studiu amănunțit asupra acestui artist. Acolo se vor da toate izvoarele referitoare la viața și opera lui C.D. Până atunci am crezut de bine să public trei portrete inedite și o contribuție în problema naționalității artistului”.

<sup>23</sup> Miloia 1930a, 6.

<sup>24</sup> Miloia 1928a, 9-16.

greșită, că în loc de „ci” folosește ungurescul „cs”, că mai departe folosește „k” în loc de „c” dar acestea sunt greșeli generale la această epocă, atunci când nu este vorba de scrisori cu pretenții literare // Fraza însă și îndeosebi cuvintele trădează stăpânirea perfectă a limbii din partea artistului ca unul ce dacă nu a avut mult prilej să vorbească românește în orașul adoptiv, în schimb nu a încetat să gândească și să scrie într-o limbă ce păstrează nealterat reminiscentele bogatului dialect lugojan.”<sup>27</sup> Argumentația este susținută și prin trimiteri la corespondența (scrisori, chitanțe) dintre pictor și oficialii bisericii sârbești din Timișoara, scrisă în limba germană. Dacă Daniel ar fi fost sârb, documentele ar fi fost redactate în limba maternă.

Modul în care a fost tratat acest subiect demonstrează propensiunea istoricului pentru munca cu documentul, capacitatea sa de interpretare.

Rezultatul cercetărilor asupra construcțiilor ecleziastice Miloia le-a valorificat prin publicarea de studii, dar și prin participarea la sesiuni de comunicări științifice<sup>28</sup>. Mănăstirea Săraca și biserica ortodoxă din Lipova sunt subiectele a două astfel de studii cât se poate de documentate pentru acea perioadă. Cadrul istoric, evenimentele social-politice sau imixtiunea confesională care au determinat, respectiv marcat, istoria acestor lăcașe de cult, sunt punctate în partea introductivă a textului. În cazul Lipovei<sup>29</sup>, implicarea lui Miloia a fost și de natură practică, în calitatea sa de restaurator de pictură bisericească. De aici a rezultat un text care îmbină raportul de activitate al restauratorului cu informația istorică obținută din studierea arhivelor și a scrierilor depre trecutul Lipovei (autorul a făcut trimiteri la cronică lui Evlia Celebi, ediție în limba maghiară). Pentru mănăstirea Săraca, a respectat structura unei monografii: cadrul istoric, situația topografică, arhitectura externă, planul, pictura, altarul și turla, stilul picturii, pictorii, icoane mobile în biserica mănăstirii Săraca, epoca zidirii, călugării de la 1775, istoria mai nouă, inventarul de la 1771, stăpânirea laică, rezumat – sunt scurte capitole care dezvoltă titlul. La sfârșit a făcut trimiteri la bibliografia consultată în limbile maghiară și sârbă<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Miloia 1935a, 23.

<sup>28</sup> Miloia 1936, 29-31, comunicarea lui I. Miloia la al 4-lea Congres Național de Arheologie și Numismatică.

<sup>29</sup> Miloia 1928a, 26-42

<sup>30</sup> Miloia 1931a, 85-105.

Bisericile de lemn publicate: Iersig<sup>31</sup>, Cebza<sup>32</sup>, Povârgina<sup>33</sup>, Marginea<sup>34</sup>, datate în secolul XVIII, precum și studierea unui număr mai mare de lăcașuri de cult<sup>35</sup>, l-au determinat pe istoric să concluzioneze asupra încadrării lor stilistice: „Din punct de vedere al diferitelor detalii decorative, cadrul ferestrelor și al ușilor apoi îndeosebi terminarea turnului în toruri, bisericile de lemn ale Banatului prezintă exclusiv aspectul baroc, goticul lipsind complet.”<sup>36</sup> Ajuns aici, istoricul prin marcarea modificărilor stilistice suferite de aceste așezăminte a exemplificat foarte bine urmările cauzalității istorice: stăpânirea austriacă, respectiv colonizarea sașilor, care au căutat să-și imprime specificul în toate manifestările vieții localnicilor.

Prin studierea bisericilor de lemn, dar din păcate nevalorificată întreaga informație, Ioachim Miloia a întreprins pentru Banat ceea ce Coriolan Petranu, înaintea sa, realizase prin repertorierea bisericilor din județele Arad și Bihor<sup>37</sup>.

La capitolul *cronică plastică*, demersul criticului Ioachim Miloia i-a vizat pe artiștii bănățeni contemporani. A publicat texte în care, sub un singur titlu - de exemplu: *Din viața artistică a Timișoarei* – a comentat expoziții personale, mai rar de grup, organizate într-un interval expozițional (sezonul expozițional de primăvară sau toamnă). Acestea li se adaugă articole al căror subiect central este câte o personalitate artistică căreia i-a prezentat biografia și i-a „criticat” creația.

În articolul cu caracter biografic, scris despre Gheorghe Groza și publicat la puțin timp după moartea acestuia, autorul a folosit informații parțial inedite, oferite de Florian Groza – fratele sculptorului. Acestea le-a completat cu proprii aprecieri despre artist, pe care îl cunoscuse la Roma, în mediul universitar, în anul 1924<sup>38</sup>.

<sup>31</sup> Miloia 1931b, 115-120.

<sup>32</sup> Miloia 1931c, 121-123.

<sup>33</sup> Miloia 1935b, 125-128.

<sup>34</sup> Miloia 1938, 1-11.

<sup>35</sup> „În Timiș – Torontal avem astăzi 8 biserici de lemn, în Caraș 5, iar restul de 35 se găsesc toate în regiunea mai săracă, mai puțin dorită de coloniștii germani: pe porțiunea de la Lugoj până la granița ardeleană, adică pe cele două versante ale Begheului. // Aceste biserici au fost studiate de subsemnatul în cursul ultimilor ani iar materialul adunat va fi publicat – poate în curând”, Miloia 1935b, 125.

<sup>36</sup> Miloia 1936, 31.

<sup>37</sup> Petranu 1927, Petranu 1931.

<sup>38</sup> Miloia 1930d, 68-71.

Contemporanilor săi Ferdinand Gallas<sup>39</sup> și Julius Podlipny<sup>40</sup>, Miloia le-a dedicat câte un text redactat în termenii cronicii plastice. Aici datele biografice au rol secundar, deși sunt scheletul pe care a construit disertația.

În ceea ce îl privește pe Gallas, aprecieri asupra sculpturii sale, suficient de detaliate, găsim și într-o cronică plastică scrisă cu doi ani mai devreme (1928), iar în textul la care am făcut trimitere, criticul le-a rearanjat pe acestea în pagină. În ambele cazuri ne reține atenția insistența autorului în a-i puncta evoluția creației prin lucrări cap de serie: „Etapă din formarea sa sunt <Madona> de inspirație bizantino-modernă, duioasă și blândă schițând gestul ieratic în jurul Sfântului Copil din poală, <Afrodita> frumos lucrată având reminiscențe clasice, <Lucrătorii> reamintindu-ne figurile lui Meunier, autoportretul și portretul pictorului Szuhanek două lucrări solide. Ultima lucrare atât în timp, cât și în aranjarea expoziției este <Mama> în care artistul nu mai caută detalii ci numai masa, silueta pe care o sintetizează în trăsături largi potrivite dăltii – căci lucrarea e din lemn. Este ultima înfățișare a artei lui Gallas, este ultimul rezultat în căutarea sa serioasă după o formă înaltă care să exprime viziune sa artistică.”<sup>41</sup>

Dacă în comentariul asupra creației lui Julius Podlipny, inserat în contextul cronicii *Din viața artistică a Timișoarei*, Miloia s-a rezumat la câteva fraze, în articolul din *Banatul*, scris în același an, autorul a dat măsura talentului său descriptiv, datorat îndemnării de a folosi și interpreta limbajul plastic. Posibil, și afinitățile personale a celor doi să fi fost mult mai sudate, și astfel, i s-a oferit criticului un unghi mai larg de analiză.

După un preambul în care foarte pe scurt punctează rolul și importanța artei în evoluția unei societăți, pe un ton oarecum aspru Miloia atrage atenția asupra pericolului de a cădea în extrema pastişei, din pricina ignoranței. Pe Podlipny îl introduce în glorie: „Podlipny stă singur în concepția sa artistică. El este într-adevăr ceea ce se chiamă „artist” în înțelesul vechi, nobil al cuvântului.”<sup>42</sup> De aici, cititorul poate deduce o critică favorabilă, care astăzi ni se pare ușor exaltată.

Criticul a insistat asupra caracterului conceisiv al pictorului, asupra sensibilității sale pe care o pune în asociere și cu trauma pe care a suferit-

o în copilărie, în urma pierderii mâinii drepte. Acesta este fondul pe care și-a clădit iconografia picturii sale, cu subiecte care îl individualizează în arta românească: năpăstuiții soartei (cerșetori, hamali, schilozi, orbi) și peisajul ireal, construit totuși din elemente reale.

Referitor la tema marginalizatului, Miloia a întrevăzut, în demersul pictorului, și accente moralizatoare: „El a luat câteva tipuri reprezentative a celor umili, le-a pus înaintea noastră dezbrăcați de răutate și îmbrăcați în atmosfera unui martiraj senin. Dragostea umanitară a artistului ne apropie și sufletele noastre de nenorocirea lor, înțelegând-o, și îndemnându-ne a nu trece nepăsător pe lângă ea, ci a căuta mijlocirea unei alinări. Aceasta este valoare moralizatoare a artei lui Podlipny.”<sup>43</sup>

Discursul criticului se pliază foarte bine pe subiect. El este dezvoltat din acesta și la rândul său dezvoltă ideea care îl ajută pe privitor să citească lucrarea: „Arta lui Podlipny nu se poate localiza. Figurile sale, peisagiile ce ni-le aduce sunt figuri și peisagii ce ar putea să fie, dar nu sunt în realitate. Ele sunt forma concretă a unor senzații, a unor gânduri, ce s-au format și crescut în sufletul artistului. El nu reprezintă oameni, ci „umanul”, el nu înfățișează câmpii existente, ci peisagii „pământești” în care Omul ia parte ca figurant inconștient mânat de un destin dușman. Arta lui Podlipny este o limbă în care fiecare cuvânt rostit își are greutatea, sensul lui propriu. Îndărătul acestor cuvinte simțim însă un întreg șir de sângerări, de compasiune de scăsniri înăbușite.”<sup>44</sup>

Lucrările lui Podlipny nu au fost apreciate numai din perspectiva mesajului pe care îl transmite<sup>45</sup>, ci le-a fost subliniată și valoarea artistică imprimată de acuratețea tehnică: „Lucrează în ulei și cărbune, cu dibăcie egală. Totuși însă pare că părăsește pictura în ulei fixându-se numai la grafică. Cărbunele este elementul său pe care îl mănuieste magistral. Îi convine mai mult, căci prin contrastul negrului și albului mai bine poate scoate în relief silueta figurilor și expresivitatea lor.[...] În figurile scenelor de compoziție artistul este sintetic. Nu vedem decât silueta căreia îi dă expresia voită

<sup>39</sup> Miloia 1928d, 70.

<sup>40</sup> Miloia 1928d, 66.

<sup>41</sup> Miloia a fost suficient de conștient asupra impactului pe care lucrările lui Podlipny îl aveau asupra publicului: „Arta lui Podlipny la prima vedere nu atrage. Poate așa se explică faptul că din expozițiile ce le-a aranjat la Timișoara a vândut puțin. Vizitatorul grăbit nu poate să aprofundeze cu o singură cuprindere de ochi lumea vastă ce ne-o înfățișează acest maestru”, Miloia 1928d, 71.

<sup>39</sup> Miloia 1930c, 63-64.

<sup>40</sup> Miloia 1928d, 61-72.

<sup>41</sup> Miloia 1928c, 100.

<sup>42</sup> Miloia 1928d, 63.

prin mișcarea corpului. În studii de cap însă el duce studiul analitic pînă la detalii infinite de mărunte, căutând să dea viață și volum și celor mai mici cute și chiar porilor. Dar nu e vorba de minuțiozitatea obișnuită, obositoare. Este ceva proaspăt, ceva viu în suprafețele catifelate ale cărbunelui, ceva ce mișcă, ce ne atrage. Este viața prinsă în întreaga sa pulsație.”<sup>46</sup>

Fără să forțăm termenii înspre superlativ, în care a fost apreciată creația lui Podlipny<sup>47</sup>, semnalăm că și astăzi istoricii de artă<sup>48</sup> au preluat, apoi continuat, direcțiile inițiate de Miloia.

În cronicile plastice care au grupat mai mulți artiști, redactate cu prilejul expozițiilor de grup sau individuale, organizate simultan sau consecutiv în locații diferite din Timișoara (pavilionul Asociației Culturale din Banat, Clubul Lloyd, Casa Artiștilor Germani), criticul nu a făcut concesii. Dacă tonul nu este vehement negativ, nu a ezitat însă să taxeze manierismul dobândit din pricina repetării subiectelor: „Întâlnim aceleași apusuri de soare pe întinderea mării încremenite, aceleași case îngrămădite în umbră, cu porticate joase, aceleași crizanteme pe care le cunoaștem pe dinafară, nelipsite din expozițiile Dsale. Am dori să vedem ceva nou”<sup>49</sup>. Lui Diodor Dure [senior] îi recomanda, deși nu explicit, să fie mai selectiv în expunere: „Cu dl. D. Dure am făcut cunoștință la expoziția din anul trecut. De atunci și pînă acum a făcut progrese simțite, cu toate că în acvarelă nu s-a debarasat complet de o manieră minuțioasă – dar în același timp puerilă – în tratarea frunzișului de ex. Unele peisagii iarăș sunt prea încărcate; artistul nu și-a dat osteneala sau nu a știut să simplifice, să reducă din îngrămădirea de momente ale peisajului. A produs și un tablou de bravură lucrat în uleu cu cuțitul. Foarte mândru de el, dl. Dure mi-l arată ca o muștrare la cele ce spuneam anul trecut când îi recomandam să se lase de uleu și să picteze numai acvarelă. De fapt peisajul dsale, reprezentând marea și vapoare ancorate, nu-i lipsit de vibrațiunea atmosferei, este chiar foarte bun, dar în același timp expune și un alt uleu reprezentând Castelul dela Hune-

doara. Desenat destul de slab, colorat și mai slab a fost lucrarea cea mai scadentă din expoziție. În schimb am admirat câteva acvarele noi, simple și reduse la adevărata lor tehnică.”<sup>50</sup>

În decembrie 1930, la inițiativa Muzeului Bănățean s-a organizat „Salonul artelor Bănățene”. A fost prima încercare de acest gen din Banat. Juriul a triat lucrările și a selectat 24 pictori, 6 sculptori și un ceramist. În „darea de seamă” – cum își numea Miloia cronică plastică – criticul a identificat două tendințe: continuatorii impresionismului și progresiștii, adepții expresionismului. Comentariile sunt telegrafice. Acest aspect este un neajuns, de astă dată, al demersului său. La acea dată, piața de artă a Timișorii era împânzită de falsuri, copii de prost gust – realități pe care Miloia le-a punctat în introducerea cronicii<sup>51</sup>. Printr-un text mai amplu, al cărui conținut să dezvolte calitățile estetice reale – de care bănuim că au dat dovadă lucrările atâta timp cât au fost selecționate – ar fi putut oferi criterii, chiar un model, care să genereze discernământ la nivelul aprecierii valorice.

Scrierile lui Ioachim Miloia, studii sau cronică plastică, au racordat spațiul artistic bănățean la istoriografia de artă românească. Ele reprezintă perioada de pionierat pentru astfel de preocupări în spațiul avut în vedere, dar prin rigoarea și profesionalismul de care a dat dovadă autorul lor, textele sunt referințe pentru scrisul istoric.

#### *Ștefan Gomboșiu (1904 – 1978)*

Originar din județul Arad (com. Birchiș), studiile medii le-a făcut la Arad și Timișoara. Între 1927-1931 a studiat la Școala de Arte Frumoase din Cluj Napoca, fiind atașat îndeosebi de Romul Ladea. După mutarea școlii la Timișoara, în perioada 1933-1940 a fost secretar, iar mai apoi director adjunct al acesteia.

La Timișoara a publicat articole de atitudine și cronică plastică în revistele *Luceafărul*, *Fruncea*, în cotidienele *Dacia* și *Vestul*.

În 1940 a părăsit Timișoara și s-a stabilit la București unde a fost profesor la Liceul „Nicolae Tonitza”<sup>52</sup>.

Cronica plastică pe care Ștefan Gomboșiu a semnat-o în presa timișoreană, cu două excepții și în cea arădeană, a anilor ‘30 este o apreciere asupra manifestărilor artistice din zonă sau o analiză aplicată individual creației unui artist.

<sup>46</sup> Miloia 1928d, 70-71.

<sup>47</sup> O dovadă a aprecierilor de care s-a bucurat Podlipny, este numărul însemnat de lucrări aflate în colecția Muzeului de Artă din Timișoara. În anul 1930, Muzeul Bănățean a achiziționat 11 lucrări ale pictorului, dintr-un total de 27 lucrări de pictură și grafică intrate în acel an în inventar, cf. Miloia 1930e, 135.

<sup>48</sup> Lăptoiu 1974; Miklóšik 2006, 47-49; Pintilie 2006, 101-110.

<sup>49</sup> Cu referire la lucrările lui Cornel Minișan, în Miloia 1929c, 51.

<sup>50</sup> Miloia 1929d, 112.

<sup>51</sup> Miloia 1930b, 20.

<sup>52</sup> Pentru date biografice: Pintilie, 2006, 83-98.



Ceea ce conferă oarecum unitate modului de redactare a textului, este o amplă introducere în care criticul ori s-a lansat în speculații de ordin filosofic, ori a dezvoltat contextul general artistic la care se raportează subiectul analizat de el.

Într-un articol consacrat lui Aurel Ciupe, Gomboșiu a folosit aproximativ jumătate din economia textului pentru a sublinia autoritatea „centrului” (a Bucureștiului) în ceea ce înseamnă lansarea talentelor și susținerea lor prin critica de specialitate: „E poate demodată teoria mediului în dezvoltarea talentelor, dar e lucru hotărât că avantajele, posibilitățile de progres și condițiile de afirmare, capitala le oferă mai mult decât provincia. Valoarea celor ce au reușit să pătrundă în intimitatea centrului, și să intre în accepțiunea criticilor din capitală, e declarată prin superioritatea muncii lor. O dovadă este însăși progresivitatea criticilor și a succeselor obținute. E adevărat, sunt prea puțini aceia care au putut să se bucure de această favoare, ce cu atâtă greutate e acordată celor din provincie, dar cu atât mai vârtos suntem îndreptățiți a afirma talentul lor.”<sup>53</sup> Pe Aurel Ciupe îl introduce drept un pictor de „valoare” și datorită impresiei favorabile pe care a făcut-o „cercurilor bucureștene”. Nu îl suspectăm pe critic de malițiozitate, dar este interesant de notat discursul referitor la primatul capitalei. Astfel, un an mai târziu a publicat un articol mai amplu despre Aurel Ciupe<sup>54</sup>, în care deschiderea o face pornind tot de la statutul important pe care îl conferă centrul și exemplifică prin cronicile laudative de care s-a bucurat Ciupe, scrise de G. Oprescu, N. Tonitza, E. Bucuța, P. Comarnescu. Dar, provincia își are centrele ei (Cluj, iar mai apoi Timișoara), care, chiar dacă nu au căderea de a eticheta la nivel național talentele, le generează datorită funcționării și aici a unei structuri superioare de învățământ artistic<sup>55</sup>.

Comparativ cu primul articol în care creația lui Aurel Ciupe este tratată sumar (doar aprecieri asupra cromaticii), în cel de al doilea text Gomboșiu a recurs la o structură segmentată pe: date biografice, călătorii, expoziții, preocupările pedagogice, opera artistului. În acest ultim segment, criticul a inserat o restrânsă disertație asupra a ceea ce înseamnă concept și finalitate în creație: „La un artist spontaneitatea concepției și a ideii e totdeauna evidentă și se prezintă

sub aspect de puritate, fără stigmatul lucrului alcătuit din speculații raționale. Greutatea este de a găsi, în limbaj plastic, corespondentul forme prin care să se concretizeze această spontaneitate. Trăsăturile de penel, loviturile de daltă, nu trebuie să descrie în bloc sau pe pânză biografia lucrării, nici timpul de realizare, rutina ori frământările tehnice ale artistului, ci numai claritatea ideii ce l-a călăuzit și valoarea emotivă a operei. Spectatorul în fața operelor lui Michelangelo, nu va începe prin a admira îndemânarea și finețea loviturii de daltă, prin a se întreba în cât timp au fost cioplite, ci va fi pătruns și reținut de emoția puternică ce i-o procură, de măreția ideii desfășurată în fața lui. Nimeni nu va cerceta în primul pas motivele și punctul de pornire a curentului impresionist, ci va fi emoționat de luminozitatea, de vibrațiunea cromatică a operelor impresioniste.”<sup>56</sup> Deși a introdus acest pasaj, autorul a insistat asupra „frământărilor” creative ale lui Aurel Ciupe și s-a oprit prea puțin asupra *produsului* final. Cunosându-l îndeaproape pe artist, a oferit o analiză cât se poate de veridică asupra manierei de lucru și a etapelor evolutive din creația acestuia.

Chiar dacă stau sub apelativul sintagmei de *cronică plastică* – parte dintre articole sunt incluse rubricii cu această specificație – textele care și-au propus să prezinte o personalitate artistică contemporană, Gomboșiu le-a introdus cu un titlu cât se poate de simplu: formația artistului (pictor, sculptor) urmată de nume. În ordinea cronologică a apariției lor, cronologie din care contragem cele două articole discutate mai sus, seria este deschisă printr-un scurt articol despre Catul Bogdan, publicat în revista arădeană *Hotarul*, în anul 1933. Accentele creației asupra cărora criticul a insistat la acea dată s-au dovedit trăsături care, mai târziu, au individualizat opera pictorului: „Un desen abil, subtil de o virtuozitate rară și de o calitate unică, la dânsul e totdeauna o subliniere de frumos și elegantă.[...] O natură moartă compusă de C. B. e fără fast, alcătuită din obiecte modeste. El caută emoția în simplitate. Realizarea acestei idei de simplitate, artistul o obține nu numai prin formă și desen ci mai ales prin rezolvare cromatică. Griul predominant nuanțat cu atâtă finețe, se combină în armonii de tonuri mai ridicate, rațional plasate, pentru a desăvârși elementul estetic. E poate unicul care a reușit să stabilească un echilibru perfect între formă, desen și cromatismul pictural, între sentimentul

<sup>53</sup> Gomboșiu 1935a, 181.

<sup>54</sup> Gomboșiu 1936b, 429–435.

<sup>55</sup> În 1925, la Cluj Napoca s-a înființat Școala de Arte Frumoase, care în 1933 a fost strămutată la Timișoara. Pentru istoricul acestei instituții: Lăptoiu 1999.

<sup>56</sup> Gomboșiu 1936b, 433.

și rațiunea pe care spiritul său o imprimă operei. Tocmai în această realizare egalitară constă simplitatea și esteticul ce se degajă în măsură potențată din opera sa.”<sup>57</sup>

Din articolul *Pictorul Alexandru Popp*<sup>58</sup>, publicat în 1935, demersul istoriografic de astăzi reține parcursul biografic al artistului și o sinteză asupra climatului cultural-artistic din Ardeal, imediat după Unire. Ajuns la momentul în care pictorul a părăsit Ungaria și angajamentele din zonă, stabilindu-se la Cluj, Gomboșiu a introdus un pasaj care ne creionează starea vieții artistice: „Atunci când entuziasmul desrobirii și împlinirii visului de secole cuprinsese toate sufletele, toate inimile în care svâcnea sânge românesc, Al Popp n-a stat nemișcat. Părăsind o situație strălucită – care ca român numai prin merite mari și-o putuse câștiga – în 1920 vine în țară. Nu putem spune că a găsit la venirea sa în Ardeal, o mișcare artistică în plin avânt și nici împrejurări îndeajuns de pregătite pentru asemenea manifestări. Pe de o parte nervul de entuziasm nu obosise încă până la epuizare, pe de altă parte frământările politice începeau să-și însăileze mișcarea pe ruinele lăsate de acest entuziasm. Prilejul de agitație oferit de politică, venea ca ceva necesar și stabilea continuitatea anilor de exaltare culminați în 1918-1919. În asemenea împrejurări era natural ca manifestările culturale să aibă și ele pe alocurea un pas grăbit, deci superficial. Iar pe unele terenuri de activitate spirituală, să nu se observe nici o mișcare. Plastica în acea vreme dacă exista, se coborâse la cel mai scăzut nivel și ajunsese într-o condamabilă stare de comercializare. Învățământul artistic și al desenului, în școlile secundare era cât se poate de neglijat; majoritatea profesorilor erau pregătiți la insuficiente cursuri de vară, iar în multe locuri desenul era predat de către profesorii de altă specialitate. Această lipsă odată constatată, s-a pus problema formării de elemente bine pregătite pentru predarea desenului în învățământul secundar.”<sup>59</sup> În încheierea articolului, autorul subliniază progresele care s-au făcut în cei 15 ani scurși de la Unire, iar rolul important în această direcție îl atribuie profesorilor Școlii de Arte Frumoase din Cluj.

Când Gomboșiu a publicat articolul, pictorul avea 67 de ani. O personalitate matură a cărei operă era deja definită: „Din școală nu a păstrat decât îndrumările care i-au indicat mijloacele și acea parte de adevăr pe care natura o pune în

toate lucrurile. N-a falsificat acest adevăr și fidelitatea cu care îl exprimă în lucrările sale ne îndreptățește să-l trecem în rândul naturaliştilor. Nota personală se remarcă mai mult în alegerea subiectului și în modul de compoziție al tablourilor. Prin culoare Al. Popp dă peisajului o atmosferă îmbietoare, prietenoasă pe care trebuie să o aibă un colț ales de natură, pe când portretul își păstrează aspectul de demnitate.”<sup>60</sup> Fără descrieri ample, fără trimiteri la curente de gândire și la *-isme* artistice, de astă dată, contrar obiceiului, criticul a conturat un profil plastic încadrat în contextul artei europene.

Pe măsură ce parcurgem scrierile lui Ștefan Gomboșiu, observăm capacitatea acestuia de a teoretiza. Putem afirma că, articolul scris cu prilejul expoziției de caricatură a lui Ion Suci, este un pretext pentru a face o trecere în revistă a istoriei caricaturii<sup>61</sup>. La fel, în textul al cărui subiect principal ar trebui să fie Atanasie Demian<sup>62</sup>, criticul s-a lansat într-o scurtă disertație asupra evoluției artei religioase europene și influența ei asupra spațiului românesc, în diferite zone și perioade de timp. Activitatea lui Demian este succint punctată. Reținem comentariul asupra desenului, în legătură directă cu pictura bisericească: „În desenul lui Demian găsim o ușoară și voită naivitate care se leagă perfect cu mișcarea liniei, cu dispoziția petelor de alb și negru. // În pictura bisericească Demian are același desen plin de supleț și sigur, căruia prin simplificare i se alătură o notă primitivă. Această notă de primitivism obținută prin interpretarea în sens stilizat a naturii, stabilește legătura lucrărilor sale cu pictura bizantină.”<sup>63</sup>

Articolul *Sculptorul Romul Ladea. O privire asupra operei și vieții artistului*<sup>64</sup> este o pledoarie pentru originalitate în artă, pentru depistarea și promovarea specificului național. În acest context, personalitatea artistului a oferit un model de analiză.

În introducere, Gomboșiu semnaleză o stare de fapt, o racilă a vieții artistice: „E într-adevăr ciudată starea (nu știu cum am putea-o numi) care domină spiritele și toată, așa zisa elită a minților creatoare. Lipsa de conștiință, a curajului și a propriei răspunderi, se manifestă cu aceeași condamabilă intensitate, la cei mici ca la cei mari, la debutanți ca și la consacrați. // Grupați în tabere de sprijin reciproc, unul crează

<sup>57</sup> Gomboșiu 1933, 14-15.

<sup>58</sup> Gomboșiu 1935d, 606-608.

<sup>59</sup> Gomboșiu 1935d, 607.

<sup>60</sup> Gomboșiu 1935d, 607.

<sup>61</sup> Gomboșiu 1935b, 443-445.

<sup>62</sup> Gomboșiu 1936c, 493-495.

<sup>63</sup> Gomboșiu 1936c, 494.

<sup>64</sup> Gomboșiu 1936a, 334-340.

pe când celălalt pregătește lansarea operei și individului (cu reclama și laudele la superlativ). Toate aceste grupări, fie că se încadrează în curente de gândire diametral opuse, fie că urmăresc firul acelorași idei, în gândul lor unanim și nemărturisit, au stabilit parcă o convenție de sprijinire mutuală prin tăcere. Nimeni nu ridică glasul cu sinceritate și convingere, ca să condamne lucrările care nu ating nivelul de valoare. Drumul tuturor mediocrităților de amăgitoare elocvență, drumul tuturor dibuirilor e larg deschis.”<sup>65</sup>

În ceea ce privește originalitatea unei lucrări de artă, criticul este pentru preluarea metodelor, chiar a formelor, din arta universală, însă „fondul trebuie să fie bazat pe deplina cunoaștere a resurselor spirituale, pe specificul național și etnic al acestui popor”<sup>66</sup>. Artiștii, în special cei din capitală, au rămas tributari școlilor din Apus. În opinia sa, cei care și-au căutat sursele în specificul național, au fost priviți cu rezervă, chiar detestați. Acesta era, în special, statutul artiștilor din provincie. De altfel, problema specificului național era o preocupare mai veche a lui Gomboșiu. Într-un articol scris cu doi ani mai devreme, în 1934, naționalul este pus în relație directă cu arta, el este atributul acesteia. Arta, la rândul ei, își caută sursele de inspirație în specificul național: „Expresiunea operei de artă trebuie să vorbească prin specificul neamului din spiritul căreia s-a născut. Nu numai pentru a îmbrăca o formă originală, ci pentru că prin acest spirit să pună într-o valoare spirituală produsul spiritual al poporului respectiv. Operele diferitelor epoci și-au câștigat valoarea tocmai prin conținutul lor național, înnobilit prin gândirea general-umană, prin diferențialul în timp și loc.”<sup>67</sup>

Romul Ladea – subiectul principal al articolului – este introdus prin însușirea celor mai importante date ale biografiei, iar în preambulul comentariului asupra creației, Gomboșiu l-a caracterizat pe „omul” Ladea: „Ca om R. Ladea, dacă ar fi să-l judecăm după prima impresie, l-am găsi prea puțin sociabil. Uneori chiar agresiv, veșnic dispus să te contrazică și să-ți taie vorba scurt. Alteori tăcut și căutând să scape cât mai repede din mulțime, pentru a se adânci în taina singurătății sale. Fondul său sufleteș e însă cel al omului înțelegător, plin de bunătate și întotdeauna gata să-ți de o mână de ajutor și un îndemn prețios. Numai în fața

lucrărilor sale (de care n-a fost mulțumit niciodată) și în societatea puținilor săi prieteni, numai atunci sufletul său e larg deschis.”<sup>68</sup>

Deși a nominalizat mai toate sculpturile lui Ladea, criticul nu a recurs la o analiză pe obiect. A căutat să puncteze, în evoluție, etapele demersului artistic, atât sub aspect tehnic, cât și iconografic. În încheierea articolului a aplicat teoria dezvoltată în introducerea asupra operei sculptorului: „Portretele și figurile cioplite de R. Ladea nu caracterizează individul, nu înfățișează omul sub masca sa fizică, asemănătoare și de toate zilele, ci sub adevăratul portret sufleteș legat și concrecut în sufletul nației. Trăsăturile figurilor sale: Horia, Bărnăuțiu etc. exprimă năzuințele, revolta, durerea și zbciumul unei întregi epoci. Iată cum a știut R. Ladea să smulgă din acest izvor și fondu și forma operei sale. Am putea numi acest lucru influență? Am putea acuza pe artist de împrumut, l-am putea acuza că nu s-a întors din Apus vasal artei franceze și nu prelucrează subiectele după rețete învățate pe malul Senei? – Unui spirit liber și conștient, unei personalități mature și de caracter, nu i-se pot aduce nici acuze și nici laude. – R. Ladea își va urma drumul său spre culmile de prea puțini atinse, nu-l va interesa sgomotul din jurul său, neîncrederea sau aprecierea deopotrivă le va disprețui. În sufletul său va păstra numai teama care îl urmărește mereu, teama că nu va putea realiza niciodată ceea ce cugetul său a conceput mai măreț și mai frumos.”<sup>69</sup>

În articolul *Arta plastică în cadrul specificului național*, Ștefan Gomboșiu a pornit de la mai vechea relație de interferență dintre artă și specificul național, însă a stabilit demarcația dintre acesta din urmă și etnografic: „Oricare ar fi manifestările artistice ale spiritelor noastre, ele nu vor înceta să aibă în chip fatal, pecetea specificului național. Prin urmare creatorii operelor de adevărată valoare, nu vor confunda acest specific cu etnograficul prelungit în cultural, sau cu popularul infiltrat în artisticul filosofic. Ei vor ști că nu forma creează ideea, ci ideea își caută forma, iar pentru a concretiza un gând nu vor împrumuta haina nici etnograficului nici popularului.”<sup>70</sup> Dacă pentru literatură se poate vorbi de un specific național, chiar unul local, datorită limbii, a dialectului în care se exprimă, arta plastică trebuie privită într-o vastă cuprindere de timp și spațiu. Mijloacele prin care artiștii plastici se exprimă sunt universale: ”Linia cu expresivitatea și modulările ei, cromatismul cu toate

<sup>65</sup> Gomboșiu 1936a, 334.

<sup>66</sup> Gomboșiu 1936 a, 334.

<sup>67</sup> Gomboșiu 1934, 21.

<sup>68</sup> Gomboșiu 1936a, 337.

<sup>69</sup> Gomboșiu 1936a, 340.

<sup>70</sup> Gomboșiu 1938b, 37.

posibilitățile lui spectrale, volumul cu plenitudinea și încadrarea lui spațială, constituie un limbaj plastic universal, care categoric ne îndepărtează de orice posibilități de fixare locală.”<sup>71</sup> Dacă arta plastică se originează într-un loc anume, dezvoltarea ei însă se întâmplă aiurea, la scară universală. Un neam, o societate, o țară nu este proprietara unui curent artistic. Pe teritoriul acesteia se succed curente, coexistă și sunt identificate la un moment dat în alt spațiu. Doar prin subiect și arareori printr-o personalitate genială, obiectul de artă se leagă de un loc anume.

Criticul acceptă „îngrădirea” artelor plastice doar prin subordonarea lor la sintagma „mișcare artistică regională”. Artistul își desfășoară activitatea într-un spațiu delimitat prin toponime (cum este și firesc), dar finalitatea demersului său creator nu trebuie suprapusă de atributul „local”.

În disertația sa, Gomboșiu a făcut trimiteri la Alois Riegel, Ardengo Soffici, Vasile Pârvan. Pentru concluzie a folosit un citat din istoricul român: „În adevăr singura muncă, singura grijă și suferință a creatorului e de a da formă deplin corespunzătoare gândului care-l frământă. Iar gândul acesta nu este un gând social, politic ori național, ci e un gând specific creației.”<sup>72</sup>

Pe lângă cronică plastică sau articolele cu caracter teoretic, structurate pe speculații filosofice, Ștefan Gomboșiu a publicat și o serie de articole de atitudine. Aici a vizat îndeosebi învățământul artistic. Implicat direct în desfășurarea învățământului, a făcut publice reușitele școlii, problemele acesteia, planurile sale de extindere la nivelul profilelor de pregătire<sup>73</sup>.

Ștefan Gomboșiu nu a fost un spirit exaltat. În cronică sa plastică nu a întrebunțat superlative, a aplicat o critică cu accente negative chiar dacă artistul era un nume cu statut în Timișoara<sup>74</sup>, s-a străduit să urmeze principiile deontologiei: ”Desigur că atitudinea unui critic atunci când vrea să se pătrundă de rolul său, nu trebuie să fie o atitudine de încântare în fața operei și obiectivitatea trebuie să-l ferească de acele prezentări-reclamă, cari nu aduc nici un fel de serviciu nici publicului, nici artistului și mai ales artei.”<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Gomboșiu 1938b, 39.

<sup>72</sup> Gomboșiu 1938b, 42.

<sup>73</sup> Articolele au apărut în revistele: *Fruncea*, 28, (1935), 2; *Luceafărul*, 3, (1935), 143-144; *Luceafărul*, 6, (1936), 312-314; *Fruncea*, 30, (1936), 1; *Luceafărul*, 1, (1937), 27-31; *Fruncea*, 38, (1937), 3-4; *Fruncea*, 5, (1938), 5.

<sup>74</sup> Este cazul lui Andrei Litteczky, un pictor foarte harnic, care în expoziție etala și bibliografia referitoare la activitatea sa. Gomboșiu i-a recomandat o „evoluție stilistică” și nu a fost deloc impresionat de cronicile laudative scrise deja, vezi Gomboșiu 1935c, 600.

<sup>75</sup> Gomboșiu 1938a, 62.

### **Aurel Cosma jr. (1901-1983)**

S-a născut la Timișoara. A fost nepotul de frate al patriotului bănățean Aurel Cosma.

În 1922 a absolvit Facultatea de Drept din București. În anul 1926 și-a susținut teza de doctorat la Universitatea din Paris / Facultatea de științe economice, cu lucrarea *Mica Antantă*.

La Paris a urmat cursuri de ziariștică.

De două ori a fost ales deputat P.N.L în Parlamentul României, în 1927 și 1933.

A început să publice, din 1923, în ziarul *Nădejdea* din Timișoara (ziarul P.N.L), dar cea mai elaborată activitate editorială a susținut-o în revista *Luceafărul*<sup>76</sup>.

Lucrări publicate de Aurel Cosma jr. în perioada interbelică (selecție):

- *La petite entente. L'origine, l'extension et l'avenir de la Petit Entente*, Paris, 1926

- *Generalul Berthelot și desrobirea Românilor*, București, 1932

- *Impressioni sui mio viaggio in Italia, Veneția*, 1932

- *Istoria presei române din Banat*, vol 1, Timișoara, 1932

- *Bănățeni de altădată*, vol.1, Timișoara, 1933

- *Republica Muntelui Athos*, Timișoara, 1935

- *Sculptorul bănățean Alexandru Liuba*, Timișoara, 1936

- *Schițe și nuvele*, Timișoara, 1936

- *Reminiscențe italo-bănățene*, Timișoara, 1939

- *Pictura românească din Banat de la origini până azi*, Timișoara, 1940

Fără o pregătire specială în arte, Aurel Cosma jr. s-a apropiat de domeniu datorită talentului său livresc. Articolele sale, cu caracter de cronică plastică, sunt redactate după un anume tipic: artistul, respectiv lucrările sale sunt încadrate în curentul sau stilul epocii, comentariul nu abundă în epitete, comparații sau alte figuri de stil. Este o lectură cursivă în care ideea se conturează la sfârșitul frazei.

S-a bucurat de un bogat bagaj de cunoștințe teoretice și a știut cu ușurință să facă trecerea dinspre general, dinspre teorie, la particular, cu aplicație concretă pe caz. Astfel, când a prezentat cuplul Rodica Maniu – Samuel Mütznier cu prilejul expoziției de la Sala Dalles, din 1935, unde cei doi au expus lucrări realizate

<sup>76</sup> Date biografice din lucrarea de licență *Activitatea lui Aurel Cosma jr. în perioada interbelică* (Cornel Florin Seracin), la Facultatea de Litere, Filosofie și Istorie / Universitatea de Vest Timișoara, 2006.

În perioada călătoriei prin Siria și Palestina, criticul Cosma a pornit de la cunoștințe dobândite din lecturi și din contactul direct cu arta europeană. În acestea a regăsit tehnica, stilul subiectului său: „Tehnica dlui Mützner are multe linii comune cu maniera de a picta a impresionistilor francezi. Pornit pe calea directivelor trasate de Claude Monet, dar fără să ajungă până la tendințele lui Cézanne, a știut să-și găsească un drum cu totul personal, creiat de talentul său, păstrând însă în lucrările sale caracteristicile de bază ale impresionismului. Penelul său se lasă condus numai de viziunea ochilor și caută să se emancipeze de sub influența rațiunii, care l-ar îndepărta de la natura lucrurilor spre compoziția lor. Compunerea este făcută numai pentru constituirea unui cadru în care să-și așeze toate efectele pe cari le-a înregistrat ochiul său de artist. Prin urmare, viziunea naturii are o importanță mai mare decât compoziția. De aici și practica de a diviza tonurile pentru a le reconstitui la o distanță optică în adevărata colorație a lucrurilor. Totul se întemeiază pe o armonioasă colaborare a luminei cu tonurile obiectelor. Soarele este izvorul culorilor și fără el nu există nici o colorație. De aceea scara infinită a nuanțelor este creată de variația intensității luminei. Aceste dogme ale școlii impresioniste par să fie respectate de pictorul Samuil Mützner.”<sup>77</sup>

Același mod de încadrarea a subiectului în contextul *-ismelor* europene, îl întâlnim și în cazul lui Cornel Liuba, al cărui profil plastic l-a prezentat cu prilejul expoziției personale și jubiliare din primăvara anului 1935<sup>78</sup>. Fragmentat, în prima parte a articolului s-a oprit asupra temelor predilecte ale artistului: peisagistica, portretul și natura moartă cu flori. În a doua parte a textului a dezvoltat biografia pictorului-arhitect, insistând asupra implicării sale în inițierea învățământului artistic la Subotica și Timișoara. Textul și l-a încheiat prin anunțarea viitoarei expoziții Liuba, în toamna aceluiași an, în capitală.

Articolul *Sculptorul bănățean Alexandru Liuba (1875 – 1906)*<sup>79</sup> putem să-l considerăm un studiu. Cosma a fost primul exeget preocupat de personalitatea și activitatea tânărului sculptor, pornind de la studierea arhivei de familie, mai apoi a urmat parcursul biografic al sculptorului (anii de formație artistică, lucrările și proiectele artistului). În introducere a recurs la o trecere în

revistă a vieții artistice din Banat în ultimii 200 de ani. Punctual, a menționat realizări în pictură, arhitectură, în arta decorativă pe care a asociat-o etnografiei, în sculptură și în muzică. Urmează o cuprinzătoare prezentare a familiei Liuba, din Maidan, familie de vechi patrioți români. A insistat îndeosebi asupra activității dascălului Sofronie Liuba, tatăl sculptorului. Biografia lui Alexandru o parcurge pornind de la primele clipe de viață (nașterea, data botezului). Anii de școală de la Maidan, școala primară germană, iar mai apoi școala civilă din Oravița, Institutul pedagogic diecezan din Caransebeș, implicarea lui Vicențiu Babeș în destinul viitorului artist, prin trimiterea sa la studii, la München, anii de studiu din capitala Bavariei (discuția pe care a purtat-o tânărul Liuba cu regele Bavariei referitor la caracterul șovin al ungarilor), întoarcerea în țară, primele sculpturi – sunt etape narate relativ comprimat, deoarece o lucrare exhaustivă, dedicată memoriei sculptorului, urma să apară în “Biblioteca Luceafărul”<sup>80</sup>.

Un articol generos, ca întindere în pagină, este publicat *in memoriam* M. H. Georgescu<sup>81</sup>. Aurel Cosma a evocat prietenia sa cu pictorul bucureștean, i-a prezentat acestuia biografia și a insistat îndeosebi asupra vizitei din Banat (1922). Autorul l-a considerat pe M. H. Georgescu drept personajul care i-a influențat în direcția impresionismului pe pictorii bănățeni: „Contactul pictorilor bănățeni cu M. H. Georgescu a fost salutar, fiindcă din el s-a desprins o nouă orientare pentru arta bănățeană. Această dată marchează începutul în Banat al unui impresionism românesc astfel cum îl înțelegea și profesa Marin Georgescu. Influența asupra pictorilor bănățeni era considerabilă. Și acela care a stat mai aproape de el și l-a priceput mai bine, este pictorul Ioan Isac.”<sup>82</sup> Cornel Liuba și Ioan Isac l-au însoțit pe Georgescu în drumețiile bănățene, de unde pictorul bucureștean s-a întors cu peste o sută de lucrări,

<sup>77</sup> Cosma junior 1935a, 239-240.  
<sup>78</sup> Cosma junior 1935b, 282-286.  
<sup>79</sup> Cosma junior 1935c, 333-341.  
<sup>80</sup> La rubrica *Note* din *Luceafărul*, 7-8, 1935, 379 este anunțată viitoarea apariție a lucrării „Sculptorul bănățean Alex. Liuba” de Aurel Cosma junior: „În lucrarea dlui Cosma vor fi povestite cu toate amănunțele diferitele faze ale frământărilor sufletești și grelelor lupte duse de un sculptor nenorocit împotriva mizeriei și răutății omenești, va fi istorisită viața boemă a lui Alexandru Liuba pe care a avut-o la București, unde trăia împreună cu cel mai bun prieten al său, cu scriitorul Ilarie Chendi, și vor fi descrise toate clipele frumoase sau amărate ale celui mai mare sculptor pe care l-au avut Românii din Transilvania înainte de primul război mondial.”

<sup>81</sup> Cosma junior 1935f, 576-591.

<sup>82</sup> Cosma junior 1935f, 580.

expuse în 1923 la „Maison D'Art” din capitală<sup>83</sup>. Cosma a publicat și fragmente din corespondența sa cu pictorul, scrisori din care se deucează foarte bine concepția artistică a lui M. H. Georgescu, atașamentul său față de impresionism. Demersul pedagogic al pictorului, care a înființat la București o școală privată: „Academia liberă de arte frumoase” (1929-1932), și care le sugerase timișorenilor, în 1922, să pună bazele unei școli de belle arte, pe care se oferă să o conducă<sup>84</sup>, încheie parcursul său biografic.

În text, Aurel Cosma a citat fragmente din presa vremii, în special pe G. Lungulescu cu cronici din ziarul *Universul*, cu scopul de a-și argumenta scurtele aprecieri vis-à-vis de creația lui M.H. Georgescu.

Pictorii Ioan Isac și Andrei Litteczky sunt personajele centrale a două scurte articole, gândite mai mult din perspectiva prezentării biografice (originea, formația intelectuală și artistică, expoziții) și axate mai puțin pe comentariu critic asupra lucrărilor<sup>85</sup>. Lui Ioan Isac îi delimitează preocupările de peisagist în contextul picturii bănațene, iar referitor la Andrei Litteczki a căutat o linie de mijloc în analiza aplicată lucrărilor – comparativ cu Ștefan Gomboșiu – și remarcă îndeosebi mesajul, chiar importanța istorico-documentară a tablourilor sale: „Tablourile lui Andrei Litteczki n-au numai valoare artistică, dar mai ales o deosebită valoare istorică și documentară, căci ele reprezintă vederi, colțuri de orașe, momente din viața poporului, monumente istorice și alte lucruri, cari sunt menite să dispară.”<sup>86</sup>

Două numere consecutive ale revistei *Luceafărul* au publicat articole în care Aurel Cosma a făcut însemnări pe marginea expozițiilor de artă europeană, vizitate la Bruxelles și Paris<sup>87</sup>. Textul scris despre expoziția retrospectivă de pictură impresionistă, organizată la Palatul Artelor Frumoase din Bruxelles are caracter de popularizare, la acea dată, oferind câteva repere (cronologie și personalități artisti-

ce) asupra curentului. Aprecierile la adresa artiștilor sunt generale, fără descrierea operei. Autorul a făcut distincția între împătimitii impresionismului (a exemplificat prin Monet) și pictorii care au înregistrat doar perioade impresioniste în cariera lor. Materialul se încheie brusc, fără concluzii.

Articolul scris pe baza impresiilor reținute din vizitarea expoziției de artă italiană de la Paris, se deschide printr-un comentariu axat pe trăsăturile generale ale picturii italiene de la Cimabue la Tiepolo. Posibil să fie preluat din catalogul expoziției. Informația este însă punctată prin reflexii personale: „Dacă privim tablourile lui Fra Angelico (1387-1455), supranumit și <pictorul îngerilor>, vedem acel progres mare pe care l-a înregistrat pictura în secolul al XIV-lea. În arta sa culorile îți lasă o impresie mai dulce, iar studiul perspectivei e aproape perfect.”<sup>88</sup>

Prezentarea expoziției a făcut-o pe trei segmente: *Primitivii italieni*, *Precursorii Renașterii* și *Clasicii*. Maniera de redactare a textului nu ridică pretenția unui discurs estetic. Dacă a insistat mai mult asupra lui Cimabue, Giotto sau Fra Angelico, *clasicii* Da Vinci, Tizian și Michelangelo sunt doar trecuți în revistă cu cele mai cunoscute lucrări ale lor. În încheiere, arată obiectivul pe care l-a urmărit prin publicarea impresiilor sale: „Nu mă pot extinde aici asupra tuturor capodoperelor cari au fost expuse la expoziția artei italiene din Paris; am vrut să notez numai câteva considerații în legătură cu evoluția picturii italiene din timpul renașterii, accentuând încă o dată importanța pe care o au expozițiile retrospective nu numai pentru cunoașterea mai complexă a artei, dar mai ales pentru o instructivă îndrumare a artiștilor, cari se lasă răpiți de diversele curente cari îi apucă în vârtejul lor.”<sup>89</sup>

*Pictura românească din Banat de la origine până azi*, publicată pentru prima oară în *Luceafărul*, nr. 5-6/1940, iar mai apoi sub formă de carte, este o sinteză fără pretenții de exhaustivitate.

Lucrarea, structurată pe segmente – termenul de „capitol” forțează realitatea – oferă o imagine asupra picturii din secolul XVIII și până la artiștii contemporani autorului. Selecția s-a făcut atent, nici un nume care să facă trimiteri înspre o altă naționalitate decât cea română, nu este inclus contextului.

<sup>83</sup> Isac 1935, 587-590. Este articolul în care pictorul Ioan Isac relatează despre întâlnirea sa cu M. H. Georgescu, despre experiența dobândită alături de acesta în ieșirile „la peisaj” din împrejurimile Ciclovei Montane. Insistă asupra manierei de lucru a pictorului, foarte des revine sintagma „arborelui grigorescian” în jurul căruia era desfășurată imaginea, folosește termeni tehnici (denumiri de culori și amestecul acestora, tipuri de pensule sau spatule).

<sup>84</sup> Despre inițiativa lui M. H. Georgescu privitoare la înființarea școlii în Timișoara, și la Velceanu 1936, 533-537.

<sup>85</sup> Cosma junior 1936a, 77-84; Cosma junior 1936b, 85-87.

<sup>86</sup> Cosma junior 1936b, 85.

<sup>87</sup> Cosma junior 1935d, 424-428; și Cosma junior 1935e, 455-460.

<sup>88</sup> Cosma junior 1935e, 457.

<sup>89</sup> Cosma junior 1935e, 460.

În introducerea suficient de generoasă, plasată sub auspiciile unui patriotism local, Aurel Cosma a subliniat conduita profesională, chiar morala, a pictorilor bănățeni: „Privită în complexul ei, pictura bănățeană are multe părți comune cu orientările și mersul evolutiv al picturii universale, diversele ei faze de dezvoltare putându-se încadra în marile discipline recunoscute și consacrate de lumea artistică. Cu toate acestea, se remarcă o evidentă originalitate în metoda de lucru, dar mai ales în combinația de culori a pictorilor bănățeni cari au rămas strâns legați de tradiția și ambianța locală, creând sub directa influență a climatului artistic generat de pământul lor natal. Fără îndoială, se pot vedea multe înrâuriri străine asupra picturii bănățene, fiindcă artiștii noștri au stat în contact cu cei veniți din altă parte, iar în timpurile noi arta modernă a reușit să-și facă drumuri de penetrație în Banat. Aceste curente n-au avut însă darul să cucerească energiile creatoare ale provinciei noastre și să le smulgă din atmosfera unui tradiționalism specific bănățean. Ele în schimb au răscolit în sufletele purtătorilor de peneluri imbolduri noi, arătându-le bogatele descoperiri de concepție, de viziune și de înfăptuire în domeniul artelor plastice. Pictorii bănățeni s-au emancipat de sub rigorile sau anacronismele unor metode perimate pe măsura răspândirii nouilor pedagogii, fără să cadă însă într-o nouă încătușare. Ei s-au pus la curent cu toate realizările din altă parte, dar nu le-au adoptat în întregime. Au tras din ele învățăminte și concluzii folositoare, aplicându-le treptat sub forma unor rezultate ale experiențelor proprii. De aceea, examinând operele pictorilor bănățeni, constatăm în primul rând o vigoasă afirmare a personalității și talentului fiecăruia, deși fiecare din ei poate fi clasat într-una din marile școli universale, fără ca să se identifice însă complet cu dogmele preconizate de ele. În al doilea rând, găsim în paleta fiecăruia acea gamă de nuanțe calde și impresionante pe cari numai puterea de pătrundere vizuală a coloritului bănățean, desprins din farmecul peisajului și a vieții locale, le-a putut-o da.”<sup>90</sup> Pictura bănățeană, de acolo de unde poate fi ea identificată, se încadrează etapelor parcurse de arta europeană. Pe de altă parte, autorul insistă asupra menținerii nealterate a ceea ce numește „tradiționalism specific bănățean”.

Trei sunt etapele în care s-a desfășurat cronologia picturii bănățene:

<sup>90</sup> Cosma 1940, 5-6.

I. Pictura primitivă – unde Cosma a grupat primele manifestări de artă păstrate din secolul XVIII, mai precis școlile de iconari, activitatea zugravului Nedelcu, a lui Vasile Diaconul și George Diaconovici. Cu prelungiri tematice, tot aici intră și primele portrete realizate de Mihail Veleceanu și Dimitrie Turcu.

II. Renașterea picturii bănățene – a avut loc odată cu descoperirea preceptelor clasicismului, iar finalul perioadei se asociază cu academismul. Aici nume cap de afiș sunt: Constantin Daniel, Nicolae Popescu, Ioan Zaicu, secondai de: Sava Petrovici, Pavel Petrovici, Nicola Alexici. Fără a detalia, autorul menționează preocupările acestora în domeniul picturii bisericești și a celei de factură laică, în special portretistică. În cazul lui Nicolae Popescu, informația este preluată, în cea mai mare parte, din scrierile lui Ioachim Miloia. Nu face trimiteri la sursă, însă în bibliografie l-a citat cu mai toate articolele și studiile publicate de acesta.

III. Școala impresionistă și perioada contemporană autorului – aici a reluat în format comprimat articolele sale despre M. H. Georgescu, Ioan Isac, Cornel Liuba. O atenție deosebită o acordă lui Atanasie Demian (*Atanasie Demian, făuritor de artă nouă; Divizionismul în pictura lui Demian; În căutarea unei arte noi; Lirismul lui Demian*). Brutus Haneș, Diodor Dure [senior], Petre Lazăr, Ioan Suci sunt artiștii cărora Aurel Cosma le consemnează preocupările din domeniul caricaturii și asupra cărora a revenit în acest material, dezvoltând însemnări publicate cu ceva timp în urmă, cu prilejul expozițiilor personale.

Un paragraf aparte este cel numit *Portrete*, unde i-a reunit, din nou, pe academicii Constantin Daniel, Ioan Zaicu, pe impresionistii Cornel Liuba, Atanasie Demian, Catul Bogdan. Distinct este prezentat Alexandru Popp și implicarea sa pedagogică.

Lucrarea se încheie cu evocarea lui Ioachim Miloia.

*Pictura românească din Banat* este mai degrabă o lucrare de popularizare decât un instrument științific. Are totuși o bibliografie care însumează articole și cronici publicate de Ștefan Gomboșiu în *Luceafărul*, articolele, studiile și cronicile lui Ioachim Miloia din *Analele Banatului*, amintirile lui Ioan Isac despre M. H. Georgescu tipărite în *Luceafărul*, G. Postelnicu cu studiul său despre Nicolae Popescu, publicat în *Banatul*, Berkeszi István cu *Temesvári művészek*.

Limbajul în care este redactat textul, nu este neapărat prețios. Figurile de stil le-a întrebuințat

rar, atunci când i-a prezentat pe pictorii față de care avea afinități personale (Atanasie Demian, Catul Bogdan). În partea introductivă și în desfășurarea primelor două etape (pictura primitivă și cea clasică), demersul este recuperator. Fără să întrebuițeze întocmai terminologia folosită de istoricii de artă – și aici l-a avut exemplu pe Ioachim Miloia – a înlănțuit fraze coerente, care i-au permis să structureze informația logic: date biografice, opera pictorului, încadrarea sa în curentul artistic.

Prin activitatea publicistică în direcția artelor plastice, susținută în revista *Luceafărul*, în primii doi ani de apariție, Aurel Cosma jr. a completat, parțial, o lacună în scrisul de specialitate. A probat un model de abordare al domeniului, care la timpul respectiv a oferit pe lângă informație și o lectură captivantă.

Alături de cele trei personalități a căror nume s-a detașat în publicistică prin interesul manifestat față de realitățile artistice, revistele *Luceafărul*, *Analele Banatului* și presa cotidiană rețin cronică plastică, articole, note semnate de Constantin Stoicănescu, Grigore V. Coban, Leontin Iliescu, Aurel Ciupe.

Constantin Stoicănescu a publicat cronică plastică și un articol scurt, pe care putem să-l clasificăm drept *însemnare*, în două numere din *Analele Banatului*<sup>91</sup>. Dacă pe Aurel Ciupe l-a localizat în spațiul bănățean datorită originii sale și expeditiv, dar în termeni elogioși, i-a caracterizat personalitatea artistică, Romul Ladea, Atanasie Demian și Iuliu Podlipny s-au bucurat de un comentariu mai generos. Selectiv le-a prezentat acestora biografiile și a făcut aprecieri asupra creației. De notat este o remarcă, care și astăzi își păstrează aproximativ valabilitatea: „Ca să prezint acum opera lui Demian, voi întâmpina oarecari dificultăți pentru că termenii criticii de artă plastică sunt prea epuizați, prea banalizați din cauza lipsei de sinceritate, sau lipsei de competență cu care au fost întrebuițați. Faptul acesta a dus la nepăstrarea raportului dintre valori și astfel se îngreuiază azi criticului: prezentarea justă, iar cetitorului: posibilitatea de a distinge a artei valoroase de diletantism, sau a unor individualități de altele.”<sup>92</sup> Lui Demian îi remarcă calitățile de ilustrator la revista *Gândirea*, cele de pictor bisericesc și de portretist, cu predicție pentru figuri de copii. Pentru Podlipny a

întrebuițat un limbaj rafinat, mai elaborat decât cel al lui Miloia: „Podlipny e o figură pascaliană. Operile lui, par confesiunile unui pelerin din Evul Mediu, care se sbate sfâșietor sub obsesia tăcerii și pe care chinuitoarea sete de a pătrunde o taină, îl consumă în neliniște; el pentru o trăire creștină a vieții își mângâie – a-și putea spune evanghelic – umilii lui prieteni suferinzi.”<sup>93</sup> Pe Romul Ladea l-a „desprins” dintre țărani cioplitori, dar cu obsesie a căutat să-i contureze trăsăturile care fac trimitere la mult dezbătutul „specific local”. Și-a argumentat aserțiunea prin exemplificări: portretul lui Horia, reliefurile lui Cloșca, dar mai ales „În *Autoportret*, este el: Romul Ladea, feciorul babei Ieva din Ticvaniul-Mare, artistul rural care deși trăiește la oraș – prin calitățile lui – rămâne tot țaran; e cioplitorul R. Ladea, surprins cu câteva accente de mândrie aspră specifică bănățenilor.”<sup>94</sup>

Articolul *Din problemele culturale ale Timișorii*, scris de Emil Grădinariu (?), este un articol de opinie<sup>95</sup>. Autorul a opinat de pe poziții strict naționaliste, contestând valoarea artistică a „monumentelor din trecut” (cele ridicate înainte de 1918). În plus, mesajul lor este perimat, indiferent că sunt statui cu semnificație religioasă (Sf. Treime, Sf. Nepomuk) sau monumente istorice. În partea a doua a textului, a oferit sugestii pentru „înnobilarea” forului public cu statui care să evoce momente sau personalități marcante ale istoriei naționale. Autoritățile române au realizat în această direcție prea puțin în cei 16 ani postunioniști. Un monument al Unirii nu exista, iar oamenii politici români aveau prea puține busturi în oraș, iar dintre ele unele rezolvate mediocru. A exemplificat cu bustul lui Emanuil Ungureanu<sup>96</sup>. Conform părerii sale, abia atunci când istoria națională va ieși în spațiu public, abia atunci în Timișoara se instalează o stare de normalitate.

Din categoria articolelor de popularizare, menționăm aici o prezentare a colecțiilor de artă românească și universală ale Muzeului Simu<sup>97</sup>, prezentarea pinacoteei Palatului Cultural din Târgu-Mureș<sup>98</sup>, un articol despre Nicolae

<sup>93</sup> Stoicănescu 1931b, 209-210.

<sup>94</sup> Stoicănescu 1931a, 112.

<sup>95</sup> Grădinariu 1935, 276-277.

<sup>96</sup> Bustul lui Emanuil Ungureanu a fost realizat de sculptorul Gheorghe Groza, în urma câștigării unui concurs de proiecte. Bustul a fost dezvelit în 1931, aproape la un an după moartea sculptorului. Despre eveniment, Postelnicu 1931, 80.

<sup>97</sup> Nicolau 1926, 31-33.

<sup>98</sup> Ciupe 1937, 9-12.

<sup>91</sup> Stoicănescu 1930, 67; Stoicănescu 1931a, 108-112; Stoicănescu 1931b, 203-210.

<sup>92</sup> Stoicănescu 1931b, 203.



Grigorescu, în care autorul a exagerat în intenția-i de a surprinde doar „specificul național” al creației grigoresciene, combinând în acest scop citate din Alexandru Vlahuță, George Oprescu, Henri Blazian, Lucina Dracopol-Negulescu<sup>99</sup>.

Grigore V. Coban a semnat în revista *Luceafărul* „Cronica plastică a Iașilor”<sup>100</sup>, o prezentare a pinacotecii din Iași<sup>101</sup>, articole despre Octav Băncilă<sup>102</sup> și Otto Briese<sup>103</sup>. Prin demersul său le reamintește bănățenilor că, N. N. Tonitza și I. L. Cosmovici sunt moldoveni, îi familiarizează cu numele artiștilor tineri: C-tin. Agafiței, M. Cămăruș, P. Brudea, C-tin. Alupi etc. În cronică plastică, dar mai cu seamă în articolele despre Băncilă și Briese, Coban dovedește certe calități de estet. Limbajul său este elevat, a folosit cu prețiozitate sintagma și metafora plastică. În plus, articolul despre Briese are aparat critic întocmit cu acribie.

Modeste sub aspectul concepției de redactare (la nivel de limbaj și de spațiu în economia publicației), *notele* și *însemnările* despre evenimentele expoziționale, sunt importante prin mesajul informativ. De regulă au consemnat tipul expoziției (de grup, personală), locul și perioada, au citat câteva lucrări însoțite de succinte aprecieri. Alteori întâlnim și o scurtă prezentare, în termeni pozitivi, a expozantului. Acestea sunt surse utile în ordonarea elementelor biografice ale artistului.

Cu relativitate, data care încheie o etapă a preocupărilor la nivel de cronică plastică este începutul celui de -al Doilea Război Mondial. În cele mai multe cazuri, din lipsa fondurilor, revistele timișorene și-au modificat formatul, și-au rărit periodicitatea apariției și finalul a fost încetarea tipăririi lor. Pe de altă parte, evenimentele generatoare de subiecte cu caracter artistic, respectiv paleta expozițională, și-au pierdut din intensitate, iar atenția publicului a fost captată de realități mult mai telurice.

<sup>99</sup> Munteanu 1937, 14-19.

<sup>100</sup> Coban 1935b, 522-523; Coban 1936a, 210-211; Coban 1936d, 454-457.

<sup>101</sup> Coban 1936c, 426-427.

<sup>102</sup> Coban 1935a, 321-323.

<sup>103</sup> Coban 1936b, 237-245.

## BIBLIOGRAFIE

- Berkeszi 1910,  
I. Berkeszi, *Temesvári művészek*, Timișoara, (1910).
- Bugariu 1944,  
A. Bugariu, Ioachim Miloia (1874-1940). *Revista Banatului*, X, (1944), 10-12.
- Ciupe 1937,  
A. Ciupe, Pinacoteca Municipiului Târgu-Mureș. *Luceafărul*, 1, (1937), 9-12.
- Coban 1935a,  
G. V. Coban, Pictorul Octav Băncilă. *Luceafărul*, 7-8, (1935), 321-323.
- Coban 1935b,  
G. V. Coban, Expoziția pictorilor moldoveni. *Luceafărul*, 11, (1935), 522-523.
- Coban 1936a,  
G. V. Coban, Cronica plastică a Iașilor. *Luceafărul*, 4, (1936), 210-211.
- Coban 1936b,  
G. V. Coban, Pictorul Otto Briese. Pe marginea unui sfert de veac de activitate artistică. *Luceafărul*, 5, (1936), 237-245.
- Coban 1936c,  
G. V. Coban, Arta plastică la Iași. *Luceafărul*, 9, (1936), nr. 9, p. 426-427.
- Coban 1936d,  
G. V. Coban, Cronica plastică a Iașilor. *Luceafărul*, 10, (1936), 454-457.
- Cosma junior 1935a,  
A. Cosma junior, Expoziția pictorului S. Mützner. *Luceafărul*, 5, (1935), 239-240;
- Cosma junior 1935b,  
A. Cosma junior, Pictorul Corneliu Liuba. *Luceafărul*, 6, (1935), 282-286.
- Cosma junior 1935c,  
A. Cosma junior, Sculptorul bănățean Alexandru Liuba (1875 – 1906). *Luceafărul*, 7-8, (1935), 333-341.
- Cosma junior 1935d,  
A. Cosma junior, Pictura impresionistă. Expoziția retrospectivă a pictorilor impresionisti de la Bruxelles. *Luceafărul*, 9, (1935), 424-428.
- Cosma junior 1935e,  
A. Cosma junior, Pictura italiană. Impresii și însemnări dela expoziția artei italiene din Paris. *Luceafărul*, 10, (1935) 455-460.
- Cosma junior 1935f,  
A. Cosma junior, Trei ani de la moartea pictorului M.H. Georgescu. *Luceafărul*, 12, (1935), 576-591.
- Cosma junior 1936a,  
A. Cosma junior, Pictorul Ioan Isac. *Luceafărul*, 2, (1936), 77-84;

- Cosma junior 1936b,  
A. Cosma junior, Pictorul Andrei Litteczki. *Luceafărul*, 2, (1936), 85-87.
- Cosma 1940,  
Aurel Cosma, *Pictura românească din Banat dela origini până azi*, Timișoara, (1940).
- Enescu – Pavel 1979,  
Th. Enescu, A. Pavel, Critica de artă și studiile de istoria artei privitoare la perioada modernă și contemporană, *Istoria științelor în România. Știința literaturii. Istoriografia de artă*, București, (1979).
- Gomboșiu 1933,  
Șt. Gomboșiu, Pictorul Catul Bogdan. *Hotarul*, 8, (1933), 14-15.
- Gomboșiu 1934,  
Șt. Gomboșiu, Specificul național în plastică. *Hotarul*, 12, (1934), 21-22.
- Gomboșiu 1935a,  
Șt. Gomboșiu, Pictorul Aurel Ciupe. *Luceafărul*, 4, (1935), 181-182.
- Gomboșiu 1935b,  
Șt. Gomboșiu, Caricaturistul Ion Suci. *Luceafărul*, 4, (1935), 443-445.
- Gomboșiu 1935c,  
Șt. Gomboșiu, Cronica expozițiilor din Timișoara. *Luceafărul*, 12, (1935), 600.
- Gomboșiu 1935d,  
Șt. Gomboșiu, Pictorul Alexandr Popp. *Luceafărul*, 12, (1935), 606-608.
- Gomboșiu 1936a,  
Șt. Gomboșiu, Sculptorul Romul Ladea. O privire asupra operei și vieții artistului. *Luceafărul*, 7-8, (1936), 334-340.
- Gomboșiu 1936b,  
Șt. Gomboșiu, Pictorul Aurel Ciupe. Date biografice și considerațiuni asupra operei sale. *Luceafărul*, 10, (1936), 429-435.
- Gomboșiu 1936c,  
Șt. Gomboșiu, Pictorul A. Demian. *Luceafărul*, 11, (1936), 493-495.
- Gomboșiu 1938a,  
Șt. Gomboșiu, Expoziții – Sindicate. *Luceafărul*, 3-4, 1938, 62-65.
- Gomboșiu 1938b,  
Șt. Gomboșiu, Arta plastică în cadrul specificului local. *Luceafărul*, 5-6, (1938), 37-42.
- Grădinariu 1935,  
E. Grădinariu, Din problemele culturale ale Timișoarei. *Luceafărul*, 6, (1935), 276-277.
- Isac 1935,  
I. Isac, O vară petrecută cu pictorul M. H. Georgescu în Banat. *Luceafărul*, 12, (1935), 587-590.
- Lăptoiu 1974,  
N. Lăptoiu, *Julius Podlipny*, Timișoara, (1974).
- Miklósik 2006,  
Miklósik E., *Arta bănățeană interbelică*, Timișoara, (2006).
- Miloia 1928a,  
I. Miloia, Pictorul Ioan Zaicu (1868-1914). *AnB*, I, (1928), 9-19.
- Miloia 1928b,  
I. Miloia, Biserica română din Lipova (Banat). *AnB*, I, (1928), 26-42.
- Miloia 1928c,  
I. Miloia, Din viața artistică a Timișoarei. *AnB*, I, (1928), 100-103.
- Miloia 1928d,  
I. Miloia, Pictorul Iuliu Podlipny. *Banatul*, 8-10, (1928), 61-72.
- Miloia 1929a,  
I. Miloia, Patru icoane executate de zugravul Nedelcu. *AnB*, II, (1929), 6-8.
- Miloia 1929b,  
I. Miloia, Date și documente noi referitoare la pictorul Nicolae Popescu. *AnB*, II, (1929), 7-40.
- Miloia 1929c,  
I. Miloia, Cronica plastică. *AnB*, II, (1929), 51-52.
- Miloia 1929d,  
I. Miloia, Cronica artistică. *AnB*, II, (1929), 112-115.
- Miloia 1930a,  
I. Miloia, Începuturile artei românești în Banat. *AnB*, III, (1930), 1-8.
- Miloia 1930b,  
I. Miloia, Salonul Artelor Bănățene. *AnB*, III, (1930), 20-22.
- Miloia 1930c,  
I. Miloia, Sculptorul Ferdinand Gallas. *AnB*, III, (1930), 63-64.
- Miloia 1930d,  
I. Miloia, Sculptorul Gheorghe Groza. *AnB*, III, (1930), 68-71.
- Miloia 1930e,  
I. Miloia, Din activitatea muzeului bănățean (achiziții pe anul 1931). *AnB*, III, (1930), 134-135.
- Miloia 1931a,  
I. Miloia, Mănăstirea Săraca – centru de cultură și artă bănățeană. *AnB*, 2-4, (1931), 85-105.
- Miloia 1931b,  
I. Miloia, Biserica de lemn din Iersig. *AnB*, 2-4, (1931), 115-120.
- Miloia 1931c,  
I. Miloia, Biserica de lemn din Cebza. *AnB*, 2-4, (1931), 121-123.

Miloia 1935a,  
I. Miloia, Constantin Daniel a fost sârb sau român. *Luceafărul*, 1, (1935), 21-26.

Miloia 1935b,  
I. Miloia, Biserica de lemn din Povârgina. *Luceafărul*, 3, (1935), 125-128.

Miloia 1936,  
I. Miloia, Aspecte din vechea arhitectură religioasă din Banat. *Revistă bănăţeană*, 45, (1936), 29-31.

Munteanu 1937,  
M. Munteanu, Pictorul N. Grigorescu. *Luceafărul*, 1, an III, (1937), 14-19.

Miloia 1938,  
I. Miloia, La marginea Banatului. *Luceafărul*, 1-2, (1938), 1-11.

Nicolau 1926,  
D. Nicolau, Muzeul Simu. *Banatul*, 4, (1926), 31-33.

Oprea 1971,  
P. Oprea, *Consemnări despre arta românească*, Bucureşti, (1971).

Oprea 1989,  
P. Oprea, Cronicari și critici de artă în presa bucu-  
reșteană a anilor 1924-1938. *Revista Muzeelor și  
Monumentelor*, 6, (1989), 70-83.

Oprea 2001,  
P. Oprea, *Două perioade din istoriografia artei  
românești moderne și contemporane*, București, (2001).

Pascu 2002,  
R. Pascu, *Publicistica de artă interbelică*, Timișoara,  
(2002).

Petcanu 1938,  
A. E. Peteanu, Dr. Ioachim Miloia (1879-1940). Pro  
memoriam. *Luceafărul*, IV, (1938), 33-36.

Petranu 1927,  
C. Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu,  
(1927).

Petranu 1931,  
C. Petranu, *Bisericile de lemn din județul Bihor*, Sibiu,  
(1931).

Pintilie 2006,  
I. Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate.  
Pedagogia artistică în secolul XX*, Timișoara, (2006).

Postelnicu 1927,  
G. Postelnicu, Un mare pictor bănăţean uitat: Nicolae  
Popescu. *Banatul*, 5, (1927), 24-35.

Stoicănescu 1930,  
C. Stoicănescu, Pictorul Aurel Ciupe. *AnB*, III, (1930),  
67.

Stoicănescu 1931a,  
C. Stoicănescu, Romul Ladea – un mare sculptor  
autohton. *AnB*, IV, (1931), 108-112.

Stoicănescu 1931b,  
C. Stoicănescu, Cronica plastică (Artistul Atanasie  
Demian, Pictorul Iuliu Podlipny). *AnB*, IV, (1931),  
203-210.

Topliceanu 1944,  
T. Topliceanu, Un cărturar bănăţean Ioachim Miloia.  
*Revista Banatului*, X, (1944), 1-9.

Turcuș 1974,  
A. Turcuș, Aspecte din activitatea muzeologică a lui  
Ioachim Miloia. *Tibiscus*, III, (1974), 279-284.

Turcuș 2004,  
A. Turcuș, *Scriitori din Italia*, Timișoara, (2004).

Velceanu 1936,  
I. Velceanu, Prima asociație bănăţeană de arte  
frumoase. *Luceafărul*, 12, (1936), 533-537.

### **Artikel, kunstgeschichtliche Abhandlung und Kunstrezension in der temeswarer Publizistik der Zwischenkriegszeit**

#### *Zusammenfassung*

Die Kunstgeschichtsschreibung, tätig im Bereich der Fachbehandlung und –kritik, beinhaltet für die temeswarer Zwischenkriegszeit rumänischsprachiges Material, das in den Kulturzeitschriften *Banatul (Das Banat)*, *Fruncea (Die Stirn)*, *Luceafărul (Der Stern)*, *Analele Banatului (Die Banater Jahrbücher)* erschien. In der Tagespresse sind Aufzeichnungen, Stellungnahmen sowie kurze Kunstrezensionen zu finden.

Die 30er Jahren sind für das fachliche Vorgehen bemerkenswert. Es ist die Zeit, in der Abhandlungen, Artikel, Kritikkommentare des Kunsthistorikers Ioachim Miloia, des Berichtstatter-Künstlers Ștefan Gomboșiu, des Berichtstatter-Literaten Aurel Cosma jr. veröffentlicht wurden. Die zeitgenössische Banater bildende Kunst, aber auch die Kunstgeschichte des Gebietes vor ungefähr 200 Jahren, bilden das Thema der herausgebrachten Blätter. Kommentare und Rezensionen der Kunstereignisse (Ausstellungen, Förderung eines Buches /eines Kunstalbums) aus dem In- und Ausland vervollständigen den Interessenbereich.

*Ioachim Miloias (1897-1940) Schriften – Abhandlungen und Kunstrezensionen – haben den Banater Kunstraum an die rumänische Kunstgeschichtsschreibung angeschlossen. Sie vertreten die bahnbrechende Periode der künstlerischen Pressebeschäftigungen im Banat. Dank des hohen Niveaus und der beruflichen*

*Ausbildung des Autors zählen die Texte zu den Referenzstücken in der Geschichtsschreibung.*

Ștefan Gomboșiu (1904-1978) hat neben Kunstrezensionen und theoriebezogenen Artikeln (unter Einfluss philosophischer Spekulation) auch eine Reihe Stellungnahmen veröffentlicht. Damit ist besonders das Kunstschulwesen gemeint. Dadurch dass er darin direkt einbezogen war, konnte er sowohl den Erfolg als auch die Probleme der Kunsthochschule nach ihrer Verlegung von Klausenburg nach Temeswar öffentlich machen. In seinen Aufsätzen war er kein exaltierter Geist: nur selten, auch wenn der Künstler einen berühmten Namen hatte, machte er Gebrauch von Superlativen.

Aurel Cosma jr. (1901-1983) hat durch seine künstlerisch orientierte journalistische Tätigkeit, in den ersten zwei Erscheinungsjahren der Zeitschrift *Luceafărul (Der Stern)*, eine Lücke im fachlichen Schriftwesen ergänzt. Er probierte ein Erörterungsmodell des Faches aus, das zu jenem Zeitpunkt Information und spannende Lektüre anbot.

Der Zeitpunkt, zu dem diese Etappe der künstlerischen Journalistik endete, ist, relativ ausgedrückt, der Anfang des Zweiten Weltkrieges. Meistens mussten die temeswarer Zeitschriften wegen unzureichender Finanzierung ihr Format ändern, um dann seltener und schliesslich gar nicht mehr veröffentlicht zu werden. Andererseits hatten die Ereignisse künstlerischen Inhalts, besonders Ausstellungen, an Intensität verloren, da das Publikum telurischeren Realitäten Aufmerksamkeit schenkte.