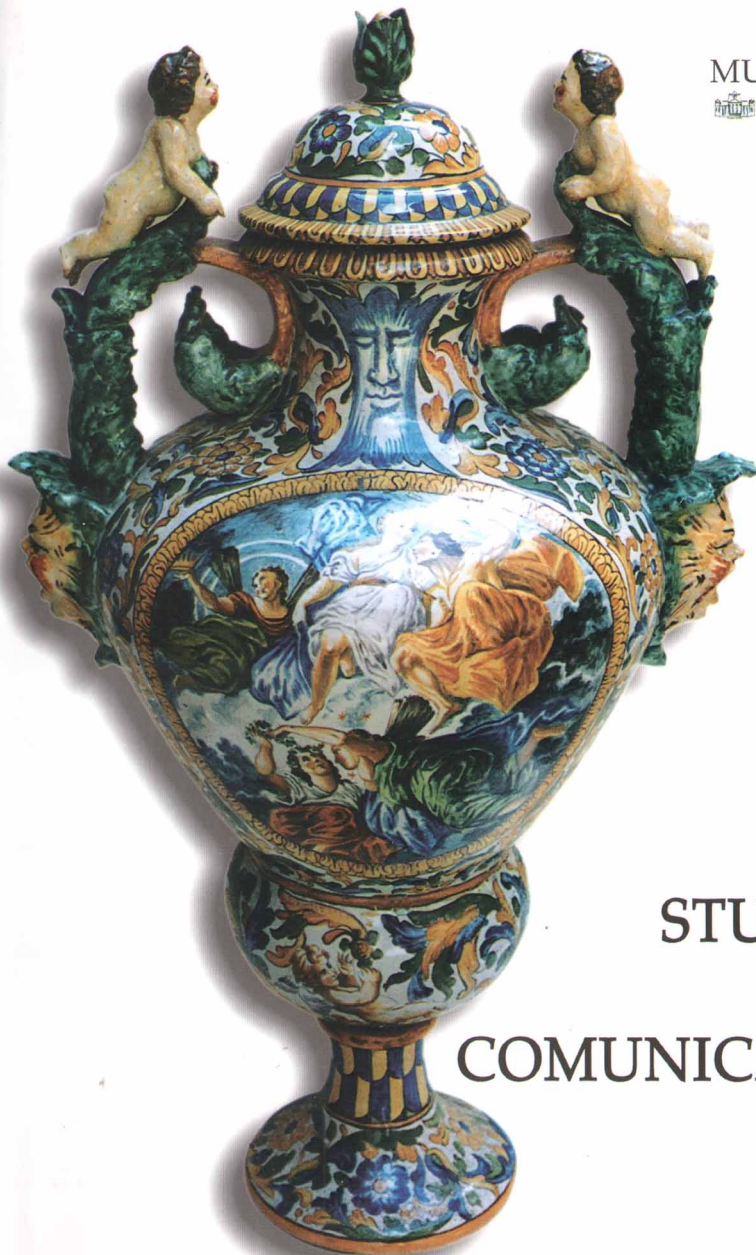


MUSEUM
ARAD



STUDII
ȘI
COMUNICĂRI
7

ARAD
2001-2002

Museum Arad

STUDII ȘI COMUNICĂRI

7

ARAD
2001-2002

- Coperta I Vas decorativ Urbino 1/4 Sec. XIX
Colecția Muzeului de Artă Arad
- Coperta IV Alexandru Iritz, *Culegătoarele de spice*,
pastel, 18 x 33 cm, Colecția Gheorghe Ciaciș

Design copertă: *Onisim Colta*

Colegiul de redacție:

Pascu G. Hurezan - redactor șef

Elena Rodica Colta - redactor responsabil

Adriana Pantazi - redactor

Gheorghe Lanevschi - redactor

Adresa

Redacția "Studii și comunicări"

MUZEUL DE ISTORIE

P-ța Enescu, nr. 1, 2900 Arad-România

Tel.: 0040-57-281847

Fax: 0040-57-280114

ISSN 1224 - 6875

Tehnoredactare, tipar:

TRINOM S.R.L.

Str. C. Hodoș, nr. 1

Tel./Fax: 057-281707

ORIENTĂRI STILISTICE ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ DE ICOANE DIN SECOLUL AL XVIII-LEA DIN JUDEȚUL IAȘI

Lucia Ionescu

Vasile Grecu publica în anul 1924 în Buletinul Codrul Cosminului "*Versiunile române ale erminiilor de pictură bizantină*"¹, în care se face un scurt istoric al acestora plecând de la prima erminie a lui Dionisie din Furna (1701-1733), descoperită de Didron, la mănăstirea Athos, în anul 1839, și publicată la Paris în 1845, până la ultimele versiuni din secolul al XIX-lea. Aceste adevărate manuale de pictură și iconografie bizantină au circulat în ambele țări române, utilizarea lor în pictura moldovenească fiind demonstrată prin existența de texte cuprinzând nume, sentințe și lămuriri. Textele cele mai vechi erau inscripționate în limba greacă apoi, până în secolul al XVII-lea, mai frecvente erau cele în slavonă, pentru ca în decursul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea să circule în ambele limbi; operele păstrate din această perioadă demonstrează utilizarea lor simultană.

A.D. Xenopol și C. Erbiceanu, într-un articol publicat la Iași în "*Serbarea școlară*"² în anul 1885, semnalează existența unui manual de pictură în limba greacă, pretins a lui Dionisie, în Biblioteca Seminarului de la Socola, fapt rămas neconfirmat. Același V. Grecu consemnează în materialul său, existența la noi a șase manuscrise traduse în românește după erminiile originale din limba greacă: două din decursul secolului al XVIII-lea, unul din 1740, unul din 1750, patru din secolul al XIX-lea, respectiv din 1815, 1833, 1835 și unul datat prima jumătate

a secolului al XIX-lea. În sprijinul acestor afirmații V. Grecu invocă mărturiile călugărului Macarie precum și alte mărturii indirecte.

Interesante pentru tema pe care ne-am propus-o sunt cele două manuscrise din secolul al XVIII-lea. Primul, datând din anul 1740, conține 200 de modele, realizate în creion, cărbune, cerneală și acuarelă. Manuscrisul copia cu fidelitate pe cele după erminia greacă, fiind completat cu modele podlinniki, după manuscrise traduse din limba rusă, tot după originalele grecești. Manuscrisul a aparținut zugravului Radu (născut în 1740), fiul lui Mihaiu zugrav, și zugravului Avramie din Târgoviște. La modelele stabilite de canoanele bisericii răsăritene, zugravul Radu a mai adăugat și modelele ce-i aparțin, fapt practicat în general de zugravi, îmbogățindu-le astfel repertoriul. Manuscrisul său cuprinde desene și acuarele în culori naturale din plante, numeroase trasate cu condeiul în cerneală.

Al doilea manuscris din secolul al XVIII-lea, cel de la 1750, cuprinde nume, inițiale, titluri scrise cu chinovar, după cele mai vechi erminii ale lui Dionisie, Panselinos și Teophan.

Versiunile românești, utilizate în biserici în pictura murală și de icoane, păstrează trei tipuri de erminii ce cuprind două părți distincte: prima cuprinde îndrumări tehnice pentru pictura murală și de icoane și a doua indicații precise de iconografie referitoare la compoziție și modalitatea de reprezentare a personajelor. Până în secolul al XVII-lea inclusiv erminiile vor fi respectate cu mici excepții. Începând cu sfârșitul secolului al XVII-lea și în decursul secolului al XVIII-lea, pictura românească de icoane ilustrează o etapă în care se constată deosebiri datorate adaosurilor sau omisiunilor, amplificărilor sau simplificărilor modelului inițial prin intervenția autorului zugrav.

I. D. Ștefănescu în volumul *“Arta feudală în Țările Române”*³ atestă existența în Moldova a unei școli de tradiție bizantină în pictura murală, a cărei origine o leagă de Humor, Vatra Moldoviței și Voroneț, datând din secolul al XVI-lea, tradiție evidentă în concepție, linie și culoare.

N. Iorga, pe care I. D. Ștefănescu îl citează în acest sens în volumul mai sus menționat, apreciază că numeroase icoane moldovenești din secolele XVII și XVIII sunt importante din punct de vedere istoric, fiindcă dovedesc existența unei școli moldovenești de iconari, cu origini în mănăstirile din nord: Putna, biserica Sf. Gheorghe Suceava, Sucevița și Neamț.

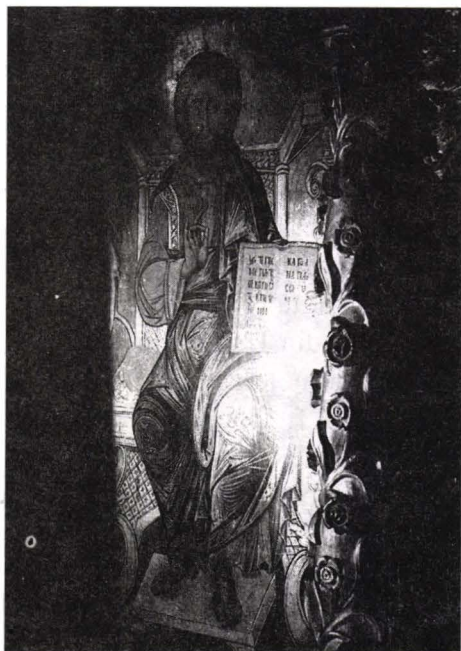
În prezentarea acestui material s-a realizat o selecție a câtorva dintre valorile secolului al XVIII-lea, deținute de bisericile din Iași și din județ, ce ilustrează orientările stilistice în pictura moldovenească de icoane din acea vreme. Prezentarea lor nu va fi făcută cronologic ci în funcție tocmai de aceste orientări, cu referire în exclusivitate la icoanele împărătești.

În biserica ortodoxă, iconostasul este considerat piesa de rezistență cu cea mai mare valoare, fiind constituit ca un sistem iconografic și arhitectonic, în care structura arhitectonică propriu-zisă, sculptată în lemn, este în deplin acord cu pictura ansamblului de icoane. Din acest ansamblu, cele ce impresionează cel mai mult, și nu numai ca dimensiune ci și ca semnificație a imaginii, sunt cele patru icoane împărătești, în care este inclusă și icoana de hram. Imaginile lui Iisus Christos Pantocrator și a Maicii Domnului cu Pruncul sunt prin tradiție achiropoete, adică imagini arhetipale nefăcute de mâna omului astfel că reproducerea lor s-a făcut cu minimum de modificări de poziție, gestică, vestimentație și chiar și de culoare.

Există în acest sens icoanele împărătești de la biserica Sf. Ilie din Rediul Aldei, comuna Aroneanu, ctitorie de la 1711 a lui Maria Catargiu sau cele de la ctitoria lui Vasile Lupu, biserica mănăstirii Golia pictate, după cum au dovedit cercetările recente⁴, de zugravul Ioasaf, călugăr de la Vatoped, la anul 1754, și exemplele ale căror reprezentări se încadrează rigorii schemei iconografice bizantine sunt suficiente în județul Iași.

În această categorie se pot încadra și icoanele împărătești provenind de la biserica din comuna Țibănești cu hramul Duminica Tuturor Sfinților, ctitorie a familiei Carp de la începutul secolului al XVIII-lea, refăcută de marele postelnic

Icoană împărătească
 "Isus Christos Pantocrator"
 Biserica Sf. Ilie din Rediul
 Aldei
 comuna Aroneanu



Zugravul Ion, Icoana "Sf.
 Ioan Botezătorul"
 Biserica "Duminica tuturor
 Sfinților", Țibănești

I. Carp în anul 1849. Din vechea biserică din secolul al XVIII-lea se păstrează în noua ctitorie cele trei icoane împărătești, fără icoana de hram. Reprezentările lui Iisus Christos Pantocrator, a Maicii Domnului cu Pruncul, tipul Hodighitria, și a Sf. Ioan Prodromos, tipul Cephalofor, ipostaza cu aripi, sunt redată bust; impresionează expresia interiorizată a chipurilor ale căror trăsături sunt realizate cu aceeași măiestrie artistică: linii sensibile, modulate, urmăresc trăsăturile, bosomele frontale și pomeții accentuați, desenul mâinilor și al veșmintelor. Excelează ca desen reprezentarea Sf. Ioan în redarea părului, a melotei și a aripilor. Rafinamentul liniei este însoțit de un rafinament cromatic ce se încadrează gamei de brunuri calde. Inscripțiile sunt în limba greacă. O inscripție provenind de pe un Triptih din 1666, publicată de Gh. Ghibănescu în "Însemnări și notițe pe cărți"⁵, 1928, ne oferă numele unui zugrav de la "let 7229 (1721) Mai 20", Ion Zugrav, care se roagă pentru pomenirea sa la biserica Duminica Tuturor Sfinților din Țibănești. Datarea acestor icoane fiind apropiată, cred că nu greșim dacă i le atribuim zugrăvului Ion.

Biserica "Bunavestire" din Osoi, ctitorie de secolul XIX, de la 1872, deține două icoane de secolul XVIII diferite ca factură: o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul și o reprezentare a Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil. Întrucât biserica din Prisecani, ctitorie de la 1765, refăcută de mitropolitul Veniamin Costache în 1804, are hramul "Sfinții Voievozi", e posibil ca icoana Sfinților Arhangheli să provină de la această biserică, dată fiind și apropierea dintre localități.

Icoana Maicii Domnului cu Pruncul este o reprezentare a tipului Hodighitria, cu o ușoară modificare a modelului consacrat, și anume mâna stângă a Fecioarei susține mâinile lui Iisus copil, care este cu capul înclinat, întors spre dreapta. Sfinții Arhangheli, redați figură întreagă, într-o mișcare elansată, primul susținând crucea și al doilea sabia și sulita, încadrează portretul central al Maicii Domnului. Inscripția în limba slavonă, plasată sub imaginea Sfântului Arhangel Gavriil cuprinde



Icoană împărătească "Maica
Domnului cu Pruncul"
Biserica Sf. Voievozi, Zlotica



Icoană de hram
Biserica "Sf. Ioan Teologul"
satul Mănăstirea, comuna Dagâța



Icoană de hram
Biserica "Sf. M. Mucenic
Dimitrie", Vlădeni

denumirea tipului iconografic. Caracterul liniar al reprezentării, elementele decorative și tipul iconografic o încadrează uneia dintre variantele rusești de interpretare a Hodighitriei, stabilit de erminie.

Cea de a doua icoană, cea a Sf. Voievozi ne trimite la exprimarea simplificată specifică icoanelor de factură populară din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Desenul direct, gestică degajată și expresivitatea chipurilor trasate cu linii continui, ce delimitează pata cromatică așezată uniform, cu hașuri dezordonate, sunt elemente ce caracterizează această reprezentare. Inscripțiile sunt făcute cu majuscule în caractere chirilice.

O reprezentare a Maicii Domnului cu Pruncul tipul Hodighitria conformă erminiei este icoana împărătească de la biserica de lemn din Zlodica, comuna Cotnari, cu hramul Sf. Voievozi, biserică ce poate fi datată, luând în considerație zăpășul de la let 7217 (1719) publicat de Gh. Ghibănescu⁶, ante 1709, ctitor fiind Ștefan Bosie. Trei dintre icoanele împărătești ce aparțin acestei biserici sunt de factură populară, prezentând calitățile inerente picturii de icoane specifice acestui gen și acestei perioade. O notă aparte o face icoana împărătească a Maicii Domnului cu Pruncul încadrată de un chenar în relief decorat cu motive fitomorfe, pe un fond de roșu-garanță. Portretele aureolate ale celor două personaje sunt de o mare spiritualitate. Chipul interiorizat al Fecioarei este încadrat, ca și în cazul icoanei de la Osoi, de reprezentările bust ale celor doi Sf. Arhangheli. Desenul este realizat printr-o grafie fină, ordonată cu grijă. Cromatica este realizată pe o dominantă rece de umbră naturală, în acord cu fondul albastru de Prusia, pe care strălucesc veșmintele ocru-orange ale lui Iisus.

Într-o manieră apropiată, dar îmbogățită prin elemente decorative, însă de un decorativism reținut, se pot încadra cele trei icoane împărătești care, deși provin de la biserici diferite, par să fie opera aceluiași zugrav. Prima aparține bisericii Sf. Mare Mucenic Gheorghe din Vorovești, comuna Miroslava,



Icoană împărătească "Maica
Domnului cu Pruncul"
Biserica Dovidenia, Iași



Icoană împărătească "Sf. Ierarh
Nicolae"
Biserica Sf. Nicolae, Ciohorăni



Zugravul Macarie
Icoană împărătească "Maica
Domnului cu Pruncul"
Biserica Nașterea Maicii
Domnului, Tomești

ctitorită în anul 1768, și este prinsă în structura iconostasului original, ce se păstrează doar parțial. Deși există câteva intervenții, pe chenar și parțial pe fond, constând în repictări și reinscripționare, icoana își păstrează calitățile artistice. Este vorba despre icoana împărătească a Sf. Arhanghel Mihail reprezentat frontal, bust, cu sabia ridicată în mâna dreaptă și discul cu reprezentarea lui Christos Emanuel în stânga. Calitatea desenului este pusă în valoare de grafia trăsăturilor, ce-i subliniază expresia blândă a chipului, de detaliile veșmintelor militare de comandant suprem al oștirilor cerești și de aripile ridicate. Este respectată cromatica tradițională iar elementul grafic se rezumă strict la detaliile de costum și de aripi.

Alte două icoane împărătești provin de la biserica de lemn cu hramul Sf. Ioan Teologul din satul Mănăstirea, comuna Dagâța, biserică construită de răzeși în anul 1723. Prima este icoana de hram reprezentându-l pe Sf. Ioan Teologul iar a doua îl reprezintă pe Sf. Arhanghel Mihail, după cum precizează și inscripțiile în limba greacă caligrafiate pe fondul albastru închis al icoanelor. Din nefericire, la portretul Sf. Arhanghel Mihail s-a intervenit, astfel că numai la icoana de hram a Sf. Ioan Teologul se mai poate urmări calitatea liniei și grija artistului pentru detaliu. Decorativismul veșmintelor, îmbogățit prin plasarea unor motive florale aurite pe fondul roșu al tunicilor, ține de interpretarea mai liberă a modelelor impuse de canoane. Acest nou mod de decorare a veșmintelor se va extinde în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea devenind frecvent și în pictura murală.

Tot aici se încadrează o icoană împărătească aflată la Depozitul de la mănăstirea Golia, provenind de la vechea biserică de lemn Sf. Dimitrie Misail din Iași, biserică datată ante 1757. Această icoană împărătească reprezentând-o pe Maica Domnului cu Pruncul, tipul Hodighitria, încadrată bilateral de portretele bust ale celor 12 Sfinți Prooroci cuprinde la subsol, dispusă pe două rânduri, o inscripție cu majuscule, trasată cu negru, cu caractere chirilice, care precizează anul “7277” /1769)

și în continuare: *“Această Sfântă Icoană a făcut-o dumnealui Toader Cogatar Ciohodariu, sinu Horubanu împreună cu soțul dumisale Floare pentru pomenirea sufletelor dumiilor sale și a părinților dumisale, Eu Toader Zografu, Iulie 12”*. Inscripția a fost publicată de N. Iorga în *“Inscripții, Iași I”*, dar cu o greșală; în locul numelui zugravului Toader apare Grigorie. Cu certitudine însă icoana menționată este opera lui Toader Zugravu, semnătura sa fiind foarte clară.

Din grupul icoanelor realizate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cu influențe de factură populară, fac parte și cele două icoane împărătești de la biserica nouă din Vlădeni, cu hramul Sf. Mare Mucenic Dimitrie, construită din zid între anii 1920-1927, pe locul unei biserici din lemn, ridicată între anii 1758-1760. Cele două icoane împărătești sunt: cea a Pantocratorului, reprezentat frontal, figură întreagă, așezat pe tron, și cea de hram, reprezentându-l pe Sf. Mare Mucenic Dimitrie călare, străpungând cu sulita pe necredinciosul împărat Maximian, în timp ce este încoronat de un înger în zbor. Pe un fond aurit, zugravul realizează un desen concis, cu modulații expresive și o dinamică corelată a gesticii, într-o gamă cromatică caldă, dominată de roșuri și brunuri, cu elemente decorative dispuse echilibrat, adevărate valori artistice.

Aceeași dinamică a gesticii, în concordanță cu sensul narativ, apare și la icoana Sf. Mare Mucenic Gheorghe purtătorul de biruință, după traducerea inscripției din chirilică, reprezentat călare, omorând balaurul Berit, pe un fundal de arhitecturi și de peisaj. Icoana, aflată actualmente la depozitul Golia, provine de la biserica Sf. Pantelimon din Iași, biserică existentă la 1780, și cuprinde o inscripție în colțul din dreapta jos, caligrafiată cu majuscule în auriu cu caractere chirilice: *“1786 Această Icoană s-au făcut cu cheltuiala lui Gheorghe Fătu și soțu său Ioana”* iar dedesubt, un desen arabescat care ar putea fi semnătura sau monograma zugravului.

Tot în acest grup de icoane se încadrează și o icoană împărătească provenind de la biserica de lemn cu hramul Sf.

Arhangheli din Verșeni, comuna Miroslavești, biserică datată ante 1763. Este vorba despre o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul, tipul Hodighitria, reprezentată figură întreagă, pe un tron maiestuos, cu brațe în volute și spătar al căror decorativism grafic este specific celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. Asimetria portretului Maicii Domnului este de o mare expresivitate ca și chipul matur al copilului Iisus. Cele două portrete sunt împodobite cu coroane înalte, a căror decorație se leagă stilistic de cea a tronurilor. Inscripțiile sunt în chirilică. Deși, din nefericire, cromatica icoanei a fost afectată prin curățiri incorecte, aceasta nu-i scade din valoarea artistică.

Păstrându-ne în zona decorativismului vom prezenta și alte patru icoane împărătești aflate la depozitul Golia: Iisus Christos Pantocrator, Maica Domnului cu Pruncul, Sf. Nicolae și Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil. Ele au fost găsite la biserica Sf. Nicolae din Ciohorăni, comuna Miroslavești, ctitorie a lui M. Sturza din anul 1808, însă proveniența lor pare să fie alta, întrucât, stilistic, ele aparțin secolului al XVIII-lea. Calităților plastice ale celor patru icoane li se adaugă și cele decorative; bogăția decorației, preponderent geometrică, este echilibrată ca motive; ea nu agresează ochiul ca formă și ca dimensiune, fiind plasată într-o distribuție ce nu aglomerează suprafețele; motivele sunt dispuse la coroane, veșminte și tron, într-o eleganță compozițională, riguros construită pe un fond cromatic cu rezonanțe tonale calde de roșuri și brunuri în vibrația prețioasă a aurului.

Sfârșitul secolului aduce o temperare a excesului decorativ, accentul căzând pe exaltarea expresivității desenului, spre căutarea de noi acorduri cromatice, în esență spre un expresionism al imaginii.

Biserica Vovidenia din Iași cu hramul Intrării Maicii Domnului în biserică, datată ante 1645, a fost reînnoită la sfârșitul secolului al XVIII-lea și înzestrată cu un iconostas, care mai păstrează icoanele prăznicare și trei icoane împărătești. Ele au fost pictate, conform inscripției aflată în colțul din dreapta

jos al icoanei de hram, de către Macarie Zugrav la anul 1792, Dekembrie 23.

Un zugrav Macarie este amintit de Șt. Meteș în “Zugravii bisericilor române”⁸ și de N. Iorga⁹ în “Inscripțiile” sale, ca autor al unei icoane de la mănăstirea Dobrovăț, datată 1796. Nu putem aprecia dacă este vorba de unul și același zugrav, întrucât icoana menționată de cei doi nu se mai află acolo; există în schimb mari similitudini între icoanele de la Biserica Vovidenia și icoanele descoperite la biserica Nașterea Maicii Domnului din Tomești, fapt ce ne determină să le atribuim și pe acesta tot zugravului Macarie. Icoanele provin de la fostul schit Vlădiceni, demolat între anii 1972-1973, schit construit prin osârdia lui Macarie, duhovnicul Mitropoliei, în anul 1803. Probabil acesta este Macarie zugravul, autorul icoanelor de la Vlădiceni și de la Vovidenia, întrucât similitudinile dintre aceste icoane sunt evidente: reprezentări bust, desen modulat cu conture precise, trăsături cu același caracter al liniei și modeleului, aceeași expresivitate a chipurilor, decorația și cromatică veșmintelor și fondului cu cartușe similare în limba greacă ce cuprind inițialele numelor personajelor reprezentate. La biserica Vovidenia din Iași se află icoana de hram a Intrării Maicii Domnului în biserică, Maica Domnului cu Pruncul Hodighitria și Iisus Christos Pantocrator, la portretul căruia s-a intervenit ușor. De la biserica schitului Vlădiceni s-au găsit icoanele Maicii Domnului cu Pruncul, a Sf. Nicolae, reprezentat figură întreagă pe tron, încadrat în colțurile superioare de Iisus și Maica Domnului bust, și o icoană a Sf. Arhanghel Mihail, figură întreagă, rupând lanțurile iadului și călcând pe diavol printr-o mișcare elansată. La icoana împărătească a Maicii Domnului cu Pruncul, spre deosebire de cea de la Vovidenia, cele două portrete sunt încoronate iar copilul Iisus apare frontal, în picioare, reprezentare devenită caracteristică icoanelor Kazan.

Calitățile plastice ale icoanelor prezentate demonstrează existența în Moldova a unor zugravi cu o școală artistică formată la un înalt nivel de exprimare grafică, cromatică și compozițională

și un puternic simț al decorativului.

Începutul secolului al XIX-lea va aduce înnoiri în reprezentările icoanelor împărătești revenindu-se deseori la fondul din stuc aurit, dar această perioadă va face obiectul altui studiu.

Note

¹ V. Grecu “*Versiunile erminiilor de pictură bizantină*”, în Buletinul Codrul Cosminului, Cernăuți I, 1924, p. 107-174.

² A. D. Xenopol, C. Erbiceanu “*Biblioteca Seminarului Socola*”, în Serbarea școlară, Iași, 1885, p. 384-385.

³ I. D. Ștefănescu “*Arta feudală în România*”, Ed. Banatului, 1981, p. 238.

⁴ L. Ionescu, “*Mărturii despre Zugravul Ioasaf, călugăr de la Vatoped, aflate la biserica mănăstirii Golia din Iași la anul 1754*”, Iași, Byzantion Romanicon, III, Ed. Artis, 1997, p. 172-180.

⁵ Gh. Ghibănescu “*Însemnări și notițe de pe cărți*”, Iași, Buletin I, Neculce, 1928, p. 194.

⁶ Gh. Ghibănescu, op. cit. p. 161.

⁷ N. Iorga “*Inscripții și însemnări din bisericile Iașului I*”, București, 1907, p. 82-82.

⁸ Șt. Meteș “*Zugravii bisericilor române*”, Anuarul C. M. I. Pentru Transilvania, Cernăuți, 1926-1928, p. 103.

⁹ N. Iorga, “*Inscripții și însemnări din bisericile Iașului*” II, București, 1907, p. 207.

STYLISTIC ASPECTS IN ICONS MOLDOVIAN PAINTINGS DURING THE XVIII-TH CENTURY (summary)

The ortodox icons painted in Moldavia along the XVIII-th century belonging to a large category of traditional Byzantine art with specific local characters. The icons in Byzantine style were realised concordant a painting and iconographic handbook named "erminia" containing the instructions above the religious representations about the models established by Eastern church canons. The very ancient "erminia" remained, belongs to Dionisie from Furna monk at Athos monastery in the beginning of XVIIIth century. In the Romanian countries are known six erminia: two from XVIIIth century and for from XIXth century, all of them having inscriptions first in Greek language, then in Slavonic language and during the XVIIIth century in the both language. The most important Romanian erminia is the manuscript of house painter Radu from Targoviste in 1740. In moldavian medieval art from XVIIIth century there is a real traditional Byzantine school whith sours proceed from north monastery.

This work presents some important imperial icons from XVIIIth century belonging to some churches in Iasi area which illustrate the new tendencies in the icons painting: one of them keep the traditional moldavian art receiving the renewals of Western art, other in a folk popular interpretation and finally, another influenced by Russian school. Some of the icons have inscriptions in Cirillic, Greek or Slavonic language, depending on the origin of the canonic models, with the name of the house painter, but most of them belong to anonymous artists..

ALTINI ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DIN IAȘI ȘI ȘCOALA DE LA VIENA

Lucia Ionescu

Cunoscut mai puțin prin numele de familie ci îndeosebi ca “zugravul Eustatie”, după cum îl denumea Gh. Asachi în articolul său “*Zugrăvia în Moldova*”, publicat în Albina românească nr. 19 din 1847, Eustati Altini a marcat în Moldova “reforma în zugrăvia stilului bisericesc”. Activitatea sa artistică se extinde pe o perioadă relativ restrânsă, și anume la începutul secolului al XIX-lea, mai precis între anii 1800-1815. Originea sa este destul de incertă; o inscripție autografă în limba greacă, tradusă de Nestor Camariano, ce se află pe icoana Cina cea de taină aparținând iconostasului bisericii Sf. Spiridon din Iași, precizează: “*Adu-ți aminte Doamne de robul tău Eustatie medelnicerul din Zagora Greciei care a pictat aceasta din îndemnul și cu cheltuiala episcopilor, 1813, E. Altini a pictat*”.

Posibil că familia pictorului s-a stabilit în Moldova după războiul ruso-turc dintre anii 1768-1774, când familii întregi de greci, provenind din Macedonia, Epir, Tesalia, Tracia și Asia Mică, s-au refugiat peste Dunăre, în Imperiul Austro-Ungar și în Țările Române, pentru a scăpa de asuprirea turcească. În conformitate cu Cronica scrierii sufleteilor și a familiilor stării de gios din Târgul Iașii, 1808, iulie 15, au existat trei frați Altini: Eustatie, care locuia în mahalaua 40 de Sfinți, și frații săi Iordache (Gheorghe) și Enache (Ion), meșteșugari sau comercianți, care locuiau pe Ulița Măjilor.

Întreaga operă a pictorului Altini, vădit influențată de stilul Școlii vieneze, este o confirmare a aprecierii făcută de

Asachi, precum că acesta și-a desăvârșit studiile la Academia de arte din Viena. În arhiva acestei instituții figurează însă un Georg Altini de 16 ani, originar din Macedonia, înscris în 19 ianuarie 1789¹. Faptul că numele lui Altini este Eustatie, dovedit de numeroasele inscripții autografe existente pe icoane, și nu Gheorghe, îl determină pe Remus Niculescu în monografia² sa dedicată pictorului să emită două ipoteze: ori existența unei inadvertențe în acte, datorate funcționarului austriac, ori studiile au fost începute de fratele său Gheorghe și continuate de Eustatie acesta fiind mult mai talentat. Pornind de la numele de familie R. Niculescu emite și ipoteza unei origini armene a pictorului, familia acestuia fiind stabilită și împrăștiată la Roman (unde exista o colonie armenească puternică) pentru că să nu uităm, iconostasul bisericii episcopale de aici este pictat în întregime de Altini. Totuși el admite că, Altini ar putea fi la fel de bine grec sau aromân și că provenea cu certitudine din spațiul balcanic.

Dacă presupunerile asupra biografiei sale sunt corecte și Georg este Eustatie, atunci rezultă că pictorul s-a născut în anul 1773 și până la vârsta de 16 ani și-a petrecut copilăria în Moldova, la Iași sau la Roman, unde a învățat meșteșugul zugravului în vechea tradiție a artei post-bizantine, care s-a păstrat până în secolul al XVIII-lea când în pictura de icoane încep să pătrundă elemente laicizante prin concepție și factură, finalizate printr-o asimilare cu pictura de șevalet europeană. Modificările de ordin stilistic și, în final, iconografic demonstrează străruința noii generații de zugravi de a-și însuși elemente ale limbajului plastic apusean.

În ceea ce privește modalitatea prin care Altini a studiat în capitala austriacă, există două surse de informare: prima o constituie afirmația lui Asachi din articolul citat³ precum că *“talentatul tânăr a plecat cu cheltuiala statului”*, deci, la recomandarea unui domn moldovean, în perioada respectivă neputând fi altul decât Alexandru Ipsilanti; a doua sursă este bazată pe tradiția în a cărei sprijin R. Niculescu citează mai

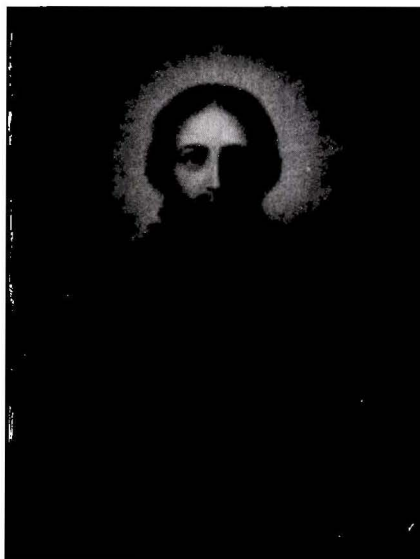
multe documente⁴, conform căreia Altini s-ar fi reîntors în țară în 1790 și ar fi plecat din nou cu ajutorul lui Potemkin, stabilit atunci la Iași.

Nu există mărturii asupra duratei școlii lui Altini la Viena, însă în anul 1797 nu era încă întors la Iași, pentru că portretul mitropolitului Iacov Stamati, care îi comandă în anul 1802 pictura iconostasului bisericii Banu, nu îi aparține. Și această comandă nu este întâmplătoare întrucât mitropolitul Moldovei, Iacov Stamati era o persoană foarte cultivată, cu o orientare modernă de tendință apuseană, fapt ce reiese din dorința sa ca noua ctitorie Banu, să fie înălțată în spiritul neoclasicismului, în care se construia atunci arhitectura religioasă din Austria și Rusia. Ca urmare lucrările de construcție vor fi încredințate arhitectului Herr Leopold din Transilvania, iar pictarea iconostasului lui Eustatie Altini, cu studii de specialitate la Viena, care reprezenta noua orientare din pictura religioasă din Moldova. Posibil ca în jurul datei de 7 iunie 1802, Altini să fi terminat pictura de la Banu, deoarece cu această dată el figurează în Condica bisericii Banu, f. 405, cu un dar de 200 de lei, bani ce nu puteau reprezenta decât plata pentru opera efectuată. De altfel, anul 1802 apare, la biserica Banu, pe trei icoane: unul pe icoana împărătească a Maicii Domnului cu Pruncul, unde artistul a inscripționat: *“Eustatie Altini a pictat, 1802”*; celelalte două inscripționări se găsesc pe două icoane mari aflate în pronaosul bisericii, a Mântuitorului și a Maicii Domnului cu Pruncul, fiind caligrafiate cu negru în limba greacă: *“S-a pictat de Eustatie N. Altini și s-a dăruit bisericii Tuturor Sfinților de către dumnealui Luca Banul, 1802, august, I”*. Donatorul la care se referă inscripția este Mihai Luca Banul, un apropiat al mitropolitului, instituit, prin testament, de către acesta, ca episcop al bisericii.

Iconostasul de la biserica Banu constituie opera de tinerețe a pictorului, întrucât până la această dată numele său nu apare. El a mai pictat în anul 1805 icoanele împărățești ale iconostasului bisericii Sf. Gheorghe, catedrală mitropolitană încă



E. Altini , Icoană împărătească
"Maica Domnului cu Pruncul",
1802
Biserica Banu, Iași



E. Altini, "Isus Christos
Pantocrator", 1802
Biserica Banu, Iași



E. Altini, Icoană de hram "Sf.
M. Mucenic Gheorghe", 1805
Metropolia Veche, Iași



E. Altini
Icoană împărătească "Isus Christos,
Stăpânul lumii", 1813
Biserica Sf. Spiridon, Iași



E. Altini
Sfinții apostoli Ioan și Petru,
1813, Iconostas
Biserica Sf. Spiridon, Iași



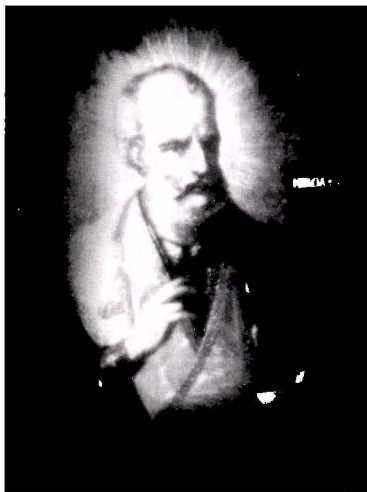
E. Altini
Sfinții proroci David și Solomon, 1813, Iconostas
Biserica Sf. Spiridon, Iași

la acea dată, la cererea mitropolitului Veniamin Costachi; pe icoana Mântuitorului pictorul și-a caligrafiat și de această dată numele în greacă: "*Eustatie Altini a pictat 1805, 30 aprilie*" alături de o altă inscripție dispusă cu majuscule aurii pe galonul mantiei lui Iisus, ce precizează numele comanditarului: "*Adu-ți aminte Doamne de Veniamin Arhiereul*".

În perioada 1805-1813 activitatea artistică a lui Altini rămâne necunoscută datorită lipsei oricăror informații documentare. Abia în anul 1813, după revenirea lui Veniamin Costachi în scaunul mitropolitan, Altini pictează iconostasul bisericii episcopale Sf. Spiridon unde mitropolitul fusese egumen. Aici, după cum precizam la începutul lucrării, găsim inscripția citată, plasată discret pe un cassone aflat în centrul compoziției icoanei Cina cea de taină.

Un an mai târziu, respectiv în 1814, el pictează icoanele împărățești de la biserica Sf. 40 de Mucenici: a Mântuitorului, a Maicii Domnului cu Pruncul, a Sf. Ierarh Nicolae și icoana de hram, aflată sub ferecătură. La icoana Sf. Nicolae, nume purtat de tatăl său, artistul își caligrafiază pentru ultima oară inscripția, (pentru că în aprilie 1815 murise deja): "*Adu-ți aminte Doamne de robii tăi Eustatie, Casandra și de părinții lor, 1814, august*". Două dintre aceste icoane, care prezentaseră probabil probleme de conservare,

au fost restaurate de C.D. Stahi în anul 1889. În autobiografia sa⁵, în care precizează și lista lucrărilor restaurate: la "*nr. 15 apare Maica Domnului cu fiul pe mâna stângă. Icoană împărățească din catapeteasma bisericii Patruzești de Sfinți din*



E. Altini
Icoană împărățească
"Sf. Ierarh Nicolae", 1814
Biserica "Sfinții 40 de
Mucenici", Iași

Iași, zugrăvită de maestrul Eustatie. Restaurată la 1889, în Iași” și la nr. “16. Sântul Nicolae de la Mira, binecuvântând cu dreapta, în stânga ținea cartea deschisă. Icoană din catapeteasma bisericii Patruzești de Sfinți. Una dintre cele mai reușite opere a maestrului Eustatie. Restaurată de C.D. Stahi, în anul 1889, Iași”.

Deși desprins din rândul zugravilor, opera lui Altini este considerată expresia unui moment artistic important în evoluția artei românești în perioada de pionierat din cultura modernă. Contactul său cu mediul artistic vienez într-o perioadă în care Viena, capitală a unui mare imperiu, constituia spațiul de confruntare, influență și dezvoltare a principalelor curente moderne ce iradiau dinspre Italia și Franța, ca neoclasicismul, romantismul și iluminismul din Germania, va avea un impact puternic asupra evoluției ulterioare a picturii sale.

Academia vieneză unde activau personalități ca Heinrich Füger, Hubert Maurer, J. Christian Brand și nu în ultimul rând Giovanni Battista Lampi, a exercitat o puternică influență asupra tinerei generații de artiști. Programa prevedea studiul după model viu, dar și realizarea de copii după operele vechilor maeștri. Altini studios și sensibil, va asimila noua viziune și exprimare plastică modernă, însă, personalitate artistică puternică, el își va constitui un stil propriu, sugestiv pentru aspirațiile noii generații.

Ca pictor de icoane el a știut să îmbrace într-un limbaj nou reprezentările iconografice ale bisericii ortodoxe; sub raport iconografic se conformează Erminiei însă în redarea personajelor și fundalurilor el utilizează modelele formelor, efecte de clarobscur, penumbrele transparente și perspectiva, marcând momentul evolutiv maxim de trecere de la vechiul limbaj medieval decorativ și hieratic la exprimarea laică în pictura religioasă de icoane.

Icoanele de la biserica Banu cu hramul Duminica Tuturor Sfinților constituie primele opere ale artistului în care o temă iconografică ortodoxă îmbracă un veșmânt neoclasic.

Cele două icoane din pronaosul bisericii sunt primele portrete cunoscute ale lui Iisus Christos și ale Maicii Domnului cu Pruncul executate de Altini. Reprezentarea lor este frontală, statică, cu un desen simetric al trăsăturilor, cu gestică consacrată de Erminie; Chipul lui Iisus este redat tânăr, cu trăsături fine, ochi mari cu o expresie senină, păr lung și barbă ce-i încadrează fața ovală, tratate într-un modelu de tonuri de brunuri. O lumină subtilă îi învâluie chipul aureolându-l. Iisus reprezintă aici idealul de perfecțiune fizică și morală spre care năzuiau neoclasicii. Icoana Maicii Domnului cu Pruncul se încadrează ca reprezentare în tipul Hodighitria, însă interpretarea celor două personaje este asemănătoare Madonelor cu Pruncul din pictura apuseană. Portretul lui Iisus copil este pictat în aceeași lumină irizantă, cu un modelu de tonuri transparente în redarea carnației, creând un efect plastic de o mare subtilitate. Elementele din decorația maforionului Fecioarei pun în valoare o altă calitate a artistului, aceea de adevărat bijutier prin prețiozitatea și minuțiozitatea execuției. Mijloacele plastice de realizare sunt caracteristice tuturor portretelor din icoanele împărătești pictate de Altini de-a lungul vieții. Astfel în icoanele împărătești de la această biserică, portretele sunt reprezentate figură întreagă, cu aceleași chipuri tinere, într-o dominantă de brunuri catifelate ce devin mai luminoase și transparente în jurul chipurilor.

În anul 1805 Altini pictează icoanele împărătești de la biserica Sf. Gheorghe, fosta Mitropolie a Moldovei, dintre care se mai păstrează doar trei: a lui Iisus Christos Stăpânul lumii, a Maicii Domnului cu Pruncul și icoana de hram a Sf. Mare Mucenic Gheorghe. Dacă primele două icoane prezintă asemănări tipologice, formale și cromatice cu celelalte portrete executate de Altini, icoana Sf. Gheorghe se remarcă prin interpretarea neconvențională pe care o dă personajului, departe de canoanele icoanei bizantine. Sfântul este redat ca un erou îmbrăcat în armură apuseană, cu mantia fluturându-i pe umăr în cute libere, în timp ce este încoronat de către un înger în zbor, întru glorificarea sa. Chipul său tânăr, cu privirea melancolică îl

apropie ca exprimare de portretul romantic.

Compoziția iconostasului este întotdeauna cea tradițională: sub icoanele împărătești sunt cele patru compoziții reprezentând poalele de icoană; șirul praznicelor împărătești, dispuse în medalioane rotunde, mai mici la Banu, câștigă în dimensiune și calitate plastice la biserica Sf. Spiridon, unde icoanele împărătești, cele ale Sfinților Apostoli și Sfinților Prooroci câștigă și în monumentalitate.

Pictat în anul 1813 într-un monument neoclasic, biserica mănăstirii Sf. Spiridon, ctitorie boierească din anii 1804-1805, iconostasul acestei biserici demonstrează momentul în care Altini ajunge la deplinătatea maturității sale artistice. Pictorul realizează o operă în care se desprinde total de tradiție, dovedind o mare libertate de expresie. În icoanele împărătești ale lui Iisus Stăpânul lumii, a Maicii Domnului cu Pruncul și a Sf. Ioan Botezătorul, portretele sunt concepute, spre deosebire de cele de la Banu, într-o gravă monumentalitate, cu chipuri mature și trăsături riguros redată în expresii concentrate. Dar ceea ce este inedit în icoanele de la Sf. Spiridon este faptul că portretele sunt redată în peisaj, dar nu într-un peisaj convențional, tipic icoanei bizantine ci într-o formă în care natura se constituie ca element compozițional al imaginii plastice.

Dar figura umană constituie pentru Altini genul în care își găsește modul de exprimare, în care excelează. Figurile Sf. Apostoli redați câte doi, figură întreagă ca și cele ale Sf. Prooroci reprezentați bust, în medalioane rotunde, constituie o adevărată galerie de portrete. Ele sunt de o mare expresivitate atât în fizionomia feței, diferențiată tipologic, fiecare constituind un portret psihologic în sine, cât și în atitudine și gestică de o rafinată eleganță, a căror succesiune asigură unitatea compozițională. Concepția figurii este realistă, marcată de un puternic accent de viață; remarcabile sunt în acest sens portretele Sf. Apostoli Ioan și Petru, Pavel și Marcu și Sf. Prooroci David și Solomon.

În icoanele praznicelor împărătești Altini recurge și de

această dată la gravurile apuseane ca și în cazul icoanelor de la Banu, gravuri pe care le cunoscuse la Viena, dar care aveau circulație și în Moldova în acel timp. De inspirație apuseană ca viziune, compozițiile sunt echilibrate, cu personaje individualizate, în armonie cu cadrul în care sunt plasate. Gestică este sugestivă, mișcările sunt elansate, subliniate prin linia fluturândă a faldurilor ce conferă dinamism imaginii. Cromatica utilizată cu același rafinament, este dozată ca intensitate în funcție de importanța reprezentării pe care trebuie să o pună în valoare. Scena din axul central al iconostasului, reprezentând Cina cea de taină, realizată după modelul gravurii lui Christoph Weigel, este recompusă, pentru a fi încadrată într-un oval, recreând personaje și stări sufletești diferite; centrul compozițional al scenei constituit din acel cassone ce cuprinde inscripția autografă, este un prilej pentru artist de a realiza o natură statică în sine de o deosebită valoare, în care potirul cu vin roșu, de o transparență delicată, și reflexele aurii ce-l înconjoară sunt încărcate de întreaga semnificație simbolică a temei euharistice.

Ultimele icoane împărătești, pictate de Altini în anul 1814 la biserica Sf. 40 de Mucenici, au aceeași valoare artistică cu cele de la Sf. Spiridon, dintre ele remarcându-se în special portretul Sf. Ierarh Nicolae, prin forța psihologică, ce o degajă, și care îl apropie ca expresie de portretul Sf. Prooroc Solomon de la biserica Sf. Spiridon.

Importanța operei lui Eustatie Altini constă în deschiderea pe care a marcat-o spre pictura modernă apuseană, în care studiile efectuate la Viena au avut un rol esențial. Preocuparea pentru portret este ceea ce se remarcă în special în icoanele sale, pe care le realizează într-o viziune mai mult romantică decât neoclasică. Tributar al Școlii vieneze, Altini a știut totuși să-și creeze un stil propriu care va face o adevărată școală în pictura religioasă din Moldova, ce va persista de-a lungul secolului al XIX-lea până inclusiv la începutul secolului XX.

1 Remus Niculescu "Eustatie Altini", SCIA 1965, tom 12, nr. 1, Ed. Academiei R.P.R. p. 4, nota 2; "*Altini Georg: 16 Jahre alt, ein Maler aus Macedonia, wohnt bey der griechischen Kirche Nr. 702 im 2. ten Stock. Eintritt in die Akademie am 19 Jänner 1789*". Extras comunicat de Academia de artă din Viena la 14 septembrie 1964.

2 Ibidem, p. 4,5.

3 G. Asachi, *Zugrăvia în Moldova*, Albina românească, 19 (1847), p. 303-304.

4 R. Niculescu, op. cit., p. 18, 19, vezi și note.

5 Extras din Viața și activitatea pictorului C.D. Stahi scrisă de el însuși pe când era în etate de șaizeci și șase de ani, în Iași, anul 1909, exemplar dactilografiat, p. 25, apud, R. Niculescu, op. cit., p. 33 nota 184.

ALTINI'S RELIGIOUS PAINTINGS FROM IASI AND THE ACADEMY OF VIENA (summary)

Known more like "house painter Eustatie" than his family's name, after the title according by G. Asachi in his article published in 1847 years, Altini is the author of the reforme in the church painting style.

Greek by origin, Eustatie Altini studied at the Academy of Fine Arts from Viena about 1789-1802 years and its influences are visible in his painting manner specially in his late works. As icons painter Altini is the first artist who expressed in a new language the traditional iconographics representation of the orthodox church, marking the maximum moment of evolution from the ancient medieval fine arts language in a decorative and hieratic style into a lay expression.

Altini is the author of a few iconostassis from Iasi: the iconostassis and two imperial icons of Banu Church, painted

in 1802 years, the imperial icons of iconostassis from St. George Church in 1805 years, Metropolitan Cathedral in that period, the iconostassis of St. Spiridon Church in 1813 which represents the most important accomplishment works and finally the imperial icons of Sts. 40 Martyrs Church in 1814 years, a little months before his death from 1815 years.

On a icon each iconostassis Altini painted there is his autograph inscription in Greek language containing his dedication to the God, the date and his signature. The most meaningful inscription in this way is that found on the icon represented The Last Supper belonging to the iconostassis from St. Spiridon Church which contains also the information about the origin of the artist: "Remember my God of your slave Eustatie (medelnicer) from Zagora of Greece who painted this icons with the urge and the expense of the guardians, 1813, E. Altini painted".

ICOANA ÎNTRE SACRALITATE ȘI KITSCH*

Anca Maria Zamfir

“Exercițiul acestei arte presupunea cândva sfințenia”¹

“...arta zugrăvirii este plăcută Domnului. Pentru aceasta toți cei ce o urmează cu grijă și cuvioșenie primesc iertarea și binecuvântarea Domnului; cei care, însă, o urmează fără grijă și cuvioșenie, din iubire pentru aur, câștigat în necinste, să bage bine de seamă și să se răzgândească înainte de vremea prea târzie, amintindu-și spăimântându-se de chinul lui Iuda în focul Gheenei, fiindcă, asemenea lor, a fost cărpănos”².

Aceste cuvinte ale lui Dionisie din Furna, pictorul călugăr de la Athos, sfat și avertisment în același timp, reflectă concepția Bisericii ortodoxe referitoare la atitudinea artistului față de imaginea sacră. Ele își păstrează sau ar trebui să își păstreze actualitatea în condițiile în care asistăm astăzi la o superproducție de imagini cu subiect religios numite, mai mult sau mai puțin justificat, “icoane”. Copii de grădiniță, elevi, artiști plastici cu sau fără patalma, cucoane, călugări, toată lumea pictează “icoane”. Câte dintre acestea ajung în biserici, acolo unde ar trebui să le fie locul? Câte dintre ele ajung în magazine? În ce scop au fost create? Cum sunt pictate? Sunt ele icoane?

Potrivit teologiei ortodoxe, icoana [gr. Eikôn, lat. Imago=chip, reprezentare] este o “imagine sacră, în două dimensiuni, care reprezintă pe Isus Hristos, pe Maica lui Dumnezeu sau un sfânt cu puțință de zugrăvit datorită trupului pe care l-au avut, căroră li se aduce închinare sau cinstire,

după principiul: cinstea dată icoanei trece la cel zugrăvit pe icoană. Ca reprezentare picturală, icoana poate avea aspectul ei istoric, estetic și arheologic, dar ea nu aparține artei sacre, ci cultului Bisericii, împreună cu Sfânta Scriptură și Sfintele Taine. Ea nu este un ornament, un tablou sau o reprezentare figurativă, ci comunicarea vizuală a realității invizibile divine, manifestată în timp și spațiu”³. Această definiție contemporană a icoanei rezumă o întreagă teologie oficializată de Sinodul al VII-lea Ecumenic de la Niceea, Bithinia, din anul 787. “Pe vreme când imaginile creștine erau în formare, Bizanțul desemna prin acest cuvânt orice reprezentare a lui Hristos, a Fecioarei, a unui sfânt, a unui înger sau a unui eveniment din istoria sfântă, chiar dacă acea imagine era pictată, sculptată, mobilă sau monumentală și indiferent de tehnica cu ajutorul căreia a fost elaborată. Astăzi termenul se aplică mai ales lucrărilor de șevalet”⁴.

Conform teologiei ortodoxe, căreia îi aparține “esența icoanei este de ordin dogmatic”⁵.

Atitudinea Bisericii față de imagine decurge din învățătura despre întruparea lui Dumnezeu. Canonul 82 al Sinodului Quinisext din anul 692, referindu-se la arta sacră, formulează temeiul dogmatic al imaginii, stabilind legătura dintre icoană și dogma Întrupării⁶: “Hotărâm deci ca de acum înainte plinirea aceasta să fie tuturor vădită prin picturi, astfel încât în locul mielului din vechime să fie reprezentat-după firea Sa omenească (anthrôpinon charactera) – Cel ce a ridicat păcatul lumii, Hristos Dumnezeuul nostru. Așa înțelegem mărirea smereniei lui Dumnezeu-Cuvântul și ajungem să-i pomenim locuirea (politeias) în trup, Patima, Moartea Lui mântuitoare și, de aici, izbăvirea (apolutrôseos) pe care a dăruit-o lumii”⁷. Ioan Damaschinul ne spune și el: “Odinioară, Dumnezeu, care nu are nici trup, nici formă, nu era închipuit în nici un fel. Dar acum, când El a venit în trup și a locuit printre oameni, ei pot reprezenta fața văzută a lui Dumnezeu”⁸. Dacă, în Vechiul Testament, Dumnezeu se manifestă doar prin Cuvânt (Logos). “În Noul Testament revelația directă a lui Dumnezeu se manifestă deopotrivă prin

cuvânt și prin imagine”⁹. “Și Cuvântul S-a făcut trup și a locuit printre noi, plin de har și de adevăr. Și noi am privit slava Lui, întocmai ca slava singurului născut din Tatăl”¹⁰. Imaginea lui Isus Hristos este imaginea Dumnezeuului nevăzut întrupat. “Pe Dumnezeu nimeni nu l-a văzut vreodată – spune Evanghelistul Ioan – Fiul Cel Unul-Năcut, Care este în sânul Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut”¹¹ “Eu și Tatăl una suntem”¹², le spune Isus ucenicilor săi. “Ferice de ochii care văd lucrurile pe care le vedeți voi”¹³. “Cine M-a văzut pe Mine, a văzut pe Tatăl”¹⁴.

De aici, legătura strânsă care unește Cuvântul (Logosul) și Imaginea și legătura fundamentală dintre Imagine și creștinism. Icoana este un echivalent plastic al textului scris. Sinodul al VII-lea Ecumenic va statua această concepție, făcând apel la scrierile lui Vasile cel Mare: “Ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura înfățișează în tăcere, prin reprezentare”¹⁵. Prin imaginea lui Isus Hristos, icoana face accesibile văzului Harul și Adevărul, dezvăluind o realitate spirituală și eshatologică. Așa cum observă Leonid Uspensky, “scopul imaginii neotestamentare, așa cum o înțeleg Părinții Sinodului VII Ecumenic, constă în manifestarea cât mai fidelă și cât mai completă a adevărului Întrupării divine – atât cât o permit mijloacele artei. Imaginea Omului Isus este imaginea lui Dumnezeu... Icoana nu reprezintă carnea pieritoare, ci carnea iluminată de har... Ea transmite frumusețea și slava divină..., participând la sfințenia prototipului său..., iar prin icoană participăm, cu ajutorul rugăciunii, la această sfințenie”¹⁶.

Iată de ce Părinții Sinodului VII Ecumenic deosebesc icoana de portret. Prin conținutul ei spiritual și prin realitatea ei spirituală, ea “se deosebește de orice altă imagine, tot așa cum textul sacru se deosebește de orice altă operă literară”¹⁷. Încărcată de sacralitate, icoana nu este o operă de artă, ci parte integrantă a Liturghiei. “Ea nu aparține artei sacre, ci cultului Bisericii”¹⁸, în cadrul căruia este un element dinamic și constructiv. Ea are o funcție didactică pentru că “pictura este Biblia neștiutorilor de carte” (vezi, din nou echivalentul Logos-

Imagine). În același timp, ea are o funcție contemplativă deoarece face vizibilă imaginea divinității invizibile pentru ochii trupului. Nu în ultimul rând, ea are o funcție de mijlocire: permite ascensiunea spre prototip și în același timp, harul primit de sfinți rămâne în icoanele lor. “Menirea icoanelor nu era doar să fie privite, ci și să fie obiect al rugăciunii, într-o îndelungă și concentrată contemplare”¹⁹. De aceea, Sinodul VII Ecumenic poruncește ca “veneratele și sfintele” icoane să fie puse, asemenea sfintei Cruci, ca un izvor de viață, “în sfintele lui Dumnezeu Biserici, pe sfintele vase și veșminte, pe ziduri și scânduri, în case și pe drumuri... Căci cu cât mai mult sunt văzuți aceștia prin întipărirea lor iconică, cu atât și cei ce privesc la ele și sunt ridicați spre amintirea și dorirea prototipurilor lor, le vor aduce sărutare și închinare de cinstire... Căci cinstirea icoanei urcă la prototip”²⁰. Revelație a sfințeniei lumii viitoare, ele sfințesc lumea cu harul ce le este propriu, permițând participarea omului la universul transfigurat²¹. “Icoanele trebuie să fie îmbrățișate și sărutate cu cea mai mare pietate”²².

Icoanelor li se cuvine cinstire nu numai din partea celor care se roagă, ci și din partea celor care le pictează. Ele nu pot fi pictate oricum și în orice condiții. Sinodul VII Ecumenic instituie pentru prima oară în istoria creștinismului controlul Bisericii asupra artei figurative stabilind raportul dintre artistul însărcinat cu reprezentarea unei imagini religioase și Biserică și admitând, în mod tacit, că libertatea pictorului creștin trebuie să fie limitată. “Crearea icoanelor cade în seama invenției pictorilor, dar rânduiala aprobată și tradiția aparțin din vechime Bisericii Universale, fiind (acestea) demne de venerat potrivit dumnezeiescului Vasile... Iar capacitatea de a discerne și tradiția sunt lăsate (în grija) acestora – adică a Părinților purtători ai Duhului Sfânt; căci pictorului îi aparține numai meșteșugul (arta), iar regula este descoperită (arătată) Sfinților Părinți temători (de Dumnezeu)”²³. Se stabilește astfel statutul artistului bizantin ca simplu executant și limitele între care acesta era autorizat de Biserică să se miște: între “technê” (meșteșug),

“epheuresis” (inventie), “poiësis” (facere, confecționare) – care defineau activitățile proprii artistului – și “egkritos thesmothesia kai paradosis” (rânduiala aprobată și tradiția), “epinioia” (capacitatea de a discerne) sau “diataxis prodêlon” (regula descoperită), care definește intervențiile Bisericii²⁴.

Conciliul VII Ecumenic de la Niceea pune bazele instituționalizării programelor iconografice impunând o codificare a imaginii cu scopul fidelității acesteia față de prototip²⁵: “...păzim fără a inova toate predaniile orânduite nouă, fie în scris, fie în mod nescris. Între care una este și figurarea zugrăvirii în icoană... Iar cei ce cutează să cugete sau să învețe altfel, sau să încalce predaniile bisericești potrivit blestemăților eretici, să născocească inovația sau să respingă ceva din cele așezate în biserică... poruncim ca, dacă sunt episcopi sau clerici să se caterisească, iar dacă sunt monahi sau laici, să se scoată afară de la împărțășanie (să se afurisască)”²⁶. Mai înainte, Canonul 82 al Sinodului Quinisext, piesă capitală a istoriei ideilor și a artei, determinase o unitate de program a istoriei ideilor și a artei, determinase o unitate de program și de reguli iconografice și estetice care presupuneau o supraveghere fermă a activității artistice de către Biserică secondată de stat. Prin Sinoade și misiunea episcopilor, Biserica veghează asupra autenticității “artei divine”. Aceasta “nu a fost izvodită de pictori. Ci este, dimpotrivă, o regulă confirmată și o tradiție a Bisericii”²⁷. Ideea tradiției va domina până târziu, în cultura post bizantină. Sinodul celor o Sută de Capete din 1551 cere episcopilor să vegheze “fiecare în dioceza sa cu o neobosită grijă și atenție ca iconografia să se înfrâneze de la închipuiri și să se urmeze tradiția...”²⁸.

Canonul iconografic, normă creată de înțelepciunea sobornicească a Bisericii pentru a exprima în chip cât mai adecvat revelația, devine obligatoriu și nici o abatere de la el nu este permisă decât cu consimțământul declarat al curții și al Bisericii. El precizează marile principii referitoare la forma și conținutul imaginii. De aceea, atitudinea în fața icoanelor nu

este o atitudine estetică. În Biserică “totul se definește nu prin stil, ci prin canon”²⁹. Icoana este o lucrare canonică, înțeleasă de pictor “nu ca expresie a concepției sale individuale despre lume și credință, ci ca transmitere a adevărului, indiferent de măsura participării personale a pictorului și chiar dacă participarea lui este formală”³⁰. Prima codificare iconografică cunoscută, cea a lui Elpios Romanos, datând din secolul IX sau X³¹, deschide seria Erminiilor, călăuze ale iconarilor. Ele conțin atât indicațiile iconografice, care au ca scop păstrarea fidelității imaginii față de prototip și menținerea coerenței de lectură, cât și indicații de ordin tehnic, “spre a nu se corci pravoslavnică predanie a zugrăvirii sfinților prin orice chip prin vreo urâtă și neprimită corcire papistășească și ereticească, spre vecinica osândire a acelora ce vor îndrăzni a o face aceasta”³².

S-ar putea crede că toate aceste reguli au fost resimțite de pictori ca o povară care le îngreua libertatea de creație. Dar, canonul iconografic era, în primul rând, o normă lăuntrică. Pictorii urmau tradiția în mod foarte firesc deoarece noțiunea de “creator” avea alt înțeles decât astăzi. Conform teologiei ortodoxe, singurul Creator este Dumnezeu. Așa cum spune Ioan Damaschinul, “Cel dintâi care a făcut icoană a fost însuși Dumnezeu și tot el a arătat icoana. Hristos însuși este prima icoană naturală și cu totul asemenea nevăzutului Dumnezeu, este Fiul Tatălui, care arată în el pe Tatăl”³³. Primele icoane bidimensionale sunt cele numite “acheiropoietos”, adică imagini nefăcute de mâna omului, care îl reprezintă pe Isus Hristos. Imaginea de la Edesa, pe care Evagrie o numește “icoană făcută de Dumnezeu” (Theoteuktos eikon)³⁴, este, conform tradiției, prima imagine a Dumnezeului făcut Om. Ea nu este creată după vreo concepție umană, ci reproduce chipul autentic al Fiului lui Dumnezeu făcut Om și provine din contactul imediat cu fața lui³⁵. Această imagine, care reproduce trăsăturile Dumnezeului devenit Om, devine fundament al iconografiei creștine. Ea este prototipul la care se vor raporta toți pictorii. Așa cum spune Sfântul Teodor Studitul, Hristos este veșnic în unanimitatea sa

“prototip al icoanei sale”³⁶. Acestei icoane i se adaugă icoana Maicii Domnului, care a fost pictată, potrivit tradiției, de Sfântul Evanghelist Luca, primul iconar, și pe care Maria, privind-o, ar fi binecuvântat-o consfințindu-i autenticitatea: “Harul și puterile Mele să fie cu acest chip”³⁷. Imaginea participă astfel la sfințenia și harul prototipului ei și “sfințește ochii celor credincioși”³⁸. Problema iconarului nu se pune în sensul de creație, ci de fidelitate față de prototip. Artistul nu prezintă un anumit aspect al formei omenești, ci esența ei, care este identificată cu prototipul etern. El nu are orgoliu de creator, ci umilința în fața adevăratului Creator și conștiința faptului că el nu este decât un instrument al acestuia. Actul creator are un caracter cu totul impersonal și este considerat în strâns raport cu inspirația divină. Artistul nu este creator de valori individuale, ci interpretul unor puteri supratereștre. De aceea, icoanele nu sunt aproape niciodată semnate. Ele nu sunt opere de artă, ci teofanii.

De aceea, o icoană nu se pictează oricum și în orice condiții. Pictarea ei implică rugăciune, pregătire interioară, ucenicie îndelungată și o execuție îngrijită. La începutul Erminiei sale, Dionisie din Furna îi sfătuiește pe ucenici: “Cine voințe să deprindă meșteșugul zugrăvirii [“meșteșug fără asemănare”], mai întâi să-l învețe și să-l încerce o vreme de unul singur, desenând, chiar fără cunoașterea canoanelor, până ce va ajunge priceput. Apoi face închinare către Domnul nostru Isus Hristos și o rugăciune dinaintea icoanei Maicii Domnului Hodighitria... Doamne, luminează și învață sufletul, inima și cugetul robului tău (numele ce-l poartă) și fă ca mâinile sale să zugrăvească fără prihană și fără de greș chipul tău și al Preacuratei Maicii tale și al tuturor sfinților, (...); și izbăvește-l de cel rău ca să urmeze în toate poruncile tale, prin mijlocirea Preacuratei Maicii tale, a sfântului apostol și evanghelist Luca și a tuturor sfinților”³⁹. “Pentru a deprinde iconografia și a înțelege icoana, rugați-vă Sf. Ioan” scrie la începutul Vieții Sf. Ioan⁴⁰. Astfel, “inspirația evangheliștilor și cea a iconografilor fără a se



Andrei Rubliov, Isus Hristos, 1410-1420,
158 x 106 cm, tempera cu ou pe lemn
Galeria Tretiakov, Moscova



Maica Domnului din Vladimir, 1/2 sec. XIV,
104 x 69 cm, tempera cu ou pe lemn
Galeria Tretiakov, Moscova



Artist contemporan, Maica Domnului cu Pruncul



Artist contemporan, Maica Domnului cu Pruncul

identifica, se înrudesce la nivelul revelațiilor Misterului”⁴¹. Ucenicul va căuta apoi un dascăl, care să îl învețe să picteze conform Tradiției și să îi deslușească tainele meșteșugului. Asta deoarece Erminia nu este de ajuns. Ca în orice inițiere, esențialul nu se găsește în cărți, ci în învățătura nemijlocită și transmiterea orală de la maestru la ucenic. “Află deci, vrednice învățăcel – spune mai departe Dionisie din Furna -, că de vei voi să purcezi la deslușirea acestei științe, trebuie să îți găsești un dascăl învățat...iar tu ia seama bine să nu te arăți leneș, ci ucenicește cu toată osârdia și râvna până ce vei ajunge desăvârșit în acest meșteșug, pentru că este meșteșug sfânt ce însuși Domnul l-a dăruit oamenilor... Și bine să știe că acest meșteșug a fost primit și lăudat și de Preanevinovata lui Maică”⁴².

Regulile Sinodului Celor o Sută de Capete poruncesc “a se munci cu frică de Dumnezeu, căci e o artă dumnezeiască”. Ea impune funcția harismatică a iconografilor “sfinți”, care învață “postirea ochilor” și se pregătesc pentru aceasta printr-o îndelungată ascează și rugă, fapt care marchează trecerea de la artă la arta sacră⁴³.

Pictarea icoanei implică experiența personală a harului, ca în cazul Sfântului Evanghelist Luca sau, în lipsa ei, transmiterea experienței altora. “Zugrăvește în culori potrivit Tradiției aceasta este adevărata pictură, asemenea Scripturii în cărți, iar harul divin se va odihni peste ea, căci ceea ce înfățișează este sfânt”⁴⁴ spune Sfântul Simeon al Tesalonicului. “...nu-ți făptui lucrarea neîngrijit și la nimereală – spune Dionisie din Furna – ci numai cu frica lui Dumnezeu și cucernicie, cum se cuvine unei lucrări sfinte”⁴⁵. Scoate tiparele cu grijă, ca să nu murdărești icoanele, altfel “vei plăti prin necuviință și vei fi osândit pentru batjocorirea icoanelor, căci așa precum cinstirea icoanei trece asupra sfântului dintr-însa, după spusa lui Vasile cel Mare, tot astfel și necinstirea”⁴⁶. O icoană neizbutită este “necinstirea lui Dumnezeu”. Sinodul celor o Sută de capete din 1551 specifică: “Cel pe care Dumnezeu l-a lipsit de dar să fie oprit de la zugrăvirea icoanelor... Icoana

lui Dumnezeu nu trebuie încredințată celor care o slutesc și o necinstesc”⁴⁷. O icoană nu poate niciodată coborâ sub un anumit nivel artistic. Iconarul trebuie să posede “o stăpânire desăvârșită a mijloacelor care permit povestirea cerului. Deasupra acestui nivel, se deschide nemărginitul viziunii inspirate. Cu toate acestea, nu icoana este cea frumoasă, ci Adevărul care coboară în ea și se înveșmântează cu formele ei”⁴⁸ ne spune Paul Evdochimov.

De aceea, orice comerț cu icoane este neîngăduit. Acest lucru este stipulat atât de Stoglavul din 1551⁴⁹, cât și de Sinodul din 1667, care consideră comerțul cu icoane reproduse în serie pe hârtie ca fiind împotriva regulilor⁵⁰. De asemenea, tot ce provine dintr-o fabricare industrială este considerat ca insuficient pentru arta divină⁵¹.

Pentru Răsărit, icoana este unul dintre sacramente, mai precis cel al prezenței personale. De aceea, ruga unui preot și ritualul sfințirii sunt necesare pentru instituirea icoanei în funcția ei liturgică și deci în cea teofanică. Imaginea care a fost verificată de preot devine “făcătoare de minuni”, “miraculoasă”, adică încărcată de prezență. Icoana devine astfel un “loc teologic”, deci una dintre sursele teologiei. Arta sacră a icoanei transcende planul emotiv. Prin funcția ei liturgică, icoana naște nu emoție, ci sensul mistic. Ascetismul ei o pune în opoziție cu orice podoabe și plăceri artistice⁵².

Am insistat atât asupra concepției teologiei ortodoxe a icoanei tocmai pentru a observa, prin contrast, ceea ce **nu** este obiectul confecționat astăzi, expus și comercializat sub denumirea de “icoană”. Asistăm la apariția unei adevărate industrii a imaginii “sacre”, care și-a pierdut caracterul sacru, devenind un obiect comercial cu pretenții de sacralitate. Așa cum observă Leonid Uspensky ”descoperirea icoanei în epoca noastră se produce pentru moment în afara oricărei legături cu gândirea teologică și cu pietatea liturgică, deci în afara contextului său natural”⁵³. Criza actuală a artei sacre este în primul rând religioasă, iar urmările ei se resimt pe plan estetic. Semnificația

conținutului teologic al icoanei fie s-a risipit, fie, atunci când este cunoscută, este lăsată pe un plan secundar. Desprinsă de dogmă, icoana a fost introdusă în domeniul artei și comerțului și despărțită de viața Bisericii.

La începutul anilor '90, artiștii plastici români s-au fost apucați brusc de o "religiozitate" pe care înainte nu o manifestaseră nici măcar voalat și care i-a făcut pe unii dintre ei să se creadă teologi sau inițiatori ai adevăratului creștinism, profeți ai Noului Ierusalim. A apărut astfel o puzderie de îngeri, Criști mai mult sau mai puțin răstigniți, Marii cu sau fără Prunc, cruci și lumânări, care fac obiectul și subiectul expozițiilor unor artiști îmbrăcați în lungi cămeșoaie albe, care țin prelegeri teologice publicului și teologilor în tot felul de emisiuni "culturale" și "religioase" din mass-media. Cu orgoliu de creator, artiștii fac speculații "spirituale" și interpretează imagini canonice, adaptându-le propriei viziuni, folosindu-le ca pretext al unor opere cu o pretinsă încărcătură spirituală de care se pretind a fi pătrunși și ei și în virtutea căreia creează. Dar așa cum observă Leonid Uspensky, "Dacă pe plan doctrinar, creația pictorului anonim nu exprimă, în raport cu Biserica, învățătura mântuirii, această creație, întemeiată pe ideea pe care pictorul și-o face despre viața spirituală, adică pe imaginația lui, riscă să fie distructivă sub raport spiritual"⁵⁴.

Acest lucru este valabil și pentru producția imensă de "icoane" a tuturor chemaților și, mai ales, a tuturor nechemaților care invadează sălile de expoziții, holurile hotelurilor, tarabele cu artizanat, pereții, rafturile și vitrinele magazinelor, inclusiv ale celor ale Uniunii Artiștilor Plastici și al căror unic scop este comercializarea. Devenită marfă cu statut de obiect de artă, icoana și-a pierdut semnificația teologică și scopul inițial și a fost scoasă din Biserică la trotuar. Nu am văzut icoane noi în biserici.

Lipsite de semnificația teologică, străină celui care le-a produs, aceste obiecte, desacralizate, și-au pierdut nu numai încărcătura spirituală, ci și înfățișarea canonică. Ea mai este

amintită doar de modelul la care a făcut apel artistul. Lucrate mai mult sau mai puțin îngrijit, “icoanele” nu mai transmit nimic, ci nasc, eventual, considerații estetice (în general defavorabile). Am văzut Iisus și Marii uitându-se cruciși, șăgalnic, supărat, nedumerit, fioros sau pur și simplu dormid. Frumos lăcuită și măsluită, urâtă, scobită, jupuită, afumată, coaptă, zgâriată, frecată cu nisip, maltratată în fel și chip ca să pară “veche”, deci să se vândă mai bine, această imagine are pretenția de a fi un obiect “autentic” peste care a trecut mâna timpului. Lipsa cunoștințelor referitoare la tehnica pictării icoanei sau neaplicarea lor datorită procesului îndelungat pe care îl necesită (ceea ce face producția mai mică și, în consecință, nerentabilă), îndepărtează și mai mult aceste obiecte de icoană. Este vorba de o artificialitate modernă, în care producțiile omului nu au suport în cosmos și nu au legătură decât cu ele însele sau cu artistul. “Arta pierde legătura organică dintre conținut și formă și, ca și cunoașterea, se desparte de contemplarea mistică și se înfundă în noaptea rupturilor. În lipsa artei sacre de odinioară, nu mai găsești decât opere de artă cu subiect religios”⁵⁵. Produs al unei culturi decreștinate, acest tip de obiecte nu face decât să arate, “profunzimea rupturii instalate între noi și icoană”. Pavel Florensky remarcă faptul că pictorul, creator în sensul modern al cuvântului, poate fi marcat de intenții pioase “atunci când reprezintă dragostea divină și castitatea, necunoscute lui”. Dar, recurând doar la amintirea semiconștientă a icoanei, asemenea pictori “confundă adevărul canonic cu propriul lor liber arbitru...acționează ca niște impostori și martori falși. O asemenea icoană contemporană nu este decât o mărturie falsă proclamată public...”⁵⁶.

“Meșteșugul s-a risipit (...), inițierea în practica iconografiei și-a pierdut caracterele mistagogice, raportarea creștinilor la realitatea iconică s-a diluat, coborând undeva, la confluența dintre pietismul edulcorat și incoștiența prostului gust”⁵⁷ observă, pe bună dreptate, Teodor Baconsky. Destinate consumului, imitând cu mijloace precare un model deja existent,

neadecvate scopului, destinației și tehnicii acestuia, aceste “icoane” contemporane sunt, de fapt, obiecte “în genul” icoanei, care se pretind icoane, deci ceea ce nu sunt, încadrându-se astfel, cu inocență și nonșalanță, în categoria kitschului, mai precis, a kistchului religios. O încercare de a defini obiectele cu caracter kitsch menționează “Realizările de proastă calitate, lipsite de talent și de grijă de execuție, din orice material, care nu au nimic în comun cu lucrările autentice de artă populară, din domeniul picturii și al sculpturii... Transpunerile unui sentiment religios într-un obiect cu destinație profană... Simboluri religioase deturnate de la scopurile lor...”⁵⁸. Așa cum observă Abraham Moles, “kitschul religios este unul dintre aspectele principale ale kitschului. arta religioasă este contiunuu amenințată de kitsch, de care se contaminează, iar o bună parte din ea cade în kitsch”⁵⁹. “Toți fug de kitsch dar toată lumea se molipsește...kitschul este veșnic, ca și păcatul: există o teologie a kitschului”⁶⁰.

Un Synodikon grecesc spune: “Celor care cunosc și primesc viziunile în formele și chipurile pe care Dumnezeu însuși le-a dat și pe care prorocii le-au văzut, celor care păzesc tradiția, scrisă și nescrisă, venită prin Apostoli până la Sfinții Părinți și care, din această cauză, reprezintă în imagini lucrurile sfinte și le cinstesc, veșnică pomenire”⁶¹.

* Lucrare prezentată la Simpozionul Național, Interdisciplinar “Surse și resurse ale imaginii în arta contemporană” organizat de Academia de Arte Vizuale “Ioan Andreescu”, Cluj-Napoca, mai, 2000.

1. TEODOR BACONSKY, *Fragmente despre teologia icoanei*, Studiu introductiv la volumul lui LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei*, Ed. Anastasia, 1994, p.8.
2. DIONISIE DIN FURNA, *Carte de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1979, p.54.
3. ION BIRA, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Ed. Inst. Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994, p.195.
4. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.15.
5. TEODOR BACONSKY, *Op.cit.*, p.6.
6. Cf. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.60.
7. RHALLI și POLI, *Sintagma Ateniană*, t. II, 1852, p.474, *apud.* LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.57.
8. IOAN DAMASCHINUL, *Primul tratat în apărarea sfintelor icoane*, Cap. XVI, P.G. 94, 1245, *apud.* LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.25.
9. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.24.
10. IOAN, 1, 14.
11. *Ibidem*, 1, 18.
12. *Ibidem*, 10, 30.
13. LUCA, 10, 23.
14. IOAN, 14, 9.
15. Vezi VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Cartea de pictură a lui Dionisie din Furna. Încercarea de definire structurală*, Studiu introductiv la vol. DIONISIE din FURNA, *Op.cit.*, p.24.
16. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 112.
17. *Ibidem*, p.115.
18. IOAN BRIA, *Op.cit.*, p.195.
19. WLADYSLAV TATARKIEWICZ, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1978, vol.II, p.59.
20. "Definirea credinței Sinodului VII Ecumenic de la Niceea – 13 octombrie 787", text reprodus în vol. SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Isus Hristos prototip al icoanei sale – tratatele contra iconomahilor*, Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994, Anexa I, p.194.
21. Vezi LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.131.
22. IOAN BRIA, *Op.cit.*, p.196.
23. MANSI, XIII, 252, *apud.* ANDRE GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, Ed. Meridiane, București, 1991, p.505.
24. Cf. ANDRE GRABAR, *Op.cit.*, p.505-506.
25. Cf. VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Op.cit.*, p.25-27.
26. "Definirea credinței...", în vol. SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Op.cit.*, p.193-195.

27. MANSI, XIII, 252c, *apud.* PAUL EVDOCHIMOV, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1993, p.185.
28. Cap.43. Vezi DUCHESNE, *Le Stoglav*, Paris, 1920, *apud.* PAUL EDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 185.
29. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p.211.
30. *Ibidem*, p.212.
31. Cf. VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Op.cit.*, p.27.
32. VASILE GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna tradusă în 1805 de Arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traduceri anonime*, Cernăuți, 1936, p.44, *apud.* VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Op.cit.*, p. 14.
33. IOAN DAMASCHINUL, *Cultul sfințelor icoane (cele trei tratate contra iconoclaștilor)*, traducere românească D. Fecioru, București, 1937, p.113, *apud.* VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Op.cit.*, p.22.
34. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 28.
35. Cf. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 29.
36. SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Antiereticul II*, 2-9; F.G. 99, col. 353, 357.
37. Cf. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 35.
38. *Sinodiconul din Duminica Ortodoxiei*, par.4, *apud.* LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 119.
39. DIONISIE DIN FURNA, *Op.cit.*, p. 49-50.
40. Cf. PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 157.
41. *Ibidem*
42. DIONISIE DIN FURNA, *Op.cit.*, p. 52-54.
43. Cf. PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 165.
44. SFÂNTUL SIMEON AL TESALONICULUI, *Dialog împotriva ereziilor*, cap. XXIII, P.G. 155, 113d, *apud.* LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 119.
45. DIONISIE DIN FURNA, *Op.cit.*, p. 52.
46. *Ibidem*, p.52-53.
47. Cap. 43. Vezi DUCHESNE, *Op.cit.*, *apud.* PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p.185.
48. PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 186.
49. *Ibidem*, p.165.
50. *Ibidem*, p. 187.
51. *Ibidem*.
52. Cf. PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 158-184.
53. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 216.
54. *Ibidem*, p.191.
55. PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 189.
56. PAVEL FLORENKY, *Iconostasul*, în "Bogoseovskiye Trudy", nr.9,

- 1972, p.107, *apud*. LEONID USPENSKY, *Op.cit.*, p. 191-192.
57. TEODOR BACONSKY, *Op.cit.*, p. 7.
58. ABRAHAM MOLES, *Psihologia kitsch-ului*, Ed. Meridiane, București, 1980, p.38-39.
59. *Ibidem*, p. 39.
60. *Ibidem*, p. 20-21.
61. *Synodikon grecesc; slujba primei duminici din Păresimi*, *apud*, PAUL EVDOCHIMOV, *Op.cit.*, p. 197.

ICON BETWEEN SACRALITY AND KITSCH

Summary

We intend to discuss the status change of icon, from its initial sense of image of divine, with strictly religious meaning and destination to the object made today in artistic and commercial purpose.

According to the orthodox theology, icon is a sacred bidimensional image which represents Jesus Christ, his Mother or another saint who is venerated through it. The principle is : veneration of icon passes to the saint painted in it. Icon is not a figurative representation or an art object but a visual communication of divine invisible reality, manifested in time and space.

The orthodoxe theology formulated, in 692, the dogmatic bases of image, establishing the links between icon and the Incarnation dogma : the icon is a God's representation through His embodiment in Jesus Christ, his Son. It is not a portrait but an image full of sacrality. So, it doesn't belong to sacred art is part of the liturgy. That is why it must be respected both by prayers and painter. The Church established the iconographical canons, prototype images that became rules and tradition until late in the postbyzantine culture, from wich the painter is not allowed to depart. According to the orthodoxe theology, the only creator is God and the artist is His tool, who doesn't create, but reproduces a divine provenience image, revealed through

"acheiropoietas". The icon is not work of art, but a theophany. That is why the painter doesn't sign it. The painting of this image implies artist's respect, interior purification, prayer, a long apprenticeship and a careful execution. When ready, it is blessed receiving a liturgical and theophanical function. It becomes wonder – worker. The respect for sacred image forbids its industrial reproduction and, especially, its commercialization.

That is why the today manufactured, exposed and sold object named "icon" is not an icon. We witness a real industry of "sacred" images wich have lost their sacred character becoming trade objects claiming sacrality. The theological meaning has been lost or neglected and the icon, detached from dogma, out of its natural context, was introduced in art and trade, out of the Church painted by everybody (school children, "gifted" ladies, artists, monks and others) dosen't go to church, but in markets, exhibitions, hotels, shops and their (declared or not) purpose is to produce money. This icon has lost not only its theological meaning and initial purpose, but also its canonical appearance and the careful execution. They became consumer goods, imitating, by poor means, a model, inadequate to its purpose, appearance and technique. These contemporary "icons" are, in fact, objects in the manner of icons wich pretend to be icons, but they are not. So they integrate themselves, innocently and nonchalantly in kitsch, more precisely, in religious kitsch.

IMAGINI ARTISTICE DEVENITE DOCUMENTE ISTORICE

Elena Miklósik

Secolul al XIX-lea este acea perioadă în istoria țării noastre care a favorizat deosebit de mult dezvoltarea orașelor moderne. În această perioadă s-au petrecut acele mari transformări ale fizionomiei citadine prin care așezările întărite s-au scuturat de corsetul zidurilor de cetate, au început să respire în voie, să se întindă, să “întinerească” schimbându-și vechile veșminte seculare cu altele noi, agățând de ele ici-colo câte-o bijuterie (de clădire) nouă, demnă de admirat. Însă în această grabă a gătelii – de multe ori – ele au aruncat și hainele care cândva le-au oferit frumusețile lor aparte, caracteristica lor unică. Societatea având la dispoziție tehnici noi, avansate în domeniul construcțiilor, dublate de o gardă de ingineri tineri, activi și ajutată de surse financiare care păreau a fi de nesecat, a început regândirea condițiilor de trai atât din punct de vedere al utilului cât și din cel al aspectului exterior. Lipsa unor planuri de dezvoltare în ansamblu (mai ales la începutul secolului), posibilitățile reduse de dobândire a unor terenuri centrale destinate noilor clădiri impozante au avut ca efect “înlocuirea” imobilelor: prin demolare au fost eliberate suprafețele pe care, conform noilor tendințe, urbea – la propriu – le-a ocupat pe verticală.

Timișoara – adepta concepțiilor noi în tehnică și industrie, foarte deschisă în relațiile de comerț – s-a dovedit a fi mult mai lentă, chiar rezervată în acceptarea ideilor și curentelor artistice apărute de-a lungul secolelor. Aici chibzuința, obișnuința

și-a apărat mult timp poziția sigură, ridicată la rang de “oficialitate” ori “legalitate” față de orice tendință novatoare încă necunoscută, neverificată de cetățeni. Urmărind arhitectura, sculptura și pictura produsă/cerută în acest oraș în decursul secolului al XIX-lea constatăm un conservatorism persistent în aceste domenii. Orașul – modern și cu o evoluție rapidă în economie – a rămas patriarhal, păstrându-și opțiuni în arta plastică demne de strămoșii săi, ai căror gusturi au fost respectate (sau chiar elogiate). O contribuție majoră la păstrarea acestor înclinații au avut-o și artiștii stabiliți în oraș, ori aflați doar în trecere, care în majoritatea cazurilor au venit din “școlile” înalte ale Vienei și au propagat ideile academice ale capitalei imperiului austriac. În mediul timișorean ei s-au simțit relativ siguri, cu câteva comenzi modeste și-au asigurat traiul în această zonă periferică a statului, unde lipsa concurenței artistice nu îi imboldea la creații artistice deosebite.

Pictura provincială din Banat până către mijlocul secolului al XIX-lea s-a rezumat la câteva genuri cerute de comanditari: portrete și pictură cu temă religioasă (de mari dimensiuni pentru lăcașele de cult sau de dimensiuni mai modeste chiar și pentru laici). Mai rar au fost executate scene de gen sau naturi statice (au devenit mai căutate la sfârșitul secolului) și doar accidental câteva peisaje. În cazul când s-a optat pentru acest ultim gen de pictură îndeobște s-a cerut un peisaj idilic, existent doar în închipuirea comanditarului sau, mai rar, s-a dorit copierea pe pânză a unei părți din proprietățile ori moșiile îndrăgite ale acestuia. Foarte puține sunt cazurile când cineva a avut intenția să dețină imaginea unui colț al cetății moderne sau a unor clădiri reale din mediul citadin.

Imagini ale cetăților, vedute, circulau de mult în număr mare și în Timișoara. Tehnica tipografică a multiplicat la prețuri accesibile stampele unor localități cunoscute. Cele mai populare au fost gravurile cetăților publicate în renumita *Civitates orbis terrarum*, lucrare amplă, apărută în șase volume la Köln între anii 1572 și 1617. Majoritatea desenelor gravate în cupru,

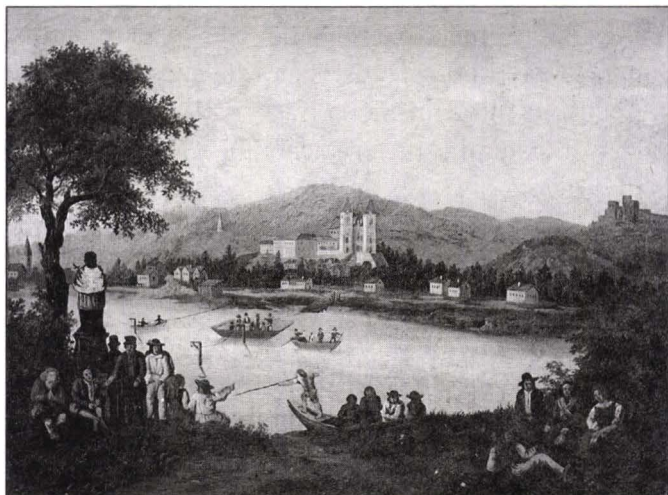
purtând semnături ilustre (Georg și Jakob Hoefnagel, Niccolo Angielini sau Egidius van der Rye) au făcut cunoscute orașele întărite din Europa Centrală. Deseori imaginile au prins contur în urma muncii unor ingineri talentați, care au reușit redarea nu numai a frumuseții așezărilor dar au putut să creeze și imaginea reală, corectă (din punct de vedere arhitectural, documentar) a acestora. Totuși datorită acestor stampe unele orașe și cetăți au intrat în memoria contemporanilor prin câte-un element arhitectural caracteristic, emblematic al lor, evidențiat de artistul gravor.

Orașul Timișoara, reprezentând un centru remarcabil în decursul secolelor XVI-XVIII în luptele dintre puterea creștină și cea musulmană a Europei, a atras deasemenea mulți artiști care au încercat redarea aspectului ei¹. Desenele lor au surprins în general cetatea înconjurată de apă, cu ziduri și bastioane puternice, cu palatul (cândva reședință regală) și cu cele două mari biserici medievale: biserica Sfântul Gheorghe (cea dinlăuntrul zidurilor) și biserica Sfânta Ecaterina (cea din afara lor). Detaliile variaua de la artist la artist însă elementele principale componente ale peisajului au rămas de neconfundat.

Față de aceste stampe, aflate în circulație în număr considerabil, mult mai reduse au fost picturile cu teme asemănătoare. În puținele cazuri de executare a lor artiștii creatori sunt peregrini; surprinși de frumusețea sau atmosfera locurilor ei pictau din delectare, în general fără scopul explicit de a comercializa imediat acest gen de opere. Dimensiunile pânzelor nu au fost deosebite², nu au ridicat probleme de transport, peisajele surprinse au fost eternizate la fața locului (nu sunt imaginare), dintr-o perspectivă “plonjantă” (vole d’oiseau), alăturând mai multe caracteristici arhitecturale ale așezării. Artiștii care au lăsat în urma lor câteva lucrări înfățișând localități bănățene la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor nu au transmis și numele lor înscrispionate pe aceste peisaje. Astăzi, analizând operele modeste ne convingem de farmecul creațiilor păstrate într-un

număr relativ mic.

De la începutul secolului al XIX-lea putem data o pictură în ulei pe pânză care înfățișează **panorama localității Maria Radna**³ (Foto 1).



Anonim – Maria Radna
(Panoramă la începutul sec. XIX)

Autorul anonim ne invită să privim împreună cu el dintr-un loc situat mai sus, de pe dealurile de sub cetatea Lipovei, către malul celălalt al Mureșului. În centrul tabloului se află biserica catolică de zid, mare, cu două turnuri pe fațadă, flancată de conventul mănăstirii franciscane. Cele două clădiri se ridică peste păduricea de pe malul opus al râului, mult peste celelalte clădiri ale târgului de meșteșugari. Într-un plan mai apropiat de spectator s-au redat secvențele unei scene de gen: trecerea râului cu bărcile, oameni așteptând la umbra pomilor să le vină rândul pentru traversare precum și o barcă ce tocmai se pregătește de plecare. În stânga tabloului, cu spatele la noi, pe un soclu ridicat păzește malul Mureșului statuia Sfântului Ioan de Nepomuk, ocrotitorul apelor și al călătorilor. În haine colorate două grupuri de pelerini sunt așezați în prim-planul picturii. Îmbrăcămintea caracterizează clasele sociale și

naționalitățile aflate aici: un cerșetor desculț primește pomană din mâna unui domn îmbrăcat în straie “ungurești”, alături de el se roagă un olog sărac, pletos, cu picioarele înfășurate în bandaje. Pe malul râului țărani români (în port popular, șubă și pălărie cu flori) se sprijină de toiag și așteaptă alături de femei de meșteșugari, îmbrăcate cu fuste colorate și strângând batistute brodate în mână. Nu lipsește din grupul pestriț nici burghezul gătit pentru o vizită elegantă: îl caracterizează haina de oraș și pălăria elegantă.

Intenția autorului a fost prezentarea renumitului loc de pelerinaj situat în zona de jos a Mureșului: impunătoarea biserică de la Maria Radna. Redată în centrul compoziției, pe malul însořit al apei, clădirea luminată, cu cele două turnuri înalte captează atenția privitorului. Tot spre ea ne conduc și micile personaje în călătoria lor pe luciul alb-albastru al râului, imaginat tot în zona centrală a pânzei.

“Citind” cu atenție detaliile picturii putem afla perioada în care ea a fost creată. Biserica veche din Radna, distrusă în timpul ocupației turcești a fost înlocuită în anul 1668 printr-o capelă, ridicată și cu aprobarea pașei din Lipova. Minunile – legate de intervenția divină a Mariei în caz de pericol – s-au notat începând din anul 1707; pelerinajele la icoana Mariei, considerată făcătoare de minuni, au fost consemnate încă din anul 1723. Reconstructă de mai multe ori, biserica “nouă” a fost terminată în anul 1767 având o lungime de 67,5 m, lățime de 15 m și înălțime interioară de 20,8 m⁴⁾. Pictorul s-a străduit să sugereze aceste proporții neobișnuite folosind o perspectivă liniară stângace, înghesuind nava bisericii (văzută și de lateral și din față!) între turnurile puternice de pe fațadă, deasupra conventului.

Redarea celor două mari rânduri de trepte ce duc spre intrare ne oferă o datare oarecum mai precisă. Biserica nouă deja în anul 1805 a necesitat o renovare serioasă iar din anul 1818 guardianul Daniel Papsso a început colectarea de fonduri pentru ornamentarea interiorului ei. Astfel “...în locul altarelor

de lemn le-a ridicat pe cele de piatră, a construit două rânduri de trepte mari din piatră ce duc la biserică, a cumpărat o orgă cu 24 de registre, în 1826 a ridicat din temelii aripa dinspre sud a mănăstirii și a înconjurat cu un gard făcut din piatră întreaga proprietate⁵⁵). Probabil în această perioadă a fost așternută pe pânză lucrarea. Inventarul ei generos ne oferă posibilitatea contemplării unor monumente azi puternic schimbate (sau dispărute): statuia din piatră (vopsită) a Sfântului Ioan de Nepomuk, biserica de la Radna și alături de ea vechea mănăstire franciscană precum și cetatea medievală Șoimoș (mult mai ruinată în zilele noastre).

În conventul de la Radna până în 1783 s-au ținut și cursuri de teologie, din acest an însă în urma unui ordin al împăratului Iosif al II-lea ele au fost suspendate și toți duhovnicii de la Radna au fost trimiși în mod obligatoriu la examene la Timișoara⁶¹).

La sfârșitul secolului al XVIII-lea în Timișoara însă nu exista seminar. Acesta și-a început activitatea abia în anul 1806 într-o clădire, într-adevăr mai veche, preluată de la Ordinul Iezuit dizolvat. O mică pictură realizată în ulei pe pânză ne introduce în **piața centrală a cetății Timișoara** de la începutul secolului al XIX-lea⁷¹ (Foto 2). Din clădirile ridicate în secolul al XVIII-lea și prezentate de artist doar una s-a mai salvat până în zilele noastre.



Anonim (Kraun ?) – Timișoara veche
– Biserica Sfântul Gheorghe

Biserica Sfântul Gheorghe – care a dat numele și pieții în care s-a ridicat – a fost cel mai însemnat edificiu de cult al cetății. Originile ei se întind până în secolul al XIV-lea. Construcția realizată în stil gotic după căderea orașului în mâna turcilor (iulie 1552) a fost transformată în geamie, iar după

recucerirea Timișoarei (13 octombrie 1716) a devenit biserica iezuiților. Ordinul a refăcut clădirea puternic avariată și după ce a sfințit-o a folosit-o un timp. “După cutremurul din 1739, când biserica a suferit deteriorări însemnate, s-a început reconstrucția ei în stilul baroc – 1754-1769 – fără însă a fi și terminată. Alături de biserică s-a construit concomitent și casa ordinului iezuiților”⁸). După desființarea ordinului lăcașul de cult a devenit biserică parohială până în 1806. În urma unor tratative îndelungate episcopul Kőszeghy László a obținut biserica împreună cu clădirea alipită de ea pentru seminar. Episcopul a transformat puțin cele două edificii pentru viitorul seminar și în aceeași perioadă a mai ridicat în spatele bisericii încă o clădire cu un etaj. Acest reper datează mica pictură atribuită unui pictor pelerin danez⁹ la începutul secolului al XIX-lea.

Înfățișarea pieții s-a schimbat în anul 1836 când, pentru a crea spațiu academiei de drept și de filozofie recent create, episcopul Lonovics József a mai ridicat un etaj pe clădirea seminarului¹⁰. Pictura în discuție însă este anterioară acestei construcții.

Și în acest caz artistul a ales un loc imaginar de unde putea prezenta peisajul citadin ca o panoramă. Exploatând posibilitățile oferite de perspectiva liniară el înfățișează monumentală construcție barocă într-un racursiu în care ajunge doar să sugereze detaliile ornamenticii baroce ale fațadei lăsată în penumbră. Prin plasarea turnului de biserică în centrul imaginii, cu acoperișul cupolei sfidând norii de pe cerul vibrat în culori pale (aproape à contre-jour) s-a subliniat dimensiunea impresionantă a ei. Proporțiile neobișnuite sunt subliniate și de personajele minuscule care întruchipează populația orașului; sunt plasate și ele în zona mai puțin luminată a peisajului, ori sunt abia schițate în ceața distanțelor. Nu populația de diferite categorii sociale trebuia pusă în evidență, mai degrabă s-a încercat surprinderea atmosferei degajată de piața orașului străjuită de aceste construcții renumite la vremea lor. Plimbându-ne din dreapta spre stânga în ea regăsim: turnul dantelat –

ulterior refăcut, apoi demolat – al porții Cazarmei Transilvane ridicată în 1719-1723, biserica Sfântul Gheorghe lucrată în stilul baroc, flancată de o parte și de alta de clădirea seminarului și a academiilor, palatul episcopal “ridicat în styl baroc, cu laturi ieșind pe frontul a trei străzi”¹¹), cu acoperișul țuguiat (singura păstrată până în zilele noastre) și șirul de clădiri cu etaj din secolul al XVIII-lea aparținând cetățenilor înstăriți ai orașului.

La începutul secolului al XX-lea s-a transformat complet imaginea acestui spațiu cu care locuitorii orașului s-au obișnuit, în care până atunci schimbările majore se făceau lent, treptat. În anul 1914 biserica Sfântul Gheorghe a fost dărâmată.



Ferenczy József – Turnul Cazarmei Transilvane

“Arhitectura ei arăta trăsături majestuoase caracteristice bisericilor proiectate și construite de jezuiți”¹²). În perioada interbelică au suferit schimbări, respectiv au fost demolate casele civile situate în fața fostei biserici. Foarte îngusta stradă Zápolya din fundal, amintind încă de proiectele de la începutul secolului al XVIII-lea, a fost sistematizată, lărgită pentru înlesnirea circulației tramvaielor. În 1961 a fost demolat și **turnul cazarmii**¹³ (Foto3).

Începând din anii 70 ai secolului al XIX-lea în arhitectura capitalei Banatului au avut loc transformări radicale. În momentul folosirii armelor de foc moderne, cu putere mare, sistemul defensiv al așezărilor bazat pe puterea zidurilor de cetate s-a dovedit a fi depășit. Lupta economică dusă între reprezentanții armatei și autoritățile locale, adepți ale dezvoltării urbei, a fost câștigată de partea civilă. Într-o primă etapă “au fost atacate” porțile cetății Timișoara: s-au practicat patru noi deschideri pentru tramvaiele care legau cartierele din afara zidurilor de centru. A trebuit însă să treacă aproape un deceniu și jumătate până când împăratul Franz Josef a consimțit să renunțe la caracterul de cetate întărită a orașului. În urma aprobării verbale a împăratului¹⁴) (rescriptul oficial a sosit doar în anul următor!), cu încuviințarea generalului Johann Waldstätten (1833-1914) la începutul lunii mai a anului 1891 muncitorii conduși de arhitectul Reiter Ede (1847-1908) au purces la demolarea porților cetății. Orașul s-a scuturat repede de corsetul zidurilor cândva de nepătruns. Sute de oameni au scos și au recuperat cărămida folosită la construirea cetății. Mănați de posibilitățile mari de câștig (oferite de terenurile centrale eliberate) autoritățile locale au grăbit activitatea de demolare. Deși s-au ridicat glasuri pentru salvarea porților cetății – în special a Porții Vienei¹⁵) – procesul nu s-a mai oprit.

Din a doua parte a secolului al XIX-lea foarte puține lucrări de artă mai redau aspectul de cetate al orașului. Pierderea rolului de apărare a scăzut “valoarea” cetății în ochii contemporanilor. Privirile locuitorilor s-au ațintit asupra viitorului; acest lucru a fost dovedit în mod foarte deschis cu ocazia organizării marii expoziții industriale-agrară. Deși s-au editat cărți, vederi, călăuze “cu text și imagini” pentru cei ce vizitau localitatea, ele au scos în evidență noile clădiri, realizările ultimilor ani. Ilustrațiile acestora – în general gravuri de calitate bună – poartă semnătura câte-unui artist dar lucrările executate (corect) reprezintă numai copia fidelă a unor monumente, recomandate ca repere topografice pentru călători. Tot în această

perioadă a apărut concurența puternică pentru artiști: fotografia. Mai rapidă și mai ieftină, ușor de multiplicat ea a câștigat teren în fața ilustratorilor de albume, a produs “amintiri” sigure pentru doritori. Începând din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea această nouă tehnică a devenit foarte populară, foarte căutată pentru reproducerea imaginilor fidele ale unor monumente istorice. Pe cartoanele cărților poștale fotografia a transmis imaginea emblematică a orașelor, a stațiunilor balneare dintr-un colț al lumii în celălalt. Artiștii nu au mai fost atrași de realitatea peisajelor citadine. Lucrările de pictură sau gravură nu căutau să reflecte realitatea materială, documentară din aglomerările urbane. Pictorii încercau noi forme de exprimare, peisajele lor reflectau zbuciumul lor din interior, impresiile de lumină și de culoare asociate cu colțul de natură (sau de oraș) zărit de ei.

Din această perioadă de renaștere a orașului nostru ne-au parvenit trei lucrări de pictură semnate de artistul academic Stefan Jäger (1877-1962). Deși pânzele sunt datate la începutul secolului XX ele încă mai poartă amprenta puternică a academismului școlii de pictură budapestane la care a studiat artistul. Dimensiunile apreciabile ale operelor ne îndreptătesc să presupunem existența unor comenzi sociale care au dus la executarea lor. Talentatul pictor bănățean în această perioadă a întreprins și o călătorie de studii pentru strângerea de date necesare realizării unui triptic documentar-istoric, “Colonizarea șvabilor în Banat”¹⁶). Modul de realizare a celor trei peisaje timișorene prezintă asemănări certe cu concepția urmată în cazul tripticului: reflectarea corectă a temei alese/comandate, fidelitate chiar și în tratarea detaliilor și completarea adevărului sec cu mici detalii poetice, scene de gen foarte gustate de publicul larg, cu riscul alunecării spre sentimentalism.

Imaginea Castelului Huniazilor din centrul Timișorii a servit ca temă pentru două pânze mari. Redat în ulei, văzut dinspre răsărit, cu zidurile seculare bătute de soarele verii (Foto 4), cu turnul hexagonal ridicat deasupra unui mic fragment mohorât al Cazarmei Transilvane, modest retras în stânga



Stefan Jäger – Castelul Huniazilor (vara)



Stefan Jäger – Castelul Huniazilor (iarna)

imaginii, el servește ca fundal romantic pentru scenele de gen cu copii și mame figurate în parcul cu platani tineri din fața lui. Culorile vesele folosite în perechi complementare (roșu, verde, brun-auriu, albastru), volumele corect redată ne îndeamnă să pășim în acest peisaj idilic al secolului al XIX-lea¹⁷⁾. Aceeași apariție idilică regăsim în peisajul pandant: Castelul Huniazilor (pe atunci arsenalul de artilerie) în timpul iernii (Foto 5). De data aceasta artistul conturează castelul dinspre latura ei nordică, fațada neogotică refăcută în anul 1856 domină orizontala pânzei. Concurența dintre roșu și alb este temperată de brunul zidăriei, plasat între cele două culori strălucitoare, și de verdele bradului din centrul picturii. Apariția unor mici personaje (o damă la plimbare, copii jucându-se în zăpadă) aduc aceeași notă idilică pe care sugerau cândva scenele de gen ale epocii biedermeierului¹⁸⁾.

Dacă aceste tablouri ale lui Stefan Jäger, realizate poate pentru a decora pereții sălilor primăriei, perpetuau imaginile emblematice ale orașului, cel de-al treilea¹⁹⁾ a surprins momentul dispariției unui element arhitectonic caracteristic pentru Timișoara (Foto 6). Mai realist ca temă, acesta documentează **demolarea zidurilor cetății** din latura sudică a Castelului Huniazilor. Aici în planul apropiat de noi asistăm la o scenă de gen (atât de agreată de pictor: oameni și cai în mișcare) care ne oferă cheia tabloului. Zidurile mohorâte ale cetății maschează al treilea plan



Stefan Jäger – Peisaj – demolarea zidurilor cetății Timișoara.

al compoziției: clădirile impozante ale marelui oraș, care par să spargă dinspre interior acest zid vechi. Zărim, dincolo de el, pereții castelului și fațada teatrului comunal, realizată în stilul renașterii italiene, refăcută după primul mare incendiu. Soarele luminează aceste suprafețe înspre care ne este dirijată privirea. La un deceniu după data la care a fost realizată pictura, clădirea teatrului a fost din nou mistuită de flăcări. Fațada actuală a fost reconstruită, în deceniul trei al secolului al XX-lea, diferit.

Deseori câte o clădire, un pod sau o statuie foarte cunoscută devine simbolul orașului din care face parte. Ridicate din materiale supuse acțiunii timpului, oricât de rezistente să se dovedească a fi, acestea se pierd în decursul anilor. Imaginile cândva admirate sau îndrăgite ale lor se mai păstrează un timp prin câte o pictură sau gravură sentimentală, idilică, stângaci realizată sau perfect executată. Coroborate cu informațiile seci ale documentelor din arhive sau cu știrile subiective transmise de înregistrări personale, ele (atât cât se păstrează) ne înfățișează mediul real în care i-au purtat pașii pe strămoșii noștri, în urmă cu o sută sau două sute de ani.

Note

1 Vezi o culegere de astfel de stampe aflate în colecția Muzeului Banatului la Vârtaciu, Rodica, *Timișoara în stampe/ Secolele al XVI-lea al XVIII-lea*, București, 1993.

2 Excepție sunt lucrările de mari dimensiuni realizate în diverse tehnici (frescă, ulei pe pânză sau pe suport de lemn) comandate pentru interioarele castelelor private sau sălile palatelor administrative, care – puțin modificând, îndulcind realitatea – oglindeau *in stricto sensu* realizările (de obicei arhitecturale) ale comanditarilor. Moda lor s-a reluat în epoca barocului și a devenit foarte răspândită în secolul al XIX-lea, după “prototipuri” mult mai vechi.

3 Anonim, *Maria Radna – Panoramă*, ulei pe pânză, dim. 0,473 x 0,63 m, nesemnat, nedatat, nr. inv. P.M.T. 177, provine din colecția veche a muzeului.

4 *Apud Márki, Sándor, Aradvármegye és Arad szabad királyi város története, Második rész*, Arad, 1895 (p. 231-233, 320-322, 724-729).

5 *Idem*, p. 729; Rusu, Adrian Andrei și Hurezan, George Pascu, *Biserici*

medievală din județul Arad, Arad, p.194. Autorii consideră că refacerea din temelii a aripei de sud-vest a mănăstirii s-a făcut între 1823-1828.

6 Márki, Sándor, *op. cit.*, p. 725.

7 Anonim, *Timișoara veche – biserica Sfântul Gheorghe*, ulei pe pânză maruflată pe placaj, dim. 0,27 x 0,38 m, nr. inv. P.M.T. 1127, donație de la pictorul Sinkovich Dezső în anul 1910.

8 Bleyer, Gheorghe, *Timișoara. Monografie urbanistică și arhitecturală*, 1958, lucrare manuscrisă aflată în arhiva Muzeului Banatului, p. 59.

9 Berkeszi, István, *Törzskönyv/ Registrul inventar al Muzeului Banatului*, manuscris, poziția 4081. Conștiinciosul custode al muzeului a notat la fiecare donație istoricul obiectului primit și completa nota cu observațiile sale personale. În cazul de față – poate din grabă – în descrierea făcută în registru a încadrat greșit imaginea, în secolul al XVIII-lea. Probabil donatorul cunoscând proveniența tabloului i-a servit informația că autorul ar fi fost un pictor pelerin danez, numit Kraun, care a vizitat Timișoara la sfârșitul secolului XVIII. (“Festette állítólag egy Kraun nevű dán festő, ki a XVIII-ik sz. legvégén volt mint vándorfestő T-várott.”)

10 Faragó, János, *A csanádi kisebb papnevelde története Szent Gellértől napjainkig (1030 – 1925)*, Timișoara, 1925, p. 159.

11 Beran, Oscar, *Temesvár és vidéke irásban és képen / Temesvár mit Umgebung in Wort und Bild*, Temesvár, 1891, p. 62.

12 Bleyer, Gheorghe, *loc. cit.*

13 Datele referitoare la demolarea construcției diferă, cândva între 1961-1965. Probabil s-a terminat în anul 1965. O scrisoare oficială adresată muzeului timișorean în anul 1959 cere de la acesta o fotografie a „turnului demolat al cazarmei” (nu s-a făcut fotografie la demolare!). Probabil este vorba de partea superioară a turnului porții. Poarta în sine a fost îndepărtată la finele perioadei menționate. Vezi: Opriș, Mihai, *Timișoara. Mică monografie urbanistică*, București, 1987, p. 31 (și desenul turnului vechi). Acoperișul turnului, afectat de bombardamentul din 1849 și de explozia unui depozit de muniții din imediata sa apropiere în anul 1851, a fost înlocuit cu unul mai scund. Această nouă înfățișare apare în desenul pictorului Ferenczy József (1866-1925), *Poarta de la Cazarma Transilvaniei*, desen în tuș pe mătase fină lipită de carton (lasă impresia de stampă), dim. 0,14 x 0,22 m, în dreapta jos cu penița „Ferenczy József...”, nedatat (cca 1910), nr. inv. P.M.T. 2650, colecția veche.

14 Invitat să viziteze expoziția agro-industrială din 1891, realizată în capitala Banatului, împăratul a fost primit în piața teatrului ce-i purta numele, pe locul Porții Petrovaradinului. Aici a promis cetățenilor aprobarea dărâmării zidurilor devenite inutile.

15 *Délmagyarországi Közlöny*, 20 iunie, 1910, p.2-3, discursul primarului dr. Telbisz Károly.

16 Imensa lucrare din trei părți – executată în urma unei comenzi sociale – a fost cumpărată de consiliul orașenesc care ulterior (1914) a depus-o în muzeu. Presupunem că acest traseu au urmat și peisajele citadine în discuție.

17 Stefan Jäger, *Castelul Huniazilor (vara)*, ulei pe pânză, dim. 0,65 x 1,25 m, cu roșu în stânga jos "Jäger Istv. / 1910", nr. inv. ist. 22.918.

18 Stefan Jäger, *Castelul Huniazilor (iarna)*, ulei pe pânză, dim. 0,65 x 1,25 m, cu brun în stânga jos "Jäger I. / 1911", nr. inv. ist. 22.919.

19 Stefan Jäger, *Peisaj – demolarea zidurilor cetății Timișoara*, ulei pe pânză, dim. 0,67 x 1,26 m, în colțul drept jos cu negru "Jäger I. 1912", nr. inv. P.M.T. 5565.

DES IMAGES ARTISTIQUES DEVENUES DES DOCUMENTS HISTORIQUES

Résumé

L'image des bâtiments importants des agglomérations urbaines est souvent devenue le symbole de ces localités. Ces images reproduites par les artistes – dans des dessins, des gravures ou des peintures – ont circulé le long des années comme de vraies cartes de visite des lieux d'où ces images provenaient. Mais elles n'ont pas eu seulement le rôle de popularisation. Quelques oeuvres artistiques n'ont pas surpris qu'un coin de la cité, un monument historique réfléchi dans une lumière impressionnante ou ... elles ont été le fruit de l'état romantique de l'auteur. Au bout d'un certain temps l'aspect des établissements humains change et les images artistiques de jadis, "fixées" sur les supports différents, deviennent des témoins d'un passé oublié. Les images artistiques examinées avec attention à côté des quelques dates historiques connues, peuvent devenir des documents très précieux pour l'ancien aspect de la ville.

Ainsi: une église démolée (l'Église Saint Georges de Timișoara), un monument disparu ou disloqué aujourd'hui (celui du Saint Nepomuk de Lipova), les murs de la cité du XVIII^e siècle démolis (les murs de la cité Timișoara) reprennent leur vie dans les peintures des artistes qui ont vécu il y a cent-deux cents ans.

UNIVERS CITADIN
PALIERE DE SPAȚIU ȘI TIMP ORAȘUL ISTORIC –
ORAȘUL MEMORIE ÎN LUCRĂRI DE PICTURĂ
ȘI GRAFICĂ
DIN COLECȚIA MUZEULUI BRUKENTHAL*

Iulia Mesea, Natalia Deleanu

Simbol al rigurozității, al geometriei verticalității, al ritmurilor ordonate ascensional, dar în același timp al armoniei și sensibilității, *Orașul* a încercat mereu să fie o transpunere a cetății ideale.

Rosario Assunto, în lucrarea pe care o dedică cetății, decelează două coordonate de dezvoltare a orașului: Rațiunea și Arta, punându-l sub semnul lui Prometeu, cel care, cu prețul suprem, a înzestrat oamenii cu sâmburele neliniștii descoperirilor și progresului, și a lui Amfion, cântărețul care, prin forța muzicii, a ridicat zidurile Tebei. Descartes dorea ca orașul să fie rezultatul voinței *câtorva oameni înzestrați cu rațiune*. Pe același principiu al primatului rațiunii, Aristotel cerea ca un oraș să fie astfel construit încât *să ofere cetățenilor săi în același timp, siguranță și fericire*.¹

Nașterea orașelor a avut două motivații opuse: visul mereu reînnoit al transpunerii în viață a Cetății ideale și pragmatismul, șansa ori nevoia de a ridica o așezare. Actul de naștere a unora a devenit mit și legendă, al altora s-a pierdut în anonimat, dar aproape toate orașele, în timp, și-au înscris numele în marea Istorie sau cel puțin în micile cronicile locale, chiar și atunci când făceau parte doar din categoria “locurilor unde nu se întâmplă nimic”.

Orașul nu este de fapt altceva decât o casă mare a cărei

frumusețe exterioară este condiționată de frumusețea spirituală a constructorilor și locuitorilor săi. Suprapunerea, alternanța, coexistența unor straturi spațio-temporale diferite, fac din oraș un univers a cărui complexitate și diversitate se susține prin liniile de forță trasate de locuitorii săi, făuritori de cultură și civilizație. Orașul este mai mult decât arhitectură, orașul este un mod de a trăi: *Nici nu s-ar putea concepe un discurs teoretic despre oraș care să nu fie în esență o neîntrerupră meditație asupra umanizării, adică a timpului și spațiului orașului, ca timp și spațiu al oamenilor în oraș, asupra acelor coordonate ontologice care sunt în sine și pentru sine timpul și spațiul²,* îmbinând astfel dezideratul tehnic cu cel estetic.

E anul de grație 2001, început de mileniu III, când se prefigurează o accelerare a ritmurilor schimbărilor și a alteranței distructiv-constructiv. E un moment bun pentru a arunca o privire înapoi, spre ceea ce a însemnat Orașul, locul de naștere al civilizației și al culturii, căci “Nu suntem poeți, ci întemeietori de orașe” cum scria Platon.

Întrupare a istoriei culturii, orașul poartă în monumentele sale semnele în piatră ale evoluției spiritului omului, mediator între istorie și natură. El conține în însăși esența sa memoria timpului, dar și tentația transformărilor vertiginoase. În arhitectura și viața unui oraș recunoaștem trecutul, trăim prezentul și intuim viitorul.

Orașul istoric construit până *acolo unde ajunge sunetul clopotului*, era definit de limită și măsură; el se constituie “ca imagine spațial-finită a infinitei temporalități prin constanta sa referire la un centru – centru ideal... și nu doar topografic”. Orașul istoric păstrează în substanța sa valoarea estetico-religioasă în care frumusețea, “reprezentantă a infinitului și divinului era precumpănitoare în raport cu utilitatea”³. Acest oraș trăiește până când evoluția tehnologică a epocii moderne a dat viață noii metropole, caracterizată tocmai prin absența unui centru și definită prin extinderea necontrolată a spațiului înconjurător.

Orașul este un univers unde se creează artă: arhitectură în primul rând, apoi sculpturi, grădini ori fântâni, adevărate “monumente ale apei” cum le numea Bernini. Așezând într-un raport cele două arte, arhitectura este rezultatul transpunerii în piatră, în materie, a ideii, iar pictura este o reoglindire a unei idei deja întruchipată, este o revenire în metafizic prin artă. Orașul este un univers care atrage artiștii. Ei au capacitatea miraculoasă de a vedea și de a ne face și pe noi să privim, cu o privire proaspătă, locuri pe care de obicei le parcurgem în goană sau chiar fără să le fi văzut vreodată în întregul lor: piețe, clădiri, monumente.

Între pictură și arhitectură a existat întotdeauna o relație subtilă, intimă; pictura a reflectat creațiile arhitecturale, arhitectura a integrat reprezentări picturale. Ele au înglobat de-a lungul secolelor aceleași principii stilistice. Modul de reprezentare a elementelor arhitecturale, motive alese, sentimentul și motivația reprezentării au cunoscut în paralel cu evoluția curentelor, stilurilor, modificări esențiale, de la efortul redării exacte, corecte până la înglobarea sentimentului în motivul ales, de la reprezentarea desăvârșită a modelelor arhitecturale, la descoperirea valorilor strict picturale. În acest fel, reprezentarea motivului citadin deschide căi de cunoaștere a unor aspecte esențiale ale spiritului fiecărei epoci.

Pictura ca artă este, în egală măsură, domeniu al concretului și al incertitudinii, al realității și al visului. Orașul din operele pictorilor este, de aceea, la fel de adevărat ca orașul în care trăim și la fel de ireal ca un oraș imaginar.

Din diversitatea problematicii pe care o incumbă tematica citadină, ne vom opri în continuare asupra unui element pe care îl considerăm esențial din punctul de vedere al desăvârșirii fizionomiei unui oraș, al conturării identității acestuia. Este vorba, de surprinderea unei relații: aceea dintre orașul istoric, mai precis cetatea medievală, și reprezentarea acesteia în lucrări de pictură și acuarelă din colecția Muzeului Brukenthal, colecție care deține un număr mare de opere a căror tematică se

revendică din viața și peisajul orașelor transilvănene.

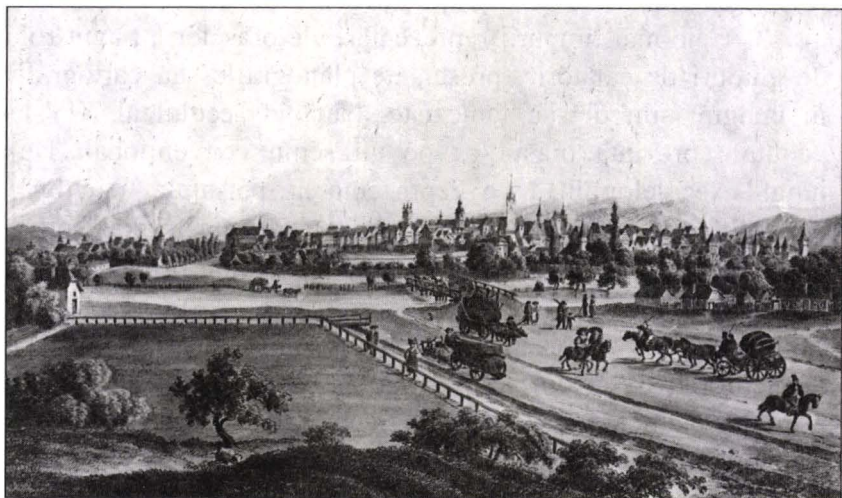
Cele mai timpurii reprezentări ale orașelor au avut rolul de ghiduri de călătorie, prezentate planografic sau cartografic, în imagini simbol sau fanteziste. Până în secolul al XIV-lea veduta reprezintă orașul ca pe un semn convențional. De-a lungul secolelor în care reprezentarea peisajului citadin a cunoscut numeroase noi semnificații și chiar transformări, orașul este redat deseori în arta contemporană din nou printr-un semn sau simbol.

Primele reprezentări ale unor cerăți transilvănene apar în pictura altarelor din perioada goticului târziu și a pătrunderii primelor elemente renascentiste. Scena religioasă este redată pe fundalul unui peisaj în care elementele de arhitectură sunt relativ ușor de identificat. Altarul de la Proștea, de exemplu, are reprezentantă într-unul dintre voletii ficșii scena *Iisus și cei 10.000 de martiri*; fundalul acestei scene este un peisaj în care recunoaștem cetatea Mediașului cu cele mai reprezentative monumente ale sale, apărută de zidul solid de fortificație.

În primul portret laic cunoscut în Transilvania, acela al *Judelui Brașovului*, *Lucas Hirscher*, artistul brașovean Gregorius (1519-1590) redă în peisajul din fundal, de sorginte renascentistă, Biserica Sf. Martin și Castelul Bran, cu valoare de atribute ale poziției personajului reprezentat.

În secolele XVII-XVIII, orașele care au luat naștere în Evul Mediu ajung la o plenitudine a formei și la o perfectă armonie cu peisajul care le înconjoară. Frumusețea contururilor profilate pe orizontul pur sau pe fundalul munților au incitat artiștii în realizarea vedutelor, adevărate embleme ale marilor orașe europene.

Artistul transilvănean de origine vieneză, Franz Neuhauser (1763-1836), primul pictor peisagist din Transilvania, a lăsat un număr semnificativ de peisaje de tip vedută, o bună parte dintre acestea aflându-se în colecția Muzeului Brukenthal. Cetatea Sibiului, prin excelență un univers tridimensional, labirintic uneori, constituie fundalul multora dintre peisajele



Franz Neuhauser, *Vedere a oraşului regal Sibiu*



Adam Slovickowski, *Piața Mare din Sibiu*

sale, desfășurându-și mândră zidurile, turnurile de apărare, turlele bisericilor în: *Vedere generală a orașului Sibiu, Intrarea unui preot sas în parohia sa iarna, Vedere a orașului regal Sibiu*,⁴ etc. În opoziție aproape cu scena de gen din primul plan, un moment cotidian, trecător, schimbător, cetatea din registrul secund sau din fundal, în unele lucrări, își afirmă soliditatea și forța în confruntarea cu timpul.

În acuarela *Târg anual la Sibiu*⁵, Franz Neuhauser (la fel ca și A. Slovickowski în desenul în tuș acuat *Piața Mare din Sibiu*⁶) se plasează pe latura spectatorului privind scena - latura cu clădirile reprezentative. Organizată ca spațiul unui teatru, Piața Mare din Sibiu are scena pe aripa de nord, de la Palatul Brukenthal la Biserica catolică și turnul Primăriei - loc unde se desfășurau edificiile reprezentative pentru forțele politice rivale din Sibiul medieval - celelalte trei laturi reprezentând partea pasivă, spectatorii⁷. Prezentând-o în acest fel, artiștii surprind simultan cele patru frumuseți ale pieței principale a orașului: comercială, administrativă, politică și socială.

În lucrările pictorului și desenatorului Thedor Glatz (1818-1872), așa cum este *Vederea de ansamblu a Sibiului dinspre Turnișor*, regăsim reprezentarea orașului-memorie și a orașului prezent în natură, care păstrează armonia inițială. Puternicele ziduri ale cetății medievale nu reușesc să rupă orașul din cadrul natural în care el a luat naștere. Întâlnirea de la limita cetății dintre opera lui *homo faber* și cea a naturii este una de acceptare reciprocă, de armonie, nu de confruntare. Apropierea de oraș, intrarea în oraș, dezvăluie amprenta omului în lupta sau uneori, jocul său cu natura: "Orașul se întindea din ce în ce mai mult și era din ce în ce mai aproape de vechea casă. Într-o bună zi a fost înălțat un zid în jurul grădinii, ca și cum s-ar fi voit s-o ferească să fie înghițită de oraș. Însă dincolo de acest zid înalt erau doborâți copacii, se deschideau străzi și se construiau ziduri înalte. Iar când orașul împrejmuise cu totul vechea grădină, s-a prelins și dincolo de ea, tot mai departe, adânc în inima câmpului..."⁸

Cu excepția primului sfert al secolului al XIX-lea, în care pictura este preponderent neoclasică, pictura secolului al XIX-lea este în general romantică. Ca și scriitorul, pictorul romantic caută să-și impună personalitatea nu doar în alegerea unghiului de privire, în discernerea asupra efectelor de umbră și lumină, ci și asupra subiectului.

Așa cum reiese și din lucrările colecției Brukenthal, pictura din Transilvania, de la mijlocul secolului al XIX-lea, este de factură documentară. Pictorul și gravorul austriac Franz Jaschke (1775-1842) a călătorit mult prin provinciile limitrofe ale Imperiului însoțindu-i în două voyage, ca artist de curte, pe arhiducii Ludwig și Rainer. Uleiul *Piața Mare din Cluj* a fost realizat în anul 1836, într-o călătorie mai târzie. În primul plan al lucrării se desfășoară o mare diversitate de personaje în costume de epocă, iar în ultimul plan, este reprezentată catedrala gotică din Cluj, ca cel mai impozant monument al orașului. Tabloul lui Johann Böbel este compus pe două registre principale, înfățișând Catedrala evanghelică din Sibiu⁹, în planul secund, și o scenă de gen, imagine a vieții cotidiene pe străzile orașului, în planul apropiat; astfel construită, lucrarea respiră o atmosferă spirituală imprimată de veșnicia lăcașului sfânt vieții obișnuite.

Mijlocul secolului al XIX-lea prilejuiește și apariția modei peisajelor nostalgice în care centrul de interes îl constituie cel mai adesea un edificiu gotic, reflex al redescoperirii frumuseții Evului Mediu.

Theodor Glatz (1818-1871) se oprește în lucrarea *Poarta Gușteritei*¹⁰ asupra uneia din căile de acces în cetatea Sibiului. Turnul vechi, obosit de vreme, ce pare să fi trecut cu greu peste secole, la fel ca și întreg peisajul sunt acoperite de zăpada care accentuează atmosfera de tristețe lăsată de aspectul de ruină al clădirilor alăturate și silueta umană aplecată, abia conturată, ce se îndreaptă spre primul plan.

Catedrala gotică este un motiv ce revine frecvent în pânzele pictorilor acestei perioade. Reprezentările de acest fel însă, au cel mai ades un caracter pregnant documentar. Acest



Heinrich Zuther, *Biserica evanghelică din Sibiu*



Iuliana Dancu Fabritius, *Strada Centumvirilor*

edificiu impunător din Sibiu este abordat de preferință din două unghiuri: redată dinspre latura sudică, biserica își desfășoară cu fală monumentalitatea și pe orizontală și pe verticală, ca în tabloul *Biserica luterană din Sibiu*, a lui Heinrich Zuther (activ la Sibiu între 1845-1848)¹¹. În reprezentările dinspre latura nordică, este accentuată verticalitatea monumentului care, situat pe o înălțime, cum se proceda adesea cu edificiile religioase ale cetăților fortificate, își aruncă zvelt turnurile înspre înălțimi, creând acea legătură cu divinul.

O perspectivă originală și plină de pitoresc adoptă Iuliana Dancu Fabritius într-o acuarelă târzie (*Strada Centumvirilor*, inv. Nr. XV/776), în redarea bisericii dinspre strada Centumvirilor (dinspre vest). Panta străzii șerpuite, casele așezate parcă neglijent și instabil, accentuează zveltețea și monumentalitatea clădirii ce se proiectează impunător în ultimul plan. Valențele pitorești și picturale ale acestei perspective îi fac și pe alți artiști, Anna Dörschlag (1869-1947) și Hans Hermann (1885-1981), să recurgă la reprezentarea catedralei din puncte situate tot pe această stradă.¹²

Orașul își dezvăluie din depărtare puterea, soliditatea, raționalitatea gândirii ce a stat la baza construcției, dar adeseori ascunzând în profunzimile lui străzi și construcții scăpate de sub control sau rămase, precum urmele fosilelor în succesiunea straturilor geologice, din paliere de spațiu depășite temporal, subiect de meditație pentru romanticii din secolul al XIX-lea, iubitori de contraste, pitoresc, exotic și culoarea locală. “Atunci strada și piața sunt, la rândul lor, locuri în interiorul cărora omul trăiește într-un mod contemplativ, iar nu simple spații funcționale pentru comunicare”¹³. Peisajul urban, ca și cel natural, devine tot mai ades un pretext pentru dezvăluirea stărilor psihice ale artistului.

Deși cu un accentuat spirit documentar, uleiurile lui Heinrich Trenk (1818-1892) și Heinrich Zuther, ca și acuarelele lui Robert Krabs (1817-1881) și Johann Böbel (1824-1887), reușesc să creeze acea atmosferă de *Gemütlichkeit* specifică

stilului Biedermeier, transformând zidurile vechi, încărcate de istorie, în locuri familiare pe unde îți face plăcere să te plimbi, iar monumentele impozante devin repere într-un spațiu de care te simți atașat. Detaliile pe care Böbel le presară în lucrările sale (flori la ferestre, perdele, scări frumos ornamentate și îngrijite) sunt de fapt semne ale prezenței umane, o prezență care povestește despre cei care au construit și despre cei care trăiesc în aceste case. Clădirile se animă în acest fel dobândind personalitate dincolo de aspectul arhitectural, imprimând o atmosferă inconfundabilă spațiului respectiv. Sentimentul de intimitate se răsfrânge din interior spre exterior, căci ce altceva este orașul decât *o casă mai mare*. În mod paradoxal, am putea spune, cea mai mare parte a lucrărilor de pictură și grafică reprezentând cetatea Sibiului de la mijlocul secolului al XIX-lea, o datorăm perseverenței și încrederii în puterea perenă a artei a acestui amator: Johann Böbel. Născut și crescut în orașul de pe Cibin, Böbel a lăsat posterității prin opera sa, imaginea multor monumente azi dispărute, în acel imbold specific epocii romantice de a trezi interesul față de trecutul istoric. Menționăm dintre realizările sale în acest domeniu albumul aflat azi în posesia Bibliotecii Brukenthal intitulat *Die vormans Bestanndenene Stadt Thore von Hermannstadt nach Natur gezeichnet von Johann Böbel, 1885*, care cuprinde 24 de planșe cu 22 de reprezentări ale turnurilor și ale câtorva monumente ale orașului, precum și 6 detalii planimetrice.

Puține sunt orașele care au avut o evoluție firească, naturală de la stadiul de cetate, de burg, ori târg, la acela de oraș. Pe măsură ce ne apropiem de timpurile moderne, transformările aduse de revoluțiile industriale, științifice sau informaționale se succed din ce în ce mai rapid, orașul dezvoltându-se deseori haotic și urât.

În ciuda schimbărilor rapide ce au loc în modul de rezolvare a tematicii citadine în pictura europeană, pictorii transilvăneni, preferă adeseori subiecte sau motive care le permit reprezentarea armonioasă a orașului. Dar alături de tradiția

redării monumentelor, după secole în care titlul de glorie era redarea celor mai neînsemnate amănunte, motivul ales acum nu mai este neapărat un loc bine individualizat și definit, preferința mergând, de cele mai multe ori, înspre locuri mai puțin reprezentative; o străduță îngustă, cu case vechi prezintă pentru acești artiști tot atât de mult interes precum o catedrală. Specularea valențelor picturale ale arhitecturii, sublinierea acelor caracteristici ale clădirilor care, în conformitate cu sensibilitatea și talentul fiecărui artist, puteau fi interpretate pictural, cu efecte cât mai mari și mai benefice pentru compoziția picturală în sine, cu evidențierea și chiar omiterea unor amănunte pe care ei le considerau neatractive sau chiar păgubitoare pentru compoziție, aduc o scădere importantă a rolului documentar al picturii în favoarea valențelor sale artistice. Treptat, granița dintre lumea reală și lumea imaginară se șterge.

În orașul istoric, numit peste tot în lume orașul vechi, timpul încremenește și acum, refuzând atotputernicia spațiului necontrolat stăpânitor, ca și în curtea primăriei vechi din Sibiu în reprezentarea romantic nostalgică a lui Fritz Schullerus (1866-1898) și mai realistă, dar duioasă a lui Eduard Closius¹⁴ sau pe străzile Sighișoarei atât de sensibil redade de Betty Schuller (1869-1901).

Dumitru Cabadaieff

rămâne și în abordarea peisajului citadin același pictor al imaginilor însoțite fără să risipească contururile sub vibrația



Fritz Schullerus, *Primăria veche din Sibiu*

luminii; dimpotrivă, volumele sale par să capete materialitate sub lumină. Subiectele alese de artist sunt cel mai adesea momente din viața străzii, cu redarea clădirilor vechi de pe străzile cetății transilvane¹⁵.

Tabloul în ulei al lui Theodor Lassy ca și creta lui Arthur Coulin (1869-1912) reprezentând *Turnul Sfatului* reconfirmă acea calitate a Sibiului de “oraș ca memorie, așadar și ca anticipare și deci oraș a cărui limitare spațială este imagine a infinitului”¹⁶.

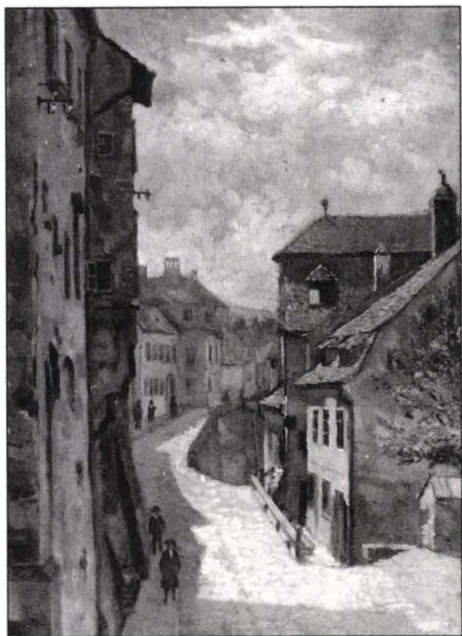


Eduard Closius, *Curtea Primăriei*

Exemplu strălucit al artei urbanistice medievale, Turnul Sfatului apare frecvent în reprezentări de pictură și grafică. Arthur Coulin¹⁷, Theodor Lassy¹⁸, Jutta von Spiess¹⁹, Ion Musceleanu (1903-1996)²⁰ îl redau din unghiuri foarte apropiate, toate dinspre Piața Mare cu excepția lucrării lui Musceleanu, cu aceeași atenție pentru surprinderea solidității monumentului și a încrederii în durabilitatea operei omului.

Secolul XX, prin succesiunea rapidă a curentelor artistice, a dat la iveală o artă preponderent citadină. Erau greu de ignorat noile descoperiri din toate domeniile, artiștii extaziindu-se în fața electricității, a mașinilor, a noii arhitecturi, a unei noi vigori pe care o reprezenta industria, a muncitorilor “eroi”, urmași ai temerarului Prometeu. Liniile și culorile traduc vacarmul stenic pentru orice început, în care nu se ghicea încă sâmburele nociv ce încolțea nestingherit la umbra orgoliului nemăsurat al lui *homo faber*.

Ca într-o încercare de a le asigura eternitatea și în artă,



N. Dumitru Cabadaieff,
Vedere din Sibiu



Ion Musceleanu, *Peisaj din Sibiu*



Trude Schullerus, *Piața Griviței*



Hans Hermann, *Piața
Mare din Sibiu*

Trude Schullerus (1889-1980), dar și Hans Hermann abordează într-un mare număr de lucrări motivul cetății transilvane imortalizând zidurile, porțile, scările și turnurile Sibiului, Sighișoarei, Brașovului, Mediașului, Bistriței. Artista trece cu ușurință, dar mereu cu un sentiment pios de respect și admirație pentru orașele memoriei, de la reprezentări de ansamblu sau ale unor monumente renumite, la surprinderea pitorescului unor case înghesuite sau a unui zid în ruină. Una dintre cele mai frumoase lucrări ale sale din colecția Brukenthal, este *Piața Griviței din Sibiu* (Piața Huet). Biserica evanghelică, redată dintr-un unghi mai puțin obișnuit, își înalță în forță peretele spre est, doar parțial echilibrată, în stânga lucrării, de Turnul Sfatului. Casele, copacii, întreaga piață sunt acoperite de un strat de zăpadă, iar trecătorii sunt abia schițați, într-o atmosferă ce respiră un lirism de factură simbolistă.

Hans Hermann își alege în *Piața Sibiului* – un unghi din care orașul este asimilat unei adevărate opere de artă – orașul ca operă de artă²¹, descriind într-o manieră miniaturală clădirile cele mai decorative și fântâna Filtisch din Piața Mare.

În tabloul *Peisaj din Brașov*, Friedrich Miess (1854-1935), redă zidul vechi al cetății Brașovului și unul dintre turnurile de apărare invadate de ierburi și tufișuri; istoria este aici cucerită de natură, devine componentă a acesteia, este parte a peisajului natural. Peste zidul cetății, departe, Biserica Neagră își înalță falnic turnurile, într-o reprezentare atentă, mult prea exactă și minuțioasă pentru distanța de la care este privită. Este confirmarea faptului că, indiferent de stilul sau tehnica abordată de un artist, motivele desprinse din arhitectura cetăților transilvănene rămân repere solide, redată cu concretețe și realism.

Clopotnițele și turnurile, purtătoare de sens ascensional, reprezintă aspirația spre infinit a cetății făcând din spațiul finit citadin, o imagine verticală a infinitului în acuarela *Sibiul vechi* a lui Michael Barner (1881-1961), care își oprește atenția asupra celui mai înalt nivel al orașului: acoperișurile²².



Friederich Miess, *Peisaj din Braşov*



Grete Csaki Copony,
Peisaj din Sibiu

Orașul expresionist este mai mult decât oricând, oglinda în care se reflectă silueta pictorului, dar nu pentru a oferi reflexia dispoziției sufletești momentane, ci pentru a oglindi propria neliniște, singurătate, disperare. Peisajele citadine ale Gretei Csaki Copony sunt o confruntare a lumii artistei cu cea exterioară și o manifestare a neliniștii sale interioare. Figura umană din prim planul *Peisajului din Sibiu* este desprinsă din lumea periferiei sociale, un personaj urmărit de destinul implacabil al suferinței și neîmplinirii. Rotundul feței pare nefiresc și deformat în atmosfera dramatică realizată prin conflictul oblicelor acoperișurilor orașului ce se aglomerează pe verticală, în planul secund.

Într-o atitudine aparte față de orașul istoric, se situează Hans Eder (1883-1956) în tabloul *Fereastră*. Universul artistului este înăuntru, fereastra, simbolic interpretată, reprezintă bariera transparentă prin care se face simțită lumea de afară. Dincolo de orice interpretare simbolică, în spatele geamului recunoaștem cu ușurință clădirile din Piața Sfatului din Brașov, ca și cum pictorul nu a dorit să sacrifice frumusețea acestui spațiu unei mai accentuate interpretări stilistice.

Atras de multe ori de genul peisagistic în care își etalează cu savoare și voluptate măiestria de a stăpâni culoarea, de a obține cu ajutorul ei strălucite efecte de lumină, Rudolf Schweitzer Cumpăna (1886-1975) a arătat un interes deosebit peisajului citadin dar și oamenilor care îl populează. L-au atras mai ales grupurile de clădiri, străzile sau piețele în care pulsează viața sau casele vechi părăsite parcă, de pe străduțele înguste ale burgurilor medievale, realizate cu un soi de patetism în tușe așezate cu voluptate, într-o pastă bogată așternută în straturi suprapuse în care contrastele puternice ale eclerajului creează efecte cromatice. Deși lumina accentuează sculpturalitatea suprafețelor și volumelor, clădirile devin deseori anonime chiar dacă prin titlul lucrării topografice locul este ușor de reconstituit²³. Două secole mai târziu, Piața Mare din Sibiu este la fel de aglomerată și plină de forfota negustorilor și

cumpărătorilor în zi de târg, ca și în acuarela lui Neuhauser de la 1789, iar clădirile ce-o înconjoară, sunt la fel de solide și de impunătoare.

Orașele sunt creuzetele noilor – *isme*, al optimismului într-un viitor mai bun asigurat de



Rudolf Schweitzer *Cumpăna, Târg la Sibiu*

mașini. Revoluția industrială cere noi forme și alungă orice urmă de sentimentalism din creația pictorilor. “Sunt scârbit de ziduri vechi, de palate vechi, de motive vechi, de reminiscențe! Vreau să am sub privire viața de azi. ... Vreau noul, expresivul, formidabilul!” afirma Umberto Boccioni²⁴.

Arta trebuia să devină o expresie a intelectului, inteligența se cuvenea să-l conducă pe artist spre lumea reală, împiedicând creația să devină “o întrupare a sentimentalismului” așa cum fusese arta trecutului²⁵.

Pictura românească, deși cuprinde nume sonore ale avangardei, menține un filon romantic întârziat ce răzbate destul de puternic în pânzele artiștilor, indiferent de subiect, stil sau tehnică.

Sighișoara²⁶ lui Nicolae Barcan este acea idee devenită loc: loc al gândirii, loc al memoriei, loc al veșniciei. Desenul fin și precis se asociază cromaticii în tonalități calde într-o imagine cu valori picturale și de atmosferă ce intimidează și dă viață zidurilor și clădirilor vechi.

Eugen Tăutu este unul dintre artiștii contemporani care întâlnește în lucrarea sa memoria cetății cu memoria locuitorilor ei. El este unul dintre pictorii cei mai îndreptățiți să figureze într-o lucrare în care unul din termenii discuției este arhitectura.

Octavian Barbosa îl caracterizează ca având *Vocația arhitecturală a marilor spații atât în imaginea de tip reprezentational cât și în cea constructivă*. Tabloul *Sibiul lui Radu Stanca* constituie un summum de coordonate pe care se poate înscrie imaginea unui oraș. El poate fi considerat o metaforă a orașului sau poate constitui o aluzie la un sincretism al artelor întrupat de un artist poet, actor și regizor, într-un oraș care a devenit creuzetul și scena unde talentul său s-a exprimat. Sibiul, etalând profilurile emblematice ale clădirilor sale apare în pictura lui Tăutu ca o realitate de ordin spiritual înnobilit de inteligența, sensibilitatea arzătoare a figurii poetului și a omului de teatru. În cercul de la Sibiu, alături de Blaga, Doinaș, Negoitescu, el promovează o poezie ce se revendică din poezia baladescă germană, poetică emanată parcă, de atmosfera burgului medieval. Om de teatru, Radu Stanca a simțit orașul ca o scenă, adevăr probat azi la propriu. Această lucrare este *un refuz al concretului imediat și, în același timp, o redescoperire și o recuperare a lui în virtualitate*.

Realist sau romantic, cubist sau abstracționist, artistul este incitat de acest oraș în care case, ziduri, turnuri, scări, bolți își dezvăluie noi și noi geometrii, spații, în care jocurile de goluri și plinuri, de lumini și umbre creează uneori un univers piranesian.

*Într-un Sibiu încet ca-ntr-o-ncăpere..
În jur văd numai porți și-n porți ferestre,
Iar în ferestre ochi care ne-ngheață.
Într-un Sibiu domol, ca-ntr-o poveste
În care port viziera peste față.*

*Stradelele mă-nghit dintr-una-ntr-alta,
Iar scările mă urcă și coboară,
De nu mai știu: biserica e-n bolta
Cerului larg, sau ceru-n ea coboară.*

Radu Stanca, *Nocturnă*

Plimbându-ne prin “orașul vechi” cu ajutorul lucrărilor de pictură și grafică din colecția Muzeului Brukenthal suntem părtași la o operă de artă dublă: aceea a arhitecturii inițiale și a redării/interpretării ei prin penelul și sufletul artiștilor plastici care reușesc *să idealizeze banalul și să materializeze irealul*, ireal care, în cazul orașului este SUFLETUL său, invizibil, dar care poate fi perceput în zveltețea unei arcade, în geometria armonioasă a unei piețe sau în forfota unei străzi. Alături de artiști, pășim pe străduțele înguste, ne lăsăm înghițiți de forfota mulțimii în zilele de târg, ne oprim fascinați în fața impunătoarelor catedrale și trecem melancolici pe lângă zidurile vechi de apărare.

Orașul de azi atrage și respinge în același timp prin melanjul contrariilor: frumos-urât, vechi-nou, vetust-modern, lux-sărăcie, umil-impozant, mulțime-solitudine. Loc binecuvântat – “Orice oraș poate fi socotit un sanctuar” – sau un loc “damnat” – orașele care “și-au pierdut copilăria” (Jean Cocteau), el este în același timp un loc al înstrăinării, al pierderii sufletului sau locul de naștere al minunilor civilizației și culturii. Dar în preajma edificiilor vechi, ale monumentelor impozante și zidurilor de apărare solide avem mereu sentimentul că suntem cu adevărat părtași la istorie, că suntem și noi o parte a nesfârșitului.

* Cercetarea pe tema universului citadin, în colecția de pictură și grafică românească a Muzeului Brukenthal, s-a finalizat și prin realizarea unei expoziții, organizată pe parcursul a cinci săli, în Palatul Brukenthal, în perioada martie-aprilie 2001.

Note

1. Rosario Assunto, *Scrieri despre artă, Orașul lui Amfion și orașul lui Prometeu*, București, 1988.
2. R. Assunto, *op. cit.*, p. 15
3. R. Assunto, *op. cit.*, p. 13
4. Inventar nr. 1.724, 777, XI/45.
5. Inv. nr. 935.
6. Inv. nr. XIII/92.
7. Hermann Fabini, *Piața Republicii din Sibiu, un studiu de istorie și urbanism*, în *Buletinul monumentelor istorice*, anul XLII, nr.1, 1973, pp. 51-52.
8. Marie Luise Kashnitz, *Der alte Garten, Ein Märchen*, Düsseldorf, 1975, în Victor H. Adrian, *Vedute europene*, București, 1982, p. 33.
9. Johann Böbel, *Peisaj din Sibiu*, inv. nr. 3054.
10. Inv. nr. 420.
11. Aceeași impresie, de putere, monumentalitate, soliditate o lasă catedrala evanghelică și în reprezentarea anterioară în acuarelă a lui Franz Neuhauser, inv. nr. XV/858.
12. Arhitectul Hermann Fabini precizează în lucrarea dedicată Sibiului vechi, că denivelările terenului pot contribui în mod esențial la un aspect pitoresc, la valoarea artistică a ansamblului urban, dând în acest sens ca exemplu cetățile Sighișoarei și Sibiului. Mai mult decât atât, orașele crescute în decursul timpului pe un relief accidentat "au, în general, prin traseele curbe ale străzilor, prin elementele surpriză și multitudinea formelor urbanistice, un plus de originalitate și, de multe ori, și de valoare estetică, față de cele concepute după un plan geometric rigid.", în Dr. arh. Hermann Fabini, *Sibiul gotic*, București, 1982, p. 153.
13. Assunto, *op. cit.*, p. 106.
14. În ordinea enumerării: *Sibiu, Primăria veche*, inv. nr. XV/1099 și *Curtea Primăriei*, inv. nr. XIII/75.
15. *Vedere din Sibiu*, inv. nr. 2271.
16. Assunto, *op. cit.*, p. 168.
17. *Turnul Sfatului*, inv. nr. XV/597.
18. *Turnul Sfatului*, inv. nr. 3050.
19. *Sibiu, Turnul Sfatului*, inv. nr. XV/821.
20. *Peisaj din Sibiu*, inv. nr. 2344.
21. Inv. nr. XI/953.
22. Inv. nr. XV/854.

23. În colecția Brukenthal: *Târg la Sibiu*, inv. nr. 2970, *Case*, inv. nr. 1888, *Stradă din Sibiu*, inv. nr. 2.971.
24. Grigore Arbore, *Futurismul*, Meridiane, 1975, p. 22.
25. *Idem*, p. 21.
26. *Case la Sighișoara*, inv. nr. 2971.

THE UNIVERSE OF THE CITY THE HISTORICAL
CITY – THE MEMORY CITY IN PAINTINGS AND
GRAPHICS OF THE COLLECTION OF THE
BRUKENTHAL MUSEUM –
abstract

Symbol of rigour, of the geometry of verticality, of the rhythm, but at the same time of harmony and sensitivity, the TOWN has always tried to be a transposition of the ideal city. In the study dedicated to the city, Rosario Assunto ascertained two directions the city has developed on: Reason and Art. In Assunto's approach the city is both under the sign of Amphion (the singer who made the walls of the Thebes rise through the power of music) and under the sign of Prometheus (the hero who, with the price of his life, brought to people the core of curiosity, of progress and discoveries).

This work is part of the result of the researches on the subject of cityscapes in the collection of Romanian painting and graphics of the Brukenthal Museum. The study intends to treat the motif of the medieval city that we consider essential for the identity and aspect of the Transylvanian town. We follow the evolution of the relation between the medieval city and its representation in painting and graphics.

The oldest representations of the motif of the medieval town date back in the 15th century, when Transylvanian cities were painted as background for a religious scene (that of Mediaș, for example, in the Altar from Proștea in the scene *Jesus and the 10.000 martyrs*)

The first lay work of the Romanian painting, *The portrait of Lucas Hirscher* by Gregorius from Brașov depicts in the background two medieval monuments: the Bran Castle

and St. Martin Church from Braşov.

Franz Neuhauser was the founder of the modern Transylvanian landscape. He often chose as a motif, the city of Sibiu, in a realistic approach.

At the middle of the 19th century, Transylvanian artists practised especially documentary cityscapes, sometimes embodying a romantic atmosphere.

The perspective chosen in order to render a motif was important for the atmosphere and the message the artist intended to communicate. Representing the motif of the cathedral, so dear to the romantic artists, they chose to stress both the spirituality such a monument spreads around and the monumentality and beauty of the edifice. A church built on an elevation (a hill, for exemple) and displayed from a lower place underlines the transcendence of the place, the connection of the real world with the world of heaven, through a church (Heinrich Trenk, Theodor Glatz, Heinrich Zuther).

Representing the city from a certain distance some artists presented it in its tight connection with the nature it rises from. This type of displaying refers to the town of Bacon's philosophy that is a part of nature, an improvement of nature. We feel the discontinuity between nature and the man's work, (the way Leibnitz approaches town) in the works of F. Neuhauser, A. Slovikowsky).

In a late-romantic approach some Transylvanian artists represent the city with its value of memory of history, memory of mankind's best achievements, the city as memory of culture (F. Schullerus, A. Coulin, H. Hermann).

There are few towns with a natural evolution from the phase of the *burg* or *fortress* to that of a modern town. The changes of the industrial revolution or urbanisation at the end of 19th century were rapid and often destructive. Many European artists were under the spell of these changes, frequently choosing their subjects from the new, modern motifs. Transylvanian artists, strongly tied to their traditional cultural values, continued to render in their works those aspects that represented the connection with history, with the past (Betty

Schuller, Trude Schllerus). The medieval city maintained its value of stability, safety and certainty even for artists who belonged to the new stylistic trends (post-impressionism, expressionism, for example), the city motif being rendered in a descriptive, realistic manner. Nevertheless, quite often the artist's concern was not to convey every detail of the chosen motif, but to exploit its pictorial values. To the old motifs (important monuments, squares, churches, palaces) artists brought new ones (old, unknown houses, narrow streets, old fortification walls) which included sentimental value or offered a pictorial approach (Dumitru Cabadaieff, R. Schweitzer Cumpăna).

The monuments, parts of the old medieval city were completely conquered by nature, became sometimes part of the natural landscape in some artists' works (Fr. Miess, *Landscape near Braşov*).

The expressionist town was, more than ever, the mirror that reflected the artist's inner torments, restlessness. In Hans Eder's and G. Csaki Copony's works, strong contrasts or strange combinations of colours, of planes and lines create this anxious atmosphere.

The motif of the medieval city remains appealing for the contemporary artists, too. E. Tăutu's work *Radu Stanca's town* is a metaphor of the city, or it may be an allusion to a syncretism of arts embodied by an artists, poet, actor, and stage director in a town that become the scene where he expressed his talent. The profiles of the buildings, the arches of the gates or bridges, have the value of a spiritual reality.

Walking through the old town with the help of the paintings and graphics of the Brukenthal Museum we face a double work of arts: that of the architecture and that of its interpretation and re-interpretation through the artists' soul and brush or pencil. The town is, at the same time, the place of solitude and alienation and the place where the miracles of culture and civilisation have happened. Near the old edifices, imposing monuments and solid fortification walls we share the soul of the old town, we have the feeling that we are a part of history.

PRELIMINARII LA IMAGINEA FEMEII ÎN ARTA 1900. CAZUL GUSTAVE MOREAU

Anca Maria Zamfir

“În jurul meu într-una se învâрте Necuratul
Mă împrejmue cu boarea ce nu se poate prinde;
Îl sorb și simt în pieptu-mi, ca jarul, cum aprinde
Umplându-mă cu poște de neânvins, păcatul.
Adesea, cunoscându-mi iubirea pentru artă,
Mi-apare în chipul unei femei ispititoare,
Și, născocind fățarnic vreo pricină deșartă,
Îmi năvăleşte buza cu zămi otrăvitoare...”¹

Imaginea femeii în Artă 1900, senzuală și, în același timp, înfricoșătoare, fascinantă cu nuditatea sa, este rezultatul modificării lente a mentalității secolului al XIX-lea, cu precădere în a doua sa jumătate. Dorindu-se modern, acest 1900 se dovedește a fi, ca orice moment de răscruce, orientat spre viitor și, în același timp, cu rădăcini adânci în trecut. Cât de tributară este Artă 1900, din punct de vedere formal, acestui trecut s-a scris. Ne propunem să urmărim tributul pe care ea îl plătește, din punct de vedere ideologic, secolului care tocmai se încheia și cum se reflectă acest lucru în artă prin imaginea femeii, reevaluarea nudului feminin și instaurarea senzualității. Subiecte tabu în pictura primei jumătăți a secolului al XIX-lea, dominată de preceptele morale burgheze, acestea se infiltrează încet în mentalitatea secolului, pătrunde disimulat în arte, modelând conștiințele și pregătindu-le pentru o nouă schimbare de mentalitate și, implicit, pentru un alt tip de imagine și acceptarea sa.

Imaginea femeii în Arta 1900 este rezultatul a doi factori aparținând mentalității secolului al XIX-lea pe de o parte, societatea burgheză, a cărei mentalitate impune un anumit tip de imagine a feminității; pe de altă parte, individul, aflat între modelele impuse de aceasta și necesitățile proprii, care cer alt tip de imagine. Dacă, în prima jumătate a secolului, societatea “înghite” individualitatea, în cea de-a doua jumătate observăm că începe să țină seama de individ ca parte componentă a sa, realizându-se astfel compromisul necesar bunului mers al mecanismului. Cum vede fiecare dintre acești doi factori femeia și cum se realizează compromisul, care înseamnă, de fapt, schimbarea de mentalitate care va pregăti imaginea femeii din Arta 1900?

Într-o foarte bună analiză a mentalității epocii², s-a observat că societatea burgheză a secolului al XIX-lea este tributară permanentei dicotomii dintre suflet și trup, centrii de coordonare ai tuturor atitudinilor, care generează practici venind dintr-un trecut îndepărtat, care se mențin pe tot parcursul secolului. Mesajul creștin fondat pe antagonismul dintre suflet și trup, conform căruia corpul compromite sufletul cu instinctele sale, justifică războiul permanent împotriva pulsionilor organice. Sexualitatea poartă stigmatul păcatului, peste ea așternându-se tăcerea. Ea este acceptată ca un rău necesar, doar în scopul procreării și în absența plăcerii, inoculând individului culpabilitatea intimă. Împotriva amenințărilor dorinței se elaborează strategii ale aparenței, care să restrângă aportul senzualității, și se impune controlul de sine. Codul moral impune polul alb al feminității, modelul feminin angelic în cazul fetelor, virtuos în cazul femeilor căsătorite. Imaginea femeii exclude senzualitatea. Pe de altă parte, o viziune laicizantă a existenței în a doua jumătate a secolului, generată de discursul medical, care privilegiază organicul, desenează o morală a moderației, care asigură o sănătate mulțumitoare și o bunăstare mai căutată decât plăcerea. Discursul medical acordă o atenție crescândă raporturilor dintre fizic și moral, determinând un

anume mod de ascultare a corpului. Atent mai ales la specificitatea corpului feminin, el va revela rolul instinctelor și al inconștientului în comportament și pericolul pe care acestea îl reprezintă, denunțând astfel polul negru al feminității și amplificând spaima ancestrală de femeie. În acest context, individul este prins la mijloc, între presiunea socială și propriile necesități. Între păcat și virtute, între amenințarea culpabilității intime și propria vitalitate, el va deveni duplicitar. Atent la modelul feminin impus de către societate, pe care îl acceptă în societate, el este atent și la discursul interior care impune un alt ideal. Strategiile aparentei vor genera instaurarea distorsiunii dintre atitudine și discursul interior, deci prefăcătorie. Plăcerea solitară va hrăni dialogul interior cu ceea ce societatea trece sub tăcere. Nudul feminin, profund ascuns, îi va face pe bărbați să fantasmeze. Controlul de sine, propovăduit de către predicatori, va genera ispita flaubertiană a vieții visate, nu a vieții trăite. Modelului angelic al iubirii romantice i se substituie iubirea carnală și figurile voluptății care obsedează imaginarul. Obscenitatea, omniprezentă și ascunsă, evocarea paroxismului erotic, tot acest teatru al voluptății, în care se amestecă extazul și degradarea, devin subiectele romanului și ale poeziei, cu implicații în artele plastice. Deși au opinii diferite în privința senzualității și a femeii, individul și societatea sunt de acord asupra unui singur lucru: teama de femeie. Stigmatizată de păcatul original, ea este cauza tuturor relelor și mai ales, calea spre păcat. Discursul medical revelează pericolul pe care îl prezintă natura ei care nu trebuie stărnită și pe care ea nu o poate controla. Însemantă cu pecetea alianței cu demonul, ea riscă în orice clipă să se prăbușească în prăpastia păcatului prin însași natura ei, ea face necesar exorcismul. Mai apropiată de lumea organică, ea se bucură de o cunoaștere intimă a vieții și a morții. Asociată cu demonul, nimfomania și sfinxul, ea va hrăni anxietatea sexuală și spaima de femeie și necesitatea supunerii ei². Această imagine a polului negru al feminității, cu o sexualitate debordantă și amenințătoare, va hrăni sensibilitatea sfârșitului secolului al

XIX-lea și a începutului de secol XX, contribuind la elaborarea tipologiei feminine din Arta 1900.

Din dilema morală – necesitățile individului se va ieși printr-o soluție tipică societății epocii: disimularea, care legiferează compromisul. Pictura epocii reflectă din plin aceste tribulații și soluțiile adoptate pentru rezolvarea lor. Dacă, în prima jumătate a secolului al XIX-lea ea va satisface cu precădere mediile oficiale și moralitatea, oferind portrete de burghez respectate, în cea de a doua jumătate a secolului, deși păstrează aparențele, ea are tendința să se adreseze mai mult individului, manifestând un interes crescând pentru un alt tip de imagine feminină, cu conotații erotice. Tipul de pictură realistă din a doua jumătate a secolului, așa numitul “realism burghez”, iubit și prețuit de către contemporani, își păstrează, aparent, conținutul ideologic și moral, reflectând idealul social. El propune un mesaj cu audiență generală, care se sprijină pe morala epocii și face din el o operă alegorică. Analizând raporturile picturii cu mentalitatea acestei epoci, Aleksa Čelebonović remarcă faptul că “transpunerea picturală a unor idei și concepte morale sub forma unor femei dezbrăcate trădează fața ascunsă a moralității burgheze. Ea corespunde nevoii de a restabili echilibrul dintre idealurile afișate și cele ale discursului interior, tolerate, dar ascunse. Compromisul din viața curentă trece mai nuanțat, în artă: înclinarea de a prezenta aspectele hedoniste ale vieții (vezi aspectul uman și carnal al modelelor) compromite forța mesajului simbolic sau moral”³.

În acest context, vedem evoluând două categorii de teme care au ca personaj central femeia. În paralele cu imaginea femeii virtuoză și pioasă, având ca model fizic și moral pe Fecioara Maria, răsfrângere a moralei și a modului de viață burghez, în care rolul femeii este capital în îngrijirea familiei și în economia casnică, vedem evoluând imaginea femeii – ispită. Ea își face apariția în tablouri cu subiecte religioase (vezi imaginea ispititoare, hrănind imaginația, a Mariei Magdalena), al căror mesaj de pioșenie și de morală este contrazis de

prezentarea generoasă a farmecelor feminine, astfel încât “ai sentimentul că se face aluzie la altceva”⁴. Antichitatea, care se impune ca sursă de inspirație tradițională, și viața secretă a orientului vor furniza la rândul lor, pictorului abil și erudit, capabil să măgulească gusturile și înclinațiile unei clientele bogate, subiecte pretext pentru a celebra trupul și farmecele sale. Introdus clandestin sub masca acestor subiecte, erotismul invadează cea mai mare parte a operelor cu conținut clasic, răspunzând aspirațiilor secrete ale burgheziei. La acestea se adaugă temele legate de imperiul nopții, în care femeia senzuală devine simbol nocturn, vis și coșmar⁵. Produse și oglinzi ale unui mediu al compromisului și al disimulării, aceste opere răspund unor necesități multiple și variate, chiar antagonice, reușind astfel să-și impună legitimitatea și în același timp, să infiltreze un alt tip de imagine al feminității.

Cazul Gustave Moreau este elocvent. Pictor de mare succes în epocă, dar și cu mulți detractori, membru în juriul Saloanelor, profesor la Academie, el primește onorurile și privilegiile oferite de societatea burgheză. El știe să împace pe toată lumea, răspunzând atât necesităților individului, cât și moralei burgheze. Într-o continuă căutare intelectuală și mistică a legendei și a divinului, el oferă tablouri cu subiecte biblice și mitologice cu trimiteri morale și intelectuale. Dar, în același timp, el dă o atmosferă stranie, de coșmar, încărcându-le cu un erotism latent, uneori înfricoșător, populându-și pânzele cu imagini ambigui și rafinate de femei cu farmec enigmatic și crud, care trădează atracția și în același timp, spaima de femeie și o misoginie profundă, pregătind percepția și tipologia femeii din Arta 1900.

Moreau aduce în centrul atenției și reușește să facă acceptată imaginea femeii văzută nu din perspectiva societății, ci din perspectiva individului care îi impune acesteia propriile necesități și dorințe. Femeia – reprezentare reflectând idealul social, este înlocuită de Moreau cu femeia – ființă, a cărei existență, deși bântuie conștiința individului este trecută sub

tăcere. Fantasmă care atrage și înspăimântează în același timp, fascinantă în nuditatea ei etalată ipocrit, al cărei erotism latent, inconștient (“Inorogi”) sau asumat (“Dansul Salomeei”) reflectă discursul interior al bărbatului epocii, ea își impune și își face acceptată prezența. Întâlnirea cu femeia – ființă – dorință se petrece în afara cadrului social, într-un spațiu imaginar și permisiv, care nu are nimic în comun cu realitatea. Simbolic, fantastic, de vis, el face din aceste tablouri concretizări ale imaginarului masculin, evadări din realitate. Aici ea este cea care este cu adevărat ființă biologică, făcută din carne, care își poartă firesc goliciunea, care are pulsuni și instincte de care este sau nu conștientă și a cărei misterioasă sexualitate ademenește și înspăimântă. Ea reprezintă eternul feminin. Imaginea ei iese din gândurile bărbaților în lumea fizică. Ea devine o prezență a cărei existență nu mai este ascunsă decât de voalul străveziu al titlului tabloului, concesie făcută moralei, artificiu pentru a face acceptat inacceptabilul. Strategia este subtilă. Ea implică mai multe niveluri de citire a operei, reușind, în acest fel, să obțină atât acceptul oficial, cât și legătura intimă cu publicul.

Primul nivel, intelectual, care face apel la cultura privitorului, înscrie imaginea în tipul acceptat fără rezerve în epocă: ilustrarea legendelor biblice și mitologice, “Salomeea dansând”. (cca 1876), “Iason și Medeea” (1865), “Leda” (cca 1865), “Orfeu” (1865), “Himere” (1884), “Unicorni” (1887), “Oedip pribeag” (1888), “Jupiter și Semele” (1895), “Întoarcerea argonauților” (1897) sunt titluri care oferă legitimitatea tablourilor. Abilitatea pictorului de a face acceptată imaginea merge și mai departe: prin subiectul lor, aceste tablouri prezintă situații din care moraliștii epocii pot extrage argumente pentru discursul lor. Personajele sunt vicioase, iar faptele lor reprobabile sunt pedepsite crunt, prin moarte. Medeea, fecioara păcătoasă, orbită nu de dragoste, ci de patimă bolnavă, trădătoare de patrie și de părinți, sfârșește prin a fi părăsită de iubitul său și prin a-și ucide copiii născuți în păcat. Exemplul este util unei societăți care veghează asupra moralei fecioarelor pe care le



Gustave Moreau, **Iason și Medeea**, 1865, 204X115,5 cm,
Muzeul Orsav, Paris.



Gustave Moreau, **Leda**, cca. 1865-1875, 220X205 cm, Muzeul
 "Gustave Moreau", Paris.

modelează după tiparul inocenței absolute, făcând din ele ceea ce s-a numit "gâștele albe"⁶. Leda și Salomeea sunt adulterine, Oedip este incestuos. Iubirea fizică este păcatul, pericolele sunt imense, iar deznodământul este înfricoșător. Acea care plătește este femeia, întotdeauna vinovată, păcătoasă prin definiție, periculoasă prin natura ei, ispită, sursă și instrument al păcatului. "Vestală a unui mister care o depășește", senzualitatea ei potențială ("Unicorni"), pasivă ("Leda"), împlinită (Medeea), amenințătoare (Salomeea, Sfînxul) nu atacă direct, ci pervers,



Gustave Moreau, **Unicorni**, 1887, 115X90 cm, Muzeul "Gustave Moreau", Paris.

disimulat. Bărbatul, potențială victimă, participant sau privitor, domină, prin compensație, scena. Victoria finală este a sa, reflectând mentalitatea epocii, care îi atribuie rolul dominant în societate și în cuplu. Tablourile lui Gustave Moreau ilustrează misoginia profundă a unei societăți care nu acceptă dreptul femeii la plăcerile iubirii, dar închide ochii în cazul bărbatului. Atunci când Jupiter este adulterin, soția sa, Hera, o ucide pe Semele.

Al doilea nivel de citire al tablourilor lui Gustave Moreau este nivelul simbolic. Accesibil doar inițiaților, el implică o interpretare a elementelor tabloului dincolo de aspectul lor anecdotic, accesibil publicului și util moraliștilor. Dacă se ia în considerare ansamblul simbolurilor din aceste lucrări, se poate observa apartenența lor la aceeași idee și anume iubirea, sub toate aspectele ei, căreia artistul îi dă un înțeles mistic. Lucrarea “Leda” (cca 1865) este semnificativă în acest sens. Celebrată în Grecia antică mai ales pentru frumusețea ei masculină, lebăda albă încarnează cel mai adesea lumina solară, masculină și fecundatoare. Aparent cu aceeași interpretare masculină și divină, mitul Ledei se constituie în realitate, în simbol hermafrodit, în care Leda și lebăda sunt una. Imaginea lebedei se sintetizează ca imagine a dorinței, ca o chemare la împreunare adresată celor două polarități ale lumii – simbol al dorinței primare care este dorința sexuală. În același timp, lebăda face parte din simbolistica alchimiei. Emblemă a mercurului, ea exprimă un centru mistic și unirea contrariilor (apa – focul), unde se regăsește valoarea sa arhetipală de androgin⁷. Androginul, ființă iubită și de simbolism, își va prelungi existența în imaginarul 1900. Lucrarea “Unicorni” prezintă, și ea, elemente simbolice. “O insulă fermecată cu o ceată de femei – acesta constituie cel mai valoros apropo pentru orice temă de artă plastică” va spune artistul. Trimiterea la Cythera, insula mitică a iubirii libere, este mai mult decât evidentă. Dar personajele sunt fecioare. Alături de ele unicorni. Iată două ființe misterioase și fascinante, două simboluri polare: inorogul și fecioara, activul

și pasivul, mereu împreună, asociate purității. Simbol al puterii exprimată mai ales prin cornul său unic, care a fost comparat cu un falus psihic, inorogul transcende sexualitatea, constituindu-se într-un simbol al virginității spirituale și psihice. S-a văzut în licornă tipul marilor îndrăgostite, decise să respingă împlinirea mării iubiri pe care o inspiră și pe care o împărtășesc. Aici se opun lirismul renunțării și lirismul posesiunii, supraviețuirea fetei și revelarea femeii. Mitul licornei este cel al fascinației pe care puritatea continuă să o exercite asupra inimilor celor mai corupte. Asociată fecioarei, licorna evocă întotdeauna ideea sublimării miraculoase a vieții trupești și pe cea a unei puteri supranaturale care emană din ceea ce este pur⁸. Fecioara este starea de virginitate, ceea ce nu s-a revelat. Tocmai acestui aspect al feminității i se acordă o atenție sporită în epocă. Moraliștii fac eforturi să îl păstreze intact, să păstreze mitul. Individul este fascinat însă de sexualitatea ei pe cale de a se declanșa și care ar putea deveni, într-o zi, sexualitatea nestăpânită și ucigătoare a Salomeei. Fecioara atrage și înspăimântă în același timp. Lucrarea este, de fapt, o alegorie a trecerii de la starea de fecioară la starea de femeie. Departe de a restrânge aportul senzualității prin exaltarea modelului angelic, Moreau propune o imagine nouă a fecioarei, care va contribui la modelarea imaginii femeii din Arta 1900. Dar sexualitatea femeii poate deveni periculoasă. Conform discursului medical din epocă, ea nu poate controla această forță telurică sub amenințarea căruia trăiește și care se manifestă în excesele nimfomaniei și ale isteriei. Când aceste lăve clocotind ajung să se manifeste fără nici o reținere, sexul slab se dezlănțuie, insașiabil în iubirile sale, înspăimântător⁹. Acesta este polul negru al feminității, care întreține spaima ancestrală de femeie. Imaginea erotismului feminin pe care o prezintă Gustave Moreau contravine mentalității epocii, dar resursele ei își au obârșia aici. Iată cum o descrie artistul pe Salomeea, personajul central a două dintre lucrările sale (“Apariția” și “Salomeea dansând”): “Plictisită, capricioasă, animalică, simte foarte puțină

satisfacție la vederea adversarului învins, cuprinsă de dezgust, după împlinirea oricărei dorințe /.../ Când vreau să redau toate aceste nuanțe, nu le găsesc în temă, ci în natura femeii înseși, care caută emoții nesănătoase și care este atât de toantă încât nu simte nici monstrozitatea celei mai oribile situații. Este unul dintre lucrurile ce pot fi spuse pe această temă și pe care îl storc ca pe o lămâie.” Prezentând-o pe Salomeea în toată splendoarea nudității sale, el oscilează, la fel cum vor face și simbolistii, între viziunea idealistă și cea satanică și perversă a femeii. Forma ei minunată este instrumentul Diavolului și duce, inevitabil, la pierzanie. Artiștii celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea vor pune accent pe enigma feminității. “În același timp marmoreană și bestială, femeia-sfinx, încinsă cu șarpele, cu ochii strălucind de o lumină sălbatică, răspunde codului hieratic al Modern-Style-ului.”¹⁰ Sfinxul lui Moreau (“Oedip pribeag”- 1888) este o ființă hibridă, femeie-pasăre-animal, fascinantă și monstuoasă în același timp. Poziția maestrasă și chipul arată seninătatea certitudinii puterii sale. Creatura aparține spațiului imaginar al Greciei antice, în care existau leoaice înaripate cu cap de femeie, enigmatice și pline de cruzime, un soi de monștri înfricoșători în care se poate vedea simbolul unei feminități pervertite. Mentalitatea celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea preia această idee. Sfinxul simbolizează “dezmățul și dominarea perversă...el nu poate fi învins decât de intelect, de perspicacitate, formă ce se opune îndobitocirii sau prostirii obișnuite. E așezat pe o stâncă, simbol al pământului: la care aderă, e parcă ținut, înfipt definitiv acolo, simbol al absenței puterii de a se înălța, al unei ascensiuni inexistente... Deși are aripi, el nu se poate înălța, destinul lui fiind acela de a aluneca în prăpastie. El nu desemnează decât vanitatea tiranică și distrugătoare.”¹¹ Aceasta este, de fapt, caracterizarea pe care o face femeii misoginia secolului al XIX-lea în încercarea de a compensa spaima de femeie prin proclamarea superiorității masculine, iar Gustave Moreau nu face decât să ilustreze această concepție pe care, firesc, o împărtășește.

Dar Sfinxul mai simbolizează enigma, o taină țesută din constrângeri. Pentru mentalitatea epocii, această taină este iubirea fizică. De fapt, “sfinxul apare la începutul unui destin, care este în același timp mister și necesitate”¹². Abordarea acestei teme de către artist ilustrează discursul interior al individului epocii și temerile sale. Imaginea Sfinxului, cu conotațiile sale erotice, va fi preluată de pictura simbolistă și va atinge plenitudinea în Arta 1900, unde va primi valențe noi.

Al treilea nivel de citire al lucrărilor lui Gustave Moreau se adresează subconștientului. Artistul creează un tip de imagine care circulă “subteran”, venind în întâmpinarea imaginarului și dorinței individului prin erotismul său implicit. Evocarea paroxismului erotic inițiat de roman și poezie la sfârșitul secolului, reflectă o stare de fapt. “Tabuurile – inevitabile – conduc la marginalizarea sau la respingerea “celorlalt”, dar, în același timp și invers, hrănesc fantasmele. Față de comportamentul efectiv, imaginarul sexual este cu mult mai bogat, mai liber, mai diversificat. El construiește spații de libertate pe care societatea n-ar putea să le acorde. Mulțumită “celuilalt”, se pot trăi, cel puțin în imaginar, vieți și experiențe noi: un joc care evoluează încontinuu între refuz și seducție.”¹³ Ca și în literatură, obscenitatea, omniprezentă și ascunsă totodată în subrefugiile textului/imaginii, impune privitorului un decodaj, care întetește plăcerea transgresiunii, punând imaginația la lucru. Mai eficientă decât literatura, care evocă sexualitatea aluziv, stârnind totuși scandal (vezi cazul Flaubert), pictura, sub refugiul titlului lucrării pune în fața ochiului privitorului însuși obiectul dorinței și fantasmele sale: nudul feminin. Trezind poftele, acesta își asumă toate fantasmele unei societăți represive. Doza de erotism introdusă de pictura celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea de către “realismul burghez”, ca o compensație la interdicțiile moralistilor va servi, la rândul ei, literatura¹⁴. Impactul imaginii este mai mare decât al cuvântului. Pictura satisface voyeurismul spectatorului, care își regăsește și își hrănește cu ea visele. Fascinat și mulțumit, el contemplă confortabil o imagine care

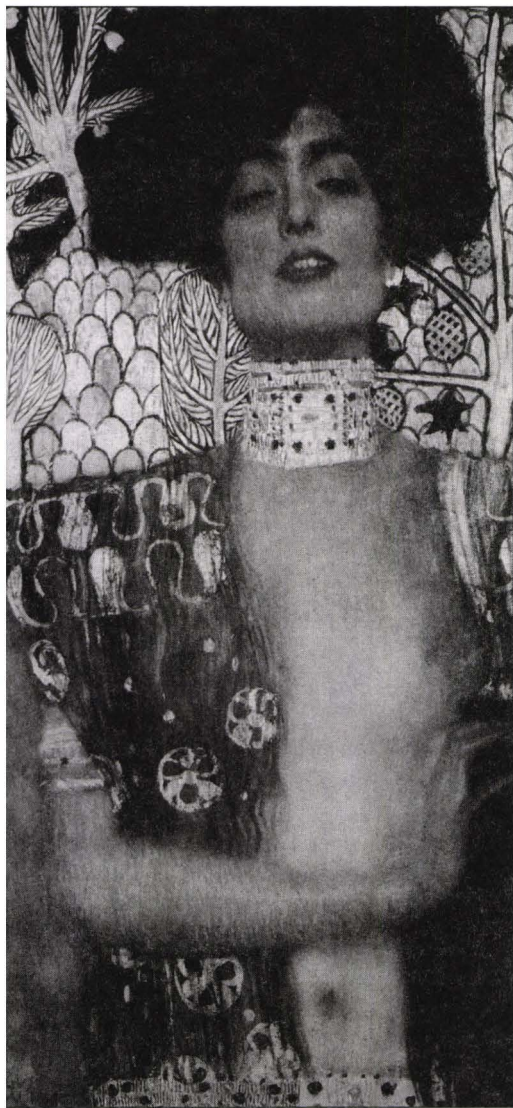
nu mai este interzisă pentru că a știut cum să își asigure legitimitatea. Mitologia masculină a imaginii care conține elemente erotice potențiale, creând o rezonanță puternică cu privitorul, constituie suportul pentru promovarea valorilor care apar ca expresii personale. Artistul își încadrează lucrarea într-un sistem (moral) pentru a crea reprezentări vizuale acceptabile ale unei noi ordini. Situația nu este nouă. Pictorii, oameni ale căror imagini s-au adresat în primul rând oamenilor și apoi sistemelor, au știut întotdeauna să rezolve problema. Referindu-se la scenele mitologice sau biblice din pictura Renașterii italiene care reprezintă baia femeilor ("Venus" sau "Diana în baie", "Suzana și bătrânii", "Betsabe"), Sabine Melchior-Bonnet afirmă: "În zadar vom căuta în aceste motive mesajul moral; ele nu au nimic în comun cu amenințarea diavolului și sunt doar pretexte pentru îndrăzneli iconografice spre deliciul spectatorilor. Trupurile, idealizate, reflectă perfecta armonie; rușinea privirii interzise se transformă în plăcere a privirii indiscrete, în timp ce culpabilitatea dispare sub magia estetică...".¹⁵ Moreau a reușit să impună, cu abilitate, prin intermediul imaginii, necesitățile individului în fața unei societăți a cărei ordine și morală făcea abstracție de ele. Disimularea, arma care apăra morală acestei societăți, a fost folosită inteligent, făcând acceptat inacceptabilul, făcând văzut ceea ce altă dată ar fi fost ascuns, făcând să se vorbească despre ceea ce altă dată ar fi fost trecut sub tăcere, să se recunoască un lucru a cărui existență era înainte ascunsă: sexualitatea și rolul ei în viața individului, și implicit, în viața societății. Viziunile sale reflectă o personalitate senzuală și exaltată, ale cărei complexe sunt surmontate de creație, iar fantasmagoriile sale îi vor seduce pe poeții simbolști, care vor căuta fantasme paralele, oscilând între viziunea idealistă și cea satanică și perversă a femeii. Totul se centrează în jurul nucleului constituit de femeie și sexualitatea sa, terra incognita misterioasă, minunată și înfricoșătoare, care atrage și respinge în același timp. Dacă această forță este latentă la Gustave Moreau, femeile sale părănd, în general, a nu fi conștiente de

ea (în sens mistic, principiul feminin este pasiv), în Arta 1900 ea este manevrată conștient. Imaginea femeii creată de Gustave Moreau este imaginea sexualității inconștiente, neasumate, pasive, care va deveni conștientă, asumată și activă în Arta 1900, când femeia își va privi victima direct în ochi, hipnotizând-o.

Înainte ca Freud să fi spus lucrurilor pe nume, Moreau propune, printr-un estetism fin - de - seicle, o tipologie feminină căreia Arta 1900 îi va fi tributară poate nu atât din punct de vedere fizic, cât din punct de vedere psihologic. Depășind limitele de abordare a nudului de către “realismul burghez”, artistul îi dă conotații simbolice adresându-se unei zone mai adânci a subconștientului, pregătind astfel imaginea și perceperea sa în Arta 1900. Nudurile sale sunt ființe impecabile, strălucitoare, de o măreție regală și în același timp, cu grație de androgin. Melancolia lor implacabilă și cruzimea se împletesc într-un memento al imperceptibilei granițe dintre Eros și Thanatos.



Gustav Klimt, Foaie de calendar a lunii ianuarie din revista “Ver Sacrum”, 1904.



a.



b.

a. Gustav Klimt, **Iudita și Holofrenes I**, 1901, 84X92 cm, Österreichische Galerie, Viena.

b. Gustav Klimt, **Iudita II**, 1909, 178X46 cm, Galleria d'Arte Moderna, Veneția.

1. Charles Baudelaire, *Pierzania*, în vol. *Florile răului*, Ed. Helicon, Timișoara, 1987, p. 7, traducere Mihai Beniuc.
2. Vezi Alain Corbin, Cap. *Culise*, în vol. coordonat de Philippe Ariés și Georges Duby, *Istoria vieții private*, Ed. Meridiane, București, 1997, vol.8, din care am extras aspecte ale acestei analize.
3. Aleksa Čelebonović, *Realismul burghez la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 1982, p.58.
4. *Ibidem*, p. 79.
5. *Ibidem*, p. 79.
6. Vezi Alain Corbin, *op.cit.*, p. 109.
7. Vezi Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1995, vol.II, p. 207.
8. *Ibidem*, p. 215-218.
9. Alain Corbin, *op.cit.*, p. 166.
10. *Ibidem*, p. 166.
11. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 225.
12. *Ibidem*, p.225.
13. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Ed. Humanitas, București, 2000, p.121.
14. Asupra relațiilor dintre literatură și pictură și a influenței picturii lui Gustave Moreau asupra literaturii epocii, vezi Maurice Rheims, *Infernul curiozității*, Ed. Meridiane, București, 1987.
15. Sabine Melchior-Bonnet, *Istoria oglinzii*, Ed. Univers, București, 2000, pag.266.

PRELIMINAIRES À L'IMAGE DE LA FEMME DANS L'ART NOUVEAU LE CAS GUSTAVE MOREAU

Résumé

L'image de la femme dans L'Art Nouveau, sensuelle et terrible, séduisante dans sa nudité, est l'effet du lent changement de la mentalité du XIX-eme siècle, surtout dans sa deuxième partie. Cet article se propose de surveiller le tribut qu'elle paye du point de vue idéologique à la fin du siècle et comment ça se reflète dans l'art par l'image de la femme, la réévaluation du nu féminin et l'instauration de la sensualité. Sujets tabou dans la peinture de la première moitié du XIX-eme siècle, ils se glissent lentement dans la mentalité, penetrent dissimulés dans l'art, modelant les consciences et les préparent pour un nouveau changement de mentalité et, implicitement, pour un autre type d'image et son acceptation.

Avant que Freud ne donne aux choses leur vrai nom, Gustave Moreau propose, par un esthétisme fin-de-siècle, une typologie féminine à laquelle L'Art Nouveau sera tributaire peut-être plus du point de vue psychologique que physique. En dépassant les limites d'aborder le nud par le "réalisme bourgeois", il lui donne des connotations symboliques, en s'adressant à une zone plus profonde de subconscient, préparant ainsi l'image de la femme et sa perception dans L'Art Nouveau. Ses nus sont des êtres impeccables, éclatantes et d'une rigidité royale, grâces d'androgynie dort la mélancolie et la cruauté s'entrelacent, memento de l'imperceptible frontière entre Eros et Thanatos.

ȘTEFAN LUCHIAN ȘI VIZIUNEA SA CREATIVĂ

Daniela Gui

Motto:

În apele ochilor săi se oglindeau curcubee
În sufletul său tresăreau petale irizate
Pe palme purta universul cerului interior.
Penelul său palpita înfiorat de frumusețe,
Iar mâna îngemănată cu penelul
trezea la viață Minunarea Albă și Luminată,
De parcă o vrajă înmiresmată, unduitoare
s-ar fi pogorât peste Creație.

Activ în a doua jumătate a secolului XIX și la începutul secolului al XX-lea, prin nașterea lui Ștefan Luchian se aprinde un nou luceafăr pe cerul artei noastre românești. Spirit evoluat, interesat de tot ce însemna frumusețe și sensibilitate, pictorul a creat armonie din sufletul lui plin de pace. Dincolo de tradiția confirmată prin operele înaintașilor, Luchian aduce un suflu nou în lume. Pictorul trăiește sentimentul de eternitate al unei estetici ce afirmă și crede în valori absolute astfel încât viziunea sa artistică se lăgerște pe măsură ce viața terestră se retrage din tablou. De aici se poate deduce starea de a fi a operei de artă, căci ea aparține unui sistem al frumosului interior, poate, în orice caz diferit de cel al binelui și al răului, de cel al moralei.

Opera luchianică dobândește un sens general pentru că nu este rodul hazardului ci cunoaște elaborarea atentă și conștientă, datorită unei tehnici suple și voinței lucide. Ea nu uită rolul hotărâtor al inteligenței creatoare care nu imită natura, ci lucrează în felul ei. Această manieră atât de simplă, lejeră

și firească, dorește să descopere esența, dar fără a neglija aparența concretă a lucrurilor. Imaginea pe care o oferă este transpusă printr-o concepție de ansamblu.

Realismul lui Lucian tinde spre înălțimi detașat fiind de dimensiunea terestră. Se situează într-o sferă a seninătății și este purtător al acelei emisii lirice aparte și melodioasă, care te încântă. Tablourile sale, gândite pe verticală, urmăresc să depășească realitatea imediată, se situează pe o poziție transcendentă în dorința de a exprima adevărul ultim. De aceea, vibrația pe care o transmit este plină de trăire, căci artistul dăruiește prea plinul inimii sale, așterne cele mai nobile sentimente de pânză. O flacără interioară îl animă; ea își aprinde scânteia din aspirația nestrămutată de a crea.

Desprins de expresia cotidiană, Luchian își ascultă vocația de pictor și urmărește cu ajutorul culturii și a luminii un tărâm al splendorii izvorât din uimire și iubire. El prețuia impactul direct cu realitatea, era puternic legat de viață astfel încât a păstrat structurile pentru a le conferi un conținut original. Cosmosul creației sale este bogat și variat pentru că, în toate punea suflet și căuta o cunoaștere adâncă.

Depart de a pleda pentru o artă irațională, artistul susținea că în actul creației, contactul cu realitatea, legătura emotivă ce s-a statornicit și îți dă imboldul de a crea, trebuie folosită în așa fel încât tocmai valorile sufletești, provocate de adevărul realității, să nu se irosească. Pentru Luchian, adevărul semnifică concordanța între observația sa de plastician, cunoștințele intime și realitatea obiectivă pe care o oglindește. Semnificativă pentru arta sa va fi însă preschimbarea constatărilor imediate și revelarea lor într-o realitate subiectivă aprofundată. Pornind de la aspectele naturii, el nu se limita la o copiere fidelă a motivului, ci tindea spre o interpretare care să o înfățișeze într-o lumină nouă. Astfel, exprima prin sinteza cromatică frumusețea picturală a lumii, transpusă într-o variantă artistică ce considera drept însușire fundamentală a universului, armonia. Datorită acestei valori constituite, pictura sa se organizează într-

o lume aparte, luminoasă și profund lirică. Realismul luchianic este deplin original, pătruns de seva creatoare și de iubire pentru fiecare colț de pe pământ așa încât, arta coferă veridicului dimensiunea spiritului. Francisc Șirato ne dăruiește în câteva cuvinte pline de inspirație un portret interior al pictorului Luchian: “În apele ochilor lui purta răsfrângerea senină a curcubeului ceresc și de aceea el se impresionează de culorile universului mai mult decât de orice altă proprietate a existenței



materiale”. Starea de grație resimțită de artist se datorează unei contemplații îndelungate care tinde să extragă substanța lucrurilor. Amploarea realismului său se înscrie pe orbita unei spiritualități relevante de factură apolinică ce reunește într-un întreg omogen adevărul, armonia și frumosul, al căror liant va fi iubirea dătătoare de viață autentică, de patos demiurgic.

Sub aspectul lirismului, Luchian se aseamănă cu Grigorescu, un alt mare iubitor al naturii. În fața peisajului sau a florii, ei se pătrund de sentiment pentru adevărul realității, dar purificând, la rândul lor, prin artă și suflet, ceea ce văd. Probabil că maestru de la Câmpina, care a trăit în fraternitate cu natura, își apropie peisajul ca pe un egal al său. Luchian, în schimb, după cum mărturisește în scrisorile de la Brebu și de la Moinești, se simte covârșit de minunăția priveliștilor. Alegerea motivului o săvârșește uneori prin ștergerea cunoștinței deosebirii dintre el și natură, apropiindu-se de Grigorescu, sau prin păstrarea acestei diferențieri, ceea ce îi permitea să-și exprime personalitatea artistică. El prețuia îndeosebi contactul inițial cu natura și urmărea ca o dată concepția stabilită, să redea cât mai viu ceea ce dorea să reprezinte.

Astfel, raportul dintre om și natură este deosebit la Grigorescu și la Luchian. În timp ce la cel dintâi, omul este considerat drept parte integrantă a naturii, la celălalt conștiința contrastului persista. Grigorescu reda patriarhal și pașnic îmbinarea trainică a vieții cu mediul înconjurător, Luchian, în schimb, subordonează natura omului și potențează expresia percepției printr-un lirism mai selectiv, mai rafinat. Uneori transmite bucuria de a trăi, alteori exprimă entuziasmul și aspirația sufletului omenesc.

Peisajele lui Grigorescu reflectă mediul rural, ele sunt mai dăruite în privința observației și mai poetice, natura fiind trăită din interiorul ei. Luchian ajunge la înțelegerea naturii prin contrast, căci el pornește de la considerarea acesteia prin deosebirea dintre om și natură, dintre natură și civilizația orășenească, diferențiere pe care se străduiește să o depășească.

Ca și Corot, cu care el și Grigorescu au afinități de viziune lirică a naturii, dar fiecare păstrându-și specificul, știa că "niciodată nu trebuie să pierzi prima impresie care te-a mișcat". Această simțire spontană conferă o plenitudine a imaginii axată pe observația pătrunzătoare, pe virtuozitate și pe o cunoaștere adâncă a vieții. De altfel, Luchian însuși afirmă: "...Să știi să observi, asta-i cheia... Natura îți dă povețe, când te pricepi să observi."

De Nicolae Grigorescu îl legau asemănări puternice: aceeași iubire pentru om și natură, aceeași credință în frumos, același respect pentru adevăr și neclintita convingere că viața e necesar să fie optimistă. Însă atât firea, cât și formația diferită, apoi condițiile epocii în care au creat au condus pe fiecare artist pe o cale proprie.

Într-una din experiențele sale, Luchian a încercat să deseneze mai multe schițe cu ciobani, pentru ca, în cele din urmă să realizeze unul apropiat de cel al lui Grigorescu. Datorită acestei întâmplări, și-a dat seama că picturile maestrului apăreau atât de firești și directe tocmai fiindcă au fost elaborate cu multă artă. Luchian a preluat din calitățile acestei arte, le-a îmbogățit

și le-a dezvoltat într-o manieră originală.

Stilul său se cizelează când în urma studiilor din țară și de la München, se ivește prilejul, în 1890, să plece la Paris, unde se va bucura de eferescența artistică a metropolei franceze și va frecventa expozițiile. Tocmai în anul 1891, creația picturală cunoaște un reviriment ca urmare a primei expoziții a “Artiștilor independenți” în care expuneau Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec și alții. Tot acum se deschide așa numitul “Salon al refuzaților”, *Olimpia* lui Manet ajunge la Muzeul Luxemburg și se organizează retrospectiva Van Gogh. Pozitiv influențat de această emulație, el va studia în Franța până în anul 1893, găsim o atmosferă mai prielnică cercetărilor sale. Se înscrie la Academia liberă Julian, înființată în 1875, care își răspândise atelierele prin mai multe cartiere ale Parisului. Printre profesorii aceste academii se numără și W. Bouguereau, care împreună cu alții transmiteau noilor generații principiile plastice clasiciste moștenite de la David și Ingres.

Dar Luchian va depăși nivelul școlii oficiale, printre studenții căreia era, și își îndreaptă atenția spre studiul marilor maeștri din muzeele de artă.

Față de impresionism, curent puternic afirmat în anii periplului său francez, își exprima anumite rezerve, explicabile datorită faptului că avea un sentiment nemijlocit al realității, a cărei integritate înțelegea să o păstreze. El trata estetica impresionistă ca un critic realist, iar în arta sa păstra volumul, conturul și spațiul neștirbit, animate de căldura sufletului, îmbogățind realitatea cu o concepție artistică avansată.

Luchian a putut cunoaște mai târziu și pe aceia care au trecut de impresioniști, au dăruit culorii intensitate și au redat spațiului structura. Față de înaintași, el a avut o poziție foarte clară: *“Cine nu iubește pe maeștrii, nu poate admira natura. Drumul pe care apucăm, ei ni-l arată”*. Adesea, frecventa Louvre-ul fiind uimit de operele încă vii ale romantismului, mai cu seamă de cele ale lui Delacroix și Courbet. Însă era mai mult atras de glasul timpului său, cunoștea

aspectele plasticii contemporane lui, asista la expoziții, se angaja în confruntarea dintre tradiție și arta modernă, arta vie în curs de a deveni.

Este surprinzător în ce măsură Luchian a păstrat contactul cu nivelele plastice mai elocvente și a știut să se formeze din cele mai bune izvoare. Astfel, a admirat pe Manet, prin portretele și florile acestuia, a urmărit scenele de viață moderne din picturile lui Degas, modul în care Cézanne a știut să stăpânească construcția imaginii.

De asemenea, evocarea lui Van Gogh n-ar fi întâmplătoare, căci aceeași flacără interioară îi animă pe amândoi, aceeași autenticitate, același sentiment direct în fața existenței.

În Franța, Luchian va picta pânza *La curse*, *Portret de femeie* ale cărei limpezimi cromatice se deduc din arta lui Manet și *Ultima cursă de toamnă* care lasă să se întrevadă ceva din stilul lui Degas.

Acest din urmă tablou, lucrat la Paris în 1892 și expus



Ultima cursă de toamnă, u/p, 0,580 x 0,670, semnat stg. jos,
Muzeul de Artă al României

în 1894 la București, oglindește unele preocupări ale lui Luchian din timpul studiilor și un început de realizare artistică personală. Pânza, un studiu de mișcare și de atmosferă, se desfășoară pe trei planuri. În fundal, cerul albastru pal, luminat de soarele blând al unei zile de toamnă și pădurea verde. Nunațele ce redau copacii și pajiștea, apoi cerul, amintesc de Manet, de asemenea, modul în care sunt tratați plastic arborii. Planul al doilea adăpostește câteva case și lumea aflată după gard privind spre caii și jocheii ce se pregătesc pentru cursa, din planul întâi. Călăreții sunt pictați în culori vii și deschise, ei formează un grup distinct în centrul câmpului vizual amintind prin suplețea și ritmul imaginii pe Degas. Dar eleganța liniilor, starea de ușoară tensiune dinaintea cursei, atmosfera senină, conturul bine definit al figurilor lasă să se întrevadă un stil propriu, chiar dacă în această pictură de început se pot distinge unele influențe franceze.

Lucrarea *La curse* realizată la Paris în 1892, cu guoașe și pastel prezintă o imagine mondenă, femei elegante și bărbați la hipodrom. Ținuta doamenlor amintește maniera lui Manet, iar nervul, precizia desenului și a observațiilor se înrutesc în oarecare măsură cu Toulouse-Lautrec. Culorile puternice și strălucitoare atestă aderarea la curentul postimpresionist și adoptarea unui stil modern.



Pariziana, u/p, 1892, 0,130 x 0,220, semnat "Luchian", colecția Danielopol

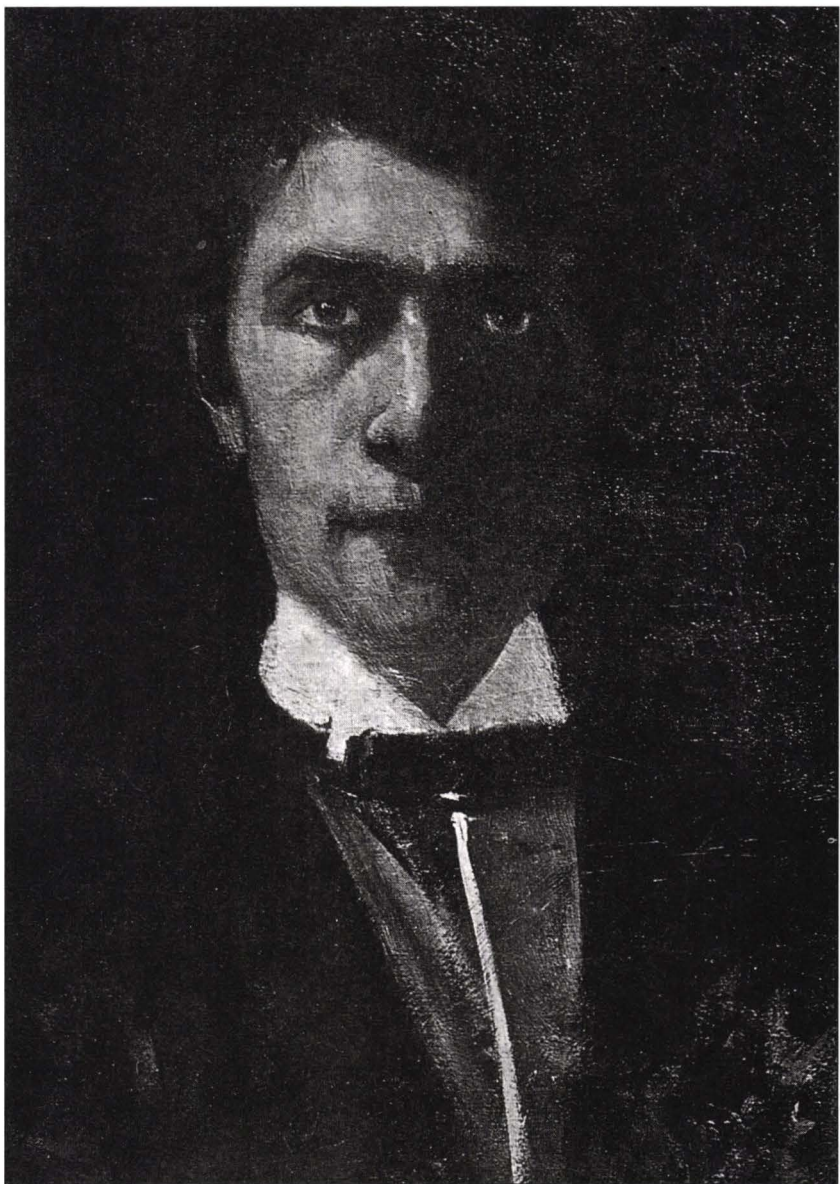
O serie de portrete sunt lucrate tot la Paris printre care și cel intitulat *Profil*. Chipul este plin de viață și părul blond strălucește ca lumina de toamnă. Rochia care acoperă bustul este pictată în trei nuanțe cenușii care trec în albastru. De asemenea, atrage atenția și figura din tabloul *Pariziana* înfățișând o femeie tânără, cochetă, cu privire directă și un chip îngândurat. Distincția atitudinii, rochia sobră ce se închide pe gât și pălăria cu păsărele demonstrează rafinamentul artistului. Coloritul redat în tonalități calde, galbene, castanii și cărămizii înviorează portretul și expresia de ansamblu a pânzei.

Autoportretul pictat tot la Paris, pare-se în 1893, mai puțin cunoscut, ni-l înfățișează pe Luchian cu seriozitatea lui obișnuită. Aceeași privire catifelată, pe care o păstrează și în anii suferinței, blândă, plină de căldură și bunătate, dar în același timp intensă și pătrunzătoare, îi este caracteristică.

Tot în capitala franceză realizează peisajul *Aproape de Maison Lafitte* prezentat la București în 1893 cu prilejul Expoziției Cercului Artistic, după cum reiese din catalog.

Deși a lucrat intens în decursul celor trei ani petrecuți în Franța, Luchian nu a expus nimic în Salonul parizian, căci îl oprea un adânc simț al răspunderii și o conștiință artistică formată. Impresionismul și pointilismul nu l-au interesat, ci a perseverat într-o manieră realistă, care o dată cu trecerea timpului a devenit tot mai lirică. Opera sa păstrează adevărul și tinde spre eternitatea frumuseții realului, antrenându-l pe pictor în curentul artei românești unde a realiza o operă atât de originală.

Pictura sa reprezintă un vast și strălucit poem al gândirii plastice pătruns de forța ideatică novatoare. Această capacitate de a transmite idei prin intermediul limbajului plastic se poate deduce din faptul că artistul nu s-a oprit în natură la aspectul exterior, ci a căutat ritmurile vieții. Ceea ce cucerește la Luchian este seninătatea, bucuria deplină și bogăția interioară pe care le degajă lucrările sale. Prin natura sa, el căuta valorile intrinseci imuabile ale naturii pe care este capabil să le exprime. Viziunea



Autoportret, 1893, u/p, 0,520 x 0,365, colecția Vasile Oanță

sa se extinde și artistul crează un vast și strălucit poem al gândirii plastice. Prin sistemul său armonic, prin calitatea metafizică de culoare, artistul nostru rămâne în întregime român adoptând un ton universal.

Firea lui de poet al culorii își revarsă sufletul asupra realității pentru a o transfigura, pentru a o preface în artă. Luchian se dovedește sensibil și intuitiv, iar imaginația sa surprinde.

Dacă impresioniștii se opresc asupra aspectelor trecătoare, asupra imaginilor efemere ale lumii, el redă valența și calitatea a ceea ce este veșnic și poate la oricare revedere să impresioneze inima și privirea. Emoția astfel trezită, va fi amplificată pe pânză datorită luminii constituită într-un personaj distinct, ce inunda pânza creând o rezonanță și o atmosferă aparte, de sine stătătoare, spre deosebire de impresioniști, la care ea se răspândește pe pânză doar ca un mediu.

Simbolismul cromatic a lui Luchian face să rezoneze calitățile spirituale cu cele poetice descoperind astfel un filon autentic și original de o valoare generală, profund românească, dar care depășește expresia locală pentru a accede la sensurile generale ale contemplației. Fiecare tablou al său va fi un portret interior, discret sugerat, astfel încât în măsura în care exprima firea și tradiția românească, pictorul va prezenta și o conștiință istorică.

ȘTEFAN LUCHIAN AND HIS CREATIVE VISION (summary)

Stefan Luchian's works are the fruit of a conscious elaboration, due to the creative intelligence that doesn't imitate the nature but works in its way.

Valuing the contact with reality, the artist is strongly connected to life keeping its structures in order to offer them an original content.

Starting from the nature's aspects, he doesn't limit to an exact copy of the motive but he tended to an interpretation that shows it in a new light. So he expresses through a chromatic synthesis the pictorial beauty of the world.

Luchian subordinates the nature to the man and intensified the expression of perception in a lyricism more refined. Many times he transmits the joy of living. At the formation of his style, will contribute also schools attended in the country and in Munich and to Julian Free Academy from Paris, but also the contact with the great masters from museums. He admired Manet, Degas and Cezzane.

INTERFERENȚE ARTISTICE ARAD – BAIA MARE ÎN PRIMĂ JUMĂTATE A SECOLULUI XX

Adriana Pantazi

Dacă pe plan național primul sfert al secolului XX s-a caracterizat prin încetățenirea structurilor modernității, pe plan local același interval, cu prelungiri însă până la jumătatea veacului, este reprezentativ pentru începuturile formării și dezvoltării unei conștiințe artistice preocupată de definirea rolului artistului în societate și de construirea unei identități culturale prin raportarea la tradiție și la mișcările artistice ale vremii. În cazul Aradului, principale tendințe de înnoire a viziunii artistice au fost opoziția față de academismul german (via Budapesta), urmând ca, după 1918, gama opțiunilor să se diversifice oscilând între impresionismul și postimpresionismul francez, re-evaluarea folclorului și a artei medievale românești, influența unor centre regionale și a unor curente de avangardă (constructivism, expresionism).

În ceea ce privește influența unor centre artistice, exemplul băimărean este evident, însă cu nuanțările particulare ce rezultă din gradul de receptivitate a artiștilor arădeni prezenți, în intervale de timp diferite, în sau independent de structurile instituționale existente.

Cronologic, seria artiștilor arădeni prezenți la Baia Mare este inaugurată prin două nume consemnate la sfârșitul secolului XIX: Havas Béla și Carol Wolff. Amândoi au făcut parte din anturajul münchenez a lui Simon Hollósy și sunt menționați în anii 1896, 1897 cu specificația "Pâncota (Austro-Ungaria)".¹ Referitor la Havas, informația este foarte lacunară; până acum au putut fi identificate la Arad doar două portrete pictate de

acesta și datate 1905². În cazul lui Carol Wolff (1869-1944), memoria documentelor de arhivă este generoasă, înregistrând dese expoziții personale sau colective (1921, 1924, 1925, 1928, 1929, 1931, 1932, 1934, 1940), care conturează, din această perspectivă, un profil activ în peisajul artistic arădean.³

Naturalismul cultivat la Baia Mare în perioada „anilor Hollósy” este greu sesizabil în evoluția ulterioară a picturii lui Wolff. În compoziții, mai puțin în peisaje, l-a preocupat eclerajul și soluțiile prin care lumina conferă transparență materiei. Această caracteristică a creației sale nu face trimiteri la ceea ce presupune realismul modern al acelor ani băimăreni de început, mai precis la desenul fin al detaliilor, la o tonalitate de bază, de obicei rece, gri-argintie sau la elementele de culoare ce se apropie de cele ale *plein-air*-lui.

Carol Wolff și-a amintit în mai toate pânzele sale, în special în portrete, de accentele deprinse în mediul academic münchenez – aspect semnalat cu prilejul ultimei expoziții personale, din 1940, când criticul Teodor T. Țiucra consemna: „Dacă pictorul Wolff nu a luat parte la această reformă tumultoasă a curentelor în artă, el s-a oprit la un stil propriu, pe care l-a cultivat cu ardoare și exces, și sub acest raport arta lui rămâne o imagine fidelă a zilelor de strălucire de altă dată”⁴.

Cea de a doua etapă din evoluția centrului artistic băimărean, respectiv Școala Liberă de Pictură (1902-1927) este intervalul în care se regăsesc cele mai numeroase prezențe arădene. Format artistic în atmosfera Academiei particulare a lui Simon Hollósy, Kiss Carol (1883-1967) a lucrat la Baia Mare în 1902-1903, iar în anii 1911 și 1912 este menționat drept colonist temporar, în afară programului Școlii⁵. După un periplu rusesc finalizat cu deschiderea unei școli particulare de pictură la Moscova, s-a întors spre sfârșitul deceniului doi la Arad⁶, iar în 1934 s-a stabilit la Baia Mare⁷. Aici, în anul 1937 a participat la prima expoziție a *Societății artiștilor plastici din Baia Mare*.⁸ Pânzele sale dovedesc preocuparea pentru culoare, iar sub aspect tematic a înclinat spre interioare și peisaje, acestea

din urmă puternic marcate de note impresioniste și pointiliste.

În anul 1920 se stabiliseră deja la Baia Mare, Nagy Oszkár (1893-1965) și Josef Klein (1896-1945) – amândoi originari din județul Arad. Diasporei arădene i se alătură Balla Adáibert (1882-1965), care în 1937 se afla deja în oraș, fiind și el unul dintre membrii fondatori ai amintitei Societăți a artiștilor plastici din Baia Mare⁹.

Inițiat în ale desenului de către pictorul academic Balla Frederich din Arad, în anii 1904-1905, Balla Adáibert a frecventat Școala Liberă de Pictură¹⁰, unde a fost trimis ca bursier al orașului Arad. A urmat Münchenul, în al cărui mediu artistic posibil să fi fost influențat de elemente simboliste, cu trimiteri la ilustrația de carte a lui Simon Hollósy, pe care le uită, de altfel, repede, atunci când realizează o pictură cu note realiste, structurate pe expresivitatea atitudinii și a mișcării – caracteristici observate încă la începutul anilor '20¹¹. În schimb, lecția *plei-air*-ului băimărean s-a sedimentat, iar mai târziu aceasta i-a atribuit pictorului caracterizarea de „cel mai reprezentativ peisagist printre pictorii arădeni”¹².

La începutul anului 1937 Balla s-a adresat lui Nichi Lazăr – directorul Palatului Cultural- solicitându-i sala de expoziții pentru perioada 28 aprilie – 18 mai. În cerere își argumentează demersul „...cu atât mai mult cu cât picturile mele au ca obiect bucăți în cea mai mare parte din viața poporului român din Maramureș, de alta pentru că reușita expoziției mele a primit asigurarea domnului Brătescu –Voinești – scriitor talentat și renumit și a domnului Dinu Brătianu – președintele Partidului Liberal”¹³.

O a treia prezență arădeană semnalată în contextul Școlii Libere de Pictură este cea a lui Iritz Sándor (1892-1970). Talent precoce – remarcat încă de la vârsta de zece ani¹⁴ - a frecventat mediul băimărean un singur an, în 1906¹⁵, apoi a urmat Academia de Arte Frumoase din München. A lucrat la Arad aproape șapte decenii; a pictat în special peisaje, scene de gen, portrete. Din păcate creația sa s-a risipit. În colecția muzeului

arădean există un *Cap de studiu* datat „1911 Budapesta” – prezentat posibil în acel an la expoziția *Asociației artiștilor plastici și decoratori* din Arad și un ulei pe carton intitulat *Cetind ziarul* – expus în 1932 la Palatul Cultural, cu ocazia expoziției colective a pictorilor arădeni ¹⁶.

Într-un catalog de expoziție personală (ianuarie 1922) printre cele 23 de lucrări expuse, dintre care cele mai multe sunt peisaje venețiene, există și o *Piață din Baia Mare noaptea*. Acest titlu (posibil și alte sintagme care fac trimitere la spațiul băimărean suprapuse fiind subiectelor respective) precedat de *lecția* probată la doar 14 ani, sunt structurile din care se desprind trăsături / influențe băimărene recognoscibile în grafica lui Iritz. Cromatica pastelurilor face trimiteri la lucrări semnate Jándi David, Josef Klein, Pechán József, Nagy Oszkár, datate în anii '20, în perioada rezonanțelor impresioniste târzii de la Baia



Iritz Sándor, *Culegătoarele de spice*, pastel, 28 x 33 cm
colecția Ciaciș Gheorghe

Mare. În acest interval de timp documentele editate referitoare la cronologia Școlii Libere de Pictură nu-l menționează pe Iritz Sándor. În ciuda acestui aspect, analogiile făcute mai sus au menirea să demonstreze racordarea artistului la tendințele plastice considerate înnoitoare în acea epocă.

Pentru Páal Albert (1895-1968) experiența băimăreană însușită întâia oară la 17 ani, a constituit fundamentul evoluției ulterioare. Numele său apare consemnat în intervalul 1912-1914, când îndrumători principali erau Réti István și Thorma János, iar mai apoi în anii 1915, 1920 și 1921 în calitate de colonist temporar, care lucra independent de programul Școlii¹⁷. Posibil influența lui Thorma, ca punct de plecare pentru ulterioarele studii de la Viena și Budapesta, să-l fi determinat să lucreze în maniera neoclasică atât de îndrăgită de colecționarii sau comanditarii arădeni ai vremii. Din 1923 până în 1925, Páal a expus cu regularitate anuală la Palatul Cultural, după care urmează un „interludiu” parizian de un an. La întoarcere, cu prilejul expoziției din 1926 se observă în creația sa o nouă



Páal Adalbert, *Țigănci*,
u/p, 120 x 100 cm
colecția Muzeului de
Artă Arad

direcție – cea de peisagist¹⁸.

În anul 1921 listele Școlii Libere de Pictură înregistrează și numele lui Pataky Alexandru (1880-1969).¹⁹ Apelativul plastic care caracterizează această personalitate artistică este cel de *acuarelist*. Tehnica acuarelei i-a permis cu relativă ușurință să inițieze un adevărat „program” peisagistic cu subiecte surprinse în mediul citadin sau rural. A pictat și în ulei, însă prin acuarelă a știut cel mai bine să obțină efectul de vibrație a culorii și luminii.

Pataky Alexandru „nu s-a complăcut în mediul școlii băimărene”, șederea lui aici finalizându-se cu o expoziție personală în cofetăria orașului.²⁰ În același an 1921, în 18 decembrie, este deschisă expoziția organizată de Societatea Kölcsey unde, alături de alți pictori arădeni care au frecventat Baia Mare (Ányos Viola, Balla Abalbert, Iritz Sándor, Kiss Carol, Carol Wolff, Nagy Oszkár), Pataky expune 24 de acuarele, catalogul consemnând și un *Târg din Baia Mare*. Pictorul a reținut din experiența băimăreană doar elemente specifice ținutului maramureșean, mai precis un cer înalt și senin – atribute preluate în creația sa ulterioară.

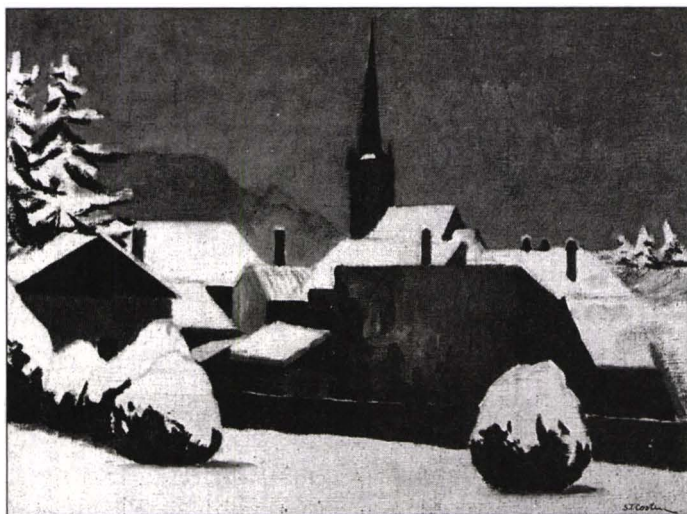
O prezentă boemă în Aradul interbelic a fost cea a pictoriței Ányos Viola (1872-1945). Studiile artistice și le-a desăvârșit la Academia de Arte Plastice din Budapesta, în pictura ei resimțindu-se de altfel influența impresionistilor maghiari²¹. La Baia Mare a fost prezentă în fiecare vară din 1922 până în 1925, iar mai apoi în 1927 și 1928.²² În acest ultim an, în intervalul 29 noiembrie-11 decembrie, a avut o expoziție personală la Palatul Cultural, unde a prezentat și pânze care redau străzi din orașul de pe malul Săsarului.

Dintre puținele pictorițe arădence, Ányos a fost singura cu o activitate intensă demonstrată de numeroasele expoziții deschise la Arad (1911, 1917, 1920, 1921, 1927, 1928, 1930-1936, 1939, 1940). A pictat peisaje, portrete (în special de țigănci), scene de interior și multe flori. Parte dintre lucrări sunt stângaci realizate, însă câștigul artistei de pe urma repetatelor

descinderi la Baia Mare a însemnat o oarecare suplețe în așternerea culorii.

Alături de Ányos, în 1924 este amintită Latika Elza (1895-1947), iar în 1928 Magyari Ilma (1890-1964). Este greu de sesizat vreo influență băimăreană în puținele lucrări ale acestora care pot fi văzute în magazinele de antichități.

În anii 1923, '25 și '26- perioadă în care Școala Liberă de Pictură era condusă de Thorma János și Réti István, iar corecturile erau făcute de Krizsán János, Mikola András, Ferenczy Váler și Börtsók Samu – este consemnat în listele elevilor Silviu Costin, personaj despre care deținem o sumară informație. Presa vremii (anii 1936 și 1937) reține numele său în relație cu o expoziție organizată de gruparea Pro Arte: „...profesorul Costin, un înzestrat pictor ieșit din Școala de la Baia Mare”²³ sau „Costin Silviu este un pictor de factură impresionistă. El caută să redea impresia de culoare, dar mai ales de sentiment, pe care o face asupra lui subiectul. *Stradă din Baia Mare, Secerătorii, Iarna, Cuptorul țărănesc* – toate sunt pictate astfel încât să redea impresia momentană pe care a avut-o atunci când a pictat.”²⁴ El a fost considerat „integrat



Silviu Costin, *Peisaj hibernal*, u/p, 36 x 47 cm,
colecția Muzeului de Artă Arad

până la asimilare în estetica Școlii de Pictură de la Baia Mare”²⁵.

În legătură directă cu gruparea Pro Arte²⁶ este și numele lui Marcel Olinescu (1896-1992) care pentru un interval de zece ani (1927-1937) a fost vremelnice arădean. Artistul a fost la Baia Mare în vara anului 1920²⁷, în perioada studenției bucureștene, iar în 1936 apare numele său pe lista coloniștilor temporari activi în afara Școlii de Arte Frumoase²⁸. Evoluția artistică ulterioară a lui Olinescu nu face trimiteri la experiențele baimărene ale acelor ani.

Cunoscut mediilor de specialitate în calitate de sculptor, Gheorghe Groza (1899-1930) a frecventat Școala Liberă de Pictură în anii 1922 și 1923²⁹. Mai târziu, ajutat financiar de Primăria orașului Arad, a plecat la Roma unde a studiat la Institutul Superior de Belle Arte, iar în 1927 s-a înscris la Academia Julian din Paris. Aici s-a familiarizat cu sugestiile clasicismului evoluat și cele ale modernismului cultivate în școala franceză.

La Baia Mare, Groza a desenat în cărbune și creion, căutând să-și însușească rețeta academică. A exersat și uleiul, însă rezultatul a constatat în pânze de o factură greoaie, imprimate de un colorit sumbru și sărac.³⁰ Cu lucrările realizate aici i-au fost organizate, în 1924, expoziții personale la Oradea și Brașov³¹.

A treia structură din evoluția centrului baimărean, respectiv Școala de Arte Frumoase, a fost frecventată de trei arădeni. Dacă s-ar folosi grade de comparație de genul „cel mai baimărean arădean” sintagma i-ar reveni lui Nicolae Chirilovici (1910-1993).

Ucenicia și-a făcut-o Nicolae Chirilovici în preajma aceluiași Balla Frederich, în anul 1927. La Baia Mare a fost în 1931³² când mentori oficiali erau Krizsan János și Mikola András. Prea puțin a captat Chirilovici din maniera de lucru a celor doi ; doar bidimensionalismul lui Krizsan, care la acea dată făcea trimiteri la Gauguin, a fost reținut de pictorul arădean. În schimb, a fost mult mai influențat de Nagy Oszkár atunci

când în peisajele sale a utilizat tonuri pure, juxtapuse în tente plate, contrastante, obținând astfel impresia de spațialitate. Activ în 1931 în afara Școlii, cum era de altfel și Nagy Oszkár, Ziffer Alexandru i-a oferit lui Chirilovici modelul culorii inventate sau pe cel al trunchiului de copac torsionat.

Cu prilejul debutului artistic din 1932, experiența băimăreană nu se sedimentase încă în creația lui Chirilovici. În acel an, în cadrul unei expoziții de grup el a prezentat doar studii de atelier în clasicul stil academic. Dar, în a doua jumătate a deceniului patru devenise preocupat de raportul lumină/umbră exprimat prin intermediul culorii. Acesteia i-a acordat o atenție deosebită de a lungul întregii sale activități: „Efectul de culoare este căutat cu minuțiozitatea căutătorului de aur” remarca Marcel Olinescu încă din 1936, cu ocazia expoziției Feier - Chirilovici³³. Puterea culorii care redă structura formei, îl opune



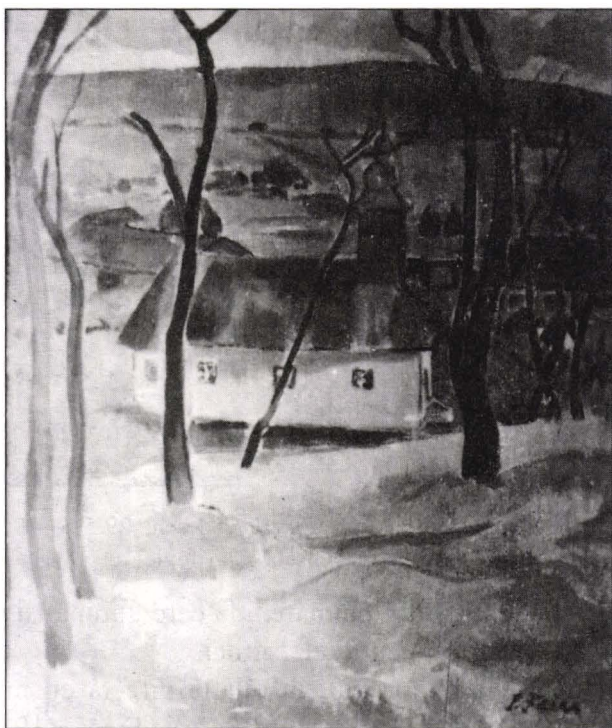
Nicolae Chirilovici, *Dealul Florilor*, desen, 29,5 x 41,5 cm,
colecția Ghisela Chirilovici

oarecum *plein-air* – iștilor băimăreni la care lumină își păstrează statutul de factor modelator al formei.

În perioada anilor '30, în relație directă cu numele lui Chirilovici este cel al pictorului Pertru Feier (1912-1985), devenit clujean în 1949. După un scurt interval petrecut la

București unde a frecventat Academia Liberă de Arte Frumoase, din lipsă de mijloace materiale Feier s-a reîntors la Arad, în 1929, continuând să lucreze împreună cu prietenul său Chirilovici în atelierul lui Marcel Olinescu - profesor în acea perioadă la Liceul Comercial din oraș. Debutul artistic s-a petrecut în același an 1932 dimpreună cu Nicolae Chirilovici.

La Baia Mare, Feier a frecventat cursurile Școlii de Arte Frumoase în anii 1932, 1933 și 1934³⁴ avându-i ca profesori pe Mikola András, Thorma János, Krizsán János. Pe filieră Mikola a intrat sub incidența tehnicilor folosite de Cézanne în exprimarea spațiului, fiind marcat în special de constructivismul formelor. Experimentarea acestui nou, pentru Feier, demers artistic s-a finalizat cu organizarea unei expoziții personale la Palatul Cultural din Arad, cu ocazia căreia s-a cumpărat pentru



Petru Feier, *Peisaj din Baia Mare*, u/p, colecție particulară

muzeu lucrarea intitulată *Pod peste Săsar*.³⁵

Iulian Toader (1877-1962) este cel care în anul 1935³⁶ încheie seria prezențelor arădene în orașul de pe malul Săsarului. Deși memoria documentelor băimărene nu-i consemnează numele pentru anul 1908, există ipoteza contactului cu Școala Liberă de Pictură, însă „fără urme notabile în activitatea lui Iulian Toader la acea dată”³⁷.

În 1935 Iulian Toader a lucrat independent de programul Școlii de Arte Frumoase; el a venit la Baia Mare în intenția de a-și înnoi paleta și de a-i vizita pe mai vechii prieteni Mikola András, Thorma János, Ziffer Sándor și pe fostul său elev de la școala din Orosháza, Boldiszar István.³⁸ Atmosfera locului i-a permis să facă studii asupra naturii și a mișcării luminii – observații transpuse îndeosebi în acuarelă și pastel. În expoziția personală din 3-16 aprilie 1936, organizată la Palatul Cultural din Arad, a expus și lucrări realizate la Baia Mare. O *Vedere din Baia Mare* figurează, printre numeroasele peisaje și naturi statice, în catalogul altei expoziții personale din 20 decembrie 1942–11 ianuarie 1943.

Contactul nemijlocit cu natura dobândit în scurta-i ședere băimăreană i-a fost util lui Toader atunci când a imortalizat diferite momente ale zilei surprinse în spațiul rural sau citadin, cu predilecție transilvan.

În prima jumătate a secolului XX viața artistică arădeană a înregistrat semnale venite dinspre spațiul băimărean. Este adevărat, acestea sunt mult mai puține comparativ cu interesul arădenilor pentru Baia Mare. Astfel, între 5 și 16 februarie 1926 a expus la Palatul Cultural din Arad, Shakirov Sebéstyen (1893-?). În același an Börtsök Samu (1881-1931), la acea dată vicepreședinte al *Societății pictorilor băimăreni*, se adresa lui Nichi Lazăr în scopul de a-i fi închiriată sala Palatului Cultural în perioada 13 aprilie–3 mai. Expoziția a fost comentată în presa vremii: „Pictorul de la Baia Mare expune 33 de pânze, majoritatea fiind peisagii. Pictorul Börtsök nu aduce nimic din modernismul zilelor noastre, domnia sa mulțumindu-se a încadra

în pânze numai culoare și aer – cu un cuvânt natura - această bizară combinație de colorism înmuiat în toate nuanțele”³⁹. Patru ani mai târziu, în 1930, intra în colecția muzeului arădean o lucrare semnată Bórtsók, înregistrată sub titlul generic de *Peisaj* și care reprezintă o femeie întinzând rufe într-un luminiș de pădure.

În 1927 Traian Biliu-Dâncuș (1899-1974), profesor în acel an la Școala Normală din Sighet și fost colonist temporar în afara Scolii Libere de Pictură în intervalul 1921-1926, a expus la Palatul Cultural în perioada 17 februarie-1 martie.

Tot din anul 1927, în arhiva veche a Palatului Cultural se păstrează cereri prin care pictorii băimăreni Josef Klein și Ferenczy Váler împreună cu soția sa Etá solicită închirierea spațiului de expunere. Respectivele cereri nu poartă nici o rezoluție, fapt ce pune sub semnul întrebării organizarea expozițiilor.

Rátz T. Péter (1879-1945), membru și el al aceleași *Societăți a pictorilor băimăreni*, este ultimul artist din Baia Mare a cărui expoziție la Arad este confirmată de documente în perioada 18-30 octombrie 1928.

În prelungirea semnalelor venite dinspre spațiul băimărean poate fi menționată donația făcută de *Asociația tinerilor pictori progresiști din Ungaria*, în anul 1947 și care constă într-un tablou pictat de Réti István, intitulat *Vedere din Baia Mare*. Pe actul de donație, Pataky Alexandru autentifică lucrarea, iar Iulian Toader o atribuie perioadei de început a creației lui Réti, când acesta era elevul lui Simon Hollósy.

Centrul artistic de la Baia Mare a însemnat pentru arta arădeană depășirea limitelor impuse de rigidul program academic și evadarea din canoane, toate acestea într-o perioadă în care artiștii din spațiul „vechiului regat” (sintagmă valabilă în arta și după 1918) gravitau în jurul Parisului.

Interferențele Arad – Baia Mare au avut rezonanță în epocă. Aspectul este demonstrat pe de o parte la nivelul

artiștilor-creatori care s-au raportat în mod diferit la estetica exersată în diferitele etape ale succesiunii băimărene, iar pe de altă parte de receptivitatea publicului amator/colecționat de artă care dobânda noi criterii de evaluare (compozițională, cromatică) a picturii. Acestea s-au petrecut într-un interval de timp care a premers iar mai apoi, a fost paralel cu organizarea expozițiilor de artă modernă ce reuneau în sălile „provinciei” artiști consacrați ai Salonului bucureștean.

Note

¹ Réti István, *A Nagybányai művésztelep*, Budapesta, 1994, p.163-164.

² Lucrările fac parte dintr-o colecție particulară arădeană. Informație inedită oferită de Elena Rodica Colta.

³ Pentru identificarea expozițiilor organizate în prima jumătate a secolului XX de către artiștii arădeni sau băimăreni din contextul dat, a fost cercetată arhiva veche a Palatului Cultural, fondul care însumează informațiile referitoare la expozițiile de artă plastică.

⁴ Teodor T. Țiucra, *Expoziția pictorului Carol Wolff la Palatul Cultural*, în *Știrea*, Arad, anul X, 22 apr. 1940, p. 2

⁵ Réti István, *op. cit.*, p.165 și 169.

⁶ Ziarul *Românul*, Arad, anul IX, 29 oct.1920, p.1 semnalează “Expoziția pictorilor maghiari” în contextul căreia este inserat și numele lui Kiss Carol caracterizat drept un “colorist remarcabil”.

⁷ Pentru date biografice: Szabo Irma, *Date cu privire la contribuția pictorilor de naționalitate sârbă, maghiară și germană la dezvoltarea artelor plastice arădene*, în *Ziridava*, XI, 1979, p. 835.

⁸ Ziarul băimărean *Cronica*, anul II, nr.23-24, 25 aug.1937, p. 6.

⁹ Cf. Negoită Lăptoiu, *Date cu privire la Colonia și Școala de pictură de la Baia Mare în perioada interbelică*, în *Marmația*, IV, 1978, p. 364.

¹⁰ Réti István, *op. cit.*, p. 167.

¹¹ La sfârșitul lunii octombrie 1920, la Palatul Cultural din Arad, Balla Adálfert a expus 59 de lucrări alături de cele ale pictorilor Kiss Carol și Iuliu Stern. În 20 noiembrie 1920, aceeași expoziție a fost deschisă la București. Despre evenimente relatează ziarul arădean *Românul*, anul IX, 29 oct.1920, p.1, unde cronicarul pune accentul pe acea pictură a lui Balla în care „se întrevide o viziune socială, o reliefare a muncii brutre și grele”.

¹² *Salonul Literar*, Arad, nr.3, 1925, p.3.

¹³ Arhiva veche a Palatului Cultural, anul 1937.

¹⁴ *Cotidianul Arad és videke*, 23 feb. 1902, p.3.

- ¹⁴ Réti István, *op. cit.*, p.167.
- ¹⁵ Despre expoziție relatează ziarul *Știrea*, Arad, anul II, 14 dec. 1932, p.5
- ¹⁶ Réti István, *op. cit.*, p.169-171 și 173-174.
- ¹⁷ Despre expoziția din 1926 relatează ziarul *Cuvântul Ardealului*, Arad, anul I, 19 sep. 1926, p.4
- ¹⁸ Réti István, *op.cit.*, p.174
- ¹⁹ Irma Szabo Ferencz, *Alexandru Pataky (1880-1969)*, în *Ziridava*, III-IV, 1974, p. 296.
- ²⁰ Cf. Horia Medeleanu, *Artiști plastici arădeni*, Arad, p. 13.
- ²¹ Réti István, *op. cit.*, p.174 -177
- ²² Ziarul *Știrea*, Arad, anul VI, 14 dec. 1936, p. 3.
- ²³ Idem, anul VII, 15 ian, 1937, p. 1.
- ²⁴ Cf. Horia Medeleanu, *Profiluri plastice*, Timișoara, 1979, p. 19.
- ²⁵ Grupare Pro Arte a luat ființă în decembrie 1936, la inițiativa lui Marcel Olinescu și a economistului Tiberiu Borneas. Intenția grupării a fost de a realiza o resurrecție în viața artistică locală. În acest sens au fost organizate expoziții, audiții muzicale, conferințe, simpozioane. La sfârșitul lunii ianuarie 1937 presa semnalează încheierea zilelor Pro Arte (*Știrea*, anul VII, 25 ian. 1937, p.4). Obiectivele propuse de grupare nu au fost atinse întru totul. Unul dintre meritele acesteia a constat în lansarea de tinere talente : Nicolae Chirilovici, Petru Feier, Emeric Hajos.
- ²⁶ Réti István, *op.cit.*, p.173.
- ²⁷ Tiberiu Alexa, Traian Moldovan, Mihai Muscă, *Centrul artistic Baia Mare 1896-1996*, Baia Mare, 1996, p. 110
- ²⁸ Réti István, *op. cit.*, p.174.
- ²⁹ Cf. Horia Medeleanu, *Artiști plastici arădeni*, Arad, 1973, p.20.
- ³⁰ Ziarul *Carpați*, Brașov, anul IV, 27 apr. 1924, p.1.
- ³¹ Réti István, *op.cit.*, p. 178.
- ³² Ziarul *Știrea*, Arad, anul VI, 17 feb. 1936, p. 1.
- ³³ Réti István, *op. cit.*, p.174 ; pentru anul 1934 a se vedea T. Alexa, T. Moldovan, M.Muscă, *op.cit.*, p.211.
- ³⁴ Despre modul în care Petru Feier s-a raportat la estetica dezvoltată în cadrul Școlii de Arte Frumoase, a se vedea Adriana Pantazi, *Conotații ale spațiului la artiști arădeni prezenți în Școala de Pictură de la Baia Mare (1896-1935)*, în *Studii și Comunicări 4-5*, Museum Arad, 1999, p.330-332.
- ³⁵ Réti István, *op.cit.*, p.179.
- ³⁶ Cf. Horia Medeleanu, *Iulian Toader un pictor arădean dintre cele două războaie*, în *Ziridava*, I, 1967, p.90.
- ³⁷ Ibidem, p.93.
- ³⁸ Ziarul *Cuvântul Ardealului*, Arad, anul I, 25 apr. 1926, p.2.

ARTISTIC INTERFERENCES ARAD-BAIA MARE IN THE FIRST HALF OF XX-th CENTURY (summary)

Characteristic for the Arad's art from the first half of XX-th century is the renovation of the artistic vision, aspect argued through the opposition towards the Hungarian and German academism. The range of opinions is diversified; it oscillates between the French impressionism and post-impressionism, the revaluation of Romanian folklore and medieval art, the influence of some regional centres and of some vanguard tendencies.

The influence of the Artistic centre from Baia Mare stays under the sign of interferences: artists from Arad rediscover themselves inside or independent of the institutional structures succeeded in the period 1896-1935, and in the opposite sense artists from Baia Mare exhibit in Arad.

The painters from Arad, the majority educated artistically in the rigid academic environment from Budapest or Munich, retained the Baia Mare's lesson the accents that later on marked their landscape paintings (case of Balla Adalbert, Pataky Alexandru, Iulian Toader) accentuated their chromatic scale (Alexandru Iritz, Nicolae Chirilovici), offered them pictorial suggestions from post-impressionism (Petru Feier).

Chronologically, the series of artists from Arad that were present in Baia Mare, is opened by two names recorded in the period of "Hollósy years": Havas Bella and Carol Wolff. The Painting Free School (1902-1927) is the period that registers the most numerous presences: Kiss Carol, Balla Adalbert, Iritz Alexandru, Paal Albert, Pataky Alexandru, Anyos Viola, Latinka Elza, Magyari Ilma, Silviu Costin, Gheorghe Groza. The Fine Arts School (1928-1935) was attended by Nicolae Chirilovici, Petru Feier and Iulian Toader. Descending from Arad, Nagy Oszkar and Jozsef Klein established themselves in Baia Mare in 1920.

In the inter-belligerent period, at Cultural Palace from Arad exhibited also artists from Baia Mare. The archive documents mention Börtök Samu (1926), Sebastian Shakirov (1926), Traian Biltiu-Dancus (1927), Eta and Ferenczy Valer (1928), Petru T. Ratz (1928).

CONSIDERAȚII PRIVIND NATURA STATICĂ ÎN PICTURĂ ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ

Cornel Crăciun

Prin definiție, natura statică desemnează opera de artă pictată, desenată, în colaj sau mozaic, care reprezintă grupuri de obiecte sau alte elemente ce fac parte din ambianța umană: fructe, legume, flori, pește, vânat, vase, statuete, crani, cărți, șervete, instrumente muzicale, unelte banale sau insolite¹. Din start ni se pune la dispoziție o complexă și completă serializare pe motive ale acestui gen artistic. Într-o primă secțiune am putea grupa florile, apoi ar urma fructele și legumele, secțiunea a treia ar putea cuprinde animalele (vânatul); iar cea de a patra, obiectele de folosință și de amintire umană. Respectiva compartimentare ne va ajuta în privința considerațiilor pe marginea subiectului nostru privind prin prisma Salonului Oficial de pictură și sculptură din anii interbelici.

Elementul esențial pentru înțelegerea și aprecierea valorică a mesajului artistic într-o natură statică îl reprezintă compoziția obiectelor într-un anumit decor², întotdeauna unul de relevanță interioară în raport cu mediul populat de ființa umană³. Această construcție nu reprezintă decât primul etaj, scheletul care duce la compoziție. Artistul de vocație adaugă sensibilitate, ce se concretizează – după opinia pictorului Theodor Pallady – în raportul volumelor, al liniilor și, în sfârșit al culorilor⁴.

Ideea psihologică dominantă într-o natură statică este aceea a etalării produsului figurat de o așa manieră încât să convingă și să impresioneze spectatorul. Un simplu inventar obiectual nu are darul să convingă pe nimeni despre forța de

invenție a autorului. De aceea, nevoia introspecției este acut resimțită într-o astfel de abordare atât de personală. Motivele spectaculoase, alăturările venite din regnuri și virtualități scenice total opuse, dorința de probare a “meșteșugului”, toate acestea nu duc decât la ratări dureroase.

Cele mai numeroase paginări au în vedere un suport solid – de regulă o masă – pe care sunt dispuse obiectele, florile, fructele sau ființele decedate (de unde și denotația de natură moartă). Grupajul central este folosit cu prioritate, căci în funcție de această coordonată asistăm la apropierea ori la îndepărtarea punctului vizual. “Subiectul” este anturat de elemente secundare care sugerează iminența prezenței umane (flori, pălării, pipe, bastoane, fructiere, cărți, măști) sau creează alte conexiuni mentale: trecerea timpului (ceasul, pendula), perisabilitatea materiei (florile, fructele, vânatul), translația din spațiul real în cel imaginar (oglinzi, obiectele umane de uz personal)⁵.

Scopul declarat al acestei lucrări este acela de analiză fragmentară a naturii statice ca gen artistic în mediul românesc pe durata anilor interbelici. Pentru considerațiile ce urmează am ales ca argumente: participarea unui eșantion reprezentativ de artiști din producția de profil a Salonului Oficial de pictură și sculptură din anii interbelici, respectiv activitatea concretă a “maestrilor” incontestabili ai perioadei menționate – Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu. Cum e și firesc, nu ambiționăm la o cercetare exhaustivă, ci doar spre o posibilă introducere și punere de problemă în teritoriul ideatic legat de natura statică.

Din parcurgerea subcapitolului dedicat lumii obiectelor de către Amelia Pavel într-o sinteză relativ recentă, am putut reține următoarele idei:

1. Frecvența prezență a unor obiecte de artă țărănească în compoziția tablourilor ca o componentă tradiționalistă;
2. Pictura românească de natură moartă și interioare, în general pictura de obiecte, cel puțin în perioada interbelică, se prezintă ca o evidentă dimensiune a mentalității în materie de locuire;

3. Prezența și interpretarea “obiectelor” în pictura și grafica românească interbelică are un caracter predominant emoțional⁶.

Prima idee formulată are o acoperire parțială atât în domeniul “interioarelor”, cât și în cel al naturii statice (vase de lut, icoane și ștergere populare). Componenta tradiționalistă viza disputa de idei pe marginea specificului național din anii interbelici⁷ și se concretiza în avansul procesului de urbanizare. Mentalitatea în materie de locuire semnifica exact dualitatea existențială a transplantării țăranului în mediul urban: ruperea legăturilor cu tradiția și adaptarea la noile cerințe de comportament social și de confort. Muzica populară, obiectele de uz cotidian sau de relevanță religioasă, ajutorul material și fizic dat celor rămași în sat, legăturile intercomunitare transplantate în cartiere, toate acestea alcătuiesc fondul de rusticitate al cotidianului urban românesc interbelic. Caracterul predominant emoțional al obiectelor ce pot popula naturile statice surprinde exact dimensiunea spirituală a “amintirilor” ce consfințesc locul de origine, niciodată uitat sau trădat. Autenticitatea reprezintă cuvântul de ordine cu privire la sentimente, la calitatea și destinația obiectelor.

Clasificarea pe motive, pe care am întreprins-o deja, ne va ajuta în “citirea” și fixarea locului ocupat de natura statică în derularea Salonului Oficial de pictură și sculptură interbelic. Ne ferim să oferim o evaluare strict cantitativă, referințele fiind legate de travaliul unor artiști cu “firmă” atât în epocă, cât și în perspectiva timpului scurs până în zilele noastre.

O primă afirmație are în vedere titulatura “neutră” a multora dintre compoziții sau care nu acoperă întreaga semnificație a conținutului. În lipsa probelor fotografice ce însoțeau fiecare catalog anual de specialitate, multe opere sunt condamnate la anonimat. Deci, denumirile de tipul: “Natură moartă”, “Natură statică”, “Flori”, “Fructe”, “Pești”, “Vânat” precizează doar sfera de cuprindere, fără a dezvălui exact conținutul mesajului.

Dintr-un eșantion de 12 artiști (6 bărbați și 6 femei)⁸ am putut stabili un “clasament” sui-generis pentru relevanța subiectului pus în discuție: Gheorghe Petrașcu prezintă la 14 ediții⁹ (din cele 17 interbelice) lucrări cu tematică de gen. El este secondat de artiste Merica Râmnicăanu¹⁰ și Micaela Eleutheriade¹¹, fiecare cu câte 10 ediții în care au etalat naturi statice. Theodor Pallady, în creația căruia genul obiectual ocupă un loc de prim plan, apare doar în 4 ediții ale Salonului Oficial¹². Dar calitatea tablourilor sale este excelentă, ea fiind recunoscută ca atare de criticii de artă, de membrii juriului și de către colecționari.

Marele campion al redării compozițiilor florale este Gheorghe Petrașcu cu cele 10 ediții la care prezintă astfel de subiecte¹³. El preferă să redea nalbe (anii 1931, 1936 și 1939), cârciumărese (1925 și 1930), maci (1929) și crizanteme (1932). Per ansamblu, oferta florală avansează alfabetic de la anemone și bujori până la zambile și zorele.

Fructele și legumele nu se bucură de un succes similar, așa încât doar Nina Arbore oferă la două ediții consecutive astfel de subiecte¹⁴. Merele constituie fundamentul acestei secțiuni, atât prin prisma valențelor plastice pe care le posedă, cât și prin aceea a sensibilității, fără vreo trimitere edenică.

Termenul generic de animale este mult mai cuprinzător și semnificativ decât acela de vânat, fiindcă putem include aici și peștii. Referindu-ne strict la eșantionul nostru, campioana domeniului este Micaela Eleutheriade cu cele patru compoziții de profil ale ei: “*Crap*” (1928), “*Potârniche*” (1923), “*Scrumbi*” (1934) și “*Vânat*” (1935). Theodor Pallady¹⁵ și Gheorghe Petrașcu¹⁶ expun și ei câte o lucrare salutară pentru un teritoriu pe care primul l-a încercat foarte rar, iar cel de-al doilea doar în acest caz – așa cum rezultă din informațiile pe care le deținem.

La capitolul “obiecte”, premianta este Merica Râmnicăanu cu cele 4 lucrări ale sale: “*Natura moartă cu Chianti*” (1924), “*Vioara*” și “*Ghitara*” (1933), respectiv “*Pendula neagră*”

(1936). Pentru a ne menține, iarăși, în limitele eșantionului, menționăm și alte lucrări, precum: Henri Catargi – *“Natură moartă cu glob terestru”* (1927), Nina Arbore – *“Samovarul”* (1931), Micaela Eleutheriade – *“Floare și colivie”* (1936).

Natura statică și obiectul au reținut atenția celor mai mari pictori români interbelici: Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu. Este o idee pe care o acreditează Amelia Pavel¹⁷, pe baza propriilor convingeri, dar și prin parcurgerea imensului material exegetic ce le-a fost dedicat în timp celor doi artiști menționați¹⁸. Din perspectiva metodologică, cei mai mulți comentatori ai celor doi artiști se “pierd” în considerații de ordin general și acordă un spațiu penibil de restrâns unor analize concentrate și pertinente. Impresia pe care o ai atunci când parcurgi bibliografia acestora este aceea de “migrare” a ideilor și exemplelor alese dintr-o lucrare în alta, de la un autor la următorii, și chiar repetarea identică a opiniilor la același autor.

Din motive lesne de bănuțit vom trece în revistă “generalitățile” privind natura statică la Pallady și Petrașcu, iar apoi vom aborda analizele ce folosesc un limbaj tehnic adecvat scopului interpretativ asumat. În ultima secțiune dedicată celor doi creatori, vom “inventaria” motivele genului propus spre investigare așa cum reies ele din lectura unor exegeze de referință. Prezentarea va urmări criteriul cronologic de emiteră a opiniilor.

Oscar Walter Cisek își exprimă gândurile cu referință la opera lui Pallady în calitate de cronicar plastic pe durata deceniului trei. Cu prima ocazie, în 1925, comentatorul constata că artistul își reduce mijloacele de exprimare pentru a putea atinge în unele naturi statice ultima posibilitate de expresie¹⁹. Norocul nostru este acela că revine, pe durata aceluiași text, pentru a preciza faptul că Pallady gradează culoarea, menținând caracterul de pastel, de transparență suavă, ce asigură florilor și naturilor moarte o valoare deosebită²⁰. Peste doi ani, Cisek constata (cu regret, probabil) că mimozele nu mai sunt florile favorite ale artistului²¹, iar în 1929, că “alegerea motivului

(implicit al celui de gen) se identifică cu structura lăuntrică a creației²². Profund, abscons și... liric!

Într-o monografie din anul 1958, Henri Blazian se exprima în termeni generoși și generali cu privire la domeniul referențial: "Sustținute pe observația directă, pe raporturile tonale și geometrice organizate, naturile moarte ale lui Pallady redau stări sufletești și exprimă totodată necesitatea lui de a ordona și echilibra armoniile lumii exterioare. Sunt tablouri pictate cu emoție și dragoste, mărturii ale faptelor mărunte ale vieții"²³.

Anatol Mândrescu ne oferă un text și mai incifrat: "... Poetica lui Pallady este de ordinul obiectivării: condiția acestei poetici este seninătatea... Operația fundamentală în procesul său creator este delimitarea: în primul rând fixarea distanței față de fenomene, distanța contemplativă, mediu de filtrare a undelor realului... Departe de a sublinia anecdoticul, reluarea aceasta reduce valoarea sentimentală a reprezentării; imaginile nu compun o imagerie, lipsește sugestia evenimentului, a acțiunii, a caracterelor, mișcarea există aici ca ritm, nu ca deplasare..."²⁴. Și mai departe, același autor constata: "În fond, viziunea lui e reductibilă la natura moartă. Dar Pallady nu este un pictor de naturi moarte; acestea nu reprezintă o specializare de pictor... Scenografia palladiană nu mistifică însă realul, nu propune o lume compensatoare alături de cea comună: limbajul operează asupra acesteia, o exprimă în termenii idealității... Deși repudiază pictura materialității (e tema polemicii lui lapidare cu Petrașcu), Pallady pictează cu deplină acuitate sensibilă amintire a senzației – o imagine a absenței carnale... nu spiritul materiei, ci materia spiritului"²⁵.

Cu prilejul unui volum omagial editat în anul 1972, Ștefan Dițescu surprinde alte aspecte relevante cu privire la practicarea genului naturii statice²⁶: preponderența intimismului în creație, ca reflex al temperamentului introvertit, vocația arhitecturii și sintezei plastice, permanența naturii statice în "Interioarele" sale.

Exegeza de specialitate a remarcat, în egală măsură, și

dimensiunea aplicată a operei palladiene prin intermediul tehnicii de lucru utilizate în legătură cu natura statică. O primă contribuție în acest sens i se datorează colecționarului Krikor H. Zambaccian (1889-1962), care afirma în monografia dedicată artistului: "... Pallady excelează în acest gen de compoziție (natura moartă, n.n.), care este pentru artist mai mult o problemă plastică, decât o plăcere picturală... într-o natură moartă (după mărturia artistului, n.n.) mai ales pictorul e stăpân pe opera sa, căci el poate combina sau compune toate elementele după bunul său plac, pe când într-o figură, pictorul este totuși ținut de particularitățile modelului și nu are atâta libertate... artistul fiind un contra-punctist remarcabil... Culoarea locală rămâne un prilej, un punct de plecare, artistul valorifică tonul după cum, la caz, deformează și linia, pentru a obține o cadență mai nobilă sau un arabesc mai simplu"²⁷.

Un pas înainte în descifrarea resorturilor intime ale tehnicii de lucru îl face Henri Blazian²⁸. Profundul control rațional ce rezulta din gruparea exactă a elementelor unei compoziții, din vioiciunea liniilor și valorația nuanțelor, din repetiția tematică ce aduce o implicare emotivă nouă, toate acestea concură la producerea unei impresii a ansamblului de neuitat.

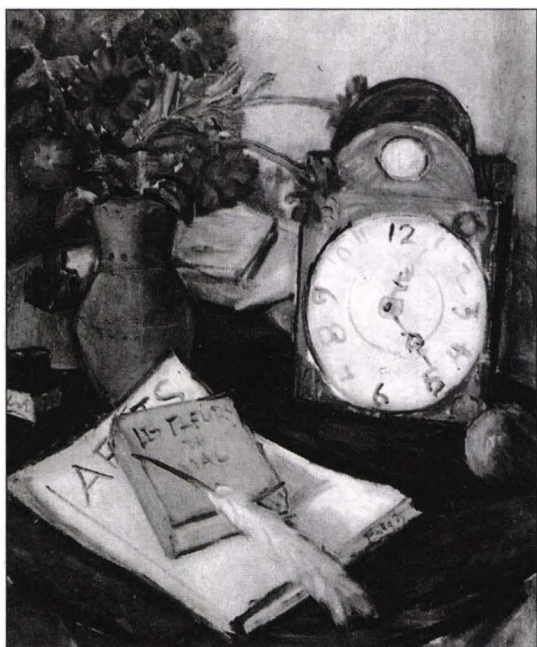
Raoul Șerban este și mai exact atunci când îi atribuie lui Pallady un mentor de mare clasă: "Opera lui Cézanne a fost aceea care i-a facilitat ca structura operei să devină din ce în ce mai independentă de aspectul lucrurilor, detașând culoarea, și totodată și lumina, de realitatea cromatică a naturii"²⁹. Aceeași grijă pentru descoperirea și aplicarea consecventă a unei regii interioare în câmpul tabloului îi este proprie întregii creații. Fără implicații narative, cu mijloace exclusiv pictural vizuale, Pallady transmite un mesaj ideatic perfect echilibrat și mereu îmbogățit.

Analizele cele mai competente privind creația propriu-zisă de gen îi aparține lui Mihai Ispir. În excelenta sa monografie din anul 1987, el insistă asupra categoriei naturilor statice cu "motiv central", asupra motivului "măștii", asociat

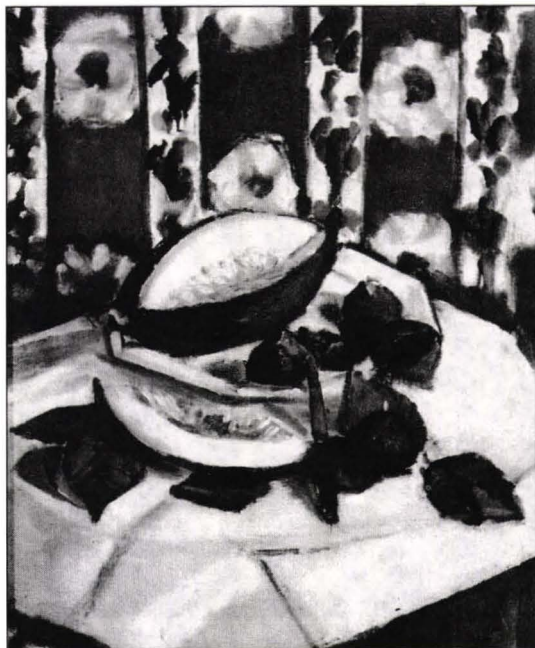


*Natură moartă cu
ceașcă verde, u/p,
0,400 x 0,320,
semnat dr. mijloc,
colecția dr. Marieta
și Ștefan Jianu*

*Natură moartă cu
orologiu, u/p, 0,600
x 0,500, semnat dr.
jos spre centru,
colecția G. Avachian*



*Natură moartă cu
cutie neagră, u/p,
0,610 x 0,500,
semnat stg. mijloc,
colecția Siligeanu*



*Natură moartă cu
pepene și smochine,
u/p, 0,600 x 0,500,
semnat stg. mijloc,
colecția Siligeanu*

sau nu cu tema oglinzii, din preajma anului 1930³⁰. Ceea ce este tipic pentru investigația exegetică a istoricului de artă bucureștean este analiza pe exemple comentate, fapt impresionant prin singularitatea lui pentru întreaga producție de profil monografic. Analiza formală și cromatică se aplica unor compoziții precum: *“Portocale și lămâi”* (Muzeul Colecțiilor, col. Zambaccian), *“Pepene verde și smochine”* (Muzeul de Artă al municipiului București), *“Pălăria și umbrela artistului”* (Muzeul Colecțiilor, col. Zambaccian), *“Flori”* (Muzeul Colecțiilor, col. Răut), *“Anemone”* (Muzeul Colecțiilor, col. Sică Alexandrescu), *“Natură statică cu plantă, pești, portocale și lămâi”* (Muzeul de Artă al R.S.R.), *“Flori de soc și lămâi”* (Muzeul de Artă din Craiova), *“Floarea soarelui”* (Muzeul Banatului), *“Buddha cu crăițe”* (Col. Ion Dumitrescu)³¹.

Parcursarea monografiilor semnate de Raoul Șerban și Mihai Ispir ne prilejuiește trecerea în revistă a motivelor privind natura statică din creația lui Theodor Pallady. În secțiunea florală avem de-a face, într-o succesiune alfabetică, cu: anemone, boules de neige, bujori, cârciumărese, crăițe, floarea soarelui, gălbenele, gura leului, lalele, margarete, scaieți, soc și vâsc³². În cea fructiferă și legumicolă cu: ananas, curechi, lămâi, portocale, rodii și smochine³³. Pallady este renumit, cu deosebire, pentru rafinamentul cu care și-a populat compozițiile de natură statică prin utilizarea obiectelor de uz personal. Putem intui în această atitudine reflexul unei personalități puternice, al unei forțe expresive de maximă calitate probatorie. Din inventarul obiectual nu lipsesc: bustul miniatural ori statueta, călimara, ceasul, caseta și cutia, echerul, evantaiul, masca, mănuașă, oglinda, pălăria, pistolul, umbrela, vioara și notele muzicale³⁴. În fine, motivul animalier se află într-o postură de evidentă marginalitate interpretativă, poate ca posibil reflex al vegetarianismului profesat de artist și nicidecum al scăderilor de ordin pictural³⁵.

Primul text cu referințe de generalitate la opera de gen a lui Gheorghe Petrașcu îi aparține poetului Adrian Maniu. El

este ocazionat de cea de-a 11-a expoziție personală derulată la sala “Căminul artelor” între 1 și 26 aprilie 1928. Cunoscut ca atent observator al fenomenului artistic autohton, autorul cronicii se exprima în termenii următori: “... Paleta lui Petrașcu e personală, gama lui de culori pornind de la negrul cărbunelui ce se încinge până la pâlpârea unui jăratic în care străluciri roșii sau verzi se aprind și albul dă impresia metalului. Naturile moarte au în pictorul Petrașcu unul dintre cei mai desăvârșiți creatori – vom pomeni merele bogate în culoare, legătura cărților vechi, pistoalele turcești și fazanii, opere care vor fi prețioase cândva și vor face faima colecționarilor în vremuri luminate”³⁶.

Intervenția lui Alexandru Busuioceanu pe marginea celei de-a 14-a expoziții personale a lui Petrașcu de la Fundația Dalles (18 martie-14 aprilie 1936) este la fel de inspirată și de generoasă în considerații generale: “...O pictură de Petrașcu o privești în întregul ei, pentru voluptatea imensă pe care ți-o comunică imaginea întotdeauna concentrată și adânc vibrantă a artistului: dar o privești întotdeauna cu atâta pasiune, în elementele ei cele mai infime, pentru că în fiecare centimetru pătrat descoperi o infinitate de nuanțe și efecte fugare care sunt tot atâtea scăpări uimitoare ale viziunii artistului, și tot atâtea pătrunderi magice în tainele subtile ale materiei. De aceea și varietatea relativ restrânsă a tablourilor d-lui Petrașcu și reluarea frecventă a acelorași teme preferate de artist. Căci un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărți, un vas de aramă pe o țesătură colorată, reprezintă pentru acest mod de a privi și de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existențe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci într-o lume nesfârșit schimbătoare”³⁷.

Cu directă referire la intensitatea viziunii statice a pictorului menționat se pronunța Aurel Vladimir Diaconu în monografia sa din anul 1946: “...Această împietrire, pe care Petrașcu o aplică mișcării personajelor, constituie una din caracteristicile cele mai puternice ale interpretării lui artistice



Floarea soarelui, u/p, 0,500 x 0,650, semnat și datat dr. jos G. Petrașcu, 1939, colecția Ion Babă



Anemone, u/c, 0,385 x 0,465, semnat și datat dr. jos G. Petrașcu, 1939, Muzeul Zambaccian



Natură statică cu cărți, oale și flori, u/p, 0,330 x 0,530, semnat și datat dr. jos G. Petrașcu, 1929, colecția Eugen Banu



Natură statică, u/p, 0,500 x 0,720, semnat și datat stg. sus, colecția Dumitru Dumitrescu

și una din originalitățile universului creat de el. Ea își are, poate, rădăcinile în statica artei populare, în hieratismul bizantin al icoanelor. În schimb – și acesta este un alt aspect, poate și mai caracteristic al autenticității viziunii sale – el acordă staticii tot ceea ce refuză mișcării: pentru el, obiectele neanimate... au un suflet, o psihologie, un trecut, în care predilecția artistului pentru lucrurile vechi își găsește o copioasă mulțumire...”³⁸

Vorbind despre natura moartă, putem afirma că în anii maturității lui Petrașcu ea constituie, fără doar și poate, genul lui preferat. Nu credem că mai este nevoie să facem o statistică riguroasă – așa cum am demonstrat cu referință la Salonul Oficial interbelic – pentru a ne da seama că, luat în comparație cu oricare dintre pictorii români, Petrașcu se poate prezenta la propria operă, cu cel mai mare procent de naturi moarte. Explicația, oferită de Vasile Florea în monografia sa din anul 1989, pare a fi una singură: aceea că, dintre toate genurile, prin însăși formula sa, natura statică reprezintă genul cel mai imobil, mai docil, el răspunzând astfel preferinței pictorului pentru realitatea încremenită. Fire puțin sociabilă, prea puțin dispus să evadeze din intimitatea căminului, unde a găsit satisfacții simple, artistul s-a atașat de lucruri și a gustat din plin poezia intimistă. Succesul la public al reprezentărilor florale semante de Luchian, Pallady sau Tonitza se adaugă propriei înclinații spre ispita coloritului superb oferit de amintitele subiecte, pentru a justifica – în viziunea aceluiași Vasile Florea – sporul cantitativ înregistrat de creația de profil a lui Petrașcu între anii 1903 și 1919. Glosele pe marginea motivului floral continuă pe o linie poetică similară pentru a deborda în comparația cu regnul mineral al florilor de mină³⁹.

Pentru a nu pierde contactul cu acest univers mirific, ne vom referi în cele ce urmează la analiza tehnicii de lucru utilizate de Petrașcu atunci când reprezenta motivul floral. Textul îi aparține lui George Oprescu și merită reprodus integral: “Petrașcu a pictat și el admirabile tablouri cu flori. Pentru a exprima frăgezimea și vioiciunea în colorit a petalelor umede, el alege o pastă suculentă și strălucitoare și o întinde

cu vârful cuțitului. Tot de cuțit se servește pentru a produce impresia de transparență a unui vas când florile sunt prezentate în acesta. După ce a îngrămădit urmele de pensulă, unele peste altele, cu o mișcare îndemânatică de cuțit el rade culoarea și nu lasă pe suport decât un strat subțire, și acela poate cu întreruperi. Fondul, adică preparația ici și colo aparentă, cu grăunțele pânzei și cu părțile acoperite cu straturi mai substanțiale de culoare, se pun în valoare reciproc; iar această tehnică dă impresia improvizației și a unei incontestabile spontaneități⁴⁰.

La fel de pertinente sunt referirile lui Vasile Florea la tehnica de lucru general valabilă pentru naturile statice ale lui Petrașcu⁴¹. În mod particular, el insistă asupra motivului cărții în care distinge, pe de o parte latura constructiv-arhitectonică, pe de alta cea imaginativ-filosofică: "...Aproape nelipsite sunt, în naturile moarte, cărțile; câte una-două, dar și câte șapte.opt, cu coperti în diverse culori, adesea legate și aranjate pe mese, printre alte obiecte, într-o dezordine studiată. Când sunt deschise, au întotdeauna imagini – sunt deci albume – și creează o ambianță de artă, ca și cadrele de pe pereți, în interioare. Imaginea în imagine, adică pictura în pictură – ca reproducere în album sau ca tablou pe perete – după principiul teatrului în teatru, adâncesc și mai mult semnificația de artă pentru artă pe care, pe lângă alte multe semnificații, o are opera lui Petrașcu⁴².

Mai suntem datori să completăm imaginea oferită de natura statică în interpretarea pictorului Petrașcu cu inventarierea repertoriului de motive ce țin de domeniul amintit. Monografiile semnate de George Oprescu și Vasile Florea ne asigură controlul eficient al acestei probleme. Sectorul floral concretizat în titulatura lucrărilor include: anemone, cârciumărese, garoafe și nalbe⁴³. Spațiul fructifer are ca protagoniste gutuile, merele și perele⁴⁴. Reproduserile cu subiecte animaliere lipsesc cu desăvârșire din cuprinsul monografiilor la care ne referim, în schimb suntem recompensați din plin la capitolul obiectelor: albume, borcane, căldări, cărți, mulajul unui picior de gips, oale,

pensule, tingirea de alamă, vase de diferite dimensiuni și pentru diferite destinații⁴⁵.

Prima concluzie ce se degajă din lucrarea noastră surprinde necesitatea unei abordări complexe și nuanțate a genului naturii statice nu numai la nivelul interbelic, ci pentru întreaga pictură românească. După cum am putut constata și, sperăm, am demonstrat prin travaliul de față, autorii de monografii au expediat – de regulă – analiza temelor și motivelor în favoarea unor considerații generalizatoare. Se impune o regândire a metodologiei monografice, mutând accentul pe analiza operei artistului în detrimentul biografiei acestuia. În paralel, pot fi întreprinse studii de “caz” pe genuri și specii adiacente pornind de la experiențe artistice singulare. Acestea se vor putea coagula în dezirabile sinteze de profil privind “*Peisajul*”, “*Portretul*”, “*Compoziția de exterior și de interior*”, toate cu referință la teritoriul artistic național.

În al doilea rând se cuvine exploatată corect “mina de aur” pe care o oferă Saloanele Oficiale interbelice. Prin extensie, se poate coborâ în plin secol XIX sau se poate urca spre finele secolului XX – cu trimitere expresă la manifestările de nivel regional, național și la participările internaționale ale artiștilor români. Catalogul de expoziție individuală sau de grup trebuie obligatoriu corelat cu “dovezile” conținute în periodicele timpului. Firește, munca individuală a specialistului este esențială, dar ea trebuie inclusă într-un proiect de anvergură pe principiul acțiunii colective.

În al treilea rând semnalăm oportunitatea definitivării evidențelor din rețeaua muzeelor de artă, cât și pe cea care include colecțiile particulare. Cataloagele patrimoniale și ghidurile de expoziție atent elaborate, în conformitate cu cele mai moderne metodologii de cercetare și apelând la specialiști din instituții similare ca profil, vor aduce satisfacții atât autorilor, cât mai ales beneficiarilor. În condițiile unei coordonări regionale și apoi naționale, vom putea elabora noile monografii și sinteze care să asigure artei românești – și la nivel exegetic – locul pe care-l merită în sistemul de valori culturale al umanității.

- ¹ x x x, *Dicționar de artă*, vol. II, Meridiane, București, 1998, p. 8.
- ² Cf. *Mic dicționar enciclopedic*, ediția II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 640.
- ³ Tocmai de aceea am integrat analiza acestui gen artistic în capitolul privind compoziția de interior în lucrarea ce reprezintă teza mea de doctorat – Cornel Crăciun, *Structuri ale imaginii în pictura românească interbelică*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998, pp. 227-233.
- ⁴ Theodor Pallady, *Jurnal*, Meridiane, București, 1966, p. 48.
- ⁵ Cornel Crăciun, *op. cit.*, pp. 227-228.
- ⁶ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică – un capitol de artă europeană*, Meridiane, București, 1996, p. 38 și urm.
- ⁷ Vezi în acest sens capitolul “*Specificul național. Dispute în jurul conceptului*”, în lucrarea lui Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Eminescu, București, 1980, pp. 363-468.
- ⁸ Eșantionul este alcătuit din pictorii: Gheoghe Petrașcu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Henri Catargi, Francisc Șirato, Jean Al. Steriadi, respectiv din pictorițele: Merica Râmniceanu, Micaela Eleutheriade, Nina Arbore, Rodica Maniu, Lucia Demetriade-Bălăcescu și Nutzi Acontz.
- ⁹ Anii 1924-1925, 1927-1932, 1934-1939.
- ¹⁰ Anii 1924, 1927, 1929-1938, 1933, 1935-1938 și 1940.
- ¹¹ Anii 1926-1930, 1932-1936.
- ¹² Anii 1926, 1931, 1935 și 1937.
- ¹³ Anii 1924-1925, 1928-1931, 1934-1937 și 1939.
- ¹⁴ Compoziția “*Mere*” (*Catalogul salonului Oficial de pictură și sculptură*, București, 1931, poziția 11, p. 7) și compoziția “*Mere, portocale, cactuși*” (1932, poziția 12, p. 7).
- ¹⁵ “*Vânat*” (1935, poziția 288, p. 27).
- ¹⁶ “*Vânat, epure și fazan*” (1932, poziția 184, p. 18, lucrarea reprodusă în catalog).
- ¹⁷ Amelia Pavel, *op. cit.*, p. 39.
- ¹⁸ Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Dâmbovița, Biblioteca Municipală Târgoviște, *Gheorghe Petrașcu (1872-1949). Bibliografie selectivă*, Târgoviște, 1973, pp. 53-77. Referitor la viața, opera și personalitatea artistului au apărut, până în 1973, un număr de 39 de volume, 308 articole în periodice, 13 cataloage de expoziții personale, 72 cataloage de expoziții colective și 11 cataloage de muzeu. În cazul lui Pallady nu deținem o documentație similară.
- ¹⁹ O. W. Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, Meridiane, București, 1967, p. 58.

- ²⁰ *Ibidem*, p. 60.
- ²¹ *Ibidem*, p. 64.
- ²² *Ibidem*, p. 68.
- ²³ Henri Blazian, *Pallady*, ESPLA, București, 1958, pp. 22-23.
- ²⁴ Anatol Mândrescu, *Theodor Pallady*, Meridiane, București, 1971, pp. 8-9.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 12.
- ²⁶ Ștefan Dițescu, *Theodor Pallady*, în volumul *Omagiu lui Theodor Pallady – Expoziție comemorativă organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului*, București, decembrie 1971-februarie 1972, p. 18: "Naturile moarte și compozițiile cu nuduri, care constituie marea parte a operei sale, ne dau cel mai bine imaginea omului și artistului. Sunt genurile care se potrivesc gândirii sale, oferindu-i cea mai deplină libertate în valorificarea spiritului de construcție, de sinteză, în crearea unei ordini, a unui echilibru armonios întemeiat pe ritmuri și corespondențe. Natura moartă o vom regăsi, de asemenea, în mai toate compozițiile sale de interior, în intimitatea personajelor, întregind ansamblul celor mai diferite subiecte..."
- ²⁷ K. H. Zambaccian, *Th. Pallady*, Casa Școalelor, București, 1945, p. 20.
- ²⁸ Henri Blazian, *op. cit.*, p. 26: "În compozițiile sale nimic nu este jertfit hazardului. Totul se sprijină pe rațiune: gruparea elementelor în pagină, vioiciunea liniei purtată în abrevieri, îmbinări sau prelungiri, valoarea prin juxtapuneri de nuanțe, concentrarea tuturor resurselor limbajului pentru ilustrarea vibrantă a unui conținut sufletesc... Gruparea statică, sursa de lumină, fondurile care se proiectează, ambianța apropiată, totul e rânduit logic, cu grijă și discreție, totul e distribuit cu gust și ingeniozitate. Artistului îi place să repete total sau parțial elementele unei teme pe care a tratat-o. De fiecare dată, însă, lucrarea cuprinde și dezvoltă un sentiment nou..."
- ²⁹ Raoul Șorban, *Theodor Pallady*, Meridiane, București, 1975, p. 29.
- ³⁰ Mihai Ispir, *Theodor Pallady*, Meridiane, București, 1987, pp. 57 și 59.
- ³¹ *Ibidem*, pp. 62-64.
- ³² În ordinea enumerată: Mihai Ispir, *op. cit.*, il. 84, il. 98, il. 50; Raoul Șorban, *op. cit.*, il. 8; Ispir il. 94, il. 119; Șorban il. 27 și 40, il. 54; Ispir il. 48, il. 72 și 115, il. 120; Șorban il. 38 și 49; Ispir il. 122; Șorban il. 55 și 51.
- ³³ Mihai Ispir, *op. cit.*, il. 63, il. 71; Raoul Șorban, *op. cit.*, il. 23 și 55; Ispir il. 79, 86 și 92; Șorban il. 51 și 50.
- ³⁴ O pertinentă trecere în revistă a acestor motive la Mihai Ispir, *op. cit.*, pp. 69-70.
- ³⁵ Exemple de acest tip în Mihai Ispir, *op. cit.*, "Fazanul" (il. 85), "Natură statică cu plantă, pești, portocale și lămâi" (il. 86), "Rața verde" (il. 95) – ultima piesă citată cu sens parodic, fiindcă reprezentarea este obiectuală

și nu naturală.

³⁶ Adrian Maniu, *Expoziția G. Petrașcu*, în “Rampa”, 7 aprilie 1928, apud Vasile Florea, *Gheorghe Petrașcu*, Meridiane, București, 1989, p. 130.

³⁷ Alexandru Busuiocanu, *G. Petrașcu*, în “Gândirea”, nr. 5 (mai) 1936, apud, Vasile Florea, *op. cit.*, pp. 144-145.

³⁸ Aurel Vladimir Diaconu, *Petrașcu, Fundația regală pentru literatură și artă*, București, 1946, p. 26.

³⁹ Vasile Florea, *op. cit.*, pp. 66-68.

⁴⁰ George Oprescu, *Gheorghe Petrașcu*, Meridiane, București, 1982, pp. 16-17.

⁴¹ Vasile Florea, *op. cit.*, p. 67: “... în naturile moarte Petrașcu recurge la câteva obiecte ca la un lait-motiv. Pe masă este așternută de regulă o pânză albă cadrilată sau, mai rar, un fel de pled negru sau ultramarin imprimat cu flori roșii, roz și albe, în care A.V. Diaconu a identificat șaluri italiene de mătase. În alte tablouri, ca față de masă apare un lăicer în dungii, de factură țărănească. Pe acestea, sunt așezate într-o înfinitate de variante lait-motivele despre care am pomenit: cărți, ulcele, fructiere cu mere sau cu pere, în câteva cazuri, căldărușe sau o splendidă tingire de aramă și, din când în când, un borcan cu pensule...”

⁴² *Ibidem*, p. 70.

⁴³ *Ibidem*, în ordinea enunțată: il. 82 și 130, il. 68, il. 74 și 87.

⁴⁴ *Ibidem*, pentru gutui il. 133 și 140; pentru mere il. 127, iar pentru pere il. 102, 125 și 147. La George Oprescu, *op. cit.*, apar doar perele în il. 21 și 54.

⁴⁵ George Oprescu, *op. cit.*, - album il. 24, borcan cu pensule il. 49, căldări il. 50, cărți il. 53, oale și cărți il. 23, picior de gips il. 44, tingirea de alamă il. 22, vase și cărți il. 45 și 51. Vasile Florea, *op. cit.*, p. 55 analizează lucrarea “*Natura moartă cu picior de gips*” (1939) în termenii următori: “... Edificatoare pentru această viziune sculpturală este și (...) în care, ca factură, din gips sau dintr-un material dur, anorganic, par a fi făcute nu numai piciorul, ci și restul obiectelor pictate: ulcioarele, cărțile, masa și chiar fața de masă, pictorul abolind nu numai culoarea locală, cum face de obicei, dar și factura locală, dacă putem spune așa.”

CONSIDÉRATION AU SUJET DE LA NATURE MORTE DANS LA PEINTURE ROUMAINE PENDANT L'ENTRE- DEUX-GUERRES (Résumé)

L'étude part de la définition de la nature morte et les motives qui composent-là: les fleurs, les fruits et les legumes, les animaux (le chasse) et les objets d'utilisation humaine.

Les considerations concernant l'évolution d'espèce artistique dans la peinture roumaine pendant l'entre-deux-guerres ont été élaborée aux deux niveau.

Le premier s'est mise par rapport au Salon Officiel de peinture et sculpture de l'époque, présente un échantillon de douze artists (six hommes et six femmes) qui font partie de l'élite du domaine et vise les quatre motives déjà exposés.

Le deuxième niveau est représenté par l'analyse de la création des peintres Theodor Pallady et Gheorghe Petrașcu qui ont dominés l'art roumaine pendent l'entre-deux-guerres. En utilisant les exégèses au sujet de l'oeuvre des artists mentionnés sont mises en évidence les idées générales qui entourent la sphère du genre, ensuite sont attaqués l'analyses qui utilisent le langage technique propre à cette fin.

La première conclusion de l'étude surprend la nécessité d'une investigation complexe et nuancée du genre de la nature morte non seulement au niveau des années '20-'30, mais pour la peinture roumaine tout entier.

Deuxièmement, l'auteur propose l'exploitation correcte des catalogues d'exposition et de la presse périodique.

Enfin, les catalogues patrimoniales et les guides d'exposition peuvent apporter l'excédent d'information pour l'élaboration des nouveaux monographies et ouvrages de synthèse concernant la peinture roumaine. La circulation indépendante des informations apportera, sans doute, la reconnaissance dans le système des valeurs culturelles de l'humanité.

ARTIȘTI MINORITARI GERMANI ÎN EXPOZIȚIILE BUCUREȘTENE DIN PERIOADA INTERBELICĂ, FENOMEN REFLECTAT ÎN COTIDIANUL BUKARESTER TAGEBLATT

Gudrun-Liane Ittu

Dacă înainte de Marea Unire artiștii plastici germani din Transilvania și Banat urmau studiile de artă la Budapesta, Viena și în principalele centre din Germania, participând și după întoarcerea lor acasă la expozițiile organizate în aceste orașe, din deceniul al treilea al secolului XX situația se schimbă, capitala României întregite devenind un important punct de atracție. Artiștii germani, cu toate că se deosebeau de confrății lor români atât prin formație cât și prin viziune artistică, realizaseră necesitatea integrării în mișcarea artistică a statului căruia de acum îi aparțineau. Stabilirea contactului cu arta românească și cu artiștii români s-a produs mai ușor sau mai greu, funcție de disponibilitatea fiecăruia.

Artistul avangardist, Hans Mattis-Teutsch (1884-1960), căruia îi plăcea să se considere un "homo europaeus", se simțea acasă oriunde exista emulație artistică și unde se practica o artă autentică. El a fost și primul care, după un periplu de mai mulți ani prin marile centre avangardiste ale Europei, s-a alăturat colegilor români în 1924, cu ocazia *Primei expoziții* organizată de revista *Contimporanul* în cadrul căreia a expus zece tablouri și nouă sculpturi și apoi, în 1925, în redacția pariziană a revistei *Integral*, împreună cu poetul și filosoful Benjamin Fundoianu (Fondane).

Hans Eder (1883-1955), poate cel mai important artist expresionist, originar din Brașov, se bucurase și el de o

frumoasă carieră internațională și de prietenia unor mari creatori ai secolului XX precum Kokoschka, Vogeler-Worpswede, Erich Mühsam, Heinrich Mann ș. a. Asemenea concitadinului său Mattis-Teutsch, Hans Eder a reușit încă din primii ani de după Unire să se apropie de intelectualii români și să expună în repetate rânduri la București, prima apariție de acest fel având loc la mijlocul lunii ianuarie 1924 la sala *Sindicatului artiștilor*¹. În ciuda faptului că ‘stilul german’, adică expresionismul, părea publicului român destul de straniu, Eder a fost prețuit ca portretist, executând portretele a numeroși intelectuali români ai timpului. A doua apariție bucureșteană a artistului a avut loc în februarie 1926 cu aceleași lucrări pe care, cu o lună înainte, le prezentase publicului brașovean².

După un început timid, cu timpul, participările la expozițiile bucureștene ale artiștilor germani s-au înmulțit, operele acestora devenind prezente obișnuite la Saloanele oficiale, în expoziții de grup sau în expoziții personale.

Pentru analiza noastră am folosit informațiile cuprinse în cotidianul *Bukarester Tageblatt*, ziarul comunității germanofone din București, publicație apărută între 1. aprilie 1927 și 23 august 1944. Informațiile despre fenomenul plastic sunt, în genere, puține și lapidare, ziarul neavând până în 1937, când s-a bucurat de colaborarea lui Egon Günther Ott, asistentul profesorului Oprescu, un comentator profesionist de artă. Mențiunile lapidare sunt arareori însoțite de reproduceri, astfel că, lucrările unor artiști, atunci în vogă, dar astăzi uitați, le vom cunoaște numai din comentariile și descrierile cronicarilor vremii. Colecția ziarului, păstrată la Biblioteca Brukenthal, este aproape completă, iar analiza publicației s-a realizat în mod exhaustiv. Semnalarea fenomenului plastic în cotidianul analizat este lacunară, informațiile lipsind uneori pentru intervale mari, chiar de câțiva ani.

Prima informație referitoare la expoziția unui artist german datează din 27 noiembrie 1928 și se referă la un nume astăzi uitat, Hans Aescher, un artist care a provenit, probabil, din

colonia germană din București³. Expoziția de acuarele a avut loc la *Căminul Artelor* din Calea Victoriei 83 și a cuprins lucrări “cu frumoase motive românești, executate cu măiestrie artistică”. După vernisaj, un cronicar, care semnează cu inițialele R-do, insistă asupra compozițiilor foarte elaborate ale lui Aescher, menționând și câteva titluri și motive ale lucrărilor expuse. Alături de interioare de biserici românești scăldate în semi-întuneric, apar reprezentări cu tentă simbolistă – după cum indică titlurile – precum “Fata și Moartea”, “Duminica morților”, reprezentări de obiceiuri românești de Crăciun și Paști, imagini ale mahalalelor bucureștene și peisaje⁴. Expoziția Aescher a fost deschisă pe parcursul întregii luni decembrie suprapunându-se cu cea de-a treia expoziție bucureșteană a lui Hans Eder, vernisată la sala mare a aceleiași așezământ. Expoziția Eder a fost anunțată de *Bukarester Tageblatt* dar nu s-a bucurat de o cronică, un fapt grăitor în ceea ce privește orientarea publicației⁵.

Dacă un artist de talia lui Hans Eder nu a reținut atenția ziarului, expoziția comună a pictorului Troteanu și a sculptorului Ernst Richard Boege, originar din Germania, dar stabilit în România, va fi primită cu entuziasm. Cea mai recentă lucrare a lui Boege, bustul turnat în bronz al ambasadorului Germaniei la București, filosoful Gerhard von Mutius, este reprodusă în ziar⁶. Același sculptor a fost și autorul bustului baronului Samuel von Brukenthal, o lucrare executată gratuit în 1927 și aflată în colecțiile muzeului omonim.

În ianuarie 1929 ziarul își anunță cititorii despre participarea “conaționalul nostru bucureștean” Oskar Schmidt la expoziția *Cercului Artistic*, expoziție organizată în frumoasele săli “Regele Mihai I” de la etajul II al *Băncii Urbana* din strada Râureanu. Schmidt, asemenea lui Aescher, un personaj astăzi uitat, a expus lucrări prezentând tipuri umane, capete de expresie, naturi statice. Lucrările lui Schmidt sunt apreciate pentru “tehnica execuției”, “romantism” și pentru “efectele de lumină” pe care artistul le-a creat. Întrucât expoziția nu s-a bucurat de atenția publicului german din București, acesta este apostrofat de

redactorul ziarului, care a adus ca argument succesul de care s-a bucurat artistul în Statele Unite ale Americii. Cu puține luni înainte de expoziția din București (în toamna aceasta), Oskar Schmidt împreună cu E. Nagel și J. Bednarik, a participat la *Art Center* din New York, la o expoziție patronată de Legația României, manifestarea bucurându-se de cronici favorabile în publicațiile *New York Herald Tribune* și în *New York American*⁷. La *Salonul Oficial* din 1929 de la parterul Atheneului Român îi regăsim din nou pe cei doi, Aescher și Schmidt. Dacă Aescher este prezent cu interioare de biserici, cunoscute de la expoziția anterioară, Schmidt s-a prezentat cu 5 lucrări, reprezentări de țigânci în diverse ipostaze - de chivute, spoitoare, grădinărese⁸. Și în 1930 Oskar Schmidt se află printre participanții la expoziția *Cercului Artistic* de la Ateneu și de asemenea expune 40 de lucrări într-o expoziție personală dintr-o sală (nu se menționează care) din Calea Victoriei⁹. De la această dată Oskar Schmidt pare a îi dispărut din peisajul artistic bucureștean. Nu știm dacă dispariția artistului s-a datorat părăsirii țării sau modificării gustului publicului, ducând la căderea sa în desuetudine. După dispariția lui Schmidt, Hans Aescher mai apare o singură dată, în 1932, cu acuarele la *Fundația Dalles*, lucrări realizate în timpul unei lungi călătorii în Orient și Occident. Artistul a prezentat peisaje urbane din Kairo, Constantinopole și Paris “unele demodate, manieriste și dulcegi ce nu pot fi considerate artă” - după cum aprecia cronicar(a)/ul semnând *Dimonita*¹⁰.

În acest din urmă an, 1932, prezența artiștilor germani din Transilvania este mai pregnantă, fapt datorat în principal primului ministru Nicolae Iorga, interesat de apropierea de minorități și de problema cunoașterii reciproce. Savantul a avut o deosebită considerație pentru minoritatea germană, fapt subliniat în repetate rânduri. În timpul prim-ministeriatului său, Iorga a înființat un *Departament de Stat pentru Minorități*, condus de politicianul sas Rudolf Brandsch (fost deputat în parlamentul de la Budapesta înainte de 1918).

Seria expozițiilor ‘săsești’ a debutat la 31 martie la sala 2 a Ateneului Român cu pictorița Grete Csaki-Copony (1893-1990), o artistă expresionistă, pe care Oscar Walter Cisek o aprecia ca situându-se cel puțin la același nivel artistic cu confrății masculini de breaslă Hans Eder, Walter Teutsch (1881-1964), Ernst Honigberger (1885-1974) și Fritz Kimm (1890-1979)¹¹.

Un eveniment important, neconsemnat în paginile ziarului bucureștean,

a fost acela că graficianul brașovean Fitz Kimm a participat, în 1931, la Salonul de grafică, participare onorată cu ordinul *Bene merenti pentru merite artistice clasa I*.¹²

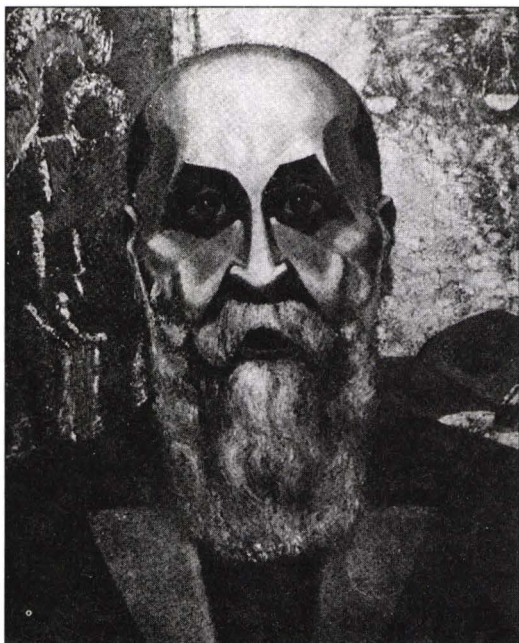
În perioada 3-27 aprilie la sala 1 a Ateneului a fost deschisă expoziția artistului și teoreticianului de artă sibiian Hermann Konnerth (1881-1960), stabilit din anul 1921 (definitiv) la Berlin. Deși plecat din țară, artistul a menținut legăturile cu locurile de baștină, fiind prezent în repetate rânduri cu rodul muncii sale artistice.

Nu cunoaștem împrejurările în care Konnerth a intrat în contact cu primul-ministru Nicolae Iorga, dar cert este, că savantul a acceptat ca la cumpăna dintre anii 1931-1932 să pozeze la reședința sa de la Sinaia, în vederea realizării unui portret. Konnerth a relatat pe larg despre aceste ședințe și despre impresia pe care i-a produs-o profesorul în chiar ziarul supus analizei noastre¹³. Expoziția, aureolată de autoritatea lui Iorga și de portretul savantului, a fost puternic mediatizată, constituindu-se într-un important eveniment artistic, monden și politic.



Grete Csaki - Copony, *Fată din Cislădioara*, u/p, 83 x 66 cm, semnat, nedatat, Muz. Brukenthal

Considerată o punte de legătură între cultura romanică și cea de factură germanică, aceasta urma să apropie populația majoritară de minoritatea germană și totodată să servească bunelor relații germano-române. De aceea la vernisaj au fost prezente personalități de rang înalt din țară și din partea Ambasadei Germaniei la București¹⁴. Pe parcursul a șapte numere, *Bukarester*



Hermann Konnerth, *Portretul lui Nicolae Iorga*, reprodus în revista *Klingsor*, nr. 4/1932 p. 121

Tageblatt, vine cu noi și noi informații legate de această expoziție. Astfel, aflăm că majoritatea lucrărilor de pe simezele Ateneului Român au fost expuse cu un an în urmă la Berlin, unde s-au bucurat de o presă favorabilă¹⁵, că expoziția a fost vizitată de Majestatea Sa Regele Carol II¹⁶ și că o lucrare din expoziție a fost achiziționată de Statul Român prin Cancelaria primului său ministru (să fi fost oare portretul primului ministru?)¹⁷. Trebuie menționat faptul că artistul Konnerth s-a situat din punct de vedere stilistic între impresionism și expresionism, glisând uneori spre construcții în care se remarcă și asimilarea manierei cubiste așa cum s-a întâmplat în cazul portretului profesorului Nicolae Iorga. În colecțiile Muzeului Brukenthal se află două portrete, datate 1920¹⁸, și un autoportret nedatat, în care artistul încercase deja o asemenea tratare, fără a atinge însă măiestria din portretul primului ministru.

Hermann Konnerth a participat și la Salonul Oficial din 1932 alături de un alt artist sas, Eduard Morres (1884-1980), reprezentant brașovean al stilului autohtonist 'Heimatkunst'. Comentatorul Salonului remarcă absența la manifestare a unor importante nume ale artei românești precum Bunescu, Șirato, Theodorescu-Sion, Tonitza, Iser și Pallady dar și a lui Hans Eder și Fritz Kimm, cel din urmă fiind un excelent desenator plasându-se din punct de vedere stilistic între Jugendstil și expresionism¹⁹.

Spre sfârșitul anului 1932, Hermann Morres (1885-1971), în general adept al stilului 'Heimatkunst' a expus acuarele la sala Mozart și a pus la dispoziția redacției ziarului *Bukarester Tageblatt* un articol despre această tehnică, neglijată după afirmațiile sale, de mai bine de două secole²⁰. De la această dată și până în 1936 ziarul nu a mai publicat date referitoare la fenomenul plastic din capitala țării.

La Salonul oficial de primăvară din 1936, cronicarul H. E. deplânge absența aproape totală a reprezentanților minorităților naționale. Singurul artist sas prezent a fost Hans Hermann (1885-1980), expunând câteva acuarele în maniera sa caracteristică 'Heimatkunst' în care se pot descifra și elemente moderniste de factură cezanne-iană²¹.

În toamna acestui an (1936) este anunțată la Ateneul Român, sala 3, expoziția de pictură a doi artiști bănățeni, A. Littecki și E. L. Krauss, artiști de asemenea dați uitării²².

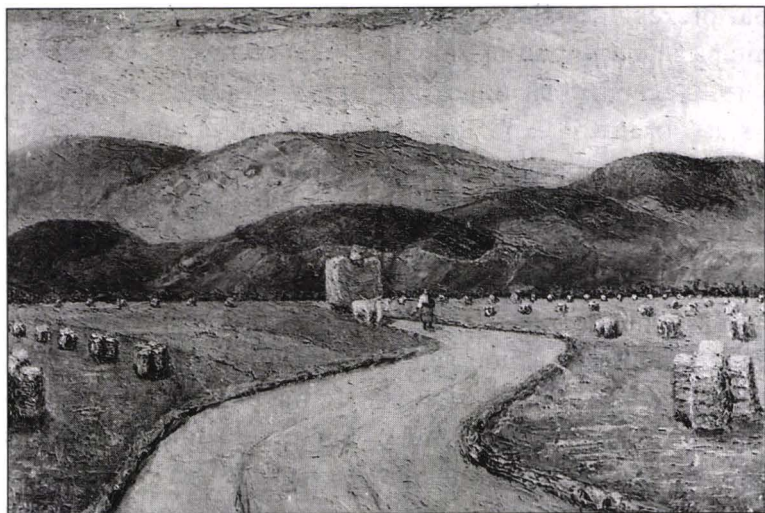
1937 a fost un an bogat în expoziții



Hans Hermann, Piața Mare din Sibiu, aquaforte, 31 x 28,5 cm, 1923, semnat Muz. Brukenthal Sibiu

bucureștene pentru artiștii germani, în special pentru cei transilvăneni. Prima a fost o expoziția personală a unui artist despre a cărei origine nu avem date, Alfred Bühner, expoziție organizată în holul Teatrului Comedia și cuprinzând 54 de tablouri. Din cronică plastică aflăm că artistul a petrecut mai mulți ani în Egipt și că ar frecventa colonia artistică de la Balcic. Din relatările lui Hans Eder jr., cel care a scris această cronică, reiese faptul că artistul s-a format în Germania și Franța, reușind să realizeze o sinteză a celor două școli. Lucrările expuse impresionează prin ductul sigur al desenului, prin claritate și nu în ultimul rând prin măiestria dirijării luminii²³.

După o absență de cinci ani, Hermann Konnerth revine în 1937 în patrie, însoțit de soția sa, de asemenea artistă plastică. Cei doi au expus la Sibiu și Brașov iar în aprilie la București, în sălile Mozart din Sărindar. În timp ce Hermann Konnerth



Hermann Konnerth, Seceriș, u/p, 58 x 82 cm, semnat datat 1936, Muz. Brukenthal

a rămas fidel reprezentărilor figurative - lucrările sale purtând titluri precum "Toamnă transilvăneană", "Legarea snopilor de grâu", "Vara" - soția sa, Lotte, se prezintă cu lucrări abstracte, o abordare artistică care, în toamna aceluiași an, a fost etichetată

‘entartet’ (degenerată) în Germania și interzisă²⁴.

Hans Eder, cunoscut publicului bucureștean din 1924, a deschis la 1. noiembrie 1937 cea de-a patra expoziție personală, organizată la Fundația Dalles (1-30 noiembrie). Între 1935 și 1937, artistul, în perioadele în care nu era plecat în Franța sau la Balcic, a locuit la București.

Expoziția a cuprins 42 de lucrări dintre care “Nunta din Cana” a fost considerată de către profesorul Oprescu, directorul Muzeului Toma Stelian, “cea mai interesantă și plină de aluzii incifrate”. Expoziția a cuprins de asemenea numeroase portrete de personalități germane și românești precum Octavian Goga, Nechifor Crainic, Nenitescu ș. a. și s-a bucurat de o presă favorabilă în publicațiile *Adevărul literar și artistic*, *Neamul Românesc* și *Sfarmă-Piatră*²⁵.

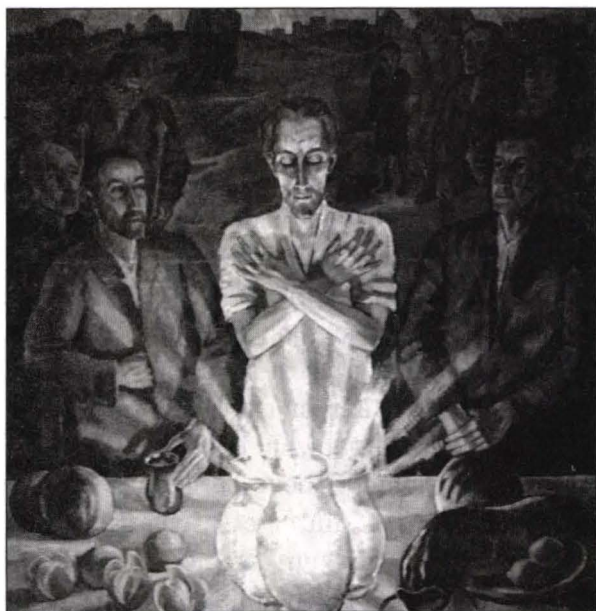
La 21 noiembrie Hans Hermann, “care din 1920 nu s-a mai prezentat la București cu o expoziție personală, dar care participă în fiecare an la Salonul oficial” a reeditat evenimentul din 1920 (când două dintre lucrările sale au fost achiziționate de stat) printr-o expoziție organizată la Teatrul Comedia. Expoziția a fost bine primită de presa românească de specialitate care, în mod eronat, îl atribuia pe Hermann de asemenea curentului expresionist. Publicațiile *Frontul*, *Adevărul literar și artistic* și *L’Independence Roumaine* au apreciat la artistul sas mai ales calitatea sa de desenator și grafician desăvârșit²⁶. Alături de pictorița Trude Schullerus (1889-1981), apropiată din punct de vedere stilistic de Hans Hermann, artistul a participat cu lucrări de grafică la Salonul oficial unde a obținut un premiu pentru o gravură reprezentând “Biserica Neagră din Brașov”²⁷.

La numai câteva zile după închiderea expoziției Hermann, a avut loc un al treilea eveniment plastic desfășurat la sala Mozart, o prezentare de acuarele ale artistului bucureștean, originar din Reghin, Gustav Müller, caracterizat de istoricul și criticul Günther Egon Ott (asistent al profesorului Oprescu)²⁸ drept “pictor conștiincios, imitator al naturii”²⁹.

La Salonul oficial de primăvară din 1938, Günther Ott



Hans Eder, Portretul lui
Octavian Goga, u/p,
semnat, datat (19) 36



Hans Eder, Nunta
din Cana,
Biserica Neagră,
Braşov

remarcă din nou prezența lui Hans Eder cu portrete, peisaje și naturi moarte și pe cea a lui Hans Hermann cu două peisaje³⁰.

În noiembrie 1938 A. Littecki, reprezentant al artiștilor din Banat, a revenit la București, unde a fost prezent la sala Dalles cu lucrări “emanate din suflet”³¹, iar harnicul Gustav Müller, naturalizat bucureștean, a deschis a doua sa personală la sala Mozart, în decembrie, la numai un an după debutul său expozițional. În acuarelele de format mic, Gustav Müller a imortalizat peisaje din Țara Bârsei dintre care lucrarea “Cetatea Râșnov învăluită în ceață” a fost cea mai apreciată (de cronicarul Ott)³².

Salonul oficial de toamnă, organizat într-o sală din Șoseaua Kiseleff a găzduit, printre cele 450 de lucrări expuse, mai multe gravuri ale lui Hans Hermann și câte o acuarelă a lui Karl Hübner (1902-1981) și W. Siegfried. Din nou, lui Hermann i s-a achiziționat o gravură pentru Colecțiile de artă ale Statului³³.

În februarie 1939 cu cea de-a treia expoziție personală a lui Hans Hermann se încheie ‘episodul bucureștean’ al artiștilor aparținând minorității germane din România³⁴. Evoluțiile politice au făcut ca Salonul oficial din toamna anului izbucnirii celei de a doua conflagrații mondiale să nu mai aibă loc. Salonul a fost reluat în 1940 și organizat anual până în 1944, dar artiștii germani nu au mai trimis lucrări sau nu au mai fost primiți la această manifestare națională.

Înființarea în noiembrie 1940 a Grupului Etnic German ca o corporație de drept public, pusă sub protecția Germaniei, a atras după sine și monopolizarea mișcării artistice de către organizație, care, în acest scop a creat o instituție de îndrumare și control ‘Kunstkammer’. În 1941, 1943 și 1944 sub egida acesteia au fost organizate expoziții ‘Gesamtschau’, cuprinzând creatori din toate zonele de locuire germană din România. Aceste expoziții – din care se epurase tot ce putea fi etichetat ‘degenerat’ – având un caracter prioritar propagandistic – cu toate că lucrările prezentate au fost, în genere, aceleași pe care

anterior le-a putut vedea și publicul bucureștean - după ce au fost prezentate la Sibiu și Brașov, au fost itinerate în numeroase orașe din 'Reichul german'.

Încetarea colaborării dintre artiștii români și germani după aproape două decenii de bună conlucrare constituie un exemplu tipic de confiscare a unui domeniu din afara politicului de către putere și folosirea lui în beneficiul acesteia.

Note

¹ Oscar Walter Cisek, *Die Hans Eder Ausstellung in Bukarest*, în *Klingsor*, aprilie 1924, p. 38. (Expoziția, afirmă Cisek, a fost bine primită de critica de specialitate iar revista *Gândirea* a publicat un articol laudativ la adresa artistului).

² Heinrich Zillich, *Hans Eder*, în *Klingsor*, nr. 4 aprilie 1926, p. 156. (Autorul articolului amintește de succesul de care s-a bucurat expoziția la București și apreciază lipsa de prejudecăți a cercului de intelectuali români cu drept de decizie).

³ *Gemäldeausstellung Aescher*, în *Bukarester Tageblatt*, nr. 497 din 27. nov. 1928, p. 4.

⁴ R-do, *Kunstaussstellung Aescher*, în *ibid.*, nr. 501, din 1. dec. 1928, p.4.

⁵ *Bilderausstellung Hans Eder in Bukarest*, în *ibid.*, nr. 500, din 30 nov. 1928, p. 4.

⁶ *Ein neues Werk des Bildhauers Boege*, în *ibid.*, nr. 569, din 24. febr. 1929, p. 5. (Boege a fost absolvent al clasei prof. Richard Engelmann de la Academia de Artă din Weimar și a Școlii de artă aplicată din Halle).

⁷ *Oskar Schmidt*, în *ibid.* nr. 535, din 15 ian. 1929, p. 4.

⁸ *Bukarester deutsche Maler, Die Ausstellung des Salon Oficial im Untergeschoß des Athänums*, în *ibid.*, nr. 822, din 31. dec. 1929, p. 4.

⁹ *Oskar Schmidt Ausstellungen*, în *ibid.*, nr. 881, din 13 martie 1930, p.5.

¹⁰ Dimonita, *Aquarelle Aescher*, în *ibid.*, nr. 1685 din 9 nov. 1932, pp. 56.

¹¹ O. W. Cisek, *Die Gemäldeausstellung Grete Csaki-Copony*, în *ibid.* nr. 1502, din 31 martie 1932, pp. 1-3; K. E. Glückselig, *Ausstellung Grete Csaki-Copony*, în *ibid.* p. 4.

¹² Informația este preluată din însemnările autobiografice ale artistului aflate în arhiva sașilor transilvăneni de la Gundelsheim RFG și elaborate probabil pe la mijlocul anilor 60 (ultima informație cuprinsă în materialul dactilografiat se referă la o apariție editorială din 1964).

¹³ Hermann Konnerth, *Wie ich Jorga malte*, în *Sonderabdruck aus Bukarester Tageblatt*, nr. 1500 din 27 martie 1932, pp. 1-11 - Prima întâlnire a avut

loc în ziua de 26 decembrie "La ora nouă, Iorga m-a primit în biroul lui. Pe un ton amabil, plin de naturalețe, mi-a vorbit despre expoziția, pe care doream să o deschid la București. [...] Iorga spunea că a venit la Sinaia pentru a finaliza câteva manuscrise și că n-ar avea nimic împotriva, dacă l-aș studia în timp ce lucrează. [...] Ca un imens vârf de munte, se înalță capul cărturarului deasupra universului multicolor de pe biroul lui. Aflat într-o perpetuă mișcare, prins într-o muncă extrem de intensă, acest chip emana echilibru și liniște interioară. [...] N-a stat nici măcar un minut în aceeași poziție. Repaosul ar fi contrazis întreaga ființă a acestui model;

¹⁴ *Eröffnung der Gemäldeausstellung H. Konnerth*, în *Bukarester Tageblatt*, nr. 1506 din 5 apr. 1932, p. 4.

¹⁵ *Presseurteile über Hermann Konnerth*, în *ibid.*, nr. 1505 din 3 aprilie 1932, pp. 5-6. În sprijinul demonstrației sunt citate ziarele *Vossische Zeitung*, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, *Neue Preussische Kunstzeitung*, *Berliner Börsen-Courier*, *Berliner Volkszeitung* și *Rheinisch-Westfälische Zeitung*.

¹⁶ *S. M. der König in der Ausstellung H. Konnerth*, în *ibid.*, nr. 1528 din 1. mai 1932, p. 4.

¹⁷ *Staatsankauf aus der Ausstellung H. Konnerth*, în *ibid.*, nr. 1518 din 19 apr. 1932, p. 4.

¹⁸ *Portretul filosofului Erwin Reisner*, u/p, semnat, datat 1920, nr. inv. 1421; *Portret de copil*, u/p, 34x30 cm, nesemnat, datat 1920, nr. inv. 1357; *Autoportret*, u/p, 60x 44, nesemnat, nedatat, nr. inv. 1358.

¹⁹ *Bildende Kunst in Bukarest (Salonul oficial)*, în *ibid.*, nr. 1559, din 12 iun. 1932, pp. 1-2.

²⁰ Hermann Morres, *Das Aquarell*, în *ibid.*, nr. 1689 din 13 nov. 1932, pp.1-2.

²¹ H. E., *Der Frühjahrssalon. Die Bilderschau im "Salonul oficial"*, în *ibid.*, nr. 2710 din 12 apr. 1936, p. 5.

²² *Bilderausstellung*, în *ibid.*, nr. 2870, din 24 oct. 1936, p. 5.

²³ *Gemäldeausstellung Alfred Bühner*, în *ibid.*, nr. 2944 din 24 ian. 1937, p. 5; Hans Eder jr., *Ausstellung Alfred Bühner*, în *ibid.*, nr. 2946 din 27 ian 1937, p. 5.

²⁴ Arthur Steiger, *Ausstellung Lotte und Hermann Konnerth*, în *ibid.*, nr. 3011 din 12 apr. 1937, p. 9; Carlo von Kügelien, *Entartete Kunst*, în *ibid.*, nr. 3153 din 4 oct. 1937, p. 8.

²⁵ Günther Egon Ott (în continuare G. E. O.) , *Gemäldeschau Hans Eder*, în *ibid.*, nr. 3180 din 5 nov. 1937, p. 5; *Nochmals : Gemäldeschau Hans Eder*, în *ibid.*, nr. 3189 din 15 nov. 1937, p. 4; G. E. O., *Rumänische Pressestimmen über Eder*, în *ibid.*, nr. 3201 din 29 nov. 1937, p. 5.

²⁶ G. E. O., *Farbe und Klang*, în *ibid.*, nr. 3194 din 21 nov. 1937, p. 5; G. E. O., *Pressestimmen über Hans Hermanns Gemäldeschau*, în *ibid.* nr. 3214 din 15 dec. 1937, p. 5.

²⁷ G. E. O., *Der offizielle Herbstsalon*, în *ibid.*, nr. 3189 din 15 nov. 1937, p. 5.; *Deutsche Gemäldeausstellungen*, în *ibid.*, nr. 3201 din 29 nov. 1937, p. 5.

²⁸ Günther Ott, *Siebenbürgisch-sächsische Künstler in Bukarest 1932-1939. Eine Bilanz aus jenen Jahren*, în *Südostdeutsche Vierteljahres Blätter*, an 25, seria 2, 1976, p. 113.

²⁹ G. E. O., *Zwei Aquarellisten*, în *ibid.*, nr. 3206 din 5 dec. 1937, p. 4.

³⁰ G. E. O., *"Der Salon oficial" 1938*, în *ibid.*, nr. 3318 din 21 apr. 1938, p. 5.

³¹ *Ausstellung Littecki im Dalles-Saal*, în *ibid.*, nr. 3500 din 25 nov. 1938, p. 6.

³² G.E.O., *Ein deutscher Aquarellist*, în *ibid.*, nr. 3505, din 1. dec. 1938, p. 4.

³³ G. E. O., *Der offizielle Herbstsalon für Graphik und Zeichnung*, în *ibid.*, nr. 3506 din 2 dec. 1938, p. 4; *Der Staat anerkennt deutsches Kulturschaffen*, în *ibid.*, nr. 3521 din 19 dec. 1938, p. 4.

³⁴ G. E. O., *Gemäldeschau Hans Hermann*, în *ibid.*, nr. 3570 din 20 febr. 1939, p. 5; A. H., *Der Mensch und Maler Hans Hermann*, în *ibid.*, nr. 3573 din 24 febr. 1939, p. 5.

BILDENDE KÜNSTLER DER DEUTSCHEN
MINDERHEIT IN BUKARESTER AUSSTELLUNGEN,
REFLEKTIERT IM *BUKARESTER TAGEBLATT*
Zusammenfassung

Nach der Gründung Grossrumäniens, d. h. nach der Vereinigung Siebenbürgens mit Altrumänien haben die deutschen Künstler, die bis dahin vorwiegend in Budapest und in deutschen Kunstzentren ausgestellt haben, sich der Hauptstadt des neuen Staates zugewandt. Neben den bedeutenden, auch heute noch geschätzten Namen wie Hans Eder, Hans Hermann, Grete Csaki-Copony, Fritz Kimm, Trude Schullerus, Hermann Konnerth, Eduard Morres haben Künstler ausgestellt und Anerkennung gefunden, die heutzutage in Vergessenheit geraten sind wie Hans Aescher, Oskar Schmidt, Alfred Bühner, Gustav Müller u. a. Obiger Studie liegt die Analyse des *Bukarester Tageblatts* zugrunde, eine Tageszeitung die zwischen 1927 und 1944 erschienen ist. Bis zum Jahre 1937, als Günther Egon Ott, der Assistent Prof. Oprescus ihr Mitarbeiter wurde, hatte die Zeitung keinen Kunstkritiker, brachte jedoch ab und zu Berichte zum Bukarester Kunstleben und zur Beteiligung deutscher Künstler daran, Künstler die anfangs nur zaghaft mitmachten, in den dreissiger Jahren jedoch mit dazu gehörten. Die gute Zusammenarbeit wurde durch den Ausbruch des II. Weltkrieges und durch die Gründung 1940 der Deutschen Volksgruppe und deren Kunstammer schlagartig unterbrochen. Deutsche Kunst wurde nun in 'Gesamtausstellungen' aller deutscher Siedlungsgebiete zu Propagandazwecken missbraucht.

ARTA PLASTICĂ A MINORITĂȚII GERMANE ÎNTRE
1945-1989
REFLECTATĂ ÎN PUBLICAȚIILE DE LIMBĂ
GERMANĂ DIN ROMÂNIA

Gudrun-Liane Ittu

Dacă în cazul literaturii germane din România ne confruntăm cu un fenomen specific, diferit de literatura română, după 1944 arta plastică a minoritarilor germani trebuie privită ca un fenomen integrat fenomenului plastic românesc.

Până la cel de-al doilea război mondial, artiștii de naționalitate germană se considerau un grup artistic aparte, format îndeobște în spațiul de expresie germană și aderând la stilurile artistice practicate acolo. Trebuie menționat faptul că, înainte de război, fenomenul plastic era bine reprezentat în Transilvania și aproape inexistent în celelalte arii de locuire germană.

În noile condiții istorice, o parte dintre artiștii germani, activi și înainte de război, au practicat un stil academic, agrementat cu elemente moderniste, iar din punct de vedere tematic, au reprezentat imagini idilice și idealizante din viața comunității germane precum și din natura ținuturilor natale. Printre artiștii stilului autohtonist, *Heimatkunst* îi amintim pe Trude Schullerus, Hans Hermann, Hermann Morres, Karl Brandsch, Helfried Wei.

O a doua categorie de artiști plastici germani, de orientare avangardistă, a receptat, în anii de formare petrecuți la începutul secolului XX, în centre artistice germane, influențe

expresioniste. Mai mulți dintre artiștii acestei categorii precum Grete Csaki Copony, Ernst Honigberger, Hermann Konnerth ș. a. au părăsit țara înainte de izbucnirea celei de-a doua mari conflagrații. Printre cei rămași în țară și după schimbarea regimului politic îi numărăm pe Hans Eder, Walter Widmann, Margarete Depner, Heinrich Schunn, Karl Hübner, Friedrich Bömches, Franz Ferch, Hans Mattis-Teutsch, parte din ei emigrând ulterior.

Odată cu impunerea canonului *realismului socialist*, toți acești artiști au avut de optat între renunțarea la vechiul stil, respectiv adaptarea acestuia la ceea ce li se solicita acum sau retragerea din viața publică. Răspunsul dat de creatorii plastici a fost diferit. Hans Mattis-Teutsch, după ce înființase în 1945 primul sindicat al artiștilor din Brașov, a trăit decepția (trăită de avangardiștii ruși după impunerea de către Lunacearschi a canonului realismului socialist) ca arta sa, pe care el o considera ca exprimând aspirațiile noii societăți, să fie percepută ca străină de aceasta, fapt pentru care a preferat retragerea în sfera privatității.

Alții, mai puțin scrupuloși, precum Karl Hübner și Franz Ferch s-au reciclat, aflându-se în primele rânduri ale creatorilor realismului socialist. Adepților direcției *Heimatkunst*, care oricum practicau o artă realistă, adaptarea nu le-a fost deosebit de dificilă. Incluzând în registrul lor tematic imagini hiperrealiste ale vieții noi (șantiere, peisaje industriale, muncitori din diverse ramuri industriale, țărani cooperatori) aceștia s-au numărat printre "profitorii" regimului comunist, beneficiind de comenzi de stat, de concedii de documentare, de decorații și de alte onoruri.

Artiștii plastici, datorită caracterului operelor plastice, diferit de cel al operelor literare, au avut posibilitatea de a trăi într-un fel de stare de 'schizofrenie socială', lucrând într-un fel pentru ocaziile oficiale (saloane, comenzi de stat) și altfel pentru evenimente de amploare mai mică (cunoștințe și colecționari particulari). Ca și în domeniul literar, arta plastică a fost afectată

de toate marile evenimente politice prin care a trecut țara – perioadele de îngheț și de dezgheț, de liberalizare și de restrângere a libertății de exprimare.

Începutul anilor '60 a însemnat și pentru creatorii din domeniul artelor plastice existența pluralismului stilistic, care a fost posibil, mai întâi datorită reabilitării curentelor avangardiste din perioada interbelică - expresionism, pictura metafisică, surrealism, constructivism, realism fantastic - iar apoi prin încercările de conectare la tendințele actuale din lumea liberă cum au fost pop-art, op-art, minimalism, lettrism etc. Dacă la începutul secolului precum și în perioada interbelică fenomenul artistic a fost mai pregnant în orașele transilvănene - la început la Sibiu iar apoi la Brașov - la nivelul generației tinere n-au mai existat diferențe regionale semnificative dar poate fi remarcată, în general, o mai mare receptivitate pentru nou în partea de vest a țării.

Chiar dacă nu a existat o revistă de artă în limba germană, toate publicațiile - de la cotidianul *Neuer Weg* și până la revista științifică *Forschungen zur Volks-und Landeskunde* - i-au acordat atenție fenomenului plastic, publicând reproduceri după opere de artă precum și dezbateri teoretice și au informat cititorii despre expoziții importante din țară și străinătate.

Cum situația minorității germane a intrat abia în 1949 pe un făgaș cât de cât normal, din acest an avem și primele informații despre creatorii de artă, informații cuprinse în cotidianul *Neuer Weg*. Cu începere din anii '60, în revista *Neue Literatur* a existat o cronică plastică, iar revista *Volk und Kultur* s-a interesat și de aspectul educației plastice, învățând cititorul cum trebuie să privească o operă de artă. Prin intermediul numeroaselor reproduceri după opere de artă clasice și moderne, ambele reviste au oferit un bogat material vizual.

Perioada "proletcultistă", atât de nocivă pentru actul de creație, caracterizată printr-un dogmatism rigid, în care "nu interesa pe nimeni la nivel superior actul artistic ca valoare intrinsecă, ci impactul propagandistic și penetrarea lui în mase"¹

poate fi reconstituită în special prin intermediul informațiilor din *Neuer Weg*. Numeroase articole din cotidianul de limbă germană vin să confirme ceea ce Petre Oprea afirma despre activiștii culturali ai epocii: “În general, [...] erau lipsiți de cultură, dar în special de pricepere artistică, așa că admirau sincer arta venită din Uniunea Sovietică [...]. Gustul lor artistic era extrem de scăzut, fiind la nivelul în care confundau arta cu subiectul”².

În toamna anului 1949 aflăm despre implicarea lui Mattis-Teutsch și a lui Karl Hübner în colectivul format din patru artiști brașoveni, însărcinați cu realizarea unui monument în onoarea soldaților sovietici căzuți pentru eliberarea țării.³

Cum opera de artă trebuia să corespundă gustului ‘maselor’, se organizau consfătuiri de lucru în cadrul cărora artiștii își prezentau lucrările, iar cei prezenți își exprimau obiecțiile. Astfel era pusă în practică concepția proletcultistă, conform căreia “adevărul obiectiv era negat, fiind înlocuit cu conceptul experienței colective. De aici se deduce că arta proletară nu poate să ia naștere decât ca un rezultat al experienței colective al clasei, exprimată în imagini”⁴. În urma unei astfel de ședințe, Hans Eder a fost nevoit să modifice un portret al lui Pușkin întrucât se considera că lucrarea ar mai purta amprenta concepției sale ‘burgheze’, fapt care ar fi răzbătut din felul ‘mistic’ de realizare a fundalului lucrării⁵.

Un exemplu tipic de obediență față de noul regim îl oferă Karl Hübner, un artist, care înainte de război făcuse parte din grupul ‘expresioniștilor transilvăneni’, receptând și influențe din partea ‘Noii Obiectivități’ (Neue Sachlichkeit). Hübner participase la expozițiile itinerante ‘Gesamtschau’, din anii 1937 și 1943, ultima organizată sub auspiciile Grupului Etnic German, cu o serie de lucrări susceptibile de interpretări ideologice. Cu ocazia sărbătoririi de către întreg ‘lagărul sovietic’ a celei de-a 70-a aniversări a lui I. V. Stalin, Karl Hübner a realizat o sculptură dintr-un bloc de zahăr de 50 de kg, lucrare ce reprezenta cadoul oferit de *Fabrica de zahăr* din Bod. Sculptura, un elogiu adus

muncii fizice și intelectuale, reprezenta două figuri umane, un bărbat și o femeie, purtând ca simboluri secera, ciocanul și o carte⁶. În anul următor, 1950, artistul-cetățean Karl Hübner, apare în calitate de candidat pentru un mandat de deputat în cadrul Sfatului Popular din Brașov, promițând că în arta sa se va ghida după realizările artiștilor sovietici și că își va pune talentul în slujba poporului⁷. Cu ocazia unei vizite la atelierul artistului, aflăm că este preocupat să immortalizeze cele mai importante momente ale luptei de clasă; reporterul a putut vedea în atelier lucrări purtând titluri ca: "Naționalizare", "Campanie de însămânțări agricole", "Înființarea gospodăriei colective"⁸. Pentru excesul de zel de care a dat dovadă, artistul a fost răsplătit cu mai multe comenzi de stat, prilej pentru a reitera hotărârea de a-și dedica puterea creatoare operei de construire a socialismului. Prin cele arătate, nu am dorit să construiesc un "caz Karl Hübner", deoarece nu am reușit să stabilesc dacă artistul a procedat din oportunism sau dacă a fost șantajat, ținând seama de trecutul lui, care pe atunci putea fi lesne etichetat drept nazist. Din păcate, lucrările realizate de artist în acei ani, alături de declarațiile programatice făcute, îl recomandă ca pe un reprezentant tipic al proletcultismului.

Spre deosebire de Karl Hübner, Hans Eder, cel mai reprezentativ artist expresionist sas, a rezolvat în mod onorabil problema "caracterului ideologic" al portretisticii sale postbelice. Pictorul, care din tinerețe fusese adeptul ideilor de stânga, a avut numeroși prieteni celebri de aceeași orientare. Artistul a reluat, pentru expoziția din 1950, o lucrare din 1909, reprezentându-i pe trei dintre aceștia Erich Mühsam, Heinrich Mann și Vogeler Worpswede așezați la o masă din cafeneaua müncheneză Stephanie, frecventată de boema artistică. Noua variantă a tabloului s-a constituit într-un omagiu pentru cei trei, care nu mai erau în viață, ultimul plecat fiind celebrul scriitor Heinrich Mann (1871-1950), decedat tocmai în 1950. Hans Eder a renunțat la caracteristicile tipic expresioniste ale lucrării inițiale, realizând o compoziție mai pronunțat realistă. Certificatul

‘corectitudinii ideologice’ era conferit portretului de necrologul pentru marele romancier rostit de Wilhelm Pieck, prim-secretarul partidului comunist est-german, cuvânt în care fuseseră amintiți și ceilalți doi camarazi ai scriitorului⁹. Cum relațiile României cu statul comunist german erau pe atunci foarte bune, a cita în mod "plastic" cuvinte ale prim-secretarului partidului frate, era un lucru lăudabil.

Trecerea în eternitate a lui Hans Eder, în 1955, i-a oferit prietenului acestuia, Oscar Walter Cisek, prilejul unei priviri retrospective asupra operei din anii de după ‘eliberare’, ani în care artistul ar fi rămas același important portretist care fusese și în perioada interbelică. Rafinatul critic, deși a remarcat la Eder, în anii din urmă, o mai puternică aplecare spre abordări realiste, a considerat creația acestei perioade la fel de valoroasă ca și cea din perioadele anterioare¹⁰. În mod cert, artistul a făcut regimului un minim de concesii, reușind să-și păstreze onestitatea și verticalitatea, care l-au caracterizat dintotdeauna.

În cadrul întâlnirilor artiștilor plastici din Brașov, din vara anului 1950, a fost pusă la cale ‘campania’ de denigrare a lui Hans Mattis-Teutsch căruia i se reproșa ‘răceala’ lucrărilor sale recente precum și ‘trăsăturile străine’ ideologiei regimului¹¹. Somat să se adapteze cerințelor vremii, artistul a preferat să se retragă din viața publică și să aștepte vremuri mai prielnice. Cu ocazia întâlnirilor bisăptămânale ținute de artiștii brașoveni, cât și a expozițiilor periodice organizate de aceștia, s-au remarcat, alături de cei deja menționați și alți artiști germani precum Waldemar Schachl, Heinrich Schunn, Eugen Vegh, Johann Teutsch, fiul lui Hans Mattis-Teutsch (cunoscut mai târziu sub numele de Ioan Mattis), Harald Meschendörfer, Friedrich Bömches. Toți acești artiști și-au însușit, mai mult sau mai puțin, canonul timpului.

La Sibiu, oraș, care în perioada interbelică fusese destul de ostil mișcării de avangardă, regăsim, după război, un grup consistent de *Heimatkünstler*-i cărora noul sistem nu le putea imputa erori ideologice grave, ci numai modul de abordare prea

idilic al realității. Incluzând în repertoriul lor iconografic portrete de muncitori, peisaje industriale, activități pionierești etc., acești artiști, printre care îi numărăm pe Trude Schullerus, Hans Hermann, Albert Adam, Ferdinand Mazanek au beneficiat de recunoașterea autorităților și de sprijin material în activitatea lor.

Heinrich Schunn, un artist brașovean care a practicat în perioada interbelică o pictură aflată între impresionism și expresionism, s-a prezentat publicului bucureștean la sfârșitul anului 1955, cu un ciclu de acuarele, în principal peisaje, la care criticul Hans Bergel a observat renunțarea la ‘hiperstilizarea’ de altădată precum și adoptarea unui stil sincer și realist alături de reminiscențe ale tendințelor impresioniste practicate în trecut¹².

Artistul bănățean Franz Ferch, coleg de generație cu brașoveanul Karl Hübner, a avut o biografie artistică asemănătoare cu acesta. În perioada interbelică, Ferch devenise cel mai reprezentativ expresionist din vestul țării, aflându-se printre cei care au participat la expozițiile ‘Gesamtschau’. În acei ani Ferch a pictat țărani viguroși, ținând coarcele plugului sau tăind o jimblă imensă, subiecte care se pretau a fi ‘citite’ prin grila ideologiei ‘Blut und Boden’ (sânge și pământ). Asemenea lui Hübner, artistul a suferit după război o metamorfoză, repudiindu-și în repetate rânduri, trecutul. După cum relatează într-un articol din *Neuer Weg*, partidul l-ar fi ajutat să-și depășească formalismul, arătându-i calea realismului socialist. Personajele pe care le-a reprezentat în orânduirea trecută, constata Ferch acum, “trăiseră numai pentru ele însele, exprimând o lume în care singurătatea și izolarea de ceilalți caracterizează existența umană”.¹³ Telul declarat al artistului fiind acela de a reprezenta “disponibilitatea oamenilor muncii de naționalitate germană de a contribui la edificarea socialismului precum și sublinierea modificărilor produse la nivelul conștiinței acestora, care au condus la dezvoltarea spiritului colectivist și renunțarea la egoism și separare națională”¹⁴.

Numeroși artiști germani au căutat să eludeze comandamentele artei oficiale, căutându-și refugiu în natură. Astfel ei au livrat un număr însemnat de peisaje, o manevră, care, desigur, a fost dejuată și criticată. Li se reproșa renunțarea la îndeplinirea misiunii artistului, aceea de a fi un ‘inginer de suflete’.

În ciuda faptului că numeroși creatori de origine germană au încercat să răspundă comandamentelor timpului (la expoziția anuală de artă plastică din 1953 pictorița Trude Schullerus a fost prezentă cu un tablou reprezentând o tânără sportivă, iar Franz Ferch cu o tractoristă), în urma unei analize aprofundate privind viața culturală, întreprinsă de ziarul *Neuer Weg*, totuși s-au constatat manifestări negative, datorate în special “pregătirii ideologice deficitare” precum și “insuficienței cunoașteri a marxism-leninismului”¹⁵.

Expoziția regională, organizată în noiembrie 1955 în ‘orașul Stalin’ a oferit criticului de artă, Elisabeth Axmann, prilejul de a remarca doi artiști tineri promițători, Marianne Simtion și Helmut Arz și de a critica compozițiile lui Hans Adam și ale lui Karl Hübner, pe care le consideră “șablonarde, formale, lucrate fără o judecată prealabilă suficientă și lipsite de suflet”¹⁶. Această cronică este prima din perioada de referință în care am putut constata o schimbare de discurs, dublată de o critică ‘constructivă’, acestea indicând o ‘relaxare’ a canonului osificat al realismului socialist. Ceea ce mai târziu avea să fie numit ‘**micul dezgheț**’ a fost resimțit în toate domeniile de activitate, inclusiv în creația literară și în artele plastice. Dar, de la acest moment și până la renunțarea definitivă la ‘stilul sovietic’ au mai trecut câțiva ani. Limita dintre perioadele dogmatismului rigid și cele ale dezghețului sunt destul de relative, prima prelungindu-se la unii creatori mult peste limitele stabilite de periodizările recunoscute.

Alături de cotidianul *Neuer Weg*, revista literară *Neue Literatur* oferă de asemenea un tablou interesant al creațiilor și creatorilor de artă plastică aparținând minorității germane. Prin intermediul a numeroase reproduceri și prin cronică

expozițiilor, revista a oferit cititorilor posibilitatea să cunoască fenomenul plastic contemporan. Perioada de dezgheț de la mijlocul anilor '50 a adus în discuție de asemenea problema valorificării moștenirii trecutului, valorificare realizată prin aplicarea grilei marxist-leniniste. Cum în artele plastice un asemenea procedeu nu prea era posibil, pictura realistă de altădată a ajuns la mare preț. Printre artiștii germani a căror operă a fost re-descoperită în deceniul al șaselea s-a aflat Stefan Jäger, care în 1957 a împlinit vârstă de 80 de ani¹⁷. Jäger, cunoscut pentru compozițiile sale realiste, de dimensiuni mari, reprezentând scene ale așezării șvabilor în Banat¹⁸, a fost sărbătorit de *Neue Literatur*, care a reprodus în nr. 5/1957 compoziția "Einwanderung".

Hans Hermann, decanul de vârstă a picturii sibiene, considerat de poetul Wolf Aichelburg *pictorul transilvan* prin excelență, s-a bucurat de asemenea de mare apreciere.¹⁹

Franz Ferch, care devenise unul dintre cei mai fervenți apărători ai realismului socialist, a fost și el prezent în paginile revistei literare. Așa cum procedase deja cu câțiva ani în urmă, și în interviurile din *Neue Literatur* artistul s-a dezis de greșelile din tinerețe. În vremea aceea – aprecia artistul – fusese purtat de curentul *deobiectualizării subiectului*, o tendință negativă, care, pe el totuși nu l-ar fi îndepărtat de viața autentică. Datorită partidului, ex-expresionistul a dobândit o nouă viziune asupra realității, care l-a ajutat să pătrundă în și să redea esența vieții²⁰. La sfârșitul anului 1960, Ferch a fost vizitat de Paul Schuster, unul dintre redactorii revistei, care, cu această ocazie, a văzut câteva lucrări neterminate, care trebuiau să se constituie într-o cronică pictată a Banatului.

În numerele revistei din anul 1961 sunt prezenți graficienii Carola Fritz și Helmut Arz, artiști tineri, în lucrările cărora se constată distanțarea de linia dogmatică. La Peter Jakobi, un artist aflat mai târziu în primele rânduri ale neoavangardei nu a existat o asemenea distanțare, sculpturile sale "Cazangiul" și "Țărancă cu un snop de grâu" (reproduse în numerele 2/1961, respectiv

4/1962) fiind încă tributare concepției anilor '50.

Decesul lui Hans Mattis-Teutsch, survenit în 1960, a dus la omagierea destul de reținută a artistului, care, în mod oficial mai era proscris. În numărul 1/1961 este reprodusă o lucrare din ciclul dedicat minerilor, lucrări datând din deceniul al treilea, atunci când artistul își petrecea verile în colonia de la Baia Mare.

Dacă prima adiere a vântului de libertate a fost resimțită în 1955 în cronica lui Elisabeth Axmann, cu șase ani mai târziu, la începutul anului 1961, aceeași autoare admite existența unor "viguroase stilizări realiste" în expoziția comună a artiștilor sibieni și brașoveni și constată totodată "diversitatea posibilităților de exprimare în cadrul realismului socialist"²¹.

Operele de artă reproduse în anii următori în revista *Neue Literatur* au confirmat observațiile cronicarei din 1961, dar "de la multiplele forme de exprimare" până la rostirea cuvântului *experiment* (eveniment petrecut abia în nr. 1/1964), a mai fost cale lungă. În cadrul expoziției regionale de la sfârșitul anului 1963, organizată la București, cronicarul A. Josephi constata tendința unor artiști de a căuta noi forme de exprimare, acestea revendicându-se din pointilism sau din cubism, mai ales din Braque, Picasso, Léger²². Artistul Hans Stendl, spre exemplu, ilustrator printre altele a "paginii pentru pionieri" din *Neuer Weg*, părea un veritabil emul al lui Fernand Léger.

Nesiguranța în privința căii de urmat pentru artiștii plastici este ilustrată de darea de seamă prezentată la cea de-a doua *Consfățuire pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici* din 1963, un document în care se căuta justificarea paradigmei 'realismului socialist'. Acesta a fost prezentată, nu ca ceva impus din afară, ci ca o etapă necesară în evoluția multimilenară a fenomenului artistic. În darea de seamă s-a făcut de asemenea referire la arta abstractă, prezentată drept manifestare negativă, datorită rupturii sale cu tradiția și a izolării totale de popor. Au fost criticați de asemenea artiștii de orientare neobizantină care, aflați în căutarea specificului național, l-au descoperit la

fresca din vechile biserici ortodoxe, o descoperire ce a condus la o pictură hieratică, rigidă și schematică. La consfătuire a fost criticată orice preluare de forme care au servit sau servesc "altor scopuri ideologice decât ideologiei socialiste" și s-a reiterat apelul către artiști de a crea o artă pătrunsă de "măreția și de umanismul societății socialiste"²³.

Anul 1964 a marcat în cultura română și implicit și în aceea a naționalităților conlocuitoare un moment de cotitură, însemnând debutul în **marele dezgheț**, care, în artă s-a caracterizat prin pluralismul stilurilor, reabilitarea avangardei interbelice, deschiderea spre Occident și nu în ultimul rând, prin posibilitatea artiștilor de a experimenta. Între 1964 și 1968 "experiment" a fost cuvântul de ordine, descătușând energii creatoare nebănuite și permițând artiștilor să dea frâu liber imaginației sau, din contră, să se transforme în imitatori sau pastişori. La *Salonul anual de grafică* din 1965, Elisabeth Axmann a remarcat la numeroși artiști o schimbare radicală a manierei lor de exprimare precum și o mimare a avangardismului. Astfel, reputatul critic considera periculoasă și gratuită orice încercare de desobiectualizare a artei, dacă aceasta nu este dublată de o bună cunoaștere a artei desenului²⁴. Cert este că în ciuda avertismentelor, tinerii nu s-au lăsat intimidați, ci au persistat în fortarea limitelor obiectualului.

Astfel, în 1967, Marianne Simtion-Ambrosi, o artistă remarcată încă din anii '50 pentru calitățile picturale ale lucrărilor ei, a expus la sala Dalles un ciclu de acuarele abstracte²⁵ iar la Timișoara a luat ființă un grup de constructiviști, avându-l în componență și pe germanul Diet Sayler²⁶. Schimbarea "oficială" a atitudinii față de avangarda clasică a făcut posibilă organizarea, la Brașov, a retrospectivei Hans Mattis-Teutsch²⁷, permițând totodată redeschiderea discuției despre avangarda transilvăneană²⁸. Pași importanți pe calea sincronizării cu arta occidentală au fost făcuți mai ales spre sfârșitul anilor '60, când, în capitală, dar și în provincie, au avut loc numeroase manifestări-eveniment. Un astfel de eveniment a fost expoziția graficianului

Johann Untch, care, în 1969, a prezentat la sala Magheru din București un ciclu de 14 lucrări de grafică, aparținând curentului op-art²⁹. Salonul de toamnă din 1968 din Brașov, l-a determinat pe Claus Stephani să remarce că, alături de modelele străine, la artiștii brașoveni “corpul astral al lui Mattis-Teutsch” ar fi vizibil datorită imitatorilor acestuia, imitație originală în venerația pentru marele concitadin³⁰. Surrealismul, practicat de unii dintre avangardiștii români din perioada interbelică, dar neagreat de cei germani, a găsit mai mulți adepți în rândurile generației tinere. Printre cei care au reînviat, în deceniul al șaptelea acest stil al avangardei clasice, s-au numărat doi tineri bănățeni, Friedrich Schreiber și Peter Schweg,³¹.

Claus Stephani l-a intervievat în 1971 pe sculptorul Ingo Glass, aparținând și el neoavangardei. Cu acel prilej, Glass și-a expus o interesantă teorie despre spațiu și curgerea energiei universale, teorie pe care o vedea ilustrată prin intermediul sculpturilor sale³².

În revista *Volk und Kultur*, o revistă, care în decursul anilor și-a schimbat de mai multe ori orientarea – resimțind cu pregnanță toate șocurile provocate de evenimentele politice – artele plastice, sub formă profesionistă, și-au făcut intrarea abia pe la mijlocul deceniului al șaselea; până atunci s-a avut în vedere numai arta artiștilor amatori³³.

Cu începere din 1965-1966 în *Volk und Kultur* au fost comentate, în general, aceleași evenimente plastice care au stârnit curiozitatea redactorilor de la *Neue Literatur*. Astfel, fenomenul plastic al germanilor din România a fost ilustrat prin intermediul medalioanelor-portret ale măestrilor consacrați precum: Helfied Weiss³⁴, Hermann Morres³⁵, Trude Schullerus³⁶, Franz Ferch³⁷, Ferdinand Mazanek³⁸, Karl Hübner³⁹, Hans Mattis-Teutsch⁴⁰, Michael Barner⁴¹, Hans Eder⁴², prin vizite la atelierele artiștilor din generația medie sau tânără precum Hildegard Fackner-Kremper⁴³, Ingo Glass⁴⁴, soții Ritzi și Peter Jakobi⁴⁵, Diet Sayler⁴⁶, Helmut Stürmer⁴⁷, Walter Andreas Kirchner⁴⁸, Friedrich Schreiber⁴⁹, Kurtfritz Handel⁵⁰ și prin

numeroase reproduceri ale lucrărilor acestora. Interviuurile înregistrate cu artiștii plastici conțin date importante despre influențele receptate de aceștia și despre modelele pe care le-au urmat. Succesele obținute de Ritzi și Peter Jakobi, de Hildegard Fackner-Kremper, de Viktor Stürmer și de grupul T35 în Germania au fost înregistrate cu justificată mândrie de deținătorii rubricilor plastice.

Tezele din iulie 1971⁵¹ au marcat o piatră de hotar în dezvoltarea culturii și artei din România, acestea cunoscând o **nouă perioadă de izolare** față de lumea liberă și totodată de intruziune nepermisă a ideologiei în munca de creație. În concordanță cu "tezele", la *Conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici din RSR* din 1973 li s-a solicitat artiștilor să creeze pentru mase și pe înțelesul acestora, operele să reflecte realitatea concretă, iar principiul aflat la baza lucrărilor de artă să fie cel al umanismului socialist⁵².

La începutul anilor '70 a fost reluată problema valorificării critice a moștenirii culturale, problemă căreia i-a fost dedicat un colocviu, desfășurat sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice (și s-a bucurat de participarea a numeroase personalități culturale de prim-rang precum Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Al. Oprea, Ion Frunzetti, Amelia Pavel ș. a.) Dezbaterile aprinse au demonstrat cât de spinoasă mai era această problemă și cât de ușor se puteau comite "erori ideologice". Ion Frunzetti, referindu-se la avangarda interbelică, a arătat că aceasta continua să fie tratată în bloc și calificată "decadentă", atrăgând totodată atenția că nu slujește la nimic ca valori precum Marcel Iancu sau Victor Brauner să fie renegate la noi, în timp ce sunt aclamate de lumea întreagă⁵³.

Efectul tezelor din iulie 1971 nu a fost resimțit imediat, ci s-a inserat încetul cu încetul în viața artiștilor și în creația acestora. Deceniile opt și nouă nu au însemnat o întoarcere la dogmatismul anilor '50, dar au fost preferate reprezentările realiste, cu subiecte "înălțătoare" pe gustul maselor largi și imagini idilice cu "citări" de motive populare. Artista sibiană,

Sieglinde Bottesch, cunoscută pentru grafica ei de carte, a practicat un stil în care se regăseau elemente amintind de grafica expresionistă, agrementat cu elemente stilizate din arta populară. Adoptarea unei "raționalități superioare" prin folosirea de elemente geometrice pure a condus la dezvoltarea unui neo-constructivism, orientare oarecum acceptată de cenzura timpului. Această direcție a fost reprezentată în special de Diet Sayler⁵⁴, de Grupul Sigma (avându-l ca membru pe Ștefan Bertalan)⁵⁵ și de Reinhardt Schuster⁵⁶, ultimul, un fost elev al lui Mattis-Teutsch.

În publicațiile analizate, am putut constata pe parcursul deceniului opt o creștere a numărului articolelor, medalioanelor și cronicilor de expoziție privind artiștii generației vârstnice, activi de la începutul secolului; aceștia constituiau "legende vii" ce meritau a fi omagiate cât mai des,⁵⁷ exclusă fiind și posibilitatea erorilor ideologice. Un eveniment deosebit l-a constituit organizarea, în 1976, la *Casa de Cultură Friedrich Schiller* din București, a unei expoziții de excepție, singura de acest fel din întreaga perioadă comunistă, care a reunit lucrări ale celor mai mulți dintre artiștii germani aparținând modernismului și avangardei: Hans Eder, Ernst Honigberger, Ludwig Hesshaimer, Hans Mattis-Teutsch ș. a, mulți dintre ei plecați din țară după primul război mondial⁵⁸.

Casa de cultură bucureșteană a pus spațiile sale la dispoziția artiștilor consacrați și a tinerilor dornici de afirmare, iar multe dintre cronicile plastice (din revistele studiate) comentau evenimentele artistice de la Friedrich Schiller⁵⁹.

Înrăutățirea situației economice din ultimii ani ai dictaturii, dublată de imixtiunea din ce în ce mai accentuată a politicului în procesul creației artistice, căruia i se cerea să dubleze munca de propagandă, a favorizat procesul emigrării germanilor. Artiștii consacrați, în marea lor majoritate, au reușit să emigreze înainte de revoluția din decembrie 1989, procesul continuând și după această dată.

Fără a emite pretenția de a fi epuizat subiectul cu privire

la arta plastică a minorității germane, avem convingerea că am surprins principalele coordonate între care au evoluat artiștii plastici germani în perioada 1949-1989, o evoluție care s-a integrat fenomenului artistic românesc. Minoritatea germană a dat artiști valoroși în toate categoriile de vârstă – de la supraviețuitori ai perioadei interbelice, la tineri, a căror debut a avut loc în deceniile șapte și opt. Odată cu relativa ridicare a Cortinei de Fier pe la mijlocul anilor '60, o serie de artiști germani, reprezentând toate genurile plastice - pictură, grafică, sculptură - s-au aflat în fruntea plutonului de avangardă, devenind mesageri ai artei românești peste hotare.

Note

¹ Petre Oprea, *Jurnalul unui inspector de la Direcția Artelor Plastice 1959-1960*, București, 1998, p.10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Franz Johannes Bulhardt, *Kronstädter Künstler setzen den Sowjethelden ein würdiges Denkmal* în *Neuer Weg*, nr. 154, luni 12 sept. 1949, p. 6 - Grupul statuar trebuia să fie format dintr-o coloană de marmoră de 17 m înălțime și din două figuri din bronz de 2,70 m, reprezentând un muncitor și un soldat sovietic; dezvelirea lui urma să aibă loc în ziua marii revoluții, la 7 noiembrie.

⁴ Mihai Novicov, *Discuții în Valorificarea moștenirii culturale*, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Colocviu, martie 1972, f. 1., p. 88

⁵ *Zur Kunstaussstellung in Kronstadt* în *Neuer Weg*, nr 207, luni, 14 nov. 1949, p. 6.

⁶ *Ein originelles Geburtstagsgeschenk für J. W. Stalin* în *Neuer Weg*, nr. 237 , luni, 19 dec. 1949, p. 4.

⁷ *Ein Künstler - Kandidat für den Volksrat*, în *Neuer Weg*, nr. 519, luni, 27 nov. 1950, p. 6.

⁸ *Besuch bei Karl Hübner*, în *Neuer Weg*, nr. 419, duminică, 30 iulie 1950, p. 6.

⁹ *Vom Schaffen Kronstädter deutscher Künstler*, în *Neuer Weg*, nr. 419, duminică 30 iulie 1950, p. 6.

¹⁰ Oscar Walter Cisek, *Hans Eders realistische Bildnisse*, în *Neuer Weg* nr. 1995, vineri, 16 sept. 1955, p. 4.

¹¹ Hilda Escher, *Sitzung im Kronstädter Kunstmalerzirkel*, în *Neuer Weg*, nr. 416, joi, 27 iulie 1950, p. 6.

- ¹² Hans Bergel, *Liebe zur Heimat und ihren Menschen*, în *Neuer Weg*, nr. 2057, duminică 27 nov. 1955, p. 6.
- ¹³ *Kunstschaffende bauen an der Zukunft mit*, în *Neuer Weg* nr. 1668, duminică 22 aug. 1954, p.6.
- ¹⁴ Franz Ferch, *So lernte ich den Formalismus überwinden* în *Neuer Weg*, nr. 1136, sâmbătă 29 nov. 1952, p. 6.
- ¹⁵ *Für ideologisches Wachstum und künstlerische Meisterschaft*, în *Neuer Weg* nr. 1543, duminică 28 martie 1954, p. 1.
- ¹⁶ Elisabeth Axmann, *Bildende Kunst in Stalinstadt*, în *Neuer Weg* nr. 2049, vineri, 18 nov. 1955, p. 4.
- 17 Stefan Jäger -*Feier in Hatzfeld*, în *Neuer Weg*, nr. 2521, joi 30 mai 1957, S. 1.
- 18 Franz Liebhardt, *Das Abbild der Zeit bei Stefan Jäger*, în *Neue Literatur*, 4/1957, pp. 143-147, *Stefan Jäger, 80 Jahre alt*, în *ibid.*, 5/1957, pp. 24-27.
- 19 Wolf Aichelburg, *Der Maler Siebenbürgens*, în *ibid.*, 8/1957, pp. 16-18.
- 20 Franz Ferch, *Maler in der Gesellschaft von heute*, în *ibid.*, 2/1960, pp. 108-110.
- 21 Elisabeth Axmann, *Nicht auf das Detail kommt es an, Bemerkungen zur Ausstellung der bildenden Künstler in Kronstadt*, în *ibid.*, 1/1961, pp. 152-153.
- 22 A. Josephi, *Sichtbare Rechenschaft*, în *ibid.*, 1/64, p. 136.
- 23 *Rechenschaftsbericht des Komitees des Verbandes Bildender Künstler erstattet auf der Landesberatung des Verbandes Bildender Künstler*, în *Neuer Weg*, nr. 4368, vineri, 17 mai 1963, p. 3.
- 24 Elisabeth Axmann, *Was fesselt, was überzeugt?*, în *Neuer Weg*, nr. 5054, vineri, 30 iulie 1965, p. 3.
- 25 Paul Schuster, *Spaziergang ins Abstrakte*, în *Neue Literatur.*, 9-10/1967, pp. 143-145.
- 26 Elisabeth Axmann, *Enkelkinder Pythagoras, Fünf Temesvarer Künstler in Bukarest erfolgreich*, în *ibid.*, 7/1968, pp. 112-113.
27. Claus Stephani, *Retrospektivausstellung Mattis-Teutsch*, în *ibid.*, 5-6/1968, pp. 147-148.
28. Claus Stephani, *Gab es eine Avantgarde in Siebenbürgen?*, în *ibid.*, 4/1971, pp. 116-117.
29. Paul Schuster, *Op-Art, nichts Neues. Zu Johann Untchs Personalausstellung im Magheru-Saal* în *ibid.*, 9/1969, pp. 113-115.
30. Claus Stephani, *Halluzinationen der Bäume*, în *ibid.*, 2/1970, pp. 110-111.
31. Elisabeth Axmann, *Ungleiche Bürger, Helmut Stürmer und Peter Schweg stellen aus*, în *ibid.*, pp. 117-118.

32. Claus Stephani, *Raumecho, der imaginäre Teil der Plastik*, in *ibid.*, 1/1971, pp. 109-111.
33. Günther Zeides, *Laienkünstler und die bildende Kunst*, in *Volk und Kultur*, 10/1958, pp. 40-41, H. Gerger, *Ein Besuch in der Lugoscher Volks-Kunstschule*, in *ibid.*, 6/1959, pp. 35-36, *Bilder des neuen Lebens, Hinweise für die Organisation einer Ausstellung*, in *ibid.*, 4/1961, pp. 10-13, *Wegbereiter für das Verständnis der Kunst. Die erste Ausstellung bildender Laienkünstler*, in *ibid.*, 1/1959, pp. 34-36, Franz Heinz, *Kunst im Dienste des tätigen Lebens*, in *ibid.*, 7/1961, pp. 35-37.
34. Else Mahler, *Inhaltlich und ausdrucks-mässig bereichert*, in *ibid.*, 6/1959, pp. 34-35.
35. Claus Stephani, *Ein reiches Lebenswerk. Hermann Morres ist 80 geworden*, in *ibid.*, 1/1966, pp. 35-37.
36. Wolf Aichelburg, *Die Malerin Trude Schullerus*, in *ibid.*, 3/1958, pp. 8-11, Juliana Dancu-Fabritius, *Das Echo. Trude Schullerus Retrospektive begeisterte das Publikum*, in *ibid.*, 8/1971, pp. 52-53.
37. Annemarie Podlipny-Hehn, *Der Weg eines rastlosen Künstlers, Franz Ferch*, in *ibid.*, 8/1968, pp. 32-33, *Retrospektivausstellung. Aquarelle von Franz Ferch*, in *ibid.*, 12/1970, p. 26.
38. *Ein Meister des Holzschnittes. Ferdinand Mazanek*, in *ibid.*, 3/1971, pp. 18-19.
39. Alwin Zweier, *Versuch eines Bildnisses zur Kronstädter Gemäldeausstellung Karl Hübners*, 34-35.
40. Claus Stephani, *Der Weg eines Künstlers. Hans Mattis-Teutsch*, in *ibid.*, 4/1968, pp. 34-36.
41. Erhard Andree, *Maler, Musiker und Folklorist* in *ibid.*, 4/1971, p. 51.
42. Else Radler Schmidt, *Fenster zur europäischen Kunst*, in *ibid.*, 3/1972, p. 24.
43. Annemarie Podlipny-Hehn, *Atelierbesuch bei Hildegard Fackner-Kremper*, in *ibid.*, 12/1970, pp. 24-25.
44. Peter Martini, *Die Meilensteine des Ingo Glass*, in *ibid.*, 3/1971, p. 20.
45. *Erfolg für Ritzi und Peter Jakobi, Pressestimmen zur ersten Ausstellung rumänischer Kunst in Westdeutschland*, in *ibid.*, 4/1969, p. 18.
46. Claus Stephani, *Der unpersönliche Weg zum Persönlichen. Bildreduzierung und Konstruktion*, in *ibid.*, 2/1970, p. 17.
47. A. B., *Statt eines Atelierbesuchs bei Viktor Stürmer*, in *ibid.*, 6/1969, pp. 16-17.
48. Gerhard Hügel, *Denken in Dimensionen. Interview mit dem Bildhauer Walter Andreas Kirchner*, in *ibid.*, 9/1969, pp. 36-39.
49. Annemarie Podlipny-Hehn, *Atelierbesuch bei Friedrich Schreiber*, in *ibid.*, 12/1971, p. 21.
50. Albrecht Zweier, *An der Verschönerung der Stadt mitwirken. Atelierbesuch*

bei Kurtfritz Handel, în *ibid.*, 11/1972, pp. 18-19.

51. Monica Lovinescu, *Unde scurte*, București, 1990, p. 515 - "Ele [tezele din iulie 1971]au izbucnit într-adevăr ca o bombă, anunțând - în ciuda denegărilor oficiale - o întoarcere spre stalinism. Ideologia trebuia din nou, să se substituie competenței, agitatorul profesionistului, literatura și arta să redevină arme ale propagandei. Într-un cuvânt, sub nzele fardat de umanism socialist, vechiul realism socialist risca să fie iarăși singurul mod de expresie".

52. Eberhardt Gierlich, *Bildende Kunst für die Allgemeinheit*, în *ibid.*, 6/1973, p. 5-6.

53. Ion Frunzetti, *Valorificarea moștenirii artistice*, în *Valorificarea moștenirii culturale*, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Colocvii, martie 1972, f. 1., pp. 23-49. "Unele confuzii dănuie încă, în legătură cu reprezentanții curentelor zise "avangardiste" dintre cele două războaie. În privința lor nici informația ce posedăm nu este încă suficientă, nici circulația operelor existente normalizată, și nici judecățile critice ajunse la o statornicire matură".

54. Elisabeth Axmann, *Ökonomie der Mittel*, Diet Saylers Ausstellung in Pitești în *Neue Literatur* nr. 12/1972, pp. 110-111.

55. Karin Bertalan, *Verwandlungen ins Leichte*, Aktion der Sigma-Gruppe in Temeswar, în *Neue Literatur*, 2/75, pp. 104-105.

56. Reinhardt Schuster (interviu cu artistul) în *Neue Literatur*, 6/1972, pp. 29-30. Într-o discuție cu redactorul revistei, Claus Stephani, artistul se pronunță împotriva a ceea ce practica de fapt "tehnizarea excesivă a artei, pe motiv că trăim într-un secol al tehnicii" (p. 30).

57. Karin Berthalan, *Julius Podlipny - Retrospektive in Temeswar*, în *Neue Literatur* nr. 7/74, pp. 105-106; Heinrich Lauer, *Zeichen des Tatsächlichen. Werkstattbesuch bei Julius Podlipny*, în *ibid.*, 5/78, pp. 100-102; Horst Zay, *Ein reiches Lebenswerk. Zum 90. Geburtstag Hans Hermanns*, în *ibid.* 1/75, pp. 11-113; Franz Heinz, *Der lange Weg nach Semlak*, în *ibid.*, 4/76, pp. 12-24; Claus Stephani, *Besuch bei Hans Hermann. Nachtrag zum 95. Geburtstag des Künstlers*, în *ibid.*, 2/80, pp. 105-106; Claus Stephani, *Fern von Siebenbürgen. Zu Fritz Kimms 90. Geburtstag*, în *ibid.*, 3/80, pp. 110-111;

58. Claus Stephani, *Reihe großer Namen, Notizen zu einer Ausstellung im Bukarester Schillerhaus*, în *Neue Literatur*, 7/76, pp. 109-110

59. Claus Werner, *Unter einem Hut, Rückblick auf Ausstellungen 1977 im Bukarester "Schiller-Haus"*, în *Neue Literatur*, 12/1977, pp. 110-111; Herbert Grünwald, *Fein, verspielt, poetisch und höchst seltsam. Aquarellartiges von Ilse Hehn im Bukarester Kulturhaus Friedrich Schiller*, în *ibid.*, 1/79, pp. 107-108; Brigitte Nussbächer, *Elitäre Schau. Wieder Kleinplastiken im Schillerhaus*, în *ibid.*, pp. 116-117;

DIE BILDENDE KUNST DER DEUTSCHEN
MINDERHEIT IN DER ZEITSPANNE VON 1945 BIS
1989, REFLEKTIERT IN DEUTSCHSPRACHIGEN
PUBLIKATIONEN
Zusammenfassung

Der Aufsatz bietet einen Überblick über die Entwicklung der bildenden Kunst der deutschen Minderheit unter den Bedingungen des Kommunismus in Rumänien. Während die deutschen Künstler noch während der Zwischenkriegszeit eine relativ eigenständige Gruppe bildeten, die vor allem in deutschen Kunstzentren ihre Ausbildung genossen hatte und sich von der rumänischen Kunst durch Stilrichtung und Programm unterschied, so ist nach 1945 dieser Unterschied kaum noch wahrnehmbar. In den ersten Jahren nach dem Machtwechsel, als der sozialistische Realismus die offizielle Kunstrichtung war, mussten die Künstler sich mehr oder minder diesen Vorschriften beugen. Konzessionen musste praktisch jeder dem Regime machen es hat jedoch auch unter den Deutschen übereifrige gegeben, die vielleicht mehr getan haben als ihnen verlangt wurde.

Das grosse politische Tauwetter der mittsechziger Jahre des 20. Jahrhunderts hat zur Rehabilitierung der Avantgarde der Zwischenkriegszeit geführt und dazu, dass zahlreiche Künstler diese als Ausgangspunkt für ihre Kunst betrachtet haben. Gleichzeitig lernten sie auch die neuesten Entwicklungen der Kunst der freien Welt kennen und versuchten dieser nachzueifern. Die Zeitspanne bis 1972, als es zu einer neuen Vereisung kam, war für die Entwicklung der bildenden Kunst besonders günstig. Zahlreiche deutsche Künstler haben in jenen Jahren bedeutende Werke geschaffen und gehörten zu den innovativsten Vertretern der Neoavantgarde. Leider hat die relative Öffnung des *Eisernen Vorhangs* und das Gefühl der Entheimatung in den letzten Jahren der Ceaușescu-Diktatur dazu geführt, dass die meisten der deutschen Künstler ihre Heimat verlassen und somit ein interessantes Kapitel der rumänischen Kunstgeschichte endgültig abgeschlossen haben.

O ARTĂ DE CARACTER: CERAMICA ISTORISTĂ DIN COLECȚIA REGELUI CAROL I

Marian Constantin

Obiectul de origine cultă, degrevat de funcționalitate, având deci un rol exclusiv ornamental, nu a făcut parte din tradiția decorativă a casei nobiliare române. Standardele urbane scăzute, profilarea artiștilor pe opere cu caracter preponderent religios și, nu mai puțin, tabieturile moștenite dinspre orientul post bizantin și otoman au fixat cadrul ambianței domestice, consacrate la noi până în epoca modernă, dincolo de cultul obiectului „estetic”. Cabinetele de curiozități sau lucrările de artă reunite în colecții în scopul desfătării personale, care în Occident au avut o importanță deosebită în configurarea aspectului interioarelor aristocrației, au rămas cvasi necunoscute boierimii autohtone până spre a doua jumătate a secolului al XIX-lea¹.

Începută odată cu ocupațiile rusă și austriacă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, „moda tablourilor panotate pe pereții camerelor”² s-a difuzat pe măsură ce contactele cu vestul european au devenit mai frecvente, dar nu s-a impus cu adevărat până în deceniile 7 și 8 ale veacului, fiind favorizată și de producția nou înființatelor școli de artă frumoase (1861 la Iași și 1864 la București).

Într-un articol din 1861, în care afirma necesitatea formării unui nou gust al concetățenilor săi, proaspătul profesor al școlii artistice ieșene, Gheorghe Panaiteanu Bardasare deplângea tocmai lipsa monumentelor în forurile publice și a tablourilor în saloanele vremii. El spune că în casele românilor

„nu se zărește nici un feliu de colecțiune de picturi adunate sau moștenite ci numai câte o litografie sau alt feliu de bucăți alese și acele fără de gust esteticu și cunoștință de bela artă”.³

Ulisse de Marsillac, gazetarul și literatul francez venit să se stabilească în Principate la începutul anilor '50, găsea interioarele bucureștene comparabile cu cele franceze. Dar, cu excepția absolut notabilă a mobilierului *“cel mai elegant”*, a *“toaletelor celor mai moderne”*, a lustrelor strălucitoare și a consolelor, Marsillac nu selecta dintre piesele de efect ale încăperilor decât cel mult albume de grafică și unele curiozități tehnice. Dacă ar fi fost prezentate în intervalul saloanelor, pictura, sculptura sau piesele de artă aplicată nu ar fi scăpat ochiului avizat al francezului!⁴

Acest fenomen fusese surprins mai înainte de Aurelia Ghica, nora domnitorului Grigore Ghica (1822-1828), care în lucrarea *“La valachie moderne”* nu socoate absența obiectelor de artă din locuințele boierimii ca pe o carență, ci o consideră o opțiune culturală a aceluia moment istoric: *“Saloanele boierimii românești (...) sunt mobilate cu eleganță, fără a fi atins acea perfecțiune de <a fi încărcate> cu fleacuri ce le fac la noi să se asemeze unor magazine de curiozitate. (...) Absența tablourilor, a statuilor și a oricărui fel de obiect de artă îi reamintește cel mai mult depărtarea de patrie”*⁵.

Din informațiile pe care le deținem despre mobilarea palatului domnesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea, constatăm că și acest edificiu, în care funcția de reprezentare deținea un rol primordial, se conforma gustului epocii, fără a avea o dotare privilegiată față de casele boierilor veliți.

Primul domnitor care și-a amenajat reședința după rigorile occidentale a fost, se pare, Alexandru Dimitrie Ghica (1834-1842). Știm din relatările Alexandrinei Ghica, nepoata domnitorului, că *“mobilarea palatului era în întregime după stilul Empire și conținea unele piese de toată frumusețea (...) un lavabou mai cu seamă, lucrat după gustul împărătesei Josefina, este o adevărată piesă de muzeu”*. Ca piese de décor

se evidențiau “*niște goblenuri din veacul al XVIII-lea referindu-se la vizita ambasadei Siamului la curtea lui Ludovic al XIV-lea*”⁶. Tapiseriile familiei Ghica, cumpărate mai târziu de Carol I, nu se mai regăsesc în descrierile mai vechi sau în intervalele ulterioare Ghiculeștilor, ceea ce dovedește că acest gen de artă, foarte costisitoare de altfel, nu avea tradiție în înfrumusețarea reședinței domnești.

Într-o descriere a Sălii tronului din 1844, se poate constata că dintre toate obiectele care o mobilau nici unul nu avea rol pur decorativ. Inventarul sălii cuprindea în afară de tron, opt oglinzi, trei policandre, zece candelabre, cinci perdele și unele banchete situate lateral⁷.

În 1845, în devizul unor lucrări de reparații ale palatului, sunt totuși menționate într-un vestibul două pedestale, presupunând suportul unor piese de artă, iar în spațiul scării de la primul etaj se consemnează existența a “*patru statui de ipsos*”, fără a se specifica ce reprezintă acestea⁸. În timpul lui Barbu Știrbei se certifică sosirea unui transport “*de 23 de lăzi sosite de la Paris cu obiecte de mobilare a palatului de ceremonie*” dar nu sunt semne că acestea ar fi conținut și altceva în afară de mobilier, corpuri de iluminat sau textile⁹.

Pe linia naționalismului post pașoptist și evident, sub influența operei lui Bălcescu, abia între 1856-1859 în sala tronului fusese etalat portretul în ulei al domnitorului Mihai Viteazul¹⁰.

În 1846 palatul era complet mobilat în stil Napoleon III. Dar, spre deosebire de reședințele franceze ale epocii, obiectele de artă erau încă foarte puține. Astfel, în salonul bibliotecă se afla un bust de ipsos al voievodului Mihai Viteazul și – amplasat în pendent istoric – bustul “*de bronz negru al Măriei Sale A.I. Cuza*”, precum și “*o figurină alegorică a zilelor de cinci și douăzeci și patru ianuarie 1859*”. O acvilă mare de ipsos (simbol voievodal sau reminiscență Empire?) mai exista în salonul albastru închis. În rest, figurile artistice erau parte componentă a unor obiecte practice: pendule, candelabre și

recipient pentru tutun.

Ca vase decorative se evidențiau câteva „*vasuri mici de bronz*”, „*două vasuri de porțelan de Sévres de formă antică*” și ceva mai consistent prezentă – ceramica extrem orientală¹¹. Aceasta din urmă, conform unei mode a timpului, a fost preferată la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea altor genuri de artă. Carol I însuși va colecționa, la câțiva ani după stabilirea în România, vase chinezești și japoneze cumpărate de pe piața constantinopolitană, prin intermediul pictorului Preziosi¹².

Dar, la instalarea sa în palatul princiar, în primăvara anului 1866, prințul german trebuie să fi fost frapat de absența obiectelor ornamentale din interioare. Dacă gustul pentru portret și alegorie istorică impuseseră deja pictura și sculptura în spațiile de reprezentare ale reședinței princiare, artele decorative își manifestaseră prezența cu destulă timiditate.

În 1873, când societatea „Amicilor Bellelor Arte” deschidea prima sa expoziție, deși un progres notabil se evidenția în gustul pentru frumos al românilor, priorităților în preferințele lor artistice nu se schimbaseră, confirmând momentul 1866. Manifestarea își propunea „*reunirea tuturor producțiilor artistice câte se vor afla în țară*” și cuprindea cele mai reprezentative piese (antichități și artă modernă) deținute în acel moment de colecționari și artiști¹³.

În textul introductiv al catalogului expoziției se spunea: „*Ca artă aplicată la industrie (mobiliar, faienze, porțelane, armure etc.) și ca obiecte de interes retrospectiv, Expozițiunea noastră prezintă șantilione numeroase și demne de a atrage atențiunea cunoscentorilor și amatorilor*”¹⁴. Cu toate acestea, din miile de obiecte expuse (pictură, sculptură, arheologie, arme, monezi, artă populară etc.), arta decorativă figura doar cu câteva zeci de piese¹⁵. Dintre acestea se remarcă „*o mobilă italiană veronesă sculptată în lemn, din secolul al XVI-lea*”, în colecția G.Filipescu, mai multe mobile „*sculptate în lemn de A.Pescarolo, în stilul venețian*” în colecția C.Esarcu, un vas de bronz, copie

după Benvenuto Cellini, în colecția C.Szathmary, „două farfurii cu pesci și moluști imitate după farfuriile zise Rustiques figulines ale lui Bernard Pallisy” și o cutie de bronz în stil Empire, în colecția A.Odobescu, o farfurie de faianță italiană reprezentând „Întoarcerea lui Ulișe”, în colecția Cezar Boliac și binenteles, ceramica orientală, prețuită atunci în toată Europa.

De departe, cea mai coerentă selecție de piese de artă decorativă era cea a Domnitorului. Acesta împrumutase spre expunere mobilier, porțelan de Saxonia și franțuzesc, piese orientale, obiecte de bronz, arme și următoarele piese de faianță:

„404. Cinci talere majolică, seu farfuriă italiană vechiă al XVI secolu.

410. O părechiă vase de majolică, seu farfuriă italiană vechiă.

411. Secerișul, tabloul în majolică, seu farfuriă italiană veche, în cadru de lemn sculptat.

412. Unu vassu mare de majolică modernă (farfuriă smălțuită) din fabrică de Sevres.

413. Cinci peisaje pe majolică, seu farfuriă italiană vechiă.

414. Doue scăunașe de majolică.

415. Două console (capete de satiri) cu două vase cu mâner de majolică, seu farfuriă italiană vechiă”.

Studiind componența pieselor selectate de Carol I spre expunere, vom observa că faianța, prin număr și calitate, avea valoare reprezentativă. Așa cum prin pictura aleasă¹⁶, el își afirma simpatia și interesul pentru pitorescul și obiceiurile țării, după cum prin mobilierul realizat în stil Altdeutsch de sculptorul curții – și prezentat acum pentru prima oară publicului – se detașa de concepția decorativă de tip Napoleon III, pe care o „moștenise” din perioada Cuza, tot așa, prin expunerea vechilor piese de faianță italiană Carol I își dezvăluia înclinarea pentru un gen artistic nobil, ilustrativ pentru un segment glorios al artei occidentale. Mai mult decât celălalt gen de marcă al ceramicii occidentale – porțelanul – purtător al spiritului delicat, scânteietor

și frivol al rococoului, faianța impunea prin calitățile „morală” și „seniorială”, dobândite în momentul de maximă expansiune a sa, Renașterea. Or, se știe, stilul renascentist, cel german în primul rând, a fost ales de regele Carol I să ilustreze în plan formal programul său dinastic, în care valorile istorice consacrate dețineau un rol decisiv.

Datorită unor fragmente din corespondența dintre administratorul Casei regale din România și Alberto Issel, fabricant genovez de faianță, purtată în vederea achiziționării de către rege a produselor acestuia, avem posibilitatea să reconstruim „virtuțile” cu care era investită arta faianței în concepția unui creator din secolul al XIX-lea și implicit, în cea a comanditarului, a celui ce-o colecționa. Scrisorile lui Issel ne oferă ocazia să constatăm cât de răspândite erau în Europa ideile istorismului, același mental funcționând atât la teoreticienii de marcă ai curentului cât și la producătorii și consumatorii comuni¹⁷.

Într-o scrisoare din 14 mai 1884, genovezul găsește momentul optim de prezentare a firmei sale, aflată în cadrul expoziției generale italiene care tocmai se deschisese la Torino: "Vă rog domnule să-i prezentați M. S. Regele cartea de vizită a micii mele fabrici de ceramică pe care am deschis-o în cadrul Expoziției de la Torino, secția Istoria Artei. Produsele acestei manufacturi, care sunt imitații exacte ale primelor produse de olărie "à sgraffito" care erau în folosință în Italia înaintea maeștrilor della Robbia, au avut în aceste prime zile un mare succes pentru originalitatea și caracterul lor. Vă rog să-mi dați voie să solicit M.S. Regele promisiunea de a-i adresa câteva eșantioane a noilor mele produse... „

Issel ține să sublinieze că secțiunea în care expune nu este un stand oarecare de prezentare și desfacere ci secția de istoria artei, așadar un loc special în care nu pot penetra decât acei ce dețin pe lângă o tehnică perfectă, buna cunoaștere istorică și o corectă redare sau interpretare estetică. Dovada de erudiție în stăpânirea disciplinei era condiția de bază a formației

oricărui creator istoric care se respecta. Cunoașterea formelor, a tehnicilor și a programelor era posibilă doar grație studiului aprofundat al artei practicate.

Același lucru rezultă și din evidențierea identității manufacturii, care figurează în expoziție în cadrul compartimentului „Mastri vasari nel borgo medioevale”. Aceasta se vroia o garanție pentru surprinderea spiritului artefactelor imitate, rod al studierii lor pertinente.

Issel vrea să sugereze, de asemenea, că un garant al calității produselor îl constituie vechimea tehnicii redescoperită datorită eforturilor sale: olăria „á sgraffito”¹⁸. Luca și Andrea della Robbia au fost cei mai faimoși ceramiști ai Renașterii italiene. Sculptura în terra cotta emailată practică de ei a fost pretutindeni admirată și copiată. Issel vrea să convingă că tehnica folosită de el și care a avut „un mare succes pentru originalitatea și caracterul său”, fiind mai veche, este mai nobilă deci, mai vrednică de a fi colecționată.

Originalitatea invocată în legătură cu reluarea unor procedee, forme sau tehnici vechi este și ea o caracteristică a istorismului. Respectul cel mai fidel posibil pentru original era în viziunea artizanilor de atunci destul de departe de conceptul unei copieri servile. Ca și în creația arhitecturală a timpului, ei aveau voința de a făuri noul și considerau că arta contemporană (istoristă) era rezultatul unei evoluții seculare, în sânul căreia toate stilurile (manierele) posibile fuseseră deja epuizate. Artizanul trebuia să cunoască toate fazele parcurse de arta sa, să le analizeze, să le compare între ele, cu scopul de al le „reînnoi” apoi cu ajutorul elementelor timpului său. Rezultatul propus nu putea fi decât nou și original¹⁹.

O scrisoare din 26 iunie 1884 avansează și alte idei: „Am expediat prin viteză mică o ladă conținând câteva eșantioane a noii producții pe care am realizat-o în burgul medieval. Vă rog domnule să exprimați M.S. Regele toată recunoștința mea pentru noua dovadă de bunăvoință pe care mi-a acordat-o permițându-mi să-i adresez eșantioanele care sunt rezultatele

studiilor și a cercetărilor mele de mai multe luni. Sirena care formează motivul marelui vas a fost desenată cu exactitate după un obiect asemănător care se află încadrat în zidul turnului din Avigliana (din preajma orașului Torino) Cea mai mare parte a celorlalte piese „a graffito” este copiată după fragmente de olărie găsite de curând în săpăturile arheologice care se fac acum la Torino, la palatul Madama, veche reședință a ducilor de Savoia. Această ceramică, necunoscută până acum de amatorii de ceramică arhaică, reprezintă fără îndoială producția locală a acelei epoci și este foarte interesantă pentru Istoria Artei. Marele pocal cu armoarii și vasul decorat în negru sunt de asemenea cu exactitate copiate după modele aparținând unei colecții particulare...”

Aici se spune că burgul medieval este însuși locul de realizare al produselor, deci un mediu inspirator, un factor ce conferă motivație noii ceramici. Issel reiterează ideea că opera sa nu este rezultanta unei concepții aleatorii ci, dimpotrivă, a unui efort intelectual și științific. Cercetarea în teren sau, presupus, documentarea teoretică sunt invocate în legătură cu motivele pieselor alese. Sursele de inspirație ale acestora sunt de origine augustă sau li se conferă o aură celebră: situl palatului Madama, turnul din Aviliana, așadar locuri cu o profundă rezonanță istorică și aristocratică. Este o nouă încercare de a demonstra respectul tradiției, căci modelul poartă blazonul celei mai strălucite istorii. Faptul că actualele realizări sunt urmarea legitimă a vechii ceramice italiene, rămasă la stadiul de fragmente disipate și redescoperită de Issel printr-un demers de tip arheologic și arhivistic, accentuează opinia că în îndeletnicirea sa intervine elementul creator și inedit.

Ideea de modernitate survine și atunci când Issel se referă la motivul Sirenei: un element decorativ arhitectonic este transpus pe un obiect având o cu totul altă destinație. Se produce deci un transfer prin care semnificația inițială a artefactului se schimbă. Morfologia renascentistă servește unei sintaxe noi, dezgolită de simbolistica originară. Această

transgresiune dinspre un domeniu către un altul este rodul unei mentalități moderne, specifice istorismului.

O nouă epistolă, din 5 august 1884, revine cu informații despre furnizarea unor basoreliefuri reprezentând menestreli, pe care în scrisoarea anterioară le recomanda ca potrivite pentru „panouri de mobilă”.

„Am primit scrisoarea dumneavoastră din 31 iulie și mă grăbesc să vă răspund că prețul celor cinci basoreliefuri reprezentând menestreli este de 125 fr (...). Noi am executat și plăci pătrate, decorate cu armării în stilul epocii care pot fi plasate între două figuri de menestreli și care cu un ancadrament convenabil pot forma frontoane de ușă foarte originale și de un efect agreabil (...) Putem de asemeni să executăm plăci calcate exact după cele vechi găsite în Piemont sau să lucrăm în același stil arme speciale după dorința clienților noștri...”

Exceptând ideea de multifuncționalitate avansată de Issel (panourile de mobilă pot fi, cu unele adăugiri, excelente frontoane de ușă), în acest document poate fi decelată disponibilitatea tipică istorismului pentru folosirea morfologiei originare în interpretarea modelului, păstrându-se aparența stilului de bază.

În următoarea scrisoare, confirmând expedierea celor cinci basoreliefuri, Issel reia o sintagmă care, pornind de la teoreticienii dintâi ai istorismului, a făcut carieră în toată Europa:

„Am adăugat la acest transport o pereche de vase „à sgraffiti” ornate cu lei și copiate după vechi faianțe piemonteze care sunt pline de caracter și care cred că nu vor displace M.S. Regelui.”

Despre o „arhitectură de caracter” scrisese John Ruskin în lucrările sale „Șapte lămpi ale arhitecturii” și „Pietrele Venetiei”. El și Augustus W.N. Pugin au avut ideea echivalării caracterului națiunii cu acela al artelor și au cerut artiștilor întoarcerea la modelele gotice și romanice, susținând că modul de exprimare medieval nu era atât un stil cât o reprezentare

a sentimentului creștin. Ruskin recomanda ca esențial pentru realizarea unei „arhitecturi de caracter” transpunerea în formă, ornament și zidărie a unor însușiri umane: Sacrificiul, Adevărul, Puterea, Frumusețea etc., considerând că numai astfel artele se vor primumi cu adevărat.

Nu există certitudinea că Issel, un oarecare fabricant de ceramică, înțelegea în același fel relația creatorului cu obiectul creat, dar referirea la o „faianță de caracter” presupunea împărtășirea unui mental comun, aderarea la o sferă de idei care făcea din valorile umanismului renașcentist un reper indispensabil în definirea artelor moderne.

Din corespondența anului 1885, care aduce informații privind diferite alte oferte făcute de Issel, reținem numai scrisoarea din 2 iunie:

„Am adunat mai multe farfurii și talere vechi de Savoia (decor albastru cu figuri) pe care aș putea să le trimit la București pentru a le arăta Maiestății Sale. Aș putea să le ofer la prețuri mici și le voi ceda în foarte bune condiții. Dețin în acest moment un foarte bogat sortiment de farfurii și vase de imitație, iar dacă regele ar mai dori câteva faianțe pentru a decora noul său castel el nu va trebui decât să-mi indice cu aproximație stilul, dimensiunea și, de asemenea, genul și gradul de finețe și voi face tot posibilul pentru a-i satisface dorința...”

Din scrisoare reiese că ceramica veche era colecționată cu precădere pentru palatul regal din București, lucru confirmat și de Al. Tzigara – Samurcaș în „Memorii”, unde amintește că regele, arătându-i camerele sale de lucru, s-a mândrit cu „unele vechi ceramici, de la Sigmaringen”²⁰.

Pentru Peleş, noul său castel din Sinaia, receptat ca o clădire modernă, se solicită faianță de imitație, adecvată arhitecturii în stil neorenaștere. Totuși, așa cum se va vedea, ceramica istorică a fost comandată de rege și înainte de construcția Peleşului.

Pasiunea monarhului român pentru colecționarea faianței, stimulată de antecedentele familiale de la Sigmaringen,

trebuie să fi datat din primii ani ai venirii în România, dar nu avem elemente care să ne permită să stabilim cu exactitate când anume a început cumpărarea de ceramică, sau dacă aceasta a fost net preferată la un moment dat altor genuri artistice. Credem că achiziționarea faianței s-a făcut în paralel cu însușirea altor obiecte de artă, căci avem indicii că de la început se interesa în egală măsură de pictură, sculptură, arheologie, metal, arme vechi și ceramică orientală.

În fondul arhivistic al casei regale s-au păstrat documente (note, oferte, facturi, etc.) privind firmele și manufacturile europene care au furnizat faianță artistică regelui României²¹. Deși multe din obiectele specificate în aceste acte nu se mai regăsesc în patrimoniul fostelor castele regale (după cum proveniența multor piese care au ajuns până la noi este incertă sau necunoscută), vom trece totuși în revistă acele dovezi care ne pot furniza date despre preferințele comanditarului.

Din 1869 datează o factură a casei „Au vases étrusques (Faïences artistiques)” din Paris, care cuprinde o jardinieră mare, o garnitură din faianță italiană compusă din trei piese și, la altă poziție, patru aplice. Firma franceză, aflăm din antetul actului, fusese medaliată la expoziția internațională din 1867 de la Paris și era specializată în „produse ale principalelor manufacturi franceze și străine” precum și în „porțelanuri și faianțe englezești”. E sigur că regele Carol i-a cunoscut produsele în timpul voiajului pe care l-a întreprins în Occident în acel an, deoarece în bugetul de cheltuieli al călătoriei figurează „o notă de la Pujol”, proprietarul magazinului.

Printre obiectele comandate la expoziția internațională de la Viena din 1873, vizitată de rege, figurează „o pereche de aplice reprezentând Vânătoarea și Pescuitul”, realizate de firma franceză „Jules Houry (specialité de porcelaines et faïences d’art)”, de asemenea medaliată la expoziția din 1867. O altă firmă pariziană, „Louis Cellière (Ceramique centrale. Faïences francaises)” expediază în 1879 sculptorului Stöhr la București o ladă conținând „șapte plăci de faianță reprezentând

subiecte alegorice, comandate nouă prin intermediul domnului Oudinot care a aprobat nuanțele și compoziția după câteva încercări prealabile...”

O chitanță de la lui „Banque de Roumanie” din 1891 certifică vărsarea sumei de 984,75 fr. către Clement Massier, patronul firmei Golfe Juan (Alpes Maritimes). Aceeași fabrică, devenită faimoasă spre sfârșitul secolului pentru producția sa Art Nouveau („La poterie du Golfe Juan”), livra în 1900 pentru Castelul Peleş două vase albastre, un cache-pot oriental cu reflexe, un vas roșu și un cache-pot mat.

O singură firmă belgiană apare ca furnizoare da faianță, în anul 1894: magazinul de antichități „P.J. Volant” din Bruxelles. În factura destinată Contesei de Flandra, sora regelui, sunt menționate patru vase de faianță de Delft și o „placă din faianță Delft vechi”.

Cu prilejul unei călătorii în Anglia din 1873, regele achiziționează faianță prin intermediul comisionarului Theodore Held din Londra. Acesta trimite în România vase și o jardinieră din „maiolică amfitrit”, platouri și cupe împodobite cu diverse figurine, candelabre, coșuri decorative, bibelouri dar și faianță fină de Wedgewood. Unele facturi se referă la firma W.P.L.G. Philips & Pearce (China and Glass Manufactures) din Londra, care livrează maiolică de Minton.

Printre exportatorii germani au fost „Kunstgewerbe. Werkstatt des Architekten R. Bichweiber” din Hamburg (1881), „Königlichen Hof – Kunst – Anstalt von C.W. Fleischmann” din Nürnberg (1881), „E Crauer” din Creuznach (1881). „J. von Schwartz” (Artistische – Fajance und Terracotta - Fabrik) din Leipzig (1884), „Julius Lange” (Class, Porzellan – und Majolic – Waaren - Lager) din Berlin (1885) și „Bayerischer Kunstgewerbe - Verein” în München (1896).

Firmele și anticarii vienezi s-au numărat printre cei mai solicitați furnizori ai regelui României. Dintre aceștia s-au evidențiat „Carol Vanni” (1869, 1872), „Brüder Egger” (Fabrik von Rococo – Schmuck und kunst - Gegenständen) (1872),

„Münzen Antiquitäten” (1872), „J.Weidman (1900).”

În sfârșit, în afară de Albert Issel care, după cum s-a văzut, era capabil să ofere o gamă largă de ceramică de imitație, de la faianță piemonteză la cea specifică Romagnei, Savoiei sau Umbriei, în 1884 din Italia a fost trimisă Casei regale române „maiolică artistică” de către manufactura Ginori. Într-o factură din 17 octombrie se expediază pentru Castelul Peleş un platou în „stil Faenza din secolul XVI”, unul în „stil Urbino din secolul XVI” și altul în „stil Renaștere”, toate ornate „cu stema în culori a M.S. Regele României”. Alte firme italiene care au livrat faianță pentru Sinaia au fost „Moise della Torre & Co.” din Veneția (1896), „Galleria di ceramiche artistiche R Bianchini & Co” din Florența (1911) și „Manifattura di Signa (Terrecotte artistiche)” din Florența (1912).

Din colecția de altădată a regelui Carol I, astăzi, în patrimoniul Castelului Peleş, se mai păstrează peste 350 de faianțe, aparținând unor manufacturi europene vestite pentru producția lor din secolul al XIX-lea: Talavera și Salamanca din Spania, Avisseau la Tours, Sarrguemines, Gien și Marsilia din Franța, Delft din Olanda, Davenport, Stoke on Trend, Staffordshire din Anglia, Mettlach din Germania, Fischer și Zsolnay-Pecs din Ungaria și bineînțelese, vestitele manufacturi italiene Ginori, Deruta, Torelli, Cantagalli, Caffagiolo, Savona, Nova, Castelli.

Exceptând faianța de imitație în care respectul formelor, compoziției, motivelor și cromaticii tradiționale sunt puse în valoare, un loc aparte îl ocupă piesele ilustrative pentru limbajul eclectic și pitoresc al istorismului. Dacă faianța italiană tradițională vehiculează cunoscutele motive „a groteschi” sau „a rafaeleschi”, în consens cu scena centrală, nu odată vom întâlni și abateri tipice creatorilor secolului al XIX-lea: discrepante de limbaj între desenul bordurii, tratat în mod clasic, și cel al medalionului

în care formele sunt realizate cu mijloacele picturii academiste.

În unele cazuri vom remarca renunțarea la motivul decorativ consacrat, pentru a se reprezenta pe întreaga suprafață a piesei scene figurative din cele mai arătoase. Alteori, dimpotrivă, excedentul ornamental trădează locvacitatea istorismului. Moștenirea barocă și rococo, vizibile în compoziții încărcate și uneori, într-o prețiozitate căutată, hiperbolizează modelul renascentist.

Există și exemple în care, sub influența artei extrem orientale, factura faianței europene din secolul al XIX-lea capătă o fluiditate și o spontaneitate mai puțin specifice secolelor anterioare. Maniera delicată și rafinată a altor piese trădează inspirația dinspre modelele binecunoscute ale porțelanului secolului al XVIII-lea.

Majoritatea subiectelor reprezentate (scene cu motive eroice sau mitologice, figuri istorice sau artistice faimoase, etc.) ilustrează valoarea etică și educațională cu care regele României credita ceramica în special și artele în general. Faianța istoristă, la fel ca faianța clasică, pe lângă valoarea de înfrumusețare a ambientului domestic avea aceeași semnificație ca și pictura istorică, fiind purtătoarea unui mesaj înălțător și virtuos. Nu întâmplător la expoziția „Societății Amicilor bellelor - arte” din 1873 unele faianțe din colecția sa figurau ca „tablouri”: „Secerișul”, tablou în maiolică (poz.411) și „cinci peisaje pe maiolică” (poz.413).

Chiar și atunci când nu reda subiecte mărețe faianța era, în sine, un exemplu de tehnică desăvârșită, de adecvare a formei la conținut, în fond o ilustrare perfectă a spiritului civilizației occidentale.

Colecționarismul lui Carol I a însemnat pe lângă afirmarea omului de gust și a cunoscătorului pertinent, o orgolioasă manifestare de apartenență la valorile unei civilizații superioare, al cărei spirit regele a încercat să-l insereze în noua sa patrie vreme de aproape cinci decenii.

1. Cele câteva colecții ale unor fanarioți din secolul al XVIII-lea (Domnul Constantin Ipsilante, Andronache Vlaso, secretarul lui Constantin Brâncoveanu) și a unor aristocrați din prima jumătate a secolului al XIX-lea (familia Știrbei, familia Cantacuzino, Constantin Crețulescu, Vasile Arion) din Țara Românească, precum și colecțiile acumulate în perioada pașoptistă de tineri boieri moldoveni (Scarlat Vârnav, Costache Negri, Mihail Kogălniceanu, Costache Dasiade, Gheorghe Asachi) erau compuse cu precădere din opere de artă plastică și numeroase copii, ele nereușind în momentul alcătuirii lor să contribuie la formarea unui gust public ori a unor deprinderi în ambientarea locuințelor. Pictura în ulei a fost preferată în prima jumătate a secolului datorită interesului arătat de boierimea de tranziție portretului – efigie.
2. Adrian Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc 1830-1892*, edit. Meridiane, București, 1999, p.16.
3. Ibidem, p.68.
4. Ulisse de Marsillac, *Guide du voyageur à Bucarest*, Imprimerie de la Cour (Ouvriers associes), București 1869, p.117.
5. Apud George Potra, *Bucureștii văzuți de călători străini*, Editura Academiei, București, 1992, p.196
6. Alexandrina Ghica, *Din istoria palatului regal*, în Convorbiri literare nr.5/ 1913, p.458.
7. Arhivele naționale, Fond Ministerul lucrărilor publice, dosar 55/1844, p.14.
8. Ibidem, dosar 55/1845, p.102.
9. Ibidem, dosar 102/1852, p.4.
10. Ibidem, dosar 81/1856, p.114.
11. Arhivele Naționale, Fond Ministerul agriculturii și domeniilor, dosar 1513/1864.
12. Marian Constantin, *Carol I de Hohenzollem: un prinț cu nostalgia orientului ?*, Sesiunea de comunicări a Muzeului Național Cotroceni, ediția a 9-a, an 2000.
13. *Catalogul de obiecte ce figurează la expozițiunea publică din București la 1873*.
14. Ibidem.
15. Mihaela Varga, *Arta decorativă în expoziția Societății Amicilor Bellelor Arte*, Sesiunea de comunicări a Muzeului Național Cotroceni, ediția a 8-a, an 1999.
16. Din cele 50 de tablouri provenind din colecția domnitorului, prevalau

acelea inspirate din realitățile românești, semnate G. Tătăărăscu, N. Grigorescu, C. Szathmary, D. Volkers, D. Preziosi și G.P.A. Healy.

17. Arhivele Naționale, Fond Castele și Palate, dosar 383/1885 și Fond Casa Regală, dosar 30/1883 și dosar 19/1884.

18. Sgraffiato (sau sgraffitto, sau sgraffio) – termen italian folosit astăzi pentru a desemna un procedeu anume al olăriei. Motivele decorului sunt zgâriate sau decupate în adâncimea unui strat superficial de argilă umedă, pentru a face să apară prin contrast pământul colorat al corpului ceramicii.

19. Françoise Dierkens – Aubry Jos Vandenbreeden, *Le XIX-e siècle en Belgique*, Editions Racine.

20. Al. Tzigara – Samurcaș, *Memorii*, vol. I, edit. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1991, p.181.

21. Arhivele Naționale, Fond Casa Regală.

AN ART OF CHARACTER HISTORIST POTTERY FROM COLLECTION OF THE KING CAROL I (summary)

In the exhibition of the Society "Friends of Belle Arts" since 1873, the most coherent and solid selection of pieces of decorative art was the one presented by King Carol I. Among the objects from his collection, a special place was occupied by the pieces of Italian faience, with which the King Carol I showed his inclination for a noble artistic genre, illustrative for a segment of the Western art. The Renaissance style of those was chosen by king in order to illustrate, formally, his dynastical programme, in which the recognized historical values held a decisive part.

The correspondence between the Genoa's faience manufacturer and the administrator of the Royal House from Romania allows us to know "the virtues" with which is invested the art of faience in the outlook of the crator from XIX-th century and of the beneficiary, in this case His Majesty the King.

The old pottery was collected especially from the royal palace from Bucharest. For Peles, considered to be a modern building, is requested pottery of imitation proper to the architecture on Neo-Renaissance style.

From this collection of Peles Castle, today are still kept 350 pieces of pottery belonging to some European manufacturers well-known for thier products from XIX-th century: Sarrquemines and Gien from France, Delft from Holland, Davenport, Staftordschire from England, Fischer and Zolnay-Pecs from Hungary, Savona and Castelli from Italy, and oters.

As a collector, Carol I was a man with taste and a pertinent knower. Through his collection, he showed his affiliation to the Western civilization.

PIESE DE FAIANȚĂ DIN COLECȚIA REGALĂ - DE LA ISTORIC LA ISTORISM

Liliana Manoliu

Arta ceramicii se definește în țările europene printr-o evoluție continuă atât în plan artistic cât și în cel al experimentării în domeniul meșteșugului, începând din anul 1450 și până în jurul anului 1850, afirmându-se ca una dintre cele mai importante expresii ale artelor decorative.

Majolica a evoluat de la forma inițială – cea destinată exclusiv aristocrației – căpătând un rafinament din ce în ce mai accentuat, diversificându-se pe categorii de calitate, astfel încât produsele să poată fi la îndemâna unor pături sociale tot mai diverse.

În secolul al XIX-lea, colecționarii de artă sunt atrași de creațiile ceramiștilor italieni, francezi, germani etc., care produceau faianță istoristă de foarte bună calitate.

Câțiva monarhi europeni, pasionați iubitori de artă, au devenit promotori ai neostilului. Regele României, Carol I de Hohenzollern a comandat pentru decorarea interioarelor Peleşului, piese istoriste de mare valoare, de la mobilier la obiectele de orfevrărie, ceramică, având parcă ambiția să cuprindă în reședința sa, imaginea întregii lumi civilizate.

În cele ce urmează ne vom opri asupra unor piese care au făcut parte din expoziția *“Faianța istoristă din colecția regală”*, care a reunit valori ale ceramiștilor europeni din sec. al XIX-lea, create după vechile modele renascentiste, baroce, rococo, și păstrate în colecția Castelului Peleş.

Prin intermediul sculptorului Curții, Martin Stöhr, Casa

regală din România comandă piese de artă, după Expoziția Universală de la Paris (1867), la atelierul “Au vases étrusques” din Paris, care comercializează piese din “faianță artistică”, provenind de la principalele manufacturi franceze și europene.

Carlo Vanni, proprietarul unei galerii de obiecte de artă din Viena, expediază la București, în 17 iunie 1869, piese din “majolică” (platouri, căni, vase), urmând ca după câțiva ani, în 1872 să onoreze o altă comandă cu obiecte ceramice.

În același an, 1872, tot de la Viena, “Münzen Antiquitäten” trimite pentru completarea colecției de faianță o altă comandă cuprinzând: console, platouri, farfurii etc.

Un magazin de antichități din Veneția, “Moise Dalla Torre”, emite către Casa Regală, în anul 1896, o factură cuprinzând vase de farmacie, platouri etc. piese provenind de la manufactura italiană Faenza.

Louis Cellière din Paris, trimite o scrisoare de trăsură către Martin Stöhr, în anul 1879, cu privire la un colet conținând 7 plăci din faianță, decorate cu subiecte alegorice.

O chitanță de plată primită de dl. Emmanuel Fenzi din Florența, în 28 noiembrie 1884, consemnează achiziționarea unor piese de artă din faianță, de la manufactura Ginori.

Colecția de ceramică a regelui Carol I este importantă prin valoarea excepțională a unor piese unicat datând din sec. XVI, XVII, cât și prin diversitatea pieselor istoriste, create în sec. al XIX-lea în manufacturi italiene, germane, spaniole, olandeze, franceze și ungurești.

Pentru a înțelege fenomenul artistic atât de complex, ca cel prezentat de istorismul secolului al XIX-lea, se cuvine să amintim de principalele momente ale dezvoltării creației ceramiștilor europeni de-a lungul timpului.

Faianța spaniolă, după o perioadă hispano-maură (sec. XII-XVI), caracterizată prin inimitabilul smalt metalizat, arămiu, a înregistrat influența majolicii italiene și apoi a faianței noi, franceze, având importante centre de producție la: Sevilla, Majorca, Alcora, Salamanca, Talavera ș.a.

Talavera de la Reina este un centru în Castilla care produce faianță cu glazură staniferă, începând din sec. al XVI-lea. Plăcile decorative, cahelele și piesele create de ceramiștii spanioli sunt influențate de majolica flamandă, de la Anvers. În sec. al XVII-lea, decorurile: scene de vânătoare și motivele zoomorfe sunt trasate viguros, adesea pe întreaga suprafață; este epoca de apogeu a producției originale a acestei manufacturi.

În sec. al XVIII-lea se remarcă influența pregnantă a manufacturii Alcora. În sec. al XIX-lea și al XX-lea se dezvoltă o producție “a l’ancienne”, imitând producția de la Talavera. Faianța modernă prezintă un décor albastru și alb purtând monograma Talavera.

Cele câteva piese existente la Muzeul Național Peleş sunt produse în sec. al XIX-lea, în genul Valenciei și Talaverei, din perioada de glorie a creației ceramiștilor spanioli.

Piesele selecționate pentru expoziția menționată sunt vase globulare, căni, cupe și platouri de ceremonie, variate ca formă și dimensiuni, decorate cu multă fantezie: însemne heraldice, păsări în peisaj, motive vegetale stilizate. Coloritul cuprinde tonuri de verde, galben-portocaliu și albastru-închis, spre cenușiu. Pasta ceramică este densă, cu fond alb-gri, glazura uniformă, metalizată.

Majolica italiană dezvoltată între sec. al XV-lea și al XVIII-lea, cu maximă înflorire în sec. XVI, a avut principalele centre de producție la Faenza, apoi în Toscana: la Florența, Doccia, Pesaro, Castel Durante, Nove, Perugia, Montelupo; în Liguria: la Genova, Savona, Albissola ș.a.

Cele mai vestite centre italiene de producție a majolicii sunt: Faenza, Urbino și Deruta.

Superioară faianței spaniole – cu excepția smalțului metalizat – majolica italiană se definește printr-un caracter predominant decorativ și de ceremonie, prezentând formele elegante și atât de variate ale Renașterii: amfore cu anse șerpi, platouri mari pentru ceremonie sau ornarea încăperilor, vase de farmacie, cupe cu picior, ploști etc.

Lorenzo Ginori Lisci din Doccia imită majolica italiană și faianța franceză, prezentând câteva piese la Expoziția Universală de la Londra, din 1851. El utilizează o tehnică nouă de lucru: nuanțe noi, necunoscute până atunci, într-o paletă largă și proaspătă, această inovare fiind consemnată în albumul manufacturii Ginori, cu ocazia deschiderii expoziției de la Viena (1873).

Decorul pieselor din faianță create în sec. al XIX-lea este pictat pe o glazură de obicei alb-gălbuie, în culori vii, restrânse ca număr, dar bogat nuanțate: galben, verde, albastru, ocru, brun.

Este reluat desenul perioadei renașcentiste în toate etapele evoluției sale: cu stilizările simple ale începutului, apoi cu dezvoltarea treptată, în motive mai ample: vegetale, figuri și motive grotești, arabescuri, portrete din profil reprezentate prin piese de o mare frumusețe, în manieră Urbino. Cu timpul, desenul ajunge să acopere vasele în întregime (contrar legii concordanței dintre formă și décor ce impune subordonarea decorului



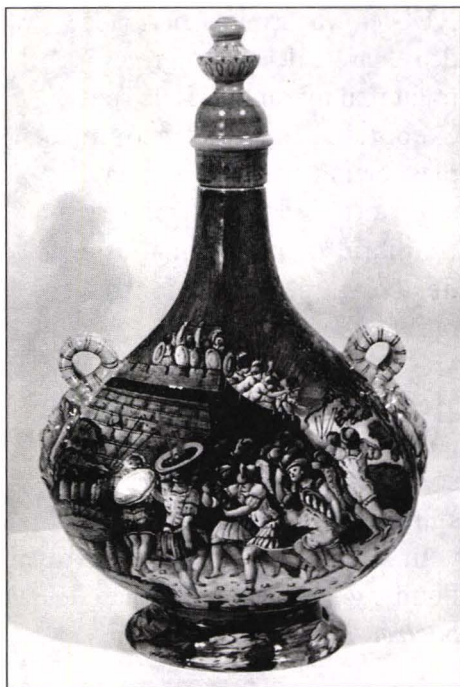
Platou Ginori-Doccia, décor portret de tânără din perioada renașterii, chenar grotesc, execuție XIX 4/4, în stil sec. XVI, gen Urbino. Se observă discrepanța specifică istorismului între motivul bordurii "a groteschi", tratat bidimensional și motivul medalionului, în care personajul este realizat cu mijloacele picturii academiste.

față de forma obiectelor). Creația manufacturii Deruta este reluată cu conștiinciozitate, respectându-se cromatica inițială și motivele decorative ce înscriu medalioanele centrale, cu unele

deosebiri în respectarea întocmai a elementelor compoziției plastice:

Influența producției de la Urbino și Faenza este

Plosca Ginori, decor “a istoriato” – asediul unei cetăți, execuție XIX 4/4 în stil sec. XVI, în manieră Faenza. Subiectul este tratat panoramic, sugerând desfășurarea câmpului de luptă, cromatica proaspătă și pasta glazurată uniform trădează piesa ca fiind o copie de la sfârșitul sec. XIX.



covârșitoare, se reiau scene întregi (mitologice, istorice, religioase, din viață și literatură) ce reușesc să acopere vasele în întregime.

Chiar în producția curentă, în care scenele de inspirație mitologică revin constant, piesele istorice gen Savona respectă cromatica tradițională: nuanțe de albastru realizate degradé, galben auriu și brunuri.

Atelierul ceramistului Alberto Issel din Genova creează piese în genul faianței vechi de la Savona și Montelupo. Tehnica picturală utilizată este particulară și desemnată prin termenul italian “sgraffiato” sau “sgraffito”: motivele decorative sunt conturate prin “zgârierea” unui strat superficial de argilă, în

scopul de a accentua un contrast, ușor vizibil, cu masa ceramică netedă.

La sfârșitul sec. al XIX-lea va urma o perioadă de reluare a decorului grotesc, tratat mai mărunț. Pieseile sunt executate îngrijit, artiștii plasticieni trasează decorul cu siguranță, atenția pentru echilibrul compozițional este desăvârșită, cromatică rafinată.

Marile personalități ale culturii universale constituiau modele pentru societatea în formare a sfârșitului de secol, astfel că vom întâlni frecvent comenzi de piese cu portrete ale lui: Dante, Petrarca, Boccaccio, Donatello, Machiavelli, Raffael etc. (*foto portret Machiavelli*).



*Placă decorativă Issel, gen Savona – decor scenă biblică
“Moise transformând toiagul în șarpe”.*



Piesă decorativă de o excepțională spectaculozitate (I: 2,06 m), Ginori, dècor grotesc, putti – alegorii ale artelor frumoase în ronde-bosse, execuție XIX 4/4, în stil sec. XVI 4/4, gen Urbino. Piesă reprezentativă pentru istorism prin excesul care caracterizează atât formele, cât și decorul aplicat. Moștenirea barocă și rococo vizibilă în compoziția încărcată și uneori într-o prețiozitate “căutată”, hiperbolizează modelul renascentist.



În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, apar imitații ale decorului alb-albastru caracteristic porțelanului chinezesc, a cărui pătrundere în Europa determină, pe la sfârșitul sec. al XVII-lea declinul treptat al majolicii italiene.

Ulysse Cantagalli trece în anul 1878 la conducerea fabricii florentine ce îi va purta numele și consacră o mare parte a producției, preluării motivelor decorative ale obiectelor de majolică. Silueta pieselor cu decor renascentist prezintă linii deosebite, prelungi, ușor sofisticate. Foarte curioasă este ideea imitării de către această manufactură a mărcii olandeze de faianță Arnhem, cocoșul (marcă rară), de aici provenind și unele confuzii în lumea colecționarilor.

La produsele manufacturii Savona se resimte în demersul

decorativ, influența Delftului și a porțelanurilor de China, cu décor bicromatic, alb-albastru.

Faianța italiană trece în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea și prima jumătate a sec. al XIX-lea, la imitarea tehnicii și motivelor decorative ale porțelanului german, cu scene galante sau de gen, peisaje inspirate după pictura de șevalet, ori așa numitele “flori naturale”, ilustrate prin piesele de Torelli,



Jardinieră Ginori, gen Torelli, décor “a raffaellesche”, execuție XIX 4/4, în stil sec. XVI; Forma godronată amintind de cochilie, finețea desenului și ajurul bordurii trimit către unele modele consacrate ale porțelanului sec. al XVIII-lea.

Castelli și Nove, care marchează sfârșitul evoluției artistice a faianței italiene și amintește de influența pregnantă a producției din porțelan.

Faianța franceză din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea și prima jumătate a sec. al XIX-lea, înregistrează influența porțelanului german creând o largă producție, cu décor floral, la Marsilia.

Ceramistiții italieni au lucrat multă vreme la comandă, în Franța, unii dintre ei stabilindu-se aici, prin căsătorie. Este momentul când decorul grotesc, personajele renașcentiste influențează producția de faianță de la Gien și Sarreguemines.

Piesele create în spirit renașcentist italian purtau denumirea generică de obiecte în “stil venețian”. Câteva elemente diferențiază producția de ceramică franceză de majolică italiană:

piesele pictate pe întreaga suprafață folosesc o cromatică proprie; astfel, galbenul lămâi este înlocuit în mod curent cu negrul, galbenul deschis devine luminos și violetul este combinat cu verde în banderole și lambrechine. Inscripțiile în limba franceză plasate pe verso servesc de legendă pentru subiectele tratate, în general inspirate din ilustrațiile unor cărți franțuzești sau din biblie. Această iconografie servește la deosebirea producțiilor. Să mai adăugăm că glazura faintelor franceze este mai puțin uniformă, desenul mai stângaci decât cel al manufacturii Urbino, de exemplu.

Faianța franceză se distinge prin caracterul decorativ al motivelor ornamentale, echilibrul perfect între formă și decor, pastă ceramică fină și o execuție considerată fără cusur.

Prin filiera producției de la Moustiers se adoptă la Gien decorul “broderie”, încadrat în motivul lambrechin și desenat cu finețe și precizie. Dintre piesele Gien, au fost expuse un – vas cache – pôț, Gien, dècor “a grotesche”, stil eclectic și o tăviță Gien, gen Moustiers, în stil sec. XVIII, decor broderie în lambrechin.

Faianța fină de la Sarreguemines, cu piese pentru veselă “a l’anglaise” este foarte apreciată de colecționari.

Fabricarea faianței fine datează din ziua în care Fabry se asociază cu Francois-Paul Ützschneider din Germania, care studiasse procedeele tehnice chiar în Anglia. Nu trebuie să fim surprinși când vom întâlni la Sarreguemines imitații perfecte de faianță fină engleză. Ützschneider se distinge îndeosebi prin crearea unor piese imitând porfirul și jaspul, prin gresii negre sau roșii, apoi printr-o suită de piese verde-oliv cu decor renascentist, de o finețe remarcată de colecționari.

Din colecția regală menționăm un platou cu bordura lată, decor în cartușe alternând solzi și motive floral-vegetale stilizate; central portret de tânără nobilă din perioada renașterii italiene, profil în basorelief.

Atelierul a încercat de asemenea să creeze piese amintind de aspectul pieselor Pallisy, reușind o asemănare în maniera

aplicării decorului naturalist pe corpul piesei. Cromatica, densitatea pastei, finețea emailului, echilibrul “căutat” al compoziției, le diferențiază vizibil. O asemenea piesă este jardiniera Sarreguemines cu decor rugos trunchi de copac, cu flori, șopârle, melci, execuție sec. XIX 4/4, în stil Palissy.

În secolul XIX se înființează școala de ceramică Palissy, de la Avisaieu la Tours, din Franța, unde se imită cu fidelitate creația vestitului artist.

Bernard Palissy (1510-1590 ?), creatorul tipului de ceramică “rustique figulines”, a cunoscut celebritatea prin originalitatea tehnicii sale: folosește un email plumbifer care după procedeul de ardere capătă o culoare alb-gălbuie, apoi pe un fondant încă umed, adaugă oxizi metalici: alb de plumb, albastru cobalt, verde aramă, galben de fier și de antimoniu, obținând un efect deosebit, numit “jaspé”. Inspirația de bază a operei sale a constituit-o culegerea de imagini “Visul lui Polyfil”.

Creațiile lui Bernard Palissy, prin tehnica și stilul compozițiilor, constituie forme izolate în arta ceramicii, fără a influența istoria generală a creației ceramiștilor francezi, până în sec. al XIX-lea.

Manufacturile belgiene au fost puternic influențate de creația ceramiștilor francezi și a celor olandezi: piesele din colecția regală prezintă o reușită împletire de motive decorative preluate de la faianțele vieux-Rouen și de la cele olandeze cu decor peisagistic tratat în maniera sec. al XVIII-lea. Un exemplu în acest sens este urna cu capac, decor peisaj olandez, motive florale și avimorfe, în gen vieux-Rouen. Execuție: atelier belgian, sec. XIX 4/4, în stil sec. XVIII.

Anglia, după o îndelungată și variată producție de gresie sub influență germană, importă multă vreme faianță olandeză și este atrasă de această creație. În sec al XVII-lea, începe producția proprie, dezvoltându-se ca o artă deosebită, insulară.

După două secole, vom remarca producția de faianță fină engleză, creație cu decor nu de puține ori, orientalizant,

evidențiindu-se produsele manufacturii Stoke on Trent, Staffordshire, Birmingham-Lindner, care execută la comandă, platouri și farfurii denumite “topografice”, cu motiv arhitectonic “simbol” pentru Curțile europene. Decorul este creat în camailleu, prin procedeul de decalcomanie și imită creația ceramiștilor din sec. al XVII-lea, sau adoptă decorul renașcentist. Aceste piese sunt destinate, în general, uzului casnic. O asemenea piesă este farfuria topografică, atelier Etruria, Staffordshire, cu dècor ilustrând monumente celebre din St. Petersburg.

Manufactura Minton (Stoke), este celebră în a doua jumătate a sec. al XIX-lea prin creațiile lui Herbert Minton care produce piese inspirate de la ceramica veche engleză și franceză (Saint-Porchaire, porțelanul de Sevres). Francezul Léon Arnoux conduce la un moment dat fabrica, și angajează un specialist de renume, Milès Solon, care introduce în fabricație tehnica “pâte sur pâte, cunoscute și sub denumirea de “bianco sopra bianco”. Această tehnică folosită în vechime de manufacturile italiene: Faenza, Castel Durante și Veneția, a fost preluată și de alte țări, ca Franța și Anglia. Așa cum indică denumirea (“alb pe alb”), decorul este trasat cu ajutorul emailului alb opac pe emailul de fond, care poate fi nuanțat în alb-gri, alb-albastru deschis, verzui etc.

Menționăm în colecția regală un platou, atelier Th. Minton, dècor renașcentist “Asediul Troiei”, după Waller, bordură cu motive grotești și vegetale. Pasta ceramică de culoare ivoire și decorul în basorelief, reușesc să creeze impresia unei piese sculptate în fildeș.

Faianța germană dezvoltă, paralel cu înflorirea majolicii italiene, ceramica sa națională, gresia ceramică, creație a zonei Rinului mijlociu din sec. XV și care s-a răspândit apoi în Colonia, Raeren, Bavaria, Saxa (și de aici, în Flandra și Anglia).

Abia la sfârșitul sec. XVI apare în Germania faianța propriu-zisă, staniferă, dezvoltată sub influență italiană și olandeză, ca un produs mai puțin specific german, dar în forme proprii.

În sec. al XIX-lea, manufacturile germane de faianță păstrează decorul neo-renascentist italian la piese specifice ca formă gresiei renane, la exemplare spectaculoase, de mari proporții.

Creatorii de artă germani nu sunt imitatori fideli ai modelelor vechi, ei adaugă sau schimbă în mare parte decorul, cromatică inițială. În reprezentările decorative sunt implicate și unele aspecte sociale: în medalioanele centrale ale unor platouri de ceremonie (decoruri preluate de la ceramica renașcentistă), apar portretele unor potenți contemporani, însoțite de devize și blazoane nobiliare. Printre piesele de la Peleş fac parte o ramă de oglindă atelier Ludwig Wessel, Bonn, dècor extrem-oriental în istorism, împletirea motivelor decorative celor mai diverse devine uzuală, ca în compoziția acestei oglinzi, unde se îmbină ornamentația în stil Louise XVI a lemnului, cu cea de factură orientală a faianței; o placă decorativă “Lecția de muzică” – prezintă personaje în costumație renașcentistă, cromatică este discretă în tonuri de ocru și brun, se observă însemnul heraldic al orașului Hamburg. Execuție sec. XIX, 4/4 atelier Bichweiler, Hamburg. Autor: C. Börner și o garnitură de birou Mettlach formată din: un sfeșnic Mettlach, decor himeră și un ceas Mettlach. În această garnitură de birou, barocul ornamentației tinde să sufoce elementul funcțional, astfel încât piesele par să justifice un rol de “aparat”. La acestea se adaugă platou München, decor personaj biblic în peisaj. Pe reversul piesei este consemnat în limba germană: “copie după o piesă originală aflată la Muzeul Național din München”, gen Faenza.

Olanda este a treia țară europeană, după Italia și Franța, care prin intermediul acestora din urmă primește, dezvoltă și perfecționează faianța staniferă, începând din sec. XVI și având epoca de mare înflorire, în sec. XVII, mai ales prin producția de la Delft.

Decorurile întâlnite în producția ceramiștilor olandezi din sec. XIX, sunt multiple:

- “cașmirul” foarte apreciat de colecționari, amintind de

țesăturile Orientului, unde se combină motivele avimorfe pe un fond de vegetație abundentă.

- florile naturale: lealea, bineînțeles, dar și garoafa și trandafirul, asortate cu elemente de décor extrem-oriental.

Fondurile colorate sunt la mare preț, iar paleta cromatică este inepuizabilă: galben, turcoaz, negru, albastru, maron, oliv, la piesele de inspirație extrem-orientală.

Plăcile –aplică constituie o specialitate a producției de la Delft, cu ancadramente care prin forma lor deosebită, permit datarea piesei. În decorație este prezent întreg repertoriul iconografic: motivele florale, peisajele specific olandeze, scenele de gen rococo etc. În colecția regală se găsește un sfeșnic, (atelier Delft, cu 3 brațe, décor în medalion cu scenă galantă în peisaj...) și o aplică, (atelier Joost Thooft Labouchere, décor în camaileu albastru cu peisaj olandez cu moară și bordură rocaille.

În *Ungaria*, la sfârșitul secolului al XIX-lea, Ignaz Fischer fondează un atelier de pictură pe porțelan, transformat după un timp în fabrică de faianță. În anul 1892, el se asociază cu fabrica lui Zsolnay Pecs și se vor crea vase decorative de mare eleganță, cu decorație florală și geometrică inspirată după extremul-orient și preluând decorul renascentist italian.

Valoarea artistică a faianței a influențat timp de secole educația estetică a unei clientele foarte diverse, dornică de a trăi în interioare decorate cu rafinament, precum și interesul colecționarilor de pe mai multe meridiane.

Ceramiștii europeni din sec. al XIX-lea au reușit prin piesele create să concentreze, în eleganța formelor, în calitatea pasteii și a paletei coloristice, strădaniile unor iluștri artiști și oameni de știință de altădată, conferind noi virtuți acestui domeniu, adaptându-l spiritului contemporan.

Colecția de faianță a regelui Carol I reprezintă pentru patrimoniul artistic al României o incontestabilă valoare și pentru specialiști, un reper în cercetarea evoluției ceramicii europene.

Bibliografie

- "Museo internazionale delle ceramiche-Faenza-Selezione di opere" – Giuseppe Liverani, 1963.
- "Manuel de la cèramique européenne" – Bibliothèque des Arts, John P. Cushion, Office du Livre, Fribourg, Suisse.
- Histoire des arts decoratifs – Henry de Morant, Bibliothèque des guides bleus, Librairie Hachette.
- "Introduction to the Decorative Arts, 1890 to the present", edited by Amanda o'Neill, London.
- Les arts decoratifs de 1790 à 1850, Leon de Groër, Office du Livre, 1985.
- Reconnaître les origines des faïences, Claire Dauget et Dorothee Guillemme – Brulon, Paris, Ed. Ch. Massin, 2000.
- La céramique française, Georges Fontaine, Paris, 1946.
- L'Enciclopedia des styles d'hier et d'aujourd'hui, Culture, Arts, Paris, 1969.
- L'Argus des ventes aux enchères-céramique, Nelly Fouchet, Ed. Dorotheum, France.
- "Italy, Are Italian objects at the summit?" – Florence, Atelier des Medicis.
- Arhivele Statului București, fond Casa regală, dosar 129/1869.
- Idem C.R nr. 17/1872.
- Idem C.R nr. 49/1879.
- Idem C.R nr. 21/1884.
- Idem C.R nr. 13/1869.
- Idem C.R nr. 17/1872.
- Idem C.R nr. 27/1896 I

PIECES OF FAIANCE IN THE
ROYAL COLLECTION - FROM HISTORY
TO HISTORISM
Abstract

The work presents the stylistic development of the European faience from the 15th century up to the 19th century, regarding the ceramics from Carol I-st's royal collection.

One can analyse the historicist phenomenon in the artistic creation of the ceramists from the main countries of faience manufactories: Spain, Italy, France, Germany, The Netherlands, England, Belgium and Hungary.

PIESE APARTINÂND MANUFACTURII DE FAIANȚĂ
SARREGUEMINES
AFLATE ÎN COLECȚIA MUZEULUI DIN DEVA

Doina Ionescu

Localitatea franceză Sarreguemines, considerată capitala faianței, și-a câștigat renumele și poziția în decursul a două secole de intensă activitate.

Mica industrie familială născută în timpul Revoluției, și-a croit un drum anevoios, ajungând în scurt timp departe. Pretutindeni în lume sunt răspândite piese utile, plăcute și colorate, purtând sigla manufacturii de faianță fină Sarreguemines.

Adevărați oameni – orchestră, Paul Utzschneider și Paul de Geiger, prin activitatea desfășurată, au propulsat orașul pe primul loc în industria de faianță.

Începând cu secolul al XIX-lea, manufactura propune în lumea întreagă o vastă colecție de faianță, de la vase decorative și de uz utilitar, la șemineuri și plăci de faianță pentru decorațiuni murale.

La sfârșitul secolului XIX, pe străzi sau în case, se realizau căptușiri multicolore în ceramică, care erau la modă și apreciate pentru aspectul agreabil în contextul spațiului ambiental. Pentru executarea celor mai frumoase panouri decorative, se apela de multe ori și la artiști cu renume, ca de exemplu la Simas.

Manufactura Sarreguemines reproducea la cererea comanditarilor în egală măsură afișe publicitare sau lucrări de artă de diferite dimensiuni. Priceperea și nivelul înalt al tehnicii faianțeriei este pusă în evidență prin realizarea de splendide

piese acoperite de bogate emailuri colorate, în special la plăcile de faianță care sunt ornamentate cu diferite elemente decorative în relief. Cromatica bine aleasă, alternanța suprafețelor plate sau în relief, recuzita ornamentală bogată, diversitatea formelor și pieselor, sunt caracteristici esențiale ale manufacturii de faianță Sarreguemines.

Activitatea manufacturii de faianță Sarreguemines începe în anul 1790. Nicolas Henri Jacobi, împreună cu alți doi tineri curajoși, instalează prima manufactură. În desfășurarea activității, vor întâmpina o serie de dificultăți de aprovizionare cu materie primă, ostilități și neîncredere din partea localnicilor, concurența manufacturilor engleze și franceze și tulburările Revoluției. Toate acestea îl determină pe Jacobi, după zece ani de încercări, să renunțe și să cedeze locul tânărului bavarez Paul Utzschneider. Acesta va prelua conducerea manufacturii în anul 1800. Fire dinamică și întreprinzătoare, în scurtă vreme va reface manufactura. Redresarea se va produce repede, tânărul inventiv introducând tehnici noi de execuție și de decorație.

În decursul anilor activitatea manufacturii se extinde, construindu-se noi ateliere. Aceste noi clădiri vor respecta stilul arhitectonic și armonia peisajului autohton. Una dintre clădiri, construite în aces spirit, este moara din Blies. Ulterior această clădire a devenit un faimos muzeu al tehnicii faianței – considerat unic în Franța și în Europa prin tematica abordată, prin originalitatea locului și a amplorii sale.

În anul 1836 Paul Utzschneider încredințează conducerea manufacturii ginerelui său Alexandre de Geiger, care va construi noi clădiri, extinzând activitatea faianțeriei. Noile întreprinderi, construite în 1853 și 1860, vor folosi pentru funcționarea cuptoarelor, energia aburului în locul huilei. În anul 1871, urmare a anexării Mosellei la Germania, Alexandre de Geiger părăsește Sarreguemines-ul și se retrage la Paris. Fiul său Paul de Geiger, va asigura în continuare conducerea manufacturii. Două noi întreprinderi sunt construite la Digoïn și la Vitry-le-François.

Paul de Geiger moare în anul 1913, an în care Utzschneider & Companie se scindează în două societăți: o întreprindere fixându-și sediul la Sarreguemines și cea de-a doua în alte uzine franceze.

În anul 1919, după primul război mondial, unitatea se reconstituie sub numele de Sarreguemines-Digoin-Vitry-le-François și va fi administrată de familia Cazal.

În timpul celui de-al doilea război mondial, faianțeria va fi pusă sub sechestru și gestiunea va fi încredințată între anii 1942-1945 manufacturii Villeroy & Boch.

După abandonarea fabricării maiolicii și porțelanului, manufactura a fost răscumpărată în 1979 de grupul Lunéville-Badouville-Saint-Clément, câțiva ani mai târziu, în 1982 a primit numele de Sarreguemines-Bâtiment.

Minunatele colecții de faianță fină Sarreguemines pot fi admirate astăzi în fosta locuință a lui Paul de Geiger, devenită ulterior un frumos muzeu. Între anii 1880-1882 Paul de Geiger își va amenaja în prelungirea apartamentelor sale o așa numită "Grădină de Iarnă" în stil "foarte" Art Nouveau, bogat decorată de Schuller, construită în întregime din panouri murale, realizate din plăci de faianță a căror imagini reprezintă vederi din Sarreguemines, scene alegorice și, central, o frumoasă fântână monumentală, adevărate capodopere ale artei ceramice. Sunt expuse de asemenea nenumărate piese de faianță începând cu vase de uz utilitar și decorativ, până la sobe, șeminee de diferite dimensiuni și forme.

Manufactura Sarreguemines a exportat în lumea întreagă o mare cantitate de faianță. Se găsesc numeroase colecții în S.U.A., Marea Britanie, Suedia, Ungaria, România. În urmă cu 10 ani s-au descoperit piese de faianță produse de această manufactură în Mozambic, Maroc și la Rio de Janeiro.

Câteva piese aparținând acestei prestigioase și prodigioase manufacturi, sunt păstrate în colecția de artă decorativă a Muzeului Civilizației Dacice și Romane Deva.

Obiectele au fost realizate în decursul secolului al XIX-

lea până la începutul sec. XX, în jurul anului 1913, fapt ce rezultă din unele caracteristici ale mărcilor existente pe fiecare piesă. În lunga perioadă de activitate a manufacturii Sarreguemines au fost folosite multiple mărci, diferitele variante fiind deosebit de utile, ajutându-ne la identificarea piesei și la determinarea cu exactitate a datei de execuție. După aceste caracteristici ne permitem să facem prezentarea pieselor în ordine cronologică:

FRUCTIERĂ

Faianță

Atelier Sarreguemines

Sec. XIX (între 1800 și 1830)

Dim: I. 12,5 cm, Dg: 23 cm, Db: 11,5 cm

Fără nr. de inventar

Deținător: Muzeul CDR Deva

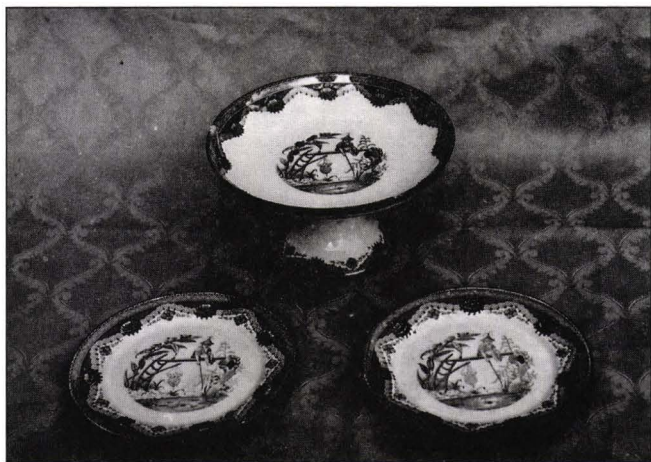


Fructieră

Smaltz alb gălbui, lucios, omogen. Formă circulară, prezentând din modelare un ușor relief în formă de elipsă care pornește de la bază, ridicându-se pe picior și extinzându-se pe corpul propriu-zis, prezentând din loc în loc, forme perlate ce cresc spre buză. Piciorul prezintă un nodus realizat din forme perlate încadrate de două benzi circulare, aurii. Buza ușor

ondulată este marcată cu smaltț auriu al cărui consistență se pierde spre interior. Cu auriu sunt delimitate și porțiunile dintre picior și corp și talpa piesei. Fructiera prezintă un bogat ornament floral (roze, miozotis, cicoare, etc.) pe corp și pe talpă. Conturul lujerelor și florilor este redat într-o grafie fină de umbră naturală, florile fiind colorate în culori pastelate (roșu, galben, albastru, verde) într-un ușor degrade. Central, aceleași crenguțe și lujere cu flori, dar ușor mărite, formează un mănunchi. Pe talpă, marca de atelier.

FRUCTIERĂ ȘI DOUĂ FARFURIOARE



Fructieră

Faianță

Atelier Sarreguemines

1/2 Sec. XIX 1/4 Sec. XX

Dim: I: 12 cm, Dg: 22,5 cm, Db: 11,8 cm

Nr. de inv.: 33.404

Deținător: Muzeul CDR Deva

Fructieră

Smalt alb gălbui, lucios, omogen. De formă circulară, corpul este ușor adâncit. Piciorul se evazează spre bază formând talpa. Întreaga piesă prezintă un bogat ornament policrom, compus din forme florale, vegetale, de inspirație orientală în alternanță cu elemente geometrice. Central, o compoziție circulară, cu o scenă de gen de inspirație orientală. Buza este marcată de un ornament circular, pe fond albastru cobalt compus pe trei registre: primul registru, alcătuit din denticuli, al doilea format din hașuri ce imită împletitura și al treilea registru dispus meandric și compus dintr-un șir de spirale întrerupt din loc în loc, central de un décor floral (floare de roză stilizată). Compoziția circulară, dispusă central, reprezintă un cadru peisagistic convențional care alătură lujeri de bambus, salcie, trestie și un ochi de apă în care pescuiește un personaj. Elementele peisagistice folosite în realizarea decorului, cât și vestimentația personajului sunt de inspirație orientală. Corpul prezintă și în exterior o bandă decorativă identică cu primul registru de pe față, de asemenea patru crenguțe cu flori de măr. Piciorul piesei este decorat la bază cu același ornament meandric compus din spirale și flori de roze. Cromatică echilibrată, dominând albastru de cobalt, apoi roșu englez, ocru și verde smarald, accentuate din loc în loc cu auriu.

Pe talpă, marca de atelier.



Farfurioară (două piese)

Dim: 1,5 cm, Dg: 20 cm, Db: 12,5 cm

Nr. de inv.: 33.179; 33.405



Farfurioară:

Smalt alb gălbui lucios, omogen. De formă circulară,

plană, ornamentată cu aceleași motive decorative reprezentate pe fructieră și aceeași policromie frumoasă și delicată. Pe fund, marca de atelier.

PLATOU

Faianță

Atelier Sarreguemines

4/4 sec. XIX

Dim: I: 3 cm, Dg: 30,5 cm, Db: 17 cm

Nr. de inv.: 39.995

Deținător: Muzeul CDR Deva



Sarreguemines

Platou

Smalt alb lucios, omogen. Formă circulară, ușor adâncită. Suprafața piesei prezintă din loc în loc un dècor liniar în relief, amplasat razant. Buza, ușor ondulată este marcată cu auriu care dispersează spre interior.

Pe fund, marca de atelier. Inscricțiya Sarreguemines, realizată cu negru în scriere cursivă peste care sunt suprapuse inițialele U & C.

CANĂ

Faianță

Atelier Sarreguemines

Sec. XIX (până la anul 1900)

Dim: I: 21 cm, Dg: 11 cm, Db: 11,5 cm

Fără nr. de inv.

Deținător: Muzeul CDR Deva



SARREGUEMINES

Cană

Smalt ocru galben, lucios, în exterior și albastru ceruleum în interior. Piesa este de formă tronconică, cu gura răsfrântă și ușor înălțată, formând ciocul. Cana prezintă un dècor în relief pe întreaga suprafață, sugerând un trunchi de copac cu multiple ramuri și frunze. Sunt redată de asemenea trei personaje (copii). Toarta, în formă de ramură de la care pornesc crenguțe, redată în relief, direcționate spre buza cării.

Pe fund, marca de atelier Sarreguemines incizată în pasta crudă cu litere de tipar, variantă de marcă utilizată în sec. XIX până la anul 1900.

CANĂ

Faianță

Atelier Sarreguemines

1/4 Sec. XX

Dim: I: 18 cm, Dg: 10,5 cm, Db: 9,5 cm

Nr de inv: 33.207

Deținător: Muzeul CDR Deva



Cană

Smaltz alb, lucios, omogen. Forma tronconică a vasului se modifică spre bază, devenind ușor pătrată și formând pe talpă patru piciorușe. Corpul se îngustează spre gură, și se termină într-un cioc. Toarta, de secțiune dreptunghiulară este modelată trilobat la cele două capete, care sunt lipite de corp. Suprafața corpului vasului este decorată cu elemente vegetale, florale și păsări. Gura este conturată cu un brâu de motive vegetale. Conturul desenului este realizat într-o grafie fină de umbră naturală. Crenguțele de măcieș și păsările sunt discret colorate.

Pe fund, marca de atelier. După caracteristicile mărcii atelierului și după recuzita ornamentală am determinat perioada de execuție corespunzătoare începutului de secol XX.

GARNITURĂ DE LAVOAR – CALCUTTA

Garnitura este compusă din următoarele piese:

Cană

Lighean

Savonieră

Suport pentru perii de dinți

Recipient pentru cremă

Cană

Faianță

Atelier Sarreguemines

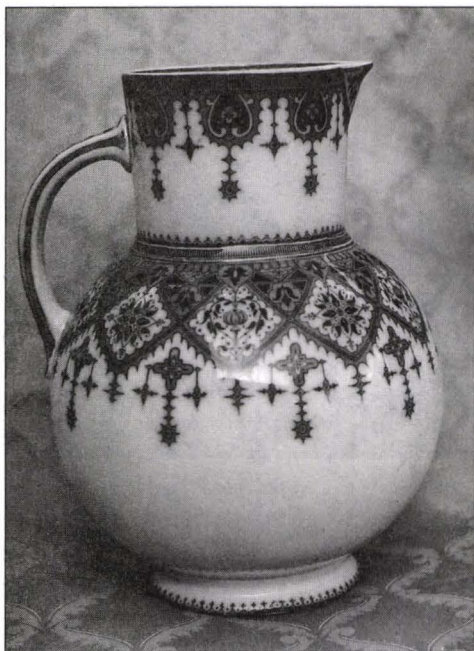
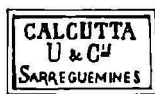
Sec. XX

Dim: I: 31 cm, Dg: 14
cm, Db: 13 cm

Nr. de inv.: 33.711

Deținător: Muzeul

CDR Deva



Cană

Smaltz alb, lucios, omogen. Piesa în formă de pară, prezintă un bogat ornament floral stilizat, de inspirație orientală, alternând cu elemente geometrice; dispunerea lor pe suprafața corpului se face în registre. Decorul este realizat în diferite tonalități de albastru cobalt, sugerând în ansamblu o suprafață dantelată. Primul registru este amplasat pe gâtul piesei, conturând

buza și ciocul. Urmează apoi o porțiune decorată amplasată la trecerea dintre gât spre corp sub forma unei frize. Ultimul registru este dispus la bază. Pe talpă, marca de atelier.



LIGHEAN

Nr. de inv. nr.: 33.711

Dim: I: 13 cm, Dg: 41 cm, Db: 30 cm

Smalt alb, lucios, omogen. Piesa de formă circulară, frumos modelată, prezintă atât în interior cât și pe pereții exteriori același dècor dantelat realizat cu albastru cobalt. În interior, central prezintă un dècor sub formă de rozetă cu aceleași elemente florale și geometrice.

Pe fund, marca de atelier.



Savonieră

Dim: I: 5,5 cm, L: 14,5 cm, l: 9,5 cm

Nr. de inv. nr.: 33.711

Smalt alb, lucios, omogen. Piesa de formă ovală, cu capac, și, la origine, cu toartă în partea centrală. Decorul de inspirație orientală, realizat cu albastru de cobalt, este dispus pe capac urmărind forma ovală și pe corp, pe fețele laterale.

Pe fund, marca de atelier.

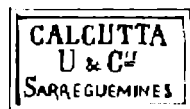
Suport pentru perii de dinți

Dim: I: 5,5 cm, L: 21 cm, l: 8cm

Nr. de inv. nr.: 33.711

Smalt alb, lucios, omogen. Piesa de formă ovală, ușor alungită, cu capac și toartă în partea centrală. Același dècor realizat cu albastru de cobalt este amplasat pe capac, urmându-i forma, pe suprafața toartei și pe fețele laterale ale corpului.

Pe fund, marca de atelier.



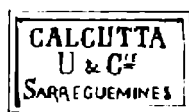
Recipient pentru cremă

Dim: I: 4 cm, Dg: 6,5 cm, Db: 6,5 cm

Nr. de inv. nr.: 33.711

Smalt alb, lucios, omogen. La origine, corpul cilindric a avut și capac. Decorul cu albastru de cobalt este dispus meandric pe suprafața corpului.

Pe fund, marca de atelier.



GARNITURĂ DE LAVOAR (INCOMPLETĂ) – ADA

Cană

Savonieră

Suport pentru perii de dinți



Cană

Faianță

Atelier Sarreguemines

1/4 Sec. XX

Dim: I: 29,5 cm, Dg: 17 cm, Db: 14,5 cm

Nr. de inv. nr.: 39.975

Deținător: Muzeul CDR Deva

Cană

Smalt alb, lucios, omogen. Forma piesei, hexagonală, îngustându-se în partea superioară unde formează un cioc evazat. Toarta, în secțiune dreptunghiulară, rotunjită, este modelată și lipită de corp la cele două capete. Corpul hexagonal, prezintă pe fiecare latură un decor floral, stilizat, dispus în benzi verticale. Ornamentul floral reprezintă ghirlande de roze, redată în culoarea roșu englez, dispuse pe un fond mai deschis de aceeași culoare. Buza piesei este marcată de un dècor punctiform.

Pe fund, marca de atelier, imprimată cu aceeași culoare (roșu englez).

Savonieră

Dim: I: 2,5 cm, L: 11,5, l: 8,5 cm

Nr. de inv. nr.: 39.989

Smalt alb gălbui, lucios, omogen. Piesa de formă octogonală, prezintă același decor floral dispus în ghirlandă, amplasat în interiorul piesei, desfășurându-se sub formă de friză.

Pe fund, marca de atelier, imprimată cu aceeași culoare (roșu englez).



Suport pentru perii de dinți

Dim: I: 2,5 cm, L: 21 cm, l: 8,5 cm

Nr. de inv. nr.: 39.979

Smalt alb, lucios, omogen. Piesa de formă octogonală, prezintă același decor floral dispus în ghirlandă, amplasat în interiorul piesei, desfășurându-se sub formă de friză redată în aceeași cromatică.

Pe fund, marca de atelier.

GARNITURĂ DE LAVOAR (INCOMPLETĂ) – GLOXINIA

Savonieră

Suport pentru perii de dinți

Suport pentru burete



Savonieră

Faianță

Atelier Sarreguemines

1/4 Sec. XX

Dim: I: 3 cm, L: 12 cm, l: 8,5 cm

Nr. de inv. nr.: 33.306

Deținător: Muzeul CDR Deva

Savonieră

Smaltz alb, lucios, omogen. Piesa este dreptunghiulară, cu capetele rotunjite. Prezintă în interior un frumos decor floral (floare Gloxinia). Ornamentul policrom este în așa fel compus încât acoperă întreaga suprafață.

Pe fund, marca de atelier.

Suport pentru perii de dinți

Dim: I: 5 cm, L: 20 cm, l: 10 cm

Nr. de inv. nr.: 33.305

Smalt alb, lucios, omogen. Piesa are formă ovală, alungită fiind compusă din corpul propriu-zis, capac și toartă. Prezintă un decor floral pe capac, o floare Gloxinia cu boboc și frunze, de asemenea, același decor floral pe părțile laterale ale piesei sub formă de ghirlandă, cu flori Gloxinia redată la dimensiuni reduse.

Pe fund, marca de atelier.

Suport pentru burete

Dim: I: 5 cm, L: 15 cm, l: 10 cm

Nr. de inv. nr.: 33.485

Smalt alb, lucios, omogen. Piesa de formă ovală, se evazează ușor spre gură. În exterior, pe cele două laturi sunt reprezentate două ghirlande de flori Gloxinia redată în culori diferite, albastru-violet și ocru-auriu.

Pe fund, marca de atelier.



DES PIÈCES APPARTENANT À LA MANUFACTURE DE FAIANCE SARREGUEMINES, GARDÉES AU MUSÉE DE DEVA

Résumé

La localité Sarreguemines de France est considérée la capitale de la faïence en se conquérant le renom et sa position pendant a deux siècles d'une intense activité.

Dans tout le monde il sont répandues des pièces utiles et beau coloriés qui portent le sigle de la manufacture de faïence de Sarreguemines.

Paul Utzschneider et Paul Geiger par l'activité déployé ils ont situé la petite ville dans la première place de l'industrie de la faïence.

Commençant a XIX-ème siècle, cette manufacture a offert a tout le monde des pièces décoratives et utilitaires, les cheminées et les plaques de faïence pour le décor mural.

L'activité de la manufacture de faïence de Sarreguemines a commencé dans l'année 1790 quand Nicolas Henri Jacobi a installé la première manufacture. Dans l'année 1800 les dirigeants de la manufacture ont repris par le Bavarois Paul Utzschneider. Pendant les suivant années l'activité de la manufacture est étendue. Dans l'année 1836, Paul Utzschneider a confié la direction de la manufacture à son bel fils Alexander de Geiger, qui a développé a son tour cette activité.

Dans l'année 1871 les dirigeants a été repris par son fils Paul de Geiger qui a conduit la manufacture jusqu'à l'année 1913 quand l'unité a été partagé en deux sociétés.

Dans l'année 1919 l'unité a été refait sous le nom de Sarreguemines – Digoïn – Vitry-le-François. Pendant la deuxième guerre mondial la manufacture a été mis sous le séquestre et la gestion a été confié pendant les année 1942-1945 à la manufacture V&B.

Dans l'année 1979 la manufacture a été acheté par le

groupe Lunéville – Badonviller – Saint – Clément et puis dans l'année 1992 a reçu le nom Sarreguemines – Bâtiment. La manufacture Sarreguemines a exporté dans le monde entier une vaste collection de faïence.

À la suite, on trouve de nombreux pièces dans les Etats Units, Grand Bretagne, Suedie, Hongrie, Roumanie.

Quelques pièces qui appartiennent à cette prestigieuse manufacture, sont gardés dans la collection de l'art décorative du Musée de la Civilisation Dace et Romaine de Deva.

Bibliografie

- Enciclopédie des antiquetés – Gründ – Paris.
- Guide de l'Amateur des Faïances de Sarreguemines, Paris 1975.
- Petit manual du chiveur, Paris 1983.

INSCRIPTII ȘI CARTUȘURI PE VASE FARMACEUTICE ORĂDENE DE LA CUMPĂNA SECOLELOR XIX-XX.

Alexandru Pop

Fără îndoială, cumpărătorul sau bolnavul care intra în oficina unei vechi și respectabile farmacii era impresionat de interiorul acesteia, încercând un amestec misterios de respect, speranță și, nu în ultimul rând, de o anumită emoție artistică, poate ceva asemănător sentimentului provocat de intrarea într-un spațiu sacru.

Alături de arhitectura interiorului și de mobilierul farmaciei, vasele și borcanele farmaceutice care se aflau de regulă în oficina farmaciei, pe polițe libere sau în dulapuri, în folosință curentă dar și expuse decorativ, pot constitui în sine obiecte interesante pentru cercetători, cu trimiteri privind întrepătrunderea dintre industrie și artă, adică spre ceea ce astăzi intră în sfera de design industrial.

Să nu uităm că mulți farmaciști înstăriți își comandau special vasele din officină și laborator, purtând embleme și cartușuri distinctive, specifice. Cei mai bogați comandau chiar proiecte pentru clădirea și decorația interioară a farmaciei, inclusiv mobilierul încăperilor, până la emblema de pe vase sau la reclama farmaciei. Este cazul renumitului farmacist arădean Földes Kelemen, care a comandat arhitectului arădean Emil Tabacovici, în anul 1899, un impunător edificiu P+2, rămas până astăzi, având farmacia la parter. Edificiul, decorația interioară, mobilierul farmaciei, până la cartușurile vaselor farmaceutice și reclama farmaciei au fost realizate în stil secesion¹. Se pare

că și la Oradea se găsesc câteva asemenea exemple, cercetările fiind în curs.

Lucrarea de față are drept scop semnalarea câtorva tipuri de cartușuri-ecusoane de pe vasele farmaceutice aparținând odinioară unor farmacii orădene. Este vorba de vase de porțelan, sticlă și lemn pentru păstrarea medicamentelor și substanțelor (prafuri, unguente, lichide) utilizate curent în vechile farmacii, astăzi constituind doar piese decorative sau de colecție (eventual fiind folosite cu destinația schimbată în puținele laboratoare de farmacie pentru păstrarea unor preparate sau reactivi)

Ca timp, piesele aparțin sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, reprezentând perioada finală de fabricare a unor astfel de vase inscripționate sau cu cartușuri-ecusoane, întrucât din a doua jumătate a secolului XX, farmaciile au renunțat la acestea, adaptându-se noilor condiții oferite de o extraordinară dezvoltare și diversificare a industriei chimico-farmaceutice.

Interdependența unor aspecte și caracteristici legate de aceste vase (fabricantul, perioada, materiale, tehnologii, stil, forme, specificitatea emblemelor fabricantului sau a beneficiarului ș.a) constituie un complex de probleme a căror rezolvare ține concomitent de analiza detaliată a obiectului în cauză, luat însă în unitatea lui.

Din păcate, în bibliografia consultată nu am găsit referiri directe privind cartușurile-ecusoane de pe vasele farmaceutice caracteristice perioadei de sfârșit de secol XIX și început de secol XX, ceea ce conferă un caracter oarecum singular semnalărilor noastre. Acest fapt impune pentru viitor o cercetare aprofundată și de durată, evident în măsura în care subiectul poate stârni interes.

Limitându-ne la scopul nostru, impresia artistică lăsată de cartușurile-ecusoane de pe vasele farmaceutice confirmă extinderea artelor decorative și în acest domeniu.

Bidimensionalitatea simetrică, ornamentul auster dar rafinat, culorile puține dar îndrăzneț combinate indică elemente

caracteristice unor stiluri artistice în vogă în secolul XIX și la începutul secolului XX.

În sfârșit, indicii importante privind perioada de fabricare sunt date de inscripțiile vizând conținutul vasului, în cazul nostru cartușul și inscripțiile de pe vasele de porțelan și sticlă fiind “arse” (tratate termic separat sau odată cu cartușul și



Foto 1 Vase farmaceutice din porțelan cu ornament stil Empire (farmacia Adonia – Oradea).

ornamentul respectiv).

În Foto 1 câmpul alb al vasului cilindric de porțelan constituie fundalul unui ornament stil Empire, sobru dar majestuos, constând din două cununi de laur în partea superioară a vasului, distanțate de un mic dreptunghi cu bazele mici orientate în direcția sus-jos, din acest dreptunghi pornind trei linii paralele echidistante (cea din mijloc fiind mai scurtă) spre cununile de laur.

Cununile sunt străbătute, până spre partea inferioară a vasului, de trei linii verticale, fiecare linie fiind terminată în partea de jos într-un mic dreptunghi oblong, amintind de un cordon de perdea. Partea de sus a verticalelor se termină cu trei butoni circulari dispuși în triunghiuri cu vârful în sus, întregul ansamblu încercând parcă o trecere spre stilul secesion austriac (geometric).

Culoarea întregului ornament este maro-vișinie. Inscripția, aflată în acest cadru deschis în partea inferioară este cu majuscule negre tip bloc.

Dintre preparatele inscripționate pe vase, SYR. ALTHAEAE și SYR. AMYGDALIN se regăsesc în farmacopeele din a doua jumătate a secolului XIX² dar nu figurează în cele de la începutul secolului XX³. Dimpotrivă, ADEPS.LANAE (lanolină) figurează numai pe la începutul secolului XX.

Ornamentul amintit s-a utilizat și în cazul sticlelor farmaceutice, fundalul alb, fără cartuș, având forma de nișă boltită (dreptunghi terminat în partea superioară de un segment de cerc).

Deși stilul Empire era în vogă la începutul sec. XIX, judecând după vasele de porțelan și sticlă, se pare că pătrunderea lui în decorația vaselor farmaceutice din Europa Centrală și de Est s-a făcut abia în a doua jumătate a secolului.

Asupra fabricantului acestor vase de porțelan cu emblema descrisă, ne putem pronunța cu precizie și anume este vorba de firma vieneză Hermann Steinbuch în al cărei catalog de produse din anul 1923 figurează această emblemă⁴. Mai puțin precis, putem stabili însă perioada în care s-au executat vasele; ar fi vorba de primele două decenii ale sec. XX, poate chiar ceva mai devreme, având în vedere pregnanța stilului Empire din



Foto 2 Patru sticle farmaceutice brune pentru uleiuri volatile cu cartuș ornamentat în stil Secession și două borcane farmaceutice din sticlă transparentă incoloră cu cartuș clasicizant (Farmacia Cristiana-Oradea).

emblemă.

Un cartuș ornamentat interior (cu etichetă “arsă”), de un rafinament aparte este cel din Foto 2. S-a găsit numai pe sticle brune, transparente. Cartușul în formă de nișă boltită constă dintr-un chenar geometric, linii în trei culori – alb/negru/auriu dinspre exterior – fondul (câmpul interior) fiind de un galben-pal fin, ce pune în evidență ornamentul interior.

Surprinzător, acesta din urmă are o dispunere asemănătoare celui din Foto 1, dar lăsând o puternică impresie de secesion austriac.

Stilul Seccesion târziu din Austria-Germania era de inspirație geometrică, având predilecție pentru pătrat, dreptunghi și cerc (uneori cu înțeles simbolic), depărtându-se ca ripostă de esența stilului Art-Nouveau caracterizat de linii ondulatorii, asimetrice și motive florale.

Locul cununii de laur din Foto 1 este luat de un disc tricolor cu coroane circulare (ca o țință de tir), dinspre exterior negru/auriu/albastru-azur. Între discuri se arcuiește o punte aurită cu borduri negre. Epatantă este însă metamorfoza celor trei cordoane în trei tulpini de papirus stilizate (de culoare neagră), prin înlocuirea dreptunghiurilor cu ampenajul papirusului (realizate din linii curbe).

Inscripția cu majuscule negre tip bloc câștigă în eleganță pe fondul galben-pal: OL. JECORIS ASELL.; BALS.COPAIV. MIXT.; OL. TERE. RECT. se găsesc în farmacopeele din a doua jumătate a sec. XIX² și vor mai figura și la începutul sec. XX³ dar SYR. HYPOPHOSPH. COMP., ca preparat mai nou, figura numai la începutul secolului XX³.

În sfârșit, în Foto 2 se mai remarcă două borcane de sticlă incoloră cu cartușuri clasicizante de formă dreptunghiulară de culoare maro închis, respectiv portocalie, pe un fond alb în formă de nișă boltită. Cartușul constă într-un chenar dreptunghiular trasat subțire în interiorul căruia se află unul mai lat, iar inscripția cu litere negre tip bloc figurează într-un pătrat trasat cu linie subțire.

Simplitatea clasică, fără nici un ornament inspiră privitorului o austeritate pură nelipsită însă de o anumită distincție manifestă la piesa luată individual, dar poate mai puțin la ansamblul înșirat pe o poliță.

Inscripțiile KAL. SULPHUR PULV. și respectiv NAPHTOL indică perioada de început de secol XX întrucât ambele substanțe figurează în Farmacopea Română ed. a IV-



Foto 3 Vase farmaceutice din porțelan și sticlă cu cartuș stil Secession austriac geometric (Farmacia Delia-Oradea).

a (1926), pe când NAPHTOL-ul nu figurează în manualul farmaceutic german din 1873².

Într-adevăr, acest tip de cartuș figurează în același catalog al firmei Hermann Steinbuch din 1923⁵.

Din aceeași familie de cartușuri în formă de nișă boltită cu ornament interior în stil Seccesion geometric sunt vasele de porțelan alb din Foto 3. Ornamentul (mai puțin cercul) ar putea încadra, la fel de bine, ferestrele unei fațade Seccesion de la cumpăna secolelor XIX-XX. El constă din patru pătrate (două sus, mai mici, la colțurile cartușului și două jos, mai mari și mai apropiate între ele) de culoare vișinie închis, cu câte o diagonală albă. Între pătratele de sus, un arc de boltă stilizat, cu miez portocaliu, pare că suspendă la capete câte două triunghiuri (o “inovație” în stil) de culoare verde-închis cu vârfurile în jos, de la care coboară un fascicol de trei raze verzui, aproape paralele, aidoma canelurilor unei coloane dorice, având

ca soclu cele două pătrate inferioare. Sub cele două pătrate de sus, câte două mici dreptunghiuri oblonge portocalii, apoi unul alb în relief, în exteriorul triunghiurilor verzi, sugerează ciucurii unei perdele.

Un cerc mare de culoare neagră, cu foarte discrete puncte albe în relief, exterioare cercului, aproape invizibile pe fondul vernil-pal, încadrează inscripția cu majuscule negre tip bloc, circumferința cercului ocupând aproape întreg cartușul, fiind întretăiată lateral de fasciculele verzi amintite. Un mic cerc verde-închis, punctiform este plasat sub arcul de boltă, deasupra circumferinței cercului mare.

În Foto 3 se mai remarcă un borcan de sticlă transparentă, incoloră purtând același cartuș-lemă precum și un vas de porțelan, fără inscripție, ceea ce înseamnă că, la cererea beneficiarului, se livrau și vase neinscripționate, având numai cartușul-lemă.

Toate vasele farmaceutice purtând acest cartuș-lemă au fost fabricate, foarte posibil, de aceeași firmă vieneză, Hermann Steinbuch, existând însă unele mici diferențe față de poza din catalog⁶.

Preparatele inscripționate UNG. AROMAT.; RAD. SALEP. PLV.; BUTYR CACAO; SIR. RHEI. sunt consemnate în farmacopeele

amintite de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX, mai puțin RAD. SALEP. PLV. la care se pare că s-a renunțat la



Foto 4 Vase farmaceutice între care un vas de porțelan cu cartuș auriu oval (colecție particulară).

începutul secolului XX.

Un cartuș simplu și elegant constând dintr-un oval auriu vertical, pe fondul alb al vasului de porțelan (Foto 4), având în interior inscripția cu majuscule negre tip roman constituie un alt ecuson remarcabil pe vasele vechilor farmacii orădene. Sub cartuș se află o mică și discretă vinieta neagră subliniind inscripția din cartuș, OXYMEL SCILLAE, denumire ce figurează în ambele farmacopei citate anterior.



Foto 5 Set de sticle și borcane farmaceutice de culoare galben-transparent, cu cartuș stil Art-Nouveau (colecție particulară).

Un set interesant de sticle galben-transparent este cel din Foto 5 având cartușul format din două linii ondulatorii de grosimi variabile, de culoare neagră, amintind de o interferență de unde aflate în mișcare.

Știm că liniile asimetric-ondulatorii constituie un motiv esențial al stilului Art-Nouveau clasic în opoziție cu Seccesionul austriac de factură geometrică prezentat până acum, ceea ce nu le exclude însă de la sincronie.

Pe fondul alb al câmpului din cartuș, inscripțiile cu majuscule negre tip bloc, OL. CERAE; SEM. CYNAE. COND; NATR. NITRIC; OL. ROSMARIN; se găsesc în toate farmacopeele sfârșitului de secol XIX dar primele două nu vor mai figura în Farmacopea Română din 1926, ceea ce face să situăm acest set de sticle, probabil de proveniență apuseană, la cumpăna secolelor XIX-XX.

Un alt set interesant de sticle, de un albastru-cobalt intens, este cel din Foto 6, după aspect, foarte probabil de proveniență vieneză, de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea.



Foto 6 Set de sticle și borcane farmaceutice de culoare albastru-cobalt cu cartuș în formă de scut-blazon (Farmacia Cristiana-Oradea).

Față de cartușurile-ecusoane de până acum, acestea au formă de scut cu două concavități în partea superioară (chef) și cu vârf în partea inferioară (pointe). Conturul cartușului este dublat interior de o linie albastră, contrastând pe câmpul alb al ecusonului, dar în armonie cu fondul albastru al sticlei.

Cele trei tipuri de ecusoane cu chenar dublat se regăsesc și în ofertele firmei Hermann Steinbuch din Viena⁷.

Inscripțiile sunt cu majuscule negre tip bloc, în cazul sticlelor mari fiind mai îngroșate și cu racorduri micșorate. Toate cele cinci denumiri, TINCT. CANTHARID; TINCT. LOBAELIAE; STIB. SULF. AUR.; TINCT. STROPHANTI SEM.; HYDR. SALICYL. figurează în Farmacopea Română ed. IV-a (1926) dar în "Handbuch..." (1873) numai primele trei.

Trebuie să menționăm că acest model de cartuș-ecuson, relativ simplu, dar emblematic, în formă de scut, va fi preluat cu mici modificări sau variante de "heraldica" farmaceutică pentru etichetarea sticlelor și borcanelor din officină sau laborator, utilizând pentru aplicare vopsele pe bază de lianți peliculogeni (nitroceluloză, lacuri și rășini naturale ș.a.) Farmacopea Română (1926) prevedea ca substanțele netoxice să aibă eticheta cu litere negre pe fond alb, stupefiantele (separanda) etichete cu litere

roșii pe fond alb iar substanțele toxice (venena) etichetă cu litere albe pe fond negru. Această prevedere se mai regăsea și în Farmacopea Română ed. VI-a (1948)⁸.

U l t i m a categorie de vase farmaceutice, pe care le semnalăm, sunt câteva vase de lemn, cilindrice cu capace de lemn, fabricate la strung (Foto 7). Deși se pare că în istoria farmaciei vasele de lemn au fost utilizate printre primele, ca vase de păstrare a substanțelor medicamentoase solide, ele au continuat să fie fabricate și utilizate și la începutul secolului XX. Cele din secolele trecute erau vopsite și bogat ornamentate, cartușurile și inscripțiile lor fiind indicii în stabilirea perioadei și ariei de folosință.

Mai puțin ornamentate, vasele farmaceutice din lemn de la cumpăna secolelor XIX-XX au inscripția aplicată direct pe corpul cilindric, de regulă, cu majuscule negre de tip roman, tot vasul păstrând culoarea natur, fiind acoperit cu lac incolor din rășini naturale. De exemplu, toate preparatele inscripționate pe vasele din Foto 7 figurau în "Hanbuch..." (1873) dar numai ALOE; RHIZOM. CALAMI; PULV. GUMMOS în Farmacopea Română ed. IV-a (1926).

Prezentarea tipurilor de cartușuri-ecusoane de pe vechi vase farmaceutice orădene, departe de a fi exhaustivă chiar pentru perioada de referință, nu dezvăluie decât un aspect



Foto 7. Set de vase farmaceutice din lemn (colecție particulară).

particular al multitudinii fațetelor legate de istoria farmaciei orădene. Nu trebuie să uităm că în această perioadă Oradea a fost primul sau printre primele orașe din provincie cu cel mai mare număr de farmacii, chiar dacă în privința numărului de locuitori alte orașe erau mai importante⁹.

Acest fapt ne obligă de a reveni cu o mai veche sugestie privind înființarea unei expoziții permanente sau chiar al unui muzeu de istoria farmaciei.

Note

¹ Gheorghe Lanevski: “*Arhitectura arădeană la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX în contextul european al anului 1900*”, în “Studii și comunicări” VI (1997) – Museum Arad, pag. 136.

² Dr. L. Waldenburg, dr. Carl Eduard Simon: “*Handbuch der Allgemeinen und Speciellen Arzneiverordnungs – Lehre*”, Berlin, 1873 Verlag Von August Hirschwald.

³ *** *Farmacopea Română*, ed. IV –a, București, 1926.

⁴ *** *Illustrierter Haupt – Preiskatalog von Hermann Steinbuch*, vormals F.A. Wolff und Söhne, Wien, 1923, Tafel II, Dekor 110.

⁵ Idem, Tafel II, Dekor 109.

⁶ Ibidem, Tafel I, Dekor 107. Este vorba de diferențe minore privind culoarea unor detalii geometrice.

⁷ Ibidem, pag. 8, ecusoanele XIV, XVII și XVIII.

⁸ *** *Farmacopea Română*, ed. VI –a, București, 1948, pag. XXI.

⁹ Alexandru Pop: “*Farmacii publice orădene în perioada 1880-1919*”, în CRISIA XXVI –XXVII, Oradea, 1997, pag. 134

INSCRIPTIONS ET CARTOUCHES SUR LES POTS DE
PHARMACIE D'ORADEA À LA FIN DU XIX^E SIECLE
ET AU DEBUT DU XX^E SÈICLE.
(Résumé)

Avant la première conflagration mondiale, Oradea avait l'un des plus forts réseaux des pharmacies publiques du pays. En dépit des pertes provoquées par les deux guerres mondiales et l'étatisation communiste de 1949, on trouve encore dans quelques vieilles pharmacies es collections particulières des pièces intéressantes de pots de pharmacie, ayant environ cent ans, notamment de provenance viennoise, aux cartouches ornés style Sécession.

ROLUL ARTELOR INDUSTRIALE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Mihaela Varga

Entuziasmul față de artele industriale care caracterizează a doua parte a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, precum și creșterea spectaculoasă a producției în acest domeniu, au mai multe explicații. Nu numai progresul tehnic a dus la dezvoltarea lor. Mizeria dickensiană a capitalismului i-a preocupat nu numai pe criticii sistemului, ci și pe responsabili politici ai lumii de atunci. Se puneau două probleme aparent opuse: absorbția forței de muncă determinată de decăderea meșteșugurilor artistice și conservarea meșteșugurilor artistice aflate în decădere tocmai datorită manoperei laborioase și scumpe. Un răspuns comun la aceste două probleme a fost accentul pus pe dezvoltarea artelor industriale. Măsurile de sprijinire care s-au luat de statele dezvoltate în acest dublu scop au dus în ultimele decenii din secolul al XIX-lea la o creștere a producției care depășea posibilitățile de consum a țărilor producătoare. O criză de supraproducție în domeniu a fost evitată datorită facilităților apărute în transport, îndeosebi dezvoltarea în întreaga lume a căilor ferate și a transporturilor maritime, care au permis dezvoltarea unui masiv export al acestor produse. Analizând doar câteva din importurile românești, se poate observa atât dezvoltarea deosebită pe care o luaseră în unele țări producția artelor industriale, cât și specializările la care se ajunsese.¹

Astfel în 1905, dacă pe primul loc al importurilor din Germania se aflau în mod firesc mașinile de orice fel, în valoare

totală de 8,9 milioane lei aur, locul 25 îl ocupă faianța de toate categoriile în valoare de 840.268 lei, prin urmare acoperind aproape o zecime din valoarea mașinilor. Pe locul 35 sunt importurile de bijuteriile de aur sau platină în valoare de 540.072 lei pentru 200 de kilograme de astfel de bijuterii. Orfevrăria de aur, platină și vermeil ocupă locul 90 cu 149.200 lei reprezentând 124,3 kilograme. Aceasta înseamnă că pentru fiecare 13 lei cheltuiți pe mașini importate din Germania, se cheltuia un leu pentru bijuterii prețioase sau orfevrărie.

Din Franța, în același an se importă doar 15 kilograme de bijuterii de aur și platină – poziția 83, în valoare de 40.500 lei, de 13 ori mai puțin decât din Germania. Poziția 53 este ocupată de obiectele de sticlă sculptate, aurite sau nu, combinate sau nu cu alte materii, prin urmare sticlă de lux, înalt prelucrată, importându-se 16.272 kilograme în valoare de 78.220 lei, ilustrând dezvoltarea pe care o luase arta sticlei în această țară. Valoarea importurilor de sticlă este aproape dublă față de valoarea bijuteriilor importate, iar cantitatea de 16.272 de kilograme poate însemna cel puțin tot atâtea obiecte de sticlă, dacă considerăm că obiectele aveau în medie minimum un kilogram, o medie destul de mare pentru un obiect de sticlă din epocă. Putem aprecia că într-un singur an, 1905, au fost importate peste 16 mii de obiecte de sticlă franceză înalt prelucrate, ceea ce denotă imensul succes de care se bucurau aceste produse ale industriei de artă franceze.

Obiectele de aramă, alamă și bronz, cizelate și vernisate ocupă în importurile din Franța poziția 63 cu 5.432 kilograme în valoare de 65.184 lei. Deși Franța era renumită prin producția de înaltă calitate în domeniu, cantitatea este de trei ori mai mică decât cea a sticlei de artă importată, ilustrând mutația de gust în domeniu.

Se mai poate observa că dacă produsele manufacturate germane sunt de ordinul de sute de mii de lei, cele franțuzești sunt de ordinul a zeci de mii de lei. Singurele produse franceze care ating ordinul de sute de mii de lei sunt cărțile, cărțile broșate în valoare de 307.503 lei pentru 43.929 kg., poziția 13,

și poziția 40, cărțile cartonate sau legate, 111.005 lei pentru 16.713 kilograme. Ambele categorii de cărți nu ating însă jumătate din valoarea cheltuită pentru bijuteriile importate din Germania.

Cantitatea cea mai mare de bijuterii fine este însă importată din Austro-Ungaria de unde se importă 340 kilograme față de cele 200 importate din Germania. Importurile din alte țări sunt practic nesemnificative: din Elveția se importă 4 kilograme, din Rusia și din Turcia, țări cu tradiții în domeniu, doar 1 kilogram, respectiv 4 kilograme.

Spectaculoasă este specializarea Elveției, care exportă în România în același an 1905 ceasornice de argint sau alte materii în valoare de 862.960 - 53.935 piese, poziția 2, prin urmare mai mult decât întregul export de faianță al Germaniei. La acestea se adaugă cele 3.170 ceasornice și cronometre de aur în valoare de 634.000 lei. A șasea parte din suma cheltuită pentru importul de mașini-unelte germane se cheltuia pentru importul de ceasuri elvețiene.

Dacă se ia în considerare întreg importul de ceasuri de aur sau platină, decorate sau nu cu pietre prețioase, existând în această privință date unitare pentru perioada 1901- 1913, se ajunge la cifra de 67.802 de piese², dintre care peste 95 % sunt elvețiene. Pentru întreaga perioadă 1906 – 1913, când evaluarea vamală rămâne aceeași, de 100 de lei bucata, s-au importat 51.038 piese în valoare de 5.103.800 lei.

Se poate constata urmărind statistica că aceste importuri nu au făcut decât să crească de la trei mii și ceva de piese pentru perioada 1901 – 1905, la peste patru mii și cinci mii de piese în perioada 1906 – 1909 și la peste șapte sau opt mii în perioada 1910 – 1913.

Elveția mai avea o specialitate, care ocupa chiar un loc mai important decât ceasurile, dar din acele importuri este greu de presupus că a mai supraviețuit ceva. Se importau dantele elvețiene în valori care depășeau pe cele ale importurilor de ceasuri de orice fel.

Pe o curbă accentuat ascendentă sunt și importurile de

orfevrărie cu excepția orfevrăriei de aur, care în perioada 1900 – 1905 atinge valorile cele mai mari. În schimb se constată o creștere a preferințelor pentru orfevrăria de platină, chiar dacă valorile, așa cum este de așteptat, sunt destul de mici. Cea mai mică cantitate de orfevrărie de argint importată este în 1902 de 261 de kilograme, în rest cantitățile variind în jurul a 500 de kilograme pe an în primii cinci ani ai secolului, pentru ca ulterior ele să atingă 865 de kilograme în 1911. În total s-au importat 6.874 kilograme de orfevrărie de argint în primii treisprezece ani ai secolului, cantitățile cele mai mari provenind din Germania, urmată îndeaproape de Austro-Ungaria, pe locul trei situându-se Franța cu cantități de patru, șase ori mai mici. Mici cantități s-au mai importat din Anglia, Elveția, Belgia, Italia, Rusia și Turcia.³

La orfevrăria vermeil importul nu atinge jumătatea valorii celui de argint, fiind de 2.861 kilograme în treisprezece ani și se păstrează același clasament al importurilor.⁴

În ceea ce privește orfevrăria de aur, Germania păstrează locul I, dar pe locul doi se află Franța, urmată fiind de Austro-Ungaria. Între anii 1901 – 1913 se importă 571,4 kilograme, valorile variind între 123 kilograme în 1902 – probabil o comandă regală sau alta destul de însemnată și 6, 6 kilograme în 1908.

Orfevrăria de platină importată în cei treisprezece ani este de 41,5 de kilograme, Germania furnizând cantitățile cele mai însemnate.⁵

În toată această perioadă, Turcia excelează în exporturile de covoare în care nu va întâlni, cel puțin în România, vreo concurență reală.⁶ Până în 1905 există o categorie vamală denumită „covoare de lână pură în care intră și cele zise turcești“, evaluată la 8 lei kilogramul. După aceea apar două categorii, prima de „covoare orientale de peste 3 kilograme pe metrul pătrat“ și „covoare orientale de până la 3 kilograme pe metrul pătrat“. Primele sunt evaluate la 12 lei kilogramul, cea de-a doua categorie, deoarece are o lână mai ușoară, prin urmare și mai fină, la 20 lei kilogramul. Dacă evaluarea vamală a unui

ceas de aur după anul 1905 scade la jumătate și se poate remarca în general că valorile scad, în privința covoarelor, evaluarea crește.

În 1905, din 15.935 kilograme, 15.114 provin din Turcia, aproape 95 %. Se mai importă 430 kilograme din Bulgaria, 222 din Austro-Ungaria, 54 din Germania și 5 din Grecia, ultimele două fiind probabil importuri individuale, nu comerciale. În 1906 se importă 16.121 kilograme de covoare de peste 3 kg./mp. din Turcia, din totalul de 16.557 kg., adică 97 %. Se importă 285 de kilograme din Austro-Ungaria, iar din Anglia, Bulgaria și Germania provin cantități sub 100 de kilograme. La covoarele din lână mai fină, adică cele sub 3 kg./mp., importul este de două ori și jumătate mai mic, de 6368 kg. din care 4309 provin din Turcia, adică 67 %. Procentul este atât de mic deoarece 1.204 kilograme sunt importate din Anglia conform statisticii, dar acest import nu este sigur englez, întrucât o țară ca Ciprul era colonie engleză, iar Persia protectorat britanic, prin urmare covoarele puteau proveni tot din zona orientală.

În anii 1909 și 1910, lucrurile sunt cu mult mai clare din acest punct de vedere, deși apare în 1909 un import de 808 kilograme de covoare orientale mai grele din Olanda și unul de 247 kg. de covoare orientale mai fine din Germania, dar în rest Turcia domină cu autoritate la ambele categorii. Ceea ce se remarcă acum însă este faptul că se inversează raportul de import dintre cele două categorii. Se importă mult mai multe covoare fine, de până la trei kilograme per metrul pătrat. Astfel cele fine se importă în cantități de peste două ori mai mari în 1909 față de cele mai grele, de peste trei ori în 1910, ca să se ajungă la aproape de patru ori în 1912 și la aproape zece ori în 1913. Se constată astfel că cererea se orientează cu timpul spre covoarele fine, chiar dacă erau mai scumpe. Cantitatea importată de covoare fine crește spectaculos, de la 4.368 kilograme în 1906 la 50.427 în 1913, mai bine de zece ori, în timp ce cantitatea importată de covoare grele scade de la an de an, de la 16.557 kilograme în 1906, la 5.777 kg., deci

la aproape o treime.

Exprimând într-o manieră mai sugestivă datele statistice am putea spune că românii acelei perioade erau dispuși să cheltuiască mult mai mult pentru a-și împodobi din ce în ce mai mult casele cu covoare turcești, având grijă ca ele să fie dintre cele mai fine.

Italia, care nu beneficia de aportul puternic industrializat al nordului său aflat în stăpânire austro-ungară, făcea totuși față concurenței statelor puternic industrializate la câteva specialități. Una dintre ele o constituia categoria „busturi și statui de marmură într-un singur exemplar constituind obiecte de artă”, după cum suna titulatura folosită de vamă începând cu 1906, obiectele fiind scutite de vamă cu aprobarea ministerului de finanțe și evaluate pentru vămuire la 1 leu kilogramul. În 1906 din totalul de 5.403 kilograme, 3.104 proveneau din Italia, 922 din Austro-Ungaria, putând fi de fapt tot italiene, 620 din Franța și 557 din Germania. În 1908, din 7.525 kilograme, 3.585 provin din Italia și 3.905 din Austro-Ungaria, urmând Anglia cu 30 de kilograme și Franța cu 15, ultimele două cifre fiind atât de mici nu indică un export propriu-zis, ci probabil obiecte aduse individual sau comandate. În 1909, din totalul de 8.750 kilograme, 7.809 kilograme provin din Italia, 408 din Germania și 322 din Austro-Ungaria. În 1910 din 5.499 de kilograme, 2.375 provin din Italia, 2005 din Franța, 840 din Germania și 127 din Austro-Ungaria. În 1911 se importă 6.223 kilograme de busturi și statui de marmură din Italia, 3.140 din Austro-Ungaria și 1.123 din Franța din totalul de 10.588. În 1913, ultimul an normal în privința exporturilor, din 15.933 de kilograme, 3.345 provin din Italia, 9.859 din Germania, 2.103 din Austro-Ungaria și 626 din Franța. Este anul în care pentru prima oară producția germană în domeniu surclasează de trei ori producția italiană, importul din Italia neatingând niciodată cifra pe care a atins-o în 1913 importul de statui de marmură din Germania. Cu toată această ultimă cifră se poate face afirmația că Italia excela în producția de statui de marmură din care a exportat numai în România între 2.375 kilograme și 7.809

kilograme pe an. Se poate afirma de asemenea că importul de statui de marmură nu a făcut decât să crească ca valori absolute, trecându-se de la cifre de cinci mii și jumătate de kilograme, la 6, 7, aproape nouă mii și în cele din urmă la aproape 16 mii de kilograme, ceea ce nu făcea decât să stimuleze producția din țările respective și chiar să apară noi competitori cum a fost cazul Germaniei.

În total, între 1906 și 1913, ani pentru care avem date statistice unitare, s-au importat 81.747 kilograme sculptură în marmură, ceea ce la o medie de 50 de kilograme un obiect ar da 1.635 sculpturi de marmură.⁷

O altă specialitate italiană este cea a statuiilor din aramă și aliajele ei, inclusiv din bronz, desemnate și acestea în mod expres ca obiecte de artă în statistici și scutite de vamă cu aprobarea ministerului de finanțe, evaluate pentru vămuire la 30 de lei kilogramul. Cea mai mică cantitate importată din Italia este de 331 kilograme în 1913, când a fost depășită atât de Germania cu 1.218 kilograme, cât și de Franța cu 1.274 kilograme. Dar până atunci aportul celorlalte țări la exportul de statui de metal în România fusese neglijabil. În 1906, din Italia se importă 1.689 kilograme, față de 210 din Germania, 125 din Austro-Ungaria și 122 din Franța, prin urmare de zece ori mai multă sculptură italiană în metal. Anul 1908 este un an record în care se importă 25.286 kilograme din Italia, 1.697 din Franța și 833 din Germania. În 1909 se importă 7.809 kilograme din Italia, 408 din Germania, 322 din Austro-Ungaria și 211 din Franța. În 1910 apare un mic import din Elveția de 107 kilograme, 6.353 din Italia, 182 din Franța, 30 din Austro-Ungaria și 26 din Germania, iar în 1911 scade importul italian la 1.957, crește cel german la 562, cel austro-ungar la 237 și scade cel francez la 28 de kilograme. Se poate spune că a dominat importul italian de sculptură de metal considerate în epocă obiecte de artă, cu tendința de acaparare și a acestui domeniu de către Germania. Ceea ce nu se poate explica este însă faptul că dacă încă se mai găsesc în țară multe statui și statuete de metal de proveniență franceză sau germană de la

începutul secolului, cele italienești care ar fi trebuit să fie aproximativ de 15 ori mai numeroase nu mai sunt de găsit. În perioada 1906 – 1913, s-au importat în total 52.228 kilograme sculptură în aramă și aliajele sale, ceea ce ar însemna 1045 sculpturi la o medie de 50 de kilograme obiectul, în majoritatea lor de proveniență italiană.⁸

Importurile engleze joacă un rol nesemnificativ pe piața românească, deși după cum se știe producția engleză în domeniul artelor industriale era apreciabilă. Este însă de presupus că exportul englez se făcea îndeosebi în imperiul propriu.

Ideile democratice ale vremii promovau o cât mai mare apropiere a modului de viață a claselor mai puțin înstărite cu acela al claselor cele mai favorizate. Ideea era că dacă cei foarte bogați mănâncă în veselă de aur, alții în veselă de vermeil, iar alții doar în veselă de argint, să existe veselă cu aceleași modele dar din metal argintat sau doar într-un aliaj alb pentru clasele de mijloc. Această idee apare explicit în multe luări de poziții ca în raportul cu prilejul Expoziției Industriale de Stat al landului Württemberg din 1881 unde este descris scopul firmei WMF (Württemberg Metallwarenfabrik) ca fiind cel de a „atrage cel mai mare număr posibil de consumatori ca și de a servi publicul iubitor de artă căruia îi plac obiectele casnice din aur și argint adevărat, dar pur și simplu nu și le pot permite.”

Din acest motiv se pot găsi categorii de obiecte pentru toate buzunarele. Lemnul prelucrat artistic potrivit categoriilor vamale ale epocii putea fi în ordine crescătoare a valorii, sculptat, marchetat sau încrustat, aurit sau argintat. În cinci ani, 1901 - 1905, în România se importă 246.026 kilograme mobilier și alte lucrări din lemn sculptat și doar 14.711 kilograme de mobilier și alte lucrări din lemn marchetat sau încrustat, deci de 16 ori mai puțin. Se importă 5.347 kilograme mobilier și alte lucrări din lemn aurit sau argintat, de aproape trei ori mai puțin decât lemnul marchetat sau încrustat.

Dacă încercăm să alcătuim un interior potrivit datelor statistice privind importurile, el ar arăta în felul următor: multă mobilă sculptată austro-ungară și germană, covoare turcești,

sculptură italienească, câteva obiecte de sticlă franceză, o pendulă germană, orfevrărie germană și austro-ungară și mai rar franceză. Doamna și domnul ar purta ceasuri elvețiene și bijuterii austro-ungare sau germane.

Că urmare a succesului în exportul de produse manufacturate cu un înalt grad de prelucrare prin diferite tehnici de ornamentare are loc o incredibilă diversificare a producției, un loc însemnat revenind atât folosirii a cât mai multe tehnici cât și combinării de materiale. Desigur că cele mai spectaculoase combinații erau acelea cu materiale prețioase.

În statistica publicată pentru anul 1903, apare și un tabel retrospectiv pe primii ani ai secolului cu asemenea categorii de obiecte⁹. Dintre acestea menționăm doar câteva. Sunt importate cantități mai mari de obiecte de bronz ornate sau altfel combinate cu materii prețioase, din care s-au importat în trei ani 1.166 kilograme, și obiecte de sticlă ornate sau combinate cu materii prețioase din care s-au importat în trei ani 1.680 kilograme. Obiectele de porțelan ornate sau combinate cu materii prețioase din care s-au realizat importuri sunt mult mai puțin numeroase, doar 99 kilograme, ca și cele de baga și fildeș, de asemenea în cantități de câteva zeci de kilograme. Din păcate statistica nu relevă de unde anume s-au importat aceste obiecte, deoarece la tabelele referitoare la importurile pe țări ele sunt cuprinse în clase mult mai largi, alături de curiozități naturale și alte obiecte de artă.

Interesantă este și categoria de mobile de lemn sculptat, marchetat, combinat cu metale prețioase, evaluat la 8 lei/kg., din care se importă cantități foarte mici. În 1906 când se importă o cantitate mai mare de 653 kilograme, 441 kilograme provin din Italia. În rest valorile mai însemnate sunt din Austro-Ungaria. Se mai importă mici cantități, probabil importuri individuale, din Germania, Franța, Anglia, dar și Egipt, Turcia și Belgia.¹⁰

Anul 1914 a dus la imediata pierdere a pieței externe de către toate aceste industrii artistice, punând capăt în mod dramatic acestei înfloritoare perioade. După război, gusturile s-

au schimbat și mai ales s-au simplificat, poate și datorită sărăciei generalizate din Europa și a inflației care a pustiit toate țările europene, așa că puternica industrie de altădată a artelor industriale nu a mai ajuns la dezvoltarea de dinainte. Țările dezvoltate și-au îndreptat atenția spre alte domenii de export, mai sigure și mai profitabile. Politica de conservare și dezvoltare a meșteșugurilor artistice în formă industrială nu a mai constituit o preocupare la fel de puternică ca înainte, chiar dacă se organizau numeroase manifestări internaționale consacrate inclusiv artelor industriale. Dar acestea devin din ce în ce mai mult preocupate de producția de serie mare. Manufacturile artistice de renume, cu mii de lucrători, trec prin perioade succesive de criză, unele dintre ele închizându-și definitiv porțile, cum s-a întâmplat cu fabrica Gallé spre sfârșitul anilor '30. Altele reușesc să supraviețuiască ca firma WMF, care abia începând în anul 1927 se impune din nou prin produsele sale de artă din sticlă și metal și care, supraviețuind și celui de-al doilea război mondial, există încă și astăzi, ca și faimoasa manufactură franceză Christofle.

Pentru perioada de la începutul secolului însă se poate aprecia că artele industriale ajunseseră la apogeul dezvoltării lor cel puțin privind două din aspectele sale. Primul, de ordin tehnic, vizează incredibila diversificare a produselor, diversificare care nu a mai fost atinsă ulterior. Al doilea aspect, de ordin comercial, vizează rolul jucat de artele industriale în export, export pe atunci într-o curbă puternic ascendentă, de asemenea la un nivel care nu a mai fost atins ulterior.

Celor două aspecte de ordin general li se poate adăuga faptul că are loc o diviziune pe specialități a producției din diferite țări, în care se poate aprecia că uimitoare au fost rezultatele unor țări mai mici și ca atare cu o putere economică mai puțin importantă: Elveția pentru ceasuri și Italia pentru sculptura în marmură și metal.

Pe de altă parte se poate constata rolul ofensiv al Germaniei în toate domeniile artelor industriale. După cum ilustrează tendințele statistice, Germania, dacă nu ar fi declanșat

primul război mondial, ar fi ajuns să domine întregul export al artelor industriale, cel puțin prin cantitate, dacă nu și prin rafinamentul și calitatea produselor sale.

Note

1 Datele privind cantitățile importate sunt preluate din publicația „Comerțul exterior al României și mișcarea porturilor”, care apărea anual la București.

2 Ceasuri de aur

² Ceasuri de aur

bucăți; evaluat 200 lei bucata	1901	1902	1903	1904	1905	total
	2986	3042	3613	3435	3687	16764

Ceasuri de aur sau alte materii prețioase, fie și combinate cu pietre prețioase.

bucăți; evaluat 100 lei bucata	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
	5276	4412	5335	4732	7728	8221	8301	7033	51038

³ orfevrărie de argint

evaluat 250/kg în 1905

1901	1902	1903	1904	1905	total
472	261	466	521	464	2184

evaluat: 140 lei/kg. lei în perioada 1906 - 1913

1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
481	553	354	461	546	865	769	661	4690

după state

	total	An glia	Austro- Ungaria	Bel gia	Elv eția	Fran- ța	Germa nia	Italia	Ru- sia	Tur- cia
1905	464	6	176	8	12	51	178	5	22	1
1906	481	12	106	6	9	55	277	6	3	7
1909	461	9	132		13	46	137	18	2	2
1910	546	22	134	15	11	58	292	7	3	
1913		5	93	29	1	108	296	9	2	7

⁴ orfevrărie vermicil

1901	1902	1903	1904	1905	total
72,1	82,8	107	77,4	105,7	445

evaluat: 160 lei/kg. în perioada 1906 - 1913

1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
228	246	251	285	314	374	370	348	2416

după state

	total	An glia	Austro- Ungaria	Bel- gia	El- veția	Fran- ța	Germa nia	Ita- lia	Ru- sia	Turcia
1906	228	3	66	10	1,3	28	111	1,38		7
1909	285	4,5	115		0,3	21,6	130	4,35		
1910	314	1,5	105		2,3	16,2	181	3,1	3,1	1,6
1913		0,6	78,8	0,3	1,6	12,5	237	1,8	12,9	1,6

⁵ orfevrărie de aur

pe ani

1901	1902	1903	1904	1905	total
94,1	123,1	63	104,6	112,4	497,2

evaluat: 4500 lei/kg în perioada 1906 - 1913

1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
42	10,7	6,6	12,9	18	22,8	31,7	29,5	174,2

după state

	Total	An glia	Austro- Ungaria	Bel -gia	Fran- ța	Germa nia	Ita- lia
1906	42	1,2	7,8		3,47	27	2,4
1909	12,9		1,4		5,2	5,9	
1910	18		3,3		5,6	8	0,4
1913	29,5	0,4	2,4	4,5	7,4	18,7	0,88

orfevrărie de platină

1901	1902	1903	1904	1905	total
0,8	0,45	2	2	0,9	6,15

evaluat: 4700 lei/kg. în perioada 1906 - 1913

1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
4,6	1,94	3,845	2,8	4,29	4,28	7,94	5,63	35,325

după state

	Total	Austro- Ungaria	Fran- ța	Germa nia
1906	4,6	0,34	0,35	3,8
1909	2,8	0,383	0,08	2,2
1913	5,63	0,26	0,64	4,72

⁶ Covoare

Produs importat și evaluare vamaală	1905	Austro- Ungaria	Bulga- ria	Fran- ța	Gre- cia	Ger- mania	Turcia
covoare de lână pură în care intră și cele zise turcești; evaluat: 8 lei/kg.	15935	222	430	111	5	54	15114

Produs importat și evaluare vamaală	1906	An- glia	Austro- Ungaria	Bul- garia	Fran- ța	Ger- mania	Turcia
covoare orientale peste 3 kg. - 12 lei/kg.	16557	61	285	86		4	16121
covoare orientale până la 3 kg. - 20 lei/kg.	6368	1204	228	5	14	608	4309

Produs importat și evaluare vamaală	total 1909	Austro- Unga- ria	E- gipt	Fran- ța	Ger- mania	Olan- da	Tur- cia
covoare orientale peste 3 kg. -16 lei/kg.	10546	77	214			808	9421
covoare orientale până la 3 kg.;20 lei/kg.	22023	200		369	27		21427

Produs importat și evaluare vama	total 1910	An- glia	Austro- Ungaria	Egipt	Fran- ța	Ger- mania	Tur- cia
covoare orientale peste 3 kg. -10 lei/kg.	7315	26		90	11		7188
covoare orientale până la 3 kg. -20lei/kg.	23257		95	38	11	247	22766

Produs importat și evaluare vama	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913
covoare orientale peste 3 kg.; 16 lei/kg.	16557	9287	14992	10546	7311	6754	9308	5777
covoare orientale până la 3 kg.; 20 lei/kg.	4368		7910				35841	50427

7 Busturi și statui de marmură într-un singur exemplar (scutit de taxe)

kg.; Evaluat: 1 kg. 1 leu	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
	5403	24764	7535	8750	5499	10588	3275	15933	81747

8 Busturi și statui de artă, de cupru și aliajele lui, într-un singur exemplar

kg. Evaluat: 1 kg. 30 lei	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	total
	2146	2191	27816	3919	6698	2808	3782	2868	52228

		1901	1902	1903
559 c – obiecte de baga, chiar ornate sau combinate cu alte materii prețioase	kg.	22	32	34
559 d – obiecte de fildeș, chiar ornate sau combinate cu alte materii prețioase	kg.	20	28	31
559 e – obiecte de papier maché sau de carton-pierre, chiar ornate sau altfel combinate cu materii prețioase	kg.	229	1755	954
559 f – obiecte de bronz, ornate sau altfel combinate cu materii prețioase	kg.	421	418	327
559 h – obiecte de sticlă, ornate sau altfel combinate cu materii prețioase	kg.	856	281	543
559 i – obiecte de porțelan, ornate sau altfel combinate cu materii prețioase	kg.	32	46	21
559 j – obiecte din lac de China, ornate sau altfel combinat cu materii prețioase	kg.	32	146	37

INDUSTRIAL ARTS' PART AT THE BEGINNING OF XX-TH CENTURY

(summary)

In the second half of XIX-th century in Romania begins to be manifested interest for industrial arts, reason to appeal at imports for the products there were missing from Romanian market.

The European countries were specialized on certain products, so that for certain imports Romania appealed to certain countries.

From a sociological perspective, an analysis, on years, of these imports, offers us an image of intercepting the industrial arts in Romania, with all that interested the consumer from a certain time, with the taste and interest modifications, with the priorities of that period.

So, in 1905 the first place in imports is occupied by cars, and the 25-th place by faience.

Examining the products entered in Romania, on countries, in this year from France were imported especially glass products, their value being twice than the jewels' value.

From Switzerland were imported silver clocks and lace, the last one topping the clocks' value.

At pieces of golden ware, Germany kept the first place, followed by France and Austrian-Hungary.

Turkey excelled in export of carpets, Italy in art works (marble bust and statues in one copy, bronze busts).

COLECȚIONARI ARĂDENI DE ARTĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Elena Rodica Colta

Lungul interval de timp care s-a scurs de la începutul veacului care tocmai s-a terminat până astăzi a așternut uitarea asupra multor evenimente artistice locale, care au umplut de emoție la acea vreme amatorii de artă arădeni.

Aceasta în parte și datorită accesibilității dificile de azi la presa locală a începutului de secol XX.

Rezultatul a fost încetățenirea parțială a ideii că viața plastică arădeană s-a manifestat mai ales după 1907, după înființarea Asociației arădene a artiștilor plastici și decoratori¹ și după deschiderea, în 1913, a Palatului Culturii, prevăzut cu o sală specială de expoziții temporare.

Pentru secolul al XIX-lea și pentru primul deceniu al secolului XX istoricii de artă locali s-au referit mai ales la artiștii care au activat în oraș, unii născuți aici, alții aflați în trecere prin oraș, și mai puțin la manifestările expoziționale.²

Despre colecționarii de artă arădeni, exceptând familiile nobiliare locale, menționate în presa vremii cu ocazia unor licitații, cum a fost cea a colecției Aczel Péter, de asemenea nu s-a scris nimic, cu trecerea anilor acceptându-se ideea că preferințele burgheziei arădene s-au limitat la portrete de familie și la o artă decorativă de serie mare.

Această imagine despre receptarea operei de artă, în ciuda cantității mari de portrete de familie care s-au comandat în acest oraș pictorilor locali sau unor portrețiști străini, este ușor eronată, o parte din arădeni cumpărând și altfel de lucrări,

pentru plăcerea pură de a le admira și poate pentru prestigiul casei și al numelui.

În această lucrare, ne vom referi doar la o scurtă secvență a receptării, și anume la aceea care privește cumpărătorii de artă de la începutul secolului XX. Unii dintre ei făceau parte, așa cum vom vedea în continuare, din conducerea locală și din societatea mondenă a orașului, fiind membrii în conducerea diferitelor comisii sau asociații arădene, statut prin care erau prezenți la toate manifestările culturale locale.

Prin natura profesiei nici unul nu a avut cunoștințe speciale de artă, totul limitându-se la bunul gust, dezvoltat încă din copilărie în casă, în mijlocul obiectelor decorative, a argintăriei și a portretelor de familie, care împodobeau, în mod curent, locuințele burgheze la acea vreme. Evoluția acestor oameni cu bani, de la burghezul respectabil la colecționar, s-a făcut la maturitate, în contextul obligațiilor sociale în care se aștepta de la ei o apreciere avizată a evenimentului artistic la care erau invitați și li se cerea părerea. În aceste condiții toți cumpărătorii de artă la care ne vom referi și-au format gustul pentru o pictură de calitate în sălile de expoziție, fiind influențați în achizițiile pe care le fac de valorile promovate de juriile budapestane din acea vreme.

Referitor la posibilitățile de expunere pe care le oferea Aradul, trebuie să menționăm că, la finele secolului al XIX-lea, orașul nu avea încă un muzeu sau un Pavilion de expoziții. Tablourile erau expuse în vitrina unor librării, în sălile unor hoteluri sau școli.³

În ceea ce privește cumpărarea oficială de artă, aceasta a fost la început ocazională și s-a făcut pentru Primărie.

Abia în anul 1899 Dörmötör Ladislau sugerează Societății Culturale Kőlcsey să înceapă alcătuirea unei Colecții de artă în Arad⁴, care să pună bazele viitoarei pinacoteci.

Pentru alcătuirea acestei colecții se înființează o Societate de artă arădeană⁵, formată din cetățeni de vază ai orașului, pe care o găsim activă la 1900, când se fac primele achiziții de

lucrări.

Un sprijin neașteptat pentru amatorii de artă din oraș a venit în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea de la Asociația artiștilor din Pesta și de la organizatorii Salonului oficial anual de la Budapesta, care au inclus Aradul printre orașele în care au itinerat expozițiile budapestane.

În felul acesta, colecționarii de artă arădeni au avut ocazia să vadă și să cumpere, direct la ei în oraș, lucrări semnate de artiști consacrați în capitala ungară sau care, tocmai în acea vreme, fuseseră premiați de juriul unor expoziții străine.

Prima expoziție de acest gen, menționată în arhiva Societății Kőlcsey s-a deschis la 25 mai 1889 în Sălile Gimnaziului Regal din Arad.⁶

Acesteia îi urmează, după o pauză de 10 ani, o serie de expoziții, aduse în oraș în 1899, 1900, 1902, 1903, 1905, 1907, 1909 și 1910, de organizatorii Salonului oficial din Budapesta.⁷

În vremea în care s-a deschis în Arad primul salon, adică în anul 1899, Pavilionul de expoziții al orașului a fost în sfârșit terminat, încât tablourile au găsit în noua construcție un spațiu adecvat de prezentare.

Prea multe date despre prezența acestor saloane la Arad nu avem. Expozițiile au fost însoțite de cataloage care cu trecerea anilor, s-au pierdut. Nu putem ști așadar cu precizie numele tuturor artiștilor care au expus și nici numele tuturor lucrărilor pe care le-au văzut pe simeză arădenii.

Cunoaștem doar lucrările cumpărate și numele cumpărătorilor publicate în revista budapestană *Művezset*⁸ și mai târziu de Almanahul Jubiliar al Salonului Oficial, apărut în anul 1912.⁹

Pe aceste informații se bazează în cea mai mare parte prezenta investigație de sociologia receptării, fiindcă așa cum s-a întâmplat și cu alte valori, tablourile cumpărate de colecționarii arădeni la începutul secolului XX, nu au mai putut fi regăsite în oraș după 100 de ani.

Importanța acestui patrimoniu dispărut din localitate, în urma circulației ulterioare a pieselor, constă în faptul că el reprezintă opțiunea unora din cumpărătorii de artă ai vremii, fiind din acest punct de vedere pentru noi un indice pentru gustul estetic al acestui eșantion de consumatori. Să nu uităm că lucrările au fost achiziționate direct de pe simeză de persoane care erau contemporane cu artiștii.

Selecția operată de colecționari, care implică preferințe de autori, stiluri, subiecte, tehnici, din ansamblul de lucrări care le-au fost puse la dispoziție de aceste saloane, indică la o privire globală apetența pentru artă a unei anumite colectivități dintr-un oraș de provincie din Monarhia austro-ungară, la începutul unui veac, care va detrona academismul și va schimba istoria Europei Centrale.

Să vedem, pentru început, cât s-a cumpărat și cine anume a cumpărat lucrări de la expozițiile budapestane itinerate la Arad.

În intervalul de 10 ani (1900-1910) în care arădenii au figurat pe listele de vânzări a saloanelor oficiale anuale, au fost achiziționate 121 de opere de artă (picturi, desene, gravuri și sculptură mică) semnate de 68 de artiști maghiari.

La acestea trebuie să mai adăugăm achizițiile făcute direct din expozițiile deschise în capitala maghiară, pe care o parte din colecționarii noștri obișnuiau să le frecventeze.

Privind lucrurile global, cea mai importantă achiziție din acest interval a fost făcută de Societatea de artă arădeană care a cumpărat în 1900, pentru viitorul muzeu al orașului, 21 de lucrări executate de 16 artiști. (vezi Anexa I)

Alături de această Societate de artă, vor achiziționa în acest interval, una sau mai multe lucrări, și 41 de particulari din oraș și împrejurimi (vezi Anexa II).

Unii dintre cumpărători au fost persoane publice, alții doar oameni cu bani, despre care după o vreme nu s-a mai știut nimic. Din motive de spațiu, vom prezenta aici doar o parte din acești cumpărători, care ni s-au părut semnificativi pentru

termenul de colecționar sau care ne-au interesat ca eșantion de profesie receptivă la artă.

Cel mai important cumpărător din rândul oficialilor, asupra căruia ne oprim este Urbán Iván, numit Prefect al Județului Arad la 1 noiembrie 1900, viitorul președinte al Cazinoului arădean și al Societății arădene de artă, proprietarul unei frumoase vile în stil secesion¹⁰. La salonul din anul numirii sale, cu ocazia achiziției de tablouri făcută pentru oraș, Urbán Iván cumpără și pentru locuința sa un tablou în ulei executat de pictorul arădean Balla Frederich (1871-1937), intitulat "Micul Munkacsy" ¹¹, lucrare care fusese acceptată la Salonul budapestan din acel an.

Dr. Csák Alajos Cyrék¹², Superior al Ordinului minorit din Arad, și director al Societății arădene de artă, care locuia pe str. Andrassy (azi Bul. Revoluției), preferă o pictură cu temă religioasă, intitulată "Plângerea lui Isus" de Partl G.¹³

Revizorul școlar și președintele Societății Culturale Kőlcsey din acea vreme, Varjassy Árpád ¹⁴, care atunci avea 36 de ani, alege două peisaje semnate de pictorul arădean Úrhegyi Alajos (1871-?), proaspăt reîntors în oraș de la studii. Artistul, angajat ca profesor de desen în orașul de pe Mureș, intră în viața plastică locală, bucurându-se de succes la publicul arădean cu peisajele sale de iarnă. Dealtfel cu această temă îl găsim și pe simeza salonului budapestan din acel an.

Președintele Camerei de comerț și industrie Kristióry János¹⁵, un urmaș al nobililor români de Crișcior, acționar la Banca populară și de industrie din Arad, proprietarul Fabricii de pâine de pe strada Battyanyi nr.18 (actuala str. Episcopiei),



Urbán Iván

unde își avea și locuința, achiziționează 9 lucrări în ulei de Rubovics Mark (1868-1947), Bruck Lajos (1846-1910), Szikszay Ferenc (1870-1908), Wagner I-ne și Molnár János (1878-1924).

Din motive pe care nu le cunoaștem, de la expoziția din 1902 arădenii au achiziționat o singură lucrare. Cumpărătorul este Kintzig Janos, un bogat proprietar de pământ din Zimandul Nou, sat situat în vecinătatea Aradului. Numele lui îl găsim și pe listele de cumpărători din 1906, când, separat de el, cumpără o lucrare și soția sa. În urma acestor achiziții în proprietatea familiei ajung 8 lucrări, reprezentând peisaje de Keszler Johanna (1878-?), Kacziany Odon (1852-1933), Pravotinszky Lajos (1880-1932), Major Jenő (1871-1945), Halász József (1874-1935), Dery Béla (1870-1932), Conrád Gyula (1877-1959), Soós Elemer-né (1870-1947), executate în ulei, acuarelă, desen și gravură colorată.

Revenind însă la primele saloane oficiale, expoziția din 1903, deschisă la Arad în luna noiembrie, a avut 20 de cumpărători.

Unul dintre ei este reputatul avocat dr. Barabás Béla¹⁶, care locuia pe bulevardul Erzsébet la nr. 26 (azi Bd. Milea). El cumpără un "Apus de soare" de Zeller Mihály (1859-?) și un peisaj venețian de Herrer Cézár. (1868-1919), pictor spaniol, cu studii de artă la Academia din Madrid care în 1904, deci la un an de la prezența lui la Salonul oficial din Budapesta, se mută definitiv în Ungaria.

Tot de la expoziția din 1903 cumpără o lucrare și Deutsch Artúr, înregistrat ca "econom", cu domiciliul pe același bulevardul Erzsébet la nr. 20¹⁷. Preferințele lui s-au îndreptat spre un "Apus de soare la Balaton" de Tölgyessy Artúr (1853-1920).

Gutjar Mihály¹⁸, proprietar de pământ, acționar la Banca populară și de industrie din Arad, vecin de stradă cu ceilalți doi cumpărători, locuind în casa de la nr. 28, a achiziționat de la acest salon 9 lucrări, semnate de Faragó Géza (1877-1928), Rubovics Mark (1868-1947), Mechle-Grosmann Hedvig (1857-

1928), Dery Béla (1870-1932), Kezdi-Kovacs László (1864-1942), Aggházy Gyula (1850-1919) și de arădeanul Úrhegyi Alajos

(1871-?) De la acesta din urmă a luat două peisaje de la Balaton.

Un oarecare Habérger György, membru în Societatea economică a Comitatului Arad¹⁹, domiciliat în 1898 pe str. Deak Ferenc la nr. 9 (azi Eminescu), ulterior chiriaș într-o casă din Piața Andrássy, nr. 6 (azi porțiune din actualul bulevard al Revoluției, în zona teatrului) a cumpărat un alt peisaj de Úrhegyi, reprezentând un "Sălaș pe malul Balatonului".

Hehs Vilmos²⁰, farmacist de 36 de ani, cu studii la Budapesta, viitor proprietar al unei farmacii din oraș, care locuia și el pe str. Deak Ferenc la nr. 12, a ales un tablou în ulei de Müller Béla intitulat "Aurora".



Hehs Vilmos

Dr Kovacs Marcell, membru în Comitetul religios izraelit din Arad²¹, achiziționează un peisaj în ulei de Tölgyessy intitulat "Fâneauță".

Un alt Kintzig Iános²², din Arad, mare proprietar de pământ, având casa pe strada Weitzer la nr. 4 (azi Lucian Blaga), membru în conducerea Băncii economice Arad-Cenad, membru în Comisia județeană de statistică, a cumpărat 13 lucrări, reprezentând diferite peisaje în ulei și pastel, executate de Rubovics, Töldyessy Artúr (1853-1920), Kezdi Kovacs L, Úrhegyi A., Révész Imre (1859-1945), Vágó Pál (1853-1928), Wagner Sándor (1838-1919), Kőrösfoi Kriesch Aladár (1863-1920) și Bruck Miksa (1863-1920).

El își completează în 1907 colecția cu o Plachetă

realizată de sculptorul Beck Ő. Fűlöp iar, în 1908, cu două portrete de femei semnate de Paczka Ferenc (1856-1925) și Paczka C.

Fiul acestui proprietar de pământ, Kintzig Janos jun.²³, domiciliat la aceeași adresă, și care era membru în conducerea Băncii Comitatului Arad, cumpără de la salonul din 1903 pentru propria colecție 9 lucrări, reprezentând picturi în ulei, gravuri și desene colorate, semnate de Rubovics, Kezdi-Kovacs, Margitay Tihamér (1859-1922), Pravotinszky Lajos, Glatz Oskár (1872-1958), Edvi Illés Aladár (1870-1958), Nyilasy Sándor (1873-1934), Olgyai Viktor (1870-1929).

Soția acestuia alege din aceeași expoziție un peisaj reprezentând "Bărți de pescari din Chioggi" semnat de Hány Gyula (1864-1946).

Ring Geza²⁴, secretar la Banca Comitatului Arad, președintele Comisiei financiare a Societății Kőlcsey, cumpăra mai multe desene, acuarele și picturi în ulei semnate de Révész Imre, Zemlényi Tivadár (1864-



Zubor Andor

1917), Telepy Károly (1828-1906), Vaszary János (1867-1939), Edvi Illés Aladár și Bosznay István (1868-1944).

Inginerul regal, Szege Andor²⁵, care locuia în 1904 pe strada Rákóczi, fostă strada Șarpelui, la nr. 20, alege o pictură în ulei reprezentând "Băile romane" de Markó Ernő (1868-?), pe când Zubor Andor²⁶, la acea vreme funcționar la Serviciul de contravenție al Poliției, preferă o lucrare de Helbig Ferenc (1870-1958) intitulată "Viziune".

Neumann Hermann²⁷, directorul Asociației producătorilor

arădeni de vin, din Pța Andrassy nr.13, achiziționează un peisaj citadin olandez cu fântână țâșnitoare de Knopp Imre (1867-1945) și un scenă de muncă a câmpului de Nylassy Sándor, intitulată "Prășitul".

Funcționarul de la asigurări Salgó Pál, ce locuia pe strada Deak Ferenc la numărul 11 cumpără 6 lucrări semnate de Markó Ernő, Rubovics, Úrhegy Alajos, Nagy Sándor (1869-1950) și Szeberény A.

La aceste achiziții trebuie să mai adăugăm câteva lucrări cumpărate de arădeni la Budapesta, de la Expoziția națională de iarnă din 1904. Pe listele publicate de revista Művészet din anul respectiv figurează un desen de Beér Dezső (1875-1924), și un tablou intitulat "Hoțul" de Tornai Gyula (1851-1928), ambele cumpărate de baronul Bohus László din Țiria, membru al Societății de Cruce Roșie, președintele Comisiei de educație populară, care avea un palat în Arad pe str. Atzél Péter la nr.2 (azi porțiune din Bd.Republicii). Un peisaj din Munții Tatra de Hány Gyula (1864-1946), apare ca fiind cumpărat de medicul șef al orașului Arad din 1898, doctor Parecz Gyula, membru în Comisia de sănătate publică²⁸, care locuia pe strada Deak Ferenc (Eminescu) la numărul 33, pe lângă casa Heim.

Însfârșit un peisaj cu pădure de Újvári Ignác (1860-1927) a fost cumpărat în 1904 pentru orașul Arad iar un tablou în ulei de Szenes Fülöp (1863-1944) figurează ca fiind cumpărat de Krasanszki Péter din Țiria.

De la salonul oficial din 1904, itinerat la Arad în perioada 22 nov-30 dec, un Kintzig Gyula din Arad, rudă probabil cu ceilalți Kintzig, cumpără o pictură în ulei intitulată "Interior gotic" de Strobentz Frigyes (1856-1929).

În același an achiziționează de la Salonul "Könves Kálman" din Budapesta o pictură reprezentând o "Femeie bătrână" de Zilzer Antal (1860-1921) un oarecare Tórmory János din Covăsânț.

Însfârșit de la ultima expoziție despre care avem informații, și anume salonul oficial din 1909 itinerat la Arad

în perioada 28 dec-16 ian.1910, Montag Mano, un arădean a cărei profesie nu am reușit să o identificăm, cumpără o pictură în ulei de Jávör Pál (1880-1923) intitulată "Interior vechi de la țară".

Din cele prezentate constatăm că toți acești cumpărători de profesii diferite, care aveau cei mai mulți în jur de 50-60 de ani și care locuiau în centrul Aradului sau în conacele lor de la țară, prin funcțiile deținute, făceau parte din rândul cetățenilor de vază ai orașului, fiind pentru oamenii de rând un model de bun gust.

Poziția lor socială și situația financiară le îngăduie să cumpere unele lucrări scumpe pe piața de artă, semnate de artiști consacrați, cum au fost pictorii Wagner Sándor, care în acei ani funcționa ca profesor la Academia de Artă din Múnchen, sau Tölgyessy și Strobentz Frigyes, ultimul un artist atras de plein-air, care a studiat la Düsseldorf și Múnchen, și care în 1892 a fost medaliat la Múnchen și Dresda cu aur.

Alături de aceste investiții sigure, putem să vorbim totuși și despre anumite preferințe ale acestui segment din comunitatea locală, fiindcă din cei 68 de artiști prezenți care au trezit interes, în intervalul de timp analizat, unii dintre autori au fost mai cumpărați decât alții.

Primul în ordinea preferințelor a fost Rubovics²⁹, un pictor naturalist format la Budapesta cu Székely Berthalan și Lotz Károly, de la care arădenii au cumpărat 9 lucrări. Urmează peisagistul arădean Úrhegy, care ulterior se mută la Budapesta ajungând azi să fie complet uitat³⁰, tot cu 9 lucrări.

De la Sziksay³¹, un pictor care a studiat la Paris, au fost achiziționate 6 lucrări, pe când de la Major³², elev și el a lui Lotz, și de la arădeanul Balla Frederich³³ doar câte 5 lucrări. Însfârșit din lucrările lui Tölgyessy³⁴ și Markó Ernő³⁵ arădenii au cumpărat câte 3, iar de la toți ceilalți doar una sau două lucrări.

Tehnica preferată este pictura în ulei, cea mai rezistentă de altfel, dar sunt achiziționate și pasteluri, desene colorate sau

gravuri, un indiciu că ne aflăm în fața unor colecționari și nu doar a unor persoane care își împodobesc casa sau fac plasamente în artă.

În ceea ce privește subiectul, arădenii preferă peisajele, fie că este vorba de natură, colțuri de sat, sau peisaje citadine. Sunt cumpărate însă și câteva portrete, naturi moarte sau scene din viață, când acestea sunt executate de un artist anume care îi interesează.

Există în aceste achiziții, în care, cum vedem, predomină lucrările artiștilor născuți la mijlocul secolului al XIX-lea, un conservatorism care, în ciuda valorii operelor cumpărate, nu este prea onorabil pentru oraș și pentru colecționarii acelor vremi.

Din snobism, prudență, sau poate dintr-un gust estetic provincial, ce nu ține pasul cu avangarda artistică și care nu vrea să riște, colecționarii se mențin în achiziții la curente care s-au impus cu mulți ani în urmă în Europa, fiind rezervați față de noile stiluri. Astfel de la Korosfoi Kierch Aladar³⁶, considerat de critici cel mai renumit reprezentat al secesiunii maghiar, în oraș se va cumpăra o singură lucrare, și această din perioada de început a creației. Tot câte o lucrare se va cumpăra și de la Poll Hugó³⁷ sau Glatz Oskar³⁸, unii dintre cei mai buni elevi a lui Hollósy. Această prudență a cumpărătorilor de artă arădeni a fost poate și unul din motivele care-i va determina pe mulți dintre artiștii născuți aici care au frecventat Școala liberă de pictură de la Baia Mare, să plece din orașul natal, în care au simțit că nu se pot realiza. Să ne amintim doar de Nagy Oskar, Kiss Károly, Balla Béla sau Balla József.

Revenind însă la colecționarii de artă prezentați, în final câteva concluzii se impun.

Așa cum ne indică și numele, toți acești cumpărători de la saloanele oficiale și de la celelalte expoziții budapestane la care ne-am referit au fost maghiari și evrei, aceste etnii ocupând înainte de 1918 princepalele funcții în oraș, deci fiind categoria cu cele mai multe posibilități materiale și sociale de cumpărare.

N-au fost însă singurii colecționari din Arad, tablouri existând

și în casele unor nobili sau a unor cetățeni instruiți de etnie sârbă și română din oraș, despre care s-a scris până acum prea puțin. Să ne amintim doar de portretele executate de Nicola Alexici tinerilor din familia Evrici din Arad, care se găsesc în prezent în colecția Muzeului Banatului din Timișoara³⁹, de numeroasele comenzi onorate în oraș de pictorul sârb Ștefan Tabacovici⁴⁰ în a doua jumătate a secolului al XIX-lea sau de picturile din locuința preotului Ioan Petranu, care era la începutul secolului XX una dintre cele mai bine puse la punct case de intelectuali români din Arad⁴¹.

Faptul că toate achizițiile la care ne-am referit aici reprezintă mai ales lucrări de artă maghiară ține, așa cum am văzut, de oferta de pictură a vremii, care venea mai ales de la Budapesta, arta din Vechiul Regat fiind foarte puțin cunoscută în oraș.

Chiar și intelectualii români din acea vreme, care studiaseră la Budapesta și Viena, erau mai familiarizați cu pictura maghiară, cu care erau în contact permanent, decât cu cea românească.

Astfel se explică și faptul că istoricul de artă Coriolan Petranu, cunoscut pentru naționalismul său, era foarte mândru de tabloul său intitulat "Asediul cetății Arva", executat de Telepy Károly⁴².

La fel, dr. Ioan Suciu când hotărăște să picteze biserica ortodoxă din satul natal Șiștarovăț apelează la pictorul Havas Béla⁴³, unul dintre elevii lui Hollósy de la Munchen, și nu la un moaler, cum erau mulți în zonă.

Cât despre politicianul român Vasile Goldiș se știe că acesta a fost căsătorit până în 1902 cu pictorița maghiară Ányos Viola.⁴⁴

Abia după 1918, când orașul, împreună cu întreaga zonă, trece la România, o parte din colecționarii din oraș se vor orienta spre arta românească. Dar acum situația va fi cu totul alta, noua politică a conducerii orașului fiind una de promovare a artiștilor români.

La fel cum înainte în oraș fuseseră aduse saloanele oficiale budapestane, în perioada interbelică încep să fie itinerate în Arad diferite expoziții din București, oferind noilor colecționari posibilitatea unor achiziții de la artiști cu studii la Paris, consacrați în capitala românească.

Muzeul începe și el să-și alcătuiască o colecție de pictură românească și este cumpărat primul tablou de Grigorescu⁴³.

Peisajul statuar al orașului se schimbă. În locul monumentelor de odinioară, care rând pe rând vor fi demontate, sunt plantate alte lucrări, comandate unor sculptori români.

Dar acesta este un alt capitol în viața artistică a orașului despre care vom vorbi cu altă ocazie.

1. Aradi Képző-és Iparművészeti Tarsulat ia ființă la 1 ian 1907, având doi președinți, pe Kintzig Janos și pe baronul Bohus László din Țiria. Din rândul vice-președinților au făcut parte, alături de alții, Ring Géza și Varjassy Árpád.
2. vezi Szabo Irma, Date privind dezvoltarea picturii în orașul Arad, în Ziridava I, 1968, p 45-57; Horia Medeleanu, Artiști plastici arădeni. Profiluri, Arad, 1973; Szabo Irma-Ferencz, Date cu privire la contribuția pictorilor de naționalitate sârbă, maghiară și germană la dezvoltarea artei plastice, în Ziridava, XI, 1979, p 823-836.
3. Irma-Ferencz, Contribuții cu privire la istoricul galeriei de artă a Muzeului din Arad 1913-1952, în Sesiunea de comunicări științifice a Muzeelor de Artă, II, Buc., 1968, p 75-85.
4. Szabo Irma-Ferencz, Evoluția Colecției de artă a Muzeului Județean Arad după Unire, în Ziridava X, Arad, 1980, p 747.
5. Titlul original al Societății arădene de artă a fost Aradi Művészeti Egyesület.
6. ASK (Anuarul Societății Kőlcsey) Istoria Societății Kőlcsey, 1882-1895, Arad, 1896, p. 18.
7. Almanach (Képzőművészeti Lexikon) Budapest, 1912, p. 126-127.
8. Művészet, serk. Lyka Károly, Budap., 1904, p. 213, 215, 350, 351.
9. Almanach (Képzőművészeti Lexikon), Budap., 1912, p. 258-292.
10. Gheorghe Lanevschi, Arhitectura arădeană la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX în contextul european al anului 1900, în Studii și comunicări VI, Arad, 1998, p. 139-140.
11. Arădenii erau legați de pictorul Munkácsy Mihály, care tocmai murise în 1900, prin anii de început a creației acestuia, care s-au consumat la Arad.
12. Arad Csanád és Békés megye Album Naptára, 1898, Arad, 1897, p. 57-58.
13. Pictor pe care nu l-am găsit menționat în lexicoanele maghiare de artă.
14. S-a născut în Arad la 31 martie 1854. Tatăl său a fost avocatul Variassy Jozsef iar mama, Paula Galliani, fiica unui farmacist arădean. A urmat Academia de artă de la Munchen. Din 1879 predă în Timișoara la nou înființata Școala de artă și meserii. În 1885 se mută la Arad, vezi 1914. Arad Almanachja, p. 260 și Arad Csanád és Békés megye Album Naptára, 1898, Arad, 1897, p. 54.
15. Arad iparos-város, Arad, 1929, p. 262-263.
16. S-a născut în Arad la 12 decembrie 1859. Tatăl său a fost tâmplar. Stuile juridice le face la Budapesta. În anul 1917 ajunge Prefect de Arad. vezi Lexiconul vieții publice, comerciale și industriale din Ardeal și Banat, Arad, 1931, p. 32. Arad Csanád és Békés megye Album Naptára, 1898,

Arad, 1897, p. 55.

17. Arad. Képes vároismertető. Ipari és kereskedelmi kalauz. Általános cím- és lakjegyzék., Arad, 1904, p. 172.

18. Arad Csanád és Békés megye Album Naptára, 1897, Arad, 1986, p.49

19. idem, p. 50.

20. S-a născut în 1867 la Maria Radna, Arad Csanad..., p. 51; Arad Almanachja, Arad, 1914, p. 149.

21. Az Arad és Vidéke Képes Naptára, Arad, 1904, p. 18.

22. Numele apare uneori scris și Kincig. Arad. Képes városismertető, p. 33; p. 238.

23. Idem, p. 32, p. 238.

24. Vice-Președinte a Societății arădene de artă, vezi Arad Csanád és Békés megye Album Naptára, 1898, Arad, 1897, p. 28, Arad Almanachja, Arad, 1914, p. 221.

25. Arad Képes vároismertető, p. 325.

26. S-a născut în 1850 la Ineu. Ajunge sub notar apoi notar șef. În 1914 se retrage din viața publică. idem, p. 357 și 1914. Arad Almanachja, p.83

27. ibidem, 283.

28. Arad Csanád és Békés megye Album Naptára, 1897, Arad, 1896, p.87.

29. Rubovics Mark a studiat la Școala de desen după model cu Székely Bertalan și Lotz Károly după care și-a continuat pregătirea artistică la Viena, München și Paris. Expune pentru prima oară în 1889. În 1891 deschide împreună cu Bihari Sándor și Karlovski Bertalan o școală particulară de pictură. A fost adeptul unei picturi naturaliste riguroase, executată cu multă migală. vezi Dr. Szabó-Kállai, Magyar festők és grafikusok életrajzi lexikona, vol. II, Nyiregháza, 1997, p. 260.

30. Úrhegy Alajos, originar din Mișca, jud. Arad, a studiat la Școala de desen după model din Budapesta. A funcționat ca profesor de desen la Arad și Budapesta. A pictat mai ales peisaje fiind influențat în creația sa de Spányi Béla. vezi Dr. Szabó-Kállai, op. cit., vol II, p. 428.

31. Szikszay Ferenc a studiat și a pictat mai ales peisaje la Paris. A participat la Saloanele naționale de la Budapesta din 1897 și din 1905. Moare în 1908 la 39 de ani. vezi Dr. Szabó-Kállai, op. cit., vol. II, p. 358.

32. Major Jenő (Marothi) a fost elevul lui Székely și Lotz la Școala de desen după model. În 1903, 1904, 1906 a luat premiul de grafică la Salonul oficial. vezi Almanach (Képzőművészeti Lexikon), Bp, 1912, p. 189.

33. Balla Frigyes, născut în Pecica jud. Arad, a studiat la Academia de Artă din Viena, în Italia, Paris și München. A trăit în Arad și a pictat portrete și scene de viață în stil naturalist. vezi Dr. Szabó-Kállai, op. cit., vol.I, p.49.

34. Töldessy Artur, născut la Szeged, a studiat la Viena și la München cu Wagner Sándor. La terminarea studiilor a efectuat o călătorie de documentare prin Belgia, Italia și la Paris. Aici și la Budapesta a pictat peisaje construite

cu elemente de admosferă. Ulterior va fi atras de peisajele din Țara de Jos și de la Balaton. vezi Dr. Szabó-Kállai, op. cit., vol. II, p. 413.

35. Markó Ernő a studiat 3 ani la Academia de Artă din Munchen cu Hollósy și cu Raupp după care, în 1891, pleacă la Paris unde va fi elevul lui Julian Doucet, Schommer J. P. Laurens și Bourguereau. Expune pentru prima oară la Palatul Artelor din Budapesta în 1894. A pictat în stil realist peisaje citadine din Buda. vezi Almanach..., p. 189.

36. Kőrösfői-Kriesch Aladár, considerat cel mai mare pictor secesionist maghiar a studiat inițial la Școala de desen după model cu Székely și Lotz după care a plecat la Munchen, unde a fost elevul lui Liezen-Mayer Sándor. De aici mai târziu pleacă la Veneția unde va studia cu Eugen von Blass. În jurul anului 1900 a avut expoziții la Milano, Londra și Berlin, vezi Dr. Szabó-Kállai, op. cit., vol. I, p. 511.

37. Poll Hugó a studiat la Munchen cu Hollósy și la Paris cu Bouguereau, Lefebvre și Robert Fleury. A fost atras de plein-air. Preferă pentru peisaje tehnica acuarelei. vezi Dr. Szabó-Kállai, op. cit., vol. II, p. 212.

38. Glatz Oszkár și-a început studiile cu Hollósy după care a plecat la Paris la Academia Julian, de unde în 1896 se va întoarce la Hollásy la Baia Mare. La început la executat numai desene. vezi Almanach..., p. 169.

39. Miklosik Elena, Câteva lucrări ale unor artiști din secolul al XIX-lea considerați și arădeni, aflate în colecția Secției de artă a Muzeului Banatului, în Studii și comunicări, II, Arad, 1994, p. 18-30.

40. Lakatos Otto, Arad története, Arad, 1881, vol. III, p. 150.

41. Coriolan Petranu vorbește despre un portret al unui stămoș din partea mamei pictat în 1826 de un oarecare Sperka, despre un portret al tatălui etc care se găseau un casa părintească din Arad, vezi Elena Rodica Colta, Un tezaur risipit: Colecția de artă Coriolan Petranu, în Studii și comunicări, II, Arad, 1994, p. 40.

42. idem, p. 47.

43. În anul 1929 dr. Ioan Suciu plătește iconostasul Bisericii ortodoxe române din Șiștarovăț și pictura acestuia care este comandată pictorului Havas Béla din Pâncota, care trăia la Cluj.

44. Politicianul român Vasile Goldiș se căsătorește cu pictorița Ányos Viola din Lipova în 1887. Aceasta îl însoțește la Caransebeș și la Brașov.

ANEXA I

LISTA LUCRĂRILOR CUMPĂRATE DE SOCIETATEA
ARĂDEANĂ DE ARTĂ 1900

AUTOR	TITLU	TEHNICĂ
Cserépy A.	Rugăciune pentru un târg bun	ulei
Glatter A.	Studiu de cap	pastel
Dery B.	Izlazul găștelor	ulei
Buttner H.	Încărcatul fânului	ulei
Katona N.	Peisaj de la Balaton	ulei
Rubovics M.	Pe malul Mureșului	ulei
	Strâmtoare în munți	ulei
Sziksazay F.	Malul Senei	ulei
Zeller M.	Malul Tisei	ulei
Pálffy J.	La porțiță	ulei
Pörge G.	Cositul	ulei
Petrányi M.	Amintire din Lugoj	ulei
Istvánffy Gy	Mestecăniș	ulei
Úrhegyi A.	Margine de pădure	ulei
Balla F.	În umbrar	ulei
Major I.	Studii - 4 bucăți	
Sziksazay F.	Toamna	
Ágotha I.	Peisaj de la Dabas	ulei
Rubovics M.	Dimineața devreme	ulei

Salonul de iarnă de la Budapesta 1903/1904 achiziție făcută pentru orașul Arad

Újvári I.	Pădure	ulei
-----------	--------	------

LISTA CUMPĂRĂTORILOR ȘI A LUCRĂRILOR CUMPĂRATE
1900-1910

Cumpărător	Anul	Autor	Titlul lucrării	Tehnică
1. Dr. Barabás Béla Arad	1900	Zeller M.	Apus de soare	ulei
		Herrer C.	Veneția	ulei
2. Dr. Birnbaum M. Arad	1900	Úrhegy A.	Pe malul Balatonului	ulei
3. Dr. Csák Cirjék Arad	1900	Partl. G.	Plângerea lui Isus	ulei
4. Dáni Nándor Arad	1900	Barlay J.	Dimineață cețoasă	ulei
		Grünwald I. Béla	Vară italiană	pastel
5. Deutsch Artúr Arad	1903	Tölgyessy A.	Apus de soare la Balaton	ulei
6. Endre Antal Arad	1900	Csordák L.	Atmosferă de furtună	ulei
7. Guth K. Arad	1900	Balla F.	Copil orfan	ulei
8. Gutjahr Mihály Arad	"		Nemulțumire	ulei
	1903	Faragó G.	Orchestra de curte	ulei
		Rubovics M.	Către casă	ulei
		Mechle-	Fată visătoare	ulei
		Grossmann		
		Úrhegy A.	Secvență de la Balaton	ulei
		"	Pe malul Balatonului	ulei
		Déry B.	Piața bisericii din Lovrana	acuarelă
		Kézdi-	Gânduri de toamnă	ulei
		Kovács L		
		Aggházy	Luntraș	ulei
		Gyula		

9.Habberger Gyoörgy Arad	1903	Úrhegyi A.	Sălaș pe malul Balatonului	ulei
10. Harosz János Arad	1903	Müller B.	Femeie spaniolă	ulei
11.Hehs Vilmos Arad	1903	Müller B.	Aurora	ulei
12.Kintzig Gyula Arad	1904	Strobenzt F.	Interior gotic	ulei
13. Soția lui Kintzig János junior Arad	1903	Hary Gyula	Bărci pescărești la Chioggia	ulei
14. Kintzig János jun. Arad	1903	Kézdi-Kovács Rubovics M. Margitay T. "	L. Singurătate Vânător în pădure Primul sărut Visătoarea	ulei
	1904	Pravotinszky L.	Peisaj impresionant	gravură în cupru
		Glatz Oszkár Edvi	Tata cu fiul	
		Ilés Aladár	Primăvară în Dalmația	desen în cărbune
		Nyilassy Sándor Olgyai Viktor	Pierde-vară Dimineață de iarnă	ulei desen
15. Kintzig János Arad	1903	Rubovics M.	Efectul vinului acrișor de Ghioroc	
		"	Pe malul apei Liniștea pădurii	
		Tölgyessy Artúr		
		Kézdi – Kovács L. Úrhegyi A. "	Mlaștină cu mestecăniș	
		Révész Imre Vágó Pál	Amurg de toamnă Inima pădurii Ilustrație Căruță cu boi	

		Wagner Sándor	Stăvar	
		Kőrösfői -		
		Kriesch		
		Aladár	Curte țărănească	
		Bruck M.	Interior de cameră	ulei
		Poll Hugo	Studiu	pastel
	1907	Beck Ö.F.	Plachetă	bronz
	1908	Paczka C.	Femeie care coase	
		Paczka F.	Cap din profil	ulei
16. Soția lui Kintzig János Zimandul Nou	1906	Kacziány Ödön	Peisaj sub lună	ulei
17. Kintzig János Zimandul Nou	1902	Keszler I.	Toporași	ulei
	1906	Pravotinszky L.	Mesteceni	
		Major I.	Peisaj	
		Halász J.	Liziera pădurii	desene în cărbune
		Déry B.	Veneția	
		D-na Soós E.	Malul Senei	
		Conrád Gyula	După masă de vară	gravură colorată
18. Dr. Kovács Marcell	1903	Tölgyessy A.	Pășune	ulei
19 Kristyóry János Arad	1900	Szikszay F.	Așteptare	ulei
		Bruck L.	Fata cu ulciorul	
		Rubovics M.	Randevu	
		Rubovics M.	Peisaj	
		Szikszay F.	Lăcrămioare	
		"	Garoafe	
		Kubányi L.	Botez slovac	
		D-na Wagner I.	Flori de măceș	
		Molnár J.	Cascada de la Nagytarpatak	
20. Kustya János Arad	1900	Szikszay F.	Buchet de flori	ulei

21. Lillenberg N. Arad	1900	Wertheimer	Lei care se adapă	ulei
22. Lőcs Károly Arad	1903	Balla F. Újházy F.	Cumătrul Durbincs Natură moartă	ulei
23. Lukács N. Arad	1900	Markó E.	Iarnă	ulei
24. Mair Vilmos Arad	1903	Ligeti Miklós	Toboșar	statuie
25. Matusik Lajos Arad	1903	Istók J.	Portretul lui Munkacsy	gips
26. Montag Manó Arad	1910	Jávor P.	Cameră veche în provincie	ulei
27. Nachtnebel M. Arad	1903	Balla F.	Cap de păpușă	ulei
28. Neumann Hermann, Arad	1903	Knopp I.	Canal orășenesc în Olanda	ulei
		Nyilassy Sándor	La spălat	ulei
29. Ring Géza Arad	1903	Révész I	Cel mai puternic din sat	desen
		"	De mult îl bate D-zeu pe ungur	
		Zemplényi Tivadar	Vedere din Lovar	ulei acuarelă
	1904	Telepy Károly	În apropiere de Fonyod	
		Edvi Illés A.	Moară de apă	
		Vaszary János	Fată cu batic roșu	
		"	Plop argintiu	ulei
		"	Fluierul ciobanului	
		Böszörményi I	Pe malul Crișului primăvara	
		"	Primăvara devreme	ulei

30. Roth Marcell Arad	1903	Pörge G.	Fântână la câmp	ulei
31. Salgó Pál Arad	(1903)	Markó E.	Peisaj autumnal	
		Rubovics M.	Tablou de iarnă	
		”	Băutorul de vin	
		Úrhegyi A.	Sălaș din Câmpia de Jos	
		Nagy S.	Viața	
		Pongrácz Sz.	Prieteni buni	ulei
32. Steiner M. Arad	1903	Olgyai Viktor	Casă veche în zăpadă	ulei
33. Stingl Alajos Arad	1903	Úrhegyi A.	2 Peisaje	ulei
34. Szege Andor Arad	1903	Markó E.	Baie romană	ulei
35. Urbán Iván Arad	1900	Balla F.	Micul Munkacsy	ulei
36. Varjassy Árpád Arad	1900	Úrhegyi A.	În inima pădurii	
		”	Atmosferă de iarnă	ulei
37. Zubor Andor Arad	1903	Helbing F.	Viziune	ulei

ACHIZIȚII FĂCUTE LA BUDAPESTA
1903-1904

38. Br.Bohus László Șiria	1903	Tornai Gy. Beér Dezső	Hoțul Pestani la Ischl	ulei desen
39. Krasnszky Péter Șiria	1903	Szenes Fülöp	Baciul	ulei
40. dr. Parecz Gyula Arad	1903	Háry Gyula	Munții Tatra la Kesmark	ulei
41. Tórnory János Covăsânț	1904	Zilzer Antal	Bătrână	ulei

ART COLLECTORS FROM ARAD
AT THE BEGINNING
OF XX -th CENTURY
(summary)

The idea used by some local art historians, that in past, in Arad didn't exist art collectors, determined us to look, in absence of paintings, for the few documentary evidence that were kept in order to demonstrate the contrary.

Extracting from the lists of art sales, published at the beginning of XX-th century in the Budapest's journal *Művészet* and in the Almanac of the Official Saloon since 1912, the name of the buyers from Arad in a period of 10 years (1900-1910), we tried to establish the socio-professional statute of these receivers, as well as their preferences.

The persons mentioned were identified as affiliated to the local aristocracy. Socially, they took part either from the little aristocracy, or from the wealthy bourgeoisie. From a professional aspect, the buyers were bankers, lawyers, doctors, pharmacists, officials. Besides them, there are some landowners. In a way or another, all of them were members of some associations or societies from Arad, being involved in city's life.

Their preferences were directed especially in oil painting on canvas, and as genre to landscape. The authors of the bought works, almost all born in the middle of the XIX-th century, were well-known artists, at that time.

Because the research was based in exclusivity on Hungarian documentary sources, the pattern of receivers was also limited to Hungarian and Jewish buyers.

The Serbian and Romanian aristocracy of Arad, less numerous at that time, made their own acquisitions of paintings appealing to city's Serbian artists (Alexici, Tabacovici) and later to Romanian artists.

CONSIDERAȚII ASUPRA MONUMENTELOR DE FOR PUBLIC DIN MEDIUL RURAL

Marcela Oprescu

După tumultosul "secol baroc", atât de specific prin evenimente, plin de vicisitudini și în același timp atât de benefic comunităților din Banat, secolul al XIX-lea debutează într-o societate care, deși supusă limitelor provinciale, este deschisă deja europeanizării în toate domeniile, implicit în cel artistic care include și monumentele de for public din mediul rural.

Impropriu denumite "monumentele piețelor", ele întregesc imaginea unor comunități ancorate în procesul de adaptare la progresul epocii, respectând tradiția prelungită a secolului al XVIII-lea și asumându-și simultan respectarea tradițiilor locale. Colectivitățile sătęști, prin aceste monumente, satisfac necesitatea obiectivă de individualizare formală a locului public, ele fiind, în fond, materializarea spiritului colectiv specific unei anumite comunități umane.

Amplasarea acestor monumente este în legătură directă cu tradiția locului și fiecare are o istorie proprie, dictată de particularitățile vieții comunitare în plan economic, social și religios, care se desfășoară la un moment dat în locul respectiv. În mediul rural, amplasarea monumentelor publice nu se derulează conform unor programe edilitare prestabilite și minuțios elaborate cum se întâmplă de regulă în mediul urban unde piața publică adăpostește monumentul comandat special pentru perimetrul respectiv. Deși în secolul al XVIII-lea, începând cu a doua colonizare, în Banat au fost stabilite reguli precise de așezare a coloniilor, cu proiecte de case, școli, biserici, cu

planuri de sistematizare a satelor, în secolul al XIX-lea acest program nu a mai avut un impact considerabil asupra amplasării monumentelor publice. În comunitățile satești, într-un spațiu de dimensiuni reduse, amplasarea lor este dictată de căile de comunicație naturale, create prin traficul curent care delimitează zone distribuite neregulat, pe care nu le perturbă circulația. Având în vedere acest considerent, înțelegem de ce majoritatea acestor monumente sunt amplasate descentralizat, conformându-se în primul rând relației cu drumul circulat și doar în al doilea rând raportului cu mica piață rurală față de care au un amplasament perimetral. O altă coordonată spațială este dată de raportul amplasării față de biserică, dat fiind că, în marea lor majoritate, monumentele publice din secolul al XIX-lea au fie conținut religios, fie o conotație religioasă; de regulă, ele își află locul lateral, în dreapta sau stânga intrării principale. În localitățile în care un spațiu generos permite existența parcului din fața bisericii, monumentul este amplasat în parc, asimetric cu centrul geometric al acestuia, dar întotdeauna pe axa centrală a bisericii. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, cu continuitate în cel următor, apar și în comunitățile satești monumente cu teme laice-compoziții sau busturi comemorative-care sunt proiectate ab initio pentru piețele publice existente și vor fi amplasate în centrul acestora.

Finanțat de autoritățile locale, monumentele rurale de for public sunt produsele atelierelor de meșteri existente în Banat în secolul al XIX-lea, aceleași ateliere care onorează și comanda monumentelor funerare. În funcție de posibilitățile materiale ale comunității, aceste monumente sunt lucrate în piatră calcaroasă-mai rar în marmură și stuc-sau sunt turnate în metal. Soluția de construcție, proporțională cu resursele disponibile, este dată de tradiția artistică a epocii remodelată conform tradițiilor locale.

În linii generale, reperele stilistice care stau la baza concepției și realizării monumentelor de for public urmăresc de aproape ceea ce se întâmplă în arta și arhitectura bănățeană în

această perioadă. Mentalitatea spirituală a colectivităților sătești se adaptează la curențele stilistice ale epocii prin preluări și interpretări specifice ale registrelor decorative, chiar dacă se supune modelelor tradiționale sau celor lansate prin programele cultural-religioase din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În contextul artistic general de până la primul război mondial, monumentele rurale de for public își au propria evoluție în care rolul determinant este atribuit spiritualității locale. Programul tematic este restrâns și riguros respectat în timp ce, sub aspect formal, variantele de expresie sunt nelimitate.

Monumentele tradiționale, plasate în fața bisericilor sau, de cele mai multe ori, de-a lungul străzilor sau la intersecții, sunt destinate cultului public asemenea troițelor din arta meșterilor populari. La originea fiecăruia există o istorie, o motivație legată de anumite evenimente petrecute în comunitate. Tema de bază a acestor monumente este scena Răstignirii lui Isus căreia i se dau diferite variante compoziționale în funcție de tradiția locală: de la simplul obelisc încununat de crucifix (fig.1)-model care se continuă în secolul XX și este frecvent la m o n u - m e n t e l e comemorative ale primului război mondial-până la compoziții mai complexe ca cea a unui monument din Periam, datând din anul 1802, la care partea de sus a crucii a fost înlocuită cu Sfânta Treime iar Fecioara

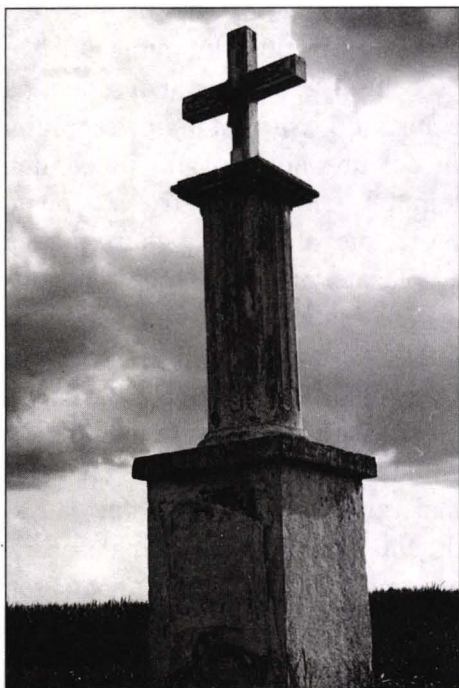


Fig.1 Obelisc cu crucifix,
Orțișoara, jud. Timiș

Maria, figură întreagă, este așezată la baza monumentului (fig.2).

Semnificative numeric sunt totuși monumentele care, pe tot parcursul secolului al XIX-lea, prelungesc tematica sculpturii monumentale baroce. Reprezentările iconografiei baroce care, de la un deceniu la altul, se vor transforma în simple mimetisme tematice locale, împreună cu elementele decorative din repertoriul baroc, vor fi prezente până în primele două decenii ale secolului XX, coexistând, de la caz la caz, în funcție de natura influențelor artistice, cu registre decorative neoclasiche sau romantice, într-un eclectism specific. Variațiunile stilistice apar la nivelul simplificării compoziției, al expresiei artistice rezumată la o tratare a formelor din ce în ce mai rigidă și impersonală, fără vibrații volumetrice și nu în ultimul rând la nivelul registrului decorativ al coloanelor.

În primul deceniu al secolului al XIX-lea, monumentele publice care se construiesc se află sub auspiciile barocului tardiv. Monumentul Sfintei Treimi din Teremia-Mare (fig.3), datând din anul 1806, este amplasat în parcul din fața bisericii catolice; așezată în vârful unui obelisc piramidal al cărui capitel este decorat cu o ghirlandă bogată, terminată cu flori de clopoțel, cu statuile Fecioarei Maria intercesoare, sfinților Nepomuk, Sebastian și Boromeus așezați pe postament, la picioarele



Fig.2 Monumentul Răstignirii,
Periam, jud. Timiș



Fig.3 Monumentul Sfintei Treimi,
Teremia-Mare, jud. Timiș



Fig.4 Monumentul Fecioarei
Maria, Ciacova, jud. Timiș



Fig.5 Monumentul Fecioarei
Maria, Ciacova, jud. Timiș

coloanei, (azi dispărute), păstrează toate elementele unui monument baroc, amintind modelul cel mai apropiat, monumentul Sfintei Treimi amplasat în fața Domului din Timișoara. Monumentul Fecioarei Maria în ipostaza Imaculatei Concepții, amplasat pe o latură a pieței principale din Ciacova, existent în anul 1805, este o altă compoziție reprezentativă a plasticii barocului târziu din Banat. (fig.4). Fecioara Maria este surprinsă într-o patetică rugăciune; încoronată cu cunună de stele, îmbrăcată într-o mantie ale cărei falduri ample sugerează mișcarea impetuoasă, cu genunchiul ușor îndoit, se încadrează în tipologia apropiată monumentelor Fecioarei Maria executate în atelierele de sculptură bavareze în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În anul 1837, prin grija consiliului parohial, monumentul Fecioarei Maria, cu puternică tentă barocă, a fost restaurat și a fost așezat pe coloana cu capitel ionic (fig.5).

O exemplificare a modificărilor stilistice care se petrec pe parcursul secolului al XIX-lea la nivelul monumentelor rurale de for public este cea a monumentelor Sfintei Treimi din compoziția cărora figura Fecioarei Maria intercesoare dispare treptat iar elementele secundare care susțineau efectul de ansamblu în compoziția barocă se transformă în simple și uneori schematice elemente decorative. Grupul statuar al monumentului din Nițchidorf, din anul 1874, este tratat cu modestie, în forme reținute, fără expresivitate. Coloana piramidală al cărei capitel crenelat face pandant cu consola care o leagă de postament, prezintă pe cele patru laturi capete de îngeri care, cu nori în torsadă, decorau odinioară coloanele monumentelor baroce (fig.6). Într-o variantă mai târzie a Sfintei Treimi, cea de la Mașloc din anul 1911, capete de putti intră în compoziția capitelului împreună cu elemente din repertoriul neoclastic în timp ce grupul statuar amintește prin ritmul și forța volumelor, dinamica barocă (fig.7). La Pișchia, datând din anul 1909, pe lângă un capitel compozit, cu surprinzătoare elemente rococo, monumentul prezintă un agheazmatar încastrat care îi accentuează funcția în raport cu biserica (fig.8). La monumentul din Vinga,



Fig.7 Monumentul Sfintei Treimi, Mașloc, jud. Timiș



Fig.8 Monumentul Sfintei Treimi, Pișchia, jud. Timiș

ridicat în anul 1899, este păstrată schema compozițională barocă, cu console în trepte pe care sunt așezate personajele în timp ce tratarea stilistică de factură eclectică are predominantă neogotică, preluată de la fațada bisericii în vecinătatea căreia este amplasat (fig.9). În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, pe coloana monumentelor Sfintei Treimi apar medalioane cu portrete ale donatorilor sau, în unele cazuri, ale personalităților locale, ceea ce semnifică, la nivelul comunității rurale, o translație a efigiilor de pe monumentele funerare care, în această epocă se constituie într-o comandă socială fermă și sunt executate cu multă artă în ateliere specializate.

O categorie de monumente mai puțin generoasă în exemple este cea a sfinților partoni. Cu excepția statuilor Sfântului Nepomuk, care respectă în diferite variante expresia barocă, suferind aceleași modificări stilistice ca și ansamblurile Sfintei Treimi, monumentele sfinților patroni se înscriu în coordonatele neoclasicismului. Monumentul Sfântului Gherhard, călugărul lombard, episcop și martir al Cenadului, este amplasat în fața bisericii catolice din localitate, pe axa intrării principale. A fost ridicat după vizita împăratului Francisc I la Timișoara de sculptorul pestan Josef Huber, donator fiind contele Alexandru Nako din Sinicolau-Mare. Personajul este lucrat în forme reținute, fără extravagante decorative, înveșmântat în mantie, cu mitră pe cap și cârjă episcopală în mână, însoțit de un înger care poartă cartea sfântă (fig.10). O temă răspândită în Europa Centrală dar mai puțin frecventă în Banat, este cea a Sfântului Florian, invocat împotriva incendiilor. Monumentul este ridicat în anul 1866 la Jimbolia, fiind lucrat într-un atelier local, după modelul clasic. Comanditarul lucrării este Asociația pompierilor voluntari care există aici-ca și în multe alte localități din Banat-încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pitorescul personaj, în ținută legendară de legionar roman, este amplasat pe o coloană crenelată, în mijlocul unei intersecții de drumuri principale care delimitează o piațetă, loc pentru care a fost comandat. Postamentul, supradimensionat în raport cu coloana,

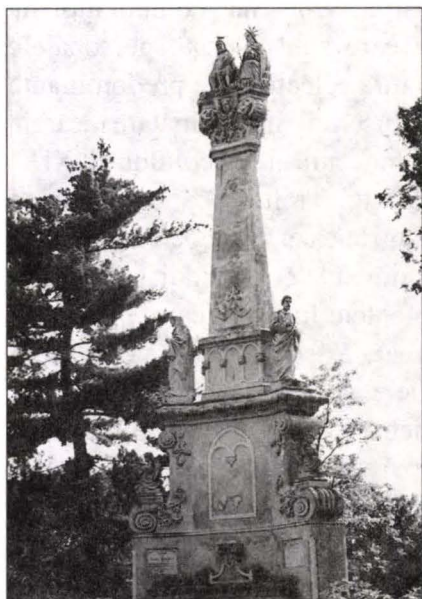


Fig.9 Monumentul Sfintei Treimi,
Vinga, jud. Arad



Fig.10 Monumentul Sfântului
Gherhard, Cenad, jud. Timiș



Fig.11 Monumentul Sfântului
Florian, Jimbolia, jud. Timiș

este construit deasupra unei fântâni de la care se alimentau pompierii în secolul al XIX-lea. (fig.11).

Chiar dacă sub aspectul realizării artistice monumentele rurale de for public au o valoare inegală, din punct de vedere al rolului pe care l-au jucat în evoluția spirituală a comunităților sătești, importanța lor nu poate fi minimalizată. În contextul general al artei secolului al XIX-lea, aceste monumente sunt expresia modului în care, în mediul rural, marile teme și curente artistice au fost percepute, asimilate și redade comunității.

BIBLIOGRAFIE

1. Arhiva Muzeului Banatului, fond Ilieșu, *Comune din jud. Timiș*, caietele nr. I-IV.
2. Petri, Anton Peter, *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums*, Marquartstein, 1992.
3. Sabău, Nicolae, *Sculptura barocă în România, Secolele XVII-XVIII*, Editura Meridiane, București, 1992.
4. Sitte, Camillo, *Arta construirii orașelor*, Editura Tehnică, București, 1992.

DES CONSIDÉRATIONS SUR LES MONUMENTS PUBLIQUES RURAUX Résumé

Même si la valeur artistique des monuments publics ruraux est inégale, du point de vue du rôle qu'ils ont joué dans l'évolution spirituelle des communautés villageoises, leur importance ne peut pas être minimisée. Dans le contexte général de l'art du XIX^e siècle ces monuments sont l'expression par laquelle, dans le milieu rural, les grands thèmes et courants artistiques ont été perçus, assimilés et remodelés pour la communauté.

OPȚIUNI ARHITECTURALE ÎN BANATUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Liliana Roșiu

Dezvoltarea Banatului în secolul al XVIII-lea, când guvernarea austriacă a provinciei, ca domeniu al Coroanei habsburgice, a fost pusă sub semnul eficienței economice, s-a manifestat în restructurări masive de așezări, în configurația cărora s-au imprimat de la început modelele aplicate de arhitecții militari. Astfel, în arhitectura provinciei nu se pune problema alegerii sau a căutărilor, nu apar inovații sau elemente neașteptate, ci se aplică regulile unui baroc central european matur, dar adaptat cerințelor locale, ceea ce a și condus la formula de „baroc provincial”. Constructorii autohtoni, formați și ei în mediul vienez sau controlați direct de acesta, s-au înscris în aceleași tendințe, propunând biserici și case, clădiri administrative militare sau civile, case parohiale sau pentru coloniști, care toate răspund, fie și cu unele excese ornamentale, rigorilor clasice.

Dacă în secolul al XVIII-lea, perioadă de restructurare a provinciei, pot fi luate în discuție doar variații în cadrul aceleiași tendințe stilistice, începutul secolului al XIX-lea privește deja o provincie intrată pe coordonatele modernizării, cu o conjunctură economică bazată din ce în ce mai mult pe dezvoltarea industrială cu aplicarea tehnicii și pe extinderea capitalului financiar, în care se conturează un mediu unde, în ciuda absolutismului modei sau a gustului timpului, devine din ce în ce mai clară posibilitatea opțiunii în modul de a construi.

Arhitectura în Banat continuă să absoarbă influența apuseană și să o adapteze conform propriilor nevoi, provincia

fiind deja conectată puternic circuitului politic, economic, comercial și spiritual al Europei. Nici în secolul al XIX-lea nu se inovează în cadrul lexicului formal, care se împrumută potrivit unui moment sau altul, din formele deja fixate și experimentate de evoluția gândirii arhitecturale central europene. Cum secolul al XIX-lea rămâne, dincolo de începuturile sale clasiciste și de contraoferta romantismului sau de permanentele căutări istoriste, sub o dominantă eclectică, ce desemnează tocmai indecizia în raport cu o varietate de alegeri, apare, extrem de atractivă, în analiza acestora, încercarea de a afla ce motivează alegerea unor forme sau a altora.

Dincolo de preluarea mimetică a modei vremii în arhitectură, există condiționări locale care apropie preferințele populației de un anumit domeniu de inspirație. O direcție de interes în acest sens se poate propune prin analiza problemei în relație cu programele de arhitectură. Este cunoscut că între programele pe care le consacra perioada neoclasicismului, teatrul și muzeul, fixate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, vor ieși destul de târziu din modelul inițial. În Banat, cu excepția teatrului din Oravița, construit între anii 1815-1817 în maniera neoclasică specifică vremii, aceste două tipuri de funcțiuni sunt absorbite mult mai târziu, spre sfârșitul secolului. Începutul său este însă marcat de extinderea tipologiei locuințelor, răspândindu-se în mediul rural prototipul reședinței – conac. Odată cu vânzarea domeniilor Coroanei Habsburgice și cu apariția marelui domeniu agricol exploatat după tehnici deja mecanizate, reședința proprietarului îmbracă forma unei locuințe ample, care de cele mai multe ori recurge la elemente neoclasice. Conacul se înscrie în configurația unui număr însemnat de așezări rurale din Banatul de câmpie. De regulă este plasat într-o zonă marginală a satului, în relație cu un număr de clădiri anexe și cu un spațiu amplu, organizat ca parc după regulile artei peisagere a timpului, la Banloc, Sânicolau Mare, Lovrin sau Comloșu Mare persistând renumele fostelor parcuri. Dacă un mic număr de asemenea reședințe, păstrate din secolul al

XVIII-lea la Carani sau Banloc mențin în structură influențe ale perioadei barocului, majoritatea recurg la forme neoclasiche. Nelipsite sunt coloanele masive, care susțin adesea un fronton ce intră în compunerea accesului principal sau a celui dinspre grădină, punctând una sau mai multe axe de simetrie într-o dezvoltare liniară, ca în cazul conacelor de la Lovrin, Valeapai, Comloșu Mare, Clopodia, Gad, Foeni (fig.1). Altele, resimțind și o influență renesantistă, au folosit loggia ca element de compoziție dominant, ca la dispărutul conac din Bobda, unde exista o tratare cu loggie și fronton, sau la fostul conac din Sânpetru Mare loggia pe două



Fig. 1 Foeni-Conacul familiei Mocioni

nivele ce cuprindea toată fațada. Se poate stabili o legătură directă între soluția aleasă și gustul estetic al epocii, care alege pentru acest program factura neoclasică în prima jumătate a secolului, pentru ca, de la mijlocul său, să încline către influența romantică. La Sânnicolau Mare, Castelul Naco este ridicat în 1864 sub o asemenea dominantă, în vreme ce la Banloc, pavilionul neogotic aduce o completare târzie în ansamblul încheiat la începutul secolului. La Valcani sau la Jimbolia s-au pierdut asemenea construcții de factură romantică, din compoziția cărora nu lipsea dominantă unui turn.

În locuința urbană se face simțită aceeași trimitere la câteva formule ce fixează continuitatea cu secolul al XVIII-lea în linia influenței clasicizante. Dominantei baroce i se substituie simplificări ale detaliului, păstrându-se structurile din zidărie de cărămidă cu bolți la parter și planșee de lemn la etaje, cu planimetrie compactă cerută de fronturi înșiruite, în care se

permite doar o curte de lumină și circulații orizontale pe cursive perimetrale acesteia. Fațadele se compun simetric, ritmate de pilaștri sau lezene, arcu în plin cintru îl înlocuiește pe cel în mâner de coș, iar sursa principală de inspirație revine renașterii preponderent italiene (fig.2).

Se poate pune întrebarea, de ce din variantele istorisite, Banatul a rămas în secolul al XIX-lea cantonat în formele renascentiste? Pe de-o parte barocul, singurul model în epocă, era socotit stilul ce trebuia depășit, reprezentând o altă perioadă, deja demodată, față de care, peste tot în Europa, forțele burgheze căutau să se detașeze. Pe de altă parte, forța exemplului sau a sursei directe de inspirație nu trebuie neglijată. În Franța, de pildă, romantismul se dezvoltă în umbra marilor exemple de arhitectură gotică, pe care arhitecții vremii le studiază în amănunt, oferind o alternativă rezolvărilor contemporane.

Chiar dacă în Banat influența europeană ajunge după ce experimentul a fost consumat, acesta este receptat în funcție de disponibilitățile și de capacitatea de selecție locale. Acestea se dovedesc extrem de permeabile liniei clasice și destul de indiferente față de propunerile romantismului. S-ar putea ca unul dintre motive să fie tocmai absența vestigiilor medievale păstrate ca arhitectură, iar în momentul alegerii să fi fost preferate formele mai apropiate de cele deja cunoscute și familiare. Pe de altă parte, arhitecții activi în secolul al XIX-lea provin din



Fig. 2 Timișoara - Piața Libertății nr.3

școlile Budapestei și Vienei, formația academică motivând la rândul său linia clasică. Și nu în ultimul rând, este de luat în considerație relația programului de arhitectură cu forma stilistică în care lucrarea se materializează. Astfel, pentru programul clădirii administrative sau de interes public se propun în general forme clasicizate, care merg până la imitarea unor modele de renume, cum ar fi Palatul Dicasterial din Timișoara, vădit inspirat de palatul Medici din Florența (fig.3).

Un alt program care poate fi supus analizei este cel al arhitecturii religioase care în Banatul secolului al XIX-lea manifestă anumite tendințe. În secolul anterior, contribuția inginerilor militari austrieци sau a celor formați în provincie, a condus, dincolo de

realizarea unor biserici baroce de referință, precum Domul romano-catolic din Timișoara sau catedrala ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Lugoj, la crearea prototipului de biserică pentru mediul rural, pentru



Fig. 3 Timișoara-Palatul Dicasterial

care s-au propus chiar proiecte tip. Nava unică acoperită cu bolți a vella, turnul cu bulb de deasupra pronaosului, structurarea fațadelor prin pilaștri, se găsesc în mod unitar atât la bisericile catolice, cât și la cele ortodoxe române sau sârbești. Astfel, aplicarea modelului la bisericile din Comloșu Mare, Beba Veche, Sânnicolau Mare, Becicherecu Mic, Ciacova sau în alte sate, indică pe de o parte forța modelului, pe de alta compatibilitatea sa cu ritualul ortodox și migrarea influențelor arhitecturale în epocă, având ca efect generalizarea lor.

Pe această schemă se constată la începutul secolului al XIX-lea tendințe de simplificare a tratării decorative, pereții își

păstrează pilastratura, dar se renunță la modelarea lor prin nișe ce adâncesc planul ferestrelor, iar în unele cazuri detaliul devine pur neoclasic. Astfel, coloanele cu fronton ale intrării și întreaga factură a bisericii ridicate în 1851, la Ivanda, o atribuie neoclasicismului (fig.4). În același timp apare și utilizarea planului central, a cupolei și frontoanelor de pe fațade, care fac, la 1860, biserica catolică din Bobda integral tributară neorenașterii (fig.5). Rezolvarea unor biserici catolice și reformatе îndeosebi prin compoziții neogotice introduce una din puținele breșe pe care le face curentul romantic în arhitectura bănățeană. În Timișoara sau la Cenad, alegerea stilului pentru construcția sau reconstrucția bisericii poate fi pusă în legătură cu o aluzie formală față de etapa medievală a așezărilor. La Deta, Jimbolia, Recaş, Chereștur, Teremia Mare opțiunea se leagă mai degrabă de dorința de exprimare într-o formă arhitecturală distinctă a apartenenței etnice sau de rit a credincioșilor (fig.6). Rezolvate compact, după aceeași schemă planimetrică, aceste biserici, care uneori imită chiar apareiajul de piatră, primesc contraforturi decorative, ferestre în arc frânt și învelitori ascuțite deasupra turnului.

În arhitectura civilă influențele neogotice nu se fac simțite, cu excepția unor exemple accidentale, formele dovedindu-se nefamiliare populației din zonă, care nu a găsit motivații suficiente pentru adoptarea lor.

Dintre programele de arhitectură pe care secolul al XIX-lea le introduce în Banat și pe care caută să le transpună în forme arhitecturale specifice se cer subliniate cel bancar și cel de spectacol, în vreme ce programul administrativ înregistrează la rândul său mutații stilistice. Aceste transformări se fac simțite îndeosebi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când se înregistrează o clară preferință pentru repertoriul renascentist italian, care și motivează unitatea de tratare a unor întregi zone urbane din Timișoara, Lugoj, Caransebeș, unde pilastrul, cornișa pe modilioni, fereastra cu arc în plin cintru, bosajul și motivul redanului rămân elementele uzuale în organizarea fațadelor.

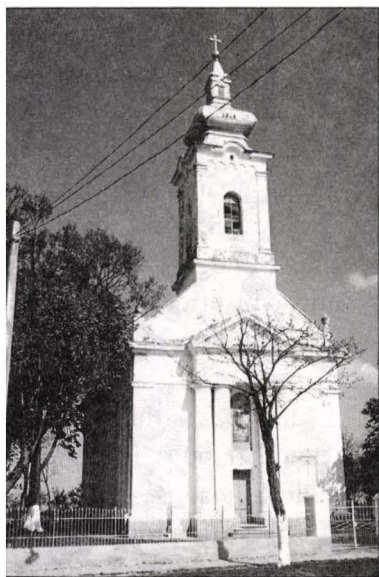
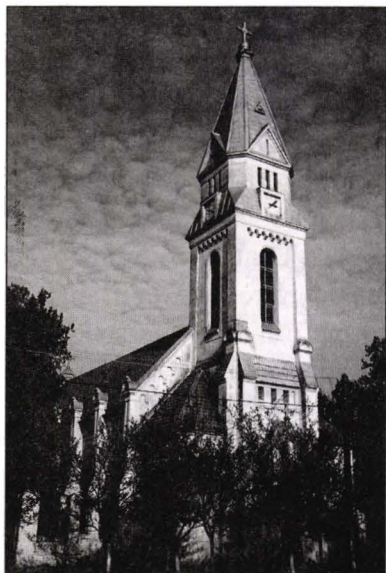


Fig. 4 Ivanda-Biserica Ortodoxă



**Fig. 5 Bobda-Biserica
romano-catolică**



**Fig. 6 Teremia Mare-Biserica
romano-catolică**

În Timișoara, de pildă, cartierului Cetate, structurat după principii baroce în secolul al XVIII-lea, i se suprapun acum aceste tendințe, atât în arhitectura clădirilor reprezentative aparținând unor programe de arhitectură diferite, cât și în cea a locuințelor. Este posibil ca această unitate de tratare pusă sub semnul Renașterii italiene să fie dependentă de primele construcții importante pentru oraș, ridicate la mijlocul secolului al XIX-lea, sub influența istorismului dominant în epocă. Dacă reproducerea până la detaliu a unui palat florentin de perioadă renașcentistă timpurie este mai greu de motivat pentru Palatul Dicasterial, realizat în Timișoara între 1855-1860, cu destinația de sediu administrativ, este cert că această construcție de mari dimensiuni a impus un model, reflectat apoi, cu foarte puține abateri stilistice spre neorenașterea franceză, germană sau neobaroc, de majoritatea locuințelor de raport din a doua jumătate a secolului.

Încadrarea în limitele clare ale unui curent istorisit este la fel de ușor de surprins în cazul programului de teatru, care importă din mediul european o tratare specifică, generalizată și regăsită în aceleași tipare la Berlin, Viena, Budapesta, Praga, Bratislava sau Zurich. Înscrierea teatrului din Timișoara în această filiație trebuie pusă în legătură și cu o anumită specializare pe programe de arhitectură, care se face simțită în a doua jumătate a secolului în activitatea unor arhitecți, între care Fellner și Helmer sunt bine cunoscuți. Această proiectare specializată a făcut ca teatrului din Timișoara să i se imprime în anul 1872 modelul renașcentist italian, la modă în epocă într-o arie europeană largă.

Aceeși forță a modelului a jucat și pentru programul bancar un rol însemnat în perioada de constituire a noilor instituții determinate de creșterea capitalului financiar, pentru a cărui manevrare se cereau construcții reprezentative. Și pentru acest program a fost preferat ca sursă de inspirație repertoriul renașcentist italian, primele construcții bancare devenind modele pentru rapida dezvoltare ce a urmat în a doua jumătate a

secolului al XIX-lea. Acestea rămân sub semnul clasicului, structurate de coloane, pilaștri, ferestre cu arc în plin cintru, bandouri de marcare a registrelor orizontale. Prima Casă de Păstrare și Casa de Economii a Timișului, ridicate în Timișoara în 1855 și 1869 exprimă opțiunea pentru linia istorisită a programului, care însă nu rămâne prea mult timp cantonat în ea. Tendința mixajului de elemente decorative provenite din diferite perioade, care caracterizează, de fapt spiritul electismului sfârșitului de secol în Banat, s-a făcut simțită în programul bancar destul de repede, provocând combinații de detalii specifice unor curente stilistice diverse, care marchează majoritatea clădirilor bancare din epocă.

În a doua jumătate a secolului începe să se facă simțită intrarea în funcțiune a primelor mari construcții industriale care, într-o perioadă de abundență decorativă a fațadelor, se disting prin forme cu o volumetrie simplă și prin încercarea de restrângere la maxim a elementului decorativ care este folosit ca lezene îndeosebi pentru fragmentarea câmpului fațadelor și ca profile simple de tipul bandoului, pentru marcarea registrelor orizontale.

Această simplificare de tratare în cadrul programului de arhitectură industrială surprinde aceeași preocupare de adaptare între exprimarea formală și conținutul respectivului program. Ea se referă în fond la o relație strânsă care există în toate epocile între formă și funcțiune, indiferent de calitatea rezolvării propriu-zise și care constituite de fapt determinantul esențial al opțiunilor arhitecturale, căruia i se adaugă alături de posibilitățile tehnice și întreaga moștenire culturală care condiționează gustul epocii.

ARCHITECTURAL OPTIONS IN BANAT OF THE XIX-th CENTURY (summary)

As in all the Austrian provinces, in Banat in the XVIII-th century the architecture was an official one, and that is the one of "mature Central-European baroque", which adapted to local needs will be transformed in a "provincial baroque".

The modernizations from the XIX-th century bring in also the possibility of options in the way to built. As a result, the architecture from Banat will be influenced by some Central-European tendencies, from which takes some decorative elements and integrates them in the local repertory of the time. That's why until the end of century, at many buildings will be operated with a certain eclecticism, from which are not missing the Renaissance, classicist elements and the historical ones.

In religious architecture of XIX-th century, we discover a tendency to simplify the decorative treating, tributary to the Neo-Renaissance.

In the administrative architecture is manifested also a preference for the repertory of the Italian Renaissance.

Influenced by the Western architectural programmes, the Theatre of Timișoara uses the same patterns as the Theatres of Berlin, Vienna, Prague, Bratislava.

SCHIMBAREA ASPECTULUI STILISTIC AL UNUI EDIFICIU DIN ARAD CA URMARE A REDIMENSIONĂRII SALE

Gheorghe Lanevschi

A doua jumătate a secolului al XIX –lea și începutul secolului XX a reprezentat pentru Arad perioada unei dezvoltări economice fără precedent. Un rol important în acest sens a jucat, printre altele, și înființarea în anul 1871 a propriei Camere de comerț și Industrie, Aradul scăpând astfel de tutela Timișoarei.

Rezultatele înființării propriei Camere de Comerț și Industrie nu întârzie să apară, acestea manifestându-se întâi de toate printr-o mare mobilitate a producătorilor arădeni care, prezenți în număr tot mai mare la competiții naționale și internaționale se impun, devenind, pe parcursul anilor, concurenți redutabili.

Faima în continuă creștere a produselor arădene determină Camera de Comerț și Industrie să organizeze în anul 1890 la Arad o expoziție agro industrială cu o largă participare, expoziția ce constituie o premieră. Era pentru prima dată când în regat se organizează o competiție de mare amploare în afara capitalei.

Urmările acestei premiere de mare succes au fost numeroase, una dintre ele fiind înființarea la Arad a Școlii de Arte și Meserii. Această școală a dat în perioada următoare meșteri de seamă, a căror nume, nu de puține ori, erau auzite printre cei premiați la expozițiile de la București, Paris, Milano, Bruxelles precum și în alte orașe din Europa.

Succesele reputate de producătorii arădeni, a căror stimulent și sprijin permanent a fost Camera de Comerț și

Industrie, determină notabilitățile, pe de o parte, dar mai ales pe membrii Camerei, pe de altă parte, să gândească la construirea unui sediu propriu, Camera funcționând la început într-un spațiu închiriat.

Existența unui proiect pentru viitorul sediu al camerei, proiect al cărui calcul estimativ se cifra la suma de 32000 forinți, determină conducerea orașului să le doneze acestora un teren, și anume spațiul viran de pe actuala stradă Gh. Lazăr colț cu B-dul Dragalina.

Având spațiu, membrii Camerei de Comerț și Industrie au aprobat în ședința de la începutul anului 1896 suma necesară construcției. Suma provenea dintr-un fond propriu de 13000 de forinți, la care se adăuga 9000 de forinți din fondul de pensii, fapt ce acorda acestui resort drept de proprietate asupra unei părți din clădire, plus un împrumut de 15000 de forinți rambursabil în timp.¹

Condițiile fiind îndeplinite demararea construcției a devenit posibilă, fiind chiar terminată la finele secolului al XIX-



Fig. 1. Camera de Comerț și Industrie din Arad, sfârșitul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea.

lea. A rezultat un impunător edificiu, ce prezintă subsol, parter și un etaj cu o desfășurare pe două străzi: Gh. Lazăr și Dragalina (Fig.1).

Aflată în apropierea Școlii de artă și meserii, cap de perspectivă a unei străzi în formare, clădirea atrăgea atenția prin electismul fațadei zonei centrale, puternic decroșată, zonă ce adăpostea intrarea principală.

În două canate, cu partea superioară în plin cintru, intrarea era flancată de două coloane, ce susțineau balconul cu baluștri de la etaj.

Fațadele laterale ale parterului erau prevăzute cu ferestre, șapte la număr pe fiecare fațadă, ferestre a căror formă, asemănătoare cu a porții, dar de dimensiuni mai mici, erau încadrate de rosturi.

La etaj, zona decroșată era prevăzută cu trei deschideri mari cu partea superioară în arc în plin cintru.

Dintre cele trei deschideri, cea centrală, din dreptul balconului, era încadrată de pilaștri adosați, în timp ce deschiderile laterale erau încadrate de către patru coloane grupate două câte două.

Atât pilaștri cât și coloanele aveau capitele corintice, ce susțineau un atic decorat cu denticuli. Deasupra aticului, în zona centrală, era amplasat un grup statuar, în timp ce pe laterală se afla câte un fronton ce mascau, două turnuri pătrate, prevăzute în vârf cu o urnă decorativă.

După zona decroșată, fațadele etajului erau prevăzute cu deschideri dreptunghiulare, a căror parte superioare era decorată cu sprâncene și mici frontoane, dispuse alternativ, edificiul încadrându-se în stilistica străzii.

Dezvoltarea continuă a orașului, încadrat în viața economică a României după Unirea din anul 1918, face ca, în timp, sediul Camarei de Comerț și Industrie să devină neîncăpător.

Simțindu-se nevoia unui edificiu mai mare, conducerea camerei de Comerț și Industrie a apelat la arhitectul arădean Szömorkény Rudolf pentru a le da o soluție.

În urma unor analize minuțioase, acesta propune supraînălțarea și adăugarea unui tronson, pe latura din strada Gh. Lazăr.

Conducerea a acceptat propunerea și Szömorkény Rudolf a trecut la elaborarea planurilor, care vor modifica complet exteriorul edificiului, făcându-l de nerecunoscut.

Noua realizare, coincizând, ca perioadă, unei derute stilistice cauzată de capitularea stilului Secession și ascensiunea cubismului, încă șocant pentru publicul arădean, îl determină pe arhitect să recurgă la un compromis între Secession, a cărui apus este clar, și cubismul care câștigă teren. Drept urmare el desființează vechile deschideri, supra etajează și adaugă un tronson, păstrând parțial o simetrie. Peste partea nou creată aplică un decor vegetal stilizat și simbolistic figurativ.

Pentru realizarea decorului arhitectul a apelat la sculptorul Rubletzky Géza, ce trăia în București dar era cunoscut în Arad ca urmare a unor lucrări executate în incinta Palatului Cultural (o mândrie arhitecturală a orașului, operă a unui arădean și anume arhitectului Szantay Lajos, care, la fel ca mulți alți arhitecți a intrat în uitare).

Acceptând oferta, Rubletzky vine la Arad și se apucă de lucru, executând la început decorația vegetală stilizată și butonii, ce prezintă, în basorelief, o corabie cu câte două pânze umflate de vânt.

Urmând partea figurativo-simbolistă, ce întruchipa șase bărbați muschiușoși în postura lui Mercur și-a unor muncitori constructori și forjori, Rubletzky a avut nevoie de un model. Drept urmare apelează la atletul arădean de nivel național Páll Jenő a cărui accept îi permite sculptorului să-și continue lucrul.

În paralele cu activitatea sculptorului se desfășoară lucrările de construcție, ce modifică aspectul clădirii, și anume: se modifică complet forma și dispoziția deschiderilor amplasate la parterul și etajul zonei decroșate, se adaugă întregii clădiri un etaj precum și un tronson la fațada dinspre strada Gh. Lazăr. Ceea ce se păstrează este forma și numărul deschiderilor



Fig. 2. Camera de Comerț și Industrie Arad de la sfârșitul deceniului trei al secolului al XX-lea.



Fig. 3. Camera de Comerț și Industrie Arad, detaliu de fațadă.

fațadelor laterale ale clădirii, cu un plus de deschideri doar pe strada Gh. Lazăr. Tot pe această latură apare parțiala asimetrie față de latura dinspre B-dul Dragalina. Această asimetrie este dată de trei rânduri de ferestre înguste, ce se înalță deasupra porții pietonale, în două canate, amplasată într-un mic decroș, lipit de marele decroș a zonei centrale. Același lucru se repetă și deasupra porții carosabile, amplasată tot în decroș, în cadrul tronsonului adăugat. (Fig. 2)

Construcția se apropia de sfârșit când un scandal declanșat de ipocrita pudicitate a unor curioși opresc lucrările. Cauza, goliciunea simbolurilor, este rezolvată de Rubletzky ce aplică frunza de acant pe zona rușinoasă (Fig.3), fapt ce face posibilă inaugurarea, în prezența unui public numeros, a noului sediu al Camarei de Comerț și Industrie din Arad.

Și astfel Aradul și-a îmbogățit zestrea constructivă cu un unicat din punct de vedere stilistic.

Note

1. Gaal Jenő, *Arad szabad királyi város leirása, Arad, 1898*, p. 456.
2. *Arad képes városismertető. Ipari és kereskedelmi kalauz, Általános cím és lakjegyzék*, Arad, 1904, p. 39.
3. Puskel Péter, *Arad redivivus*, Arad, 1998, p. 54.
4. Ibidem.

CHANGING THE STYLISTIC ASPECT
OF AN EDIFICE FROM ARAD
AS A RESULT OF ITS REDIMENSIONING
(summary)

An important moment in Arad's economical life was represented by the setting up in 1871 of its own Chamber of Commerce and Industry, which takes out the city from under Timisoara's trusteeship.

The Chamber of Commerce and Industry from Arad organizes in 1890 an agro-industrial exhibition with a large participation.

The importance that begins to be given to the products of all kind determinates the setting up in the city of a School of Arts and Trades.

Its graduates will become in time well known masters, awarded at exhibitions from Budapest, Paris, Milan, Bruxelles, an others.

All these successes determinates the membres of Chamber of Commerce and Industry to think about building a proper space, in which the institution can carry on its activity, instead of the one hired.

In order to bring into being the project, the city donates a vacant land on the today Gheorghe Lazăr Street corner with Dragalina Boulevard.

In 1896 the Chamber's members approve also the amount of money necessary for the construction in value of 27.000 florins, from which besides its own fund (13.000), a part had to be taken from the pensions fund (9.000), and the rest from a loan.

The building is finished at the end of XIX-th century. As perspective head of a street in formation, the building attracts attention through the front side's eclecticism.

The city's development makes that, in time, the building is becoming cramped.

The Chamber's direction appeals to the Arad's architect Szőmörkényi Rudolf, to think of a solution.

After some thorough analysis, he proposes the overstorying and annexing a building on the side from Georghe Lazăr Street.

The architect resorts to a compromis between secession and cubism.

Over the new created part will apply a vegetal decorative work, stylized and symbolistical figurative (6 muscular men, in posture of Mercury and of some constructors and forgers). These bas-reliefs are made by sculptor Rubletzky Geza. The artist used as model the athlete Pal Jenő from Arad.

INTERFERENȚE REGIONALE ÎN ARHITECTURA DE STIL 1900 REFLECTATĂ ÎN OPERA LUI LIPÓT BAUMHORN

Ileana Pintilie

Arhitectul budapestan Lipót Baumhorn este cu siguranță cel căruia i se datorează mult în ceea ce privește crearea unor interferențe stilistice regionale între Banat și regiunile învecinate. Activ în provinciile Ungariei (printre care se număra și regiunea numită la acea dată „Ungaria de Sud” cuprinzând orașele Szeged, Novi Sad, dar și Timișoara) el a fost cel mai important arhitect proiectant de sinagogi din primii 30 de ani de la începutul secolului XX. Cu acest gen de arhitectură, în care a devenit un specialist unanim recunoscut, a pătruns și pe piața construcțiilor publice și private din aceste orașe ale provinciei.

Lipót Baumhorn¹ s-a născut în 1860 la Kisbér și a studiat arhitectura la Viena. După terminarea studiilor și-a început activitatea în biroul de arhitectură al lui Lechner și Pártos, unde a lucrat timp de 12 ani. Admirația sa pentru creația lui Lechner și colaborarea strânsă, de durată, au făcut ca Baumhorn să fie considerat unul dintre discipolii săi și un fel de continuator al stilului acestuia.

Din această perioadă datează deja primele sale lucrări pe cont propriu², ca și conturarea interesului pentru arhitectura sinagogilor. Baumhorn este sensibil la discuțiile care aveau loc în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea referitoare la arhitectura templelor mozaice și la încercarea de a reconstrui o astfel de arhitectură. După primul congres sionist de la Basel din 1897, convocat de Theodor Herzl și de Max Nordau (ambii

evrei proveniți din Ungaria), în care se hotăra făurirea patriei evreilor în Palestina, s-a organizat o expediție cu mai mulți artiști și oameni de cultură sioniști³, printre care și arhitectul austriac Oskar Marmorek, activ la Viena și Budapesta. Aceștia s-au documentat în vederea realizării unei arhitecturi proprii evreiești având la bază tradițiile arhitecturii palestinene și iudaice antice. În paralel cu mișcarea sionistă o mare parte dintre evreii din imperiul habsburgic doreau să se integreze societății în care trăiau și ca atare acceptau modernizarea pătrunsă prin toate formele în viața cotidiană. Astfel pentru o mare parte dintre ei formele arhitecturii moderne de la începutul secolului, ale stilului 1900, amestecate cu elemente stilistice maure, deveneau o expresie a unui stil propriu, dar în același timp integrat ritmului vieții moderne.

Pentru acest ultim gen de arhitectură religioasă optase și Baumhorn. Stilul său se caracterizează printr-o volumetrie marcantă, prin acoperișuri bine articulate, dominate adesea de o cupolă sau un turn, îmbinând repertoriul decorativ al istorismului târziu cu elemente ale secesionului maghiar, în special cel utilizat de maestrul său spiritual, Lechner. Totuși, elementele decorative utilizate de Baumhorn nu fac trimitere directă la folclorul maghiar, ci fac parte dintr-un repertoriu stilistic universal al epocii. O particularitate a stilului său o constituie folosirea cărămizilor aparente „klinker”, de culoare gălbuie, dispuse ca niște adevărate „rame” încadrând suprafețele tencuite.

Astfel după ce începe să își câștige un renume ca și arhitect al templelor israelite și al altor construcții cu funcții administrativ-religioase ale unor comunități de evrei din întreg teritoriul Ungariei în perioada dualismului, Baumhorn devine independent și își deschide propriul birou de arhitectură, unde va desfășura o activitate de proiectare prodigioasă, timp de trei decenii. În cazul său este impresionantă consecvența cu care a lucrat aceste proiecte, îmbogățite adesea și cu unele case de închiriat sau de unele construcții publice, comenzi datorate în bună măsură de apropierea sa de o anume comunitate locală.

Prima clădire realizată de Baumhorn în Timișoara a fost „sinagoga nouă” din cartierul Fabric, proiectată în 1897 și terminată în 1899. Această construcție mică, dar monumentală prin proporțiile bine studiate, se înrudește cu sinagogile create de el anterior la Fiume (azi Rijeka), Szolnok și Becicherecul Mare și realizate cu puțin timp înaintea celei din Timișoara⁴. Stilul folosit de Baumhorn la acest gen de arhitectură rămâne



Sinagoga nouă, Timișoara,
1897 - 99.

unul special prin respectarea și rezolvarea tuturor cerințelor de cult. În această perioadă de început a amestecat elementele mauro-bizantine cu cele împrumutate din renașterea italiană, de care se simțea profund legat în urma călătoriei de studii întreprinse de-a lungul mai multor ani (1893-1899). Oricum cele patru sinagogi, proiectate și realizate toate până în 1900, au constituit capete de serie, adevărate modele, pe care le-a dezvoltat și amplificat ulterior în proiectele de mare amploare pentru sinagogile din Szeged (1902-1904) și din Novi Sad (1906-1909). Participarea la aceste proiecte și la supravegherea șantierelor lor l-au atras la Timișoara, ca și la Szeged și Novi Sad, astfel încât se poate spune că în primul deceniu al secolului XX Baumhorn a fost arhitectul favorit al acestei regiuni.

Prima dintre comenzile publice primite a fost construirea impozantului imobil al Societății de Hidroameliorării Timiș-Bega, realizat între 1900-1902, pe colț, guvernând o importantă



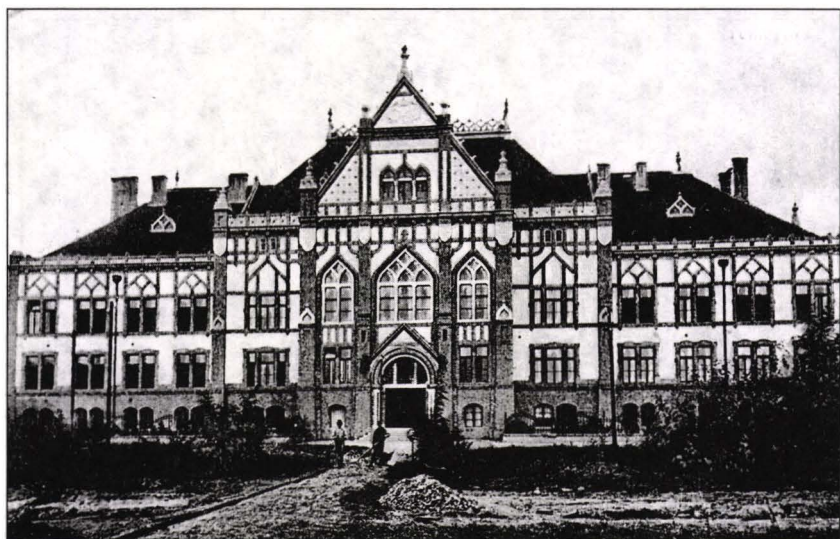
Imobilul Societății de Hidroameliorări Timiș-Bega, 1900-1902, Timișoara.



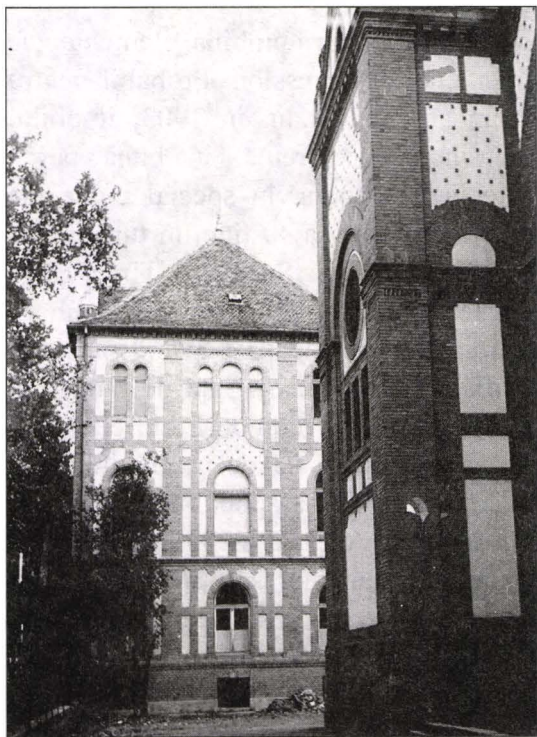
Imobilul Băncii Szeged-Csongrád, Szeged, 1903.



Casa Menráth, Novi-Sad, 1909.



Școala superioară de stat de fete, Timișoara, 1902-1904.



**Școala izraelită, lângă
sinagogă, Novi Sad,
1906-1909.**



Imobil de locuințe, Novi Sad, 1909.

intersecție. În această clădire Baumhorn îmbina elemente ale unui electism târziu cu elemente de secession. Probabil pentru că a fost construit doar un an mai târziu, în 1903, imobilul Băncii Szeged-Csongrád din Szeged relua, în bună parte, elemente stilistice utilizate la Timișoara, în special coloanele angajate, grupate două câte două pentru a susține un turn masiv de colț. În imediata apropiere a clădirii Societății Timiș-Bega din Timișoara și în aceeași perioadă (înainte de 1903) Baumhorn a proiectat o casă cu apartamente de închiriat având parter și două nivele; clădirea se află în regim închis față de bulevard, cu o fațadă masivă și măsurat decorată, compusă din elemente simetrice în jurul unui ax central, marcată de un bovindou la etajul întâi și de un balcon lung cu parapet din zidărie, iar la acoperiș de un atic semicircular. Această clădire de închiriat pare să fi slujit ca un experiment al unor soluții arhitecturale și de decor reluate și amplificate în cazul casei Menrát din Novi Sad, din 1909.

În proiectul Școlii superioare de stat de fete (1902-1904), un ansamblu arhitectonic important pentru orașul Timișoara, format din clădirea gimnaziului, din internat și din infirmerie, Baumhorn a schimbat repertoriul decorativ făcând apel la elemente neogotice și la elemente de secession într-un stil sobru, dictat și de utilizarea cărămizii „klinker”, folosită în acest caz aproape ca unic decor. Acest ansamblu a constituit un adevărat prototip pentru arhitectura lui ulterioară în ansamblul de la Novi Sad (1906-1909), format din sinagogă, școala și casa comunității izraelite, precum și la o casă de închiriat (1909) de pe Trg Toze Markovica nr. 12 (dominată central de bovindou la primul nivel și de un atic încununând construcția). Asemănarea dintre gimnaziul timișorean și școala izraelită din preajma sinagogii din Novi Sad dovedește faptul că arhitectul își elabora de-a lungul mai multor ani un prototip, îmbogățit treptat, pe care apoi îl adapta diferitelor situații.

Eleganța și rafinamentul stilului lui Baumhorn se conturează însă cel mai pregnant în două construcții remarcabile

prin soluțiile arhitectonice adoptate: clădirea comunității izraelite din Timișoara (1905-1907), construită în „patrulaterul” evreiesc din Cetate și imobilul Lloyd (1910-1912) adăpostind sediul societății cu același nume și bursa agricolă.

Deși despărțite în timp de câțiva ani, totuși între cele două proiecte există o legătură clară; Baumhorn a adoptat pentru ambele clădiri repertoriul stilistic al

Secessionului, care se impusese definitiv la acea dată. Aceste elemente se concretizează, în cazul clădirii comunității evreiești atât în volumetrie, bine articulată de un bovindou, de aticul marcând intrarea principală și de turnurile de colț, cât și în decorul geometric plat dominat de mascaroane. Imobilul Lloyd a fost primul edificiu important ridicat pe esplanada nou creată după demolarea zidurilor de fortificație ale orașului, devenind în felul acesta un adevărat model pentru construcțiile care i-au urmat. Clădire de colț, cu parter și trei nivele, ocupate de diferite funcțiuni (cafenea și magazine la parter, bursa agricolă și sală de întruniri a societății Lloyd la primul nivel și apartamente de închiriat la următoarele), imobilul Lloyd se distinge în interior prin abilitatea împărțirii spațiilor, îmbinând funcțiuni diferite, și prin claritatea impunătoare a celor trei fațade, în care jocul dintre plin și gol este mai echilibrat, iar pilaștri și coloanele pe două nivele susțin o cornișă puternică spre ultimul nivel și câte un atic de formă semicirculară



**Imobilul comunității izraelite,
Timișoara 1905-1907.**

încununând fațadele.

Astfel Timișoara, ca și alte centre ale monarhiei austro-ungare, oscila la acea dată între imitarea unui model – în acest caz cel al Vienei, metropola care prin dezvoltarea sa urbană și arhitecturală avea să epateze provinciile – și orgoliul local, stimulat de o dezvoltare economică și socială favorabilă, de un avânt spiritual și o încredere în progresul nelimitat. Acest amestec de tendințe a avut ca rezultat crearea orașului modern urmând principiile de dezvoltare urbană cele mai înaintate, și o „periferizare” stilistică folosind exemplul modelului capitalei, preluat și amplificat conform propriilor tradiții culturale.

Note

1. Pentru biografia lui Baumhorn a se vedea Gerle János-Kovács Attila-Makovecz Imre, *A századforduló magyar építésze*, Bonex, Budapest, 1990, pp. 33-35.
2. Prima lucrare independentă a fost sinagoga din Esztergom în 1888.
3. Szegő György, *baumhorn Lipót – A templomépitő*, în catalogul *Baumhorn Lipót – Építész (1860-1932)*, Architart Kiadó, Budapest, 1999, p.7-8.
4. János Gerle, *The Hungarian Architecture from 1900 to 1918*, în vol. *The Architecture of Historic Hungary*, editat de Dora Wiebenson, József Sisa, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pp.223-243.

REGIONAL INFLUENCES IN ARCHITECTURE OF 1900 STYLE REFLECTED IN THE WORKS OF LIPOT BAUMHORN (summary)

The architect from Budapest, Lipot Baumhorn, specialized in constructions of synagogues, was one of the most active architects that worked in "South Hungary", area to which belonged Timișoara in that period.

Trying together with others architects from that time, to find a style proper to the Mosaic temples, Baumhorn opted for 1900 style, mixed with Moresque stylistic elements.

With time, obtaining a fame as architect of Israelite temples and of some administrative buildings ordered by Jewish communities from the whole Hungarian territory, Baumhorn opens his own office of architecture, becoming independent.

The first building done in Timișoara was "The New Synagogue" (1897-1899), at which respects and resolves all the cult's demands, and as ornamentation uses a mixture of Moresque-Byzantine elements with the Italian renaissance.

The second building, from Timisoara was a civil building, and that is the house of the Society of Hydro-ameliorations Timiș-Bega (1900-1902). This one is followed by a house with apartments for rent, with ground floor and two levels, and the Superior School for Girls (1902-1904).

The elegance and the refinement of Baumhorn's style is outlined in two constructions remarkable through the adopted architectonical solutions: The building of the Israelite community from Timișoara (1905-1907) and the Lloyd house (1910-1912), housing the registered office of the company with the same name and the Agricultural Exchange.

All these buildings succeeded to remake in Timișoara something from the "Viennese model", but in the same time to give a personal note to the city, according to the Banat's cultural tradition's.

CINEMARAD
/VIAȚA CINEMATOGRAFICĂ ARĂDEANĂ
DIN 1858 PÂNĂ ÎN ANUL 2000/

Gheorghe Săbău

Numeroasele invenții *pre-cinematografice*, îndeosebi din secolul al XIX-lea, vizau două categorii de efecte tehnice: 1. înregistrarea pe un material fotosensibil (hârtie preparată, peliculă ș.a.) a unor imagini reprezentând lumea materială, ceea ce a condus la dezvoltarea *fotografiei* și 2. construirea de dispozitive cu ajutorul cărora se obținea *iluzia mișcării*. Din combinarea celor două tipuri de aparate – plus tehnica proiecției de imagini de genul “lanternei magice” – a rezultat *cinematografia* în formula ei finală de proiecții pe un ecran a unor imagini cinetice (28 decembrie 1895).

Până la această dată de referință, inventatorii sau reprezentanții lor au bântuit prin Europa, făcând demonstrații prin piețe publice, bâlciuri, cafenele și teatre, prezentând, fie *imagini statice prin proiecții de diapozitive*, fie *iluzii optice ale mișcării prin vizionarea individuală a unor desene într-un dispozitiv prevăzut cu fante de lumină și vizor*.

Spectacolele din aceste două categorii au fost organizate și în orașul Arad de pe urma cărora ne-au rămas informații în presa locală sau în afișele și programele existente în colecția de materiale cinematografice a muzeului arădean. Astfel, ziarul Alföld menționa în anul 1859 prezența “demonstratorului” Karl Friese din Viena iar în 1865 a “profesorului” Paul Hoffmann și în 1869 a lui Luca Lucanovici, toate trei desfășurate în clădirea Teatrului Vechi, fondat în 1817 de către Jacob Hirschl.

Același ziar anunța prezența în Arad în zilele de 10-16 iunie 1883 a “Teatrului mecanic Bergheer din Hanovra” cu spectacole de “proiecții luminoase”. Între altele și un set de diapozitive intitulat “Bombardarea Brăilei”, episod din timpul războiului de independență din 1877. Un desen din epocă reprezintă “cortul” în care se făceau proiecțiile, instalat la intersecția actualei străzi Crișan cu B-dul Revoluției.

Trei afișe bicolore și bilingve (germană și maghiară) aflate în depozitul teatru-muzică-cinema al muzeului se referă tot la spectacole din categoria “proiecții luminoase”. Astfel un afiș intitulat “*Alettoscopen*” din 1858 informa publicul arădean că domnul Elias Hahn va prezenta “proiecții fotografice cu treizeci de aparate” într-o caravană stabilită în piața centrală a orașului, “iluminată feeric cu șaizeci de lămpi cu petrol” ... Au fost prezentate două seturi de diapozitive pe sticlă, reprezentând două teme principale: O călătorie pe meleaguri exotice și un “muzeu anatomic”. Câțiva ani mai târziu un alt afiș anunța “mare spectacol de imagini luminoase în mișcare” (sic). sau altfel spus, “*Lichtbilder*”, de sub conducerea profesorului W. Döring, la teatrul de vară “Arena”. Punctul de atracție l-a constituit o călătorie în jurul lumii cu o fregată. Al treilea afiș, intitulat “*Panoramen*” informa publicul despre prezența “Marelui Peterka” care cu o sută de telescoape (!) va prezenta “o călătorie optică în jurul globului în 10 tablouri” precum și o “expoziție plastică, optică și fotografică”.

Atât cele patru materiale de presă cât și cele trei afișe menționate anunțau doar spectacole cu proiecții luminoase nu și demonstrații din categoria *iluziilor de mișcare*. Sub acest aspect, din mulțimea de dispozitive inventate în secolul al XIX-lea a căror istorie constituie o lectură cu adevărat fascinantă – dispunem în depozitul de specialitate doar de două asemenea aparate producătoare de iluzii cinetice: Un “Stroboscop” de tip Plateau/Stamfer din anul 1832 și un “Zootrop” tip Horner din 1834, numit și Daedalus sau Roata Vieții, împreună cu desenele respective, rotunde în primul caz și sub formă de benzi desenate

în cel de al doilea caz.

Mai dispune de un “Stereoscop tip Cabinet” – nici “proiecție” nici “iluzia mișcării” – dispozitiv cu ajutorul căruia este obținut un efect de percepție tridimensională, prin vizare individuală cu ajutorul a două lentile ușor paralaxate, a unei fotografii ce “dublează” același obiect.

La sfârșitul secolului al XIX-lea invențiile descrise mai sus au intrat în “combinații” din ce în ce mai fertile care vor conduce la *nașterea cinematografului*. Cercetătorii noului mijloc de creație sunt de acord în privința controversatei teme a “priorității”, în sensul că partida a fost câștigată de cei care au reușit să realizeze prima proiecție în spectacol public. Această condiție au îndeplinit-o frații Auguste și Louis Lumière prin celebra lor reprezentație din data de 28 decembrie 1895 de la salonul indian al cafenelei Grand Café din Boulevard des Capucines 14, Paris.

Acest moment de referință a fost urmat de un adevărat exod al unor “demonstratori” lumierieni prin Europa și împrejurimi...Așa se face că la numai 13 luni de reprezentația inaugurală au fost *proiectate la Arad opt filme de scurt metraj* – total 20 de minute – în salonul (iarăși) festiv de *la hotelul Crucea Albă* din data de 13 ianuarie 1897, vreme de 12 zile (cf. Alföld din aceeași zi). Între filmele proiectate menționăm “Sosirea unui tren în gară”, “Ieșirea lucrătorilor de uzina Lumière”, “Gustarea copilului”, “Dărâmarea unui zid”, “Stropitorul stropit”, “Ambarcațiuni ieșind din port” ș.a.

Urmează câțiva ani în care producțiile caselor de filme deja constituite (Pathé, Méliès) au putut fi văzute și de către arădeni în așa zisele “teatre electrice” ambulante – corturi lunguiețe trase de locomobile cu aburi care produceau și energia electrică necesară – dar și prin cafenele, restaurante sau teatre de vară. În acest context, doi antreprenori arădeni au concesionat

Teatrul Vechi iar arhitectul Ladislau Steiner a transformat interiorul clădirii în sală de cinematograf cu 500 de locuri și astfel la 30 noiembrie anul 1907 și-a deschis porțile pentru public *primul cinematograf stabil din Arad* cu numele de “Urania”. Programul de proiecții a conținut 13 filme de scurt metraj (cf. Aradi Közlöny din 30 noiembrie 1907).

Succesul de public și *implicit* cel comercial a condus la deschiderea în anul 1910 a celui de al doilea cinematograf din Arad denumit “Apollo”, în clădirea construită pe locul vechiului han “La trei crai” – actualmente Biblioteca Universității Goldiș. Trei ani mai târziu (1913) a fost dată în folosință noua clădire a Palatului Bohuș în care sala de cinematograf a fost prevăzută încă din faza de proiect; se va numi “Apollo” deoarece sala care purta deja acest nume s-a reprofilat ca restaurant.

Nu este cazul să nominalizez sutele de titluri de filme care au fost proiectate la cele două cinematografe până la Marea Unire și nici, după aceea, la cinematografele care au funcționat în Arad până la naționalizare (1948).

Există totuși câteva producții de excepție, așa cum a fost cazul filmului “*Războiul de independență*”, care a rulat la cinematograful “Urania” cu titlul schimbat, respectiv “*Războiul din Balcani*”, între 16 și 19 aprilie 1913, adică timp de patru zile cu patru reprezentații zilnice și cu sala plină. Presa locală a consemnat evenimentul, între care în ziarul “Românul” au apărut articole elogioase în câteva numere consecutive (Foto 1). A fost subliniată afluența masivă a publicului românesc, inclusiv a sătenilor veniți cu căruțele din comunele județului. În același an, un alt film realizat dincolo de Carpați a produs o anume rumoare sau, cum am spune azi, un scandal de presă, datorită faptului că antreprenorii Uraniei au făcut o reclamă din care reieșea că în filmul “*Zborul fatal al lui Vlaicu*” va putea fi văzută căderea acestuia cu aeroplanul “Vlaicu III” din data de 13 septembrie 1913. Filmul a fost proiectat la 4 octombrie, producând o mare nemulțumire spectatorilor, deoarece nu

ROMÂNUL

**Războiul pentru independența României
în cinematograful „Urania” din Arad.**

Măine Sâmbătă în 19 Aprilie, — irevocabil ultima zi — la cererea generală, va mai rula pe pânza cinematografului „Urania” din Arad, filmul care reprezintă epoca eroică a armatei românești în războiul dela 1877—78.

Filmul acesta e de 2000 metri lungime și e împărțit în 5 acte. Reprezentanta lui durează timp de 2 ore. O minune grandioasă a cinematografiei! 200.000 persoane au luat parte la recepția lui!

Recepția a fost făcută — cu permisiunea guvernului român — cu ajutorul celor mai alese divizii ale armatei române având la dispoziție relicvii, material de război și armamente originale istorice.

Rolurile principale sunt susținute de către artiștii Teatrului Național din București.

Filmul acesta e un film cu deosebire important prin subiectul lui și frații noștri români să nu întrelase să vadă desfășurarea pe pânză a celor mai frumoase momente de eroism românesc, care a redat României independența și fala ei de astăzi.

Foto 1. Ziarul arădean Românul. Pe prima pagină articol despre filmul "Războiul pentru independență"

conținea secvențele decelării și căderii, reclama mincinoasă fiind incriminată de toată presa locală.

Au urmat numeroase producții din perioada filmului mut, iar după 1930 sălile de cinema au fost echipate cu aparate pentru filmul sonor. De altfel, în anul 1929 Primăria a abrogat licențele proprietarilor particulari, preluând cinematografele în administrația sa. În acest context "Urania" nu a fost dotată cu echipament pentru filmul sonor, considerându-se că prezintă pericol de incendiu, motiv pentru care sala a fost închisă, demers efectiv abuziv, deoarece clădirea a suportat în anul 1917 a doua consolidare și transformare, realizată de către arhitectul Josef Steiner prin adăugarea balconului, crescând astfel numărul locurilor la 800. În sfârșit, în 1933 cinema "Urania" s-a redeschis și a funcționat până în anul 1967 când a fost dezafectat definitiv. Așa se face că cel mai vechi "Theatrum" din țară (1817) și cel mai vechi cinema stabil din Arad (1907) este și astăzi o ruină, spre rușinea edililor orașului.

La depozitul "teatru, muzică, cinema" de la muzeul arădean sunt câteva zeci de pliante și afișe tipărite între anii 1913-1948, îndeosebi din perioada interbelică. Din consultarea acestora rezultă că în orașul Arad au funcționat de-a lungul timpului menționat următoarele *săli de cinematograf*, având denumirile în continuă schimbare:

URANIA (1907); după 1944 s-a numit Veac Nou și Herbak Janos; închis din 1967.

APOLLO (1910 și 1913), rebotezat Elisabetha (de la care provin majoritatea afișelor); în perioada interbelică s-a numit Forum iar după 1944 va fi Popular, Bălcescu și acum Studio.

CORSO este denumirea interbelică; va fi apoi Doja, Mureșul iar acum Disco Viva.

CENTRAL; după perioada interbelică s-a numit Tineretului iar acum Arta, cu două săli de proiecție și grădină de vară.

ARO a fost denumirea interbelică; ulterior Caragiale iar din anul 1970 este sediul Școlii sportive Gloria; a avut o

frumoasă grădină de vară.

SAVOY; denumire interbelică; din anul 1950 găzduiește Teatrul de Marionete.

DACIA, cinematograf pentru premiere dat în folosință la sfârșitul anilor 60.

Malul Mureșului, teatru și cinematograf de vară în zona hotelului Parc/Cazino.

Fostele Case Culturale din perioada interbelică au fost transformate după 1944 în cinematografe de cartier: Progresul în Aradul Nou, Solidaritatea în Gai și câte o sală în Micălaca și Grădiște. Mai existau săli de cinema în care se proiectau filme pe formatul de 35mm în micile orașe din județ și în localități mai dezvoltate. În comune și sate, după “etapa caravanei cinematografice” a funcționat până în anii 90 rețeaua de distribuție pe 16mm.

În ultimul segment al studiului voi expune sumar câteva date despre *producțiile cinematografice care au fost turnate în orașul Arad*, cu insistență asupra acelor care au avut printre autori, arădeni, fie ei și adoptați.

Două filme de scurt metraj au fost turnate la Arad în anul 1913 de către studioul Budapestan Projectograph: “*Nunta țărănească pe strada mare din Arad*”, având durata de 5 minute pe peliculă inflamabilă de 35mm și fără sonor sau inserturi scrise. Genul în care poate fi încadrat este quasificțiune sau quasi-documentar, fiind urmărite “peripețiile” alaiului unei nunți pe străzile Aradului, inclusiv cu participarea unor actori arădeni așa după cum reiese din micul afiș păstrat în fotocopie. De remarcat primul cadru care are drept fundal Piața Libertății (azi Avram Iancu) unde iese în evidență Casa Hirschl și un al doilea cadru pe actualul bulevard, cu plan îndepărtat spre Palatul Neumann. Celălalt film, intitulat “*Răzbunarea lui Napoleon*” durează 3 minute, a fost realizat în aceleași condiții tehnice ca

și primul, de către același studio. Este vorba de o scenetă fictivă din viața lui Napoleon (sic) jucată în întregime, pe scena teatrului, cu actori arădeni. Pentru spectatorii de azi sceneta este de un comic involuntar ieșit din comun dar în viziunea autorilor subiectul era dramatic...

Pozitivele originale – peliculă inflamabilă de 35 mm – a celor două filme se află în inventarul muzeului arădean, după ele realizându-se în 1999 copii pe bandă video, astfel încât pot fi, în sfârșit, vizionate de către cercetători și public.

În anul 1927 a fost turnat la Arad filmul de ficțiune *“Ionel și Mărioara”* în regia lui H. Chilevicz și cu imaginea semnată de Iosef Bertok (Foto 2).

În anul următor același operator de imagine a făcut parte din echipa care a realizat filmul *“Lia”* a cărei premieră a avut loc la data de 21 noiembrie 1928 la cinemtograful Urania. În același an a fost turnat la Arad filmul – ecranizare *“Hänsel și Gretel”*. Regizorul Horea Igiroșeanu în calitate de director al Companiei române de cinematograf “Clipa Film” adeverește printr-o recomandare că Domnul Iosef Bertok – originar din Arad – a realizat în calitate de operator 3 filme în regia lui (H. I.): “Haiducii” în 1929, “Ciocoi” în anul 1931 și “Insula Șerpilor”, documentar sonor și vorbitor filmat în 1934.



**Foto 2. Regizorul H. Chilevicz
și operatorul arădean Iosef**

Un caz puțin aparte îl reprezintă regizorul *Dimitrie Mărculescu*, arădean adoptat, absolvent al Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj, plus studii de artă cinematografică la Paris. A înființat și condus la Arad între 1930-1935 “*o Casă de Filme*” împreună cu Ion Martin, redactorul șef al ziarului “*Știrea*”, publicație la care a colaborat intens până în anul 1939.

Singurul film de ficțiune turnat de către Dimitrie Mărculescu la Arad a fost “*Strigoii*”, din păcate dispărut, rămânându-ne din el doar fotografia actriței care a jucat în rolul principal – Ibi Orban – și o fotografie a regizorului.

De altfel, din toate filmele menționate dispunem în colecția muzeului doar de două – trei fotografii reprezentând cadre din producțiile respective.

O personalitate cu totul deosebită a fost profesorul *Victor Babescu*, autor – între altele – a 12 filme didactice. S-a născut la Arad în 1882 din părinți învățători. Școala primară, gimnaziul și liceul le-a făcut la Arad, apoi și-a continuat studiile universitare la Budapesta, completate cu studii postuniversitare la Collège de France, École des Hautes Études Sociales din Paris, după care face numeroase călătorii de studii în Italia, Elveția, Germania și Franța, vorbind 5 limbi europene, inclusiv esperanto. Participă în calitate de ofițer rezervist în artilerie la primul război mondial pe frontul macedonean, ajungând la un moment dat în funcția de “comandant al cetăți Belgradului”...După destrămarea Imperiului refuză categoric posturi importante oferite de guvernul bolșevic maghiar și se pune la dispoziția Consiliului Dirigent din Transilvania, de la care primește câteva misiuni cu caracter didactic și științific, fiind apoi numit director al Școlii Civile Române din Arad pe care a transformat-o în Gimnaziul de Băieți “Iosif Vulcan”, a cărui director a fost în perioada interbelică.

Din anuarul școlii, ediția a X-a, publicată în 1929, rezultă că “În calitate de director fondator al primei *Fabrice de Film Didactic* a realizat 12 filme din istoria, geografia și etnografia

Țării, reproducând frumusețile din Transilvania și Banat...” Filmele cu pricina au fost proiectate la Ministerul Instrucțiunii Publice din București în prezența a cinci miniștri, a Cercurilor oamenilor de știință, literatură și artă, bucurându-se de un succes deosebit. Ele au fost însoțite de „un studiu îmbrățișând importanța instrucției și educației prin cinematografie, după un sistem propriu și necunoscut încă în Țară”. La Congresul Internațional de filme didactice din 10 aprilie 1929 de la Haga, lucrările lui Victor Babescu intitulate „Marmora” și „Lemnul” au fost clasate „printre cele mai bune filme didactice, obținând recunoștința specială a Congresului”. Cele două producții au fost imediat achiziționate de către Ministerul Instrucțiunii Publice „pe seama școalelor și pentru propagandă în străinătate”; din păcate toate cele 12 filme didactice produse de profesorul Babescu la Arad au „dispărut” (conform informațiilor de la A.N.F.). Pentru activitatea sa laborioasă a fost distins cu 2 decorații românești iar guvernul francez i-a acordat distincția „Officier d’Academie” (Foto 3).

În sfârșit, muzeul arădean mai este în posesia a două filme documentare realizate de către operatorul Titus Stan de la Filmlabor – București, comandate de către comunitatea germană din comuna



Foto 3. Victor Babescu

Sînnicolaul-Mic (azi cartier al oraşului Arad), având ca şi finanţator principal familiile Philipp şi Gott, cei doi proprietari ai cinematografului Apollo din localitate. Ambele scurt-metraje sunt în format de 35 mm alb-negru pe peliculă inflamabilă Agfa-Gevaert cu inserţi de text în limbile germană, română şi maghiară, precizând că cel de al doilea dispune şi de o coloană sonoră muzicală. Primul este intitulat „*Mare serbare în Sînnicolaul-Mic*”, fiind realizat în anul 1932 cu o durată de 10 minute (300m) iar al doilea „*Jubileul societăţii corale Gloria*” de pe lângă biserica germană/catolică din comună – a fost produs în anul 1934, având o durată de 8 minute (200 m). Subiectele celor două documentare sunt asemănătoare cuprinzând: parada locuitorilor în costume populare sau de epocă pe străzile comunei, o mare serbare sportivă pe arena Banatul, concurs de frumuseţe (Miss Sînnicolau...), programul societăţii de cântări Gloria şi de asemenea corurile şi fanfarele localităţilor şvabeşti învecinate care au fost invitate la festivităţile (Neue-Arad, Engelsbrunn, Schöndorf, Tranau, Guttenbrunn, Neudorf, Zaderlak, Schag, Glowatz ş.a.) Mai apar în imagini oficialităţi din conducerea Aradului şi, în final, scene încărcate cu farmecul epocii de la balul din grădina de vară a cinematografului (şi restaurantului) Apollo, evocând plastic o lume, din păcate, apusă. În anul 1999, la cererea Muzeului din Arad şi a Muzeului şvabilor dunăreni din Ulm (Germania) Laboratorul Arhivei Naţionale de Filme din Bucureşti a realizat un contratip pozitiv după original plus copii pe bandă video (Beta şi S-VHS) astfel încât pot fi vizionate de către cercetători şi public.

În finalul acestei părţi trebuie menţionată *colecţia particulară* de foto-cinematografie, aparţinând lui *Cristian Frangopol*, artist fotograf şi regizor-director al Teatrului de Marionete din Arad. Între altele este încă funcţional un aparat de proiecţie Pathé Frères model KOK din perioada anilor 1912-1915 cu grifă laterală într-un subformat rarism de 28 mm. El a fost achiziţionat de la moştenitorii unui fost „demonstrator kinematografist” originar

din comuna Hălmagiu împreună cu 7 filme de aproximativ 10 minute fiecare, având 7 teme diferite: demonstrații sportive, dansuri cambodgiene, călăreți indieni, o cerere în căsătorie, drumurile poștaşului, călătorie pe lună (?). În anii 70 aceste filme au fost proiectate public (Sala Forum) cu ocazia unor expoziții de fotografie artistică realizată de către fiul colecționarului, respectiv Mihai Frangopol. Cam atât. Desigur, au mai existat câteva „studiouri” cinematografice particulare precum „Popa”, „Capitol Film”, „Moscovitz” și altele dar din nefericire nu au rămas de pe urma lor nici măcar un metru de peliculă cu imagini din Aradul interbelic; o plimbare cu birja pe Corso, de exemplu...

În schimb există numeroase imagini cinematografice ale orașului îndeosebi după 1960, înregistrate de către primii cinești amatori din Arad – Virgil Jireghie, Gheorghe Lupaș, Gheorghe Miculescu, Gheorghe Roșu, Demian Șandru, Mihai Frangopol, Ioan Zsiga, Adrian Ostafi. Aceștia și încă mulți alții și-au desfășurat activitatea în cadrul cinecluburilor arădene unde se realizau filme de scurt metraj pe 8 și 16 mm. alb-negru și color din toate genurile cinematografice: documentare reportaje, ficțiune, animație, etnografice, medalioane culturale etc. O situație care rămâne de verificat este în ce măsură acești „martori” vizuali au fost conservați de către Instituțiile care au patronat cinecluburile, precum Fabrica de Spirt (fost 7 Noiembrie), Palatul copiilor (fost pionierilor), Fabrica de vagoane ASTRA, Clubul C.F.R. ș.a.

Dintr-o asemenea grupare plus catedra de cinematografie de la Școala de Arte s-a constituit Cineclubul „Atelier 16” (denumit ulterior Kinema-Ikon). Aici au fost produse între anii 1970-1989 peste 60 de scurt metraje documentare pe format de 16 mm. alb-negru și color, tratând diverse teme: istorie culturală locală, contribuția arădenilor la Marea Unire, portrete

ale unor personalități arădene, filme etnologice, eseuri cinematografice și cu caracter civic așa după cum rezultă din fișele cu titlurile producțiilor respective.

În anul 1990 gruparea a fost transferată, cu inventarul filmelor cu tot, la Complexul Muzeal Arad, unde funcționează ca *atelier multimedia – Kinema/Ikon/* trecându-se la *tehnologia video pentru producerea de documentare științifice* de către muzeografi cu diverse specializări – arheologie, medievistică, istorie modernă, etnologie, artă-arhitectură și științe naturale. Din punct de vedere tehnic, realizarea documentarelor video – cum sunt „Aradul și Arta 1900”, „Situl arheologic Cladova” ș.a. – este asigurată de către cameramanul Florin Hornoiu, inclusiv înregistrarea „martorilor” audio-vizuali ai expozițiilor tematice și a rezultatelor cercetărilor făcute de către muzeografi pe teren.

Spre finalul acestui eseu trebuie menționată contribuția după anul 1990 a *studiourilor locale de televiziune*, în cadrul cărora s-au înregistrat, pe suport video, o mulțime de lucrări documentare, reportaje, interviuri, mese rotunde și alte tipuri de programe cu specific local, realizate de către studiourile „TV-Arad”, „Intersat” (RCS) și „Pro-TVA”!

Mai putem aminti comenzile făcute de-a lungul timpului de către instituții arădene unor *studiouri centrale* ca „Al.Sahia-Film” și TVR, care au realizat medalioane ale unor personalități culturale, precum cele despre pictorul Sever Frențiu, sculptorul Ovidiu Maitec și scriitorul Ștefan Augustin Doinaș. În prelungirea demersurilor de acest gen, *Casa de Cultură a Municipiului Arad* a produs în anii 2000 și 2001 *două filme-video documentare*: unul intitulat „Aradul, un oraș care era să fie mutat”, de 30 de minute, în regia lui Iosif Costinaș de la studioul Film & Go Company din Timișoara, și cel de al doilea „Aradul, dragostea mea” de 15 minute în regia lui Titus Munteanu, tânăr și talentat cineast de origine arădean. Subiectul primului film a fost propus de către regretatul Mihai Popovici, fondatorul, între altele a *Cinematecii din Arad* de la sala de cinema Urania,

aparținând de edificiul Teatrului vechi – și iată cum proiectul cinematografic arădean revine în spațiul inițial...

ADDENDA

Este în curs de editare un catalog integral al activității atelierului multimedia *Kinema-Ikon de pe lângă Museum Arad*, ceea ce face superfluă extensia în acest eseu a unor date despre demersurile de creație artistică experimentală a grupului. Rămâne doar de reținut că atelierul cu pricina a funcționat în trei etape distincte:

- 1970-1989 când s-au produs 60 de *filme experimentale* (paralele cu cele documentare);

- 1990-1993 *lucrări video-art*, expoziții de artă alternativă și revista „Conversația”;

- din ianuarie 1994 exclusiv lucrări de artă pe computer/multimedia interactiv pe suport digital (CD. Rom și Internet) + revista „Intermedia”.

În această ultimă etapă lucrările de grup și de autor – îndeosebi ale lui Călin Man – au participat la cele mai prestigioase expoziții și simpozioane internaționale de artă digitală, bucurându-se de o reflectare consistentă în presa culturală din țară și străinătate, continuându-se editarea revistei „Intermedia” în toate formatele/tipografic, pe compact disc și pe internet/. Membri actuali ai grupului sunt Călin Man, Judit Angel, Peter Hugel, Gheorghe Săbău (muzeografi) și membri externi, respectiv informaticieni, plasticieni, și literați precum Alin Gherman, Ioan Ciorba, Caius Grozav, George Paul Bodea, Andreea Bencsik, Romulus Bucur, Liliana Trandabur, Roxana Cherecheș și alți câțiva tineri colaboratori care se anunță interesați și interesați.

BIBLIOGRAFIE

Afișe, programe și aparate de la depozitul teatru-muzică-cinema/muzeum Arad.

Fișele filmelor de arhivă aflate în depozitul menționat.

Gheorghe Lanevschi, Iosif Sîrbuț „*Primul cinematograf din Arad*” plachetă 1982.

Iosif Sârbuț „*Cea mai veche clădire de teatru și cinematograf din țară*” Studiu apărut în C.D.C. nr.5/1967.

Anuarul Gimnaziului de băieți „Iosif Vulcan” din Arad-1929.

Jean Mihail „*Filmul românesc de altădată*” Ed.Meridiane 1967.

Caiete de Documentare Cinematografică editate de Arhiva Națională de Filme.

CINEMARAD
ARAD'S CINEMATOGRAPHIC LIFE
SINCE 1858 UNTIL 2000
(summary)

The main shows of projection of dispositives on glass, that will anticipate the cinematography, will be held in Arad as far back as in 1865. These ones were followed in 1883 by the first schow of light projections. In January 1897, 13 monts after the cinematographic representation from Paris, at "Crucea Alba"(White Cross) Hotel of Arad takes place the projection of 8 short-reel films, from which we are mentioning "The arrival of a train in railway station". After this date, follow some years of projections in so called "electric theatres", strolling, in coffee-shops, in restaurants, and then on 3 November 1907 is opened the first stable cinematograph from Arad-"Urania".

The public success and the commercial one lead to the opening in 1910 of the third cinematograph, "Apollo", in the building constructed instead the old inn "La trei crai". In 1913, the cinematograph with this name is moved in Bohus Palace. From the cinematographic production that was shown in these two cinematographs until the union, of reference remain the films "The Independence War" and "The fatal flight of Vlaicu". In 1930, the silent film was replaced with the sound film. Since 1920, these two cinematographs from Arad enter under the administration of the city hall. The Urania cinematograph, transformed and extended, was functioning until 1967, when it was closed definitively.

In time, the two cinematographs will change their names many times.

In the inter-belligerent period, in city will appear also other cinematographs: Corso, Central, Savoi, Aro, at which will add in the 7 th decade of XX-th century, the Cinematograph Dacia. The ex-houses of culture from the inter-belligerent period

will be transformed after 1944 in district cinematographs.

A special chapter in cinematographic life from Arad are the cinematographic production shooted in this city. A real history of local production, that begins with the first films, as the one called: "Some peasants on Arad's big street" since 1913, evolved to the period when functioned in Arad a House of films, to the one of didactical films made by Victor Babescu, in order to reach the amateurs films after 1945, at the activity of the Cine-club "Atelier 16".

The laste decade marks a spectacular increase of the producer's number. A special place in these productions of latest hour, is occupied by the experimental artistic cration made by the multimedia workshop Kinema-Ikon.

ACTIVITATEA MUZEULUI DE ARTĂ ÎN PERIOADA 2000-2002

EXPOZIȚII ȘI SIMPOZIOANE ORGANIZATE

GRAFICĂ SAXONĂ - martie 2000 - expoziție organizată în colaborare cu Centrul Cultural German GOETHE din București, organizator: Adriana Pantazi



POPORUL LUI ISRAEL / CRONICĂ SUBIECTIVĂ expoziție de desene de SIMÓ MARGIT - mai /iunie 2000, organizator: Elena Rodica Colta

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ, DESEN, ACUARELĂ - ONISIM COLTA - septembrie/octombrie 2000, organizator: Adriana Pantazi



Vernisaj Onisim Colta. Prezintă criticul de artă Pavel Șușară.

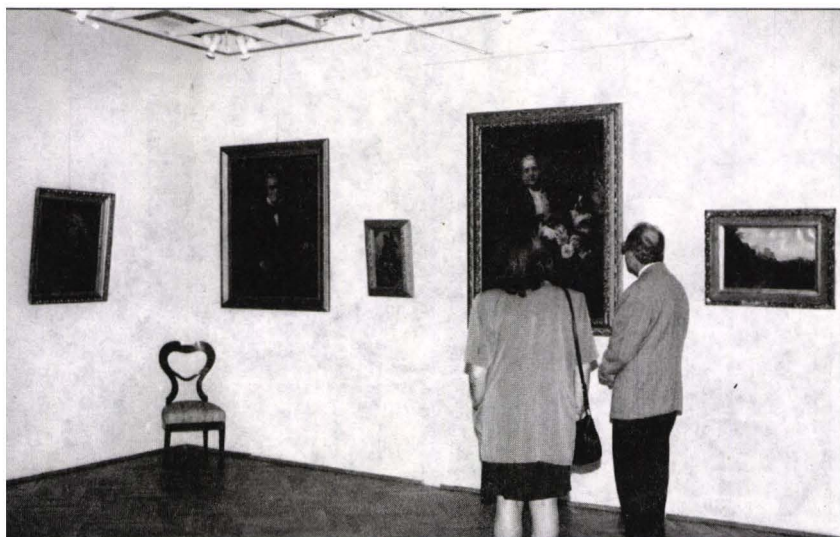
A II-a TRIENALĂ INTERNAȚIONALĂ DE EX LIBRIS "IOAN SLAVICI", Arad, ianuarie-martie 2001, organizator Elena Rodica Colta

RETROSPECTIVĂ NICOLAE CHIRILOVICI, expoziție de pictură și grafică organizată la Muzeul Țării Crișurilor Oradea (aprilie/mai 2001) și la Muzeul de Artă Baia Mare (iulie/august 2001), organizator: Adriana Pantazi

FAIANȚĂ EUROPEANĂ ÎN COLECȚIA MUZEULUI DE ARTĂ - iunie/iulie 2001, organizator: Gheorghe Lanevski

TEMPLE DIN ASIA DE SUD-EST - expoziție de fotografie, autor Aurelia Leicand (Germania)- august 2001, organizator: Adriana Pantazi

PICTURA MAGHIARĂ ÎN COLECȚIA MUZEULUI ARĂDEAN - octombrie 2001, organizatori: Szabo Irma, Adriana Pantazi



SEVER FRENȚIU - PERIOADA ARĂDEANĂ (70 de ani de la naștere) - expoziție de pictură și grafică - octombrie/noiembrie 2001, organizator: Adriana Pantazi

DIMENSIUNI ȘI LUCRURI - expoziție de grup: Doina Mihăilescu, Jakabházi Alexandru, Adriana Lucaciu, Liviu Pascu
- decembrie 2001, organizator: Adriana Pantazi

TENDINȚE ÎN SCULPTURA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ - masă rotundă organizată cu prilejul conferirii titlului de "Cetățean de onoare al municipiului Arad" sculptorului Ovidiu Maitec, 1 iunie 2000, organizator: Adriana Pantazi



ARTA ȘI ARHITECTURA SECOLELOR XIX-XX. CURENTE ȘI INFLUENȚE - sesiune de comunicări științifice, ediția a VII-a, 6-7 iunie 2001, organizatori: Adriana Pantazi, Gheorghe Lanevski



Participanții la Sesiunea Științifică de artă Arad 2001



Imagine din timpul lucrărilor

DONAȚII ȘI ACHIZIȚII INTRATE ÎN COLECȚIA MUZEULUI DE ARTĂ ÎN PERIOADA 2000 - 2001

Achiziții:

Ovidiu Maitec, *Cumpăna neagră*, sculptură lemn,
65 x 82,5 x 18,5 cm

Ovidiu Maitec, *Poarta închisă*, sculptură lemn,
29,5 x 36 x 7 cm

Donatii:

- 42 lucrări de ex libris realizate de artiștii străini și români
participanți la *Trienala de Ex Libris IOAN SLAVICI*, ianuarie
1998, prima ediție

- draperie din catifea cu decor *Secession* (Donatie Follert Enikö)

- Viski János, *În goana cailor*, u/p, 60 x 80 cm

- taburet *stil 1900*

SUMAR

<i>Lucia Ionescu,</i>	Orientări stilistice în pictura moldovenească de icoane din secolul al XVIII-lea din județul Neamț 5 <i>Stylistic aspects in icons moldovian paintings during the XVIII-th century from Neamț 5</i>
<i>Lucia Ioanescu,</i>	Altini în pictura religioasă din Iași și Scoala de la Viena 19 <i>Altini's religious paintings from Iasi and the Academy of Viena 19</i>
<i>Anca Maria Zamfir,</i>	Icoana între sacralitate și kitsch 31 <i>Ichon between sacrality and kitsch . . . 31</i>
<i>Elena Miklosik,</i>	Imagini artistice devenite documente istorice 51 <i>Des images artistiques devenues des documents historiques 51</i>
<i>Iulia Mesea, Natalia Deleanu,</i>	Universul citadin. Paliere de spațiu și timp-orașul istoric-orașul memorie în lucrări de pictură și grafică din colecția Muzeului Brukenthal 66 <i>The Universe of the City-the historical city-the memory city in paintings and graphics of the collection of the Brukenthal Museum . . . 66</i>
<i>Anca Maria Zamfir,</i>	Preliminarii la imaginea femeii în arta 1900. Cazul Gustave Moreau . . . 90 <i>Preliminaires à l' image de la femme dans l' Art Nouveau. Le cas Gustave Moreau 90</i>

<i>Daniela Gui,</i>	Ștefan Luchian și viziunea sa creativă	108
	<i>Ștefan Luchian and his creative vision</i>	
<i>Adriana Pantazi,</i>	Interferențe artistice Arad-Baia Mare în prima jumătate	119
	a secolului XX <i>Artistic interference Arad-Baia Mare in the first half of XX-th century</i>	119
<i>Cornel Crăciun,</i>	Considerații privind natura statică în pictura românească interbelică	134
	<i>Considerations au sujet de la nature morte dans la peinture roumaine pendant l' entre deux -guerres</i>	134
<i>Gudrun Liane Ittu,</i>	Artiști minoritari germani în expozițiile bucureștene din perioada interbelică. Fenomen reflectat în cotidianul Bukarester Tageblatt	154
	<i>Bildende Künstler der deutschen Minderheit in Bukarester Ausstellungen, reflektiert im Bukarester Tageblatt</i>	154
<i>Gudrun Liane Ittu,</i>	Arta plastică a minorității germane între 1945-1989, refectionată în publicațiile de limbă germană din România.	169
	<i>Die bildende Kunst der deutschen Minderheit in der Zeitspanne von</i>	

- Marian Constantin,* O artă de caracter:
ceramica istoristă din colecția
Regelui Carol I 188
*An art of character. Historist
pottery from collection
of King Carol I 188*
- Liliana Manoliu,* Piese de faianță din colecția
regală-de la istorie la istorism 205
*Pieces of Faïence in the
Royal Collection - From History
to Historism 205*
- Doina Ionescu,* Piese aparținând manufacturii
de faianță Sarreguemins aflate
în colecția muzeului din Deva 220
*Des pièces appartenant a la
manufacture de faïence Sarreguemins,
gardées au Musée de Deva 220*
- Alexandru Pop,* Inscricții și cartușuri pe vase
farmaceutice orădene de la
cumpăna secolelor XIX-XX 238
*Inscriptions et cartouches sur
les pots de pharmacie d'Oradea
à la fin du XIX -e siècle et au
debut du XX -e siècle 238*
- Mihaela Varga,* Rolul artelor industriale la începutul
secolului al XX-lea 250
*Industrial arts' part at the
beginning of XX-th century 250*
- Elena Rodica Colta,* Colecționari arădeni de artă
la începutul secolului XX 264
Art collectors from Arad at the

beginning of XX-th century 264

<i>Marcela Oprescu,</i>	Considerații asupra monumentelor de for public din mediul rural 288
	<i>Des considérations sur les monuments publics ruraux</i> 288

<i>Lilana Roșiu,</i>	Opțiuni arhitecturale în Banatul secolului al XIX-lea 298
	<i>Architectural options in Banat of XIX-th century</i> 298

<i>Gh. Lanevski,</i>	Schimbarea aspectului stilistic al unui edificiu din Arad, ca urmare a redimensionării sale 308
	<i>Changing the stylistic aspect of an edifice from Arad, as a result of its redimensioning</i> 308

<i>Ileana Pintilie,</i>	Interferențe regionale în arhitectura de stil 1900 reflectată în opera lui Lipót Baumhorn 316
	<i>Regional influences in architecture of 1900 style, reflected in the works of Lipót Baumhorn</i> 316

<i>Gh. Săbău,</i>	CinemArad. Viața cinematografică arădeană din 1858 până în anul 2000 326
	<i>CinemArad. Arad's cinematographic life since 1858 until 2000</i> 326

Activitatea Muzeului de Artă în perioada 2000-2001 343	
<i>Art Museum activity since 2000 until 2002</i> 343	

Sumar 349	
<i>Summary</i> 349	

Erată

Pag.

în loc de:

se va citi:

p. 123
p. 131, rândul 13
p. 140, al.3
p. 143, al.2
p. 189, al.2
p. 189, al.3
p. 190, al 1
p. 191, al.3
p. 195, al.1
p. 294, al.2
p. 299, al.1
p. 300, al.1
p. 301, al 2
p. 302, al.1
p. 303, al.2
p. 306, al.1
p. 306, al.1
p. 324, n 3

Páal Adalbert
nota 2
Raoul Șeban
Raoul Șerban
intervalul saloanelor
valachie
intervalele ulterioare
priorităților
"a graffito"
Sinicolau-Mare
dominantă eclectică
dominat
variante istorisite
forme clasicizate
curent istorisit
linia istorisită
spiritul electismului
baumhorn

Páal Albert
nota 3 încât nota 38 devine 39
Raoul Șorban
Raoul Șorban
interiorul saloanelor
Valachie
interioarele ulterioare
prioritățile
"a sgraffito"
Sânnicolau- Mare
dominantă eclectică
dominant
variante istoriste
forme clasicizante
curent istorist
linia istoristă
spiritul eclectismului
Baumhorn

