



STUDIA UNIVERSITATIS  
BABEŞ-BOLYAI



# HISTORIA ARTIUM

---

1/2020

**STUDIA  
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI  
HISTORIA ARTIUM**

**1 / 2020**

**January – December**

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

## HISTORIA ARTIUM

---

**EDITORIAL OFFICE:** 1<sup>st</sup> Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

---

### GENERAL EDITOR:

Professor OVIDIU GHITTA, Ph.D., Dean, Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### COORDINATOR EDITOR:

Associate Professor GHEORGHE MÂNDRESCU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### COLLABORATOR:

IOANA MÂNDRESCU, Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University,  
Cluj-Napoca, Romania

<http://www.studia.ubbcluj.ro/>

**Cover:** © *Biserica de la Densuș* (photo by Associate Professor Gheorghe Mândrescu)

YEAR  
MONTH  
ISSUE

Volume 65 (LXV) 2020  
DECEMBER  
1

---

PUBLISHED ONLINE: 2020-12-15  
PUBLISHED PRINT: 2020-12-30  
ISSUE DOI:10.24193/subbhistart.2020

---

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI**  
**HISTORIA ARTIUM**

**1**

---

**STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE:** B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,  
Phone + 40 264 405352

---

**CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT**

- MARGHERITA FRATARCANGELI, Scipione Borghese: Actor protagonist pe pământurile tuscolane \* *Scipione Borghese: Leading Actor on Tuscan Lands* \* *Scipione Borghese: attore protagonista nelle terre tuscolane* ..... 5
- RADU POPICA, *Portretul librarului Németh* – o lucrare inedită din creația timpurie a lui Székely Bertalan \* *The Portrait of the Bookseller Németh – an Unknown Artwork from the Early Creation of Székely Bertalan* ..... 33
- INA VĂDEANU, „Maestri muratori” și constructori transilvăneni, în cadrul programului arhitectural al „Episcopiei greco-catolice Gherla”, în perioada 1853-1918 \* *“Maestri muratori” and Transylvanian Builders, within the Architectural Program of the “Greek Catholic Episcopate Gherla” between 1853 and 1918* ..... 39

|  |     |
|--|-----|
| MIKLÓS SZÉKELY, Vocational School and Art & Craft Influences Transylvania from the Great Exhibition to Bauhaus * <i>Școli profesionale și influențe ale Arts&amp;Crafts în Transilvania de la Expoziția Universală la Bauhaus * Ipari szakoktatás és Arts and Crafts hatások Erdélyben a londoni vilákiállításától Bauhausig</i> .....   | 67  |
| CLAUDIA M. BONȚA, Ipostaze portretistice. Studiu de caz: împăratul Franz Joseph I * <i>Portrait Sequences. Case Study: Emperor Franz Joseph I</i> .....  | 95  |
| NICOLAE SABĂU, „Sok szíves üdvözlettel régi barátos...” („Con tanti cari saluti il tuo vecchio amico...”). I colegamenti di amicizia di Coriolan Petranu con storici magiari * „Sok szíves üdvözlettel régi barátos...” (“With kind regards, your old friend...”. Coriolan Petranu’s Friendly Connections to the Hungarian Historians * „Sok szíves üdvözlettel régi barátos...” („Cu multe salutări dragi, vechiul tău prieten...”. <i>Legăturile prietenești ale lui Coriolan Petranu cu istorici maghiari</i> ..... | 107 |
| GUDRUN-LIANE ITTU, Siebenbürgisch – deutsche Künstlerinnen vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts * <i>Transylvanian German Women Artists from the End of the 19th and Beginning of the 20th Century * Artiste plastice germane din Transilvania de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.</i> .....   | 127 |
| ALEXANDROS DIAMANTIS, Il convegno AICA del 1984. La presidenza Hăulică e la questione dei marmi del Partenone * <i>The 1984 Conference of the International Association of Art Critics. The Presidency of Dan Hăulică and the Issue of the Parthenon Sculptures * Conferința Asociației Internaționale a Criticilor de Artă din 1984. Președinția lui Dan Hăulică și chestiunea sculpturilor de la Parthenon</i> ...   | 157 |
| CARMEN BELEAN, Reflecții asupra conceptului de artă obiectivă în contextul artei contemporane * <i>Reflections on the Concept of Objective Art in the Context of Contemporary Art</i> .....  | 175 |
| VASILE DUDA, Armonia spațialității pozitive și negative în sculptura artistului Ingo Glass * <i>Harmony of Positive and Negative Spaciousness in Ingo Glass Sculpture</i> .....  | 185 |

## RECENZIE - BOOK REVIEW

|   |     |
|---|-----|
| Maria Zintz, <i>Artiști plastici la Oradea 1950-2000</i> , Editura Logos 94, Oradea, 2018, 424p. + 384 de ilustrații color cu lucrări ale artiștilor prezențați (VASILE DUDA) ..... | 221 |
|---|-----|

## SCIPIONE BORGHESE: ACTOR PROTAGONIST ÎN ȚINUTURILE TUSCOLANE<sup>1</sup>

MARGHERITA FRATARCANGELI\*

**ABSTRACT. Scipione Borghese: Leading Actor on Tuscan Lands.** The contribution focuses on the figure of Cardinal Scipione Borghese (1577-1633) and on the role he played as patron of the arts in the Colli Albani area, in particular in the city of Frascati (located 20 kilometers east of Rome). The cardinal, nephew of Pope Paul V Borghese and very important personality of the Roman curia, is investigated here as a promoter of the arts and in particular as the patron of many architectural and landscape arrangements made on the hills of Frascati. The villas purchased by the Borghese family underwent enlargement, reconstruction and decoration (such as Villa Taverna, Villa Torlonia, Villa Mondragone and Villa Grazioli).

---

<sup>1</sup> Ofer această contribuție grație amabilității și generozității prof. Nicolae Sabău și doamnei dr. Giovanna Cappelli.

\* Universitatea din Tor Vergata, Roma. Curriculum: Absolventă cu distincție în Materii literare conform vechii structuri, orientarea istorico – artistică pe lângă universitatea Roma Tre (1995), unde a obținut și Doctoratul în Istorie și conservare a obiectului de artă/ arhitectură (2001). Obține burse de studiu pre și post doctorat, credite de cercetare de la importante institute de cercetare ( Scoala Normală Superioară din Pisa 1997; Universitatea din Calabria, 2001-03, 2003-05, Biblioteca Hertziana din Roma, 2003-2004, Harvard University, Center italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, 2011; Universitatea din Tor Vergata, 2020). În 2000-07 este specialist în materie de Artă modernă în Universitățile din Roma Tre și Calabria. Între 2005-12 ține seminarii la cursul de Istoria arhitecturii și estetică, facultatea de Inginerie de la Sapienza, Roma. În 2001-10 desfășoară sarcini științifice pe lângă Institutul Max Planck – Biblioteca Hertziana din Roma: cercetări documentare, îngrijire editorială a unor conferințe/ cataloage, asistență științifică a directorului. Din 1995 colaborează cu universități (Roma Tre, Luav din Veneția, Queen's University din Canada, Universităt Wien), institute de cercetare și direcții, pentru cercetări documentare, iconografice, bibliografice asupra istoriei artei și a arhitecturii din epoca modernă și contemporană. Din 1999 colaborează la Rivista storica del Lazio, din 2007 este fondator și membru al Fundației Luigi Spezzaferro; din 2012 este în Consiliul Centrului de Studii de Istorie, Arte, Tradiții, Teritoriu Viggiù; din 2016 face parte din Asociația Amici di Pal. Chigi di Ariccia și Pal Sforza Cesarini di Genzano. Participă la comitete științifice pentru organizarea de expoziții, a cărora este curator, și a unor conferințe *Frascati al tempo di Pio IX* (Muzeul Tuscolan); *Oltre Roma. Nei Colli Albani al tempo del Grand Tour* (2012, 10 muzee dintre Castelele Romane); *Dal cavallo alle scuderie* (2013, conferința Museo Tuscolano) administrând apoi donarea colecției respectivei instituții; *Un palazzo di poesie* (2019, Pal Sforza Cesarini, Genzano). Face parte din grupuri de cercetare precum, *Biblioteca arhitecturii* (PRIN, 2005). A participat la 32 conferințe naționale și internaționale; are la activ numeroase publicații între care volume, articole, contribuții în volume și cataloage (n. 67).

The cardinal and the Villas moved a lot of money and many artistic workers (architects, painters, sculptors, plasterers, masons, etc.) that made Frascati the Petrified testimony of the economic, political and cultural ideas of the Borghese himself.

**Keywords:** Scipione Caffarelli Borghese; Paolo V Borghese; Flaminio Ponzio; Girolamo Rainaldi; Giovanni Vasanzio; Matthäus Greuter; Rome; Frascati; Alban Hills; Monte Porzio Catone; *Borghesianum*, patronage; Villa

**RIASSUNTO. Scipione Borghese: attore protagonista nelle terre tuscolane.** Il contributo è incentrato sulla figura del cardinale Scipione Borghese (1577-1633) e sul ruolo di mecenate svolto nel territorio dei Colli Albani, in particolare nella città di Frascati (situata a 20 ad est di Roma). Il cardinale, nipote di papa Paolo V Borghese e rilevantissima personalità della curia romana, è qui indagato come promotore delle arti e in particolare come il committente di molte sistemazioni architettoniche e paesaggistiche realizzate sulle colline di Frascati. Le Ville acquistate dal Borghese subirono interventi di ampliamento, ricostruzione, decorazione (così per Villa Taverna, Villa Torlonia, Villa Mondragone, Villa Grazioli).

Il cardinale e le Ville movimentarono molti denari e molte maestranze artistiche (architetti, pittori, scultori, stuccatori, muratori, ecc.) che resero Frascati la testimonianza pietrificata delle idee economiche, politiche e culturali del Borghese stesso.

**Parole chiave:** Scipione Caffarelli Borghese; Paolo V Borghese; Flaminio Ponzio; Girolamo Rainaldi; Giovanni Vasanzio; Matthäus Greuter; Roma; Frascati; Colli Albani; Monte Porzio Catone; *Borghesianum*, mecenatismo; Villa

**REZUMAT. Scipione Borghese: Actor protagonist pe pământurile tuscolane.** Contribuția se concentrează pe figura cardinalului Scipione Borghese (1577-1633) și pe rolul de mecenat desfășurat pe teritoriul Colli Albani, mai cu seamă în orașul Frascati (situat la 20 de kilometri est de Roma). Cardinalul, nepot al Papei V Borghese și relevantă personalitate a curiei romane, este cercetat aici și ca promotor al artelor, mai cu seamă ca și persoană care a comandat multe sistematizări arhitectonice și peisagistice realizate pe colinele din Frascati. Vilele achiziționate de Borghese au suferit intervenții de extindere, reconstruire, decorare (astfel s-a întâmplat la Vila Taverna, Vila Torlonia, Vila Mondragone, Vila Grazioli).

Cardinalul și Vilele au pus în mișcare mulți bani și multe echipe artistice (arhitecți, pictori, sculptori, lucrători în stuc, zidari, etc.) care au făcut din Frascati mărturia pietrificată a ideilor economice, politice și culturale a lui Borghese însuși.

**Cuvinte cheie:** Scipione Caffarelli, Paolo V Borghese, Flaminio Ponzio, Girolamo Rainaldi; Giovanni Vasanzio, Mathäus Greuter, Roma, Frascati, Colli Albani, Monte Pozio Catone, *Borghesianum*, mecenatism, Vila

Cardinalul Scipione Caffarelli Borghese este un nume care revine de mai multe ori pentru oricine se pregătește să cunoască, să studieze sau pur și simplu să viziteze Frascati și teritoriul tuscolan. Acesta a fost hârtia de turnesol în jurul căreia s-au învârtit mare parte a alegerilor și a sistematizărilor peisagistice realizate în acele ținuturi în prima jumătate a secolului XVII. Cardinalul este actorul protagonist al contribuției de față iar orașul Frascati cu vilele sale, cu cei care se ocupă de ele și meșterii care constant apar pe scenă au doar roluri secundare, chiar dacă sunt printr-o bună întâmplare, și astăzi, mărturia pietrificată a ideilor economice, politice și culturale ale lui Borghese însuși. (Fig. 1,2)

Istoriografia ultimului secol a remarcat punctual rolul cardinalului nostru în evenimentele administrative și artistice care au în vedere ținuturile de lângă Roma iar nota bibliografică de la sfârșitul textului oferă o sinteză a studiilor și arată creșterea exponențială a acestora în ultimii douăzeci de ani.

Este cunoscut că cel care a pus bazele ascensiunii familiei Borghese a fost nobilul, de origine din Siena, Marcantonio (1504-1574), care s-a stabilit la Roma la jumătatea secolului al XIV-lea. Cariera sa de jurist în cadrul curiei romane i-a permis în mod deosebit să stabilească legături cu unele familii pontificale. Legături care în anul 1605 au făcut ca fiul său Camillo, să fie ales pontif cu numele de Paul V (Fig. 3). Papa Borghese era destul de tânăr, energic și ambițios și a rămas pe scaunul papal timp de șaisprezece ani (1605-1621), legând numele său de interzicerea cărților lui Nicolaus Copernic, de primele conflicte cu Galileo Galilei, de furtunoasele legături cu orașul Veneția – care a trecut pe lângă excomunicare - și de multe interconexiuni artistice.

Odată cu pontificatul a început pentru întreaga familie Borghese introducerea în înalta aristocrație romană, proces despre care se cunosc bine mecanismele și fazele prin care a fost realizat, adică: alianțe matrimoniale prestigioase, adoptarea unui stil de viață nobiliar, cumpărarea de feude și latifundii. A fost Paul al V-lea cel care a alocat sume colosale pentru realizarea unor proiecte dinastice ambițioase, dar adevăratul artizan al acestei strategii a fost cardinalul-nepot Scipione Caffarelli Borghese (1577-1633). Pentru ca mai apoi, un alt nepot al papei, Marcantonio junior (1601-1658), să devină moștenitorul averii și al pozițiilor sociale obținute mai înainte de familie. Fideicomis și inalienabilitate au fost instituite, de fapt, în favoarea lui Marcantonio junior, pentru a asigura indivizibilitatea și continuitatea patrimoniului.

În achizițiile funciare familia Borghese a adoptat o strategie teritorială care avea în vedere constituirea de puncte forte, mai cu seamă la sud-est de Roma, în zona Colli Albani, și la nord-est, în Sabina și în Campagna romană, unde au cumpărat numeroase latifundii. Mai cu seamă în primii ani ai pontificatului lui Paul al V-lea familia a profitat de orice ocazie pentru a duce la bun sfârșit noi



anexe, alegând în mod lucid și progresiv teritoriile mai fertile și economic mai avantajoase, dar și mai relevante din punct de vedere social. Frascati și interiorul său reflectau perfect cererile familiei Borghese: loc de distracție prin excelență, climă blândă iarna și răcoroasă vara, teren fertil de origine vulcanică și apropiere de Roma (fig. 4). Doar douăzeci de kilometri trebuiau parcurși pentru a ajunge din capitala statului pontifical până la Frascati, în timp ce era nevoie doar de câteva clipe pentru a înțelege de ce era un loc râvnit și de ce a devenit tot mai mult în cursul epocii moderne. Făcând un salt cronologic înainte este interesant să cităm o frază luată din *Promenades dans Rome* scrisă de Stendhal în 1829 și care se referă la Frascati. « Marii nobili care au construit aceste case frumoase și aceste grădini au știut să armonizeze frumusețea arhitecturii cu aceea a vegetației».

Iată că Stendhal a reușit să surprindă minunea arhitectonico – peisagistică creată de-a lungul secolelor de către mecenații care au făcut din orașelul tuscolan reședința lor și unde au dat viață unui complex antropocentric unic.

Să ne întoarcem la familia Borghese. Viitorul papă Paul al V-lea deja între 1602-1604 cumpărase terenuri lângă Frascati ( în zona Casale di San Marco), dar achizițiile cele mai importante s-au făcut între 1613-1615, când cardinalul Scipione Borghese a reușit să obțină de la familiile Colonna, Massimo și Altompecci unele feude în zona Colli Albani.

Familia Borghese a crescut valoarea comercială a feudelor sale și, în timpul pontificatului rudei lor a avut posibilitatea de a-și întări propria hegemonie, obținând privilegii juridice și fiscale, precum și privilegii comerciale: în 1608 și în anii următori, au fost scutiți de impozite și taxe pe toate posesiunile. Familia a închiriat o parte dintre proprietăți, alegere administrativă care a modificat situația lor instituțională: arendașii, al căror contract dura de obicei nouă ani, erau însărcinați să gestioneze pământurile nobile și să plătească o sumă fixă seniorului; acesta era un mod de a reduce riscul neprevăzutului recoltelor și al cheltuielilor. Din punct de vedere juridic, cardinalul Scipione a obținut jurisdicția civilă și penală a teritoriilor sale, adică posibilitatea de a interveni și de a absolvi vasalii în multe controverse, precum și în evenimente criminale precum și de a urmări bandiții.

Începând cu 1621, adică după moartea papei, achiziția de terenuri și proprietăți au urmat un ritm mai puțin accelerat. Un număr care să indice vastitatea posesiunilor pe care le adunaseră familia Borghese este posibil de a-l avea în primii ani ai secolului al XVIII-lea (deci la aproape o sută de ani după Pontificatul lui Paul al V-lea): astfel în mâinile lor erau treizeci și două de proprietăți, care însumau 24. 000 de locuitori, cifre care îi includeau între cei mai mari proprietari de terenuri din Lazio.

Paul al V-lea mergând pe urmele pontifilor precedenți, a fost un atent continuator și unul care a dus la îndeplinire proiecte arhitectonice, astfel încât imediat după alegerea sa s-a implicat în realizarea și finalizarea a trei proiecte romane importante: completarea navei și fațadei Bazilicii San Pietro din Vatican, capela funerară a familiei din Santa Maria Maggiore, finalizarea palatului pe colina Quirinale. Pe același plan cu aceste întreprinderi pontiful a urmărit – cu succes – un proiect pe care putem să-l definim ca fiind mai individualist: construirea și consolidarea genealogiei familiare. De fapt, una dintre primele dispoziții ale proaspătului ales papă a fost chemarea alături de el, de la Perugia unde studia jurisprudența, a nepotului Scipione, care avea douăzeci și șapte de ani, fiu al surorii Hortensia și a puțin stimatului și plin de datorii Francesco Caffarelli. La doar două luni după alegerea sa, nepotul a fost făcut cardinal, preluând și numele de familie al unchiului, aflându-se dintr-o dată la vârful puterii, devenind un adevărat cardinal-stăpân investit cu sarcinile necesare pentru a crea (practic din nimic), o imagine publică proprie și – mai cu seamă – o avere economică. Scipione a început, prin sprijinul autoritar al unchiului, să acumuleze venituri și beneficii, devenind din punct de vedere economic bogat: multe surse contemporane îl amintesc pentru lăcomia sa, precum și pentru extrema gentilețe.

Cardinalul a întreprins o adevărată strategie financiară, destinată să consolideze o bogăție care a atins punctul maxim în 1614, când patrimoniul funciar era practic complet și intrările economice anuale erau estimate la 756.000 de scuzi. Nu este de neglijat să subliniem cum istoriografia care s-a ocupat de cardinalul Scipione numără două studii monografice de profil economic care, redactate de istorici germani (V. Reinhardt 1984; M. Faber 2005), conturează profilul unui om competent din punct de vedere economic.

Noile rânduiele ale lui Paul al V-lea la vârful aparatului pontifical, au pus în mișcare strategii de curte: toți aveau interes să intre în grațiile noii familii conducătoare și pentru a putea fi primiți tehnicile puteau fi numeroase. Astfel, doar pentru a da câteva exemple, cardinalul Acquaviva înstrăina familiei Borghese, pentru un preț derizoriu, vila sa din Frascati; familia Campeggi a vândut ori mai bine zis a vândut sub cost, palatul roman din Borgo (pe strada della Conciliazione) pentru neînsemnata cifră de 12.000 de scuzi; cardinalul Deza a cedat palatul său, situat în cartierul Campo Marzio (lângă Ripetta), care a devenit apoi principala reședință a familiei Borghese în oraș. Ducele de Mantova, a ajuns să doneze cardinalului Scipione un obiect prețios în valoare de 4000 de scuzi: un diamant cristalin.

Ca urmare a primelor achiziții funciare ale familiei Borghese la Roma și în Lazio începe și activitatea lor de construcție. Scopul atâtor investiții era nu doar acela de a investi bani dar și acela de a da corp, de a consolida o astfel de bogăție

(termenul ‘pietrifica’ se regăsește deja la F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Torino 1994; prima ediție, Paris 1949), de a construi deci, cu o evidentă grandoare, atingerea noului *status* social și politic. Aceasta era o condiție necesară pentru afirmarea noului papă. Cum de altfel a fost și pentru predecesorii săi, mai cu seamă dacă nu aparțineau unor familii cu descendență veche. Era în fapt necesitatea urgentă de a legitima propria autoritate.

La puțin timp după alegerea lui Paul al V-lea (în septembrie 1605), nepotul Scipione primea numirea ca Secretar de Stat, adică cea mai înaltă însărcinare în cadrul guvernului pontifical. Cu toate acestea acțiunea sa politică a fost mereu supusă voinței unchiului, care nu a permis niciodată mari interferențe. Conducerea Secretariatului de Stat de către Scipione a avut loc, în același mod în care a trăit, adică cu o superficialitate curtenitoare și dezinvoltă și cu puțin interes politic. Rolul său pe scena culturală romană, a fost, dimpotrivă, relevant dar acest fapt trebuie căutat mai cu seamă în ușurința, în gustul hedonist și individualist, care nu vrea să însemne că el ar fi fost incompetent, grosolan ori lipsit de studii și cultură, ci mai degrabă opusul: iubea cărțile și biblioteca sa privată, adunată prin achiziții abile – între acestea erau și fonduri papale ce provin de la Avignon - era una din cele mai valoroase din Roma. Cu toate acestea, biblioteca așa cum se întâmpla cu operele de artă pe care le deținea, era mai mult o colecție de colecționar/bibliofil decât de cercetător, astfel încât el ar putea fi definit drept un „acumulator în serie”. Scipione achiziționa sistematic (compulsiv am putea spune) obiecte artistice și astfel a reușit să intre în posesia colecției de artă a cardinalului Sfondrato, care număra și opere ale lui Raffaello Sanzio; obține într-un mod aproape ilicit picturile ce aparțin pictorului Giuseppe Cesari, mai bine cunoscut ca și Cavalier d’Arpino; cumpără tablourile aparținând patriarhului de Aquileia, care deținea, între altele, pânze de Veronese; ia în stăpânire *Madonna dei Palafrenieri* realizată de Caravaggio pentru Bazilica Vaticană și obține *Pala Baglioni* de Raffaello Sanzio, care pentru el a fost transferată de la Perugia la Roma. În același timp adună sculpturi antice (și comandă unele noi), recuperându-le din săpăturile epocii și achiziționându-le de la colecționari: un mare număr a cumpărat de la sculptorul Giovanni Battista della Porta, sustrăgându-le intențiilor cardinalului Aldobrandini iar un alt grup l-a obținut de la familia Ceuli. Pe de altă parte necesitatea de a produce o legitimare socială și istorică prin posesiunea de obiecte antice era o practică deja consolidată, cu atât mai mult pentru o familie care se introdusese de puțin timp între vârfurile aristocrației romane și care trebuia să arate că imită în forme și în comportament un ritual cultural care fusese repetat de-a lungul secolului trecut.

Cei douăzeci de ani de pontificat ai papei Borghese sunt cunoscuți ca fiind și perioada în care Guido Reni ajunge pictor de încredere al familiei, cel puțin pentru perioada în care a fost aproape constrâns să rămână la Roma, și în care Giovanni Lanfranco și Gian Lorenzo Bernini s-au distins ca și deschizători de drum ai unei noi perioade artistice. Alegerile și influența avidului Scipione Borghese pot foarte bine să primească eticheta de gust eclectic: iubea să aibă orice tip de expresie artistică, cumpără și comandă opere de Caravaggio, Reni, Domenichino, Cavalier d'Arpino, Luca Cambiaso, Ludovico Cigoli și protejează artiști precum Antiveduto Grammatica și Lavinia Fontana.

Cardinalul urmărea de asemenea să-și întărească propria imagine publică de pios mecenat de temple antice ce se aflau în ruină și să contrabalanseze bogăția care ajungea în mâinile sale. Imaginea care se construia era aceea a unui principe, cu reședințe magnifice, colecții legendare și surse de venit copioase și sigure, totul concretizat prin abile și uneori imprudente, operațiuni financiare. Și comenzile arhitectonice atribuite cardinalului copiau aceleași impulsuri compulsive care mișcau colecțiile sale. Va fi Scipione cel care va începe restructurarea sau extinderea atât a clădirilor borghesiene de la Roma cât și rezidențele nou achiziționate în Tuscolano, pe care le-a cumpărat și le-a revândut până când a găsit soluția care îl satisfăcea cel mai mult: a trecut astfel prin posesia Vilei Acquaviva, Vilei Vechi, a Vilei Gallio, a Vilei Mondragone, a Vilei Grazioli, a Vilei Taverna, fără a cita aici palatele Borghese din alte orașele de pe Dealurile Albani sau în Sabina. Vilele din Frascati sunt achiziționate prin operațiuni de o complexitate care demonstrează deja menționatul mare talent în domeniul financiar a lui Scipione și a administratorilor săi.

În jurul anilor 1606 -1612 comenzile lui Scipione Borghese s-au intensificat tot mai mult. El a știut să alterneze și contrabalanseze în politica sa artistică, mai cu seamă arhitectonică, gesturi de abuz cu evidente acte de publică dărnicie – cum de exemplu va fi restaurarea bazilicii romane din San Sebastiano fuori le mura (în afara zidurilor) –, care reprezentau o investiție necesară să legitimizeze propria sa putere recentă și marea bogăție pe care favoarea de a fi nepot al papei îi permitea să o atingă. Se încadrează în evidenta valoare auto reprezentativă a arhitecturii, deciziile cardinalului Borghese de a realiza complexe monumentale grandioase, precum parcul și vila Borghese din Roma, așa zisul „Borghesianum” cu vilele din Frascati, reședința de pe dealul Quirinale (apoi revândută familiei Altemps). Inevitabil, în context urban, o astfel de politică s-a putut dezvolta doar printr-o lungă serie de presiuni comise față de proprietarii reședințelor care se află în zonele destinate să primească noile construcții. Intervenții care au fost mereu legitimate de scurte confirmări ale lui Paolo V.

Trebuie subliniat că întreprinderile constructoare colosale ale lui Borghese se află în strânsă continuitate cu cele inaugurate de cardinalii nepoți începând cu secolul XIV. Exemplul urmat de Scipione în politica constructoare urbană și extra urbană a fost, de fapt realizat de cardinalul Alessandro Montalto, nepot al papei Sixt al V-lea (1585-1590).

În acest sens afirmarea edilitară se configurează ca o investiție politică, în care luxul mecenatismului papal și al familiei sale este direct proporționat poziției sociale a celui care comandă și răspunde inevitabil necesității de a arăta și confirma propria superioritate față de curia cardinalilor, față de aristocrația romană și față de popor. Doar un exemplu: în 1613 Scipione Borghese avea un venit estimat lunar de 665.500 scuzi, dintre aceștia 644.300 au fost destinați altor achiziții, dintre care 470.000 au mers în investiții imobiliare și peste 200.000 au intrat în casele de bani ale familiei Altemps, pentru a plăti proprietățile vândute de aceasta familiei Borghese.

Frascati a devenit pentru Paul al V-lea și pentru nepotul Scipione, nu doar locul investiției financiare, dar și locul de etalare a familiei. Zona era de cel puțin un secol una de vacanță pentru nobilimea și înalta curie romană și era modelată de construirea a numeroase vile, care o făcuse să devină acel sistem măreț și neîntrerupt de „desfătări arhitectonice” ilustrată în foarte cunoscuta imagine în perspectivă gravată de Matthäus Greuter în 1620, și replicată în cea editată de Giacomo Lauro în 1622.

Au fost mulți arhitecții invitați să dea formă întreprinderii edilitare dorită de Scipione Borghese. Acesta l-a angajat inițial pe lombardul Flaminio Ponzio (1560-1613) – care a realizat la Roma pentru familie, palate, vile și grădini, precum și capele și biserici – la dispariția sa i-a urmat o personalitate diferită, adică ebenistul și intarsiatorul flamand Giovanni Vasanzio (1550-1621). Acesta era mai cu seamă unul dintre apropiații cardinalului Stefano Pignatelli (1578-1623), prieten apropiat și de conversații a lui Scipione, cel căruia Matthäus Greuter îi va dedica gravura de la *Vila Mondragone* din Frascati în care Pignatelli este amintit ca și persoană care « a contribuit mult la structura acestor edificii ».

A fost probabil stilul lui Vasanzio, devenit din ebenist, arhitect, care a imprimat o înfățișare specială construcțiilor borghesiene, desigur cu aprobarea celui care le-a comandat. În esență, însemnata activitate arhitectonică a familiei Borghese, în primii ani ai pontificatului lui Paul al V-lea, pare să respecte o arhitectură de perspective, mai mult decât de structură sau de corespundere a funcției pe care o are. Perspective care își găsesc originalitatea în a fi sprijinul unei varietăți excepționale de decorare plastică și cromatică. Este o arhitectură pe care am putea-o defini de suprafață și care nu pare să încerce alte soluții decât variante

ornamentale vechiului model de cetățuie de sfârșit de secol XIV: fațadele vilelor din Frascati, dar și cea a vilei Medici (tot de Vasanzio) de la Roma sunt un exemplu paradigmatic.

Dacă mergem să vedem ce se întâmplă la Frascati după 1605, deci după alegerea lui Paul al V-lea, vom reuși să înțelegem *modus operandi* al cardinalului Borghese.

În anul 1607 Scipione cumpără vila aparținând cardinalului din Como Tolomeo Gallio (era vila lui Annibal Caro), astăzi cunoscută ca Vila Torlonia (fig. 7). Din vechea clădire, care a fost complet modificată de proprietarii care s-au succedat (Altemps, Ludovisi, Conti și în sfârșit Torlonia), a rămas prea puțin. Din păcate ca urmare a bombardamentelor suferite de orașul în timpul celui de-al doilea război mondial, a supraviețuit doar o parte din parc cu Teatro delle Acque, operă a arhitecților de origine ticineză Giovanni Fontana, Flaminio Ponzio și Carlo Maderno, care au acționat ca și o echipă, administrând și împărțind șantierul pe baza competențelor lor. Abia achiziționată vila, prima preocupare a lui Scipione a fost să dirijeze apele care erau indispensabile pentru crearea și buna reușită a unui *Teatro delle Acque*. Acesta a fost proiectat luând ca inspirație sistematizările de la vila Farnese din Caprarola, a vilei Lante din Bagnaia și a vilei Aldobrandini din Frascati. Tema Teatrului, care se împletește cu natura și artificiu, este râul care izvorăște dintr-un cap sculptat care se revarsă în bazinul de la picioarele cascadei. Importanța dată grădinii și spațiilor deschise este unul din aspectele principale ale programului lui Scipione, caracteristică ce se poate întâlni cu continuitate în alte locuri aflate în posesia lui. În orice caz, după ce a cedat această vilă familiei Altemps, Borghese achiziționează în 1612, pentru suma de 20.000 de scuzi, inclusiv mobilierul, reședința care aparținea cardinalului Ottavio Acquaviva d’Aragona (actuala vilă Grazioli – astăzi în teritoriul din Grottaferrata), unde discontinuu deja stătea acolo din 1606 (Fig. 8). Dar în 1614 Scipione a schimbat acest imobil cu cel al cardinalului Taverna, adică cu actuala Vilă Parisi la Monte Porzio Catone. La rândul său cardinalul Taverna a revândut aproape imediat edificiul familiei Peretti-Montalto.

Achiziționarea Vilei Taverna a fost complexă și a pus în discuție unele datorii economice ale lui Taverna și diferite contrapartide imobiliare următoare (Fig. 9). Proprietatea trebuia să formeze, cu vecinele Vila Mondragone și Vila Vecchia, pe lângă adiacentele păduri și vii, așa zisul *Borghesianum* (Fig. 10), o mare posesiune la care se ajungea prin *Portale delle Armi* (conceput ca poartă de intrare în acest micro Stat), având însă caracter efemer, în contrast cu piatra masivă din care era realizat și a tonului triumfal pe care îl transmitea (Fig. 11).

Restructurarea Vilei Taverna a fost încredințată lui Girolamo Rainaldi (1570-1655 – căruia îi este atribuită paternitatea așa zisului *Portale delle Armi*), care a adăugat edificiului existent două aripi în L; vila către Roma are o fațadă în U

(porticele laterale vor fi realizate în secolul XVI). În spatele edificiului se află un monumental *Ninfeo* sau *Teatro delle Acque*, așa cum se întâmplase la vila Torlonia, care prin intermediul a două scări se leagă de o grădină superioară ornată cu paturi de flori geometrice, cu descoperiri arheologice ce provin din zonă (Frezzotti 1982). Creatorul *Ninfeo* a fost Giovanni Vasanzio, care subliniem, a devenit după 1613 arhitectul familiei pentru *Borghesianum*.

La 29 noiembrie 1613, cardinalul Scipione a achiziționat, pentru 300.000 de scuzi, Vila Mondragone (așezată la granița între Frascati și Monte Porzio Catone) și toate posesiunile familiei Altemps. Vechiul nucleu al vilei reamenajat pentru familia Altemps de Martino Longhi il Vecchio (1534-1591) la sfârșitul secolului al XIV-lea, nu mai era potrivit, ideologic dar și structural, destinației pe care dorea să o dea noul proprietar: mai cu seamă vila nu era comparabilă cu măreția pe care o răspândea noua și vecina reședință ridicată cu câțiva ani înainte de Giacomo della Porta (1532-1602) pentru cealaltă casă pontificală Aldobrandini a lui Clemente al VIII-lea (1592-1605).

Vila Mondragone a fost astfel obiectul unei importante intervenții de lărgire și legătură între părți, operă a lui Vasanzio, care a inclus Cazinoul Altemps aflat în construcție legându-l, printr-o galerie, de corpul central al clădirii, creând în acest fel, o curte interioară în fața căreia se afla o grădină în stil italian (Fig. 12-13). În amonte era apoi nelipsitul *Teatro delle acque*, și la vale un portic. Marea agitație de pe șantier o regăsim într-o notă a unui cronicar din Vatican, care, la 26 septembrie 1618, nota: «Mâine la Frascati trebuie să se adune zece sau doisprezece arhitecți și zidari pentru a se consulta cum vor lucra pentru a susține șantierul de la Mondragone, care amenință să se ruineze și cu următoarele ploii tasându-se terenul, este posibil să vedem efectul acestora» (cit. în F. Grossi Gondi 1901, p. 102). Practic munca pe șantier a fost prea accelerată făcându-se unele calcule greșite pe care încercau să le remedieze.

Și aici precum și în cazul altor vile ale familiei Borghese este dată o particulară atenție spațiilor externe și arhitecturii grădinilor, acelea care vor fi atât de iubite de călătorii epocii Grand Tour. Astfel de exemplu, porticul din fața *Ninfeo* (Fig. 14), ca și cum ar fi fost o logie deschisă, este o idee cu totul nouă, propusă mai apoi la vila din Roma; remarcabilă este Fontana dei draghi (fig. 15), așezată în centrul terasei mari pe care se deschide partea din față a Vilei spre Roma. Fântână care preamărea desigur persoana care făcuse comanda și o făcea nu doar pentru că dragonul era unul din simbolurile heraldice ale casei Borghese, dar și pentru că primea deja de departe cine intra în vilă, și care traversând Portale delle Armi (fig. 11) și depășind urcușul ușor abrupt flancat de chiparoși ajungea la terasă, la fântână și intra în casă.

Ne referim aici, la puținele însărcinări începute de cardinalul Borghese pentru cicluri decorative mari în interiorul vilelor, către care părea aproape dezinteresat. Știm cât de implicat a fost în a aduna opere de artă și sculpturi antice iar colecția de astăzi în vila Borghese de la Roma rămâne ca o demonstrație surprinzătoare. Dar aceasta este, desigur o cu totul altă întâmplare.

### *Notă bibliografică*

Am ales să nu îngreunăm textul cu note bibliografice, am preferat să introducem o notă generală și un aparat iconografic care să restituie din punct de vedere istoriografic și vizual protagonistul, Scipione Borghese, și înclinațiile sale imobiliare în teritoriul Tuscolan. Fiind bibliografia asupra proprietăților familiei Borghese în afara Romei foarte amplă și articulată am ales să o circumscriem contribuțiilor celor mai importante apărute în jurul temei în ultimii o sută douăzeci de ani (din 1901 până în 2018), la care se face referire pentru o bibliografie anterioară.

G.A.R. Veneziano, *The „teatro delle acque”, music and spectacle at Villa Aldobrandini during the seventeenth and eighteenth centuries*, în *The grand theater of the world*, sub îngrijirea lui V. De Luca, C. Jeanneret, London - New York, Routledge, Taylor & Francis Group 164-178; D. Buggert, *Die Villa Mondragone in Frascati eine gebaute Demutsformel Gregors XIII*, Regensburg, Schnell+ Steiner 2018; M. Cogotti, *Villa Rufina Falconieri a Frascati: il giardino*, Roma, Gangerni 2018; M. B. Guerrieri Borsoi, *Il sistema delle arti nel territorio delle ville tuscolane*, Roma, Gangerni, 2016; *Villa Mondragone „seconda Roma”*, sub îngrijirea lui M. Formica, Roma, Palombi, 2015; M. Richiello, *Villa Mondragone: una villa pontificia*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2015; M. Fratarcangeli, I. Salvagni (sub îngrijirea), *Oltre Roma. Nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, catalogo della mostra (21 gennaio-25 marzo 2012), Roma, De Luca, 2012 (mai cu seamă studiile lui P. Caretta și C. Mazzetti di Pietralata); *Lo Stato Tuscolano degli Altemps e dei Borghese a Frascati: studi sulle ville Angelina, Mondragone, Taverna-Parisi, Torlonia* sub îngrijirea lui M.B. Guerrieri Borsoi, Roma, Gangemi, 2012 (mai cu seamă studiile lui M.B. Guerrieri Borsoi, pp. 13-39 și 145-183; M. Fagiolo, pp. 5-11; L. Marcucci, pp. 50-97; M. Cogotti, pp. 185-207); *I Borghese e l'antico*, catalog al expoziției 7 decembrie 2011-9 aprilie 2012, sub îngrijirea lui A. Coliva, pp. 19-45; I. Rossi, pp. 149-193; L. Tracy Ehrlich, *Otium cum negotium: villa life at the court of Paul V Borghese*, in M. Fantoni, G. Gorse, M. Smuts (sub îngrijirea), *The politics of space: European courts ca. 1500-1750*, Roma Bulzoni, 2009, pp. 231-264; M. B. Guerrieri Borsoi, *Le trasformazioni urbanistiche di Frascati nel Seicento, la „piccola Roma” tra interventi papali e istanze della municipalità*, „Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico”, 17 (2007), 33/34, pp. 55-76; M. Faber, *Scipione Borghese als Kardinalprotektor: Studien zur römischen Mikropolitik in der frühen Neuzeit*, Mainz, von Zabern, 2005 (Institut für Europäische



Geschichte, 204); R. M. Stollo, *Il Complesso delle Ville tuscolane, considerazioni sulle fasi evolutive*, in R.M. Stollo (sub îngrijirea), *Architettura e ambiente: casi di studio*, Roma, Aracne, 2004 pp. 195-228; *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps: le residenze di un cardinale*, a cura di M. De Angelis d'Ossat, Roma, Università di Tor Vergata, 2003; A. Campitelli, *Il sistema residenziale del cardinale Scipione Borghese tra Roma e i colli Tuscolani*, în M. Bevilacqua, M.I. Madonna (sub îngrijirea), *Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, 2, Roma, De Luca, 2003, pp. 67-74; L. Tracy Ehrlich, *Landscape and identity in early modern Rome: villa culture at Frascati in the borghese era*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2002 (Monument of papal Rome); B. Forclaz, *Le relazioni complesse tra signore e vassalli, la famiglia Borghese e i suoi figli nel Seicento*, în M.A. Visceglia (sub îngrijirea), *La nobiltà romana in età moderna*, Roma Carocci, 2001, pp. 165-201; M. Fratarcangeli, *Il cardinal Tolomeo Gallio tra patrimonio immobiliare e „collezionismo architettonico”*, „Periodico della Società Storica Comense”, 63, 2001, pp. 13-64; A. Antinori, *Scipione Borghese e l'architettura: programmi, progetti, cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma, Archivio, Guido Izzi, 1995 (*Arte e storia*, 3); E. Fumagalli, *Su Scipione Borghese e l'architettura*, „Quaderni di storia dell'architettura e restauro” 13/14, 1995, pp. 89-95; L. Tracy Ehrlich, *The Villa Mondragone and early seventeenth-century „Villeggiatura” at Frascati*, New York 1995 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 11); A. Antinori, *Scipione Borghese, il Quirinale e Frascati: la vicenda della residenza sulle terme di Costantino*, „Rivista Storica del Lazio”, 1993, 1, pp. 113-158; V. von Flemming, „Ozio con dignità?” *die Villenbibliothek von Kardinal Scipione Borghese*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte”, 85, 1990, pp. 182-224; V. Reinhardt, *Kardinal Scipione Borghese (1605-1663). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten*, Tübingen, Niemeyer, 1984; S. Frezzotti, *I teatri delle acque nelle ville di Frascati*, „Studi Romani”, 30, 1982, pp. 467-477); F. E. Keller, *Zum Villen leben und Villenbau am römische Hof der Farnese, unstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro; mit einem Katalog der Villen Frascatensis in 16. Jahrhundert als Anhang*, Berlin 1980 (Freie Universität, Diss.); D.R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1979; P. Guerrini, *La funzione delle ville nello sviluppo del territorio*, in A. Mignosi Tantillo (sub îngrijirea), *Villa e paese dimore nobili del Tuscolo e di Marino; mostra documentaria*, catalogo della mostra (Roma 1980), Roma, De Luca, 1980, pp. 37-73; C.L. Franck, *The Villas of Frascati, 1550-1750*, London, Tiranti, 1966; L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo...*, vol. XIII, Roma, Desclée, 1962 (mai cu seamă pp. 44-56); G. F. Tomassetti, *La Campagna Romana antica, medievale e moderna*, Roma, Loescher, 1919; D. Seghetti, *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati. Stab. Tip. Tuscolano, 1906; F. Grossi Gondi, *Le ville tuscolane nell'epoca classica e dopo il Rinascimento. La villa dei Quintili e la villa di Mondragone*, Roma, Unione Cooperativa editrice, 1901.

*Traducere din limba italiană Ioana Mândrescu*



**Fig. 1** – Gian Lorenzo Bernini, *Portret al cardinalului Scipione Borghese*, 1632, Roma, Galleria Borghese [Fotografie D. Petrucci]



**Fig. 2** – Ottavio Leoni (attrib.), *Portret al cardinalului Scipione Borghese*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [fotografie D. Petrucci]



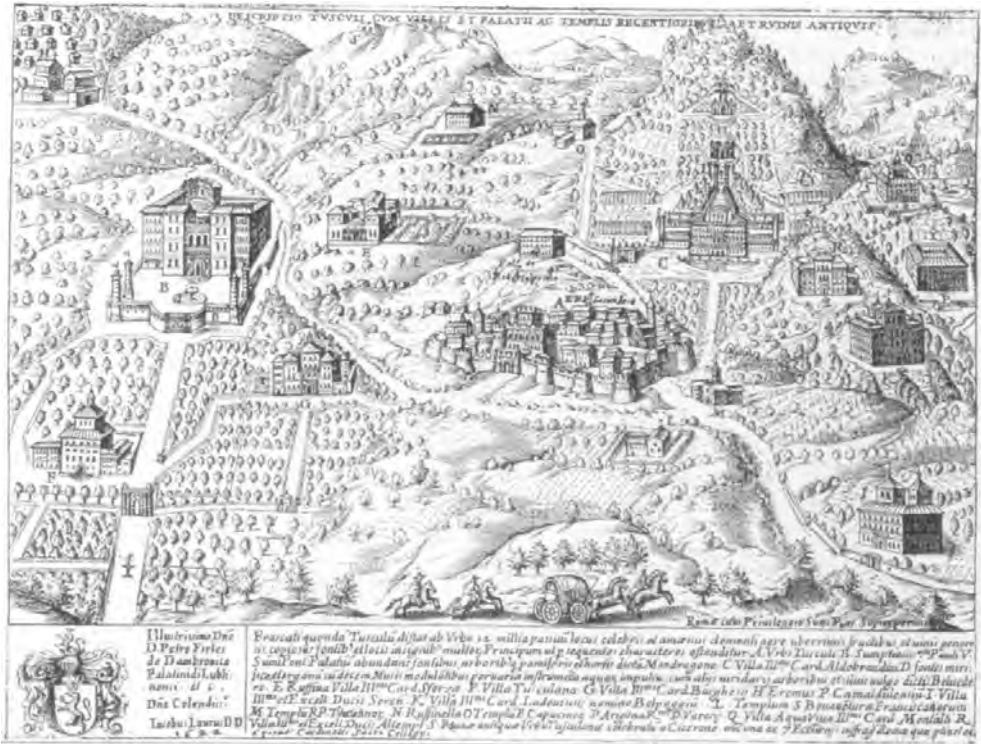
**Fig. 3** – Gian Lorenzo Bernini, *Portret al lui Paul V Borghese*, 1621, Malibù, The J. Paul Getty Museum [fotografie D. Petrucci]



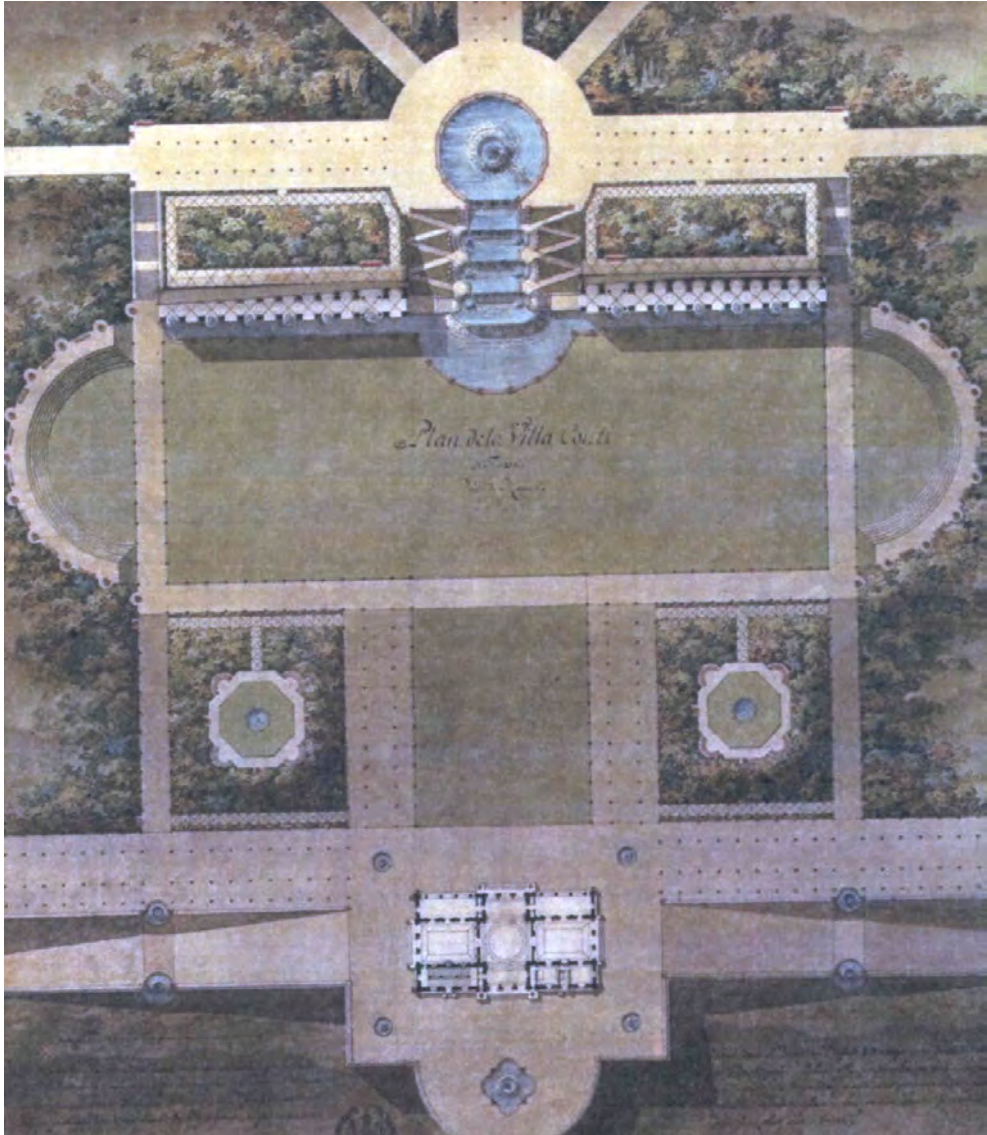
**Fig. 4** – Friedrich Carl Ludwig Sickler (desenator), Pietro Ruga (incizor),  
*Plan topografic al câmpiei Romei, având în vedere geologia și antichitățile:*  
*desenat și explicat pentru folosul călătorilor, Rome, Monaldini in Komm,*  
1821, Roma, Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institut



**Fig. 5** – Matthäus Greuter, *Panoramă a Vilelor Tuscolane*, 1620, Frascati, Museo Tuscolano – Scuderie Aldobrandini



**Fig. 6** – Giacomo Lauro, *Descriptio Tusculi cum Villi set Palatii ac Templis recentioribus et Ruinis Antiquis*, 1622, Frascati, Museo Tuscolano – Scuderie Aldobrandini

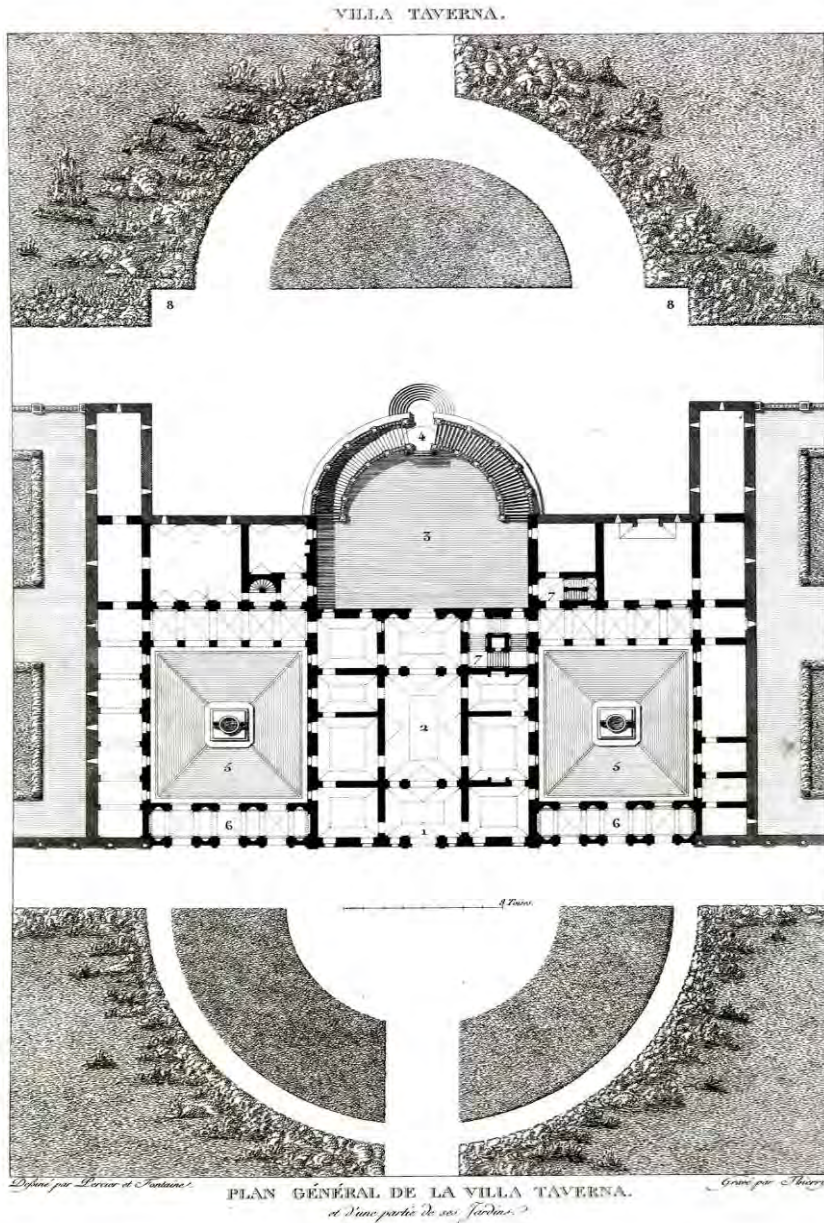


**Fig. 7** – Pierre-Adrien Pâris, *Hartă a Vilei Torlonia*, XVIII sec. [fotografia autorului]





**Fig. 8** – Jakob Philipp Hackert, *Panoramă a Vilei Acquaviva Grazioli din Frascati*, 1779, Frascati, Museo Tuscolano – Scuderie Aldobrandini



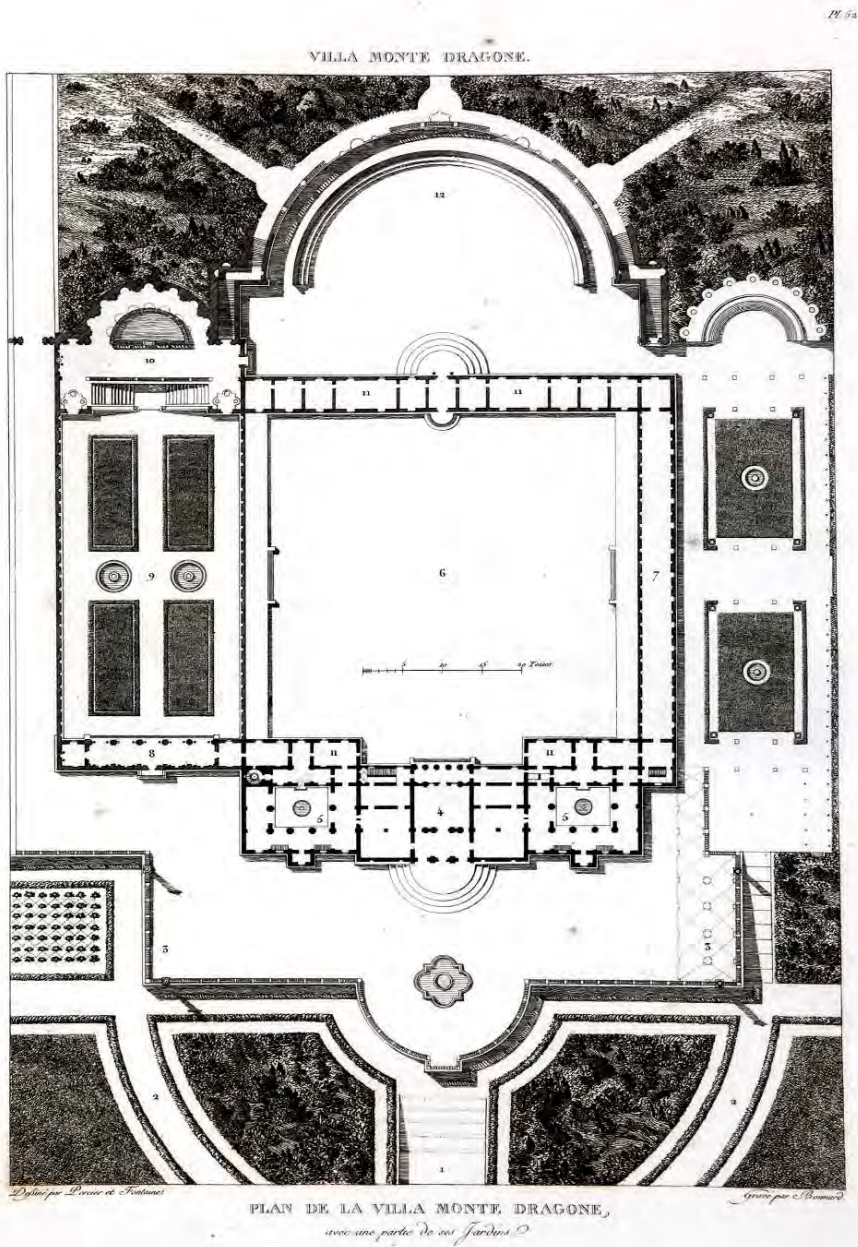
**Fig. 9** – Charles Percier – Pierre-François-Léonard Fontaine, *Hartă a Vilei Taverna*, in *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1809, tav. 55



Fig. 10 – Athanasius Kircher, *Burghesianum. Una cum villis*, 1671, colecție particulară



**Fig. 11** – Girolamo Rainaldi (atribuită), *Portalul Armelor*, poartă de intrare în *Burghesianum* [fotografia autorului]



**Fig. 12** – Charles Percier – Pierre-François-Léonard Fontaine, *Harta Vilei Mondragone*, in *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1809, tav. 52



Fig. 13 – Alessandro Specchi, *Panoramă a Vilei Mondragone*, 1699, colecție particulară



**Fig. 14** – *Teatrul apelor al Vilei Mondragone* [fotografia autorului]



**Fig. 15** – Giovanni Vasanzio (atribuită), *Fântâna dragonilor*, Villa Mondragone [fotografia autorului].





## **PORTRETUL LIBRARULUI NÉMETH – O LUCRARE INEDITĂ DIN CREAȚIA TIMPURIE A LUI SZÉKELY BERTALAN**

**RADU POPICA\***

**ABSTRACT.** *The Portrait of the Bookseller Németh – an Unknown Artwork from the Early Creation of Székely Bertalan.* The study presents an unknown portrait from the early years of Székely Bertalan's creation. The arguments on which the identification of the painter and the sitter's portrait were based are presented. Also, the context in which the portrait was painted at Braşov in 1856 is presented and data are provided on the personality of the model, Wilhem Németh, bookseller.

**Keywords:** painter, unknown portrait, Székely Bertalan, Braşov

**REZUMAT.** Studiul prezintă un portret anonim din anii de început ai creației lui Székely Bertalan. Sunt prezentate argumentele, pe care se bazează identificarea pictorului și a caracteristicilor portretului. De asemenea este prezentat și contextul, în care portretul a fost pictat în Braşov în 1856 și datele privind personalitatea librarului Wilhelm Nemeth.

**Cuvinte cheie:** pictor, portret necunoscut, Székely Bertalan, Braşov

Creația timpurie a multor artiști a rămas puțin cunoscută, interesul cercetătorilor îndreptându-se, în mod firesc, mai ales spre operele care i-au consacrat. Nu face excepție nici pictorul Székely Bertalan (1835-1910)<sup>1</sup>, originar

---

\* Doctor în istorie, Manager, Muzeul de Artă Braşov, radu.popica@muzeulartav.ro.

<sup>1</sup> Ádámosi Székely Bertalan (10.05.1835, Cluj-Napoca-22.08.1910, Mátyásföldön). Pictor, reprezentant de frunte al romantismului și picturii istorice din Ungaria, A fost fiul funcționarului guvernamental, Székely Daniel, provenit dintr-o familie înnobilită în 1591 de principele Báthory Sigismund cu predicatul de „Ádámosi”, și al Juliannei Kelemen. A studiat mai întâi la Colegiul Reformat din Cluj (1846-1848), iar apoi la Institutul Politehnic Cezaro-Crăiesc din Viena (1850-1851). Din 1851 s-a

din Cluj, care a avut un rol crucial în evoluția spre modernitate a picturii din Ungaria în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În 1852, aflat la studii la Academia de Arte Frumoase din Viena, tânărul artist s-a îmbolnăvit de tifos, fiind silit să se întoarcă acasă. Aflat din nou la Viena în 1853-1854, dificultățile financiare ale familiei l-au obligat în anul următor să abandoneze studiile, revenind în Transilvania, unde s-a stabilit pentru un timp la Aiud, aici reîmbolnăvindu-se de tifos. Vindecarea a durat un an.<sup>2</sup> După ce s-a întremat, în 1856 a călătorit la Brașov pentru a-și vizita unchiul matern<sup>3</sup>, de la care spera să obțină sprijinul financiar necesar pentru a-și continua studiile. Unchiul nu i-a oferit ajutorul cerut și a încercat să-l descurajeze în a urma o carieră de artist. Székely Bertalan a rămas nestrămutat în hotărârea sa, văzându-se însă nevoit să se descurce singur.<sup>4</sup>

Sosirea sa în oraș a fost anunțată la 10 octombrie 1856 în paginile cotidianului *Kronstädter Zeitung* printr-un scurt anunț publicat la rubrica „Știrile Brașovului” (*Kronstädter Nachrichten*): „Vă atragem astăzi atenția asupra domnului B. Székely, portretist. Acesta a dat deja mai multe probe ale îndemânării sale, pe care le puteți vedea în librăria domnului Németh. Vizitându-l pe tânărul pictor toți iubitorii artei îi oferă cele mai bune recomandări, trebuie să remarcăm că atelierul său este în Burggasse nr. 414.”<sup>5</sup> La Brașov a realizat pentru firma unei farmacii<sup>6</sup> și o pictură cu tema „Asclepios și ursitoarele”.<sup>7</sup>

---

Înscris la Academia de Arte Frumoase din Viena, unde a studiat cu Georg Ferdinand Waldmüller (1851-1852, 1853-1854). Și-a continuat studiile de artă la Academia Regală de Arte Frumoase din München cu Karl Theodor von Piloty (1863-1864). Din 1871 a devenit profesor la Școala Națională Regală Maghiară de Desen Budapesta, ocupând funcția de director între anii 1902-1905. Bakó Zsuzsanna, *Székely Bertalan*, Budapesta, Képzőművészeti Kiadó, 1982, pp. 41-47.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>3</sup> Carl Kelemen, înalt funcționar vamal. *Verordnungsblatt für den Dienstbereich des österreichischen Finanzministeriums*, 1857, vol. I, II, Viena, Finanzministerium, Aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1857, p. 12.

<sup>4</sup> Bakó Zsuzsanna, *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> „Wir machen heute auf den Porträtmaler Herrn B. Székely aufmerksam. Derselbe hat bereits mehrere Proben seiner Tüchtigkeit abgelegt, wovon man in der Buchhandlung des Herrn Németh Einsicht nehmen kann. Indem wir den jungen Maler allen Freunden der Kunst auf das Beste [sic!] empfehlen, bemerken wir noch, daß der selbe sein Atellier in der Burggasse Nr. 414 hat.” *Kronstädter Nachrichten* (notă), în „Kronstädter Zeitung”, nr. 160, 10 octombrie 1856, p. 727. Traducere prof. univ. dr. Sunhild Galter.

<sup>6</sup> În 1860 la Brașov funcționau 7 farmacii: „Zum goldenen Pelikan”, „Zum schwarzen Adler”, „Zum Mohren”, „Zum weißen Kirche”, „Zum Hoffnung”, „Zum gold’nen Krone”, „Zum gold’nen Löwen”. *Adressen Buch der Stadt Kronstadt*, Kronstadt (Brașov), Johann Gött & Sohn Heinrich, 1860 (V), pp. 34-35.

<sup>7</sup> Bakó Zsuzsanna, *op. cit.*, pp. 8-9.

Librăria lui Wilhem Németh (1794-1874)<sup>8</sup> funcționa în Piața Sfatului (*Markplatz*) pe Târgul Grâului (*Kornzeile*)<sup>9</sup>, în casa Albrischfeld-Kamner, sub firma „Comerțiant de cărți, artă și partituri muzicale”.<sup>10</sup> În timpul petrecut la Brașov, Székely Bertalan a pictat un portret al proprietarului librăriei, Wilhem Németh. *Portretul librarului Németh* se afla în perioada interbelică în colecția Muzeului Săsesc al Țării Bârsei, fiind expus în cadrul colecției de picturi și desene, secțiunea modernă, sala IX.<sup>11</sup> Nu ne sunt cunoscute alte picturi realizate la Brașov de artist, deși știrea din *Kronstädter Zeitung* indică faptul că a realizat mai multe.

În urma cercetărilor noastre, am fost în măsură să identificăm portretul menționat în colecția Muzeului de Artă Brașov ca fiind lucrarea *Portret de bărbat*<sup>12</sup>, ce figurează cu autor anonim. În favoarea identificării acestui portret cu *Portretul librarului Németh* de Székely Bertalan pledează proveniența lucrării de la Muzeul Săsesc al Țării Bârsei și concordanța dintre aspectul fizic al celui reprezentat și felul în care trebuia să arate Wilhem Németh la vârsta de 62 de ani.<sup>13</sup>

Librarul Wilhem Németh este înfățișat bust într-un prim-plan accentuat, dintr-un ușor semiprofil dreapta, pe un fundal brun-roșcat, purtând un costum sobru alcătuit din cămașă albă cu lavalieră neagră, vestă și sacou negru. Figura sa, surprinsă într-o atitudine contemplativă, este pusă în evidență de eclerajul dirijat. Fizionomia este redată corect, cu precizie în detalii. Însă, în conturarea bustului sunt vizibile unele stângăcii la redarea volumetriei și în decupajul siluetei. Portretul se încadrează cu strictețe în limitele academismului, fără a se abate în niciun fel de la rigorile acestuia.

<sup>8</sup> Wilhelm Németh (n. 1794, Bratislava-1874, Brașov). Librar. Fiul lui Mathias Németh. În 1827 se afla la Brașov, căsătorindu-se cu Johanna Regina Arzt. În 6 noiembrie 1830 se naște fiul său, Friedrich Wilhelm (1830-1833). A deținut librăria din 1827 până în 1861. *Taufbuch der Evangelisoben großen Pfarrkirche der A. B. V. zu Kronstadt in Siebenbürgen, fünfter band, enthaltend, die Szetauften aus der Stadt, vom Jahre 1811. Bis 1837. Inclus V.*, Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde Brașov, IV. A.4, p. 289.

<sup>9</sup> Kornzeile, nr. 101 / 560.

<sup>10</sup> Buch-Kunst- und Musikalienhändler, *Adressen Buch der königlich freien Stadt Kronstadt*, V, Kronstadt (Brașov), Druck und Verlag von Johann Gött, 1852, p. 21.

<sup>11</sup> Nr. 28, Székely Bertalan, geb. Klausenburg 1835-1910: *Porträt des Buchhändler Németh. Führer durch das Burzenländer Sächsisches Museum in Kronstadt*. (Honterushof nr. 7), Kronstadt (Brașov, Buckdruckerei Johann Gött's Sohn, 1920, nr. 28, p. 33.

<sup>12</sup> Anonim, *Portret de bărbat*, ulei pe pânză, 69 x 56 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. 276, proveniența: Muzeul Săsesc al Țării Bârsei, 1951.

<sup>13</sup> Faptul că portretul a fost înregistrat în patrimoniul Muzeului de Artă Brașov fără a se indica autorul și identitatea celui reprezentat se explică prin preluarea patrimoniului Muzeului Săsesc al Țării Bârsei după 1945 fără întocmirea unei evidențe riguroase, înscrierea în registrul de inventar realizându-se cu întârziere, pe parcursul mai multor ani.

Față de primele portrete cunoscute până acum din creația lui Székely Bertalan, realizate câțiva ani mai târziu (1860, 1863), *Portretul librarului Németh* se înfățișează modest, neanunțând în niciun fel pictorul strălucit de mai târziu. Având în vedere că pregătirea sa ca artist nu era încă încheiată și abia își revenise după lungi ani de boală, iar portretul a fost executat în grabă, considerăm că acest fapt nu este surprinzător.

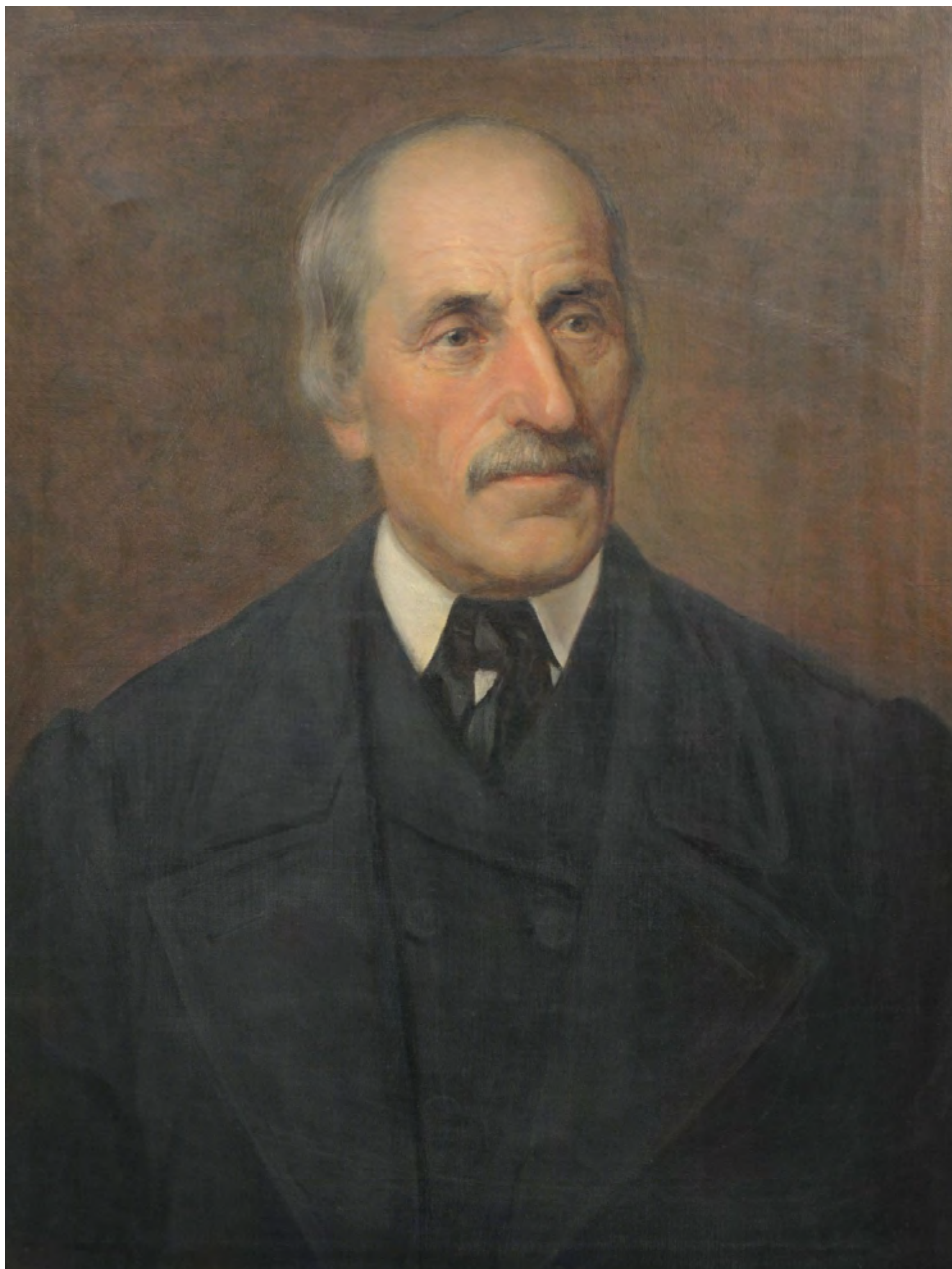
*Portretul librarului Németh* aruncă lumină asupra unei perioade dificile din tinerețea lui Székely Bertalan și a anilor anevoioși de formare ai celui care a devenit un maestru al picturii moderne din Ungaria. Totodată, portretul îl evocă pe Wilhem Németh, o personalitate cu un rol important în animarea vieții culturale și artistice, încă provinciale, a Brașovului secolului XIX. Menționăm în acest sens rolul pe care Wilhem Németh l-a avut în începuturile presei brașovene<sup>14</sup> și că librăria sa era locul unde își expuneau lucrările pictorii sosiți în oraș<sup>15</sup> și erau expuse fotografiile unor personalități<sup>16</sup>.

---

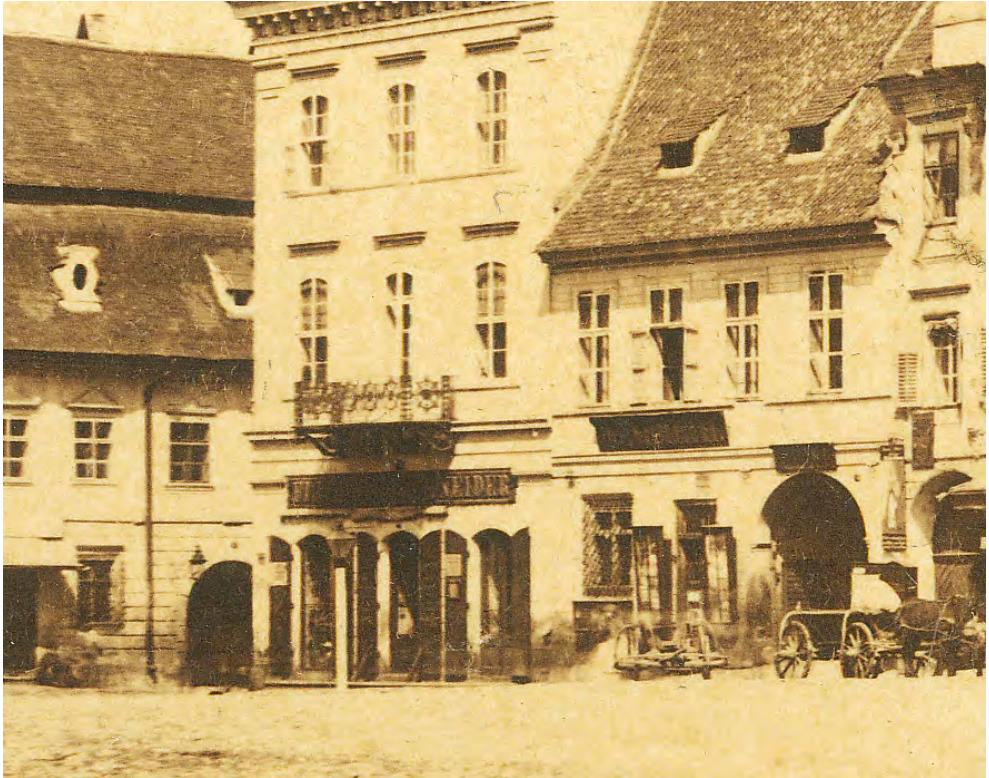
<sup>14</sup> Primul ziar tipărit la Brașov, *Siebenbürger Wochenblatt*, a apărut din 24 mai 1837, fiind editat și tipărit de Johann Gött și Wilhelm Németh. A fost continuat din 1849 de *Kronstädter Zeitung*. Julius Gross, *Kronstädter Drucke 1535-1886. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Kronstadts*, Kronstadt, 1886, p. 160.

<sup>15</sup> Radu Popica, „Artiști călători la Brașov în prima jumătate a secolului XIX (1838-1849)”, în *Drobeta*, XXV, seria Artă Plastică, 2015, pp. 23, 26-27.

<sup>16</sup> Camelia Neagoe, *Contribuții la istoria fotografiei Brașovene (1842-1918)*, în Radu Popica (coord.), „Un secol de artă brașoveană. 1815-1918”, Editura Muzeului de Artă Brașov, p. 39.



II. 1. Székely Bertalan, *Portretul librarului Németh* (1856),  
Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 276



II. 2. Eduard Fritsch, *Braşov - intersecția Târgul Grâului cu Strada Vămii* (1859),  
librăria Wilhem Németh, a doua casă din stânga

## „MAESTRI MURATORI” ȘI CONSTRUCTORII TRANSILVĂNENI, ÎN CADRUL PROGRAMULUI ARHITECTURAL AL „EPISCOPIEI GRECO-CATOLICE GHERLA”, ÎN PERIOADA 1853-1918

INA VĂDEANU\*

**ABSTRACT.** “Maestri muratori” and Transylvanian builders, within the architectural program of the “Greek Catholic Episcopate Gherla” between 1853 and 1918. In the second half of the 19th century, in Transylvania there was a demand for specialized labor, on construction sites such as the construction of railways, the construction of roads and bridges for which Italians came from areas with a recognized constructive tradition, such as those in the Trentino area, are encouraged and supported by the Austrian administration to emigrate. The Italian emigrants in Transylvania, mostly working in the field of construction, were a community poor in resources, but rich in human resources and entrepreneurship. In the alternative, these Italian builders, “master builders”, permanently established in Transylvania will contract smaller construction sites, proposals of wealthier rural parish communities, the case of former border villages able to financially support more elaborate constructions, morpho-stylistically and decoratively, regulated under the umbrella of the same imperial restrictions under which it was built in all Austrian provinces of the period. In the absence of relevant archival data on the paternity of the buildings discussed here, the priority tool of this study to identify the collaboration of Italian “master builders” is the stylistic investigation based on the certainty of their presence in the context of three church buildings related to the reference period: from Cășeiu, built by Antonio Baizero from Udine, the Roman Catholic church from Ileanda, built by Italian emigrants to serve their religious service and the church from Livada (Dengeleag), built by Lorenzo Zottich, possibly belonging to a second generation of emigrant builders Italians in Transylvania. All these constructions have common stylistic features, integrated into one of the three representative categories, identified within the “Greek Catholic Episcopate of Gherla”, namely the most elaborate architectural model

---

\* Istorice de artă, dr., cadru didactic asociat Universitatea Babeș-Bolyai, cercetător al programului arhitectural al Bisericii Române Unite cu Roma din Transilvania.



agreed by the Austrian authorities: rural churches with a single tower on the facade, tower with a neoclassical baroque-inspired profiling that also involves the most complex local level of labor of the moment. In the context of the lack of relevant archival data on the constructive paternity in most of these buildings, the identification of the presence and participation of Italian builders on construction sites within the "Greek Catholic Diocese of Gherla" uses as main study tool, stylistic analysis of monuments, which results in the launch of hypotheses meant to be validated in the future through applied studies by the archive. Morpho-constructive characteristics similar to the churches in Cășeu, Ileana, Livada (Dengeleag) crowned by the presence of the neo-baroque tower, the corrugated cornice that integrates decorative clocks, with a high level of difficulty in terms of construction, indicate a possible presence of Italian emigrant builders: Orman, Cluj County (1865-1867), Livada - Dindeleag, Cluj County (1868), Buciumi, Sălaj County (1872), Rus, Sălaj County (1890-1894), Poieni, Cluj County (1892), Apahida (1892), Borșa (1900), Dobricul Mare, Bistrița Năsăud county (1902), Sâncraiu Almașului, Sălaj county (1902), Agrieș, Bistrița Năsăud county (1905-1906), Șieu Cristur (1906), Bistrița Năsăud county, Lunca Ilvei (1906-1910), Bistrița Năsăud county, Chizeni (1910), Bistrița Năsăud county, Urișor (inc. 1910), Cluj county, Rohia, Maramureș county (1911), Church from Sașa (1907-1911), Alba county, Diviciorii Mici, Cluj county, (1912), Surduc, Sălaj county (1913), Câțcău, Cluj county (1914). However, the final demonstration remains to be validated following documented related archival studies.

**Keywords:** Italian emigrants, Greek catholic architecture, "Greek Catholic Episcopate Gherla", Greek catholic church from Cășeu, Italian Roman catholic church in Ileana, Greek catholic church from Livada (Dengeleag), Lorenzo Zottich, Antonio Baizero da Udine

**REZUMAT.** În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Transilvania exista o cerere de forță de muncă specializată, pe șantiere precum construirea căilor ferate, construcția de drumuri și poduri, pentru care italienii proveniți din zone cu tradiție constructivă recunoscută, precum cei din zona Trentino, sunt încurajați și susținuți de administrația austriacă să emigreze. Emigranții italieni în Transilvania, în marea lor majoritate activând în domeniul construcțiilor, erau o comunitate săracă în mijloace, însă bogată în resurse umane și antreprenoriat. În subsidiar, acești constructori italieni, „maestri muratori”, stabiliți definitiv în Transilvania vor contracta șantiere mai mici, propuneri ale comunităților parohiale rurale mai înstărite, cazul fostelor sate grănicerești, capabile a susține financiar construcții mai elaborate, în plan morfo-stilistic și decorativ, reglementate sub umbrela aceluiași restricții imperiale sub imperativul cărora se construia în toate provinciile austriece ale

perioadei. În lipsa datelor de arhivă relevante la nivelul paternității edificiilor discutate aici, instrumentul prioritar al prezentului studiu ce urmărește identificarea colaborării unor „maestri muratori” italieni, este investigarea stilistică pornind de la certitudinea prezenței acestora în contextul a trei edificii bisericesti aferente perioadei de referință: biserica din Cășeu, construită de Antonio Baizero din Udine, biserica romano-catolică din Ileanda, ridicată de emigranții italieni pentru deservirea propriului serviciu religios și respectiv biserica din Livada (Dengeleag), construită de Lorenzo Zottich, posibil aparținând unei a doua generații de emigranți constructori italieni în Transilvania. Toate aceste construcții prezintă trăsături stilistice comune, integrate uneia din cele trei categorii reprezentative, identificate în cadrul „Episcopiei greco-catolice a Gherlei”, anume celui mai elaborat model arhitectural agreat de către autoritățile austriece: biserici rurale cu un singur turn pe fațadă, turn cu o profilatură neoclasică de inspirație a stilului baroc ce implică totodată cel mai complex nivel local de manoperă al momentului. În contextul lipsei datelor de arhivă relevante asupra paternității constructive în cazul majorității acestor edificii, identificarea prezenței și a participării constructorilor italieni pe șantierele din cadrul „Episcopiei greco-catolice de Gherla”, a utilizat ca instrument de studiu principal, analiza stilistică a monumentelor, ceea ce a avut drept rezultat lansarea unor ipoteze menite a fi validate în viitor prin studii aplicate de arhivă. Caracteristici morfo-constructive similare bisericilor din Cășeu, Ileanda, Livada (Dengeleag) încununate de prezența turnului neobaroc, a cornișei ondulate ce integrează orologii decorative, cu un nivel de dificultate ridicat în ceea ce privește construcția, ne indică o posibilă prezență a constructorilor emigranți italieni: Orman, jud. Cluj (1865-1867). Livada – Dindeleag, jud. Cluj (1868), Buciumi, jud. Sălaj (1872), Rus, jud. Sălaj (1890-1894), Poieni, jud. Cluj (1892), Apahida (1892), Borșa (1900), Dobricul Mare, jud. Bistrița Năsăud (1902), Sâncraiu Almașului, jud. Sălaj (1902), Agrieș, jud. Bistrița Năsăud (1905-1906), Șieu Cristur (1906), jud. Bistrița Năsăud, Lunca Ilvei (1906-1910), jud. Bistrița Năsăud, Chizeni (1910), jud. Bistrița Năsăud, Urișor (înc. 1910), jud. Cluj, Rohia, jud. Maramureș (1911), Biserica din Sașa (1907-1911), jud. Alba, Diviciorii Mici, jud. Cluj, (1912), Surduc, jud. Sălaj (1913), Câțcău, jud. Cluj (1914). Demonstrația finală rămâne însă a fi validată în urma unor documentate studii de arhivă aferente.

**Cuvinte cheie:** emigranți italieni, arhitectură greco-catolică, „Episcopia greco-catolică de Gherla”, biserica greco-catolică din Cășeu, biserica italienilor romano-catolică din Ileanda, biserica greco-catolică din Livada (Dengeleag), Lorenzo Zottich, Antonio Baizero da Udine.

## Introducere

1. *Descriere generală, condiții istorice circumscrise zonelor incluse Imperiului habsburgic (Transilvania, Tirolul italian)*
2. *Situația arhitecturală și educațională în cadrul provinciilor integrate imperiului habsburgic. Limite legislative*
3. *Sistemul educațional, obținerea „brevetului” de meseriaș în domeniul construcțiilor*
4. *Pe urmele constructorilor italieni în Transilvania, în contextul șantierelor bisericilor din cadrul „Episcopiei greco-catolice Gherla”*
5. *Bibliografie. Abrevieri uzuale*

Limitările operate asupra subiectului propus ce are drept obiectiv principal reliefa efectelor constructive determinate de prezența unui important număr de italieni, „maeștri muratori” a căror emigrare în Transilvania este documentată în mai multe etape, după 1851 și respectiv 1900, sunt descrise de indicatori temporali și geografici specifici: anul 1853, al înființării „Episcopiei greco-catolice a Gherlei”, suprapusă geografic peste actualele județe transilvănene: Cluj, Alba, Sălaj, Bistrița-Năsăud, Maramureș (parțial) și respectiv anul 1918, ultimul an al ființării acestei dieceze sub administrație austriacă.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Transilvania exista o cerere de forță de muncă specializată, pe șantiere precum construirea căilor ferate<sup>1</sup>, construcția de drumuri și poduri pentru care italieni proveniți din zone cu tradiție constructivă recunoscută, precum cei din zona Trentino, sunt încurajați și susținuți de administrația austriacă să emigreze<sup>2</sup>.

Emigranții italieni în Transilvania, în marea lor majoritate activând în domeniul construcțiilor, erau o comunitate săracă în mijloace, însă bogată în resurse umane și antreprenoriat. În subsidiar, acești constructori italieni, „maeștri

---

<sup>1</sup> Primele tronsoane feroviare se deschid în 1868 în Transilvania, între Arad și Alba Iulia (între 1868-1873, urmând alte 13 linii), prima linie din România fiind deschisă în 1869, între București și Giurgiu, dar primul proiect feroviar datează din 1842, Radu Mârza, *Călători români privind pe fereastra trenului. O încercare de istorie culturală (1830 – 1930)*, Polirom, București, 2020, p.41.

<sup>2</sup> „3 martie 1851, 46 de lucrători fiemezi și alții 10 din zone învecinate pleacă spre Sibiu. Călătoria durează 3 săptămâni. Fuseseră solicitați de inginerul italian Floriano care aflându-se în Transilvania cere permisiunea Direcției generale a construcțiilor publice de la Viena, de a aduce forță de muncă italiană în Transilvania. Obține acceptul, inclusiv 2600 de florini necesari călătoriei acestora”, M. Felicetti – Renzo Francescotti, *Sulle ali di una rondine, Storie di emigrazioni da Predazzo alla Transilvania e intorno*. Provincia autonoma, Trento 2002, p.79.

muratori”, stabiliți definitiv în Transilvania vor contracta șantiere mai mici, propuneri ale comunităților parohiale rurale mai înstărite, cazul fostelor sate grănicerești<sup>3</sup> capabile a susține financiar construcții mai elaborate, în plan morfo-stilistic și decorativ, reglementate sub umbrela aceluiași restricții imperiale sub imperativul cărora se construia în toate provinciile austriece ale perioadei.



**Fig. 1. Turnul bisericii din Cășeu, construită de Antonio Baizero din Udine (1897-1900)**

---

<sup>3</sup> Începând cu anul 1761, Coroana austriacă a hotărât să organizeze și în Transilvania un cordon militar similar celui construit la sud și în alte zone ale Imperiului. Deși pericolul unei agresiuni din partea Imperiului Otoman nu era atât de acut ca la granița sudică cu două secole înainte, situația politică s-a accentuat prin reliefaarea altor rivalități apărute în cursul „războiului de șapte ani”; această stare de fapt a contribuit la completarea sistemului defensiv creat treptat, începând cu secolul al XVI-lea, și întins de-a lungul frontierei sudice aflate sub dominație austriacă, de la vest la est, pornind de lângă Marea Adriatică.

În lipsa datelor de arhivă relevante la nivelul paternității edificiilor discutate aici, instrumentul prioritar al prezentului studiu ce urmărește identificarea colaborării unor „maeștri muratori” italieni, este investigarea stilistică pornind de la certitudinea prezenței acestora în contextul a trei edificii bisericesti aferente perioadei de referință: biserica din Cășeu, construită de Antonio Baizero din Udine, biserica romano-catolică din Ileanda, ridicată de emigranții italieni pentru deservirea propriului serviciu religios și respectiv biserica din Livada (Dengeleag), construită de Lorenzo Zottich, posibil aparținând unei a doua generații de emigranți constructori italieni în Transilvania. Toate aceste construcții prezintă trăsături stilistice comune, integrate uneia din cele trei categorii reprezentative, identificate în cadrul „Episcopiei greco-catolice a Gherlei”, anume celui mai elaborat model arhitectural agreat de către autoritățile austriece: biserici rurale cu un singur turn pe fațadă<sup>4</sup>, turn cu o profilatură neoclasică de inspirație barocă ce implică totodată cel mai complex nivel local de manoperă al momentului.

În contextul lipsei datelor de arhivă relevante asupra paternității constructive în cazul majorității acestor edificii, identificarea prezenței și a participării constructorilor italieni pe șantierele din cadrul „Episcopiei greco-catolice de Gherla”, va utiliza ca instrumentul de studiu principal, analiza stilistică a monumentelor, ceea ce va avea drept rezultat lansarea unor ipoteze menite a fi validate în viitor prin studii aplicate de arhivă.

### **1. Descriere generală, condiții istorice circumscrise zonelor incluse Imperiului habsburgic (Transilvania, Tirolul italian)**

După anul 1683, ca urmare a ofensivei otomane spre vestul Europei, Ungaria și Transilvania, prin încheierea „Păcii de la Karlowitz” (1699), au intrat în componența Imperiului Habsburgic. Instaurarea politică și militară a dominației habsburgice în Transilvania, a fost însoțită de o nouă campanie contrareformistă a Bisericii Catolice, organizată în spiritul recuperator (cu metodologia aferentă) statuat la Trento<sup>5</sup>, în urmă cu aproape 150 de ani.

Dacă motivele răspândirii curentelor reformiste în Transilvania, sunt dogmatic și disciplinar asemănătoare cu cele din Europa Centrală, lupta catolicismului pentru recuperarea credincioșilor emigrați spre confesiunile reformate, precum și ofensiva confesiunilor reformate în sensul convertirii unui număr cât mai generos de ardeleni, vor contura aspecte specifice cadrului socio-politic și geografic transilvan.

<sup>4</sup> O singură excepție reprezentată de biserica cu două turnuri din Sașa, construită între anii 1907-1911.

<sup>5</sup> Sub numele latin „Concilium Tridentinum”, s-a extins pe o perioadă cuprinsă între anii 1545-1563.

Miza supremă a confruntărilor religioase ce domină spațiul transilvan al secolului al XVI-lea și al XVII-lea devine convertirea și subordonarea confesională a populației române, care se declanșează din trei direcții distincte: luterană, calvină și în final catolică, după o fază de repliere a forțelor profund zdruncinate și afectate de izbucnirea și larga răspândire a Reformei transilvane.

Situația românilor din Ardeal, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, este una dintre cele mai grele în contextul socio-politic al zonei. Potrivit actului din 1437<sup>6</sup> și diferitelor constituții elaborate după aceea, ei nu formează o „națiune” în înțeles juridic, cu drepturi politice, așa cum sunt nobilii, secuii și sașii; ei nu au deci, reprezentanți în dietă și în guvern sau organism politic propriu. Statutul de „tolerați”<sup>7</sup> era dublat de nerecunoașterea religiei ortodoxe în rândul religiilor recepte ale provinciei, alături de religiile catolică, calvină, luterană și unitariană.

În fața alianței dintre stat și biserică, după 1689, se afla o lume ortodoxă ce aparținea din punctul de vedere confesional spațiului greco-răsăritean, plasată sub jurisdicția mitropolitului ortodox de Alba-Iulia<sup>8</sup>.

Oferta de unire venită dinspre biserica Romei, susținută de statul austriac, a găsit ecouri favorabile în rândurile clerului ortodox, căruia i s-au oferit o serie de privilegii, de care beneficiau, aceleași cu ale catolicilor, dar și conservarea ritului, a calendarului (iulian) și a obiceiurilor bisericii răsăritene. Era o șansă pentru acest cler de a depăși statutul de inferioritate<sup>9</sup>, iar în perspectivă situația putea să se răsfrângă asupra comunităților de credincioși pe care le păstureau.

Artizanii și negociatorii proiectului unionist au fost călugării iezuiți<sup>10</sup>, principal instrument al *Contrareformei* catolice, pe toate fronturile misionare europene, asiatice sau africane, care dintre toate ordinele aveau în acel moment cea mai vastă experiență dintre toate ordinele călugărești catolice și obținuseră chiar și în răsărit succese răsunătoare<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> „Unio trium naționum”.

<sup>7</sup> O constituție de secol XVII definește statutul de *tolerați*: „Locuitorii ce țin de secta românilor sau grecilor se suferă provizoriu în țară (pro tempore), cât le va plăcea principilor și pământenilor țării”, apud, C. Giurăscu, *Istoria românilor*, vol. III, București, Editura Bic All, 2007, p. 269.

<sup>8</sup> Nicolae Bocșan, *Biserică și stat*, în Ion-Aurel Pop, Thomas Năgler, Magyari Andras (coord.), *Istoria Transilvaniei*, vol. III, p. 95.

<sup>9</sup> N. Bocșan, *op. cit.*, p. 96.

<sup>10</sup> Ordinul religios aprobat de papa Paul al III-lea în perioada tensionată din apropierea Conciliului tridentin, în anul 1540, sub conducerea lui Ignațiu de Loyola. Se vor afirma ca principal instrument al *contrareformei* vaticane; alături de cele trei jurăminte (*voturi*) călugărești uzuale (ascultare, castitate, sărăcie), iezuiții au introdus un al patrulea *vot*, anume cel de ascultare necondiționată față de suveranul pontif.

<sup>11</sup> Cea mai recentă reușită a iezuiților în răsărit era unirea populației rutene cu biserica Romei.

După alungarea turcilor din Buda, stăpânită de ei timp de 155 de ani, la 1686 și după oprirea otomanilor la porțile Vienei, în anul 1683, călugărul iezuit Francisc Ravasz întocmise un vast plan, ce mergea până la detalii, a unirii celor două biserici: romano-catolică și greco-ortodoxă.<sup>12</sup>

Platforma de pe care a fost negociată unirea a fost acceptarea punctelor „*Conciliului de la Florența*” (1439): Primatul papal, filioque, existența purgatoriului și valabilitatea azimei ca materie a euharistiei, ca normă definitorie a credinței catolice, și păstrarea ritului, disciplinei și dreptului de tip oriental, respectiv a identității spirituale orientale<sup>13</sup>.

Românii au răspuns ofertei de unire prin „Declarația oficială și solemnă de unire” din 21 martie 1697, de la Alba-Iulia, prin care au mărturisit acceptarea celor patru puncte florentine, poziția lor fiind reconfirmată printr-o a doua declarație, în iunie 1697.

La acea dată, catolicismul era o soluție pentru românii ortodocși pentru a depăși starea de „tolerați” în care se aflau, mai ales că li se permitea păstrarea ritului, a pravilei ortodoxe, a elementelor de identitate ecleziastică și chiar națională<sup>14</sup>.

Implicarea fermă a administrației austriece în acest capitol al istoriei religioase și implicit constructive aferente este ilustrată de episoadele corelate momentelor de contestare a unirii religioase. Mișcările de întoarcere la ortodoxie din secolul al XVIII-lea au fost favorizate de numărul mare de preoți hirotonisiți de ierarhia ortodoxă, de circulația intensă a cărților bisericești tipărite în Țara Românească<sup>15</sup>, în absența unei tipografii unite<sup>16</sup>.

Contraofensiva austriacă va avea consecințe teribile cu implicații inclusiv culturale profunde, prin decizia generalul Bukow care ordonă ca aceste centre ale rezistenței religioase să fie distruse.

Căpitanul orașului Sibiu comunică, la 13 iunie 1761, următoarele: „mănăstirile de lemn să fie arse pretutindenea, cele de piatră să se distrugă și să se facă raport Excelenței Sale Generalului atât despre restituirea bisericilor(către uniți), cât și despre demolarea lor<sup>17</sup>”.

Din fericire, ordinul nu s-a respectat peste tot, însă acest episod rămâne o pată asupra regimului austriac și a generalului Bukow în particular, fiind prilejul

<sup>12</sup> Z. Pâclișanu, *Biserica și romanismul*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș 2005, p. 92.

<sup>13</sup> N. Bocșan, *op. cit.*, p. 96.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> N. Bocșan, *op. cit.*, p. 98.

<sup>16</sup> Solicitată împărătesei în repetate rânduri de către Klein, doar în vara anului 1747 va fi restaurată în favoarea uniților tipografia de la Alba-Iulia, vezi Z. Pâclișanu, *op. cit.*, p. 348.

<sup>17</sup> Apud, C. Giurăscu., *op. cit.*, p. 277.

unor acte de vandalism nemaîntâlnite, în cursul cărora au fost distruse monumente de artă și arhitectură seculare cu o valoare inestimabilă<sup>18</sup>.

La 12 decembrie 1850, împăratul Francisc I a decis aprobarea propunerilor conferinței din 18 noiembrie 1850, fapt ce semnifică pentru românii uniți din Transilvania ridicarea episcopiei lor la rang de mitropolie și înființarea a două noi episcopii, a Gherlei și respectiv a Lugojului, în Banat<sup>19</sup>.

„Episcopia greco-catolică a Gherlei”, înființată în anul 1858, a doua ca mărime din corpul „Bisericii române unite” era constituită din parohii așezate atât în părțile ardelenne cât și în cele ungurene care „aduceau cu sine tradiții și realități eclesiastice diferite, adeseori antinomice, noua eparhie armenopolitană constituia în esență o soluție de compromis. Pe de-o parte, ea răspundea imperativului unei administrații eclesiastice mai eficiente, resimțită mai ales în părțile nordice ale eparhiei de Făgăraș situate la mare distanță de scaunul episcopal de la Blaj. Pe de altă parte, actul venea în întâmpinarea unui mai vechi proiect al românilor din părțile nord-vestice (Satu-Mare Maramureș, Chioar, Crasna, Solnocul de Mijloc) care urmărea constituirea unei episcopii proprii prin ieșirea lor de sub jurisdicția episcopiei rutene de Muncács.

Decizia forurilor politice vineze a fost comunicată „Sfântului Scaun”, la 21 martie 1851, prin intermediul ambasadorului Austriei la Vatican, Maurizio Esterhazi. La Roma, în discuțiile care au avut loc în chestiunea bisericii greco-catolice, s-a constatat că problema mitropoliei, specifică acestei confesiuni, era diferită de cea a mitropoliei de rit latin. În consecință, Congregației “de Propaganda Fide” i-a fost încredințată sarcina de a organiza mitropolia română în concordanță cu disciplina bisericii orientale<sup>20</sup>.

În 26 noiembrie 1853, Papa Pius al IX-lea a emis bula „Ad Apostolicam Sedem” prin care a fost înființată canonic Eparhia de Gherla. În 5 iunie 1930, prin bula „Sollemni conventione”, Provincia Mitropolitană a fost rearondată, Eparhia de Gherla mutându-și sediul la Cluj, devenind de atunci Eparhia de Cluj-Gherla.

Locuitori ai aceluiași imperiu multinațional, emigranții italieni proveneau din Trentino, teritoriu integrat administrativ provinciei austriece Tirol, aflat sub ocupație habsburgică încă din secolul al XVI-lea<sup>21</sup>. În secolul al XVI-lea Trentino decade economic odată cu integrarea politică și administrativă în Imperiul

---

<sup>18</sup> Mănăstirile, Prislop, Râmeț, Geoagiu de Sus și multe altele în Țara Oltului.

<sup>19</sup> V. Bojor, *Canonicii episcopiei greco-catolice a Gherlei*, Viața Creștină, Cluj-Napoca 2000, p. 10.

<sup>20</sup> Ana Victoria Sima, *O episcopie și un ierarh. Înființarea și organizarea Episcopiei Greco-Catolice de Gherla în vremea Episcopului Ioan Alexi*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2003, p. 34.

<sup>21</sup> M. Felicetti – Renzo Francescotti, *Sulle ali di una rondine, Storie di emigrazioni da Predazzo alla Transilvania e intorno*. Provincia autonoma, Trento 2002, p. 20.



habsburgic. Situație care va dura până în anii dinaintea primului război mondial, când acest teritoriu italian își recâștigă o anumită autonomie administrativă. Începând cu anul 1902, crește și reprezentarea lor în Dieta din Innsbruck, pe principii lingvistice, crește proporționalitatea reprezentativă a grupului italian la paritate cu cel german.

Secolul al XIX-lea a fost pentru trentini, cum a fost pentru restul Europei, o epocă de mari contradicții. Progresele tehnologice rapide nu au fost imediat însoțite de o îmbunătățire a condițiilor de viață a păturii umile, sărace și cea mai consistentă a populației. Acestea erau condițiile în care constructorii italieni au ales să caute o șansă de viață mai bună într-o zonă periferică a imperiului habsburgic.

## **2. Situația arhitecturală în cadrul provinciilor integrate imperiului habsburgic. Limite legislative**

În baza Șematismelor<sup>22</sup>, se poate face un bilanț numeric riguros al construcțiilor eclesiastice de zid ridicate în comunitățile greco-catolice în primele trei decenii după Revoluția de la 1848. Este vorba de 71 de edificii noi, ridicate în Dioceza Gherlei, ceea ce dovedește, pe de-o parte, o certă ameliorare a condiției economice a satului românesc ca urmare a ștergerii robotelor, iar pe de altă parte, o atotcuprinzătoare voință de afirmare socială, în consonanță cu marile mutații pe care le trăiește națiunea în ansamblul ei.<sup>23</sup>

În prima jumătate a secolului al XX-lea (1900-1947), în pofida situației sărace a satelor studiate de noi în contextul construirii bisericilor greco-catolice, în majoritatea documentelor de corespondență aferente perioadei de referință se menționează ridicarea unui număr aproape triplu de biserici de zid - 178 de edificii -, în comparație cu doar 71 biserici de zid construite în perioada 1853-1900.

Evenimentul major care furnizează un „boom” constructiv în cadrul „Episcopiei de Gherla”, și ulterior de Cluj-Gherla, este Unirea cu România, la 1918, moment în care transferul instituțional va crea condiții prielnice inedite la nivelul programului constructiv religios global în Transilvania, ce primește acum importante conotații naționale.

În contextul constructiv al secolului al XIX-lea, se atinge o importantă culme cantitativă și calitativă prin edificarea unor biserici mari de către comunități

<sup>22</sup> Șematism Gherla, 1882 și Șematism Blaj, 1900.

<sup>23</sup> Simion Retegan, *Prestigiu social și edificiu de cult. Construcții de biserici în satele românești ale Transilvaniei la mijlocul secolului al XIX-lea (1850-1880)*, în „David Prodan. Puterea modelului”, Cluj-Napoca 1995, p. 217.

române vizibil mai înstărite, precum cele incluse anterior „Regimentului al II-lea grăniceresc”<sup>24</sup>, episcopia fiind capabilă să susțină financiar realizarea unui singur proiect mai important, cel al bisericii mănăstirii Nicula.

Din punct de vedere estetic, la sfârșitul secolului al XVIII-lea Împăratul decidea pentru întreaga Monarhie standardizarea și uniformizarea factorului vizual. În domeniul arhitecturii ecleziastice erau transmise departamentelor pentru construcții directive precise<sup>25</sup> referitoare la modul în care trebuia construită și decorată o biserică. Departamentele din regiuni aflate în subordinea celui de la Viena – „Hofbauamtsdirektion”<sup>26</sup> - nu aveau dreptul să decidă asupra aspectelor de ordin estetic al construcțiilor. Desenele arhitecturale erau standardizate și trebuiau să conțină culori, scală, forme, linii, legendă, definite în mod oficial. Pentru a se asigura că toate planurile care ajung la Viena pentru avizare respectau această structură, a fost trimis un model de plan tipizat, către toate departamentele din teritoriile habsburgice.<sup>27</sup>

Prin „*Edictul de Toleranță*” din anul 1781, Împăratul Iosif al II-lea le-a permis și altor confesiuni să ridice biserici, cu unele restricții. Pentru a împiedica diversificarea aspectelor exterioare ale bisericilor și a nu lăsa la latitudinea confesiunilor să decidă asupra imprimării identității estetice<sup>28</sup> a fiecărei construcții, au fost realizate mai multe tipuri de planuri tipizate („Normplan”). Cele trei tipuri de plan realizate la sfârșitul secolului al XVIII-lea ne sunt cunoscute cu exactitate: două planuri sunt longitudinale, iar unul este central, câteva elemente decorative făcând diferența între ele. Acestea erau răspândite la sfârșitul secolului al XVIII-lea, însă în urma modificărilor operate în timpul lui Iosif al II-lea a circulat cu precădere planul longitudinal. În toate cele trei cazuri, modelul tipizat prezenta un interior tăvănit, un turn pe fațada principală și câte un decor minimalist, alcătuit doar din panouri dreptunghiulare de tencuială. Toate aceste planuri standard erau destinate unor biserici mai mici, de la sat.<sup>29</sup> Este modelul pe care îl vor adopta cu foarte puține excepții parohiile greco-catolice, în marea lor majoritate plasate

---

<sup>24</sup> Năsăud, Budacul de Sus, Coșbuc, Găureni, Ilva Mică, Leșu, Mititei, Morăreni, Poieni, Rus, Sângeorz Băi.

<sup>25</sup> Maria-Gabriela Rus, *Arhitectura ecleziastică în Episcopia Greco-Catolică de Oradea (1848-1860)* (mss.), Universitatea „Babeș-Bolyai”. Facultatea de Istorie și Filosofie. Teză de doctorat. Conducător științific: Prof. univ. dr. Nicolae Sabău, Cluj-Napoca 2012, p. 50.

<sup>26</sup> „Hobbauamt” (Departamentul Imperial pentru Construcții) înființat în anul 1500, restructurat de Împărăteasa Maria Teresa în anul 1751 și numit în continuare *Hofbauamtsdirektion*.

<sup>27</sup> Christian Benedik, *The viennese Hofbauamt and its building departments in Lombardo-Veneto*, în „La cultura architettonica nell'età della restaurazione”, Giuliana Ricci, Giovanna D'Amia (ed.), Milano 2002, pp. 57-58.

<sup>28</sup> Maria-Gabriela Rus, *op. cit.*, p. 52.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

rural, biserici construite cum vom vedea în cele ce urmează cu ajutorul unor „maestri muratori” imigrați recent sau în urmă cu câteva decenii, în spațiul transilvănean.

În Ungaria, departamentul pentru arhitectură – „Suprema Directio Hydraulico-Aedilis”<sup>30</sup> - furniza modele de planuri tipizate (cel puțin trei variante) pentru biserici, școli și case parohiale. Planurile erau folosite indiferent de confesiune, motiv pentru care doar variațiile stilistice sau dimensiunile sunt cele care le diferențiază.<sup>31</sup>

Acest tip de decizii erau ancorate în principiile politicii de la Curtea a noului Împărat. O altă prevedere a acestor directive presupunea respectarea principiului conform căruia dimensiunile unei construcții noi erau date de locația în care aceasta era poziționată. Iosif al II-lea a stabilit ca dimensiunea unei clădiri să fie în relație cu locația în care aceasta era poziționată și cu importanța pe care o are, ceea ce însemna că o biserică mică din capitală putea să fie mai decorată decât una din provincie.<sup>32</sup>

Faptul că au fost impuse anumite tipuri de plan explică asemănarea dintre bisericile ridicate între 1783-1825 în Monarhia Habsburgică. În provincii s-a pierdut în mare parte identitatea arhitecturală, deoarece Împăratul stabilea identitatea arhitecturală în ansamblu.<sup>33</sup> Tot referitor la aspectul bisericilor, un decret regal emis în Ungaria în anii 1808-1809 specifica faptul că numai în orașe sau în satele mai mari bisericile puteau fi prevăzute cu bolți, pe când bisericile din satele mici trebuiau să fie tăvănite.<sup>34</sup>

### **3. Sistemul educațional, obținerea „brevetului” de meseriaș în domeniul construcțiilor**

Îndemnurile primilor episcopi ai Diecezei Gherlei referitoare la construirea bisericilor parohiale vizau în principal stabilitatea și soliditatea construcțiilor: *după plan bun*<sup>35</sup>, întocmit de *maestrii înțelepți*<sup>36</sup>, rarele sfaturi stilistice fiind oarecum evazive: *după unu gustu esteticu și stilu nou*.<sup>37</sup>

<sup>30</sup> Direcția pentru arhitectură avea în subordine toate departamentele regionale pentru construcții.

<sup>31</sup> Maria-Gabriela Rus, *op. cit.*, p. 53.

<sup>32</sup> Christian Benedik, *op. cit.*, p. 58.

<sup>33</sup> Maria-Gabriela Rus, *op. cit.*, p. 50.

<sup>34</sup> Decretele regale din 6 septembrie 1808 și 25 iulie 1809.

<sup>35</sup> V. Bojor, *op. cit.*, p. 113.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>37</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, inv. 1003, *Specificațiunea Obiectelor Synodului Provinciale, Blaj 1861*, cota 145/1861, f. 3.

Una dintre explicații o găsim în organizarea administrativă a resorturilor de construcții ale Monarhiei Habsburgice care, pe tot parcursul secolului precedent, urmărise printr-un control centralizat uniformizarea structivă și decorativă a tuturor edificiilor religioase, nepermițând autorității canonice nici un fel de imixtiune.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, începe să se contureze profilul unei instituții moderne în domeniul organizării de construcții. În teritoriile aflate în proprietatea bisericii sau a unor nobili, muncile erau coordonate de un inspector de construcții, administrator de moșie, matematician sau „geometru” (inginer).<sup>38</sup> Aceștia aveau nevoie de pregătire tehnică, administrativă și de experiență în domeniul arhitecturii. Inspectorul în construcții era reprezentantul celui care a comandat lucrarea, având ca și atribuții: supravegherea tuturor muncilor și a materialelor și contabilizarea sumelor plătite. El ținea nu numai evidența financiară a sumelor stabilite în contracte, a plăților lucrătorilor, ci făcea și borderourile anuale ale încasărilor în bani și materiale, evidența cheltuielilor și încasărilor - în borderoul *Baukasse* - al tuturor construcțiilor bisericilor sau a altor clădiri de pe moșia respectivă.<sup>39</sup>

Până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, inginerii care lucrau în construcții au fost încadrați în categoria *matematicieni*. Pe atunci, majoritatea nu aveau o pregătire de specialitate obligatorie pentru ingineri. O nouă generație de ingineri a fost formată la „Institutum Geometricum Hydrotechnikum”, care a funcționat în cadrul Facultății de Filosofie, începând cu anul 1785. Pregătirea se întindea pe o perioadă de trei ani, Institutul funcționând până în 1850.<sup>40</sup> După 1849, modificările introduse de regimul neoabsolutist în domeniul arhitectural vizau mai mult descentralizarea instituțională<sup>41</sup> și nu vor afecta *de facto* situația descrisă mai sus.

S-a născut astfel, o nouă generație de ingineri care au fost angajați în sistemul de stat al Imperiului, mai ales în departamentele pentru construcții aferente fiecărei zone. În Ungaria, departamentul pentru arhitectură se numea „Suprema Directio Hydraulico-Aedilis” și a funcționat inițial la Bratislava, după care s-a mutat la Buda, în anii '80 ai secolului al XVIII-lea. În fruntea „Oficiului de Construcții al Visteriei se afla un Kameral-Architektus”. În subordinea lui lucrau desenatori („Bauzeichner”, „Delineator”), ingineri („Ingenieur”, „Cameralis geometra”) și practicanți („Ziehnungs-Practicant, rei aedilis practicans”).

---

<sup>38</sup> Maria-Gabriela Rus, *op. cit.*, p. 58.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>41</sup> „General-Baudirektion” este desființată în anul 1852; această instituție coordona la nivel central activitatea tuturor departamentelor de construcții din Imperiu.

În teritoriile aparținătoare visteriei erau angajați mai mulți constructori („Kameral-Baumeiste”) care erau coordonați de către „Oficiul de construcții”. Printre cei care au condus Oficiul în secolul al XVIII-lea, îi întâlnim pe Johann Baptist Martinelli – „architectus aulicus et cameralis”, Anton Hildebrandt - numit în 1772 inginer-șef constructor al Curții Imperiale, sau Tallherr Joseph.<sup>42</sup>

Prin prisma acestor coordonate, atitudinea vlădicilor pare explicabilă: în lipsa oricărei autorități legislative, ei se limitau la a-și îndemna enoriașii să își aleagă *plan bun făcut de maestru înțelept*, adică un antreprenor-inginer („geometra”) sau un bun meșter constructor italian („maestro muratore”) capabil a ridica o biserică după unul din planurile puse la dispoziție de către autoritatea politică, cu foarte puține licențe structurive sau formale permise. Acest constructor - antreprenor, cu responsabilitățile constructive specifice perioadei, este elementul cheie în faza de proiectare, autorizare și execuție a construcției.

Analiza documentelor vremii aferente construcțiilor din Dioceza Greco-Catolică a Gherlei, pe fondul subordonării directivelor generale austro-ungare, prelevează „portretul” personajelor-cheie care pun în mișcare resorturile construirii unei biserici în această regiune canonică. La 6 aprilie 1862, administratorul tractual al Chiuzei, împreună cu judele cernal, semnează un contract<sup>43</sup> cu Grigoraș Moldovan, „maistrul de murărie” din Gherla, pentru ridicarea bisericii din Săsarm. Nu știm ce pregătire teoretică avea acest antreprenor sau dacă avea vreuna (prevederile contractuale îl menționează ca executant exclusiv, revenindu-i atât sarcina aprovizionării cu materiale, cât și executarea și responsabilitatea construcției), însă perioada scurtă de doar 12 luni în care se angajează să finalizeze lucrările și garanția totală<sup>44</sup> pe care o oferă ne îndreptățesc să deducem o stăpânire fără ezitări a meseriei. Această concluzie este întărită prin menționarea aceluiași maestru într-un alt document; în contextul în care constructorul își oferă serviciile în vederea construirii bisericii din Orman, parohul satului transmite primcuratorului informațiile avute la dispoziție despre experiența sa: *acest maestru e Grigore Moldovan, care știm că au ridicat din ruină baserica Mintiului, au tras boltitura la a Franciscanilor din Gherla și altele*.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>43</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, F. EGCC-G, 1862-710, f. 9.

<sup>44</sup> *La un cas când aceia nu ar corespunde a măsurat planului sus atins sau după edificarea aceiași începând, sub decurs de 3 ani exclusive s-ar dărama, ruina ori ar crepa, spre excontestarea daunei aceiași obveniende din vina mea, imide oblig ca cauțiunea casa mea proprie din Gherla de sub numaru 36, cu toate superedificatele economice și cu intreg fundul intravilan a aceiași.*

<sup>45</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, 1863-821.

Un alt contract<sup>46</sup> semnat șase ani mai târziu între reprezentanții comunității din Salatiu (judele, curatorul prim, parohul, fătul și alți 16 săteni) și „maistrul Moldovan Abraham” menționează o perioadă de 2 ani pentru terminarea lucrărilor și o garanție de un an de la terminarea acestora, fără a specifica însă modalitățile concrete de acoperire a eventualei daune, în cazul în care construcția s-ar deteriora prematur. Suma contractului era de 2000 de florini austrieci. Nici aici nu avem date referitoare la pregătirea teoretică a constructorului, însă calitățile profesionale ale acestuia sunt sugerate în contextul zonelor de risc crescut al construcțiilor: *Maistrul sus numit se obligă ca lucrul zidului și al turnului bisericii, precum și boltitura, după îndatorirea și experiența [sa] a-l duce în deplinire*<sup>47</sup>.

Un profil de constructor diferit, deși în esență cu atribuții identice, îl furnizează contractul încheiat la Șireag, la 1 august 1865, pentru realizarea bisericii din Florești.<sup>48</sup> Acest document este semnat pe de-o parte de *Lorenzo Zottich – maestro muratore*, asistat de protopop și parohul greco-catolic, și de cealaltă parte, în numele comunei semnează curatorul prim, fătul, cinci curatori, judele și alți 6 săteni. De la bun început, prezența factorilor de decizie ecleziastică (protopop), indică încrederea și prestigiul de care se bucura constructorul respectiv.

Cauza cea mai plauzibilă în urma studiului de arhivă, ce explică metamorfozarea denominativă a constructorului pe parcursul aceluiași document, colaborarea și instrucția în domeniu pe lângă un „maestro muratore” italian, foarte posibil, tatăl său.: dacă la începutul contractului acesta se identifică în limbajul local românesc - *Eu, Laurențiu Zottich, măiestru de zidărie din Dindeleag*<sup>49</sup> - finalul este semnat de *Lorenzo Zottich, maestro muratore*, cu o căutată emfază. În încercarea de a reconstitui portretul constructorului Laurențiu Zottich, am efectuat o cercetare de arhivă a registrelor parohiale<sup>50</sup> aferente satului Livada (Dengeleag), în urma căreia am aflat următoarele date biografice.

Laurențiu Zottich, „zidariu”<sup>51</sup>, s-a născut în anul 1838 în satul Dengeleag<sup>52</sup> Livada, și a fost primul născut al Annei Zottich, „femeie nobilă” de religie romano-catolică deci posibil de origine italiană, cum sugerează de altfel prenumele Anna sau Francesca al uneia dintre fiicele sale. Ceilalți copii ai Annei, frații mai mici ai constructorului, au fost: Andrei, Maria și Francesca. Laurențiu se căsătorește la 28

<sup>46</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, 1870-1995, f. 10-v-11-r.

<sup>47</sup> *Ibidem*

<sup>48</sup> Simion Retegan, *op. cit.*, doc. nr. 267, pp. 287-289.

<sup>49</sup> Azi Livada, sat din comuna Iclod, jud. Cluj.

<sup>50</sup> SJAN CJ, F. *Matricole parohiale de stare civilă*, 138/2; 138/3.

<sup>51</sup> SJAN CJ, F. *Matricole parohiale de stare civilă*, 138/2, f.-27-r.

<sup>52</sup> SJAN CJ, F. *Matricole parohiale de stare civilă*, 138/3, f.-51-r.

august 1864, la vârsta de 26 de ani, cu Maria Mureșan, în vârstă de 20 de ani<sup>53</sup>, greco-catolică din Dengeleag; este posibil ca ei să se fi cunoscut încă din copilărie, adresele lor indicând aceeași stradă și poziții apropiate ale caselor: Laurențiu locuia pe str. Mare la nr. 100, iar Maria la nr. 75.<sup>54</sup> La data căsătoriei, Laurențiu era orfan de tată.<sup>55</sup> După un an de la căsătorie, pe data de 21 mai 1865<sup>56</sup>, se naște Rosalia Zottich, fiica celor doi tineri căsătoriți, acum de 27 și respectiv 21 de ani<sup>57</sup>; copilul va deceda după numai nouă zile de la naștere.<sup>58</sup>

În primăvara anului următor, la 13 februarie 1866<sup>59</sup>, moare și mama constructorului, Anna Zottich. Pierderea mamei va fi parțial compensată prin nașterea celei de-a doua fetițe (și aparent ultima), șase luni mai târziu (13 iulie 1866); în mod natural, aceasta va primi numele bunicii de curând dispărute, Anna Zottich. Laurențiu și Maria nu au mai avut alți copii, dar, înaintați în vârstă, după cincizeci de ani, au botezat mai mulți prunci, rude din partea nevestei, din familia Mureșan: pe Ioan - în anul 1890<sup>60</sup>, o altă fetiță, Rosalia<sup>61</sup> (numele primei născute decedate) Mureșan și pe Gavrilu Mureșan<sup>62</sup> - în anul 1891, iar în 1892 pe Ioanu Mureșan.<sup>63</sup>

Rămâne de cercetat în continuare perioada potențialelor studii ale lui Laurențiu Zottich care, din perspectiva statutului social al mamei - *femeie nobilă* - și al religiei romano-catolice, l-ar putea surprinde pe tânăr cel puțin în calitate de seminarist al piariștilor din Cluj. În lipsa unor asemenea informații, revenim la indicatorii financiari pe care îi avem la dispoziție: pentru executarea bisericii din Florești, Laurențiu Zottich pretindea suma moderată de 3500 de florini, iar la Livada contractează realizarea bisericii contra sumei apropiate de 4100 de florini<sup>64</sup>, ceea ce ne determină să considerăm cea de-a doua variantă, a colaborării pe plan local cu un meșter italian, mai apropiată de realitate.

Explicații și argumente suplimentare ne furnizează o scrisoare<sup>65</sup> a parohului Gregoriu Mureșan, adresată prim curatorului Ormanului<sup>66</sup>, Georgiu Mohole, la

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> SJAN CJ, F. *Matricole parohiale de stare civilă*, 138/2, f. 27-r.

<sup>57</sup> *Ibidem*, f. 57-v.

<sup>58</sup> *Ibidem*, f.-57-v.

<sup>59</sup> *Ibidem*, f. 59-v.

<sup>60</sup> SJAN CJ, F. *Matricole parohiale de stare civilă*, 138/3, f.-51-r.

<sup>61</sup> *Ibidem*, f. 52-r.

<sup>62</sup> *Ibidem*, f.-54-r.

<sup>63</sup> *Ibidem*, f. 55-r.

<sup>64</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, 1863-3001, f. 36.

<sup>65</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, 1863-821.

<sup>66</sup> Sat din comuna Iclod, jud.Cluj.

17 martie 1863, în care se arată demersurile și dificultățile întâmpinate în găsirea unui constructor adecvat: *prin curatori, mă silesc precum mărturisească ei că i-am trimis, unde numai ar afla un arhitect bun, că, făcând un plan corespunzător, după ce s-ar aproba, să ne putem prinde de lucru; maestrul lemnar din Gherla nice mie nu mi-a plăcut, precum nice planul lui: acela din Ocna Desului, încă nu-i arhitect, ci numai murar, care au bancrutat cu spitalu comitatens din Des, încât toate i s-au confiscat din cauza că, cercându-i-se opul cu geometra, s-au aflat necorespunzător planului. Astăzi s-au înfățișat la noi un alt maestru din Gherla, cu un plan de baserică care aici îl alăturez; acest maestru e Grigore Moldovan, care știm că a ridicat din ruină biserica Mintiului, au tras boltitura la a Franciscanilor din Gherla și altele.*

Din rândurile de mai sus rezultă o ierarhizare și o definire a calificărilor locale în domeniul construcțiilor; conform acestei ierarhizări, „maiestrul murator” era un constructor experimentat căruia îi lipseau însă studiile teoretice de nivel superior, în contextul cărora ar fi fost plasat în categoria mai largă de arhitect. Arhitectul se suprapune practic cel mai exact portretului inginerului (*geometra*) cu pregătire academică, responsabil în epocă atât cu desenarea unor planuri – model, în acord cu legislația austro-ungară în vigoare, descrisă mai sus, și adaptate parcelei de teren furnizate de către comanditari, cât și cu execuția unei structuri arhitecturale solide pentru care oferea garanții materiale personale.

Același document furnizează clarificări importante referitoare la diferențele valorice existente între acești antreprenori cu pregătire, experiență și notorietate diferite: *un arhitect perfect sau un geometra pentru un plan singur pretind 50 de florini, (...) apoi e de considerat și acea împrejurare că un arhitect renumit nice nu face vorba pentru a face un edificiu de 5000 de florini.*<sup>67</sup>

Totuși, cu doar un an mai înainte, „maiestrul” contractase construirea bisericii din Săsarm, de dimensiuni asemănătoare, dar ceva mai dezvoltată din punct de vedere decorativ, pentru doar 3000 de florini; acest lucru ne determină să păstrăm o anumită rezervă în legătură cu subiectivismul parohului din Orman, ușor copleșit de aceste probleme organizatorice pe care dorește să le surmonteze cât mai curând, prin nefamiliarizarea cu costurile reale ale construcțiilor contemporane.

În această lumină, nu este surprinzător faptul că lucrarea va fi în final contractată de arhitectul Francisc Fekete, în cursul aceluiași an. O scrisoare<sup>68</sup> adresată de același paroh Gregoriu Mureșan aduce la cunoștința Consistoriului Greco-Catolic starea de fapt: *Comuna noastră greco-catolică a Ormanului, după hotărârea s. Consistoriu și-au condus arhitect spre a-și zidi biserica, pe d. Francisc*

---

<sup>67</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, 1863-821.

<sup>68</sup> SJAN CJ, F. EGCC-G, 1863-2068, f. 3.



*Fekete, după planul aici alăturat sub lit. A, care de s. Consistoriu este și aprobat.* Fără a fi menționată valoarea contractului și în lipsa păstrării acestuia, putem bănuși că unul dintre motivele insuccesului ofertei făcute de maestrul Grigore Moldovan<sup>69</sup>, în ciuda recomandării disimulate a parohului exasperat pe moment de greutatea sarcinii, era totuși de natură pecuniară.

În concluzie, în urma analizei documentelor avute la dispoziție, a situației din teren și a legislației austro-ungare în vigoare, putem afirma că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea procesul constructiv al bisericilor greco-catolice de zid, în noua provincie canonică a Gherlei, se făcea pe un fundal politic mai permisiv față de perioada precedentă, dar strict regularizat la nivel legislativ, având la bază opțiunea fundamentală a comunității parohiale prin al cărei efort conjugat erau susținute cheltuielile aferente pe întreaga durată a construcției. Coordonatorii acestor șantiere se confundă cu executanții, sub diferitele lor denumiri: „geometra” sau „arhitect”, semnatarii unor proiecte prestabilite, agreeate de autoritatea politico administrativă și promovate la nivel de model arhitectural de către autoritatea bisericească, „maiestru de zidărie” sau „maestro muratore”, în contextul constructorilor emigranți italieni, personaje cheie în faza constructivă graduală a edificiului, practicieni pe a căror carte de vizită era prezentă mai mult experiența, decât instrucția tehnică. În acest context, prezența unui „maestro muratore” din ambianța emigrației italiene indică, un nivel superior al șantierului, al resurselor financiare și umane angajate.

Preferința comanditarilor pentru această categorie de constructori este justificată prin prisma datelor financiare care răzbat din documentele vremii (contracte, scrisori), sugerând faptul că implicarea directă a unui arhitect sau un inginer, creștea masiv costurile de construcție, în vreme ce soluția frecventă de compromis era delegarea sarcinilor corelate șantierului unui „maiestru de zidărie” a cărui notorietate se baza pe experiență, în situația în care nivelul material al comunităților locale, deși ușor ameliorat în epoca liberalismului, se plasa de cele mai multe ori la limita subzistenței<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Apare și sub numele de Grigoraș Moldovan, contract cu satul Săsarm, Simion Retegan, *op. cit.*, doc. nr. 191.

<sup>70</sup> În cadrul cercetării vaste aplicate unui număr de 183 de edificii construite în cadrul episcopiei greco-catolice de Gherla și Cluj-Gherla, în perioada 1853-1947 am identificat ingineri în foarte puține cazuri și doar în contextul unor biserici de referință precum inginerul Andrei Mazanek, care elaborează planurile bisericii din Năsăud, centrul emfatic al Regimentului al II-lea grăniceresc al coroanei habsburgice, vezi Ina Roșu Vădeanu, *Programul arhitectural al Bisericii Române Unite cu Roma, Episcopia de Gherla și Cluj – Gherla (1953 – 1947)*, Ed. Mega, Cluj-Napoca 2018, pp. 143-144.

Un profil excepțional pentru spațiul și perioada de referință ne furnizează constructorul italian Antonio Baizero din Udine, care a participat cu certitudine la șantierul impozantei bisericii din Cășeu<sup>71</sup>, între 1889-1890, și cu cea mai mare probabilitate, la cel al bisericii grănicerești din Ragla, înainte cu patru ani, în 1885. Acest model va fi preluat de numeroase comunități de pe valea Someșului Mijlociu, unele dintre acestea construindu-și edificii în același stil „eclectic” începând cu ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, altele la începutul secolului următor.<sup>72</sup>

#### **4. Pe urmele constructorilor italieni în Transilvania, în contextul șantiierelor bisericilor greco-catolice**

În anul 1851 este documentată o primă fază de emigrare a italienilor din zona Val di Fiemme spre Transilvania. Expediția din 1851<sup>73</sup>.

Zona natală a acestora, Val di Fiemme, regiunea Trentino era bogată în lemn. Populația a emigrat anterior doar sezonier și mai puțin decât în alte văi învecinate, mai sărace. Încă din anul 1200, lemnul fiemez era furnizat pentru șantiere mari din Italia. Spre exemplu la construcția Arsenalului din Veneția, invocat de Dante, a fost folosit lemn fiemez și cu toată probabilitatea lucrători locali<sup>74</sup>.

Fiamezii din Ziano, Tesero, Predazzo s-au impus de-a lungul timpului ca buni lucrători în construcții: zidari, pietrari, mineri, constructori de străzi și edificii. În zona Predazzo se extrăgea încă din perioada medievală o mare varietate de tipuri de marmură, și s-a format o manoperă specializată în jurul acestui centru de extracție. Acești meseriași se regăsesc ulterior, pe parcursul secolului al XIX-lea, pe șantiere de edificii, poduri, străzi din Ungaria, Transilvania, restul României.

Administrația habsburgică, după model germanic a avantajat în special Tirolul meridional (deci și Trentino) în sensul dezvoltării unei rețele de școli profesionale cu o ofertă de cursuri serale, care dădeau posibilitatea celor care lucrau deja, să se specializeze în diferite meserii. Erau școli foarte serioase în care se învăța desenul tehnic sau decorativ, se învăța citirea unui proiect, se elaborau proiecte mai simple. La final, pentru obținerea diplomei era necesară elaborarea unei lucrări care să valideze practic cunoștințele acumulate.

---

<sup>71</sup> Ștefan Pascu; Virgil Vătășianu; Marius Porumb, Episcop Vicar Justinian Chira Maramureșanul; Mihai Bărbulescu; Gheorghe Mândrescu; Bogdana Tarnavski; Adriana Morar; Ioan Toșa, *Monumente istorice și de artă religioasă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului*, Cluj-Napoca 1982, A. Morar, p. 265.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> M. Felicetti – R. Francescotti, *op. cit.*, p. 76.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 77.

La Predazzo era deschisă în 1800 o școală de desen și sculptură, în lemn și piatră, transformată în 1875 în „Școala artistică industrială”<sup>75</sup>.

În Transilvania administrația austriacă va reaviza meseria dobândită în urma absolvirii unei școli de profil italian. Ferdinando Bassetti ajunge în România la începutul anilor 1900, într-un grup de 30 de emigranți, toți din Santa Massenza. Veneau în România pentru a lucra la construcția căilor ferate din jurul orașului Baia Mare. Se stabilește împreună cu soția și cei doi copii la Ileanda, construiește o casă și cumpără un hectar de pământ. Lucrează în anii următori ca și „pietrar și zidar constructor” („muratore”). Brevetul său de meserie, (licența de meseriaș) este păstrat de fiica sa Veronica, în Cluj-Napoca. Documentul este emis de Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirii Sociale. Direcția generală a muncii. Observăm<sup>76</sup> că asemenea lui Laurențiu Zottich, îi este românizat prenumele: Bassetti Virgil.

În formarea conștiinței naționale a românilor din Transilvania, atât granița militară, cât și Biserica Greco-Catolică au constituit premise esențiale.<sup>77</sup> Astfel, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, satele grănicerești se vor afirma drept cel mai important comanditar de edificii religioase greco-catolice, Episcopia fiind încă neputincioasă în plan financiar.<sup>78</sup>

O exprimare plastică adecvată statutului social privilegiat al acestor comunități transilvane va fi oferită de limbajul eclectic neoclasicizant răspândit în arhitectura bisericilor. Între 1853-1900, au fost construite bisericile din centrele grănicerești de la Năsăud, Găureni, Ilva Mică, Leșu, Mititei, Morăreni, Poieni, Rus, Ragla, Sângeorz Băi. Biserici de dimensiuni mari și foarte mari, cum este exemplul bisericii din Năsăud, toate aceste edificii vor reprezenta modele endemice pentru comunitățile învecinate.

Din punct de vedere stilistic, în baza situației arhitecturale conservate sau reconstituite din teritoriul episcopiei greco-catolice a Gherlei, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se pot identifica trei categorii stilistice mai importante: cea dintâi se circumscrie liniei *tradiționaliste*, moștenitoarea formală a caracteristicilor plastice ale bisericilor din lemn (verticalitate, turlă ascuțită, sistem de acoperire evazat în zona corului, ferestre mici, dimensiuni mici); a doua categorie include majoritatea bisericilor ridicate în această perioadă, caracterizate printr-un stil eclectic neoclasicizant care vizează construcții de toate dimensiunile, de multe ori încununate cu turla elaborate la nivelul superior al coifului; cea de-a treia categorie se

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Brevet reproduș, M. Felicetti – R. Francescotti, *op. cit.*, p. 130.

<sup>77</sup> Harald Roth, *op. cit.*, p. 87.

<sup>78</sup> Singurul proiect mai important finanțat de Episcopie, între anii 1853-1900, a fost cel al bisericii Mănăstirii Nicula.

impune printr-un stil „eclectic” cu dominantă stilistică romantică, neogotică și poate fi considerată moștenitoarea, la un nivel avansat, a primei categorii, fiind aderentă psihologiei comunității sătești din epoca liberalismului.

Activitatea constructorilor emigranți italieni în Transilvania pare a fi circumscrisă în contextul celei de-a doua categorii descrise mai sus, respectiv al unui stil eclectic cu o componentă stilistică principală neoclasicizantă. Din datele avute la dispoziție bisericile construite cu certitudine de italieni sau colaboratori ai acestora (Cășei, Ileanda, Livada (Dengeleag) rezultă că activitatea acestora în Transilvania vine în continuarea unei tradiții constructive, familiară în zona de proveniență.



**Fig. II.** *Biserica din Cășei*, construită de Antonio Baizero din Udine (1897-1900)

Alături de proiectanți locali de prestigiu - precum inginerul Andrei Mazanek – constructorul bisericii din Năsăud, care se confundau totodată cu executanții acestor biserici, analiza stilistică a bisericilor construite în aria „Regimentului al II-lea grăniceresc” conduc spre concluzia apariției unor arhitecți străini pe care aceste comunități ar fi fost capabile să îi remunereze cu onorariile de obicei restrictive pentru comunitățile române lipsite de avantajele materiale ale grănicerilor. Un exemplu relevant îl oferă asemănarea morfo-stilistică evidentă a bisericilor din Monor (1880) sau Ragla (1885) cu cea a bisericii din Cășeu (1889-1890), construită de arhitectul italian Antonio Baizero din Udine. Analiza comparativă a acestor biserici, cu model morfo-decorativ aproape identic, infirmă ideea prezentă în studiile de specialitate mai vechi, potrivit căreia biserica din Cășeu a fost modelul<sup>79</sup> unui număr relativ mare de edificii construite în zonă, idee procurată probabil de șansa cunoașterii identității arhitectului; biserica din Monor a fost primul șantier de acest gen, finalizat cu cincisprezece ani înainte de realizarea Bisericii din Cășeu.

Biserica mononavată de mari dimensiuni. Vechea biserică de lemn din Cășeu, localitate aflată în apropierea orașului Dej, a fost vândută spre sfârșitul secolului al XIX-lea satului Chiuiеști<sup>80</sup>, iar în locul ei s-a edificat o impunătoare biserică de piatră, cu altar poligonal și turn-clopotniță pe fațada vestică.

Constructorul Bisericii a fost italianul Antonio Baizero din Udine. Anul finalizării edificiului – 1900 – și cel al principalei intervenții prin reparații – 1932 – sunt înscriși pe acoperișul turnului. Anul 1900 este totodată menționat pe o inscripție în latină încastată pe fațada vestică.<sup>81</sup>

Biserica reiterează (cu excepția turnului) limbajul eclectic neoclasicizant al Bisericii din Rus, construită cu câțiva ani înainte. Plastica fațadei este dominată de turnul cu deschideri circulare și semicirculare suprapuse, încununat de un acoperiș cu lanternou bulbat, cu desen complex, penetrat de orificii semicirculare.

Registrul inferior al fațadei care încorporează baza turnului patrulater este ritmat prin verticalele a patru pilaștri aplatizați, peste care se descarcă un antablament stilizat, surmontat de un fronton triunghiular decorativ. Accesul spre interior se realizează printr-un portal rectangular.<sup>82</sup>

Fațadele laterale, mai simple, beneficiază de un limbaj decorativ și sunt ritmate prin alternanța ferestrelor semicirculare cu verticalele unor lesene monumentale și adaosul decorativ al unor profile transversale care înconjoară edificiul pe toate cele patru laturi.

<sup>79</sup> A. Morar, *op. cit.*, p. 265.

<sup>80</sup> Șt. Pascu, Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 265.

<sup>81</sup> *NON EST HICALIUD NISI DOMUS DEI ET PORTA COELI. Gen. 28.11. Edific. in Anno Domini 1900.*

<sup>82</sup> Porticul care precede intrarea în biserică este ulterior anului 1982, așa cum rezultă din compararea unor fotografii mai vechi.

Biserica descrie un naos amplu, boltit semicilindric și împărțit în registre prin lezene și arcuri-dublou și încheiat cu o absidă pentagonală, decroșată. Eclerajul naosului se realizează prin cele zece ferestre semicirculare distribuite simetric, în vreme ce altarul beneficiază de trei ferestre individuale.

Exprimarea plastică adecvată statutului social privilegiat al acestor comunități transilvane va fi oferită de limbajul eclectic neoclasicizant, categoria estetică cea mai elaborată la nivel decorativ, bine reprezentată în ambianța bisericilor greco-catolice aferente episcopiei de Gherla, construcții realizate cu ajutorul celor mai prestigioși constructori ai momentului, respectiv emigranții italieni din Transilvania.

Turnul de proveniență estetică baroc și rococo de secol XVIII, preluat de comunitățile rurale dornice a-și ridica biserică de zid în secolul următor, este difuzat în cadrul imperiului austro-ungar și receptat în Transilvania pe filieră maghiară (Biserica Blagovestenska Szentendre Ungaria, primul sat important situat la jumătate oră de Budapesta) sau Biserica parohială de pe Dealul castelului, ambele construite la jumătatea secolului al XVIII-lea.

Acest model, s-a perpetuat în secolul următor, într-o variantă stilistică a eclecticismului neoclasicizant: cornișă ondulată median, ceas integrat, coif bulbat neo-baroc, reprezentând totodată o bază morfo-stilistică și constructivă a turnului neoclasic specific, practicat în spațiul de referință transilvănean.



**Fig. III.** Biserica parohială Blagovestenszka, Szentendre, Ungaria, construită la jumătatea secolului al XVIII-lea

Modelul este familiar și constructorilor italieni emigranți, biserici parohiale similare punctate de turn baroc bulbat vedem încă în zona Trento: Chiesa dei Santi Vittore e Corona a Tonadico (terminată 1786?).

Același acoperiș bulbat al turnului secundar este practicat sub administrație austriacă în cadrul intervențiilor din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea la Domul din Trento.

În ultimii ani ai secolului al XIX-lea și în prima parte a secolului XX, până la primul război mondial domul a cunoscut sub administrație austriacă intervenții majore, între care refacerea completă a cupolei de formă neo-romanică (bulbată). Italienii constructori renumiți familiarizați așadar cu construirea turnurilor baroc, bulbate, vor fi cooptați în Transilvania la realizarea bisericilor cele mai dezvoltate din punctul de vedere al complexității stilistice, agreate la nivel oficial, construcții ce necesitau și cea mai calitativă manoperă a momentului.



**Fig. IV.** Turnul bulbat al Domului San Vigilio din Trento, construit sub administrație austriacă, în sec. al XIX-lea.

Un alt indicator stilistic al prezentului studiu este biserica elevată pentru propriul serviciu religios, romano-catolic de emigranții trentini din Ileanda. Aparținând valului de emigranți de la 1900, stabiliți în număr relativ mare în acest sat, au început să își construiască o biserică în stilul parohial cel mai elaborat agreat de autoritățile austriece, un stil similar celui conturat în contextul bisericii urbane apropiate din Dej, prezent și în contextul unor sate cu înalt prestigiu social, satele foștilor grăniceri imperiali, cu relevanta prezentă atestată a unui constructor italian precum Antonio Baizero din Udine.



**Fig. V.** *Biserica romano-catolică din Ileanda, construită de emigranții italieni, după 1900, terminată în 1918*

Este stilul pe baza căruia am creionat acest prim pas al lansării ipotetice a prezenței italienilor pe șantierele indicate de configurația morfo-stilistică a emfaticului turn neoclasicizant, afirmată în rândurile de mai sus, cercetarea circumscrisă geografic zonei central nordice a Transilvaniei, respectiv județele: Cluj, Sălaj, Alba, Bistrița-Năsăud în identificarea generică a prezenței unor măștri muratori italieni.

Al treilea pilon relevant al studiului nostru stilistic este Biserica din Livada (Dengeleag), construită de Lorenzo Zottich, în satul său natal.





**Fig. VI.** *Biserica din Livada (Dengeleag), jud. Cluj, construită de Lorenzo Zottich (1868)*

Biserică mononavată de mari dimensiuni, bine proporționată și elegant articulată din punct de vedere estetic. Proiectul este executat de „maistrul de zidărie” Laurențiu Zottich, care se obligă la ridicarea unei biserici din piatră, în răstimp de patru ani de zile, după planul aprobat de „Sfântul Consistoriu”.<sup>83</sup> De factură „eclectică”, cu o dominantă stilistică neoclasicizantă, fațada principală este marcată de verticalitatea moderată a turnului compartimentat inegal în trei registre distincte. Portalul care facilitează accesul spre interior, la baza turnului, este încadrat de doi pilaștri monumentali uniți printr-un arc triumfal cu arhivoltă, care ajunge sub cornișă. Registrul superior, mai scund și mai simplu, este marcat de prezența unei deschideri mici, circulare, în vreme ce ultimul nivel al turnului este penetrat de patru ferestre semicirculare, distribuite pe cele patru laturi. Coronamentul complex prezintă o cornișă puternică și ondulată, integrând câte un cadran de ceasornic pe cele patru laturi, încoronat de un acoperiș bulbat de bază hexagonală și decroșat spre vârf.

<sup>83</sup> S. Retegan, *op.cit.* doc. 323, pp. 354-355.

Caracteristici morfo-constructive similare bisericilor din Cășeu, Ileana, Livada (Dengeleag) încununate de prezența turnului neobaroc, a cornișei ondulate ce integrează orologii decorative, cu un nivel de dificultate ridicat în ceea ce privește construcția, ne indică o posibilă prezență a constructorilor emigranți italieni: Orman, jud. Cluj (1865-1867)<sup>84</sup>, Livada – Dindeleag<sup>85</sup>, jud. Cluj (1868), Buciumi, jud. Sălaj (1872), Rus, jud. Sălaj (1890-1894), Poieni, jud. Cluj (1892), Apahida (1892), Borșa(1900), Dobricul Mare, jud. Bistrița Năsăud (1902), Sâncraiu Almașului, jud. Sălaj (1902), Agrieș, jud. Bistrița Năsăud (1905-1906), Șieu Cristur (1906), jud. Bistrița Năsăud, Lunca Ilvei (1906-1910), jud. Bistrița Năsăud, Chizeni (1910), jud. Bistrița Năsăud, Urișor (înc. 1910), jud. Cluj, Rohia, jud. Maramureș (1911), Biserica din Sașa (1907-1911), jud. Alba, Diviciorii Mici, jud. Cluj, (1912), Surduc, jud. Sălaj (1913), Câțcău, jud. Cluj (1914).<sup>86</sup> Demonstrația finală rămâne însă a fi validată în urma unor documentate studii de arhivă aferente.

### Abrevieri uzuale:

EGCG - Episcopia Greco-Catolică de Gherla  
EGCC-G - Episcopia Greco-Catolică de Cluj-Gherla  
F. – Fondul  
SJAN CJ - Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj

## BIBLIOGRAFIE

### Surse inedite:

#### I. Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj

1. F. Biblioteca Centrală Blaj
2. F. Colecția de documente Blaj
3. F. Comitatul Alba de Sus
4. F. Comitatul Dăbâca
5. F. Comitatul Solnocul Interior
6. F. Comitatul Turda
7. F. Domeniul Cluj-Mănăștur
8. F. Episcopia Greco-Catolică Cluj-Gherla (1855-1948)
9. F. Episcopia Greco-Catolică Oradea (1681-1938)
10. F. personal Șterca-Șuluțiu Alexandru
11. F. personal Vancea Ioan
12. F. Prefectura Cluj (1744-1944)
13. F. Colecția „Revoluția de la 1848”

<sup>84</sup> Construită după planurile arhitectului Francisc Fekete, SJAN CJ, F. EGCG, 1863-2068, f. 3.

<sup>85</sup> Proiectul este executat de „maestrul de zidărie” Laurențiu Zottich, care se obligă la ridicarea unei biserici din piatră, în răstimp de patru ani de zile, după planul aprobat de Sfântul Consistoriu.

<sup>86</sup> Biserici descrise și reproduse fotografic, Ina Roșu Vădeanu, *op.cit.*, pp. 235-401.

## II. Arhiva Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului și Clujului, Cluj-Napoca

1. F. Construcții. Arhitectură
2. Registre

## III. Biblioteca familială Roșu-Vădeanu

1. Manuscrise, corespondență între Protopopiatul Ludosiu (Luduș) și Arhiepiscopia Blajului, pe tema construcțiilor de biserici (Seușa, Lechința, Cipăieni etc.), 1870-1930.

### Surse editate:

- Benedik, Christian, *The viennese Hofbauamt and its building departments in Lombardo-Veneto*, în „La cultura architettonica nell'età della restaurazione”, Giuliana Ricci, Giovanna D'Amia (ed.), Milano, 2002.
- Bocșan, Nicolae, *Biserică și stat*, în Ion-Aurel Pop, Thomas Nägler, Magyari Andras (coord), *Istoria Transilvaniei*, vol. III, 2008.
- Bojor, Victor, *Episcopii Diecezei Greco-Catolice de Gherla, acum Cluj-Gherla (1856-1939), Viața creștină*, Cluj Napoca 2000.
- Felicetti, Marco. – Francescotti, Renzo, *Sulle ali di una rondine, Storie di emigrazioni da Predazzo alla Transilvania e intorno*. Provincia autonoma, Trento 2002.
- Giurăscu, Constantin, *Istoria românilor*, vol. III, București, Editura Bic All, 2007.
- Mârza Radu, *Călători români privind pe fereastra trenului. O încercare de istorie culturală (1830-1930)*, Polirom, București, 2020.
- Pascu Ștefan, Virgil Vătășianu, Marius Porumb, Episcop Vicar Justinian Chira Maramureșanul; Mihai Bărbulescu; Gheorghe Mândrescu; Bogdana Tarnavschi; Adriana Morar; Ioan Toșa, *Monumente istorice și de artă religioasă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului*, Cluj-Napoca 1982.
- Pâclișanu, Zenovie, *Biserica și românismul*, Târgu Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg, 2005.
- Retegan, Simion, *Prestigiu social și edificiu de cult. Construcții de biserici în satele românești ale Transilvaniei la mijlocul secolului al XIX-lea (1850-1880)*, în „David Prodan. Puterea modelului”, Cluj-Napoca 1995.
- Roșu Vădeanu Ina, *Programul arhitectural al Bisericii Române Unite cu Roma, Episcopia de Gherla și Cluj – Gherla (1953-1947)*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2018.
- Roth, Harald, *Mică istorie a Transilvaniei*, Târgu-Mureș, Pro Europa, 2006.
- Rus, Maria-Gabriela, *Arhitectura ecleziastică în Episcopia Greco-Catolica de Oradea (1848-1860)* (mns.), Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie și Filosofie. Teză de doctorat. Conducător Științific: Prof. univ. dr. Nicolae Sabău, 2012.
- Schematismus venerabilis cleri diocesis Szamosujvari Ensis graeci ritus catholicorum pro anno a Christo nato 1894*, Szamosujvarini typis typ ographiae dioecesanae, Gherla, 1894.
- Șematismul veneratului cler al Arhidiecezei Metropolitane Greco-Catolice române de Alba Iulia și Făgăraș pe anul domnului 1900 de la Sfânta Unire*, Blaj, 1900.
- Sima, Ana Victoria, *O episcopie și un ierarh. Înființarea și organizarea Episcopiei Greco-Catolice de Gherla în vremea Episcopului Ioan Alexi*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2003.

## VOCATIONAL SCHOOLS AND ARTS & CRAFTS INFLUENCES IN TRANSYLVANIA FROM THE GREAT EXHIBITION TO BAUHAUS\*

MIKLÓS SZÉKELY\*\*

**ABSTRACT.** The paper discusses the approximately 100-year presence and transformation of the approach and mentality of arts and craft movements which emerged in the mid-19th century from the aspect of industrial education workshops in Transylvania. In late 19th-century Hungary, the approach of artistic innovation, spread with the help of William Morris's and Walter Crane's works, is perhaps most immediately seen in the creative workshops that approached the relationship between aesthetics and technology rather differently. It appeared in the works of the British Arts & Crafts movement and also in the curriculum of late 19th-century Hungarian vocational schools and institutions of vocational education, as well as in the methodology of art reform movements that sprung up after World War I, the most familiar example of which was the Bauhaus. The guidelines for workshop-based education and training, the implementation of technical innovations and new artistic trends into the education, an emphasis on the students' individual skills, facilitating the individual's creativity and imagination, the primary role of architecture, the adaptation of basic building principles of modern homes, strong personal relationship and cooperation between teachers and students were the bases of the educational reform that started in the 1840s and continued for a century. The curriculum of industrial vocational schools in Hungary included the development of drawing, modelling and form-creation skills, with the help of which many of those who graduated from these institutions, made a great impact on avantgarde and modernism between the two world wars.

**Keywords:** vocational education, industrial education, applied arts, design, Arts and Crafts movement, Bauhaus

---

\* This paper was supported by the János Bolyai Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences and the ÚNKP-19-4-KRE-5 New National Excellence Program of the Ministry of Human Capacities.

\*\* Dr. Miklós Székely research fellow, deputy director Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, ELKH, Budapest, Email [szekely.miklos@btk.mta.hu](mailto:szekely.miklos@btk.mta.hu)

**REZUMAT. Școli profesionale și influențe ale Arts&Crafts în Transilvania de la Expoziția Universală la Bauhaus.** Studiul dorește să prezinte prezența și evoluția concepției și modului de gândire a diverselor curente ale mișcărilor de reformare ale artelor aplicate prin prisma activității atelierelor școlilor profesionale din Transilvania. La sfârșitul secolului al XIX-lea noua concepție a reformării artelor aplicate este răspândită în Ungaria în primul rând prin operele lui William Morris și Walter Crane, și se reflectă într-o serie de ateliere de creație care interpretează într-un mod diferit relația dintre estetică și tehnologie. Această nouă concepție apare atât în operele mișcării britanice Arts & Crafts, cât și în programele școlare ale instituțiilor de învățământ ale artelor aplicate și industriale, dar și în metodele unor mișcări reformatoare artistice de după primul război mondial, al căror cel mai cunoscut exemplu este Bauhaus. Noile curente europene ajung în Transilvania din două direcții fundamentale distincte, comenzile comunităților locale fiind realizate de artizani formați în școli de stat. Comenzile comunelor și orașelor au creat lucrări spectaculoase și reprezentative, executate în spiritul mișcărilor reformatoare ale artelor aplicate de la cumpăna secolelor al XIX-lea și XX, care reprezentau puterea, bogăția și deschiderea față de modernitate a acestor comunități locale. Printre exemplele cele mai cunoscute merită amintită clădirea Palatului Culturii din Târgu Mureș, un adevărat Gesamtkunstwerk al epocii, decorațiile interioare ale bisericii Inima Sfântă a lui Isus din Ditrău sau Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe, care se remarcă prin modernizarea tradițiilor arhitecturale vernaculare. Formarea proiectanților și executanților acestor mari realizări ale epocii, modelele folosite pe parcursul formării lor, pregătirea și concepția profesorilor și organizarea atelierelor urmăreau practica modernă europeană a epocii. În transmiterea acestor cunoștințe un rol primordial îi revenea și statului: în anii 1890 au fost organizate într-un sistem unitar și au fost înzestrate cu cele mai moderne dotări școlile de specialitate, printre care găsim atât instituții de învățământ fondate la inițiative locale, cât și școli înființate de administrația centrală. Modernizarea accelerată a adus și în Transilvania o nouă calitate arhitecturală și vizuală: pe parcursul unei generații tradițiile vii ale breslelor, care persistă încă și în anii 1870, au fost înlocuite de o largă folosire a celor mai noi materiale, tehnologii și modele. Modernizarea radicală este ilustrată de cazul orașului Târgu Mureș: în timp ce în anii 1890 la edificarea Muzeului Industrial Secuiesc, construit după proiectele lui István Kiss, meșterii locali au putut contribui aproape numai prin zidari, o serie de clădiri construite în anii 1910 la comanda administrației locale, a unor asociații și societăți sau la comenzi private exemplifică deja efortul unor proiectanți și executanți locali. Pe lângă tema formării artizanilor arhitecturii și al artelor aplicate, foarte puțin cercetată în literatura de specialitate, studiul prezintă și manifestarea procesului de proiectare bazat și pe realizarea talentului personal, a importanței unor considerente sociale, a relației directe dintre profesor și elevi, a principiului care accentua importanța muncii colective, caracteristice în aceste ateliere de creație a unor școli cu concepții aparent diferite.

**Cuvinte cheie:** învățământ profesional, învățământ industrial, arte aplicate, design, mișcarea Arts and Crafts, Bauhaus

**REZÜMÉ: Ipari szakoktatás és Arts and Crafts hatások Erdélyben a londoni világkiállítástól Bauhausig.** A tanulmány a 19. század közepén induló iparművészeti mozgalmak szemléletének, gondolkodásmódjának mintegy száz éves jelenlétét, átalakulását mutatja be az erdélyi ipari szakoktatás műhelyein keresztül. A 19. század végi Magyarországon elsősorban William Morris és Walter Crane alkotásain keresztül elterjedt művészeti újítás szemlélete az esztétika és technológia viszonyát igen eltérően megközelítő alkotói műhelyekben mutatható ki. Megjelent ugyanúgy a brit Arts & Crafts mozgalom alkotásaiban, mint a 19. század végi magyarországi iparművészeti és ipari szakoktatási intézmények tanterveiben, vagy az első világháború után szárba szökkenő olyan művészeti reformmozgalmak módszertanában is, amelyek legismertebb példája a Bauhaus. Erdélybe két alapvetően eltérő irányból érkeztek meg az új európai áramlatok, a helyi közösségek megrendeléseit állami iskolákban képzett iparosok teljesítették. A községi városi megrendelések a századfordulós iparművészeti mozgalmak szellemiségében született látványos, reprezentatív alkotásokat hoztak létre, a helyi közösségek erejét, gazdagságát és modernizmus iránti nyitottságát jelezték. Jórészt Budapesten működő építészek alkotásai közé tartozik a marosvásárhelyi Kultúrpalota Gesamtkunstwerk épülete, a gyergyóditrói Jézus Szent Szíve templom belső díszítése, vagy a vernakuláris építészeti hagyományt modernizáló sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum. A nagyszabású megrendelések tervezőinek és kivitelezőinek képzése, az oktatásuk során felhasznált minták, a tanárok képzettsége és szemlélete, a műhelyek szervezése a korszak modern európai gyakorlatát követte. Ennek a tudásnak az átadásában a magyar államnak alapvető szerep jutott: az 1890-es években egységes rendszerbe szervezték és a modern eszközökkel szerelték fel az iskolákat, amelyek között találunk helyi kezdeményezésre létrejött iskolákat és állami alapításúakat egyaránt. A rendkívül gyors modernizálás új építészeti és vizuális minőséget hozott létre Erdélyben: az 1870-es évek még élő céhes hagyományait egy emberöltő alatt a legújabb anyagok, technológiák és minták széles körű használata váltotta fel. A radikális modernizálódást Marosvásárhely esete illusztrálja: míg az 1890-es években a Kiss István tervei szerint felépült Székelyföldi Iparmúzeum felépítéséhez a helyi iparosság jóformán csak kőműveseivel tudott hozzájárulni, addig az 1910-es évek testületi, városi és magán megrendelésre tervezett épületeinek sora példázza helyi tervezők és iparosok kivitelezői munkáját. Az építészet és iparművészet napszámosságainak eddig kevésbé kutatott oktatása mellett a tanulmány az egyéniséget kibontakoztató tervezés, a szociális szempontok érvényesülésének, a közvetlen tanár-diák viszonyának, a közös munkát a középpontba állító működés elveinek a megnyilvánulását mutatja be ezekben az egymástól látszólag eltérő szemléletű iskolai alkotói műhelyekben.

**Kulcsszavak:** szakoktatás, iparoktatás, iparművészet, dizájn, Arts and Crafts mozgalom, Bauhaus

## Introduction

The paper discusses the approximately 100-year presence and transformation of the approach and mentality of arts and craft movements which emerged in the mid-19<sup>th</sup> century from the aspect of industrial education workshops in Transylvania. In late 19<sup>th</sup>-century Hungary, the approach of artistic innovation, spread with the help of William Morris's and Walter Crane's works, is perhaps most immediately seen in the creative workshops that approached the relationship between aesthetics and technology rather differently. It appeared in the works of the British Arts & Crafts movement and also in the curriculum of late 19<sup>th</sup>-century Hungarian vocational schools and institutions of vocational education, as well as in the methodology of art reform movements that sprung up after World War I, the most familiar example of which was the Bauhaus.

This paper examines the effects of vocational education in Hungary and endeavors to offer new interpretative perspectives on the whole of this education as an institution. With one exception, the examples are tied to the school system in Transylvania. The reason for this is that the mechanisms of industrial and urban development in Transylvania, which were more intensive than comparable mechanism in the rest of Hungary, offer an opportunity for the study of the complete spectrum of applied arts phenomena at the turn of the century. The new European trends arrived in Transylvania from two fundamentally different directions, and orders by the local communities were filled by craftsmen educated in state schools. The architectural commissions of major symbolic importance that were given by the state were located for the most part in Budapest, and they thus essentially avoided Transylvania. In the process of creating national collections, Transylvania was of interest to the experts who worked at the museums in the capital primarily from the perspective of its items of material folk culture. Orders by communities and towns thus led to spectacular and symbolically important works created in the spirit of turn-of-the-century arts and crafts movements and signaling the communities' power, wealth, and openness to modernism. Some examples of works by architects active predominantly in Budapest include the building of *Gesamunktwerk*, a palace of culture in Târgu Mureș, the interior decoration of the Church of the Sacred Heart of Jesus in Ditrău, or the Szekler National Museum in Sfântu Gheorghe, with its modernization of vernacular architectural traditions. The education of the designers and constructors of these large-scale orders, the models used throughout their training, the qualification and approach of their teachers, and the organization of the workshops all followed the modern European practices of the era. The Hungarian state had a pivotal role in transferring this knowledge: in the 1890s schools – both local initiative and state-founded – were organized

under a uniform system and equipped with modern tools. This extremely rapid modernization brought about a new architectural and visual quality in Transylvania: within a generation the traditions of guilds still present in the 1870s were replaced by an extensive use of the latest materials, technologies, and models. Radical modernization is best illustrated by the case of Târgu Mureș: while during the construction of the Szekler museum of industry, built in the 1890s based on István Kiss's plans, local craftsmen were represented by stonemasons alone, a great many buildings designed in the 1910s to communal, municipal, or private order exemplify the work of local designers and artisans as constructors.

In addition to considering the education of laborers in architecture and arts and crafts – a hitherto little researched field – the present paper also discusses manifestations of the prevalence of social considerations, the relationships between teachers and students, and the principles of operation focusing on collective work, which were present in these workshops in spite of the fact that they adopted seemingly dissimilar approaches.

### **Emigration, teaching methodology**

On 1 May 1851, the opening day of the Great Exhibition, John Ruskin was in his room, working on the preface to the second volume of his seminal work, *The Stones of Venice*. The book posited that art was a reflection of the condition of human society, so there was a direct connection between capitalist industrial society and industrial production of low artistic quality. Ruskin's was the first criticism of the production logic of the 1840s, with its industrial focus, and it laid the groundwork for the basic principles of the guidelines concerning teaching methodology and collection used by vocational and arts and crafts schools.

The two middle decades of the 19<sup>th</sup> century were a period of fundamental reform in European societies and economies. Processes which sometimes reinforced and sometimes worked against each other led to the emergence of the ideas that determined the system of vocational education in Hungary in the 1890s. With regards to architecture, and building on the scientific world view of the 19<sup>th</sup> century, Gottfried Semper and, later, John Ruskin offered a formula to understand the world, giving art a distinguished place in their interpretation. The tension between development based on innovation and the need to continue traditions characteristically defined the oeuvre of the two thinkers. This duality was the central problematic of the consecutive educational reforms from the foundation of the South Kensington Museum until the time of the Bauhaus movement.



Establishing the system of vocational and arts and crafts education, as well as of gathering collections required experts and a continual flow of reform ideas. The reforming of vocational education and arts and crafts in Britain was influenced by significant German impulses, which, in the 1830s and 1840s was owing much to a general social interest in German culture, as well as to the teaching methodology and organization of vocational education. Besides the aforementioned two theoreticians, Queen Victoria's husband, Prince Albert of Saxe-Coburg and Gotha's upbringing and attitude signaled the openness of the highest stratum of society, as exemplified by the school operated by the Science and Art Department at the South Kensington Museum.<sup>1</sup> The German influence detectable in English reform movements also had textual implications: the German conceptual matrix of *arts and crafts*, *applied art*, *art drawing*, and *arts and industry* [...] proved to be more powerful than theoretical discourse in English building on the terminology of *Innenausstattung* (*interior design*) and *Decoration* (*decoration*).<sup>2</sup> The German influence is also visible in the acceptance of the functionalist approach of Rundbogenstil, applied during the building of the South Kensington Museum, or in the concept and first plans of the cultural district called Albertopolis. Both were commissioned by Prince Albert in the first half of 1855 to be designed by Gottfried Semper, who was still staying in London back then.<sup>3</sup>

The 1840s and 1850s were a time not only of economic restructuring but also of political revolutions, and social changes usually went hand in hand with a quick transformation of the methodology and content of education. Besides the representatives of the political movements, the revolutions of the year 1848 also involved the most significant theoreticians of reform in arts and crafts. In fact, the fate of the two often intertwined. In Dresden, Gottfried Semper fought on the barricades of the German Revolution of 1848-1849 for a new civil world he thought to be ideal, and after its fall he fled to London as a political refugee. Karl Marx – also arriving in London in 1849 – penned down his thoughts and argued for the pivotal role the transformation of English industry in the 1840s played in the development of capitalist civil society. In 1850, the beginning of Gottfried Semper's exile in London, the British Empire was feverishly organizing the Great

---

<sup>1</sup> Julius Bryant, „Albertopolis”: the German Sources of the Victoria and Albert Museum, in *Art and design for all: The Victoria and Albert Museum, Exhibition catalogue*, London, V & A Publishing, 2011, p. 25-40. and Susan Owens, Straight lines are a national want': South Kensington and Art Education Reform, in *Art and design for all: op. cit.*, p. 75-82.

<sup>2</sup> Julius Bryant, „Albertopolis”, *op. cit.*, p. 25-40.

<sup>3</sup> Christopher Marsden: „Une espèce de monument socialiste moderne: Architecture for the South Kensington Museum”, in *Art and design for all: op. cit.*, p. 83-90.

Exhibition of the Works of Industry of All Nations, to be opened in the following year – the title of the event itself indicated the possibility of total reform. In 1852, one year after participating in the building of the Great Exhibition, Semper published his *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Angregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, in which he called the German readers' attention to the need for reforming the taste of the public and to the importance of exhibitions, practical workshop training, and museums specialized in industry/arts and crafts, all examples of good planning. On several occasions, the German architect discussed his ideas in German with Prince Albert, whose vision of museal education, beyond organizing the Great Exhibition, included a museum collection that would speak to each strata of society, be of an educational nature, and generate discussion.

Besides the German influence, French art education also left its mark on English reform movements, mainly due to events connected to European high politics. The Franco-Prussian War of 1870–1871 forced several French artists to leave their homeland, including drawing artist Alphonse Legros and sculptor Jules Dalou, who were commissioned to teach copper etching and modelling at the South Kensington Museum in 1875. Their activity fit in well with the process of reorganizing and restructuring education at South Kensington, prioritizing artistic approaches. Shortly, however, the emphasis shifted again, as in 1884 education at the college was criticized for the predominance of artistic considerations and the lack of a technical and knowledge of materials approach to creating objects. There are a number of examples for delineating designer skills from art education in Hungarian vocational education as well. With regards to stone carving, the Czech Vencel (Václav) Knop, teacher of modelling at the school of Stone Carving and Stone Grinding in Zlatna, distinguished between ornamentation acquired by modelling and an artistic approach for education in vocational schools; he claimed that “simple ornamentation [was] the line between stone carving and sculpture; the two, like siblings, [met] right there.”<sup>4</sup> In accordance with the principle first formulated in Victorian England, the subjects of technology and the knowledge of materials, as well as modelling skills in vocational and arts and crafts education had to be developed with due regard to aspects of industrial production. John Ruskin, another significant author on art in the period, believed that the then prevalent attitude to creating objects, characterized by a lack considerations for

---

<sup>4</sup> Miklós Székely, *Cioplirea pietrei și modalitățile de folosire a ipsosului în vechea Școală de Stat de Arte și Meserii pentru Cioplirea și Șlefuirea Pietrei din Zlatna între anii 1894–1918*, *Storia Urbana*, XXV, 2017, p. 235-260. and Miklós Székely, *Az egykori Zalatnai Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipariskola gipszgyűjteménye*, „*Ars Hungarica*”, 42, 2016, p. 174.

design and artistic qualities, was the result of the separation of the designer's and the manufacturer's role and skills. It was Walter Crane, director of the South Kensington Museum, who could show something new in terms of reconsidering the borderline between a designer's and an artistic attitude, and governing the relationship of the two, in the last years of the 19<sup>th</sup> century. Crane firmly rejected any differentiation between fine arts and arts and crafts; he established a balance between the skills of the designer of objects, based on technical knowledge and the knowledge of materials, and the transmission of an artistic attitude.<sup>5</sup> [Fig. 1] Taking the adaptation of medieval crafts as the starting point, the balance of an artistic and a designer's approach continued to be characteristic of the education of designers of objects in vocational schools in Britain up until the first decades of the 20<sup>th</sup> century. In contrast, German-dominated vocational education in the continent involved the strengthening of the skills of designers of objects in terms of technical knowledge and the knowledge of materials, and was characterized by a disregard for artistic considerations. The appearance of the Bauhaus was a new chapter in the process of the industrial creation of objects by harmonizing artisan techniques, the manufacturer's creativity, and industrial mass production. Lydia Driesch-Foucar started visiting the pottery workshop of the Bauhaus at the turn of 1919 and 1920. By then, she had already known the German system of vocational education well: besides completing her studies at the arts and crafts school of Dusseldorf (Kunstgewerbeschule) she also studied at a vocational school of pottery; then, through the arts and crafts school of Munich, she worked freelance at the workshop of Hutschenreuther pottery factory in Selb. Looking back on those years and the ones spent at the Bauhaus, she summarized the issue of education in the era the following way: "The disaster at the time was that the technical schools placed little value on good artistic design, while in the "arts and crafts" schools, by contract technical and craft ability were completely neglected."<sup>6</sup> Driesch-Foucar's observations are confirmed by the recollections of Johannes Itten, the instigator and legendary teacher of the famous preparatory course, who described the early years of Bauhaus as the first period of the regular and profound teaching of artistic/designer and technical/industrial considerations. The

---

<sup>5</sup> Susan Owens, *'Straight lines are a national want'* op. cit., p. 67. (Crane was head of Royal College of Art between 1898 and 1899. The college was founded as part of the museum in 1896 with the aim of providing arts and crafts education and implemented several new technologies in its educational programme.)

<sup>6</sup> Lydia Driesch-Foucar, *Memories of the Beginnings of the Dornburg Pottery Workshop of the State Bauhaus in Weimar*, in Magdalena Droste-Boris Friedewald (eds.) *Our Bauhaus. Memories of Bauhaus People*, Munich – London – New York, Prestel 2019, p. 89.

methodology applied in this *Vorkurs* had an impact that pointed far beyond the pedagogical framework of the Bauhaus and was an internationally accepted methodology for decades to come, the aim of which was to enable the development of the creative (creator) individual.<sup>7</sup>

In the German-speaking countries and in Hungary, the development of the design skills and creativity of vocational students had become a fundamental feature of vocational secondary schools by the 1890s. The task of vocational education in Hungary was to produce manufacturers capable of individual work owing to their training – an idea that had its roots in Ruskin’s approach focusing on medieval craftsmanship. Ruskin’s romantic respect for the Middle Ages provided the base for his opinion of modern craftsmanship, which, however, fundamentally contradicted the industrial models of mechanization and mass production in the age of historicism. His views on raising society’s level of general knowledge and on developing the taste of the masses were also connected to the ideal of medieval craftsmen. The craftsman with excellent professional skills, free to use his creativity and ideas, was guaranteed to be able to work individually, due to the certificate received from the vocational school.<sup>8</sup> Ruskin’s realization of the loosening of the traditional fabric of society happened parallel with another London-dwelling German émigré’s criticism of the phenomena of mass society, popular demand, and mass production. Gottfried Semper presented his observations with regards to the object created, rather than its creator: as a result of industrial production and experimentation with materials, the forms – whether ornaments or special forms peculiar to the object – could now be produced of practically any material, as the constraints binding producers to form the object on the basis of its function and material were now eliminated after a thousand years. Precise industrial – machine-made – modelling, as opposed to handmade production, likewise signaled the breaking up of the traditional order. As a child of the age of historicism, Semper, too, turned to historical experience for a solution, promoting a return to ancient motifs. One result of his standing up against excessive forms unjustifiable by function and *alien* to the object was visible in a renewed interest

---

<sup>7</sup> Johannes Itten, *How the Tremendous Influence of the Bauhaus Began*, in *Our Bauhaus*, op. cit., p. 156.

<sup>8</sup> Katalin Vörös, *Modernizáció és nacionalizmus keresztmetszetében. Nemzetépítési törekvések a dualizmus kori középfokú iparoktatás vonatkozásában*, [In the Cross-Section of Modernization and Nationalism. National Endeavors in Secondary Industrial Education in the Time of the Dual Monarchy], in Csibi Norbert–Schwarczwölder Ádám (eds.), *Modernizáció és nemzetállam-építés: haza és/vagy haladás dilemmája a dualizmus kori Magyarországon*, Kronosz, Pécs 2018, pp. 237-259.

in the art of original, undeteriorated, ancient cultures at the 1873 Vienna World's Fair, which had a profound effect on industrial design until the 1920s and 1930s.<sup>9</sup>

The tension between tradition and innovation continued to characterize industrial vocational education, and the issue was just as complex as the problems Ruskin and Semper raised, the solutions they proposed, and the answers they generated from 1850 to 1930. In vocational education in Hungary, the contradictory processes of reinterpreting and passing on traditions were both observable: in the establishment of location-specific institutions teaching modern specialist trade on the basis of local historical craftsmanship, in the teaching of the forms of Hungarian medieval relics, and in passing on local artisan traditions connected to the educational profile of the given institution. At the same time, the spirit of innovation pervaded the entirety of vocational education: new industries such as stone grinding was set up, the newest machines and technologies were used; exhibitions were organized displaying modern tools, materials, and techniques; modern, turn-of-the-century tendencies in style were introduced in the schools, and village crafts were technologically renewed [Fig. 2].

Experimenting with an emphasis on an artistic approach, the place of designer's skills in education, and new possibilities inherent in materials also took place in the workshops of late 19<sup>th</sup>-century Hungarian vocational schools. Particular formal and technical solutions based on varying ornamentation and breaking away from the world of pattern books became prevalent. Besides conducting chemical experiments on materials, the material tester station at the Museum of Industrial Technology in Budapest also examined the architectural, interior design, ornamental, and object design applicability of these materials. The first exhibition of the Industrial Museum of Szekler Land (Székelyföldi Iparmúzeum) in Târgu Mureş (Marosvásárhely) in 1886 displayed the modelling collection of Henrik Engelsmann tinsmith's business in Budapest, introducing the public of the town –still in its early stage of civil development back then – to a technology that was capable of producing the historicizing forms and architectural sculptures of modern city architecture in a simpler and cheaper way than usual. When stone grinding was introduced in Zlatna, it not only signaled the setting up of a completely new branch of industry but also provided opportunities for using aragonite in the production of objects on an industrial scale. In Uzhhorod (Ungvár, today in the Ukraine), the vocational school of pottery operated as part of the Porcelain and Material Industry Company; here, experimenting with and perfecting the raw

---

<sup>9</sup> Fabian Reifferscheidt, *Wege auf der Krise – Gottfried Semper und John Ruskin*, in Tobias Hoffmann (ed.), *Von Arts and Crafts zum Bauhaus. Kunst und Design – eine neue Einheit!*, Wienand, Köln 2019, pp. 16-25.

materials used was an integral part of the manufacturing process. As opposed to experimenting with materials purely for the sake of the economic interests of industry development, in the period between the two world wars, modern schools utilized the previously unthought-of opportunities inherent in materials – an approach that gained a new meaning as part of creative practices and appeared as a supplement to theoretical modelling. In 1929, when the Dessau Institute grew poor due to the financial crisis, Josef Albers, teacher of the legendary preparatory course of the Bauhaus, distributed newspapers among his students and asked them to create a new form while keeping the characteristic features of the material in mind, thus encouraging them to reconsider the potentials of the material.<sup>10</sup>

Even for Gropius, who knew the tendencies of the period well, finding a balance between artistic inspiration and artisan techniques conforming to the ideals of medieval workshops was a significant challenge. The experiments conducted in the early years of the Bauhaus may seem familiar; they were similar to the ones carried out in British industrial and vocational education of the 1870s and 1890s. Both schools focused on the applicability of an artisan approach to industrial design, experimenting with the use of materials, and form-creation reminiscent of medieval revival and, at times, even inspired by the art of non-European peoples.<sup>11</sup> Emphasis on craftsmanship in this early period was determined by the working methods used in Max Krehan and Gerhard Marcks's pottery workshop, which combined traditional craft with individual artistic creation and thus produced unique artefacts, rather than objects suitable for mass production. The spirit of Legros and Dalou returned 50 years later in Weimar. After the initial years, a prominent figure of De Stijl, Theo van Doesburg arrived in Weimar in February 1922 and brought along the predominance of expressionist painting, which led to the reintroduction of a hierarchical view of fine arts and applied arts. Doesburg's presence – whose architecture was characterized by the use of vertical and horizontal lines, the rejection of radical painting, and the advocacy of the communal instead of the individual – generated a serious conflict with regards to approaches to art.<sup>12</sup> The dynamism with which Doesburg tried to turn the Bauhaus into a De Stijl school, led to the departure of Johannes Itten, famous for his legendary preparatory classes. To fill the vacant position, Gropius employed László Moholy-Nagy instead of the Dutch master. The Hungarian designer, who

---

<sup>10</sup> Hannes Beckmann, *Formative Years in Our Bauhaus*, op. cit., p. 34; Hin Bredendieck, *The Preliminary Course and Design*, in *Our Bauhaus*, op. cit., p. 55-56.

<sup>11</sup> Tobias Hoffmann, *Die Bauhausidee – Kunst, Handwerk, Technik, Design*, in *Von Arts and Crafts zum Bauhaus*, op. cit., p. 269.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 271-272.

was influenced by Russian constructivism, assigned a central role to machines in the creative process, which meant that he probably saw a greater opportunity in realizing Gropius's original idea, the unity of art and technology. During the five years Moholy-Nagy spent at the Bauhaus, he had a pivotal impact on its operation. His stay coincided with the introduction of painting education initiated by Paul Klee and Wassily Kandinsky in 1927, which took place within the framework of an education system reformed for the umpteenth time. When the Bauhaus moved from Weimar to Dessau, the competition between artistic versus artisan approaches was accompanied by an increasingly prominent attitude favouring industrial production over handmade manufacturing.<sup>13</sup> By the mid-1920s, this situation was palpable in the metalworker workshop as well. The aim of practical training was to produce objects that were worked out experimentally with artisan methods but were also suitable for mass production, that is, artefacts that were perfectly suited to both the qualities of craftsmanship from an aesthetic and practical point of view, and to economical aspects of production in terms of their form.<sup>14</sup> After the momentous 1923 Bauhaus exhibition, a need for cooperation between the teacher and students of the school and industry for the sake of production with economic benefits became inevitable. As the architecture course turned to the production of prototypes and took on a mathematical and physical approach, artistic approaches were pushed to the background and the subjects of statics and representations entered the curriculum.<sup>15</sup> [Fig. 3].

The name *Hochschule für Gestaltung* [High School for Design], assumed in the previous year, indicates the intensity of the ongoing debates and continuous conceptual changes. Design, now considered to be equal to fine arts, appeared as a specific creative discipline, owing much to Hannes Meyer, head of the institute from 1928 and well-known for his radical socialist views. Meyer claimed that the main task of the institute was to educate designers who meet the demands of industrial production. Meyer's approach was influenced by his industrial vocational education prevalent all throughout Europe in the late 19<sup>th</sup> century: he completed a further training at the industrial school of Basel and took evening classes at the arts and crafts school in Berlin.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Hannes Beckmann, *Formative Years*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>14</sup> Marianne Brandt, *Letter to the Younger Generation*, in *Our Bauhaus*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>15</sup> T. Lux Feininger, *The Bauhaus. Evolution of an Idea*, in *Our Bauhaus*, *op. cit.*, pp. 105-106.

<sup>16</sup> Tobias Hoffmann, *Die Bauhausidee – Kunst, Handwerk, Technik, Design*, *op. cit.*, pp. 275-277.

### ***Gesamkunstwerk, architecture***

William Morris and Philipp Webb's Red House in Bexleyheath is an iconic building with a historic significance, the full impact of which could only be felt some decades after its completion in 1860. Previous architectural practice did not consider the furnishing of the house to be its task, but the architect and the textile designer's unique collaboration quickly changed the attitude of a whole generation, and a generation later it became a corner stone of the organization of the official Hungarian industrial education system and a model in force throughout the monarchy [Fig. 4]. At the same time, similar processes went on in German architecture as well. Hermann Muthesius's three-volume work, *Das englische Haus*, published in 1904–1905 was an important stage in its reception. Working as the technical and cultural attaché at the German embassy in London between 1896 and 1903, the German architect's work emphasized artistic unity within the English reform movements, their functionalism that rejected a search for style, and the honesty of the use of materials.<sup>17</sup> Muthesius believed to have found the harmony of architecture and interior design in the Scottish reform movement of Charles Rennie Mackintosh, which put a greater stress on artistic solutions by interior design [Fig. 5]. Muthesius argued that it was in fact the Glasgow school, and then its follower, the Viennese school who first adapted Morris and Webb's earlier ideal – the unity of art, arts and crafts, and architecture – to fit the possibilities and needs of industrial design.

The approach of viewing architecture, interior design, and arts and crafts as a unity may also be detected in specialized courses in vocational schools. Industrial vocational schools in Hungary usually operated with two or three parallel classes and concomitant workshops. Inspired by Webb and Morris's collaboration, these classes advocated an architectural and arts and craft approach in the same institution. Besides the common education of building, wood, and metal industry, schools of pottery, stone carving, and stone grinding could also be found in Hungary, as well as education building on local industrial traditions and available raw materials: the State Woodwork School in Braşov, offering a course in furniture design, and the School of Metalwork in Gelnica [Gölnicbánya, today in Slovakia].

The architectural approach gained a pivotal role in mid-19<sup>th</sup>-century English vocational and arts and crafts education as well, the impacts of which are clearly indicated by the Red House. In the second half of the 19<sup>th</sup> century, the previously unknown dynamics of technological innovations posed a new challenge in

---

<sup>17</sup> Tobias Hoffmann, *Arts and Crafts-Rezeption*, in *Von Arts and Crafts to Bauhaus*, op. cit., p. 139.



vocational education. The training of architects in higher education was generally open to innovations and was characterized by an organic approach, which fundamentally determined the operation of vocational and arts and crafts schools and museums. All over the monarchy, these institutions were headed by architect directors with a background in architecture. Camillo Sitte, who first implemented the procedure of photographic reproduction in the curriculum of a vocational school, was director of the vocational school of Salzburg from 1875, then of the industrial vocational school in Vienna (*Staatsgewerbeschule*). Jenő Radisics, who reformed and energized the Museum of Applied Arts in Budapest, was a law major first, then he studied architecture at the Hungarian Royal József Nádor Technical University for four years from 1875 on. As director of the museum, both professions endowed him with useful knowledge. Lajos Pákei showed unparalleled organizational skills for museums and schools both in vocational education in Transylvania and in arts and crafts collection in Cluj. From 1872, Pákai completed his university studies and worked in architect's offices in Budapest, Vienna, and Munich. The rise of the stone carving and stone grinding school of Zlatna was owing to the appointment of architect Géza Gréb as director in 1908.

The spirit of innovation permeated education from both a technical and an artistic perspective. There were three basic channels available for adopting innovations: collaboration among teachers; constant expansion of the library by obtaining the latest patterns, materials, and equipment; and professional study trips. When selecting teachers, the main criteria were an international outlook and experience gained abroad. Inviting internationally acclaimed professionals was a practice present in vocational education from the beginning of the arts and crafts movement, but it entailed the fluctuation of the best, as the biggest names with international fame rarely spent more than three years teaching in one vocational school. There had already been examples of inviting international professionals – albeit only for a short period of time – in the early stage of vocational education. During the first reform movement in England, architect Leo von Klenze and Prussian curator Gustav Waagen, among other European experts, participated in the elaboration of the concept of the School of Design, established with the aim of modernizing the education of designers. Gottfried Semper was perhaps the first internationally acclaimed expert who took part in a reform movement for a while: while an exile in London between 1852 and 1855, he was invited to give special technical classes in technical drawing, mapmaking, land survey, architectural design, mould making, molding, and chiseling.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Suzan Owens, *'Straight lines are a national want'*, *op. cit.*, p. 66.

There were also several examples of migration within a country: Camillo Sitte, for instance, took his famous pioneering photographic reproduction classes from Salzburg to Vienna, while Lajos Pákei organized the system of an industrial museum and education in Cluj on the basis of the experience he gained in Austria and Germany. As for the secluded Zlatna, Czech and Austrian experts came to the school to teach stone carving and grinding – both introduced as new branches of industry. Studies abroad and forced emigration proved to be inspiring for the education of architecture and industrial design in the following periods as well. The world-renowned artists whose name guaranteed the acknowledgment of the school in 1919 played a fundamental role in the foundation of the Bauhaus. After the bedlam of World War I, Johannes Itten, Adolf Meyer, Wassily Kandinsky, Breuer Marcell, and Moholy-Nagy László – forced into exile – went to Weimar at Gropius’s invitation.

The results of the reforms carried out at South Kensington, as well as the German theoretical and textual construction of modernizing industrial education had a well-visible impact in Budapest and Cluj in the 1890s. In the early 1880s, the Museum of Industry in Cluj appeared as a background institution to industrial vocational training in a draft prepared by Count Gyula Schweinitz, member of the local chamber.<sup>19</sup> The latter exemplifies that European revolutions had a considerable impact on erudition and knowledgeability, though in this case it was not through forced political exile. Schweinitz, a lieutenant colonel born into a Silesian family of noble ancestry, fought at the side of Field Marshal Radetzky during the Italian revolution of 1848. He was 59 years old when, summarizing the experience gained through his travels in Europe, he published his ideas concerning the industrial museum in Cluj, as part of his diverse activities as publicist. His conception for a museum exhibition was classified in five groups, drawing on the classification system of world fairs: he planned to display objects in the categories of raw materials, historical and modern industrial models, a technological collection, instruments, tools, and machines used for industry and agriculture, an exhibition of industrial objects and products, production samples and models from abroad, and he also planned a concomitant library of theoretical literature and a chemistry station suitable for the testing of materials. Fifteen years later, based on Schweinitz’s principles, the Franz Joseph I Vocational School was opened in its first separate building, along with a vocational school of building, woodwork,

---

<sup>19</sup> See Miklós Székely: *Muzeul Industriei Francisc Iosif din Cluj, 1887–1918*, in Lupescu Makó Mária, Ionuț Costea, Ovidiu Ghitta, Sipos Gábor, Rűsz-Fogarasi Enikő (eds.), *Cluj - Kolozsvár - Klausenburg 700: Várostörténeti tanulmányok / Studii de Istorie Urbană*, Erdélyi Múzeum-Egyesület (EME), Kolozsvár-Cluj 2018, pp. 467-479.

and metalwork [Fig. 6]. Vocational schools in Budapest were organized with a similar approach as the ones opened in Cluj. The Museum of Industrial Technology and the connected Hungarian Royal Public Secondary Industrial School were developed with the participation of industrialists, heads of associations, members of the parliament, and ministry councilors. The institution was to be principally modelled on the Technologische Gewerbesumeum of Vienna, as well as vocational schools and industrial museums in Munich and Stuttgart. The first meeting of the committee coordinating the establishment of the institution was held in June 1882, almost simultaneously with the publication of Count Gyula Schweinitz's proposal.

### **Vocational school students, museum audience**

The basic idea for the first world fair was to compile a global collection by exhibiting the whole spectrum of industrial production in one place. Three out of four large industrial groups listed in the programme for the Great Exhibition in London were connected to the field of industrial education: raw materials, machines and mechanical tools, and industrial products. The only exceptions were sculpture and fine arts, assigned to the fourth group. The conception of the collection, both exhibiting and applying the novelties, determined the creation of professional sample collections of vocational schools and nations, as well as the compilation of centrally organized travelling exhibitions. The first example of the latter was put together at the South Kensington Museum in 1855 for art schools in the countryside.<sup>20</sup>

The system built on central institutions became the basis of uniform national education in the British Empire and in other European nations alike. Influenced by the world exhibition, the framework of the system was elaborated by Henry Cole and Richard Redgrave at the Department of Practical Art, which intended to forward the alphabet of the education of drawing to every educational institution in the country with the help of a common framework. Three decades later, the concept of a museum-school, exhibiting objects of industry and applied art, and organizing education centrally, was realized in Hungary in almost the same form. The only important difference was that the Hungarian system consisted of not one but three industrial museums and the Museum of Applied Arts in Budapest: besides the Museum of Industrial Technology in Budapest and the Hungarian Royal Public Secondary Industrial

---

<sup>20</sup> Suzan Owens, *'Straight lines are a national want'*, *op. cit.*, p. 64.

School, both country-wide in their scope, the Franz Joseph I Vocational School in Cluj, headed by Lajos Pákei, also played a central role, while in the highly underdeveloped Szekler Land the Industrial Museum of Szekler Land in Târgu Mureş became the central regional institution of an intensive state economic and industrial development. The Museum of Industrial Technology in Budapest, sharing a building with the Hungarian Royal Public Secondary Industrial School, was a central institution carrying out the museal and educational tasks of national industrial development. The museum consisted of a collection of tools and machines, a sample collection of finished products and raw materials, drawing classrooms, and a library of technical designs and literature. Centrally financed and under the direct supervision of the Ministry of Religion and Public Education, the task of the institution was – besides education, collection, and exhibition – to provide continuous control over rural industry, and to compile and distribute collections illustrating professional knowledge.

One of the basic features of the system of vocational schools and industrial museums working together in symbiosis was the introduction of the newest technologies, first making them available for the public in museums, then getting them to the workshops of vocational schools in the country. The industrial museum, which might be characterized as the combination of a center of innovation, an experimental laboratory, and a commercial showroom, as well as the continuous renewal of the collection, indicated the same purpose as the practice of industrial vocational schools, which offered the acquisition of the most modern knowledge to their students, through obtaining the newest, most up-to-date theoretical literature, sample books, and international periodicals. In the almost rural Transylvanian small town, Zlatna, the library of the vocational school made available the latest editions of Otto Lessing's German and Antoine Ragueneau's French volumes on ornamentation in architecture, published at around 1900, as well as the newest periodicals from Budapest, Vienna, and Stuttgart, practically only after a few days of their publication.

Industrial and arts and crafts education required a complex approach and, as a result, the relationship of the students and the institutions was also complex. Besides formal education, the directors of industrial educational institutions also put a large emphasis on the students' self-improvement, the creation of study groups and student circles. As part of workshop practice, the establishment, expansion, and maintenance of the institution provided continual opportunities for practice. Likewise, working to order became an integral part of education, which introduced the students to individual work and its responsibilities, and was also an important source of income for the institutions. At present there is no

convincing evidence as to any joint design work of teachers and students, since apart from a few examples, this phenomenon was mainly characteristic of arts and crafts education [Fig. 7]. This approach first appeared in Henry Cole's educational methods: he involved the students of the industrial school in construction works on the South Kensington building and incorporated intensive workshop activities in his experiments with new materials.<sup>21</sup>

Although the style used for arts and craft and industrial institutions was generally neo-renaissance, the study of methods of medieval craftsmanship and the use of Gothic forms were still prevalent. The Gothicization of the early Arts and Crafts based on Morris's ideas was still in practice in the workshops of Hungarian industrial vocational schools when similar institutions from London through Salzburg to Târgu Mureş predominantly had Italian-style neo-renaissance buildings. The Italian orientation of the buildings of the museums of industry and applied arts, and industrial educational institutions outlived the European neo-renaissance fashion of the 1870s. There were, however, quite differing attitudes in terms of the choice of values. While the Northern-Italian renaissance style of the building and interior design of the South Kensington Museum was visible in other buildings commissioned by Prince Albert, the buildings of the vocational school and museum in Cluj were examples of Italian quattrocento architecture, owing, undoubtedly, to Lajos Pákei's studies in Vienna in the 1870s, to the cult of King Matthias, pervading the whole town in the 1890s, and to a general orientation to neo-renaissance in the architecture of school buildings in Hungary.

### **Crisis formulas, experimentation**

A scientific approach was essential to organize industrial vocational education. In the teaching of drawing, this meant practicing geometrical forms instead of stressing a fine arts approach to sketching. The practices of the German *Gewerbeschule* proved to be highly influential in this respect as well. During the decades of the British reform, William Dyce's *Drawing Book* (1842), written under the influence of his study trip in Germany, helped spread the German methodology of industrial education based on a scientific transfer of knowledge and the teaching of Mathematics. The essence of the method was to start by drawing the contours of objects and basic geometrical forms, and then to move on to more complex forms. This also denoted a break away from the fine arts approach of the Royal Academy,

---

<sup>21</sup> Christopher Marsden: „Une espèce de monument socialiste moderne: Architecture for the South Kensington Museum”, *op. cit.*, p. 71.

the French model, which still exerted a strong influence on British education and which took the teaching of the portrayal of the human figure as its starting point. The use of samples and models also built on this practice of separating fine arts from applied arts, as it prioritized the rendering of *understood* forms over a direct copying of nature. In fact, it was this very theory that underlay the use of plaster models in education to help understand and create ornamentation,<sup>22</sup> and which propelled Vencel Knop, teaching stone carving in Zlatna, to draw a line at modelling human figures, excluding it from the training of stone carvers. Going against the fine arts approach, Gropius's 1919 concept of the State Bauhaus in Weimar included a romanticizing medieval artisan workshop reminiscent of the Arts and Crafts: he planned to have masters (*Meister*) instead of professors and workshops (*Werkstatt*) instead of departments, headed by workmasters (*Werkmeister*) educated as craftsmen, teaching apprentices (*Lehrling*), not students. Even the term Bauhaus was coined as a modernized adaptation of the concepts of the medieval *Bauhütte*, the workshop of cathedral-building masters. After the initial phase this was the second step on the way to democratizing the solutions used in the Red House, which were further developed by the activities of not only the Bauhaus but of several other modern schools of art and architecture as well: "*The basic principle of the whole faculty was to reject a fear from modernism, to critically choose and try out its newest results and then implement them in production.*"<sup>23</sup> Although the words *critically* and *modernism* clearly signal that this idea was formulated in the period between the two world wars, the approach used represented a continuity of the ideas of industrial vocational schools back in the time of the monarchy. Identifying the source of this quote does not require much travelling in space, nor in time: these were the words of Josef Vydra (1884-1959), recalling the initial goals of the Arts and Crafts School of Bratislava, founded in 1928.<sup>24</sup> Similarly to the majority of industrial vocational schools in Hungary, the school was founded as a private institution supported by the local Chamber of Commerce and Industry, industrialists, and entrepreneurs, and its first two teachers were Ľudovít Fulla and Mikuláš Galanda.

Many of the paths leading from the Arts and Crafts to the modernity of the Bauhaus led through Hungary. Despite the number of similarities between late-19<sup>th</sup>-century industrial vocational schools and modern art schools, there was

---

<sup>22</sup> Suzan OWENS, '*Straight lines are a national want*', *op. cit.*, p. 62.

<sup>23</sup> Lux Feininger, *The Bauhaus. Evolution of an Idea*, *op. cit.*, p. 101 and Tobias Hoffmann, *Arts and Crafts-Rezeption*, *op. cit.*, p. 269 and note 6.

<sup>24</sup> N. n.: *Foundation and Development of the School of Arts and Crafts*, in *Have no Fear of [Modernism]*. Exhibition catalogue, Slovak Design Center, Bratislava 2019, p. 8.

one significant difference: the latter remained to be educational institutions established as a result of an individual initiative. Modern art schools of the post-World War I period were primarily founded on the activities of the leading masters, as opposed to the industrial vocational schools of the previous decades, which were established by the municipal or the chamber and quickly became part of the national educational system. Due to considerable differences in economic and social background, industrial vocational training in the Austro-Hungarian Monarchy differs from several aspects from the Bauhaus and the other modern art schools founded in the 1920s and 1930s. Although late-19<sup>th</sup>-century industrial vocational schools and the modern educational institutions similar to the one in Bratislava were established in diverse economic, political, and artistic environments; their operation, the challenges faced, and the responses to these challenges were basically the same as the reforms of the South Kensington Museum – which first reflected on the problems inherent in modern industrial and arts and crafts education – and of the Arts and Crafts movement.

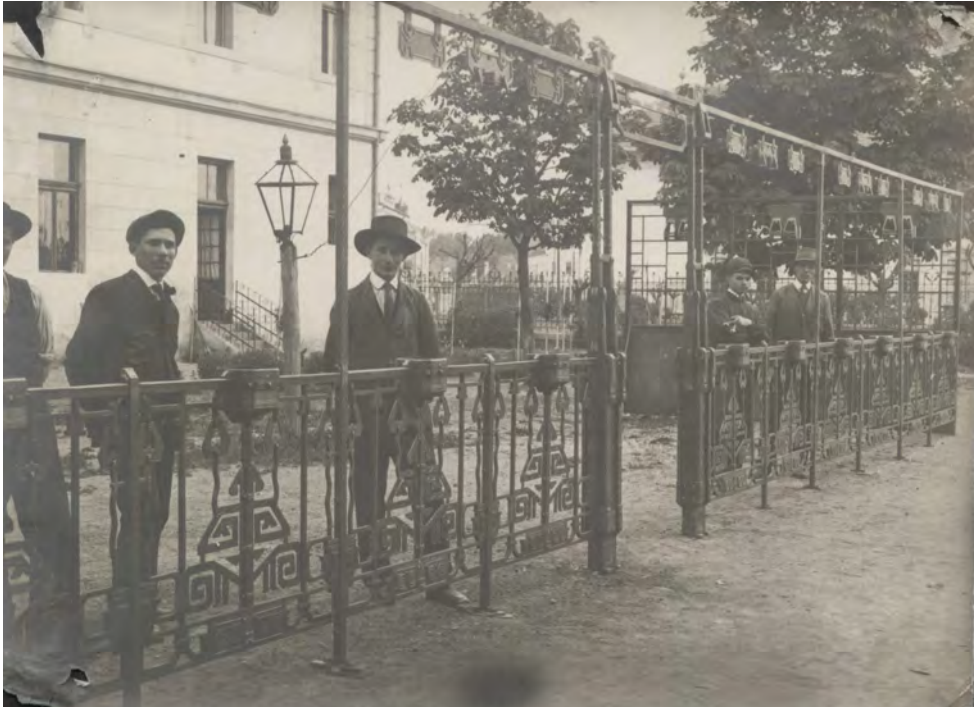
The guidelines for workshop-based education and training, the implementation of technical innovations and new artistic trends into the education, an emphasis on the students' individual skills, facilitating the individual's creativity and imagination, the primary role of architecture, the adaptation of basic building principles of modern homes, strong personal relationship and cooperation between teachers and students were the bases of the educational reform that started in the 1840s and continued for a century. The curriculum of industrial vocational schools in Hungary included the development of drawing, modelling and form-creation skills, with the help of which many of those who graduated from these institutions, made a great impact on avantgarde and modernism between the two world wars. A renowned figure of the avantgarde both in Hungary and Romania, János Mattis Teutsch, exemplifies how firm a base the vocational school of wood carving in Braşov provided for further studies in arts. The leading sculptor of modernism in Romania, Corneliu Medrea (1888–1964) began his studies at the school of stone carving in Zlatna in 1902. These two masters, albeit coming from rather different social backgrounds, experienced the crucial impact of these vocational schools on their artistic qualifications, owing to their teachers educated abroad, the methods of training building on innovations, and the libraries that made the latest publications available for them [Fig. 8].



**Fig 1.** Walter Crane: *Glass Window Design - Sphaera imaginationis*. London, 1899, paper, colored, ink, 18 x 10.7 cm. Museum of Applied Arts, Archives.

MLT 438 Photo: Ágnes Haranghy Soltészné





**Fig 2.** *The terrace grid of the Royal Café in Târgu Mureş, based on the plans of the dessin teacher Mór Barát, carried out by chief foreman József Kákonyi and the students of the final class, 1915. Mureş County Museum, Photographic Collection. 3624/30*



**Fig 3.** Breuer Marcell: *tubular chair*, 1930. Chrome-plated, bent steel tube, canvas, 86 x 52 x 45 cm. Museum of Applied Arts, Furniture Collection. 74.118.1 Photo: Gellért Áment



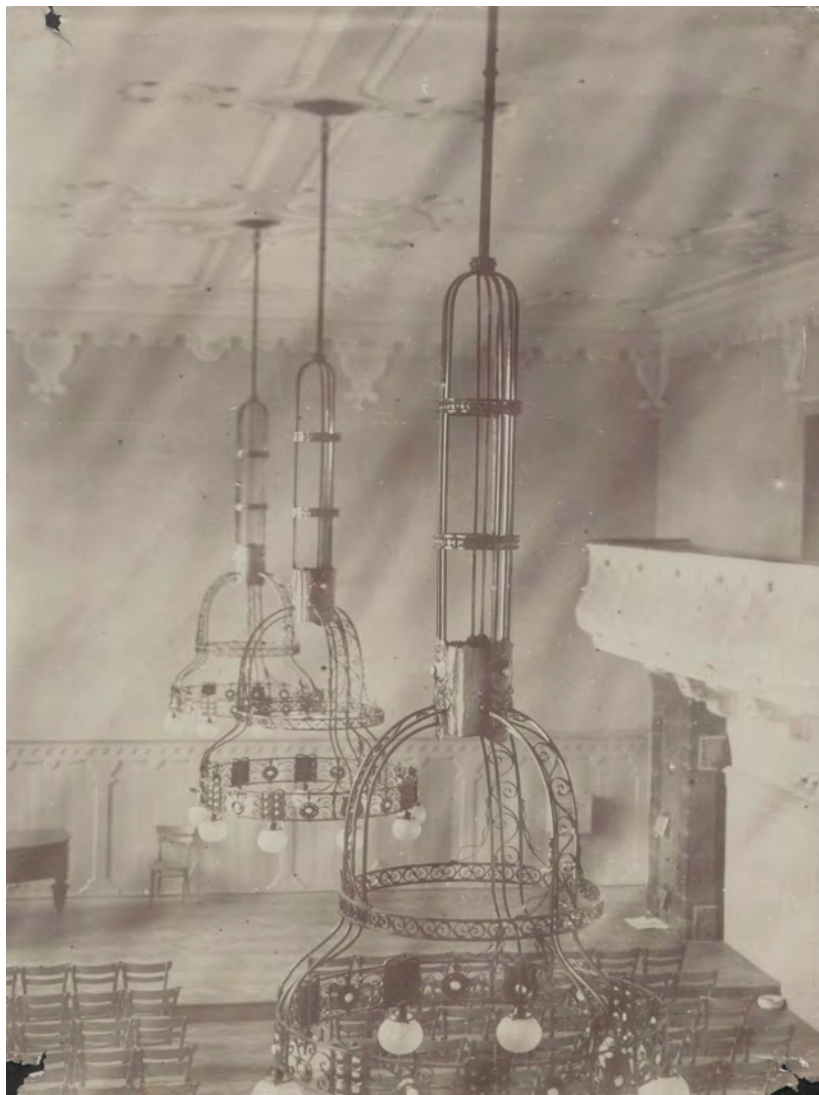
**Fig 4.** William Morris and Philipp Webb: *Red House*. Bexleyheath, 1859–1860.  
Author's photo, 2013.



**Fig 5.** *Exhibition photo - furnishing of a gentleman's smoking room at the Spring 1907 exhibition of the Society of Applied Arts. It was made by master carpenter József Mocsay according to the plans of Ede Wigand Toroczkai. Budapest, 1907. Black and white archive photo. Photo paper, 31 x 25 cm. Museum of Applied Arts, Archives, Photographic Collection, FLT 5308*



**Fig 6.** *Salon cabinet at the 1902 Turin Decorative Arts Exhibition.* It was made by J. Ferdinándy and F. Téglás according to his plans at the Vocational School of Construction, Wood and Metal Industry in Cluj. Gilded black and white archive photo; paper laminated on cardboard, 14.7 x 8.9 cm. Museum of Applied Arts, Archives, Photographic Collection, FLT 3580



**Fig 7.** *Chandeliers of the ceremonial hall of the Reformed College in Târgu Mureș.*  
Designed by teacher Győző Nagy, made by János Urszuj and Sándor Zsigmond 1910–1911.  
Black and white archive photo. Mureș County Museum,  
Photographic Collection. 3624/36



**Fig 8.** Corneliu Medrea: *Kiss*. c. 1942. ronde-bosse, plaster, 93 x 163 x 80 cm. signed by the artist C. MEDREA at the base in the lower register on the right-side Gift of the artist, 1948. Bucharest Municipality Museum, Medrea Collection. Inv. Nr. 155.

## IPOSTAZE PORTRETISTICE. STUDIU DE CAZ: ÎMPĂRATUL FRANZ JOSEPH I

CLAUDIA M. BONȚA\*

**ABSTRACT. Portrait Sequences. Case Study: Emperor Franz Joseph I.** The paper provides a brief overview of how one of Europe's longest-lived sovereigns wanted to remain in the memory of posterity. For this purpose, a series of official portraits of Emperor Franz Joseph I were analyzed, noting his preference for several typological series. The Collections of the National History Museum of Transylvania in Cluj-Napoca shelters in its patrimony a series of objects related to the emperor, among which there are a number of three graphic portraits representative for each of the great typological series observed.

**Keywords:** Franz Joseph I, portrait, graphics, 19th century

**REZUMAT.** Lucrarea prezintă o scurtă analiză a modului în care unul dintre cei mai longevivi suverani din Europa a dorit să rămână în memoria posterității. În acest scop au fost studiate o serie de portrete înfățișându-l pe Franz Joseph I, remarcându-se preferința sa pentru câteva ipostaze tipologice. Colecțiile Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca adăpostesc o serie de obiecte legate de împărat între care se remarcă trei portrete grafice reprezentative pentru fiecare dintre seriile tipologice observate.

**Cuvinte cheie:** Franz Joseph I, portret, grafică, secolul al XIX-lea

Una dintre cele mai emblematice figuri ale istoriei europene a fost cea a împăratului Francisc Iosif I, Franz Joseph I (1830-1916), care a domnit între anii 1848-1916.<sup>1</sup> Implicarea politică și în special longevitatea de care s-a bucurat au

---

\* Doctor în istoria artei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca, email bonta.claudia@mnit.ro.



făcut ca numele său să fie asociat cu o serie de evenimente ale istoriei europene din secolele XIX-XX, inclusiv primul război mondial. Adept al conservatorismului guvernamental, cu priorități precum întietatea statului și centralizarea riguroasă, sprijinindu-se îndeosebi pe armată și pe birocratie<sup>2</sup>, Franz Joseph se definea deseori drept *ultimul cavaler*. Ajuns la putere în împrejurări dramatice, tânărul împărat a dorit să facă cunoscut lumii faptul că imperiul are un lider tânăr, energic și capabil, care va governa cu mână de fier. Unul dintre mijloacele folosite în acest scop a fost realizarea și difuzarea portretelor sale în întreg imperiul, obicei pe care îl va păstra întreaga viață. De-a lungul vremii împăratul a fost subiectul a numeroase portrete și a avut grijă ca supușii săi să se poată raporta mereu la o imagine actualizată a chipului său.<sup>3</sup> Interesant este însă faptul că, deși există un număr mare de portrete ale împăratului, din punct de vedere tipologic ele nu diferă prea mult. Se observă câteva posturi și teme agreeate de suveran care au fost multiplicare la nesfârșit de toate portretele sale. Tradiționalist și conservator, Franz Joseph a apelat la modelul portretelor oficiale consacrate de marii pictori: Hans Holbein cel Tânăr, Antoon Van Dyck, Martin van Meytens și îndeosebi Hyacinte Rigaut. Cu toate strădaniile de a se alătura unei atât de strălucite tradiții, nu regăsim în portretele sale decât reproducerea mecanică a acestor prototipuri, fără eleganța emanată de operele lui Van Dyck sau prestanța maiestuoasă caracteristică lui Rigaut. Portretele sunt lipsite de imaginație, terne, fără vlagă, dar au calitatea de a reflecta exact, mecanic, omul sec, fanatic al tradiției. Majoritatea picturilor care îl înfățișează respectă un șablon consacrat, redând în general imaginea împăratului într-un cadru arhitectonic solemn, reprezentat îndeosebi de o clasică combinație a unei colonne cu o elegantă draperie, alături de care apare persoana împăratului în uniformă militară sau costum ceremonial însoțit de atributele puterii – tronul, coroana, sceptrul, globul cruciger, sabia etc. Genul acesta de reprezentări nu oferea nici o noutate, fusese folosit de un șir de monarhi înainte, mai ales după –consacrarea sa deplină prin *Portretul lui Ludovic al XIV-lea* de Hyacinte Rigaut, din 1701. Portretul, devenit prototip de succes, a fost adoptat de monarhii epocii și a rămas în vogă mult timp după aceea iar în cazul lui Franz Joseph a fost reinterpretat până

<sup>1</sup> Francisc Iosif, Franz Joseph, arhiduce austriac născut la 18 august 1830 în Schönbrunn, Viena, împărat al Austriei între 1848-1916, încoronat rege apostolic al Ungariei la 1867, mort la 21 noiembrie 1916 la Schönbrunn, Viena.

<sup>2</sup> Jean Bérenger, *Istoria Imperiului Habsburgilor. 1273-1918*, Ed. Teora, București, 2000, p. 419.

<sup>3</sup> Prin contrast, soția sa, împărăteasa Elisabeth de Wittelsbach, Sissi (1837-1898), a refuzat să își mai expună chipul după o anumită vârstă. Vanitoasă, împărăteasa și-a protejat chipul cu ajutorul unei voalete dorind ca lumea să păstreze în memorie imaginea sa tânără și frumoasă, atemporală. Așa se explică existența portretelor duble ale împăratului alături de soția sa, în care acesta apare la o vârstă mai înaintată alături de surprinzător de tânăra lui soție, neatinsă de trecerea timpului.

la saturație: Adolf von Schallberg *Franz Joseph I*, 1860; Anton Einsle, *Kaizer Franz Joseph*, 1851; Giuseppe Sogni, *Franz Joseph I*; Franz Russ, *Franz Joseph I*, 1863; Franz Xavier Winterhaler, *Franz Joseph I*, 1865 etc.

O altă ipostază preferată de Franz Joseph era cea de comandant militar, materializată mai ales prin portretele călare, care îl prezintă pe împărat în timpul uneia dintre ocupațiile sale favorite: manevrele militare. În acest sens, Franz Joseph a lăsat posterității un alt șir de portrete cvasi-identice, care-l înfățișează călare, în postură marțială, purtând cu mândrie uniforma militară: Adam Albrecht, *Franz Joseph I*, 1857; Julius von Blaas, *Kaiser Franz Joseph I*, 1890; Julius von Blaas, *Kaiser Franz Joseph zu Pferd*, 1892 etc. Se știe că Franz Joseph a beneficiat de instrucție militară încă de la frageda vârstă de 4 ani<sup>4</sup> iar această îndeletnicire s-a transformat în una din marile sale pasiuni: exercițiul militar, incluzând manevrele și paradele militare, tot ceea ce ținea de instrucția militară. Armata ocupa un loc privilegiat în epocă, iar împăratul, fascinat de uniforme, sporește numărul paradelor militare.<sup>5</sup> Unul dintre cele mai timpurii portrete ale sale este *Portrait of the Future Emperor Franz Joseph I of Austria as a Grenadier with Toy Soldiers*, 1832, de Ferdinand Georg Waldmüller, în care micul prinț este redat în biroul bunicului său, împăratul Francisc I al Austriei<sup>6</sup> îmbrăcat în cămășuță, purtând deasupra elemente ale uniformei de grenadier, jucându-se cu un set de soldați de jucărie. Pușca miniaturală din mână, steagul înfipt strategic pe covor și toba căzută pe jos în colț sunt câteva elemente menite să întregescă atmosfera belicoasă a imaginii. Figura angelică și privirea inocentă amintesc totuși că ne aflăm în fața unui copil foarte mic, ale cărui viitoare pasiuni se întrevăd deja.<sup>7</sup> La maturitate, Franz Joseph era ferm convins că era de *datoria* să asiste la manevrele militare, să treacă în revistă trupele, să fie prezent la parade, să efectueze vizite la unități și așezăminte militare. În fapt împăratul și-a selectat îndatoririle de așa o manieră încât să corespundă pasiunilor sale – nu îl interesa să viziteze așezăminte civile precum școlile, spitalele, instituturile științifice, dar în ceea ce privește așezămintele armatei era profund interesat.<sup>8</sup> Astfel *datoria* și pasiunea se întrepătrundeau oferindu-i o „dublă satisfacție”<sup>9</sup>. Era cunoscută

<sup>4</sup> J. Bérenger, *op. cit.*, p. 422-423.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Împăratul Francisc (1768-1835) a urcat pe tron sub numele de Francisc al II-lea (1792-1804), ultimul dintre împărății romano-germani, devenind Francisc I, împăratul Austriei (1804-1835) începând cu anul 1804, anul dizolvării Sfântului Imperiu.

<sup>7</sup> Alan Palmer, *Twilight of the Habsburgs: The Life and Times of Emperor Francis Joseph*, Ed. Atlantic Monthly Press, New York, 1997, p. 12-27.

<sup>8</sup> Anatol Murad, *Franz Joseph I of Austria and His Empire*, Ed. Twayne Publishers, New York, 1968, p. 62-63.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 62.

meticulozitatea sa în cazul manevrelor și frecvențele sale observații în această privință - cum ar fi nemulțumirea sa că rândurile ori șirurile de militari nu erau suficient de drepte.<sup>10</sup>

Cea de-a treia serie tipologică a portretelor lui Franz Joseph este reprezentată de portretele tip bust destinate afișării în toate instituțiile publice imperiale. Fără a fi prea variate nici acestea, îl redau pe împărat în portrete de aparat, frontal sau cu chipul întors pe trei sferturi spre privitor. Din această serie au rămas fără îndoială cele mai multe dintre portretele împăratului răspândite pe întreg cuprinsul Imperiului: Franz Schrothberg, *Franz Joseph I*, 1856; Franz Russ jr., *Franz Joseph I*, 1870; Tom von Dreger, *Franz Joseph I*, 1914 etc. Ca o particularitate specifică lui Franz Joseph se remarcă preferința sa pentru uniforma militară. Pasiunea sa pentru uniforme apare vădit în numeroasele portrete rămase de la el. Acest gen de îmbrăcăminte era ceva cotidian pentru împărat. Se spune că, prin 1867, cu ocazia unor manifestații publice, primarul Vienei a cerut împăratului să apară în civil ținând cont de faptul că opinia publică nu agreea foarte mult ideea de uniformă, însă împăratul a ignorat cererea; în anul următor, primarul a încercat din nou, fără succes, apoi a renunțat.<sup>11</sup> O altă istorisire amintește cum, cu ocazia jubileului de 60 de ani de domnie din anul 1908 împăratul a primit omagiile tuturor îmbrăcat în uniformă de feldmareșal austriac, după care, în cadrul audiențelor private, a întâmpinat pe fiecare dintre principii germani în uniforma caracteristică statului respectiv, petrecându-și întreaga zi schimbând uniforme.<sup>12</sup> Pasiunea pentru uniforme l-a făcut pe Franz Joseph să le îmbrace o viață întreagă, cu excepția momentelor în care vâna și purta o uniformă de vânător sau a călătoriilor incognito. Avea o adevărată colecție de uniforme și cunoștea în detaliu accesoriile fiecăreia.<sup>13</sup>

Ca o minusculă variație la uniforma militară, câteva portrete îl prezintă pe împărat în costum de vânător, ocupația sa preferată după cea de împărat: Edmund Mahlknecht, *Kaiser Franz Joseph I im Ischler Jagdkostum*; Kasimierz Pochwalski, *Franz Joseph I*, 1910. Dealtfel împăratul nu a manifestat vreun interes pentru arte, literatură, teatru sau muzică.<sup>14</sup> Istoricii l-au caracterizat ca o *mediocritate cumsecade*<sup>15</sup>, subliniind faptul că, spre deosebire de înaintașii săi habsburgi, Franz Joseph nu a exercitat nici un mecenat, preferând paradele militare artelor, dar

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Laurence Cole, *Military Culture and Popular Patriotism in Late Imperial Austria*, Ed. OUP, Oxford, 2014, p. 24-32; A. Murad, *op .cit.*, p. 62.

<sup>12</sup> A. Murad, *op .cit.*, p. 61.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 61-62.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 57-58.

<sup>15</sup> Jean Bérenger, *op .cit.*, p.416.

popularitatea sa se datora nu doar avântului economic ce a caracterizat perioada ci și unor calități umane ale împăratului, precum preferința sa pentru bucurii simple, îndeosebi vânătoria, natura și atașamentul sincer pentru religia catolică.<sup>16</sup> Era pasionat de activități militare și de vânătoare iar rapoartele vremii ne informează că pe durata unei jumătăți de secol, între 1848-1900 împăratul ar fi vânat personal 48.345 de capete de vânat, deci o medie de aproape 1.000 de capete pe an!<sup>17</sup> Desigur, totul era organizat de o manieră extravagantă, implica un număr mare de pădurari, vânători, hăitași, gonaci care, precum toți cei ce îl serveau pe împărat, trebuiau să își facă treaba foarte bine și să nu fie la vedere.<sup>18</sup> Dealtfel se mai păstrează în diverse colecții piese care amintesc despre maniera în care era organizată o vânătoare imperială.<sup>19</sup> Împăratul își puna amprenta personală în tot ceea ce făcea, avea obiceiurile fixate și rutina stabilită precis; nu ducea însă o viață spartană, nu își refuza confortul, iar binecunoscuta sa simplitate era în fapt un rezultat al preferințelor sale. A făcut totul în maniera sa personală, a stabilit ce implică *datoria* sa și s-a aruncat în muncă; se considera *primul slujbaş al statului* iar aprecierile nu s-au lăsat așteptate: „sânguința îi ține loc de geniu”.<sup>20</sup> Etichetat drept autocrat, acuzat că este lipsit de căldură umană, împăratul era un adept al izolaționismului în relațiile cu cei din jur, percepuți drept „creaturi funcționale” ușor de înlocuit și avea convingerea că sângele regal sau aristocratic te ridică deasupra oamenilor obișnuiți, indivizi fără importanță.<sup>21</sup> Consecvența sa în muncă, în pasiuni, opinii, programul de muncă draconic și chiar inflexibilitatea sa au dat o notă de stabilitate epocii și au sfârșit prin a fi considerate calități de publicul larg. Singurătatea sa<sup>22</sup> și dramele personale care l-au lovit au adus un plus de compasiune publică ce s-a adăugat respectului câștigat în timp de împărat și i-au sporit popularitatea. În retrospectivă, epoca sa apare frecvent asociată cu sintagma *timpurile glorioase de odinioară, pline de splendoare imperială*, fiind considerată o perioadă de apogeu literar, cultural, muzical, artistic, științific, caracterizată de atmosfera de *prosperitate în Imperiu, peste care plutește imaginea „bătrânului împărat”, simbolul zilelor bune de odinioară*.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p. 414-416.

<sup>17</sup> A. Murad, *op. cit.*, p. 76-78.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 76.

<sup>19</sup> Ca un exemplu în acest sens, se remarcă coșul de picnic, elegantul *Jagdpicknikkoffer*, păstrat la Schloss Niederweiden.

<sup>20</sup> J. Bérenger, *op. cit.*, p. 415. Andrew Wheatcroft, *Habsburgii. Personificarea unui imperiu*, Ed. Vivaldi, București, 2003, p. 440; A. Murad, *op. cit.*, p. 76-78.

<sup>21</sup> Karen B. Owens, *Franz Joseph and Elisabeth, The Last Great Monarchs of Austria-Hungary*, Ed. McFarland, Londra, 2013, p. 3-5.

<sup>22</sup> Brigitte Hamann (ed.), *„Majestät, ich warme Sie” Geheime und private Schriften*, Wien, 1979, p. 10.

<sup>23</sup> A. Murad, *op. cit.*, p. 3-5.

Dacă facem o trecere în revistă a portretelor sale picturale observăm monoton aceleași șabloane, în care doar personajul se transformă treptat, îmbătrânind perceptibil. Lipsa interesului imperial pentru actul artistic se reflectă din plin în întregul șir de portrete rămase în urma împăratului Franz Joseph I. Se spune că pentru el era mai importantă acuratețea redării uniforme decât orice altceva. Nu părea să fie prea preocupat de aspectul său fizic sau de asemănarea cu portretul, dar o eroare la uniformă era de neiertat. În acest sens își trimitea valetul să observe progresele lucrării cu indicația să fie atent la uniformă: detaliile fiecărui element constitutiv precum și dacă locul panglicilor, medaliilor și decorațiilor de pe uniformă în cauză corespund întocmai.<sup>24</sup> Rezultatul: o serie lungă de portrete tehnice, imagini insipide și banale, fără calități artistice deosebite. Colecțiile Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca au în patrimoniu o serie de obiecte legate de persoana împăratului între care se remarcă un număr de trei portrete grafice reprezentative pentru fiecare dintre marile serii tipologice amintite.

Primul dintre acestea înfățișează un *Portret maiestuos al împăratului* (Fig. 1)<sup>25</sup> cu chipul acoperit de mustața și perciunii ce parcă au scăpat de sub control. Împăratul cu un început avansat de chelie și expresia autoritară pozează marțial, cu capul întors pe trei sferturi, cu o mână sprijinită pe sabie iar cu cealaltă ținând cușma împlănită cu penaj vertical evidențiat. Are în spate tronul, pe fundalul unei blăni somptuoase de hermină limitată de o draperie grea, opulentă, de catifea, prinsă cu un cordon cu ciucuri supradimensionați. Uniforma de paradă apare descrisă detaliat: pantalonii acoperiți de broderii, cizmele înalte, strălucitoare, tunică cu fireturi brodate și decorații mari prinsă la brâu cu cingătoare cu ciucuri, ciucuri care apar și la teaca săbiei în dialog parcă cu cei de la draperie. Mantia scurtă, împlănită, fixată pe umeri cu șnururi largi, decorative, întregește tabloul. Imaginea se raportează la un decorativism exagerat, în ton cu gustul epocii, dar face apel și la autoritatea grației divine ce l-a investit și îl ocrotește pe împărat prin prezența discretă a unuia dintre cei doi îngeri ce susțin stema cu coroana maghiară (cea austriacă lipsește strategic din imagine, dar îi intuim prezența) deasupra tronului. Încărcătura detaliilor, materialele grele, luxoase, ce compun fundalul, tronul căptușit cu catifea, având picioarele terminate în capete de lei sculptați, franjuri de pe taburetul de sub tron, broderia încărcată de pe uniformă aglomerată de decorații, medalii, șnururi și fireturi, ciucurii mari alcătuiind un triunghi imaginar, sau penajul ce irupe violent din cușmă acaparează privitorul, copleșindu-l.

<sup>24</sup> Purtând în permanență uniformă, Franz Joseph I s-a diferențiat de Habsburgii care au domnit înaintea sa, care, cu excepția lui Iosif al II-lea, nu au purtat uniformă și nici nu au manifestat vreo înclinație deosebită pentru problemele militare. Dealtfel împăratul Franz Joseph I a și fost îngropat în uniformă de feldmareșal, v. A. Murad, *op. cit.*, p. 61.

<sup>25</sup> Litografie reprezentându-l pe împăratul Franz Joseph după o pictură de Than Mór, gravor Doby Jenő, imprimare executată de L. Pisani. Nr. inv. MNIT M 4413. Dimensiuni: 82,8 x 61 cm.



**Fig. 1.** Portret al împăratului Franz Joseph I - I Ferencz József

Odată trecut acest prim efect, o cercetare a personajului dezamăgește: capul chel rezultă disproporționat de mic în raport cu favoriții exagerat de mari ce cresc sălbatic pe obraji. Părul facial ascunde mare parte din chip creând o senzație ciudată, de personaj neîmblânzit, frizând sinistrul. Nu putem vorbi despre o expresie facială, doar ochii privesc hotărât spre o direcție îndepărtată iar atitudinea nu reușim să o percepem maiestuoasă, cum probabil se vrea, ci arogantă și superioară.

Jos pe cele două laterale apare scris cu cursive *Fest. Than M.* respectiv *Metsz Doby I.* Central este inscripționat titlul cu numele și titulatura împăratului în varianta maghiară, *I Ferencz József, dedesubt Ausztriai Császár. Magyarország Királya.* Dedesubt *Kilián F. m. k. egyetemi könyvtáros bizománya.* Lateral de-o parte și de alta a ultimului rand *Nyomt. Pisani L.* respectiv *Minden utánzás tilos.* Autorul picturii după care a fost făcută reproducerea grafică este Than Mór<sup>26</sup> iar autorul reproducerii grafice este Doby Jenő. Originalul, datat 1875, se află la Muzeul Național din Budapesta, Galeria Portretelor Istorice (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Arcképcsarnok, Budapest).

---

<sup>26</sup> Than Mór, pictor maghiar, 19.06.1828-11.03.1899, autor al unor lucrări cu subiecte îndeosebi istorice, mitologice, dar și portrete, v. Gábor Visnyovszki, *Stamps*, Budapesta Állami Nyomda, 1996, p. 85.



**Fig. 2.** Împăratul Franz Joseph călare



Cel de-al doilea portret, realizat după o lucrare semnată de Julius von Blaas<sup>27</sup>, la Viena, datată 1898, este un portret ecvestru, *Împăratul Franz Joseph călare* (Fig. 2)<sup>28</sup>. Avem de-a face cu un portret ecvestru conceput pe filiera marilor portrete ecvestre regale (avându-l drept exponent principal pe Diego Velázquez) dar realizat static, precum un instantaneu, cu împăratul surprins din profil, cu toată atenția concentrată la manevrele militare ce probabil se desfășoară în fața sa. Imaginea este dominată de simplitate: un peisaj simplu, o banală câmpie limitată de cursul liniștit al unei ape, un platou neted acoperit de verdeață, iarbă, scaieți și buruiene răzlețe, un fundal asigurat de cerul senin pe care se profilează un militar călare. Portretul ecvestru redă omul în umbra uniformei – chipiul regulamentar, pantaloni cu vipușcă, uniformă simplă cu nasturi la două rânduri, câteva decorații discret aliniate pe piept și nelipsitul *Ordin Lâna de aur* la gât. Chipul acoperit de mustața mare și de favoriții stufoși se întrevește prea puțin dar remarcăm ținuta dreaptă, impecabilă și expresia marțială care îi domină figura. Probabil că asta și dorea împăratul aflat deja la o vârstă înaintată. Anatomia calului este descrisă corect și detaliat, cu mușchii încordați, pielea netedă și strălucitoare, coama și coada aranjate impecabil. Armăsarul superb cu pată albă pe frunte era probabil unul dintre cei doi cai care erau trimiși în zona aleasă pentru manevre cu ceva vreme înainte de sosirea împăratului, pentru a se obișnui cu terenul și atmosfera. Oricât de trâmbițată era simplitatea imperială, servitorii lui Franz Joseph aveau datoria să se asigure de faptul că, la manevre, împăratul avea la dispoziție doi cai siguri, nu sperioși, imuni la zgomotele făcute de trupe, patul de fier pe care obișnuia să doarmă și mâncarea agreată de acesta, însoțită de vinul roșu, alb și berea.<sup>29</sup>

În colțul din stânga jos, în câmpul imaginii, apare semnătura artistului, *Julius von Blaas* și dedesubt locația și data, *Wien 1898*. Sub imagine, central, semnătura împăratului în varianta maghiară, cu cursive, *Ferencz József*.

<sup>27</sup> Julius von Blaas, 1845-1922, pictor italiano-austriac, specializat în portrete călare, scene naturaliste, profesor la Academia din Viena, v. *Österreichische Biographische Lexicon 1815-1950* (ÖBL), Band 1, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1957, p. 90-91.

<sup>28</sup> Heliogravură reprezentându-l pe împăratul Franz Joseph călare după o pictură de Julius von Blaas executată de Institutul militar geografic, Viena, 1898. Nr. inv. MNIT M 4381. Dimensiuni: 79,5 x 59 cm.

<sup>29</sup> A. Murad, *Op. cit.*, p. 77-78.



**Fig. 3.** Portret al împăratului Franz Joseph I

Cel de-al treilea *Portret al împăratului Franz Joseph I* (Fig. 3)<sup>30</sup> este un portret de aparat, tip bust, în medalion. Împăratul este redat din față cu corpul ușor întors și linia umerilor asimetrică. Silueta întoarsă estompează elegant din rigoarea caracteristică portretului frontal. Împăratul este deja la o vârstă venerabilă, are o chelie avansată și este complet cărunt. Mustața stufoasă și favoriții albi domină trăsăturile faciale însuflețite de ochii vii ce sclipesc de sub sprâncenele bogate. Portretul se înscrie într-o bogată serie de portrete-bust ale împăratului vârstnic realizate în epocă, în care Franz Joseph apare purtând diverse uniforme și decorații. În acest caz împăratul îmbracă o uniformă cu fireturi, complet acoperită pe partea stângă de medalii și decorații militare și desigur, Ordinul *Lâna de aur* la gât.

Lateral, jos, apare inscripționat autorul *Wilhelm Langer*,<sup>31</sup> *pinx.*, respectiv *A cs. és kir. katonai földrajzi intézet nyomása*, iar central semnătura împăratului în varianta maghiară, cu cursive, *Ferencz József*.

În mod curios, tocmai acest din urmă portret, atât de oficial, pare a fi cel mai puțin rigid. Se poate spune că percepția publică a împăratului a influențat și portretistica. Așa cum frecvent s-a observat, Franz Joseph a avut o evoluție inversă față de majoritatea suveranilor: și-a început domnia ca un tiran detestat și a sfârșit cu un important capital de simpatie, ca *bătrânul împărat* sau chiar *bunul împărat*.<sup>32</sup> Același fapt putem spune că este oglindit de seria de portrete prezentate, care evoluează lent de la o imagine arogantă a puterii spre varianta bătrânului bonom, trecând prin o etapă intermediară, de simplitate cazonă.

<sup>30</sup> Litografie reprezentându-l pe împăratul Franz Joseph I, executată după o pictură de Wilhelm Langer, de către Institutul militar geografic, Viena. Nr. inv. MNIT M 4414. Dimensiuni: 80 x 59,6 cm.

<sup>31</sup> Wilhelm Langer, 1869-1929, artist austriac născut la Sternberg, Carinthia, elev al lui Eduard von Lichtenfels. A studiat la Academia din Viena.

<sup>32</sup> A. Wheatcroft, *op .cit.*, p. 440; J. Bérenger, *op. cit.*, p. 502-505.

## „SOK SZÍVES ÜDVÖZLETTEL RÉGI BARÁTOS...”<sup>1</sup> COLEGAMENTI DI AMICIZIA DI CORIOLAN PETRANU CON STORICI MAGIARI

NICOLAE SABĂU\*

**ABSTRACT.** „Sok szíves üdvözlettel régi barátos...” (“With kind regards, your old friend...”). Coriolan Petranu’s Friendly Connections to the Hungarian Historians. Coriolan Petranu is the founder of modern art history education and scientific research in Transylvania. He had received special education in this field of study that is relatively new in the region. He started his studies in 1911 at the University of Budapest, attending courses in law and art history. During the 1912-1913 academic year he joined the class of Professor Adolph Goldschmiedt (1863-1944) at the Friedrich-Wilhelm University in Berlin. The professor was an illustrious personality from the same generation as art historians Emil Mâle, Wilhelm Vögte, Bernard Berenson, Roger Fry, Aby Warburg, and Heinrich Wölfflin, specialists who had provided a decisive impetus to art historical research during the twentieth century. In the end of 1913, Coriolan Petranu favored Vienna, with its prestigious art historical school attached to the university from the capital of the Austro-Hungarian Empire. There he completed and perfected his education under the supervision of Professor Josef Strzygowski (1862-1941). The latter scholar was highly appreciated for his contributions to the field of universal art history by including the cultures of Asia Minor (Syria, Mesopotamia, Armenia, and Persia), revealing the influence that this area had on proto-Christian art, as well as by researching ancient art in Northern Europe. In March 1920 the young art historian successfully defended his doctoral dissertation entitled *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte* (“Content and art history”). He thus earned his doctor in philosophy title that opened him access to higher education teaching and art history research. His debut was positively marked by his activity as museographer at the Fine Art Museum in Budapest (*Szepművészeti Muzeum*) in 1917-1918. Coriolan Petranu has researched Romanian vernacular architecture (creating a topography of wooden churches in Transylvania) and his publications were appreciated, published in the era’s specialized periodicals and volumes or presented during international congresses (such as those held in Stockholm in 1933, Warsaw in 1933, Sofia in 1934, Basel in 1936 and Paris in 1937). The Transylvanian art historian under

---

<sup>1</sup> „Con tanti cari saluti il tuo vecchio amico...”.

\* Professore alla Cattedra di Storia dell’Arte, Facoltà di Storia e Filosofia, Università Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca, Romania, email: sabau.nicolae43@yahoo.com

analysis has exchanged numerous letters with specialists in the field. The valuable lot of correspondence, comprising several thousands of letters that he has received from the United States of America, Great Britain, Spain, France, Switzerland, The Netherlands, Denmark, Sweden, Norway, Finland, Estonia, Latvia, Czechoslovakia, Austria, Hungary, Poland, the USSR, Serbia, Bulgaria, and Egypt represents a true history of the stage and development of art history as a field of study during the Interwar Period. The archive of the Art History Seminary of the University in Cluj preserves one section dedicated to Hungarian letters that he has send to Hungarian specialists, art historians, ethnographers, ethnologists or colleagues passionate about fine art (Prof. Gerevich Tibor, Prof. Takács Zoltán, Dr. Viski Károly, Count Dr. Teleki Domokos). His correspondence with Fritz Valjavec, editor of the "Südostdeutsche Forschungen" periodical printed in München, is also significant and revealing. The letters in question reveal C. Petranu's significant contribution through his reviews of books published by Hungarian art historians and ethnographers. Beyond the theoretical debates during which Prof. Petranu has criticized the theories formulated by Prof. Gerevich's school that envisaged the globalization of Hungarian art between the Middle Ages and the Early Modern Period and that also included in this general category the works of German masters and artists with other ethnic backgrounds, he has also displayed a friendly attitude and appreciation for the activity/works of his Hungarian colleagues (Viski Károly and Takács Zoltán). The previously unpublished Romanian-Hungarian and Hungarian-Romanian set of letters discussed here attest to this.

**Keywords:** Transylvania, correspondence, vernacular architecture, reviews, photographs, Gerevich Tibor, Dr. Viski Károly

**REZUMAT. „Sok szíves üdvözzettel régi barátod...” („Cu multe salutări dragi, vechiul tău prieten...”). Legăturile prietenești ale lui Coriolan Petranu cu istorici maghiari.** Coriolan Petranu a fost întemeietorul învățământului și al cercetării științifice moderne în domeniul istoric ariei din Transilvania. Beneficiar al unei educații deosebite în acest domeniu de specializare relativ nou la noi, C. Petranu își încep studiile în anul 1911 la Universitatea din Budapesta frecventând cursurile de jurisprudență și istoria artei, continuate apoi, în anul universitar 1912-1913 la Universitatea Friederich-Wilhelm din Berlin, la clasa profesorului Adolph Goldschmiedt (1863-1944), eminentă personalitate din generația istoricilor de artă Emil Mâle, Wilhelm Vögte, Bernard Berenson, Roger Fry, Aby Warburg și Heinrich Wölfflin, specialiști care au dat impulsuri hotărâtoare exegezei de artă din secolul XX. La sfârșitul aceluiași an, 1913, va prefera Viena cu prestigioasa sa școală de istoria artei de pe lângă Universitatea din capitala imperiului Austro-Ungar, în vederea completării și desăvârșirii cunoștințelor acumulate până atunci. Aici va studia cu Profesorul Josef Strzygowski (1862- 1941). savantul apreciat pentru îmbogățirea conținutului disciplinei istoria universală a artei prin înglobarea în ea și a culturilor Asiei Mici (Siria, Mesopotamia, Armenia și Persia), cât și prin relevarea influenței acestei zone asupra artei protocreștine iar pe un alt palier prin cercetarea artei străvechi din nordul Europei. În martie 1920 tânărul istoric

de artă va susține cu brio teza de doctoral *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte* („Problema conținutului și istoria artei”), eveniment care-i va aduce titlul de doctor în filosofie, deschizându-i accesul spre învățământul universitar și cercetarea în domeniul istoriei artei, debutul său fiind marcat pozitiv prin activitatea sa de muzeograf la Muzeul de Arte Frumoase din Budapesta (Szepművészeti Múzeum), 1917-1918. Coriolan Petranu a fost exegetul arhitecturii vernaculare românești (topografierea bisericilor de lemn din Transilvania), cu lucrări apreciate, publicate în volumele și revistele de specialitate ale vremii sau prezentate la Congresele internaționale (Stockholm 1933, Varșovia 1933, Sofia 1934, Basel 1936 și Paris 1937). Istoricul de artă transilvan a purtat și o bogată corespondență cu specialiștii în domeniu, valorosul său epistolar de câteva mii de scrisori primite din Statele Unite ale Americii, Anglia, Spania, Franța, Elveția, Olanda, Danemarca, Suedia, Norvegia, Finlanda, Estonia, Letonia, Cehoslovacia, Austria, Ungaria, Polonia, U.R.S.S., Serbia, Bulgaria și Egipt, reprezentând o adevărată istorie a stadiului și evoluției disciplinei Istoria artei în perioada interbelică. În arhiva Seminarului de Istoria Artei al Universității din Cluj se păstrează și secțiunea scrisorilor maghiare, care au fost adresate colegilor maghiari în specialitate, istorici de artă, etnografi, etnologi sau iubitori ai artelor plastice (Prof. Gerevich Tibor, Prof. Takács Zoltán, Dr. Viski Károly, Conte Dr. Teleki Domokos). Importantă și edificatoare este corespondența cu Redactorul revistei müncheneze „Südostdeutsche Forschungen”, Fritz Valjavec, din care rezultă contribuția importantă a lui C. Petranu prin recenziile sale asupra lucrărilor istoricilor de artă și a etnografilor maghiari. Dincolo de disputele teoretice de critică a teoriilor școlii Prof. Gerevich, de globalizarea artei maghiare din perioada medievală până în epoca premodernă, de includere sub acest generic și a creației/operelelor maeștrilor germani și nu numai, profesorul clujean a manifestat și o atitudine prietenească și de apreciere a activității/operelelor colegilor maghiari (Viski Károly și Takács Zoltán). Epistolarul româno-maghiar și maghiaro-român inedit, publicat în acest studiu, o certifică.

**Cuvinte cheie:** Transilvania, corespondență, arhitectură vernaculară, reviste, fotografii, Gerevich Tibor, Viski Károly.

Coriolan Petranu (1893-1945), dal nome di cui si legherà, per meglio di un quarto di secolo, l'attività della cattedra e del Seminario dell'Università di Cluj, comincia la serie delle sue lezioni – le cosiddette conferenze – nel 9 febbraio 1920, tramite i corsi *La critica artistica e storica delle opere d'arte e Introduzione nella storia delle arti*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Coriolan Petranu, Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj, in „Viața Nouă”, Istituto di arti grafiche «Lupta» Nicolae Stroilă, Bucarest, 1924, p. 7.

Nato il 23 gennaio 1893 nel comune Șiria (Arad), nella famiglia del teologo Ioan Petranu, professore alla Preparandia ortodossa, rumena di Arad, Coriolan fa i studi liceali nella città sul fiume Mureș, seguiti da quelli universitari, giurisprudenza e storia dell'arte, all'Università di Budapest, da dove si trasferirà per gli anni 1912-1913 all'Università „Friedrich Wilhelm” di Berlino, qui avendo come mentore il riputato professore Adolph Goldschmiedt (1863-1944). Ben informato in quanto riguarda l'offerta universitaria europea, Coriolan Petranu si trasferirà a Vienna; alla prestigiosa istituzione d'insegnamento superiore, tra 1913 e 1916 fa parte della classe dei professori Josef Strzygowski (1862-1941) e Max Dvořák (1874-1921)<sup>3</sup>. Il primo tra i maestri, è rimasto nella storia dell'arte universale tramite lo sforzo di una ricerca inedita, novatrice, quella di estendere e includere nel contenuto della disciplina della culture dell'Asia Minore (Siria, Mesopotamia, Armenia, Persia), e la valorizzazione dell'influenza di questa area culturale sull'antica arte cristiana (vedi la sintesi *Orient oder Rom*, 1911).<sup>4</sup>

Dopo aver sostenuto gli esami finali, i cosiddetti „rigorosi” (8-9 marzo 1917), Coriolan Petranu ha presentato con successo la tesi di dottorato *Inhaltsproblem un Kunstgeschichte*, lavoro in cui la variante finale sarà pubblicata in una serie editoriale patrocinata dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Vienna, nel numero sull'anno 1921.<sup>5</sup>

Il percorso scientifico del giovane storico d'arte esordisce con l'attività svolta nel periodo 1917-1918 al Szepmüveseti Muzeum (IL museo di Belle Arti) di Budapest, e poi iniziando del secondo semestre dell'anno universitario 1919-1920, si compierà tramite quella di docente universitario<sup>6</sup> e poi di professore ordinario (1928) alla cattedra di Storia dell'arte dell'Università di Cluj, esercitata fino alla morte prematura ad Arad nella data di 17 luglio 1945.<sup>7</sup>

Sarebbe un pregiudizio se considereremo C. Petranu, l'instancabile e attivo ricercatore dell'architettura vernacolare rumena, come un critico aspro di alcuni lavori

<sup>3</sup> Stelian Mândruț, *Coriolan Petranu, doctor al facultății de Filosofie din Viena*, in „Ars Transsilvaniae”, III (1993), pp. 185-192; Nicolae Sabău, Marius Porumb, *Coriolan Petranu (1893-1945) cercetător al artei românești*, in „Ars Transsilvaniae”, V (1995), p. 6.

<sup>4</sup> Nicolae Sabău, *Conexiuni științifice și culturale europene: istorici de artă austrieci și germani în corespondență cu Coriolan Petranu*, in „Ars Transsilvaniae”, V (1995), pp. 16-17.

<sup>5</sup> *Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien [Lehrkanzel Strzygowski]*, 22.

<sup>6</sup> La nomina sul posto inizia con la data di 2 settembre 1919.

<sup>7</sup> Coriolan Petranu, *Memoriu de lucrări*, Cluj, 1924; Idem, *Lista publicațiilor științifice ale profesorului Dr. Coriolan Petranu*, Cluj 1939; Nicolae Sabău, *Coriolan Petranu (1893-1945) Erforscher der Kunst Transsilvaniens (Siebenbürgens)*, in Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda [Hrsg], *Die Kunsthistoriographie in Ostmitteleuropa un der nationale Diskurs*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2004, pp. 382-383.

dovuti a degli specialisti, storici d'arte ed etnografi dell'Ungheria<sup>8</sup>. Le sue recensioni pubblicate, specialmente negli anni trenta e all'inizio degli anni quaranta, in „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” (Berlino IV-1935, VI-1938)<sup>9</sup>, „*Südostdeutsche Forschungen*” (München, tra gli anni 1936-1942)<sup>10</sup>, „*Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*” (Sibiu, 1935, 58), „*Revista Istorică*” (Bucarest, 1935, XXI), „*Revue de la Transylvanie*” (Cluj, 1934, I), „*Gând românesc*” (Cluj, II 1934, III, 1935, IV, 11, 1938, V, 9-10). „*Ellenzék*” (Cluj, III, 1936), *Kleine Wissenschaftliche Mitteilungen*<sup>11</sup> ecc., sono solo parzialmente (cca. 30%) dedicati all'analisi dettagliata dei lavori dei colleghi ungheresi. Chi sfoglia le pagine della rivista di Monaco di Baviera realizza che qui sono stati pubblicati più recensioni della storiografia delle arti plastiche della Romania interbellica e dell'inizio della seconda guerra mondiale<sup>12</sup>.

La stessa rivista tedesca che si trovava sotto la redazione di Fritz Valjavec<sup>13</sup> pubblicherà però al professore di Cluj anche le recensioni sui lavori

---

<sup>8</sup> Il presente studio rappresenta un sottocapitolo (X.3), rivisto ed eloquente completato attraverso documenti facsimili inediti quali non sono stati pubblicati nel volume *Istoria artei la Universitatea din Cluj (1919-1987)*. Coordinatore: Nicolae Sabău, autori Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010, pp. 222-230. Per dettagli legati all'attività pedagogica, scientifica e di direzione delle istituzioni museali della Transilvania interbellica, l'autore dello studio raccomanda di percorrere il volume accenato più in su.

<sup>9</sup> Nel numero sull'anno 1938 della rivista sarà pubblicata la recensione allo studio di Edith Hoffman, *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestéshez. Beiträge zur alten ungarischen Tafelmalerei*. Nella rivista „*Archeologiai Értesítő*”, Budapest 1937, p. 44.

<sup>10</sup> Nel nr IV-1939, p. 14, Coriolan Petranu pubblica la recensione al volume di Rados Eugen: *Magyar oltárok (Ungarische Altäre)*, Budapest, Universitätsdruckerei, o J. (17 S. Einführung in ungarischer, französischer, deutscher, italienischer und englischer sprache, S. 19-40, ungarischer Text, S. 41-80 erklärung der Tafeln, 168 Tafeln)

<sup>11</sup> Recensione allo studio *Vom byzantinischen Einfluß in der siebenbürgischen Kunstenwicklung*, nr Gennaio- Giugno 1936, pp. 148-151.

<sup>12</sup> Per esempio, in *Südost-Forschungen*: Ghika- Budești N: *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. IV. Noul stil din veacul al XVIII-lea (Die Entwicklung der Architektur in Muntenia und Oltenia. IV der neue Stil des 18.Jhs)*. Vălenii de Munte-București, 1936; Opreșcu, G.: *L'art du Paysan Roumain*, Bucarest, 1937; Ionescu, Grigore: *Istoria Arhitecturii Românești (Geschichte der rumänische Architektur)*, Bucarest 1937; Greceanu Olga: *Specificul național în pictură (Das spezifisch Nationale in der Malerei)*, Bucarest 1938; Șirato, Fr.: *Grigorescu*, Bruxelles 1938; Andrieșescu, I. *Artele în timpurile preistorice la noi (Die Kunst in vorgeschichtlichen Zeitalter Rumäniens)* Bucarest 1939; Brătulescu, V.: *Miniaturi și manuscrise (Miniaturen und Handschriften)*, Bucarest 1939; Greceanu Olga: *Renașterea Picturii Românești (Die Renaissance der rumänischen Architektur)*, Bucarest 1939; Vlăduceanu, V.: *Mănăstirea Bodrog (Kloster Bodrog)*, Timișoara 1939; Brătulescu V.: *Biserici din Maramureș (Kirchen aus Maramureș)*, Bucarest 1941; Negrea, Marțian: *Un compozitor român ardelean din sec. XVII, Joan Caioni*, Craiova s.a.

<sup>13</sup> L'assidua attività e l'imparzialità scientifica del redattore della rivista di Monaco di Baviera, basata su documenti contemporanei (corrispondenza) fu in maniera esauriente presentata in un volume bilingve apparso a Cluj sotto l'egida dell'Accademia Rumena: Stelian Mândruț, Rudolf Gräf (Editori/Herausgeber), *Între știință și politică Fritz Valjavec și corespondenții săi români (1935-1944)*.



degli storici d'arte e degli etnografi ungheresi. Nella soluzione pragmatica e giusta di alcuni controversie di opinioni scientifiche espresse verbalmente oppure in scritto da alcuni ricercatori dei campi della storia dell'arte, della medicina, del folclore oppure della politica, Fritz Valjavec ha considerato come imperioso necessario di esprimere la sua opinione su uno studio fondamentale pubblicato da Coriolan Petranu sulla concezione ungherese riguardante l'origine e l'influenza dell'arte transilvana. Il professore di Cluj non era d'accordo con l'imposizione del segno di uguaglianza tra la categoria d'arte nazionale e la nozione di „nazione politica magiara”, espressa tra gli altri anche da Heckler Antal. Petranu era accettato in modo velato, nel settore della specialità di storia dell'arte in Germania, per sostenere la tesi dell'identità culturale sassone in Transilvania, godendo così di uno spazio tipografico generoso nella popolarizzazione europea delle sue idee. Malgrado questo, il redattore della rivista di Monaco di Baviera invitava tutti gli oppositori della problematica nel esprimere equilibrato e con argomenti veridici le loro tesi, gli attacchi che non erano conformi a un principio non essendo accettati, essendo apprezzati come dannosi da ambedue le parti ( C. Petranu, Horwath Walter, Rudolf Speck da una parte e gli specialisti ungheresi dall'altra parte, Bíró József, Buday Sándor, Edith Hoffmann, Gerevich Tibor, Hekler Antal) e di seguito non potendo essere pubblicati. Il redattore della rivista di Monaco di Baviera promuoveva la priorità della ragione professionale, la conservazione della correttezza e della serietà, l'evitazione della degenerazione in attacchi e invettive inammissibili, il rinuncio ai preconcetti falsi riguardanti la „supremazia” di una delle due oppure tre culture antagoniche, visibili nell'edificazione dell'arte nella Transilvania storica. La mediazione corretta, equilibrata era il motto della rivista e del suo redattore di Monaco di Baviera.<sup>14</sup>

Il tono equilibrato delle osservazioni dello storico d'arte di Cluj fu „animato” qualche volta solo da costatazioni legati al metodo d'interpretazione della scuola del professore Gerevich, con quella teoria di globalizzazione dell'arte magiara e l'inclusione sotto questo generico anche delle creazioni/opera dei maestri tedeschi e non solo; un esempio dalla serie di queste interpretazioni si riferiscono ad alcune attribuzioni fatte da H. Horváth nel suo lavoro dedicato alle officine dei spaccapietre di Buda e dei segni di maestri, volume giustamente apprezzato da C. Petranu per la ricerca diligente e inedita dello storico magiara – „*Der gegenstand wurde in dieser fleißigen Arbeit zum ersten mal monographisch*

---

*Zwischen Wissenschaft un Politik. Fritz Valjavec Briefwechsel mit rumänische gelehrten (1935-1944)* Centrum für Siebenbürgische Studium, Documenta IX, Cluj-Napoca/Klausenburg, 2010, pp. 71, 184-194, 307-321, 389-402. Informazioni inediti a questo tema furono pubblicati anche nel volume citato *Istoria artei la Universitatea din Cluj...*, pp. 49-51, 77, 83-92, 93, 222-230, 352-354, 354-379.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 71 e passim.

*behandelt*” - , in cui ritroviamo anche qualche „certezze” teoretiche gerevichiane, tramite quali, per esempio, la grande maggioranza dei maestri tedeschi in collegamento con il cantiere del Duomo Santo Stefano di Vienna fu apprezzata e inclusa sotto il generico di „ungarischen Meister”! Peraltro questa teoria sarà rafforzata anche negli anni della guerra tramite il volume apparso nell’anno 1942 a Kupferberg Verlag di Berlino: *Vom Geist der ungarischen Kunst. „Das Bildwerk. Kunst im Geist un Leben der Völker*”, I, lavoro elaborato da sei giovani storici d’arte magiari dal cerchio di ricerche del Professore Anton Hekler.<sup>15</sup>

L’Archivio del Seminario conserva anche un ricco epistolario tra il professore di Cluj e il redattore di Monaco di Baviera – gli inizi nel 5 agosto 1936 e la fine nel 26 marzo 1942 – in relazione con l’analisi dei volumi menzionati.<sup>16</sup>

Non insisteremo su questo problema, anche se essendo inedito nella critica della storiografia dell’arte central-ovest europea del periodo interbellico, meriterebbe un dibattito separato.

La più prestissima lettera ricevuta da un collega magiaro in specialità, situata e datata, Budapest, 19 giugno 1923, ha la firma di Gerevich Tibor<sup>17</sup> (Fig. 1). L’epistola olografe conservata nel ricco e ordinato Archivio del Seminario di Storia dell’arte dell’Università di Cluj, ci decifra una più vecchia collaborazione tra i due storici d’arte. Sappiamo dal contesto che il professore rumeno aveva chiesto il sostegno del professore magiaro per completare la collezione di fotografie da non poco fondato Seminario di Storia dell’arte con immagini fotografiche legati ai monumenti patrimoniali magiari. L’assenza di Gerevich dall’Ungheria, quale era partito a Roma per la preparazione dell’apertura ufficiale „dell’Istituto Ungherese di Roma” il 15 settembre 1923, fu supplita da Kertész K. Robert, vicepresidente della Commissione dei Monumenti Storici e sottosegretario di Stato nel governo magiaro. In collegamento ai dati richiesti da Petranu relativi alla Collezione

---

<sup>15</sup> Dobbiamo notare l’ingiustizia fatta da Udo Kultermann in rapporto all’attività nazionale ed europea degli storici d’arte magiari di grande prestigio del quel periodo y compris Gerevich Tibor ed Hekler Anton, quali non sono stati menzionati nel suo volume *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Prestel- Verlag, Monaco di Baviera, 1990. La loro attività, la produzione storiografica, l’attività pedagogica e istituzionale in dettaglio presentata in scritti omagiali ( Markósa Csilla, Gerevich Tibor), nelle riviste d’arte ( *Művészet Történeti Értesítő*, 1955) e nei Dizionari d’arte della seconda metà del secolo scorso (Magyar életrajzi lexicon (Red. Kenyeres Ágnes), Akadémiai Kiadó, Budapest 1967, *Művészeti Lexikon* (Red. Zádor Anna e Ghenton István), Akadémia Kiadó, 3, Budapest 1981, p. 199), poi on line dalla ben nota Wikipedia ([https://hu.wikipedia.org/wiki/Hekler\\_Antal](https://hu.wikipedia.org/wiki/Hekler_Antal)), con una suggestiva bibliografia.

<sup>16</sup> „Südost-Forschungen”: Horváth, H.: *Budai kőfaragók és kőfaragójelek (Ofner Steinmetzen und Steinmetz zeichen*, Budapest 1935); Hoffmann, Edith *Jegyzetek a régi magyar táblaképfstéhez (Beiträge zur alten ungarischen Tafelmalerei*, in „Archelogiai Értesítő”, Budapest, 1937; Rados, J *Magyar oltárok (Ungarische Altäre*, Budapest, s.a.; Biró, J.; *A Gernyeszegi Teleki Kastély (Das Teleki-Schloß von Gorneşti Gernyeszeg)*, Budapest 1938.

<sup>17</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Gerevich\\_Tibor](https://hu.wikipedia.org/wiki/Gerevich_Tibor).

dell'Università di Budapest, queste saranno procurati in conformità alla risposta del funzionario governamentale solo dopo il ritorno del Professore Hekler quale si trovava in visita a Parigi e Bruxelles.

L'epilogo della lettera ci lascia capire che negli anni dopo la prima guerra mondiale tra i due storici d'arte Gerevich e Petranu, esisteva più di una solidarietà di professione, distinguiamo tra queste righe una calda amicizia non pervertita ancora dalle direzioni della propaganda politica indicata dai governi degli stati europei negli anni trenta del secolo scorso, attraverso le loro politiche revisionisti.<sup>18</sup>

Nella sua qualità di Ispettore onorifico dei Musei di Transilvania ma anche di membro nella Commissione dei Monumenti, Coriolan Petranu ha conosciuto alcuni tra i proprietari del patrimonio artistico transilvano. Uno tra di questi, Dr. Teleki Domokos, discendente del famoso bibliofilo e collezionista Teleki Samuel, Cancelliere aulico del Principato della Transilvania, avrà un cambio epistolario con il professore di Cluj in collegamento probabilmente con alcuni interventi alla residenza di famiglia, il castello barocco di Gornești oppure intorno l'inestimabile biblioteca e della collezione d'arte ospitata nel castello. Laureato della Facoltà di Diritto di Cluj, con il dottorato nella specialità, il conte Teleki Domokos fu il tutore della chiesa reformata di Gheorgheni e l'amministratore della ferma – modello sul dominio dei Gornești.

Da Roma „questo posto meraviglioso e pieno d'insegnamenti” il conte Dr. Teleki Domokos trasmette i suoi saluti cordiali al professore di Cluj, saluti scritti su una cartolina quale rappresenta il tempio Fortuna Virile<sup>19</sup> (Fig. 2).

---

<sup>18</sup> Il testo in traduzione dalla lingua ungherese: *Caro Signor Collega! Mi dispiace che dai motivi presentati più in giù Le rispondo con ritardo; In parte, nemmeno io sono stata a casa sono avvicinato in più posti, da un'altra parte il signor Kertész K. Róbert, di recente sottosegretario di stato, fu in Italia, senza di lui non potevo procurare le informazioni necessarie, anche se il nostro amico Éder mi ha spinto tutto il tempo. / Per sfortuna le foto richieste non le posso mandare subito perchè, così come mi ha comunicato anche il signor Kertész, dobbiamo percorrere la strada della burocrazia, fatto che non è sul mio gusto, ma per sfortuna non io decido. Gradisca, dunque, che sulla strada più breve d'indirizzarvi al signor Kertész, vicepresidente della Commissione dei Monumenti Storici, il dirigente di questa istituzione, con un elenco dettagliato. / Il professore Hekler fu in visita a Parigi e a Bruxelles ma nel tempo più breve m'incontro con lui e procurerò i dati della collezione dell'università. / Peraltro mi preparo di viaggiare in Italia, il 15 settembre apriremo il nostro Istituto di Roma per cui sono stato delegato. Spero d'incontrarci.* La formula di conclusione sottolinea l'amicizia tra i due professori: „*Meleg üdvözlettel Igaz hive (Saluti calorosi da parte del Vostro amico fedele/devoto) Gerevich Tibor*”. (Archivio del Seminario di Storia dell'Arte, Cluj, La corrispondenza con l'Estero, Ungheria, nr. 1, Di seguito: Arh. S.C.S. Ungheria)

<sup>19</sup> Cartolina, firmata Dr. Teleki Domokos, Roma 10 aprile 1927 (Archivio S.C.S., Ungheria, nr. 2) Per la corsività del testo i citati in lingua ungherese saranno tradotti in lingua italiana, come testimonianza, l'originale fotografato presenta il testo magiaro!

La seconda lettera firmata dal proprietario del castello di Gornești risale il 20 maggio 1929, attraverso la quale è annunciato il suo arrivo a Cluj, la richiesta e l'accordo indirizzati al Signor Ispettore C. Petranu per stabilire un futuro incontro<sup>20</sup> (Fig.3).

L'epistolario che porta l'intestazione di un foro culturale dell'Ungheria' presente nell'Archivio del Seminario di Storia dell'arte iniziando con la prima decade del mese di gennaio, 1929, essendo in collegamento con il cambio di pubblicazioni tra le due istituzioni. Così, il Custode del Museo Nazionale Magiario, Nandor Fettich (?) annuncia il professore di Cluj che alla suggestione e al consiglio del direttore del museo, W. Csutak di Sfântu-Gheorghe ha spedito sul Suo indirizzo un lavoro riguardante gli scavi archeologici di Zöldhalompusta<sup>21</sup>. Nella bozza della sua risposta di 19 gennaio, 1929, C. Petranu ringrazia per la pubblicazione mandata inviando in cambio alla biblioteca del Museo Nazionale Magiario, il volume riguardante le „Chiese di legno del distretto Arad”; di seguito proppone lo sviluppo di questi scambi di pubblicazioni anche nel futuro<sup>22</sup>.

Motivi di malattia hanno impedito il Custode del Museo Nazionale Magiario di mandare più presto i primi due numeri di „Archeologia Hungarica” sull'indirizzo del Seminario di Storia dell'arte di Cluj, la sua spedizione sarà compiuta a più di due mesi dalla lettera del collega rumeno del 19 gennaio 1929<sup>23</sup>.

Costanti collegamenti collegiali sono evidenziati nell'epistolario di C. Petranu con il professore ed etnografo magiario Viski Károly, di origine transilvana (nato a Turda, 1883, morto a Budapest 1945), autore di alcuni libri sulla vita pastorale magiara e redattore dei volumi dedicati all'etnografia magiara (A magyarság néprajz, vol. 1-4, 1933-34)<sup>24</sup>.

La prima lettera del Dr. Viski spedita al professore C. Petranu è situata e datata, Budapest, 23 gennaio 1931 (Fig. 4). Proprio dall'introduzione realizziamo che questa rappresentava una risposta alle righe mandate dallo storico d'arte rumeno il 20 gennaio l'anno in corso attraverso i quali sollecitava un futuro

---

<sup>20</sup> „... oserei visitarLa, venerdì prima del pranzo alle ore 11.30. Nella situazione in cui è possibile. La pregherei di scrivere una lettera attraverso la quale m'informi quale sarebbe l'ora adatta per la visita? Venerdì a quale ora? Indirizzate la lettera alla signora Vargha Andrásné, Cluj, Via Iuliu Maniu 5” (Lettera olografa in lingua ungherese, firmata Dr. conte Teleki Domokos, Gornești, 20 maggio (Archivio. S.C.S., Ungheria, nr. 3)

<sup>21</sup> Lettera olografa in lingua tedesca, firmata Nandor Fettich (?), Magyar Nemzeti Múzeum, Régészeti Osztály, Archeologische Abteilung, Budapest, 29 marzo 1929 (Archivio. S.C.S., Ungheria, nr 4).

<sup>22</sup> Lettera olografa in lingua tedesca, Cluj, 19 gennaio 1929 (Archivio S.C.S. Ungheria, nr 5).

<sup>23</sup> Lettera olografa nella lingua tedesca, firmata N. Fettich, Magyar Nemzeti Múzeum, Régészeti Osztály. Archeologische Abteilung, Budapest, 29 marzo 1929 (Archivio S.C.S., Ungheria, nr. 4).

<sup>24</sup> Művészeti Lexikon (Red, Zádor Anna e Genthon István), IV Budapest, 1968, pp. 699-700.

cambio di pubblicazioni scientifiche tra i quali anche il lavoro del collega magiaro riguardante „l’Incisione in legno”.

Dr. Viski esprime la sua paura relativa al cambio di simili pubblicazioni „Perchè i miei pacchi mandati in Romania hanno incontrato fino adesso alcune difficoltà da parte delle autorità doganali perchè le moltiplicazioni mandati furono inclusi nella categoria delle incisioni in legno e delle pitture artistiche. In questo modo il libro quale è apparso in duecento copie, sosterebbe una spesa grande”<sup>25</sup>

Nella seconda lettera redattata in lingua ungherese, Dr. Viski Károly annuncia il Professor Petranu che ha spedito in quel giorno - 18 febbraio 1931 – sul Suo indirizzo anche un pacco con il suo lavoro *Gravure sur bois* (Fig. 5). In un altro pacco fu mandato una seconda copia per il signor bibliotecario in ritiro Dr. Gyulai Farkas, apprezzato specialista delle incisioni sul legno. L’etnografo magiaro era convinto che il Professore Petranu e il bibliotecario Gyulai „sono i specialisti più autorevoli nel fare dichiarazioni sul libro”<sup>26</sup>. Da un altra parte il mittente esprime la sua paura che le autorità doganali (rumeni n.n.) senza sapere apprezzeranno le tavole del volume come „pezzi artistici e di seguito metteranno tariffe doganali alti”<sup>27</sup>. Nel caso in cui le sue paure saranno confermati indirizza al professore rumeno la richiesta di fare contestazione per chiarire la situazione. Nell’aiuto di questo intervento vengono le spiegazioni dell’etnografo ungherese riguardanti i procedimenti delle riproduzioni nella stampa: «Il materiale illustrativo non entrava nella tecnica delle „incisioni in legno” perchè non sono riprodotte direttamente ma secondo un metodo mio essendo trasferiti in litografie, fatto che non è identico con l’incisione in legno, così come ho mostrato questo anche nel mio prospetto. Perchè le riproduzioni non sono ritoccati sono più piccole macchie, rotondi e bianchi, quali provengono dalle distruzioni del materiale di legno, lo specialista può vedere anche da qui che gli originali sono in uno stato quale non permette la moltiplicazione diretta e non permette l’esercitazione della pressione (della pressa n.n.)”<sup>28</sup>.

In conclusione esprime di nuovo la paura che il volume mandato non arriverà a Cluj perchè „le autorità doganali ostacolerebbero una pubblicazione

---

<sup>25</sup> Lettera olografa in lingua ungherese firmata Dr. Viski Károly, Museografo del Museo Nazionale (Magiaro), Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára. Section Ethnographique du Musée National Hongrois, Budapest, 23 gennaio 1931 (Archivio S.C.S. Ungheria, nr. 5)

<sup>26</sup> Lettera olografa in lingua ungherese, fermata da Dr. Viski Károly, Museografo del Museo Nazionale (Magiaro), Magyar Múzeum Néprajzi Tára. Section Ethnographique du Musée National Hongrois, Budapest, 18 febbraio 1931 (Archivio S.C.S., Ungheria, nr. 6)

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

quale contiene materiali d'interesse e tramite la loro pubblicazione (malgrado che, n.n. ), infatti serve gli interessi della cultura rumena”<sup>29</sup>.

Nella buona abitudine del Professore C.Petranu leggiamo la bozza della sua risposta redattata, supponiamo subito dopo il percorrere del contenuto della lettera dell'etnografo magiaro, nello spazio rimasto libero nella parte inferiore della carta. Ancora dal preambolo conferma al Dott. Viski la ricevuta del „valoroso pacco” nella data di 25 del mese corrente, esprimendo la gratitudine per questo. La lettera sarà accompagnata da un pacco quale contiene il volume sulle Chiese di legno nel distretto Arad, intanto anche un lavoro riguardante le chiese di legno di Ardeal, „infatti il lavoro (...) quale apparirà nel futuro vicino e si riferisce alle Chiese di legno del distretto Bihor”<sup>30</sup>. Se il collega magiaro sarà interessato di questo libro lo spedirà in cambio nel futuro vicino.

La risposta del dott. Viski non ritarda, nella lettera spedita „all'illustrissimo professore” esprimendo „ringraziamenti speciali” per „i lavori di grande valore *Le chiese di legno del distretto Arad e Die Kunstdenkmäler Rumänen*”, spedite dal collega rumeno.

Da un'altra parte esprime la sua gioia che il suo lavoro *Gravures* è „arrivato al Signor Professore senza grandi difficoltà”; in quanto riguarda i futuri scambi proposti conclude „che sarò felice di restare, per sempre alla Sua disposizione”<sup>31</sup> (Fig.6)

Che i sentimenti di amicizia riscaldati da una profonda e reciproca conoscenza erano al di sopra delle dispute politiche del tempo risulta dalla lettera dello storico d'arte, del professore e museografo Takács Zoltán (1880-1964), della regione di Maramureş, nato a Şomcuta Mare ma conascrato nei cerchi cultural-artistici di Budapest tramite il suo arrivo nella funzione di direttore del Museo d'Arte dell'Asia Orientale „*Hopp Francisc*” della capitale dell'Ungheria.<sup>32</sup>

La lettera dello storico d'arte magiaro inizia tramite i suoi ringraziamenti per la presentazione delle preoccupazioni e delle ricerche dell'arte Orientale in

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Lettera, firmata Viski Károly, Budapest, 11 marzo 1931 (Archivio. S.C.S., Ungheria, nr. 7).

<sup>32</sup> Takács, Z. Ha iniziato prima di tutto lo studio della pittura con il capo della scuola di pittura di Baia Mare, il maestro Simon Hollósy, a Monaco di Baviera e a Baia Mare. Iniziando con l'anno 1905 fu assunto a più musei di Budapest (la Pinacoteca, Il Museo di Belle Arti, Il Museo di Ritratti Storici), ma la consacrazione l'ha acquisita al Museo dell'Arte Asiatica „Hopp Francisc”- inaugurato nell'anno 1923 - la cui collezione fu lavorata ed esposta al pubblico attraverso il suo contributo. Molti anni ha sostenuto la rubrica di critica artistica dei periodici „Peter Loyd” e „Der Cicerone”. Ha pubblicato monografie riguardanti l'opera di A. Dürer, *Hollósy S., Una Storia dell'arte* (lavoro collettivo, Budapest, 1929), *L'Arte dell'Oriente* (Budapest, 1943) e *Some premises of Islamic ornamental system* (Budapest 1944) v. Művészeti Lexikon, IV, Budapest 1968, p. 499.

Egitto (Fig. 7). Infatti questo lavoro accanito lo ha isolato e staccato dal mondo circostante causando alcune sincope nell'epistolario ricevuto dai colleghi in materia. I risultati delle ricerche nel Estremo Oriente desidera condividerli anche con i colleghi rumeni attraverso un conferenza sostenuta all'Università oppure altra istituzione culturale. Spera che al di là dell'inimicizia politica quale si manifesta già, il buon senso degli specialisti riuscirà a gettare un ponte tra le due nazioni: „Ti ringrazio che hai menzionato di me in Egitto. Mi ha fatto piacere di leggere le Tue righe. Intanto ti prego, non ti offendere che la mia risposta, infatti fu un lungo silenzio. Sono stato molto occupato. Ho scritto un libro sulle mie impressioni dell'Estremo Oriente, libro, quale spero che apparirà nel futuro vicino. Avrò cura che anche tu ne ricevi una copia. Spero che t'interesserà. Ho tentato di riferirmi, alquanto possibile, a problemi d'interesse generale.

*Adesso permettimi, di farti una proposta, di porre un'idea alla quale aspetto da te una risposta sincera.*

*Forse non sbaglio credendo che sarebbe il tempo di presentare in una delle vostre istituzioni una conferenza sui miei studi riguardanti gli unni, in base alle ricerche fatte nell'Estremo Oriente e in parte in Europa. Sono stato incoraggiato in quanto riguarda questa idea dal fatto che anche nel Regat si sono scoperti vasi di rame- simili con quelli (n.n.)- quali sono stati scoperti da noi. I tuoi colleghi quali hanno pubblicato i lavori in Germania si riferiscono a me.*

*Ti prego di valutare la proposta e se pensi che da parte vostra non sono ostacoli e non riceverebbe una forma (un'intendimento) cattivo, ti prego di annunciarmi. Nella situazione in cui ho ricevuto la tua risposta (favorevole n.n.) risolvo anche io il problema con quelli da parte mia. È superfluo menzionare che dal punto di vista personale il problema non è delicato e da questo punto di vista non sono differenze tra di noi.*

*Domani o dopo domani ti mando tramite posta una copia riguardante al mio rapporto sul viaggio nell'Estremo Oriente. Se avrò vita, desidererei scrivere molto su quello che è nel rapporto.*

*Aspettando la tua risposta, ti saluto molto, Il tuo amico Zoltan”<sup>33</sup>.*

Nella parte di su - destra della lettera del Professore Takács decifriamo la bozza olografa della risposta redattata da C. Petranu, quale consiglia il suo collega d'indirizzarsi al Museo della Transilvania (Erdély Muzeum Egyesület), il solo organizzatore delle conferenze scientifiche in lingua ungherese, quale può sollecitare l'approvazione su via istituzionale. Le conferenze internazionali all'Università si fanno

---

<sup>33</sup> Lettera, firmata Zoltan, Magyar Nemzeti Múzeum 1802, Országos Történeti Múzeum. Hopp Ferenc Keletásziai Múzeum, 28 febbraio 1938 (Archivio, S.C.S., Ungheria, nr. 8)

in base a un accordo predeterminato.<sup>34</sup> Buon conoscitore del polso e dell'atmosfera politica contemporanea, C. Petranu esprime in conclusione, uno stato di fatto, quale anche se era deludente per il suo amico, rappresentava una realtà dolorosa: „Se desideri la mia opinione personale, troppo presto non si può organizzare una cosa del genere fino quando esiste il revisionismo”<sup>35</sup>.

Le ingerenze politiche nel campo delle scienze oggettive non possono portare che spiacevoli confusioni. Di questa cosa sono stati convinti ancora con un decennio prima due dei grandi storici dell'Ungheria. Così M. Marczali ha riconosciuto che la storia ungherese ha perduto durante la guerra – la prima conflagrazione mondiale – il senso della giustizia, della verità e che al posto delle armi della critica questa usa le armi della politica („en ce domaine aussi, c'est l'esprit de réaction qui triomphe”)<sup>36</sup>. Le contraddizioni sorprendenti tra la teoria e la pratica s'intravedono dalle affermazioni di altri storici. In questo quadro, M. J. Szekfü, il capo della scuola storica dell'Ungheria, trova che l'azione del revisionismo è compatibile con la scienza (La revisione del Trattato di Trianon e la storiografia, in „Magyar Szemle”, 1929), teoria condivisa peraltro anche da M. Hómann (*A magyar történetírás új útjai*, Budapest 1932) oppure M.T. Gerevich. Da un'altra parte nell'accezione delle affermazioni di M. Marczali, nella stessa rivista „Magyar Szemle”, 1929 (p. 80) appaiono valutazioni tra i più giudiziosi: „I tragitti, la destinazione e il finale della scienza e della politica sono opposti. La scienza cerca la verità, la politica vuole assicurare il destino dei paesi attraverso tutti i mezzi, attraverso l'influenza e il suo governo. La scienza ha il coraggio di capovolgere i pregiudizi radicati lungo gli anni e dei secoli, la politica non segue che il suo scopo pratico e per raggiungerlo, calpesta spesso senza rimorsi le esigenze morali della giustizia”.

I vecchi collegamenti amichevoli tra i professori C. Petranu e Takács continueranno anche negli anni difficili precedenti alla seconda guerra mondiale, secondo come la dimostra il cambio epistolario: nella lettera del 15 luglio 1939, il Professore Takács ringrazia per „l'attenzione” scusandosi per il ritardo della sua risposta dovuta al lavoro sostenuto ma specialmente a degli „eventi pieni di emozione” (Fig. 8). Ma meglio „esprimere” la lettera quale ci svela lo stato emozionale del collega ungherese: „*Si trattava della mia nomina come professore all'Università, fatto che si è risolto tramite la mia nomina in questa funzione, nei giorni scorsi. In questo modo siamo diventati colleghi perchè a Seghedin si è fondata la cattedra di storia dell'arte quale è condotta da me. Accanto a questa*

---

<sup>34</sup> „Agli istituti universitari dei qui non si può tenere, perchè le conferenze degli stranieri si organizzano in base alla reciprocità e con Ungheria non esiste un simile intendimento di reciprocità”.

<sup>35</sup> Bozza a una lettera olografa, (Cluj), 1 Ap(rile) 1938 (Archivio S.C.S., Ungheria, nr. 8).

<sup>36</sup> M. Marczali, *Histoire et Historiens depuis 50 ans*, Paris, 1927, pp. 213, 217.



*conservo anche la funzione di direttore onorifico del Museo Hopp Ferenc, museo quale sarà condotto da me*<sup>37</sup>.

Il nuovo professore di storia dell'arte ripete le scuse per gli eventuali ritardi della corrispondenza a causa di questo doppio dovere, promettendo che: „nel più breve tempo di scrivere sui tuoi lavori. Devi essere convinto che li leggerò con il più grande interesse”<sup>38</sup>.

Il percorso scientifico del giovane storico d'arte, istruito così come ho già menzionato all'Università di Vienna nel periodo 1913-1916 (Fig. 9) quale ha esordito più tardi in una delle più autorevoli istituzioni museali della monarchia austro-ungherese, più precisamente il ricordato *Szepművészeti Múzeum* di Budapest, ha arricchito le sue conoscenze pratici, museali, quali hanno consolidato, anche oltre gli anni, le relazioni collegiali e di amicizia con i museografi, gli storici d'arte ed etnografi ungheresi, possiamo affermare che questo fu il periodo quale segnerà in maniera positiva la sua specialità e la professione amata.

Non conosciamo l'epilogo del ricordato epistolario tra i due professori, la morte intempestiva dello storico d'arte rumeno nell'anno 1945, avrà impressionato sinceramente lo specialista dell'arte dell'Oriente Estremo e non poteva essere altrimenti, allora quando, in maniera costante, questo concludeva le sue lettere destinati al collega rumeno con la formula: „Con tanti cari saluti, il tuo vecchio amico”<sup>39</sup>.

Traduzione in lingua italiana Ioana Mândrescu

---

<sup>37</sup> Lettera firmata Takács Zoltán, Magyar Nemzeti Múzeum, 1802. Országos Magyar, Történeti Múzeum Hopp Ferenc. Keletászai Művészeti Múzeum Budapest, 15 luglio 1939 (Archivio, S.C.S., Ungheria, nr. 9).

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

ÉREM ÉS RÉGISEGYSÁRA  
 Budapest, 1923. júni. 19.

Hódos Kovács Úr,

Rendkívül sajnálom, hogy az előző névelésű köntösömet folyton csak elcsúszó valóságokhoz; részben magam nem voltam itthon, azaz több lefűlt évvel, melyek alatt Kertész R. László - legújabbon - h. állami titkár és Olaszországban járt, s nekik is nem tudtam a hirtelen információt megadni, aminek éber barátunk általánosan közölte, annak bűvösét.

Sajnos a bíróné feljegyzés nem tudom nyomtalálással, s. i. s. részben közölte bíróval - amint Kertész Örsöge közölte - a bírónéval, mely meggyőző, ami

nyilván nem az én gusztusom szerint, de sajnálom, nem én bírom. Kertész - barátunk részben itthon Kertész Úrnak mint a Minisztérium Orsz. Bizottságának h. elnöke, azaz vezetője részben fordult, részben felszólítással.

Hatalmas profanizmus egy részben a Brinyelben járt, részben az is elcsúszott s meggyőző a bíróné részben meggyőző, ami

Egyrészt részben Olaszországban, hol részben - újul meg részben részben, meggyőző részben részben. Reméljük találkozzunk.

Nagy üdvözléssel  
 igazán  
 kereshető

Fig. 1. Lettera dal Prof. Gerevich Tibor, Budapest, 19 giugno 1923.

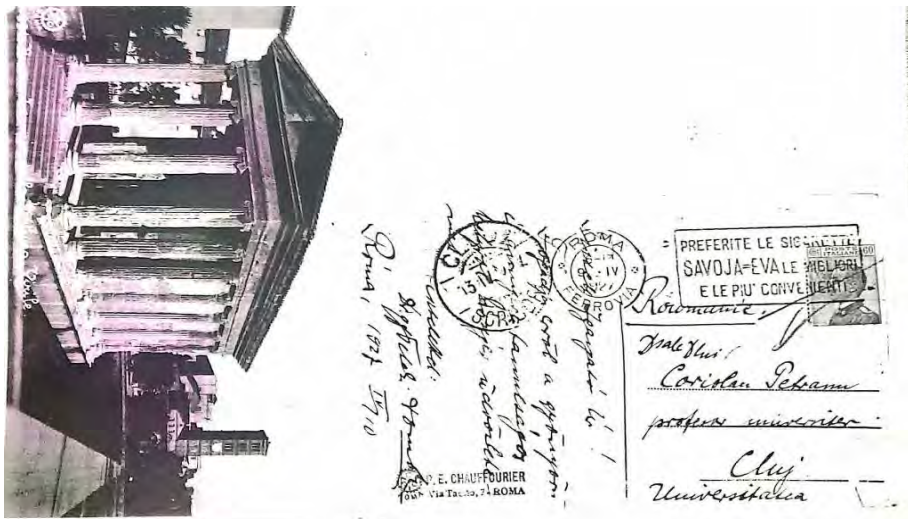


Fig. 2. Cartolina dal conte Dr. Teleki Domokos, Roma, 10.IV.1927.

Milogo Tiszteelt Inspector No.!

Pentelen j. h. stiu delu Clujului  
 lora ei, a menyitatu sc. "Uli-  
 tatei" no, pentelen, delatoti  $\frac{1}{2}$  12 ani  
 iz vechi - pai perve - felkesei.

A menyitatu letyig's lora  
 "Cluj No. Julia Maria 5. Varga  
 Autrasne o miltodajnal" cuax me-  
 iuri, moq idajpantun telatun la-  
 telatunel? Pentelen, meq vechi?  
 Sivonjel clax iz totoni,  
 Keszefelore:

L. g. Telek. Domokos

Gornesti, la 20 claxia 1929.

Fig. 3. Lettera dal conte Dr. Teleki Domokos, Gornești, 20 maggio 1929.

MAGYAR NEMZETI MÚZEUM NÉPRAJZI TÁRA  
 SECTION ETHNOGRAPHIQUE DU MUSÉE NATIONAL HONGROIS  
 BUDAPEST, X, TISZTVISELŐTELEP, HUNGARIA. KÖRÜLT SZT. - TELEFON: KÖZSEF 438.32

Bpest, 1931. juun. 23

Milogo Tiszteelt Professor No.!

Jun. 20.-in delu megheem azait meghep-  
 tam. Kiadvanyamat el fogom küldeni; de  
 zaius hivelmét kell kérseni, mert az elküetis  
 mötjüt meq nem tudom. Az ottig komdunilaz  
 irányitoti küldeményeim utójala meganis a  
 vromin vármhivatal nagy szabályokat gürdit, me-  
 vesekesen a fametacek, ill. a művészi festme-  
 nyek kategóriájala mvere ez egyezvő szabályo-  
 zításokat. Ez olyan váromt jelent, amit a könyv-  
 mely csak bettisi példányban jelent meg - a  
 könyvvarosi jütellekkel együtt nem bír meg.  
 A zaius miltokot zaius ajánlatot hoztam

s ha szabad a boeres munkák hivatalo-  
 san, akkor az aradmegyei fatemplomokról szo-  
 lóit meggyk bitor kérsni. Elküldésit azonban  
 csak akkor kérsni, ha az én kiadványomat  
 már megkapni miltokolati. (Egym meganis  
 mint etnografust ez a mi árdekel leghivatalból.)

Hagyn csakem volna egy példányt Dr. Muzla-  
 nának is eljuttatni, de ennek is megvannek  
 felet jelzett adatlajzi.

Zaius hivelmét meq egyet bír  
 hivelo tiszteettel  
 Viski Károly  
 a Meg. Nem. Múzeum, etc

Fig. 4. Lettera dal Dr. Viski Károly, Budapest, 23 giugno 1931.





képz. 1. ápr. 1938

Ami a leveledet illet, megköszönöm, és remélem a nagy téli időjárás miatt is a leveledet az én leveleim között is látni fogom. A leveledet az én leveleim között is látni fogom. A leveledet az én leveleim között is látni fogom. A leveledet az én leveleim között is látni fogom.

Kedves Coriolan!

Nagyon szépen köszönöm, hogy megemlékeztél rólam Egyiptomban. Igen jól esett olvasni soraidat. Egyben arra kérlek, ne haragudj azért, hogy olyan mély hallgatás volt rá az én feleletem. Igen nagy munkában voltam. Könyvet írtam távolkeleti élményeimről, mely remélem meg is fog jelenni a nem nagyon távoli jövőben. Gondom lesz rá, hogy kapj Te is egy példányt belőle. Remélem érdekeldni fog. Egykoron benne szerepelt volna nos érdekű lenni, amannyire csak tőlem telik.

Most pedig enged meg, hogy felvessek Neked egy eszmét, amire teljesen őszinte választ kérek Tőled.

Talán nem tevedek, ha azt hiszem, hogy nem volna időszertűlen, ha tartanék valamelyik intézményetknél egy előadást a hunnokra vonatkozó tanulmányaimról, melyeket részben Európában, részben a Távolkeleten folytattam. Az ösztönözött leginkább erre a gondolatra, hogy a Regátban is találtek olyan bronzedényeket, amilyenek nálunk kerültek elő. Kollégáid, kik a Germániában köztették őket, hivatkoznak is rájuk.

Gondold meg hát kérlek a dolgot és ha úgy gondolod, hogy részletekről csakugyan nem volna akadálya, azaz rossz formája a dolognak, légy szíves értesíts. - Ha megkaptam szíves válaszdát én is elintézem a magam részéről a kérdést az itthoniakkal. Mondanom sem kell, hogy az én egyéni szempontomból egyáltalában nem tartom kényesnek a dolgot és remélem

hogy ebben a pontban nincs különbség közöttünk.

Holnap vagy holnapután postára teszek egy példányt a távolkeleti utamról szóló előzetes jelentésről. Ha élek, sokat szeretnék meg írni erről, ami abban van.

Szíves válaszdát várva, beküldöm köszönetilek

a régi írástapaszról.

Igaz híved

Fig. 7. Lettera dal professore Takács Zoltán, Budapest, 28 febbraio 1938. La bozza della risposta del Professore C. Petranu, 1 aprile, 1938.



Budapest, 1939. július 15.

Kedves Coriolan!

Nagyon köszönöm szives figyelmedet. Egyben kérlek szépen, bocsás meg azért, hogy válaszomat ilyen későn írom. A késedelem oka az volt, hogy az utóbbi hónapokban amellet, hogy tulságosan felszaporodott a munkám, még külön izgalmaim is voltak. Egyetem~~t~~/rendes tanárságom volt ugyanis szőnyegen, ami most a napokban a kinevezésemmel el is intéződött. Ezzel most már a lehető legközelebbi kollégák lettünk, t. i. Szegeden állították fel a művészettörténeti tanszékét és azt töltöm én be. Amellett megtartom egyelőre a Hopp Ferenc muzeumot is, amely mint t. b. igazgató fogok irányítani.

Ismételten kérlek, tehát méltányold ezeket a levélírási akadályokat és engedd meg, hogy lehetőleg rövid idő múlva hozzá is szóljak munkáidhoz, amelyeket, meg lehetsz róla győződve, a legnagyobb érdeklődéssel fogok olvasni.

Kellemes nyaralást kívánok a mielőbbi viszontlátás reményében

sok szives üdvözlettel

*Régi barátom!*  
*Takács Zoltán*

Fig. 8. Lettera dal Prof. Takács Zoltán, Budapest, 15 luglio 1939.



**Fig. 9.** Coriolan Petranu (sinistra) insieme a due colleghi nel Lapidario dell'Istituto di Studi Classici dell'Università di Cluj.

## SIEBENBÜRGISCH-DEUTSCHE KÜNSTLERINNEN VOM ENDE DES 19. UND ANFANG DES 20. JAHRHUNDERTS

GUDRUN-LIANE ITTU\*

**ABSTRACT.** Transylvanian German women artists from the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 20<sup>th</sup> century. The paper is aiming at analyzing the life and art of a group of six German women artists from Transylvania, the first ones who studied abroad, real forerunners for the next generation of female plastic artists. Emancipated ladies, determined to become artists and earn their own money, the gifted women studied in Budapest, Vienna, Munich or Paris. Only Molly Marlin did not come back home, while the others had a prodigious artistic and pedagogical activity, being present at the annual exhibitions, together with well-known male colleagues.

**Keywords:** art academies, women artists, painters, graphic artists, art teachers, exhibitions, Sibiu, Betty Schuller, Hermine Hufnagel, Molly Marlin Horn, Anna Dörschlag, Lotte Goldschmidt, Mathilde Berner Roth

**REZUMAT.** Artiste plastice germane din Transilvania de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Articolul analizează viața și activitatea primului „pluton” de șase artiste plastice germane cu studii în străinătate, adevărate deschizătoare de drumuri pentru generațiile viitoare. Femei emancipate, hotărâte să-și ia viața în mâinile proprii, dornice să se pregătească pentru o profesie și să se întrețină singure, au studiat la Budapesta, Viena, München sau Paris. Cu excepția lui Molly Marlin, toate celelalte s-au întors acasă, la Sibiu (cel puțin pentru o vreme), unde au desfășurat o bogată activitate artistică și pedagogică, fiind prezente la expozițiile anuale alături de pictorii consacrați.

**Cuvinte cheie:** studii academice, academii de artă, pictorițe, graficiene, profesoare, Betty Schuller, Hermine Hufnagel, Molly Marlin Horn, Anna Dörschlag, Lotte Goldschmidt, Mathilde Berner Roth, Sibiu, expoziții

---

\* Doctor, Cercetător Științific III, Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu, email gudrunittu@yahoo.de



1971 hat Linda Nochlin (geb. 1931), Gründerin der feministischen Kunstgeschichtsschreibung, in ihrer bahnbrechenden Studie *Why Have There Been No Great Women Artists*<sup>1</sup> die Frage gestellt, weshalb es keine großen Künstlerinnen gegeben habe. Von der Prämisse ausgehend, dass es Frauen nicht an Begabung fehlte, fand sie folgende Faktoren, die deren (künstlerische) Entwicklung beeinträchtigt hätten, nämlich: a/ die untergeordnete Stellung der Frau in der Gesellschaft b/ Ausschluss der Frauen von Kunstakademien c/ Ausschluss von Frauen von Anatomiestudien und vom Aktzeichnen d/die oberflächliche dilettantische Erziehung, die ihnen zuteil wurde.

Zweifelsohne hat es auch im Bereich der bildenden Kunst sehr begabte Frauen wie Maria Sybilla Merian (1647-1717), Rachel Ruysch (1664-1750), Rosalba Carriera (1673-1757), Angelika Kauffmann (1741-1807), Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) u. a. gegeben, die in die Kunstgeschichtsschreibung eingegangen sind, ihre Anzahl und ihr Prestige ist jedoch nicht mit dem der männlichen „Genies“ zu vergleichen. Linda Nochlin stellte desgleichen fest, dass kunstschaftende Frauen in dieses Umfeld hineingeboren wurden oder einheirateten, also Töchter, nähere Verwandte oder Gattinnen von Künstlern waren und so zum Pinsel und zur Farbpalette griffen.

Erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, nachdem sich die Frauenbewegung für Gleichstellung der Geschlechter einsetzte, besuchten zahlreiche Frauen Kunstschulen, sogenannte Damenakademien, da sie in klassischen Akademien immer noch nicht angenommen wurden. An manchen dieser Lehranstalten unterrichteten auch berühmte Akademie-Professoren, was für die Kursantinnen ein Glücksfall war. Dennoch wurden Frauen im Allgemeinen bloß zu Blumen- und/oder Landschaftsmalerinnen ausgebildet, während Männer Historien- oder Porträtmalerei ausübten, die damals als „ernste Genres“ betrachtet wurden.

Obleich in Siebenbürgen die bildende Kunst seit dem Barock – im Unterschied zur Musik – wenig Beachtung fand, hielt auch in diesem Bereich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Moderne Einzug. Zwei Zeichenlehrer, die aus dem Ausland kamen, Ludwig Schuller aus Kärnten, der ab 1857 am Gymnasium in Schässburg/Sighișoara unterrichtete, und der Mecklenburger Carl Dörschlag (1832-1917), der ab 1862 zunächst in Sächsisch-Regen/Reghin, dann in Mediasch/Medias (1867-1871) und schließlich am Evangelischen Gymnasium in Hermannstadt/Sibiu seine Wirkungsstätte fand, gestalteten den Kunstunterricht neu und führten junge Talente dem akademischen (Kunst)Studium im Ausland zu. Beide förderten nicht nur

---

<sup>1</sup> Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists*, In: *ART news*, January 1971, S. 22-39; 67-71.

begabte Jungen, sondern auch ihre Töchter Betty (1860-1904), bzw. Anna (1869-1947). Diese Tatsache bestätigt einigermaßen die Hypothese Linda Nochlins, derzufolge bildende Künstlerinnen meistens dem künstlerischen Mileu entstammten, da Lotte Goldschmidt (1872-1925), die dritte der sechs nachstehend besprochenen malenden Damen, Tochter eines Gold- und Silberschmieds aus Kronstadt/Braşov war. Die beiden anderen, Molly Marlin-Horn (1865-1954) und Mathilde Roth-Berner (1873-1934), kamen aus aufgeschlossenen Intellektuellenfamilien, nur Hermine Hufnagels (1864-1897) Vater war Handwerker, der Onkel jedoch, der sie förderte, war Stadtphysikus von Hermannstadt.

Diese sechs begabten und emanzipierten Frauen waren die ersten Sächsinen, die sich im Ausland zu bildenden Künstlerinnen bzw, Kunsterzieherinnen ausbilden ließen und durch ihr vorbildliches Schaffen der nächsten Generation von Frauen den Weg zur Ausübung der Kunst geebnet haben. Ihre Werke, zum Großteil dem Akademismus angehörig, weisen romantische oder impressionistische Züge auf. Den jung Verstorbenen fehlte es an Zeit sich voll zu entwickeln, während diejenigen, denen ein längeres oder langes Leben bestimmt war, mehrere Entwicklungs- und Anpassungsphasen an die modischen Stile der Zeit, wie Postimpressionismus und Expressionismus, durchliefen.

Die älteste der in diesem Aufsatz vorgestellten Künstlerinnen ist Betty Schuller (1860-1904), deren Geburtstag sich am 11. März dieses Jahres (2020) zum 160. Mal gejährt hat. In der Vita seiner Halbschwester, das Friedrich Schuller im ersten Septemberheft des Jahres 1909 der Kronstädter Publikation „Die Karpathen“ veröffentlichte, behauptete er „Das ganze Leben Betty Schullers ist eigentlich eine Leidensgeschichte, denn schon im frühen Kindesalter hatte sie mit einem nervösen Kopfweh zu kämpfen, das sie bis zu ihrem frühen Ende immer wieder befiel und ihrem Schaffensdrang und ihrem werktätigen Interesse an allem Schönen und Guten Schranken setzte“<sup>2</sup>.

Betty, die Tochter des bekannten Malers, Zeichenlehrers und Fotografen Ludwig Schuller (1826-1906) wurde in Schässburg geboren. Den ersten Zeichen- und Malunterricht erhielt sie von ihrem Vater, dem sie auch bei seinen fotografischen Arbeiten zur Hand ging. Gesundheitsbedingt musste sie zeitweilig auf eine weiterführende künstlerische Ausbildung verzichten, und erst 1878 konnte sie sich erneut der bildenden Kunst widmen. 1884 reiste sie nach Graz, um an der *Landschaftsschule der Zeichenakademie* zu studieren. Als sie die Grazer Anstalt bereits im Sommer des nächsten Jahres verließ, stellte ihr der Landschaftsmaler

---

<sup>2</sup> Friedrich Schuller, *Ludwig Friedrich Schuller*. In: *Die Karpathen*, II. Jg., erstes Augustheft 1909, Heft 23, S. 619-628.

und Professor Hermann Freiherr von Königsbrunn (1823-1907) ein schönes Zeugnis aus, in dem er den „musterhaften Fleiß und die höchst anerkennungswerten Leistungen“ seiner Schülerin lobte<sup>3</sup>.

Betty leistete Pionierarbeit, indem sie die erste Siebenbürger Sächsin war, die an einer ausländischen Kunstschule studierte. Ihrem Beispiel folgten in den kommenden Jahren mehrere begabte junge Damen.

Selbst wenn Bettys Grazer Aufenthalt kurz war, so ermöglichte er ihr, bedeutende Fortschritte zu machen. Ihre Werke jener Zeit zeichnen sich vor allem durch die akribische, detailgetreue Wiedergabe des abgebildeten Motivs aus, einer Malweise, auf die sie später zugunsten einer breiteren, flächigeren verzichtete.

Das Jahr 1893 war für ihre künstlerische Entwicklung bedeutungsvoll, da der ehemalige Dörschlagschüler Robert Wellmann (1866-1946), der bereits international bekannt war, in Schässburg ausstellte. Diese Begegnung war für die schüchterne Künstlerin, die fortan auch Ölbilder malte, sehr anregend, doch wurde ihr fleißiges Schaffen, infolge der Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes, für mehrere Jahre unterbrochen.

1897 lernte sie den ungarischen Künstler Edvi Illés Aladar (1870-1958) kennen, der später ein bekannter Professor an der Budapester Akademie der Künste wurde. Edvi Illés Aladar war nach Schässburg gereist, um in der malerischen Stadt und Umgebung *plein air*-Aquarelle in impressionistischer Manier zu malen. Bettys Begeisterung für das Werk des jungen Künstlers war groß, und sie begann ihm nachzueifern. Mit Freude und Begeisterung experimentierte sie und widmete sich fortan fast ausschließlich dem Aquarell. Auch eignete sie sich Elemente des Impressionismus an, die es ihr ermöglichten, die wechselnden Stimmungen der Natur empfindsam wiederzugeben. Mit Edvi Illés Aladar arbeitete Betty während der Sommermonate mehrerer Jahre zusammen, nicht nur in Schässburg und Umgebung, sondern auch in Hermannstadt, wo sie nach einem längeren Aufenthalt gemeinsam ausstellten.

1898 reiste Betty nach München, um den modernen Kunstbetrieb kennenzulernen und Unterricht zu nehmen. Ihre Versuche, in den Ateliers bekannter Meister zu arbeiten, schlugen fehl. Der Zeitpunkt ihrer Ankunft war ungünstig, da sich München, das bedeutendste mitteleuropäische Kunstzentrum, im Aufbruch befand. Der Impressionismus war passé, und kleinformatige, sensible Arbeiten, wie ihre es waren, konnten nicht mehr beeindrucken. Obzwar sie abgewiesen wurde, versicherten ihr die Künstler, denen sie ihre Arbeiten gezeigt hatte, dass sie auf dem richtigen Weg sei und rieten ihr, auch weiterhin die Natur als Vorbild

---

<sup>3</sup> Friedrich Schuller, *Ludwig Friedrich Schuller*. In: *Ebenda*, II. Jg., erstes Augustheft 1909, Heft 23, S. 619-628.

und Lehrmeisterin zu betrachten. Enttäuscht, aber nicht entmutigt, kehrte sie nach Schässburg zurück und arbeitete fieberhaft. Es war ihr jedoch nicht lange vergönnt, die Ratschläge der Münchener Professoren zu befolgen, da ihre Krankheit sie erneut jahrelang ans Bett fesselte. Betty Schuller starb am 8. August 1904 in Schässburg.

Wie bereits erwähnt, umfasst ihr Werk vornehmlich kleinformatige Stadtansichten, Landschaften und Blumenstillleben, die den Betrachter durch die feine Zeichnung und harmonische Farbgebung bestechen. Mit viel Liebe zum Detail näherte sich die Künstlerin ihren Motiven – den malerischen historischen Bauten, Gassen und Winkeln – ihrer Heimatstadt, aber auch jenen Hermannstadts und Kronstadts, sowie der heimatlichen Landschaft. Nur wenige Werke ihres nicht sehr umfangreichen Oeuvres befinden sich in öffentlichen Sammlungen. Die repräsentativste Sammlung siebenbürgischer Kunst, die des Hermannstädter Brukenthalmuseum, verwahrt bloß vier Aquarelle von Betty Schuller: eine Ansicht der Jakobskapelle (Bestandsverzeichnis XIII/9), eine der Pempflingergasse (XIII/18), ein altes Gehöft (XI/42) sowie eine Romahütte, die von viel Grün umgeben ist (XI 940).

Zieht man in Betracht wie wenig Zeit Betty Schuller für ihre künstlerische Tätigkeit vergönnt war, muss ihre Ausstellungstätigkeit in Schässburg, Hermannstadt und Kronstadt als ziemlich rege angesehen werden. Professor Dörschlag, der meist kritisch war, hat ihre Hermannstädter Ausstellung von 1898, die in der Kunsthandlung Ludwig Michaelis zu sehen war, sehr wohlwollend besprochen „Fräulein Betty Schuller aus Schässburg ist wieder mit ihren vielbewunderten Aquarellen da! Das Publikum schätzt an ihr die liebevolle Durchführung, die Intimität; der Kunstverständige den Ernst, mit dem sie sich ihrer Aufgabe hingibt und die Liebenswürdigkeit, mit der sie bei Auswahl ihrer Objekte verfährt und die malerische Auffassung derselben. Beide besticht der poetische Hauch, der über ihren Malereien liegt“. Da zum Zeitpunkt der Ausstellung bekannt war, dass Betty beabsichtigte, nach München zur Fortbildung zu reisen, wünschte er ihr gutes Gelingen, damit sie sich „cum grano salis“ das aneigne, was er an der modernen Kunst für wichtig hielt, nämlich: „unbestechliche Wahrheit, Größe der Auffassung, Breite der Behandlung und Subjektivität [...] sich aber von den Verirrungen der neuesten Zeit mit ihren nach Sensation haschenden Bestrebungen fernzuhalten und sich und uns ihren feinen Sinn bewahren“<sup>4</sup>. Nach dem kurzen Aufenthalt in der bedeutenden Kunstmetropole trat Betty erneut mit einer Ausstellung vor das Hermannstädter Publikum, eine Ausstellung, die ebenfalls von Professor Dörschlag besprochen wurde „Nun ist die strebsame Malerin aber inzwischen in München

---

<sup>4</sup> C. D. [Carl Dörschlag], *Ausstellung Betty Schuller*. In: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (fortan SDT), Nr. 7420, 13. Mai 1898, S. 499.

ist, wie sie beabsichtigte [...] man sieht es ihren neuesten Arbeiten an, dass dieser Aufenthalt [...] nicht ohne nachhaltige Wirkung auf ihre Kunstleistungen geblieben ist. Ihre Auffassung ist eine entschieden größere geworden, ihre Technik eine einfachere und ihre Farbgebung eine wahre“<sup>5</sup>. Als die Künstlerin dann im Januar des Jahres 1900 das Bild *Pfarrhof von Heltau* in der Buchhandlung Seraphin ausstellte, erkannte Professor Dörschlag, dass sie erneut Fortschritte gemacht habe, eine Errungenschaft, die er als „Frucht des Zusammenarbeitens mit dem feinfühligem jungen Maler [Illés]“ bezeichnete<sup>6</sup>.

In dem kurzen (nicht signierten) Nachruf auf Betty Schuller, der in der Ausgabe vom 16. August 1904 des *Siebenbürgisch Deutschen Tageblattes* veröffentlicht wurde, wird ihre Kunst wie folgt charakterisiert „Vornehmlich kultivierte sie die siebenbürgische Landschaft, wobei sie das Charakteristische eben dieser Landschaft immer sicher mit Stift und Pinsel festzuhalten wusste. Grelle Effekte vermied die Künstlerin, aber jedes ihrer Bilder zeigt seine Farbenharmonien“<sup>7</sup>.

Im nächsten Jahr (1905) veranstaltete die *Ortsgruppe Schässburg des Sebastian Hann-Vereins für heimische Kunstbestrebungen*<sup>8</sup> eine Gedenkausstellung Betty Schuller im großen Saal der Mädchenschule, in der etwa 100 Aquarelle aus allen Schaffensperioden der Künstlerin präsent waren, und 1906 brachte derselbe Verein fünf Künstlerpostkarten nach Aquarellen der Verstorbenen unter dem Titel „Alt Schässburg“ heraus. Diese Postkarten-Serie war jedoch nicht die einzige, die der Verein nach Werken von Betty Schuller herausgegeben hat.

Für die siebenbürgische Kunstgeschichte ist Betty Schuller wichtig, da sie der ersten Gruppe akademisch gebildeter siebenbürgischer Künstlerinnen angehört und demnach Pionierarbeit geleistet hat. Die Werke der zartbesaiteten, subtilen Künstlerin, einer Heimatmalerin *par excellence*, erfreuen die Betrachter auch heute, während die kritischen Besprechungen Professor Dörschlags ihre Gültigkeit behalten haben.

Hermine Hufnagel (1864-1897) wurde in Hermannstadt als Tochter eines Schustermeisters geboren, erfreute sich jedoch der geistigen Förderung und finanziellen Unterstützung der Familie ihres Onkels, des *Stadtphysikus* Dr. Wilhelm Hufnagel (1828-1898). Den ersten Kunstunterricht erhielt sie von Professor Carl Dörschlag (1832-1917), dem Entdecker ihrer Begabung, der ihr auch riet eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. 1885 reiste sie nach Wien, wo sie zwei

<sup>5</sup> C.D., *Betty Schuller-Ausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 7813, 29. August 1899, S. 923.

<sup>6</sup> C. D., *Heimische Kunst*. In: *Ebenda*, Nr. 7930, 17. Januar 1900, S. 50.

<sup>7</sup> *Betty Schuller* †. In: *Ebenda*, Nr. 9318, 16. August 1904, S. 868.

<sup>8</sup> A. C. [Arthur Coulin], *Ein Verein für heimische Kunstbestrebungen*. In: *Ebenda*, Nr. 9396, 16. November. 1904, S. 1250; *Neue Vereinsgründung*. In: *Ebenda*, Nr. 9401, 22. November 1904, S. 1274-1275.

Jahre lang im Rahmen des *Ateliers für Kunstgewerbliche Maltechniken des Frauenerwerbsvereins* von Professor Rudolf Geyling (1839-1904) angeleitet wurde. Der *Frauenerwerbsverein* bot außer einer Zeichenschule, ein Zeichenatelier, Spitzenkurse, einen Kurs für kunstgewerbliche Maltechniken und Kurse für Sticken und feine Handarbeiten an<sup>9</sup>. Im Laufe des Studienjahres 1886/1887 besuchte Hermine als Hospitantin Kurse für technisches Zeichnen bei Professor Julius Kajetan an der *Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums*. Der besagte Professor war Autor des Werkes *Technisches Zeichnen für das Kunstgewerbe*, das er 1888 herausgab<sup>10</sup>.

Hermine Hufnagel war die einzige heimische Künstlerin, die in der *Ersten (internationalen) Hermannstädter Kunstausstellung* von 1887 neben den ehemaligen Dörschlagschülern präsent war. Sie zeigte Kopfstudien<sup>11</sup> und Stillleben, die Letzteren fanden in der Besprechung des Kunstkenners Adolfs von Stock (1817-1903) die in der Ausgabe vom 10. September 1887 des *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblattes* veröffentlicht wurde, Erwähnung: „An der Wand um diese Ecke sehen wir drei Stillleben von Hermine Hufnagel, unter welchen uns das mit den überraschend schön und wahr gemalten roten Gutedeltrauben am meisten gefällt“<sup>12</sup>. In einer der nächsten Ausgaben der besagten Tageszeitung lobte von Stock ein Azaleenstillleben und verglich die Künstlerin mit bekannten deutschen Blumenmalerinnen: „An der nächsten Seite ist eine schöne Azaleenstudie von Frl. Hufnagel, welche sie zu unserer Freude würdig macht, den in neuester Zeit vielbewunderten deutschen Blumenmalerinnen zugezählt zu werden“<sup>13</sup>. Außer grafischen Arbeiten und Ölbildern war Hermine Hufnagel in der Ausstellung auch mit kunsthandwerklichen Arbeiten, wie bemalter Fayence und Fächern, vertreten<sup>14</sup>. Der Erfolg der internationalen Ausstellung sowie die Überzeugung, dass in absehbarer Zukunft kein so großangelegtes Ereignis mehr stattfinden könne, bewogen Professor Dörschlag, Adolf von Stock und andere Kunstliebhaber für die nächsten Jahre bescheidenere Ausstellungen zu veranstalten, um heimischen Künstlern die Möglichkeit zu bieten, ihre Meisterschaft zur Schau zu stellen und gleichzeitig zur ästhetischen Erziehung des Publikums beizutragen<sup>15</sup>. In diesem

<sup>9</sup> Margret Friedrich, „*Ein Paradies ist uns verschlossen*“. Zur Geschichte der schulischen Mädchenerziehung in Österreich im „langen“ 19. Jahrhundert, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien 1999, S. 191.

<sup>10</sup> [D], Hermine Hufnagel, In: *SDT*, Nr. 7254, 24. Oktober 1897, S. 1117.

<sup>11</sup> A. v. St., *Von der Kunstausstellung VII*, In: *Ebenda*, Nr. 4177, 8. September 1887, S. 877.

<sup>12</sup> A. v. St., *Von der Kunstausstellung XI*, In: *Ebenda*, Nr. 4179, 10. September 1887, S. 885.

<sup>13</sup> A. v. St., *Von der Kunstausstellung XVI*, In: *Ebenda*, Nr. 4186, 19. September 1887, S. 915.

<sup>14</sup> Sch, *Die Kunstindustrie in der Kunstausstellung III*, In: *Ebenda*, Nr. 4199, 4. Oktober 1887, S. 965.

<sup>15</sup> A. v. St., *Aus der Ausstellung. Bildende Kunst*, In: *Ebenda*, Nr. 4493, 19. September 1888, S. 936.

Sinne enthielt die Ausstellung des *Bürger- und Gewerbeverein* des Jahres 1888, die im *Gesellschaftshaus* veranstaltet wurde, auch eine Sektion für bildende Kunst, an der sich die im Ausland ausgebildeten (heimischen) Künstler jedoch auch einige Dilettanten und Dilettantinnen beteiligten. Auch diesmal war Hermine Hufnagel die einzige bereits ausgebildete Ausstellerin, deren Können sich entscheidend von dem der Amateurrinnen Auguste Spreer, Julie Stenzel, Babette Bernitzky u. a. unterschied. Dem Ausstellungskatalog zufolge zeigte sie siebzehn Arbeiten<sup>16</sup>, die Adolf von Stock wohlwollend-kritisch besprach „Fräulein Hufnagel ist vorzugsweise Blumenmalerin und bekundet in der Wiedergabe des zarten Duftes der Kinder Floras den feinen Sinn, welcher hauptsächlich ein Erbeil des schönen Geschlechtes ist. Ihr blühender Phyllocactus Ackermanni und ihr Rosenbouquet sind zwei Leistungen, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigen, zumal wenn man weiß, dass in der Ölfarbentechnik die Zartheit und der Farbenschmelz der Blumen schwieriger dargestellt werden kann als im Aquarell [...] hat sich auch in Porträtsache versucht, aber außer der wohlgetroffenen Ähnlichkeit vorderhand keine Erfolge erzielt“<sup>17</sup>.

In Adolf von Stock, der sich für die Entwicklung der heimischen Kunst einsetzte, hatte die junge Hermannstädterin einen väterlichen Fürsprecher, der dafür plädierte, dass sie ihre Ausbildung in Karlsruhe fortsetzen solle. In diesem Sinne schrieb er: „Frl. [Fräulein] Hufnagel hat sich das Malen zum Beruf erwählt und es ist erfreulich, dass das Fräulein bei großem Fleiße auch fortwährende Fortschritte nachweist. Wäre es nicht möglich, dasselbe auf die Malerinnenschule in Karlsruhe, welche unter dem Protektorate der Herzogin von Baden steht, zu bringen“<sup>18</sup>? Die ehrgeizige junge Frau entschied sich jedoch nicht für Karlsruhe, sondern für München, dem „Mekka der Kunstjünger“<sup>19</sup>, wo sie von 1889 bis 1891 verweilte. In dieser Zeitspanne besuchte sie die *Schule des Künstlerinnenvereins*<sup>20</sup> und ließ sich

<sup>16</sup> *Katalog über die II. periodische Ausstellung veranstaltet vom Bürger- und Gewerbeverein in Hermannstadt*. September 1888, Hermannstadt, W. Krafft, 1888 (1428 Rosenbouquet; 1429 Selbstporträt; 1432 Porträt, Ölbild; 1433 Mandelblütenstrauß; 1434 Ein Habicht, Ölstudie; 1435 Flieustrauch, Aquarell; 1436 Phyllocactus Ackermanni, Ölbild; 1437 Studienkopf, Ölbild; 1438 Rosenstudien, Ölskizze; 1439 Seerosen und Kirschen, Ölskizze; 1440 Vögel und Rosen, Ölstudie; 1441 Fliederstudie, Ölskizze; 1442 Stilleben, Aquarellskizze; 1443 Mohn, Aquarellstudie; 1444 Aquarellstudie; 1445 Aquarellstudie; 1600 Draperiestudie.

<sup>17</sup> *Aus der Ausstellung. Bildende Kunst*, In: *SDT*, Nr. 4493, 19. September 1888, S. 936.

<sup>18</sup> A. v. St., *Ebenda*. S. 936.

<sup>19</sup> A. v. St., *Zweite heimische Jahres-Kunstaussstellung III*, In: *Ebenda*, Nr. 4813, 7. Oktober 1889, S. 1037.

<sup>20</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Münchener\\_Künstlerinnenverein](https://de.wikipedia.org/wiki/Münchener_Künstlerinnenverein); Da die staatlich geförderten Akademien keine Frauen zum Studium aufnahmen, wurde es notwendig, ein Pendant für Frauen ins Leben zu rufen. Die Schule des Künstlerinnenvereins (1882-1962) war eine private Lehranstalt, die nach dem Vorbild der Königlichen Bayerischen Akademie eingerichtet war. Die Schülerinnen arbeiteten

von Professor Ludwig von Herterich (1856-1932), einem namhaften Vertreter der Münchner Schule, zur Berufsmalerin ausbilden. In der zweiten heimischen Ausstellung, die in der Zeit vom 29. September bis zum 1. Oktober 1889 im *Gewerbevereinsgebäude* gezeigt wurde, stellte Hermine drei Stillleben aus, von denen ein *Jagdstillleben* in der Manier der Barockmaler des 17. Jahrhunderts, das großen Anklang fand „Fräulein Hermine Hufnagel ist mit drei Werken vertreten, deren größtes, ein Jagdstillleben außer dem geschmackvollen Arrangement des Ganzen eine virtuose Behandlung all jener Stoffe und Gegenstände bekundet, die da unter den Pinsel des Fräuleins geraten sind. Es wäre wert, von irgendeinem Nimrod als Hauptschmuck für den Speisesalon erworben zu werden. Ein zweites Werk sind – wenn auch nicht duftende – immerhin duftig gemalte Rosen, mit deren Darstellung sie uns schon öfter erfreut hat. Ihr drittes Bild – ein schmal und hochgezogenes äußerst graziös komponiertes und fleißig ausgeführtes Obststück – würde sich hauptsächlich als Füllung in einen Pfeiler irgendeines glänzend ausgestatteten Innenraumes eignen“<sup>21</sup>. Glücklicherweise wurde das Jagdstillleben 1890 für die heimische Sammlung des Brukenthalmuseums angekauft<sup>22</sup>, wo es auch heutzutage noch die Betrachter erfreut. 1890, im Rahmen der dritten heimischen Ausstellung, war die Münchner Studentin mit drei Blumenstücken, ihrem Lieblingsgenre, vertreten<sup>23</sup>. Im nächsten Jahr (1891) kehrte Hermin Hufnagel nach Hermannstadt zurück, wo sie die Stelle der Zeichenlehrerin an der Evangelischen Mädchenschule annahm. Es war Sitte, dass die Künstler ihre neuesten Arbeiten in den Schaufenstern der Kunst- und Buchhandlungen ausstellten. Bald nach ihrer Rückkehr stellte sie ein Rosenstillleben bei Michaelis & Seraphin aus, ein Bild, dessen frische und kräftige Malweise im *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* Beachtung fand „Frl. Hufnagel war in München, und hier ist ihr etwas von der modernen, kräftigen Malweise zu eigen geworden, welche den dargestellten Gegenständen ein so wirkliches und wirkendes Leben verleiht“<sup>24</sup>. Obzwar ihre Porträtversuche Adolf von Stock 1888 nicht überzeugen konnten, ging die Künstlerin dieses Wagnis erneut ein und hatte nun Erfolg. Das *Portät des*

---

mit einem Professor sowohl im Atelier als auch in der Natur. Wöchentlich fanden Treffen statt, in denen der Professor die Arbeiten korrigierte. Die Damenakademien in Karlsruhe, München und Berlin waren die ersten deutschen Lehranstalten, an denen Künstlerinnen ausgebildet wurden. Vergleiche [https://de.wikipedia.org/wiki/Münchner\\_Künstlerinnenverein](https://de.wikipedia.org/wiki/Münchner_Künstlerinnenverein)

<sup>21</sup> A. v. St., *Zweite heimische Jahres-Kunstaussstellung* III, In: *SDT*, Nr. 4813, 7. Oktober 1889, S. 1037.

<sup>22</sup> Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu (1800-1950)*, S. 209 – Jagdstillleben, Öl auf Leinwand, 150,5 x 111 cm, signiert, datiert 1889, Bestandsverzeichnis 589, Herkunftsvermerk: Ankauf 1890.

<sup>23</sup> A. v. St., *Dritte heimische Ausstellung* III (Schluss), In: *SDT*, Nr. 5116, 4. Oktober 1890, S. 995.

<sup>24</sup> B, *Frl. Hermine Hufnagel*, In: *Ebenda*, Nr. 5436, 25. Oktober 1891, S. 1041.



*Turnlehrers Orendi*, das das Publikum im Schaufenster des Händlers Schmiedicke sehen konnte, erbrachte den Beweis, dass sie viel dazugelernt hatte und imstande war, nicht nur ein ähnliches Porträt zu malen, sondern auch eines, welches das Wesen des/der Dargestellten wiedergab<sup>25</sup>. Andere gelungene Porträts sind das *Selbstbildnis der Künstlerin* und das *Bildnis der Baronin Melanie Pach*, beide Werke sind in Pastell gemalt und werden in der heimischen Sammlung des Brukenthalmuseums verwahrt. Im Archiv der Hermannstädter Museumsanstalt befindet sich die Kopie eines Dankesbriefs aus dem Jahre 1933, den der Museumsdirektor Dr. Rudolf Spek an Baronin Pach, anlässlich der Schenkung ihres Porträts, geschrieben hat<sup>26</sup>.

Vermutlich hat das Lehramt Hermine Hufnagel sehr in Anspruch genommen, denn von 1891 bis 1896 wurde in der Tagespresse nichts mehr über ihre künstlerische Tätigkeit berichtet. 1896 konnten bei Ludwig Michaelis zwei *Jagdstillleben* bewundert werden, die, den Beschreibungen zufolge, jenem von 1889 sehr ähnlich waren<sup>27</sup>. In der im *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* veröffentlichten Chronik sprach der Verfasser seinen Unmut darüber aus, dass auf die vier Ausstellungen (1887, 1888, 1889 und 1890), die auf die Initiative von Adolf von Stock zurückgingen, keine derartigen Expositionen mehr veranstaltet wurden. Leider waren die ehemaligen Dörschlagschüler bereits in Europa verstreut und traten nicht mehr zusammen auf. Dazu kam die schwere Erkrankung Hermine Hufnagels, die im September 1896 ihre Stelle aufgeben musste, Stelle, die nun von Lotte Goldschmidt (1872-1925) besetzt wurde. Hermine malte noch ein Jahr lang fieberhaft weiter, bis sie am 25. September 1897, erst 33-jährig, verstarb<sup>28</sup>. Schon im nächsten Jahr (1898) erlitt der ehemalige Kreis der Dörschlagschüler erneut einen harten Schicksalsschlag durch das Hinscheiden des sehr bergabten Fritz Schullerus (1866-1898).

---

<sup>25</sup> B, *Frl. Hermine Hufnagel*, In: *Ebenda*, Nr. 5425, 13. Oktober 1891, S. 996.

<sup>26</sup> 686/1933 2. 11. 1933.

I. Hochwohlgeboren

Frau Baronin Melanie Pach, Komjatice b. Nitra Tschechoslowakei

Hochverehrte Frau Baronin!

Wir erlauben uns ergebenst mitzuteilen, dass das der Galerie unseres Museums *als Geschenk* zugeordnete Gemälde von Hermine Hufnagel, das Sie, hochverehrte *Frau Baronin*, darstellt, gestern in unseren Besitz gelangt ist. Unsere Gemäldesammlung ist durch dies ausgezeichnete Bild auf das Glücklichste ergänzt und bereichert worden und wir sprechen Ihnen, hochverehrte Frau Baronin, deshalb unseren herzlichsten und wärmsten Dank aus. Wir bitten Sie, unserem Museum auch in Zukunft Ihr Wohlwollen zu bewahren und verbleiben mit dem Ausdruck unserer besonderen Hochachtung ergebenst Direktor.

Dr. Rudolf Spek

<sup>27</sup> *Künstlerisches*, In: *SDT*, Nr. 6809, 6. Mai 1896, S. 470.

<sup>28</sup> Hermine Hufnagel, In: *Ebenda*, Nr. 7231, 28. September 1897, S. 1013.

Bald nach der Beerdigung Hermines gab die Familie bekannt, dass sie zwischen dem 20. und 27. Oktober (1897) in den Räumlichkeiten des *Bürger- und Gewerbevereins* eine Ausstellung mit Werken aus dem Nachlass der Künstlerin veranstalten werde, Ausstellung, deren Reingewinn dem *Baufonds des Frauenvereins zur Unterstützung der evangelischen Mädchenschule* zugute kommen soll<sup>29</sup>. Die Exposition wurde von 574 Personen besucht und brachte 112 Florin, 60 Kreuzer ein<sup>30</sup>. Die Ausstellungsbesprechung entstammte der Feder ihres ersten Kunsterziehers, Professor Dörschlag, der die Qualität und Quantität dieses Nachlasses lobte<sup>31</sup>. Dieser bestand zum Großteil aus Stillleben, Porträts und einigen kunsthandwerklichen Arbeiten. Zur Zeit der Hermannstädter Ausstellung befanden sich einige Werke Hermine Hufnagels in einer Gemäldeschau in Salzburg. Dörschlag riet dem Brukenthalmuseum, ein Blumenbild für die heimische Sammlung zu erwerben<sup>32</sup>, diesem fehlten aber die Mittel für derartige Ankäufe.

Als an die *Gewerbeausstellung* des Jahres 1903 erneut eine Abteilung für bildende Kunst angeschlossen wurde, waren, wie aus dem Katalog ersichtlich, zwei Werke Hermine Hufnagels dabei<sup>33</sup>, und zwei Jahre danach (1905), als der Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen anlässlich der sächsischen *Vereinstage* seine erste Ausstellung in den Räumlichkeiten der Mädchenschule (im zweiten Innenhof des Brukenthalmuseums) eröffnete, war die Künstlerin mit sechs Werken vertreten<sup>34</sup>.

Hermine Hufnagel hat die Kunstkenner und –liebhaber ihrer Heimatstadt ein Jahrzehnt lang mit ihren Werken erfreut. Von ihren Gönnern Adolf von Stock und Professor Dörschlag wurde sie als eine besondere Begabung angesehen. Sie war eine vorzügliche Blumenmalerin – wie es zu jener Zeit von malenden Frauen

<sup>29</sup> *Ausstellung zu Gunsten des evangelischen Frauenvereins*, In: *SDT*, Nr. 7247, 16. Oktober 1897, S. 1085; *Kunstaussstellung zu Gunsten des evangelischen Mädchenschulbaufonds*, In: *Ebenda*, Nr. 7250, 20. Oktober 1897, S. 1099.

<sup>30</sup> *Stimmen aus dem Publikum*, In: *Ebenda*, Nr. 7260, 31. Oktober 1897, S. 1142–1143.

<sup>31</sup> [D], *Hermine Hufnagel Ausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 7254, 24. Oktober 1897, S. 1117.

<sup>32</sup> [D], *Hermine Hufnagel Ausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 7254, 24. Oktober 1897, S. 1117.

<sup>33</sup> *Lokal-Ausstellung Hermannstädter Gewerbetreibender veranstaltet vom Bürger- und Gewerbeverein in Hermannstadt im Ausstellungs- und Gesellschaftshaus. 15. August bis 20. September 1903*, Hermannstadt 1903 (Ausstellungskatalog), S. 29. Hermine Hufnagel † Hermannstadt: Stillleben 600 K, verkäuflich; Stillleben 400 K, unverkäuflich.

<sup>34</sup> *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*. 30 Juli bis 26. August 1905, Hermannstadt 1905, S. 23.

Hermine Hufnagel †: 58. Stillleben mit totem Wild, Ölgemälde, 500 K, 59. Stillleben, Ölgemälde, 100 K; 60. Päonien und Iris, Ölgemälde, Eigentum des Herrn Dr. D. Czekelius; 61. Rosen, Ölgemälde, Eigentum des Herrn Dr. Wilh. Ott; 62. Chrysanthenen, Ölgemälde (das Herbstlaub wurde nach dem Tode der Künstlerin von Prof. C. Dörschlag vollendet), Eigentum des Herrn Prof. E. Buchholzer; 63. Vogelbeeren, Ölgemälde, Eigentum des Herrn Dr. Viktor Kloess.

erwartet wurde – scheute aber nicht davor zurück, auch die Porträtkunst erfolgreich auszuüben. Der früh Verstorbenen fehlte die Zeit, ihr Talent voll zu entwickeln und es zum Ausdruck zu bringen.

Molly Marlin-Horn (1865-1954) gehört ebenfalls zu den emanzipierten Siebenbürgerinnen, die sich Ende des 19. Jahrhunderts dafür entschlossen haben, ihr Leben in die eigenen Hände zu nehmen bzw. einen Beruf zu erlernen und auszuüben.

Molly, die eigentlich Maria Luisa Klara hieß, wurde 1865 in Mühlbach/Sebeş als Tochter des Komitatsnotars Karl Marlin, einem Vetter Joseph Marlins, des bekannten Dichters der 1848er Revolution, geboren. Nach Abschluss der evangelischen Schule in Mühlbach besuchte Molly die Pädagogische Staatsschule in Klausenburg/Cluj, da es keine sächsische Lehrerinnenbildungsanstalt gab und es Frauen nicht gestattet war an evangelischen, sächsischen Schulen zu unterrichten. In Klausenburg wurde Mollys künstlerische Begabung entdeckt und dank der finanziellen Unterstützung des Gelehrten Samuel Brassai<sup>35</sup> konnte die junge Sächsin die *Zeichenlehrerbildungsanstalt* in Budapest von 1887 bis 1891 besuchen, um sich zur Zeichenlehrerin ausbilden zu lassen. Ab 1895 war sie an der Höheren Mädchenschule in Kaschau/Košice, einer Staatsschule, tätig. 1896 übernahm das *Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt* einen Beitrag aus der ungarischen Publikation *Felsőmagyarország*, in dem von einem monumentalen historischen Gemälde der Künstlerin (mit den Maßen 300 x 220 cm) mit dem Titel *Arpad wird von sieben Befehlshabern auf den Schild gehoben* die Rede ist. Das Bild, das sowohl für die Art der Komposition als auch für die farbliche Gestaltung gelobt wurde, war der Milleniumsfeier gewidmet und sollte nach den Feierlichkeiten in den Besitz der besagten Mädchenschule übergehen<sup>36</sup>.

Zu Beginn des Jahres 1902 brachte das *Tageblatt* eine Meldung aus der *Illustrierten Zeitung*, Meldung derzufolge Fräulein Marlin, mit Bewilligung des Kultusministeriums, ihre Studien in Berlin und München fortsetzen durfte. Die Zeitung erinnerte auch daran, dass ein Jahr zuvor im Schaufenster der Hermannstädter Buchhandlung Meyer mehrere Aquarelle der Künstlerin ausgestellt gewesen waren<sup>37</sup>. 1905, anlässlich der ersten Gemäldeschau des *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen* war Molly Marlin mit 25 Werken vertreten (Katalog Nr. 84–104), von denen zwei in Öl gemalte Porträts waren<sup>38</sup>. Der Berichterstatter des Tageblattes

<sup>35</sup> Samuel Brassai (1800-1897), Linguist, Philosoph, Naturkundler, Mitglied der Ungarischen Akademie.

<sup>36</sup> *Eine sächsische Lehrerin*, In: *SDT*, Nr. 6855, 2. Juli 1896, S. 555.

<sup>37</sup> *Eine heimische Malerin*, In: *Ebenda*, Nr. 8588, 23. Februar 1902, S. 194.

<sup>38</sup> *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*. 30. Juli bis 26. August 1905, Hermannstadt 1905, S. 24.

bemerkte, dass sie „eine Künstlerin mit viel Geschick und in allen graphischen Techniken bewandert, [...] von allen Stationen ihres Studiums das Gefälligste sich anzueignen weiß“<sup>39</sup>, musste aber ebenfalls feststellen, dass sie noch unbeständig war, so als habe sie ihren eigenen Stil nicht gefunden (sie war bereits 40 Jahre alt) „Sie fällt schon quantitativ auf und qualitativ, ebenso durch die Vielfalt der Techniken, deren sie sich bedient. Sie malt in Öl, Gouache, Aquarell, radiert, lithographiert und zeichnet; alles mit ungeheurer Geschicklichkeit, aber trotz eigenem Talente mit großer Unbeständigkeit, so dass es viele Mühe kostet, die wirkliche Molly Marlin herauszufinden; ich glaube sie in Blumenstücken, Stilleben und Porträts im ersten grünen Zimmer schon besser gefunden zu haben [...] es ist wirklich unverständlich, weshalb Fräulein Marlin in diesen Techniken so angestrengt pariserisch fesch oder so übertrieben münchenerisch derb tut. Dazu die eigentlich beruhigende Dissonanz, dass diese Kunstdekadenz-Imitationen so gut gartenlaubene<sup>40</sup> Titel führen wie *Der frohe Michel*, *Die kleine Liesel*, *Es war einmal*“<sup>41</sup>.

In München lernte Molly Professor Karl Horn kennen, den sie 1907 ehelichte. In der *Weihnachtsausstellung* von 1907 war „Frau Dr. Horn-Marlin“ mit luftigen Aquarellen, Stilleben und Blumenbildern, vertreten<sup>42</sup>, und in der des nächsten Jahres (1908) mit ebensolchen Arbeiten<sup>43</sup>. 1910 wurden die *Sächsischen Vereinstage* in Schässburg abgehalten, Festlichkeiten, an denen sich der *Sebastian Hann Verein* mit einer Kunstaussstellung beteiligte. Molly beschickte die Ausstellung mit Aquarellen, von denen der Berichtersteller meinte „Molly Marlins Aquarelle sind nicht mehr Studien, sondern müssen Ergebnisse ernsten Studiums sein. Das Obst bleibt bei ihr nicht auf dem Papiere, es steht in der Luft und im Raume, ist weich und saftig, die Blumen leicht, duftig, alles mit Können gemalt“<sup>44</sup>. Anscheinend war dieses die letzte Ausstellung, an der Molly in Siebenbürgen teilnahm, da ihr Name fortan in den heimischen Periodika nicht mehr vorkommt. Das Archiv des Brukenthalmuseums bewahrt ein handgeschriebenes Billet der Künstlerin vom 18. September 1924, adressiert an den Direktor der Anstalt Michael Csaki, in dem sie ihm mitteilt, dass sie dem Museum eine Originallithographie im Umdruckverfahren geschenkt habe, eine Studie, in der ein Bauernkopf dargestellt ist<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> V., *Die Kunstaussstellung*, In: *SDT*, Nr. 9607, 29. Juli 1905, S. 2.

<sup>40</sup> Die Gartenlaube war eine illustrierte Zeitung, die von 1853 bis 1938 in Leipzig herausgegeben wurde.

<sup>41</sup> V., *Studien von der Kunstaussstellung*, In: *SDT*, Nr. 9619, 12. August 1905, S. 2.

<sup>42</sup> E. S., *Weihnachtsausstellung*, In: *Die Karpathen*, erster Jahrgang, Nr. 1, Januar 1908, 17. Heft, S. 220.

<sup>43</sup> *Heimische Kunst*, In: *SDT*, Nr. 10635, 21. Dezember 1908, S. 5.

<sup>44</sup> B. L. H., *Die Schässburger Bilderausstellung*, In: *Die Karpathen*, 3. Jahrgang, Nr. 1, September 1910, 23. Heft, S. 729.

<sup>45</sup> Z. 480/1924, 18. 9. 1924.

In den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat der Kunsthistoriker Theobald Streitfeld (1902-1985), ein Mühlbacher, versucht, Mollys Lebens- und Schaffensweg nach dem Ersten Weltkrieg zu erforschen<sup>46</sup> und fand heraus, dass sie 1919 ihren Gatten und 1948 ihr einziges Kind, einen Sohn, verloren habe. Nach dem Tod des Sohnes hat sie eine Zeitlang mit ihrer Schwiegertochter und ihrem Enkel in Friedrichshafen gewohnt, ging jedoch bald nach München zurück. Ihre letzten Lebensjahre hat Molly Marlin-Horn in mehreren Seniorenheimen verbracht. Sie starb 1954 im „Haus Wendelstein“ in Bayrischzell. In Bezug auf die Werke hat Streitfeld erfahren, dass die meisten davon während des Zweiten Weltkrieges verloren gingen. Eine Kiste, die Arbeiten enthielt, überlebte die Bombardements und gelangte auf Umwegen ins Haus Wendelstein, Haus das diese auch erbte. 1965 wurde dieses Heim geschlossen und seither gelten die Kunstwerke als verschollen.

Anhand der bloß fünf grafischen Arbeiten, die in der Sammlung des Brukenthalmuseums verwahrt werden, ist es schwierig, ein Urteil über Molly Marlins Kunst zu fällen. Ihre Bedeutung liegt darin, dass sie, allen Hürden zum Trotz, ihren Wunsch, Lehrerin zu werden, erfüllt und danach sogar höhere Bildungsanstalten besucht hat. Als Künstlerin hat sie alle grafischen Techniken gut beherrscht und wurde als Blumen- und Stillebenmalerin geschätzt.

Anna Dörschlag (1969-1947) wurde 1869 in Mediasch geboren, wo ihr Vater in der Zeit von 1867 bis 1872 als Zeichenlehrer am Evangelischen Gymnasium wirkte. In einer autobiografischen Skizze, die 1908 in der Kronstädter Zeitschrift *Die Karpathen* veröffentlicht wurde, schrieb Anna, dass sie die ersten Anleitungen im Zeichnen und Malen von ihrem Vater erhalten habe, der jedoch nicht darauf bestanden hätte, sie für eine künstlerische Karriere vorzubereiten. 1898 eröffnete sie in der Wintergasse Nr. 2 (heute Timotei Popovici) eine Privatschule für Liebhaberkünste. Die jährlichen Ausstellungen, in den die Lehrerin zusammen mit ihren Schülern und Schülerinnen Malerei und kunsthandwerkliche Arbeiten zeigte, kamen beim Publikum gut an<sup>47</sup>. 1903<sup>48</sup> und 1904<sup>49</sup> hat sie eigene Arbeiten im Schaufenster des *Verschönerungsvereins* ausgestellt.

---

<sup>46</sup> Theobald Streitfeld, *Unterwälder Maler*, In: *Karpatenrundschau*, Nr. 33, 15. August 1969, S. 5; Theobald Streitfeld, *Malerin neu entdeckt. Zu Leben und Werk der Unterwälder Künstlerin Molly Horn-Marlin*, In: Mühlbach und der Unterwald. Schriftennachlass Theobald Streitfeld (Hg. Christian Rother, Volker Wollmann), Hora Verlag Sibiu, Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde, 2011, S. 193–197.

<sup>47</sup> *Liebhaberkünste*, In: *SDT*, Nr. 8117, 30. August. 1900, S. 899.

<sup>48</sup> *Heimisches Kunstgewerbe*, In: *Ebenda*, Nr. 8845, 22 Januar 1903, S. 73.

<sup>49</sup> *Heimisches Kunstgewerbe*, In: *Ebenda*, Nr. 9154, 30. Januar 1904; *Heimisches Kunstgewerbe*, *Ebenda*, Nr. 9231, 3. Mai 1904, S. 463.

Der ehemalige Dörschlagschüler Robert Wellmann (1866-1946)<sup>50</sup>, der sich in Cervara di Roma niedergelassen und eine Art Künstlerkolonie ins Leben gerufen hatte, war von Annas pädagogischer Tätigkeit und künstlerischen Leistungen begeistert und überzeugte sowohl sie als auch ihren Vater von der Notwendigkeit der Weiterbildung ihrer Begabung im Ausland<sup>51</sup>. Im Oktober 1904 reiste Anna mit der Absicht nach Berlin, sich an der *Kunstschule des Vereins Berliner Künstlerinnen* zur Blumenmalerin ausbilden zu lassen. Dort angekommen, musste sie jedoch feststellen, dass die Ateliers der Professoren, mit denen sie gern gearbeitet hätte, bereits besetzt waren, sodass sie sich umorientieren und Porträt- und Landschaftsmalerei belegen musste. Ihre Lehrer waren Hans Baluschek (1870-1885), der Anatomie und Porträt unterrichtete, und Ulrich Hübner (1872-1932), Mitglied der Berliner Sezession und Professor für Landschaftsmalerei. Wenn die Arbeit mit Baluschek, dessen Unterricht zu sehr auf technische Aspekte ausgerichtet war, ihr wenig Freude bereitete, so war ihre Begeisterung für Hübners Unterricht groß, da Landschaftsmalerei nicht nur Ausflüge und Naturnähe bedeutete, sondern vorrangig künstlerische Freiheit. Im Mai 1905 übersiedelte Annas Klasse aufs Land, in die Nähe der Hauptstadt, wo die Kursantinnen die schöne Spreelandschaft täglich neu entdecken und aus anderen Blickpunkten bewundern konnten<sup>52</sup>. Einige Kohlezeichnungen aus dieser Zeit beweisen, dass Anna Dörschlag „dem Hübnerschen Vorbild folgend, Landschaften mit poetischer Atmosphäre und romantischen Akzenten schuf“<sup>53</sup>. Annas glücklicher Berliner Aufenthalt war von kurzer Dauer, da Professor Hübner, zusammen mit drei anderen Künstlern, den *Villa Romana-Preis* gewonnen hatte, Preis mit dem ein längerer Aufenthalt in Florenz verbunden war. Die angehende Künstlerin nahm einen Ortswechsel vor und inskribierte an der *Damenakademie* in München, wo sie ebenfalls Porträt und Landschaft studierte. Ihre beiden wichtigsten Lehrer waren hier Angelo Jank (1868-1940), zuständig für Bildnismalerei, und Theodor Hummel (1864-1939), der Landschaftsmalerei unterrichtete. In der autobiografischen Skizze von 1908 meint Anna, dass sie von Jank, der beim Korrigieren sehr streng war, Zeichnen, sowie das Charakteristische einer Person im Porträt festzuhalten, gelernt hätte<sup>54</sup>. Wie Hübner in Berlin, so zog auch Hummel mit den Studentinnen ins

---

<sup>50</sup> Wellmann hatte in Cervara di Roma eine Künstlerkolonie gegründet, wohin er auch seine ehemaligen Kollegen, die Dörschlagschüler Arthur Coulin, Octavian Smighelschi sowie Friedrich Miess einlud. Nachdem er Italien verlassen hatte, eröffnete er am 1. Oktober 1907 eine Kunstschule in Budapest.

<sup>51</sup> Anna Dörschlag, In: *Die Karpathen*, II. Jg., Dezember 1908, Heft 6, S. 188.

<sup>52</sup> *Ebenda*, S. 188.

<sup>53</sup> Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – mijlocul secolului al XX-lea*, Bibliotheca Brukenthal LIII, Sibiu 2011, S. 215.

<sup>54</sup> Anna Dörschlag, In: *Die Karpathen*, II. Jahrgang, Dezember 1908, 6. Heft S. 188.

Freie. Er liebte Wasserlandschaften, da diese Anlass zu nuancenreicher Farbgebung und der Wiedergabe interessanter Spiegelungen gaben.

Fasziniert von der Schönheit der Spree und der Havellandschaft verbrachte Anna den Sommer 1906 in der Umgebung Berlins, um sich danach drei Monate lang in der Künstlerkolonie Ahrenshoop weiterzubilden. In Ahrenshoop gab es keinen Unterricht, sondern die Künstler lernten im lockeren Umgang miteinander. So sehr Anna die Wasser- und Dünenlandschaft um Berlin liebte, so missfiel ihr die See, die oft stürmisch war und ihr Angst einzuflößen vermochte<sup>55</sup>.

Im August 1907 nahm sie Abschied von München und kehrte in ihre Heimatstadt zurück, wo sie die Tätigkeit an ihrer Schule, in der sie Kurse für Porträt-, Stilleben- und Landschaftsmalerei anbot, wieder aufnahm<sup>56</sup>. Bereits im Oktober 1907 veranstaltete sie ihre erste Ausstellung im *Eislaufpavillon*, in der sie Arbeiten aus ihrer Studentenzeit – Porträts, Landschaften, Innenansichten und Stilleben – zeigte. In der Ausstellungsbesprechung, die das *Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt* veröffentlichte, wurde hervorgehoben, dass sie insbesondere vom Impressionismus beeinflusst worden sei<sup>57</sup>. Die Ausstellungen der folgenden Jahre erbrachten den Beweis, dass die fleißige Künstlerin stetig Fortschritte zu verzeichnen hatte<sup>58</sup>, sodass Werke von ihr nicht nur in Hermannstadt<sup>59</sup> und Schässburg<sup>60</sup>, sondern auch im Budapester *Nemzeti Szalon* zur Schau gestellt wurden<sup>61</sup>. Ihre Mitgliedschaft im *Sebastian Hann Verein* nahm Anna sehr ernst und beteiligte sich an nahezu allen Ausstellungen, die dieser veranstaltete<sup>62</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ebenda*, S. 189.

<sup>56</sup> *Malschule Anna Dörschlag*, In: *SDT*, Nr. 10244, 5. September 1907.

<sup>57</sup> *Gemäldeausstellung von Anna Dörschlag*, In: *Ebenda*, Nr. 10281, 19. Oktober 1907, S. 5; *Ausstellung*, In *Ebenda*, Nr. 10282, 21. Oktober 1907, S. 5.

<sup>58</sup> *Studienköpfe von Anna Dörschlag*, In: *Ebenda*, Nr. 10749, 12. Mai 1909.

<sup>59</sup> *Katalog der Ausstellung von Bildnissen aus Privatbesitz 1909, 28. August bis 16. September*, Hermannstadt 1909

<sup>60</sup> *Heimatkunst*, In: *SDT*, Nr. 10934, 18. Dezember 1909, S. 5.

<sup>61</sup> R. Porsche, *Die Frühling- und Sommerausstellung im Nationalsalon*, In: *Die Karpathen*, II. Jahrgang, Juli 1909, 19. Heft, S. 575.

<sup>62</sup> *Weihnachtsausstellung*, In: *SDT*, Nr. 11539, 15. Dezember 1911, S. 5; *Ausstellung des Sebastian Hann Vereins*, In *Ebenda*, Nr. 13516, 30. März 1918, S. 5; *Weihnachtsmarkt*, In *Ebenda*, Nr. 13731, 13. Dezember 1918, S. 3; *Sebastian Hann Verein-Ortsgruppe Hermannstadt, Ausstellung sächsischer Künstler aus Hermannstadt im Eislaufpavillon – Gesellschaftshaus vom 30. März bis 21. April 1918* (Ausstellungskatalog), S. 3; *Weihnachtsausstellung der Museumspflegerschaft des Sebastian Hann Vereins*, In: *SDT*, Nr. 13999, 4. Dezember 1919, S. 3; *Die Gemäldeausstellung des Sebastian Hann Vereins anlässlich der Ferienhochschulkurse*, In: *Ebenda*, Nr. 14198, 15. August 1920, S. 4-5; Cn, *Zur Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins*, In: *Ebenda*, Nr. 14301, 18. Dezember 1920, S. 2-3; *Ausstellung Anna Dörschlag*, In: *Ebenda*, Nr. 14514, 11. September 1921, S. 6; C., *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins I*, In: *Ebenda*, Nr. 14566, 20. Dezember 1921, S. 3; C., *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins I*, In: *Ebenda*, Nr. 14861, 10. Dezember 1922, S. 4.

Erst 1912 gab es eine Doppelausstellung im *Eislaufpavillon*, in der Vater und Tochter gemeinsam auftraten, Carl Dörschlag mit vierzehn und Anna mit achtzehn Werken<sup>63</sup>. Vermutlich hat der strenge Vater Anna künstlerisch wachsen und reifen lassen, bis er zustimmte, in diesem Format vor das Publikum zu treten. Die Ausstellung erfreute sich einer sehr positiven Aufnahme bei Kritikern und Besuchern. Beim bereits betagten Professor wurde die Frische und das Zeitgemäße seiner Arbeiten bemerkt, während es bei Anna die großen Fortschritte waren, die – wie der Kritiker bemerkte – „sogar für einen Mann ungewöhnlich sind“<sup>64</sup>. Das Genre, in dem sie besonders gute Leistungen hatte, war das Porträt<sup>65</sup>. Nach dem Ableben Carl Dörschlags (1917) arbeitete sie fleißig weiter. Als reife Künstlerin (sie war bereits 54 Jahre alt) hat Anna Dörschlag 1923 eine Studienreise nach Deutschland unternommen, in deren Verlauf sie mehrere Städte besucht und in verschiedenen Ateliers arbeitete. In Dresden besuchte sie drei Monate lang die *Akademie für angewandte Kunst*, wo sie Kurse für grafische Techniken und Knüpfen orientalischer Teppiche belegte.

Schon betagt, hinderte sie der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nicht daran, sich weiterhin künstlerisch zu betätigen und an Ausstellungen teilzunehmen, wie es 1940 geschehen ist, als sie zusammen mit ihren jüngeren Kollegen und Kolleginnen Hans Hermann (1885-1980), Henriette Bielz (1892-1956), Ernestine Konnerth-Kroner (1893-1973) und Trude Schullerus (1889-1981) in der *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins* aufgetreten ist<sup>66</sup>. 1944 waren drei Blumenstücke von ihr (*Rittersporn auf grauem Grund*, *Dalien* und *rote Rosen*) in der Wanderausstellung *Deutsche Künstler aus Rumänien* im Deutschen Reich präsent<sup>67</sup>.

Während ihrer langjährigen pädagogischen Tätigkeit hat Anna Dörschlag zahllose junge Menschen dazu erzogen, bildende Kunst zu schätzen, zu verstehen und selbst auszuüben. Als Künstlerin war sie fleißig und dauernd bestrebt dazuzulernen. Obzwar ihr Werk sehr umfangreich war, sind heutzutage wenige ihrer Arbeiten bekannt.

Lotte Goldschmidt (1872-1925) wurde in Kronstadt als Tochter eines Gold- und Silberschmiedes geboren. Der Vater wollte, dass Lotte ebenfalls dieses Handwerk erlerne, um später die Werkstatt zu übernehmen und weiterzuführen. Bereits als Fünfzehnjährige begann sie Seite an Seite mit den Lehrlingen zu arbeiten. Mit achtzehn (1890) reiste sie nach Wien, um sich an der *Kunstgewerbeschule* bei

<sup>63</sup> *Ausstellung Carl und Anna Dörschlag*, In *SDT*, Nr. 11800, 29. Oktober 1912, S. 5.

<sup>64</sup> r.R., *Die Ausstellung Carl und Anna Dörschlag*, In: *Ebenda*, Nr. 11808, 7. November 1912, S. 4-5.

<sup>65</sup> *Ebenda*, Nr. 11802, 31. Oktober 1912, S. 5.

<sup>66</sup> *Kunstaussstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 20335, 1940, S. 6.

<sup>67</sup> *Kunstaussstellung der deutschen Volksgruppe in Rumänien. Vorschau der Ausstellungen im Reich*, Hermannstadt, Dezember 1943. (Ausstellungskatalog).



Professor Geyling weiterzubilden, dabei interessierte sie aber die Malerei mehr als das Handwerk. Fest entschlossen Malerin zu werden ging sie nach München, wo sie die *Damen-Akademie des Künstlerinnenvereins* besuchte, und danach nach Paris, an die Académie Colarossi, einer privaten Einrichtung, die, im Unterschied zur *École des Beaux-Arts*, Frauen aufnahm und sie sogar am Aktzeichnen teilhaben ließ. Der letzte Abschnitt ihrer Ausbildung war Budapest, wo sie an der Zeichenlehrerbildungsanstalt studierte, eine Anstalt, die vor ihr Molly Marlin besucht hatte.

Nachdem Hermine Hufnagel, Zeichenlehrerin an der evangelischen Mädchenschule in Hermannstadt, schwer erkrankte und das Lehramt aufgeben musste, übersiedelte Lotte Goldschmidt in die Stadt am Zibin und besetzte die Stelle zunächst als Supplentin. 1899 eröffnete sie eine private Kunstschule und stellte wiederholte Male zusammen mit ihren Schülerinnen aus<sup>68</sup>. 1905 stellte sie einige Gemälde in der 10. Schau des *Cercul Artistic* in Bukarest aus, wobei das Bild *Kirche Stavropoleus* im *Rumänischen Lloyd* sehr gelobt wurde. „Unter den Aquarellbildern nimmt entschieden den ersten Platz ein *Die Stavropoleuskirche* vor den Renovierungsarbeiten, von Frl. Lotte Goldschmidt aus Hermannstadt. Das Gemälde ist ein wertvolles, die technische Ausführung eine kunstvolle und wirkt günstig. Bedeutend wird der Effekt des Gemäldes auch dadurch gehoben, dass die Künstlerin die Kirche von der günstigsten Seite aufgenommen hat“<sup>69</sup>.

1906 waren die „Früchte“ ihrer Bildungsreise an die Ost- und Nordsee – Aquarelle und Ölskizzen – in der *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins* zu sehen. Der Kritik zufolge beeindruckten besonders zwei große Seestücke<sup>70</sup>. Von diesem Zeitpunkt an waren Lottes Arbeiten in beinahe allen Weihnachtsausstellungen präsent und fanden, dank ihrer Zartheit und ihres poetischen Hauchs, Zuspruch sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum<sup>71</sup>. Lotte Goldschmidt war nicht nur Lehrerin mit Leib und Seele, sondern auch eine entschlossene Feministin, die sich für Mädchenbildung<sup>72</sup> und die sogenannte Frauenfrage einsetzte. Desgleichen hielt sie Vorträge zu kunsthistorischen und -pädagogischen Themen. Als ihre männlichen Kollegen während des Ersten Weltkrieges im Feld standen, spang sie ein und übernahm den Kunstunterricht an vier Schulen. Nach dem Krieg waren Arbeiten von Lotte Goldschmidt in den Hermannstädter Kollektivausstellungen zu sehen.

<sup>68</sup> *Ausstellung*, In: *SDT*, Nr. 7907, 16. Dezember 1899, S. 1363; *Ebenda*, Nr. 8063, 26. Juni 1900, S. 661.

<sup>69</sup> Heimische Kunst, In: *Ebenda*, Nr. 9473, 16. Februar 1905, S.

<sup>70</sup> *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins*, In: *SDT*, Nr. 10029, 17. Dezember 1906, S. 7.

<sup>71</sup> *Weihnachtsausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 10329, 17. Dezember 1907, S. 7; *Weihnachtsausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 13731, 13. Dezember 1918, S. 3.

<sup>72</sup> Lotte Goldschmidt, *Zur Frage der Mädchenschulorganisation*, In: *Ebenda*, Nr. 14402, 22. Mai 1921, S. 5.

Die wohl wichtigste Ausstellung war die von 1920, in der sie zusammen mit dem viel jüngeren Walter Widmann (1891-1966) auftrat. Interessanterweise wurden ihre zarten, ausgeglichenen, poetischen Werke besser aufgenommen als die expressionistisch angehauchten Widmanns, die als unbequem und gewöhnungsbedürftig eingestuft wurden<sup>73</sup>.

Bald darauf musste Lotte Goldschmidt infolge eines schweren Herzleidens das Malen aufgeben und widmete sich dem Kunstgewerbe. In ihrem Atelier in der Poplaker Straße stellte sie nun altsächsischen und modernen Schmuck her, der gut angenommen wurde. Sie starb am 5. Mai 1925<sup>74</sup>. Anlässlich des ersten Jahrestages des Ablebens ihrer geschätzten Lehrerin haben ehemalige Schülerinnen dem Brukenthalmuseum ein Stillleben der Künstlerin geschenkt<sup>75</sup>.

Mathilde Berner-Roth (1873-1934) war ebenfalls eine jener Frauen, die Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Kunstszene Hermannstadts mitbestimmt haben. Mathilde wurde 1873 in Hermannstadt als Tochter des Gelehrten und langjährigen Thalheimer/Daia Pfarrers Dr. Johann Roth geboren. Sie besuchte keine öffentliche Schule, sondern wurde zuhause vom Vater unterrichtet, der keinen Unterschied zwischen der Erziehung der Tochter und der des Sohnes machte. Es ist leider nicht bekannt, wer ihr den ersten Kunstunterricht erteilt hat. Zur weiteren Ausbildung ging sie zunächst nach Wien, wo sie zwei Semester lang die *Malschule des Frauenerwerbvereins* besuchte, wie es vor ihr Hermine Hufnagel getan hatte. Von 1894/1895 bis 1897 besuchte sie die *Damen-Akademie des Künstlerinnenvereins* in München, wo Künstler, die verschiedenen Richtungen angehörten – vom Impressionismus, Historismus bis hin zum Sezessionismus – unterrichteten: Carola von Mathes-Bär (1857-1940), Carl Johann Becker-Gundahl (1856-1925), Maximilian Dasio (1865-1954), Ludwig Schmid-Reutte (1863-1909), Heinrich Waderé (1865-1950), Marie von Welschbrunn, die seit 1885 die Akademie leitete. Den letzten Abschnitt ihres Münchner Aufenthalts verbrachte sie an der Privatschule Paul Schad-Rossas (1862-1916), einem Schüler Professor Ludwig von Löfftz (1845-1910) und Franz von Defreggers (1835-1921).

Der erste öffentliche Auftritt Mathilde Roths, der im *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* verzeichnet ist, erfolgte 1895, als sie im Schaufenster der Buch- und Antiquitätenhandlung Ludwig Michaelis eine Skizze mit dem Titel *Die Taufe* ausstellte, ein Werk, das wie folgt besprochen wurde „Fr. Mathilde Roth hat eine

<sup>73</sup> Cn, *Ausstellung Lotte Goldschmidt und Walter Widmann*, in *Ebenda*, Nr. 14163, 4. Juli 1920, S. 5; *Kunstaussstellungen in Hermannstadt*, in *Ostland*, 2. Jg., Nr. 2, 1920, S. 622-623.

<sup>74</sup> *Lotte Goldschmidt*, in: *SDT*, Nr. 11601, 4. Juli 1925, S. 5.

<sup>75</sup> *Stillleben*, Öl auf Karton, 57x84,7cm, signiert, nicht datiert, Inv. Nr. 1385, Schenkung 1926: vergleiche *SDT*, Nr. 15856, 8. Mai 1926, S. 6.

Erstlingsarbeit in einer Ölstudie *Die Taufe* bei Michaelis in der Heltauergasse ausgestellt. Die Skizze stellt eine Taufhandlung im Chor einer sächsischen Kirche dar. Gegenstand und Auffassung sind nicht übel, jedoch das Licht noch hart, auch Zeichnung und Perspektive lassen manches zu wünschen übrig, während manche Einzelheiten, so das Mädchen im Vordergrund, recht nett dargestellt ist. Immerhin verrät die Arbeit künstlerische Auffassung. Das künstlerische Können wird nicht ausbleiben, zumal das Fräulein Roth den richtigen Weg eingeschlagen hat. Wie wir hören, sucht sie in München, der Metropole deutscher Malkunst, schon seit einem Jahre künstlerische Ausbildung und gedenkt, sich zunächst auch für die Folge dieser hinzuwenden<sup>76</sup>. Nach Abschluss des Studiums kehrte sie nach Hermannstadt zurück und stellte im September 1897, wieder bei Michaelis, drei Damenporträts und eine kunsthandwerkliche Arbeit aus<sup>77</sup>, während sie im Juli 1899 im Rahmen der Ausstellung des *Künstlerinnenvereins* in München ausstellte. „Wir haben eine Anzahl junger Maler- und Malerinnen aufzuweisen. Zu diesen gehört auch Frl. Mathilde Roth, die eben jetzt einige ihrer Leistungen in dem Gewerbeverein ausgestellt hat und willens ist, ihre weitere Kunstpflege hier, in ihrer Vaterstadt zu treiben. Frl. Roth erteilt auch Unterricht im Malen und Zeichnen“<sup>78</sup>. Als sie gegen Ende des Jahres 1900 die *Weihnachtsausstellung* veranstaltete, wurde das Ereignis im *Tageblatt* angekündigt „Im vorigen Jahr veranstaltete Fräulein Goldschmidt einen Weihnachtsbazar im Gewerbeverein, heuer tritt Fräulein Roth mit einer ähnlichen Ausstellung vor die Öffentlichkeit. Die Anregung zu diesen Veranstaltungen haben unsere heimischen Malerinnen im Münchener Künstlerinnenverein, dessen Mitglieder Frl. Goldschmidt und Roth waren und noch sind, erhalten“<sup>79</sup>. Da das Lokal im Bürger- und Gewerbeverein nicht mehr zur Verfügung stand, wurde die Ausstellung vom *Naturwissenschaftlichen Verein* beherbergt<sup>80</sup>. Die Weihnachtsausstellungen, Expositionen, in denen Malerei, Grafik und kunsthandwerkliche Arbeiten ausgestellt und zu mäßigen Preisen zum Verkauf standen, waren Einnahmequellen für ihre Erzeugerinnen, dienten jedoch auch der Erziehung und Geschmacksbildung des Publikums. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, waren sie Mittel, die weiblichen Künstler von der malenden Männerwelt fernzuhalten, um nicht als Konkurrenz derselben aufzutreten. Da das Publikum kunsthandwerkliche Arbeiten den Kunstwerken vorzog, ließen sich die Künstlerinnen eigentlich freiwillig in diese Nische drängen<sup>81</sup>.

<sup>76</sup> *Ölstudie*, In: *SDT*, Nr. 6633, Oktober 1895, S. 1085.

<sup>77</sup> *SDT*, Nr. 7211, 4. September 1897, S. 923

<sup>78</sup> *Kunst*, In: *Ebenda*, Nr. 7766, 5. Juli 1899, S. 711.

<sup>79</sup> *Kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 8208, 14. Dezember 1900, S. 1323.

<sup>80</sup> *Ebenda*

<sup>81</sup> *Die kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung*, In: *SDT*, Nr. 8211, 18. Dezember 1900, S. 1339.

Zu Beginn des Jahres 1901 veröffentlichte die Verlagsanstalt Krafft das Werk *Heimkehr aus Amerika. Eine Geschichte aus dem Altland*, ein Büchlein dessen Illustration, ziemlich naive Zeichnungen, von Mathilde Roth stammte<sup>82</sup>. Während des Schuljahres 1901/1902 war sie – aus uns unbekanntem Gründen – Supplentin an der evangelischen Mädchenschule in Hermannstadt, da bekannt ist, dass Lotte Goldschmidt seit der schweren Erkrankung Hermine Hufnagels (1896) an dieser Schule als Zeichenlehrerin tätig war. Vermutlich war Lotte Goldschmidt auf einer Bildungs- oder Studienreise im Ausland.

In der *Weihnachtsausstellung* des Jahres 1902 wurde Mathildes Vielseitigkeit bewundert, da sie sowohl mit kunsthandwerklichen Arbeiten als auch mit Ölbildern vertreten war<sup>83</sup>. 1903 war sie in der Ausstellung Gewerbetreibender präsent<sup>84</sup>, und 1904 in der *Weihnachtsausstellung*, in der sie zwei Ölbilder zeigte *Die evangelische Stadtpfarrkirche in Hermannstadt* und *Die Sakristei der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt*<sup>85</sup>. Das Letztgenannte schenkte sie im gleichen Jahr dem Brukenthalmuseum<sup>86</sup>.

Ab dieser Ausstellung fehlte Mathilde Roth bis 1909 aus dem Kunstleben der Stadt. Wo sie sich während der fünf Jahre aufgehalten hat, in denen die bildende Kunst Siebenbürgens, insbesondere durch die Gründung des *Sebastian Hann Vereins*, einen besonderen Aufschwung erlebte, ist nicht bekannt. 1905 gab es keine *Weihnachtsausstellung*, und danach wurde diese vom *Sebastian Hann Verein* veranstaltet und stand nun für Künstler beider Geschlechter offen<sup>87</sup>.

Der Name Mathilde Roths erschien erst im November 1909 wieder, und das im Zusammenhang mit einer Ausstellung, die die Künstlerin in ihrem Atelier in der Franziskanergasse (heute Şelarilor) Nr. 20. organisierte „Die ausgestellten Bilder sind zum Verkaufe bestimmt und für Bilderfreunde bietet sich erwünschte Gelegenheit, sich diesen vornehmsten Zimmerschmuck nach eigenem Geschmack zu erwerben. Die Ausstellung enthält ausgeführte Gemälde, Skizzen und Zeichnungen, und besonders zu erwähnen sind einige außerordentlich sorgfältig ausgeführte Landschaften und Studienköpfe, daneben mehrere hübsche Stillleben. Die Bilder

<sup>82</sup> *Heimische Literatur*, In: *Ebenda*, Nr. 8251, 7. Februar 1901, S. 137.

<sup>83</sup> *Die kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung*, In: *SDT*, Nr. 8814, 12. Dezember 1902, S. 1355.

<sup>84</sup> *Lokal-Ausstellung Hermannstädter Gewerbetreibender veranstaltet vom Bürger- und Gewerbeverein in Hermannstadt im Ausstellungs- und Gesellschaftshaus. 15. August bis 20. September 1903*, Hermannstadt 1903, (Ausstellungskatalog) S. 29.

<sup>85</sup> *Kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung*, In: *SDT*, Nr. 9421, 15. Dezember 1904, S. 1371.

<sup>86</sup> Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu (1800-1950)*, S. 227, Die Sakristei der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt Öl auf Karton, 67 x 44,6 cm, signiert, datiert 1904, Inv. Nr. 1378, Schenkung seitens Mathilde Roth 1904.

<sup>87</sup> *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann-Vereins*, In: *SDT*, Nr. 10029, 17. Dezember 1906, S. 4-5.

stammen zum Teil noch aus der Studienzeit der Künstlerin, die sie in München unter Lenbachs Leitung zugebracht hat, zum Teil sind sie neueren und neuesten Datums“<sup>88</sup>.

Da sie am 12. Mai 1910 den Architekten Felix Friedrich Karl Berner (n. 1875-?) heiratete, ist es offensichtlich, dass sie sich mit der Hausausstellung des Vorjahres von Hermannstadt verabschiedete. Mathilde Berner-Roth folgte ihrem Gatten nach Zürich, die Stadt, in der dieser seit 1903 lebte.

Im Unterschied zu anderen im Ausland lebenden Künstlern hat Mathilde Berner-Roth die Ausstellungen in Siebenbürgen nicht mit Werken beschenkt. Während des Ersten Weltkrieges hat sie in Zürich Bazare veranstaltet, mit deren Erlös sie das Waisenhaus in Birtihalm/Biertan unterstützt hat. Auch nach dem Krieg war sie für die angestammte Heimat philanthropisch tätig und setzte sich für den Bau der evangelischen Mädchenschule in Hermannstadt entschlossen ein. Mathilde war eine Doppelbegabung, die nicht nur malte, sondern sich auch literarisch betätigte. Zeugen des letztgenannten Talents sind die Beiträge, die sie aus Zürich dem *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* sandte und abdrucken ließ<sup>89</sup>

Mathilde Berner-Roth hat, wie die anderen hier besprochenen Künstlerinnen, wenige Spuren in ihrer Heimatstadt hinterlassen. Das Brukenthalmuseum beherbergt das Ölbild *Die Sakristei der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt*, das sie 1904 der Anstalt geschenkt hat, sowie ein Konvolut von grafischen Arbeiten (ungefähr 50 Einträge), davon 15 Lithografien, ebenfalls eine Schenkung seitens der Künstlerin aus dem Jahre die sie 1905<sup>90</sup>.

Mathilde Berner-Roth starb nach langem Leiden am 28. Mai 1934. Im Unterschied zu den anderen fünf Künstlerinnen hier besprochenen Künstlerinnen wurde ihr Leben und Werk in einer Monographie gewürdigt, die Helga Lutsch, ihre Ururnichte, 2013 im Verlag des Arbeitskreises für Siebenbürgische Landeskunde e.V. Heidelberg herausgegeben hat<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> *Eine Hausausstellung*, In: *Ebenda*, Nr. 10908, 18. November 1909, S. 6.

<sup>89</sup> Mathilde Berner-Roth, *Ein Sonntag im Züricher Bethanien*, In: *SDT*, Nr. 13685, 20. Oktober 1918, S. 4-6; *Eine Audienz bei Hans von Kahlenberg*, In: *Ebenda*, Nr. 13697, 3. November 1918, S. 4-5; *Zürich um die Winterzeit. Plauderei von Mathilde Berner-Roth*, In: *Ebenda*, Nr. 14028, 14. Januar 1920, S. 1-2; *Am Comersee, Italienische Briefe von Mathilde Berner-Roth*, In: *Ebenda*, Nr. 15426, 30. Oktober 1924, S. 2-3; Nr. 15427, 31. Oktober 1924, S. 2-3; *Riviera I*. In: *Ebenda*, Nr. 15615, 21. Juli 1925, S. 2-3; *Riviera II*, In: *Ebenda*, Nr. 15616, 22. Juli 1925, S. 2-3; *Riviera III*, In: *Ebenda*, Nr. 15617, 23. Juli 1925, S. 3-4; *Am Lago maggiore*, In: *Ebenda*, Nr. 15904, 8. Juli 1926, S. 2-3; In: *Ebenda*, Nr. 15905, 9. Juli 1926, S. 2-4; *Pilatusfahrt*, In: *Ebenda*, Nr. 15982, 7. Oktober 1926, S. 2-3; *Die Trachtenfrage*, In: *Ebenda*, Nr. 15910, 2. September 1926, S. 10.

<sup>90</sup> *Baron Brukenthalisches Museum*, In: *Ebenda*, Nr. 9663, 3. Oktober 1905, S. 5-6.

<sup>91</sup> Helga Lutsch, *Mathilde Roth (1873-1934). Eine vergessene siebenbürgische Malerin*, Verlag Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde e. V., Heidelberg, 2013.

## Fazit

Zwischen 1887, als die Erste internationale Ausstellung in Hermannstadt veranstaltet wurde, bis zum Zweiten Weltkrieg hatten heimische Künstlerinnen eine sehr rege Ausstellungstätigkeit zunächst – von 1899-1904 – in den von ihnen und eigens für sie veranstalteten Weihnachtsausstellungen und danach in den Ausstellungen des *Sebastian Hann Vereins*, die allen Künstlern, unabhängig vom Geschlecht, offen standen.

Selbst wenn die sechs besprochenen Pionierinnen nicht das künstlerische Niveau ihrer männlichen Generationskollegen (Fritz Schullerus, Robert Wellmann, Arthur Coulin, Octavian Smighelschi, Karl Ziegler) erreichten, bereicherte ihre sensible, einfühlsame Kunst und ihr pädagogisches Talent den Kunstbetrieb Südsiebenbürgens.

Eine Benachteiligung der Frauen durch die Kunstkritik konnte nicht festgestellt werden. Ganz im Gegenteil, ihre Fortschritte und Erfolge wurden immer mit Genugtuung hervorgehoben. Sogar Hans Wühr (1891-1982), der strengste Kritiker, der Siebenbürgen 1927 verlassen hat, kritisierte Leistungen und nicht Personen.

Die Künstlerinnen waren dauernd bestrebt, ihr Können zu verbessern. Hierfür unternahmen sie Bildungsreisen oder besuchten nach Jahren fleißigen Schaffens Kurse und Ateliers im Ausland. Leider sind sie mit wenigen Werken in öffentlichen Sammlungen vertreten, sodass ihre Entwicklung anhand von diesen nicht nachgezeichnet werden kann.



**Fig. 1.** Betty Schuller (1860-1904), *Kronstadt Katharinentor*  
(in: *Die Karpathen*, II. Jg, 1909, 23. Heft)

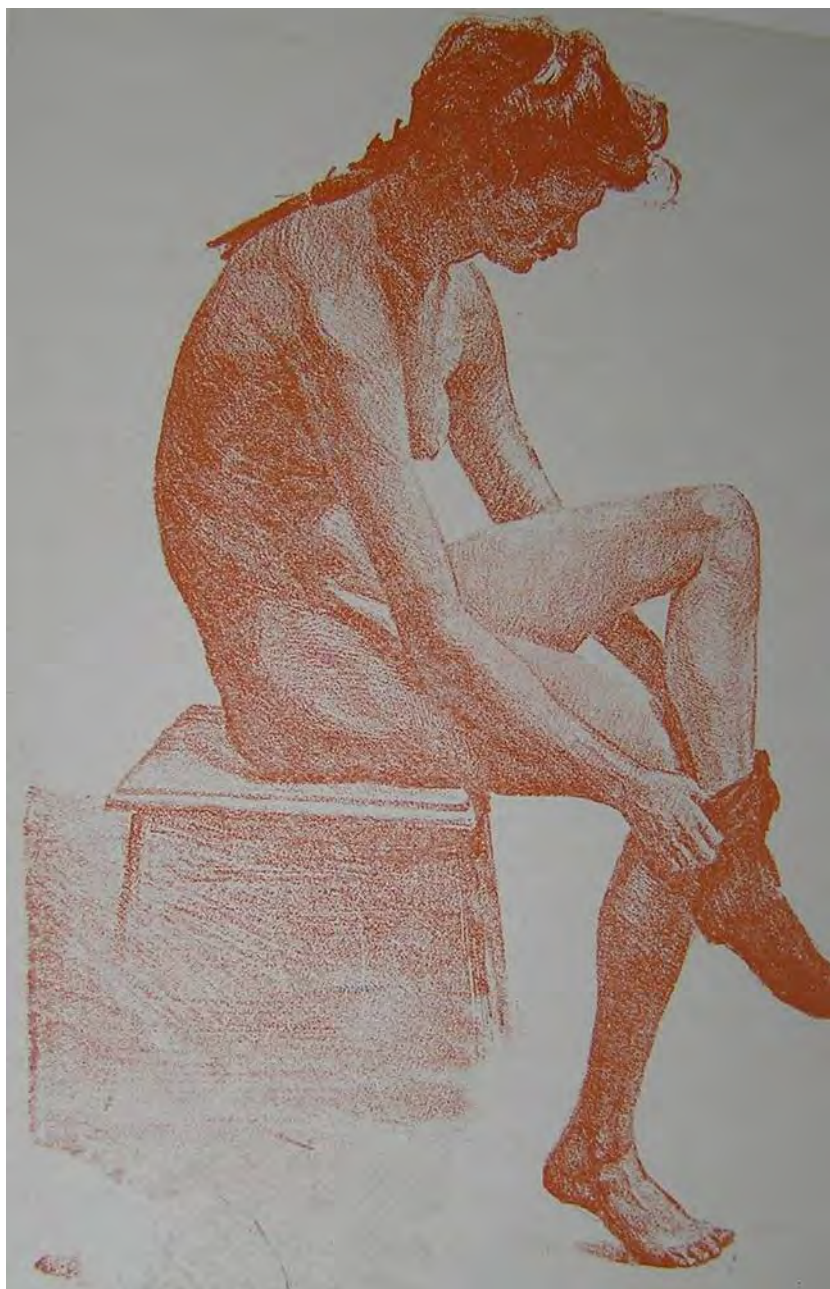


**Fig. 2.** Hermine Hufnagel (1864-1897) *Selbstporträt*, 1891 (Brukenthalmuseum)





**Fig. 3.** Molly Marlin Horn (1865-1954), *Der frohe Michel*  
(in: Mühlbach und der Unterwald)



**Fig. 4.** Anna Dörschlag (1869-1947), *Weiblicher Akt*  
(in: Die Karpathen, II. Jg, 1908, 6. Heft)



**Fig. 5.** Lotte Goldschmidt (1872-1925), *Landschaft* (in: *Kunstkalender*, 1921)



**Fig. 6.** Mathilde Berner Roth (1873-1934), *Sakristei der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt*, 1904 (Brukenthalmuseum)



## IL CONVEGNO AICA DEL 1984. LA PRESIDENZA HĂULICĂ E LA QUESTIONE DEI MARMI DEL PARTENONE

ALEXANDROS DIAMANTIS\*

**ABSTRACT. The 1984 Conference of the International Association of Art Critics. The Presidency of Dan Hăulică and the Issue of the Parthenon Sculptures.** In 1984, the Conference of the International Association of Art Critics (AICA), chaired by the Romanian Dan Hăulică (1932-2014), was organized for the first time in Greece; the event offered an opportunity for historians and art critics of various nationalities to meet. The theme of the conference, „Contemporary art and the Greek world. The XX<sup>th</sup> century in the face of the civilizations that have followed one another in the Greek space”, on the one hand honored the host country and on the other, placing the accent on the relationship between XX<sup>th</sup> century art and the Western artistic tradition, was part of the international discussion on the end of the avant-gardes. The complex relationships between the ancient and the contemporary were discussed in terms of influences, continuity and discontinuity. Particular attention was paid to the concept of myth and the mythical dimension of contemporary art. On the other hand, the generic definition of „Greek world”, intentionally chosen by the Greek section of the AICA, re-proposed the national narrative of an essentially unitary historical-artistic development. The Conference also had a dimension of international political significance connected to the fact that the previous year the AICA, an organization affiliated with UNESCO, had approved a motion for the return to Greece of the Parthenon marbles kept at the British Museum. In Athens, the confirmation of solidarity with the Greek cause was also a matter of electoral campaign for the renewal of the Presidency of the AICA.

**Keywords:** AICA Congress, art discourse, contemporary art, Parthenon marbles, classical heritage, myth

**REZUMAT. Conferința Asociației Internaționale a Criticilor de Artă din 1984. Președinția lui Dan Hăulică și chestiunea sculpturilor de la Parthenon.** În anul 1984 Conferința Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, prezidată de românul Dan Hăulică (1932-2014) a fost organizată pentru prima dată în Grecia; evenimentul a

---

\* Studente dottorando presso l'Università di Atene (UoA) / PhD Student in Art History, National and Kapodistrian University of Athens, School of Philosophy, Department of History and Archaeology. Email alexdiamant@yahoo.gr

dat posibilitatea istoricilor și criticilor de artă din toată lumea, să se întâlnească. Tema conferinței „Arta contemporană și lumea grecească. Secolul XX și civilizațiile care s-au succedat în spațiul grecesc”, a onorat pe deoparte țara gazdă, iar pe de altă parte, punând accentul pe relația dintre arta secolului XX și tradiția artistică occidentală, a fost parte a discuției internaționale despre sfârșitul avangardei. Relațiile complexe dintre antic și contemporan au fost dezbătute în termeni de influențe, continuitate și discontinuitate. O atenție deosebită a fost acordată conceptului de mit și dimensiunii mitice a artei contemporane. Pe de altă parte, definiția generică a „lumii grecești”, aleasă intenționat de secțiunea grecească a AICA, repropunea discursul național în ansamblul dezvoltării istorico-artistice. Conferința a avut și o dimensiune internațională cu semnificație politică, legată de faptul că în anul anterior AICA, o organizație afiliată la UNESCO, a aprobat moțiunea pentru retrocedarea sculpturilor Parthenonului, aflate la British Museum, către Grecia. Confirmarea solidarității cu cauza Greciei, a reprezentat la Atena și o chestiune de campanie electorală pentru reînnoirea președinției AICA.

**Cuvinte cheie:** conferința AICA, discursul artei, arta contemporană, marmura Parthenonului, patrimoniu clasic, mit, Dan Hăulică

## Introduzione

L'Association Internationale des Critiques d'Art è un'organizzazione non governativa affiliata all'UNESCO, fondata nel 1950 in seguito a due incontri internazionali tenutisi a Parigi nel 1948 e nel 1949.<sup>1</sup> La sua creazione va iscritta nel quadro della promozione della collaborazione internazionale postbellica mediante la cooperazione di critici, storici dell'arte e curatori attivi nel campo della produzione artistica contemporanea.<sup>2</sup>

Il presente articolo propone un quadro sintetico del Convegno AICA del 1984,<sup>3</sup> e si fonda principalmente sul resoconto e sugli Atti del Convegno stesso, oltre che sui resoconti dei Convegni e delle Assemblee Generali AICA tenutisi nel

<sup>1</sup> „About the International Association of Art Critics AICA”, <https://aicainternational.news/aica> (ultima visita: 30/11/2020).

<sup>2</sup> Afonso Dias Ramos, „A Brief History of the Portuguese Section of the International Association of Art Critics (AICA)”, in Afonso Ramos (a cura di), *Portuguese Section of AICA: History*, AICA, Lisboa 2011, p. 62.

<sup>3</sup> La storia dei convegni internazionali di storia e critica d'arte costituisce un campo di ricerca scarsamente esplorato, come è stato rilevato da un recente contributo sul Convegno AICA del 1960 in Polonia (Tsukasa Koderu, „Art - Nations - World”. The 1960 International Congress of the AICA in Poland and Discussions on the International Character of Modern Art, in *Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary*, No 9, 2015, pp. 203-16).

1983 a Helsinki (26 maggio-1° giugno) e Caracas (18-24 settembre), che offrono informazioni rilevanti per comprendere i significati dell'incontro dell'anno successivo ad Atene.

Chi scrive si propone di approfondire l'argomento mediante ricerche effettuate sui materiali d'archivio della sezione ateniese dell'Associazione (AICA HELLAS)<sup>4</sup> e grazie a interviste ai partecipanti al Convegno e ad altri esponenti del mondo greco dell'arte.

I diversi interventi tenuti nel corso del Convegno trattarono temi quali la crisi delle avanguardie, il concetto di mito nell'arte del XX secolo, la condizione postmoderna e il ruolo delle nuove tecnologie. Tra i congressisti greci, alcuni illustrarono diversi aspetti della produzione artistica nazionale dell'Otto e Novecento, convenzionalmente denominata „arte neogreca” o „neoellenica”, mentre altri tentarono di delineare il rapporto dell'arte moderna e contemporanea con la tradizione culturale antica. La gran parte degli interventi fu pubblicata (in francese o in inglese) negli *Atti del Convegno*.<sup>5</sup> Lo stesso anno la rivista dell'AICA, edita con il sostegno dell'UNESCO, dedicò alla Grecia un numero nel quale compaiono contributi di storici dell'arte, critici e intellettuali greci.<sup>6</sup>

L'aggettivo „greco” presente nel titolo del Convegno copre uno spazio semantico che ospita diverse ambiguità. Che cosa s'ha da intendere per „mondo greco”? Come si definisce lo „spazio greco” in termini geografici, storici e culturali? Qual era il rapporto tra le diverse „civiltà che si sono succedute” in quello spazio indefinito, e tra queste ed il Paese contemporaneo? Il termine presentava connotazioni diverse per i diversi relatori. Generalmente i congressisti stranieri tendevano ad identificare il „mondo greco” con la sola Grecia antica, e con l'antichità classica come punto di riferimento privilegiato. In alcuni casi compaiono riferimenti ad una identità culturale „mediterranea”, mentre nell'immaginario collettivo greco il patrimonio antico costituiva il nucleo stesso dell'identità culturale della nazione<sup>7</sup> ed era integrato in una narrazione lineare comprendente la lunga serie delle civiltà storicamente

<sup>4</sup> Nel 2003 la sezione greca mutò il proprio nome da Associazione dei Critici d'Arte Greci (EET) ad AICA HELLAS. Per informazioni sulla storia e l'attività della sezione greca si veda <https://www.aica-hellas.org/en>.

<sup>5</sup> Athena Kalogeropoulou, Eleftherios Ikononou (a cura di), *L'art contemporain et le monde grec*. Actes du XVIIIe Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Athènes 1984.

<sup>6</sup> AICARC, *Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art*, "Modern and Contemporary Art in Greece", Vol. 11, No. 20, AICA, Zürich 1984.

<sup>7</sup> Sulla ricezione dell'antichità nella Grecia contemporanea si veda Dimitris Damaskos, Dimitris Plantzos (a cura di), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Benaki Museum, Athens, 2008; Yannis Hamilakis, *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford University Press, Oxford, 2007; Dimitris Tziouvas (a cura di), *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford University Press (Classical Presences), Oxford 2014.



sviluppati in quell'area geografica.<sup>8</sup> Con l'entrata del Paese nella Comunità Europea, il discorso sul patrimonio culturale veniva nuovamente rivestito di significati ideologici connessi al dibattito sull'identità nazionale.<sup>9</sup> L'esposizione „Europalia” del 1982, dedicata alla Grecia, aveva composto un'immagine „panoramica” che comprendeva la cultura antica, bizantina e contemporanea del Paese.<sup>10</sup>

La grande narrazione avente ad oggetto il „mondo greco” risulta esposta in maniera esemplare dallo storico dell'arte Chrysanthos Christou (1922-2016) nell'intervento „Contemporary Art – More Specifically Contemporary Greek Art – and the Greek World”.<sup>11</sup> Christou, la cui formazione era prevalentemente archeologica<sup>12</sup>, è stato il primo docente di Storia dell'arte europea nel settore degli studi umanistici in Grecia.<sup>13</sup> Stando alla sua tesi, l'arte contemporanea greca avrebbe dovuto

<sup>8</sup> Il mito storiografico di una continuità lineare della civiltà greca attraverso i secoli si formò verso la fine dell'Ottocento; esso incorporò una rivalutazione della tradizione bizantina, intesa come erede culturale della Grecia antica. La narrazione nazionale onnicomprensiva integrava una successione di civiltà diverse: cicladica, minoica, micenea, classica, ellenistica, romana, bizantina e post-bizantina. Sul rapporto fra la narrazione della continuità lineare della cultura greca con il discorso storico-artistico in Grecia si veda Evgenios D. Matthiopoulos, „Art History within National Borders”, in Evgenios D. Matthiopoulos (a cura di), *Art History in Greece. Selected Essays*, Association of Greek Art Historians, Melissa Publishing House, Athens 2018. Il testo era stato precedentemente pubblicato (in greco) negli *Atti del I Convegno di Storia dell'Arte* (Università di Creta, Rethymno, 6-8 ottobre 2000), Herakleion 2003, pp. 419-75 (Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», Ν. Χατζηνικολάου - Ε. Δ. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Πρακτικά Α' συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*).

<sup>9</sup> Myrsini Zorba, „Conceptualizing Greek Cultural Policy: The Non-Democratization of Public Culture”, in «International Journal of Cultural Policy», 15 (3), pp. 245-59.

<sup>10</sup> «Eurofocus: A Newsheet for Journalists», No. 28/82, 9 August 1982. [EU Commission - Working Document] (reperibile presso <http://aei.pitt.edu/57340/>). La Commissione Esecutiva per „Europalia”, nominata dai Ministri degli Esteri e della Cultura, fu presieduta da Alexandros Xydis. L'esposizione comprendeva una rassegna variegata e sproorzionatamente ampia di artisti contemporanei, ospitata nelle città belghe di Bruxelles, Antwerp e Hasselt [si veda „Rassegna dedicata a EUROPALIA '82”, «Eikastiká» n. 7-8, luglio-agosto 1982, pp. 5-23, 62-8 («Αφιέρωμα στα EUROPALIA '82», «Εικαστικά», τχ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1982, σσ. 5-23, 62-8)].

<sup>11</sup> Chrysanthos Christou, „Contemporary Art – More Specifically Contemporary Greek Art – And the Greek World” *cit.*, pp. 55-74.

<sup>12</sup> Nikos Daskalothanassis, „Art History in Greece: An Outline”, in Evgenios D. Matthiopoulos (ed.), *Art History in Greece. Selected Essays* *cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> Nel 1965 Chrysanthos Christou ottenne la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso l'Università Aristotele di Salonicco; nel 1979 si trasferì all'Università di Atene. Si veda „Christou Chrysanthos (1922-2016). Biography”, Contemporary Greek Art Institute, Digital platform <http://dp.iset.gr/en/author/view.html?id=1> (ultima visita: 4/12/2020). Sulla storia della disciplina storico-artistica in Grecia si veda Areti Adamopoulou, „Born of a Peripheral Modernism. Art History in Greece and Cyprus”, in Matthew Rampley et al., *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012, pp. 379-91.

affrontare il problema determinante del suo passato, cioè „il passato del mondo greco”.<sup>14</sup> Tale „mondo” non risulta altro che una nuova formula della narrazione lineare tradizionale, che sviluppandosi a partire dal “terzo millennio precristiano”<sup>15</sup> giunge fino al presente comprendendo la civiltà cicladica, i periodi minoico, miceneo, geometrico, arcaico, classico, ellenistico, romano, bizantino e post-bizantino.<sup>16</sup> Secondo Christou, non dovrebbe essere trascurata nemmeno la fase storica tra il periodo bizantino e la nascita dello Stato indipendente (1830), nonostante il fatto che per il „mondo” greco il periodo dell’impero ottomano costituisca un „intervallo” generalmente designato „occupazione turca”.<sup>17</sup> Christou sostiene che tale sviluppo storico sarebbe stato unitario<sup>18</sup> (e infatti in termini narrativi lo era) ed evidenzia una serie di tratti distintivi dell’identità culturale greca unitaria, confermata soprattutto dalla sopravvivenza della lingua. È ovvio che le caratteristiche di un „mondo” del genere sono estremamente generiche: l’amore per la libertà, il rispetto della dignità umana, la centralità assiologica dell’essere umano („antropocentrismo”), la curiosità, lo spirito del dubbio, l’amore dell’avventura ecc.<sup>19</sup>

Occorre evidenziare il fatto che sullo sfondo politico del 1984 c’era la questione scottante della rivendicazione greca dei marmi di Partenone, e che alla Ministra della Cultura del governo socialista, l’attrice Melina Mercouri (1920-94)<sup>20</sup>, era stata assegnata la Presidenza d’onore del Convegno stesso. Nella prima metà degli anni Ottanta la Grecia, ricorrendo anche alla mediazione dell’UNESCO, aveva infatti avanzato ufficialmente la richiesta che le autorità britanniche avevano fermamente declinato. Con il sostegno alla richiesta greca, l’AICA era stata coinvolta nella polemica che divideva la comunità internazionale.

---

<sup>14</sup> Chrysanthos Christou, „Contemporary Art – More Specifically Contemporary Greek Art – And the Greek World” cit., p. 59.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 60-1.

<sup>20</sup> Sulla questione dei marmi si veda Vincenzo Farinella, Silvia Panichi, *L’eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Donzelli, Roma, 2003; Christopher Hitchens, *The Parthenon Marbles: The Case for Reunification*, Verso, London, 2008; Diana Perks, John Woodhouse, Sarah Pepin, *The Parthenon Sculptures*, in *House of Commons Library, Briefing Paper*, Number 02075, 9 June 2017. Reperibile presso <https://commonslibrary.parliament.uk/research-briefings/sn02075/>.

## L'arte in Grecia nel secondo dopoguerra

La produzione artistica greca nel secondo dopoguerra ha risentito profondamente della travagliata vicenda politica che dopo la dittatura di Metaxas (1936-1940) e a partire dalla fine della guerra civile (1946-1949) ha conosciuto un faticoso percorso verso una matura democrazia parlamentare, peraltro interrotto nel 1967 dal colpo di Stato dei colonnelli.<sup>21</sup>

Dal periodo tra le due guerre in poi, un buon numero di artisti figurativi (tradizionalmente collegati con i letterati della generazione degli anni '30) si era applicato ad una sintesi di linguaggi visivi tradizionali e popolari ispirata ad un ideale di „grecità”.<sup>22</sup> Esempari di tale tendenza furono i casi di Yannis Tsarouchis (1910-89) e Nikos Chatzikyriakos-Ghikas (1906-1994). Nel secondo dopoguerra, fra gli anni '50 e '60, in concomitanza con l'apertura internazionale del Paese, in campo artistico le istanze di modernizzazione si espressero principalmente nell'affermazione graduale dell'astrattismo, con esponenti come i pittori Yannis Spyropoulos (1912-1990) e Alekos Kontopoulos (1904-75). Nikos Kessanlis (1930-2004), dopo aver maturato esperienze fra Roma e Parigi, passò dalla gestualità pittorica all'utilizzo di oggetti e mezzi fotomeccanici. Nella promozione dei nuovi modelli stilistici, un ruolo determinante fu svolto dagli Istituti culturali esteri, insieme alle istituzioni artistiche, alle gallerie private e alla critica d'arte.<sup>23</sup> Anche l'attività della sezione greca dell'AICA va iscritta nel contesto dell'intensificazione dei contatti con i centri artistici occidentali, in particolare Parigi. La critica di sinistra, considerando l'astrattismo sostenuto dagli intellettuali liberali come una variante del formalismo modernista, convergeva invece con le sensibilità tradizionaliste e nazionaliste privilegiando i valori popolari, patriottici e sociali dell'arte, celebrati da artisti come l'incisore Tassos Alevizos (1914-85).

Con il ritorno alla democrazia, il governo Karamanlis (1974-81) ristabilì i diritti civili, tenne a battesimo la nuova Costituzione repubblicana e integrò il Paese nella Comunità Economica Europea facendone il decimo membro. Il Movimento Socialista Panellenico (PaSoK), al governo nel decennio successivo (1981 e 1989),

<sup>21</sup> Sulla storia greca del XX secolo si veda Richard Clogg, *A Concise History of Greece*, 3<sup>rd</sup> edition, Cambridge University Press, Cambridge, 2013; Kostas Kostis, *History's Spoiled Children: The Story of Modern Greece*, Oxford University Press, Oxford, New York 2018.

<sup>22</sup> Sull'arte greca tra le due guerre si veda in particolare Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, University Studio Press, Salonicco 1993 (Antonis Kotidis, *Modernismo e "Tradizione" nell'arte greca tra le due guerre*).

<sup>23</sup> Si veda Αρετή Αδαμοπούλου, *Τέχνη & ψυχροπολεμική διπλωματία. Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα*, University Studio Press, Salonicco 2019 (Areti Adamopoulou, *Arte e diplomazia della guerra fredda. Esposizioni internazionali d'arte ad Atene, 1950-1967*).

tentò una strategia diplomatica piuttosto indipendente che provocò qualche tensione con i Paesi occidentali, ma in sostanza favorì il processo di integrazione della Grecia nella Comunità Europea.<sup>24</sup> Ciò provocò reazioni diverse: da una parte, la prospettiva europea appariva come una promessa di prosperità e stabilità politica, dall'altra creava forte scetticismo e inquietudine riguardo alla preservazione dell'identità nazionale.

Nel corso degli anni '60 e '70 anche gli artisti greci si aprirono a pratiche neo-avanguardiste come l'installazione e la performance, spesso con contenuti di critica politico-sociale, come risulta evidente nei casi di Maria Karavela (1938-2012) o Leda Papaconstantinou (1945-). L'impegno politico stimolato dalla resistenza alla dittatura ha segnato in particolare le ricerche sperimentali e le tendenze neo-figurative sviluppatasi negli anni '70, che in seguito sarebbero state superate dal soggettivismo neoespressionista. Ciò accade spesso nel lavoro dei medesimi artisti, tra cui Dimosthenis Kokkinidis (1929-2020) e Dimitris Mytaras (1934-2017).<sup>25</sup>

Tra gli anni '70 e '80 si assiste a una proliferazione di gruppi artistici e a una rapida espansione del mercato dell'arte. La produzione artistica veniva promossa da iniziative imprenditoriali, fondazioni, collezioni, musei e gallerie private e diffusa tramite riviste specialistiche, come «Zygos» (1955-66, 1973-83) e «Eikastiká» (1982-86). Nel 1975, la Società dei Critici d'Arte Greci (sezione greca dell'AICA) venne ricostituita sotto la presidenza di Alexandros Xydis.<sup>26</sup> Nel 1976 fu inaugurata la nuova sede della Galleria Nazionale di Atene, fondata nel 1900. Nell'ambito della comunità artistica professionale, mostre la richiesta di „democratizzazione” sollecitava una maggiore partecipazione alle esposizioni ufficiali, anche a scapito della coerenza

<sup>24</sup> Sulla storia greca recente si veda in particolare Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδομένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Atene 2001 (Yiannis Voulgaris, *La Grecia della „Metapolitefsi”, 1974-1990. Democrazia stabile segnata dalla storia postbellica*); Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα από τη μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*, Πόλις, Atene 2008 (Yannis Voulgaris, *La Grecia dalla „Metapolitefsi” alla globalizzazione*).

<sup>25</sup> Sull'arte greca della seconda metà del Novecento si veda Αρετή Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, University Studio Press, Salonico 2000 (Areti Adamopoulou, *Arte greca postbellica. Interventi artistici nello spazio*); Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και „Παράδοση” στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*, τ. Β., University Studio Press, Salonico 2011 (Antonis Kotidis, *Modernismo e „Tradizione” nell'arte greca postbellica e contemporanea: Pittura-Scultura-Architettura 1940-2010*, Vol. II).

<sup>26</sup> Χριστόφορος Μαρίνος (επιμ.), «Το ιστορικό της AICA HELLAS (1971-1979)», *DOSSIER AICA HELLAS - ARCHIVE FILES*, 31/12/2012 [Christoforos Marinos (a cura di), „La storia dell' AICA HELLAS (1971-1979)"] [https://www.aica-hellas.org/el/topic44/to-istoriko-tis-aica-hellas-19711979/f7\\_5\\_2\\_1](https://www.aica-hellas.org/el/topic44/to-istoriko-tis-aica-hellas-19711979/f7_5_2_1) (ultima visita: 31/12/2020).

critica e del livello qualitativo.<sup>27</sup> Le sollecitazioni per la fondazione di un Museo d'Arte Contemporanea e di una nuova Scuola di Belle Arti a Salonicco (dopo quella di Atene) appaiono venate di un certo spirito d'avanguardia.<sup>28</sup>

### **L'invito della sezione greca e la campagna per il ritorno dei marmi**

La questione della rivendicazione dei marmi del Partenone da parte della Grecia era stata posta sul piano politico per la prima volta dal governo di Andreas Papandreou il cui Partito Socialista è stato la forza politica egemone nella Grecia degli anni '80, quando la causa dei marmi fu ampiamente strumentalizzata.<sup>29</sup> Mercouri lanciò tale campagna come una specie di „crociata personale” che sin da subito riscosse larghissimo sostegno popolare.<sup>30</sup> Il dibattito fu connotato da una parte dalla retorica sentimentale di Mercouri, che insisteva sul valore simbolico dei marmi per l'identità culturale del Paese e per l'umanità intera, dall'altra dalla ferma opposizione inglese in nome, a sua volta, dell'identità britannica e dell'universalità del Museo stesso.<sup>31</sup>

La Ministra aveva presentato la richiesta greca nella Conferenza Mondiale sulle Politiche Culturali tenutasi nel 1982 a Città del Messico sotto l'egida dell'UNESCO. In tale sede la proposta fu approvata come raccomandazione agli Stati membri perché sostenessero la restituzione dei marmi, in base al principio del reintegro nei monumenti nazionali di provenienza degli elementi che ne avevano fatto parte (Raccomandazione 55).<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Si veda Vicky Karaiskou, *Uses and Abuses of Culture: Greece 1974-2010*, translated by Andrea Gilbert, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 49s.

<sup>28</sup> Vicky Karaiskou, *Uses and Abuses of Culture: Greece 1974-2010* cit., p. 42. Sulla storia, la cultura e l'arte greca dopo il 1974 si veda Μάνος Αυγερίδης, Εφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Atene 2015 [Manos Avgeridis, Efi Gazi, Kostis Kornetis (a cura di), „Metapolitefsi”. *La Grecia sull'orlo di due secoli*]; Γιάννης Κολοκοτρώνης, *Νέα Ελληνική Τέχνη 1974-2004*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης και Παράδοσης, Xanthi 2007 (Yannis Kolokotronis, *Nuova arte greca 1974-2004*).

<sup>29</sup> Myrsini Zorba, „Conceptualizing Greek cultural policy: the non-democratization of public culture” cit., pp. 253s.; Vicky Karaiskou, *Uses and Abuses of Culture: Greece 1974-2010* cit., p. 63.

<sup>30</sup> Yannis Hamilakis, „Stories from Exile: Fragments from The Cultural Biography Of The Parthenon (Or 'Elgin') Marbles”, «World Archaeology» 31 (2), p. 310.

<sup>31</sup> Si veda Μαρία Καπουσούζ, *Οι αρχαιότητες ως εθνικά σύμβολα. η πολιτιστική πολιτική και ο δημόσιος διάλογος για τα Γλυπτά του Παρθενώνα*, Tesi di Master, Programma di Studi Postlauream in Storia Pubblica, Università Aperta greca (Hellenic Open University), Scuola di Studi Umanistici, Salonicco 2020 (Maria Kapousouz, *Le antichità come simboli nazionali: la politica culturale e il dibattito pubblico sulle sculture del Partenone*), in particolare pp. 44-61 in cui si trova un'esposizione particolarmente dettagliata del dibattito, basata soprattutto sulla stampa greca del periodo.

<sup>32</sup> World Conference on Cultural Policies. Mexico City, 26 July-6 August 1982. Final Report, CLT/MD/1, Paris, November 1982, Raccomandation No. 55, p. 96. Reperibile presso <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505>.

Nel 1983 la sezione greca dell'AICA aveva deciso di coinvolgere l'Associazione nel dibattito. A tale scopo Marina Lambraki-Plaka, professoressa di Storia dell'arte alla Scuola di Belle Arti di Atene (e Direttrice della Galleria Nazionale di Atene dal 1992), redasse „un dossier che illustrava le dimensioni politiche, storiche, morali, culturali e artistiche della questione”<sup>33</sup>. Questo fu posto all'attenzione dei partecipanti al XVI Convegno Internazionale e alla 35<sup>a</sup> Assemblea Generale dell'Associazione, tenutesi a Helsinki e Tampere.<sup>34</sup>

Apparve immediatamente evidente che la proposta avanzata da Marina Lambraki-Plaka era strettamente collegata alla campagna politica del governo. Già adottata dall'UNESCO l'anno precedente, „dopo ampio dibattito” essa ottenne l'approvazione non unanime dell'AICA. In occasione della riunione del Consiglio di amministrazione AICA del 18 settembre a Caracas, la mozione per il ritorno dei marmi fu riletta in pubblico dal presidente Dan Häulică<sup>35</sup> insieme all'invito per il Convegno greco del 1984, inizialmente previsto per il periodo tra 8 e 15 settembre, e del tema suggerito da quella sezione nazionale. Il 24 settembre la XXXVI Assemblea Generale accettò tale invito a maggioranza, con due voti contrari e due astensioni.

<sup>33</sup> Marina Lambraki-Plaka, in *L'art contemporain et le monde grec* cit., p. 291.

<sup>34</sup> A Helsinki si discusse la questione degli incontri successivi e fu annunciato il Convegno straordinario previsto per il settembre a Caracas sul tema „Prospettive dell'arte latino-americana: fonti regionali e dimensione internazionale” [AICA, Lettre d'information – Mai 1983 Helsinki. Il documento (FR ACA AICAI THE CON038 10/01) intitolato „Compte-rendu de l'Assemblée Générale et du Congrès, 1983” è reperibile in versione inglese e francese presso [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con038/fr-aca-aicai-the-con038-1001](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con038/fr-aca-aicai-the-con038-1001)]. Riguardo alle riunioni degli anni 1984 e 1985, il Presidente Häulică presentò le proposte dell'Amministrazione Provinciale di Caserta e della Grecia, quest'ultima sostenuta dalla Ministra Melina Mercouri. Marina Lambraki-Plaka, rappresentante della sezione greca, suggerì come tema del Convegno „Il mondo greco e l'arte contemporanea”. In veste di portavoce della stessa sezione nazionale, Lambraki-Plaka lesse una „Mozione per il ritorno dei marmi di Partenone” (pubblicata in appendice al Resoconto). All'unanimità (dopo „ampio dibattito”), il Consiglio decise di sottoporla all'approvazione dell'Assemblea Generale „prima di trasmetterla al Comitato Intergovernativo per la promozione del ritorno di beni culturali ai loro Paesi d'origine o della loro restituzione, in casi di appropriazione indebita, presso l'Unesco”. Alla seconda seduta della 35ma Assemblea Generale, il Presidente Häulică pose di nuovo la questione dell'individuazione delle sedi delle riunioni successive. Per la Grecia Lambraki-Plaka specificò che i luoghi previsti erano Atene e Delfi. La mozione greca fu nuovamente „oggetto di un ampio dibattito” durante il quale Lambraki-Plaka chiese „il sostegno attivo dell'AICA alla campagna di restituzione intrapresa dal suo Paese sotto gli auspici dell'Unesco”. La mozione greca fu votata a maggioranza con due voti contrari e tre astensioni, mentre una mozione portoghese „per il sostegno alla Biennale Internazionale di disegni di Lisbona” fu adottata all'unanimità.

<sup>35</sup> Lettre d'information – Caracas Septembre 1983. Il documento (FR ACA AICAI THE CON039 12/01) intitolato „Compte-rendu de l'Assemblée générale et du Congrès, 1983” è reperibile in versione inglese e francese presso [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con039/fr-aca-aicai-the-con039-1201](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con039/fr-aca-aicai-the-con039-1201).

Nell'ottobre di quello stesso 1983 il governo greco avanzò ufficialmente la sua richiesta al governo del Regno Unito, che la respinse formalmente nell'aprile successivo.

### **Il Convegno di Atene e Delfi**

Il XVIII Convegno e la XXXVII Assemblea Generale dell'AICA furono tenuti ad Atene e Delfi tra il 14 e il 21 settembre 1984. Vi parteciparono all'incirca 150 tra congressisti, delegati e invitati. Il tema generale „Arte contemporanea e mondo greco. Il XX secolo di fronte alle civiltà che si succedono entro lo spazio greco” era articolato in cinque sezioni: „La creazione artistica contemporanea e le estetiche del mondo greco”; „Filosofia e scienza greca e prassi artistica contemporanea”; „La vitalità dei miti greci nel pensiero creativo contemporaneo”; „Le forme e gli stili dell'Ellade, appello e sfida per l'arte contemporanea”; „L'arte nella città greca e le dimensioni sociali della creazione contemporanea”.

Il Convegno fu organizzato dalla sezione greca dell'AICA in collaborazione con il Centro Culturale Europeo dei Delfi, sotto l'Alto Patronato della Ministra della Cultura e delle Scienze Melina Mercouri e gli auspici dell'Unesco. Il Comitato d'Onore comprendeva direttori di importanti musei e pinacoteche greci, docenti di archeologia, storia dell'arte e architettura e il poeta Odysseas Elytis. Il Comitato d'Organizzazione era composto da storici e critici d'arte greci, tra cui il presidente della Società dei Critici d'Arte Greci - Sezione greca dell'AICA, Georgios Simos-Petris.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Non tutto andò esattamente come previsto. Gli studiosi di fama internazionale Hans-Georg Gadamer, Ernst Gombrich, Mircea Eliade e Meyer Shapiro furono stati invitati ma non si recarono in Grecia (Athena G. Kalogeropoulou, „Contemporary Art And The Greek World: A Report On The IAAC/AICA Congress at Athens and Delphi”, *Zygos: Annual Edition On The Hellenic Fine Arts*, v. IV, 1985, p. 14). Alcuni congressisti ritirarono la loro partecipazione per motivi non precisamente definiti (attribuiti ai tempi troppo ristretti del Convegno). Tuttavia il volume degli Atti lascia fuori parecchie conferenze, i cui titoli appaiono invece nel Programma delle comunicazioni. In specifico, le comunicazioni non comprese negli Atti sono le seguenti: Sezioni I e II: Dalibor Vesely, „Architecture and Mimesis”; Manolis Mavromatis, „Problèmes morphologiques et problèmes méthodologiques”; Carlos Osuna Garcil, „Le Méditerranisme”; Dora Iliopoulou-Rogan, „La grécité dans l'expression artistique. Mythe ou réalité?”; Georges Charbonnier, „La creation artistique contemporaine et les esthétiques du monde grec”; Belgica Rodriguez, „L'Amérique latine dans la culture occidentale”; Sezione III: Andreas Ioannidis, „L'Art nazi et la Grèce ancienne”; Hélène Mahaire, „Le monde ancien et l'art sous la dictature de Métaxas (1936-1940)”; Alkis Charalambidis, „Archeological Themes In Contemporary Greek Painting”; Sezione IV: Maria Fernandes Somoos Rocha, „L'art contemporain et le mythe”; Maria Torrente, „Les frères de Chirico-Savinio ou bien transfiguration métamorphique de la mythologie classique” (FR ACA AICAI THE CON040 13/03, pp. 21-23). Il Programma, invece, non contiene le conferenze di Władysława Jaworska e Vadim Polevoi, pubblicate negli Atti. I testi di Esther Carlos, Beatrice Spiliadi e Peter Feist sono pubblicati con titoli diversi o difforni rispetto al programma.

La seduta di apertura ebbe luogo il 15 settembre 1984 presso l'Istituto Nazionale di Ricerca (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών)<sup>37</sup> con le allocuzioni del Segretario Generale del Ministero della Cultura e delle Scienze Constantin Alavanos (che sostituiva la Ministra, assente per motivi di salute), della rappresentante dell'Unesco Madeleine Gobeil e del Presidente dell'Associazione Dan Hăulică. Il giorno stesso, sotto la presidenza di René Berger, furono presentate le candidature per il rinnovo della carica di Presidente dell'AICA.<sup>38</sup> Inizialmente i candidati furono tre: il rumeno Dan Hăulică<sup>39</sup>, Presidente in carica (eletto nel 1981); lo storico dell'arte portoghese José Augusto Rodrigues França (proposto dalle sezioni francese e neerlandese) e il diplomatico e critico d'arte greco Alexandros Xydis (proposto dalla sezione neerlandese), che avrebbe poi ritirato la propria candidatura. Il 20 settembre fu eletto Presidente José Augusto França.<sup>40</sup>

Le elezioni furono aspramente criticate da due congressisti greci che, in veste di recensori del Convegno, colsero sotto i conflitti professionali dei critici contrasti più profondi. Il risultato elettorale fu valutato da Beatrice Spiliadi<sup>41</sup> come una sconfitta della Sinistra internazionale e dei Paesi socialisti ad opera di un potente meccanismo di interessi che, a suo parere, aveva sostenuto José-Augusto França in quanto Direttore del Centro Culturale Portoghese della Fondazione Calouste Gulbenkian a Parigi.<sup>42</sup> Da parte di Haris Kambouridis fu invece messo in

<sup>37</sup> AICA, Lettre d'information trimestriel, oct.-nov.-déc. 1984, p. 24. Il documento (FR ACA AICAI THE CON040 13/03), descritto come „Lettre d'information de l'AICA (oct.-nov.-déc. 1984): compte-rendu du Congrès et des séances de travail de l'Assemblée générale du samedi 15, mardi 18, mercredi 19 et jeudi 20 septembre 1984 + annexes (23 feuil. en français et 18 feuil. en anglais (incomplet))”, è reperibile in versione inglese e francese presso [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_fondsarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con040/fr-aca-aicai-the-con040-1303](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con040/fr-aca-aicai-the-con040-1303)

<sup>38</sup> FR ACA AICAI THE CON040 13/03, p. 8.

<sup>39</sup> Si veda Dan Haulica, «Σεβασμός της πολιτιστικής ταυτότητας. Χαιρετισμός προς τους προέδρους των εθνικών επιτροπών και τους τεχνοκρίτες, με την ευκαιρία του 18ου Συνεδρίου της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης που πραγματοποιείται από 14 έως 24 Σεπτεμβρίου στην Αθήνα και στους Δελφούς», *Εικαστικά*, No 31-33, estate 1984, p. 4 (Dan Haulica, „Rispetto dell'identità culturale. Un saluto ai Presidenti dei Comitati nazionali e ai critici d'arte, in occasione del 18° Convegno dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte che si svolge dal 14 al 24 settembre ad Atene e Delfi”).

<sup>40</sup> Furono raccolte 250 schede elettorali (79 presenti, 170 voti per corrispondenza e una scheda nulla). José Augusto França prese 192 voti e Dan Hăulică ne prese 52 (FR ACA AICAI THE CON040 13/03, p. 16).

<sup>41</sup> Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Όταν οι τεχνοκρίτες συνεδριάζουν», «Ελευθεροτυπία», 25 settembre 1984 (Beatrice Spiliadi, „Quando i critici d'arte si incontrano”).

<sup>42</sup> Il Centro Culturale di Parigi è la delegazione della fondazione portoghese Calouste Gulbenkian; dal 1983 al 1989, José-Augusto França fu il suo Direttore (Délégation en France, „Qui sommes-nous”, <https://gulbenkian.pt/paris/fondation/qui-sommes-nous/>, ultima visita 3/12/2020). La collaborazione



discussione il ruolo svolto dalla questione dei marmi in un Convegno di arte contemporanea.<sup>43</sup> A suo parere la tematica stessa del Convegno, selezionata come „cornice decorativa” delle elezioni, testimoniava la rete di interessi volti ad avvicinare al Presidente in carica i soci greci massicciamente presenti all’Assemblea Generale.<sup>44</sup> Entrambi i critici furono concordi nell’accusare gli eccessi di una retorica banale sull’antichità greca.

La questione della rivendicazione dei marmi del Partenone era stata presentata in toni quasi sacrali il 16 settembre 1984 in una conferenza stampa speciale tenuta sulla collina di Pnice, nel corso della quale i membri dell’AICA avevano affermato la loro solidarietà alla causa.<sup>45</sup> La mozione fu letta nelle versioni greca, francese e inglese. Gli interventi furono caratterizzati da un richiamo idealistico ai valori umanistici. Dan Hăulică difese la legittimità della richiesta greca in nome dei valori spirituali europei e del rispetto dell’identità culturale e della solidarietà intellettuale, internazionale, nonché in accordo con i principi della collaborazione tra Stati sancita dall’Unesco.<sup>46</sup> Il Presidente sottolineò che un’impostazione razionale della questione sarebbe andata a vantaggio della Grecia e di tutta la civiltà mondiale. Władysława Jaworska, utilizzando lo schema del parallelismo metaforico delle sculture con dei „prigionieri di guerra”, condannò il distacco dei marmi come un atto criminale commesso contro un monumento di altissimo valore simbolico per l’umanità.<sup>47</sup>

---

della Fondazione con l’AICA è testimoniata dai documenti dell’epoca sopra citati. Si veda anche Afonso Dias Ramos, „A Brief History of the Portuguese Section of the International Association of Art Critics (AICA)” cit., p. 75. José-Augusto França venne eletto Presidente dell’Associazione per il periodo 1984-1987. Il 19° Convegno dell’AICA si tenne nel 1985 in Belgio e il 20° nel 1986 in Portogallo, ospitato nelle sedi della Fondazione Calouste Gulbenkian (*ibid.*, p. 76).

<sup>43</sup> Χάρης Καμπουρίδης, „Το Διεθνές Συνέδριο της Α.Ι.Κ.Α. στην Αθήνα και τους Δελφούς”, «*Εικαστικά*», n. 34, estate 1984, pp. 4-7 (Haris Kambouridis, „Il Convegno Internazionale dell’AICA ad Atene e Delfi”).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>45</sup> La questione venne ampiamente commentata sulla stampa dedicata al Convegno dell’AICA. Le recensioni di Dora Iliopoulou-Rogan sul giornale della Centrodestra *Η Καθημερινή* (Il Quotidiano), portano titoli caratteristici del clima del periodo: „I marmi di Partenone vanno ritornati in Grecia” (13/9/1984); „La fortuna del Partenone [nel] epicentro della coscienza europea” (21/9/1984). Il recensore della rivista d’arte *Εικαστικά* (Arti visive) Kostas Stavropoulos, commentando la manifestazione di Pnice, propone perfino una cerimonia immaginaria alternativa: una vera e propria scomunica di „tutti gli Elgini della terra” da svolgersi nel sito stesso di Partenone [Κώστας Σταυρόπουλος, «Πνύκα και Α.Ι.Κ.Α.», *Εικαστικά*, n. 34, estate 1984, pp. 4-5 (Kostas Stavropoulos, “Pnice e AICA”)].

<sup>46</sup> Dan Hăulică, in *L’art contemporain et le monde grec*, op. cit., pp. 293-296.

<sup>47</sup> Władysława Jaworska in *L’art contemporain et le monde grec*, op. cit., p. 297.

René Berger preferì parlare di „mutilazione” del corpo stesso della Grecia, e appoggiò pienamente la causa in nome dei valori culturali universali.<sup>48</sup> Da parte sua, il Segretario Generale del Ministero della Cultura Constantin Alavanos sottolineò l'importanza simbolica della Grecia come culla della democrazia, e descrisse la conferenza come una specie di evento rituale.<sup>49</sup> Delineò quindi le dimensioni ideologiche della questione iscrivendola nel contesto della critica al colonialismo<sup>50</sup> e collegandola alle polemiche interne della vita politica britannica.

### Le conferenze

Dopo le sessioni tenute a Delfi, il 21 settembre il Convegno chiuse il ciclo di incontri ad Atene con una sessione aperta in cui René Berger, Giulio Carlo Argan e Chrysanthos Christou discussero sull'arte contemporanea e le sue prospettive. Lasciando da parte la struttura del Convegno, a una valutazione complessiva dei suoi contenuti scientifici la questione del significato della tradizione greca per l'arte del XX secolo risulta indagata su livelli interpretativi che consentono di distinguere quattro tematiche generali (in parte sovrapponibili).

Il tema del cambiamento del paradigma dell'arte e il confronto con l'antico è stato affrontato con un approccio estetico-teorico da Armando Siva, Eleftherios Ikonou e Marina Lambraki-Plaka. Władysława Jaworska, Vadim Polevoi e Arnau Puig hanno invece affrontato lo stesso tema sulla base di un interesse sociologico. Al soggettivismo esistenziale di Arnau Puig si contrapposero l'ottimismo di René Berger per i nuovi media, la riflessione postmodernista di Slavka Sverakova e quella sull'arcaismo proposta da Jacques Leenhardt.

La relazione tra tradizione artistica, letteraria e mitologica greca e arte dell'Otto e Novecento fu indagata dal punto di vista dell'assimilazione dei modelli greci da Gertrud Kjøbke Sutton (architetti e scultori danesi), da Liam Kelly (artisti irlandesi) e da Boris Petkowski (artisti figurativi macedoni). L'influsso classico nella scultura contemporanea fu oggetto delle attenzioni di Barbu Brezianu, Beatrice Spiliadi, Ionel Jiannou ed Esther Carlos. La ricezione della letteratura greca in Klee,

<sup>48</sup> René Berger, in *L'art contemporain et le monde grec*, op. cit., p. 298.

<sup>49</sup> Constantin Alavanos, in *L'art contemporain et le monde grec*, op. cit., pp. 299-230.

<sup>50</sup> È probabile che il riferimento del segretario generale al colonialismo segnalava la strategia delle autorità greche, rivolte in proposito alla Commissione Intergovernativa dell'UNESCO per la Promozione del Ritorno di Proprietà Culturale ai suoi Paesi di Origine oppure della sua Restituzione in casi di Appropriazione Illegale (UNESCO's Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or Restitution in case of Illicit Appropriation). La Commissione fu istituita nel 1978 coll'obiettivo di facilitare il processo della decolonizzazione mediante la restituzione del patrimonio culturale delle ex colonie.

in ambito surrealista e picassiano e nell'espressionismo astratto fu indagata rispettivamente da Calliope (Pepi) Rigopoulou, Niki Loizidi e Barbara Cavaliere. Furono invece ritirate le relazioni di Andreas Ioannidis e di Hélène Mahaire sulla ricontestualizzazione dell'eredità culturale della Grecia antica nei regimi dittatoriali della Germania nazista e della Grecia di Ioannis Metaxas.

La questione del ricorso al mito nell'arte contemporanea fu affrontata da Efthymia Georgiadou-Kountoura (nel contesto della fine delle avanguardie), da Peter Feist (nell'arte della Germania Orientale), da Giuseppe Gatt (nella Nuova Maniera italiana). Elisabeth Haglund vi colse il sintomo di una regressione sessista, mentre Giulio Carlo Argan si interrogò sulla scomparsa del mito nella società contemporanea.

Il tema della tradizione come elemento dell'identità nazionale greca trovò ampia attenzione tra i relatori greci, il cui approccio si differenzia da quello della generalità dei congressisti stranieri in quanto teso, più che ad evidenziare la relazione con la greicità classica, a sviluppare la narrazione dell'arte „neogreca”. Tale tendenza appare evidente nel profilo dell'arte greca dell'Otto e Novecento tracciato da Chrysanthos Christou, ma anche nel ricorso a soggetti archeologici nella produzione greca contemporanea evidenziato da Alkis Charalambidis e dalla formula „mondo ellenico” proposta da Antonis Kotidis per comprendere il repertorio culturale costituito dal ricco patrimonio di tradizioni artistiche diverse. Il tema della „greicità” nell'arte greca moderna (ampiamente discusso allora<sup>51</sup> come oggi) fu trattato da Dora Iliopoulou-Rogan, e quello dell'influenza dell'arte bizantina sull'arte greca moderna da Nikos Zias, mentre Vassia Karkayannis-Karabelias analizzò la relazione fra identità culturale e modernità nell'arte greca con toni polemici quanto alla dipendenza culturale del Paese da influenze straniere.

In concomitanza con il Convegno ebbero luogo diversi eventi culturali (concerti e spettacoli teatrali, visite a mostre, musei e collezioni private)<sup>52</sup> e nelle gallerie d'arte private di Atene furono inaugurate numerose mostre. Tra quest'ultime va fatto un cenno particolare alla collettiva *Artisti Greci e Rumeni contemporanei* allestita nelle Sale d'Arte Livelli (Αίθουσες Τέχνης Επίπεδα)<sup>53</sup>. Dimitris Deligiannis

<sup>51</sup> Si veda Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Γ': *Ο μύθος της ελληνικότητας*, Κέδρος, Ατene 1983 (Eleni Vakalo, *La fisionomia dell'arte postbellica in Grecia*, Vol. III, *Il mito della greicità*); Anna Kafetsi, *La peinture hellénique autour des années Trente et le problème de la „Grecité”: analyse structurale, analyse critique*, Thèse de doctorat, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, Paris 1985.

<sup>52</sup> FR ACA AICAI THE CON040 13/03, p. 24.

<sup>53</sup> Δημήτρης Δεληγιάννης, „Η Σύγχρονη Ρουμάνικη τέχνη στην Αθήνα”, «Διπλή Εικόνα», n. 2, settembre 1984, pp. 6-11 (Dimitris Deligiannis, „Arte rumena contemporanea ad Atene”); “Έγιναν τα εγκαίνια της έκθεσης Ελλήνων και Ρουμάνων καλλιτεχνών”, «Ελεύθερη Γνώμη», 18 settembre

attribuisce l'iniziativa a Dan Hăulică e la ritiene una rassegna delle tendenze recenti di rivitalizzazione della tradizione culturale e religiosa in forme di sperimentazione neo-avanguardista.<sup>54</sup>

## Postilla

L'interesse di chi scrive per il tema trattato in questo articolo è nato dalla propria ricerca dottorale sulla pittrice e poeta Sonia Kalogeropoulou (1945-2003), considerata rappresentante della tendenza neoespressionista degli anni '80. L'artista era figlia di Athena Kalogeropoulou (1920-2004), archeologa e membro della sezione greca dell'AICA cui fu affidata, insieme a Eleftherios Ikonou, la curatela degli *Atti del Convegno AICA del 1984* [Athena Kalogeropoulou, Eleftherios Ikonou (éds.), *L'art contemporain et le monde grec*, Actes du XVIIIème Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Athenes, 1984]. I contributi ivi pubblicati sono:

- René Berger, „Arts et média. Sur la route d'Abdère?” (pp. 7-26);
- Malvina Bompard, „Apelle de Constantin Théotokis et la notion de mimésis dans l'art actuel” (pp. 27-31);
- Barbu Brezianu, „Brancusi, un classique absolu” (pp. 32-36);
- Esther Emilio Carlos, „Nella Golanda” (pp. 37-42);
- Barbara Cavaliere, „The Greek Connection in Abstract Expressionism” (pp. 43-54);
- Chrysanthos Christou, „Contemporary Art – More Specifically Contemporary Greek Art – and The Greek World” (pp. 55-74);
- Peter H. Feist, „The Sense of Greek Myths in Contemporary Realistic Art – Examples from the Art in the German Democratic Republic” (pp. 75-81);
- Giuseppe Gatt, „The Vitality of the Greek Myths in Contemporary Creative Thought – “The New Italian Manner” (pp. 82-90);
- Elisabeth Haglung, „Narcissism in Neoexpressionism” (pp. 91-95);
- Eleftherios Ikonou, „The Phenomenon of Pre-Perspective and Perspective Space” (pp. 96-103); Władysława Jaworska, „Notion – Définition – Evolution” (pp. 104-110);

---

1984 („L'inaugurazione della mostra di artisti greci e rumeni”); Βίκυ Παλαιολόγου, „Εικαστική συνάντηση 15 Ελλήνων και Ρουμάνων ζωγράφων”, «Απογευματινή», 18 settembre 1984 (Vicky Paleologou, „Incontro artistico di 15 pittori greci e rumeni”).

<sup>54</sup> Dimitris Deligiannis, „Arte rumena contemporanea ad Atene” cit. Sulle tendenze tradizionaliste nell'arte rumena contemporanea si veda Maria Alina Asavei, „Art and Religious Revitalization Movements In (Post)Communist Romania: The Zidarus' 'Case””, in «Politics, Religion & Ideology», 18 (2), 2017, pp. 157-74; Maria Alina Asavei (ed.), *Art, Religion And Resistance In (Post-)Communist Romania. Nostalgia for Paradise Lost*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020.

- Ionel Jianou, „La métamorphose de l’antique en moderne chez les sculpteurs grecs contemporains ayant travaillé en France depuis 1945” (pp. 111-118);
- Haris Kambouridis, „Art in Open Societies. Common Features of Transition in Greek-Roman and Modern Western Art” (pp. 119-133);
- Vassia Karkayannis-Karabelias, „L’art contemporain grec entre ‘traditions’ et modernité : quelques problèmes” (pp. 132-138);
- Liam Kelly, „Hanging around the Temple – Loitering with Intent” (pp. 139-145);
- Antonis Kotidis, „The Influence of Hellenic Art on the Work of C. Parthenis” (pp. 146-154);
- Efthymia Georgiadou-Kountoura, „Les mythes grecs anciens aux oeuvres exposées à la XLI Biennale de Venise” (pp. 155-162);
- Erik Kruskopf, „Some Remarks Concerning the Goals and Program of AICA” (pp. 163-169);
- Marina Lambraki-Plaka, „Un tableau d’Apelle et de Protogénès, la première ‘œuvre ouverte’ d’art moderne ?” (pp. 170-183);
- Jacques Leenhardt, „Contrastes temporels, dialectique des cultures. La pensée archaisante et les conditions d’une mythologie moderne” (pp. 184-193);
- Niki Loizidi, „Le mythe du Minotaure chez Picasso et les Surréalistes” (pp. 194-205);
- Boris Petkovski, „La tradition antique dans l’art contemporain de la République Socialiste de Macédoine” (pp. 206-213);
- Vadim Polevoi, „Art Today and the Grecian World (The Artist’s Profession in Today’s World)” (pp. 214-221);
- Arnau Puig, „Idée et Idioteia dans l’art actuel” (pp. 222-225);
- Calliope Rigopoulou, „Klee et les Grecs” (pp. 226-234);
- Armando Silva, „Toward a History of Art as a History of Viewing” (pp. 235-240);
- Beatrice Spiliadis, „Anthropomorphism in Greek Sculpture and Contemporary Art. The Sculptural Work of George Nikolaïdis” (pp. 241-249);
- Gertrud Købke Sutton, „The Danish Approach” (pp. 250-254);
- Slavka Sverakova, „Post-Modern Art and a Platonist Idea of Cosmos” (pp. 255-273);
- Guy Weelen, „Le marbre et le bois” (pp. 274-279);
- Nikos Zias, „The Influence of Byzantine Painting on Contemporary Greek Art” (pp. 280-287).

18 ΣΕΠ. 1984

## Εικαστική συνάντηση 15 Ελλήνων και Ρουμάνων ζωγράφων

Εικαστική συνάντηση δεκαπέντε σύγχρονων Έλλήνων και Ρουμάνων ζωγράφων και γλυπτών οργανώσαν οι Αθουσες Τέχνης «Επίπεδο», στο πλαίσιο του 18ου Συνεδρίου της Διεθνούς Έκθεσης Κριτικών Τέχνης που πραγματοποιείται τις ημέρες αυτές.

Από ελληνικής πλευράς συμμετέχουν οι ζωγράφοι: Γιώργος Βογιατζής, Γιάννης Γαϊτής, Γιάννης Γραμματικόπουλος, Σόνια Καλογεροπούλου, Χρήστος Σαρακατιάνος και οι γλύπτες: Κώστας Ανδρέου, Κυριάκος Ρόκος, Ιωάννα Σπητέρη, ενώ από ρουμανικής πλευράς εκθέτουν οι ζωγράφοι Κλάρα Τάμας Μπλάιερ, Σοφία Ντουμιτρέσκου, Χορέα Μιχαήλ, Βάντα Μιχουλέακ, Κριστιάν Παρασκιβ και οι γλύπτες Άουρέλ Ίερουλέσκου και Μαριάν Ζινταρού.

Στά εγκαίνια παρευρέθησαν, εκτός από τους καλλιτέχνες, πολλές και διακεκριμένες προσωπικότητες της ελληνικής διεθνούς καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής, ανάμεσα στους οποίους και ο Πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης κ. Ντάν Χαουλικά, που προλόγισε την καλλιτεχνική συνάντηση, μήτρε για τη σημασία της έκθεσης και έφερε τους Έλληνες καλλιτέχνες. Ήταν ακόμα ο πρεσβευτής της Ρουμανίας κ. Έκομπέσκου, ο μορφωτικός ακόλουθος της ρουμανικής πρεσβείας κ. Ούνκεάου, ο καθηγητής Πανεπιστημίου κ. Χρύσανθος Χρήστου, ο πατέρας της αισθητικής στην Ελλάδα κ. Τ. Σπητέρης, ο γλύπτης Αρμακόλας, η αρχαιολόγος κυρία Καλογεροπούλου, ο σύμβουλος του υπουργείου Νεας Γενιάς κ. Κ. Γραμματι-



Ο πρόεδρος της Ένωσης Κριτικών Τέχνης κ. Ντάν Χαουλικά συζητά με έναν δημοσιογράφο.

κόπουλος, ο λέκτορας της Σχολής Καλών Τεχνών κ. Βασ. Καζάκος, οι ζωγράφοι Νίκος Κεσανλής, Χρύσα, Γιούλη Γαζετοπούλου, ο δικηγόρος Π. Κιούσης, οι συλλέκτες Κ. Ίωαννίδη και Αν. Αγάθος, ο πρόεδρος της ΟΥΝΕΣΚΟ κ. Ν. Παπαγεωργίου και άλλοι.

ΒΙΚΥ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Dan Häulică, presidente dell'AICA dicuttendo con un giornalista nella mostra degli artisti rumeni ed eleni ad Atene - 1984



## REFLECȚII ASUPRA CONCEPTULUI DE ARTĂ OBIECTIVĂ ÎN CONTEXTUL ARTEI CONTEMPORANE

CARMEN BELEAN\*

**ABSTRACT.** Reflections on the concept of objective art in the context of contemporary art. Objective art communicates about the human being and his/her place in the universe, about the cosmic laws and the role they play in human life and provide clues as to how man can relate to them. From literary sources attesting to the idea that art in its origin had the role of transmitting knowledge to future generations, we deduce that in ancient times all art forms could be read like a book, and those who knew how to read, fully understood the meaning of the knowledge that was incorporated in these art forms. Nevertheless, there are two forms of art, one very different from the other: objective art and subjective art. Everything that we call art today is subjective art. Objective art is the authentic work resulted from the deliberate, premeditated efforts of a conscious artist. In the act of his creation, the artist avoids or eliminates any subjective or arbitrary element and the impression that such a work evokes in others is always defined.

**Keywords:** objective art, the art of antiquity, contemporary art

**REZUMAT.** Arta obiectivă comunică despre om și locul său în univers, despre legile cosmice și rolul pe care acestea le au în viața sa și oferă indicii despre modul în care omul se poate raporta la ele. Din surse literare care atestă ideea conform căreia arta, la originea sa, avea rolul de a transmite cunoaștere generațiilor următoare, deducem că în vremuri străvechi, toate formele de artă puteau fi citite ca o carte, iar cei care știau citi, înțelegeau în întregime sensul celor transmise. Există însă două forme de artă, una foarte diferită de cealaltă – arta obiectivă și arta subiectivă. Tot ceea ce știm [astăzi] tot ceea ce numim artă, este artă subiectivă. Arta obiectivă este opera autentică rezultată din eforturile deliberate, premeditate ale unui artist *conștient*. În actul creației sale, artistul evită sau elimină orice element subiectiv sau arbitrar, iar impresia pe care o asemenea lucrare o evocă în ceilalți este întotdeauna definită.

**Cuvinte cheie:** arta obiectivă, arta antichității, arta contemporană

---

\* Doctor în Arte vizuale, Cercetător științific, Universitatea de Artă și Design, Cluj-Napoca, România.  
Email: carmenbelean@yahoo.com



În cartea sa *Artă și Iluzie* E.H. Gombrich prefigurează o întrebare esențială pentru orice persoană care are contact cu lumea artistică, de la creator până la consumatorul de artă: „Este oare tot ceea ce are legătură cu arta în întregime subiectiv, sau există anumite standarde obiective după care ne putem orienta?”<sup>1</sup> Cu alte cuvinte, sunt creațiile artiștilor exclusiv rezultate ale psihicului personal, aflat în constantă schimbare și supus influențelor exterioare sau există expresii artistice care au capacitatea de a transmite adevăruri imuabile despre om și lume relevante nu doar în epoca în care ele au luat naștere, ci permanent, dincolo de trecerea timpului? Poate că ambele forme de artă coexistă, iar în acest caz, care este criteriul după care acestea ar putea fi diferențiate?

Din surse literare care atestă ideea conform căreia arta, la originea sa, avea rolul esențial de a transmite cunoaștere generațiilor următoare, deducem că în vremuri străvechi, toate formele de artă puteau fi citite ca o carte, iar cei care știau citi, înțelegeau în întregime sensul celor transmise.<sup>2</sup> Atâta timp cât o lucrare literară, de muzică, arte vizuale, teatru sau orice altă formă artistică ajută omul în procesul evoluției sale spirituale și aduce în conștiința sa contactul cu aceste legi cosmice, acel obiect sau activitate își merită numele de lucrare de artă obiectivă și deține ceea ce numim *suflet*.<sup>3</sup>

Arta obiectivă exprimă concepte atemporale despre om și locul sau în univers, despre legile cosmice și rolul pe care acestea le au în viața sa; totodată oferă indicii despre modul în care omul se poate raporta la ele. Aceasta este opera autentică rezultată din eforturile deliberate, premeditate ale unui artist *conștient*. În actul creației sale, artistul evită sau elimină orice element subiectiv sau arbitrar, iar impresia pe care o asemenea lucrare o evocă în ceilalți este întotdeauna definită.<sup>4</sup> Putem intui acest concept privind arta sacră în pictura canonică religioasă, arhitectura sau mozaicurile bizantine guvernate de metodologia și stilistica specifice. Muzica sau icoanele bizantine sunt exemple de artă obiectivă; la fel sunt texte literare străvechi, cum ar fi Epopeea lui Ghilgamesh sau Odiseea lui Homer, piramidele egiptene și sfinxul, catedralele gotice sau pictura lui Leonardo da Vinci. „Cunoașterea se transmite mai departe până astăzi din secole de inițiere (în India, Asiria, Egipt sau Grecia antică) prin scrieri simbolice și legende și e păstrată prin tradiție orală în obiceiuri, ritualuri, memoriale sau artă sacră.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> E.H. Gombrich, *Art and Illusion* Phaidon Press, Londra 1962, p.3.

<sup>2</sup> P.D. Ousepnsky, *In search of the Miraculous*, Harcourt Publishers, New York 1977, p.27.

<sup>3</sup> Anna Challenger, *Gurdjieff's Theory of Art*, Gurdjieff International Review  
<https://www.gurdjieff.org/challenger2.htm> [online] accesat la data de 20/03/2020.

<sup>4</sup> P.D. Ousepnsky, *op.cit.*, p.26.

<sup>5</sup> G.I. Gurdjieff, *Views from the Real World*, Penguin Publishing, New York 1973, pp.55-57.

Atunci când ne îndreptăm privirea asupra artei din epoca antichității, putem observa cum aceasta se construia încă în jurul unui nucleu mistic, reprezenta limbajul care facilita accesul omului obișnuit la elemente ascunse aflate în spatele suprafeței realității cotidiene. Marea majoritate a creațiilor artistice pe care le întâlnim în antichitate aveau exclusiv un scop mistic, religios. Arta practică în Asiria, Mesopotamia sau Egiptul antic ne surprinde astăzi prin puternicul său caracter criptic, enigmatic. Iconografia reliefurilor asiriene spre exemplu, cu stilizările, ritmurile și inserțiile simbolice pe mai multe registre vizuale necesită anumite coduri de acces pentru a putea fi interpretate, iar esența sensului pe care îl transmit, rămâne încă adesea evazivă. Stilul specific canonic din pictura, sculptura sau arhitectura egipteană de asemenea încorporează coduri de expresie plastică a căror descifrare impune nu doar o pregătire specializată dar și o cunoaștere profundă a ritualurilor religioase cărora le serveau, filosofiei și misticii care i-au dat naștere. Toate acestea reprezintă o formulare plastică a cărei complete descifrări este accesibilă doar celor inițiați, dar care avea în epoca ei rolul de a plasa omul obișnuit într-o stare de reflexie în fața unor mistere ca divinitatea, forțele naturii, elementele supranaturale sau moartea.

Platon, care admira mult arta predecesorilor săi, face referiri la legile existente în practica artistică înaintea vremurilor sale, canoane care erau aplicate în toate formele de artă, o adevărată știință după care erau construite imaginile, sculpturile sau muzica epocilor anterioare. Filozoful grec observă critic modul în care se practica arta în vremea sa, elogiind creațiile egiptenilor spre exemplu care, conform scrierilor sale<sup>6</sup>, decretaseră prin lege ce fel de artă era permis să se practice în stat, alegând doar cântecele și posturile considerate „bune”: „cu mult timp în urmă au fost determinate legile despre care vorbim acum și anume că tinerii Statului trebuie să practice în exercițiile lor posturile și muzica care sunt bune.”<sup>7</sup> Importanța respectării acestor canoane a fost atât de mare, încât nu doar au fost descrise acestea în detaliu, ci le-au „plasat în temple [656e] iar în afara acestei liste oficiale era, și încă mai este interzis pictorilor și altor producători de posturi și reprezentări să introducă orice inovație sau invenție, atât în asemenea producții cât și în orice altă ramură a muzicii.”<sup>8</sup> De ce oare erau aceste reguli bine stabilite atât de importante pentru „*producătorii de posturi și reprezentări*”? Ajută oare acest citat să înțelegem mai clar ce înseamnă practicarea unei arte cu scop precis și condusă de reguli

<sup>6</sup> Platon. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11* translated by R.G. Bury. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann 1967, *Laws 656e*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.657a.

exacte? Asistăm la existența unei forme artistice care prin folosirea și respectarea acestor canoane reușește să dea naștere invariabil unor stări emoționale precise, clar intenționate privitorului? După cum reiese din citatul lui Platon, aceste liste erau „oficiale”. Surse literare<sup>9</sup> subliniază caracterul pur obiectiv al artei în epocile străvechi, până în perioada antichității și că rolul și producerea acesteia erau elemente bine determinate și matematic precise. „Așa cum legile științifice se adresează intelectului și transmit minții idei sau concepte clare, prin care, în funcție de nivelul fiecăruia se pot înțelege anumite adevăruri din lumea care ne înconjoară, tot așa prin anumite legi bine determinate, în lucrările de artă (teatru, dans, muzică, pictură, sculptură sau diferitele tipuri de artă meșteșugărească tradițională) se pot transmite cunoștințe precise la un nivel emoțional.”<sup>10</sup>

Reprezentarea simbolică atât de prezentă în cultura antichității în special la egipteni, este singurul mijloc adevărat prin care putem transmite adevărata cunoaștere, datorită necesității abstractizării mesajului complex al conceptelor din spatele imaginilor. Nostalgia filosofului grec perceptibilă din citatul de mai sus, indică la acea schimbare de paradigmă care s-a produs odată cu laicizarea artei și preferința spre *mimesis* care inevitabil a impus într-un anumit grad, sacrificarea „misterului esoteric” în favoarea unei expresii mai laice. „Reprezentarea simbolică și scrierea imagistică sunt formele pure hieratice ale expresiei esoterice. Prin simbolism și doar prin simbolism putem citi gândurile anticilor.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> G.I. Gurdjieff, *All and Everything. An Objectively Impartial Criticism of the Life of Man*, First series, Penguin Books, London 1999, p.365.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.367.

<sup>11</sup> R. A. Schwaller Lubicz, *The Temple in Man: Sacred Architecture and the Perfect Man* Inner Traditions, Rochester 1981, p.19.



**Fig. 1.** Scena judecării (detaliu din partea centrală). Templul lui Hathor și Maat, Deir el-Medina, Luxor, Malul de vest, 1550-1080 î.Hr., Egipt

Acest lucru explică și caracterul puternic canonic, consecvent al artei egiptene. Platon continuă în dialogul său pe tema artei : „dacă privești acolo [la egipteni], vei descoperi că lucrurile descrise sau gravate cu 10 000 de ani în urmă (spun 10 000 de ani nu aproximativ ci cu exactitate) nu sunt mai bune sau mai proaste decât producțiile de astăzi, ci lucrute cu aceeași artă.”<sup>12</sup>

Am ales unul dintre nenumăratele exemple în acest sens, pe care îl găsim în detaliul din scena judecării de la templul Ptolemeic a lui Hathor (dedicat zeiței *Maat*, fiica regelui soare, *Ra*) din vechiul sat egiptean Deir el-Medina unde se aflau locuințele artizanilor care lucrau la monumentele din Valea Regilor în timpul dinastiilor XV-XX (figura 1). Defunctul este înfățișat intrând în sala judecării din partea stângă, între două reprezentări ale lui *Maat* și simboluri hierografice. În partea centrală a imaginii îi avem pe *Horus* și *Anubis* care țin balanța sufletului său. Cei 42 de judecători pe care acesta îi adresează înainte de a fi măsurată

<sup>12</sup> Platon, *op.cit.*, p.657b.

greutatea inimii sale cu cea a penei lui *Maat*, sunt așezați în două rânduri în partea de sus a registrului ghemuiți și ținând în mână sceptrele. Fiecare scenă, dar și fiecare detaliu sunt complete în sine din punct de vedere plastic, fiecare imagine reprezintă în fapt un text pe mai multe registre suprapuse pentru a transmite diferite nuanțe de înțeles pentru fiecare pasaj, iar cheia pentru descifrarea mesajului este dată de înțelesul asociat cu numele regelui pe care îl reprezintă<sup>13</sup>. „Imaginea nu este o reprezentare convențională a unui obiect sau a unei scene ritualice ci *evocă* obiectul sau scena în trăsăturile sale definitorii, esențiale. Pentru a transcrie conștiința putem folosi doar imaginea sau hierografia, altminteri am crea un scenariu convențional.”<sup>14</sup>

Câteva dintre regulile stilistice de expresie plastică pe care fiecare artist al Egiptului antic trebuia să le învețe de mic erau și reprezentările bărbaților în reliefuri, picturi sau sculpturi cu pielea de un ton mai închis la culoare decât cea a femeilor, cei lucrând afară având nuanța brun închis, iar pentru femei sau persoane care lucrau în interior tonul era galben deschis. Prezența albastrului și a auriului indicau asocierea cu divinitatea. Axalitatea, proporția și scala ierarhică indică faptul că egiptenii se foloseau de formule matematice în construirea picturii lor. Portretizarea fiecărui zeu se făcea strict după reguli precise: *Horus*, zeul cerului spre exemplu era redat ca un șoim, *Anubis*, zeul ritualurilor funerare, ca un șacal și fiecare artist trebuia să cunoască arta scrisului, alături de multe alte reguli și canoane. Întreaga „reprezentare artistică” se desfășura după formule prestabilite, matematic precise, de la desenul încadrat în tipare exacte, până la expresia culorii<sup>15</sup>. În aceste pietre sculptate „fiecare trăsătură, fiecare linie, fiecare aranjament al textului fiecare culoare are o semnificație aparte, nefiind nici un dubiu că fiecare detaliu este intenționat”<sup>16</sup>. Arta astfel produsă era rezultatul unui sistem de gândire complex, în care preoții și scribii trebuie să fi jucat un rol important în deciziile artizanilor.<sup>17</sup>

Tot din scrierile lui Platon, descoperim referiri în același text și la alte forme de expresie artistică, notând că originea producărilor artistice ar fi provenind însuși de la zei, și ca atare având o natură și o valoare obiectivă, adică dincolo de schimbări trecătoare: „cu privire la muzică, s-a dovedit a fi posibil pentru melodiile care au un caracter de corectitudine naturală să fie decretate de lege și consacrate

<sup>13</sup> R. A. Schwaller Lubicz, *Esoterism and Symbol*, Inner Traditions, Rochester 1985, p.67.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.72.

<sup>15</sup> E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, New York 2004, p.65.

<sup>16</sup> R. A. Schwaller Lubicz, *op.cit.*, p.2.

<sup>17</sup> Christina Riggs, *Archaism and Artistic Sources in Roman Egypt. The Coffins of the Soter Family and the Temple of Deir el-Medina*, BIFAO 2006, p.316.

permanent. Efectuarea acestui lucru ar fi sarcina unui zeu sau a unui om-zeu, chiar și egiptenii susțin că melodiile păstrate în toată această perioadă de timp sunt însuși compozițiile zeiței Isis [657b], [657c].”<sup>18</sup>

Înțelepții vechilor culturi s-au străduit să transmită revelația spiritului camuflat în forma cuvintelor și a parabolilor din textele sacre. Aceste texte sunt o sinteză a cunoașterii întotdeauna aceeași dar adaptată timpurilor lor. Mijloacele adoptate pentru transmiterea acestor învățături sunt multiple, cuprinzând legende, povești, obiceiuri, monumente, temple, statui sau picturi. Templele, fie ca sunt hinduse, egiptene, evreiești, creștine sau musulmane sunt întotdeauna concepute conform unui canon care respecta reguli stricte care explică cultura pe care o reprezentau. În Egipt, India și în perioada gotică a catedralelor creștine, templul era o carte care revela o învățătura esoterică.<sup>19</sup>

Până la sfârșitul Evului mediu, tradiția creștină a alocat atribute specifice unui anumit sfânt, sculptat sau pictat iar aceste atribute sunt veritabile scripturi care relevă ceea ce nu poate fi spus în simple cuvinte.<sup>20</sup>

În epoca renescentistă, personalități excepționale care intraseră în contact cu conceptele filozofice ale neoplatonicienilor, reactivate în epoca lor, au supus creațiile lor unor sisteme geometrice și matematice după principii alchimice, mistice, ale geometriei secrete, având ca rezultat crearea unor opere cu un puternic impact. Cel mai eminent exemplu îl regăsim în opera lui Leonardo da Vinci. În lucrarea *Sfântul Ioan Botezătorul* (figura 2) avem imaginea înainte-mergătorului în sălbăticie îmbrăcat în blană de cămilă zâmbind enigmatic. Imaginea ne apare conturându-se din întunericul înconjurător. În mâna sa stângă el ține un băț cu cruce la capăt, iar cu mâna dreaptă arată în sus spre ceruri. Una dintre trăsăturile cele mai tulburătoare ale tabloului este aceea că Sfântul Ioan este reprezentat ca un androgin sau hermafrodit, element întâlnit frecvent în reprezentările din tradiția ermetistă și cea gnostică provenind de la Hermes Trismegistus, care a avut o mare apreciere în perioada Evului mediu și a Renașterii. O idee fundamentală din această tradiție a fost aceea a dualității genurilor tuturor ființelor însuflețite sau vegetale, dar și a lui Dumnezeu. De asemenea gestul lui care arată spre ceruri sugerează prin asociere cu simbolistică ermetistă o referire la primul principiu al tabletei alchimice: *după cum este jos, pe pământ, așa este și deasupra, în ceruri*. Cu alte cuvinte, legile care guvernează pământul sunt asemenea celor care guvernează cerurile.

---

<sup>18</sup> Platon, *op.cit.*, p.657.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.46.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.67.



**Fig. 2.** Leonardo da Vinci, *Ioan Botezătorul*,  
ulei pe lemn 69 x 57 cm, 1515 Muzeul Luvru Paris

Ideea unității în tot ceea ce ne înconjoară, unității în diversitate este una dintre ideile fundamentale ale cunoașterii obiective.<sup>21</sup> Observăm că fiecare epocă încorporează în arta sa coduri specifice de reprezentare, însă ceea ce transmitea arta acestor vremuri poate fi complet pierdut înțelegerii contemporane. Neavând cheile prin care se pot decoda adevărurile cuprinse în aceste forme de expresie, privitorul contemporan le admiră, în cel mai bun caz, doar din perspectiva estetică, intuind, probabil că ele ascund adevăruri mai profunde dar care nu îi sunt accesibile.

---

<sup>21</sup> Sophia Wellbeloved, *Gurdjieff the Key concepts*, Routledge, London and New York 2003, p.113.

Astăzi arta rămâne o componentă importantă a existenței noastre; ne aduce impresii pe care nu le putem accesa în alt mod și păstrează rolul de a releva, de a ne pune în contact cu acel substrat care ne ajută cel puțin să interogăm natura realității cotidiene, doar că acum maniera în care aceasta se manifestă este mult mai subiectivă. În starea sa obișnuită, artistul realizează lucrările sale sub influența unor idei, stări, emoții, senzații care nu îi sunt neapărat întotdeauna clare și care îl conduc exprimându-se prin el, într-un mod sau altul. Atunci când aceste stări iau o formă artistică accidentală, ele, la fel de accidental produc un efect în privitor, care depinde, din nou, de asocierile pe care acesta le face, în funcție de stările, gusturile, sau obiceiurile personale ale sale.<sup>22</sup> Se poate observa că „există două forme de artă, una foarte diferită de cealaltă – arta obiectivă și arta subiectivă. Tot ceea ce știm [astăzi] tot ceea ce numim artă, este artă subiectivă.”<sup>23</sup>

În producerea artei subiective tot ceea ce ține de procesul creativ și de efectul acestuia asupra privitorului este accidental; nu doar se caută acest accident, dar artiștii adesea sunt în mod deosebit identificați cu privire la particularitatea caracterului accidental personal al lucrărilor lor. În contrast cu arta obiectivă, unde artistul este responsabil pentru rezultatul creației sale și unde „el pune în munca sa orice idei sau sentimente pe care vrea sa le transmită, iar acțiunea rezultatului operei sale asupra privitorului este întotdeauna definită.”<sup>24</sup> Simpla reproducere mecanică, imitația naturii, a oamenilor, fantezia sau încercările de a fi original nu sunt conform acestui punct de vedere, artă obiectivă. În ceea ce în mod comun acceptăm astăzi drept artă, totul este subiectiv: percepția artistului a uneia sau altei senzații, formele în care încearcă să exprime senzațiile sau impresiile sale precum și recepția acestora de către ceilalți. În contrast, în arta obiectivă nu există nimic accidental, artistul știe și înțelege ceea ce vrea să reprezinte iar rezultatul nu poate să producă o impresie unui om și o altă impresie complet diferită altuia, cu condiția că oamenii se află la același nivel de înțelegere.<sup>25</sup> Marea majoritate a privitorilor, în loc să măsoare arta prin gradul de conștientă pe care aceasta o reprezintă, o măsoară prin gradul ei de inconștientă. Prevalează obiceiul de a admira calitatea eluzivă, misterioasă sau indefinită luată ca premisă, ca fiind o componentă esențială actului de creație artistică fără de care, se presupune că am avea de a face cu un meșteșug sau cu un alt tip de produs inferior artei.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Anna Challenger, *op.cit.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> P.D. Ousepnsky, *op.cit.*, p.295.

<sup>25</sup> Anna Challenger, *op.cit.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*



Cu toate acestea, concluzionăm că arta păstrează și în ziua de astăzi necesitatea intrinsecă de a exprima adevăruri despre viață și despre misterele acesteia, despre locul și rolul pe care omul îl are în lume. Artistul contemporan urmărește în continuare contactul cu elementele ascunse aflate dincolo de voalul realității cotidiene chiar și fără existența unui sistem sau limbaj obiectiv care l-ar susține în expresia acestor căutări. Încercările sale sunt adesea o imagine a realității cu care se confruntă și ridică întrebări cu privire la un alt mod de raportare la lumea care ne înconjoară.

## ARMONIA SPAȚIALITĂȚII POZITIVE ȘI NEGATIVE ÎN SCULPTURA ARTISTULUI INGO GLASS

VASILE DUDA\*

**ABSTRACT. Harmony of Positive and Negative Spaciousness in Ingo Glass sculpture.** The aim of this article is to discuss issues regarding the ways spaciousness and harmony of positive and negative surfaces in Ingo Glass sculpture are valorized. The artist was born in 1941 in Timișoara, he studied at the Traditional School of Arts from Lugoj and then he attended the university in Cluj. Between 1967-71 he worked as curator at the Museum of Contemporary Arts from Galați and he established connections with visual artists from all over the country. Later on, between 1972-73 he worked as teaching assistant at the Architecture University from Bucharest and then he became cultural consultant at the German Culture House Friedrich Schiller. During this period, Ingo Glass created a Constructivist Art with metal structures developed vertically following the spatial pattern specific to the great Gothic cathedrals– the most famous work *Septenarius* was built in 1976 on the Danube boardwalk from Galați. Being forced by the political circumstances from the Socialist Republic of Romania, he emigrated to the Federal Republic of Germany in 1979, he moved to München where he worked for the Municipal Art Gallery and where he was integrated in the group of Concrete-Constructivist Art artists. After 1989 he came back to Romania with different exhibitions and he created public monuments in Galați, Timișoara, Moinești and Lugoj. Then, in 1992 he presented his PhD thesis about the influence of Constantin Brâncuși Art over the 20th century sculpture. Between 1989-1998 the artist crystallized an original visual concept based on the usage of the basic geometric shapes in conjunction with the primary colours. Ingo Glass upgraded Bauhaus theory and he associated the square with blue, the triangle with yellow and the circle with red. By using shapes and primary colours the artists creates Concrete Art, a new symbolic universe, purely geometrical, the harmony of his entire work being given by the proportion and link between full and empty spaces. Expanded spaciousness specific to the Constructivist Art phase experiments the architecture-sculpture link and the monumentality of the metallic structures encourages the entrance to the central core of works. The open, non-

---

\* Doctor în istoria artei. Inspector de specialitate la Inspectoratul Școlar Județean Bistrița Năsăud. Istoric de artă la Primăria Bistrița.

material dimension forms the main volume of the sculpture, the empty space dominates the full shape and it outlines the effects of an unrated and irrational spaciousness. Balanced spaciousness specific to the Concrete Art phase experiments geometrical combinations, based on the basic shapes in positive and negative intersections, by the spaciousness and non-spaciousness link, the pace between full and empty spaces. The usage of the three basic geometrical shapes also influenced the combining vocabulary of these elements, and it even ensured the ordering and deduction of the empty space. The utopia of basic forms expresses tendencies towards positive irreducible forms of energy or negative forms through non-materiality, where the concepts of mass, weight, space and time are added. In each of his works, the artist used a proportion between the elements of the composition through a rational interpretation stimulated by the achievement of a geometrical order as the essential basis of tasks. The relation between positive and negative spaciousness appears constantly in the sculpture of the last century and the rhythm and sequence of its spatial effects are determined by a sense of proportion that involves an aesthetic of proportion. Thus, we can definitely say that the work of the artist Ingo Glass originally captures all these aspects of Contemporary Art.

**Keywords:** sculpture, spaciousness, Ingo Glass, constructivism, Concrete Art.

**REZUMAT. Armonia spațialității pozitive și negative în sculptura artistului Ingo Glass\*\*.** Articolul își propune să dezbată aspecte legate de modalitatea în care este valorizată spațialitatea și armonia suprafețelor pozitive și negative în sculptura artistului Ingo Glass. Artistul s-a născut în 1941 la Timișoara, a urmat Școala Populară de Arte din Lugoj și Universitatea la Cluj. Între anii 1967-71 a lucrat la Muzeul de Artă Contemporană din Galați ca muzeograf și s-a implicat în contactele instituției cu artiștii plastici din țară, a fost asistent la Universitatea de Arhitectură din București între anii 1972-73, iar apoi a fost referent cultural la Casa de cultură germană *Friedrich Schiller*. Ingo Glass realizează în această perioadă o artă constructivistă, cu structuri metalice dezvoltate pe verticală, după modelul spațialității marilor catedrale gotice – cea mai cunoscută lucrare *Septenarius* a fost realizată în 1976 pe faleza Dunării, la Galați. Forțat de împrejurările politice din Republica Socialistă România a emigrat în 1979 în Germania Federală și s-a stabilit la München unde a lucrat pentru galeria municipală de artă și s-a integrat în rândul artiștilor de artă constructivist-

---

\*\* În acest articol sunt utilizate parțial informații din cadrul unui studiu de doctorat desfășurat la Universitatea de Vest din Timișoara în domeniul artelor vizuale. Imaginile utilizate provin din colecția artistului Ingo Glass, iar figurile sunt prelucrate de autor după raporturile lui H. R. Radian în legătură cu proporția elementelor plane, dar adaptate la caracteristicile sculpturilor realizate de Ingo Glass. Analiza proporționalității din articol s-a realizat pe baza măsurării laturilor, unghiurilor, a perimetrului și a ariei de la lucrările aflate în atelierul artistului, în cadrul întâlnirilor din Budapesta, din vara anului 2016.

concretă. După 1989 revine în România cu diverse expoziții și realizează monumente publice la Galați, Timișoara, Moinești și Lugoj, iar în 1992 susține o teză de doctorat în care a studiat influența artei lui Constantin Brâncuși asupra sculpturii din secolul XX. Între anii 1989-1998 artistul a cristalizat un concept plastic original, bazat pe utilizarea formelor geometrice de bază în asociere cu culorile primare. Ingo Glass a actualizat teoria Bauhaus și a asociat forma pătratului cu culoarea albastră, forma triunghiului cu culoarea galbenă, iar forma cercului cu culoarea roșie. Prin utilizarea formelor și a culorilor de bază artistul cristalizează o artă concretă, un univers simbolic nou, de nuanță pur geometrică, iar armonia sculpturală se obține din proporția și relația dintre plinuri și goluri. Spațialitatea dilatatorie din faza constructivistă probează relația arhitectură-sculptură, iar monumentalitatea structurilor metalice încurajează intrarea în miezul lucrărilor. Dimensiunea deschisă, imaterială alcătuiește volumul principal al sculpturii, spațiul gol domină forma plină și conturează efectele unei spațialități neevaluate și iraționale. Spațialitatea echilibrată din faza artei concrete se probează prin combinațiile geometrificate, bazate pe formele de bază în intersecții pozitive și negative, prin relația dintre spațialitate și non-spațialitate, prin ritmul dintre plinuri și goluri. Utilizarea celor trei elemente geometrice de bază a conturat și vocabularul combinatoriu între aceste elemente, dar a asigurat și ordonarea și deducția spațiului gol. Utopia formelor de bază exprimă tendințe spre formele ireductibile pozitive ale energiei ori negative prin imaterialitate, la care sunt asociate noțiunile de masă, greutate, spațiu și timp. Artistul a utilizat în fiecare lucrare o proporționare între elementele compoziției printr-o interpretare rațională impulsivă de atingerea unei ordini geometrice, ca bază esențială a lucrurilor. Relația dintre spațialitatea pozitivă și negativă apare în mod constant în sculptura ultimului secol, iar ritmul și succesiunea efectelor spațiale se dozează cu un simț al măsurii care implică o estetică a proporționării, iar opera artistului Ingo Glass surprinde în mod original aceste aspecte ale artei contemporane.

**Cuvinte cheie:** sculptură, spațialitate, Ingo Glass, constructivism, artă concretă.

*Spațiul este infinit atât înspre interior,  
cât și înspre exterior  
Ingo Glass*

Sculptura este percepută ca fiind o artă a volumului ronde-bosse, o artă realizată prin cioplitul sau modelarea materialelor, o artă a tactilității care se intersectează cu pictura sau grafica prin formele diverse ale reliefului. Practica sculpturii se definește prin talentul de a făuri imagini tridimensionale, folosind materiale diverse și tehnici adecvate acestora<sup>1</sup>. Pe de altă parte modernismul

---

<sup>1</sup> *Dicționar de artă*, Vol II, Editura Meridiane, p.118.

respinge în mod explicit teza imitației estetice în artă, iar gândirea artistică contemporană aspiră deliberat către surprinderea aproape platoniciană și pură a esențelor. Există, așadar, intenția de construire a unei arte care să se situeze dincolo de mimetis, așa cum intrase și în sfera de preocupări a lui Platon<sup>2</sup>.

Modalitatea în care percepem sculptura depinde de configurația spațiului, iar în acest sens geometria ne spune că avem trei dimensiuni în care să percepem volumul sculptural. Dincolo de aceste trei dimensiuni ale spațiului imaginile vizuale nu pot trece, orice extindere se poate realiza doar prin construcții mentale.<sup>3</sup> Relația sculptură-obiect pare să domine imaginarul colectiv, iar denaturarea procesului de a făuri, de a da formă sculpturii prin așa numitele *objets trouvés* nu a pierdut sensul obiectului pentru că a deplasat în timp momentul creației, fără să-l înlăture în totalitate. În schimb, relația sculptură-spațiu pare mai puțin atașată de ideea de sculptură tocmai pentru că procesul de a construi este înțeles mult mai aproape de volumele arhitecturale. Arta arhitecturii este definită ca fiind arta de a construi după legi specifice, la început empiric descoperite, iar ulterior statuate de teoreticieni<sup>4</sup>. Prin accentul pus pe spațialitatea sculpturii constructivității de la începutul secolului XX au redimensionat modul de a înțelege sculptura prin problematizarea relației spațiale și au descoperit dimensiuni arhitecturale pentru sculptura secolului XX.

Spațialitatea sculpturilor a reasezat dialogul dintre modul în care percepem volumetria sculpturii, ca un monolit sau ca un complex de plinuri și goluri, dincolo de stricta tactilitate a suprafețelor. Pentru prima dată se punea direct problema acceptării că o sculptură nu este doar materialul modelat sau cioplit, ci și haloul spațial din jur, din miezul lucrării sau dintre formele materiale care compun întregul volum. Suma suprafețelor perforate sau a ritmurilor zigzagate contribuie la fel de mult, dacă nu în unele cazuri chiar mai mult, la conturarea expresivității sculpturii, decât materialul efectiv din care s-a realizat opera. A sculpta devine în termeni constructiviști a delimita un spațiu, a individualiza un conținut spațial. Arta sculpturii pare conectată de arta arhitecturii care operează mult mai firesc cu aceste noțiuni de spațiu. Spațiul util al volumelor arhitecturale se definesc în funcție de predictibilitatea locuirii și se dimensionează în raport cu scara umană, iar esteticul și funcționalul se definesc prin caracteristicile spațiului gol, a spațiului pe care poate să-l ocupe omul.

Încă din 1920, prin manifestul lansat de Naum Gabo și Antoine Pevsner, se afirma importanța construcției lucrării de artă cu firul cu plumb și compasul, așa cum inginerul construiește podurile, iar ritmul forțelor inerente orbitelor acestor

<sup>2</sup> Titus Mocanu, *Rigorismul platonician și epoca noastră*, în *Revista Arta*, Anul XIX, nr.6, 1972, p.26.

<sup>3</sup> Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală; O psihologie a văzului creator*, Editura Meridiane, 1979, p.221.

<sup>4</sup> *Dicționar de artă*, Vol. I, Editura Meridiane, p.37.

obiecte ar reprezenta esența estetică a sculpturii<sup>5</sup>. Capacitatea de a calcula și a exprima ritmicitatea dintre masa plină a materialității și spațialitatea aerată a imaterialității este percepută ca mesaj al unei estetici proaspete care a depășit tradiționala ritmicitate statică. În manifestul constructivismului se clarifică și mai mult aceste preocupări: *nu se poate măsura spațiul cu volumul, cum nu se poate măsura lichidul cu metrul. Privim spațiul ... Ce este el oare decât o profunzime continuată? Afirmăm valoarea profunzimii drept unica formă spațială picturală și plastică. Renunțăm la sculptură ca masă înțeleasă drept element sculptural. Orice inginer știe că forțele statice ale unui corp solid și forța sa materială nu depind de cantitatea masei*<sup>6</sup>. Rămâne în acest context să identificăm modalitatea în care se poate percepe acea profunzime continuată, acea spațialitate imaterială care își păstrează în ochii privitorului sensul unei continuități. Cum se sugerează acea spațialitate potențială? Tot în manifestul constructivist identificăm un posibil răspuns: *reintroducem în sculptură linia ca direcție, și, cu aceasta, afirmăm că profunzimea este o formă spațială*. Regăsim această potențialitate a continuității a depășirii vizualului prin metavizual și atunci când Constantin Brâncuși afirmă că pentru el *Coloana fără sfârșit* poate să fie un stâlp al bolții cerești – ritmicitatea sculpturii sale impune ritmuri verticalizate de înălțare care depășesc *volumul masă* pentru a continua ca un vector de spațialitate.

Spațialitatea a fost analizată în arta modernă ca o funcție adăugată calității locuirii alături de factorul timp, factorul luminii, factorul sunetului și factorul climei, iar estetica locuirii se bazează pe funcția structurilor, volumelor, materialelor, culorilor, luminii, sunetelor, timpului, dar și a spațialității interioare și exterioare<sup>7</sup>. Complexitatea factorilor și funcțiilor implicate ne atenționează de profunzimea sistemului care concurează unitar și prin fiecare din componentele sale duce la cristalizarea modului în care simțim și înțelegem mesajul artistic. Schimbarea parametrilor unui factor sau a unei funcții poate să contribuie decisiv la amplificarea sau denaturarea unor efecte, iar din această perspectivă trebuie să acceptăm o relativizare și să nu căutăm o absolutizare în analiza și înțelegerea implicațiilor spațialității, în lipsa fixării unor repere foarte clare ale contextualității.

Ritmicitatea și cadența imprimă o desfășurare potențială, o spațialitate reală continuată intuitiv și implicit, o serie de efecte multiplicatoare la nivelul descoperirii semnificației care depășesc efectele matematicii strict măsurabile. Forța intuitivă este stimulată și amplificată de calitatea ritmului și de capacitatea

<sup>5</sup> Naum Gabo, Antoine Pevsner, *Constructivism – Manifestul realismului 1920*, în Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, p.354.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Nicolas Schöffer, *Orașul viitorului și cibernetica*, Editura Meridiane, 1980, pp. 25-26.

de recunoaștere a acestuia, de acele efecte de asociere cu viața și sensul vieții. În acest context, proporția și ritmul proporției dintre părți și întreg, dintre plinuri și goluri pot să reconstituie memoria unor segmente ale vieții și oferă sensuri intuitive operei artistice. Simplitatea formei și simetria ajută la înțelegerea figurii volum în întregime ei și ne determină să ne eliberăm de tentația selecției formelor simple, iar restul să-l considerăm un spațiu de fundal. La plasarea spațială a formelor avem tendința să selectăm formele convexe, iar exteriorul acestora să-l considerăm un spațiu de contur; simplitatea afectează nu numai forma unei imagini, ci și orientarea ei spațială. Termenii de figură și fond sunt justificați numai dacă obiectul nostru sculptural este situat într-un mediu omogen și nelimitat, dar în realitate nu avem asemenea condiții. Dacă în miezul unui pătrat avem perforat un cerc putem să percepem o asociere dintre un pătrat și un cerc, în care cercul este un disc amplasat peste forma pătratului ca fond, sau se poate percepe pătratul ca o figură cu orificiu plasată pe un fond spațial. Efectul pare conturat din acea tendință de simplificare a percepției, ceea ce înseamnă că numărul nivelurilor de adâncime dintr-o imagine este cel mai mic posibil în condițiile respective. Dacă spațialitatea cerului definește discul așezat în miezul pătratului rezultă o repartizare pe trei niveluri, în timp ce pătratul perforat implică doar două nivele de complexitate. Atunci când spațialitatea cercului intră în competiție cu forma pătratului și cu întregul compoziției materializate a volumului, intră în competiție cu un aranjament pe trei niveluri, sau putem să avem o configurație mai simplă - aceste preferințe de percepție au rațiuni fiziologice.<sup>8</sup> Spațialitatea pozitivă și respectiv spațialitatea negativă se pot contura ca forme reale care intră în dialog sau în alte contexte din rațiuni de simplificare perceptivă, le degradăm la simple fonduri sau perforații în formele pline și ignorăm rolul lor estetic în complexitatea volumului sculptural.

Jean-Paul Sartre spunea că o *imagine nu este nimic mai mult decât o relație*, iar această mutație de la obiect la relație, devine mult mai puternică atunci când discutăm de o reprezentare spațială.<sup>9</sup> În cazul nostru trebuie să identificăm acea relație de tip compozițional care se cristalizează în procesul de percepție al sculpturii. Psihologii gestaliști preocupați de modul în care sunt percepute figurile geometrice plane argumentează percepția ansamblului prin tendința de sintetizare, abstractizare și generalizare, care oferă relații raționale pentru ceea ce vedem. În acest context s-a conturat ipoteza că niciodată ceea ce vedem, atunci când privim un obiect sau o sculptură, nu este suma egală a componentelor: *întregul este*

---

<sup>8</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pp.233-236.

<sup>9</sup> Dana Pop, *Despre percepția spațiului în arhitectură*, Editura Paideia, București 2015, p.69.

*altceva decât suma părților.*<sup>10</sup> Componentele procesului perceptual au fost cristalizate într-o serie de principii care vizează relația dintre părți și întreg, relația dintre formă și contextul mediului, relația comparativ-succesivă a percepției formelor, ierarhizarea percepției pe baza elementelor de bază ș.a.m.d., care stimulează și completează reprezentarea artistică. În funcție de context, de spațialitate, de dimensiuni și numărul de elemente combinate, de relațiile cromatice și de intensitatea luminii, percepția vizuală devine o reprezentare din mintea privitorului. Reprezentarea mentală se naște din cogniție și este diferită de imaginea reală pentru că a fost sintetizată și particularizată de privitor pornind de la reprezentarea pură a imaginii.<sup>11</sup>

Arta purificată de învelișul aparent al texturilor imitate din realitatea vizibilă are nevoie de înțelegerea gramaticii vizuale, adică de înțelegerea mecanismelor din care se conturează întreaga volumetrie și structura acesteia, dincolo de ornamentica de suprafață. Un facilitator al percepției este dimensiunea, iar prin mărimile care compun figura suntem influențați în modul nostru de relaționare. Raportul dimensional dintre părți și întreg, dintre plinuri și goluri s-a codificat în arta tradițională, în canoanele fundamentate de Polyclct și Vitruvius pe componentele corpului uman, iar Leonardo da Vinci și Luca Paccioli, ca să amintim doar câteva personalități implicate în aceste căutări, au reactualizat dimensiunile optime ale mărimilor tot în raport cu dimensiunile corpului uman. Pătratul și cercul ca forme geometrice perfecte exprimă, în concepția epocii, perfecțiunea și universalismul omului sau în caz strict vizual al corpului uman. Proporția ideală primește o expresie divină, iar numărul care exprimă buna măsură se regăsește prin așa numita secțiune de aur. Academii de artă utilizează echilibrul și armonia proporției prin perfecționarea valorilor numerice, dar structurile geometrice sunt inundate de învelișul formelor recognoscibile și își pierd eficiența și prospețimea. Abstractizarea din ultimul secol, și decorticarea învelișului formelor ne apropie mult mai mult de originea gramaticii limbajului plastic, iar puritatea geometrică devine mult mai vizibilă și mai apropiată de buna măsură între părți și întreg.

Conceptul artei concrete, lansat după 1924 de Theo van Doesburg și completat în 1930 cu *Manifestul Artei Concrete*, susține supremația formelor simple eliberate de caracteristicile asociate formelor din natură. Această formă de artă este înțeleasă ca fiind o artă cât se poate de concretă, tocmai pentru că

<sup>10</sup> James R. Pomerantz, Mary C. Portillo, *Perceptual Organization: Vision*, în *Encyclopedia of Perception*, Editura E. Bruce Goldstein, Los Angeles 2010, p.786, *apud.*, Dana Pop, *op. cit.*, p.69.

<sup>11</sup> Mircea Miclea, *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Iași 2003, pp. 158-166.



reprezintă baza limbajului de comunicare. Abstractizarea oferită de arta concretă s-a apropiat de o geometrizare a naturalului, de reducere treptată a formelor naturale la un echivalent geometric. Treptat s-a pus problema dezvoltării unei noi gramatici de limbaj, a refacerii la un nivel superior a funcțiilor fundamentale ale limbajului articulat; acum, însă, nu se mai pune doar problema manipulării conștiente a unor structuri inerente materiei cu care lucrează artistul, ci și transformarea independentă a acestora<sup>12</sup>.

În arta românească principiile constructiviste ale artei concrete pătrund în special prin cercul de la revista *Contimporanul*, și ca influență directă a unor personalități avangardiste românești din mediul cultural european. Dincolo de succesul recunoscut pentru Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, M. H. Maxy și alți artiști de talie, efectele avangardei nu sunt constante, iar principiile constructivismului sunt asumate ca un sistem de *constructivitate*<sup>13</sup>, de construcție plastică cu spirit cubist. Spațialitatea sculpturilor constructiviste, în care ritmicitatea deschiderilor predomină pe cea a închiderilor, nu o regăsim în volumele sculpturilor românești interbelice și nu este deosebit reprezentată nici în celelalte arte.

Prin Ansamblul monumental de la Târgu Jiu realizat de Constantin Brâncuși în 1938, problematizarea relației dintre volumul materie și volumul spațial într-un nou spațiu plastic amprentează ireversibil sculptura din România, dar anii războiului și impunerea realismului socialist în anii '50-'60, a întârziat efectele de durată din mediul artistic. În lipsa unor proiecte sculpturale monumentale libere, reluarea, continuarea sau inițierea unor demersuri artistice de for public după cele de la finalul perioadei interbelice nu s-au putut realiza în Republica Populară Română. Conceptul simbolic și estetic al ansamblului de sculpturi alcătuit din *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfârșit* a rămas prea puțin asumat, iar înțelesul artei lui Constantin Brâncuși nu a fost accesibil studenților din prima parte a regimului comunist.

Relația sculptură-arhitectură și înnoirea artistică prin sinteza limbajului plastic, cu potențializarea spațialității în pandant cu masa volumului sculptural o regăsim în ansamblul de la Târgu Jiu, chiar dacă arhaismul cioplitelui direct în masa materialului sau esențializarea artistică, utilizate din plin în acest proiect, conferă o originalitate prin care se subordonează componenta spațială față de conceptul simbolic implementat de artist. *Sacra conversatiune*, un moment simbolic evocat prin *Masa tăcerii* implică o componentă spațială utopică, dar efectul simbolic la formelor pline sculptate, dominate de conceptul unei statice hieratice,

---

<sup>12</sup> Solomon Marcus, *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1982, p.6.

<sup>13</sup> M.H. Maxy, în *Revista Integral*, III, nr. 11, 1925.

impun greutatea imuabilă a masei volumelor sculpturale. Pe axa ansamblului, *Poarta sărutului* încurajează o comparație directă cu arhitectura și se generează inevitabil o amplificare a importanței spațiului continuu. Paralela între arcul de triumf edificat în tradiția romană și *Poarta sărutului*, realizată de Constantin Brâncuși ne aduce într-o comparație formală arhitectură – sculptură, dar și situația problematizării sensului. Este arcul de triumf o mare sculptură? În mod tradițional clasăm arcul de triumf în rândul arhitecturii onorifice, iar arta sculpturii care însoțește monumentul se subordonează spiritului construcției. Reliefulurile sculptate și sculpturile ronde-bosse din frontispiciu respectă logica concepției arhitecturale și se armonizează cu spațiul pus la dispoziție de arhitectură. Edificiul are clarificate și funcționalități publice, iar defilarea festivă cu rigorile unei locuiri de tip omagial clarifică modalitatea prin care se accesează spațiul interior al arcului de triumf. Din această perspectivă *Poarta sărutului* se evidențiază ca un monument în care conceptul sculptural își subordonează regula constructivă, chiar dacă reține componente protoconstructive. Caracteristicile făuririi sunt mai evidente decât cele ale construirii, iar simbolismul formei diluează suportul funcțional. În acest context, înțelegem că *Poarta sărutului* este poarta unei treceri proiectate nu a unei treceri reale, iar înțelegerea sensului lucrării implică o contemplare din exterior, aidoma contemplării obiectuale, fără să fie nevoie de locuirea spațiului după principiile arhitecturii. Dacă intrăm în lucrare, dacă trecem prin *Poarta sărutului*, nu se conturează un context favorabil aprofundării sensului plastic, din contră, parcă pierdem din vedere impactul întregului ansamblu, iar emoția își pierde misterul. Așadar, în percepția sculpturii se induce o mai mare doză a imaginarului, spre deosebire de universul arhitecturii în care primează efectul realului, al spațialității funcționale și utilizate în mod direct. Cu toate acestea descoperim sensul pe care spațiul și construcția spațială din miezul unei lucrări îl determină în sculptura secolului XX, iar volumul sculptural îl descoperim cu masa și spațialitatea sa. Astfel, *Coloana fără sfârșit* devine un vector spațial al înălțării, un semn al sensului descoperirii spațiului infinit ca parte integrantă a simbolismului sculptural.

Percepția spațialității pozitive sau negative în structurile arhitecturale este influențată de utilitatea sau inutilitatea spațialității, dar în cadrul sculpturii percepția este stimulată de forța asocierilor simbolice care pot să justifice sau să ofere un sens înnoit spațialității. Pătrunderea și aprofundarea sensurilor sculpturii lui Constantin Brâncuși a stat sub semnul stigmatului în primele decenii de la instaurarea comunismului în țară, iar tinerii sculptori români au fost obligați să realfabetizeze sculptura românească modernă. Albumele cu lucrări Constantin Brâncuși, Henry Moore, Alberto Giacometti încep să fie accesibile doar după 1965, iar resuscitarea spiritului artistic al avangardelor avea nevoie de îndrăzneală și creativitate.

În acest context al transformărilor, în care s-a format generația artiștilor din anii '70, îl descoperim pe artistul Ingo Glass, ca parte dintr-o generație care a marcat remodernizarea și reactualizarea artei românești, după presiunea neproductivă a realismului socialist. Artistul Ingo Glass s-a născut la Timișoara în 1941, a copilărit la Lugoj, a urmat Universitatea de Arte la Cluj-Napoca și a început cariera artistică la Galați, apoi a activat la București, iar în anul 1979, sub presiunea regimului comunist, a părăsit Republica Socialistă România și s-a stabilit la München, iar acum locuiește la Budapesta. Anii 1965-74 sunt o perioadă de relativă libertate, de contacte cu arta europeană, dar perspectivele avangardiste reprezentau în arta românească a timpului un model incomplet evoluat, datorită cenzurii care acoperea acest colț de Est Europa<sup>14</sup>. Finalmente cercetările novatoare din țară s-au lovit de inconvertibilele situații totalitare și ajung inevitabil la diverse grade de compromis estetic, diferit totuși de cel generat de arta oficială ușor modernizată, iar pentru a se sustrage acestor constrângeri o serie de artiști experimentaliști sau avangardiști au preferat să se exileze<sup>15</sup>.

Ingo Glass s-a stabilit în Germania Federală și se integrează în grupul artiștilor de artă concretă și geometrică, care îl influențează în sinteza limbajului plastic. Conceptul său legat de asocierea formelor geometrice de bază și a culorilor primare îl aduc în postura unui înnoitor al conceptelor de la Bauhaus, dar și al spațialităților pozitive și negative. După 1989, artistul reface legăturile cu grupul artiștilor români, organizează expoziții și realizează monumente de for public la Galați, Timișoara, Moinești și Lugoj.<sup>16</sup>

Evoluția artistică parcursă s-a înscris în caracteristicile formative ale învățământului românesc, cu exerciții de tip academic bazate pe modelajul portretelor și a corpului uman. La Institutul *Ion Andreescu* din Cluj s-a format la clasa sculptorului Artur Vetro și aici a făcut primele experimente legate de joncțiunea unor compoziții complexe, fiind atras de obținerea unor forme expresive. Este perioada când a descoperit opera artistului Henry Moore, omul ce-a resimțit mai dramatic decât oricare alt sculptor modern forța de expansiune a golului, imaterialul ca expresie a neantului ce agresează substanța fizică<sup>17</sup>. Prima expoziție de la Galați poartă influența acestui titan al sculpturii postbrâncușiene. La Galați artistul face parte din grupul care a constituit nucleul Muzeului de Artă axat pe

<sup>14</sup> Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești 2008, p.229.

<sup>15</sup> Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București 2000, p.119.

<sup>16</sup> Informații ample despre viața artistului au fost publicate în catalogul *Ingo Glass – Begegnung / Întâlnire, Lugoj 1949-2017*, VII, Budapesta 2017, pp. 4-41.

<sup>17</sup> Ion Frunzetti, *Tendențele sculpturii moderne*, în *Studii critice*, Editura Fundației Culturale Române, București 2000, p.56.

patrimoniul de artă contemporană românească, ceea ce îi facilitează accesul prin atelierele celor mai cunoscuți artiști români ai perioadei. Este un deceniu dominat de tensiunile dintre abstracționismul de tip constructivist, cinetist sau purist.<sup>18</sup> Perioada este considerată de dezgheț și destindere în arta românească, dar pe de altă parte activitățile solitare ca pictura și sculptura erau considerate de regimul comunist inofensive prin natura lor, precum și prin limitata capacitate de exprimare publică.<sup>19</sup>

Sub influența efervescentei industriale din Galați și cu oferta generoasă a Combinatului Siderurgic, artistul se decide să se orienteze spre sculptura în metal. Acum învață să construiască un volum sculptural din componente metalice, iar spațiul gol din miezul lucrărilor sale devine un nucleu de raportare spațială. Conceputul constructivismului, al spațialității continue se conturează tot mai evident în lucrările sale, iar expoziția din 1974 de la Galeria Simeza, a Uniunii Artiștilor Plastici din București poartă această amprentă<sup>20</sup>. Se materializa o relație între spațialitatea arhitecturii și cea a sculpturii de for public prin transformarea structurilor gotice în structuri ale plasticii prezentului.<sup>21</sup>

În această perioadă arta românească trece prin succesul neoconstructivismului la care au aderat Ilie Pavel, Mihai Rusu, Paul Neagu, la București sau grupul din Timișoara format de Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor-Străinul, Dietrich Sayler și Zoltan Mólnár.<sup>22</sup> În 1968 grupul de la Timișoara expunea pentru prima dată în capitală, făcându-se astfel cunoscut pe plan național, s-a creat contextul participării la Bienala Constructivistă de la Nürnberg din 1969, moment ce a echivalat cu recunoașterea sa internațională.<sup>23</sup> Din perspectiva interpretărilor ulterioare se constată însă că momentul marchează și o scădere a interesului mondial pentru arta geometrică, iar în rândul manifestărilor artistice contemporane Documenta de la Kassel devine locul în care e luat pulsul noutății în arta internațională.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Alexandra Titu, *Experimentalismul în arta românească după 1960*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.17.

<sup>19</sup> Călin Dan, *Estetica sărăciei*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.101.

<sup>20</sup> Criticul Octavian Barbosa remarcă caracterul constructiv la vernisajul expoziției.

<sup>21</sup> Titus Mocanu, *Sculptura – Ingo Glass, 1974*, Catalog de expoziție, păstrat în colecția artistului.

<sup>22</sup> Octavian Barbosa, *Tehnici contemporane ale imaginii: Expoziția artiștilor timișoreni*, în *Revista Arta Plastică*, Anul XV, nr.7, 1968, p.8.

<sup>23</sup> Ileana Pintilie, *Punctele cardinale ale mișcării artistice timișorene 1960-1996*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.31.

<sup>24</sup> Erwin Kessler, *X:20, o radiografie a artei românești după 1989*, Editura Vellant, București 2013, p.181.

Arta geometrizată cu repere constructiviste și concrete se plasează între căutările unor tineri artiști pentru care înnoirea limbajului plastic se impusese ca o necesitate în anii '70, de dezgheț politic și cultural. Pe lângă grupul Timișoara, se remarcă în această direcție activitatea unui important număr de artiști printre care: Paul Gherasim, Ștefan Sevastre, Mihai Horea, Liviu Stoicoviciu, Tiberiu Marianov, Viorel Toma, Corneliu Boambeș, Constantin Baci, Mihai Olos, Nicolae Șaptefrați ș.a.m.d.<sup>25</sup> La Cluj se remarcă în noul fenomen constructivist-concret contribuția a patru artiști bine individualizați: Florin Maxa, Savel Cheptea, Victor Ceato și Ștefan Kancsura. În viața artistică a orașului din anii '70 și începutul anilor '80 se remarcă în această direcție a experimentelor spațiale Ana Lupaș și Mircea Spătaru, în calitate de asistenți universitari și de artiști cu prestigiu internațional.<sup>26</sup> La Galați, acolo unde Ingo Glass este conservator la Muzeul de Artă Modernă și Contemporană între anii 1967-71,<sup>27</sup> s-a generat un activism artistic din care s-a născut tabăra de sculptură în metal cu lucrări pe faleza Dunării, din care istoriografia de specialitate remarca lucrările realizate de Bela Crișan, Vasilica Marinescu și Nicolae Șaptefrați<sup>28</sup>. Cea mai impunătoare lucrare de pe faleza Dunării din Galați este sculptura *Septenarius* realizată de Ingo Glass în anul 1976. Sculptura se înscrie în perimetrul unei platforme dreptunghiulare situată la nivelul de călcare pentru a facilita intrarea în interiorul lucrării. Relația directă între structura sculpturală și privitor a determinat eliminarea principiului de *sculptură pe soclu* pentru a elimina rolul separator al acestuia. În cadrul unei sculpturi, soclul are funcția unei rame care separă spațiul creației plastice de spațiul real. Artistul caută alte mijloace prin care să-și marcheze perimetrul sculpturii fără să-l separe de spațiul real în care este amplasată lucrarea.<sup>29</sup> Ingo Glass se inspiră din opera brâncușiană și caută să implementeze conceptul unui spațiu accesibil și deschis, cu contact necenzurat între interiorul și exteriorul lucrării. În ansamblul asimetric al structurii metalice distingem un centru de interes marcat de o *masă - bancă*, forma trimite spre *Masa tăcerii* de la Târgu Jiu, dar înălțimea permite utilizarea acestui pedestal pe post de bancă, pe post de belle-vedere. Aparent acest detaliu poate să treacă neobservat, dar odată utilizat de trecători care se așează în acest loc, banca

<sup>25</sup> Andrei Pintilie, *Tendințe constructiviste în arta românească*, în *Ochiul în ureche*, Editura Meridiane, București 2002, p.69 și următoarele.

<sup>26</sup> Ramona Novicov Terdic, *Experimentul românesc între 1968-1973*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.49.

<sup>27</sup> Vasile Duda, *Artistul Ingo Glass / Der Künstler Ingo Glass*, în *Ingo Glass – Begegnung / Întâlnire, Lugoj 1949-2017*, VII, Budapesta 2017, p.29.

<sup>28</sup> Andrei Pintilie, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>29</sup> Vasile Duda, *Ingo Glass – Formă, Culoare, Lumină, Spațiu*, Editura Charmides, Bistrița 2019, *passim*. pp. 90-94.

respectivă devine sufletul lucrării *Septenarius*, o sculptură care se activează prin fiecare prezență umană<sup>30</sup>.



Fig. 1. *Septenarius*, metal, 1300x1500x900, Galați, 1976.

Lucrarea *Septenarius* problematizează relațiile de spațiu specifice artei constructiviste, iar metodele utilizate de artist sunt îndrăznețe și coerente astfel încât ne oferă mărturia unei lucrări de sculptură reprezentative pentru a doua jumătate a secolului XX din România. Popularizarea intensă în anii 1976-1978 încetează însă după 1979 odată cu plecarea artistului în străinătate pentru a se evita asocieri incomode pentru regimul comunist. După 1990 lucrarea a reapărut în lucrările de specialitate și treptat își redobândește locul cuvenit în istoria artelor plastice românești<sup>31</sup>. Prin această lucrare sculptorul a transpus la scară monumentală

<sup>30</sup> Vasile Duda, *Moștenire formală, versus creație formală în opera artistului Ingo Glass*, în *Fragmentarium, Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac*, Oradea 2016, p.383.

<sup>31</sup> Gudrun-Liane Ittu, *Arta plastică a germanilor din România 1945-1989*, București 2014, p.176-177; Aurel Chiriac, *Deschideri – Ingo Glass la 75 de ani*, Oradea, 2016; Victor Neumann, *Ingo Glass la Muzeul de Artă Timișoara*, Timișoara 2017; Maria Zintz, *Constructiv-Destructiv*, București 2018; Vasile Duda, *Ingo Glass – formă, culoare, lumină, spațiu*, Editura Charmides, Bistrița 2019.

principiile enunțate prin lucrările din expoziția de la Galeria Simeza din București în care spațialitatea domina fiecare structură metalică. Conceptul constructivist de amplificare a importanței fluidității și continuității spațiale și-a subordonat masa efectivă a lucrării. Invitația prezenței umane în centrul lucrării prin realizarea unui centru de interes adaptat în acest sens, introduce principiul operei active îmbrățișat de minimaliști. Sculpturile (prezențele) minimaliste nu implică doar admirarea exterioară, ci implicarea privitorului în miezul lucrării, iar prezența acestora contribuia la permanenta modificare a spațialității. Numai atunci puteau sculpturile lor să-și îndeplinească sarcina pentru care fuseseră create: *să afecteze spațiul în care se află și, în mod crucial, pe cei prezenți în el.*<sup>32</sup>



**Fig. 2.** *Quadratur*, metal, 1300x600x600cm, Oberhausen, 1980



**Fig. 3.** *Alfa&Omega*, metal, 1300x600x600cm, Dunaujvaros, 1987

<sup>32</sup> Will Gompertz, *O istorie a artei moderne*, Editura Polirom, Iași 2014, p.299.

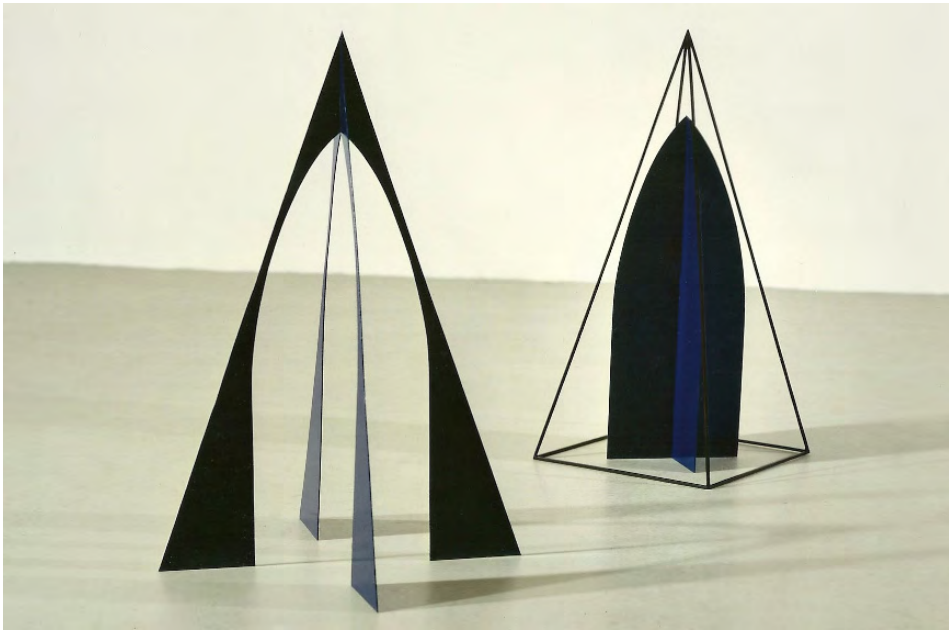


**Fig. 4.** *Piramida contraforturilor*, metal, 1300x600x600cm, Neu-Ulm, 1993/98

Spațialitatea dilatatorie din faza constructivistă probează relația arhitectură-sculptură, iar privitorul face parte din miezul lucrării, el participă activ la constituirea spectacolului vizual și percepe în mod direct emoția spațialității monumentale. Dimensiunea deschisă, imaterială a lucrării este volumul principal al lucrării, spațiul gol domină forma plină a sculpturii și conturează efectele unei spațialități neevaluate și iraționale. Forma greu de controlat a spațiului interior aerat de la *Septenarius* tinde în anii următori să se ordoneze într-o geometrie recognoscibilă care oferă sens formei spațiului, dincolo de forma structurii pline. Lucrarea *Quadratur* are un spațiu gol ce se ordonează, dar păstrează încă amprenta unei asimetrii controlate, dar la *Piramida Contraforturilor* spațialitatea se ordonează piramidal, într-o formă spațială imaterială, dar parțial fragmentată prin punctele butante de sprijin. În schimb, odată cu revenirea la Galați, în anul 1992, cu lucrarea *Piramida Soarelui*, artistul obține un maxim al potențializării spațiale prin simplificarea structurii materiale în folosul expresivității imateriale.



Exploatarea spațiului pozitiv și negativ în sculptură, prin afirmarea masei și negarea acesteia o constatăm în mod explicit în prototipurile de lucrări din faza preconcretă – forma piramidală cu o structură imaterială protejează un miez materializat și invers, o structură piramidală cu miezul degajat, conturează o spațialitate interioară. Prin comparația celor două volume sculpturale percepem lecția despre spațialitate și nonspațialitate din opera artistului Ingo Glass, dar descoperim și importanța relației dintre spațiul pozitiv și negativ din sculptura contemporană. Ca dovadă a preocupării aspectelor legate de spațialitate remarcăm aprecierile făcute de artist într-un studiu doctoral realizat pe marginea lucrărilor lui Constantin Brâncuși, în care are un subcapitol dedicat descoperirii spațiului plastic. Spațialitatea plastică proprie, esențială pentru sculptura lui Brâncuși, presupune așadar masa, recunoașterea fundamentală a materialului. *Spiritualitatea formei trebuie protejată la fel de mult ca și materialele*. Materialele se cuvin să fie în atenție în aceeași măsură în care se cuvine să fie în atenție și spiritualitatea formei.<sup>33</sup>



**Fig. 5.** Machete de studiu din atelierul artistului în care se analizează spațialitatea pozitivă și negativă

<sup>33</sup> Ingo Gerhard Glass, *Constantin Brâncuși și influența sa asupra sculpturii secolului al XX-lea / Constantin Brancusi und sein Einfluss auf die Skulptur des 20. Jahrhunderts*, Editura Vinea, București 1998, p.64.

Inițial, volumetria spațialității imateriale din miezul lucrărilor de sculptură s-a conturat, subordonat față de expresivitatea exterioară a structurii sculpturale, iar ulterior, odată cu creșterea preocupărilor pentru sublinierea spațialității imateriale constatăm experimentarea unor preponderențe ale acestei spațialități, așa cum s-a întâmplat cu o lucrare în *arc gotic*.<sup>34</sup> Artistul a realizat o sculptură prin simpla conturare a unui arc gotic, dublată de o jumătate de arc poziționat prin intersecție cu arcul principal, dar această jumătate de arcatură doar sugerează marcajul, iar vizual suntem inițiați să percepem întregul spațial. Prin jocul intersecției de arce artistul obține sugerarea formei pline, iar prin efectul de umbră și lumină sugerează practic partea materială care lipsește. Putem identifica întregul lucrării prin umbrire, dar această relație delicată de formă pozitivă și formă negativă se poate citi într-un mediu aseptice, într-un mediu fără concurență vizuală. Amplasarea unei asemenea lucrări într-un cadru natural cu prezența unor stimuli vizuali concurențiali alterează relația pozitiv-negativ și diluează efectul de continuitate, de formă conceput pentru stimularea percepției spațiale. Din aceste experimente se desprinde nevoia unei ordonări spațiale pentru a se obține efectul de coerență în percepția spațiului imaterial, iar soluția geometrizării se desprinde ca o clarificare în acest sens.

Experiența acumulată în problematizarea efectului de spațiu pozitiv și spațiu negativ a fuzionat cu preocupările legate de sinteza formei și a culorii pe care Ingo Glass o inițiază după contactele cu conceptele de la Bauhaus și cu influențele din cercurile artei concrete pe care le frecventează. În acest context, în anii 1990-1998, artistul sintetizează un nou concept legat de asocierea formelor geometrice de bază (triunghi, pătrat, cerc) cu culorile de bază (galben, albastru, roșu), într-o relație adaptată percepției contemporane. Artistul mărturisește că sinteza geometrică de bază a fost o trecere dincolo de *primordialitatea oului* lui Brâncuși, o feliere a tridimensionalului prin care a obținut cele trei elemente din construcția sa.<sup>35</sup> Limitarea creației artistice la cele trei figuri geometrice plane impune utopia ca instrument de explicare al Logosului. O explicație pentru preferința geometricului ar fi obținerea unei structuri intime a *Eului* care, după o perioadă dinamică naturală (biologică) transmută într-o formă statică cu valențe estetice, sinteza geometrică a biologicului<sup>36</sup>. Compunerea și articularea sculpturilor sale pe baza unor triunghiuri galbene, pătrate albastre și cercuri roșii implică însă

<sup>34</sup> Nördlingen 25, 1984.

<sup>35</sup> Vasile Duda, *Interviu cu artistul Ingo Glass la 75 de ani*, în *Catalogul aniversar Ingo Glass la 75 de ani*, Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea 2016, p.8.

<sup>36</sup> Dragoș Gheorghiu, *Ritmurile geometricului, tendințe în arhitectura noastră astăzi*, în *Revista Arta*, Anul XXXII, nr. 5, 1986, p.24.

o strictă calculare a spațialității acestora. Coerența operelor din această perioadă se obține prin rigoarea proporției dintre forma plină și respectiv cea a golului dintre acestea.

Dincolo de chestiunile legate de sinteza asociativă a formei și culorii care pot să facă și a făcut obiectul unor dezbateri independente,<sup>37</sup> considerăm deosebit de importantă o dezbaterie legată de relația dintre combinațiile pozitive și negative din lucrările artistului, de relația dintre spațialitate și non-spațialitate, de ritmul dintre plinuri și goluri. Utilizarea celor trei elemente geometrice de bază a conturat și vocabularul combinatoriu între aceste elemente, dar a asigurat și ordonarea și deducția spațiului gol. Reprezentările formelor de bază exprimă tendințe spre formele ireductibile pozitive ale energiei ori negative prin imaterialitate, la care sunt asociate noțiunile de masă, greutate, spațiu și timp. Artistul a utilizat în fiecare lucrare o proporționare între elementele combinate printr-o interpretare rațională impulsionată de atingerea unei ordini geometrice, ca bază esențială a lucrurilor. O artă geometrică și serială orientată către esențe tot mai radicale, pe o concepție referitoare la o ordine primară sau originală a lucrurilor. Pe acest temei se avansează în mod radical condiția unui univers simbolic nou, de nuanță pur geometrică.<sup>38</sup>

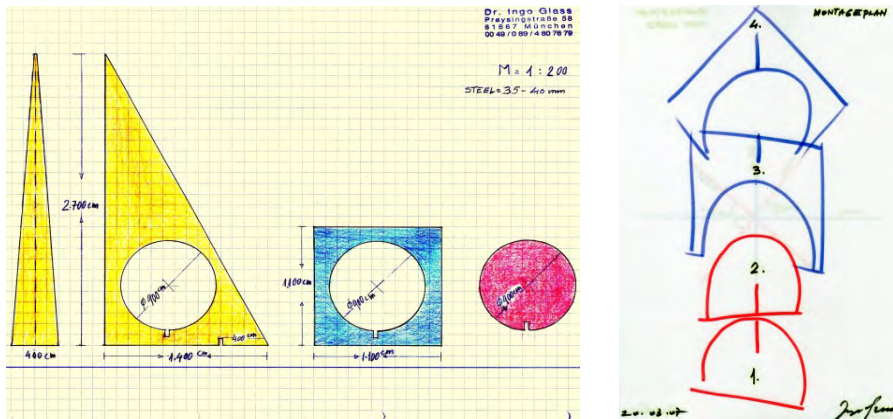


Fig. 6. Schițe pe baza formelor și culorilor de bază

<sup>37</sup> Vasile Duda, *Asocieri între formele geometrice de bază și culorile primare, de la Wassily Kandinsky la Ingo Glass*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia Artium*, LXII, 1, Cluj-Napoca 2018, pp. 137-180.

<sup>38</sup> Titus Mocanu, *Rigorismul platonician și epoca noastră*, în *Revista Arta*, Anul XIX, nr.6, 1972, p.27.

Artistul studiază estetica geometrică cu un element de bază raportat la el însuși, cu două elemente de bază raportate între ele și respectiv cu trei elemente geometrice de bază, raportate între ele. Sistemul unar, sistemul binar, sistemul ternar și cuaternar aplicat în artă cu elementele geometrice de bază îl apropie de sistemele numerice care stau la baza programelor moderne informatice și intersectează arta cu tehnologia. Conceptul implementat de artist produce schema unui sistem de percepție vizuală printr-o simbolistică construită pe valorile formelor geometrice. Ca factor comun în sistemul valorilor geometrice de bază este implementată forma valorilor geometrice imateriale, adică pe lângă formele geometrice ale triunghiului, pătratului și cercului se adaugă la fiecare lucrare valoarea negativă a uneia dintre elementele combinate – decupajele în material a triunghiului, pătratului, cercului, în funcție de contextul estetic creat de artist. Valoarea imaterială sau valoarea negativă este de fapt modulul care se adaptează la contextul fiecărei lucrări în parte, dar este și unul dintre punctele comune ale întregului sistem creat. În loc de combinarea unui triunghi, a unui pătrat și respectiv a unui cerc, prin această valoare imaterială se adaugă un element prin negativare, prin decuparea din material. În acest fel avem de fiecare dată o valoare adăugată în câmpul vizual, dar negată în cel material, care dobândește semnificație în contextul creat de artist în volumetria sculpturilor sale. Din acest punct creația artistică, dezvoltată într-un limbaj coerent cu gramatică și morfologie proprie lui Ingo Glass, devine asemănătoare cu cea a unui programator IT. Dacă programatorul concepe un sistem fictiv, dar funcțional și eficient în aplicații concrete din realitatea cotidiană, artistul a parcurs un drum invers, de înțelegere și esențializare a sistemului care formează realitatea cotidiană, dar accesibilizează acest sistem al realității prin reprezentarea vizuală a elementelor concrete care compun baza sistemului. Artistul și programatorul IT nu au activități similare, dar comparația celor două activități devine posibilă prin coincidența elementelor de bază a limbajului utilizat. Constatăm, așadar, că în obținerea unei comunicări coerente este absolut necesară înțelegerea elementelor care stau la baza limbajului, iar logica matematică, logica vizuală, logica auditivă ș.a.m.d. dobândesc concepte comparabile pentru toate domeniile din lumea noastră. Conexiunea cu tehnologia se realizează și prin etapele de execuție ale lucrărilor, care se pretează la proiectare și realizare prin mașini cu comandă numerică. Artistul nu și-a proiectat sculpturile pe calculator, dar prin claritatea geometrică a figurilor și rigoarea ritmurilor spațiale practică o artă compatibilă cu noua tehnologie. Statutul sculptorului ca *truditor cu brațele* se transformă treptat într-un creator de proiecte, care gestionează procesul de concepție ca un inginer al calității. Se deschide o nouă perspectivă pentru această artă, dar rămâne să vedem până unde se poate dezvolta universul artistic bazat pe îmbinarea formelor geometrice de bază și care sunt acele relații estetice care merită să fie selectate din vastele oportunități ale domeniului.

Prin lucrările *Triunghiul dominând asupra triunghiului*, *Pătratul dominând asupra pătratului* și *Cercul dominând asupra cercului* asistăm la implementarea unui sistem binar al formelor geometrice de bază în care comparația se raportează la semenul său. Percepem în acest context primul raport între pozitivul și negativul formei geometrice, iar progresia acestuia poate să genereze o continuitate de la simplu spre complex, de la static spre dinamic, de la echilibru spre accentuarea axialității spațiale. Ritmul bidimensional plin-gol se dublează într-o nouă axialitate cu un ritm bidimensional gol-plin, iar alternanța pozitiv negativ se dublează prin cele două planuri intersectate în unghi de  $90^\circ$ . Sistemul implementat este comparabil între cele trei forme geometrice de bază de la care pornește artistul, prin logica concepției decupajelor în masa materialului, dar fiecare lucrare potențializează în spațialitatea tridimensională expresivitatea dominantă a formelor respective – ascendență spațială unghiulară pentru triunghi, statică spațială pentru pătrat și dinamică cu spațialitate centrifugă pentru cerc. Analiza formelor geometrice de bază prin variații pe marginea formei în sine devine un *Omagiu al cercului*, *Omagiul triunghiului* și respectiv un *Omagiu al pătratului*, un construct intitulat de Eugen Gomringer ca fiind o adevărată *Mecca personală a formelor*.<sup>39</sup>



Fig. 7. Lucrări din faza artei concrete

Prin lucrările *Triunghiul dominând pătratul*, *Triunghiul dominând cercul*, *Pătratul dominând triunghiul*, *Pătratul dominând cercul*, *Cercul dominând triunghiul* și *Cercul dominând pătratul* se experimentează relații estetice de dominare și subordonare între materialitatea formei și negarea materialității. Din forma materială dominantă se decupează negativul formei geometrice de intersecție și se obține expresia translației formei subordonate într-o nouă axialitate, dar parcă intuim posibilitatea repercusiunilor într-o altă dimensiune. Între formele materialității

<sup>39</sup> Eugen Gomringer, *Metafora pătratului la Ingo Glass*, în *Ingo Glass – forme și culori de bază în spațiu, ritm, lumină*, Editura Balcanic, Timișoara 2017, p.86.

diferite intersectate în unghi de 90°, ca axialități fără puncte comune, se păstrează ca element unitar forma imaterială a decupajului – acceptarea formei imateriale în contextul plastic creat nu doar schimbă componentele sistemului, dar și face posibilă fuziunea diferitelor forme utilizate în sistemul vizual. În acest context, golul creat în miezul materiei dominante nu accentuează un ritm inițial recunoscut la nivelul general al formei materiale prin conturul exterior acesteia, ci se creează efectiv un alt început, un alt sens de contur amplificat de la centru spre periferie, de la miezul imaterial spre esența exterioară a formei. Sesizăm într-o ierarhie a importanței o potențializare și mai accentuată a centrului imaterial și a sensului deschis prin aceste inserții decupate.

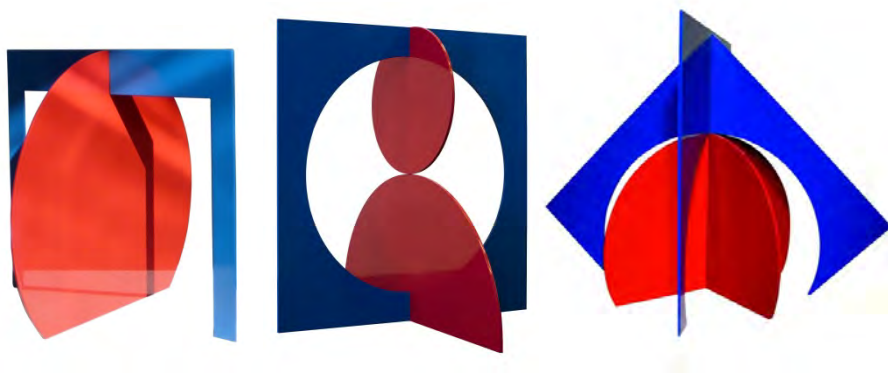


Fig. 8. Lucrări din faza artei concrete

Ca să sublinieze importanța centrului imaterial, ca centru al lucrărilor sale, artistul experimentează și o accentuare a centrului vizual prin dublarea materialității formei decupate orientate spre centrul degajat din forma dominantă. Decuparea unui cerc din miezul unui pătrat îl inspiră pe artist să adauge în intersecția din miezul cercului degajat alte două cercuri, materializate în jumătăți ale celui degajat, dar care se intersectează la un unghi de 90° de planul inițial în miezul formei circulare degajate. Se conturează în acest fel un centru de interes în centrul cercului imaterial, o accentuare a punctului central, a genezei miezului lucrării, a punctului zero din cercul imaterial. Percepția filosofică a demersului plastic generează acum titluri care depășesc cadrul strict geometric: *Centrul cosmic*. Prin intersecții de forme materiale și imateriale artistul obține o reprezentare spațială a PUNCTULUI, a elementului inițial din universalul limbaj plastic<sup>40</sup>. Experimentul se reia și cu

<sup>40</sup> În acest sens artistul îl citează pe Paul Klee: punctul este cosmic, ca element originar; punctul este cosmic, ca loc de întretăiere al obiectelor.

dinamici triunghiulare,<sup>41</sup> iar pentru forma pătrată se preferă dispunerea în unghi (se percepe forma unor romburi cu laturi egale) pentru a putea puncta întâlnirea din centrul cosmic al operei. Punctul geometric este o prezență invizibilă, este haloul unei tăceri, iar spațiul liber marchează sensurile lui interioare care renasc și determină înflorirea proprietăților ascunse.<sup>42</sup> Diversificarea acestei intersecții centrate în miezul imaterial al sculpturii prin combinarea celor trei forme de bază între ele a generat o serie de lucrări intitulate *Gloria triunghiului*, *Gloria pătratului*, *Gloria cercului*, prin acestea dialogul dual dintre două forme de bază este dublat de o glorioasă formă imaterială înscrisă într-o formă materială dominantă. Sistemul binar al lucrărilor primare a crescut în complexitate prin construcția unui sistem ternar și afirmă potențialități de amplificare prin relații de proporții concepute între părți și întreg.

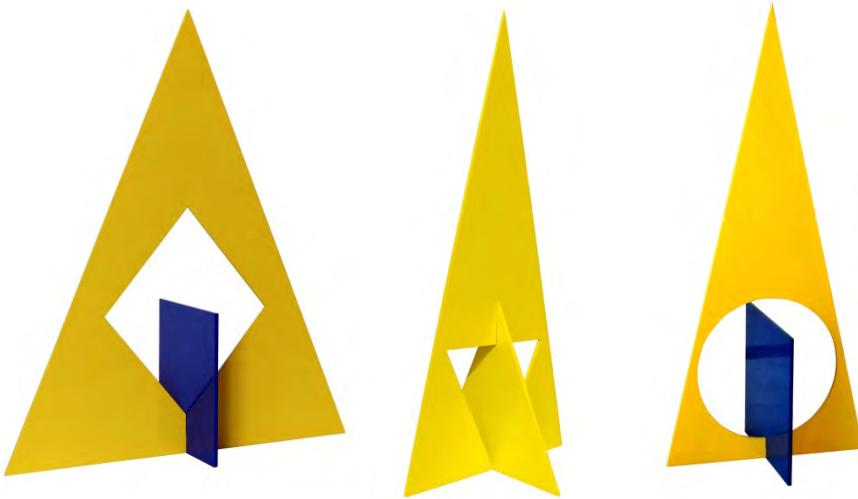


Fig. 9. Lucrări din faza artei concrete

După reguli similare artistul articulează și sistemul în care a introdus cele trei forme geometrice de bază în compoziții unitare în care poziționarea, proporționarea și ritmul, generează relații coerente între materia pozitivă și materia negativă, între materialitatea și imaterialitatea formelor angrenate în compoziție.

<sup>41</sup> În lucrarea *Omagiul triunghiului*, miezul unui pătrat cu latura de 100 cm este perforat, iar în spațiului liber se intersectează două triunghiuri – triunghiul de la bază se apropie prin dimensiunile laturilor (baza 100 cm și alte două laturi de 70 cm) de cele ale unui *gnomon de aur*.

<sup>42</sup> Wassily Kandinsky, *Punct – linie – suprafață*, traducere de Iulia Mereuță, în *Revista Arta*, Anul XXIV, nr. 6, 1977, p. 17.

Prin asocierea formelor geometrice de bază cu culorile primare se dublează dialogul formal dintre material și imaterial prin dialogul cromatic al formelor combinate. Impactul esențializării cromatice și a esențializării geometrice și-a subordonat conceptul relaționării spațiale dezvoltat de artist, chiar dacă sistemul conturat prin aceste relații alcătuiește în realitate sistemul progresiv al conceptului artistic dezvoltat unitar de artist. Estetica sculpturală revendică combinarea armonizată a tuturor elementelor componente prin care să se depășească simpla simetrie – o singură simetrie este frumoasă, este pură, dar tocmai pentru că este singură nu este în armonie cu nimic.<sup>43</sup>

Coerența sistemului conceput de artist se dovedește funcțională prin combinarea celor trei forme geometrice de bază, dar relaționarea proporționată se dovedește extrem de importantă pentru a păstra coerența compoziției. În acest context, constatăm utilizarea unor tipuri de forme triunghiulare la care laturile și unghiurile aflate în relații de congruență permit înscrieri multiplicat în pătrate sau în cercuri, iar acestea se află la rândul lor în relații de interdependență. Prin triada proporționată a celor trei forme geometrice de bază în sine se obține un echilibru al materiei, dar expresivitatea ansamblului volumului sculptural se construiește în special prin ritmicitatea și proporționalitatea spațialității. Dozajul dintre spațiul pozitiv și spațiul negativ, calitatea formală și raportul dintre părți și întreg asigură expresivitatea plastică a sculpturii, dar identificarea acestor relații implică identificarea unor grupări de unghiuri specifică triangulației.

În planul formelor geometrice de bază sesizăm o preponderență a anumitor tipuri de triunghiuri, pătrate sau cercuri care se pot așeza în relații modulare între ele, iar prin dublare sau împărțiri simetrice permit obținerea altor elemente cu importanță estetică. În acest context, prin analiza unghiurilor și comparații ale dimensiunii laturilor am încercat să identificăm caracteristicile geometriei plane la formele utilizate de artist.

Artistul utilizează în mod frecvent triunghiuri echilaterale, isoscele și dreptunghice în relații matematice cu pătratele sau cercurile în care se înscriu. În lucrările plane, realizate prin compuneri recurente în care apar toate formele geometrice de bază, utilizează triunghiul echilateral care poate crea un șir recurent, dacă i se dublează mereu latura, ceea ce devine similar cu a-i dubla mereu latura cercului circumscris, care devine latura pătratului înscris. Prin recurența formelor geometrice de bază se poate obține o progresie geometrică cu rația egală cu 2, iar laturile triunghiurilor având succesiv valorile (pentru raza cercului egală cu 1):

---

<sup>43</sup> Mihai Drăgănescu, *Simetria și asimetria sensurilor*, apud. Eufrosina Otlăcan, *Din istoria unui concept matematic: simetria*, în *NOEMA*, vol. XI, 2012, p.193.



$\sqrt{3}, 2\sqrt{3}, 4\sqrt{3}$ <sup>44</sup> (Fig. 4 a, b, c). Lucrarea *Justiția formelor de bază, Triunghiul liber și Pătratul purtător al formelor de bază*, ori alte reliefuri care uzează de normele geometriei plane aplică aceste reguli recurente în reprezentări estetice simetrice sau fragmentări simetrice care relevă suprapunerile suprafețelor și potențializează și efectele vizuale ale culorilor primare adaptate geometriei. Împărțirea printr-o bisectoare a triunghiului central, așa cum se întâmplă în unele dintre aceste lucrări<sup>45</sup> și utilizarea dimensiunilor de 50x40x30cm, ne aduce în preajma triunghiului pitagoreicean. Acest triunghi aritmetic cu laturi exprimate prin numerele întregi 3:4:5, a fost numit și *triunghi sacru* pentru valorile matematice stabilite între laturile sale<sup>46</sup>. Artistul a exploatat aceste valori antice și le-a contextualizat în cadrul artei concrete, reușind să inducă un aer misterios și intuiție ezoterică în estetica geometriilor sale.

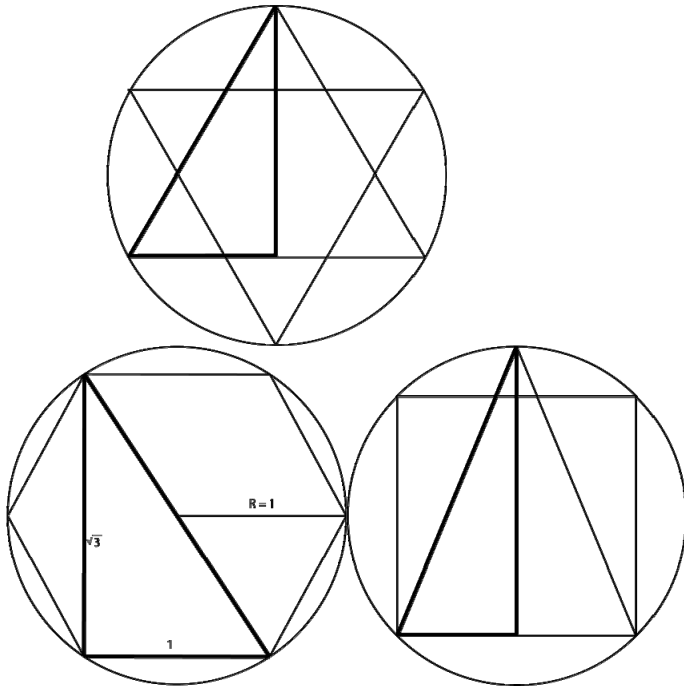


Fig. 10. a), b) Triunghiul lui Timeu, c) Triunghiul dreptunghic  $1:1+\sqrt{2}$

<sup>44</sup> H.R. Radian, *Cartea proporțiilor*, Editura Meridiane, București 1981, p.79.

<sup>45</sup> Intersecțiile în unghi de  $90^\circ$  dintre formele geometrice de bază introduc în mod prezumtiv bisectoare la nivelul unghiului central al figurii dominante.

<sup>46</sup> Triunghiul construit cu echerul și compasul are valori care cresc de la  $3^2 + 4^2 = 5^2$  spre,  $5^2 + 12^2 = 13^2$ ;  $8^2 + 15^2 = 17^2$ ;  $12^2 + 35^2 = 37^2$ .

Tot prin exploatarea triunghiului echilateral se construiește și volumetria piramidală intitulată *Amon Ra*. Miezul lucrării este degajat prin forma unui pătrat care se regăsește efectiv în plan orizontal, iar intersecția în unghi de  $90^\circ$  a celor două triunghiuri generează patru triunghiuri, numite *triunghiul lui Timeu* (Fig. 10, a, b), după personajul lui Platon care îl considera cel mai frumos triunghi. Lungimea arcului delimitat de unghiul de  $30^\circ$ , într-un cerc de rază egală cu unitatea, este  $\frac{\pi}{6}$ , valoarea se apropie de valorile secțiunii de aur<sup>47</sup>. Triunghiul a fost utilizat pentru o corectă punere în proporție în arta plastică pentru că prin intermediul său se poate obține un hexagon regulat. Artistul utilizează acest procedeu și la construcția *Stelei lui David* și îl regăsim și la proiectul pentru un monument al holocaustului propus la Budapesta<sup>48</sup>. Prin intersecția a două triunghiuri echilaterale, cu laturile împărțite egal se generează originile *structurii Koch*, o geometrie a fractalilor sintetizată la elementele de bază din geometria euclidiană, dar și originea unei structuri naturale ( Fig. 11, a, b, c).

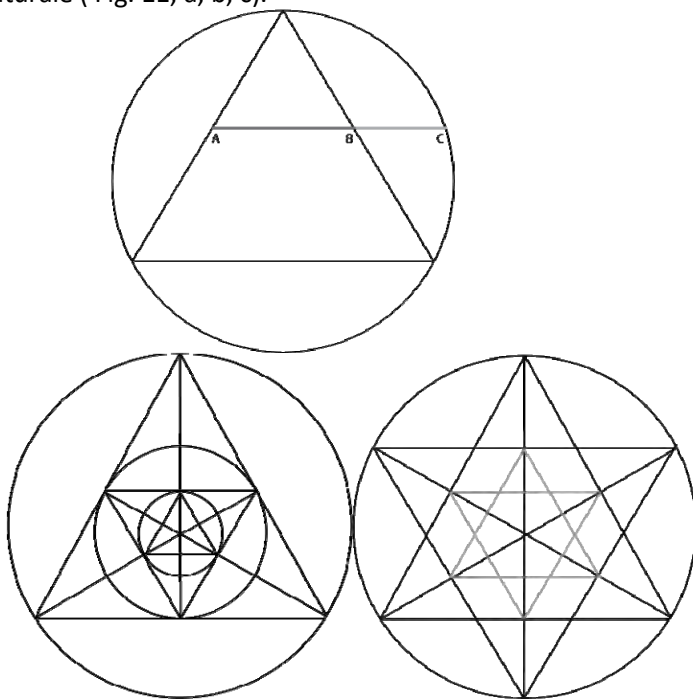


Fig. 11. a) Raportul de aur  $\frac{AC}{AB} = \frac{AE}{BC} = 1,618 \dots$ , b), c) Șir recurent al triunghiului echilateral

<sup>47</sup> H.R. Radian, *Op. cit.*, p.72.

<sup>48</sup> În acest sens a fost studiată o machetă aflată în atelierul artistului.

Conceptul este exploatat și în miezul lucrării *Omagiul stelei galbene* în care formele pozitive și negative se înscriu în centrul unui triunghi verticalizat la care bisectoarea generează două triunghiuri dreptunghice care se apropie de proporția triunghiului platonice. Triunghiul dreptunghic cu  $\pi/10$  se înscrie într-o pentagramă și permite comparații cu pentagrama în care se înscrie corpul uman, iar utilizarea ezoterică este cunoscută din antichitate. În lumea vie există o predilecție pentru simetria pentagonală, o simetrie legată de secțiunea de aur și necunoscută materiei inerte. Lumea vegetală și animală este legată de simetria pentagonală definită de numărul de aur, simetrie care dă naștere unei periodicități dinamice și structurează pulsațiile crescânde ale unei spirale logaritmice.<sup>49</sup> Artistul utilizează la această sculptură primii pași din *sita lui Sierpinski* care oferă un fractal cu dimensiuni apropiate numărului de aur ( $\log 3 / \log 2 = 1,585\dots$ ) – compoziția geometrică a fractalilor oferă relații estetice de volumetrie între părți și întreg, între suprafețe pozitive și negative. Semnificarea religioasă a acestui triunghi pare justificată prin tradiție, dar selecția acestor proporții a fost realizată intuitiv de artist și utilizată prin accentuarea verticalității și la alte lucrări. Din creație artistică, adaptarea dimensiunilor, dar și prin corecții cromatice cu rol optic s-a stabilit proporția laturilor, a suprafețelor pozitive-negative și a unghiurilor la lucrarea *Moștenirea lui Abraham*,<sup>50</sup> foarte aproape de perfecțiunea triunghiului de aur. Raportul estetic cu relații 1:2:2 reprezentat de un unghi de  $36^\circ$  și două unghiuri de  $72^\circ$  (Fig. 12, a, b), a fost atins cu dimensiunile de  $30^\circ$  și respectiv cu două unghiuri de  $75^\circ$ , deci cu variații între 3-6 grade. Aceste caracteristici se probează cu diferențe puțin mai accentuate și la *Poarta Bauhaus* și *Poartă spre Serbia*, și este repetat de artist în cadrul unor proiecte cu triunghiuri isoscel. Într-o proporție perfectă, triunghiul isoscel cu unghiurile congruente de  $72^\circ$  și laturile în raport de  $\frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,618\dots$  este un triunghi sublim care se înscrie în spirala logaritmică sau echiangulară ( Fig. 12, c).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Matila Ghyka, *Estetica proporțiilor în natură*, Editura Gallimard, Paris 1927, apud Eufrosina Otlăcan, *Din istoria unui concept matematic: simetria*, în *NOEMA*, vol. XI, 2012, p.193.

<sup>50</sup> Artistul explică simbolistica lucrării (150x75x75cm, 2014) printr-un demers care aduce în discuție principalele religii monoteiste, dar în actuala analiză plastică nu intenționăm să dezvoltăm acest subiect.

<sup>51</sup> Legat de acest triunghi, René Decartes spunea: dacă o linie dreaptă este trasată de la pol la orice punct al curbei, această taie curba exact în același unghi, deci echiangular.

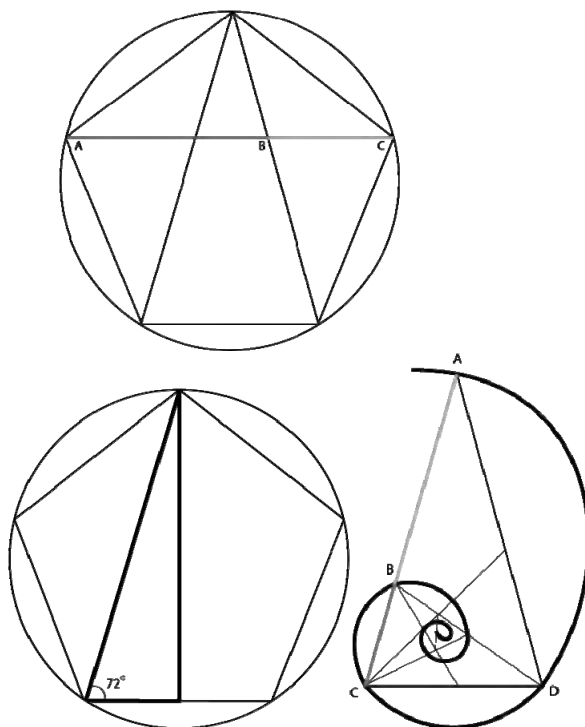


Fig. 12. a) Raportul de aur  $\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC} = 1,618 \dots$ , b) Triunghiul platonice, c) Triunghiul de aur

Triunghiuri dreptunghice cu catetele în raport de  $1:1+\sqrt{2}$ ,  $1:2+\sqrt{2}$  utilizate la construcții gotice se păstrează în vocabularul formal al artistului din perioada catedralelor constructiviste executate în perioada de activitate de la Galați și București și generează artistului o serie de forme dinamice care evoluează până la un raport cu  $\sqrt{5}$  ( Fig. 10, c). Arcul ogival îl regăsim și la *Piramida Soarelui* realizată în 1991 la Galați, un proiect de for public care marchează trecerea de la constructivism la artă concretă, și a rămas în schema formelor dinamice ale artistului atunci când a trecut linia geometriei pure spre un simbolism al formelor sculpturale.

În schimb relația triunghi-pătrat este mai echilibrată și impune o stabilitate mai puternică, inclusiv pentru formele triunghiulare. Pentru armonizarea dialogului dintre cele două forme geometrice de bază triunghiul devine o subdiviziune a formei pătrate. Triunghiul dreptunghic isoscel, cu unghiurile ascuțite de  $45^\circ$ , cu raportul dintre catete de  $1:1$ , iar cel cu ipotenuza de  $1:\sqrt{2} = 1:1,414 \dots$ , care aparent nu are legătură cu secțiunea de aur a fost utilizat de artist în compoziții în care pătratul este forma dominantă, așa cum este lucrare *Gloria cercului* – un cerc

degajat din miezul unui pătrat în care se intersectează două triunghiuri. Și totuși – dacă desenăm un triunghi dreptunghic isoscel ABC și construim pătratul în care se încadrează prin dimensiunea ipotenuzei AB, apoi cercul cu centrul în O, segmentele rezultate la intersecția pătratului cu diametrul cercului rezultă segmentele DB și BG, care se află între ele într-un raport de aur<sup>52</sup>. Raportul sesizat (Fig.13, a) nu este construit printr-o relație directă a formelor pline din lucrare, dar se regăsesc prin relaționarea formelor negative, prin relaționarea formelor decupate printr-un cerc din miezul pătratului care devine practic suport al relației bazate pe secțiunea de aur, iar punctele intermediare ale secțiunii le regăsim prin intersecția cu triunghiurile adăugate în compoziții. Congruența unghiurilor pozitive și negative, ori a formelor geometrice diferite amplifică relația unitară, dar mereu înnoită la nivelul întregului volum sculptural.

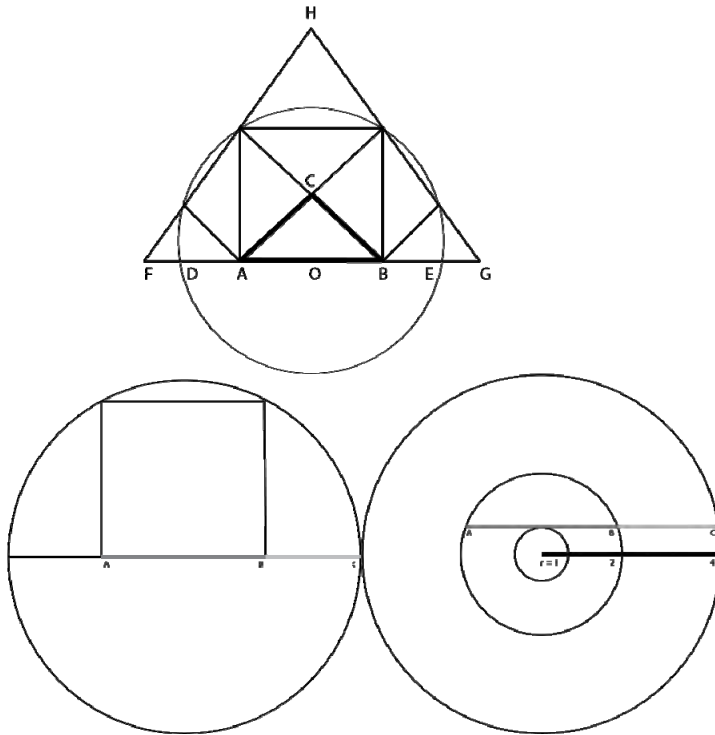
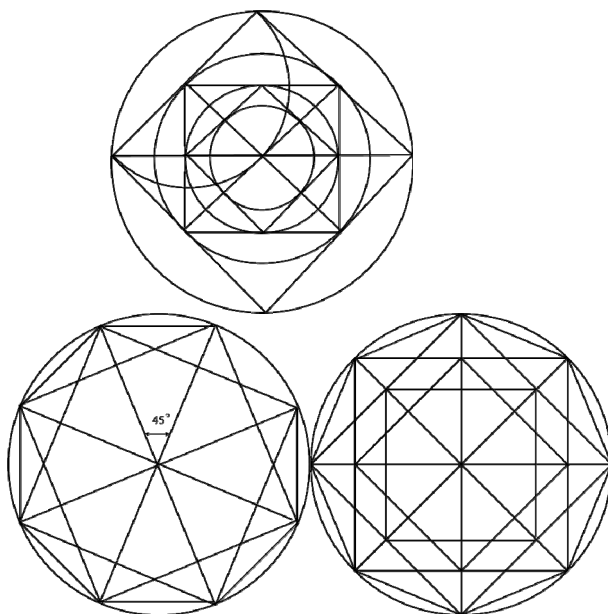


Fig. 13. a), b), c) Raportul de aur între formele geometrice de bază

<sup>52</sup> H.R. Radian, *op. cit.*, p.68.

Utilizarea pătratului în concepția lucrărilor permite atingerea proporției de aur prin implementarea unor relații de creștere sau descreștere, prin combinarea acestei forme geometrice în combinații care implică multiplicarea formei modul, reprezentată de obicei de dimensiunea cea mai mică, dar și prin reprezentarea formei negative, prin scăderea din masa formei geometrice de bază. Construcția pătratelor de dimensiune mereu mai mare sau mereu mai mică implică un proces cu un grad de indefinit, cu o dinamică care nu se sfârșește niciodată (Fig.4, a,b,c). Chiar în absența unui ultim pas, forma și regularitatea procesului permite formularea concluziei pentru aceleași formule recursive.<sup>53</sup> Cercul și distribuția concentrică sau cu intersecții axiale produc expresii geometrice similare, (Fig. 13, b,c) dar pentru atingerea stabilității, pentru a fixa forma într-un cadru de siguranță partea inferioară a formelor circulare se pierde uneori sub nivelul vizibil al lucrării, oferind expresia unei dinamici cu caracter centrifug - artistul descrie cercul ca fiind atât o suprafață, cât și un spațiu, iar valorificarea sa se realizează prin scoaterea în relief sau prin ruperea hotarelor materiale<sup>54</sup>.



**Fig. 14** a), b), c) Reprezentări în progresie ale pătratului înscris în cerc și divizări prin triunghiuri dreptunghice

<sup>53</sup> Paolo Zellini, *Matematica zeilor și algoritmi oamenii*, Editura Humanitas, București 2018, p.93.

<sup>54</sup> Ingo Gerhard Glass, *op. cit.*, p.68.

Proporționarea formelor geometrice de bază se realizează într-o armonie particularizată pentru fiecare lucrare în parte, iar în plus se utilizează în multe cazuri și rotunjiri funcționale prin care să fie obținute numere întregi și valori numerice modulare. Practica decupării din forma dominantă a negativului pe care îl intersectează într-o altă axialitate oferă privitorului efectul unei continuități și a unei comparații între spațialitatea pozitivă și negativă, împreună cu intuiția proporționalității recurente. Stricta contabilitate a dimensiunilor utilizate de artist în cadrul lucrărilor ne oferă o preponderență a valorilor funcționale: 10,15, 20, 25, 30, 35, 40, 50, 60, 80, 100, 110, 120, 130 etc. Cu toate acestea dacă simplificăm sistemul zecimal putem să selectăm în lucrări valori apropiate de șirul lui Fibonacci cu 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 etc și astfel să identificăm elementele organice, cu trimitere la legile naturale ale proporțiilor. Dacă completăm aceste observații cu elementele intermediare obținute prin relația ritmurilor pozitive și negative, prin cele ale recurenței, dar și cu construcții bazate pe rotunjiri numerico-geometrice de tip anorganic, identificăm reguli ale unui sistem care se sustrage legilor naturii. Cu o creație artistică bazată pe valori ale legilor naturale și ale rațiunii, cu un conținut semiorganic în care natura și tehnologia își caută o bază comună, Ingo Glass reușește să construiască un sistem, un stil de comunicare vizuală dimensionat după rigorile timpului recent. Cum ajunge acest sistem să posede însușirea de artă? Cum se dezvoltă acea esență interioară *nerelevată în întregime nicicând*? Tendința artistului de a dezvălui reguli sau algoritmi care să descrie ordinea operei sale antrenează pe lângă cunoașterea naturală și o cunoaștere estetică, argumentată de o autonomie individualizată. Vocația calcului matematic, a rigorii geometrice trebuie să genereze un sistem din care să se structureze o nouă percepție, un nou mod de a vedea, sau o nouă viziune a vieții.<sup>55</sup>

Înțelegerea sau intuiția spațialității plastice implementată de artist este potențializată de mediul aseptice al expunerii, de poziționarea lucrărilor pe socluri pătrate care impun înscrierea fiecărei lucrări în rigorile geometriei cubului. Richard Hamilton insistă pe conturarea unei spațialități neutre necesară în expunerea și înțelegerea artei contemporane<sup>56</sup>. Tipul de expunere după principiul cubului transparent, cu axialități intuite și suprafețe prezumtive din care intuim formele recurente prin dialogul dintre substanța pozitivă și negativă a fiecărei sculpturi în parte. Pe de altă parte, apariția constantă a muchiiilor, percepute frontal ca o linie, adăugarea punctului ca intersecție a axelor și respectiv suprafețele celor trei forme geometrice de bază, descoperim elementele fundamentale ale limbajului plastic bazate pe: punct, linie și suprafața. Din punct de vedere numeric există o

<sup>55</sup> Titus Mocanu, *Sublim și structură*, în *Revista Arta Plastică*, Anul XV, nr. 7, 1968, p.1.

<sup>56</sup> Hans Ulrich Obrist, *Viețile artiștilor, viețile arhitecților*, Editura Pandora, 2016, p.492-494.

ritmicitate zecimală a dimensiunilor prin care se păstrează o raportare matematică între părți și întreg, dar și raportarea la un centru prezumtiv. Centrul funcționează ca un motiv constant în această serie de lucrări și dezvăluie o secretă și durabilă tensiune spre lumina care anunță cristalizarea energiilor raționalizatoare, combătând ispitele haosului ce pândesc dinspre zonele neformate ale luminii.<sup>57</sup>

Implicarea spațialității în analiza lucrărilor artistului adaugă și alte perspective care pot să fie aprofundate în legătură cu sistemul de măsuri și proporții implementat. Prin înșiruirea dimensiunilor preponderente utilizate în planul formelor combinate constatăm congruențe cu sistemul de proporții conceput de Le Corbusier, care a căutat să configureze o nouă proporționalitate utilizată în arhitectura modernă, dar modulorul promovată de artistul-arhitect pare mai degrabă o măsură a spațiului gol, adică, un instrument pentru spațialitate nu pentru formă, în sens tradițional. Așezarea în proporție, din secolele anterioare, se preta mai bine la o bună măsură a masei volumului, nu la spațialitatea acestuia, la reglarea și măsura formei sculpturale pline, iar acum începem să descoperim măsura profunzimii spațiale. Din această diferență constatăm și concretizarea antagonismului dintre finit și non-finit, dintre forma statică, închisă și echilibrată și spațialitatea deschisă și dinamică. De la clasic la abstract și postmodern traseele lecturii vizuale sunt controlate de o tramă compozițională inepuizabilă, iar dacă ne referim doar la secțiunea de aur, caracterul infinit al acestei serii, exprimând dialectica relației centrifug-centripet, deconspiră un punct comun al creației. Organizarea spațială a oricărei imagini este definită implicit de tipul și contratimpul structurii ei – orice creație artistică este o dezbatere despre spațiul operei.<sup>58</sup>

Spațialitatea se detașează ca o preocupare specială în opera artistului Ingo Glass, o construcție aerată bazată pe trei elemente: triunghi, pătrat și cerc. Prin aceste preocupări artistul exprimă una dintre direcțiile care au dinamizat și au marcat evoluția sculpturii contemporane, dar și percepția despre lume a epocii noastre. Antiteza materie pozitivă versus materie negativă din artă își are corespondențe și în fizica secolului XX, care are ceva paradoxal în miezul perspectivei noastre asupra lumii fizice: relativitatea generală și mecanica cuantică. Contradicția dintre descrierea câmpului gravitațional cu spațiu-timp curb, în care totul e continuu și formulele mecanicii cuantice cu lumea spațiu-timp plat, cu cuante de energie care interacționează o putem înțelege doar dacă ideile noastre despre realitate se schimbă.<sup>59</sup> La fel ca legendarul Anaximandru care a înțeles că

<sup>57</sup> Constantin Prut, *Semnul regenerator al cercului*, prefață la Onisim Colta, *Cu fața spre centru*, Editura Interart Triade și Editura Brumar, Timișoara 2008, p.10.

<sup>58</sup> Alexandru Chira, *Cuvinte pentru ochi*, Editura Charmides 2007, p.66.

<sup>59</sup> Carlo Rovelli, *Realitatea nu e ceea ce pare; Structura fundamentală a lucrurilor*, Editura Humanitas, București 2014, pp. 137-138.



Pământul zboară prin spațiu și că aici susul și josul nu există, la fel ca studiosul Copernic, care a înțeles că ne mișcăm cu mare viteză în spațiu, chiar dacă în același timp noi stăm pe loc, ori cum Einstein, care a înțeles că spațiul-timp se deformează, iar timpul se scurge diferit în locuri diferite,<sup>60</sup> tot așa și arta lui Ingo Glass și a altor artiști cu preocupări similare ne fac să acceptăm o revizuire profundă a modului în care percepem lucrurile, pentru că doar așa putem să întrezărim o nouă înțelegere. Acest tip de artă nu oferă răspunsuri prin care să putem să spunem că avem explicația certă a fenomenului cultural, dar asemenea științei ne pune în situația de a pune întrebări pe marginea unor posibile răspunsuri parțiale. Cu toată claritatea și caracteristicile finite ale formelor geometrice de bază utilizate în lucrările prezentate, se păstrează prin miezul gravitațional al golului din centrul sculpturilor o spațialitate care încă așteaptă să fie limpezită și explorată. Acceptarea incertitudinii ne explică o trăsătură a timpului nostru în care am învățat că misterele sunt expresia unei limite care se revendică depășite, iar îndoiala că realitatea nu e ceea ce pare, trebuie să fie imboldul pentru a lansa o nouă căutare.

Chiar dacă, principiile artei concrete recomandă o detașare de înțelesul obișnuit al naturii, al senzualității și al sensibilității, să se excludă lirismul, dramatismul și simbolismul,<sup>61</sup> constatăm că Ingo Glass mai păstrează unele contacte cu raportarea la sacralitate. Conotația simbolică a sculpturilor sale de for public este cunoscută și se regăsește și la unele lucrări de atelier, fiind menținută ca o amprentă culturală provenită, cred, din spațiul românesc.<sup>62</sup> După Brâncuși arta românească modernă a păstrat subtile relații cu tradiția spirituală, iar aspirația sacrală este un filon definitoriu pentru arta românească și în cadrul orientărilor experimentale<sup>63</sup>. Compozițiile artei concrete cu baze spațial-abstracte, perfect geometrice, cu ritmuri care permit multiplicarea se sprijină pe sensibilitatea fanatică prin care se potențializează căutarea esențelor intime sau pe atitudinea dezvăluirii structurilor pure ale lumii, structuri abia ghicite, dar limpezite ulterior, precum și de eliberare de sub dominația mimării realității<sup>64</sup>. Artistul se înscrie în recomandările lui Henri Poincaré prin care singurele fapte demne de atenția noastră sunt cele care introduc ordine în această complexitate a lumii și o fac astfel accesibilă.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Manifestul artei concrete*, publicat în *Revista Art Concret* din 1930.

<sup>62</sup> În cadrul discuțiilor pe marginea operei sale artistul recunoaște prezența discretă a simbolisticii, dar critică alunecarea exagerată a artei geometrice practică de o parte din artiștii români spre un simbolism religios prea vizibil.

<sup>63</sup> Alexandra Titu, *Experimentalismul în arta românească după 1960*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.11.

<sup>64</sup> Titus Mocanu, *Ambiguitatea sensibilității estetice; Tipuri de sensibilitate în structura artei moderne*, în *Revista Arta*, Anul XVII, nr.6, 1970, p.18.

Căutând esența lucrurilor, asemenea lui Brâncuși sculptorii acestei perioade au descoperit odată cu măsura și scara umană, inclusă în simplitatea volumelor utilizate.<sup>65</sup> Preocupările comune ale acestora ne relevă o caracteristică a perioadei, dar și infinitele oportunități ale unei arte cu tendințe globaliste care are reprezentanți pe toate meridianele. Ampla utilizare a relației dintre spațialitățile pozitive și negative din sculptura ultimului secol invită la o sinteză comparativă. O expoziție de anvergură care a reunit peste 200 de lucrări de sculptură din ultima sută de ani, în care s-a urmărit relația dintre spațialități pozitive și negative în arta contemporană, a fost deschisă în 2019 la Karlsruhe, cu lucrări de la avangarda istorică la avangarda recentă.<sup>66</sup> Curatorul Peter Weidel justifică titlul *Negativer Raum/Spațiu Negativ* tocmai pentru că identifică spațialitatea ca o caracteristică a sculpturii din secolul XX. Expresivitatea sculpturilor din ultima sută de ani s-a bazat în mod special pe conturarea spațialității, construcția spațialității, iluzia spațialității, oglindirea spațialității, luminarea spațialității, umbrirea spațialității, scufundarea spațialității etc. Sculptura acestei perioade este imponderabilă în loc să fie greoaie, este dominată de forța golului, nu a plinului, este aerată nu masivă, este expresia densității vidului nu a densității materiale, pentru că sculptura nu mai este o sculptură a corporalității, ci o sculptură a spațiului.<sup>67</sup> Întregul eveniment s-a desfășurat cu lucrări ale artiștilor: Robert Adams, Yaacov Agam, Andreu Alfaro, Gentulio Alviani, Refik Anadol, Leonor Antunes, Richard Anuszkiewicz, Hans Arp, Nairy Baghramian, Rudolf Belling, Etienne Beöthy, Hicham Berrada, Jakob Bill, Max Bill, David Bill, Marinus Boezem, Walter Bodmer, László Zsolt Bordos, Martin Boyce, Oscar Bronner, Trisha Brown, Mary Ellen Bute, Alexander Calder, Peter Campus, Nina Canell, Gerard Caris, Anthony Caro, Mariana Castillo Deball, Alice Cattaneo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Constant, Iván Contreras-Brunet, Elias Crespín, Attila Csörgö, Jose Dávila, Jan Dibbets, Marcel Duchamp, Loys Egg, Olafur Eliasson, Pieter Engels, Eventstructure Research Group, Knopp Ferro, Ferenc Ficzek, Emanuela Fiorelli, Berta Fischer, Wolfgang Flad, Barry Flanagan, Marcel Floris, Michel François, María Freire, Gerhard Frömel, Franziska Furter, Naum Gabo, Dora García, Horacio Garcia Rossi, Gego, Ingo Glass, Mathias Goeritz, Gun Gordillo, Anthony Gormley, Daiga Grantina, Tue Greenfort, Carla Guagliardi, Shilpa Gupta, Edgar Gutbub, Hans Haacke, Spiros Hadjidjanos, Rachel Harrison,

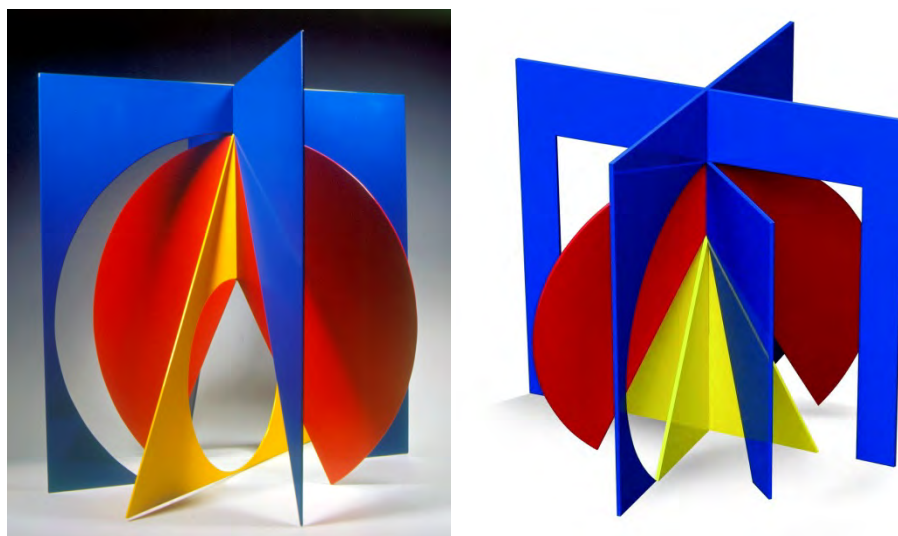
<sup>65</sup> Gheorghe Ghițescu, *Măsura omului în opera lui Brâncuși*, în *Revista Arta*, Anul XIX, 3 / 72, p.15.

<sup>66</sup> Expoziția *Negativer Raum / Spațiu negativ*, deschisă de Peter Weidel la ZKM, Karlsruhe, în 5 aprilie 2019, cu peste 200 de exponate ale sculptorilor reprezentativi pentru ultimul secol al artei contemporane.

<sup>67</sup> Invitația Expoziției *Negativer Raum / Spațiu negativ*, deschisă de Peter Weidel la ZKM, Karlsruhe, în 5 aprilie 2019.

Jeppe Hein, Katharina Heinrich, Douglas und David Henderson, Barbara Hepworth, Antonia Hirsch, Gerhard Hoehme, Olaf Holzapfel, Paolo Icaro, Enio Iommi, Michael Jacklin, Robert Jacobsen, Karlis Johansons, Walter Kaitna, Anish Kapoor, Žilvinas Kempinas, Anselm Kiefer, Toshimasa Kikuchi, Kimchi and Chips, Viacheslav Koleichuk, Hans Kooi, Gyula Kosice, Yvonne Kracht, Edward Krasinski, Kitty Kraus, Norbert Kricke, Hans Kupelwieser, Alicja Kwade, Paul Le Grand, Alf Lechner, Marie Lienhard, Bernd Lintermann, Adolf Luther, Len Lye, Heinz Mack, Karel Malich, Piero Manzoni, Kenneth Martin, Gordon Matta-Clark, Jakob Mattner, Franco Mazzucchelli, Anthony McCall, Konstantin Medunekij, Christian Megert, Ana Mendieta, László Moholy-Nagy, Henry Moore, François Morellet, Bruno Munari, Marie-Luce Nadal, Fujiko Nakaya, Timo Nasser, Wolfgang Nestler, Oswald Oberhuber, Jong Oh, Hélio Oiticica, Lydia Okumura, Jerzy Olek, Yasuaki Onishi, Sarah Oppenheimer, Jorge Oteiza, Fritz Panzer, Goran Petercol, Antoine Pevsner, Otto Piene, Michelangelo Pistoletto, Terry Pope, Sergio Prego, Random International, Man Ray, Erich Reusch, Àngels Ribé, George Rickey, Alexander Rodchenko, Sigurd Rompza, Ingo Ronkholz, Fred Sandback, Pietro Sanguinetti, Tomás Saraceno, Alan Saret, Alfons Schilling, Buky Schwarz, Richard Serra, Jeffrey Shaw, Conrad Shawcross, Inés Silva, Regina Silveira, Kenneth Snelson, Francisco Sobrino, Ed Sommer, Monika Sosnowska, Jesús Rafael Soto, Natalia Stachon, Vladimir Stenberg, Robert Steng, Katja Strunz, Alexander Stublic, Hiroshi Sugimoto, Haruhiko Sunagawa, Vassilakis Takis, Jean Tinguely, Luca Trevisani, Troika, Wen-Ying Tsai, London Tsai, H. W. Twardzik, Timm Ulrichs, Giuseppe Uncini, Georges Vantongerloo, Grazia Varisco, Bernar Venet, Paule Vézelay, Mary Vieira, Carel Visser, Ruth Vollmer, Nikolaus Völzow, Martin Walde, Andy Warhol, Benjamin Weber, Peter Weibel, Pae White, Rachel Whiteread, Markus Wilfling, Martin Willing, Erwin Wurm, Jan Zappe. Ingo Glass a fost invitat tocmai pentru că relația spațiului pozitiv și negativ a fost o preocupare constantă în lucrările sale, iar demersul artistic rezultat îl individualizează în perimetrul artei contemporane.

Prin activitatea desfășurată Ingo Glass a colaborat în diverse expoziții, evenimente publice sau private, cu o parte dintre participanți, și amintim în acest sens pe Max Bill, Norbert Kricke, Adolf Luther, Heinz Mack, Piero Manzoni, François Morellet, Otto Piene, Jean Tinguely, Timm Ulrichs. Principiile geometriei artistice a sintezelor constructivist-concrete și a dinamicii optice oferă o serie de punți formale și de concept prin care se reflectă o parte din preocupările estetice din ultima jumătate de secol.



**Fig. 15.** Dinamica formelor și culorilor de bază

Cu alți participanți se constată o preocupare comună pentru spațialitățile volumelor sculpturale și în sfera analizelor cromatice.<sup>68</sup> Spațialitatea dinamizată și estetica modulului din sculpturile lui Andreu Alfaro și Marcel Floris, oferă asemenea comparații autonome. Îmbinarea unor planimetrii reale sau născute din concepții optice, dar în planimetrii statice cu efecte vizuale purtate, sunt cultivate în spațialitățile geometrice demarcate de Fred Sandback, ori în cele metamorfozate discret la Norbert Kricke. Din această serie experimentală descoperim și preocupările articulate cu simplitate și discreție de Grazia Varisco în spațiul italian. Problematizarea percepției spațialității cu implicații gravitaționale sau nongravitaționale apar între preocupările structurilor desfășurate de Sunagawa Haruhiko și în conceptele stilizate de Vassilakis Takis. Spațialitatea dilatatorie a catedralelor și a pendulelor cu conectivități suspendate, ori decupajele suprafețelor problematizate între pozitiv și negativ, îl plasează pe Ingo Glass în proximitatea demersurilor plastice comparative cu marile concepte din sculptura contemporană. Cu subtilități de spațialități iluzionate prin contacte subtile de umbră și lumină artistul potențializează contactele noncromatice și experimentează optica purificată între închis și deschis, între pozitiv și negativ. Relația haloului spațial și respectiv sinteza geometrică a formei o regăsim în texturile concretizate de Getulio Alviani, dar și cu senzuri amplificate ale întregului, prin căutările instrumentate de Martin Willing ori Terry Pope. Autonomia estetică a

<sup>68</sup> Vasile Duda, *op. cit., passim.*, p. 189-193.

structurii geometrizat-dinamice, cu ritmuri ale spațialității matematice se dezvoltă și la Francisco Sobrino, iar absorbția cromatică adăugată cu efecte optice induce o unitate simbolică structurilor modulare, care stau la baza construcțiilor sculpturale. Prin experimentul *Systems*, implementat de Francois Morellet descoperim oportunitatea redimensionării spațialității prin efecte optice, ca elemente centrale în ritmul plastic, iar la Yaacov Agam ori Jesus Rafael Soto, semitransparențele potențializează un cinetism mult mai accentuat. Minimalismul obiectual utilizat de Sigurd Rompza se dezvoltă pe volumetria pozitivă a sculpturii, iar Lydia Okumura se plasează în zona experimentului optic a îmbinării planurilor cu spațialități tectonice. Între stabilitate spațială și instabilitate iminentă corpurile geometrice suspendate de George Rickey pun în discuție preponderența dintre plinuri și goluri în cinetica sculpturii. Suprafețele plane cu ritmuri geometrice asimetrice și spațialități imponderabile permit relaționări cu mișcarea neoconcretă de peste ocean. Prospețimea optimistă a compozițiilor și jocul combinatoriu structurat de artistul Ingo Glass oferă conexiuni indirecte, inclusiv cu arta practică de Lygia Clark, Mary Vieira, Lygia Carvalho Pape ori Franz Weissmann, activi în lumea Americii Latine.

În mediul cultural românesc sesizăm preocupări comparative cu colegii de breaslă din zona constructivistă și geometrică, mulți colegi de generație: Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Diet Sayler, Ilie Pavel, Paul Neagu, Marin Gherasim, Ștefan Sevastre ș.a.m.d.<sup>69</sup> Prin spațialitatea cu structuri recurente, cu geometria fractalilor și implementarea secțiunii de aur intră într-un dialog mai direct cu stilistica artistului Liviu Stoicoviciu,<sup>70</sup> dar cei doi artiști nu au lucrat împreună și nu s-au influențat reciproc. Preocuparea pentru un universalism al esențelor îi aduce însă la cristalizarea unui limbaj cu origini comune.

Cu o bogată activitate artistică începută în România, continuată în Germania, iar mai nou desfășurată și în Ungaria, sculptorul Ingo Glass se dovedește un artist european pentru care creația artistică liberă a depășit granițele statelor naționale. Analiza aspectelor legate de formă și spațiu, împreună cu demersurile comparative asociate ne oferă oportunitatea descifrării unor aspecte caracteristice fenomenului artelor plastice din ultimele decenii, dar și o așezare firească a relației dintre arta europeană și arta românească din ultima jumătate de veac.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p.192.

<sup>70</sup> Liviu Stoicoviciu dezvoltă compoziții studiate pe baza secțiunii de aur și a culorilor primare, totuși trebuie precizat că artistul Ingo Glass a declarat la analizele pe marginea sculpturilor sale că nu și-a propus în mod special să atingă o proporționare perfectă din punct de vedere matematic, dar atinge aceste caracteristici prin simțul armonizării formelor geometrice de bază – artistul are în centrul atenției potențializarea spațialității pozitive și negative, ca expresivitate a sculpturii.

**Recenzie – Book Review**

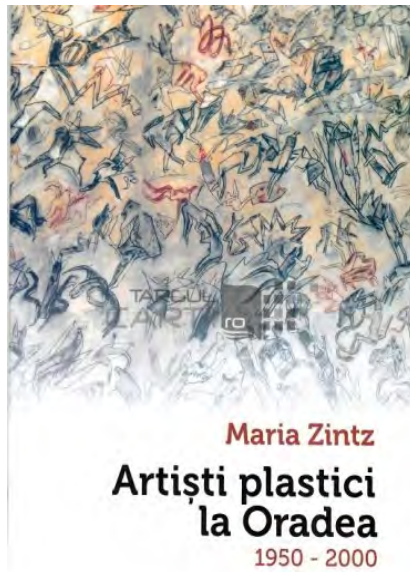
---

**Maria Zintz, *Artiști plastici la Oradea 1950-2000*,  
Editura Logos 94, Oradea 2018, 424 p. + 384 de ilustrații color  
cu lucrări ale artiștilor prezențați**

---

Istoricul de artă Maria Zintz a publicat o lucrare deosebită despre artiștii orădeni dintre anii 1950-2000. Apariția cărții a fost cu atât mai necesară, cu cât în anul 2000 a publicat lucrarea „Artiști plastici la Oradea între 1850-1950”. Se împlinesc prin această apariție un crez și o datorie deontologică a istoricului de artă față de spiritul cetății, față de prezent și față de posteritate.

Cartea este impresionantă ca dimensiune și prin volumul de muncă care în mod normal ar fi revendicat un colectiv de cercetători. Documentația utilizată este în fapt rezultatul muncii de cercetare dezvoltat de autoare în deceniile anterioare, nu doar în ultimii ani. Cu alte cuvinte este o carte îndelung documentată, dar care a fost sintetizată în ultimii ani. Cronicile scrise despre arta plastică din Oradea și în general despre arta plastică din România, dublată de



munca de cercetător la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, de mai bine de 40 de ani, ne dezvăluie fundamentul științific pe care s-a clădit această carte. Un argument care deschide textul de specialitate explică mecanismele care au dus la cristalizarea volumului, contactele cu artiștii, logica abordării subiectului, dificultățile întâmpinate, argumentarea apariției și intuiția unor perspective.

Lucrarea se structurează în patru părți cu desfășurare cronologică și logică stilistică. Arta plastică la Oradea în anii '50, Arta plastică în Oradea în anii '60-'70, Generația '80 în artele vizuale la Oradea și Sculptura și artele decorative. Se adaugă la final o bibliografie generoasă din care identificăm și activitatea de specialitate extrem de susținută a autoarei și prezența respectabilă din mediul de specialitate. În acest sens concură și un Curriculum

Vitae Maria Zintz care oferă informații utile pentru înțelegerea întregului demers istoriografic. Toată informația scrisă este argumentată vizual de un bogat conținut ilustrat, cu lucrări plastice reprezentative din perioadele analizate, desfășurate demonstrativ între paginile 298-424.

Capitolul „Arta plastică la Oradea în anii '50”, debutează cu o prezentare generală a perioadei, cu o introducere în caracteristicile naționale și locale ale vieții artistice de după război. Formulările clare și bine documentate desprinse dintr-o bibliografia națională sunt interpretate cu punctuale aprecieri personale legate de fenomenul cultural al epocii. Noua „plastică culturală” instituită după model sovietic prin care oamenii de artă au fost aserviți noii ideologii comuniste este exemplificată printr-o serie de articole din presa locală care reflectă situația particulară a centrului cultural de la Oradea, în contextul general al realismului socialist. Momentele expozițiilor reprezentative regionale cu presiunea „noilor cerințe”, modalitatea de jurizare și repertoriul tematic ales de artiști sunt exemplificate printr-o documentație riguroasă decriptată din publicațiile cotidiene parcurse. În acest context se realizează prezentarea artiștilor: Traian Goga, Veronica Goga, Karoly Torday Gross, Niculiță Papp, Ștefan Rodan, Roman Mottl, Hortensia Mottl, Aurel Pop, Paul Fux, Jenő Korodi, János Krisofi, Francisc Demenyi, Andrei Adam, Coriolan Hora, Mihai Tompa, Tibor Tolnay, Victor Cupșa. Fiecare artist beneficiază de o scurtă prezentare biografică și de o analiză a evoluției artistice, inclusiv cu trimiteri spre principalele surse istoriografice. Din considerente de unitate

a structurii lucrării s-a păstrat cu mici excepții justificate, o abordare destul de unitară – prin această abordare se desprinde conceptul exhaustiv al abordării, în cheia unui dicționar al artiștilor orădeni.

Capitolul „Arta plastică la Oradea în anii '60-'70” precizează schimbările ideologice din preajma anului 1965, cu „aparenta liberalizare culturală, apoi din ce în ce mai restrictivă”. Atmosfera dezghețului este explicată la Oradea prin înnoirea subiectelor abordate, prin sosirea unor artiști tineri, prin contactele cu arta occidentală și unele schimburi cu spațiul cultural maghiar. Excursul din istoriografia națională este completat cu cronicile expozițiilor orădene și cu remarcarea principalelor direcții creatoare și a principalelor personalități active în plan cultural. Activismul și experimentalismul epocii este remarcat și prin amplificarea materialelor de specialitate care au documentat și analizat în istoriografia de specialitate „fenomenul Oradea”<sup>1</sup>.

În acest capitol sunt structurate informații biografice, de analiză stilistică și surse istoriografice despre opera artiștilor: Géza I. Biró, Barna Szabó, Iosif Bartovics, Zoltán Kádár, Ana Maria Barbonța, Miklós Jakobovits, Alexe Kiss, Ladislau Lata, Elisabeta Székely Apperger, François Pamfil, László Ákos, Vilmos Bölöni, Nistor Coita, Stela Vesa, Lia Brândaș Rusu, István Aggod, Aurel Roșu, Gheorghe Gherman, János Miklós, Maria Urszinyi, Epaminonda Tiotiu. Se menține logica abordării unității prin diversitate și completarea cv-ului artistic cu aprecieri argumentate istoriografic, dar cursivita-

---

<sup>1</sup> Olga Bușneag, *Viața artistică în atelierele Oradei*, în *Arta plastică*, București, nr. 12, 1972, pp.18-28.

tea textului relevă o bună cunoaștere a fiecărui artist prezentat și înțelegerea din interior a fenomenului cultural analizat.

Capitolul „Generația '80 în artele vizuale la Oradea” pune în valoare o perioadă de mari schimbări în cultura orașului într-un sincron cu ultimele tendințe ale timpului. Introducerea în caracteristicile perioadei analizate se realizează prin mai multe subiecte cheie, studiate de cercetător prin materiale independente precum: Arta experimentală; Bienala Tinerilor, Alba Iulia; Expoziția Dialog II; Expoziția Dialog, 1981; Performance; Arta procesuală; Conceptualitatea în obiecte; Flux 1; Intermedia; Expoziția „Medium” - Sfântu-Gheorghe; Atelier '35 - Baia Mare. Fiecare dintre abordările tematice sunt dovada implicării în studierea momentului artistic contemporan și expresia capacității de integrare a evenimentului cultural local în contextul mult mai larg al reperelor naționale și europene. Fenomenul artei experimentale este tratat de la începuturile sale la Oradea, din 1981 în Dialog cu o operă din istoria artei plastice. Au participat Gheorghe Aursulesei, Varnava Bihari, Ovidiu Budurean, Ioan Bunuș, Judith Egyed, Karoly Ferenczi, Aniko Gerendi, Dorel Găină, György Jovián, Ladislau Mureșan, Miklos Onucsan, Iulia Robotos, Maria Urszinyi, Zoltán Zsako. Se argumentează influențele evenimentelor de la Budapesta și respectiv Basel asupra tinerilor din Oradea, cu descrierea principalelor momente, reprezentanți și perspectiva istoriografică a acțiunii. Din cele peste 250 de lucrări ale tinerilor participanți la Bienala Tinerilor din 1985 se oferă o prezentare selectivă a experimentelor propuse de Aniko Ge-

rendi, Miklos Onucsan, Cornel Abrudan, Gyongyi Kerekes Ujvárossy, Laszlo Ujvárossy și Rudolf Bone. Se documentează aspectele de noutate care și-au dovedit perenitatea și viabilitatea în anii care au urmat în cadrul evoluției artistice din Oradea. Impactul artei experimentale este analizat și prin Expozițiile Dialog, 1981 și 1985, cu inițiativele lui Dan Perjovschi, Dorel Găină, Ioan Aurel Mureșan, Maria Minchievici, Ioan Augustin Pop, Karoly Ferenczi ș.a.m.d. O serie dintre artiștii activi acum la Oradea ajung să activeze și să impulsioneze și alte centre artistice din România sau din Ungaria. Artiștii din grupul Dialog au fost foarte inventivi și recurg la mijloace diverse de exprimare neconvenționale: mail art, colaj, assemblance, acțiuni, fotografie, instalație, happening, scris etc, regenerate și actualizate în prezentarea din Flux 1. Activitatea orădenilor este urmărită și prin participările în expozițiile de la Sfântu-Gheorghe, din 1981, la evenimentul intitulat Medium - moment important pentru coagularea și chiar impunerea modalității de exprimare a tinerilor plasticieni din România. În mod similar se urmărește și activitatea de la Atelier '35 cu secțiunile intermedia, transavangarda, desenul și artele decorative din evenimentul de la Baia-Mare din 1988. Remarcăm pe lângă analiza produsului artistic și selecția unor interviuri cu impact<sup>2</sup> și reactualizarea unor puncte de vedere exprimate prin istoriografia de specialitate<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Aurel Chiriac, *în dialog cu Dan Perjovschi*, în *Familia*, 9 februarie, 1998, pp. 123-125.

<sup>3</sup> László Ujvárossy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012.



Într-un material separat se definesc mecanismele Performance și prima implementare a genului printr-o acțiune a artistului Ioan Bunuș din 1983 și apoi cu accente pe câteva proiecte, cum ar fi cele ale artistei Lia Perjovschi. S-a preferat prezentarea acestor forme de exprimare, cu trimitere la forma în care se regăsesc în cartea lui Ujvárossy tocmai pentru a reactualiza răspunsurile alternative oferite de artiștii orădeni la arta oficială a epocii. Prin Conceptualitate în obiecte descoperim o nișă spre preocupările de la Oradea din perimetrul interpretării obiectuale cu conexiuni în art povera, transavantgardă și neoexpresionism contemporan. Sub influența experimentelor timișorene și a absolvenților repartizați de la Cluj s-a cristalizat cu experiența reprezentanților autohtoni un nucleu care s-a autonomizat prin conturarea unor mecanisme specifice de creație și inovație artistică. Prin Arta procesuală se analizează apariția fenomenului artistic implicațional din anul 1989 și expoziționalele care au premers Dezghețul societății. Acțiunea efemeră a intervenției ca proces în desfășurare care sensibilizează prin parcurs și conceptul gestului artistic sunt reactualizate prin principalii protagoniști ai momentului. Cu Intermedia se abordează soluțiile de comunicare concepute între expresia artistică pură și noile tendințe ale tehnologiei, iar după 1989 universul artistic virtual se redimensionează în pas cu noile tendințe contemporane. În acest capitol sunt „fișați” artiștii: György Jovián, Barna Holló, Ovidiu Budurean, Ioan Bunuș, Anikó Gerendi, Károly Ferenczy, Dorrel Găină, Elena Kruch, Ștefan Gyalai, Ștefan Torkoș, Ioan Augustin Pop, László Ujvárossy, Arpad Deák, Ioan Aurel Mure-

șan, Vioara Bara, Csaba Lázin, Ovidiu Sălăgean, Florian Heredea, Gyöngy Kerekes Ujvárossy, Ovidiu Pascu, Dorin Damaschin, Emil Dobriban, Maria Minchevici și Paul Blânda.

Un capitol separat, individualizat prin tehnica artistică, îl reprezintă „Sculptura și artele decorative” în care sunt analizate operele artiștilor: Iosif Fekete, Iosif Szabó, Iosif Mathé, Elisabeta Tözsér, Julia Lerchner, Rodica Stanca Pamfil, Emilia Weisz, Iosif Farkas, Zitta Fekacs Lepizsan, Margit Kotsis-Nagy, Rodica Ungureanu, Gheorghe Praja, Márta Jakobovits, Cornel Durgheu, Etelka Erzsébet Péli Emódi, Rudolf Bone, Dumitru Paina, Egyed Judith, Nicolae Otto Kruch Jr., Zoltán Zsakó, Gheorghe Aursulesei, Mária Molnár, Imre Dobai, Doina Tătar. Chiar dacă nu se individualizează capitolul printr-o introducere în atmosferă așa cum ne-a obișnuit, remarcăm o subordonare față de capitolul precedent.

Cartea se încheie cu o Bibliografie selectivă, dar generoasă ca întindere, grupată în: Enciclopedii, Lexicoane; Cărți, albume, studii; Cataloage și Periodice, ziare, reviste prin care se poate deduce importanța științifică a lucrării, urmată și de un scurt curriculum vitae. Formația de cercetător în cadrul unei instituții muzeale și implicarea activă în fenomenul plasticii contemporane se poate deduce și din bogata listă de contribuții istoriografice a autoarei și multitudinea surselor utilizate în formularea lucrării.

Selecția cu reproducerea lucrărilor de la finalul cărții păstrează echilibrul desfășurării textului și oferă informații just selectate, dar și într-o prezentare armonioasă. Prin această modalitate de structurare putem să reparcurgem prin

exemplificări vizuale conceptul textelor scrise și să înțelegem conceptul întregului demers istoriografic. Organizarea cărții cu materialele scrise în prima parte și respectiv cea cu imagini reprezentative la final, oferă o amprentă tehnică, cu accent pe corectitudinea comunicării.

Cartea „Artiști plastici la Oradea 1950-2000” scrisă de Maria Zintz este un model de bune practici pentru cercetătorii din muzee și galeriile de artă, un model de muncă bine făcută, un demers continuat cu dragoste și responsabilitate, care nu încetează în afara instituției ci îi urmărește pe cercetătorii pasionați pe tot parcursul vieții. Recunoaștem în stilul de abordare, amprenta școlii clujene de istoria artei, dar și spiritul așezat al ardeleanului care înțelege să-și facă datoria și să-și ducă munca începută până la capăt, atent și corect la menționarea tuturor categoriilor etnice și a modelelor multiculturale prin care se mențin oportunitățile diversității și ale marilor conexiuni culturale.

Cunoașterea vieții artistice contemporane nu se poate realiza fără asemenea demersuri care să studieze viața culturală din centrele de creație regională, iar pe baza lor se vor putea cristaliza marile sinteze ale artei din spațiul românesc din ultima sută de ani.

Cartea este materialul de bază pentru un proiect de restituiri despre care chiar autoarea mărturisea că îl vede ca pe o construcție în facere sau, și mai frumos, ca pe un copac la care mai cresc ramuri, dar în opinia noastră, în perioada următoare, nu se mai poate scrie o istorie a artei orădene, dar și din Transilvania și România, din ultima jumătate de secol, fără să se țină cont de rezultatele cercetărilor publicate de istoricul de artă, profesor universitar dr. Maria Zintz.

**VASILE DUDA**