

FEMEI-ARTIST ÎN PERIOADA 1917–1942. IPOSTAZE ALE CONTESTĂRII IMAGINARULUI TRADIȚIONAL FEMININ

ANCA IRINA DUMITRESCU
(*Doctorand, Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”*)

ARTA ROMÂNESCĂ INTERBELICĂ. CREAȚIA ARTISTICĂ FEMININĂ

Artă românească în perioada interbelică a fost caracterizată prin câteva direcții majore de evoluție: o linie tradițională, de continuitate cu limbajele artistice din perioada *la Belle Époque*, direcția noilor curente din arta occidentală și interpretarea în cheie modernă a tradiției populare, în contextul disputelor teoretice referitoare la „specificul național” în artă. Sunt abordate echilibrat toate genurile artei, cu unele aspecte particulare referitoare la popularitatea crescută a unor genuri – natura moartă și peisajul – a căror frecvență scăzuse mult în Europa occidentală¹.

Reprezentarea figurii umane primește interesul pentru portret și autoportret desfășurat în secolul al XIX-lea și îl predă primelor decenii ale secolului următor.

Aspecte mai conservatoare, dar și noi concepții care rup brusc cu tradiția își fac loc în arta portretului. Chiar dacă folosesc limbaje moderne precum cubismul sau expresionismul, aceste dezvoltări prezintă aspecte specifice doar spațiului românesc, amprentat de dispute ideologice și de situația socială și economică a României Mari. Comparativ, în vestul Europei în anii '20, portretul propriu-zis și autoportretul sunt mult mai puțin reprezentate. Excepții notabile sunt postexpresioniști precum Oskar Kokoschka, Otto Dix și Max Beckmann cu celebrele sale autoportrete, realizate în perioada interbelică.

Deși insuficient expuse sau cunoscute astăzi, lucrările artistelor care au activat în această perioadă – parte integrantă a artei interbelice românești – prezintă în ansamblu aceiași vectori de creație întâlniți în arta masculină². Prezenta lucrare propune punerea în evidență a numeroaselor ipostaze de contestare a imaginii tradițional feminine, așa cum apar ele într-o tipologie a autoportretelor feminine din perioada 1917–1942. Diferențe și detalii semnificative sau doar subtile au fost

¹Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică – un capitol de artă europeană*, București, Editura Meridiane, 1996, p. 31.

²*Ibidem*, p. 32.

investigate prin raportarea la reprezentările de sine ale artistelor din spațiul occidental în aceeași perioadă.

Cu unele excepții, creația artistelor a fost infuzată puternic de anumite aspecte: greutatea accesului în învățământul academic de profil, direcțiile de studiu specifice unei grile masculine în cadrul acestuia și mișcarea generală de emancipare a femeilor din epocă. În acest context, o analiză complet independentă de contextul creației masculine nu se poate face, deci raportarea la autoportretul pictorilor se impune de la sine.

Câteva opere analizate aparțin unor artiste din Transilvania, datorită influențelor și originalității modernității din aria central-europeană.

Capetele decupajului temporal depășesc cu câțiva ani limitele interbelicului, deoarece câteva opere selectate pentru analiză se încadrează tematic, stilistic și prin conținut de idei în perioada menționată.

DE LA VOCAȚIE CĂTRE PROFESIE. AUTOPORTRETUL DE ȘEVALET

Autoportretul de tip profesional s-a impus în imaginarul cultural, asociat de regulă unui pictor, cu o imagine cvasiuniversală, aproape standardizată a momentului creației artistice. Această imagine clasică, parte a *canonului masculin* din învățământul academic, a fost exploatată diferit de către artistele interbelice, în ceea ce privește limbajul pictural sau mesajul.

Autoportrete în care creatoarele se oferă privitorului în plin ritual pictural, cu paleta, mânuind pensula în fața șevaletului, întâlnim la: Rodica Maniu, Mina Byck Weper (vezi dosarul de imagini, **Fig. 1**), Florența Pretorian, Lola Schmierer Roth, Coca Mețianu etc. În unele cazuri, lucrări prestigioase din creația masculină, așa cum a fost autoportretul lui Ștefan Luchian din 1907 (vezi dosarul de imagini, **Fig. 2**), au influențat creația feminină. Cel mai apropiat de acest model pare a fi autoportretul Rodicăi Maniu (1920–1926) – (vezi dosarul de imagini **Fig. 3**).

Există afinități de cromatică, atmosferă picturală și atitudine interioară.

Tonurile sumbre ale vestimentației și instrumentarului pictural sunt echilibrate de fundalul deschis, în culori calde. Psihologia personajului este un amestec incert de sobrietate și sensibilitate melancolică, cu ochii semideschiși și privirea ușor oblică îndreptată de fapt către obiectul profesiei sale – șevaletul –, nu înspre privitor. Un batic cu model floral colorat, legat cochet în jurul capului ușor înclinat, o ancorează pe artistă în moda vremii și în propria feminitate. Deși a făcut studii atât la Paris, cât și la Munchen³, totuși tonul general al acestui autoportret realist este cel al picturii franceze.

³ Valentina Iancu, Monica Enache, Adina Nanu, *Egal. Artă și feminism în România modernă*, București, Editura Vellant, 2015, p. 72.



Grete Csaky-Copony – Autoportret ca pictoriță – 1928.

O reprezentare de sine mult mai puternică, ce indică *profesionalizarea vocației artistice*, găsim în autoportretul din 1928 al unei artiste din Brașov cu studii la Munchen și la Berlin, unde a studiat cu Arthur Segal.

Creatoarea Grete Csaky-Copony, într-un scurt moment de pauză din universul artistic, ni se înfățișează în halat de lucru, cu bonetă neagră și pensule în ambele mâini. Fundalul geometric în romburi albastre și roșii se completează rafinat cu aceeași tonalitate cromatică din cămașa albastră și eșarfa roșie. Acest ultim accesoriu colorat îndulcește austeritatea lipsită de cochetărie a personajului.

Privirea dâră impune privitorului ideea de independență și depășirea unor mentalități tradiționale referitoare la femei. Chiar titlul în germană indică subiectul real al tabloului: *condiția de creator* a femeii pictor. Și nu este vorba doar de o aspirație colorată de sensibilitatea feminină mult discutată în epocă. Imaginea din autoportretul în care feminitatea pare să se fi refugiat doar în numele artei ne avertizează clar: este un *statut social asumat* și practicat. Linia psihologică și elementele de limbaj plastic dau nota de expresionism central european.

CHIPURILE TIMPULUI. AUTOPORTRETUL MONDEN

Implicarea în țesătura socială a perioadei interbelice dezvăluie modul în care artistele își asumă *condiția de personaj monden în societatea interbelică*.

Perioada interbelică prinde punctul de maximă înflorire a stilului Art Deco (1920–1930) și finalul acestuia, după al Doilea Război Mondial. Anumite caracteristici centrale ale acestui stil funcțional și decorativ total, cu adevărat reprezentativ pentru secolul al XX-lea, sunt foarte bine exprimate în pictura artistelor din spațiul occidental.

Lucrarea emblematică intitulată *Tamara în her green Bugatti (Autoportret)* – 1925 – este un tablou iconic pentru anii Art Deco, deoarece a surprins mai mult decât autoreprezentarea de sine a artistei Tamara de Lempika, adevărată chintesență a mondenității și modernității în epoca respectivă.



Tamara de Lempika, *Autoportret (Tamara in Her Green Bugatti)* – 1925.

Tabloul concentrează mentalități și valori social culturale ale epocii. Autoarea este femeia emancipată a anilor 1920, la volanul bolidului Bugatti, simbol al progresului care a dat chiar denumirea perioadei: Machine-Age. Automobilul, casca de pilot și conceptul de viteză, toate legate la apariția lor de un imaginar asociat masculinității, sunt confiscate fără multe menajamente de femeia Art Deco.

În 1929, pictorița de origine scoțiană Doris Zinkeisen (vezi Dosarul de imagini, **Fig. 4**) se reprezintă într-o splendidă rochie amplă, făcând din autoportret aproape doar un pretext pentru rafinată desfășurare decorativă a vestimentației.

Lucrarea este tipică pentru stilul Art Deco, pasionat de utilizarea materialelor scumpe și de costumele realizate de Leon Bakst pentru baletul rusești (compania lui Serghei Diaghilev). Influența este una orientală în artele decorative, design textil și grafic, bijuterie, modă.

Artiste autohtone s-au autoreprezentat mult mai puțin ca personaje mondene, înțelegând prin acest termen implicarea într-o mondenitate străbătută de frivolități de societate și mode vestimentare. Stilul Art Deco a fertilizat mai puțin pictura autohtonă, rămânând cu realizări notabile în domeniul graficii, arhitecturii și artelor decorative. Nu avem nici imagini evocatoare ale progresului tehnic. Este o alegere la care nu ne-am fi așteptat, având în vedere proaspăta Românie Mare și animata ei societate interbelică, racordată perfect din punct de vedere cultural cu dezvoltările occidentale.

O posibilă explicație a acestui aspect putea fi interesul artistelor de a nu fi receptate într-o cheie mondenă, de societate, asociată unui imaginar feminin al sferei domestice, populat de sensibilității feminine, cochetării vestimentare sau imagini ale maternității. Percepția de sine, întotdeauna mai importantă decât realitatea și diferită de aceasta, a impus creatoarelor din interbelic altă imagine: una foarte serioasă, care oglindea meterezele incomplet cucerite ale independenței și emancipării feminine.

În schimb, artiste au realizat portrete de societate foarte reușite unor personalități culturale sau membrilor familiei. Amintim aici portretele de tip cultural în care apare Cella Serghi, create de Magdalena Rădulescu și Merica Râmniceanu, dar și portretele lui Zamfir Arbore în viziunea Ninei Arbore și a Nadei Grossman Bulighin. Totuși, putem selecta câteva opere asociate unui domeniu monden delimitat mai sus, cu precizarea că, uneori, atmosfera psihologică a chipurilor care le populează poate facilita la fel de bine includerea lor în următoare categorie propusă de această lucrare: aceea a portretelor psihologice.



Magdalena Rădulescu, *Autoportret*, 1930–1938, ulei pe pânză.

Pentru spațiul românesc, Magdalena Rădulescu este autoarea unui portret cu adevărat iconic pentru ideea de spirit feminin liber. Stilul este foarte personal, impregnat de o direcție cromatică alb cretoasă, comună sau cel mai probabil influențată de opțiunile picturale ale primului soț, italianul Massimo Campigli⁴.

Artista se înfățișează într-o mondenitate caracterizată de modernitate vestimentară împrumutată direct din dulapul masculinității, incredibil de actuală până astăzi.

⁴ *Ibidem*, p. 154.

Ovalul delicat al capului așezat drept pe gâtul subțire este în complet contrast cu forma supradimensionată, geometrizată și ușor înclinată a taiorului.

Opțiunea pentru ovalul feței și gâtul alungit amintește de expresivele portrete feminine ale unui alt italian: Amedeo Modigliani. Privirea directă, sigură și aerul relaxat, conștient de propria valoare, domină complet și sugestiv tectonica masivă a taiorului. Feminitatea chipului și masculinitatea vestimentației într-un dozaj perfect!

Această vestimentație este clar echivalentă cu un rol masculin.

La polul opus unei libertăți totale, asumată însă în mod individual de către Magdalena Rădulescu, distingem și un alt de tip modernitate feminină. Varianta Ninei Arbore este una angajată social, izvorâtă dintr-un angajament programatic, oficial, înscris în mișcarea de emanciparea femeilor în interbelic. Autoportretul realizat între anii 1920–1925 (vezi dosarul de imagini, **Fig. 5**) ne arată imaginea realistă a unei femei cu aer serios și chip auster, dar feminin.

Părul este strâns simplu la spate, iar privirea ochilor de culoare albastră direcționată lateral indică fermitatea unui caracter marcat de tensiuni interioare.

Artista a plasat în fundal o draperie decorată cu romburi roșu intens care contrastează cu albul gălbui al șalului cochet purtat pe umeri. Acest joc cromatic e menit să lumineze punctul central al compoziției: chipul unei artiste activist sau, invers, activistă artist, termenii par a fi egal de potriviți imaginii de sine.

În altă lucrare, intitulată *Autoportret cu Pudel*, aceeași Nina Arbore, personalitate purtătoare în epocă a unui discurs feminist și anarhist orientat către o puternică critică socială, se portretează foarte monden am putea spune, alături de un pudel pufos pe care îl protejează ocrotitor cu mâna dreaptă. Costumul este tipic interbelic – un sacou cu mâneci lungi peste o bluză sau rochie dreaptă, pe care o bănuim continuându-se în jos fără talie, tunsoare bob ușor ondulată, ascunsă sub baticul legat cu fundă la spate. Pe chip, seriozitate interioară ancorată în socialul momentului.

O imagine de sine mai originală găsim în autoportretul Mariei Ciurdea Steurer.

Artista poartă bluză tradițională românească, o frumoasă ie cu râuri roșii. Măgelele în aceeași cromatică accesorizează în mod fericit alegerea vestimentară. Cochetărie și specific național într-o singură imagine. Stilul lucrării și gravitatea atmosferei psihologice sunt marcă a influențelor expresioniste. La aceeași artistă găsim și o altă imagine a feminității, într-un portret cu subtilă nuanță erotică (vezi dosarul de imagini, **Fig. 6**).

Trude Schullerus, artistă din Sibiu care se înscrie în linia tradițional conservatoare a picturii transilvane, se autoportretează în 1921. Imaginea este rafinată, cu atmosferă psihologică, iar detaliile vestimentare și limbajul stilistic plasează lucrarea în ambianța *Jugendstil* vienez.

Un frumos portret grafic al artistei la tinerețe este cel al Margaretei Depner (vezi dosarul de imagini, **Fig. 7**). Născută în Brașov, artista a evoluat în aria stilistică a expresionismului german ca pictor, sculptor și grafician.



Nina Arbore, Autoportret cu pudel, creion și cărbune.



Maria Ciurdea Steurer, Autoportret.



Trude Schullerus, Autoportret, litografie.

INTERIOARE. PORTRETUL PSIHOLOGIC

În general, autoportretele cu dominantă psihologică accentuată derivă din expunerea artistelor la mediul artistic din țările germanice. Peisajul interior este unul străbătut de însingurare, neliniști și distorsiuni psihologice majore.

Maria Ciurdea Steurer a realizat o serie mare de portrete personale cu linie psihologică puternică, în intervalul dintre 1925 și 1942. Unul dintre acestea apare în dosarul de imagini din prezenta lucrare – **Fig. 8**. În grade diferite, toate sunt amprentate de dramatism, gravitate și zbucium interior, având o caracteristică comună, marcă a expresionismului: fixitatea, straniețea privirii. Foarte percutant pentru psihicul privitorului, de dincolo de timp artista ne privește hipnotic, cu răceala aceleiași priviri multiplicată redundant în toate autoportretele. Cromatica lucrărilor este comună: culori închise, terne în acord cu psihologia personajului.



Maria Ciurdea Steurer, *Autoportret*.



Lola Schmierer Roth , *Autoportret*, 1919–1922.

În plastica Lolei Schmierer Roth, artistă participantă la viața artistică vieneză și berlineză, întâlnim o abordare mai originală, în opoziție stilistică cu șantierele psihologice axate pe severitatea figurii, propuse de artista anterioară. Fundalul autoportretului realizat între anii 1919–1922 este unul abstracționist, cu o cromatică vie, tributară influențelor datorate lui Vasili Kandinski, aflat în 1921 la Berlin⁵. Pe fondul decupajului abstract viu colorat, sugerând probabil atelierul de lucru, creatoarea plasată ușor oblic în compoziție, așezată pe scaun, își susține cu mâna stângă cealaltă mână, cu palma larg deschisă și degetele răsfricate. Posibil este o sugestie a actului creator ce urmează a fi performat cu mâna dreaptă sau o simplă delimitare a spațiului propriu, încărcat de tensiuni. Ochii artistei nu evită privitorul, dar se delimitează de acesta prin gestul simbolic al mâinii. O formă rotundă aflată în proximitatea mâinii drepte sugerează șevaletul. În fond, este un *alt tip de portret profesional*, dar cu același mesaj: *condiția creatorului de artă*. În ciuda cromaticii vii și a dinamicii compoziționale, chipul măcinat de gânduri și gestul mâinii impun contrastant o amprentă expresionistă.

În lucrarea dedicată picturii interbelice din spațiul românesc, Amelia Pavel remarcă o anumită caracteristică a portretelor masculine din opera artiștilor, caracteristică inexistentă în arta occidentală din aceeași perioadă, sau cel puțin nu în aria convulsiv psihologică a expresionismului german. Acest aspect, transferat deopotrivă și autoportretelor, se referă la existența unui *aer de colocvialitate cordială*,

⁵ *Ibidem*, p. 104.

care permite o *familiaritate prietenoasă* cu privitorul. O serie de autoportrete masculine devine astfel canal de comunicare și dialog⁶.

Autoarea propune toate autoportretele lui Camil Ressu ca exemple.

Acest tip de portrete personale, complet diferite ca mesaj și atmosferă de tipul psihologic menționat mai sus, nu se regăsesc în creația feminină. Nici autoportretul monden feminin nu are această direcție. Probabil că o astfel de familiaritate cordială nu era în acord cu fenomenul de emancipare feminină și noutatea statutului de creatoare de artă. Se potriveaua mai bine cu siguranța și tradiția unui statut artistic masculin îndelung exersat.

PLONJAREA ÎN ALTE IDENTITĂȚI. UN ALT FEL DE AUTOPORTRET

Spirit liber și rebel, Magdalena Rădulescu îmbracă cu lejeritate alte identități, într-o frumoasă serie de autoportrete (vezi dosarul de imagini, **Fig. 9**, **Fig. 10**).



Margareta Sterian,
Autoportret – (1930–1933).



Magdalena Rădulescu, *Autoportret în costum oriental* – (1940–1944).

Pe fundalul alb cretos specific stilului personal inconfundabil, creatoarea poartă cu mândrie, am spune, vestimentație și bijuterii specifice etniei rome. Imersia în identitatea exotică a etniei rome ne oferă o altă latură a cameleonice sale personalități artistice.

⁶ Amelia Pavel, *op. cit.*, p. 35.

NAIVITĂȚI ARTISTICE. AUTOPORTRETUL LUDIC

Portretele personale ale Margaretei Sterian sunt realizate tot într-un stil foarte personal, rezultat din fuziunea unor direcții suprarealiste, expresioniste sau primitiviste.

Chipul ușor alungit are trăsături simplificate, într-o încercare de a prinde exact esența caracteriologică.

Privirea este cea a sufletului, orientată spre interior. Simplificat este redat și modelul alb-negru al bluzei. Figura este o imagine a interiorității artistei în cheie ludic fantastică, de o cu totul altă factură decât direcția expresionistă⁷.

AUTOPORTRET FEMININ. IMAGINAR MASCULIN

Autoportretele artistelor interbelice ni le înfățișează pe acestea *modele* în propriile tablouri.

Aflată în opoziție completă cu rolul tradițional într-o societate încă imaginată și condusă de bărbați, profesionalizarea treptată a vocației artistice a atras după sine achiziția unui nou statut social: artista în calitate de *creator de artă*.

În ciuda acestui statut cu greu câștigat, precum și a aspectelor de contestare a imaginarului tradițional de gen, în autoportretul feminin autohton din interbelic, *imaginea femeii creată de femei nu se deosebește în mod esențial de aceea din opera artiștilor*. Chiar în condițiile emancipării feminine, un astfel de fenomen nu ar fi fost posibil și nici viabil, deoarece indiferent de gen, artiștii au trăit același context istoric și au traversat aceleași curente artistice ale perioadei. Privind retrospectiv, o abordare complet diferită de cea masculină a temelor artistice nu ar fi contat deloc. Pentru femei – nu doar pentru cele din spațiul românesc – adevărata emancipare socială, cu efect în câmpul artistic, a reprezentat-o accesul la un statut social rezervat până atunci doar bărbaților: acela de *creator de artă*. Iar acest nou statut, cu *caracter de excepționalitate în secolele anterioare*, va urma treptat drumul democratizării.

Genurile artistice și limbajele picturale, comune și acestea cu cele din creația masculină, au fost diverse și sincronizate destul de bine cu arta marilor capitale europene: modernism francez, direcții artistice din aria germanică (expresionism și postexpresionism), dar și abordări mai conservatoare, tradiționaliste (academism, *Jugendstil*).

Indiferent de poziționarea geografică a interbelicului (una autohtonă sau europeană), noile statute tradițional masculine în care debutau femeile – printre care și acela de *creator de artă* – au antrenat în mentalul colectiv restructurarea imaginarului clasic feminin pe seama dislocărilor din cel masculin, anterior serios fisurat după Primul Război Mondial.

Ceea ce a supraviețuit din acest imaginar masculin urma să fie pierdut definitiv, alături de victime, soldați și romantice idealuri, în al Doilea Război Mondial!

⁷ Vasile Florea, *Istoria artei românești*, Chișinău, Editura Litera Internațional, 2007, p. 669.

DOSAR DE IMAGINI



Fig. 1. Mina Byck Weper, *Autoportret*, 1933.

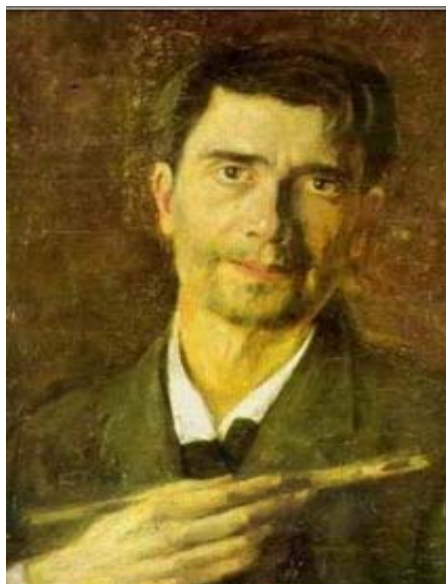


Fig. 2. Ștefan Luchian, *Autoportret*, 1907.



Fig. 3. Rodica Maniu, *Autoportret*, (1920–1926).



Fig. 4. Doris Zinkeisen, *Autoportret*, 1929.



Fig. 5. Nina Arbore, *Autoportret*, (1920–1925), ulei pe pânză.



Fig. 6. Maria Ciurdea Steurer, *Autoportret*.



Fig. 7. Margarete Depner, *Autoportret*.



Fig. 8. Maria Ciurdea Steurer, *Autoportret*.



Fig. 9. Magdalena Rădulescu, *Autoportret*.



Fig. 10. Magdalena Rădulescu, *Autoportret*.

WOMEN ARTISTS, 1917–1942.

HYPOSTHASES OF THE CONTESTATION OF THE TRADITIONAL FEMININE IMAGERY

Abstract

This article aims to underline the numerous contesting ways developed in feminine traditional imagery, as they appear in women artist self-portraits, between 1917 and 1942. Major differences and significant details are investigated in comparison with self-portraits of the women artist from the West European space in the same period of time. The new social statutes in which the women were making their debut – women as art creators – were followed by a dramatic reorganization of the traditional feminine imagery, owing to dislocated parts from of classical male imagery, seriously changed after the First World War.

Keywords: traditional feminine imagery; women artist self-portraits; women as art creators.