

CARMEN DĂRĂBUȘ¹, ROMÂNIA

Cuvinte-cheie: identitate culturală, comunitate românească, artă naivă, Voivodina

Pictura naivă din Uzdin, parte a reprezentării cultural-etnice românești din Serbia

Rezumat

O comunitate își primește identitatea și prin forme ale comunicării artistice, în moduri accesibile, în configurări directe, dar și simbolizate. Școala de Pictură Naivă din Uzdin, localitate cu populație majoritar românească din Banatul sârbesc, în cadrul artei naive a altor comunități voivodinene, își dublează funcția estetică printr-o afirmare identitară. Cea mai importantă sursă de inspirație - și aproape exclusivă – a fost și este complexitatea universului domestic, extins la spațiul care presupune o diversitate de activități conexe, transpunând în imagini, numeroasele elemente ale artei populare. Lucrările de artizanat includ imagini geometrice și negeometrice, antropomorfe și fitomorfe; conform lui C. Lévi-Strauss, este necesară o bună cunoaștere a vieții unei colectivități, pe toate palierele de coeziune, în scopul de a înțelege formele de comunicare artistică.

¹ Universitatea Tehnică Cluj Napoca, Centrul Universitar Nord din Baia Mare, Facultatea de Litere, România

Key-words: cultural identity, Romanian community, naive art, Vojvodina

The Naive Painting School from Uzdin, Part of the Cultural-Ethnic Romanian Representation in Serbia

Summary

A community receives the identity also by the ways of art communication, in her accessible, direct configurations, but symbolized, too. The Naïve Painting School from Uzdin, predominantly Romanian commune in the Serbian Banat, alongside the naive art of other Vojvodinian communities, doubles the aesthetic function by the identity affirmation. The main source of inspiration and almost exclusive was the complexity of the domestic universe, extended to the space which supposes a diversity of trades, transposing in images numerous elements of the popular arts. The artworks include the geometric and no-geometric images, anthropomorphic and phytomorphic; according to the C. Lévi-Strauss ideas, its necessary a good understanding of the way of life concerning a community, her landings of cohesion, in the aim to read into the forms of artistic communication.

Pictura naivă din Uzdin, parte a reprezentării cultural-etnice românești din Serbia

Satul Uzdin aparține, alături de localitățile Debeljaca, Crepaja, Padina, Samos, Idvor și Putnikovo de centrul administrativ Covăcița (), orașel populat cu slovaci începând din secolul al XIX-lea, astfel că aici această etnie este majoritară; localitatea este situată în sud-vestul Banatului sârbesc din Provincia Voivodina, Serbia. Cele trei zone, Uzdinul Mare, Uzdinul Mic și Uzdinul de Mijloc, devenite acum un tot unitar, se întind între Dunele de Nisip de la Deliblata, pe de o parte, iar pe de alta, zona cuprinsă între Timiș și Bega, ce alcătuiește o terasă de loess. Despre acest vad al Timișului vorbește Cronicarul Anonim al regelui Bella al III-lea al Ungariei: „conducătorii militari trimiși de ducele Arpad în Banat [...] încearcă să treacă Timișul la Vadum Arenarum (Vadul Nisipurilor). Aici însă sunt așteptați de voievodul bănățean Glad și în lupta ce s-a desfășurat, maghiarii ies învingători, iar voievodul Glad este nevoit să se retragă în cetatea Keve” (cf. Spăriosu 2005: 9). Din 1593, vreme de aproximativ două secole, până în 1792, Banatul este o adevărată arenă de război, suportând presiunea otomană care încerca să pătrundă spre nord, în Imperiul Habsburgic, în timp ce nordul îi împingea pe otomani înapoi spre Balcani (cf. Grisellini 1984: 39). În urma conflictelor permanente, la începutul secolului XVIII, mai precis în anul 1717, satul este părăsit și repopulat mai târziu. Conform studiilor de onomastică, în special celor ale lui Drăgălin Spăriosu, populația care se va așeza aici este originară din Banat în cea mai mare parte, dar și din Transilvania, valahi din Serbia de Răsărit, aromâni și meglenoromâni de la sud de Dunăre, ultimele două grupuri retrăgându-se din fața islamizării forțate spre nord. Numele românesc (subdialectal) este Uzdâni, denumirea germană – Uzdin, maghiară - Újzozora

O comunitate își capătă identitatea și prin formele de comunicare artistică, în formele ei accesibile, directe, dar și simbolizate: „O deosebită importanță etnologică comparativă și etnopsihologică prezintă [...] faptul că dezvoltarea moștenirii și creației tradiționale s-au exprimat prin modalitățile specifice de *simbolizare*, care constituie *un mod de exprimare și comunicare proprie omului*, în calitatea acestuia de apartenent al comunităților etnice, oricare ar fi dimensiunile lor teritoriale și demografice, poziția lor geografică etc.” (Dunăre 1979: 146). Pictura naivă, aflată la intersecția dintre artele plastice culte și cele populare este expresia etnoestetică a percepției universului imediat. Acum cinci decenii, „într-un moment care amenința cu dispariția obiceiurilor și a portului popular românesc, șase femei uzdinene, la îndemnul profesorului Adam Doclean, cu toată dibăcia lor, s-au apucat cutezător și hotărât de o idee – să oprească efemeritatea vieții” (Baba 1998: 5), cărora le urmează exemplul, într-o atmosferă de emulație a momentului, și alte pictorițe. Din prima generație a primei părți din a doua jumătate a secolului XX fac parte: Anuica Măran (Dădica), Mărioara Matorojescu, Florica Puia, Măria Bălan, Anuța Dolamă, Sofia Doclean, Florica Cheț, Ana Onciu, Viorica Epure cărora le urmează o generație formată sub imboldul celei dintâi – Ileana Oalge, Sofia Ionașcu, Adam Mezin, Linka Mezin, Viorel Bosică, Sofia Bosică, Ion Rămianțu, Ofelia Spăriosu, Steluța Țăran, Stela Giura, Todor Ionașcu. O perioadă mai îndelungată au existat doar femei-pictorițe, pictorii apărând mai târziu, o dată cu depășirea prejudecăților privind această ocupație. Într-o atmosferă stimulantă, la concurență cu școala de pictură naivă a comunității slovace

de la Covăcița, dar într-o atmosferă familială ostilă (în general, soții nu erau de acord cu manifestarea înclinațiilor artistice ale femeilor, astfel că nu de puține ori ele pictau pe ascuns, noaptea ori când partea masculină a casei era plecată la lucru departe de gospodărie), începe a se manifesta și spiritul artistic al comunității românești. Galeria de Pictură Naivă din Uzdin a fost inaugurată în data de 17 noiembrie 1963, astfel că în 2013 se împlinesc cincizeci de ani de la marcarea oficială a acestui fenomen artistic. Alături de arta naivă a altor comunități voivodinene, și cea a comunității românești își dublează funcția estetică cu cea a afirmării identitare: „Fiecare comunitate tradițională își creează o gamă de reprezentări artistice, în funcție nu numai de genul propriu de viață, de mediul social și geografic, dar și de ansamblul concepțiilor despre lume și viață, de modalitățile de prelucrare a materialelor culturale și de sentimentele exprimate în tematica și în morfologia ornamentelor. Elementele decorative împrumutate sunt supuse unui proces de remodelare, sub acțiunea acelorași forțe interne comunitare și prin prisma aceluiași model cultural” (Dunăre 1979: 30). Sursa principală și aproape exclusivă de inspirație a constituit-o complexitatea universului domestic, extins la cel care presupune diverse îndeletniciri din afara acestuia, transpunând în imagine numeroase elemente ale artei populare: „Tot atât de fertile au fost cercetările etnologice asupra esteticii artei populare și atunci când s-a urmărit *polimorfia ornamentelor* în evoluția lor istorică, de la prototipurile elementare până la variantele tradiționale



Pictură din Serbia; foto: Carmen Dărăbuș

ulterioare, moderne și contemporane, mai complicate, deopotrivă geometrice, negeometrice sau mixte din punct de vedere compozițional. În sfârșit, în toate laturile ei morfologice, arta populară oferă o gamă bogată și variată de izvoare de inspirație artiștilor plastici, artizanilor și meșterilor populari” (Dunăre 1979: 16), exprimând în mod special funcția socială a ornamentației.

Tablourile Anuicăi Măran redau piese de port popular, în special „cătrânțe” asortate cu „năticași”, încălțăminte joasă, confortabilă, lucrată manual, cu aspect orientat-turcesc ca formă, dar cu o cromatică specifică portului tradițional din Uzdin. Influențele orientale în cultura bănățeană au fost semnalate și de către Nicolae Iorga: „În Banat, sub influența turcilor de la Orșova și a vecinilor sârbi, se revine la revărsarea de aur pe șorturi, având pe dedesubt o fâșie bogată împodobind talia cu ciucuri lungi, roșii, care cad peste albul fustei, sau, la început, al cămășii” (Iorga 1983: 63). Curtea casei este extrem de animată, atât prin dinamica mișcărilor sugerate, cât și prin cromatica vie: puii de un galben intens, cocoșul mov cu creasta roșu-aprins, lupta dintre doi cocoși mai mici, puiul de găscă albastru, gospodarul cărând furaje, copila hrănind păsărețul, femeia – cu gesturi ample, care pare a dori să pună ordine în agitația curții, iar în centrul imaginii – copilul în lacrimi, îngrozit din cauza uriașului cocoș galben-auriu așezat pe creștet. Un alt interior este oarecum inedit: dacă tablourile de la Uzdin sunt dominate de prezențe umane în prim-plan, fie și ca pretext de etalare a costumelor populare, unul din tablourile Anuicăi Măran, o scenă casnică de interior, este dominat de trei pisici: un uriaș motan gri și două pisici gălbui, dintre care una ronțăie un șoricel sub privirile celorlalte. În fundal, femeia își vede liniștită de răsucitul aței pe gheme, bărbatul privește cu interes din capul mesei, copilul pândește scena din dosul ușii. Pescuitul, îndeletnicire frecventă atât pentru bărbați, cât și pentru femei, este redat în tabloul ce reprezintă două femei vârstnice cufundate în apă până la brâu și care țin, fiecare de câte un capăt, o plasă de pescuit în care saltă peștii. În fundal, se profilează un pod verde, alcătuit din două arcuri, în al treilea plan – un tren în mers. De o parte și de alta a apei, sălcii și flori de câmp. Deși predomină peisajele cu lanuri de grâu la muncile câmpului, nu lipsește unul al culesului cartofilor, la care participă întreaga familie: lungi șiruri paralele pline de cartofi, care așteaptă să fie puși în sacii de pe margine. Vestimentația este, aici, mai puțin îndrăzneată cromatic, predominând albul și albastrul. Mărioara Motorojescu preferă elementele din natură, scenetele domestice, curtea de păsări animată de prezențe umane; un tablou reprezintă o adunare compusă din șapte persoane îmbrăcate de sărbătoare, stând în jurul unei mese, dar lăsând o parte liberă pentru a se vedea fața de masă, însă masa nu e încărcată de bucate, ci e doar învelită într-un chilim cu flori, astfel că interesul artistei pare a se îndrepta spre detaliile decorului: covoare țesute, care alternează dungi și motive florale, două paturi de-a lungul pereților la est și la vest, încărcate cu chilimuri și perne, o ladă de zestre acoperită cu pânză mărginită cu dantelă în colțuri, tablouri cu ștergere, pereți înalți zugrăviți cu motive florale, o lampă tradițională, a cărei sticlă este pictată tot cu motive florale - totul fără a se discerne expresiile nuanțate ale fețelor: „Într-o pictură țărănească [...] obiectele unui spațiu determinat nu se ordonează după anumite principii unificatoare. Ele alcătuiesc, dimpotrivă, fiecare, o individualitate ce interesează pe țăran” (Dima 1983: 72). Deși domină scenele colective, nu lipsesc nici cele ale intimității: un cuplu stând pe o bancă, în înserare, cu umbre lăsate peste dealuri, păstrează o distanță convențională; cu toate că se țin de mână, fiecare se află în celălalt capăt al băncii. În locul lunii, orizontul e acoperit de un trandafir uriaș din care răsare un boboc, iar din două mari aripi de înger, răsar frunzele acestuia – maximum de sugestie erotică ce poate fi îngăduită de comunitate. Un alt tablou reprezintă un buchet de flori colorate așezat într-o gلاstră ale cărei linii curbe repetă elemente de ornamentație de pe chilimuri și de pe exteriorul caselor; de o parte și de alta a buchetului, el și ea, la scară mică, aproape și totuși încă nu împreună. Legenda sirenei face parte din seria acelorași sugestii amoroase: de flăcăul așezat la mal, cu o plasă

de pescar, se apropie sirena, a cărei coadă de pește se continuă de la mijloc în sus cu costumul tradițional al fetei, supradimensionată în raport cu reprezentarea lui. Costumele lor sunt albe, cu câteva ornamente florale discrete, în contrast cu opulența generală a ornamentației costumelor pictate, în general. Reprezentările sacrului țin de monumentalitatea unei biserici în plină câmpie, în care prezența umanului este abia schițată, dar și tabloul unei moschei, parte a sacrului ex-ugoslav. Florica Puia se detașează prin lait-motivul cocoșului al cărui penaj primește ornamentica tradițională a chilimurilor și cromatica portului tradițional. Universul interior și cel exterior sunt delimitate simbolic de ștergere lungi: pat împodobit cu obiecte tradiționale (perne ornamentale, chilimuri), o tufă florală ițită din marginea patului, pare a crește direct din consistența lemnului pictat, vârtelnița, cocoșul și imaginea feminină îmbrăcată tradițional, însă căreia i se atașează simbolice aripi de înger și broboada legată astfel, încât sugerează o aură – în interior; în exteriorul imaginii: bărbatul urcând o scară simbolică pentru a pătrunde în universul interior, furca de tors lână, aștrii figurați în motive și cromatică tradiționale, fluturele uriaș, iar la intersecția celor două spații, la răsărit, imaginea unei biserici care comunică cu ambele planuri. Alte tablouri sunt dominate de reprezentarea cocoșului care depășește, ca mărime, statura umană; altele figura umană este sugestie îndepărtată, în timp ce cocoșul dominant pare a disemina culoare și formă celorlalte timide reprezentări, în timp ce autoritatea o păstrează pentru sine. Fundalul tablourilor sale este negru-fumuriu, cu imagini dense, o cromatică mai potolită, dar tot neconvențională. Cum ocupațiile cotidiene constituie o parte importantă a picturii de la Uzdin, pentru că „sistemele ocupaționale exercitate de oameni și complexul comunitar care le încorporează au jucat un rol specific în formarea simțului frumosului, care, la origine, era strâns legat de înțelegerea unității obiectului” (Dunăre 1979: 9), și Florica Puia le redă cu o preocupare specială pentru îndeletnicirile femininului, așa cum fac, îndeobște, pictorițele de la Uzdin. Astfel, un tablou împărțit în planuri prin liniile unor drumuri și poteci (rol simbolizat în alte tablouri de lungi ștergere desfășurate) prezintă în prim-plan o aglomerare de roți de căruță, ulcioare, păsăret, coceni, femeia mulgând vaca roșie cu pete albe, la adăpostul unui gard pe care stă, aplecat, un cocoș. La capătul drumului – o fântână cu cumpănă, ulcioare, doi cocoși și cățelul mov alergând; în planurile îndepărtate, fânețe, case, hambare, livezi, turme, păsăret, oameni în mișcare – dimensiunile scăzând gradat din josul (care se dorește prim-planul) tabloului spre partea de sus a acestuia. Un tablou extrem de dinamic, deși caracteristica școlii de pictură de la Uzdin este mai curând staticul, este cel care înfățișează o femeie alergând sub fulgii denși, pentru a aduna păsăretul scăpat din curte: copaci, case, dealuri, păsări, fântână, ulcior, femeia însăși – totul se leagănă, se ondulează sub viscol. Costumele Măriei Bălan sunt prezentate în contextul muncii câmpenești, dar inovația cromatică prin copacul mov din mijlocul câmpului depășește linia descriptivă a picturii naive. Referitor la inovațiile românești, la asimilarea elementelor antropomorfe și zoomorfe mediteraneene regăsite în ornamentica din Maramureș, la asimilarea creatoare a ornamentațiilor turco-persane din sud, Iorga spune, cu ani buni înaintea școlii de Pictură din Uzdin: „După câte știu, nu există în Peninsula Balcanică alte asemenea încercări îndrăznețe de a crea, în pofida tradițiilor, o artă nouă” (Iorga 1983: 67); iată că o altă școală de pictură naivă operează inovații în tradiție, asimilând elemente orientale și central-europene – prin cromatică și prin elementele de port popular. De asemenea, deasupra copacului fauvist al Măriei Bălan, o pasăre uriașă în aria aceleiași cromatici poartă în cioc reprezentarea nudă a unui copil. „Reprezentarea obiectelor se face prin cuprindere bidimensională numai, în plan, pe suprafețe. Perspectiva propriu-zisă spațială prin cultivarea celei de-a treia dimensiuni lipsește îndeobște. [...] Se ocolește tot astfel mișcarea în timp” (Dima 1983: 69), dar există modalități de sugestie ale celei de-a treia dimensiuni prin evitarea staticului din pictura naivă.

Interesul pentru portretistică este limitat, dar nu absent; astfel, Măria Bălan redă o imagine de prim-plan în care, pe fruntea bărbatului este figurată, la scară mică, o horă (ca vis secret într-un moment nepotrivit), iar planul îndepărtat este cel al muncilor câmpului. Un alt tablou cu secvență asemănătoare – o frunte larg căscată, în ea doi diavoli luptându-se trași de lanțurile portretului care domină imaginea; la scară mai mică, de jur-împrejur, scene ale fricii, groazei, păcatului: un copac gata să iasă din rădăcini cu un șarpe uriaș încolăcit pe crengi, păsări negre atârând cu susul în jos, bărbați alergând cu topoare în mâini, femei cu gesturi de panică. Hora dintr-un alt tablou este extrem de dinamică; fetele au capul descoperit (cu excepția unei singure prezențe feminine), bărbații poartă pălării verzi, albastre, mov, culorile costumelor sunt aprinse, în contrast cu câmpul în culori închise, maroniu, cu câteva smocuri gălbii; în zare, se văd casele colorate, dar între case și horă se interpune o perdea de copaci, a căror formă pare mai curând exotică. Instrumentistul (taragotist) se detașează de horă, pare a sta suspendat în aer ori vag sprijinit pe trunchiul unui copac uscat și tăiat. La muncile zilnice, costumele au o cromatică mai potolită: tabloul în care trei bărbați scot din rădăcină un copac îi prezintă pe aceștia în cămăși albe, lungi până la genunchi, unul poartă o vestă maro cusută pe margini cu modele discrete, geometrice, roșii, pantalonii largi sunt tot albi. Al treilea bărbat, care mânuiește un topor la rădăcină, poartă pantaloni albaștri „de oraș”, pălărie neagră mai curând urbană, cămașă albă cu mâneci suflecate; în fundal, două femei aleargă panicate una spre cealaltă. Pescuitul din reprezentările Anuței Dolamă nu este dominat de pescari – două figuri masculine în costume tradiționale albe, cusute, discret, cu borduri negre la mâneci, în partea de jos a pantalonilor și a cămășilor, cu pălării negre – ci de un pește enorm prins în undița unuia dintre pescari; în fundal, pe apele verzui, nu albastre, ca în reprezentările altor pictori, o barcă al cărei vâslaş se îndreaptă ferm spre un șir de case (roz, galbenă, albă) fără zugrăveli exterioare. Pe margine, sălcii și flori de câmp pe un ogor proaspăt arat. Tablourile Floricăi Cheț urmează aceeași linie a reprezentărilor umane a școlii de pictură de la Uzdin, mai ales ale fondatoarelor, în care centrul de interes nu e expresia feței, ci detaliul vestimentar. Grupuri distincte de bărbați și de femei par a sta de vorbă ca pretext pentru a-și expune vestimentația în zi de sărbătoare, într-un peisaj hibernal care nu se lasă copleșit de culori neutre, nuanțele vii de roșu, verde, albastru, galben, precum și casele ornamentate în exterior cu linii curbe pe un fundal cromatic intens devin o afirmare energetică a vieții. Un alt tablou al ei redă tăiatul porcilor, obicei în cadrul căruia fiecare știe bine ce are de făcut, urmând un ritual străvechi: în curte, focul este întezit, albi și platforme de lemn gata să-și primească ofranda, femeile îmbrăcate în costume populare de iarnă sunt așezate în jurul unui coș, cei doi copii se pierd printre adulți, iar animalul de sacrificiu este sugerat doar prin prezența capului său, astfel că imaginea nu are nimic sângeros; în fundal, utilaje agricole la adăpostul unor construcții acoperite cu paie, pe piloni de lemn. Păsăretul curții se înscrie în aceeași linie cromatică îndrăzneată, care compensează conformismul reprezentărilor: curci, găini, găște verzi, mov, roșii. Un tablou campestru este realizat în tonuri de galben – snopuri de spice de grâu gata culese, altele pe care le așteaptă culesul, alternează cu verdele copacilor de la orizont și cu cel al unor petice de câmpie. Prezențele umane sunt concentrate asupra activităților, cufundându-se în peisaj. O altă reprezentare hibernală pare o zi de sărbătoare, cu pâlcuri de femei coborând de pe străduțe și pâlcuri de bărbați, așezați în partea de sus a tabloului. Prim-planul este dominat de trei reprezentări umane: un bărbat și o femeie în haine roșii, vestimentația ei este un amestec de tradiție și inovație, care traduce un început de contact cu urbanul. În spatele lor, o reprezentare feminină profund tradițională ca vestimentație îi privește critic. În planul îndepărtat, al grupurilor de bărbați, se profilează la scară mai mare sugestia femeii a cărei căciulă albastră intrigă prin discordanța față de broboade și un pâlc de femei pârând a privi contrariate din spatele unui gard, așadar instanțele comunității tradiționale, care se simt cel puțin

neplăcut surprinse de aceste îndrăznele vestimentare. Florica Cheț dovedește o preferință pentru aglomerările de reprezentări umane; astfel, un tablou tot hibernal prezintă șiruri de femei, de bărbați, de copii, mergând ordonat, pe străduțe paralele, spre ceea ce pare a fi o biserică învelită de zăpadă, cu ceas în turn și cu crucea galbenă la baza acestuia. Un alt grup, tot în decor de iarnă, este compus din femei cu broboade negre, îmbrăcate identic, în catrințe cu dungi verzi și negre, cu surtuc gri, încălțate în negru, iar în fruntea acestui grup, un cuplu în care atât el, cât și ea sunt îmbrăcați în costume tradiționale colorate, care contrazic sugestia unei adunări funebre. Săniile trase de cai, așezate în grupuri ordonate, cu grupuri mai mici sau mai mari de persoane, par a luneca într-un peisaj colinar, construit în trepte, sub privirile altor grupuri din plan îndepărtat; fiecare căruță este așternută cu chilimuri groase, fală și protecție. Ana Onciu se oprește asupra reprezentărilor feminine: odaia largă cu pereții zugrăviți cu motive florale în culori intense (pe fond mov, flori roșii), un pat învelit în chilim, dar fără perne, spre a putea reda detaliile de ornamentică ale chilimului, ce combină motivele geometrice cu cele florale, multicolore (portocaliu, roșu, galben, mov, verde, albastru, toate în diverse nuanțe, dar și neutralitatea alb-negru, care potolește, dar și subliniază restul paletelor), tăblia patului cu motive florale roșii, pe fond galben-portocaliu, covorul maro, în linii ondulate și puncte, masa din lemn vopsit verde (precum scaunele), așezată spre ferestre, este învelită în chilim floral pe margini, dar pe mijlocul alb este așezată o sticlă cu un lichid roșu (rachia îndulcită ori vinul) și o lampă pictată; o femeie spălând rufe într-o albie de lemn albastră așezată pe o laviță de lemn, alta legănând un copil într-un leagăn verde, cu ornamente florale, una privind pe geam din exterior, iar altele două șezând în jurul patului celei care pare lăuză: „O caracteristică a artei populare pare a fi îngrămădirea figurilor în plan sau a obiectelor în spațiu, folosirea oricărui gol, un adevărat *horror vacui*” (Dima 1983: 69). Acest fapt determină interesul pentru detaliu în măsura în care el servește punerii în contextul bine ierarhizat de tradiție: „Artistul popular nu tratează formele după caracterul lor naturalist și individual, așa cum sunt date în obiectele concrete și particulare ale naturii, ci potrivit perspectivei de valoare, el reține numai liniile esențiale și definitorii” (Dima 1983: 76). Mireasa Anei Onciu este redată în decor domestic, în momentul „gătutului miresei” de către alte două femei; catrințele sunt galbene cu modelele geometric-ondulate, mai curând orientale, poalele sunt susținute de crinolina tradițională, care le face foarte ample, paturile așezate, tradițional, pe o parte și pe alta a peteților (la est și la vest) sunt bogat împodobite, cu chilimuri florale, covorul verde are, de asemenea, motive florale, iar pereții crem sunt zugrăviți peste tot (exceptând tavanul), cu aceleași motive. Un alt moment de sărbătoare este reprezentat în interiorul unei case: invitații stau așezați unul lângă altul pe o laviță, cu spatele la peretele întretăiat de geamuri, îmbrăcați de sărbătoare, masa împodobită cu chilimuri pe fond alb și verde este încărcată cu bucate și băuturi, în fața mesei, două femei care urmăresc bunul mers al evenimentului; pereții mov deschiși nu sunt zugrăviți cu niciun model, lucru rar întâlnit în reprezentarea interioarelor. Într-un colț, o ladă de zestre pictată în albastru intens, cu câteva motive florale albe și maro. Tabloul reprezentând jocul miresei arată poziția privilegiată a cuplului de însurăței, lângă muzicanți, doi violoniști cu pantaloni albi, năticași, veste monocoloră (albastră, bej), cu pălării negre, cu mustață (singurele reprezentări masculine cu mustață, fapt ce poate sugera o altă etnie sau o cutumă de breaslă) și alte cupluri dansând doi câte doi în spatele lor; în plan îndepărtat, cursul unei ape șerpuiind, mărginită de tufișuri mov, albastre și verzi. Pe lângă spălatul rufelor și pescuit, apele ce mărginesc Uzdinul erau folosite la muiatul cânepei: un ochi de apă mărginit de copaci mov, de orizonturile galbene ale spicelor Câmpiei Panonice ține snopii de cânepă, alții sunt scoși de cele trei reprezentări feminine pentru a se usca în soare, la umbra unui copac, un măgar și o ladă pe roți pentru transportul cânepei. Viorica Epure preferă

scenele domestice de interior, în care spațiul pare a coplesii reprezentările umane. Pereții ornați cu imagini florale și cu tablouri de familie, patul cu chilimuri și numeroase perne ornamentale, aluatul gata de copt, gazdele casei, el și ea, în plan secund, dar de dimensiune mai mare decât femeia din prim-plan, care pare a reprezenta un statut inferior celorlalți doi. Obiectele însele devin, nu de puține ori, în gospodăria populară, o transpunere a utilitarului în estetic; astfel sunt vasele din ceramică, picturile de pe mobilier ori de pe unelte, țesăturile, broderiile, cusăturile cu care sunt decorate casele și costumele populare, pentru că „Arta plastică populară formează o parte din vastul domeniu de cercetare al etnologiei, știință cu un pronunțat caracter istoric, etnosociologic, etnopsihologic și antropologic cultural” (Dunăre 1979: 7). Spre deosebire de horele Măriei Bălan, hora Vioricăi Epure e mai potolită, oarecum mai ordonată, atât sub aspectul cromatic, cu costume în care predomină albul, fără apetență exagerată pentru ornament, cât și sub aspectul mișcărilor. În fundal, nu lipsesc casele și copacii, de o parte a horei stă un grup de femei, iar de cealaltă – un grup de bărbați. Ca instrumente, un contrabas și o vioară. Curtea interioară din alt tablou redă stilul voivodinean: curtea este izolată de stradă prin porți înalte, printr-un intrând acoperit și mărginit de gard înalt, deloc străin de stilul arhitecturii germane; în curte, copilul hrănește păsărețul, femeia scoate apă din fântână, într-o rânduială repetitivă.

Continuând tradiția primului eșalon al școlii de artă naivă de la Uzdin, Ileana Oalge redă detaliile portului tradițional bănățean într-o cromatică vie, ce urmează elementele de inovație care se petrec în reprezentările tradiționale; Voivodina devine, astfel, locul mai multor sinteze succesive: pe de o parte, asimilează și transmite influențe spre celelalte comunități etnice din Voivodina, iar pe de altă parte, este vorba de influența comună turcă suferită de populațiile din Balcani, astfel că arta populară și cea naivă este firesc să aibă un aspect eteroclit, care constituie și farmecul său. Portul miresei este prezentat în somptuoșitatea sa, cu poalele ample susținute de crinolină, cămașa albă este cusută cu fir auriu la umeri, în vestimentație domină roșul și auriul evidențiate de fondul alb al poalelor și cămășii, cununa este albă; cele două femei care o încadrează poartă broboade de femei măritate – prima, neagră cu model auriu (fiind mai în vârstă), iar cea din spate, roșie. Casele din fundal sunt zugrăvite în roșu, verde și galben, pictate cu modele geometrice. Peisajele câmpenești ale Sofiei Ionașcu au, într-un plan îndepărtat, contururile unui turn de biserică și al unui furnal, ca o îngemănare a raportării continue la sacru, alături de formele schimbătoare ale socialului, dictat de industrializare. Un topos preferat de mulți reprezentanți ai școlii este apa, loc de pescuit sau de limpezit al rufelor; momentul pescuitului devine, la Sofia Ionașcu, prilej de idilă: cele două fete legate cu broboadă roșie, cu coșul de rufe ținut la suprafața apei, băiatul în mijlocul lor privind tandru spre una dintre ele – toți scufundați în apă până la brâu, la margine, un altul pescuiește. Cămășile lor albe, deși diferite croite, au aceleași motive florale și aceeași cromatică (verde, roșu); în fundal, doi cai negri cu harnașamente roșii, de o parte și de alta a unei căruțe împodobite cu chilimuri geometrice, se odihnesc. Un alt moment pe care îl surprinde este cel al întâlnirii femeilor la una din fântânile satului (satele din Voivodina aveau - și încă mai au - fântâni comunale cu apă curentă), prilej de socializare. În ciuda cromaticii hibernale, linia tabloului e vie prin costumele lor tradiționale cu catrințe pline de șiruri mărunte, verticale, înflorate. Hainele groase de deasupra, în tonuri maronii, sunt cusute la manșete cu flori și modele geometrice, precum și marginile din față și de jos; broboadele roșii, albastre, verzi sunt monocolor. Tot un moment de socializare este redat într-un decor de interior, în care patru persoane, gazde și invitați, stau în jurul mesei ciocnind pahare; odaia (soba) este tradițional decorată, cu paturi împodobite cu chilimuri florale și perne uriașe, tăbliile paturilor pictate, pereții zugrăviți cu formațiuni florale ce alcătuiesc, dens, șiruri verticale policrome. Cum este și firesc, dat fiind faptul că majoritatea artiștilor de la Uzdin sunt femei,

predomină reprezentările feminine și ocupațiile lor. Viorel Botică prezintă, în schimb, un grup de cinci bărbați în costume populare într-un prim-plan demonstrativ: și ei poartă „năticași” în care predomină albastru, ciorapi groși albaștri, verzi sau maro, precum și două tipuri de costume – trei dintre ei poartă pantaloni albi cusuți cu modele geometrice în partea de sus, până spre genunchi, haine până puțin mai jos de talie, albe, cusute cu flori și motive geometrice pe umeri, pe marginile de sus, de jos și din față ale hainei. Ceilalți doi au două cămași lungi, până la genunchi, albe, cusute cu motive geometrice negre. Vesta până în talie are pe spate reprezentată o lea de vernil, iar în față marginile cu găitane vernil. Case roz, portocalii, galbene, așezate ordonat, grupate de-a lungul străzilor îngrijite se întâlnesc cu orizontul îndepărtat. Imaginile lui Ion Rămianțu îmbină elementele rurale cu sugestiile unui urbanism industrializat: cuplul îmbrăcat în costum tradițional din prim-plan (ea fluturând drapelul și el ținând o armă în brațe) se profilează pe fundalul construcțiilor urbane pe verticală, a furnalelor și a scheletelor metalice. Ofelia Spăriosu prezintă și ea o imagine a femeilor la spălat de rufe, însă perspectiva este mai largă decât la Adam Mezin: o barcă cu un bărbat care pare a le supraveghea sever, păsări de apă cu puiet, cursul apei și al drumului care par a fuziona în zare, mărginit de copaci. Mireasa și mirele, în alt tablou, sunt prezentați în prim-plan, în curtea casei unde are loc petrecerea: ea poartă poale albe susținute de crinolină, mărginite cu cusături geometrice bleu și cu o bordură îngustă, roșie, catrințele sunt lungi fâșii verticale, roșii, albastre, galbene și verzi, vesta e mov cu găitane aurii, mânecile sunt cusute cu flori aurii, cununa albă e o pânză apretată (uneori, hârtie creponată), acoperă capul până spre ceafă, cu o margine ridicată și ondulată în partea din față. Mirele poartă năticași roz, ciorapi verzi, pantaloni albi strânși pe picior, cămașă până la genunchi, cusută cu motive florale, roșu cu verde, în marginea de jos și pe toată mâneca, încrețită și dantelată spre încheieturi. Vesta este galbenă, cusută cu motive florale și geometrice pe piepți, cușma neagră are vârful ascuțit și ține mireasa cu tandrețe cu un braț peste umeri. În spate, invitații sunt prinși în jocul de nuntă. Și tot Ofelia Spăriosu redă una din puținele reprezentări exclusiv masculine ale picturii de la Uzdin: doi bărbați călare, care par a înfrunta un pui de lup în plină iarnă, departe de casele abia schițate în depărtare. Steluța Țăran pictează costume populare, dar într-o manieră mai puțin decorativă, centrul de interes părând a se muta pe indivizii în mișcare, în general persoane în vârstă, plimbându-se în vântul unei ierni de pustă, astfel că, cromatică este mai puțin vie, sobrietatea cromatică fiind un marcator de generație. Un tablou al său prezintă două grupuri: un bărbat și o femeie, tineri, ținându-se de mână; el poartă cizme negre, pantaloni albi băgați în cizme, cămașă lungă până dincolo de genunchi, albă, mărginită jos cu o mică dungă roșie, geometrică, un surtuc maro până la talie și o pălărie neagră, mică, rotundă. Ea poartă costum popular cu poale albe cu bleu, catrințe verzi cu modele geometrice romboidale și cu flori în mijlocul lor, ilicul e de aceeași culoare, doar ornamentația e florală; cămașa albă este cusută la umeri și spre mâneci cu bleu și galben. Într-un alt tablou artista folosește artificul dimensiunii pentru a sugera importanța momentului marital: mireasa este prezentată la scară mai mare decât femeile care se află de o parte și de alta a ei. Celălalt grup e alcătuit dintr-o femeie care țină de mână un copil în trening și o fetiță jucându-se cu un cârd de boboci de rață. Femeia și fetița au costume tradiționale în care predomină culorile bleu, roșu, alb. În fundal, case somptuoase, oranj și roz, zugrăvite cu figuri geometrice în exterior. O vizită între prietene o înfățișează pe musafiră cu un buchet de flori galbene în mână și o traistă în cealaltă, iar pe gazdă, cu „lucru de mână”, așteptând-o pe cealaltă să i se alăture într-o șezătoare intimă; în plan secund, o femeie toarce, atentă la mișcările fetelor. Cu extrem de puține excepții, vestimentația în care sunt redată figurile umane în pictura de la Uzdin este una tradițională și reprezintă atât cutume referitoare la vârstă, poziție socială, sărbători, zile lucrătoare, muncile câmpului, diverse îndeletniciri, cât și

evoluția costumului popular, din prima jumătate a secolului XX până la sfârșit de secol XX și început de secol XXI. Sofia Botică alege dubla reprezentare a tradiției: pe de o parte, femeile adunate în ceea ce pare un târg ad-hoc, poartă ele însele costume tradiționale (năticași colorați, pastelati, catrințe cu șiruri florale verticale sau orizontale, poale albe mărginite cu flori și frunze, surtuc sau vestă până în talie – colorate pentru tinere, monocolor pentru o altă categorie de vârstă, broboade roșii legate la spate pentru tinere, verzi sau maro legate în față, pentru celelalte); pe de altă parte, produsele de artizanat așezate pe gard (ștergare, chilimuri, șube, traiste); în fundal, de o parte și de alta a bisericii, case umbrite de copaci. Un alt tablou conține o expunere oarecum similară: un grup de patru femei își etalează cochet trăistuțe asortate la cromatica și la ornamentica vestimentației, întâmpinate de o a cincea, care le privește cu admirație, în timp ce a șasea, în plan îndepărtat, pare intrigată de cochetărie. Linka Mezin continuă reprezentările femeilor în costume populare la spălătul rufelor în apele Timișului ori ale Begăi; scufundate până la brâu, ele par a fi amestec de sirene și gospodine, pentru care această activitate e și un prilej de lungi discuții. În margine, la umbra unui copac, un bărbat cântă din fluier, iar în cealaltă margine a malului, rufele întinse pe sfoară legată între doi copaci, la uscat, se mișcă în vânt; în fundal se profilează case tradiționale, decorate cu figuri geometrice, în culori vii. Un alt tablou al său reprezintă o tristă scenă de stână: în mijlocul unei turme de oi oranj, roz, gri, roșii, albastre, maro, ciobanul ține în brațe un miel spre a-l proteja, în timp ce la marginea turmei lupul își termină de înfulecat prada. Adam Mezin, fratele geamăn al Lincăi, pare a fi pictorul celui de-al doilea pluton (cronologic) care a experimentat cel mai mult, păstrând, din arta naivă, preocuparea pentru formă, dar într-o cromatică și o percepție interiorizată, individualizată, așadar eul artistic vorbește mai mult despre sine decât despre obiectele reprezentării.

Lucrările înglobează imagini geometrice și negeometrice antropomorfe, fitomorfe, mai puțin zoomorfe. Conform lui C. Lévi-Strauss, este necesară o bună înțelegere a modului de viață al unei comunități, palierele ei de coeziune, pentru a înțelege formele de exprimare artistică ale acesteia. Lucrările ar putea sta în egală măsură într-un muzeu de artă ori într-un muzeu etnologic: „Tradiția, ca determinantul sociologic cel mai evident al artei populare, oferă creatorului ei o tehnică ce se impune cu atâta putere, încât închide într-o bună măsură drumurile inovației”. [...] Un străvechi depozit de forme stă, dar, la dispoziția artistului popular ușurându-i munca, dar micșorându-i contribuția personală la încheierea operei (Dima 1983: 68), însă în acest caz pictura naivă din Uzdin, deși are ca suport de rezistență tradiția, nu este străină inovațiilor.

Bibliografie

- Baba, Ioan**, „Poezia și pictura naivă – modalitate de reflectare a vieții și a stărilor sufletești la Anuica Măran” în *Oameni de seamă ai Uzdinului*, coord. Adrian Dinu Rachieru, Timișoara: Ed. Augusta, 1998, p. 5-9.
- Barbu, Vasa**, „O misiune pentru eternitate” în *Oameni de seamă ai Uzdinului*, coord. Adrian Dinu Rachieru, Timișoara: Ed. Augusta, 1998, p. 10-12.
- Dima, Al.** „Considerațiuni asupra formei în arta populară” în *Literatură și pictură. File din istoria criticii de artă din România*. Antologie, prefață și note biobibliografice de Elza Cenușă. București: Ed. Albatros, 1983, p. 68-77.
- Dunăre, Nicolae**, *Ornamentică tradițională comparată*. București: Ed. Meridiane, 1979.
- Grisellini, Francesco**, *Încercare de istorie politică și naturală a Banatului Timișoarei*, Timișoara: Ed. Facla, 1984.
- N. Iorga**, „Arta populară în România” în *Literatură și pictură. File din istoria criticii de artă din România*. Antologie, prefață și note biobibliografice de Elza Cenușă. București: Ed. Albatros, 1983, p. 62-67.
- Lévi-Strauss, Claude**, *Antropologie structurală*. Traducere de Ion Aluaș. Trad. de J. Pecher. București: Ed. Politică, 1978.
- Spăriosu-Grofu, Vasile**, *Istoria satului Uzdin*, Uzdin: Ed. Tibiscus, 1999.
- Spăriosu, Drăgălin**, *Uzdin. Contribuții istorice*, Novi Sad: Ed. Floare de Latinitate, 2005.