

ART MUSEUM ARAD

STUDII ȘI COMUNICĂRI II.



1994

MUZEUL DE ARTĂ ARAD

**STUDII ȘI COMUNICĂRI
II.**

1994

Coperta I - Capela Sf. Florian

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Pascu Hurezan	- Redactor responsabil
Elena Rodica Colta	- Secretar de redacție
Gheorghe Lanevschi	- Redactor
Peter Hügel	- Redactor

Adresa: Piața Enescu nr.1, 2900 Arad

Tehnoredactare computerizată, tipar

TRINOM S.R.L.

ARAD

Str. I.R. Știrianu nr. 29

ARGINTARI TRANSILVĂNENI ÎN EUROPA BAROCULUI

Viorica Guy Marica

Barocul este poate cel mai puțin omogen dintre stilurile europene, purtând adesea amprenta deosebirilor zonale și decalajelor cronologice. Particularitate lesne reperabilă în fizionomia barocului transilvănean ce se configurează cu vizibilă întârziere. În timp ce în Sudul mediteranean (Italia, Spania), de asemenea în Europa Centrală (Germania, Austria) înflorea barocul patetic și fastuos al marilor potentăți și al Contrareformei, ceva mai reținut în Occident (Franța, Anglia) dar slujind deopotrivă absolutismul monarhic și Biserica, arta transilvăneană din secolul al XVII-lea este dominată de postrenaștere. Perpetuând o tradiție ce nu este totuși refractară la asimilarea lentă a unor elemente novatoare, arta transilvăneană se menține la nivelul ponderat a ceea ce s-a numit barocul orășenesc.

Fenomenul se explică prin instabilitatea politico-militară a unei situații complicate și fluctuante ce se prelungește în Marele Principat autonom, aflat sub suveranitate turcească. Acesta are de suferit consecințele obstinatei rivalități dintre Sublima Poartă, a cărei dominație se afla în reflux după eșuațul asediu al Vienei (1683), și Imperiul habsburgic angajat într-o progresivă, tenace ofensivă. În virtutea tratatului hallerian de la Viena (1686) urmat de cel de la Carlowitz (1699) Transilvania trece în subordine austriacă, autonomia sa fiind limitată prin cele două diplome leopoldine (1691, 1701). Evenimentele marchează desprinderea sa de sfera levantină și consolidarea locului ce îl ocupă pe orbita central-europeană. Abia de aici înainte, barocul pătrunde masiv atât în domeniul eclesiastic cât și în cel laic, dar într-un răstimp în care stilul intrase într-o altă etapă, aceea a barocului decorativ sau a rococoului, denumit în Austria și stil terezian. Acesta este urmat de stilul josefin din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea; trădând o propensiune spre clasicism ce se manifestă de altminteri aproape pretutindeni în Europa.

Totuși influențele barocului propriu-zis se afirmă cu precădere în domeniul artelor aplicate, mai ales în orfevrăria ce își atinge apogeul în secolul al XVII-lea. Dintotdeauna transferurile stilistice au fost favorizate

de circulația mai asiduă a obiectelor de artă aplicată, precum și a modelelor grafice. În pofida vicisitudinilor istorice, Transilvania nu și-a întrerupt nici o dată contactele europene. Alternând cu perioadele dramatice, răgazurile de stabilitate au încurajat relații mai strânse cu Principatele Române, cu Levantul, dar și cu Occidentul, alimentate de progresul meșteșugăresc și de extinderea legăturilor comerciale.

Intensificarea exploataților miniere, mai ales a extracției de metale nobile, susțin înflorirea orfevrăriei. Alături de centrele notorii, precum Sibiu, Brașov, Cluj, Meșiaș, Sighișoara se afirmă Oradea, Alba-Iulia, Târgu-Mureș, Baia-Mare bogată în zăcămintele aurifere. Nimic nu ilustrează mai evident bunăstarea și importanța socială a acestor artiști, meșteșugari de elită, grupați în puternice bresle și asimilați patriciatului urban, decât înaltele dregători pe care le ocupă în ierarhia municipală. Ei nu dețin doar funcții-cheie, ci sunt ocazional investiți cu misiuni diplomatice. Paul Brelfft este înnobit de Sigimund Bathory (1602- ?). În 1603, Peter Filstich junior concesionează monetăria și casa de schimb din Cluj, preluând în 1607 conducerea întregului proces de extragerea aurului în Transilvania. Ascensiunea lui Sebastian Hann, modestă călă imigrată din colonia germană de la Levoča (Slovacia), care, statornicit înainte de 1675 la Sibiu, accede pas cu pas la o strălucită situație, pătrunzând în fruntea vârfurilor orașenești, ne oferă unul dintre cele mai elocvente exemple.

Frecvent argintarii se ocupă și cu negustoria, cu export-importul, având solide relații dincolo de fruntarii. Comerțul și circulația strălucitoare a calfelor peregrine (*Wandergesellen*) care, pentru a se perfecționa, vizitează atelierele reputate ale străinătății, constituie factori de propagare stilistică. Până la deblocarea arterei dunărene prin eliberarea Ungariei de sub turci (1687) ruta aceasta odinioară foarte vehiculată (Oradea, Debrecen, Budapesta, Bratislava, Viena, Linz, Passau, Regensburg) este substituită prin calea pragheză sau boemiană (Bistrița, Košice, Praga, Bratislava, Viena, etc.) și cu cea sileziană (Bistrița, Košice, Krakow) spre Worclaw care avea legături directe cu Nürnberg și Augsburg, de obicei țintele majore ale acestor călătorii. Deci la Worclaw direcțiile se bifurcau spre Sud-Vest, dar și spre Nord, prin Gdansk, spre Țările Baltice și Rusia (când nu se trecea direct prin Moldova), de asemenea spre Occident, spre Flandra și Anglia. Întracolo ducea și calea renană (Köln, Anvers) pe care au urmat-o Dürer și Holbein cel Tânăr. De la Augsburg, căile de acces se ramificau spre Italia și Elveția (Basel), spre Franța (Lyon) și Spania. Italianul Ascanio Centorio (*Commentarii de la guerra di Transilvania*) menționează numeroasele relații transilvănene cu Italia, Ungaria, Polonia, Germania și Imperiul otoman (*il Paese de Turchi*).

Fapt curios însă, listele vamale și registrele de tricesimă, ce consemnau detaliat mărfurile exportate și importate, nu menționează piese de argintărie. Orfevrierii par a fi negociat tot felul de mărfuri prețioase, textile fine, taftale venețiene, atlazuri, pinzeturi de olandă,

blănuri scumpe, fructe sudice și mirodenii, doar argintărie nu. Acestea sunt semnalate doar când este vorba de daruri sau de comenzi oficiale. Deși exista o prohibiție protecționistă relativ la aceste piese, un trafic ilicit de anume amployare prilejuia vehicularea lor. Dovadă interdicțiile emise în acest sens de către Universitatea Săsească în 1615 și 1656. Acestea vizau îndeosebi negustorii greci și armeni, în consens cu edictul principelui Bethlen (1618) care stipula confiscarea aurului și argintului de contrabandă, scos din principat, împotriva legii (*contra statuta regni et publicum edictum*). Măsură reconfirmată în 1632 de către Gheorghe Rakoczy I.

Avem în schimb date spectaculare relativ la scurgerea acestor obiecte pe diverse alte căi, de n-ar fi să pomenim decât darurile oferite de clujeni lui Rudolf II la începutul secolului al XVII-lea. Listele testamentare ale lui Gabriel Bethlen (+ 1629) enumeră un volum impresionant de piese, expediate împăraților Ferdinand II și III de Habsburg, de asemenea regelui Gustav II Adolf al Suediei. În momente de acută criză financiară, tezaure întregi sunt amanetate, uneori fără a mai reveni în țară. Silit să contracteze un important împrumut, Mihail II Apafi amanetează contesei Walderode 200 obiecte de argint, în greutate totală de 126 kg., valorând 10.017 florini. Daruri pleacă și spre principii munteni și moldoveni care erau de altfel clienți constanți ai atelierelor de aurărie transilvănene. Peșcheshuri grele, datorate Înaltei Porți, erau însoțite în mod obligatoriu de atari piese, deopotrivă râvnite de bei, pașale, ceauși, de toți emisarii lacomi ai slăvitului sultan. Pentru a neutraliza amenințările Constantinopolei, brașovenii plăteau 5000 de florini în argintărie (*cimelliis seu clenodiis quibusdam pretiosissimis*). În 1614 Gabriel Bethlen sporea tributul cu 180 de obiecte somptuoase, la care adăuga daruri pentru Skender Pașa și Mehmet Bei. La fel se întâmplă când Pașa de Silistra și hanul tătăresc asediază Clujul în 1658. Exemplele sunt infinite, ca să nu mai vorbim de capturile de război. Pe un taler lucrat de Christian Holl din Augsburg, donat de Șerban Cantacuzino mănăstirii Mărgineni (1696), scrie cu litere cirile: "S-au cumpărat de la turci trecând împărăția pren țară, întorcându-se de la oaste, bătând puținică oaste nemțească..." Inscricție constituind o dovadă peremptorie.

Patrimoniile muzeale și tezaurele eclesiastice din țară includ numeroase asemenea obiecte de proveniență europeană, dar mai ales sud-germană. După cum nu puține piese transilvănene se află în colecții străine, la muzeele din Augsburg și Hamburg, la Nürnberg, Kaiserslautern, Dresda, Viena, Budapesta, Zagreb, la Paris, Londra sau Athena. Uneori dispersarea acestor piese este de-a dreptul aventuroasă. Operele lui Sebastian Hann de pildă, pe care le-am putut urmări mai îndeaproape, au urmat adesea un traseu imprevizibil. Cana Fleischer (1675/76) ajunge misterios într-o colecție pariziană, apoi la Petit Palais din Paris, înainte de a face cale inversă poposind la Budapesta (Iparművészeti Múzeum).



Fig. 1. Vas pentru mîrodenii. Argint aurit parțial. Sf. sec. XVII-lea.

Cana Frankenstein I (1697), aparținând baronului Samuel von Brukenenthal, se transferă, datorită căsătoriei surorii sale Wilhelmine cu baronul von Mylius, la Graz iar de acolo la Budapesta. (Magyar Nemzeti Múzeum). Cana Franckenstein II (1697) rățăcește de la Sibiu la Hamburg, oprindu-se la Londra și Paris în colecția familiei de Rothschild. Colecția magnatilor miliardari abundă în similare piese, semnalate la Hamburg, Paris și Londra. Talerul Șcukin (1700-1713) pleacă din Moscova la Budapesta, de acolo în Germania pentru a face cale întoarsă în capitala maghiară (Iparmüveszeti Múzeum). Una dintre ferecăturile sale de evangheliar, în stil brâncovenesc (1712), se păstrează la Muzeul Benakis din Athena. Considerată ca dispărută, caseta Wesselenyi-Teleki am regăsit-o printr-o fericită ocurență la Buenos Aires. Deținem așadar elocvente dovezi ale interesului vast pe care opera lui Hann l-a stârnit peste hotare, ca reprezentant exemplar al barocului.

Este neîndoielnic că difuzarea unor asemenea obiecte, înspre și dinspre Occident, a favorizat, asemenea vehiculării cărților de modele, un activ și rodnic schimb stilistic. Adesea îl datorăm unor contacte directe stabilite între orfevrieri. Multiple mențiuni documentare certifică atari relații încă din secolele XV-XVI, nu mai puțin abundente în secolele următoare.

Pe la 1600, Georg der Siebenbürger se stabilea definitiv la Augsburg, fapt memorabil. El a avut desigur legături și cu aurarii din Ulm căci păstra un pocal al acestora în atelierul său. În prima jumătate, a secolului al XVII-lea sunt semnalați la Košice Bartelmi Kattner, iar la Lwow (Lemberg) Petrus Siebenbürger și Samuel Siebenbürger. Cel mai spectacular călător rămâne însă brașoveanul Michael Schmidt (alias Seybriger, Sommer) care, între 1599-1614, cutreieră Germania, Franța, Țările de Jos și Anglia, devenind la Stockholm orfevrierul curții regale, pentru a ajunge în cele din urmă la Constantinopol, înainte de a reveni în orașul natal. Aflăm acestea din scrierile elevului său maghiar Péter din Kecskemét care petrece două decenii în Transilvania (1640-1660). După un stagiu inițial la Sibiu în atelierul lui Jakob Schlessner, pleacă anume la Brașov unde rămâne aproape zece ani pentru a se perfecționa sub îndrumarea lui Michael Schmidt. Popasuri succesive la Alba Iulia, Cluj și Oradea preced stabilirea sa definitivă la Košice (1660). O amplă afluență este acea a calfelor din Spiss (Zips) de unde provenea și Hann. Pentru a se angaja în atelierul său, Hans Christophorus Schwartz (activ 1687-1705) călătorește anume de la Königsberg la Sibiu. Originar din împrejurimile Meissenului, Heinrich Milman se oprește în 1654 în atelierul lui Paul Roth la Brașov, oraș unde îl vom întâlni în 1719 și pe Gotthard Reinhold Devitz. Informațiile acestea le datorăm unor mențiuni accidentale, în absența unor evidențe de breaslă. Totuși o asemenea listă, întocmită la Brașov pentru intervalul 1825-1831, enumeră nu mai puțin de 46 aurari străini, majoritatea veniți din Germania, dar

și de la Praga, Fiume, Varșovia, Pesta, Cărlanda și chiar din Anglia. Atestare edificatoare relativ la pendulările geografice, foarte asidue, ce aveau loc în acest domeniu, confirmând firește reputația larg răspândită a atelierelor transilvănene.

Transferurile stilistice, oferind nu odată frapante analogii ca morfologie și decor, pledează pentru caracterul strâns și reciprocitatea acestor interrelații.

Aspecte majore ale unui proces de interferare și osmoză îngăduie argintarilor transilvăneni să se plaseze fără rezerve la nivelul superior al barocului european, adeverind prezența lor activă tradusă printr-o contribuție artistică exemplară.

SIEBENBÜRGISCHE SILBERSCHMIEDE IM EUROPA DES BAROCK (Zusammenfassung)

Die Autorin wählt das XVII. Jahrhundert, das Zeitalter des Barock, um die Art und Weise in der diese Kunstrichtung das Schaffen der siebenbürger Kunstschmiede beeinflusst hat zu untersuchen.

Es werden die Wechselbeziehungen zwischen Siebenbürgen und Europa verfolgt - Tausch von Kunstgegenständen und Modellheften bis hin zu den Lehrlingen und Meistern die in beiden Richtungen verkehrten - Beziehungen welche zu frappanten Analogien zwischen einheimischen und westeuropäischen Erzeugnissen führten. Die Verfasserin gelangt zur Schlussfolgerung, dass sich die siebenbürgischen Silberschmiede auf einem gehobenen Niveau des europäischen Barock befanden.

O PICTURĂ GERMANĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA IDENTIFICATĂ LA BISERICA ROMANO-CATOLICĂ DIN SÎNMARTIN

Alexandru Braica

Activitatea de luare de contact a Muzeului din Arad cu inventarele bisericești, începută după 1974, odată cu apariția Legii pentru Ocrotirea Patrimoniului Cultural Național, a oferit specialiștilor ocazia descoperirii unor piese de mare valoare aparținând diferitelor școli europene care vreme de secole au stat neștiute în altare sau în casele parohiale.

O asemenea lucrare este *Crucificarea*, provenind, ca factură, din spațiul cultural germanic, care a fost identificată cu ocazia controlului efectuat de Comisia de patrimoniu la biserica catolică din Sînmartin.

Calitatea deosebită a piesei, problemele de atribuire și de datare pe care le ridică ne-a determinat să o semnalăm, chiar și în acest stadiu primar al cercetării, ca baza de discuții și de ipoteze pentru specialiști.

CRUCIFICAREA

Date generale

Tehnica: ulei pe lemn

Dimensiuni: 74 x 64 cm

Nesemnăt, nedatat

Atribuit Școlii lui Dürer

Datare: sec. XVII ?



Anonim, Crucificarea (sec. XVII)

Descriere:

Prim plan. Central, Isus așezat pe cruce, în diagonală, de la stânga la dreapta, supradimensionat, pe cap poartă cununa de spini, fața este suptă, privirea resemnată, îndreptată spre stânga. De o parte și de alta a sa, două personaje robuste, în costume militare, bat piroane, masive

în mâinile pe care alte două personaje la fixează pe cruce. În dreapta jos, un soldat cu un piron în mână și, alături, un altul ajutându-l să țină picioarele lui Isus. Alături doi călăreți, unul în mantie roșie celălalt în verde, văzuți din profil, privesc. La picioarele crucii doi evrei sapă groapa supravagheați de soldați romani cu sulite și halebarde. În stânga un alt grup de privitori.

Planul al doilea. La extremități două cruci ridicate care încadrează un grup numeros. În centrul acestora, lipsiți de veșminte și legați la mâini cei doi tâlhari. În dreapta un grup de femei care plâng. Întreaga scenă este încadrată într-un peisaj cu cer înalt, pictat în tonuri de verde pe care se profilează arbori subțiri, relief stâncos, redat convențional și naiv, precum și arhitectură cu turnuri înalte și înguste, în aceeași manieră. În veșmintele personajelor predomină roșul, verdele și olivul.

Câteva considerații stilistice

Structura compozițională pe diagonală conferă scenei dinamism, tensiune, forță dramatică.



Detaliu. Chipul lui Isus



Detaliu. Călăreți (dreapta jos)

În raportul desen-culoare predomină desenul. Compoziția a fost desenată, după care suprafețele conturate au fost umplute cu culoare. Efectul obținut este acela de aplatizare a volumelor ce trimite spre primitivi. De asemenea descoperim o anumită artificiozitate în atitudine și gestică. Tipologia este germană.

Rama

Piesa este incadrată într-o ramă lată, profilată, având o mulură de ipsos, pe care sunt realizate ornamentele în formă de semiove, vopsite în bronz auriu.

Starea de conservare

Lucrarea se prezintă într-o stare de conservare nesatisfăcătoare. Condițiile improprii de microclimat au produs, în ciuda grilei de lemn montată pe spate, două ondulații verticale la panoul de lemn folosit drept suport, care au determinat pe suprafața picturală două fisuri verticale, desprinderi și căderi de pigment. În plus suportul de lemn a fost atacat

masiv de carii. Starea precară a piesei, chiar după schimbarea condițiilor de păstrare, prin luarea ei în custodie de Muzeul din Arad, face necesară restaurarea.

Istoricul piesei

Potrivit datelor consemnate în istoria bisericii, lucrarea a fost donată bisericii romano-catolice din Sinmartin de baroana Anna von Wenkheim în anul 1842.

În aceeași "Historia Domus" a parohiei găsim și câteva informații interesante referitoare la investigațiile la care a fost supusă piesa în timp.

Astfel, la cererea parohiei, *Crucificarea* a fost dusă în anul 1912 la Muzeul Național din Budapesta pentru a fi studiată și a se stabili autorul.

Fiind vorba de o pictură germană, de aici, a fost trimisă la München în vederea altor expertize. Analizele au stabilit în final, potrivit celor notate de parohul vremii, că lucrarea aparține unui elev al lui Dürer și anume Ulrich Alb.

Evident, informația înscrisă în documentele bisericii trebuie luată cu o oarecare precauție, în afara celor afirmate în arhiva parohiei neexistând nici un document oficial care să susțină această atribuire.

În ceea ce ne privește considerăm necesară o nouă investigație cu mijloacele tehnice oferite de actualele laboratoare, însoțită în paralel de unele cercetări de istoria artei privind discipolii întârziați ai acestei maniere de lucru ce trimite spre Dürer și de analize comparative, atribuirea făcută în 1912 rămânând până la noi date o simplă afirmație ce trebuie demonstrată.

La acestea mai sunt necesare și unele investigații privind circulația piesei, care pot de asemenea să ne ofere unele surprize.

EINE IN DER RÖMISCH-KATHOLISCHEN KIRCHE VON SANKMARTIN IDENTIFIZIERTE DEUTSCHE MALEREI AUS DEM XVII. JAHRHUNDERT (Zusammenfassung)

Durch eine kurze Beschreibung signalisiert der Autor die Entdeckung einer Malerei zum Thema "Kreuzigung", ein Werk welches sich, in prekärem Konservierungszustand, in der römisch-katholischen Kirche von Sankmartin (Kr.Arad) befindet.

Den Informationen der Historia Domus nach, wurde das Werk, 1842 der Kirche gespendet, auf Grund der 1912 angestellten Nachforschungen einem Schüler Albrecht Dürers zugeschrieben.

Neue Forschungen werden diese Zuschreibung bestätigen oder widerlegen.

CÎTEVA LUCRĂRI ALE UNOR ARTIȘTI DIN SECOLUL AL
XIX-LEA,
CONSIDERAȚI (ȘI) ARĂDENI, AFLATE ÎN COLECȚIA
SECȚIEI DE ARTĂ A MUZEULUI BANATULUI

Miclosik Elena

Vorbind de artiștii bănățeni ai secolului al XIX-lea este bine să avem în vedere două aspecte: este epoca de formare a unor talente conștiente de valorile lor, care în mod voit îmbrățișează cariera de artist și încearcă, câteodată în zadar, să renunțe la toate celelalte profesii sau meserii prin care își pot asigura viața lor materială. Este totodată și secolul în care acești artiști încă nu-și pot duce traiul datorită creațiilor lor decât dacă "migrează" după comenzi. Datorită acestor artiști, nu ambulanți, dar care își schimbau totuși des domiciliul pe un teritoriu destul de întins (cuprins între vestul Croației, centrul Serbiei, pe linia orașelor Timișoara, Lugoj, Arad și Oradea până în nordul Ungariei), suflul artei culte, cu precădere a celei laice, de formație academică vieneză sau a celeia de influență italiană pătrunde și în zona Banatului contribuind la formarea gustului claselor mai înstărite.

Puține genuri sunt agreate în pictura noastră de la mijlocul secolului trecut: comenzile cele mari se rezumă la portrete sau la decorarea bisericilor. Totuși apare deja și peisajul romantic și mult mai timid, mai rar natura moartă.

Până când pictura bisericilor rămâne tributară unor canoane vechi, "aprobate" de-a lungul secolelor, și suflul nou străbate mai încet compozițiile frescelor, până când în pictura altarelor se copiază sau se urmăresc ideile marilor maestri ai barocului german și italian, în arta portretelor pictorii se manifestă mai liber, renunță la rigiditatea atât de obișnuită a portretelor secolului al XVIII-lea din zonele noastre. Personajele redată devin reale, bine individualizate, plăcute sau chiar familiare privitorului.

În colecția secției de artă a Muzeului Banatului se află două lucrări de acest gen. Amândouă sunt pictate în ulei, pe pânză, în aceeași manieră, sunt nesemnate, au note manuscrise (de fapt caligrafiate) pe

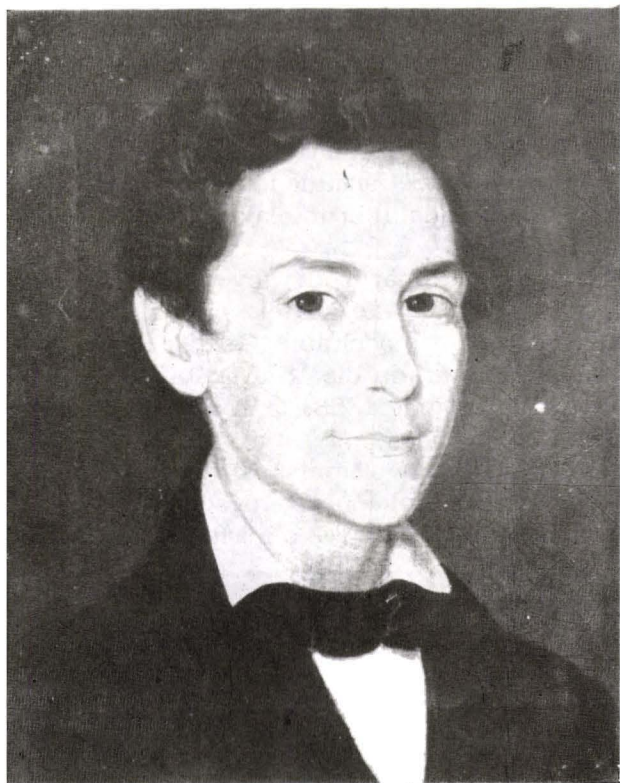
dosul pânzei în caractere cirilice alternată cu litere latine, și reprezintă doi tineri de-o asemănare izbitoare¹. Aranjați în profil 3/4 spre dreapta, cu ovalul feței iluminat dinspre stânga, cu pomeții obrazilor mai roșii, cu sprâncene negre arcuite, cu bărbia pronunțată, tinerii bruneți, costumați aproape identic (până și un mic medalion este repetat pe ambele pânze) privesc în față cu un zâmbet ascuns în colțul gurii. Ochii, gura și profilul, care se detașează de fundalul brun, cald în ambele cazuri sunt "desenați" cu pensula.

Autorul lucrării care poartă numărul de inventar 1725 este cunoscut: Níkola Aleksič (1808 - 1873). Pe spatele pânzei găsim și prețioasele însemnări referitoare la viața modelului: "Georgii Ievrici / 4e gimnacialne klasse / 1858 godine / u Aradu die 15 avgosta"². Deci știm că a fost executată la data de 15 august 1858, la Arad și reproduce trăsăturile lui George Ievrici, elev în clasa a IV-a a gimnaziului.

Într-adevăr la această dată tânărul pictor sârb, foarte prodigios, care își făcuse studiile la Viena și în Italia, după o scurtă ședere în Timișoara se află mutat deja la Arad. Poate că s-a simțit umbrit de



*Nicola Aleksič: Georgie Ievrici
(ulei pânză)*



*Nicola Aleksić: Aleksander Evrici
(ulei pânză)*

talentul colegiului său de breaslă, pictorul Constantin Daniel, foarte admirat pe atunci în Timișoara, în competiție cu care a pierdut și contractul pentru executarea iconostasului de la biserica episcopală sârbească din Timișoara, dar mai sigur că la chemarea lui Gheorghe Aleksic, episcop de Arad, s-a mutat în acest din urmă oraș. A onorat nenumăratele comenzi ale bisericilor din Fibiș, Cuvin, Sînmartinul Sârbesc, Arad, Sînpetru Sârbesc, Mokrin, Becicherecul Mic, catedrala română din Arad, etc. A pictat iconostase și a lăsat în urma lui aproximativ 250 de portrete, lucrate în stilul biedermeier-ului îngrijit, "utilizând procedeul tehnic delicat și leger, caracteristic maestrului său, Kupelwieser, de la Academia din Viena"³.

Sigur din șirul acestor lucrări, executate cu atâta ușurință provine și portretul cu numărul de inventar 1726, din colecția secției de artă a muzeului nostru, menționat cu autor anonim. Și spatele acestei pânze ne trădează că pe fața ei poartă chipul tânărului Aleksander Evrici (Sic !), pictat în ziua a patra ...a anului 1859 în Arad ("Spomen / Aleksander Evrici / 1859 godina / U Aradu die 4tro / ...")

Asemănarea trăsăturilor feței, a îmbrăcămînții ne conduce spre ideea că avem în fața noastră portretele a doi frați, pictați la distanță de un an, în atmosfera biedermeier-ului vienez foarte agreat la mijlocul secolului trecut în căminele burgheziei noastre. Tehnica, culorile folosite, acuratețea desenului ne indică mâna aceluiasi artist: Nikola Aleksic. Tot în favoarea acestei atribuiri pledează și faptul că lucrările au fost făcute în Arad, iar la muzeul nostru au fost înregistrate la numere de inventar consecutive.

Acest clasic al picturii sârbe a fost un neobosit creator, dar s-a remarcat și printr-o activitate didactică, formând în jurul său o adevărată școală. A influențat puternic arta românească din zona noastră geografică și a condus-o spre laicizare. Gloria sa de pictor va fi întrecută la începutul secolului următor de Stevan Aleksić (1876-1923), unul dintre numeroșii descendenți ai familiei Aleksić, mai toți artiști și însemnați oameni de cultură.

Un alt nume de rezonanță pentru mijlocul secolului trecut este cel al lui Fialla Anton (secolul XIX., cu precădere prima jumătate și mijlocul), pictor care este socotit de istoricii Borovszky Samu, Berkeszi István și Dömötör István ca fiind timișorean după naștere și care mai târziu a plecat în repetate rânduri la Viena, Arad, Pesta și Brașov. Dintre lucrările lui un număr de 18 se află în colecția muzeului nostru.

Despre el se știe sigur, că la mijlocul secolului al XIX-lea, prin anii '50, timp de câțiva ani a avut domiciliul și atelier la Timișoara, a fost prieten bun cu pictorul amator Iosif Koppold, pe care îl iniția în arta picturii și în acest timp a executat numeroase portrete pentru cercurile elevate, înstărite ale orașului numit "mica Viena". A fost invitat în câteva rânduri și la Arad, probabil tot pentru astfel de comenzi.

În 1842 cu portretul unei fete blonde, pictat în ulei, la Timișoara, a câștigat medalia de aur și diploma Academiei de Belle Arte din Viena⁴.

Artistul abordează aproape toate tehnicile: ulei (pe suport de pânză, lemn sau carton), desen, laviu, acuarelă. În acuarelă folosește câteodată culori incredibile, aproape expresioniste, ca de exemplu în cele două peisaje: "*Portul Buccari*" și "*Confluența Dunării cu Tisa*" (de fapt confluența Dunării cu Sava). Aceste peisaje sunt "documentele de călătorie" ale artistului în zonele de sud ale Banatului istoric, coborând spre Dalmația, drumuri neamintite în biografia lui Fialla, întocmită de Berkeszi. A lăsat multe miniaturi și câteva mici uleiuri în culori pastelate, satinete.

În afară de portretele probabil foarte bine plătite, avînd în vedere comanditarii (arhiereul Lonovics, doamne din cercul soțiilor demnitarilor austrieci, ofițeri - unii îi atribuie și portretul episcopului Dessewffy, renumit Mecena al culturii din Banat⁵, Fialla pictează și o "*Natură moartă*" în 1852, un gen de pictură rar întâlnit în zonele noastre la acea dată.

Numărul mare al lucrărilor, adunate în Muzeul Banatului, aproape toate semnate și datate (majoritatea din anii 40 - 50 ai secolului trecut), indică popularitatea lui în rândul burgheziei epocii, dar atestă și ușurința cu care lucra. A realizat portrete bine individualizate, în tonuri calde, dar mai închise, unde din fondul întunecat, luminos se decupa fizionomia modelului, care de obicei ne privește senin, cu blândețe.

Nelinıştea lui îl poartă la Brașov, unde a plecat fiind invitat la "muncă", și probabil la Arad. De aici, de la episcopul Gaith Ferenc (decedat înainte de 1874), care poseda o colecție de picturi în Aradul Nou îi parvine colecționarului Ormos Zsigmond "*Portretul arhiereului Lonovics József*", redat în culori pastelate de ulei pe un suport de carton de mici dimensiuni, purtând semnătura: "A.Fialla 1840".

Ca foarte mulți alți pictori și el a fost atras de noua modă a secolului, fotografierea. După mijlocul secolului se știe foarte puțin de el, surse nesigure amintesc faptul că ar fi avut două ateliere de fotografiere spre bătrânețe, probabil la Pesta.

Pentru a continua șirul artiștilor locali din secolul al XIX-lea având o formație academică vieneză, trebuie să amintim cei doi frați Vizkelety, reprezentați cu câteva lucrări de pictură în ulei în colecția muzeului nostru.

Vizkelety Imre (1819-1895), născut în Arad, a terminat academia de pictură din Viena ca discipolul lui L.Kupelwieser, ceea ce va marca și stilul său de lucru blând, îngrijit, preocupat de redarea detaliilor, introducându-ne în atmosfera biedermeier-ului plăcut, ușor provincial.

Numai din obișnuitele comenzi făcute pictorilor din acea vreme (portrete și schițe pentru decorarea bisericilor) nu putea să-și asigure traiul, astfel că după 1844 când se întoarce în ținutul natal, devine funcționar de bancă. În această calitate va începe "turneul" său prin Timișoara, Novi Sad, câteva localități din Croația, Vizejdia, Lugoj, , Arad și Pécs lăsând numeroase lucrări în urma sa. Peste tot i se cere să execute portrete, cele mai numeroase le-a lăsat în Croația, dar i se comandă și iconostase sau peisaje în tonuri calde, luminoase.

Din fondul colecției noastre merită să fie amintite două peisaje. Primul, un "*Peisaj*" romantic, redat în ulei pe pânză, poartă data 1840, provine probabil din călătoria lui Vizkelety efectuată în zonele de nord ale Ungariei. Avem în fața noastră un crâng străbătut de un drum de țară, care ne invită în depărtări muntoase sugerate prin perspectiva cromatică. În prim-plan curge lin un râuleț peste care se ridică arcul unui bătrân pod de piatră lăsând să observăm câteva case modeste în dreapta. Acestea prin culorile lor calde de ocru-roșcat scot în evidență și împing spre privitor prospețimea verdelui vegetației. Cerul coborât destul de jos este strălucitor de albastru și înghite la orizont linia munților înalbiți.

"*Tărmlul unui lac*" este un alt tablou în ulei, datează din 1842,



*Vízkelety Imre - Peisaj
(ulei pânză)*

din anii de tinerețe ai autorului, reprezintă perioada de romantism, începutul carierei artistului. Acesta va avea deja siguranță în mânăuirea culorilor, le folosea pentru sugerarea perspectivei, pentru redarea strălucirii apei și a umbrelor colorate ale pădurii reflectate în ea. Când pictează planul secund și zonele mai îndepărtate tinde să sugereze ceața colorată a depărtărilor, care face să se piardă conturile dure ale construcțiilor și face să ghicim în așezarea îndepărtată imaginea unui sat bucolic.

Lucrările dovedesc talentul acestui pictor migrator, care cu toate deficiențele sale, cu ezităările desenelor, se ridică la nivelul celorlalți artiști occidentali, deși viața vitregă dusă în ținuturile mai îndepărtate de marile centre artistice îl obliga să-și câștige existența cu alte preocupări și nu exclusiv cu pictura.⁷

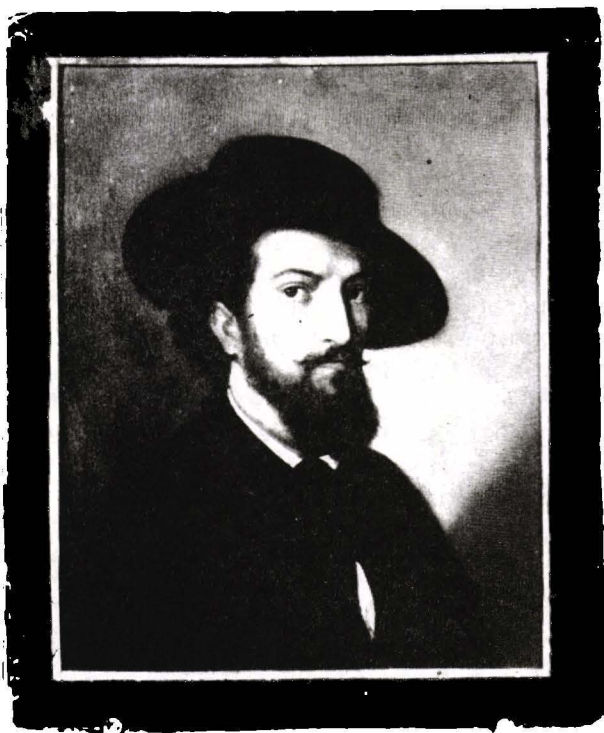
„El face parte din rândul acelor pictori ai noștri care lucrează fără zgomot, fiind abia observat de contemporani, dar istoria artei din țara noastră trebuie să-și aducă aminte de el cu mult respect”.⁸

Numele lui și al fratelui său, Vízkelety Béla (1825-1864), marchează o etapă importantă în viața artistică a acestor ținuturi. Poate acest al doilea Vízkelety a fost dotat cu un talent mai strălucit, însă scurta lui viață nu i-a dat posibilitatea dovedirii complete ale acestei promisiuni.

După 1848 - când cei doi frați⁹ iau parte activă la revoluție ca majoritatea tinerilor intelectuali din Ungaria - pictează mai multe portrete ale unor participanți la revoluție, apoi ajunge să facă cunoștință cu colecționarul și istoricul de artă, Ormós Zsigmond. În 1856 îl va portretiza pe aceasta în casa lui de la Buziaș, unde oricând își găseau adăpost și loc pentru creație artiștii bănățeni, indiferent de naționalitatea sau de starea lor materială. Din păcate acest portret al lui Ormós, deși este enumerat în rândul donațiilor oferite cu ocazia înființării muzeului, astăzi nu se mai găsește în colecție.

Vizkelety Béla va pleca la Budapesta, unde se va stabili și va deveni ilustratorul ziarului "Vasárnapi Ujság" și promotorul vieții artistice din capitala maghiară.

Înainte însă de a ajunge la Budapesta, înainte chiar să-și termine studiile de pictură la Viena în 1856, va executa câteva lucrări, care astăzi se păstrează în depozitele muzeului nostru. Este vorba de "Potretul unei evreice spaniole" (din 1840), de "Portretul unei copile" (din 1846) și de un mic autoportret. Nu știm locul unde au fost făcute pentru că



Vizkelety Béla, Autoportret
(ulei pânză)

autorul lor mereu se muta, atît în această perioadă cît și după revoluția din 1848 (după o perioadă de ședere în Timișoara pleacă la Arad, apoi în Lugoj și la Pesta).

Spre sfîrșitul vieții revine din nou la pictura istorică, face serioase studii de arme și de costume de epocă, realizează câteva picturi de acest gen, unele inspirate din romane istorice foarte populare în acele timpuri, care exaltau sentimentul național.

Din seria numită istorică posedăm o pânză, intitulată "Attila", intrată în colecția Ormós și fiind datată de colecționar în jurul anului 1855. Nu poate fi comparată ca valoare artistică cu "Autoportretul", cedat de fratele său lui Ormós, care în stilul miniaturilor atît de agreate la vremea respectivă, ne înfățișează un tânăr brunet, bărbos, cu pălărie, afișând alura adoptată în general de artiști vremii. Din această față frumoasă, pe care umbrele borului pălăriei o întunecă ușor în partea dreaptă, ne scrutează serios ochii pătrunzători ai pictorului. Această miniatură (17x14,5 cm) stă mărturie talentului său stins mult prea devreme.

Pictorul cel mai bine reprezentat, datorită numărului mare de lucrări deținute de colecția noastră este Szamosy Elek (1826-1888).

De formație clericală (a terminat seminarul) Szamosy, după terminarea studiilor academice sub îndrumarea lui Rahl, pleacă în Italia, unde rămâne patru ani, în special la Veneția, și copiază lucrările marilor maestrii Giorgione, Veronese, Tizian, etc. În aceste călătorii leagă prietenie cu autoexilatul Ormós Zsigmond și devine sfătuitorul acestuia în materie de pictură.

Posibilitățile sale materiale foarte modeste îl obligă multă vreme să se îndeletnicească cu restaurări de pictură la Gyula la familia lui L. Zelenszky, la aceeași familie la Aradul Nou în 1859-1862, la Beodra la familia lui Guido Karácsonyi, la Buda și în repetate rânduri la Timișoara răspunzând comenzilor venite de la Ormos. Lucrează și portrete, unele chiar după fotografii, în general în ulei, într-un stil puțin rigid, academic.

Poate și el a fost atins de valul de admirație stârmit de descoperirea, mai apoi de perfecționarea procedurii de fotografiere. În fondul documentar al secției de artă se află o fotografie intitulată: "Prezentarea discipolului la maestru", făcută după o pictură de-a lui, care "imortalizează" momentul apariției lui Munkácsy Mihaly în atelierul lui Szamosy. Acesta, deși dotat cu talent, a reușit să observe harul deosebit al tînărului ucenic, pe atunci calfă de timplar la Arad. Îl patronează, devine primul îndrumător al acestuia, deschizîndu-i drumul spre realizare, drum care va trece prin casa lui Ormós Zsigmond de la Buzias.

Datorită acestui fapt, pe lângă cele 26 de lucrări ale lui Szamosy vor intra în colecția de artă a muzeului timișorean și câteva schițe mai stîngace și mai puerile, desenate cu creionul chiar tremurînd, nesigur, ale viitorului pictor, care își va depăși cu mult profesorul, Munkácsy



*Szamossy Elek, Botezul lui Cristos
(guașă hârtie)*

(1844-1902). În decursul anilor se va păstra și legătura Munkácsy-Ormos. Acest lucru este dovedit și de fotografiile făcute după unele compoziții devenite celebre ale artistului, trimise colecționarului. Ele poartă semnătura și dedicația lui Munkácsy.

Revenind însă la Szamossy Elek, merită amintite două lucrări, una executată în ulei, iar cealaltă în culori de apă. Ele atestă legăturile acestui pictor cu Aradul și zona acestuia. Totodată ne transmit informația că, artistul a fost destul de bine cunoscut de contemporani, fiind și apreciat bine, numai astfel putem explica lansarea unor comenzi atât de mari.

În primul caz este vorba de pictura-schiță intitulată *"Gizella - soția lui Ștefan cel Sfânt"*, lucrată la Venetia în 1856 la comanda bisericii din Gai, aflată în vecinătatea orașului Arad⁹, destinată probabil a fi pictura altarului. Este gândită în forma unei alegorii, având în centru silueta reginei credincioase la picioarele căreia îngenunchează câțiva bărbați, reprezentând poporul din zonă. Figurile din jurul personajului principal poartă haine modeste, unii sunt înfățișați în port popular românesc și putem admira câteva schițe de portret într-adevăr realiste ale personajelor din planul din față.

A doua lucrare este o acuarelă, intitulată *"Botezul lui Cristos"*.

Este o schiță de formă ovală concepută pentru altarul bisericii din Hațeg, executată în 1856 la Veneția. Comanda a obținut-o probabil tot prin episcopia Aradului, la fel ca pe cea dinainte.

Artistul însă va părăsi Aradul, se mută la Oradea, unde în sfârșit (și probabil în urma mai multor intervenții ale lui Ormós, nefăcute public) va primi o slujbă sigură, de stat, de profesor de desen, ceea ce îi va asigura existența.

La mijlocul secolului trecut exista deja un mediu prielnic formării tinerelor talente în Arad în jurul lui Nikola Aleksić, pe lângă pictorul pedagog Szamosy, în cercul fraților Vizkelety, dar abia în 1862 se va deschide prima școală de pictură și desen, organizată în mod sistematic, cu scopul declarat de a pregăti artiști. Ea este condusă de pictorul orădean, mutat la Arad, Böhm Pal (1839-1903).¹⁰

Din această școală va porni și își va afirma talentul, devenind un recunoscut peisagist hunedoreanul (din Zam) Paál László (1846-1879). O lucrare în ulei, pe lemn, intitulată *"Peisaj cu colibă de stuf"*, de dimensiuni mai mari (68X53 cm), semnată L. V. Paál, datând din 1870 se găsește astăzi în Muzeul Banatului. Ea stă dovadă pentru posibilitățile artistice foarte puțin fructificate în scurta viață a autorului ei. Este primul din rândul celor prezentați până acum, care s-a îndreptat spre școala franceză și olandeză. "Străpungând" cercul artiștilor formați de Viena se mută la Barbizon lucrând în stilul impresioniștilor francezi.

În muzeul nostru, provenind din colecția Ormos, avem înregistrată și o lucrare executată în acuarelă a arădeanului Tóth Endre. Este un portret al maiorului Vermes Ignác, datând din 1850, când în închisoarea din cetatea Aradului, autorul, un fost locotenent-colonel în revoluția maghiară din 1848, a fost ținut și el prizonier.

Portretul este migălos lucrat, în genul miniaturilor, autorul lui a insistat asupra detaliilor anatomice ale feței, a reușit să sugereze tristetea ce învăluia trăsăturile modelului și ce îi purta privirea acestuia în depărtări. Costumația este doar complementară, deși ajutată de o culoare puternică și de desenul impecabil al detaliilor (găitanele, ordinul de merit militar) ea tot nu redă volumul real al corpului.

Nu credem că acuarela de față aparține unui artist consacrat de prin partea locului, mai degrabă este vorba de lucrarea unui foarte priceput amator, care probabil a mai pictat și alte asemenea mici portrete.¹¹ Puținele date, referitoare la persoana modelului, ne parvin din însemnările lui Ormós¹². Însă această lucrare în culori de apă completează fondul nostru documentar de portrete ale personalităților secolului al XIX-lea.

Un alt artist bănățean de renume merită să fie amintit aici pentru legăturile sale cu Aradul, Nicolae Popescu (1835-1877). Preocupările sale pentru a ajuta arta confrăților săi înzestrați cu talent l-au împins să încerce să înființeze un institut, o academie de arte frumoase în această

provincie cu sprijinul autorităților. El a cunoscut tendințele didactico-artistice din acei ani atât din Timișoara cât și din Arad, a știut că în Banat există cerere pentru pictură de bună calitate, dar a fost conștient și de faptul că gustul publicului larg mai trebuie format, corectat. Din această cauză dorește să lucreze la "lățirea artei de pictură" în această zonă care a dat naștere sau a oferit găzduire în orașele sale atâtor talente.

Astfel se explică îndreptarea sa spre Arad, tratativele cu Episcopia Aradului, schimbul de scrisori cu admiratorul său, Ormós Zsigmond. (Colecționarul a achiziționat toate operele de artă ale artistului, la care a ajuns, în convingerea că are în fața lui un adevărat pictor de talie europeană nu îndeajuns cunoscut de contemporani.) Episcopia Aradului încuviințează un ajutor de 200 de florini, cu care să poată fi închiriat un local pentru academie, își dă acordul la lansarea unor circulare pentru recrutarea elevilor, cu atât mai mult cu cât se va preda "arta picturii pe baza picturii bisericești", deoarece aceasta a stat la baza dezvoltării picturii laice. Însă moartea prematură a pictorului, survenită în 1877 la numai 42 de ani, zădărnicește planurile de înființare a academiei, concepută să ființeze la Caransebeș.¹³

Totuși ideea lui Nicolae Popescu este salutară, visul lui se va împlini în secolul următor, prin deschiderea unor școli superioare de artă în această provincie, reducând tendința de migrare a artiștilor din zonele natale. Curiozitatea de a studia și stilul altor măestri, admirația pentru creațiile acestora, efervescența artistică din marile centre culturale, dorința de a lua contact direct cu tot ce este nou în artă îi vor invita însă și pe acești urmași ai pictorilor din secolul al XIX-lea la călătorii. Prin ei s-a menținut acea legătură stabilită cu secole în urmă între arta din estul și vestul Europei.

NOTE

1. Este vorba de pictura în ulei/pânză, Nikola Aleksić - Georgij Ievrici, 43,5x34 cm, nesemnată, nr. inv. 1725 și de pictura în ulei/pânză, Aleksander Evrici - Portret de bărbat (lucrare greșit înregistrată), 34x28,5 cm, nesemnată, nr. inv. 1726. Proveniența lor nu se cunoaște.
2. În catalogul expoziției *"The Artistic Treasure of Serbs in Romania"*, Belgrade-Novı Sad, 1991, p. 54, Nikola Kusovac transcrie greșit data.
3. Nikola Kusovac, *La collection de peinture serbe XVIII et XIX siècles in Musée National Beograd Guide*, Beograd, 1970, p. 80.
4. Pictura se află la Muzeul Banatului sub denumirea de *"Tânără femeie blondă"*, ulei/pânză, 68,5x55 cm, nr. inv. 126, din păcate slab restaurată, s-a șters și semnătura originală a artistului de pe ea (s-a contrafăcut vizibil diferit), și date. Pe versoul pânzei se mai poate citi însemnarea făcută cu cerneală: *"Bei der Bilder Concurenz / anv 1842 in Wiena mit Belobung / und mit der GoldMedalion gekrönt...das..."*

5. Berkeszi István, *Főtitkárti jelentés (Raport de secretar)*, cu referire la donația testamentară Desssenffy din 1908, în *Történelmi és Régészeti Értesítő*, seria XXIV, Timișoara 1908.
6. Ormos Zsigmond, *Visszaemlékezések, III, Gyűjteményeim*, Timișoara, 1888, p.39.
7. În septembrie 1881, copleșit de grija întreținerii familiei, într-o scrisoare adresată colecționarului și "binefăcătorului său", Ormos Zs. mai regretă frumoasele zile de la Timișoara și Recaş petrecute cu pictură după întoarcerea sa de la Viena (cca. 1843).
8. Berkeszi István, *Temesvári művészek*, Timișoara, 1910, p. 77.
9. De fapt trei frați Vizkelety participă la revoluția din 1848: Imre, care după 1849 este deferit Curții Marțiale și cu greu va mai căpăta o slujbă să-și întrețină familia, Béla, care luptă până la depunerea armelor în calitate de locotenent și pe urmă va fi nevoit să se ascundă, și Ignac, un sculptor talentat, el a căzut în luptele din 1849.
10. Ferenczy Irma, *Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimile sale în secolele XVIII-XIX*, în *Revista muzeelor*, nr. 2/1967, p.183.
11. După înăbușirea revoluției maghiare în 1849 foarte multe portrete de acest gen au fost făcute în diferite închisori de către prizonieri. Câteva zeci au fost donate muzeelor unde s-au păstrat, unele pentru valoarea lor documentar-sentimentală, altele pentru că reprezentau adevărate lucrări de artă.
12. Ormos Zsigmond, *Op. cit.*, p. 131.
13. Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, p.136

SOME WORKS OF 19th CENTURY ARTISTS WHO ARE CALLED FROM ARAD (TOO) IN THE COLLECTION OF ART AT THE BANAT MUSEUM

The 19th century is the time when Banat becomes an area in which an intensive and uninterrupted social, cultural and artistic life attracts the artists. Especially the centres like Arad, Timișoara, Lugoj or Caransebeș.

Certain painters, like the Vizkelety brothers (Imre and Béla), who are from Arad by birth, travel and accept portret painting and iconostase painting jobs in Timișoara, Lugoj, Croatia, North of Hungaria or anywhere. That is the way in which remains some of their works, landscapes and portrets in our territory.

The others, like Nikola Aleksič, who lives in Arad long time, or Szamosy Elek, who travels frequently for this town, work for the Arad Bishopric and have a distinguished artistic activity.

Other representatives artists for this period in Banat are Fialla

Anton, the migrator portret painter and Nicolae Popescu; the second is wellknown for his efforts to establish a High School for prepare romanian painters.

They are the leading personalities of the painting art in 19th century in our region who started to study painting at the Vienna Academy. Their works were collected by the historian of art, Ormos Zsigmond, the generous founder of the Banat Museum of Timișoara.

COLECȚII DEZMEMBRATE. MONUMENTE DISPĂRUTE

ÎNCERCĂRI DE RECONSTITUIRE ALE UNOR GALERII DE PORTRETE DIN SECOLELE XVIII-XIX, PE BAZA UNOR PICTURI INTRATE ÎN COLECȚIA MUZEULUI BANATULUI

Elena Miclosik

Fondul mare de portrete al secției de artă a Muzeului Banatului, cca 220 de bucăți, s-a contituit prin diferite căi: prin donații făcute de persoane particulare și mai apoi de instituții, prin cumpărări și prin depuneri de către instituții cu diferite ocazii.

Urmărind mai atent câteva portrete, considerate anonime, din secolele XVIII-XIX, la un moment dat ne-au atras atenția câteva trăsături comune ale lor. Intrate în colecția noastră la intervale mari de timp, un grup de opt portrete proveneau sigur dintr-o galerie nobiliară locală de portrete, bănățenă din acest timp. Probabil au fost expuse într-un castel al familiei Kőszegi, care avea prenumele de Remete, și care stăpânea întinse domenii în fostele județe Timiș, Caraș-Severin și Torontal.

Pe spatele acestor picturi executate în ulei pe pânză, au fost lipite mici "etichete" (de fapt bucățele de hârtie, azi învechite - îngălbenite), care au indicat identitatea personajelor conținând și câteva referiri la momentele socotite a fi mai importante din viața lor. Mâna care a scris textul este aceeași în toate cele patru cazuri în care s-au păstrat intacte etichetele. În alte cazuri, când ele lipsesc, locul hârtiei lipită pe verso se identifică bine, la fel formatul și mărimea ei.

"Moda" portretelor se extinde puternic în secolele XVIII și XIX și în zonele de cultură mai îndepărtate de luxoasele orașe mari, apusene care o lansează. În cazul Banatului, influența cea mai puternică o avea Viena, mai ales în și după perioada de înflorire a Imperiului Habsburgic sub stăpânirea Mariei Tereza și a fiului său coregent, Iosif al II-lea.

Este perioada când se trece la reorganizarea și la "apropierea de Viena" a regiunilor recucerite de turci. Se repopulează zonele părăsite de localnici în timpul războaielor cu turcii cu populații aduse de pe toată

suprafața atotputernicului imperiu. Dar împreună cu această populație foarte pestriță vin și funcționarii lor, reorganizatorii provinciilor, aducând cu ei toată familia, toate obiceiurile și întreaga cultură dobândită în zonele apusene ale imperiului.

Astfel ajung la noi persoane purtând nume de rezonanță străină: Deschar (Jan de Hansen), contele Florimund de Mercy, contele 'Johann de Althan, familia Bissigen-Nippenburg.

După marile reorganizări administrative și armate, după reconstrucții, după încercări de (contra)-reformare a bisericii catolice unii se stabilesc la noi, cumpără moșii, ridică și populează sate, clădesc palate strălucite sau cochete și comode. Se căsătoresc între ei, se amestecă cu cele câteva familii locale înstărite, care vedeau viitorul asigurat prin trecerea sub tutela bineorganizatului stat imperial. Mai apoi, în scurt timp se va afirma și o puternică și bogată burghezie, care își va cumpăra titluri; sate, moșii și va colora puternic acel sânge nobil albastru adus din Lotharingia, Saxonia, Austria sau Ungaria de Nord, care se mândrea cu blazoane familiare dobândite cu câteva secole în urmă.

Cu ocazia licitațiilor imperiale, în anii 1781-85 contele Johann de Althan cumpără de la erariu (de la coroană) satele Nadăș, Moșnița, Sinersig, Giarmata, Remetea de Timiș, etc. ¹. După nici zece ani toate acestea ajung în proprietatea puternicului Kőszeghi János de Remete, vice-subprefectul județului Timiș între anii 1790-1795, apoi subprefectul Timișului în 1807-1809 ². Fratele acestuia László, este episcopul diocesei Cenadului între 1800-1828 ³.

János, un supus fidel al Curții Vieneze, având o educație dobândită în Apus, inteligent om de afaceri, deși este originar din județul Trencin (Slovakia) ajunge un abil funcționar-politician și mare moșier bănățean la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Poate chiar la îndemnul lui, a început să se formeze acea galerie de portrete familiare despre existența căreia ne-am putut convinge în urma examinării câtorva picturi aflate astăzi în colția secției noastre.

Prima lui soție, născută Egyed, ne apare într-un portret de sfârșit de secol al XVIII-lea, purtând încă pieptănătură pudrată, înălțată de pe frunte, descoperind o față ovală, cu o expresie tristă, melancolică.

Îmbrăcămintea este a unei doamne de o situație socială deosebită: rochie decoltată, de un roz plăcut, cu margini de dantelă transparentă, având pe piept și pe mânecă câte o panglică mare de mătasă albastră cu ape verzi. Fundalul cald, brun și rochia colorată scot în evidență paloarea feței. Dar poate numai maniera de a picta a artistului lasă de dorit, deoarece până când diferitele materiale ale costumului sunt corect și plăcut redate, fața personajului este mult desenată. Volumul feței, carnația sunt mai superficial tratate, abordate într-o armonie cromatică mai rece.

Eticheta picturii ne relatează că avem în față portretul "primei



Anonim, *Portretul fetei a lui Kőszeghy János*

soții a lui Kőszeghy János de Remete II, născută Egyed” (Remetei Kőszeghy János II /Első neje sz. Egyed). Este o lucrare anonimă, nedatată, ulei pe pânză, P.M.T. 5633, 67,5 x 53 cm.

Un alt portret provenind sigur din rândul celor din galeria familiară, este “ al fetei mai tinere a lui Kőszeghy János, din prima căsătorie”. Eticheta indiscretă ne povestește că “într-un internat de fete la Viena, ca dar pentru producția la spinetă a primit de la Iosif al II-lea inelul ce-l are pictat pe deget. (Remetei Kőszeghy János /ifj. leánya I-ső nejétől. Egy bécsi nevelő/intézetben - II. József császártól kapta / az ujjára festett gyűrűt, egy vizsgálat alkalmával / spinett produktioja jutalmául).

Este un portret rococo, narator, reprezentând o tânără fată așezată într-un fotoliu adânc, în fața unui instrument cu clape, cu mâna stângă strângând cu un gest delicat cordonul de catifea al rochiei ample de mătasă roz. Deasupra corsajului strâns pe talie, decolteul este tivit cu o dantelă transparentă, fină. Mâna dreaptă este întinsă în față, spre clape

lăsând să se vadă amintitul inel. Fața personajului este chipul unei tinere, pline de proștețime, o copilă fragilă, cu privirea senină.

Artistul obișnuit cu redarea trăsăturilor personajelor portretizate cu pictarea îmbrăcămintii, a transparenței dantelei sau volumul faldurilor mătăsurilor grele, încearcă să introducă și vegetația din castel în tablou. Probabil neobișnuit în a prezenta detalii care să individualizeze sau să caracterizeze subiectele tratate nu va reuși: vegetația rămâne doar un ornament vegetal bidimensional, bine conturat, chiar stilizat, iar instrumentul, un subiect desenat stângaci, cu linii nefirești de drepte, într-o perspectivă liniară aproape infantilă. Prezența tututror acestor elemente secundare portretului propriu-zis ne face să bănuim că avem în față o pictură comandată de proprietar (părinții fetei?), care doreau ca lucrarea să suplinească și rolul de document în galeria familiei.

Tabloul nu este semnat, nici datat, este executat în ulei pe pânză, are dimensiunile de 97 x 74 cm, P.M.T. 5633.

În colecția muzeului nostru întâlnim și un portret, ulei pe pânză, reprezentând un bărbat tânăr, întors în profil de 3/4 spre dreapta,



*Anonim, Portretul Contelui Althan
(ulei pânză)*

îmbrăcat într-o haină albă, cu blană de jder, bogat ornamentată cu găitane și ciucuri aurii, cu jabou de dantelă fină și guler de mătăsalbă. Pe cap are o perucă pudrată probabil legată la spate în codiță. carnația feței este foarte bine redată în tonuri calde de roz și brunuri care indică umbrele. Materialitatea îmbrăcăminții, carnația corect executată ne face să pierdem din vedere ușoara "greșală" a pictorului: personajul întors în profil de fapt este prezentat din față, astfel părțile mai îndepărtate ale corpului sunt stângaci desenate.

Este vorba de portretul "contelui de Althan, pictură ajunsă în rândul tablourilor de familie ale lui Kőszegi János împreună cu portretul primei soții a acestuia, născută Egyed". (Gróf Althan / Remetei Kőszeghy János 1-ső nejével sz. / Egyed-del került a családi képek közé).

Deci anonimul grijuliu, care a inventariat cândva aceste lucrări, prin această etichetă ne transmite importanta informație că au existat tablouri, mai mult, că aceste tablouri, această galerie a mai fost îmbogățită cu alte câteva, aduse de prima soție a subprefectului și că această doamnă, având numele de fată Egyed, probabil se afla în legături de rudenie cu contele Althan. * Altfel nu se explică de ce ar fi păstrat, de ce ar fi luat cu ea după căsătorie portretul unui bărbat străin.

Tabloul de altfel - restaurat recent - se dovedește a fi un bun portret de un pictor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, de un artist format la o școală (austriacă?) cu pretenții, dar probabil ajuns undeva mai la periferia imperiului. Pânza pictată în ulei nu este nici semnată și nici datată, are dimensiunile de 67 x 51,5 cm, P.M.T. 879.

A doua soție a lui Kőszeghy János a fost una dintre fiicele lui Báchó János, * alt potentat al sfârșitului secolului al XVIII-lea, perfect districtual apoi comisar al Curții în Județul Timiș în 1789, mai târziu prefect în mai multe județe din sud-estul imperiului austriac.

Legătura cu această familie este atestată de prezența în galeria familiei a portretului lui "Báchó Klára de Dezsér, fiica contelui de Timiș, Báchó János, soția colonelului Hermann Sámuel", după cum mărturisește eticheta (Dezséri Bachó Klára / Bachó János temesi gróf leánya / Hermann Sámuel ezredes és neje). Este vorba de cumnata lui Kőszeghy János, o altă fată a lui Báchó János.

Este imaginea în ulei a unei tinere femei brunete, văzută din profil 3/4 spre dreapta, îmbrăcată într-o rochie de mătăsalbă cu decolteul larg, tivit cu dantelă transparentă, având la piept un buchet de flori trandafirii. Fața cu trăsături frumoase, proaspătă, strălucitor de tânără, ușor îmbujorată cu o privire deschisă, inteligentă este redată de penelul unui artist bun, cu mâna sigură, obișnuit să facă portrete pentru oameni cu pretenții.

Este o lucrare nesemnată, nedată, pe pânză, cu dimensiunile de 50 x 37 cm, P.M.T. 880.

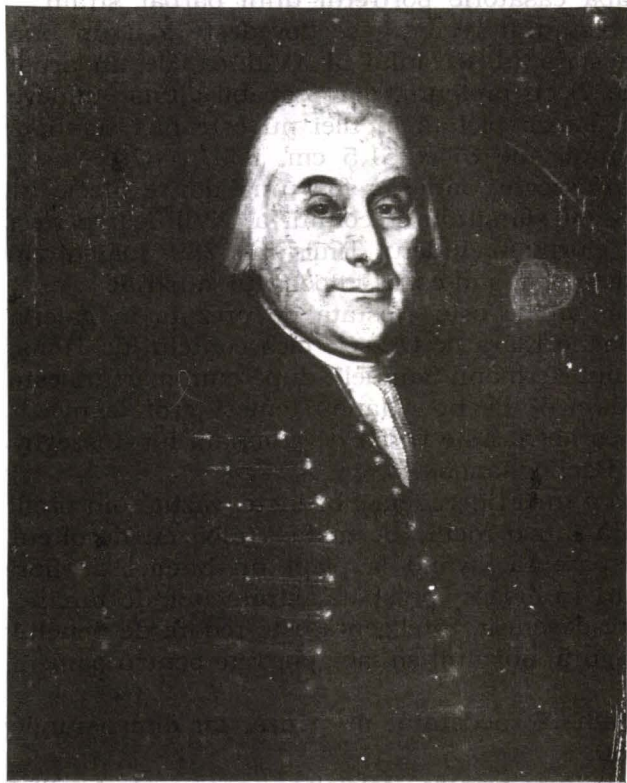
Existența acestei picturi printre celelalte aparținând familiei Kőszeghy, justifică întrebarea, oare nu a existat și chipul surorii sale,

al soției a doua a subprefectului, transpus pe pânză de mână unui artist al vremii?

Împreună cu portretul primei soții și al fetei mai mici au ajuns la muzeul nostru încă două portrete din această colecție Kőszeghy, dar într-o stare de conservare deplorabilă. Este vorba de imagine a unei doamne mai în vârstă și a unui bărbat, tablouri datând probabil de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Încă neidentificate, parțial distruse, urmează să fie incluse la rândul lor în galeria dezorganizată, pierdută și apoi parțial reapărută în acești ultimii 10-20 de ani, la secția de artă a muzeului nostru.

Din informații verbale am aflat că printr-o donație testamentară a mai ajuns la noi, împreună cu câteva dintre portretele mai sus amintite și o pânză mai mult distrusă, care însă ulterior s-a pierdut.

De la aceeași persoană care a făcut donația prin anii '50 a fost cumpărată o pictură, având aproximativ aceleași dimensiuni ca cele de mai înainte, 70 x 58 cm. Reprezintă un alt funcționar imperial, cu răspunderi administrativ-politice din Banatul secolului al XVIII-lea, este vorba de portretul lui Deschan Iosif. Pictura executată în ulei pe pânză



*Anonim, Portretul lui Deschan Iosif
(ulei pânză)*

ne prezintă un bărbat mai în vârstă, întors în semiprofil obișnuit, întâlnit și în celelalte lucrări, îmbrăcat potrivit situației sociale ocupate în acele vremuri. Hainele sale oglindesc ținuta unui funcționar provincial avut, iar expresia feței oglindește siguranța averii și a treptei sociale pe care se află. Deși în cazul acestuia nu avem dovada etichetei, nu este exclus să fi făcut parte din galeria de portrete de la castelul familiei Kőszeghy, deoarece acesta în 1816 îi dă fetei sale, Judith, drepturile de moștenitor - bărbătesc căsătorind-o cu Sigismund Deschan de Hansen.⁷ Poate că în urma acestei legături au unit și valorile artistice ale celor două familii, nu numai moșiile.

În urma amănunțitelor cercetări viitoare am putea afla multe despre portretele considerate anonime, aflate în colecția muzeului nostru. Poate în câteva cazuri am putea descoperi numele autorilor, atât a reprezentărilor anonimi cât și a meșterilor sau de ce nu, a măștrilor locali sau ajunși la noi doar cu ocazia pelerinajelor lor prin castelele care le ofereau de lucru.

NOTE

1. Brosovszky Samu, *Magyarország vármegyéi és városai*, I. Budapest, 1912, p. 367 .
2. Idem, p. 414
3. Brosovszky Samu, *Magyarország vármegyéi és városai*, II. Budapest, 1912, p. 219
4. Nagy Iván, *Magyarország családjai címekkel és nemzedékrendi táblákkal*, I., Pest, 1857, p. 24.
5. Brosovszky Samu, op.cit., II., p. 367
6. Nagy Iván, op. cit., I., p. 81
7. Brosovszky Samu, op. cit., I. p. 414

ESSAI DE RECONSTITUIRE UNE GALERIE DES PORTRAITS NOBILIAIRES, DE LA FIN DU 18-E SIÈCLE, EN UTILISANT QUELQUES TOILES TROUVÉES DANS LA COLLECTION DU MUSÉE DU BANAT (résumé)

Parmis les 220 portraits, que le Musée du Banat possède, il y a quelques inconnus, nous ne le connaissons pas n'y le nomme de l'artiste n'y le nomme de ce qui este représenté.

Un nombre de huit portraits semblent faire partie d'une galerie nobiliaire, fondée peut-être à la fin du 18-e siècle par le conte Kőszeghy

János de Remete, sousperfect du Timis.

A la fin du 18-e siècle et au debut du 19-e la mode de vivre entre Vienne, la capitale impériale, et la province (Banat) s'uniformise de plus en plus. La région retrouve une nouvelle population et un nouveau dynamisme administratif, immobilier, commercial et culturel. dans les palais nobiliaires viennent des artistes pèlerins, ils arrivent souvent de Vienne, de l'Occident pour immortaliser les personnalités importantes et leurs familles. C'est la periode quand se forment les galeries des portraits nobiliaires, mais malheureusement aujourd'hui nous ne connaissons pas que certain de ces toiles.

Dans le Musée du Banat se trouvent huit tableaux ou les pentres ont représentés: la première femme de Kőszeghy, une de ces filles, sa bellesoeur, les contes d'Althan et Deschan, et encore trois personnes qui ont fait partie de cette grande famille de la fin du 18-e siècle.

Au d'aujourd'hui trois de ces oeuvres sont restaurées par une spécialiste de notre Institut pour être exposées dans les salles du musée.

UN TEZAU RISIPIT: COLECȚIA DE ARTĂ CORIOLAN PETRANU

Elena Rodica Colta

1. Preliminarii.

Nu odată s-a întâmplat că un artist sau un istoric de artă să fie în același timp și colecționar.

Biografiile unor personalități culturale românești, precum Țigara-Samurcaș sau George Oprescu, ni-i prezintă ca pe niște conștiințe profesionale preocupate de salvarea unor valori pe cale de dispariție sau de colecționarea unor opere încă ne recunoscute public, alături de piese de excepție din tezaurul național și universal, pentru a le dona, după moarte, unor instituții specializate.

Împlinirile fericite ale acestor testamente culturale care au îmbogățit, an de an, colecțiile Academiei Române sau au dat naștere în capitală acelor pitorești muzee de colecție, devenite ulterior un mare muzeu, care au făcut posibilă existența unor colecții speciale de rară valoare, în numeroase muzee de provincie, sînt indeobște cunoscute.

Au existat însă și nu puține situații în care, în ciuda dorinței proprietarului, să fim martorii risipirii unor valori. Este și cazul colecției de artă Coriolan Petranu.

Constituită într-un interval de 30 de ani de căutări și eforturi materiale, ea trebuia să revină, după moartea istoricului de artă, Muzeului Național al Transilvaniei sau Palatului Cultural din Arad.¹

În loc de aceasta, parcă sub acțiunea unui destin potrivnic, va fi desmembrată și risipită.

Mutată în anul 1940, împreună cu biblioteca și cu toate celelalte lucruri personale la Sibiu, unde Coriolan Petranu plecase însoțind universitatea clujeană, care funcționa aici în refugiu, colecția de artă rămâne, prin moartea neașteptată a proprietarului ei, în primăvara anului 1945, depozitată, pentru scurtă vreme, la muzeul Brukenthal.

Înștiințată, familia transportă lucrurile rămase la Arad, unde trăia Aurelia, mama istoricului de artă.²

Vremurile tulburi determină o anumită grabă în mutare, ce nu

a îngăduit o inventariere prealabilă a obiectelor.

De altfel, în acele împrejurări, nici nu s-a putut pune problema unor preocupări speciale de recuperare integrală a ceea ce azi numim "Fondul Coriolan Petranu".³

Mai mult, de vreme ce universitatea pe moment, a refuzat biblioteca și arhiva profesorului, neputând să onoreze clauzele prevăzute de donație,⁴ Aurelia Petranu hotărăște o primă împărțire între moștenitori,⁵ în urma căreia o importantă parte din piesele fostei colecții de artă ajung la București.⁶

Încercarea ulterioară a unor membri ai familiei de respectare a dorinței istoricului de artă, prin donarea arhivei personale,⁷ a unei părți din bibliotecă⁸ și a citorva obiecte din fosta colecție de artă Muzeului din Arad, nu reușește să împlinească adevărata intenție a lui Coriolan Petranu, care își imaginase transpus în sălile unui muzeu "aranjamentul complet al camerelor".⁹

Însăși natura materialelor donate, în cea mai mare parte documente, le dirijează, nu spre sălile de expoziție, ci spre depozit.

Celelalte lucruri, rămase în casa din Arad a familiei, disperate printre alte obiecte, își pierd și ele, chiar într-un spațiu care îi fusese colecționarului familiar, identitatea.

Nimic nu amintește la ele, în noul aranjament, de fostul lor proprietar.

Această dezmembrare a ansamblului inițial a fost accentuată de înstrăinarea celor mai importante părți de mobilier, din garniturile de odinioară rămânând, atât în fondul muzeal, cât și în proprietatea familiei, doar piese solitare.¹⁰

În felul acesta, bucată cu bucată, în câteva decenii s-a risipit un tezaur evaluat, înainte de război, la 6-8 milioane lei¹¹.

Odată cu el s-a pierdut și sensul existenței unui intelectual fin, acela de colecționar de artă¹².

Mort prematur și uitat înainte de vreme, a fost uitată, treptat și colecția sa.

Și poate ar fi rămas definitiv uitată, dacă în arhiva personală din fondul ce-i poartă numele, creat la Muzeul din Arad, nu am fi descoperit un manuscris, nedatat, în care, pregătind o conferință cu tema "Stilul interioarelor", pentru exemplificare Coriolan Petranu nu și-ar fi descris propria colecție de artă.

În felul acesta, printr-un text ce avea, când a fost scris, un cu totul alt scop, ni se oferă posibilitatea să cunoaștem, la cinci decenii de la moartea colecționarului, conținutul colecției de odinioară.

Prezentarea ei, pe baza informațiilor oferite de document, reprezintă o restituire necesară.

Stilul interioarelor

Conferința (Prezentarea locuinței)

Sunt colecționari de artă, cari adună un gen de obiecte, de ex. măști, icoane, portelan, cristal etc., alții cari colecționează mai multe genuri. În cele mai multe cazuri locuința lor este pentru un ne colecționar de nesuportat: o îngrijimătoare obstinată a celor mai variate obiecte, o încercare a spațiului mic cu prea multe colecții. Vizitatorul simțea pe alocuri că nu se întorcă și se spergea ceva. Valoarea colecțiilor în aceste cazuri este în numărul mare de colecții, și a valorii dar nu în ansamblul ei, care este sub nivelul obținut, întrucât din cauza îngrămădii, a lipsei de claritate.

Colecționari de 30 ani obiecte de artă de toate felurile, dar nu pentru a avea colecții numeroase și chiar muzee, ci pentru înfrumusețarea locuinței. Locuința frumoasă trebuie să aibă stil, ordine, disciplină, fiecare mobilă și obiect trebuie să fie la locul său și să facă perfect ^{în interiorul amănunțit} să denote un gust superior, simțire și pricepere pentru artă, iar în particular mobilele, obiectele să nu fie de valoare inegală, adică lucruri pretentive alături de meșterice, ci cele mai valoroase posibile - în cadrul posibilității financiare. Trebuie să existe o deplină armonie în aranjarea mobilelor, obiectelor decorative și în alegerea culorilor la perdele, covorașe, mobile și tapete. Armonia trebuie să fie atât de perfectă, în cât să se ajungă la un punct, când nimic nu se poate schimba deloc fără a modifica nefavorabil armonia, simetria, când nici un obiect nu se mai poate înlocui cu unul mai potrivit ori valoros. Pentru a ajunge însă gredal acesta de perfecțiune trebuie însă mult timp și mai mulți bani. Valorile trebuie înlocuite mereu cu valori mai mari. Se pare că am ajuns acum în împrejurările actuale la un asemenea punct, când obiectele de artă nu se mai pot aduce din străinătate, iar în țară au dispărut din circulație. Mai rău, decât se deterioră ceea ce nu mai jecăți măestri specialiști, cari să restaureze.

2. Principii și exigențe de colecționari

Fig. 1. Manuscrisul nr. 73., fond "Coriolan Petranu", Muzeul Județean Arad

Manuscrisul din fondul muzeal constituie, de altfel, o sursă prețioasă de date și din alt punct de vedere, furnizându-ne, prin mărturisirile pe care le conține, amănunte concrete, palpabile, din viața celui care l-a redactat.

Citind printre rânduri descoperim, sub stilul sobru, pedant, al profesorului obișnuit cu dizertațiile, un spirit fin, plin de umor.

Dorind să-și deșinească, înainte de a prezenta un model de interior alcătuit cu gust, propriile criterii de colecționare, el face câteva considerații, nu lipsite de haz, referitoare la colecționarii pe care i-a cunoscut: "Sunt colecționari de artă cari adună un anumit gen de obiecte, maiolică, arme, portelan, cristal etc, alți cari colecționează mai multe genuri. În cele mai multe cazuri locuința lor este pentru un ne-colecționar de ne suportat: o îngrămădire a celor mai variate obiecte, o încărcare a spațiului mic cu prea multe colecții. Vizitatorul umblă ca pe ace ca să nu răstoarne ori spargă ceva."

Ca unul care adună, el însuși, de toate, conștient de pericolul de a-și transforma casa într-un bazar, Petranu se va strădui să opereze în achiziții cu criteriul valoric ca, prin valoarea fiecărei piese în parte, să salveze ansamblul de prostul gust al lucrurilor cumpărate fără discernământ.¹³

Obișnuit, prin funcția deținută, să inspecteze muzee și să facă, acolo unde constata că este cazul, recomandări pentru expuneri aerate¹⁴, se străduiește, când se pune problema propriei colecții, să-și ducă aranjamentul pieselor achiziționate la cea mai înaltă perfecțiune încât, potrivit propriilor sale cuvinte, "totul să aibă stil, fiecare mobilă și obiect găsindu-și, în ansamblu, locul cel mai bun pentru a sugera un gust superior, iubire și pricepere pentru artă."

Gustul acesta pentru "aranjament, armonie și artă", mărturisește el în continuare îl datorează nu numai simțului său înnăscut pentru frumos și celor văzute în casa părintească din Arad, care era, "înainte de Unire, una dintre cele mai bine aranjate la Români", ci și vizitelor amănunțite întreprinse în castelele și palatele din Germania, Franța, Spania, Italia, Rusia și Austria.

Uzând așadar de simțul său înnăscut, de cele învățate în școală și de cele văzute, esteticianul ascuns în colecționar va apela, în aranjarea pieselor din colecție la armonie cromatică și la simetrie.

3. Istoricul colecției.

Începuturile colecției datează din anii studenției petrecuți la Viena când, alături de cărți de artă, Petranu începe să cumpere mici obiecte, astăzi imposibil de identificat în ceea ce a rămas.



Fig. 2 Camera de lucru

Odată întors în țară, la aceste lucruri, reprezentând nucleul inițial, se vor adăuga, ca piese importante și cu greutate în cadrul colecției, două garnituri de mobilă Biedermaier, un dormitor și un salon, care aparținuseră părinților săi.

Cedându-le istoricului de artă, acesta le mută în Cluj, unde fusese numit, în anul 1920, ca profesor suplinitor la catedra de istoria artei.¹⁵

Odată instalat, va continua, an de an, să achiziționeze noi piese, unele provenind din magazinele anticarilor din Cluj, Arad, Timișoara, Oradea și Sibiu, pe care le vizitează periodic, altele oferite de agenți speciali solicitați în acest sens, sau descoperite în străinătate, cu ocazia diferitelor călătorii.

Despre o colecție constituită în sensul în care el însuși o concepea, putem vorbi, însă, abia din momentul mutării sale în vila lui Constantin Flondor, fostul mareșal al curții, situată pe strada V. Alecsandri la nr.26.

Această vilă, formată din patru camere și dependințe, în care studioul avea 13 x 6 iar dormitorul 6 x 8 m, îi permite să-și pună



Fig. 2 Dormitorul

în valoare fiecare piesă, într-un ansamblu pe care l-am putea considera model pentru bunul gust al unei case.

Tot ce se va adăuga de la această dată nu va face decât să completeze colecția mărindu-i valoarea.

În momentul refugiului la Sibiu, Petranu va fi obligat să împacheteze și să transporte colecția cu el, încercând, odată ajuns aici, să refacă, într-un spațiu nou, mult mai mic, fostele interioare cu care se obișnuise și la care ținea atât de mult.

Reușește, după cum spune el însuși, doar în parte, în pod și pe scări rămânând în așteptarea reîntoarcerii la Cluj, numeroase lăzi cu obiecte nedespachetate.

4. Descrierea colecției.

Manuscrisul redactat după anul 1940 prezintă colecția de artă în varianta de la Sibiu, unde colecționarul n-a avut la dispoziție decât trei camere, fiind obligat să pună o parte din piese și în hol.

Ca urmare, holul, luminat cu o lustră de Murano, cu 6 brațe, avea pereții împodobiți cu tablouri de familie: un portret al tatălui, Ioan Petranu, în ulei, executat, potrivit afirmațiilor istoricului de artă, de pictorul Chidu,¹⁶ un portret al mamei, pastel, de Anastase Damian,¹⁷ un portret al unui strămoș din partea mamei, datat 1826 și semnat

Alături de tablouri, pe pereții din hol mai puteau fi văzute, colecția de bastoane antice, lucrate în lemn sculptat, os și argint, blazonul familiei Petranu, nobili armaliști de Ilenda Mare, din 1716, montat într-o ramă sculptată în stil florentin și diploma de membru corespondent al Academiei Germane din München, într-o ramă empire.

Ca mobilier, Petranu a instalat aici un paravan empire,¹⁹ din mătase albă brodată cu flori și fructe, cu ramă din lemn sculptat și aurit, și o masă Biedermaier, cu picioare în formă de liră.

Pe masă era așternut un covor turcesc cu tiugra și inscripții cusute cu fir de argint, pe care se odihneau 4 sfeșnice din argint în stil rococo, și trei tăvi, tot din argint, în stil baroc.

În sfârșit, ultimele piese care completau imaginea holului erau 4 covoare orientale, din care un covor de rugăciune, din mătase și 3 din păr de cămilă: un Hamadan, un Siwas și un Kasak.

Camera de lucru, în care se intra din acest hol, era mobilată cu o garnitură masivă de stejar, lucrată în stil romanico-lombard. Dulapul,

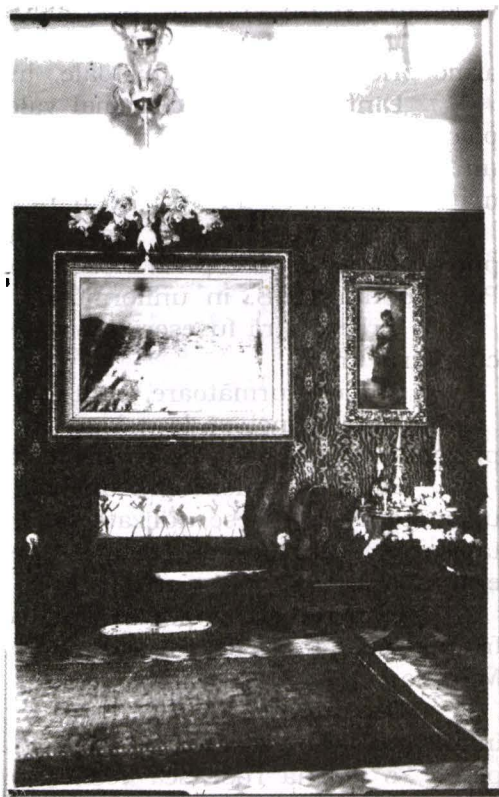


Fig. 3 Camera de oaspeți

tip bibliotecă, avea în partea de jos, pe uși, două scene de dimensiuni mari (80x52 cm) bogat sculptate în relief, reprezentând Căderea Ierihonului și Iudita în tabăra lui Holofernes.

Pe lângă piesele acestei garnituri, în cameră se mai găsea o măsuță din lemn de tei, cu picioare de cariatide, o măsuță Louis XVI, cu ferecatură de aramă, și o a treia empire.

Încăperea era luminată de un candelabru de cristal cu 12 brațe.

Pe pereți fuseseră montate două oglinzi mari de Murano.

Ca obiecte puteau fi văzute un grup de porțelan, de mărime neobișnuită (70x42 cm) reprezentând o vizită la curtea lui Ludovic al XVI-lea, producție Volksted-Rudolfstad, un orologiu empire cu 6 coloane de alabastru, două porțelanuri de Meissen, pandant, reprezentând pe Venus și Bacchus (30x24 cm), un orologiu francez din bronz (sec. XIX), două vase japoneze, un păun din bronz cu pene de cristal, lucrare boema, 2 vase de cristal boem, slefuit, bogat gravate (30x20 cm), un buldog în porțelan de Kopenhaga și două sfeșnice de argint.

Pe masa de lucru stătea o mapă pentru hârtie, lucrată în piele venețiană și un cuțit de tăiat hârtie japonez, sculptat.

Însfârșit, tot aici mai puteau fi admirate 2 covoare și colecția de arme orientale, săbii și pistoale, lucrate din argint și os.

Dintre covoare, cele mai valoroase au fost un așa numit "covor polonez", din mătase, cu animale și păsări într-un decor de aur și argint, un Kasak antic, figural, și un covor de rugăciune, de asemenea din mătase. Celelalte au fost Bochara, Mudjur, Schirwan și Sultan.

Pe pereți, în două rame de nuc, bogat sculptate, în stil rococo, puteau fi văzute, o copie a blazonului familiei și un portret a lui Coriolan Petranu din 1918, în uniformă de cadet în cavaleria maghiară.

La fereastră fuseseră montate perdele de brocart de culoare roșie, cu patru aripi.

Camera următoare, utilizată ca dormitor, era Biedermaier.

Mobila, închisă la culoare, executată probabil într-un atelier local prezenta, ca element decorativ, coloane.

Patul avea deasupra un baldachin uriaș de culoare verde, dintr-un material ce fusese utilizat atât la confecționarea draperiilor cât și la tapisarea scaunelor și canapelei. Acestea aveau spatele în formă de evantai.

Pe pereți se sprijineau două console, una Biedermaier iar cealaltă, frumos sculptată, de un stil neprecizat în descriere, și o oglindă de Murano.

Deasupra noptierelor fuseseră așezate două tablouri rotunde, înfățișând scene de luptă, școală olandeză, secolul XVII, iar pe un alt perete, o icoană rusească veche reprezentându-l pe Sf. Nicolae.

Ca obiecte în dormitor se mai afla o copie în marmură, bust, a lui Antoinous.

Pe jos fuseseră risipite trei covoare orientale: un Belutschistan antic, de culoare bordo, un Schirwan și un Kasak.

Patul era acoperit cu o cuvertură de dantelă point de lace.

Încăperea era luminată de un candelabru de cristal boem cu 12 brațe.

Odaia de oaspeți era mobilată cu un salon Biedermaier²⁰, având tapiteria de culoare bordo.

La fel ca și la dormitor, draperiile și fața de masă fuseseră confecționate, și în această încăpere, din același material cu tapiseria.

De data aceasta canapeaua prezintă o formă de corabie iar masa coloane.

Pe lângă acest salon, în cameră se mai găseau o oglindă cu consolă și o măsuță de Sorrento, cu placa bogat intarsiată.²¹

La fel ca și în celelalte odăi, pe mobilier erau risipite obiecte: un orologiu stil altdeutsch, datând de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, executat de meșterul Georg Ruepp din Grosswaradein, un orologiu empire, fără coloane, 3 vase japoneze, un vas de cristal boem bogat gravat, bustul de marmoră a surorii sale Veturia, sculptat de Trapassi, 2 sfeșnice de argint, 2 obiecte decorative din sticlă de Murano și o sticlă boemă, colorată, gravată.

Pe pereți puteau fi văzute un peisaj de Alexandru Pop, un tablou de Telepy Károly, înfățișând cetatea Arva și două tablouri de pictorul italian Ferroni.

Ultimele obiecte descrise în text sunt două covoare orientale, și trei pernîțe, una cu broderie japoneză, a doua cusută în fir de aur, din Banat, și a treia cu o lucrătură egipteană.

4. Capricii de colecționar

În ciuda numărului mare de piese de valoare, Coriolan Petranu n-a vrut să-și transforme casa într-un muzeu, în care exemplarele să nu poată fi atinse.

Asemeni tuturor colecționarilor, el se mișcă printre obiecte firesc, utilizând mobilierul potrivit destinației fiecărei piese, însă cu toată grija de a nu strica nimic.

Spre a prelungi viața lucrurilor încărcate de ani, descoperite în magazinele de antichități, nu odată, într-o stare precară, a căutat meșteri pricepuți și a restaurat mobilele, a reparat mecanismele orologiilor, a curățat cocolașii de pe arme, a lustruit cristalele, a refăcut covoarele orientale.

Pentru un specialist, toate aceste operații migăloase și costisitoare, supravegheate îndeaproape de proprietarul exigent, erau măsuri obligatorii de conservare.

Pentru colecționarul ascuns în spatele specialistului, o dovadă a

dragostei ce o manifesta față de piesele rare în mijlocul cărora trăia.

Această iubire de lucruri frumoase explică de altfel și numărul mare de obiecte cumpărate, în care adeseori recunoaștem variante ale aceluiași stil. Ca oricărui colecționar, lui Petranu îi era greu să renunțe la orice lucrușor dar nici nu putea să lase să-i scape o piesă nouă care-i plăcuse din cele furnizate de agenții săi.

Pentru a-și feri mătășurile de soarele ce le-ar fi putut decolora, sacrifică lumina naturală a casei, drapându-și geamurile cu perdele groase și montând lustre pe care însă nu le aprinde decât când este necesar.

Și ca orice împătimit, șterge de praf, aspiră, lustruiește convins că nici un servitor nu o poate face la fel de bine ca el.

Aceasta este imaginea colecției și colecționarului cunoscută de contemporanii săi.

Interioare învăluite în mătăsuri și catifele grele, cu mobile masive, cu argintării, porțelanuri și multă sticlă de Boemia. Și printre ele, un om sobru și elegant, format la severa școală estetică vieneză, trăgând ceasornicele sau lustruind armele din panoplii.

5. Concluzii posibile

Vom încerca în final, pornind de la datele sumare oferite de manuscris, să definim acest tip de colecție și să-i stabilim valoarea, fie și pentru a vedea ce-am fi moștenit.

La o clasificare de specialitate numeroasele obiecte cumpărate descrise în text, filmic, în ordinea în care au apărut ochiului, se înscriu în câteva categorii de artă: pictură, mobilier, orologerie, porțelan, sticlărie, argintărie, covoare și arme.

Ținând seama de puținătatea informațiilor furnizate în cazul unor piese este extrem de greu să stabilim vechimea, autenticitatea și raritatea acestora.

Dacă s-a întâmplat ca un anumit autor sau un anumit stil, cum este cazul stilului Biedermaier, să fie de la sine susceptibil de a face parte din patrimoniul cultural național, în cazul altor categorii, ca porțelanul, sticlăria, argintăria, la care anii da producție a unor manufacturi sau ateliere se întind în secole, este obligatorie stabilirea prioadei și seriei, în funcție de care achiziția are sau nu valoare.

Simpla trecere în revistă a vaselor japoneze, fără nici o altă mențiune, le menține valoric într-o incertitudine.

De altfel stabilirea valorii pieselor care se mai păstrează, după o corectă identificare și clasificare, rămâne o problemă de viitor pentru specialiști.

Referindu-ne la colecție în sensul în care o înțelegea Coriolan Petranu, ne interesează în primul rând valoarea ansamblului creat.

Acest ansamblu a fost ca zonă de producție și de procurare unitar, majoritatea pieselor provenind din spațiul central european: sticlăria din nordul Italiei și din Boemia, porțelanul din manufacturile vieneze și germane, argintăria și mobilierul din ateliere austriece și maghiare.

Pină și covoarele orientale, produse cum am văzut în Anatolia, Caucaz, Persia Centrală, Turkestanul rusesc și Armenia, au fost, dintr-o altă perspectivă, mărfuri ce se vindeau pe piete central europene, fiind mai mult sau mai puțin întâlnite în mod obișnuit în casele din zonă.

Alegerea acestor piese a fost de fapt opțiunea colecționarului Petranu, o expresie a gustului său estetic.

Hotărând să-și doneze colecția unui muzeu, el a dorit, de fapt, să lase, prin acest tezaur de forme și culori, o dovadă materială, palpabilă, a simțului românesc pentru frumos, cu nimic mai prejos decât a oricărui neam.

O spune în cuvinte simple și limpezi: "Las aranjamentul complet, după moartea mea, Muzeului Național al Transilvaniei sau Palatului Cultural din Arad", "ca o dovadă a iubirii de artă și gustului unui intelectual român".²¹

Dacă i s-ar fi împlinit dorința, interioarele sale, atât de eclectice la prima vedere, prin mulțimea de stiluri și piese, însă unitară ca ansamblu, datorită aerului germanic, ușor rigid, degajat de ambianța creată, ar fi reprezentat în Cluj ori în Arad, o variantă transilvăneană de interior, diferită de cea amenajată, cam în aceeași vreme la București de George Oprescu, în care ceramica spaniolă și italiană se întâlnea cu sculpturile Khmerek.

Faptul că cele două colecții de artă au avut un destin diferit, nu micșorează cu nimic importanța istorică și culturală a celei dispărute.

Chiar risipită, ea trebuie să figureze în acea istorie a colecțiilor și colecționarilor din România, care își așteaptă încă redactarea, reprezentând o anume secvență din istoria culturii românești, cea a receptării operelor de artă.

NOTE

1. La data redactării textului, nordul Transilvaniei și Clujul fuseseră anexate, prin Dictatul de la Viena, Ungariei. Neștiind care va fi, în viitor, soarta acestei părți de țară, Petranu se gândește și la varianta de a-și dona colecția Palatului Cultural din Arad, ca unul născut pe aceste meleaguri.

2. La Arad a fost transportat și corpul neînsușit al istoricului de artă în vederea înmormântării.

3. O parte din obiecte, fotografiile, diapozitive, cărți, scrisori, au rămas, până astăzi la Cluj, la Institutul de arheologie și istoria artei, fostul Seminar inițiat de Petranu.

4. Donația a fost condiționată de numirea catedrei de istoria artei de la universitate cu numele lui Coriolan Petranu.
5. Nefiind căsătorit, bunurile sale au revenit mamei și mai târziu surorii Țeturia, căsătorită Moldovan, de la care vor trece la cei doi copii ai acesteia, Ionel și Delia.
6. Orașul în care s-a stabilit Ionel, nepotul de soră a lui Petranu
7. Arhiva conține acte, fotografii, manuscrise inedite, scrisori și decupaje din ziare conținând aprecieri la adresa activității sale.
8. O parte din cărțile personale au ajuns la Biblioteca județeană Arad, altele au fost dăruite de familie unor specialiști români sau au fost păstrate în casă. Donația către muzeu nu poate, din această pricină, să ofere, singură, o imagine completă a lecturilor istoricului de artă.
9. vezi Fondul Coriolan Petranu, mss 73.
10. Din dormitorul Biedermaier se mai păstrează doar patul, fără baldachin. La fel, din salonul Biedermaier, muzeul a primit la donație doar scaunele și canapeaua.
11. Evaluarea îi aparține lui Coriolan Petranu. Vezi Fondul C. Petranu, mss 73.
12. Vezi mss 73, redactat la Sibiu după 1940.
13. La 22 ianuarie 1920 Coriolan Petranu este numit Inspector General al Muzeelor din Transilvania. Vezi *Memoriul de titluri și lucrări*, Arad, 1924.
14. Vezi Coriolan Petranu, *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Buc., 1922, p.45 - 49.
15. Vezi Stelian Neagoe, *Viața universitară clujeană interbelică*, Cluj-Napoca, 1980, vol.1, p.187.
16. Lucrare aflată în proprietatea familiei
17. Idem
18. Colecția Muzeului de istorie Arad, Fond C. Petranu, nr.inv.1413
19. Idem, nr.inv.1411
20. Ibidem, nr.inv. 1406, 1409, 1410.
21. Colecția Muzeului de istorie Arad, Fond C. Petranu, nr.inv. 1408.
22. Text din mss 73, colecția muzeului.

EIN VERSTREUTER SCHATZ. DIE KUNSTSAMMLUNG CORIOLAN PETRANU (Zusammenfassung)

Die Sammlung des Kunsthistorikers Coriolan Petranu, zusammengestellt in der Zwischenkriegszeit und verstreut in den Nachkriegsjahren, konnte anhand eines Manuskriptes, im Petranu-Archiv des Kreismuseums Arad entdeckt, rekonstruiert werden.

Gemäß der erhalten gebliebenen Beschreibung widerspiegeln die Sammlungsstücke (Porzellan, Möbel- und Silbereistücke, orientalische Teppiche) den Geschmack eines an der Wiener Ästhetik-Schule gebildeten siebenbürgischen Intellektuellen und verdienen es dementsprechend aufgezeichnet zu werden.

UN MONUMENT BAROC DIN ARAD DISPĂRUT: CAPELA SF. FLORIAN

Gh. Laneuschi

Barocul, stil ce apare în artă la finele sec. al XVI-lea în apusul și centrul Europei¹, având bazele spirituale în epoca Renașterii târzii, este produsul materializat al luptei pe plan religios dintre Reformă și Contrareformă. Biserica romano-catolică ce avea un dușman de temut în persoana burgheziei în ascensiune, adeptă a reformei, a folosit în cadrul luptei spirituale toate mijloacele inclusiv arta pentru a atrage și seduce sufletul credinciosului de rând. Ca urmare biserica catolică a cerut artei să folosească mijloace care impresionează: amploare, mișcare împinsă până la vîrtej și amețeală, bogăție și supraabundență².

Unii arhitecți au dat curs acestor cereri ale bisericii catolice, elaborând planurile unor construcții grandioase ale căror fațade principale erau tratate cu mare grijă. Aceste proiecte, transpuse în viață, și-au atins scopul, iar lumea catolică a descoperit că, arhitectura pictura și sculptura pot servi religia, trecând dincolo de limitele stabilite la începutul evului mediu.

Astfel bisericile perioadei baroce au devenit mari expoziții de pictură și sculptura a căror splendoare feerică impresiona pe credincioși. Deși s-a reproșat acestor edificii că sunt prea încărcate și teatrale, susținătorii Contrareformei au arătat că "biserica trebuie să aibă un aer sărbătoreasc plin de măreție și mișcare"³.

De-a lungul deceniilor și secolelor aria de răspândire a acestor edificii grandioase s-a lărgit, ajungând și în Transilvania la începutul secolului al XVIII-lea⁴. Spre deosebire însă de apusul și centrul Europei, unde barocul, stil al Contrareformei și al grandilocvenței a apărut în construcțiile religioase și apoi la cele civile și militare, în Transilvania fenomenul a fost invers. Primele elemente baroce în Transilvania au apărut în arhitectura militară⁵ și abia apoi în construcțiile religioase și civile.

Barocul nu numai că apare mai târziu în construcțiile religioase și civile din Transilvania, dar este și mult simplificat în plastica exterioară,

este dovedit de numeroasele biserici construite în secolul al XVIII-lea în Transilvania, ale căror fațade sunt relativ simple, linia curbă contracurbă ne apărând decît la unele elemente de detaliu sau doar la unele acoperișuri⁷. În această categorie intră și capela Sf. Florjan din Arad, care, alături de câteva capele (construite de persoane particulare) și o biserică minorită, constituiau singurele lăcașe de cult romano-catolic din Arad, în secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea⁸.

Potrivit unei hărți a Aradului din 1752 făcută de Emeric Ruttkay, reprodusă în lucrarea lui Somogy Gyula⁹, capela se afla la nord de un



Fig. 1. Harta Aradului la 1752
(Emeric Ruttkay)

braț secundar al Mureșului, fiind la mică distanță de acesta (fig.1). De atunci și pînă în zilele noastre, aspectul orașului s-a schimbat ca urmare a măsurilor și hotărîrilor luate de-a lungul vremii.

După ce timp de decenii se acreditase ideea mutării Aradului în pusta Zimandului¹⁰, Iosif al II-lea în anul 1781 revine asupra hotărârii¹¹. Această hotărâre dar mai ales proclamarea Aradului, oraș liber regesc în anul 1834¹², impulsionează dezvoltarea economică, crește importanța social-politică și culturală a acestui oraș. Ca urmare au început lucrări de asanare, drenare¹³, și indiguitre¹⁴ ce duc la dispariția brațelor secundare ale Mureșului, a bălților și mlaștinilor rezultate în urma numeroaselor inundații.



Fig. 2. Capela Sf. Florian după restaurarea din 1966.

Lucrările de asanare, drenare și indiguire au fost însoțite de-a lungul secolului al XIX-lea și al XX-lea de lucrări de sistematizare care au determinat schimbarea înfățișării orașului. Capela s-a înscris în ansamblul urbanistic al acestor transformări allându-se pînă la demolarea din 1977 pe strada Virful cu Dor nr. 17.

Ctitorie a berarului Tomas lung¹⁵, capela, deși de dimensiuni modeste (10,60x5,90 metri, înălțime 15,70 metri), urmează tradiția încetățenită în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în Transilvania, și anume cea a bisericii sală cu un singur turn așezat în axul central¹⁶. Lucrările de construcție au început la 4 mai 1751, cu aprobarea episcopului de Cenad și s-au terminat la 4 mai 1753 cînd s-a făcut sfîntîrea în cinstea Sf. Florian a cărui nume purta.

Ca material de construcție s-a folosit cărămidă arsă (fundăție și pereți portanți), lemn (tavan, șarpantă, tribuna, turn, tocul ușilor și ferestrelor), ciment sclivisit (pardoseala), mortar gras (tencuielile interioare și exterioare), țiglă solzi și tablă (învelitoare).

Fațada de vest, aliniată cu str. Virful cu Dor, avea intrarea așezată în axul central. Intrarea era flancată de pilaștri dorici dublați a căror profile erau simple. Pilaștrii centrali erau încununați de un fronton triunghiular racordat cu volute. Între pilaștri dublați și între pilaștrii centrali în zona registrului inferior și în zona racordului cât și în timpanul frontului se afla câte o nișă (fig. 2). Cu deosebirea nișei de deasupra intrării, ce adăpostea inscripția "OLTALMAZD ARADOT" (Apără Aradul), toate celelalte aveau partea superioară în arc în plin cintru și adăposteau, înainte de restaurarea din 1966, fresce reprezentând scene religioase (fig.3), în timp ce nișa din timpanul frontului găzduia o statueta reprezentându-l pe Sf. Florian turnând apă peste o casă incendiată. Sprijinit pe grinzile sarpantei se înalța zvelt turnul clopotnița de secțiune pătrată a cărui astereală exterioară era din scânduri cu șipci pe rosturi. În exterior avea montat pe fiecare latură a sa, câte două ferestre prevăzute cu jaluzele. Ferestrele erau de mici dimensiuni cu partea superioară în arc în plin cintru. Învelitoarea din tablă a turnului prezenta o formă bulbară inclusă între baza și partea terminală a unei piramide. Fațadele



Fig 3. Capela Sf. Florian
înainte de restaurare

laterale de nord, sud cât și fațada de răsărit erau de o simplitate de-a dreptul săracă. În afara pilastrului doric aflat pe colț, la contactul celălaltă fațada de nord și sud cu fațada de vest și a chenarului de la ferestrele navei și absidei, nu exista nici un alt element decorativ. Lumina pătrundea în interiorul capelei prin ferestre dispuse câte una pe fiecare fațadă laterală a navei și absidei. Ferestrele aveau partea superioară tot în arc în plin cințru în timp ce dimensiunile lor erau diferite și anume cele de la absidă erau mai mici.

Spre deosebire de simplitatea exteriorului, o mică excepție făcând doar fațada de vest, interiorul prezenta o mai mare varietate de elemente de decor arhitectonic îngrijit lucrate, care împreună cu mobilierul și jocul de umbre și lumini crea impresia de spațiu, bogăție și fast. Astfel tribuna de mici dimensiuni, aflată deasupra intrării, tribuna ce adăpostea o orgă mică, avea atât balustrada cât și corpul orgii îngrijit, tratată cu elemente de decor pe verticală. Mai mult chiar unele părți ale balustradei și ale corpului orgii erau aurite. Pereții laterali de nord și de sud erau înzestrați în interior cu trei perechi de pilaștri și ferestre ce aveau partea de jos evazată. Pilaștrii aveau capitele combinate ce erau aurite și imposte despărțite de cornișa de coronament prin caneluri.

Nava era tavanită în timp ce absida era acoperită cu un sfert de calotă, (fig.4). Trecerea de la plafonul navei la sfertul de calotă al

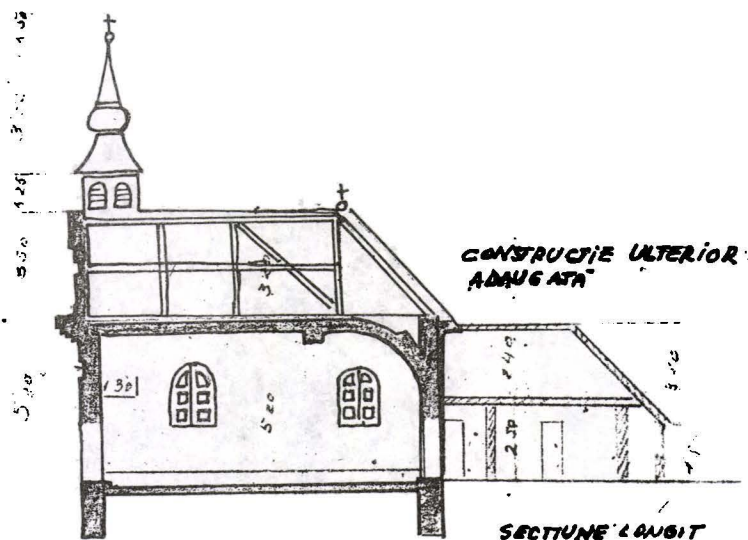


Fig. 4. Secțiune longitudinală

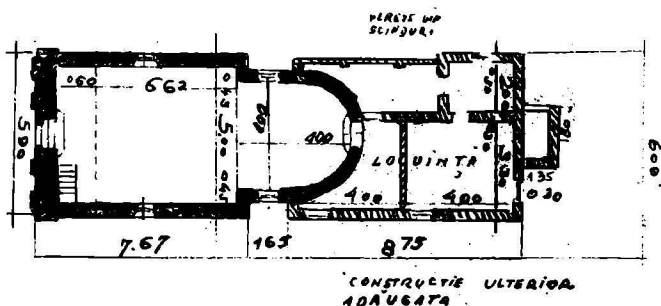


Fig. 5. Capela Sf. Florian. Plan orizontal

absidei se făcea printr-un arc dublou în plin cintru ce se sprijinea pe capitelul doric al pilaștrilor ce flancau absida. Acest arc dublou avea triplu rol și anume: de susținere, decor și delimitare în desfășurarea plafonului.

Absida semicirculară în decros față de navă (fig.5), adăpostea un frumos altar baroc bogat decorat (pilaștri, coloane cu capitele combinate, statuete, volute etc.), (fig.6), cu multe părți componente aurite. Altarul venea să întregască impresia de spațiu și fast a vizitatorului ce pășea în interiorul capelei. El avea și un rol funcțional mascând intrarea aflată în spatele său, intrare ce avea partea superioară în mâner de coș.

La prima vedere interiorul capelei dădea impresia unui tot unitar, unitate la care își aducea contribuția și cornisa de coronament bogat profilată ce înconjură interiorul. La o privire insistentă apărea însă o discordanță dată de lipsa stucaturii și a picturii de pe tavanul navei și a sfertului de calotă din absidă. Argumentul putea fi de ordin material dar și artistic. Cel de ordin material face referirea la lipsa de fonduri, ținând cont de faptul că această capelă fusese ctitoria unui berar, deci a unei persoane cu venituri totuși modeste. Acest argument poate fi plauzibil dar ridică obiecțiuni având în vedere că de-a lungul secolelor capela a avut mai mulți proprietari.

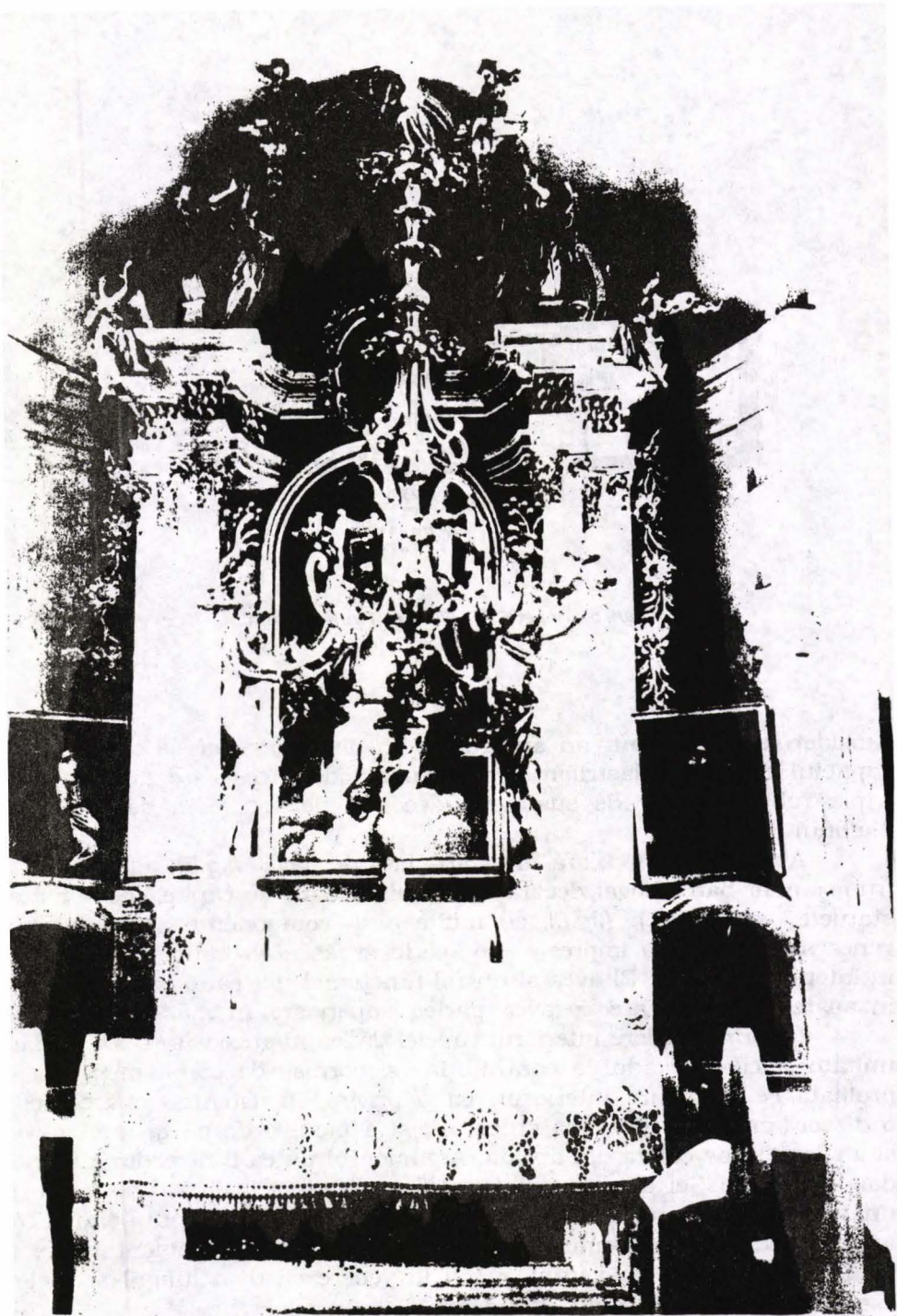


Fig. 6. Capela Sf. Florian. Altarul.

capela ajunge în grija familiilor Szabo, Potytyondi și Laczkovici¹⁷. În 1810 o găsim în proprietatea camerei cezaro craiești, care luase măsuri de restaurare, ținând cont de gradul mare de degradare în care ajunsese capela la acea dată.¹⁸ În 1881 capela a trecut în grija unității de pompieri voluntari civili din Arad, unitate ce luase ființă în 1835¹⁹, iar către sfârșitul secolului al XIX-lea și în cursul secolului al XX-lea, capela, intra în proprietatea municipalității care o restaură în 1937 și 1966 fără a lua măsuri de a decora plafonul și sfertul de calotă.

Prezentând acest șir de proprietari, care de-a lungul timpului au luat măsuri de restaurare fără a înlătura discrepanța interiorului, ne face să ne gândim la argumentul artistic și anume: într-un edificiu de dimensiuni modeste cum era capela Sf.Florian, decorarea plafonului și sfertului de calotă cu stucaturi sau picturi ar fi apăsător și înăbușit impresia aerată a capelei. Decorarea plafonului și sfertului de calotă ar fi anulat de fapt munca arhitectului, care, prin ritmicitatea pilaștrilor dublii și a ferestrelor ce contribuie la jocul de lumini și umbre, prin dominantă verticală a elementelor de decor arhitectonic și mobilier, urmărise, de fapt, mărirea impresiei aerate a capelei.

De aceea credem că atât ctitorul cât și proprietarii ulteriori au renunțat la această decorare. Ei au considerat și bine au făcut, că este mai bună o distonanță cauzată de un plafon tratat într-o singură culoare decât un tot unitar ce apasă și înăbușă.

Analizând stilistic ansamblul, constatăm că structura internă a fațadelor laterale și structura externă a fațadei de vest se compunea dintr-o combinație de linii drepte, orizontale și verticale între care cele verticale dominau. Alături de acest considerent stătea și reliefurile discrete ale pilaștrilor cât și dublarea acestora, la fațadele laterale, la interior și fațada de vest în exterior. Dublarea pilaștrilor dădea varietate și ritmicitate ansamblului fiind o trăsătură remarcabilă. Însă cea mai caracteristică trăsătură stilistică a capelei, o constituia modul în care se făcea legătura între registrul inferior și frontul triumfiular prin intermediul volutelor. Folosindu-le arhitectul a urmărit aerarea, zveltețea și dinamismul construcției la care contribuia și curba de la învelitoarea turnului. Aceste volute împreună cu cornișa, ce îmbracă uniform interiorul și exteriorul, dădea coerență și unitate construcției.

În urma acestei analize stilistice putem face următoarea precizare: capela Sf.Florian deși modestă ca dimensiuni și decor, prin elementele ce le prezintă aparține acelei faze a barocului în care se tinde spre o morfologie dinamică și aerată, faza specifică barocului din Transilvania de la jumătatea secolului al XVIII-lea.

NOTE

1. Aurel Teodorescu, *Arhitectură și stil*, București, 1974, p.90
2. Ibidem
3. E.H. Gambrich, *O istorie a artei*, București, 1975, p.153
4. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1965, vol.II, p.236
5. *Istoria artelor plastice în România*, București, 1970, vol. II, p.166
6. Ionescu Grigore, op. cit., p.238-239
7. Aurel Teodorescu, op. cit., p. 98
8. Lakatos Otto, *Arad története*, Arad, 1881, vol.II, p.48
9. Somogy Gyula, *Arad szabad királyi város leírása*, Arad, 1913, p.5
10. Márki Sándor, *Arad vármegye és Arad szabad királyi város története*, Arad, 1895, vol.II, p.411
11. Somogy Gyula, op. cit., p.6
12. Colecția muzeului județean Arad, fond feudal, nr.inv.218
13. Somogy Gyula, op. cit., p.8
14. Tiberiu Morariu, *Evoluția teritorială a orașului Arad*, în, "Studii și cercetări de geologie geografie", VII, 1-4, 1956, p.221
15. Lakatos Otto, op. cit., vol.II, p.48
16. *Istoria artelor plastice în România*, București, 1970, vol.II, p.180
17. Lakatos Otto, op.cit., vol. II, p.48
18. Ibidem
19. Ibidem, vol.III, p.191

UN MONUMENT BAROQUE DISPARU - LA CHAPELLE SAINT FLORIAN D'ARAD (résumé)

L'un des rares monuments en styl baroque de cette ville a été la chapelle Saint Florian qui se trouvait dans la rue, Virful cu Dor.

Bâtie entre 1751 - 1753, la chapelle a été une variante baroque rencontrée en Transylvanie dans la deuxième moitié du XVIII-ème siècle.

La facade avait une seul tour située sur l'axe centrale et une plastique extérieur très simple, dominer des lignes verticales.

ARHITECTURA. URBANISM

MODELELE BAROCE COLONISTE BĂNĂȚENE ALE SECOLULUI XVIII. COMPARAȚIE CU VECHILE IMPLANTURI COLONISTE DIN TRANSILVANIA

*Teodor Octavian Gheorghiu
Radu Radoslav*

În mod obișnuit, barocul înseamnă o anumită poziție în artă și arhitectură, iar în domeniul celei din urmă, noi tipuri de spații, volume și elemente de detaliu. Urbanismul baroc pare a fi subordonat arhitecturii pe care o conține, fără să dispună de un limbaj propriu, esențial diferit de cele anterioare. Faptul are o explicație: doar anumite și puține zone europene au permis intervenții urbane baroce de mare anvergură, astfel încât organizări globale nu pot fi urmărite decât ca însoțitoare ale noilor colonizări din sec.XVII-XVIII de pe continentul american și pe teritoriile ocupate de imperiul austriac.

Urbanistic vorbind, fenomenul colonizator, indiferent când s-a petrecut, interesează prin impunerea rapidă și unitară a unor modele "oficiale". În acest sens este important felul în care modelele iau naștere și sunt răspândite și relația cu cele locale, precum și evoluția lor ulterioară.

Acesta este motivul pentru care tentează comparația dintre modele urbane din momente istorice diferite, aici acest lucru făcându-se între cele medievale săsești din Transilvania și cele baroce austriece din Banat.

Colonizările, indiferent când s-au petrecut, au materializat voința centrală de organizare, în special economică și militară, a unor zone, în general în momentele de început ale centralizării statului, sau ca urmare a dobândirii unor noi teritorii. Implantul de noi așezări, care materializează fenomenul, înseamnă și implanturi ale unor concepte urbanistice străine de locul respectiv și se traduce printr-un efort de adaptare din partea tuturor participanților.

Modul de organizare spațială a acestor noi așezări trebuia să țină cont în primul rând de experiența existentă (a spațiului de unde proveneau coloniștii) de concepția unitară a promotorului (statul sau alte foruri centrale) eventual, de realitățile sitului. Un rol important îl avea legislația după care urma să se conducă așezarea, relațiile cu statul

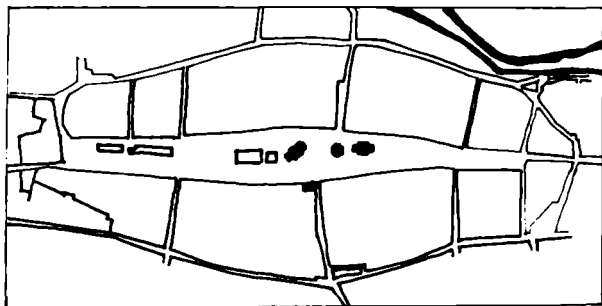


Fig. 1. Spisska Nova Ves



Fig. 2. Litovel

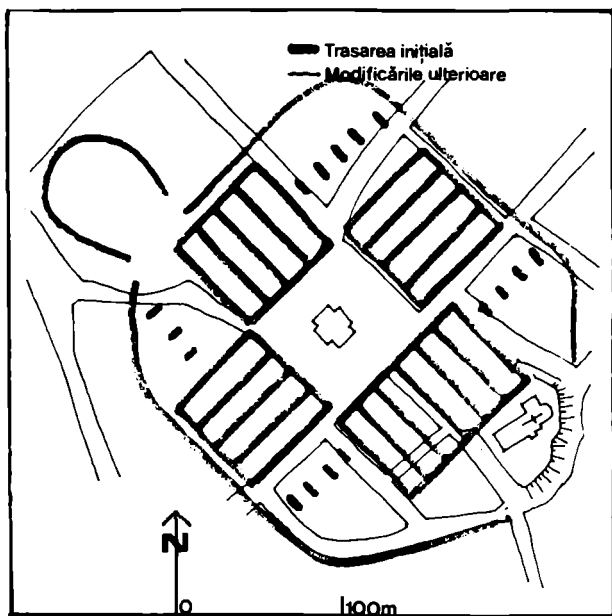


Fig. 3. Trzebnica

și mentalitatea comunității respective. Altfel spus, structurile așezărilor conțin toate aceste elemente, putând furniza, ele însele, suficiente date de istorie generală, atunci când acestea nu sunt cunoscute. În acest context, comparația ar furniza elemente esențiale asupra modalităților de impunere a acțiunii în teritoriul respectiv, implicit relațiile cu situl sau populația existentă, altfel spus, duritatea sau maleabilitatea cu care s-a acționat.

Colonizarea săsească, contemporană cu alte colonizări medievale germane în centrul sau nordul continentului, este realizată în condițiile expansiunii maghiare către răsărit, sud și vest și a organizării noilor teritorii. În Ardeal se cunosc destul de puține elemente definitorii: perioadele, locurile de origine, destinația și într-o oarecare măsură, legislația. Maniera efectivă în care se proceda, organizările comunale timpurii și multe altele se pot deduce fie prin analogii, fie prin analiza respectivelor organisme. Demersul va opera asupra unei serii de așezări care au rămas la nivel rural: Bradu, Cincu, Saieș, Brădeni¹, și asupra unor așezări care în momentul constituirii centrelor, chiar fragmentar, erau sate, cel mult în curs de urbanizare, nivel atins după un interval câteodată îndelungat: Sighișoara, Cluj, Turda, Sibiu, Bistrița, Sebeș, Medias. Ultimelor li se implantează modelele respective deseori înaintea invaziei tătare sau cel târziu până la sfârșitul secolului.² Oricum ne putem lesne închipui că în momentul trasării primelor lotizări, planul ansamblului (cel puțin central) exista.

Trebuie spus de la început că modelele constatate sunt cele uzuale contemporane - liniar și certeian - cu o pondere mult mai mare a primului, în numeroase variante.

Modelele, compacte, presupuneau capacități defensive, de coeziune socială și organizare funcțională eficientă. Bazat pe gospodăria de tip francon (cu excepția Sighișoarei) îngustă la stradă și dezvoltată în adâncime, li se conferea o maximă compactitate și prin înșiruire, se dobândeau aliniamente defensive. Spațiul central, de obicei de tip stradă - piață în oricare dintre variante, localiza funcțiuni multiple (amplasament al lăcașului de cult - în Transilvania deseori fortificat - sau al altor construcții obștești, spațiu al procesiunilor sau al ritualurilor laice și bisericești, loc de concentrare a cirezilor sau turmelor) și devenea inevitabil încărcat cu simboluri. Era suficient de amplu pentru a putea prelua, în condițiile trecerii treptate către un nivel urban (atunci când faptul s-a petrecut) principalele funcții ale acestuia: comerț, bursă, administrație urbană, loc reprezentativ etc. De altfel majoritatea orașelor coloniste ardeleni au luat naștere printr-o asemenea evoluție.

În primul rând, ca reper, trebuie remarcată rigoarea modelelor de origine, liniar sau certeian, chiar indiferența față de sit, iar pentru a susține afirmația, câteva exemple central europene sunt concludente : Spisska Nova Ves, Litovel, Trzebnica. De altfel, chiar prelucrarea geometrică

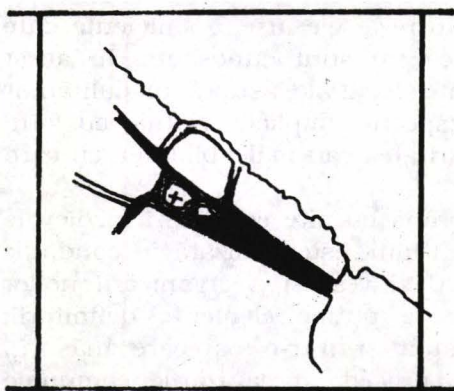


Fig. 4a

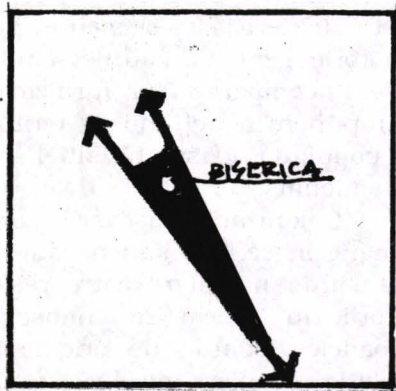


Fig. 4b

Fig. 4 a,b Bradu

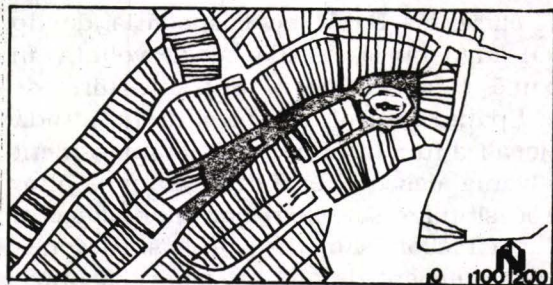


Fig. 5 a

Fig. 5a

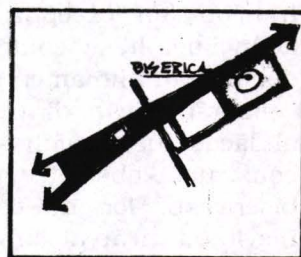


Fig. 5b

Fig. 5 b

Fig 5 a,b Cincu

a planurilor transilvănene o dovedește.

Deci, recursul la aceste modele fiind probat, studiul în detaliu descoperă derogările de la model. Dacă structura generală furnizează repere asupra componentelor principale ale civilizației respective, perturbările probează un anumit mod de implantare, nuanțat și divers, o relație complexă cu situl și societatea.

Varietatea mare a rezultatelor ardeleni înseamnă adaptări de finețe la condiții specifice, ceea ce duce la concluzia că fenomenul colonizator în Ardeal prezintă o sumă de particularități. Din studiile întreprinse s-a remarcat, de pildă, predilecția coloniștilor de a se așeza în spații mai vechi locuite, pe care le menajează și le integrează treptat (cele mai concludente exemple: Mediaș și Cincu, care păstrează amprentele locuirii anterioare). Nu erau alese situri anume, colonizarea așezându-se în mod egal pe terenuri plate sau în pantă, pe platouri sau de-a lungul unor cursuri de apă. Modul în care s-a realizat trasarea în aceste condiții complexe și grija detaliului în raport cu coerența ansamblului, apoi maniera unitară de extindere, fac să se presupună o prezență permanentă a celor ce materializau modelul. Cheia este dată de presupunerea că greavii transilvăneni nu sunt alții decât "locatorii" așezați în satele respective și dobândind funcții administrative³, față de situația în care locatorii altor spații aveau atribuțiuni mai mult în conceperea și mai puțin în materializarea noilor organisme.

Colonizarea austriacă a noilor teritorii cucerite în urma războaielor cu Poarta s-a realizat în condițiile retragerii în bună parte a populației musulmane, distrugerilor și depopulării cauzate de război și noii strategii economice, financiare și militare ce trebuia impusă acestui spațiu. Duritatea intervențiilor va fi resimțită chiar de vechea populație germană din Transilvania, căreia i se anulează în parte legislația tradițională. Noua administrație, în afara unui control perfect al teritoriului, va realiza în scurt timp uriașe regularizări de ape, noi sisteme defensive, rutiere, de așezări, iar în domeniul ultim, desființări, comasări, mutări de așezări sau implanturi de noi modele urbane sau rurale în general coloniste.

Din toate acestea, reținem problema noilor sate coloniste, din Banat, care poate contribui la definirea conceptului de urbanism baroc, în condiții de mai mare precizie decât în situația unor intervenții asupra așezărilor existente.

O observație tipologică generală remarcă minimele derogări existente față de modelul uzual, cel certizian (Șag, Neudorf, Becicherecul Mic, Ionel, Liebling, Șandra) și dispariția practică a celui liniar. Excepțiile sunt datorate fie unor adaptări la teren (Simpetru German, Aradul Nou) fie unor probabile nuclee locuite anterior sau trasee preexistente (Șag, Recăș). În ceea ce privește spațiul central - piața - se constată iarăși mari diferențe față de modelul medieval. În unele situații, ea este inexistentă, biserica satului aflându-se pur și simplu la intersecție de

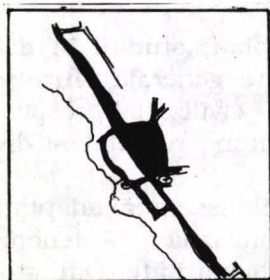


FIG. 6a

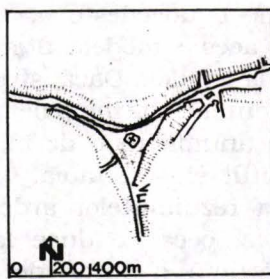


FIG. 6b

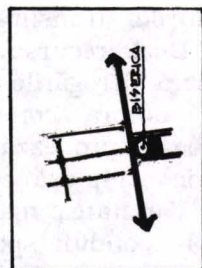


FIG. 7a

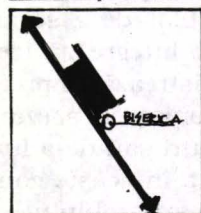


FIG. 6b



FIG. 8b

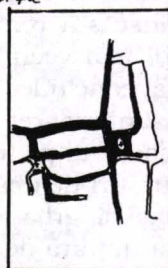


FIG. 7b

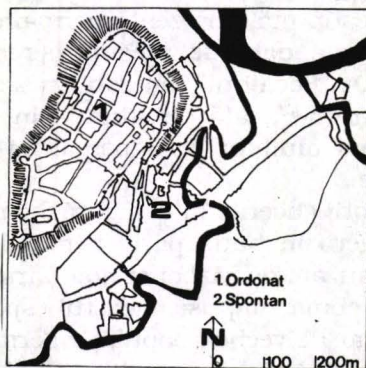


FIG. 9a

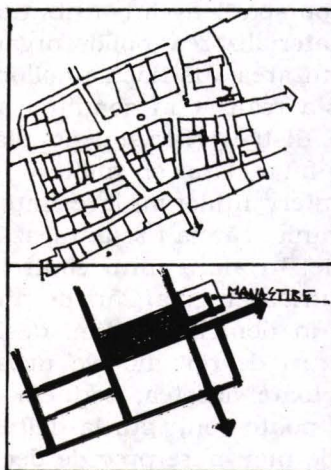


FIG. 10a

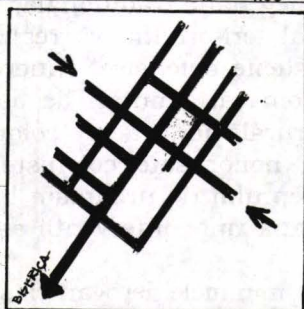


FIG. 9b

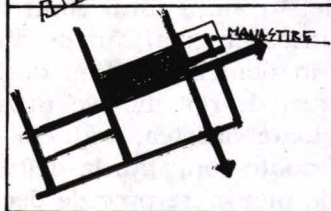


FIG. 10b

Fig. 6 a, b Saeș-Mureș

Fig. 7 a, b Brușu

Fig. 8 a, b Brădeni

Fig. 9 a, b Sighișoara

Fig. 10 a, b Cluj

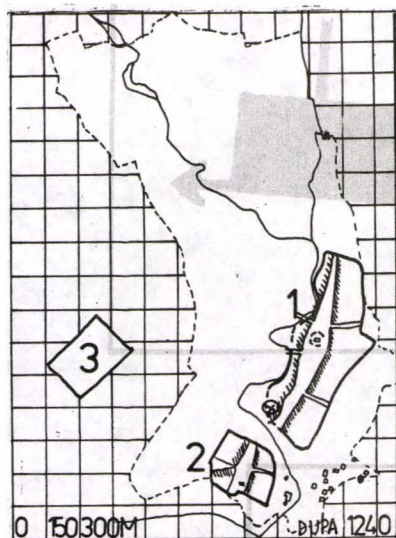


Fig. 12a

Fig. 12b

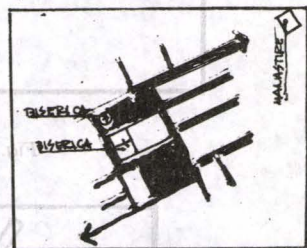
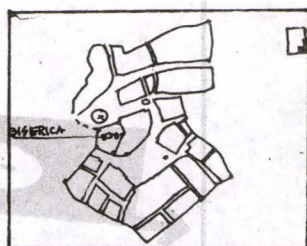
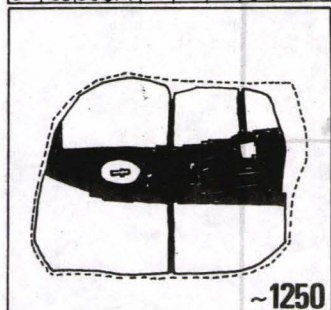


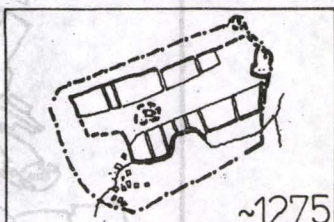
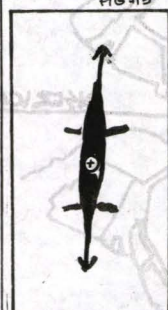
Fig. 12a



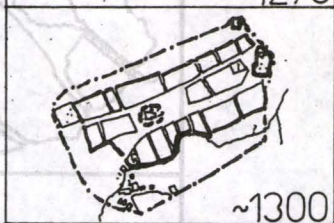
~1250

Fig. 14a

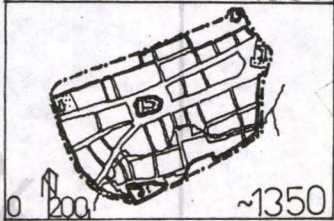
Fig. 14b



~1275

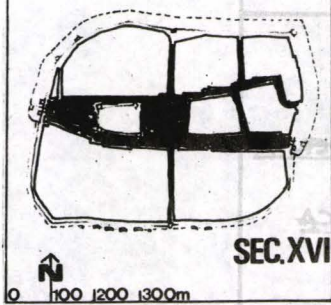


~1300



~1350

Fig. 13a



SEC. XVI

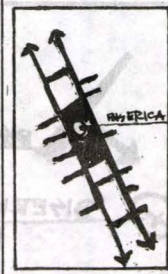


Fig. 13b

Fig. 11. Turda

Fig. 12 a, b Sibiu

Fig. 13 a, b Bistrița

Fig. 14 a, b Sebeș

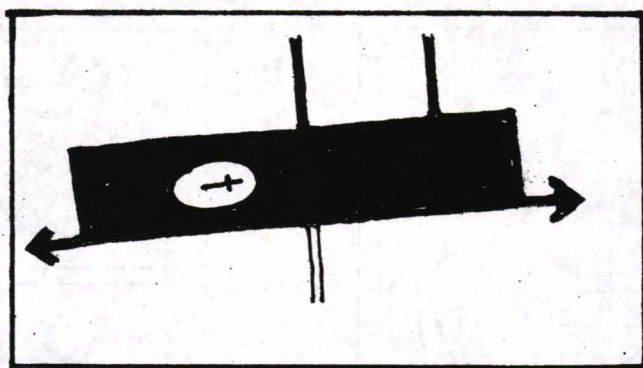


Fig. 14. b Sebes

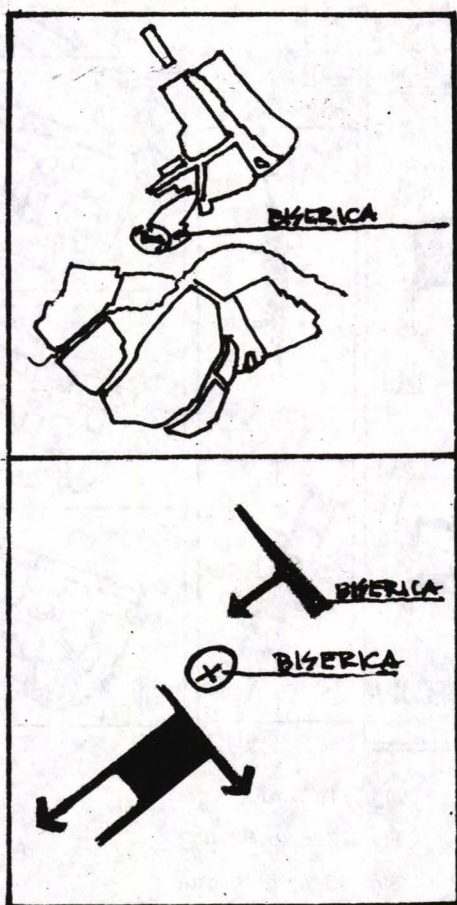


Fig. 15 a, b Medias

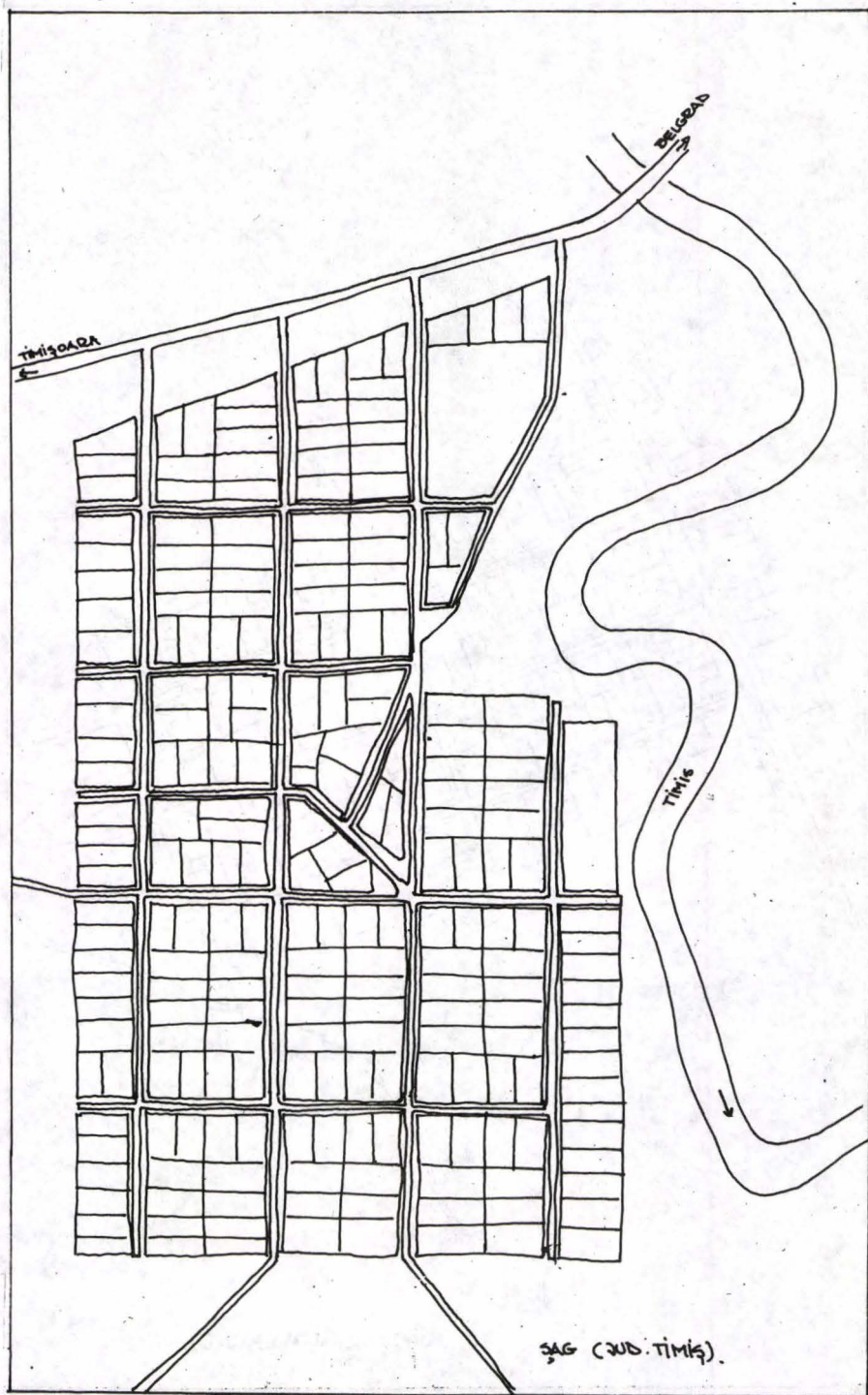


Fig. 16 Șag

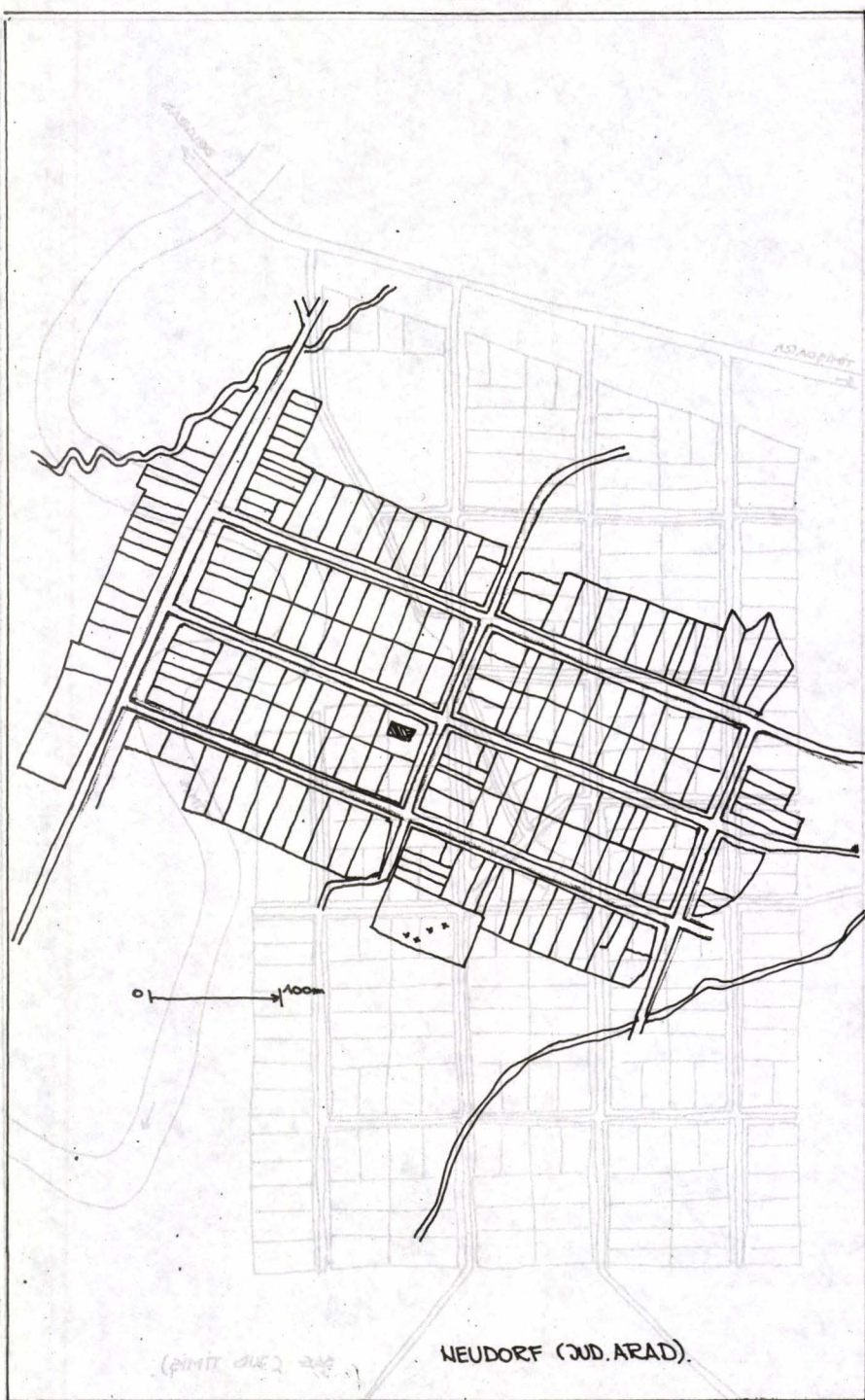


Fig. 17. Neudorf

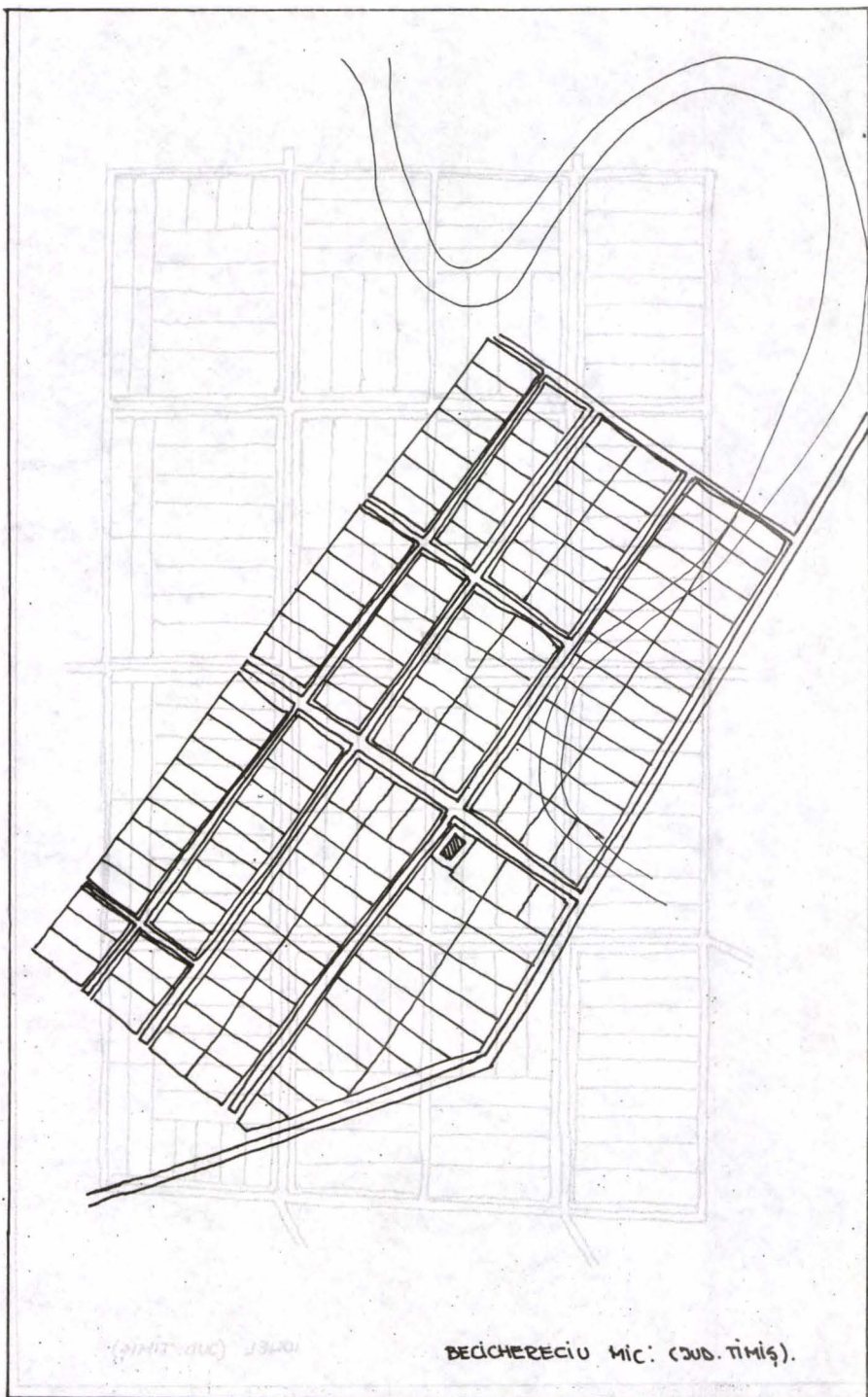
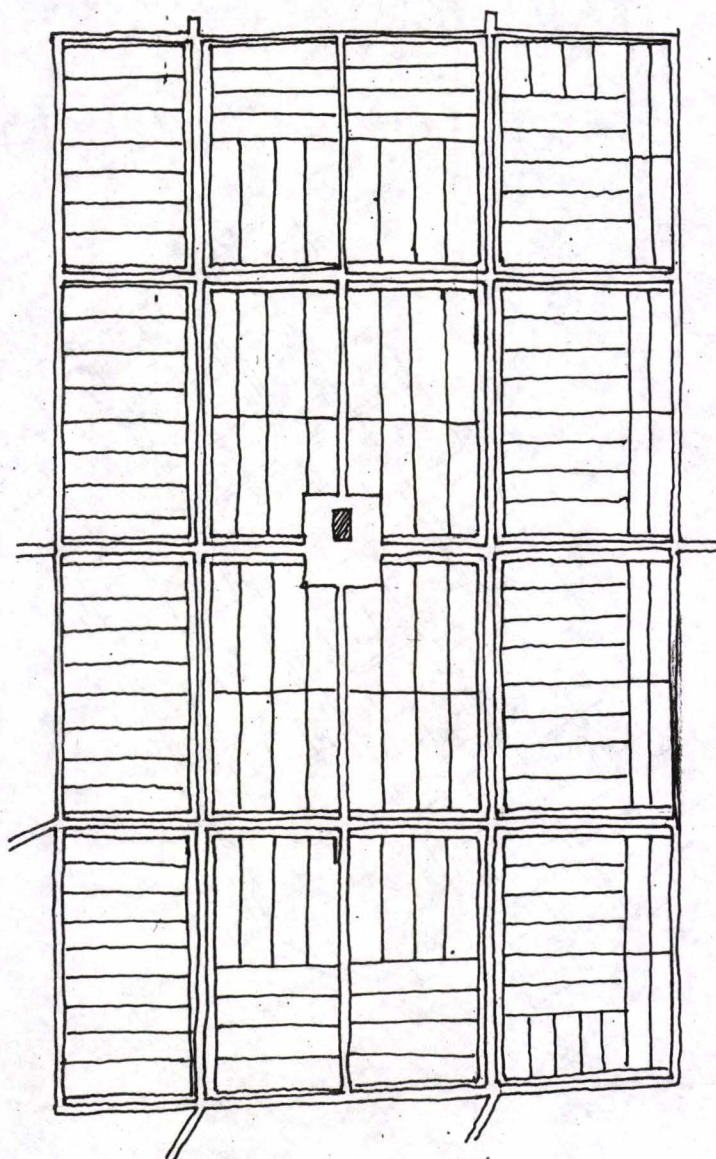


Fig. 18. Becicherecul Mic



IONEL (JUD. TIMIȘ)

Fig. 19. Ionel

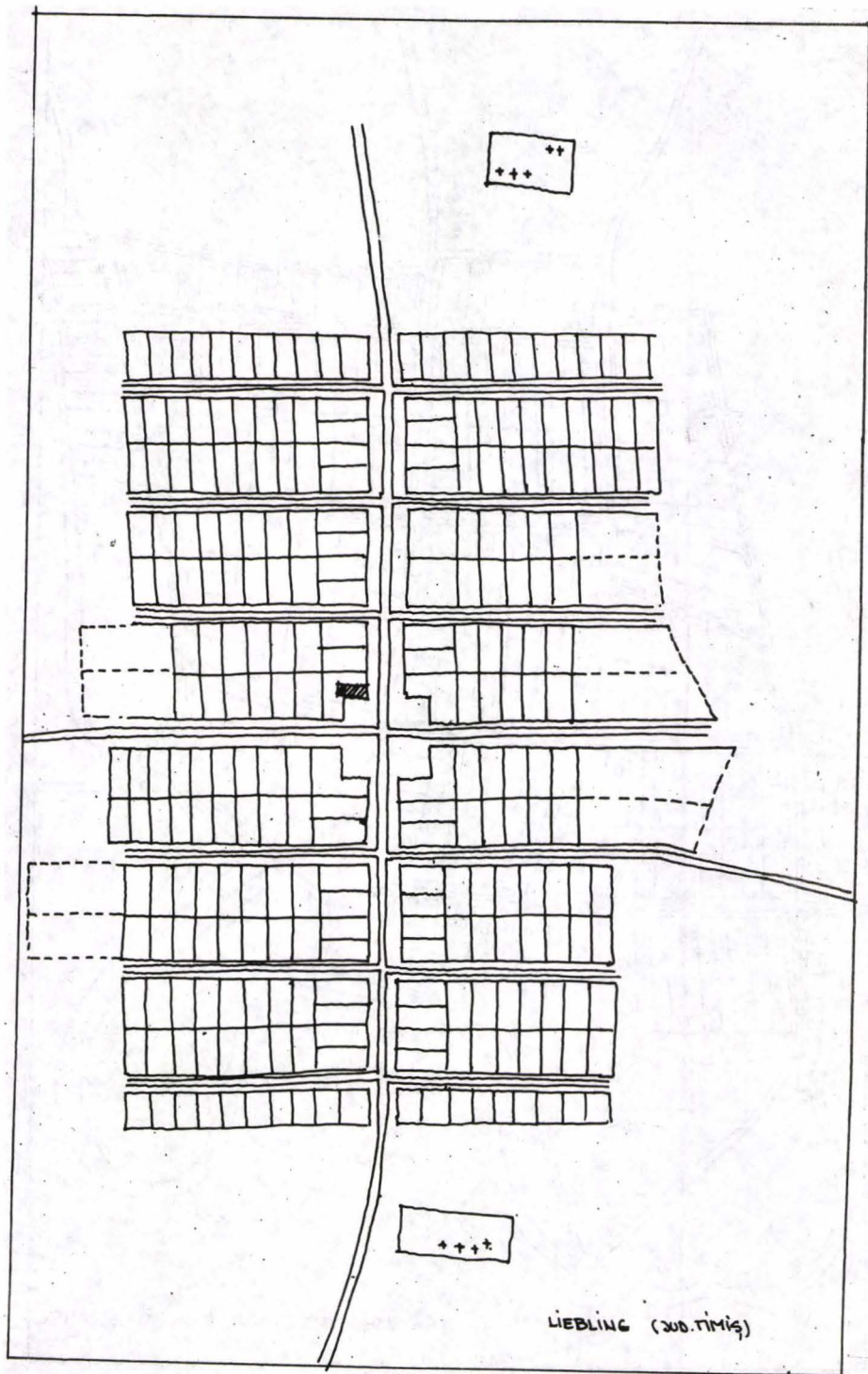


Fig. 20. Liebling

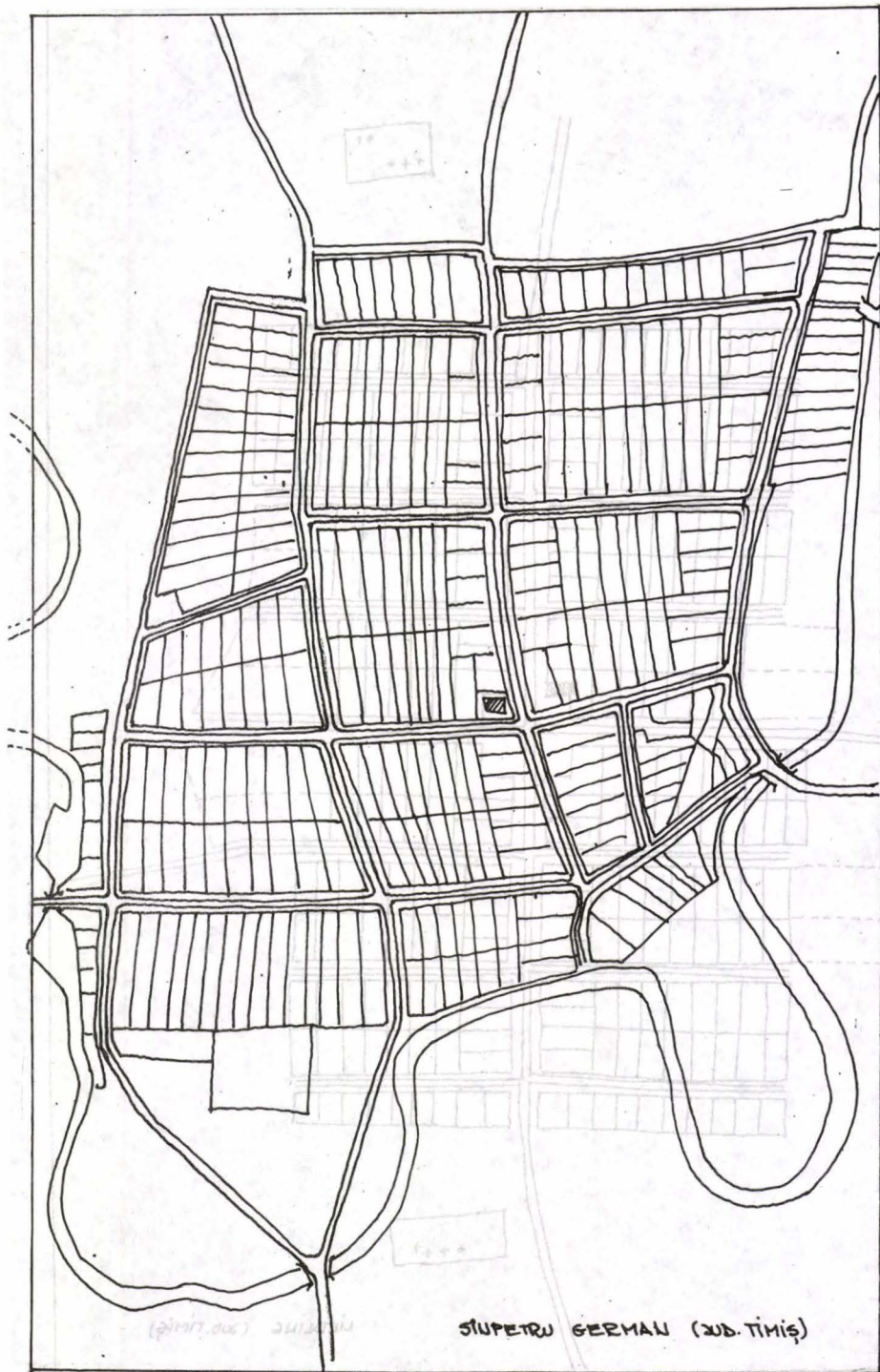


Fig. 21. Simpetrul german



Fig. 22. Aradul Nou

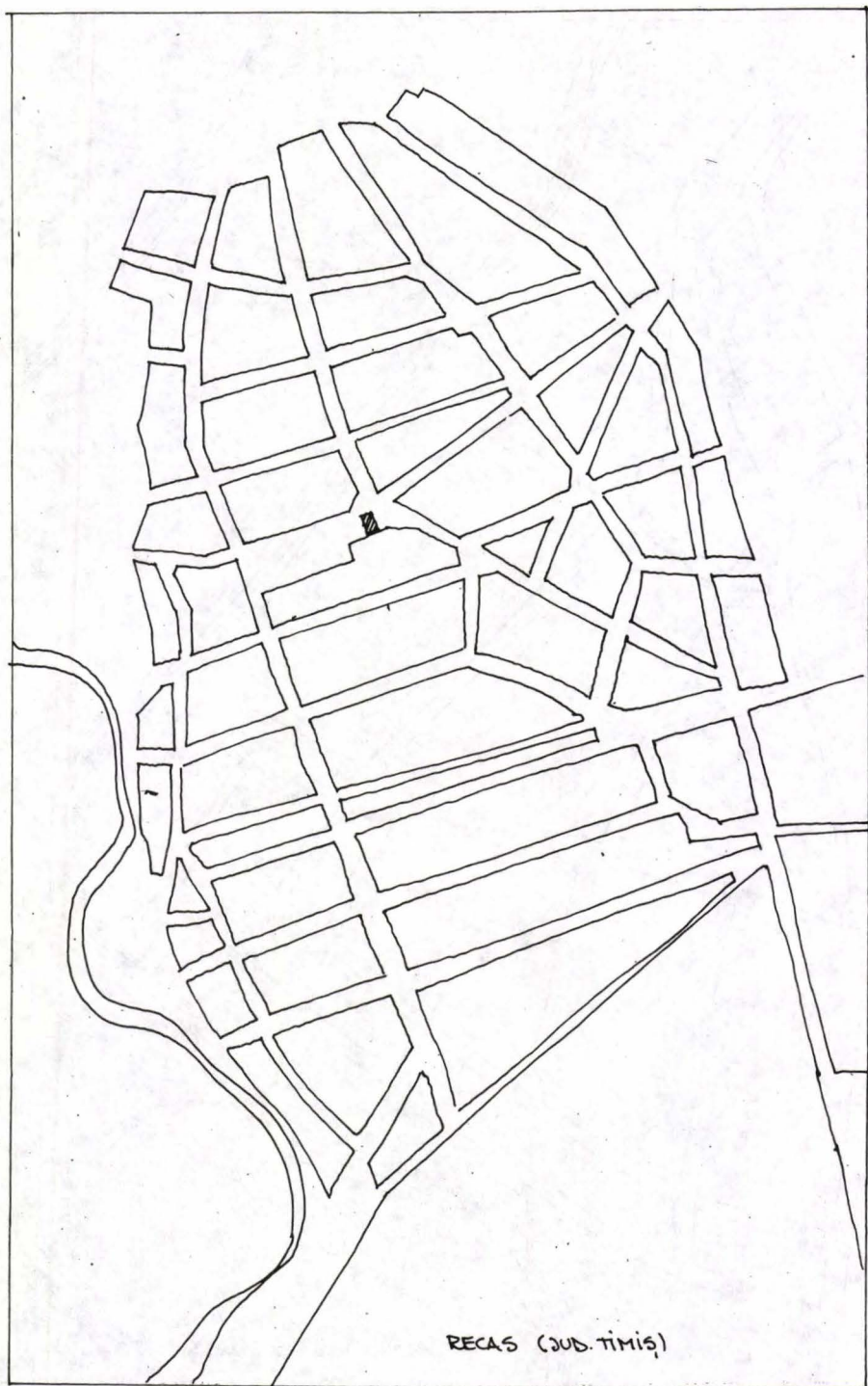
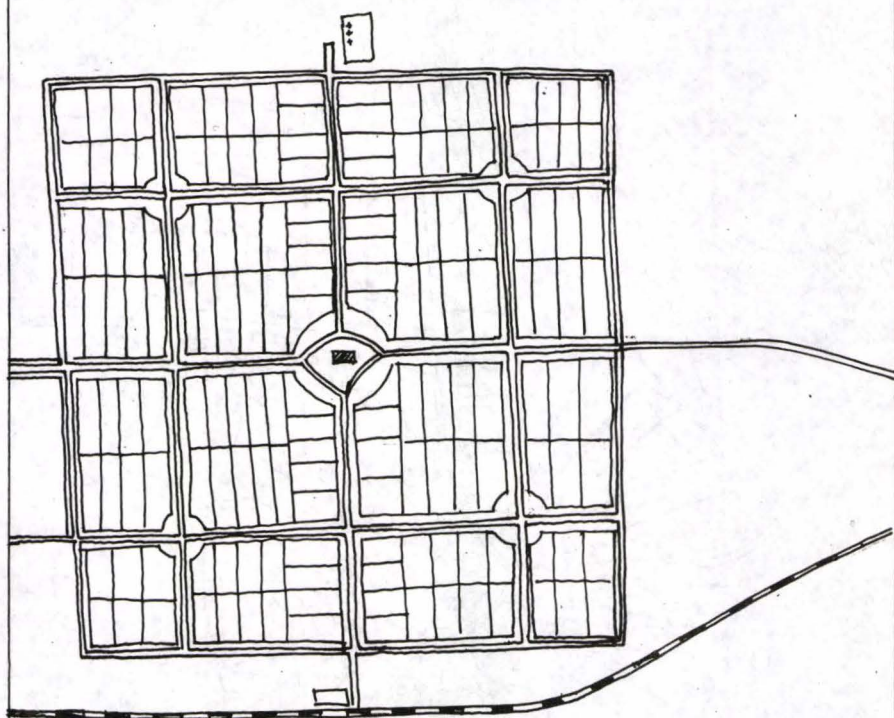


Fig. 23. Recas



SANDRA (JUD. TIMIȘ)

Fig. 24. Charlottenburg

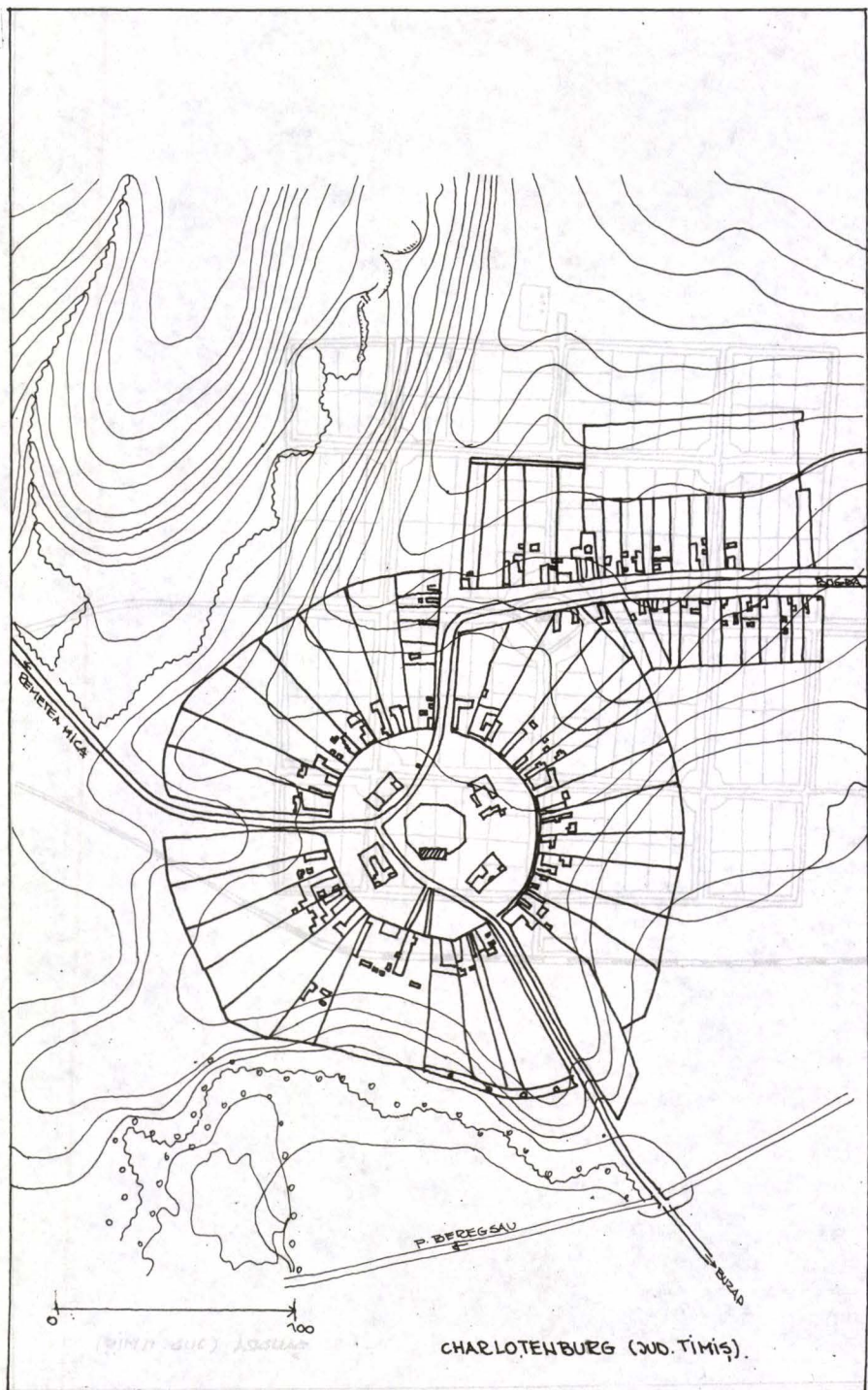


Fig. 25. Sandra

ulițe: Simpetrul German, Șag, Neudorf, Becicherecul Mic, Ionel, Liebling și Sandra, extrem de riguros desenate, posedă mici piețe rectangulare, realizate la intersecția unor ulițe centrale, ultimul remarcându-se printr-un plan pătrat și un sistem de cinci spații publice, din care unul este piața centrală. Celelalte patru, simetrice față de centru, adăpostesc fântâni.

Excepțiile cele mai notabile, Charlottenburg și Aradul Nou reprezintă, primul, un model circular, extrem de rar, cu centrul ocupat de biserică și alte construcții importante și ultimul, un model cu probabile reminiscențe medievale materializate printr-o stradă - piață de mare lungime, cu localizarea principalelor construcții și amenajări comunitare. Problema Recașului, cu piața destul de mare și regulată ca formă, perpendiculară pe principalul drum de tranzit și în zona de interferență a rețelelor neregulate de circulație, este deosebită și trebuie legată de faptul că, la venirea austrieșilor, sunt remarcate trei așezări cu această denumire și două siliște, la care se va adăuga satul colonist.⁴

Sistemul lotizărilor este iarăși altul, majoritatea dovedind lipsa de interes pentru compactitate, materializată prin loturi cu dimensiuni apropiate, și așezate în general într-un sistem extrem de uniform și rigid (Șag, Ionel, Liebling, Neudorf, Becicherecul Mic, Sandra). Excepțiile sunt puține și oricum diferite față de modelul medieval. Lipsa de compactitate este un rezultat al dispariției necesităților defensive, sistemul de apărare austriac, global, fiind cu totul diferit de cel transilvănean medieval individual.

Observații interesante se pot face și privind alegerea sitului, în toate cazurile (cu excepția Charlottenburg-ului) plat, și evidentă impunere a unor scheme teoretice mergând până la identitate. Sistemul de date rezultate prin interpretarea acestor observații tipologice este confirmat și completat de datele istorice, care constată o esențială diferență între legislația și mentalitatea comunităților în cele două perioade istorice. În cazul așezărilor bănățene, lipsa spațiilor centrale înseamnă pur și simplu că nu erau necesare, existând un tip de relații între oameni și administrație care le făceau inutile. Noțiunea de comunitate autonomă dispăruse. Se poate vorbi chiar de o simplificare a modului de existență, de specializare și o anumită izolare a familiilor. Cărciuma (prima așezată în teren) și biserica⁵ erau singurele repere și puncte de interes ale comunității, deci ale structurii așezării.

Uniformitatea schemelor materializate conduce în final la concluzia că proiectarea așezărilor era opera unor birouri centrale care aplicau scheme uzuale, indiferent de proveniența coloniștilor și de sit.⁶ Predilecția pentru șes și condiții neutre reprezenta o manieră de impunere nediferențiată a acestor scheme. Excepțiile nu fac decât să confirme regula.

O excelentă probă în acest sens o constituie planul Philadelphiei,

noul oraș colonist american, realizat cu puțin timp înaintea secolului XVIII (1682) de Wiliam Penn, evident, model urmat în cazul colonizării austriece: planul Ioneului și mai ales al Șandrei sunt replici reduse la scară, dar fidele, ale acestuia.

Coborând toate datele obținute se dobândesc ca preliminar, caracteristicile generale ale modelelor coloniste bănățene precum și diferențele de esență față de cele anterioare lor cu circa 4 - 5 secole.

În concluzie, studiul acestor structuri, la care s-ar adăuga cele urbane, poate furniza, în afara unor repere asupra unor forme de manifestare inedite ale barocului și date privind impactul civilizațiilor în momente de implant colonist, realizat în maniere diferite. Este la urma urmelor, o problemă extrem de actuală, care la noi, acum se manifestă prin fenomenul invers, al părăsirii masive a respectivelor sate de către populația germană și reocuparea lor de o populație de altă factură comportamentală.

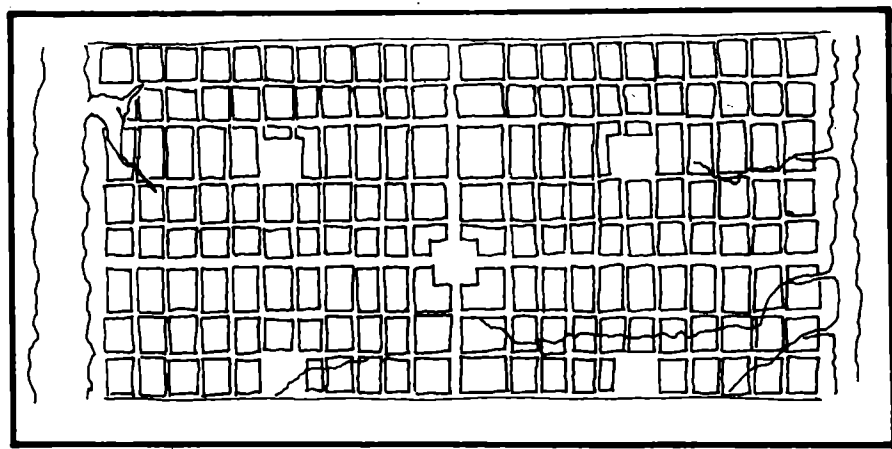


Fig. 26. Philadelphia

NOTE

1. P.Niedermaier, *Dorfkerne auf dem Gebiet der SiebenStühle*, "Forschungen" 16/1, 1973, passim.
2. Idem, *Siebenbürgische Städte*, București 1979, passim, idem, *Turda - dezvoltarea urbanistică a unui centru minier pînă în secolul al XVII-lea*, "Acta musei Napocensis", XIV, 1977, passim, Michel Tănase, *Villes neuves en Transilvanie entre les XII e - XIII e siecles*, teză de doctorat, Saint Denis, 1981, passim.
3. Th.Nägler, *Așezarea sașilor în Transilvania*, București 1981, p. 159, 160-161.
4. Situația ne-a fost semnalată de doamna Eleonora Calincof, muzeograf principal la Muzeul Banatului, căreia îi mulțumim și pe această cale.
5. Sunt sate care, inițial, nu aveau biserică, ele gravitând în jurul unuia cu lăcaș de cult și preot - de exemplu Charlottenburg care, conform proiectului, avea centrul ocupat de o plantație de duzi (Cf. Francesco Grisellini, *Încercarea de istorie politică și naturală a Banatului Timișoarei*, Timișoara, 1984, pag. 327).
6. Fără a fi foarte explicit, Francesco Grisellini (op. cit, pag.149-154) lasă să se înțeleagă că, cel puțin în perioada 1768-70, sub contele Clary, o întreagă serie de sate coloniste fură ridicate sub supravegherea a doi funcționari din administrație: Hildebrand și von Neumann. Între satele respective era și Charlottenburg-ul. După această perioadă, prin înființarea unui oficiu cezaro-regesc de construcții, aceștia i se pot atribui toate noile fundații rurale și urbane.

BAROCKE BANATER KOLONISATIONSMODELLE DES XVIII. JAHRHUNDERTS. VERLEICH ZU DEN ALTEREN KOLONISTENIMPLATEN AUS SIEBENBURGEN (Zusammenfassung)

Auf urbanistischer Ebene hat die Kolonisation die Durchsetzung von offiziellen Modellen mit sich gebracht.

Im Verleicht zu den alteren Sachsenkolonisierungen lasst sich feststellen, dass die osterreichische kolonisation auf urbanistischem niveau mit der Durchsetzung neuer Modelle aquivaliert.

CONSTRUCȚIA PODURILOR PESTE CANALUL BEGA ÎN TIMIȘOARA

Liliana Roșiu

Modul în care omul a înțeles să-și structureze așezările a fost tributar din cele mai vechi timpuri unui complex de factori, între care condițiile mediului natural au jucat un rol de seamă, antichitatea transmitându-ne deja o serie de reguli și exemple ce dovedesc preocupările de corelare față de cadrul natural. Unul dintre factorii de mediu, de importanță vitală pentru evoluția unei așezări este apa, în raport cu care acesta ia un anume amplasament sau configurație și își structurează realții funcționale specifice.

Pentru Timișoara, al cărei nucleu s-a format pe terenul mai ridicat din zona mlăștinoasă dintre ramificațiile Timișului și Begăi, s-a conturat încă de la începuturile așezării, necesitate legăturii între diferitele insule populate.

Altfel, Timișoara medievală, compusă din cetate și oraș extins, prin Palanca Mare și Palanca Mică, sau orașul oriental care mai adaugă un nucleu locuit în sud-est, sunt reprezentate în gravurile din secolul al XVII-lea cu punți de legătură între cetate, oraș și terenul mlăștinos din jur, la care se poate distinge, într-o reprezentare schematică, structura de lemn pe mai multe rânduri de piloți. Hărțile de la începutul secolului al XVIII-lea, care consemnează configurația orașului, din perioada orientală, mai indică până spre 1734 existența "podului lung turcesc", structură de lemn, ce lega Palanca Mare de "Orașul rascienilor" trecând prin mlaștină în partea sud-estică a Timișoarei. ¹.

În secolul al XVIII-lea ia contur orașul epocii moderne și se sistematizează cetatea, realizându-i-se noul sistem de fortificații, la care se adaugă ample lucrări de asanare a suprafețelor mlăștinoase și de regularizare a cursurilor râurilor Timiș și Bega. Astfel, între 1759-1761 se execută marele sistem de regularizare Timiș-Bega, iar între 1764-1765 în oraș, cursul Begăi este mutat pe traseul perimetral cetății, în partea sudică a zidurilor de fortificații ².

materialele de construcții necesare lucrărilor la fortificații, joacă și un rol de seamă în dezvoltarea cartierelor "Fabric" din estul cetății și "Suburbiei Germane" din partea de vest, în a doua jumătate a secolului. Organismul urban cu structură polinucleară, cu 4 cartiere gravitând în jurul cetății, definitivat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, își păstrează structura circulațiilor și caracteristicile fondului construit până la mijlocul secolului al XIX-lea.

În acest context un "Inventar al tuturor clădirilor, podurilor și fântânilor din orașul liber regesc Timișoara" indică în 1820 un număr de 42 de puncte de traversare a canalului sau ramificațiilor sale, prin poduri, podețe sau punți, majoritate în cele două cartiere, Fabric și Iosefin³.

Lista cuprinde amplasamentul exact al podurilor în raport cu clădiri sau puncte mai importante, cum ar fi: fabrica de bere, fabrica de mătase, mori de apă sau de dărăcit postav, hanuri, depozite, stăviare, canale de plutit lemne, străzi, porți ale cetății.

Jumătate din aceste poduri sunt consemnate ca "pod zidit", în 7 cazuri specificându-se: "pod zidit în boltă pe piloți", iar la câteva apar și trimiteri mai detaliate: "pod zidit din piatră de calcar pe reazeme și piloți, cu o boltă peste canalul morilor" Sf. Nicolae" și "Sf. Mihail", care curge spre moara de tutun", sau: "pod zidit în boltă pe piloți și reazeme între magazia militară și casa "Frunza de Trifoi", cu o punte cu balustradă vopsită". Aceeași listă indică 19 poduri de lemn, la care în 9 cazuri se specifică un element de structură: "pod de lemn cu juguri", sau apar detalii: "punte mare cu parapet peste stăvilarele și canalul de aducțiune al morii Sf. Iohann". Lista mai propune trei casări de punți și indică trei poduri noi dintre care două cu structură de lemn.

Până la mijlocul secolului al XIX-lea nu apar modificări spectaculoase în construcția de poduri, ca de altfel și în structura fondului construit.

A doua jumătate a secolului intervine însă cu schimbări reflectate și la nivelul rezolvării circulațiilor, în care se acordă o importanță sporită numărului și caracteristicilor noilor poduri.

Urmare a revoluției burgheze și asediului Timișoarei din 1849, soldat cu distrugeri în fondul construit, activitatea de construcții se intensifică în deceniile imediat următoare, în condițiile creșterii prețurilor de cost la materialele de construcții, aspect resimțit și de întreținerea numărului mare de poduri, ce reclamă un consum ridicat de lemn. Introducerea unor noi structuri pentru legarea malurilor canalului este influențată și de aplicarea foarte rapidă în viața orașului a descoperirilor tehnice, care impulsionează dezvoltarea economică din a doua jumătate

a secolului al XIX-lea. Astfel, introducerea foarte timpurie a tramvaiului în Timișoara, în 1869, ridică pentru realizarea legăturii cetate-cartiere, pe lângă problema traversării fortificațiilor și pe cea a trecerii canalului, pentru care vechile poduri nu mai prezintă rezistența necesară. Aceeași situație apare și cu linia ferată spre Buziaș, care intersectează canalul navigabil.

Dezvoltarea industriei metalurgice, cu diversificarea producției, a făcut posibilă introducerea structurii metalice la construcția podurilor, între 1876-1885 având loc înlocuirea principalelor poduri peste canalul navigabil ⁴.

Pentru realizarea lor, s-a folosit la construcția culeelor piatra, cărămida și lemnul, apoi betonul armat, în timp ce tablierul a căpătat o structură metalică.

În cazul podului "Huniade", ce lega cetatea de cartierul "Iosefin", apare o structură din grinzi cu zăbrele, cu talpa superioară în arc și distribuția zăbrelelor după sistem multiplu.

Podul pentru calea ferată spre Buziaș, păstrat până în deceniul trei al secolului al XX-lea, are o structură similară cu distribuția diagonalilor pe sistem dreptunghiular, regăsit și în cazul podului de cale ferată construit în extremitatea vestică a orașului la începutul secolului pentru linia ferată spre Madoș. Aici apar tot grinzi cu zăbrele însă cu tălpi paralele.

Podul metalic ce lega malurile canalului în dreptul gării, înlocuiește

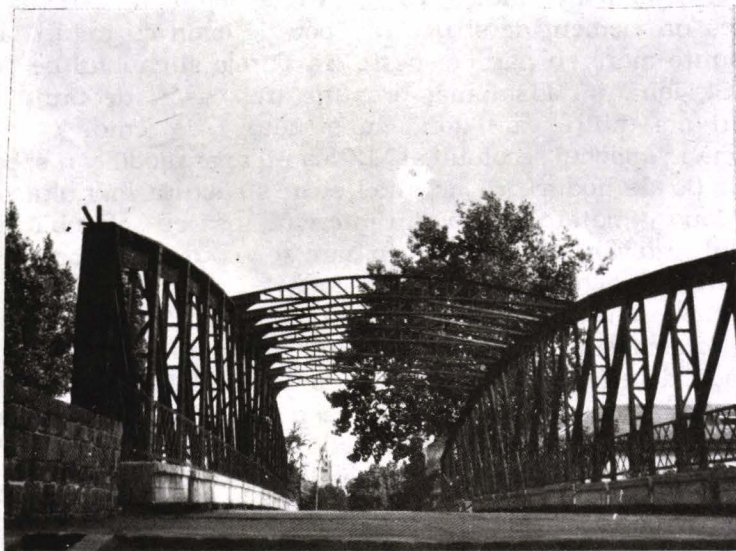


Fig. 1. Podul metalic (fost "Huniade") str. Mureșanu - A. Endre



Fig. 2. Fostul pod metalic proiectat de atelierele "Gustave Eiffel" - Str. I. Dragalina

în 1871 o construcție mai veche din lemn și este modificat la rândul său în 1891, printr-o altă structură metalică, după un proiect semnat de firma "Gustave Eiffel" ⁵.

Marea grindă cu zăbrele este aici înlocuită printr-un tablier în arc, având talpa inferioară a grinzii cu zăbrele curbă, astfel făcând posibilă păstrarea liberă a părților laterale ale căii de circulație, care primește parapete metalice cu un rol strict de balustradă de protecție. Podul, proiectat la 30 metri deschidere, cu lățime carosabilă de 5,6 m, lărgit după câțiva ani la 7,5 m, este executat de Uzinele din Reșița, unde își începe în 1887 activitatea, fabrica de poduri ⁶.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, numărul podurilor din Timișoara se ridică la 71, între care sunt consemnate: 5 poduri metalice cu paviment de lemn, 9 cu cărămidă, 28 poduri de lemn și 29 de pasarele ⁷.

Începutul secolului al XX-lea înregistrează ample lucrări de întreținere și modernizare a canalului, realizându-se ecluzele actuale și regularizarea cursului Begăi în Fabric. unde între 1907-1910 se înlocuiesc numeroase canale printr-unul singur. În cadrul acestor lucrări sunt cuprinse și modernizările principalelor poduri care trebuie să răspundă unui trafic mai intens și ținutei unui oraș în plină dezvoltare economică. Este perioada în care pe plan arhitectural, Timișoara este încă dominată

de eclectism și apar primele manifestări ale arhitecturii "1900".

Aceste orientări stilistice se resimt și în construcția podurilor, care trece de la exprimarea directă a structurii metalice, la cea de beton armat, cu accentuarea contribuției arhitecturale.

Înlocuirea podului metalic se face totuși cu păstrarea și folosirea vechilor structuri în puncte mai puțin solicitate de trafic. Este cazul vechiului "Pod Regal", azi "Podul Muncii", considerat la începutul secolului al XX-lea drept cel mai vechi pod de lemn al orașului, înlocuit în 1913 cu tablierul metalic consolidat al podului de la cimitirul din Fabric, în timp ce culeele s-au turnat din beton armat ⁸.

Aceeași situație se petrece și cu podul "Huniade", care leagă Cetatea de Iosefin și care primește o structură nouă din beton armat, cea veche fiind mutată în 1916, 515 m în aval și dată în folosință un an mai târziu, doar ca pietonal ⁹.

În urma lucrărilor de regularizare dintre 1901-1915, se consemnează în Timișoara, în afara podurilor păstrate în zona "Turbinelor" de folosință locală și a celor 3 nou construite peste canalul Suboleasa în Fabric, în întregul oraș 8 poduri peste canalul navigabil, între care primele trei se construiesc în Fabric între anii 1908-1911.¹⁰

Podurile acestei perioade au culee masive și tabliere în arc cu grinzi longitudinale și transversale aparente sau nu, cu portaluri sau stilpi marcați și trădează vădite preocupări pentru ornament.

Unul dintre primele poduri din beton armat construite în Timișoara este podul "Decebal", care leagă Cetatea de Fabric și care se realizează

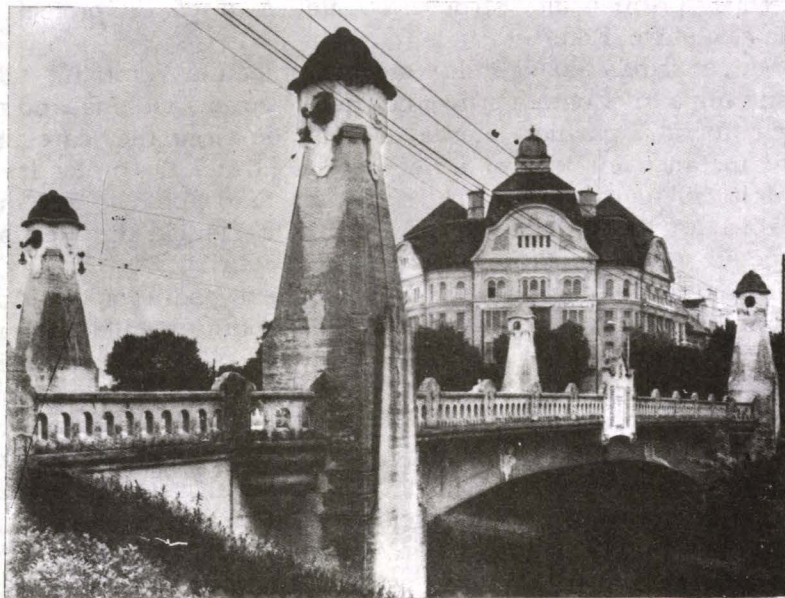


Fig. 3. Podul "Decebal" - Str. 3 August 1919

în 1908 după planurile inginerului Ödön Michailievich, originar din Recaş.¹¹

Având portalul acuzat prin stâlpi de zidărie și balustrada accentuată în zona mediană după linia ondulată a stilului secession, podul prezintă cea mai unitară formă de tratare, dintre cele ridicate în această perioadă și intră în dialog stilistic cu portalul de acces al parcului din vecinătate și cu frontul stradal de aceeași epocă, unul dintre cele mai valoroase ansambluri de arhitectură "1900" ale orașului.

Spre deosebire de podul "Decebal", la care s-a optat pentru structura ascunsă, podul "Dacilor", de aceeași epocă, amplasat cu 778 m în amonte, prezintă structura aparentă, cu grinzi longitudinale și transversale, acestea din urmă avînd capetele marcate printr-o decorație geometrică stilizînd o figură umană. Și aici capetele podului sunt acuzate, prin portaluri cu rol decorativ, la care se remarcă rezolvări atente pentru corpurile de iluminat și o balustradă din beton armat, cu panouri de feronerie. La acest pod, înlocuit din nefericire, în 1987, tendințele stilistice oscilează între eclectism și influențe ale arhitecturii "1900".

Unul dintre podurile ce trebuia să aibe o ținută deosebită este podul "Traian", denumit întîi "Huniade", care face legătura între Cetate și cartierul vestic, Iosefin.

Început în 1912, podul din beton armat înlocuiește vechea structură metalică, după îndepărtarea urmelor construcțiilor anterioare de pe acest amplasament, care au făcut necesară eliminarea a peste 100

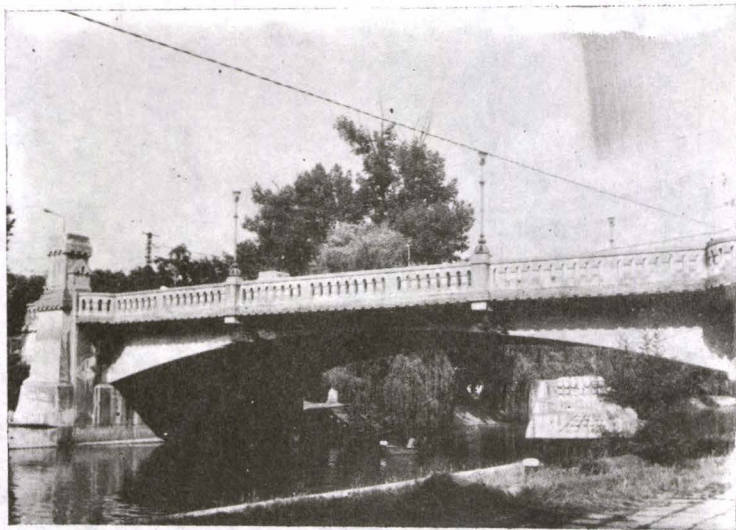


Fig. 4. Podul "Dacilor" înainte de demolarea din 1987 - Str. Dacilor

de piloți de lemn din albia canalului, pentru a se ajunge la teren propriu fundării culeelor .¹² Acest pod în arc, cu grinzi longitudinale aparente, proiectat la o lățime de 12 m, urma să primească o tratare monumentală spre Iosefin, unde s-a prevăzut un portal sub forma a două turnuri ale cetății, pentru marcarea intrării în vechiul cartier Cetate, iar la celălalt capăt, simbol al pazei orașului, doi cavaleri în armuri¹³. Construcția este dată în folosință în 1916, fără însă a i se realiza portalul și aspectul decorativ.

Conducerea lucrărilor a fost încredințată inginerului Karl Lad, al cărui nume figurează și pe proiectul de rezistență al podului "Episcopilor", actualul pod al "Tineretii", pentru care partea de arhitectură este semnată de arhitectul Kolomann Gerster.¹⁴

În cazul acestui pod, terminat în 1914, se înregistrează o preocupare sporită pentru aspectele funcționale, prevăzându-se la unul din capete spații de utilitate publică pentru grupuri sanitare. Podul din beton armat, cu structură în arc și grinzi aparente, prezintă o tratare unitară, la care contribuie în mare măsură balustrada din beton, ritmată de goluri egale, ce urmărește și scările ce duc spre infrastructură. În acord cu preocupările estetice ale perioadei, podul a mai fost dotat cu patru postamente masive de secțiune pătrată, ce urmau să susțină cîte o statuie din marmură. Aceste sculpturi, reprezentînd foști episcopi, nu s-au mai realizat, însă preocuparea pentru ornament și decorarea podurilor rămâne o caracteristică pentru această perioadă.¹⁵

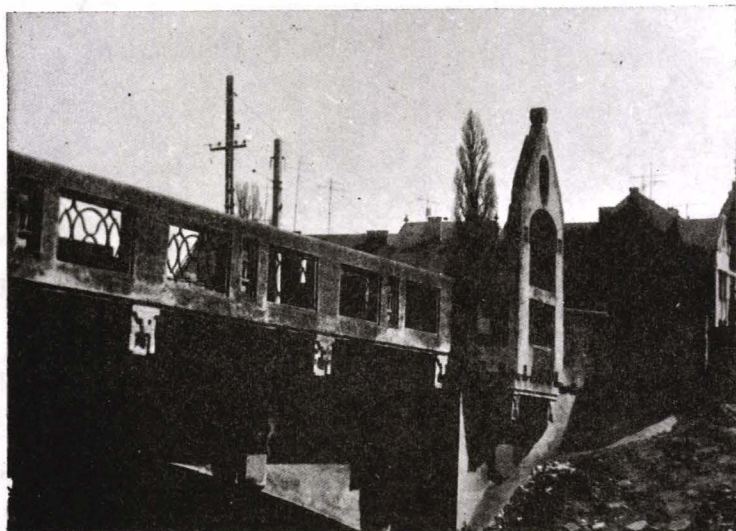


Fig. 5. Podul "Tineretii" - Str. Mihai Viteazul

Asfel, în cazul podului "Mihai Viteazul" din Fabric, la baza stîlpilor de portal au fost amplasate, cu vizibilitate de pe canal, 4 reliefuri din piatră artificială, reprezentând teme legate de importanța cursului Begăi în viața orașului. Sunt figurați morarul și moara de apă, ce apar deja în primele reprezentări grafice ale orașului, tăbăcarul, pentru al cărui meșteșug Timișoara era în secolul al XVIII-lea renumită, muncitorul care extrage nisip, îndeletnicire practică intens pe Bega în amonte și o figură feminină alegorică, asociată cu stema orașului. Noul pod, care în 1983 înlocuiește vechea structură, păstrează aceste reliefuri, fără a le integra firesc celei noi.

Dacă perioada podului din materiale tradiționale ia sfârșit în Timișoara la mijlocul secolului al XIX-lea, iar cea a structurilor metalice la începutul secolului al XX-lea, etapa structurii din beton armat cu individualizarea puternică prin linie arhitecturală accentuată și ornament, se încheie în 1956, prin înlocuirea structurii metalice a podului "Ștefan cel Mare", în beton armat.

Podurile Timișoarei contemporane, realizate după 1970 (Michelangelo-1973, sau cele 3 înlocuiri de după 1980: podul "Muncii", "Mihai Viteazul" și "Dacilor") marchează o etapă distinctă, cea a structurilor moderne, la care se înregistrează eliminarea contribuției arhitecturale. Aceasta a condus, în ciuda performanțelor ingineresti, la pierderea individualității pentru noile construcții de poduri și la o scădere sensibilă a valențelor estetice și calității spațiului ambiant în lungul canalului Bega.

NOTE

1. Mihai Oprea, *Timișoara*, București, 1987, p.76
2. Idem, p. 203, nr. 104
3. *Verzeichniss über sämtliche Gebäuden, Brücken und Brünen dieser Königlichen Freistadt Temesvar*, Fil. Arh. Stat. Timișoara, Fond primăria orașului Timișoara, 1837
4. Gh. Bleyer, *Timișoara, monografie urbanistică și arhitecturală*, mss., inv. 8230, arhiva Muzeului Banatului, p. 152
5. M. Oprea, op. cit., p. 209, n.167.
6. Ferreus, *Reschitza*, în *Temesvarer Zeitung*, nr. 72/ 29.03.1981, p.9.
7. Josef Geml, *Alt - Temesuar im letzten Halbjahrhundert 1870-1920*, Timișoara, 1927, p.296.
8. Idem, p.297.
9. Idem, p.296.
10. Ibidem.
11. Gh. Bleyer, op.cit., p.152
12. *Die Entwicklung unserer Stadt. Die neuen Brücken*, în *Temesuarer Zeitung*, nr.200/

31.08.1913, p.2

13. Idem, p.3.

14. Idem, p.2.

15. *Ein Kunstbauwerk in Temesvar. Die neue Bischofsbrücke mit ihren vier Monumenten*, in *Temesvarer Zeitung*, nr. 38/15.02.1913, p.3. Statuile au fost comandate sculptorului Alois Strobl.

LA CONSTRUCTION DES PONTS SUR LE CANAL A TIMIȘOARA (Résumé)

Dès son origine, à Timișoara la construction des ponts fut une nécessité, parce que la ville s'est formée en liant plusieurs îles peuplées dans la terrain marécageux compris entre les bras du Bega et du Timiș.

Les premiers ponts du temps médiéval et de la période orientale, sont figurés dans les gravures d'époque, comme des structures en bois à grand nombre de pieux.

Jusqu'au milieu du XIX-e siècle, on a utilisé un système traditionnel de construction pour des ponts en bois, ou des ponts à voûtes, en briques.

L'éclat économique après la révolution bourgeoise et le siège de la ville de 1849, a apporté dans la construction des ponts de nouvelles structures métalliques, qui ont remplacé, entre 1876-1885, les principaux ponts de la ville. Au début du XX-e siècle, la pont métallique fut remplacé à son tour par la structure en béton armé, bien individualisée par des préoccupations architecturales et de décoration d'influence éclectique et "Art nouveau".

Après 1970, quelques remplacements modernes des ponts de cette période, délimitent l'époque contemporaine, caractérisée par la monotonie des structures impressionnelles, et dépit de leur performances techniques.

ELEMENTE INTRODUCATIVE ÎN ARHITECTURA SEZESSION DIN TIMIȘOARA

Ileana Pintilie

Perioada pe care ne propunem să o cercetăm cuprinde sfârșitul secolului al XIX-lea până la primul război mondial și este cunoscută de obicei sub denumirea de "belle époque". Termenul nostalgic sub care este definită subliniază odată în plus, faptul că a fost un moment fericit, irepetabil în coordonatele sale, în istoria umanității. Esența acestei epoci poate fi rezumată la: spirit pozitivist, încredere într-o evoluție continuă și ascendentă a societății, în progresul nelimitat al științei și tehnicii, pus în slujba vieții cotidiene și răspândit în proporții de masă. Arta devine un fenomen complex, cu implicații sociale și care tinde în același timp să ofere o sinteză. Cuprinzând întreaga Europă, chiar și America, fenomenul artistic din zorii veacului nostru a fost unul dintre cele mai interesante, deși contradictorii, din istoria artelor. Din arta 1900 se desprind apoi curentele moderniste ale secolului XX, căci ea conține alături de elemente eclectice și o viziune complet nouă, modernă în arhitectură și în decorație. Cele mai importante descoperiri în arhitectura vremii au fost noile materiale - structurile metalice și betonul armat, care permiteau practicarea unor deschideri mai mari cum ar fi gări, rotonde și construirea unor clădiri mai durabile. Încercarea de sinteză a artelor este cea ce deosebește esențial Arta 1900 de celelalte stiluri contemporane. Dacă toate curentele de la sfârșitul secolului XIX au inovat în special pictura, Arta 1900 a avut forța de a îngloba în viziunea ei atât arhitectura, cât și pictura, sculptura și artele aplicate. Arta tinde să devină un produs accesibil vieții cotidiene, să decoreze spațiul locuibil atât în exterior cât și interior. Arhitectul este un artist complet care proiectează singur sau împreună cu un decorator, reunind nenumărate specialități, dominate toate de puterea sa imaginativă.

Pătrunderea Sezessionului în Transilvania și în Banat s-a făcut deodată cu răspândirea stilului în întreaga Europă și se datorează firește similitudinii condițiilor economice, sociale și culturale ale acestor regiuni ce făceau parte din punct de vedere administrativ din Imperiul austro-ungar. Regiune bogată și prosperă economic, Banatul a cunoscut încă

noastre se vor referi exclusiv la Timișoara, centrul care polarizează întreaga regiune, orașul cel mai mare și mai reprezentativ, pe lângă care Lugoj, Caransebeș, Reșița rămân simple târguri. Referitor la starea economică a Timișoarei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea iată numai câteva date: iluminatul cu gaz este introdus în 1857, în 1884 străzile sunt iluminate electric pentru prima dată în Europa; tot la acea dată Timișoara era singurul centru din regiune dotat cu cale ferată, devenind după 1900 un important nod de circulație feroviară, dar și rutieră și navală, cu cele șapte sosele principale și un canal navigabil. În 1869 s-a introdus tramvaiul cu cai, iar din 1899 tramvaiul electric. Rapida dezvoltare economică la sfârșitul secolului (orașul avea în jur de 1322 de întreprinderi, dintre care o parte erau mici ateliere) când Timișoara era numită "Mica Vienă", a determinat și o "explozie" urbană. Orașul, care mai păstra încă fortificațiile Vauban este tot mai strâns între zidurile fostei cetăți. Astfel "defortificarea", începută în 1892, marchează un moment important în evoluția sa. Treptat zidurile și bastioanele care mărgineau Cetatea sunt demolate creându-se astfel ample spații libere între zona centrală și suburbii. Întocmit în 1903 planul de sistematizare prevedea deschiderea unor bulevarde pe traseul circular al zidurilor cetății. Aceste bulevarde se intersectau cu mai multe străzi radiale, după modelul celebrului "Ring" vienez. Vastele terenuri goale puse la dispoziția orașului sunt amenajate cu construcții înalte, de obicei parter și trei etaje, cuprinzând magazine și locuințe. Firește acestea sunt construite în noul stil care cuprinsese Europa. Școala secesionistă din Transilvania și Banat a parcurs două perioade stilistice distincte. Prima, curbă și florală, cuprinsă aproximativ între 1900-1908, suferind în Transilvania influența arhitectului budapestan Lechner Ödön.¹ A doua, între 1904-1914, geometrică, cu volume masive, simplificate și decorație redusă la maximum.

Demolarea zidurilor care mărgineau Cetatea crează ample spații libere între zona centrală și suburbii: Fabric și Iosefin, (industriale și cu o mare densitate de locuire, aici aflându-se în primul rând muncitorimea), Elisabetin, (cartier intens construit între 1906-1910) și Mehala, (ce își păstrează multă vreme caracterul rural). Construirea unui întreg cartier între Cetate și Iosefin a dus la crearea unor ansambluri unitare de arhitectură Secession, așa cum este de exemplu Piața Plevnei, ridicată de la începutul secolului până pe la 1908. Imobilele din această zonă sunt locuințe fără magazine. Decorația este în stil floral, fațadele fiind inundate de vrejuri curbă, frunze de viță, ghirlande de flori, crengi de magnolie sau de elemente zoomorfe: păuni, bufnițe, lebede. În acest ansamblu se află cunoscuta "Casă cu păuni" (Fig.1 și 2), construită în 1905 de arhitectul Martin Gemeinhardt², ca și perechea ei, operă a aceluiași autor și care variază elementele unui repertoriu stilistic identic alternându-l cu suprafețe decorate cu cărămidă aparentă. Așa numitul



Fig. 1. Martin Gemeinhardt, "Casa cu păuni"



Fig. 2. "Casa cu păuni" (detaliu)

stil Lechner din Transilvania se face simțit și la clădirea Băncii de Scont, construită între 1906-1908. Arhitecții acesteia au fost Komor Marcell și Jakab Dezső³, autori a mai multor imobile din Târgu Mureș și din Oradea. Oricum este vorba de o construcție de excepție, cu volume modulate după forme organice, în care elementele de decor ale fațadei (cum ar fi de exemplu pilaștrii de la ferestre) pornesc și se conturează parcă din interiorul volumului. Decorația fațadei este exuberantă, în curbe și arce cuprinzătoare care urmăresc ferestrele și frontoanele, și este din ceramică smălțuită. Acoperișul are volume bine demarcate, subliniate de piese de feronerie care susțin strașina sau burlanele.

Tot cu exuberanță sunt tratate și fațadele de pe starda Mercy nr. 7 și nr. 9. Prima are pronunțate curbe încă de la cornișă și de la arcele ferestrelor, întreaga compoziție fiind dominată pe fronton de un mascaron grotesc. Decorul curb liniu este subliniat de împletituri sau desfășurări de panglici care reunes între ele golurile fațadelor. Fațada de la 9 este mai puțin agitată, mai decorativă. Dominată de un fronton uriaș și de o cornișă unduitoare, decorația, în loc să sublinieze volumele

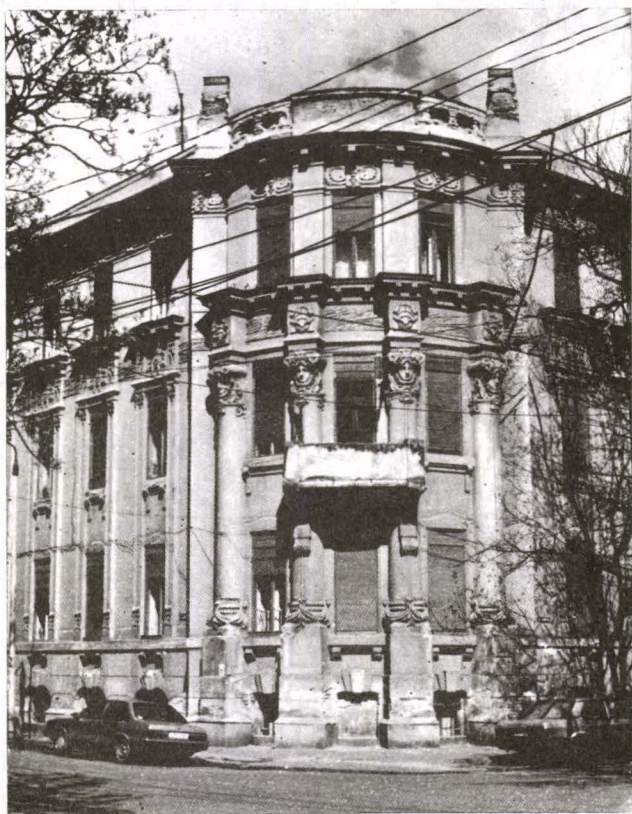


Fig. 3. Imobil din Str. 1 August 1919 nr. 3

puternice, este plată aducând mai degrabă o compoziție picturală, cu nuanțe cromatice subliniate de suprafețe placate cu faianță roșu închis.

Un ansamblu arhitectonic unitar, construit tot la începutul secolului între Cetate și Fabric, este strada 1 August 1919. Aici doar frontul nordic al străzii este construit cu imobile masive având parter și două etaje, vis-a-vis aflându-se un parc amenajat în aceeași perioadă. Decoratia fațadelor și a interioarelor este plină de fantezie. Clădirea de la nr. 3 (Fig. 3) are forme masive, reliefate de pilaștri puternici care subliniază verticalele fațadelor. Decorul, constând din panglici împletite și mascaroane feminine în loc de capiteliuri, este dinamic sugerând o mișcare continuă. În schimb casa următoare, la nr. 5 (Fig. 4 și 5) lasă să se citească masivitatea volumului, iar decoratia - delicată, picturală pare a fi placată pe fațadă. În ciuda faptului că este prea fină în comparație cu volumul, friza muzelor înaripate răsărind dintre crengi și vrejuri, ca și decorul vegetal ce formează ancadramentele ferestrelor- uși de la ultimul nivel, au o fermecătoare cursivitate și o grație remarcabilă a liniei. Imobilul de la nr. 7 (Fig. 6 și 7), masiv și el, construit de arhitectul Steiner Miksa și de la care se păstrează desenul original al fațadei, se bucură de o decoratie sculpturală mai pronunțată. Astfel intrarea este dominată de o provă de corabie, îndrăzneț, îndreptată înainte. Unele frontoane sunt susținute de cariatide feminine, iar altele conținând câte două personaje adosate, sunt purtate de capete masive de lei. Acest imobil seamănă în mod surprinzător cu o clădire impunătoare, de proporții mai mari de la Budapesta, pe strada Apáczai Csere János nr. 11, ce a fost construită între 1910-1913 de arhitecții Kármán Géza și Ullmann Gyula adăpostind sediul Administrației fluviale și maritime maghiare. (Fig. 8)

Treptat însă, către 1909, stilul curblineu și vegetal a fost abandonat, din această perioadă datând primele construcții în stil geometric. Ansamblul cel mai important de locuințe, magazine și restaurante, construit după 1905 pe locul fostei Porți a Vienei, a devenit treptat centru al orașului, cunoscut sub denumirea de Corso. Imobilele imense ridicate atunci cuprinzând frontul dintre două străzi laterale erau numite palate: Palatul Lloyd, (Fig. 9) construit după planurile arhitectului Lipot Baumhorn⁴ din Budapesta, între 1910-1912, Palatul Merbl în 1911, Palatul Löffler (1912-1913) (Fig. 10), Platul Dauerbach, numit mai apoi Palace (Fig. 11), construit între 1911-1912 de arhitectul timișorean László Sékely⁵, Palatul Seczeni. Compoziția fațadelor este clară și echilibrată, structura și forma acordându-se cu volumele geometrice masive, completate uneori de statui în mărime naturală (Palatul Lloyd (Fig. 12) sau de reliefuri delicate, aproape picturale (Palatul Löffler). Alteori decoratia este cu rafinament acordată între material și formă (Palatul Palace). Decorul simplu se rezumă la mascaroane în loc de capiteliuri sau la sgraffiti în tenciuiala gri-inchis din ciment dând impresia de mineral. Piese



Fig. 4. Imobil pe Str. 1 August 1919 nr. 5



Fig. 5. Intrarea imobilului din Str. 1 August 1919 nr. 5 (detaliu)



Fig. 6. Fațada principală a imobilului din Str. 1 August 1919 nr. 7



Fig. 7. Intrarea în imobilul din Str. 1 August 1919 nr. 7 (detaliu)

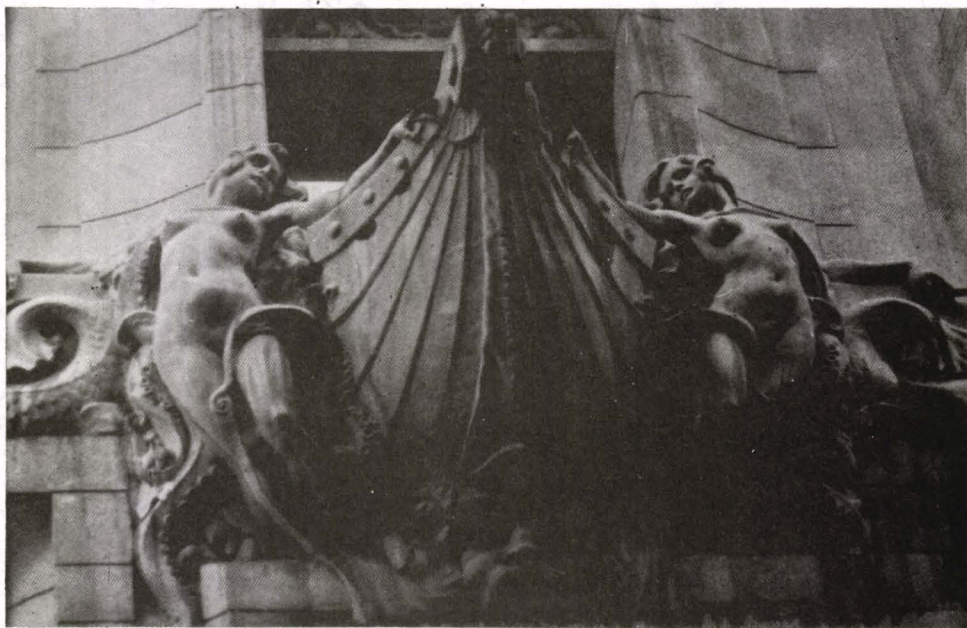


Fig. 8. Clădire din Budapesta, Str. Apáczai Csere János nr. 11 (detaliu)



Fig. 9. Palatul Lloyd în Piața Operei (arh. Lipót Baumhorn)



Fig. 10. Palatul Löffler, Piața Operei (fațada laterală)



Fig. 11. Palatul Palace, Piața Operei (arh. László Székely)

tencuiala gri-închis din ciment dând impresia de mineral. Piese decorative din ceramică smălțuită albastru închis subliniază linia pilaștrilor în partea superioară și se acordă cu rafinament cu întreaga compoziție.

În apropierea ansamblului de pe Corso a fost ridicat pe un mare patruleter Liceul Piarist, construit între 1908-1909 după planurile arhitectului Sándor Baumgarten⁶, specialist în edificii de școli și de spitale și sub supravegherea arhitectului László Székely. Două din colțurile acestui patruleter au fațadele prevăzute pe colț: una este intrarea în clădirea școlii, cealaltă este biserica Piaristilor care făcea parte din ansamblu. De mici dimensiuni, construcția ei se remarcă printr-un turn zvelt deasupra intrării având o siluetă desenată de curbe și contracurbe. Planul bisericii este central, dominat de o calotă sferică. Biserica are decorație pictată în frescă doar pe cei patru pandantivi al boltii, operă a pictorului Ferenczy József. Scenele se referă la momente din viața sfântului fondator al ordinului piarist, tratate în stil Sezession (Fig. 13). Într-una dintre picturi apare chiar imaginea liceului timișorean. Fiind unul din rarele exemple de frescă realizată în acest stil, decorația lui Ferenczy, deși de proporții mici, este deosebit de interesantă documentar și artistic.

În această perioadă se conturează figura arhitectului László Székely care și-a legat destinul de Timișoara încă din 1903. El a proiectat mai multe imobile de mari dimensiuni cum ar fi Casa de Raport a Municipiului (1909-1910), așa numitul "Stephanie Palais", "Palatul Neptun" sau Casa L. Székely, (construită între 1913-1914), ambele într-un stil care evidențiază volumele puternice, aproape lipsite de decorație. În preajma Palatului Neptun (Fig. 14) se află parcul amenajat în aceeași perioadă, cu un gard format din turnuri masive de zidărie peste care se află o acvilă de piatră. Tot contemporan este și parapetul podului "Decebal" (Fig. 15) masiv și având două perechi de stâlpi în formă de turn, împodobiți cu lămpi. Același arhitect este autorul monumentului Sfânta Maria, din piața cu același nume, un fel de baldachin de zidărie, construit la 1906, cu arce care sprijină o calotă sferică ce adăpostește statuia Fecioarei.

Decorațiile interioare aparținând caselor analizate până acum sunt răspândite cu generozitate în holuri de intrare somptuoase, înalte și înguste, cu profil de monument funerar oriental. De obicei pereții au pilaștri cu capitelluri în formă de putti sau de mascaron feminin; uneori motivele sunt simplificate la coroane înfășurate în panglici, cartușe cu inițiale, volute, meandre, melci sau bumbi în casete din tencuială fină. De asemenea există plăci de marmură neagră pe care este trecut numele casei și al proprietarului. La unele imobile dintre cele mai decorate apar frize întregi reprezentând într-un relief dedicat nimfe dansând. Partea inferioară a pereților holului de intrare este cel mai adesea îmbrăcat în faianță, în verde, vernil, negru, violet sau turcoise, uneori cu un brâu

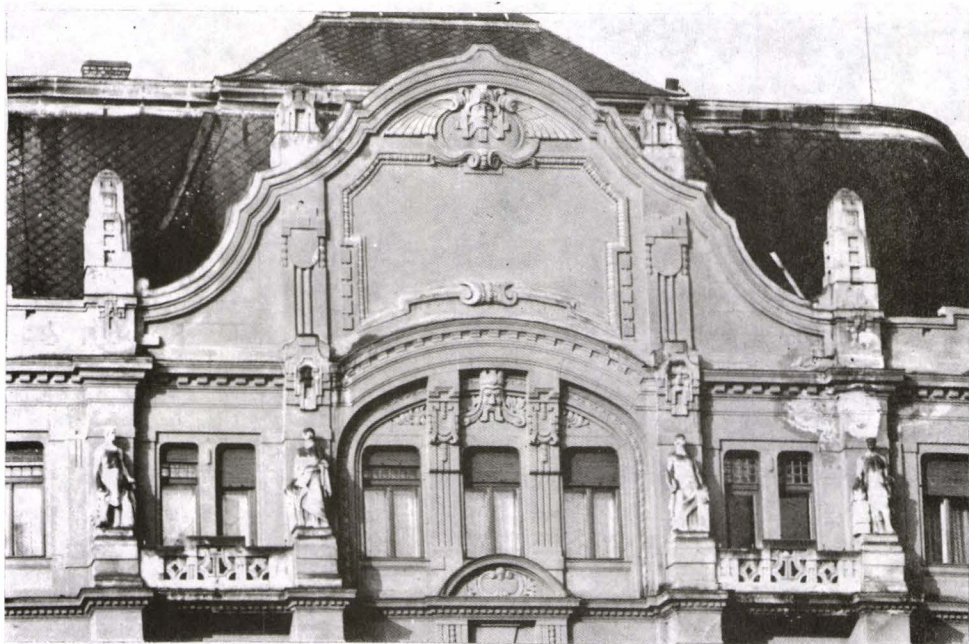


Fig. 12. Palatul Lloyd, Piața Operei (detaliu al fațadei principale)



Fig. 13. Ferenczy József, Schița pregătitoare pentru frescă (colecția Muzeului Banatului)



Fig. 14. Palatul Neptun sau Casa László Székely, Str. Galați nr. 1



Fig. 15. Podul Decebal, construit în 1908 de arh. László Székely

decorat cu motive Sezession. Multe dintre ele purtând marcă, erau fabricate la Budapesta în genul faianței de Zsolnay. Casa scării are de obicei o formă elicoidală având amplasate în hol nișe decorate cu lebede adosate și care adăposteau statui sau vase decorative. Unele interioare ale casei scării sunt încă și acum pictate, cum ar fi cel din strada Plevnei nr. 6, cu vase de flori așezate pe suporturi în formă de coloană. Chiar și tavanele sunt pictate, ca de exemplu cel cu decor geometric împărțit în casete punctiforme. În alte cazuri decorația scării se rezumă la medalioane florale din stucatură, pe tavanul de la intrare sau din casa scării, brăuri decorative florale care urcă până sus sau un somptuos tavan decorat în întregime cu o creangă ce cuprinde în ramificațiile ei întreaga suprafață. Scara este un element decorativ de o mare importanță pentru plastica interiorului. Sprijinită uneori de colonele subțiri de fontă, ea are o formă rotundă, ovală sau rectangulară, în care balustradele sunt adevărate opere de artă în domeniul feroneriei. Desenul propriu-zis al balustradei, cu multe elemente florale sau chiar grotești dispuse față în față, participă la compunerea ansamblului. Mai târziu desenul balustradelor devine mai geometric, bazat pe cerc, linie, drepunghi ca elemente principale. Feroneria apare și la ferestre, în interior sau în exterior la demisoluri, în compoziții vegetale. Unele ferestre din casa scării au vitralii cu floare de magnolie, după cum altele sunt geometrice.

Porțile sunt accente foarte importante ale fațadelor. Integrate în compoziția acestora, ele sunt fie flancate de caritide, fie dominate de alte elemente decorative cum ar fi mascaroanele. Suferind și ele cele două influențe stilistice - floral și geometric - sunt dintre cele mai decorate porțiuni de fațadă. Stilul floral descătusează imaginația arhitectului care desenează compoziții în plină mișcare, într-o aglomerare ce amintește de un nor. Această mișcare curbă în decorația porților se potolește treptat în compoziții mai calme.

Interioarele de locuință amenajate în stil 1900 sunt extrem de rare, în majoritatea cazurilor fiind înlăturate deoarece nu mai corespundeau modei zilei. Cele două pe care le-am mai putut găsi aproape intacte sunt de fapt niște elegante holuri îmbrăcate în lambriuri albe. Unul dintre ele este un hol foarte mare ce precede o sală de întruniri, probabil un club, judecând după gușele cu scene de vânatoare și de echitație, care împodobesc pereții. Panourile lambriurilor alternează cu un tapet ocru cu discrete motive geometrice, făcând loc și unei oglinzi ovale împreună cu o măsută, mobilier specific funcției acestei încăperi. Tot aici se găsește și un glasswand cu frumoase vitralii, repetate și la ferestre. Încăperea reușește să sugereze ambianța stilului 1900, ca și celălalt hol, lambrizat și el, dar compus pe un motiv circular repetat atât la glasswand cât și la oglinda cu peisaje și flori pictate în stilul vremii. Un interior mai sobru, decorat cu motive geometrice amintind de stilul Art Deco se află în biroul unei foste bănci. Aici se păstrează tapetul original, ocru,

lambriuri de lemn și două dulapuri dintre care unul adăpostește o casă de bani.

Pătrunderea sezeșionului în arhitectură, dar mai ales în artă, a însemnat pentru spațiul cultural românesc un element de legătură între tradiția post-bizantină și formele artei moderne. Acesta a făcut posibilă asimilarea unor influențe novatoare care au dus la elaborarea unor noi programe culturale la începutul secolului.

NOTE

1. *Lechner Ödön* (1845-1914) este creatorul stilului național maghiar în arhitectură, care în primele sale opere (1896 Muzeul de artă decorativă din Budapesta) folosește elemente exotic-orientale în intenția de a sugera originea îndepărtat răsăriteană a poporului maghiar. El imbină aceste elemente orientale cu elemente aparținând repertoriului stilistic al istorismului. A realizat foarte multe imobile din care Institutul de geologie din Budapesta (1897-99) și Palatul poștei și casei de păstrare din același oraș (1899-1901) devin capete de serie.

2. *Gemeinhardt Martin* (născut probabil la Timișoara, plecat după 1918 în Elveția, unde a și murit) și-a desfășurat activitatea, ca și tatăl său - în același domeniu, în Timișoara construind mai multe imobile de locuit în Piața Plevnei, Splaiul T. Vladimirescu, strada 13 decembrie etc.

3. *Komor Marcell* (1868-1944) și *Jakab Dezső* (1864-1932) lucrează împreună la Budapesta din 1897, când și-au deschis un birou de proiectare, ce a funcționat până în 1918. Cei doi arhitecți, elevi ai lui Lechner Ödön (au luat parte la lucrările pentru Muzeul de artă decorativă și la Institutul de geologie din Budapesta), au preluat multe elemente din concepția arhitectonică și din repertoariul decorativ (decorul cu ceramică smălțuită aplicat pe fațadă) al maestrului răspândindu-l în alte regiuni al imperiului austro-ungar unde au lucrat: Subotica și Transilvania, unde și-au legat numele de Primăria, Palatul Culturii din Târgu Mureș dar și de imobile din Oradea (ansamblul de locuințe și pasaj comercial "Vulturul negru").

4. *Baumhorn Lipót* (1860-1932) este un arhitect activ care a lucrat mult în diferite centre ale imperiului: Szeged, Timișoara, Bratislava și la Budapesta, realizând peste 20 de sinagoge și case ale cultului israelit.

5. *Székely László* (Salonta 1877 - Timișoara 1934) este arhitectul care și-a legat cel mai mult numele de Timișoara, din 1903 până la moarte, devenind și arhitectul oficial al orașului. Pe lângă numeroase imobile pe care le-a realizat și construcții cu pronunțat caracter tehnic: podul "Decebal" în Timișoara (1908) și poduri în Pancevo și Bechicherecul Mare și Uzina de apă Timișoara.

pentru școli elementare, gimnazii, școli normale, școli comerciale, realizând peste 250 de planuri. Aceste erau construite de regulă sub supravegherea unui alt arhitect (vezi Gimnaziul Piarist din Timișoara).

Bibliografie

- Maurice Rheims *"The Age of Art Nouveau "*, London, 1966
- Gyöngyi Éri - Zsuzsa Jubbágyi *"A Golden Age"*, Budapesta, 1989
- Gerle János, Kovács Attila, Makovecz Imre *"A századforduló magyar építésze"*, Budapesta 1990
- Mihai Opreș *"Timișoara"*, Editura tehnică, București, 1987

INTRODUCTORY ELEMENTS TO THE SEZESSION ARCHITECTURE OF TIMIȘOARA

- Abstract -

The period to be studied covers the late 19th century to World War I and is known under the name of "La belle Epoque". Art was then becoming a complex phenomenon with social implications and a bent for synthesis, at the same time.

Sezession reached Banat while the style was spreading throughout Europe and was due, of course, to the similitudes of economical, social and cultural conditions in this area administratively belonging to the Austro-Hungarian Empire. A rich and economically prosperous region, Banat early experienced a civilisation comparable to the Western one. Our examples will refer only to Timișoara, the centre of the whole region. The rapid economical development of the city in the late 19th century when it was called "the small Vienna" also determined an urban explosion which started in 1892 by the city "defortification". By pulling down the walls and bastions, free space between the central area and the suburbs thus became available for large buildings, usually ground floor and three-storied houses and shops. They were built, of course, in the new style spread throughout Europe. The Sezession school of Transilvania and Banat had two distinct stylistic periods: the first one, curvilinear and floral, situated approximately between 1900 and 1908 and undergoing,

in Transilvania, the influence of the Budapest architect Lechner Ödön, by his pupils Komor Marcell and Jakob Dezső; the second one, between 1909 and 1914, geometrical, with massive, simplified volumes and a minimised decoration.,.

There were two remarkable architects in Timișoara, Martin Gemeinhardt who built the well-known "Peacock House" in 1905 and László Székely (1877-1934) who became the architect of the city in 1903.

The introduction of Sezession in architecture, but especially in art, represented, for the Romanian cultural space, a connecting element between post-Byzantine tradition and the forms of modern art. Thus assimilating some innovative influences that led to new cultural programmes in the early 20th century was made possible.

ROLUL MONUMENTELOR DE ARHITECTURĂ ÎN DEFINIREA AMBIENTULUI DIN ZONA ISTORICĂ A TIMIȘOAREI

Liliana Roșiu

Constituindu-se într-un ansamblu spațial organizat conștient în vederea desfășurării diferitelor situații existențiale, ambientul arhitectural devine, prin capacitatea sa de exprimare a nivelului economic și spiritual al societății, o importantă sursă de informație pentru evoluția unei colectivități umane.

Psihologia ambientului și sociologia urbană accentuează relația de interdependență om-ambient, insistând asupra acțiunii de modelare a mediului în funcție de necesitățile societății, pentru care gradul de adecvare dintre trebuințe și oferta cadrului de existență joacă un rol important în ridicarea calității vieții. Pe de altă parte, aceste discipline scot în evidență influența pe care ambientul o exercită asupra individului și colectivității, prin reacțiile fiziologice, psihice și sociale pe care le determină¹.

Această problemă apare ca deosebit de importantă în prezent, datorită aspectului complex pe care îl presupune adaptarea omului la cadrul creat de el, în condițiile procesului mai accelerat de modificare ambientală realizat de societatea contemporană, pentru care modelarea necorespunzătoare a mediului poate conduce la urmări negative asupra sănătății psihice a individului.

Pentru organizarea unui cadru de viață în care omul să se regăsească și cu care să se identifice, mediul ambiant trebuie să răspundă necesităților umane în principal printr-o funcție practică, una simbolică și una estetică².

În zonele istorice, în care adesea apare suprapunerea de etape constructive, prin complexitatea de elemente pe care le deține, mediul oferă disponibilități sporite pentru a răspunde necesității de cunoaștere și trebuințelor funcționale sau estetice foarte variate.

Dacă se are în vedere cantitatea de informație, posibilitățile funcționale sporite, capacitatea de a răspunde prin formă, structură, mărime, culoare, diversitate, mișcare, calitate, necesități de cunoaștere

afectivă a mediului construit, monumentul este un factor de intervenție în ambient cu un plus pe potențialitate în crearea unui spațiu vital de valoare.

Prin semnificația sa de martor al evoluției istorice a fondului construit și prin capacitatea de conservare a valorii culturale, monumentul contribuie la creșterea posibilității de personalizare și de păstrare a caracteristicilor unui ambient. Imaginea locuitorului asupra mediului în care trăiește este legată în mare măsură de prezența monumentului, care evocă imagini de intensitate sporită în privitori.

Percepând ambientul în termenii unei serii complexe de relații, omul intră în legătură cu acesta mai ales prin factori de amplasare și semnificație, care constituie un determinant al comportamentului uman³.

Monumentul se înscrie în memorie prin semnificația culturală pentru colectivitate, prin caracter distinct, formă fizică și capacitate de a crea imagini, vizibilitate în timpul deplasării, rol de fundal pentru activități ale omului, etc.⁴.

Singularitatea, valoarea de simbol, intensitatea de folosire, la fel ca și conturul, mărimea, forma, expresia artistică, sunt atribute cu care monumentele intervin în determinarea ambientului⁵.

Pentru Timișoara, unul dintre monumentele cu o mare încărcătură simbolică este "Castelul Huniazilor", cea mai veche construcție a orașului, de a cărei existență se leagă atât evoluția orașului fortificat, cât și, pentru o perioadă de mai multe secole, o funcție de reprezentare.

Acest monument se impune în spațiul urban, în primul rând prin singularitate și valoare simbolică. Amplasat în centrul unui spațiu larg, cu fronturi stradale destul de heterogene, situat în vecinătatea nucleului istoric al orașului, "Castelul Huniazilor" se constituie în punct polarizant pentru ambientul dat, nu numai prin încărcătura istorică pe care o deține, ci și prin mărime și varietate a tratării.

Astfel, latura sudică și o parte a celor de est și vest păstrează, în ciuda multiplelor modificări, o configurație mai apropiată de forma inițială imprimată în secolul al XV-lea, în vreme ce corpul nordic, transformat la mijlocul secolului al XIX-lea și tratat într-o manieră neogotică, deține o fațadă a cărei ținută face trimiteri la construcțiile militare vieneze ale epocii și la castelul italian de factură gotică.

În cazul amplului spațiu urban al Pieței Unirii, monumentele au un rol determinant în definirea ambientului. Încă din secolul al XVIII-lea, când a fost structurată piața, amplasamentul construcțiilor importante, recunoscute astăzi ca monumente, a avut o importanță hotărâtoare în compunerea spațială.

Astfel, biserica episcopală ortodoxă ocupă un amplasament în axul laturii vestice a pieței, palatul Vechii Prefecturi se desfășoară pe jumătate din latura sudică, iar Domul, pentru care dintre toate variantele de



Fig. 1. Piața Unirii, frontul vestic



Fig. 2. Domul, monument dominant în frontul estic al Pieței Unirii

amplasament propuse s-a ales cel dezaxat pe latura estică, echilibrează prin această poziție întreaga configurație spațială. Această amplasare asimetrică a Domului și Vechii Prefecturi în raport cu axele majore ale pieței este contrabalansată de tratarea simetrică a fațadelor celor trei monumente.

În spațiul urban dat, în care intervine în centru coloana Sfintei Treimi cu o compoziție sculpturală de factură barocă, cele trei monumente de arhitectură acționează prin valori simbolice și estetice foarte ridicate. Acestea au determinat și modul de intervenție contemporană în acest spațiu, în care ambientul a păstrat, în ciuda modificărilor ecletice de pe latura nordică, sau a noilor construcții în "stil 1900" de pe latura sudică, modul de structurare imprimat în perioada barocă.

Pentru perioada de început a secolului al XX-lea, în care piața își pierde rolul de centru polarizant pentru viața orașului, prin transformarea sa din spațiu cu ridicată capacitate de reținere, în spațiu de trecere, aspect la care a contribuit mult înlocuirea localurilor de la parter prin dotări bancare și comerciale, monumentele sunt cele care păstrează valoarea ridicată a spațiului pentru conștiința colectivității⁶.

În acest caz, ambientul, cu încărcătura sa semantică și estetică a determinat și modul de abordare a intervențiilor contemporane majore, optându-se pentru compunerea unor elemente formale din limbajul barocului la realizarea clădirii Trustului de Construcții, sau pentru revenirea la fațada barocă în cazul Vechii Prefecturi.

Într-un alt spațiu urban, Piața Libertății, caracterul baroc inițial s-a diminuat mult datorită dinamicii urbane din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, perioadă în care acest ambient a primit noi valențe.

Prin construirea pe latura estică a pieței a "Casei de Economii a Timișului", ulterior cunoscută ca "Banca Agrară", într-o factură renașcentistă, apoi prin accentuarea colțului nord-vestic al pieței cu dominantă volumetrică a "Băncii de Credit", care înlocuiește în anul 1911 biserica barocă a fostului complex al claustrului franciscanilor, acest spațiu urban își modifică sensibil parametrii.

Cele două monumente, "Primăria Veche" și "Cazinoul militar", care mai păstrează elemente din configurația imprimată în secolul al XVIII-lea, reprezintă în acest ambient cu tendințe de dispersie compozițională, factori de echilibru și de referință, prin valoare simbolică, estetică, prin desfășurare și amplasament.

Astfel, "Primăria Veche" a cărei fațadă ușor modificată, unifică întregul front nordic, devine element de fundal pentru animația pieței, dominant prin întindere și amplasament, în ciuda masivității "Băncii Agrare", sau a formei elansate a clădirii "Băncii de Credit".

În afara piețelor, prezența monumentelor pe artere principale, limitrofe centrului istoric, conduce la puternice personalizări ale mediului



Fig. 3 Primăria veche, element de fundal pentru latura nordică a Pieței Libertății



Fig. 4. Palatul Dejan

ambiant. Un asemenea punct de interes îl constituie frontul unitar de pe starda Eminescu, în care se integrează "Casa Mercy" și "Palatul Dejan".

Până în anul 1948 din ansablu făcea parte și "Casa Mocioni", unul dintre cele mai reprezentative exemple de arhitectură neoclasică din Timișoara, a cărei dispariție a redus valoarea ambientului, făcând-o să crească pe cea a monumentelor păstrate. În afara calității estetice a celor două monumente amintite, "Palatul Dejan", intervine în ambient prin singularitate, reprezentând martorul de referință pentru arhitectura neoclasică din Timișoara, supusă modificărilor, începând cu jumătatea secolului trecut.

În ambientul urban din zona perimetrală a nucleului istoric acest front unitar se înscrie și ca element de dialog vechi-nou pentru orașul contemporan, sporindu-și astfel prin contrast impactul în spațiul stradal.

În imediata sa vecinătate, "Palatul Dicasterial", ridicat între 1855-1860 sub forma celei mai mari clădiri administrative a orașului, intervine în țesutul urban cu structură și caracteristici bine conturate, printr-o modificare de proporții a ambientului.

Astfel, Dicasterialul impune prin dimensiuni, singularitate și semnificație, exprimând pronunțat funcția de reprezentare ce i-a fost atribuită. Prin volumul său masiv și supradimensionat, efectul asupra ambientului este de dominantă, cu scoaterea din scară a vecinătăților, din care se asigură doar o percepere parțială a monumentului.

În general, zona istorică a Timișoarei nu oferă în afara piețelor reprezentative, care sunt spații cu posibilități ambientale largi, alte suprafețe pe care monumentele să beneficieze de condiții sporite de punere în valoare și care la rândul lor să influențeze modul de structurare al acestor spații.

Astfel, profilul îngust al străzilor face destul de dificilă în unele cazuri participarea monumentului la ridicarea calității ambientului.

În mediul relativ uniform al străzii Mărășești, greu de perceput în detaliu, atât datorită îngustimii profilului, cât și tratării fațadelor în factură asemănătoare și la același regim de înălțime, "Sinagoga din Cetate" intervine ca element de pitoresc și singularitate. Prin contur, înălțime ce depășește linia de cornișă a restului frontului și prin tratarea suprafeței fațadei, acest monument, cu rol de accident în frontul stradal, contribuie prin diversitate la ridicarea calității ambientului.

Ca factor ambiental, monumentul poate juca și rolul de punct de orientare și reper în oraș, în cazul fragmentelor din cetatea Timișoarei, intrate în limbajul curent prin termenul de "Bastion", această funcție corelându-se cu cea simbolică.

Prin contur, formă și amplasament, cele câteva fragmente din fortificațiile cetății, păstrate pe calea Aradului sau pe strada Brediceanu, intervin prin contrast volumetric sau cromatic într-un spațiu urban

periferic nucleului istoric, unde joacă rol de integratori pentru noile construcții ale perioadei contemporane și contribuie la creșterea forței de atracție a spațiului construit.

Indiferent de poziția, dimensiunea sau configurația mediului construit în care sunt amplasate, monumentele contribuie prin întreaga lor încărcătură simbolică, estetică sau funcțională, reală și potențială, în modelarea ambientului, la personalizarea sa, la accentuarea calității și caracterului său specific.



Fig. 5. Fragment din cetatea Timișorii, pe Str. Brediceanu

NOTE:

1. Seymour Wapner, Bernard Kaplan, Saul B. Cohen, *Perspectivă de dezvoltare organică pentru înțelegerea tranzacțiilor cu oameni și ambiente*, în *Semnificație și comportament în cadrul construit*, București, 1985, p. 214.
2. Victor Ernest Mașek, *Designul și calitatea vieții*, București, 1988, p. 58.
3. James D. Harrison, William A. Howard, *Rolul semnificației în imaginea urbană*, *Semnificație ...*, loc. cit., p. 172.
4. Donald Appleyard, *Prin ce devin cunoscute clădirile: un instrument de previziune pentru arhitecți și sistematizatori*, *Semnificație ...*, loc. cit., p. 131
5. Idem, p. 142, p. 144.
6. Liliana Roșiu, Doina Sturdza, *Piața Unirii din Timișoara - aspecte privind evoluți unui ambient*

LE ROLE DES MONUMENTS D'ARCHITECTURE POUR DÉFINIR L'AMBIANT DU CENTRE HISTORIQUE DE TIMIȘOARA (Résumé)

Dans la relation étroite entre l'homme, comme modelleur de cadre d'existence et l'ambient, comme facteur d'influence pour le comportement humain, le monument occupe une position importante.

Ses fonctions pratiques, symboliques et esthétiques, gardent la valeur, la personnalité et le spécifique d'un espace urbain.

À Timișoara quelques monuments du centre istorique, le Chateau des Huniades, le Palais Dejan, le Palais Dicasterial, interviennent dans l'ambient par leur valeur symbolique, la fonction représentative, leur singularité et dimension.

Dans les places de l'époque baroque, les monuments gardent la dominante sylistique par des hautes valeurs symboliques et esthétiques, ou assurent l'équilibre compositionel en dépit de tout changement urbain.

Pour les zones périphériques du centre historique, les monuments agissent comme un signal et comme un élément d'intégration pour les contructions des époques suivantes.

RESTAURARE

RESTAURAREA ICOANEI SFÂNTUL ION BOTEZĂTORUL

Ódry Maria

Restaurarea înseamnă nu numai o bună conservare a stadiului actual al icoanei din punct de vedere tehnic și material, cu completările de material (-chituirile retuș) sau îndepărtările de material (-murdăria aderentă, grăsime, fum, funingine -) ci și o riguroasă păstrare a sensului imaginii, a sensului original, icoana fiind întotdeauna "punte" între fizic și metafizic, făcând vizibil, în limitele materialului, "imaterialul".

În acest sens este foarte elocventă Icoana Sfântul Ion Botezătorul. IKON în limba greacă înseamnă imagine. Imaginea Sfântului Ion Botezătorul (cu nr. de inventar 5351 din colecția Muzeului Județean Arad), obiectul prezentei restaurări ne convinge despre acest lucru. În imagine apare fața albă imaterială a Sfântului, de o frumusețe interiorizată. Trăsăturile feței, ochii mari expresivi, fața albă, gura așetică dar fină, sugărată prin două linii subțiri, subliniază cele spuse. Stilizările discrete, finețea feței și a mâinilor, degetele subțiri (în mâna dreaptă ține o eșarfă cu un text scris cu litere chirilice, în mâna stângă o cruce - în iconografie simbolizând că este cel care botează - și pe Isus Hristos) ne lasă să credem că autorul anonim, probabil din Transilvania, "Zugravul de subțire", a lucrat sub două influențe. Pe de o parte s-a folosit de rezultatele canoanelor bizantine, evidente în stilizare. Pe de altă parte modul de tratare plastică, pensulația utilizată în redarea carnației, modul de tratare a părului și a bărbii personajului, reprezintă influențe ale barocului târziu - (lipsește cu desăvârșire stilizarea marcantă a feței prin tonuri suprapuse delimitate clar de la închis la deschis, atât de frecvent în iconografia bizantină).

DIAGNOSTIC

Icoana are o inscripție, " Sf. ION ", scrisă cu litere chirilice pe fundalul verde al suportului. Sfântul este îmbrăcat în haină de pustnic - blană - de culoare maron cu maforion verde. În stânga jos este înscris anul execuției, 1870, cu alb. Suportul este de brad, dimensiunile: 41,5

cm x 32 cm. Este o icoană de factură populară executată în tehnica tempera pe lemn. Blatul icoanei prezintă o fisură, vizibilă, din partea inferioară spre partea superioară. Fisura traversează imaginea aproape în întregime, dublată de o altă fisură tot din același sens, dar care ajunge să segmenteze icoana doar o treime din imagine. Lipsește una din cele două traverse semiîngropate, cea din partea inferioară. Colțurile icoanei sunt rotunjite, roase, toate acestea probabil, din cauza unei păstrări neadecvate. Urme de grund, de preparare, nu sunt vizibile, suportul a fost tratat probabil doar cu clei. Lipsurile peliculei de culoare sunt înregistrate mai ales în partea inferioară a icoanei, unde chenarul alb este aproape invizibil (probabil aici au ajuns mai ușor flăcările lumânărilor); și la mâna dreaptă, în care ține o eșarfă pe fond alb cu text în litere chirilice. În această porțiune lipsește pelicula de culoare chiar din corpul inscripției și din mână care ține eșarfa. De remarcat de asemenea că stratul de murdărie aderentă a fost foarte masiv. În acest sens sunt grăitoare fotografiile făcute în timpul curățirii, care a fost cea mai dificilă și delicată operație, din șirul de intervenții.



Fig. 1. Icoana Sf. Ioan Botezătorul. În timpul restaurării (după curățire).

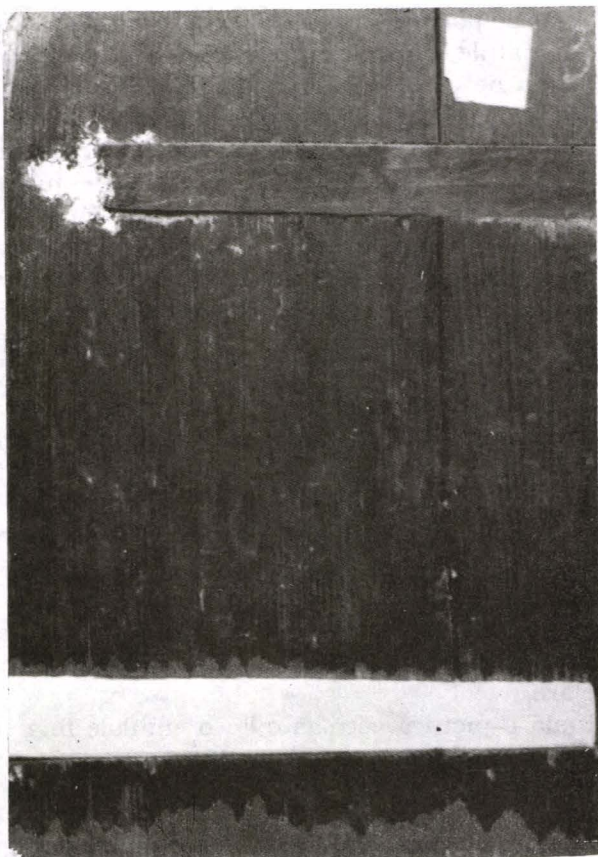


Fig. 2. Ansamblu spate

TRATAMENT

Prima operație a fost acoperirea icoanei cu foiță japoneză în scop profilactic, pentru protejarea peliculei de culoare, în timpul în care au fost făcute operațiile de consolidare a suportului propriu-zis prin lipirea fisurilor cu clei de oase, respectiv remontarea și lipirea traversei lipsă. Completarea s-a făcut din lemn de aceeași esență: brad. Pentru readucerea la nivel a părților fisurate, icoana a stat sub o presă, în menghină cu dispozitive speciale timp de 3-4 zile.

Operațiile de restaurare și conservare ale suportului au fost executate de restauratorul de lemn: Radu Tunaru.

După îndepărtarea foiței japoneze cu tampoane de vată în apă caldă, s-a făcut consolidarea peliculei de culoare cu o emulsie de gălbenuș de ou 1/2 cu apă distilată, folosind fungicid pentaclor fenolat de natriu 1%.

S-a pensulat pe porțiuni de 10 x 10 cm urmând relaminarea culorii cu ajutorul unei spatule transparente. S-au făcut teste de curățire cu emulsie de gălbenuș de ou 1:6 cu apă distilată, dar nu a dat rezultate bune, după care s-a testat soluția de curățire 3-4 (alcool etilic + terebentină + ulei de in nefiert) care s-a dovedit eficientă în îndepărtarea stratului gros de murdărie aderentă reprezentat de fum și funingine. Stratul de murdărie fiind atât de gros s-a folosit îndepărtarea cu vârf de bisturiu doar în 2 - 3 locuri în zona aureolei și a textului în chirilică. Coțurile roase s-au complectat cu pudră de lemn + adeziv UHU în mai multe etape, stratificat. S-a șlefuit cu hârtie abrazivă de granulație extrem de fină. Completarea lacunelor de culoare s-a făcut cu chit de cretă de munte CaCo_3 + clei de pește, treptat în mai multe faze.

Șlefuirea chituirilor la nivelul peliculei de culoare s-a executat cu tampon de vată umectată, iar completarea imaginii plastice a icoanei, retușarea cu metodele "trategio" și "velatura". Aceste operații au necesitat o atenție deosebită, ca să se integreze perfect în cromatică și textură, dar totuși complectările și retușul să fie observabile doar la o analiză minuțioasă.

Vernisarea icoanei s-a executat în două etape:

- 1). Vernisarea propriu-zisă cu verni de damar, import, care oferă un luciu discret imaginii, și formează totodată o peliculă de protecție, un "film" cu rol de protejare.
- 2). Lustruirea finală a picturii vernisate cu o emulsie fină de polietilenă 25 g parafină 100 g și White spirit. Această emulsie dă verniului lucios o factură mai discretă, catifelată.

Toate aceste operații tehnice servesc doar ca "unealtă" în readucerea la suprafață a sensului original al imaginii, pentru ca într-adevăr să-și îndeplinească rolul de "punte" schițat în cuvintele de introducere.

DIE RESTAURIERUNG DER IKONE "HEILIGER JOHANN DER TÄUFER"

(Zusammenfassung)

Die an der Ikone (Fond der Kreismuseums Arad; Inv. Nr. 5351) festgestellten Schäden bewirkten ihre prioritäre Restaurierung.

Auf Grund der vorgenommenen Untersuchungen wurden Risse der hölzernen Unterlage festgestellt, sowie das Fehlen einer halbverdeckten Traverse, nebst der Abwesenheit des Farbefilmes auf einigen Flächen und das Vorhandensein einer dicken Schichte adhärenter Verschmutzung.

Vor Beginn der Konservierung und Restaurierung der Unterlage

wurde die Farbschichte mit Seidenpapier abgedeckt. Anschliessend wurden die Risse in der Unterlage mit Knochenleim verklebt und die fehlende Traverse ersetzt. Diese Arbeiten wurden vom Holzrestaurateur durchgeführt.

Nach der Instandsetzung der Unterlage wurde der Farbfilm restauriert. Das Seidenpapier wurde entfernt und der Farbfilm mit Hilfe einer Eidotter-destilliertes Wasser-Lösung gefestigt. Die adhärente Verschmutzung wurde mittels einer Reinigungssubstanz entfernt (äthylischer Alkohol - Terpentin - Leinöl/ungekocht/).

Die angefressenen Ecken wurden mit in Schichten aufgetragenem Holzpuder ergänzt. Es folgten die Ergänzung der Farblakunen, Retuschierung und Vernissierung.

PROBLEMATICA RESTAURĂRII UNUI INSTRUMENT MUZICAL DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Radu Tunaru

Acest instrument muzical a apărut în Franța în secolul al X-lea. Muzeul Luvru din Paris deține documente care-i atestă apariția încă din secolul IX, odată cu invazia musulmanilor în Europa Occidentală.

În Franța îl întâlnim sub numele de *CHIRONDA* sau *CHIRONDA LIRA*, fiind un vechi instrument muzical cu coarde frecate, cu o manivelă roată care înlocuia arcușul. Prezenta gâtul scurt, bogat ornamentat cu încrustații cu fildeș, abanos sifed sau pietre prețioase. La extremitatea superioară a gâtului era atașat un cap zoomorf sau antropomorf fin sculptat. Coardele se montau paralel cu fața instrumentului, două coarde pe centru pentru melodii, încadrate de două-patru coarde pentru acompaniament, acordate în cvinte sau octave. Claviatura cuprindea inițial opt clape pentru opt note muzicale, evoluând apoi până la douăzecișitru de clape. Pentru că la început proporțiile erau considerabile, instrumentul impunea prezența a doi executanți. Iconografia din evul mediu prezintă modele de lire așezate pe genunchi a doi instrumentiști, unul învîrte manivela iar celălalt apasă pe claviatură. Cu timpul, dimensiunile se reduc, lutierii construiesc modele miniaturale manevrate de o singură persoană. Acest model de liră s-a menținut în practica muzicală pînă în secolul al XIX-lea, fiind prietena nedespărțită a cântecului și dansului în satele elvețiene, italiene și germane. În secolul al XIX-lea lira a pătruns pînă în îndepărtata Japonie. Astăzi o mai întâlnim rareori în mediul rural în țări din Europa ca: Anglia, Franța, Polonia, și Ungaria. În România, lira a pătruns prin Ardeal sub denumirea de lăută și prin Moldova de nord sub numele de lerlă.

Se mai menționează prezența unui model perfecționat prevăzut în interior cu un burduf cuplat la un șir de tuburi sonore caracteristice orgii portabile. Iată și câteva denumiri echivalente pentru liră: kolovratek (poloneză); tekerolant (maghiară); vielle d'amour (franceză); zamfona (spaniolă); fidula (latină); vièle (franceză) - termen medieval pentru fidula; cruth (engleză); chironda-vièle (franceză) - termen medieval pentru chioronda; ghironda, lira tedesca, lira da orbo (italiană); organistrum, lyra mendicorum (latină); instrument truant, vielle a roue (franceză); drehlaier,

leier (germană); hurdy-gurdy (engleză), viola de rueda, cinfonia (spaniolă).

În cazul de față avem o vielă ce provine din localitatea Sulița-Moldova, județul Suceava și a fost confecționată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea de către Tănase Cîrnești cunoscut cântăreț de vioară. După ornamentații se vede că aceasta este de factură populară, întâlnim incrustații reprezentând motivul solar (rozete)- motiv simbolic de largă circulație, precum și motivul crucii - simbolul creștinătății.

Viola are forma unei viori de dimensiuni mai mari, prezintă gâtul scurt și are trei strune: una în mijloc, pentru melodie și două lateral pentru acompaniament. Pe suprafața vielei se află o cutie pentru claviatură unde se găsesc douăsprezece clape pentru douăsprezece note muzicale și este prevăzută cu un capac de protecție.

Viola are trei cordare din corn de cerb ornamentate cu motive identice întâlnite la obiecte din corn, os, ceramică și metal din sec. II-III e.n. De cele trei cordare sunt prinse cele trei strune care traversează toată lungimea vielei, cea din mijloc prin cutia claviaturii, iar celelalte două prin stânga și dreapta acesteia. Gâtul vielei este format dintr-o cutie pentru cele trei chei de acordaj.

În partea opusă gâtului se află o manivelă metalică cuplată la o roată din lemn situată în interiorul vielei și care are rolul unui arcuș.

Obiectul prezintă intervenții anterioare necorespunzătoare: înclieiri defectuoase cu aracet, chituiți cu aracet și clei animal. Lemnul din componența vielei este în general fragilizat, parțial foarte fragilizat și deshidratat. Întreg obiectul prezintă depuneri masive de murdărie ancrată în combinație cu urme de verni. În urma înclieirilor repetate întâlnim surplus de adeziv și chiar chituri cu aceștia. O parte din lemnul vielei a scăzut, prin uscare, provocând deformări locale. Viola mai prezintă fracturi ale lemnului, fisuri, desleieri, depuneri masive de praf (în interior), fixări în cuie ale unor elemente componente: Metalul din componența vielei este puternic oxidat, iar cornul este foarte îmbătrânit și îngălbenit.

Datorită acestor degradări obiectul a necesitat ample operații de restaurare care au durat trei luni.

Prima operațiune a fost desprăfuirea întregului obiect urmată de o demontare parțială: clape, sturne, chei de acordaj; pentru a se putea efectua tratamentul chimic necesar sopării atacului xilofag. Atacul xilofag era de intensitate mică și făcea parte din ordinul Cleoptera, familia Anoblidae, specia Anobium pertinax și Anobium punctatum. Tratamentul chimic a constatat în injectarea și pensularea cu Xylamon (fără întăritor), operație repetată de trei ori, la interval de 24 ore. S-a constatat eficiența tratamentului chimic în urma căreia atacul a fost stopat.

S-a trecut la demontarea vielei, atât cât a fost posibil și necesar (obiectul fiind foarte fragil). În interiorul vielei s-au găsit coji de semințe (lăsate ca "amintire" de către unii vizitatori), depuneri masive de praf

și murdărie și scurgeri de adezivi în urma repetatelor încheieri. S-a demontat manivela metalică care a fost predată sectorului de restaurare metal pentru curățire. Interiorul vielei a fost curățat de praf și murdărie iar urmele de adezivi au fost înlăturate.

Capacul vielei a suferit două rupturi de-a lungul fibrei în timpul demontării. La încheierile defectuoase s-a intervenit fiind necesară curățirea mecanică a adezivilor folosiți anterior. Atât vechile rupturi cât și cele două rupturi suferite în timpul lucrului au fost încheiate cu clei animal.

Părțile laterale ale vielei (eclise) au fost curățate de adezivii vechi. S-a înlăturat dublura existentă în zona de încheiere cu partea superioară, constatându-se lipsa materialului lemnos sub aceasta. Completarea acesteia s-a făcut cu un fragment de lemn vechi de aceeași esență prin încheiere cu clei animal respectând direcția fibrei lemnului. Fisurile și fracturile lemnului au fost și ele încheiate în mod corespunzător.

Corpurile străine obiectului (cuie, sârme) au fost înlăturate. Cordarele din corn de cerb au fost curățate, patru clape au fost confecționate din lemn vechi și uscat de paltin după modelul original (existând celelalte opt clape). Una dintre cele trei chei de acordaj care prezenta mai multe fisuri a fost încheiată, capacul cutiei claviaturii fiind încheiat defectuos a fost descleiat, curățat și reîncheiat în mod corect.

În urma acestor intervenții obiectul putea fi reasamblat. Părțile laterale (eclisele) au fost montate și încheiate corespunzător, s-au făcut consolidări în zonele de încheiere respectându-se modelul original. Manivela metalică a fost remontată după care s-a reîncheiat capacul vielei. Vela fiind reasamblată s-a trecut la curățirea cu soluția 1 (50% apă, 10% alcool etilic, 39% terebentină și 1% ulei de in fiert și 5 picături de amoniac).

Vernisarea s-a făcut cu ceară de albine prin impregnare la cald. Clapele, cutia și capacul claviaturii, cheile de acordaj au suportat același tratament. Vielei i-au fost remontate cutia claviaturii, cheile de acordaj, cordarele din corn și strunele.

Vielei nu i s-a putut reda sunetul ce a încântat pe parcursul multor ani sufletul oamenilor.

În prezent este expusă la Muzeul Politehnic din cadrul Complexul Muzeal Național Moldova din Iași.

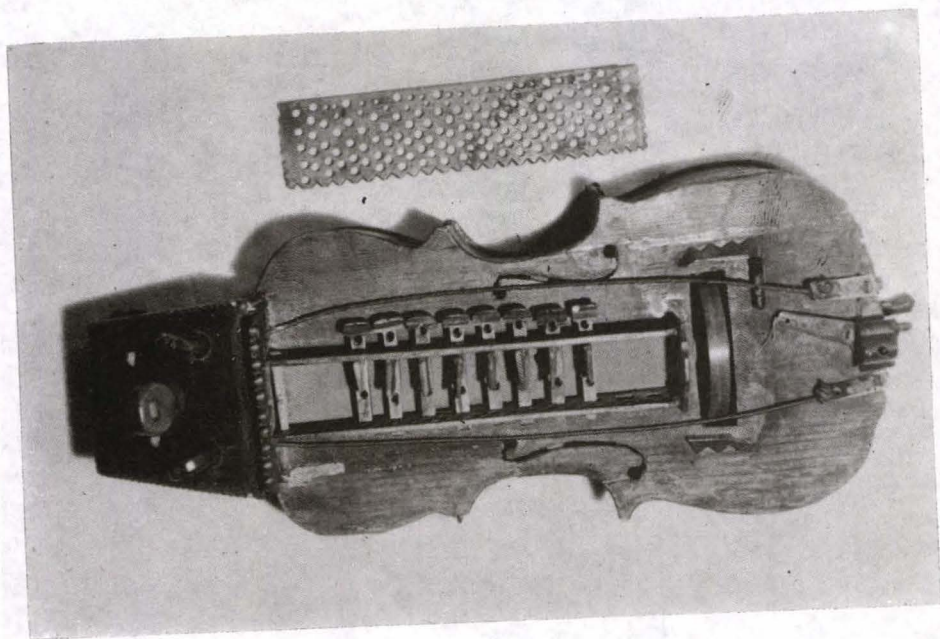


Fig. 1. Viela înainte de restaurare

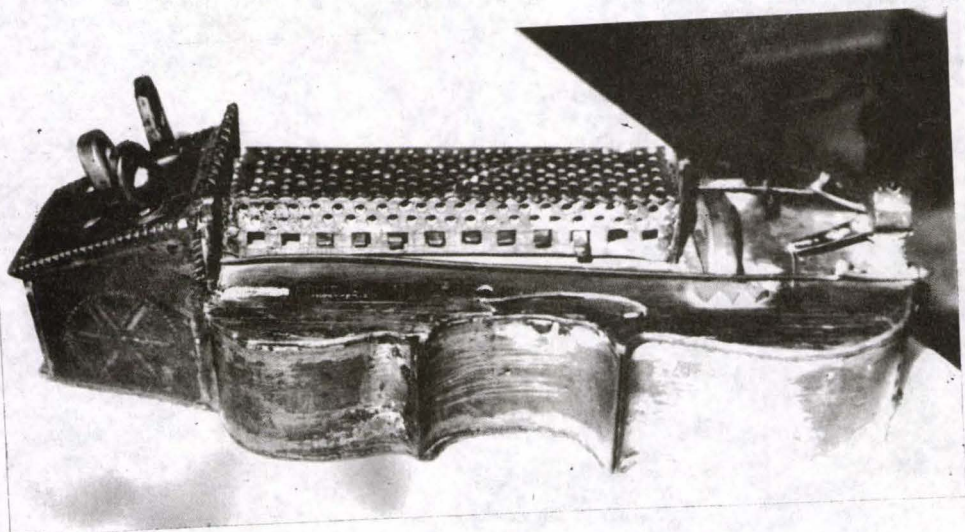


Fig. 2. Vedere axiomatică



Fig. 3. Vedere din spate



Fig. 4. Detaliu manivelă

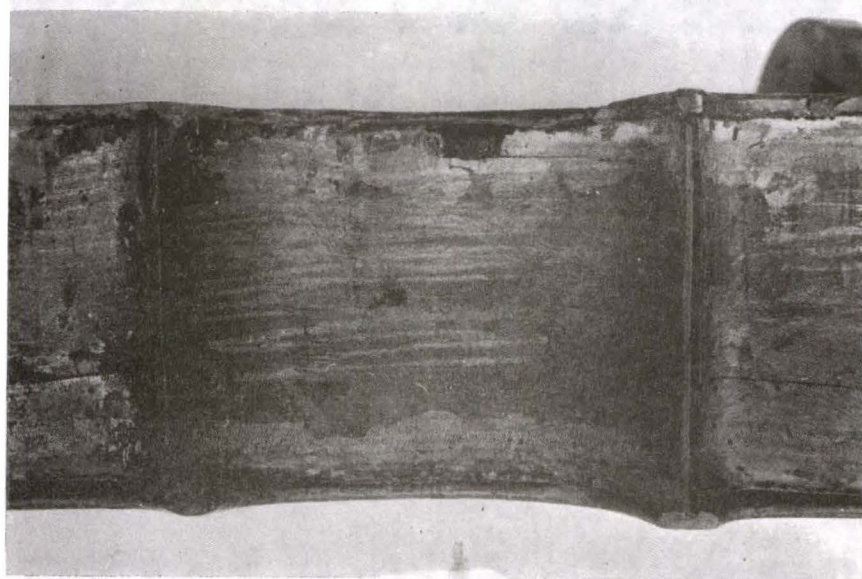
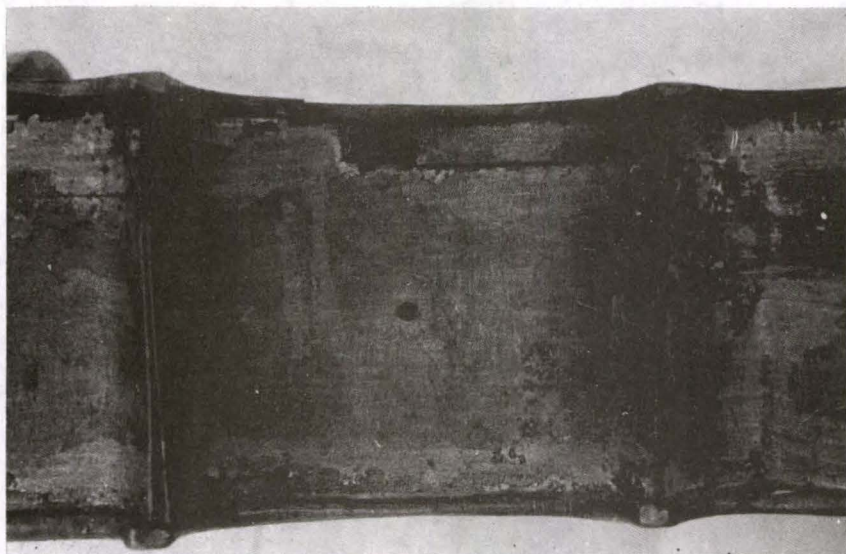


Fig. 5.6 Descrieri nărti laterale

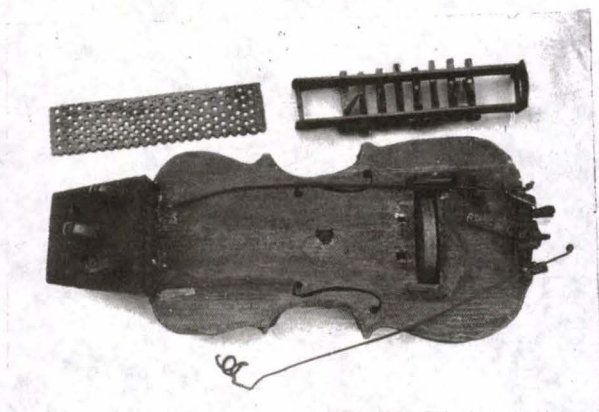


Fig. 7. Obiectul după demontarea parțială

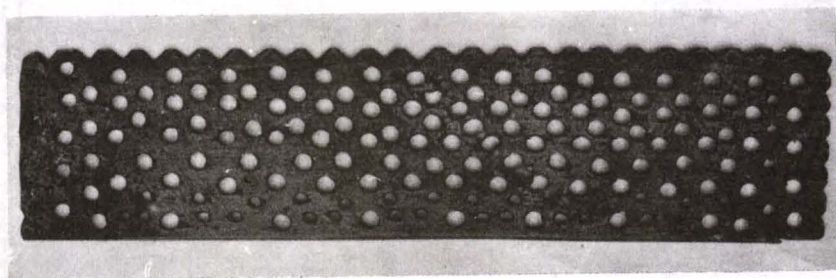


Fig. 8. Detaliu capac claviatură

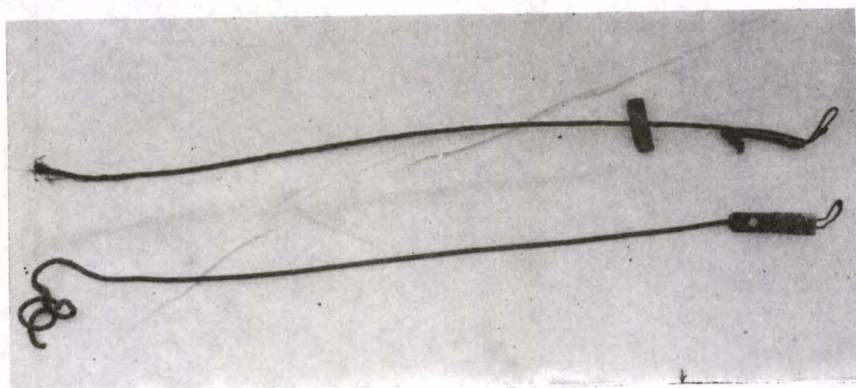


Fig. 9. Strune

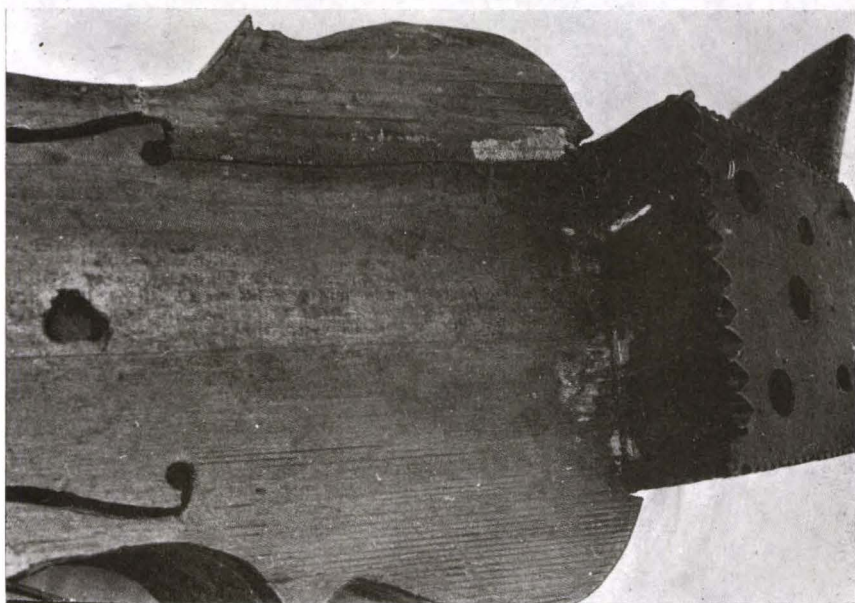


Fig. 10, 11. Detalii față după demontarea parțială

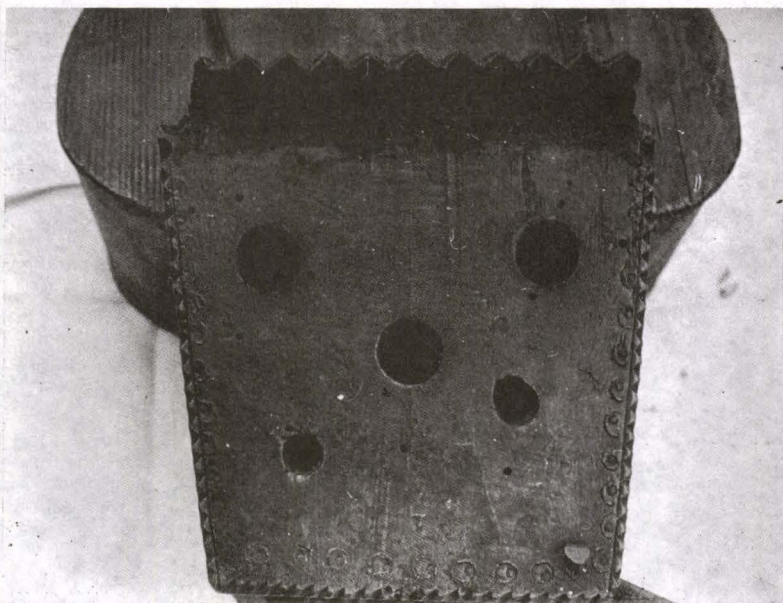


Fig. 12. Atac de insecte xilofage



Fig. 13. Cheile de acordaj (atac xilofag, fisuri)

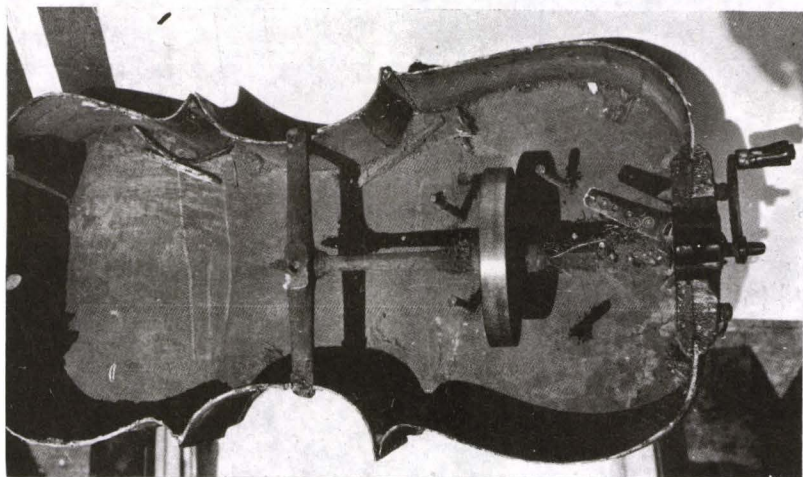


Fig. 14. Obiectul după demontare

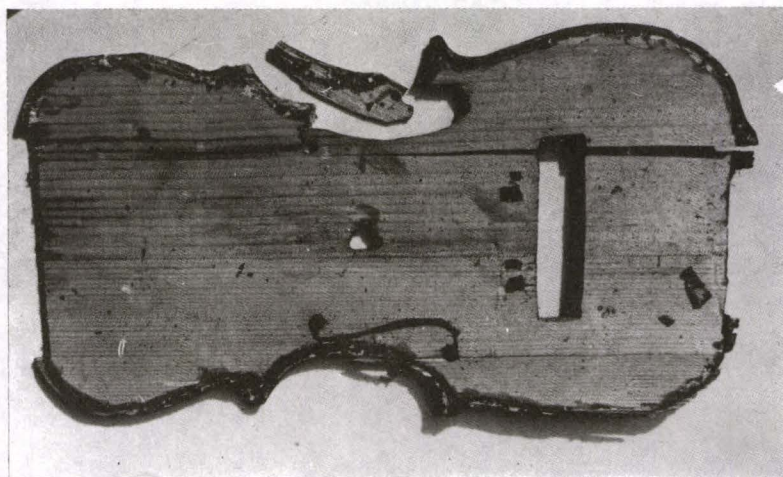


Fig. 15. Capacul viclei

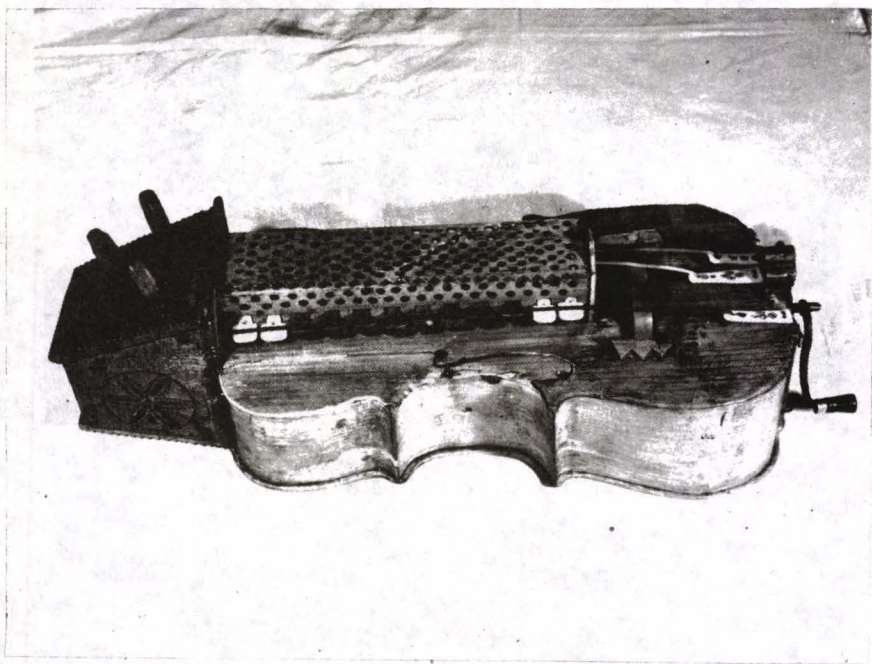


Fig. 16. Viela după restaurare

Bibliografie:

- Bărbuceanu V., - *Dicționar de instrumente muzicale*, București 1992
Bianu V.V., - *Vioara - istoric, construcție, verniu*, București 1957
Remer- Anselme -I., *Peregrinările unor viori celebre*, București 1969
George Iuga - *Combaterea biodegradării în sistemul muzeal*, în *Ziridava*, XI, 1979 p. 1111-1161
Encyclopédie de la musique - Paris 1961
Dictionnaire de la musique. Science de la musique - editura Bordas - Paris 1977
The New Oxford History of Music Ancient and oriental music, - London, 1957
Grove's Dictionary of Music and Musicians, London, 1966
Old English Instruments of Music, London, 1910
The History of Violin Playing From Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music, London 1965

Consultanți științifici:

- Rodica Ropot, director adjunct - Complexul - Muzeal Național Moldova Iași
Camelia Cristofor, muzeograf - Muzeul Politehnic Iași
Angela Olaru, muzeograf - Muzeul Etnografic Iași
Ioan Pop, restaurator principal - Complexul Muzeal Național Moldova Iași
Mihai Babii, profesor universitar - Conservatorul George Enescu Iași
Gheorghe Duțică, asistent universitar - Conservatorul George Enescu Iași
Maria Mustăță, biolog - Complexul Muzeal Național Moldova Iași

DIE PROBLEMATIK DER RESTARIERUNG EINES MUSIKINSTRUMENTES AUS DEM XVIII. JAHRHUNDERT (Zusammen fassung)

Das restaurierte Instrument ist eine Viola die sich zur Zeit in der Sammlung des Politechnischen Institutes Iassy befindet. Sie stammt aus Suliți-Moldau und wurde in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts vom rumänischen Violonisten Tanase Carneci gebaut.

Beim Eingang in das Restaurierungslabor wies das Instrument lückenhafte Verbindungen und starke Schmutzablagen vor. Das Holz war zerbrechlich und ausgetrocknet, hatte Brüche und Sprünge, war teilweise entleimt und von xylophagen Insekten angegriffen, Die Metallteile waren ihrerseits stark oxydiert.

Nach der einganglichen Entstaubung wurde das Objekt teilweise zerlegt: Die Metallteile wurden dem Metallrestaurierungslabor überreicht.

Die Holzkomponenten wurden zu erst mit einer Substanz behandelt um den xylophagen Angriff zu stoppen. Nachträlich wurden die alten Adhäsive gereinigt, die fehlenden Holzteile wurden eingesetzt und die nötigen Verbindungen wieder hergestellt.

Zum Schluss wurde das Instrument wieder zusammengebaut und vernisziert.

ACTIVITATEA MUZEULUI DE ARTĂ ÎN PERIOADA 1992-1994

COLOCVII-SIMPOZIOANE - SESIUNI DE COMUNICĂRI

1992

COLOCVIUL "ARTA ANILOR '80" ÎN ROMÂNIA 4-5 iunie. Moderator Iudit Anghel

Întâlnirea, pregătită prin-o invitație-program, în care au fost punctate câteva repere, și-a propus să analizeze perioada complexă și contradictorie de creație a anilor '80. Au participat la discuții artiști plastici, esteticieni și scriitori (Dorel Găina Gerendi-Oradea, Horia Medeleanu-Arad, Adrian Guță-București, Alexandru Mușina-Brașov, Luminița Batali-București, Vasile Dan-Arad, Gheorghe Crăciun-Brașov, Constantin Flondor-Timișoara, Caius Dobrescu-Brașov). Participanții au definit această perioadă ca marcată de două tendințe, o tendință neo-



Fig. 1. Colectivul "Arta anilor '80 în România,
(imagine din timpul lucrărilor)

avantgardistă, caracteristica anilor '60-70, care se prelungește și în creația anilor '80 și o tendință neo-expresionistă asimilabilă postmodernismului.

Luările de cuvânt sunt publicate în revista Conversația, Arad, anul IV, nr.1-2, 1993.

1993

SIMPOZION " PATRIMONIUL ARTISTIC DIN VESTUL ROMÂNIEI"
7 mai. Organizator Oficiul pentru patrimoniul cultural național

Arad

Lucrările simpozionului au fost prezidate de d-na prof.dr. Adriana Buzilă (Timișoara). Au fost prezentate următoarele comunicări: Teme baroce în sculptura bănățeană a secolului al XVIII-lea (Adriana Buzila -Timișoara). Încercări de reconstituire ale unor galerii de portrete din sec. XVIII-XIX pe baza unor picturi intrate în Colecția Muzeului Banatului (Elena Mikloșik-Timișoara). Câteva considerații despre mișcarea de avangardă în România anilor 1960 -1980 (Iudith Anghel-Arad). Protejarea monumentelor, necesități, constrângeri, opțiuni arhitecturale (Liliana Roșiu-Timișoara). Ansambluri urbane: posibilități de punere în valoare (Radu Gheorghiu-Timișoara). Un edificiu stil 1900 din Arad (Gheorghe Lănevschi-Arad).

Ca aplicație practică în ziua de 8 mai au fost vizitate castelele de la Macea și Șofronea.

SESIUNEA DE COMUNICĂRI "ARTA ȘI ARHITECTURA" III
12-13 noiembrie

Lucrările sesiunii au fost prezidate de d-na prof. dr. Viorica Guy Marica (Cluj-Napoca), care a abordat pentru început câteva cazuri de interpretare defectuoasă a fenomenului de artă întâlnite în practica sa îndelungată. Primind în continuare cuvântul, în calitate de gazdă, muzeografa Anghel Iudit a creionat direcțiile de evoluție și perspectivele Muzeului de artă în următorii ani.

După pauză au fost susținute următoarele comunicări: Gravura de interpretare în colecția de stampe a muzeului Brukenthal (Maria Orleanu-Sibiu). Istoricul colecției de artă națională a muzeului Brukenthal (Doina Udrescu-Sibiu). Lucrări ale unor artiști arădeni din secolul al XIX-lea aflate în Colecția Muzeului Banatului (Elena Mikloșik-Timișoara); Un tezaur risipit. Colecția de artă Coriolan Petranu (Rodica Colta-Arad); Stilul 1900 în pictură, sculptură și decorație în Banat (Ileana Pintilie-Timișoara), M.H. Maxy și integralismul în context european (Andrei Pintilie-București), Karl Alexander Steimner, arhitect bănățean din sec. XVIII (Adriana Buzilă-Timișoara). Succesiunea târgurilor ca element

structural, definitoriu al oraşului Arad (Emil Anghel-Arad). Amprenta clădirilor bancare în arhitectura centrului istoric din Timişoara (Liliana Roşiu-Timişoara), Palatul Cultural din Arad. Proiecte şi realizări (Gheorghe Lanevski-Arad).

În final a fost prezentat un film realizat de arh. Şerban Gubovici şi Şandor Ştefan, la biserica Ostrovul Mare (jud.HD), cu ocazia unor decapări de zid, care au relevat vechea formă a construcţiei.

EXPOZIȚII TEMPORARE.

1992

VASARELY

Martie-aprilie, Sala "Clio"

Expoziția retrospectivă "Vasarely", itinerată în România de muzicologul budapestan Csepei Tibor, reprezentantul artistului în Europa. Au fost expuse lucrări de dimensiuni medii şi mici în tehnica serigrafiei.

Vernisajul a fost însoţit de un film documentar despre lucrările monumentale executate de Vasarely în Franţa.

ARTA PLASTICĂ ARĂDEANĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Mai, Sala "Clio"

Expoziția şi-a propus să reconstituie fenomenul plastic arădean din perioada interbelică, caracterizat prin manifestarea unor tendinţe novatoare, pe fundalul unui conservatorism tributar academismului de provenienţă müncheneză şi budapestană. În ambianţa culturală a vremii, sugerată prin publicaţii, programe, fotografii, au fost expuse lucrări de Carol Wolff, Cornel Minisan, Alexandru Pataky, Gheorghe Groza, Geza Rubletzky, Romul Ladea, Iulian Toader.

ARTA ANILOR '80 ÎN COLECȚIILE MUZEULUI DE ARTĂ ARAD

Iunie, Sala "Clio"

Expoziție cu caracter de lucru, organizată paralel cu colocviul pe aceeaşi temă, încearcă să fixeze în imagini arta unei generaţii de artişti interesată pe de o parte de instalație, happening, performance iar pe de altă parte de neo-expresionism. Au fost expuse lucrări de Barta Sándor, Ioana Bătrănu, Horia Bernea, Rudolf Bone, Geta Brătescu, Nistor Coita, Onisim Colta, Constantin Flondor, Gerendi Anikó, Kocsis Rudolf, Marin



Fig. 2. Vernisajul expoziției "Arta anilor '80".

Gherasim, Theodor Graur, Stela Lie, Dan Mihălțeanu, Ioan Aurel Mureșan, Mihai Sîrbulescu, Mircea Stănescu, Iosif Stroia, Mircea Tohatan, Ujvárossy László.

CENTENAR THEODOR AMAN

August, Sala "Clio"

Expoziție retrospectivă Theodor Aman, organizată de Muzeul Municipiului București, cu lucrări de pictură din patrimoniul muzeelor de artă din România.

STATIONEN/STADII'

Noiembrie, Sala "Clio"

Expoziție de artă plastică contemporană organizată de Muzeul de Artă din Arad în colaborare cu West-Ost Kulturwerk e V Bonn și Arbeitskreis "Banat-JA" e V Bonn. Au expus 8 artiști plastici, români și germani: Ellen Schmitt (Germania), Ingo Glass (Germania), Ada Oancea (România), Doru Tulcan (România), Robert Köteles (România), Mircea Pădure (România), Ioan Galea (România), Robert Steigerwald (România).

1993

ARTĂ ORIENTALĂ, SECOLELE XVIII-XIX.

Noiembrie, Holul Muzeului de Artă

Au fost expuse covoare orientale din secolele XVIII-XIX produse în Caucaz, Persia, Iran, India, China și Transilvania din colecțiile Muzeului de Artă.

"IONE"

Noiembrie-decembrie, Sala "Clio"

Expoziție retrospectivă Ion Munteanu (1944 -1968) organizată cu ocazia centenarului Muzeului din Arad. Au fost expuse lucrări de pictură și desen din colecția familiei.

1993

LUCRĂRI CONSERVATE ÎN VEDEREA ORGANIZĂRII EXPOZIȚIEI "ȘCOALA DE LA BAI A MARE ÎN COLECȚIA MUZEULUI DE ARTĂ ARAD"

Restaurator Cristina Paraschiv

- 1.Thorma János (1870-1937), *Portret de femeie*, ulei/pânză, 56x68,5 cm, nr.inv.1798
2. Thorma János, *Portret de femeie*, ulei/pânză, 50x39,5 cm, inv.1718
3. Réti István (1872-1945), *Interior*, ulei/pânză, 91x77,5 cm, inv.2034
- 4.Réti István, *Peisaj*, ulei/pânză, 65x95 cm, inv.373
- 5.Réti István, *Înmormântarea soldatului*, ulei/carton, 55,5x36 cm, inv.2030
- 6.Csók István (1865-1961), *Prietenii*, ulei/carton, 70x49,5 cm, inv.720
- 7.Glatz Oszkár (1872-1958), *Taranca cu fica*, ulei/pânză, 64x79,5 cm, inv.722
- 8.Glatz Oszkár, *Argat*, ulei/pânză, 63,3x80 cm, inv.1909
- 9.Nagy Oszkár (1895-1958), *Oameni din Baia Mare*, ulei/pânză, 70,5x80,5 cm, inv.1916
- 10.Nagy Oszkár (1895-1958), *Femeie în peisaj*, ulei/pânză, 80x68 cm, inv.1550
- 11.Nagy Oszkár, *În atelier*, ulei/lemn, 62x53,5 cm, inv.1799
- 12.Nagy Oszkár, *Interior*, ulei/lemn, 51x62,5 cm inv.2781
- 13.Nyillassi Sándor(1873-1934), *Conversație*, ulei/pânză, 59,5x80 cm, inv.1715
- 14.Nyillassi Sándor, *Jucători de cărți*, ulei/pânză, 94,5x114 cm, inv.31
- 15.Nyillassi Sándor, *Duminică după amiază*, ulei/pânză, 38x26,5 cm, inv.740
- 16.Nyillassi Sándor, *Parcul din Baia Mare*, ulei/pânză, 65x51 cm, inv.1860
- 17.Nyillassi Sándor, *Idila*, ulei/pânză, 155x113,5 cm, inv.1438
- 18.Krizsan János(1886-1948), *Peisaj*, ulei/pânză, 60x70,5 cm, inv.1947
- 19.Krizsan János, *Peisaj din Baia Mare*, ulei/pânză, 84,5x99,5 cm, inv.2019
- 20.Krizsan János, *Peisaj*, ulei/pânză, 44x39,5 cm, inv.1569
- 21.Perlrott Csaba Vilmos (1880-1955), *Peisaj*, ulei/pânză, 92x74,5 cm, inv.1800
- 22.Bortsok Samu(1881-1931), *Peisaj*, ulei/pânză, 120x99,5 cm, inv.312
- 23.Ziffer Sándor, *Femei cu umbrele*, ulei/pânză, 70,5x80,5 cm, inv.1905
- 24.Litteczky Endre(1880-1953), *Maramuresan*, ulei/pânză , 63,5x83,5 cm, inv.337
- 25.Boldizsár István(1894-1984), *Peisaj*, ulei/pânză, 66x100,5 cm, inv.1915

- 26.Boldizsár István, *Portret de bărbat*, ulei/pânză, 38x47 cm, inv.2032
- 27.Chirilovici Nicolae(1910-1993), *Peisaj*, ulei/lemn, 60,5x56 cm, inv.348
- 28.Feier Petru, (n. 1912) *Podul*, ulei/pânză, 60x50 cm, inv.336
- 29.Iritz Sándor(1896-1975), *Bătrân citind*, ulei/carton, 71,5x71 cm, inv.323
- 30.Bala Béla, (1882-1965) *Îndrăgostiți*, ulei/pânză, 92,5x110 cm, inv.176
- 31.Kádár Géza,(1878-?) *Strada din Baia Mare*, ulei/pânză, 79,5x100 cm, inv.2031
- 32.Kemenyffy Jenő (1875-1920), *Femeie așezată în fotoliu*, pastel/pânză, 50x60 cm, inv.107
- 33.Glatte Gyula (1886-1927), *Portret*, ulei/pânză, 48,5x59 cm, inv.721
- 34.Glatte Gyula, *Partret*, pastel/hârtie, 36x34 cm, inv.96
- 35.Ivanyi Grünwald Béla (1867-1940), *Peisaj*, gravură colorată, 40x50 cm, inv.1903
- 36.Toader Iulian (1877-1962), *Apus de soare la Baia Mare*, pastel/hârtie, 46x32 cm, inv.1661
- 37.Ferenczy Károly (1862-1917), *Portret de femeie*, cărbune/hârtie, 38,5x29 cm, inv.1928

COLECȚIA BISERICILOR ORTODOXE ROMÂNE DIN UNGARIA VALORI DE ARTĂ VECHĂ BISERICESCĂ

*Petru Pușcaș
Gyula*

Există o cultură întemeietoare, există o cultură matcă, specifică pentru o spiritualitate, există cultura unui popor, izvorâtă din trăirea adâncă a sentimentului religios.

Există o ordine a înțelepciunii omenesti cumulată în straturile de viață ale culturii religioase, pecetluind un mod de a fi, un mod de a acționa și un mod de a înțelege trecerea vieții, curgerea ireversibilă a timpului. Pe lângă lăcașurile de închinare a fost cultivată întotdeauna înțelepciunea în fiecare fapt de viață săvârșit, înțelepciunea ca mod firesc de existență și valoare de bine și adevăr.

Colecția de artă veche a Bisericilor Ortodoxe Române din Ungaria este o oglindă a acestei culturi, fiind o parte mică dar calitativ reprezentativă, din inventarul geografic al românilor din Ungaria. Orice obiect de artă veche bisericească păstrat până la noi, este simbolic și reprezentativ și similar materialului recuperat cu trudă de arheologie, devenind argument și probă materială pentru prezența și continuitatea strămoșilor noștri în vetrele și vadurile lor, în care au trăit cu puterea de viață caracteristică și unde prin aceste obiecte au dobândit și au obiectivat elementul instructiv și normativ de legătură și consonanță cu trecutul, prezentul continuu, adesea greu, cu viitorul neamului propriu.

Existența acestei colecții de artă veche bisericească a fost posibilă datorită sprijinului Uniunii Românilor din Ungaria, Oficiului pentru Minorități Naționale, Direcțiunii muzeelor din județul Békés și Vicariatului Ortodox Român din Ungaria.

Prezența românilor pe aceste meleaguri este atestată documentar din sec. XIII-lea. În intervalul celor 150 de ani de ocupație turcească, ținutul se depopulează, după care, începând cu sfârșitul sec. XVII va fi repopulat. Reîntorși la vechile vetre sau emigrând aici din alte zone moșii românilor din Ungaria de astăzi și-au înființat parohii ortodoxe în comitatele: Bichiș, Bihor, Cenad. Așezările locuite și de populație

românească cu parohii ortodoxe existente și azi sunt Aletea, Apateu, Bătania, Békés, Békéscsaba, Budapesta, Chitighaz, Cristor, Cenadul-Unguresc, Ciorvaș, Darvaș, Giula-Orăș Mare Românesc, Jaca, Micherechi, Otlaca-Pustă, Peterd, Săcal, Vecherd.

Din cauza condițiilor neprielnice de păstrare pe lângă bisericile ortodoxe, precum și datorită lipsei de preocupare în păstrarea și punerea în valoare a acestora, o parte din materialele deosebit de valoroase au dispărut.

Până cînd, în anul 1989, conștientizându-se importanța deosebită a acestui material, a început adunarea lui, pe rînd, de la toate parahiile. Acum este depozitat în clădirea Consistoriului Eparhial, urmînd a fi restaurat, identificat și sistematizat.

Întocmirea catalogului analitic a acestei colecții se impune ca o necesitate, la fel cum se impune catalogarea și descrierea oricărui documente ale trecutului a căror cunoaștere este prielnică istoricului de sinteză pentru a putea face judecățile de valoare.

Toate aceste obiecte de cult folosite în viața religioasă, icoane pe sticlă, lemn și pânză, cărți vechi de cult, odăjdii preotești, au făcut obiectul unei expoziții deosebite anul acesta în luna februarie la Muzeul Erkel, Sala Dürer din Gyula. Expoziția a lăsat o puternică impresie fiind impecabil organizată și bine susținută financiar, totul sub coordonarea celor două doamne: Elena Csobai și Emilia Nagyné Martyin -, ambele muzeografe, care s-au zbatut pentru reușita acestei acțiuni.

Firește greul abia acum începe. Ne bucurăm însă de începutul promițător, considerînd că această Colecție de artă veche bisericească reprezintă o reconstituire a trecutului artistic, cultural și religios a românilor din Ungaria pe baza surselor neepuizate de pe aceste meleaguri. Expoziția invită și obligă la căutarea în continuare a ce mai există în teren, și care înseamnă zestrea virtuală a istoriei și istoriografiei românești de pe aceste meleaguri.

DIE SAMMLUNG DER RUMÄNISCHEN ORTHODOXEN KIRCHEN AUS UNGARN. WERTE ALTER KIRCHLICHER KUNST.

(Zusammenfassung)

Kurze Vorstellung der Sammlung deren Ansätze im Jahre 1989 liegen, als das Vikariat von Gyula mit dem Zusammentragen von alten kirchlichen Kunstgegenständen und Dokumenten aus rumänischen orthodoxen Pfarrgemeinden begann.

MARGINALII LA EXPOZIȚIA "IONE"

ION MUNTEANU -
UN ARTIST DISPĂRUT ACUM 26 DE ANI.

Nicolae Prelipceanu

Acum 26 de ani, într-o mansardă de tânăr pictor, dispărea Ion Munteanu. Cei care-l cunoșteam de la Cluj sau București, unde fusese pe rând student, știam că este un talent dincolo de obișnuit, despre care maestrul său, Corneliu Baba, avea să scrie postum: "A fost poate chiar geniul și ca întotdeauna nu l-am observat..."

Exmatriculat de la Institutul "Ion Andreescu" din Cluj, o dată cu graficianul Florin Creangă, pentru absențe cred, studentul pictor ajunge la București, în clasa maestrului Corneliu Baba, în 1968. A lucrat decorurile pentru teatrul studentesc "Podul", o mișcare de avangardă artistică a epocii, a pictat chiar o frescă-repede ștearsă - în casa scărilor spre sala de spectacol. Era deja cunoscut ca un talent ieșit din comun când, foarte tânăr, și-a pus capăt zilelor fără a explica în vreun fel gestul său celorlalți. I se spunea "Ione", cu o pronunțat ardeleneste aproape oa.

De la dispariția lui s-au organizat câteva expoziții retrospective "Ion Munteanu", în sala Kalinderul ori la Arad, orașul de unde venea deși era și se născuse maramureșan (19 iunie 1944, la Sighetul Marmăției). Au rămas puține lucrări de la acest artist frământat, dispărut la vârsta unor căutări și, poate, nemulțumiri, profunde. La moartea sa, maestrul Corneliu Baba mai scria: "Ion Munteanu a aparținut unei categorii rare ai cărei indivizi dispar consumându-se străini de școli și curente... Pe Ion Munteanu aș vrea să-l izolez total de impostura lucidă a creatorilor de obsesii false și la fel, să izolez semnele lăsate de el de scriiturile la modă, învățate pe de-a rostul pentru rezolvarea succesului sigur..." încheind cu fraza citată mai sus și care e bine a fi reluată: "A fost poate chiar geniul și, ca întotdeauna, nu l-am observat..."

Articol apărut în "România liberă" din 2 iulie 1994. Reprodus ca o marginalie la expoziția retrospectivă "Ion Munteanu". (Nota red.)

SUMAR

STUDI ȘI COMUNICĂRI DIN ISTORIA ARTEI	7
Dr. Viorica Guy Marica, Argintari transilvăneni în Europa barocului.....	7
Alexandru Braica, O pictură germană din secolul al XVII-lea indentificată la Biserica romano-catolică din Sinmartin.....	7
Elena Miklosik, Câteva lucrări ale unor artiști din sec. al XIX-lea, considerați arădeni, aflate în colecția Muzeului Banatului.....	18
COLECȚII DEZMEMBRATE, MONUMENTE DISPĂRUTE	31
Elena Miklosik, Încercări de reconstituire ale unor galerii de portrete din sec. XVIII-XIX, pe baza unor picturi intrate în colecțiile Muzeului Banatului.....	31
Elena Rodica Colta, Un tezaur risipit. Colecția de artă Coriolan Petranu.....	39
Gheorghe Lanesvchi, Un monument baroc dispărut. Capela Sf. Florian din Arad.....	52
ARHITECTURĂ, URBANISM	61
Arh. Teodor Octavian Gheorghiu, Arh. Radu Radoslav Modele baroce coloniste bănățene ale secolului al XVIII-lea. Comparatie cu vechile implanturi coloniste din Transilvania.....	61
Arh. Liliana Roșiu, Construcția podurilor peste canalul Bega în Timișoara	82
Ileana Pintilie, Elemente introductive în arhitectura secession din Timișoara	91
Arh. Liliana Roșiu, Rolul monumentelor de arhitectură în definirea ambientului din zona istorică a Timișoarei.....	107

RESTAURARE.....	115
Odry Maria, Restaurarea icoanei Sfântului Ioan Botezătorul din colecția secției de etnografie a muzeului din Arad.....	115
Radu Tunaru, Problematika restaurării unui instrument muzical din secolul al XVIII-lea.....	120
ACTIVITATEA MUZEULUI DE ARTĂ ÎN PERIOADA 1992-1993...	132
Colocvii, simpozioane, sesiuni	132
Expoziții temporare	134
Conservare-restaurare	137
CRONICI PLASTICE	139
Dr. Petru Pușcaș (Giula), Colecția Bisericilor Ortodoxe Române din Ungaria. Valori de artă bisericească.	139
Nicolae Prelipceanu, Marginalii la expoziția "Ione"	141
Sumar	142

INHALT

KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIEN UND MITTEILUNGEN	7
Dr. Viorica Guy Marica, Seibenbürgische Silberschmiede im Europa des Barock	7
Alexandru Braica, Eine deutsche Malerei aus dem XVII. Jh., in der römisch-katolischen Kirche aus Sanktmartin	13
Elena Miklosik, Einige Arbeiten von Künstlern des XIX. Jh., die als Arader betrachtet werden, aus der Sammlung des Banater Museums.....	18
VERSTREUTE SAMMLUNGEN: VERSCHWUNDENE DENKMÄLER.....	31
Elena Miklosik, Versuche zur Wiederherstellung einiger Porträtgalerien des XVIII-XIX. Jh. anhand einiger Malereien aus den Sammlungen des Banater Museums.....	31
Elena Ridica Colta, Ein verstruter Schatz. Die Kunstsammlung Corioan Petranu.....	39
Gheorghe Lanevschi, Ein verschwundenes Barockdenkmal. Die Kapelle des Heiligen Florian aus Arad.....	52
ARCHITECTUR. URBANISMUS	61
Arch. Teodor Octavian Gheorghiu, Arch. Radu Radoslav Barocke banater Kolonisationsmodelle des XVIII. Jahrhunderts. Vergleich zu den älteren Kolonistenimplanten aus Siebenbürgen	61
Arch. Liliana Roşiu, Brückenbau über den Bega-Kanal in Temeschburg	82
Ileana Pintilie, Einleitende Elemente zur Sezession-Architectur aus Temeschburg.....	91
Arch. Liliana Roşiu, Die Rolle der Architekturdenkmäler in der Ambient definierung der historischen Zone von Temeschburg.	107

