



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2018

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2018

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

EDITORIAL OFFICE: 1st 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 IOANA RUS-CACOVEAN, 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 Densus* (photo by Associate Professor Gheorghe Mândrescu)

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 63 (LXIII) 2018
DECEMBER
1

PUBLISHED ONLINE: 2018-12-15
PUBLISHED PRINT: 2018-12-30
ISSUE DOI:10.24193/subbhistart.2018

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

GIULIO ANGELUCCI, Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Una storia d'invenzione *
Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. The Story of Invention 5

CLAUDIA M. BONȚA, Propaganda imperială și medalistică. Secolele XVII-XVIII *
The Imperial Propaganda and Medalistics. XVII-XVIII Centuries 21

COSMINA-MARIA BERINDEI, Reprezentări iconografice ale morții și ecurile lor
în imaginarul culturii tradiționale românești * *Iconographic Representations
of Death and Their Echo in the Romanian Traditional Culture Imaginary* 43

GUDRUN-LIANE ITTU, Die Kunst – und Kulturzeitschriften *Das Ziel, Das Neue Ziel*
und *Ostland* – „Foren Einer Schaffensfreudigen Generation” * *Revistele de
cultură și artă Das Ziel, Das Neue Ziel și Ostland – „platforme ale unei generații
creative” * Das Ziel, Das Neue Ziel and Ostland Cultural and Art Reviews –
“Platforms of a Creative Generation”* 59

| | |
|--|-----|
| NICOLAE SABĂU, Coriolan Petranu – Referent al Comisiei Monumentelor Istorice și expertizele sale artistice din România interbelică. Scrisori risipite * <i>Coriolan Petranu – Referee of the Historical Monuments Commission and His Expert Art Reports Written in Romania during the Interwar Period. Scattered Letters</i> | 77 |
| VASILE DUDA, Asocieri între formele geometrice de bază și culorile primare, de la Wassily Kandinsky la Ingo Glass * <i>Basic Geometric Forms and Primary Colors Associations, from Wassily Kandinsky to Ingo Glass</i> | 137 |
| GHEORGHE MÂNDRESCU, Despre jurizare, la un proiect de artă plastică în anul 2018 * <i>Sulla giuria, a un progetto d'arti plastiche nell'anno 2018</i> * <i>About Judging of a Project of Plastic Art in 2018</i> | 181 |
| GHEORGHE MÂNDRESCU, <i>In Memoriam ANDREA RAGUSA</i> | 187 |

RECENZIE – BOOK REVIEW

| | |
|---|-----|
| Ina Roșu Vădeanu, <i>Programul arhitectural al Bisericii Române Unite cu Roma. Episcopia din Gherla și Cluj-Gherla (1853-1947). Tendințe stilistice între Orient și Occident</i> , Editura Mega, Cluj-Napoca 2018, 529 p. + 573 il. (NICOLAE SABĂU) | 191 |
|---|-----|

LORENZO LOTTO VS. GEORG LEMBERGER. UNA STORIA D'INVENZIONE

GIULIO ANGELUCCI*

ABSTRACT. *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. The Story of Invention.* This contribution is a new excerpt from the research *Lotto vs. Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1522*. It is its second section published after the one which appeared in 2017 on issue no. 1 of «Historia Artium» with the title *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura*. This work has started from a comparative analysis of the Lemberger's Schmidburg Epitaph and the Crucifixion by Lorenzo Lotto at Monte San Giusto. It has deliberately ignored the fact that the two paintings belong to two very different socio-cultural environments, that they have always remained separated from each other by more than one thousand kilometers and that they appear antithetical if considered from a stylistic and religious perspective. Being aware of such differences, the singularity of the compositional structure shared by the two paintings has brought to a parallel analysis of the three different sections in which both of them are articulated. In this structure, the simultaneous presence in the same sequence of three different genres of visual representation has been identified. In both works and in the same vertical sequence, appear in fact: the Icon (the Crucifixion, in the upper part); the Illustration (the characters and actions on the Golgotha, in the middle part); the Narrative (in the lower part, where the image of the customer is presented in a context which offers the key for a political interpretation of the whole painting). Being analyzed independently from each other and in a comparison between the two works of art, the three sections of the image have revealed such analogies to allow an interpretation of the occurring variations based on rhetoric, as if Lotto had intentionally confuted the religious theses illustrated by Lemberger. This contribution contains two paragraphs which are specular to those published on the 2017 issue of «Historia Artium» and dealing with the lower section of the German work of art. They analyze the lower section of the Italian work of art: here, Narrative is identified under the fallacious appearance of the Lamentation at the Foot of the Cross, and the content to which this narration is functional is being interpreted.

Keywords: *Lorenzo Lotto – Georg Lemberger, comparative analysis, diferend socio-cultural.*

* Professore di Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti in Italia.

REZUMAT. Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Povestea invenției. Această contribuție este un nou fragment al cercetării *Lotto vs. Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1522*. Este partea a doua publicată după cea care a apărut în anul 2017 nr. 1 din «*Historia Artium*» cu titlul *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura*. Această lucrare a început de la o analiză comparativă între Epitaful Schmidburg de Lemberger și Crucificarea de Lorenzo Lotto de la Monte San Giusto. A fost ignorat în mod deliberat faptul că cele două picturi aparțin unor medii socio-culturale diferite, că ele au fost separate de mai mult de o mie de kilometri și că ele apar ca antitetice dacă le luăm în considerare dintr-o perspectivă stilistică și religioasă. Fiind avertizați de asemenea diferențe, unicitatea structurii compoziționale împărțită de cele două picturi a dus la o analiză paralelă a celor trei părți din care amândouă sunt alcătuite. În această structură, a fost identificată prezența simultană în aceeași secvență a trei diferite genuri de reprezentări vizuale. În amândouă lucrările și în aceeași secvență verticală, apar: Icoana (Crucificarea, în partea de sus); Ilustrarea (personajele și acțiunile pe Golgota, în partea de mijloc) Narațiunea (în partea de jos, unde imaginea personajului este prezentată în contextul în care oferă cheia pentru o interpretare politică a întregii picturi). Fiind analizate independent una de alta și în comparație între cele două opere de artă, cele trei părți ale imaginii au dezvăluit astfel de analogii încât să permită o interpretare a variantelor care apar bazate pe retorică, ca și cum Lotto ar fi contrazis tezele religioase ilustrate de Lemberger. Această contribuție conține două paragrafe care sunt o reflecție a celor publicate în 2017 în «*Historia Artium*» și care se ocupă cu partea de jos a operei de artă germane. Ele analizează partea de jos a operei de artă italiene: aici Narațiunea este identificată sub înfățișarea eronată a Lamentăției la Picioarele Crucii, și conținutul funcțional al narațiunii a fost interpretat.

Cuvinte cheie: *Lorenzo Lotto și Georg Lemberger, analiză comparativă, medii social culturale diferite.*

Per quanto inesatto, il titolo *Crocefissione* assegnato alla pala sangiustese di Lorenzo Lotto (Fig. 1) è ormai consolidato dalla tradizione critica. Reso corsivo dalla frequenza del tema del Golgota nell'iconografica cristiana, nel caso specifico esso soccorre efficacemente nel designare in maniera sintetica un dipinto la cui complessità è difficile da ricondurre ad una titolazione esaustiva. Allo scopo non sovviene efficacemente un titolo come il *Pietà* proposto da Sylvie Béguin che, incisivo come e più di quello consacrato dall'uso e appropriato all'evidenza del

gruppo in primo piano, sarebbe anche coerente con il titolo della chiesa cui il dipinto fu destinato¹; né soccorso efficace verrebbe dal *Lamentation* suggerito nel 1988 da Louisa Chevalier Matthews².

L'opera continua dunque ad essere designata con il titolo assegnatole da Bernard Berenson quando, in mancanza d'una riproduzione fotografica da porre a corredo illustrativo della scheda corrispondente, ne ha procurato la descrizione verbale alla quale si fa riferimento qui di seguito³.

Dopo avervi riconosciuto il capolavoro di Lorenzo Lotto (*"this Crucifixion may be regarded as Lotto's most important work"*), Berenson rileva la natura complessa della rappresentazione (*"This altar-piece divides itself distinctly two groups into Foreground and Middle Distance"*) e l'autonomia del gruppo in primo piano (*"The foreground is almost a complete picture by itself, of splendid dramatic effect"*). Il suo giudizio ricalca dunque la descrizione con la quale Alessandro Maggiori l'aveva indirizzato a Monte San Giusto, senza però utilizzare il termine *Crocefissione*⁴. Nel sottolineare la natura complessa dell'opera, Maggiori vi aveva individuato tre nuclei tematici diversi in ciò incontrando il consenso di Amico Ricci, che nel riprendere quella prima notizia evitò anch'egli di comprendere sotto un'unica titolazione la composizione con il Calvario, il gruppo delle Dolenti e la figura del committente⁵.

¹ La proposta è stata avanzata nel corso d'un colloquio con lo scrivente e poi accennata in S. BÉGUIN, *Lotto disegnatore*, in M. DI GIAMPAOLO-G. ANGELUCCI (a cura di), *Disegni Marchigiani*, Atti del Convegno di Monte San Giusto, Edizioni Medicea, Firenze 1995, p. 23. Il titolo della chiesa iscritto sul portale di S. Maria in Talusiano (o Telusiano) S[ANCTAE] MA[RIAE] DE PIETATE conferisce dignità umanistica al culto popolare che vi veniva tributato all'Addolorata: *"It[em] ded[it] et solvit dictus camerarius domno Paulo, cappellano Ecclesie Sancte Marie de Talusano, pro uno ciro eidem oblatò in festo Sancte Marie De Doloribus... decem sold. denariorum"* (Monte San Giusto, Archivio Storico Comunale, Liber Anni 1366-67, Mensis Octubris, c. XIIIr. Cortese segnalazione del Dott. Cipriano Cipriani).

² L. CHEVALIER MATTHEWS, *Lorenzo Lotto and the patronage and production of Venetian altarpieces in the early sixteenth century*, Ph.D. diss., Princeton University, 1988, p. 157.

³ B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, London, 1895, pp. 241-243. Tale edizione è la fonte delle citazioni in lingua inglese che seguono nel testo. L'influenza esercitata da quest'opera come capostipite della bibliografia lottesca ha suggerito d'ignorare le edizioni successive e gli aggiornamenti in esse contenuti.

⁴ La prima segnalazione a stampa dell'opera sangiustese è in A. MAGGIORI, *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità d'ogni specie*, Ancona, 1822, vol. II, p. 231.

⁵ "Una pittura maestevolissima [...], fintovi da capo il Calvario, e sotto in un gruppo meraviglioso, le Marie, S. Giovanni e la N. Donna caduta al suolo in svenimento, aggiunto da una parte il vescovo Niccolò Bonafede, che dipinto vivissimo, sta a braccia in croce ginocchioni da una parte, e cui un Angelo dall'opposto lato, addita essa N. Donna venuta meno"; A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, vol. II, pp. 92 e 105: "... da capo il Calvario, e sotto in un bel gruppo le Marie, San Giovanni, e la Nostra Donna venuta meno: aggiunge da una parte il Vescovo Niccolò Bonafede, che ritratto vivissimo stà a braccia in croce ginocchioni, ed all'opposto lato un'Angelo giovane bellissimo, cui il dolore quasi bellezza accresce e che addita e compiangere l'acerbo caso della Madre Divina".

Il singolare protagonismo assegnato alla figura del committente non sfuggì a Berenson; né avrebbe potuto essere altrimenti. Nel dipinto Nicolò Bonafede compare infatti in primo piano, ritratto in una scala dimensionale prossima a quella dei personaggi sacri e in rapporto immediato con Giovanni. Unico in posizione eretta tra i personaggi del cordoglio, Giovanni si volge a lui con un movimento brusco (*"turns abruptly to look"*) che provoca la caduta del suo mantello vermiglio; questo gli scivola dalle spalle esaltando il cangiante verde/giallo della tunica sottostante.

Oltre che dalla vivacità del colore (*"The colouring, it is true, has darkened a little throughout, but is still glowing"*) e dalla peculiarità della composizione (*"Nothing can be simpler or more free from entanglement, clearer or grander in action, than is this entire picture"*), Berenson fu colpito dalla maestria compositiva (*"mastery of construction"*) con la quale Lorenzo Lotto ha conferito unitarietà ai diversi nuclei tematici, rendendo plausibile anche l'anomalia prospettica in virtù della quale il Golgota appare reso da un punto di vista ribassato mentre il gruppo delle Marie risulta inquadrato leggermente dall'alto.

Di ciò Berenson tace; la sua descrizione neutralizza questa anomalia attribuendola ad un improbabile declivio collinare (*"Two robust lancers stand at the foot of the middle cross, and, beyond them, men are seen hurrying down the hill"*) in virtù del quale egli può trascurare sia la minuzia descrittiva del ciglio erboso, sia la porzione di vuoto dietro le spalle della Madre, che concorrono ad istituire una forte cesura tra la scena inferiore e quella soprastante (Fig. 2). Berenson sminuisce tale snodo compositivo, e pur evidenziando lo stato d'agitazione e la capigliatura sciolta della Maddalena (*"with streaming flaxen hair, expresses her grief in frantic gestures"*) ne ignora il gesto delle braccia aperte e la corsa scomposta, cui il brillante color pervinca della veste conferisce indubbio risalto.

Il gesto della Maddalena chiede invece un'attenta considerazione. Nelle Crocifissioni cinquecentesche, in particolare in quelle tedesche, il mancamento della Madre e il cordoglio delle Donne costituisce un motivo ricorrente, come in questa sede può essere utilmente esemplificato nella *Crocifissione* di Lucas Cranach il V. allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen⁶. In essa, come nell'opera di Lotto, si possono distinguere il gesto soccorrevole di Giovanni e la posizione discosta della Maddalena, anche qui a capo scoperto e con la bionda capigliatura bene in vista. Ma mentre a Copenhagen la Maddalena, abbracciata alla Croce, stabilisce un nesso unificante tra i due temi del Compianto e della Croce, a Monte San Giusto le sue braccia spalancate nella corsa evidenziano la distanza che c'è tra le Marie e la scarpata sottostante al Golgota.

⁶ Riprodotto in <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/lucas-cranach-the-elder-the-crucifixion>.

A dissolvere ogni dubbio residuo sull'autonomia del gruppo delle Marie può intervenire il confronto tra la scena sangiustese e quella di un'altra opera di Lotto, il *Compianto sul Cristo deposto*⁷, che a Bergamo orna la sacrestia di Sant'Alessandro in Colonna. Sebbene la fruibilità del dipinto non sia sostanzialmente cambiata da quando Berenson lo giudicava “almost unrecognisable”, ben leggibili vi compaiono tuttavia l'impostazione per piani paralleli alla superficie della tela, i personaggi disposti su piani molto ravvicinati e come compressi nello spazio delimitato dai due cartigli, la Maddalena disperata e la parete di sfondo sulla quale s'intuisce l'accesso alle sepolture, collocata ad una distanza indefinibile dai personaggi. Tale parete segna il limite tra il luogo in cui l'estinto è ancora persona che può essere toccata e bagnata dalle lacrime dei sopravvissuti, e il luogo in cui l'individualità del defunto si dissolve per tornare terra. Con il vuoto ad essa antistante Lotto significa dunque una discontinuità totale, in questo caso tra la pertinenza al Mondo e l'uscita da esso: quel vuoto marca la terra di nessuno posta al confine dello spazio umano.

A riconsiderarlo alla luce di tale precedente, nella *Crocefissione* il vuoto alle spalle delle Marie si rivela altrettanto determinante, e il ciglio erboso vi svolge una funzione analoga a quella svolta dalla parete rocciosa nell'opera bergamasca. Ma con una differenza: mentre a Bergamo quel vuoto è soltanto uno spazio non praticato, a Monte San Giusto vi ha luogo la corsa della Maddalena, la quale con le braccia spalancate lo marca e con il suo moto lo qualifica in termini di spazio-tempo: lo spazio e il tempo che separano il *Compianto* in primissimo piano dal Golgota soprastante, dove il corpo di Gesù è infisso alla Croce.

Come a Bergamo, a Monte San Giusto la figura della Maddalena è posta in risalto dalla luminosità delle vesti e dalla natura passionale che muove la sua corsa a braccia spalancate; la sua è “l'espressione della disperazione più esposta ed impetuosa”, che Chiara Frugoni⁸ esemplifica nel Giotto del *Compianto sul Cristo morto* agli Scrovegni e che ricorre con la frequenza di un *topos* nei *Compianti* plastici quattrocenteschi, tra i quali sarà sufficiente ricordare quelli di Guido Mazzoni a Modena e di Nicolò dell'Arca a Bologna.

⁷ Tempera su tela, cm. 175 x 175, 1521 c. Riprodotto in <https://movimentogiuseppino.wordpress.com/san-giuseppe-nelliconografia/bergamo-lorenzo-lotto-santalesandro-in-colonna-2>. Il cartiglio superiore reca l'iscrizione “OPORTUIT CHRISTUM PATI / ET ITA INTRARE IN REGNUM SUUM”; quello inferiore, in primissimo piano: “ECCE QUIS PATITUS / ET PRO QUO”. L'opera, generalmente designata con il titolo *Deposizione*, non ha goduto di grande fortuna critica forse anche a causa della cromia spenta e dilavata (“to such an extent that, to any but a practised eye, it is almost unrecognizable”) che induce a ritenerla dipinta come stendardo processionale.

⁸ C. FRUGONI, *La voce delle immagini*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 56-66. Il gesto delle braccia alzate e aperte è esemplato alle Figg. 52 (Anonimo umbro del sec XIV) e 58 (Simone Martini). La studiosa (*Ivi*, Fig. 54 e p. 109, n. 19) propone anche un modello antico della corsa a braccia aperte e spalancate.

A tal riguardo, pur con la dovuta cautela, non si può non fare menzione del dipinto conservato a Strasburgo (Fig. 3) nel quale già Berenson avvertiva l'influenza di Lotto⁹; da un quarantina d'anni recuperato al catalogo del pittore¹⁰, esso presenta motivi da riferire con ogni verosimiglianza alla sua responsabilità personale, anche se alcuni particolari, come la determinazione fisionomica dei personaggi in primo piano, suggeriscono il probabile intervento di una mano meno qualificata. Per quanto riguarda il presente studio, il motivo d'interesse specifico risiede nel fatto che l'opera è manifestamente replica parziale del registro inferiore della *Crocefissione* di Monte San Giusto.

Rimpiccolito di circa un decimo e amputato delle figure di Nicolò Bonafede e della creatura aerea che lo affianca, esso risulta composto con la parte destra del *Trasporto di Cristo al sepolcro*¹¹ in Collezione Seilern (Fig. 4), a sua volta ingrandito di circa un decimo e amputato del gruppo delle Dolenti. Nel nuovo dipinto le due parti corrispondono ai rispettivi prototipi con una precisione di particolari che tradisce il riutilizzo dei vecchi disegni preparatori, e con corrispondenze cromatiche che testimoniano piena consapevolezza degli originali; la loro composizione risulta inoltre di un'intelligenza tale da non poter essere riferita che al maestro, dal momento che nella copia le Dolenti sono inserite in una relazione di causa-effetto con il soggetto correlato del tutto analoga a quella dell'originale. Tutto ciò autorizza ad invocare il conforto testimoniale di Lotto a conferma del fatto che nel registro inferiore della *Crocefissione* compaia un soggetto correlato con il tema del Golgota ma che non fa parte di esso, e che va dunque assimilato ad un Compianto sul Cristo morto piuttosto che ad un Compianto ai piedi della Croce.

Tale tesi è suffragata dalle modifiche introdotte nel dipinto di Strasburgo, riguardanti il ruolo della Maddalena e la scarpata retrostante. Mentre la perfetta corrispondenza della posa, della capigliatura e del panneggio mostrano la figura di Maria di Magdala ricavata a ricalco dall'originale, nella replica il colore terroso della veste – un verde sordo in luogo dello squillante azzurro dell'originale – l'assimila alle altre Donne insieme alle quali calca un declivio che, senza soluzione di continuità,

⁹ Lorenzo Lotto e aiuto, *Compianto e sepoltura di Cristo* (ovvero: *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*; ovvero: *Trasporto di Cristo al sepolcro con lo svenimento della Vergine*), olio su tela, 141,5 x 219. Strasburgo, Musée des Beaux Arts. L'opera restaurata è riprodotta in F. COLTRINARI, "Quadri di Lorenzo Lotto numero cinque": documenti e ipotesi sulla dispersione dei dipinti della guardaroba della Santa Casa di Loreto, in «Il capitale culturale», 11/2015. La prima segnalazione dell'opera è in BERENSON, *Op. cit.*, p. 306.

¹⁰ F. CORTESI BOSCO, *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*, in P. DAL POGGETTO-P. ZAMPETTI (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo. Il suo influsso*, Centro Di, Firenze, 1981, scheda n. 128, pp. 442 e seg.

¹¹ L. LOTTO, *Trasporto di Cristo*, olio su tela, 41,5 x 21,9. Londra, Courtauld Institut, Collezione Seilern.

giunge fino all'orizzonte dietro il quale è accennato il luogo delle croci. La scarpata, che a Monte San Giusto fa da sfondo al registro inferiore, a Strasburgo compare inquadrata di scorcio in posizione laterale, posta ad un livello inferiore e trasformata nel dirupo scosceso nel quale s'apre l'accesso alla sepoltura. Pur collocata diversamente e con caratteristiche differenti, la replica non ha dunque modificato il ruolo narrativo della scarpata: questa si conferma assolvere al ruolo di cerniera che unisce e separa nel primo caso il Compianto dalla Crocefissione, nel secondo il Compianto dal Trasporto al sepolcro.

Se la proposta di considerare la scena del Compianto sangiustese autonoma dalla Crocefissione soprastante risultasse ancora poco convincente, si osservi come tutti i personaggi presenti nella parte inferiore della pala mostrino d'ignorare quanto avviene al di sopra del ciglio erboso: così è per la Madre e per Maria di Cleofe, così per Giovanni, così per Salome che incrocia lo sguardo con Maria di Magdala, mentre questa si muove parallela al piano che separa le due scene. Così è anche per il committente, il cui sguardo è volto in direzione di Giovanni e delle Marie.

L'indifferenza del vescovo Bonafede per il Crocefisso sarebbe scandalosa, se accanto a lui non ci fosse la figuretta alata vestita di color dell'aria che con un gesto inequivocabile ne indirizza l'attenzione verso il Compianto (*"an angel with arms eloquently outstretched, explains the scene"*). Anche se da Berenson in poi questa figura è generalmente descritta come creatura angelica, il suo gesto suggerisce d'individuarela come personificazione della disposizione empatica – non timida né semplicemente devota – con la quale il committente interagisce con l'azione soccorrevole di Giovanni. Il gesto che ella compie concorre in maniera decisiva a conferire alla pala sangiustese il carattere di azione drammaturgica cui Berenson accenna a conclusione della scheda: *"Rarely, if ever, has the Crucifixion been treated so much in the spirit of a Greek tragedy"*.

Posta in relazione con gli accorgimenti prospettici già evidenziati (e a questo punto riferibili ad una sapienza di natura scenografica), l'autorevole valutazione critica di Berenson suggerisce dunque di intendere la creatura alata come personificazione dello Spirito Compassionevole con il quale Bonafede si accosta al Compianto e guadagna l'attenzione dell'Apostolo; in tal modo, ella svolge una funzione introduttiva analoga a quella assolta dal Prologo nel Teatro cinquecentesco. Cosicché, valutati dal punto di vista drammaturgico oltre che semiotico, i tre registri narrativi della *Crocefissione* di Lorenzo Lotto individuano tre frazioni d'una medesima rappresentazione, tra loro connesse da relazioni di causa ed effetto come i tre atti d'una tragedia. In essa, la partecipazione empatica del Vescovo meditante (enunciata dal Prologo-Spirito Compassionevole) introduce i tre atti successivi: il dolore della Madre (rappresentato

nel registro inferiore) provocato dal supplizio scellerato (illustrato nel registro intermedio) mediante il quale il Crocefisso (che corona il registro superiore) ha portato ad effetto il disegno divino per la salvezza dell'umanità.

Tutt'altro che temeraria, la *Crocefissione* di Lorenzo Lotto propone un messaggio non esplicito come quello dell'*Epitaffio*, ma non per questo meno articolato e complesso.

Il gruppo delle Donne strette intorno alla *Mater Dolorosa* è spesso presente nelle Crocefissioni e, seppur confinato in posizione molto marginale, lo si è individuato anche nell'*Epitaffio* di Lemberger. Come già rilevato, Lotto ha però distolto dal Golgota il tema delle Dolenti, contaminando il tema iconografico del Compianto ai piedi della Croce con quello del Compianto sul Cristo depresso; questo risulta coerente al primo dal punto di vista tematico, ma non lo è altrettanto dal punto di vista dello svolgimento della vicenda.

Il pittore ha compiuto questa delicata operazione impostando il proprio racconto d'invenzione su una transizione dalla realtà rappresentata (il ritratto di Nicolò Bonafede) alla realtà immaginata (il volgersi di Giovanni), con ciò importando in pittura una nota d'ambiguità assimilabile alla suggestione drammaturgica del Sacro Monte¹², nei quali giusto in quegli anni si stava sperimentando l'integrazione del pellegrinaggio simulato in Terra Santa con la realtà surrogata dell'ammissione fisica del devoto alle vicende della Passione.

Nella pala sangiustese lo scarto tra il raffigurato (il vescovo) e l'immaginato (l'apostolo) è segnalato dalla differenza tra il suolo calcato dal primo, un lembo di terra arida e sassosa, e il prato calcato dal secondo, fresco, rigoglioso e descritto con dovizia di particolari. Nella differenza tra i due suoli è facile cogliere il simbolismo della vicenda terrena – con gli affanni e le contrarietà che essa presenta – contrapposta alla fecondità e al conforto della vita spirituale. Se però si vuole giustificare l'interlocuzione diretta di Giovanni con Bonafede, considerando intanto che la collocazione del Vescovo all'esterno dello spazio dello spirito sarebbe per lui assai poco lusinghiera, è indispensabile estendere l'antitesi spaziale alla dimensione spazio-temporale, in modo cioè che il qui-e-ora di Bonafede si possa narrativamente comporre con il là-e-allora di Giovanni.

¹² Verso la fine del Quattrocento, il tema del Compianto sul Cristo depresso ha conosciuto numerose versioni plastiche. Negli anni in cui fu dipinta l'opera sangiustese, la pratica devozionale stava trasferendo sulla scala ambientale del Sacro Monte la fruizione drammaturgica dei Calvari allestiti all'interno dei complessi ecclesiastici. A Varallo, dove tale pratica fu inaugurata, l'edificazione della Nuova Gerusalemme iniziò nel 1486 e conobbe particolare impulso nei primi decenni del secolo successivo. Il ricalco della postura di Gesù nel *Commiato* di Lotto (1521, Berlino, Staatliche Museen) sul *S. Giuseppe* realizzato nel 1513 da Gaudenzio Ferrari per la Cappella della Natività di Varallo è stato posto in evidenza da Cortesi Bosco (F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bolis, Bergamo, 1980, p. 53, Figg. 73 e seg.).

Quest'ultima è la dimensione cui, a cavallo tra i due suoli separati dal fossatello in secca (scavato da un flusso: il Tempo), fa riferimento la creaturina che la sostanza immateriale differenzia da tutti gli altri personaggi presenti nel dipinto, per la quale si è proposto il paragone con il ruolo svolto dal Prologo nella tragedia rinascimentale. Questa essenza immateriale, che nelle parole di Berenson "*explains the scene*", assolve dunque una funzione che non consiste semplicemente nello spiegare la rappresentazione – da presumersi autoconsistente – ma nel farle dire con quali occhiali l'autore vuole che la si guardi.

La creatura alata svolge dunque la funzione metalinguistica dell'Introduzione, e la sua azione – come si legge nelle relazioni di coloro che hanno descritto il dipinto prima che il suo contenuto fosse semplificato nel titolo *Crocefissione* – è quella di additare il moto che distoglie Giovanni dal soccorso che sta prestando alla Madre per indirizzare a Bonafede un'occhiata intensa e penetrante. A tale occhiata il vescovo – e l'osservatore con lui – non può corrispondere altrimenti che adottando la disposizione d'animo suggerita dallo Spirito Compassionevole, che risulta dunque essere la cifra empatica dell'intera composizione.

La vena empatica affiora in tutte le iniziative artistiche di Nicolò Bonafede, nelle quali è sempre possibile cogliere il riferimento ad un modello evocativo d'un momento importante della sua vicenda biografica¹³. Per quanto ardito possa apparire, il riferimento vaticano che qui si propone alla lunetta della *Resurrezione* nella Sala dei Misteri dell'Appartamento Borgia (Fig. 5) presenta qualche motivo di plausibilità¹⁴. Nell'affresco di Pinturicchio, l'evidenza plastica e pittorica del piviale e la scala dimensionale conferiscono alla figura di Alessandro VI (Fig. 6) un'evidenza tale che egli finisce col risultare il testimone partecipe del trionfo di Cristo, piuttosto che il devoto più o meno umilmente in preghiera. La rilevanza narrativa conferita alla sua figura all'interno della scena sacra presenta insomma una qualche analogia con il ruolo assegnato da Lotto al Bonafede dialogante con Giovanni nella *Crocefissione* di San Giusto.

¹³ Così è per il Palazzo Bonafede di Monte San Giusto, la cui facciata principale echeggia motivi del Palazzo Borgia (ora Vescovile) di Pienza, ove l'attività professionale di Nicolò aveva avuto i suoi esordi; così è anche per le altre iniziative artistiche di Bonafede: la palazzina Coriolana a Monte San Giusto che ricalca in pianta lo schema di Poggioreale di Napoli, ov'egli aveva riscosso il primo successo significativo della sua carriera politica; la rettifica della via e l'apertura della Piazza antistante al Palazzo sangiustese che recano memoria dell'urbanistica pientina, in omaggio a Pio III Piccolomini dal quale era stato nominato Governatore di Roma; la decorazione della stanza di ricevimento informale nel Palazzo sangiustese che ricalca il registro inferiore della Cappella Sistina, a memoria dell'efficacia e della proficuità dell'azione svolta per l'elezione di Pio III e Giulio II (ANGELUCCI 2016, *Op. cit.*, pp. 190-210).

¹⁴ L'ipotesi è resa plausibile dallo status di Nicolò Bonafede presso la corte vaticana, ove nel 1495 fu introdotto come *Cubicularius, Familiaris et Continuo Commensalis* di Alessandro VI. Le pitture dell'*Appartamento Borgia*, ultimato appena un anno prima tale data, dovevano essere ben note anche a Lorenzo Lotto, che tra il 1509 e il 1512 aveva collaborato con Raffaello alle *Stanze* commissionate da Giulio II attigue a quelle del predecessore.

Seppur rubricabile tra le coincidenze fortuite, il riferimento appena proposto offre una buona opportunità per rilevare due particolari del dipinto sangiustese poco appariscenti ma decisivi ai fini della presente indagine.

Il primo di essi riguarda il fatto che nel dipinto di Lotto il vescovo (Fig. 7) non indossa né il piviale né la dalmatica, ma la mozzetta paonazza con cappuccio; la sua dignità ecclesiastica non è quindi significata dalla solennità ministeriale del celebrante, ma dal riferimento all'esercizio di mansioni di natura non liturgica. Posto in relazione con i contenuti del racconto autobiografico di Nicolò Bonafede¹⁵, tale particolare evidenzia nel pittore una conoscenza tutt'altro che scontata delle vicende personali del vescovo e, da parte di quest'ultimo, la rivendicazione dei meriti acquisiti nel compimento delle missioni temporali a lui affidate dai cinque Papi che aveva servito. Nel memoriale autobiografico, il motivo di massimo vanto di Nicolò è infatti costituito dalla fedeltà indefettibile alla Cattedra di Pietro, che oltre al credito di fiducia e agli apprezzamenti riscossi gli aveva procurato le gelosie di parte della corte romana e l'ostilità dichiarata delle grandi famiglie¹⁶.

Per quanto riguarda poi il secondo particolare, il confronto tra la figura di Bonafede e quella di Alessandro VI nella lunetta della *Resurrezione* torna utile per l'evidenza conferita ad un altro aspetto del dipinto lottesco del quale sinora non è stata data interpretazione soddisfacente. L'analogia qui suggerita tra i dipinti di Pinturicchio e di Lotto circa l'importanza del ruolo assegnato alla rappresentazione del committente può essere proficuamente estesa alla posa, che li propone entrambi di profilo, inginocchiati e in atto di devozione. Tale similitudine evidenzia un particolare solo apparentemente secondario, vale a dire la differenza che corre tra l'atteggiamento di papa Borgia, che ha le mani giunte in preghiera, e quello del vescovo Bonafede, le cui braccia sono incrociate – non conserte – e accostate al petto.

¹⁵ Le notizie biografiche su Nicolò Bonafede sono state ricavate da una copia seicentesca manoscritta del memoriale *Vita di Monsignor Niccolò Bonafede*, ampiamente antologizzato in appendice ad ANGELUCCI 2016 (pp. 135-187). L'autobiografia si è rivelata fonte preziosa per l'interpretazione della pala di Lorenzo Lotto. Il manoscritto, proveniente dall'archivio fermano della famiglia Vinci e attualmente a Macerata in collezione privata, è copia gemella (GIORDANO, *Op. cit.*, p. 43, n. 2) di quella sulla quale ha lavorato Monaldo Leopardi per il suo *Vita di Niccolò Bonafede Vescovo di Chiusi e ufficiale nella corte romana dai tempi di Alessandro VI ai tempi di Clemente VII*, Nobili, Pesaro, 1832.

¹⁶ Il memoriale ne offre notizia dettagliata riportando il comportamento tenuto nel Governo di Roma (ANGELUCCI, 2016, pp. 142-9). Anche l'incarico conferito a Lotto, che si ricorda essere stato contestuale all'ampliamento della chiesa cui la *Crocefissione* era destinata, va ricondotto al superamento di un periodo di difficoltà gravissime, in questo caso conseguenti al felice adempimento di un incarico conferito da Leone X. Le famiglie Medici e Orsini si ritennero danneggiate dal successo di quella missione, e con le loro pressioni provocarono la revoca della protezione papale e l'esposizione di Bonafede alla loro volontà di vendetta (GIORDANO, *Op. cit.*, pp. 68-80; ANGELUCCI 2016, pp. 163-9).

L'analisi del linguaggio del corpo ha codificato questa posizione, e le ha assegnato un significato sinora ignorato dagli studiosi della pala sangiustese¹⁷. Si tratta della posizione nella quale è colta, ad esempio, la *Madonna dell'Umiltà* di Gentile da Fabriano; la medesima posizione che ricorre frequente nelle *Annunciazioni* di Beato Angelico (ad esempio nell'*Armadio degli Argenti*), e che a volte – come a Bologna in un rilievo delle finestre di S. Petronio, o a Montefalco (Perugia) in un affresco quattrocentesco di scuola umbro-camerinese – viene assunta non da Maria ma dall'angelo annunziante.

Tale postura, detta dell'*humiliatione*¹⁸, compare in diverse opere lottesche distribuite tra il terzo e il quarto decennio: nel ricordato *Commiato di Gesù dalla Madre* (1521), dove con questo atteggiamento Gesù motiva con la sottomissione alla volontà del Padre il dolore che sa di procurare alla madre; nella *Natività* di Washington (1523), dove l'*humiliatione* di Maria ne significa la soggezione spontanea al destino di dolore prefigurato nel Crocifisso inserito dal pittore alle spalle di Giuseppe. Ancora, nel disegno (1522) per la tarsia che costituì il saggio d'ebanisteria per il Coro di S. Maria Maggiore a Bergamo¹⁹, così come a Bergamo, Jesi e Cingoli²⁰, questa è la postura dell'Annunziata (genuflessa a Bergamo, e in atto di genuflettersi a Jesi e a Cingoli) che accoglie l'annuncio dell'angelo facendo professione d'obbedienza al messaggero celeste: "*Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*" (Lc 1,38). Tornando alla pala sangiustese, non c'è dubbio che l'atto d'*humiliatione* del vescovo vada posto in relazione al messaggio che Giovanni indirizza a lui e solo a lui.

¹⁷ In P. DAL POGGETTO-P. ZAMPETTI (*Op. cit.*, p. 316), I. CHIAPPINI DI SORIO notava trattarsi di "una posizione sforzata in un contesto come quello della 'Crocifissione' [...] che più facilmente potrebbe far pensare ad un ritratto celebrativo e *post mortem*", p. 316. Condividendo tale opinione, P. DAL POGGETTO (*Restauri di opere di Lotto in occasione della mostra di Ancona*, in «Notizie di Palazzo Albani», 1/1984, p.142) ne ha tratto motivo per suggerire una datazione dell'opera al 1534-35 che è stata smentita dalle ricerche successive.

¹⁸ Il "gesto della sottomissione" (FRUGONI, *Op. cit.*, p. 31) è chiarito da M. BAXANDALL (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1978, p. 73) mediante le parole con le quali Roberto Caracciolo illustra le "laudabili conditioni" da valorizzare nel predicare l'Annunciazione (*Specchio della fede*, Venezia, 1495, pp. Cxlix r-clii r): "La quarta laudabile conditione si chiama humiliatione. Quale lingua poteria mai esprimere né quale intellecto contemplare con quale gesto con quale modo e maniera [Maria] pose in terra li soi sancti ginocchi e abassando la testa disse: Eccomi ancilla del signore. Non disse donna: non disse regina: o profunda humilità: o mansuetudine inaudita. Eccomi disse schiava e serva del mio signore. Et poi levando li occhi al cielo stringendo le mani con le braze in croce fece quella desiderata conclusione da Dio da li angeli dalli sancti padri. Sia factio in mi secondo la tua parola".

¹⁹ La tarsia dell'Annunciazione attualmente orna la postazione del celebrante. Per il coro bergamasco, vedi F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Amilcare Pizzi, Milano, 1987, con un ricco corredo d'illustrazioni.

²⁰ Rispettivamente nell'Annunciazione in S. Michele al Pozzo Bianco (1525), nella lunetta della *Visitazione* (1532-34) e in un medaglione della *Pala del Rosario* (1539). (MARIANI CANOVA, *Op. cit.*, rispettivamente a p. 106, n. 154; p. 113, n. 211 e p. 115, n. 227).

Nemmeno sul contenuto di tale messaggio sono possibili molti dubbi: non lo consentono né il fatto che Giovanni sta soccorrendo la Madre (la “madre Chiesa”?) sul punto di venir meno, né il Golgota sul cui sfondo il colloquio è ambientato. Al riguardo sarà sufficiente ricordare la conclusione del Vangelo di Giovanni, ove l’evangelista s’accoda spontaneamente a Pietro che sta obbedendo all’invito rivoltagli da Gesù: “Seguimi”²¹.

Se “Seguimi” è il messaggio che il vescovo Bonafede riceve da Giovanni, la sua presenza nel dipinto dichiara la rivendicazione a merito spirituale delle pene e dei sacrifici (le opere) con le quali egli aveva reso gloria a Dio nel servizio temporale alla Cattedra di Pietro (la mozzetta). La sottomissione volontaria all’obbedienza (l’*humiliatione*) al Sommo Pontefice s’apparenta inoltre alla remissione con la quale nel *Commiato* Lotto illustra il disporsi al Sacrificio da parte di Gesù, e l’accettazione del destino di pena per la sorte del Figlio da parte di Maria nella *Natività* di Washington.

Il racconto d’invenzione di Lorenzo Lotto sviluppa dunque il commento ai contenuti evidenziati nell’illustrazione del Golgota nel registro superiore, vale a dire l’azione di mediazione catechetica svolta da Nicodemo presso Longino, la responsabilità individuale che si può cogliere nell’atteggiamento riflessivo di Giuseppe d’Aimatea e la non subitanità della salvezza adombrata nel lento colare del sangue di Gesù lungo il legno della croce e della lancia. Tali contenuti risultano proiettati nell’attualità mediante la rilevanza conferita alla relazione attiva di Giovanni con Nicolò Bonafede. Il vescovo – essendo ben noto nel contesto provinciale cui il dipinto era destinato sia la sua più recente vicenda personale, sia il rigore etico con il quale aveva servito la Chiesa²² – rappresentava infatti un’alternativa vivente alla condotta scandalosa delle gerarchie ecclesiastiche denunciata da Lutero e un’esemplificazione positiva del ruolo dell’istituzione-Chiesa.

²¹ “Disse questo per indicare con quale morte avrebbe glorificato Dio. E, dopo aver parlato così, gli disse: Seguimi. Pietro, voltatosi, vide venirgli dietro il discepolo che Gesù amava; quello stesso che durante la cena stava inclinato sul seno di Gesù e aveva detto: Signore, chi è che ti tradisce?” (Gv 21,19-20).

²² L’episodio più prossimo all’incarico per la pittura della *Crocefissione* ebbe a teatro un territorio che vedeva Monte San Giusto in posizione baricentrica. La vittoria riportata da Bonafede nello scontro politico e militare con Ludovico Euffreducci, esponente fermano della fazione guelfa, indeboliva gli Orsini al punto di porre a repentaglio gli equilibri politici dello Stato Ecclesiastico. Per questo motivo alla vittoria sul campo di battaglia seguirono la destituzione di Nicolò da ogni incarico nel governo locale, e la sua sostituzione con un giovanissimo membro della famiglia Orsini; questa combinò il matrimonio della sorella del defunto Euffreducci con un proprio esponente che prese residenza a Fermo per perseguire Bonafede più da presso.

Illustrazioni



Fig. 1. Lorenzo LOTTO, *Crocefissione*. Olio su tela, cm. 450 x 250.
Monte San Giusto (Macerata), Santa Maria in Talusiano
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocefissione_ di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocefissione_di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg)



Fig. 2. Lorenzo LOTTO, *Compianto per il Cristo morto*. (Particolare della fig. 1).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocifissione_di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg



Fig. 3. Lorenzo LOTTO e aiuti, *Compianto e sepoltura di Cristo*. Olio su tela cm. 142 x 219.
Strasburgo, Musée des Beaux Arts.
<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1211>



Fig. 4. Lorenzo LOTTO, *Sepoltura di Cristo*. Olio su tela, cm. 37 x 55.
Londra, Cortauld Institute.
<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1211>



Fig. 5. Bernardino BETTI detto IL PINTURICCHIO, *Resurrezione*. Affresco.
Roma, Palazzo Apostolico, Appartamento Borgia.
https://it.wikipedia.org/wiki/Appartamento_Borgia

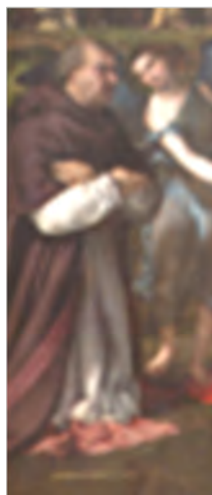


Fig. 6. Bernardino BETTI detto IL PINTURICCHIO, *Orazione mentale di Papa Alessandro VI sulla Resurrezione di Cristo*. (Particolare della fig. 5).
https://it.wikipedia.org/wiki/Appartamento_Borgia

Fig. 7. Lorenzo Lotto, *Nicolò Bonafede in meditazione sul Compianto per il Cristo morto*. (Particolare della fig. 1).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocifissione_di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg

PROPAGANDA IMPERIALĂ ȘI MEDALISTICA. SECOLELE XVII-XVIII

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. *The Imperial Propaganda and Medalistics. XVII-XVIII Centuries.* The propaganda for official politics was an important issue. Literature and arts were used as propaganda means. Beyond the written word, the image succeeded in direct, strong transmission of the desired message. Thus art has become a very efficient propaganda tool. The propagandistic impact of the official painting caused the large numbers of medal issues dedicated to historical-celebrative themes by the House of Austria in the 17th – 18th Centuries.

Keywords: *medal study, propaganda, 17th – 18th Centuries*

Importanța propagandei pentru politica oficială a fost un aspect remarcat de reprezentanții puterii dintotdeauna. Istoriografia, cronicile sau documentele emise au fost atent redactate pentru a transmite mesajul potrivit intențiilor emitentului. Literatura și artele au fost, la rândul lor, folosite drept mijloace propagandistice oferind informațiile de o manieră convenabilă puterii. Dincolo de cuvântul scris, imaginea reușea o transmitere directă, puternică, a mesajului dorit. Astfel arta a devenit un instrument propagandistic deloc de neglijat. Prin arhitectură, pictură, sculptură sau prin artele minore fiecare suveran a încercat să ofere lumii imaginea pe care o dorea. Medalistica a fost unul dintre aspectele cele mai implicate în politica propagandistică. Prin natura lor, medaliile erau un element de propagandă: dimensiunile reduse, posibilitatea unei circulații foarte largi și costurile nu foarte mari în raport cu impactul produs de medalii au recomandat cu tărie propaganda medalistică. Astfel a devenit un fapt necesar emiterea de medalii propagandistice care marcau sau comemorau evenimente mai mult sau mai puțin importante și transmiteau lucrurile în forma dorită de comanditar. Evident, nu întotdeauna medaliile reflectau fidel

* *Doctor în istoria artei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei Cluj-Napoca, România, claudia.bonta@yahoo.com.*

realitatea: se practica un anume nivel de cosmetizare a faptelor, se recurgea la artificii sau la detalii care influențau mesajul final pentru a obține impactul maxim. În acest sens ilustrative ne par seria de medalii dedicate temelor istorico-celebrative de către suveranii imperiali din Casa de Austria în cursul secolelor XVII-XVIII.¹

* Medalie emisă în cinstea alegerii lui Mathias ca rege roman (Fig. 1),² Av.: cei șapte electori stau îngenunchiați pe treptele tronului imperial arătând spre cartea deschisă așezată pe tron. O imagine simetrică, bine gândită, cu prezentarea ritmată a personajelor contrapunțată de colonetele din fundal și cu însemnele imperiale, acvila bicefală, sceptrul și sabia, drept prezențe dominante pe covorul ornamentat cu arabescuri.

* Medalie dedicată asediului Vienei din anul 1683 (Fig. 2)³, Av.: imagine realizată după o schemă frontală simetrică, cu salvatorii Vienei, principii electori de Bavaria și Saxonia și regele Ioan al III-lea Sobieski îngenunchiați alături de Leopold I, rugându-se sub numele lui IESUS.⁴ Redați din lateral, cei patru au chipurile individualizate: recunoaștem profilul inconfundabil al lui Leopold, încoronat peste nelipsita perucă buclată; principele Maximilian Emanuel de Bavaria apare slab, cu chipul ascuțit și mâinile uscățive; electorul Johann Georg al III-lea, supranumit Marte al Saxoniei, un bărbat chipes purtând surâzător boneta princiară; regele polonez având figura dolofană definită de mustața răsucită și părul tuns. Realismul chipurilor, fiecare cu expresia propriei pietăți, contrastează cu abstracția caracteristică altor grupuri din medalistică. Gesturile contrapuse și privirea directă atrag atenția. Implorarea divinității se face prin gesturi patetice și mâini expresive, altfel împreunate la fiecare: cu palmele apropiate, cu degetele împletite sau petrecute, ori teatral, cu mâna dreaptă pe inimă și stânga arătând în jos iar capul lăsat pe spate

¹ Prezentul studiu a fost realizat pe baza Colecției de medalii aflate în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca.

² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1612 pentru principii electori cu prilejul alegerii lui Mathias ca rege roman. D=39,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72560. Av.: circular: ⊕ELECT. REG. ROM. FRANCOF. RITE PER - ACTÆ MEM. A°. MDCXII⊕. În exergă: DOMINVS REGNA/ CONSTITVIT./ DAN. II. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: C· PRIVIL· CÆS· M·/ C· M·; semicircular: + HIS SCEPTRA VIREBVNT·. În câmp: scenă cu elemente simbolice.

³ Medalia este din aliaj aurit, a fost emisă în anul 1683 cu prilejul victoriei de la Viena. D=65 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57204. Av.: circular: WANN DIESE HELDEN SIEGEN. SO MUS DER TÜRK ERLIEGEN. HUNGARN DER FRIED VERGNÜGEN. În câmp: IESUS; MAHUMED; 16 83+; scenă istorico-celebrativă. Rv.: + HIW; circular: WIEN DAS ADLER NEST SICH FREUT. DAS DER TURKEN HEER ZERSTREUT. DANCKE GOTT O' CHRISTENHEIT. În câmp: scenă de luptă.

⁴ În realitate, Leopold I, adept al etichetei de curte, i-a surprins neplăcut pe salvatorii Vienei prin formalismul rigid și răceala cu care i-a salutată; „parcă eram ciumați” scrie Sobieski revoltat de ingratitudea imperială, în timp ce electorul protestant al Saxoniei părăsește rapid tabăra creștină din pricina modului în care a fost tratat, v. Carl Eduard Vehse, *Memoirs of the Court Aristocracy and Diplomacy of Austria*, vol. II, Londra 1856, p. 53-54.

În cazul regelui polonez, vestit pentru discursul viu și gestică elocventă. Săbiile suveranilor sunt depuse la pământ, încrucișate, flancate de cifrele ce precizează anul 1683. Așezați pe câteva perne în formă de nori, cei patru au alături scuturile cu stemă care clarifică identitatea fiecăruia. La picioarele lor limbi de flăcări înconjoară numele *MAHUMED*, inscripționat cu literele răsturnate într-o dezordine simbolică. Caracterul aristocratic al scenei este accentuat de fastuozitatea descriptivă a vestimentelor personajelor acoperite de mantouri de hermină prinse cu paftale.



Fig. 1.



Fig. 2.

* Medalie dedicată eliberării Budei din anul 1686 (Fig. 3)⁵, Av.: Leopold I în chip de împărat roman cu armură și mantie peste costumul militar roman stă în picioare și se apleacă ușor, din profil, întinzând sceptrul spre Ungaria îngenunchiată, cu mantia fluturând peste tunica lungă, care privește în jos gesticulând recunoscătoare. Căzut la pământ în spatele Ungariei, un scut inscripționat *LUDOVICUS REX UNGAR* explică soarta pe care a avut-o nefericitul suveran maghiar. O Victorie în zbor purtând o ramură lungă de palmier așează discret pe capul lui Leopold o coroană deschisă cu trei fleuroane. Victoria este secondată de Ecclesia, care se sprijină de crucea dublă patriarhală, cu un pocal în mână. Imaginea este ilustrativă pentru cursul evenimentelor dintre dezastrul din 1526 de la Mohács și victorioasa *eliberare* din 1686 obținută cu

⁵ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1686 pentru eliberarea Budei și pentru intenția de a elibera Ungaria. D=45 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57228. Av.: GH; semicircular: LEOPOLDO VLTORRE RESVRGES. În exergă: RESTITVTORI VNGARIÆ/ OB BVDAM RECEPTAM/ MDCLXXXVI. În câmp: LUDOVICUS/ REX UNGAR.; scenă istorico-celebrativă. Rv.: LGL; semicircular: HOS FORNAX ARDET IN USUS. În câmp: reprezentare arhitecturală. Pe cant: DURCH LEOPOLD WIRD AUFGERICHT WAS LUDWIGS UNFALL LÄNGST VERNICHT.

sprijinul credinței de *restauratorul Ungariei* care calcă în picioare semiluna, redând țării demnitatea pierdută. Atitudinea împăratului amintește de eleganta generozitate afișată de învingători în *Lăncile*. *Predarea cetății Breda* de Velásquez, 1635.



Fig. 3.



Fig. 4.

* Medalie emisă în cinstea încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei (Fig. 4)⁶, Av.: împăratul Leopold I echipat cu armură după moda antică, mantie lungă, spadă la șold și cunună de laur peste peruca bogată întinde coroana Ungariei spre creștetul micului Iosif. Echipat precum tatăl său, prințul se sprijină într-o lance prezentând cu dreapta globul cruciger. În fundal se întrevede un peisaj cu Dunărea pe cursul căreia apar două orașe minuscule denumite alături, *Presburg și Ofen*.⁷ Similitudinea dintre vestimentația și atitudinea celor doi, tată și fiu, oferă o reușită imagine în oglindă a împăraților, la scară diferită, o alegorie pentru prezent și viitor, umbrită vag de chipurile estompate și de câteva stângăcii în proporțiile anatomice ale personajelor.

⁶ Medalia este din argint, a fost emisă cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=45 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54593. Av.: LGL.; semicircular: DO IOSEPHO PARTEM QUAM TULI DE MANU HOSTIS IN GLADIO. GEN. 48. În exergă: IOSEPHVS PRIMVS IN INFERIORI/ ATQVE SVPERIORI HUNGARIAE REX/ PIVS, AVGVSTVS: ARCHIDVX AVSTRIÆ. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: GH.; semicircular: DIE SEGEN KOMEN AUF DAS HAUBT IOSEPHS. Gen-49. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I secondat de doi putti care au pe sulițe câte trei coroane, respectiv trei cununi de laur. Pe cant: ICH WILL DIS LAND ZU EIGEN GEBEN DEN SAMEN IOSEPHS NACH IHN EWIGLICH GEN. 48.

⁷ Bratislava și Buda.

* Medalie emisă în anul 1687 în cinstea încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei⁸, Av.: scenă de un patos extrovertit înfățișându-l pe Iosif I în genunchi, cu mâinile împreunate a rugăciune spre cer. Deasupra, dintr-un nor, o mână îi întinde coroana Ungariei ilustrând citatul biblic: *Dar și cele ce nu le-ai cerut ți le-am dat ție.*⁹ Acoperit de un mantou de hermină, Iosif I are la picioare sceptrul, sabia, globul cruciger și o hartă minusculă a Ungariei cu inițiala *H.* În fundal se întrevede proiecția unui oraș fortificat, cu o mulțime de turnuri și biserici.

* Medalie emisă în anul 1687 în cinstea încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei (Fig. 5)¹⁰, Rv.: Ungaria personificată de o femeie oferă cu o plecăciune coroana Sfântului Ștefan tânărului Iosif care o acceptă cu o atitudine reverențioasă. Între cei doi, pe jos, scutul cu stema Ungariei certifică identitatea personajului feminin. Gestică și mimica personajelor arată bucuria Ungariei de a fi protejată de împăratul care se comportă cavalereste, fără să profite de situația îngenunchiată a Ungariei. Propagandă imperială pură care prezintă cosmetizat trecerea Ungariei sub dominație habsburgică.



Fig. 5.



Fig. 6.

⁸ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=34 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54595. Av.: circular: SED ET HÆCQVÆ NON POSTVLASTI DEDI TIBI· 3· REG· 3· CA· În câmp: H; scenă istorico-celebrativă. Rv.: dublu circular: IOSEPHVS· ARCHIDVX· AVSTRIÆ· CORONATVS· IN· REGE· HVNGARIÆ· POSONII·/· DIE· IX· DECEM MDCLXXXVII· AMORE· ET· TIMORE.

În câmp: imagine simbolică, spada cu frunze de laur.

⁹ Regi 3: 3.

¹⁰ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=34 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57246. Av.: . I. K.; semicircular: IOSEPH IM NAHMEN UND ERBRECHT DER ERSTE· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: semicircular: DIR UND DEINEM SAMEN NACH DIR· În exergă: DEN 9 DEC· 1687· În câmp: scenă istorico-celebrativă.

* Medalie emisă în anul 1690 în cinstea încoronării lui Iosif I ca rege roman (Fig. 6)¹¹, Rv.: un tron cu baldachin având în față o masă pe care se găsește coroana Ungariei servește drept fundal scenei. În fața treptelor tronului, în picioare, îmbrăcată cu un dolman peste rochia lungă, Ungaria personificată se sprijină de un scut cu stemă și privește cum Iosif I, un copil îmbrăcat în costum roman, cu mantie peste armură și sabie la șold, primește coroana imperială de la personificarea Imperiului, o femeie cu mantie lungă de hermină pe care este brodată acvila bicefală. În spatele acesteia o a treia femeie cu mantou de hermină și scutul alături, Boemia, așteaptă să ofere propria coroană tânărului prinț.

* Medalie emisă în anul 1690 în cinstea încoronării lui Iosif I ca rege roman (Fig. 7)¹², Rv.: șapte mâini ies dintre nori și sprijină un scut pe care se află Iosif I în picioare, în costum roman, încoronat, cu sabie la șold și sceptrul în mâna dreaptă. Scena mizează pe forța simbolică a ideii de unire care transformă cele șapte state electoare într-o forță însemnată sub scutul imperial, o forță care poate să înfrunte chiar și o mare putere precum Franța, eterna rivală, caricaturizată pe avers.

* Medalie emisă în anul 1692 cu prilejul eliberării cetății Oradea de sub dominația otomană (Fig. 8)¹³, Rv.: așezat pe un tron cu baldachin, Leopold I primește cheile orașului din mâinile unei femei drapate, cu coroană turelată, Oradea îngenuncheată. Silueta elegantă a unei Victorie în zbor completează ansamblul triumfului aducând împăratului o ramură de palmier și o cunună de laur. Draperia bogată decupează această scenă de fundalul cu dealuri înverzite și panorama cu cetatea Oradea, așezarea fortificată și tabăra militară imperială care campează în fața acesteia. Deși conține o serie de elemente disparate, imaginea oferă o cronică plastică succintă și captivantă, adăugându-se șirului de lucrări dedicate *generozității caesarului*.

¹¹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman. D=49,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72540. Av.: semicircular: IOSEPHVS· D· G· ROMANORVM ET HVNGARIÆ REX· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. În exergă: VIVAT IOSEPHVS./ TEVTONIÆ REX ET/ DELICIVM·. Rv.: P· H· M·; semicircular: IN PROLEM TRANSCURRIT GLORIA PATRUM· În câmp: : scenă istorico-celebrativă. În exergă: INAVGVR. AVGVSTÆ/ VINDELIC. D. 26 IAN·/ M D C X C·

¹² Medalia este din metal comun, a fost emisă cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman. D=48,6 mm; colecția Esterházy. Av.: MB; semicircular: HUNC HUMILIAT. În câmp: SVSTINE ET ABSTINE; imagine satirică. Rv.: F·; circular: ET HUNC EXALTAT. CONCORDIA RES PARVÆ CRESCVNT. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

¹³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1692 cu prilejul eliberării cetății Oradea de sub dominația otomană. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72431. Av.: P· H· M·; circular: LEOPOLDUS M· ROM· IMP· * IOSEPHUS R· ET H· R· AVGVSTI· TURCARUM VICTORES PERPETVI· În câmp: portret dublu, Leopold I și Iosif I. Rv.: P· H· M·; semicircular: SIC ASSVETA TVIS SEMPER VICTORIA CASTRIS·. În exergă: VERADINVM RECEPTUM/ DIE V· IUNI·/ MDCXCII·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.



Fig. 7.



Fig. 8.

* Medalie emisă în anul 1699 cu prilejul căsătoriei lui Iosif I cu Wilhelmina Amalia¹⁴, Av.: acoperit de o mantie lungă Iosif I o conduce pe tânăra lui soție spre tron ținând-o delicat de mână. Wilhelmina Amalia îl urmează ascultătoare, emoționată și elegantă, într-o rochie brodată. Calea celor doi îndrăgostiți este plină de florile presărate de Cupidon care plutește în aer și luminează drumul cu cele două torțe încrucișate din mână. Între coloane îi așteaptă tronul cu volute decorative, acoperit de un baldachin brodat cu o acvilă unicefală așezată pe o coroană deschisă cu trei fleuroane ce protejează simbolic două inimi în flăcări. De-o parte și de alta, tronul este flancat de două personaje, unul masculin încoronat, personificarea Imperiului cu globul cruciger și sceptrul în mâini, și unul feminin, Dragostea, o zeiță seminudă care ține o inimă arzând în mâna stângă, de partea inimii. Imaginea lirică pare insuflată de scena imaginată de Rubens pentru căsătoria lui Henric al IV-lea cu Maria de Medici în *Ciclul Medici*.

* Medalie emisă în anul 1700 cu prilejul nașterii arhiducelui Leopold¹⁵, Rv.: împărăteasa Wilhelmina Amalia așezată pe un jilț, cu mantou de hermină și coroana

¹⁴ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1699 cu prilejul căsătoriei lui Iosif I cu Wilhelmina Amalia. D=44 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55167. Av.: semicircular: IN VNA SEDE MORANTVR MAIESTAS ET AMOR.

În exergă: IOSEPHI ROM. ET HVNG. REG./ CVM AMALIA LVNÆB./ CONNVBIVM/. 1699. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: P. H. M.; semicircular: BELLORVM REQVIES ET SACRA VOLVPTAS. În exergă: MARTI PA/CIFERO VENERI/ FELICI. Pe cant: IOSEPHI ET AMALIÆ THORVS EX VOT SÏT FAVSTVS ATQVE FÆCVNDVS! ✠FK✠. În câmp: scenă mitologică.

¹⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1700 cu prilejul nașterii arhiducelui Leopold, fiul lui Iosif I și al Wilhelminei Amalia. D=35,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72445. Av.: N; dublu semicircular: TANTI TALEM GENVERE PARENTES./ IOSEPHVS-WILHELMINA AMALIA. În exergă: LEOPOLD⁹. N. 29. Oct./ A^o. 1700. În câmp: portret dublu, Iosif I și Wilhelmina Amalia cu scenă mitologică redată dedesubt. Rv.: G F N; semicircular: SALVE VERA IOVIS PROLES. DECVS ADDITE DIVIS. În exergă: GERMANIA/ EXVLTANS. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

imperială îl întinde cu mândrie pe micul Leopold unei femei cu coroană turelată, Germania, care se apleacă bucuroasă să ia în brațe vlăstarul imperial. Regăsim punctul de plecare al scenei în *Nașterea Mariei de Medici* de Rubens.

* Medalie emisă în anul 1704 cu prilejul eliberării Suabiei (Fig. 9)¹⁶, Rv.: așezat pe tron, purtând cunună de laur și mantie lungă, Leopold I se apleacă întinzând curtenitor Suabiei un sceptru. Recunoscătoare, Suabia, personificată de o femeie cu boneta princiară pe cap și scutul Suabiei alături, face o reverență neîndrăznind să-și privească binefăcătorul. În spatele tronului, Victoria înaripată îi așează pe cap lui Leopold o a doua cunună din laur. Deloc întâmplător, dispunerea personajelor creează iluzia optică conform căreia împăratul și zeița formează un întreg, o entitate inseparabilă. Tema suveranului generos care manifestă mărinimie de pe treptele tronului s-a dovedit un subiect extrem de agreat în epocă, cu reluări diverse în medalistică.



Fig. 9.



Fig. 10.

* Medalie emisă în anul 1705 cu prilejul decesului lui Leopold I¹⁷, Rv.: în fața unui tron cu baldachin Iosif I stă în picioare, acoperit de o mantie lungă, purtând coroana imperială pe cap, colanul Ordinului Lâna de Aur la gât și sceptrul în mâna stângă.

¹⁶ Medalia este din metal comun, a fost emisă de Leopold I în anul 1704 cu prilejul eliberării Suabiei. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72453. Av.: G·H·; semicircular: LEOPOLDVS MAGNVS ROM· IMP· S· A·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Leopold I. Rv.: semicircular: PERPETVOS MERVIT DOMVS ISTA TRIVMPHOS·. În exergă: SVEVIA. RESTITVTA/ HOSTES IMPER-/ CAESI FVGATI-/ 1704·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

¹⁷ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1705 cu prilejul decesului lui Leopold I. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72468. Av.: semicircular: EXTINGVTS AMABITVR IDEM·. În exergă: LVCTVS PVBLI:/ CVS·. În câmp: D· M-/ LEOPOLDI· M-/ P· F· S· AVGVST· P· P-/ QVI TERR· EREPTVS/ CÆLVM PETIIT./ D· 5· MAI· 1705·; reprezentarea unui sarcofag. Rv.: semicircular: LEOPOLDVS IN IOSEPHO IMMORTALIS·. În exergă: IMPERII SOLA:/ TIVM·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

Oferă generos câțiva bănuți unei femei cu vâl pe cap. Din spatele femeii acvila unicefală privește atent scena. Pe un nor, un înger cu o ramură de palmier în mână sprijină un medalion oval cu bustul lui Leopold I laureat. Deasupra portretului, o cunună din stele arată că defunctul împărat este deja pe alte tărâmuri, dar veghează încă asupra fiului său și prin acesta, asupra Imperiului.

* Medalie emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Iosif I¹⁸, Av.: pacificarea Ungariei, testamentul politic al lui Iosif I, este ilustrat printr-o scenă festivă în care împărăteasa-mamă Eleonora stă pe tron și oferă împăciuitoare o ramură de măslin Ungariei îngenuncheate la picioarele ei. Ambele personaje au atributele caracteristice: împărăteasa este încoronată cu coroana imperială, sceptrul lung și poartă mantie ceremonială pe umeri; Ungaria, personificată de o femeie tânără, are alături însemnele regale: crucea dublă și scutul Ungariei, asuprit de coroană deschisă cu cinci fleuroane.

* Medalie emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Iosif I¹⁹ (Fig. 10)²⁰, Av.: îmbrăcat în costum de nobil maghiar, cu tunică prinsă de un brâu la mijloc, mantie lungă și cușmă cu penaj, Iosif I stă în picioare pe treptele tronului în fața unui grup de bărbați ce îl privesc impresionați. Cu mâna stângă ridicată binecuvântează capetele descoperite ale nobililor maghiari așezați pe mai multe rânduri. Cei din fața împăratului stau îngenuncheați: în mijlocul grupului, unul dintre nobili ridică mâinile împreunate a rugăciune spre împăratul trecut în lumea celor drepți. Diagonala ascendentă pe care sunt gravate personajele urmează direcția mâinii împăratului, ca o parabolă a progresului asigurat de generozitatea *caesarului*.

¹⁸ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Iosif I. D=44 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54603. Av.: semicircular: IOSEPHI EXTREMVM ABSOLVIT LEONORA LABOREM. În exergă: HVNGARIA RECEPTA/ MDCXXI. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: semicircular: A FOVEA AD GLORIAM*. În exergă: MORS ET AETERNITAS/ IOSEPHI. În câmp: CAESAREM VEHO; reprezentarea unui sarcofag.

¹⁹ Insurecția maghiară, 1702-1711, condusă de Francisc Rákóczi viza înlăturarea autorității habsburge și obținerea independenței Ungariei; Pacea de la Satu Mare din 1711 a pus capăt conflictului printr-un compromis ce păstra statutul deosebit al Ungariei în monarhia austriacă și libertatea religioasă pentru maghiarii protestanți, v. Jean Bérenger, *Istoria Imperiului Habsburgilor. 1273-1918*, București 2000, p. 291-295.

²⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul morții lui Iosif I. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57290. Av.: MB; semicircular: ILLE REGIT DICTIS ANIMOS ET PECTORA MVLCET. În exergă: GENES. XLV. 24. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: N; semicircular: PACEM RELINQVO VOBIS. În exergă: MORT. IOSEPHI. I. IMP. XVII/ APRIL. MDCXXI. SECVTA/ PAX HVNGAR. În câmp: HVNGA/RIA; scenă mitologică. Pe cant: SOLATIA LETO PAX OPTATA DABIT.

* Medalie dedicată încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman și victoriei imperiale de la Cardona²¹, Rv.: imaginea speculează coincidența care a făcut ca obscura victorie de la Cardona să se producă în ziua încoronării, clamând auspiciile favorabile sub care începea noua domnie. Surâzător, Carol al VI-lea privește de la înălțimea confortabilă a tronului cum Victoria înaripată și seminudă, cu o ramură lungă de palmier în mână, îi așează cununa de laur peste coroană. În dreapta tronului Imperiul personificat, cu scutul alături întinde coroana imperială într-o atitudine statică, de așteptare încordată care contrabalansează ingenios postura zglobie a Victoriei.

* Medalie emisă în anul 1711 în cinstea încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman (Fig. 11)²², Rv.: la baza unui tron stă în picioare Austria personificată de o tânără încoronată, cu mantou de hermină și cu stema Austriei pe piept. Călcând pe scutul cu crinii Franței, tânăra ține în mâna dreaptă sceptrul și în stânga scutul Spaniei. În spatele Austriei un mic paj în costum amerindian, evocând posesiunile americane ale coroanei spaniole, stă lipit de Austria, căutându-i protecția. Cele două personaje sunt recent debarcate de pe o flotă impresionantă desfășurată în spatele lor. În dreapta Austriei așteaptă tronul cu baldachinul brodat, spătarul cu emblema imperială și picioarele sculptate. Alături, pe o masă, stau înșirate cele trei coroane (Boemia, Imperiul și Ungaria) și globul cruciger. Scena, un tablou marțial despre triumfala întoarcere a lui Carol al VI-lea din Războiul de succesiune spaniol, cu Franța la picioare, nu avea nici o acoperire în realitate: Habsburgii pierduseră tronul Spaniei, iar Carol al VI-lea se întorsese acasă forțat de moartea prematură a fratelui său, împăratul Iosif I. Propaganda oficială a prezentat însă favorabil situația, iar Carol al VI-lea s-a încăpățânat o vreme să păstreze titlul de rege al Spaniei. Tonul glorios al imaginii evocă *Debarcarea Mariei de Medici la Marsilia* (Rubens, 1625).

²¹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman și a victoriei imperiale de la Cordona (Cardona, Spania). D=43,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72491. Av.: G· W· V·; semicircular: CAROLVS VI· D· G· ROM· IMP· S· A· GERM· HISP· HVNG· & BOH· REX·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: V·; semicircular: VNO DIE CORONA DATA ET CORDONA SERVATA. În exergă: LVCE BEATA./ XXII. DEC·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

²² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman. D=52 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 71920. Av.: I. K.; semicircular: CAROLVS VI. ROMAN. IMPERATOR. S. A. În exergă: ELECTUS. XII OCTOB./ CORONAT. XXII. DECEM. /M D CC XI. În câmp: CONSTANTIA ET FORTITUDINE; portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: semicircular: AVSTRIA REDVX. În exergă: MATERNIS PRECIBVS/ SVBDITORUM VOTIS. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

* Medalie emisă în anul 1711 în cinstea alegerii și încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman (Fig. 12)²³, Av.: față în față, în picioare, stau doi împărați încoronați, îmbrăcați în costume de ceremonie cu mantii lungi bogat ornate cu acvile unicefale, într-o scenă amintind de frescele bizantine. Nimbul de deasupra capului primului personaj indică faptul că acesta se află în lumea dreptilor, iar legenda de pe avers îl sugerează pe înaintașul omonim al lui Carol al VI-lea, Carol cel Mare. Ilustrul dispărut îi înmânează proaspătului împărat sabia și globul cruciger cu un gest de binecuvântare. Imaginea este perfect simetrică, fiecare împărat având blazonul alături iar pe fundal proiecția unei catedrale atestând sprijinul neconținut al Bisericii.



Fig. 11.



Fig. 12.

* Medalie dedicată încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman (Fig. 13)²⁴, Rv.: o altă dinamică a triadei formată din împărat, Imperiu și ideea de victorie îl prezintă pe Carol al VI-lea încoronat de Victoria înaripată în fața unei mări calme, populată de o flotă

²³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57281. Av.: semicircular: NOMEN OMEN AMEN. În exergă: ELECT. FEST. MAXIM./ XII. OCT. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: MB; N; semicircular: CAROLO MAGNO SEPTIMO RESPLENDENTI. În exergă: d. BEAT. XXII. DEC. În câmp: scenă istorico-celebrativă în interior arhitectural. Pe cant: QVINTVM EST ISTE CORONANS MAXIMVS. ELIGIT IDEM SEPTVM, QVI EST CAESAR, QVO PRIMVS IS. ILLE BEATVS ☉.

²⁴ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman. D=42,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72487. Av.: VESTNER F.; semicircular: CAROLVS VI. D-G. ROM. IMP. S-A. GERM. HISP. HVNG. & BOH. REX. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: semicircular: CAESAR HISPANA REPETIT PENATES VICTOR AB ORA. HOR. În exergă: MDCCXI. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

de vase, aluzie la călătoria maritimă pe care împăratul a efectuat-o dinspre Spania pentru a intra în posesia neașteptatei moșteniri. Îmbrăcat în costum roman cu mantie lungă peste armură, împăratul strânge mâna Germaniei încoronate.

* Medalie emisă în anul 1711 pentru încoronarea Elisabetei Christina ca împărăteasă romană²⁵, Rv.: în picioare, în fața tronului cu baldachin și stema sfertuită a Spaniei, Elisabeta Christina purtând mantou lung de hermină și coroană primește din partea Germaniei coroana imperială. Atitudinea marțială a împărătesei amintește de portretele istorico-celebrative ale epocii în care, chiar scoase din contextul oficial, capetele încoronate își conservă statutul de superioritate prin atitudinea adoptată, exemplar fiind în acest sens *Carol I Stuart la vânătoare* (1635) de Van Dyck.

* Medalie emisă în anul 1716 în cinstea victoriilor asupra turcilor²⁶ (Fig. 14)²⁷, Rv.: pe un tron elaborat cu baldachin, împăratul Carol al VI-lea primește un steag turcesc din partea unui comandant militar echipat în armură, venit direct de pe câmpul de luptă. La picioarele sale, pe treptele tronului stau împrăștiate o serie de trofee de război, mărturie a grandioaselor victorii militare. O scenă statică, vag fluidizată de unduirea draperiei și a steagului. Scena este probabil inspirată din medalionul în marmură executat de Antoine Coysevox, *Ludovic al XIV-lea primind omagiul orașului Paris* (1682), parte a decorului unei statui înfățișându-l pe Ludovic al XIV-lea, executată de artist.²⁸

²⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul încoronării Elisabetei Christina ca împărăteasă romană. D=48 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72485. Av.: circular: CVM TIBI QVÆ REGNVM POTERAS HOC ORE MERERI M D C C VIII. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Elisabeta Christina. Rv.: semicircular: NON FVERAT SATIS HOC ADDITVR IMPERIVM. În exergă: MDCCXI. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

²⁶ Medalia face probabil referire la victoria de la Petrowaradin unde pe 5 august 1716 trupele comandate de prințul Eugeniu de Savoia au înfrânt zdrobitor armata otomană, v. Eric Zöllner, *Istoria Austriei de la începuturi până în prezent*, vol. I, București 1997, p. 327.

²⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1716 în cinstea victoriilor asupra turcilor. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57310. Av.: V; semicircular: CAROLVS VI· D· G· ROM· IMP· SEMP· AVG·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: V; semicircular: PRIMITIAE DEVICTIS TVRCIS.

În exergă: CC. MILL./ CASTR· OCCVP·/ V· AVG·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

²⁸ Medalionul cu un diametru de 41 cm împodobește unul din pilonii statuii lui Ludovic al XIV-lea executată de Antoine Coysevox la 1687 pentru Hôtel de Ville, Paris. Statuia și Medalionul se găsesc în prezent la Muzeul Carnavalet din Paris.



Fig. 13.



Fig. 14.

* Medalie emisă în anul 1718 în cinstea Păcii de la Passarowitz²⁹, Rv.: așezat sub o ramură de palmier, Carol al VI-lea citește un document prezentat de negociatorul zeilor, Mercur. Împăratul se pregătește să semneze actul în fața celor doi turci îngenunchiați care imploră îndurare. Privind curios textul, Mercur are nelipsitele atribute iconografice, petasosul pe cap și caduceul în mâna dreaptă. Melanjul simbolic de personaje umane și divinități antice era un procedeu frecvent în reprezentările artistice, în scopul ranforsării anumitor idei sau situații, în cazul de față pacea deosebit de avantajoasă pentru imperiu, semnată la Passarowitz.

* Medalie emisă pentru Pacea de la Passarowitz din anul 1718³⁰, Av.: în fața unei colonade al cărei atic este împodobit cu statui, Carol al VI-lea încoronat, cu sceptrul în mână, se apleacă cu clemență spre un grup de trei comandanți turci ce imploră îndurare stând în genunchi în jurul treptelor tronului. Figurat strategic la o scară mai mare decât otomanii, împăratul își atribuie o superioritate zdrobitoare de pe înălțimea treptelor. Caracterul teatral al scenei este sporit de o serie de elemente

²⁹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1718 cu prilejul Păcii de la Passarowitz. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57319. Av.: V; semicircular: CAROLVS VI· D· G· ROM· IMP· SEMP· AVG· . În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: semicircular: VICTOR NON ALIO SVBSCRIBIT PACTA COLORE. În exergă: IN PACIS INDVICIAS DE BEL=/LATO SVPLICI HOSTI/GLORIOSE CONCES=/SAS. În câmp: IN DVCIÆ/ CVM/ HOSTI=/BVS; scenă istorico-celebrativă.

³⁰ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1718 pentru Pacea de la Passarowitz. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57334. Av.: N; semicircular: DABIMVS CAESARI QVAE SVNT CAESARIS. În exergă: PAX PETITA. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: MB; semicircular: SIC REDIT AD DOMINVM, QVOD FVIT ANTE SVVM. În exergă: PAX SANCITA PASSA=/ROWIZ XXI. IVL./ MDCCXVIII. În câmp: DONAV FL.; TEYSS.; TEMESWAR; WALACHIA; ALAVETA; DRIN; SAV; BELG/RAD; SERVIA; MORAVA; TIM.; imagine simbolică cu acvila încoronată și harta inscripționată cu denumiri.

bine calculate: atitudinile patetice ale personajelor, costumul de ceremonie al suveranului, draperia baldachinului sau bogata decorație vegetală a covorului care acoperă treptele tronului.

* Medalie emisă în anul 1723 în cinstea încoronării Elisabetei Christina ca regină a Boemiei³¹, Rv.: pe un podium acoperit de un covor ornamentat, Elisabeta Christina stă în picioare, îmbrăcată elegant, în rochie brodată și mantie pe umeri. Este înconjurată de patru personaje feminine care o încarcă de coroane: în partea dreaptă, Ecclesia, cu o cruce în mâna dreaptă, alături de o zeiță antică ce poartă coiful Minervei și oglinda lui Venus îi dăruiesc fiecare câte o coroană de laur. În partea stângă Boemia și Ungaria încoronate, cu scutul alături, îi oferă coroanele celor două regate. Scena face aluzie la calitățile împărătesei, regină a Ungariei și Boemiei, încoronată de virtuți precum credința, frumusețea și înțelepciunea.



Fig. 15.



Fig. 16.

* Medalie emisă în anul 1723 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea și a Elisabetei Christina ca regi ai Boemiei (Fig. 15)³², Rv.: situată pe un postament, perechea imperială

³¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1723 cu prilejul încoronării Elisabetei Christina ca regină a Boemiei. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57341. Av.: P· P· W·; semicircular: ELISABETHA CHRISTINA AVGVSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Elisabeta Christina. Rv.: P· G· N·; semicircular: VIRTVTES CORONANT ET REGNA·. În exergă: IN REGINAM BOHE/MIAE CORONATA/ D· 8· SEP: MDCCXXIII·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

³² Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1723 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea și a Elisabetei Christina ca regi ai Boemiei. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57338. Av.: A.V.; semicircular: CAROL. VI. CAES. AVG. G.H.H.B. REX⊗ELIS. CHR. AVGVSTA G.H.H.B. REG. În câmp: portret dublu, Carol al VI-lea și Elisabeta Christina. Rv.: V; semicircular: TENET LONGVMQVE TENEBIT BOHEMAS ARCES SANGVIS TVVS·. În exergă: CORONATIS AVGVSTIS SVC/CESSIONE FIRMATA/ MDCCXXIII·. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

primește coroana adusă pe tavă de Boemia, drapată după moda antică, cu scutul alături. Cuplul imperial este flancat de cele două copile născute în 1717 și 1718, Maria Terezia și Maria Anna. Carol al VI-lea încoronat cu coroana radiantă stă așezat pe o *sedea dantesca* cu picioare în formă de labe de leu și ține de mână fetița aflată lângă el, iar Elisabeta, cu diademă pe creștet schițează un gest de acceptare spre Boemia, atent urmărită de fiica ce îi stă alături. Imaginea pare inspirată din mitologia antică, cu Zeus și Hera în Olimp acceptând omagiile muritorilor.

* Medalie emisă în anul 1724 cu prilejul nașterii arhiducesei Maria Amalia Carolina³³, Rv.: îngenuncheată în fața unui altar pe care arde o flacăra sacră, Austria încoronată, sprijinită de scutul acolat al Austriei și Spaniei, întinde brațele să primească nou-născutul³⁴ din brațele Victoriei în zbor. Deși relativ simplă, imaginea se impune prin eleganța grațioasă, construită pe două diagonale ascendente ce se întretaie deasupra fumului sinuos.

* Medalie emisă pentru Pacea de la Viena din anul 1725³⁵ (Fig. 16)³⁶, Rv.: cei doi rivali la tronul spaniol, Carol al VI-lea și Filip al V-lea își dau mâna cavalește. Ambii sunt eleganți, au peruci lungi și Ordinul Lâna de Aur la gât, însă doar Carol al VI-lea este laureat, subliniind o victorie imaginară a acestuia, veșnic neconsolat cu pierderea regatului spaniol.

* Medalie emisă în anul 1736 cu prilejul logodnei Mariei Terezia cu Francisc de Lorena³⁷, Rv.: sub razele generoase ale ochiului atoatevăzător Germania încoronată, sprijinită de

³³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1724 de Carol al VI-lea cu prilejul nașterii fiicei sale, arhiducesa Maria Amalia Carolina. D=48,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72688. Av.: V; semicircular: CAES· AVG· CAR· VI· R· IMP· S· A· GE· HI· HV· BO· REX· AR· A· D· BVR·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: V; dublu semicircular: AVSTRIA SVRGE! / EN NOVA PROGENIES COELO DEMITTITVR ALTO. *Virg.* În câmp: scenă istorico-celebrativă.

³⁴ Cea mai mică dintre cei patru copii ai lui Carol al VI-lea cu Elisabeta-Christina, Maria Amalia Carolina s-a născut la 5 aprilie 1724 și a murit de timpuriu, la 19 aprilie 1730.

³⁵ Pacea de la Viena semnată în 1725 între Spania și Austria a marcat finalul disputelor pentru succesiunea spaniolă. Carol al VI-lea a renunțat la pretențiile sale la coroana spaniolă în schimbul acceptării Pragmaticii Sancțiuni de către Filip al V-lea, v. J. Bérenger, *Istoria...*, p. 306-307; Charles W. Ingrao, *The Habsburg Monarchy 1618-1815*, Cambridge 2000, p. 144.

³⁶ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1725 cu prilejul Păcii de la Viena cu Spania. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57344. Av.: V; semicircular: CAES· AVG· CAR· VI· R· IMP· S· A· GE· HI· HV· BO· REX· AR· A· D· BVR·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: semicircular: PYRENEN. ALPESQVE TIBI MEA DEXTERA CEDIT. În exergă: PACE FACTA 1725./ D. 7. MAY. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

³⁷ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1736 cu prilejul logodnei Mariei Terezia cu Francisc de Lorena. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72699. Av.: P· P· Werner; semicircular: TEREZIA ET FRANCISCUS. În exergă: SPONSI. În câmp: portret dublu, Maria Terezia și Francisc de Lorena. Rv.: semicircular: SPES NOVA GERMANIAE. În exergă: A. MDCCXXXVI./ D. XII FEBR·. În câmp: TF; GER/MA/NIA; scenă istorico-celebrativă.

scut, binecuvântează de pe tronul imperial logodna celor doi tineri ce își dau mâinile pe o terasă carioată, sub aripile ocrotitoare ale acvile unicefale încoronate. În stânga un putto în zbor susține un scut cu monogramele logodnicilor, *TF*. Imaginea marșează pe impactul vizual al ansamblului în detrimentul calității artistice a execuției.

* Medalie emisă în anul 1739 de Francisc I³⁸ și Maria Terezia pentru călătoriile imperiale³⁹, Rv.: glorioasa vizită este ilustrată printr-o scenă de inspirație antică în care Francisc I, asemenea *caesarului* laureat, pătrunde călare prin arcul de triumf cu porțile larg deschise, în fața căruia provincia vizitată îl întâmpină oferindu-i cornul abundenței. Grafia elegantă a desenului, echilibrul compozițional și atenția la detalii compun o imagine de o eleganță fină, cuceritoare.

* Medalie emisă în anul 1741 cu prilejul nașterii arhiducelui Iosif⁴⁰, Rv.: Iosif al II-lea purtând un costum de nobil maghiar, cu cușma cu pană înaltă și sabie la brâu, stă între Minerva și Marte, zeii care îl pregătesc pentru domnie insufându-i drept principale virtuți înțelepciunea și vitejia. Secondată de bufniță, Minerva îi întinde un pergament pe care scrie *REGNO*. De partea cealaltă, Marte, având în spate trofee de război, îi oferă un sceptru. Ambii au privirile ațintite pe micul arhiduce care stă marțial cu mâna în șold, deloc intimidat de ilustra companie. Recunoscătoare pentru sprijinul oferit de maghiari în lupta sa pentru coroană, Maria Terezia și-a făcut un obicei din a-și portretiza copiii în costume specific maghiare.⁴¹

³⁸ Proiectul unui mariaj între Maria Terezia și Francis-Ștefan de Lorena a exacerbat temerile franceze privind înglobarea Lorenei în domeniile austriece; presiunile pentru menținerea echilibrului european l-au forțat pe duce să renunțe la Lorena în schimbul realizării mariajului. În compensație, a fost numit moștenitor al Marelui Ducat al Toscanei care i-a revenit în 1737 la stingerea ultimului Medici, ducele Gian Gastone de Toscana (1671-1737), v. Ch. W. Ingrao, *The Habsburg...*, p. 145-147.

³⁹ Medalia este din bronz, a fost emisă de Francisc I și Maria Terezia în anul 1739 pentru călătoriile imperiale. D=41 mm; nr. inv. N 56719. Av.: circular: FRANCISCVS· LOTHARING· TERESA· AVSTRIACA ETR· M· DVCES. În câmp: portret dublu, Maria Terezia și Francisc de Lorena. Rv.: semicircular: SPES PVBLICA. În exergă: ADVEN· OPT· PRINC·/ MDCCXXXIX. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁴⁰ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1741 cu prilejul nașterii arhiducelui Iosif. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57361. Av.: V·; semicircular: MARIA THERESIA HVNG· BOH· REG· ARCHID· AVST·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: V·; semicircular: IN MATRE VTRAMQVE SEQVOR. În exergă: IOSEPHVS/ NATVS XIII MARTII/ MDCCXXXI. În câmp: REG/NO; scenă istorico-celebrativă.

⁴¹ Arhiducesele știau pe de rost formule de adresare și fraze în maghiară iar moștenitorul tronului, Iosif al II-lea a purtat costume maghiare și a învățat limba maghiară, v. C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 183-184; Andrew Wheatcroft, *Habsburgii. Personificarea unui imperiu*, București 2003, p. 364.

* Medalie emisă în anul 1741 cu prilejul nașterii arhiducelui Petru Leopold Iosif⁴², Rv.: pe un tron elegant stă așezată Maria Terezia cu un prunc în brațe. Ca niște adevărate ursitoare, zeițele Victoria și Pax, îi oferă daruri micuțului: Pax ramuri de palmier și măslin iar Victoria o cunună de laur așezată pe creștetul mic. Chipurile personajelor nu sunt detaliate, descifrarea imaginii fiind gândită printr-o lectură de ansamblu a mesajului general.

* Medalie emisă în anul 1743 cu prilejul încoronării Mariei Terezia ca regină a Boemiei⁴³, Rv.: un portret oficial al Mariei Terezia în picioare, încoronată cu coroana imperială și echipată cu toate atributele suveranității - sabia la șoldul stâng, globul cruciger în mâna stângă, sceptrul în mâna dreaptă pe care o sprijină de scutul Boemiei și coroana Boemiei așezată pe un soclu în spatele ei. Ipostaza destul de marțială se potrivește cu costumul de ceremonie al împărătesei, un veritabil suveran capabil să facă față unei lumi predominant masculină.

* Medalie dedicată încoronării Mariei Terezia ca regină a Boemiei⁴⁴, Rv.: ipostază oficială a Mariei Terezia încoronată, așezată, privind spre dreapta, cu scutul Boemiei și o cârmă alături, cu coroana așezată pe un postament în spate și o statueta a zeiței Minerva în mâna stângă, ridicată lateral. Imaginea clasică, amintind de frontispiciile grecești conține o doză considerabilă de solemnitate studiată, nefirească.

* Medalie emisă în anul 1743, dedicată încoronării lui Francisc I ca împărat roman⁴⁵, Av.: Francisc I acoperit de mantie lungă, ceremonială, stă așezat pe tron, cu globul

⁴² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1747 de Maria Terezia cu prilejul nașterii fiului ei, arhiducele Petru Leopold Iosif. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72844. Av.: A· R· W· f·; semicircular: MARIA THERESIA· AUGUSTA· ROMANORUM· IMPERATRIX· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: P· P· Werner f·; semicircular: VICTORIAE ET PACIS PRAESENTIVS EXOPTATISSIMVS. În exergă: PETRVS NATVS/ AD D· V· MAII/ 1747· În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁴³ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1743 cu prilejul încoronării Mariei Terezia ca regină a Boemiei. D=40 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57375. Av.: A· WIDEMAN; semicircular: MARIA THERESIA AVGVSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: semicircular: FELICITATIS PVBL. REPARATIO. În exergă: VNCTIO REGIA PRAG/ XII MAII MDCCXLIII. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁴⁴ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1743 cu prilejul încoronării Mariei Terezia ca regină a Boemiei. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57373. Av.: M· DONNER F·; semicircular: MARIA THERESIA AVGVSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: MD; semicircular: FELICITATIS PVBL. REPARATIO. În exergă: VNCTIO REGIA PRAG/ XII MAII MDCCXLIII. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁴⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1745 cu prilejul încoronării lui Francisc I ca împărat roman. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72835. Av.: semicircular: FRANCISCUS PRIMVS ROM: IMP: În exergă: FRANKF: IV: OCTO:/ MDCCXLV. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: semicircular: SEMPER: TRIUMPHANS: În câmp: reprezentare heraldică.

cruciger în mâna stângă, sceptrul în dreapta, călcând în picioare scutul Franței încărcat cu crinii regali. Alături de el, în picioare, zeița Minerva îi așează coroana pe cap, cu hainele învolburate de avântul glorios al momentului. Imaginea era menită a schimba percepția publică asupra lui Francisc I, văzut drept „soțul francez al arhiducesei”⁴⁶, într-un suveran profund devotat cauzei imperiale.

* Medalie emisă pentru încoronarea lui Francisc I ca împărat roman din anul 1743 (Fig 17)⁴⁷, Rv.: ceremonialul încoronării imperiale îl prezintă pe Francisc I îngenuncheat în fața altarului cu crucifix și a Bibliei deschise larg, în momentul în care cei trei arhiepiscopi electori îi așează coroana pe cap și îl investesc cu însemnele imperiale, globul cruciger și sceptrul. Martori importanți ai ceremoniei, cei patru principii electori laici cu bonete princiare și mantouri de hermină stau în picioare în fața tronului cu baldachin vegheat de emblema cu acvila bicefală asuprind sceptrul, sabia și globul cruciger. Tonul imaginii face trimiteri vagi la ceremoniile aglomerate descrise de El Greco.

* Medalie emisă în anul 1747, dedicată reorganizării mineritului în Transilvania (Fig. 18)⁴⁸, Rv.: dialog inegal între două personaje, Maria Terezia încoronată, așezată pe tron și Transilvania îngenuncheată, având drept sprijin scutul încărcat cu stema provinciei timbrat de boneta princiară. Având în mâna dreaptă o carte deschisă, Transilvania privește atent spre suverana al cărui sceptru indică textul din carte ce repetă legenda semicirculară. Resursele naturale ale Transilvaniei au determinat întotdeauna un interes deosebit pentru dezvoltarea activităților miniere în zonă. Impunerea stăpânirii austriece la începutul secolului al XVIII-lea coroborată cu pierderea Sileziei în urma Războiului de succesiune austriac vor face din Transilvania rezervorul metalifer al Imperiului Habsburgic. Drept urmare, administrația imperială va elabora o serie de măsuri privind reglementarea, inovarea și stimularea mineritului în provincie.

⁴⁶ Ch. W. Ingrao, *The Habsburg...*, p. 153-154.

⁴⁷ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1745 cu prilejul încoronării lui Francisc I ca împărat roman. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72751. Av.: M. HOLTZHEY. F.; semicircular: FRANCISCVS STEPH. ROM. IMPER. SEMP. AVG. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Francisc I. Rv.: semicircular: RESPEXIT DEVS GERMANIAM ADELICTAM. În exergă: DIE IV· OCTOBRIS/ MDCCXLV. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁴⁸ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1747 pentru reorganizarea mineritului în Transilvania. D=40 mm; nr. inv. N 41046. Av.: M· DONNER ; semicircular: MARIA THERESIA ROM· IMP· HUNG· BOH· REX· PRINC· TRANS· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: T· F·; semicircular: LEGES METALLURG: RESTITUTÆ· În exergă: MDCCXLVII· În câmp: scenă istorico-celebrativă.



Fig. 17.



Fig. 18.

* Medalie emisă în anul 1751 cu prilejul vizitei lui Francisc I și Mariei Terezia la minele din Ungaria⁴⁹, Rv.: scena descrie primirea oficială, sub steag, a lui Francisc I de către populația locului, un grup eterogen de maghiari al căror lider îl întâmpină pe împărat cu capul descoperit și o plecăciune largă.

* Medalie emisă în anul 1764 cu prilejul vizitei arhiducilor Iosif și Leopold la minele din Ungaria⁵⁰, Rv.: imaginea prezintă delegația oficială a celor doi arhiduci veniți în vizită, precedați de un stegar și urmați de doi nobili maghiari. Prinții sunt călare, au costume maghiare și poartă o discuție privindu-se reciproc. Chipurile nedeslușite, vestimentația identică, proporțiile incorecte în cazul călăreților cu torsul prea lung și al cailor cu picioare prea scurte sugerează doar alaiul oficial, fără a se osteni prea mult cu detaliile artistice.

* Medalie emisă în anul 1764 cu prilejul vizitei împăratului Iosif al II-lea în Italia⁵¹, Rv.: scena, de o pregnantă inspirație antică, îl prezintă pe împăratul Iosif al II-lea echipat precum un comandant militar roman, cu tradiționala cunună de laur pe creștet, defilând călare. Ținuta semeață a *caesarului* și mersul de paradă al calului par să ignore indicațiile pe care zeul Marte le oferă de pe margine, ghidându-le drumul.

⁴⁹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1751 cu prilejul vizitei lui Francisc I și a Mariei Terezia la minele din Ungaria. D=29 mm; nr. inv. N 56421. Av.: semicircular: FRANC· IMP· AUG· M· THERES· HUNG· REX. În câmp: portret dublu, Maria Terezia și Francisc de Lorena. Rv.: D; semicircular: ADVENTUS AUGUSTI. În exergă: IN FOD· HUNG· INFER·/ MDCCLI. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁵⁰ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1764 cu prilejul vizitei arhiducilor Iosif și Leopold la minele din Ungaria. D=36 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54625. Av.: A· W·; semicircular: IOSEPH· II· REX ROM· LEOPOLD· A· A·. În câmp: portret dublu, Iosif și Leopold. Rv.: semicircular: ADVENTVS REGIS ET ARCHIDVC·. În exergă: IN FODIN· HVNGAR· / MDCCLXIV M· IVL. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁵¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1769 cu prilejul vizitei împăratului Iosif al II-lea în Italia. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57450. Av.: KRAFFT F·; semicircular: IOSEPHVS II· AVGVSTVS. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif al II-lea. Rv.: semicircular: ITALIA A CAESARE PERLUSTRATA. În exergă: MDCCLXIX. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

* Medalie emisă în anul 1764 pentru reinstituirea Ordinului Sfântul Ștefan⁵², Av.: portret oficial al Mariei Terezia în picioare, din față, cu colanul Ordinului Sfântului Ștefan⁵³ în mâna stângă. Îmbrăcată elegant, cu o rochie scumpă cu broderie elaborată și mantie de hermină prinsă peste piept cu o broșă spectaculoasă din perle, se sprijină de un soclu pe care sunt așezate pe o pernă însemnele imperiale, coroana și sceptrul. Imaginea surprinde prin contrastul dintre gravura fină a părții vestimentare și imaginea stângace, total neinspirată, a chipului grosolan cu gâtul prea robust pe silueta delicată. Cu toate acestea, ansamblul medaliei reușește să citeze portretele din epocă ale împărătesei, pictate de Martin van Meytens de-a lungul anilor după același tipar, care o prezintă pe Maria Terezia elegantă, însoțită „discret dar stăruitor”⁵⁴ de însemnele imperiale depuse alături, respectând cutuma conform căreia doar un bărbat putea fi conducătorul *de jure* al Sfântului Imperiu (Martin van Meytens, *Kaiserin Maria Theresia*, 1744, 1747-1749, 1750, 1759 etc.).

* Medalie emisă în anul 1764 cu prilejul încoronării lui Iosif al II-lea ca rege roman⁵⁵, Rv.: momentul în care arhiducele Iosif, viitorul Iosif al II-lea este uns de episcop drept rege roman, punctul culminant al ceremoniei oficiale, este descris atent de gravor care neglijează detaliile fizionomice accentuând însă atmosfera solemnă, aglomerația din jurul prințului îngenunchat, interesul cu care asistă cei trei episcopi și cei patru principii electori care au onoarea să țină însemnele imperiale, coroana, globul cruciger, sceptrul și sabia. Scena se petrece sub binecuvântarea ochiului atoatevăzător, ale cărui raze pătrund cu putere prin grilajul ferestrei, luminând crucifixul. Lateral, în mijlocul unui grup de nobili, stând în picioare pe treptele unui tron cu baldachin, împăratul Francisc I privește mândru, cu mâna în șold, investitura fiului său. Episodul se raportează la ceremonialul descris în *Încoronarea reginei*, Rubens (1622-1625).

⁵² Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1764 pentru reinstituirea Ordinului Sfântul Ștefan. D=41 mm; nr. inv. N 56755. Av.: semicircular: ORDINIS EQVITIS STEPHANI REGIS APO. În exergă: SOLENNIA RESTITVTA/ MDCCCLXIII VI/ MAII. În câmp: MERITIS; portret istorico-celebrativ al Mariei Terezia. Rv.: circular: HIS TVTA SVB ALIS FLORETHO NORE NOVO. În câmp: elemente simbolice - două cornuri ale abundenței încărcate cu flori se împletesc sub crucea dublă, mărginită de inițialele împărătesei, MT și acvila în zbor.

⁵³ Parte a politicilor speciale promovate de Maria Terezia vizavi de regatul ungar, cu scopul flatării magnaților maghiari și a mândriei lor naționale, Ordinul Sfântul Ștefan era dedicat onorării nobililor maghiari, v. Ch. W. Ingrao, *The Habsburg...*, p. 203.

⁵⁴ A. Wheatcroft, *Habsburgii...*, p. 324.

⁵⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1764 cu prilejul alegerii și încoronării lui Iosif al II-lea ca rege roman. D=65 mm; nr. inv. N 58764. Av.: KRAFFT F.; semicircular: DOMINE SALVUM FAC REGEM P S XIX v 10. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif al II-lea. Rv.: KRAFFT F.; scenă istorico-celebrativă. În exergă: IOSEPHUS II ARCHID AUST/ ELECT. ET. CORON ROM REX/ FRANCOF: ANNO/ 1764.

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul vizitei împăratului Iosif al II-lea și a lui Frederic al Prusiei la Neustadt, în Moravia⁵⁶, Rv.: Iosif al II-lea și Frederich al II-lea discută călare, urmați la mică distanță de doi comandanți militari, angrenați și ei într-o discuție. În fundal o armată numeroasă așteaptă disciplinată comanda celor doi suverani. Desenul fluid conferă dinamism imaginii, surprinzând o secvență în plină desfășurare, captivând privitorul în cel mai pur stil baroc, amintind de pânzele *Vânătoare de lupi și vulpi* (Rubens, 1615-1621) ori de *Armatele lui Ludovic al XV-lea traversând Rinul în 1672* (Joseph Parrocel).

* Medalie emisă în anul 1770 în onoarea arhiducelui Maximilian, coadministrator al Marelui Ordin Teuton (Fig. 19)⁵⁷, Rv.: în biserică, în fața altarului cu crucifix și lumânări aprinse stă urcat pe o treaptă arhiducele Maximilian, un copil îmbrăcat în armură, cu coif cu penaj și vizieră. Primește investitura din partea unchiului său, ducele Carol-Alexandru de Lorena care îi pune spada pe umărul stâng. Sunt înconjurați de un grup format din nobili cu peruci pudrate, îmbrăcați cu pelerine brodate cu cruci, membri ai Ordinului Teuton. Urcat pe un podium, micul prinț privește fascinat spre ducele supraponderal, singurul care are capul acoperit de o pălărie tip tricorn. Atmosfera mistică amintește de ritualurile masonice, la modă în secolul al XVIII-lea.



Fig. 19.



Fig. 20.

⁵⁶ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1770 cu prilejul vizitei lui Iosif al II-lea și a lui Friederich al Prusiei în Neustadt, Moravia. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57462. Av.: KRAFFT F.; semicircular: IOSEPHVS. II. AVGVSTVS. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif al II-lea. Rv.: K. F.; semicircular: BORVSSORVM REX HOSPES CAESARIS. În exergă: IN CASTRIS MORAV./ AD NEOSTADIVM/ MDCCCLXX. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁵⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1770 cu prilejul primirii arhiducelui Maximilian în conducerea Marelui Ordin Teuton. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57466. Av.: K.; semicircular: CAR· D· LOTHAR· M· ORD· TEVT· MAG· MAXIMIL· A· A· COADIVT·. În câmp: portret dublu, arhiducele Maximilian și ducele Carol de Lorena. Rv.: scenă istorico-celebrativă. În exergă: VINDOB. VII. ID. IUL./ MDCCCLXX·.

* Medalie emisă în anul 1773 cu prilejul vizitei împăratului Iosif al II-lea în Transilvania (Fig. 20)⁵⁸, Rv.: pe un fundal colinar se profilează imaginea împăratului Iosif al II-lea în costum militar roman, călare, urmat îndeaproape de Abundența care își revarsă generos cornul. Împăratul este întâmpinat de Transilvania, îngenuncheată în fața suveranului, o femeie încoronată cu coroană turelată, sprijinită de un scut cu stema provinciei. Medalia a fost emisă cu prilejul primei vizite efectuate de Iosif al II-lea în Transilvania din perioada mai-iulie 1773. Numit de contemporani *împăratul-călător*, Iosif al II-lea a dezvoltat o adevărată pasiune pentru călătoriile destinate cunoașterii directe a realităților din imperiu, atât de diferite de informațiile ajunse la Curtea din Viena. Evitarea oricărui ceremonial și lipsa de formalitate în călătoria moștenitorului tronului păreau excentrice în epocă, însă simplitatea viitorului împărat și programul riguros pe care Iosif al II-lea și l-a autoimpus au impresionat pretutindeni.⁵⁹

* Medalie dedicată încoronării lui Leopold al II-lea ca rege roman în anul 1790⁶⁰, Rv.: sub razele ochiului divin, între două coloane canelate acoperite parțial de o draperie, Leopold al II-lea în chip de zeu antic, seminud, cu coroana imperială pe cap și mantie pe umeri primește omagiul depus de două personaje. Susținută de un personaj masculin în costum militar roman și caschetă cu penaj, Ungaria îngenuncheată oferă împăratului însemnele puterii: coroana, globul cruciger și sceptrul. Interesant raportul dintre personaje și atmosfera olimpiană care fac trimiteri la Rubens, *Proclamarea Regenței din Ciclul Medici*.

⁵⁸ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1773 cu prilejul vizitei lui Iosif al II-lea în Transilvania. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57489. Av.: KRAFFT F.; semicircular: IOSEPHVS II· PIVS· FELIX· AVG·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif al II-lea. Rv.: semicircular: FELICITAS DACIÆ. În exergă: PROPECTIO AVG./ MDCCCLXXIII. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁵⁹ Ileana Bozac - Teodor Pavel, *Călătoria împăratului Iosif al II-lea în Transilvania la 1773*, vol. I, Cluj-Napoca 2006, p. 11-14.

⁶⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1790 cu prilejul încoronării lui Leopold al II-lea ca împărat roman. D=47 mm; nr. inv. N 56781. Av.: R; semicircular: LEOPOLDUS II· D· G· R· IMP· S· A· G· H· B· REX· A· A· B· L· D·. În câmp: portret tip bust, orientat spre stânga, al lui Leopold al II-lea. Rv.: REICH; semicircular: DIGNISSIMO. În exergă: IN MO· OCTOB·/ 1790. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

REPREZENTĂRI ICONOGRAFICE ALE MORTII ȘI ECOURILE LOR ÎN IMAGINARUL CULTURII TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI

COSMINA-MARIA BERINDEI*

ABSTRACT. *Iconographic Representations of Death and Their Echo in the Romanian Traditional Culture Imaginary.* The present research focuses on a few elements that define the unrepresentable figure of Death, introduced in the Romanian cultural space by the traditional books and taken over by iconography; later, these elements had an echo in folklore adaptations or popular beliefs. We started from the conclusions of our research on the Romanian eschatological imaginary built on the idea of posthumous salvation. The travelling soul makes the posthumous journey – difficult and full of tests – successfully, almost without exception. It reaches a wealthy rest place, God’s Kingdom, due to the multiple salvation opportunities. We observed a few motifs present in the eschatological iconography, which are part of the images’ inventory of Death: the righteous’ death and the sinner’s death, the old man’s Aesopic dialogue with Death, Death’s arsenal, the deadly glass, the motif of Dance Macabre. Our research conclusion is that the iconography of Death was a privileged support of knowledge transmission toward the village world and the transmitted knowledge was interesting and available to anyone, without exception. That’s why, as an answer to a European cultural current, the representation of Death entered the iconography of the Romanian area from where it lent motifs to folklore (death’s glass, good death and bad death, scythe and the other instruments); at the same time, it left an equally strong belief in posthumous salvation or maybe it increased – through its unwanted and horrific presence – the more involved participation in the rituals of the deceased soul’s salvation.

Keywords: *Death, iconography, beliefs, Dance Macabre, Grim Reaper.*

Secolul trecut a cunoscut o intensă preocupare științifică, dublată de o producție editorială pe măsură, concentrată în jurul unui subiect care, cu mai multă sau mai puțină discreție, a însoțit mereu umanitatea, de-a lungul existenței sale: *Moartea*. În ipostaza sa de fenomen socio-cultural sau biologic, iar uneori în aceea de

* *Cosmina-Maria Berindei, Cercetător Științific III, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca.*

personaj mitologic, moartea acompaniază viața și-i urmează. Ea a fost prilej de intense meditații despre propria condiție, despre lume și despre viață, iar conștientizarea faptului că omul este *muritor* a avut un rol esențial în detașarea lui de celelalte viețuitoare și în legitimarea devenirii sale ca ființă culturală, odată cu construirea primului mormânt¹. Niciun alt subiect n-a cunoscut o atenție atât de mare din partea cercetătorilor, precum a fost cel concentrat în jurul morții, cu toate aspectele pe care le presupune, și al reprezentărilor ei plastice, literare sau sociale. În lucrări diverse, de la jurnale de călătorie la studii etnografice sau istorice, problematica morții a fost deseori atinsă, însă secolul al XX-lea a cunoscut o avalanșă de lucrări consacrate acestei teme. Studii temeinice apărute încă în prima jumătate a secolului trecut analizează, din perspectiva diverselor discipline, de la istorie și arheologie la istoria artei și literatură, reprezentările morții și atitudinea manifestată în fața acesteia. Spațiul francez se distinge prin câteva lucrări impresionante, care au influențat ca metodologie și tematică cercetarea românească, mai ales în perioada postcomunistă. Preocuparea față de tema morții în cercetarea franceză a fost motivată puternic și de îndemnul lansat în „*Annales d'histoire économique et sociale*” privitor la scrierea unei istorii totale, care să depășească granițele temelor politice, militare și diplomatice. În cea de-a doua parte a secolului al XX-lea s-au publicat lucrări de referință pe tema morții, semnate de Gaby și Michele Vovelle², François Lebrun³, Philippe Ariès⁴, Pierre Chaunu⁵, Jacques Le Goff⁶, Jean-Claude Schmitt⁷ și alții. În spațiul românesc, mai ales după 1989, temei morții i-au fost consacrate lucrări temeinice, scrise de către

¹ Pierre Chaunu, *Istorie și decadență*. În românește de Corina Mărgineanu, Cluj-Napoca, Clusium, 1995, p. 22.

² Gaby et Michel Vovelle, *La mort et l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire (XV^e-XX^e siècle)*, în „*Annales. Histoire, Sciences Sociales*”, 24^e Année, No. 6, 1969, p. 1602-1634; Gaby et Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire. XV^e – XIX^e siècle*, „*Cahiers des Annales*”, 29, Paris, Colin, 1970; Michel Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard-Julliard, 1974; Michel Vovelle, *La mort e l'Occident. De 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

³ François Lebrun, *Les hommes et la mort en Anjou aux XVII^e et XVIII^e siècles. Essai de démographie et de psychologie historiques*, Paris, Mouton, 1971.

⁴ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975; *L'homme devant la mort*, I, II, Paris, Seuil, 1977 (trad. în limba română: *Omul în fața morții*. Vol. I *Vremea gisanților*. Vol. II *Moartea sălbatică*, Traducere și note de Andrei Niculescu. București, Meridiane, 1996); *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.

⁵ Pierre Chaunu, *Mourir à Paris aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.

⁶ Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981 (trad. în limba română: *Nașterea Purgatoriului*, vol. I-II. Traducere, prefață și note de Maria Carpov, București, Editura Meridiane, 1995).

⁷ Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1994 (trad. în limba română: *Strigoii. Viii și morții în societatea medievală*. Traducere de Andrei Niculescu și Elena-Natalia Ionescu, București, Editura Meridiane, 1998).

istorici (Lucian Boia⁸, Toader Nicoară⁹, Alexandru-Florin Platon¹⁰, Marius Rotar¹¹ ș.a.), de către filologi (Mihai Moraru¹², Dan Horia Mazilu¹³, Cristina Bogdan¹⁴), de către istorici de artă (Andrei Paleolog¹⁵, Nicolae Sabău¹⁶) și de către antropologi (Ion H. Ciubotaru¹⁷, Ion Ghinoiu¹⁸, Nicolae Panea¹⁹, Ștefan Dorondel²⁰, Corina-Viorica Șeran²¹, Cosmina Timoce-Mocanu²², Cosmina-Maria Berindei²³ și alții).

În lucrarea de față, ne vom opri asupra câtorva elemente ce definesc ireprezentabila²⁴ figură a Morții, introdusă în spațiul cultural românesc de cărțile populare și preluată în iconografie, elemente care au cunoscut apoi ecouri în prelucrări

-
- ⁸ Lucian Boia, *Mitul longevității. Cum să trăim 200 de ani*. Traducere din franceză de Walter Fotescu. București, Humanitas, 1999.
- ⁹ Toader Nicoară, *Atitudinile în fața morții și imaginarul lumii de dincolo*, în: *Transilvania la începutul timpurilor moderne (1680-1800). Societate rurală și mentalități colective*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, p. 178-216.
- ¹⁰ Alexandru-Florin Platon, *Societate și mentalități în Europa medievală. O introducere în antropologia istorică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2000.
- ¹¹ *Reprezentări ale morții în Transilvania secolelor XVI-XX în cartea coord. de Mihaela Grancea; Moartea în Transilvania în secolul al XIX-lea*, vol. 1, 2, Cluj-Napoca, Accent, 2006-2007.
- ¹² Mihai Moraru, *Studii și texte. O carte populară necunoscută: Viteazul și moartea*, București, Cartea Universitară, 2005.
- ¹³ Dan Horia Mazilu, *O istorie a blestemului*, Iași, Editura Polirom, 2001; *Lege și fărădelege în lumea românească veche*, Iași, Polirom, 2006.
- ¹⁴ Cristina Bogdan, *Imago Mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, București, Editura Universității București, 2002; *Moartea și lumea românească premodernă. Discursuri întretăiate*, București, Editura Universității București, 2016.
- ¹⁵ Andrei Paleolog, *Les visages de la Mort. Iconographie postbyzantine et mentalité orthodoxe*, în Jean Delumeau (coord.), *Homo Religiosus. Autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, p. 116-122.
- ¹⁶ Nicolae Sabău, *Monumentul funerar transilvan între Renașterea târzie și Neoclasicism*, în „Caiete de antropologie istorică”, Cluj-Napoca, Accent, nr. 1-2 (5-6)/2004. p. 25-73.
- ¹⁷ Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova*, București, Grai și Suflet – Cultura Națională, 1999; *Obiceiurile funebre din Moldova în context național*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- ¹⁸ Ion Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
- ¹⁹ Nicolae Panea, *Gramatica funerarului*, Craiova, Scrisul Românesc, 2003.
- ²⁰ Ștefan Dorondel, *Moartea și apa – ritualuri funerare, simbolism acvatic și structura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc*, București, Paideia, 2004.
- ²¹ Corina-Viorica Șeran, *Moartea și aspirația spre armonia universală. Studiu etnografic asupra riturilor funebre din podgoria Aradului*, Cluj-Napoca, Mega, 2013.
- ²² Cosmina Timoce-Mocanu, *Antropologia ritualului funerar. Trei perspective*. Cluj-Napoca, Mega, 2013.
- ²³ Cosmina-Maria Berindei, *Imaginarul eschatologic în iconografia românească*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2008; *Sfârșitul lumii și destinul postum al sufletelor în imaginarul culturii tradiționale românești*, Cluj-Napoca, Mega, 2015.
- ²⁴ Cristina Bogdan, *Reprezentarea „Ireprezentabilului”. Chipurile morții în iconografia românească (secolele XVIII-XIX)*, în „Caiete de antropologie istorică”, *Oamenii și moartea în societatea românească*, III, 1-2 (5-6), 2004, p. 75-91.

folclorice sau în credințe populare. Pornim în analiza noastră de la concluziile la care am ajuns la finalul cercetării privind imaginarul eschatologic în cultura tradițională²⁵, unde am demonstrat că, în spațiul cultural românesc, elementele ancestrale sunt păstrate în sintaxa religioasă creștină, unde se îmbină parcimonios cu elementele noii religii, fără a crea stări conflictuale, ca și când acestea au fost folosite pentru a o explica²⁶. Astfel, în cultura tradițională românească, moartea este percepută ca o trecere de la viața pământească la viața petrecută într-o altă dimensiune, post existență care se desfășoară ca o continuare firească a vieții omului în lume, cu aceleași nevoi, dar cu posibilități multiple de a și le satisface. Analizând călătoria ascendentă postumă configurată în credințele românești, constatăm că la capătul acesteia, după ce-au trecut vămile văzduhului și puntea raiului, sufletele beneficiază, aproape sigur, de un loc în rai. Cei care nu vor reuși să treacă probele, în ciuda multiplelor modalități prin care pot fi sprijiniți, sunt *ceilalți*, adică cei care se fac vinovați de așa-numitele *păcate grele*, indivizi pentru care comunitatea nu poate găsi mecanisme de iertare: păgânii, criminalii, care sunt plasați mereu în afara comunității. Raportând salvarea postumă ce caracterizează cultura tradițională românească la credința geto-dacilor, conform căreia sufletele celor morți își continuă existența la Zalmoxis, observăm că s-a schimbat doar panteonul și parcursul, păstrându-se, în esență, aceeași finalitate: o viață postumă. Astfel, itinerariul postum dificil și presărat cu numeroase probe este trecut cu bine, aproape fără excepție. Sufletele ajung într-un loc de odihnă și bunăstare, în împărăția lui Dumnezeu, datorită multiplelor posibilități de salvare, create tocmai pentru a atinge dezideratul pe care se construiau credințele ancestrale privind viața postumă.

Într-o etapă a dezvoltării acestui univers de gândire, despre care este greu de precizat cu exactitate cum se configura sub toate aspectele sale, începând cu secolul al XV-lea, au fost introduse în cultura română cărțile populare. Între aceste scrieri, care au circulat vreme de câteva secole ca unică literatură, poate fi identificat un corpus de texte aparținând literaturii eschatologice. „Ele veneau să contureze o filosofie creștină asupra morții dreptului și a păcătosului, a călătoriei sufletului de la pământ la cer, precum și a delimitărilor definitive din organizarea lumii de dincolo”²⁷. Cererea tot mai mare a făcut ca acestea să fie copiate și s-au răspândit tot mai mult. Deseori copiii le aduceau mai aproape de popor, păstrând narațiunea, dar introducând elemente prin care cititorii sau ascultătorii să se poată regăsi mai ușor, adăugând aspecte care să le trezească interesul și sensibilitatea. În secolul al XVIII-lea, cărțile populare

²⁵ Cosmina-Maria Berindei, *Sfârșitul lumii și destinul postum al sufletelor în imaginarul culturii tradiționale românești*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*, p. 339–340.

²⁷ Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă*, op. cit., p. 127.

erau destul de răspândite printre oamenii de rând. De asemenea, datorită lecturilor comunitare pe care știutorii de carte le făceau în beneficiul celor care nu știau citi, la conținutul lor avea acces un număr tot mai mare de persoane. Fiind astfel larg răspândită și foarte gustată de masele populare, această literatură a contribuit, într-o măsură semnificativă, la articularea spiritului religios creștin în acest spațiu. Pe de altă parte, prin intervențiile copiștilor, cărțile populare au devenit o mărturie a felului în care poporul și-a apropiat și și-a făcut comprehensibile diverse aspecte ale religiei creștine.

Alături de cărțile populare, începând cu secolul al XVII-lea, o puternică influență asupra modului în care s-a articulat imaginarul eschatologic românesc l-a avut iconografia pe tema morții, care a cunoscut o perioadă de glorie între 1750-1850²⁸. La baza ei au stat reprezentările iconografice occidentale ale Morții, care s-au sensibilizat la dramele pe care epidemiile de ciumă le-au produs în multe comunități. Încă din secolul al XV-lea, iconografia funerară occidentală arăta drama din camera bolnavului, la căpătâiul căreia se înghesuiau făpturi supranaturale: Sfânta Treime, Maica Domnului și întregul alai ceresc, Satan și oastea sa, dar și îngerul Mihail care avea la îndemână balanța.

Mai târziu, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în iconografie pătrund temele macabre: scheletul uscat, dansul macabru, triumful morții. În această ultimă temă, moartea se prezintă ca mumie sau ca schelet în fruntea unui car funerar. Este vehiculul specific al sărbătorilor în care prințul poartă drept blazoane crani și oase. În această perioadă, fenomenul fizic al morții a înlocuit imaginile Judecății de Apoi. Creștinismul n-a simțit, timp de secole, nevoia să prezinte mizeria trupească, însă ea s-a arătat în perioada în care Moartea, trecând nestingherită printre oameni, a scos la lumină latura lor viscerală. Atenția manifestată față de latura trupească apare din „oroarea și regretul excluse de credință”²⁹ și se articulează din dorința de a impune viața cu valoare autonomă, care merge până la negarea sufletului și a supraviețuirii lui. Această atitudine vine, după părerea lui Philippe Ariès³⁰, din iubirea pentru viață, manifestată mai aprig ca oricând altcândva la sfârșitul Evului Mediu. Această dragoste pentru viață, venită din conștientizarea fragilității ei, a determinat o patimă nesecată pentru lucruri cărora omul le conferă o nouă valoare, comunicându-le un fel de viață proprie, în vreme ce experimentează repulsie față de corp, dată fiind natura sa viscerală. Liniștea tinereții și a sănătății putea fi tulburată oricând de vederea morții. E momentul în care moartea încetează să mai fie balanță, lichidarea socotelilor sau somn, spre a deveni stârv și putreziciune; încetează să mai fie sfârșitul vieții și

²⁸ *Ibid*, p. 158.

²⁹ Philippe Ariès, *op. cit.*, vol. I, p. 176.

³⁰ *Ibidem*, p. 181.

ultima suflare, pentru a deveni moarte fizică, suferință și descompunere. Evul Mediu, prin viziunea macabră a morții a introdus în conștiință „aspectele mai grosolane ale morții”³¹, trecând sub tăcere orice formă de afectivitate, dar și ideea de amintire duioasă sau de liniște râvnită, venită la capătul unor suferințe. Huizinga aduce în discuție rolul poveștilor și al cântecelor populare în păstrarea emotivității în acea perioadă de negare a simțurilor, când orice emoție părea c-a dispărut cu desăvârșire. În acest sens, dă exemplul femeii aristocrate din *Le Reconfort de Madame du Fresne* a lui A. de la Salle, căreia, pentru a-i fi ușurată suferința prilejuită de moartea unui copil, ucis ca ostatic, i se amintește o poveste populară despre cămașuța de mort. Povestea narează venirea copilului mort la mama sa pe care-o roagă să nu-l mai plângă, pentru că doar așa i s-ar putea usca, în cele din urmă, cămașa pe care o poartă³².

Iconografia pe tema morții a prins contur într-o perioadă în care întreaga Europă se confrunta cu epidemii care i-au decimat populația. Nici spațiul românesc n-a fost ocolit de acestea, iar în fața unei prezențe din ce în ce mai indiscrete a morții, cea mai eficientă modalitate de a o contracara a fost aceea de a o accepta „schițându-i cu umor și ironie portretul”³³. În plus, au fost respectate tradițiile impuse de biserică și s-a apelat la sfinții protectori: Haralambie și Hristofor. Sfântul Haralambie apare în icoane pe sticlă ca biruitor al Ciumei, reprezentată într-o ipostază zoomorfă „cu cap umanoid, limba despicată, coarne de bou și coadă de șarpe, gheare la mâini și la picioare, ținând în mână nelipsita coasă”³⁴. Hristofor este apărătorul de moartea rea și apare uneori în biserici din Țara Românească și din sudul Transilvaniei, reprezentat alături de Haralambie la Turcești–Lespedea (jud. Vâlcea) și la Venetia de Jos, Tohanu Nou și Comăna de Jos (jud. Brașov)³⁵.

În spațiul cultural românesc se păstrează puține reprezentări ale Morții datând din secolul al XVII-lea, dar numărul lor crește în secolul al XVIII-lea, pentru ca în secolul al XIX-lea reprezentarea să cunoască o adevărată perioadă de glorie, cu o neașteptată forță revine în iconografia contemporană care se pare că n-a ostracizat personajul, făcându-i loc în iconografie. Cele mai multe reprezentări se află pe fațadele unor biserici sătești, a căror pictură, de o evidentă stângăcie, realizată de pictori țărani, n-a intrat decât rar și târziu în atenția specialiștilor istorici ai artei.

³¹ Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XVI-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*. Traducere din olandeză de H. R. Radian, București, Humanitas, 2002, p. 207.

³² *Ibidem*, p. 207-208.

³³ Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă, op. cit.*, p. 62.

³⁴ *Ibidem*, p. 63.

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

Conform erminiilor³⁶ de cultură bizantină, Moartea apare în câteva scene: *Pilda smochinului neroditor*, (Luca 13: 16-19), *Pilda slujitorilor răi* (Matei 24, 48), *Viața monarhului adevărat*, reprezentarea *Apocalipsei*, *Moartea dreptului și moartea păcătosului*. Accesoriul acesteia este coasa, motiv care-a însoțit-o și în reprezentările ei occidentale. Ceea ce deosebește reprezentările din edificiile religioase românești este prezența ei în afara acestor compoziții iconografice. Astfel, în edificii religioase din Țara Românească reprezentarea Morții³⁷ apare pe fațadă, în exteriorul bisericii, în vreme ce în câteva biserici din Maramureș personajul apare în compoziția iconografică a *Judecății de Apoi* (Biserica de lemn Sfântul Nicolae din Cuhea, azi Bogdan Vodă; Biserica de lemn Nașterea Maicii Domnului din Ieud-Deal) sau pe ușa de intrare (Biserica de lemn din Cuhea; Biserica de lemn din Botiza).

Dacă ar fi să operăm o clasificare a reprezentărilor iconografice ale Morții am putea identifica patru tipuri de astfel de reprezentări: *Moartea cu coasa*, *Bătrânul și Moartea*, scene de dans macabru și *Moartea dreptului și moartea păcătosului*.

Reprezentările iconografice incluse generic în tipul *Moartea cu coasa* sunt reprezentările în care personajul este însoțit de accesoriile de tăiere: coasa, diverse alte unelte, uneori așezate într-o tolbă sau într-o desagă. Coasa³⁸ în mâinile Morții este simbolul inexorabilei egalizări. Ea este reprezentată fie în poziție călare, amintind de textul apocaliptic al *Bibliei*³⁹, în care se narează că, la ruperea celei de-a treia peceti, apare un cal gălbui-vânăt, iar călare pe el este Moartea. Puterea luminii și a vieții, sugerată de galben, e contracarată de vânăt, dar galbenul⁴⁰ mai sugerează și scăpătarea, bătrânețea și apropierea morții.

Alteori Moartea este reprezentată în poziție pedestră, etalându-și instrumentele de tortură și uneori sacul, pregătit să ia de-a valma tineri și bătrâni, fără a ține socoteala de vreun criteriu.

³⁶ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*. În românește de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati. Cuvânt înainte de Vasile Drăguț. Studiu introductiv și antologie de ilustrații de Victor Ieronim Stoichiță. București, Editura Meridiane, 1979, p. 159, 160.

³⁷ Pentru un Catalog al reprezentărilor Morții în iconografia din Țara Românească a se consulta Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă*, op. cit., p. 287-315.

³⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1994, p. 341-342.

³⁹ *Apocalipsul Sfântului Ioan Teologul*, 6:8.

⁴⁰ *Ibidem*, vol. II, p. 83.



Fig. 1. *Înfricoșata Moarte*, pictură exterioară, biserica Sfântul Gheorghe din Fântățești



Fig. 2. *Moartea*, în contextul iconografic al compoziției *Judecata de Apoi*, biserica de lemn din Cuhea, (Bogdan-Vodă)

În câteva reprezentări iconografice⁴¹ Moartea are într-o mână instrumente de tortură, iar în cealaltă *paharul morții*, motiv a cărui origine se află în legenda lui Avraam. Acesta a fost valorificat și în folclor. Un bocet reprodus de Nicolae Cartoian sugerează că Moartea amăgește sufletele să guste din băutura fatală: „Aseară o săptămînă,/ Umbla moartea prin grădină/ C-un pahar de vin în mînă./ La (cutare) ea că-l închina;/ Iar (cutare), când a gustat,/ Limba'n gură s'o legat”⁴². Credința că la capătul zilelor omul trebuie să bea *paharul morții* a fost identificată și amplu prezentată de către Tudor Pamfile în studiu său dedicat mitologiei românești. Paragraful care urmează sintetizează credințele referitoare la acest motiv: „Când se arată omului, ea [Moartea]-l pofteste să bea dintr-un pahar, o băutură amară, cum e focul. De gustă omul, zilele i s-au sfârșit. De nu gustă cu voie, îl face de nevoie să guste din pahar. Atunci sufletul se deslipește de trup, iese din om ca un fum albastru și îndată fuge pe pustiu”⁴³.

Trecerea fizică a pragului morții este percepută, așadar, ca fiind o experiență neplăcută. Foarte sugestivă este, în acest sens, o altă narațiune culeasă din Moldova și reprodusă în același studiu al lui Tudor Pamfile. Aceasta vorbește despre un boier bătrân care, într-o zi, a murit pe moșia sa frumoasă și nimeni nu s-a îngrijit să-l îngroape, fiindcă nu avea copii. După treizeci de ani, Iisus și Sfântul Petru, umblând pe pământ, au trecut peste acea moșie și au dat peste trupul boierului. Iisus a vrut să-l readucă la viață, gândindu-se că „e păcat de așa moșie să stea părgănită”⁴⁴, dar boierul a refuzat și l-a rugat să-l lase să se odihnească în continuare unde se află, fiindcă se îngrozește la gândul că, dac-ar reveni la viață, la un moment dat ar trebui să mai bea din nou paharul morții: „– Mulțumescu-ți, Doamne, de bunătatea ce arăți pentru mine, – zise moșierul, cunoscând cu cine are de-a face, – dar, rogu-te, lasă-mă să-mi urmez odihna aici, unde mă aflu, pentru că *tare mă îngrozesc când mă gândesc că va trebui să mai beau încă odată paharul morții!* Sunt treizeci de ani de când m-am mutat din lumea pământească, și credeți-mă, că nici acum n'a ieșit amărăciunea din oasele mele. Așa de amar fuse paharul ce l-am înghițit la moartea mea!” [subl. n. C.-M. B.]⁴⁵.

⁴¹ Biserica din Busești (Mehedinți); Biserica din Titești (Vâlcea), Biserica din Mesentea (Alba), biserica din Sibiel (Sibiu), Biserica din Tăuți (Cluj). (Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă*, op. cit., p. 172-174).

⁴² Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*. Vol. I. *Epoca influenței sud-slave*., vol. I, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 114.

⁴³ Tudor Pamfile, *Mitologie românească*. I. *Dușmani și prieteni ai omului*, București – Leipzig – Viena, Librăriile SOCEC & Comp., C. Sfetea, Pavel Suru, Otto Harrassowitz, Gerold & Comp., Academia Română, Din viața poporului român, XXIX, 1916, p. 347.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 348.

⁴⁵ *Ibidem*.

Bătrânul și Moartea, al doilea tip de reprezentări iconografice ale Morții, prelucrează motivul esopic al bătrânului care, plecat după lemne în pădure, constată că sarcina pe care și-o pregătise este prea grea pentru a o putea căra în spate. Atunci se lamentează, chemând Moartea cu scopul de a-l elibera de această viață dificilă. Când aceasta apare, nemulțumit, bătrânul îi spune c-o chemase tocmai să-l ajute să-și ia sarcina de lemne în spinare. Reprezentarea este, de cele mai multe ori, însoțită de narațiunea explicativă. Exemplificăm cu reprezentarea de pe peretele exterior al bisericii de lemn din cătunul Lespedea, satul Turcești, comuna Mateești (jud. Vâlcea), în care Moartea cu coasa în mână, curgându-i sânge din toate încheieturile, apare la chemarea bătrânului, realizat într-o poziție ce sugerează neputința. Inscripția ce însoțește această reprezentare este următoarea:

„Când s-au arătat Moartea la uncheași:
Of, Moarte, unde ești, să mă iei?
Ce zisăși, uncheași?
Zisăi să m-ajuci să eau (!) astă sarcină grea”.



Fig. 3. *Bătrânul și Moartea*, biserica din Lespedea-Turcești (Vâlcea)

Fabula esopică a devenit din text de literatură clasică și carte populară, poveste independentă, colportată în diverse locuri, de unde unii culegători de folclor au cules-o, în variante ce păstrează firul narațiunii, completându-l cu diferite elemente. Tudor Pamfile consemnează mai multe asemenea prelucrări folclorice ale fabulei *Bătrânul și Moartea*, dintre care reținem una, specială prin ultima parte care conține o adevărată meditație asupra ființării omului în lume:

„Era odată o femeie și ajunsese la adânci bătrânețe. Ba slăbăciunea, ba boala, ba supărările și necazurile [o făcuseră că] bătrâna ajunsese de-și rugă mereu Moartea. Zi și noapte vorbiă singură și zicea oftând:

– Of, Doamne! Cât am să mai chinuiesc! De-ar veni Moartea mai degrabă să mă ia!

Într’o zi ea strângea [lemne] de foc în pădure. Făcuse o sarcină bunicică de hreșcuri, – uscături. Dă să ridice, – nu putea. E greu să fii sărac, d’apoi încă și bătrân!

– Of, Moarte, Moarte! Da nu mai vii? De ce mă lași să mă chinuiesc atâta? Vino odată! – zice baba.

Moartea, la spate, face:

– Iată-mă-s! Am venit. Ce vrei cu mine?

Bătrâna se întoarce, vede pe „mama-bătrâna” cu coasa în spinare, mai gândește ce gândește, și răspunde:

– Nu, nu, draga mea... Te-am chemat să-mi ridici sarcina asta în spinare, că tare-i grea!

Moartea s’a dus. Iar biata babă și-a târâit cum a putut sarcina de lemne până acasă, tot șoptind pe drum:

– Hei, Doamne!

Cine moare,

Noroc are;

Cin’ trăește,

Pătimește!”⁴⁶

Cel de-al treilea tip de reprezentări din iconografia Morții sunt scenele de dans macabru, larg răspândite în arta medievală occidentală. Motivul dansului macabru prelucrează ideea unei confruntări directe cu Moartea care vine intempestiv, adusă de bolile necruțătoare care-au decimat comunitățile în acea perioadă. În cultura tradițională românească, Ciuma și Holera apar deseori ca personaje similare Morții,

⁴⁶ Tudor Pamfile, *Mitologie românească*. I. *Dușmani și prieteni ai omului*, București – Leipzig – Viena, Librăriile SOCEC & Comp., C. Sfetea, Pavel Suru, Otto Harrassowitz, Gerold & Comp., Academia Română, Din viața poporului român, XXIX, 1916, p. 336–337.

care, dacă se-n tâmplă să ajungă la om *înainte de vreme* [adică înainte să fie pregătit] îl iau cu ele în neființă. Este reprezentarea morții rele, aceea care nu-i dă defunctului răgazul despărțirii de cei dragi, nici acela de a se fi îngrijit îndeajuns de propriul suflet. Textele care însoțesc reprezentările⁴⁷ identificate în Țara Românească reiterează invitația făcută de personajul nedorit, adesea reprezentat supradimensionat, către un împărat sau o împărăteasă, de a intra în dans alături de el. Redăm în continuare textul ce însoțește imaginea reprezentării scenei de dans macabru la Biserica din Glâmbocu, compoziție intitulată *Cumplita Moarte*:

„O, cocoană Împărăteasă,
mult ești mândră și frumoasă,
ai trăit în lume bine,
vino, de joacă și cu mine”.



Fig. 4. Scenă de dans macabru, biserica din Glâmbocu

⁴⁷ Biserica din Glâmbocu (Argeș); Biserica Sfântul Gheorghe, Fărtășești (jud. Vâlcea); Schitu Matei (jud. Argeș); Biserica din Cotu (Argeș); Biserica din Valea Popii (Argeș). (Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă*, op. cit., p. 227-230).

Cristina Bogdan⁴⁸ consideră că astfel de compoziții în care Moartea invită un tânăr împărat sau o tânără împărăteasă să intre în dansul ei, sunt reprezentări plastice ale alegoriei moarte-nuntă, mai ales că uneori, ca în imaginea pe care am reprodus-o mai sus, apare și bradul, element prezent în ritualul funerar. Argumentele pe care le aduce sunt multiple, însă considerăm că mai degrabă larga răspândire în spațiul cultural românesc a motivului alegoric moarte-nuntă, precum și atitudinea față de moarte articulată în spațiul românesc a făcut posibilă acceptarea reprezentărilor Morții pe fațadele exterioare sau chiar în interiorul lăcașelor de cult, dar nu s-a ajuns la identificarea reprezentării, în conștiința zugravilor sau în ochii privitorilor, cu alegoria moarte-nuntă.

Atitudinea detașată în față morții e surprinsă în câteva legende consemnate de Tudor Pamfile⁴⁹ care relatează cum, un mocan scapă de moarte după ce-i fură coasa sau cum, un altul, în timp ce călătorește în ținutul Morții, împins de pagubele pe care aceasta i le făcea la stână, își găsește candela propriei vieți plină. De aceea o supune pe Moarte, aceasta fiind nevoită să-i recompenseze în aur anii în care i-a creat neajunsuri.

Lucia Berdan a identificat, în timpul unei anchete de teren desfășurate la Târpești, Petricani, Neamț un joc de priveghi ce valorizează scenele de dans macabru. Moartea este mascată similar reprezentărilor iconografice, fiind dotată cu coasă, iar rolul este interpretat de către un bătrân al satului. Redăm în continuare descrierea etnografică a acestui joc:

„Intrînd în casă, joacă puțin în mijlocul casei, sî puni într-un genunchi și-apuci di discîntat într-o oală cu apă: «Vînturoi, saloi, maloi/ Undi ești coadî di liroi?/ Vin iuti dacî vrei/ Vinî iuti pîn-la mini/ Ca sî iei un om cu tini/ Fie tînăr sau bătrîn/ Sî intri altu la rînd/ Vinî coadî despicați/ Și-ni aratî omu-ndatî/ Cî eu vrau sî mi-l cosăsc/ Și di ici sî mi-l răpesc/ Cînd oala va clocoti/ Aburul va și porni/ Pisti omul rînduit/ Ca sî-l șterg di pi pămînt/ Cum sî șterg norii di vînt».

În timpul acesta aruncî în oala cu apă niște jar aprins, de faci un clocot mari, sau abur gros, ci sî îndreaptî într-o parti oaricari di casî... *moartea* atunci sî leagî di cineva spunînd: «Gata leli (badi), sau măi loane (Mărie)/ Vînturoi și-a rînduit/ Sî ti duci di pi pămînt/ Ori cî vrei/ Ori cî nu vrei/ Adî capul și-ți tai».

⁴⁸ *Ibidem*, p. 231.

⁴⁹ Tudor Pamfile, *op. cit.*, București, Editura Alfa, 1997, p. 314-316, 330-331.

Sî si răpedi cu coasa di gîtul acelu om. Coasa esti învertitî cu cărpi ca sî nu taie de loc. În timpul aista în casî sî începi o încăierare între cel ce este făcut moarti și întri cel ci esti propus sî fie tăiet cu coasa... [După aceasta] *moartea* dispare din casî, dând cu coasa în pămînt și zicînd așa: «Eu mă duc pi ceea lume/ Dar pi tăți vă iau cu mini/ De nu astăzi/ Chiar și mîni/ Că și mîne-i potrivit/ Sî ti ia moartea di gît»⁵⁰.

Întregul context al prezenței scenei de dans macabru în acest joc de priveghi ne arată că este vorba despre registre total diferite de sensibilitate și de miză în ceea ce privește motivul alegoriei moarte-nuntă și acela al dansului macabru care valorizează inexorabila întâlnire cu moartea.

Ultimul tip de reprezentări la care ne referim este aceea a *Morții dreptului și a morții păcătosului*, reprezentată deseori în compoziția iconografică a *Judecății de Apoi*, în ctitorii domnești din Moldova⁵¹ sau din Țara Românească⁵². Conform erminiei de pictură bizantină, dreptul se reprezintă „zăcând cu fața în sus pe o rogojină, dar arătându-se mândru în umilința lui; el are ochii închiși și mâinile încrucișate pe piept, iar deasupra-i un înger îl privește cu bucurie și blândețe și-i primește sufletul în mare cinste și prețuire”⁵³. În fresca de la Voroneț, în cadrul compoziției iconografice *Judecata de Apoi*, în care este inclusă scena *Moartea dreptului și moartea păcătosului*, sufletul omului este reprezentat ca un om alb, foarte mic, ce-i iese muribundului din gură și care este primit de către un înger cu o floare. Păcătosul din reprezentarea voronețiană apare întocmai cum sugerează Dionisie din Furna: „zace răsturnat pe un pat, acoperit până la mijloc cu o velință de preț; el își rotește ochii cu mare spaimă, dă din picioare și își întinde mâinile în toate părțile, iar deasupra-i un diavol îi înfige în inimă o cange cu trei dinți, îl sfâșie fără de milă și-i târăște cu silnicie sufletul”⁵⁴. Culoarea roșie a velinței cu care este învelit, ca și flăcările în care se disting siluete umane, sugerează chinurile care-l vor aștepta în râul de foc lângă care este așezat patul. Diavolul îi înfige în corp cangea, iar arhanghelul Mihail, principele armatei cerești, îi străpunge pieptul cu o sulită.

⁵⁰ Lucia Berdan, *Fețele destinului. Incursiuni în etnologia românească a riturilor de trecere*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1999, p. 189.

⁵¹ Mănăstirea Voroneț, Biserica din Pătrăuți, Mănăstirea Râșca Suceava, Mănăstirea Humor, Mănăstirea Sucevița.

⁵² Mănăstirea Hurezi, Mănăstirea Cozia.

⁵³ Dionisie din Furna, *op. cit.*, p. 245.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 245.



Fig. 5. Mănăstirea Voroneț
Moartea dreptului și moartea păcătosului

Aceste reprezentări iconografice sunt similare unor credințe înregistrate în cultura tradițională conform cărora: „Se crede că sufletul omului este luat de Arhanghelul Mihail, care vine cu un măr de aur în mână și, în clipa când moare omul, ține mărul deasupra mortului [...]. Sufletul mortului, după moarte este luat și dus la Dumnezeu în rai, unde stă până la Judecată”⁵⁵. De asemenea, sunt consemnate și credințe care surprind o judecată morală operată chiar în momentul morții: „La cei buni vine Arhanghelu (mor răsând). La cei răi, vine satana (mor în chinuri rele)”⁵⁶. Ideea apare și într-un fragment din cartea populară *Viteazul și Moartea* care ne aduce în față imaginea duală a morții, frecvent utilizată în omoliile funebre⁵⁷: „Și început Moartea a-i aduce aminte și a-i grăi: Omule, să știi că moartea dreptilor esti odihnă, cuconilor – mângâieri, tâlharilor și păcătoșilor cari postesc pentru păcatele sale esti bucurie; moartea este datornicilor răscumpărare, celor ci plâng esti mângâiere și mântuire. Iar bogaților, nemilostivilor, mândrilor și păcătoșilor esti cumplită și nemilostivă”⁵⁸.

⁵⁵ AFAR, Ms. 722, Material cules în comuna Ceamașir, jud. Ismail, în anul 1935, de către Matei Starăș, învățător, p. 4–5.

⁵⁶ AFAR, Ms. 765 Material cules în Baru Mare, jud. Hunedoara, în anul 1935 de către Victor I. Opișu, p. 6.

⁵⁷ Cristina Bogdan, *Moartea*, p. 132.

⁵⁸ Mihai Moraru, *Studii și texte. O carte populară necunoscută: Viteazul și moartea*, op. cit., p. 46.

Reprezentările iconografice ale Morții au adus în fața privitorilor, în forma cea mai puțin codificată cu putință, o figură, care, prin natura lucrurilor, nu se arată privirii, lăsând loc imaginației. Cu indiscreție și curaj, pictorii exponenți ai unei culturi de cele mai multe ori rurale, colportând uneori caiete de modele, dar îmbinând „trăsăturile modelelor și viziunea picturală”⁵⁹ proprie, au realizat imaginea care, cu siguranță, a trezit cele mai intense emoții, dacă o raportăm la întregul program iconografic al bisericii. De-a lungul timpului, alături de cărțile populare, iconografia a avut un aport considerabil în articularea componentei religioase a imaginarului culturii tradiționale românești. În prezent, atitudinea comunităților rurale față de realizările iconografice ale Morții se desfășoară pe o paletă largă de sensibilități, care merg de la gesturi iconoclaste până la mândria de a deține „biserica cu moartea”⁶⁰. Exemplele oferite de Cristina Bogdan în acest sens arată că uneori comunitățile decid să ascundă asemenea reprezentări de privirile inocente ale celor care frecventează biserica, acoperindu-le cu un strat de var. Aceeași atitudine și argumente similare am întâlnit cu privire la compoziția *Judecata de Apoi*, la biserica din Ferești, Maramureș, unde sătenii acoperiseră pictura cu țesături și nu s-au arătat deloc bucuși s-o redea ochilor privitorilor, motivând că scenele sunt înfricoșătoare și copiii sau tinerii ar putea să evite biserica din acest motiv⁶¹.

Pe lângă faptul că, din lipsă de resurse sau de cunoaștere și de prețuire a valorilor, dar uneori din neglijență sau din nepăsare, monumentele din România se deteriorează continuu, reprezentarea iconografică a Morții trebuie să facă față și unor sensibilități sociale care, amestecând palierul vieții cu acela al artei, se grăbesc să alunge Moartea din apropierea lor, atentând la imaginea sa reprezentată pe fațada bisericii, unde-a dăinuit uneori nestingherită, secole la rând.

Analizând, pe baza iconografiei Morții, prezența în cultura tradițională românească o unor elemente cu largă circulație în spațiul creștin, putem concluziona că aceste reprezentări au fost un suport privilegiat de transmitere a cunoașterii spre lumea satului. Subiectul era unul de interes pentru oricine, fără excepție. De aceea, răspunzând unui curent cultural european, reprezentarea Morții a intrat și în iconografia spațiului românesc, preluând elemente din folclor și împrumutând, în același timp, folclorului motive din compoziția sa (paharul morții, moartea bună și moartea rea, coasa și celelalte instrumente). Toate acestea au lăsat însă la fel de puternică încrederea în salvarea postumă a sufletelor. De asemenea, prezența înfiorătoare și indezirabilă a Morții pe peretele bisericii ar fi putut influența latura etică a personalității și ar fi putut fi un mobil prin care omul, amintindu-și mereu că odată va veni timpul bilanțului, să acționeze mai susținut pentru salvarea sufletului său și să participe la ritualurile ce erau organizate pentru salvarea sufletelor celor dragi plecați în Lumea de Dincolo.

⁵⁹ Silvia Marin-Barutcieff, *Studiu introductiv*, în *Texte uitate – texte regăsite*, vol. I, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2002, p. 14.

⁶⁰ Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă*, op. cit., p. 270.

⁶¹ Observație de teren, Ferești, Maramureș, 21 iulie 2008.

DIE KUNST – UND KULTURZEITSCHRIFTEN DAS ZIEL, DAS NEUE ZIEL UND OSTLAND – „FOREN EINER SCHAFFENSFREUDIGEN GENERATION“

GUDRUN-LIANE ITTU*

REZUMAT. Revistele de cultură și artă *Das Ziel, Das neue Ziel și Ostland* – „**platforme ale unei generații creative**”. În atmosfera de entuziasm care se instalase după încheierea Primul Război Mondial, la Brașov au apărut revistele de artă și cultură *Das Ziel/Ținta și Das neue Ziel/Ținta nouă*, iar la Sibiu *Ostland/Țara de la răsărit*, cu scopul de a oferi cititorilor posibilitatea familiarizării cu creațiile modernismului și ale avangardei. Aceste publicații își propuneau totodată să ofere tinerilor creatori platforme de exprimare. Dificultățile economice precum și conservatorismul publicului au dus la dispariția rapidă a celor trei periodice, care în ziua de azi sunt rarități bibliofile. În ciuda scurtei lor apariții, *Das Ziel, Das neue Ziel și Ostland* au avut o contribuție incontestabilă în dezvoltarea artei plastice a germanilor din Transilvania în perioada interbelică.

Cuvinte cheie: reviste de cultură și artă, perioada interbelică, Transilvania, Brașov, Sibiu, artă plastică

Nach Beendigung des Ersten Weltkrieges wurden in Kronstadt/Brașov und in Hermannstadt/Sibiu deutschsprachige Kulturzeitschriften von jungen Intellektuellen herausgegeben, die den Krieg hautnah – einige von ihnen in den Schützengräben mehrerer Frontabschnitte – miterlebt hatten. Sie gaben ihrer Wut darüber Ausdruck, mehrere Jahre ihres Lebens verloren zu haben, blickten jedoch zuversichtlich in die Zukunft und wagten – von der Überzeugung ausgehend, dass sich die Welt mittlerweile gewandelt hatte – einen Neuanfang. Infolge der unsicheren wirtschaftlichen Lage der ersten Nachkriegsjahre sowie der konservativen Haltung der siebenbürgisch-sächsischen Gesellschaft, wurde das Erscheinen dieser Publikationen bald eingestellt, Publikationen, deren Verdienste, insbesondere in Bezug auf die bildende Kunst Südsiebenbürgens, unbestreitbar sind. In der vorliegenden Arbeit habe ich hauptsächlich die Rezeption

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

des berühmten Avantgardekünstlers Hans Mattis-Teutsch in den drei Periodika verfolgt, was jedoch nicht besagt, dass andere namhafte Künstler ausgeklammert wurden.

Das Ziel (Kronstadt 1. April – 1. Oktober 1919)

In der Zeitspanne vom 1. April bis zum 1. Oktober 1919 erschien in Kronstadt die Kunst – und Kulturzeitschrift *Das Ziel*, eine revolutionäre Publikation, die in ihrem Wort *An die Leser* – einer als Manifest gedachten Einleitung – allem Rückschrittlichen den Kampf ansagte:

„[...] haben wir uns entschlossen eine unabhängige Zeitschrift herauszugeben, die gerade das, was bei uns so selten zu finden ist: Freimut, Lebensfreude, entschlossene Kulturbetätigung fördern soll. Das wichtigste Ziel sei aber die Hebung unserer freien Meinung, der Wahrhaftigkeit, des offenen, freien Auftretens. Wir wollen mit dem gewaltigen Mittel der Öffentlichkeit ankämpfen gegen all unser Kleinkrämertum, gegen alle reaktionäre Gebundenheit unseres ungesunden in Kliquen zerspaltenen Bürgertums, gegen alles Rückschrittliche, Schwächliche, Laue und Ängstliche. Das grösste Laster ist die Langweile! Um diese weit weg zu bannen, wollen wir auch dem Scherz breiten Raum geben und freien Lauf lassen, aber einem Scherz, der hinter Fröhlichkeit und jugendlichem Übermut einen tiefen Ernst verbirgt. [...] Wir wollen alle um uns versammeln, die lieben und hassen können, nicht aber die, die dulden, die stets schwächlichen Wohlwoller und Schulterklopfer sind, die aus Schwäche und Ängstlichkeit den berechtigten Hass vergewaltigen und ihn unterdrücken. Alles Laue, Seichte, Langweilige wollen wir durch Liebe und Hass ersetzen. Nichts ist so notwendig für ein Volk, das Ansätze des Alterns in sich trägt, als starke Liebe und gesunder Hass. Allem in diesem Sinne unserer Zeit Angehörenden, dem Leben von heute, nicht dem von gestern wollen wir in unserem Blättchen Raum geben.“¹

Vermutlich hatten die Herausgeber den Eindruck, dass ihr Manifest nicht überzeugend genug war und schickten im dritten Heft einen Zusatz nach, der insbesondere die unzufriedenen jungen Künstler ansprechen sollte:

„Das Ziel soll ein Forum der lebens – und schaffenslustigen Generation werden: dies ist unser Wunsch! Wir wissen, dass die Zukunft in den Händen der Jugend liegt, wir wissen aber auch, dass eben dieser Jugend der Weg zum Fortschritt, zur öffentlichen Betätigung, zur Entwicklung mit allen Mitteln verrammelt wird. Wir wollen diese Barrikaden aufreißen, der Jugend freie Bahn schaffen [...].“²

¹ *An unsere Leser, Das Ziel* (fortan DZ), 1. Heft, 1919, S. 2.

² *Das Ziel, Aufruf*, in DZ, 3. Heft, S. 34.

Um die Aufgabe der Jugend, weltverändernd zu wirken, ging es dem *Ziel* auch in einem programmatischen Gruß an die neugegründete Hermannstädter Zeitschrift *Ostland*:

„Wir haben lange genug geschlafen, endlich wollen wir reden und uns rühren. Wir, die Jugend! Wir wollen nicht nachgeben und schweigen. [...] Die Menschheit hat ausgeschlafen. Neue Luft fährt uns um die Ohren. Die Sklaverei hat ein Ende. Redet und rührt Euch. Das Beste der Jugend gebt uns: Kühnheit, Können, Kunst, Reinheit, Recht.“³

Das Ziel wurde von der sogenannten *Zielgesellschaft* herausgegeben, der Emil Honigberger (1881–1953) und Hermann Frätschkes als Redakteure angehörten. Ein gewisses Übermaß an Enthusiasmus, Unerfahrenheit und Kampfgeist der Herausgeber führte dazu, dass die zwölf Ausgaben des Periodikums drei verschiedene Untertitel haben, nämlich *Das Ziel! Kultur und Satyre* (Heft 1); *Das Ziel! Blätter für Kultur und Satire* (Heft 2–7), *Das Ziel. Halbmonatschrift für Kultur, Kunst und Kritik* (Heft. 8–12).

Die Vorbesprechungen, Kritiken, theoretischen Beiträge zur neuen Kunst sowie zahlreiche Abbildungen von Werken, die das Publikum als wahre Herausforderung betrachtete, weisen diese Publikation als wichtiges siebenbürgisches Forum der klassischen Modernismus und Avantgarde aus.

Obwohl in der Zeitspanne von 1919 bis 1920 in Berlin eine Monatsschrift gleichen Namens herausgegeben wurde, nahm sich das Kronstädter *Ziel* nicht diese zum Vorbild, sondern die von Herwarth Walden (1878–1941) ins Leben gerufene Bewegung *Der Sturm* (1910–1932)⁴ Besagte Bewegung gab die Zeitschrift *Der Sturm* heraus, leitete eine Galerie (1912–1924) und veranstaltete Leseabende, die sogenannten *Sturmbabende*. Desgleichen wurde 1918 eine Schauspielschule und ein Avantgardetheater gegründet, die als *Sturmschule* bzw. *Sturmbühne* bekannt sind. Dank den Veranstaltungen der von Herwarth Walden gegründeten Bewegung wurden alle fortschrittlichen Kunstrichtungen und -strömungen der Zeit in Deutschland bekannt⁵. Im Unterschied zum *Sturm* waren die Herausgeber des *Ziels* nicht vorrangig an der Verbreitung und Bekanntmachung der internationalen Kunst interessiert, sondern beabsichtigten dem Publikum „fortschrittliche“ siebenbürgische Künstler, vornehmlich Kronstädter,

³ Gruß „*Ostland*“, in *DZ*, 2. Heft, S. 18.

⁴ Bruno Unberath, *Das Ziel–Programmatisches und erscheinungsspezifische Merkmale*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Band 28/2, 1985, S. 57–67.

⁵ Anlässlich des Erscheinens der 100. Ausgabe der Zeitschrift *Der Sturm* wurde im März 1912 die gleichnamige Galerie eröffnet, in der Vertreter des französischen Fauvismus, des Blauen Reiters, italienische Futuristen, Munch, Braque, Delaunay, Jean Arp, Paul Klee und Archipenko ausgestellt haben. In den 20er Jahre hat die Bewegung an Bedeutung verloren, 1924 wurde die Galerie geschlossen, während die Zeitschrift nicht mehr monatlich, sondern trimestriell erschien.

näher zu bringen, ohne jedoch die internationale Bewegung zu vernachlässigen. Sie bevorzugten die heimischen Künstler, da sie die Meinung vertraten, dass:

„Wir erleben gerade in unseren Tagen eine ausgesprochenen Blütezeit der sächsischen Malerei. Ein Höhepunkt ist erreicht, wie er zu keiner Zeit und in keiner Kunstart unserem kleinen Volk beschieden war ... Unsere Maler, eine helle, selbstbewusste Schar, wagen sich in die Welt, erregen Aufsehen und stehn kühn und lebensfreudig mitten in dem Kampf um neue Ideale.“⁶

Nach dem Vorbild der *Sturmgesellschaft* hat die *Zielgesellschaft* Kunstausstellungen und Leseabende (*Zielabende*) veranstaltet. Bereits in den ersten Heften wurde mittels mehrerer Aufsätze der Versuch unternommen, den Lesern die zeitgenössische Literatur, Musik und bildende Kunst verständlich zu machen. Während der Beitrag des Malers Ernst Honigberger (1885–1974) Strindberg, Hugo Wolf und van Gogh⁷ zum Thema hatte, untersuchte sein (Maler)kollege Hans Eder (1883–1955) die Entwicklung der bildenden Kunst der letzten zwei Jahrzehnte, wobei er unterstrich, dass diese maßgeblich durch van Gogh, Cezanne und Picasso beeinflusst wurde⁸.

Die Absicht der Herausgeber, das Publikum an die abstrakte Kunst heranzuführen und der Avantgarde den ihr gebührenden Platz einzuräumen, ist bereits im zweiten Heft erkennbar, in dem ein (abstrakter) Linolschnitt Hans Mattis-Teutschs (1884–1960) abgebildet wurde.⁹ Das Werk entstammte einem Zyklus, der sowohl bei der Gruppe *MA* in Budapest als auch beim *Sturm* in Berlin Anerkennung genossen hatte. Anders als in den mitteleuropäischen Hauptstädten, in denen es bereits ein Publikum gab, dem gegenstandslose Kunst willkommen war, löste das abgebildete Kunstwerk in der konservativen siebenbürgischen Presse, dem *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* und der *Deutschen Tagespost* eine Welle von Empörungen aus. Diesen zum Trotz ließen sich die Herausgeber des *Ziels* nicht einschüchtern, antworteten ihren Kritikern und druckten auch fortan ähnliche Arbeiten des Künstlers ab¹⁰.

„Wir wollen nicht mit „Zuckerln“ und gefälligen Zeichnungen unsere Leser ködern [...].Wir wünschen auch nicht, dass jeder xbeliebige den Wert dieser Schnitte sofort erkennt; viele werden ihn nie erkennen, weil die Denkbequemen gewöhnlich nicht einmal erkennen wollen. Für die Rückschrittler und stolze Ablehner arbeitet der Fortschritt niemals.“¹¹

⁶ *Kunstausstellungen*, in *DZ*, 4. Heft S. 50.

⁷ E. H., *Strindberg, Hugo Wolf, Van Gogh*, in *DZ*, 1. Heft, S. 7.

⁸ H. E., *Über neue Kunst*, in *DZ*, 3. Heft, S. 40.

⁹ *DZ*, Heft. 2, S. 22.

¹⁰ *DZ*, 7. Heft, S. 120 und 177; 9. Heft, S. 155.

¹¹ Das Ziel, *An die „Deutsche Tagespost“*, in *DZ*, 8. Heft, S. 146.

„[...]wir sind weder aus Sensationslust, noch aus 'Schadenfreude an fremder Borniertheit' fortschrittlich, sondern aus Überzeugung. [...] Für Fortschritt ist unsere Devise und in unserem Bestreben, jedem Vorwärtsstrebenden den Weg zu bahnen, schrecken wir auch davor nicht zurück, den Holzschnitten des Mattis-Teutsch Raum in unserem Blatte zu geben. Nebenbei bemerkt, wir erblicken in diesen Arbeiten nicht nur rein ornamentale Erzeugnisse.“¹²

Desgleichen veranstaltete die Gesellschaft im Saal der Redoute acht Ausstellungen, von denen sieben Einzelausstellungen waren, während die letzte dem Kunsthandwerk gewidmet war.¹³ Interessanterweise wurde die gesamte Bandbreite der Stilrichtungen, die im deutschen Umfeld Siebenbürgens ausgeübt wurden, zur Schau gestellt – nämlich vom impressionistisch geprägten Friedrich Miess (1854–1935), über den Heimatkünstler Eduard Morres (1884–1980), die vom Expressionismus beeinflussten Hans Eder, Ernst Honigberger, Fritz Kimm (1890–1979) und Grete Csaki-Copony (1893–1990), bis hin zu dem abstrakten Maler Hans Mattis-Teutsch. Der erste Aussteller (8. Mai – 15. Juni) war Hans Eder, ein Maler, der sich bereits vor dem Weltkrieg internationaler Anerkennung erfreute. Während des Weltkrieges war er Mitglied der Kunstgruppe des Kriegspressequartiers und hielt an verschiedenen Frontabschnitten unterschiedliche Facetten des Kriegsgeschehens fest. Die nächste Ausstellung war Ernst Honigberger vorbehalten (20. Juni–5. Juli), einem Künstler, der bereits 1906 in einer *Kollektivausstellung Kronstädter Künstler* mit Werken vertreten war¹⁴. Desgleichen belieferte er die Kronstädter Kulturzeitschrift *Die Karpathen* (1907–1914) mit Berichten über die Münchener Kunstszene und befürwortete im Jahre 1912, in derselben Publikation, den Verkauf des van Eyck-Bildes „Der Mann mit der blauen Sendelbinde“ aus dem Brukenthalmuseum¹⁵. In der dritten Ausstellung (10. – 25. Juli) wurden Hans Mattis-Teuschs abstrakte Werke – Ölbilder und Grafikarbeiten – zur Schau gestellt. Es folgte Eduard Morres (27. Juli – 7. August) mit Werken, die von seiner starken Heimatverbundenheit Zeugnis ablegten. Fritz Kimm, den die *Zielgesellschaft* als nächsten Aussteller erwählt hatte (10. – 21. August), war bei Kriegsbeginn noch Kunststudent in Budapest. Das Weltgemetzel brachte einen tiefen Einschnitt in seine künstlerische Entwicklung. Vermutlich hat

¹² Emil Honigberger, *Dem Kritiker der Tagespost, Herrn Erwin Reisner*, in *DZ*, 10. Heft, S. 179–180.

¹³ *Kunstaussstellungen* (Ankündigung), in *DZ*, 4. Heft, S. 50.

¹⁴ *Kollektivausstellung Kronstädter Künstler*, in *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt (fortan SDT)*, Nr. 9941, 5. September 1906, S. 5.

¹⁵ *Zum Verkauf des van Eyck Bildes*, in *Die Karpathen*, 1911/1912; VII, IX, X, XI/1911 und XII/1912, S. 212–214, 268–270, 312–351, 370–378; Iulia Mesea, *O dispută între curatori și artiști: Omul cu tichie albastră de Jan van Eyck*, in *Ars Transsilvaniae*, X-XI/2000-2001, S. 267–278; Gudrun-Liane Ittu, *Ernst Honigberger (1885–1970), ein fast vergessener bildender Künstler*, in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Historia Artium*, 1/2015, p. 48–70.

er erst danach, noch unter dem Eindruck des traumatischen Ereignisses stehend, Werke geschaffen, in denen er den Krieg thematisierte. Grete Csaki-Copony hatte ihren ersten öffentlichen Auftritt in der vom *Sebastian Hann Verein* noch vor Kriegsende, im Frühling 1918 veranstalteten *Ausstellung siebenbürgischer Künstler*¹⁶. In der Redoute stellte sie zwischen dem 24. August und 4. September 1919 aus, wobei ihre Kunst als expressionistisch, jedoch als noch unausgereift gekennzeichnet wurde¹⁷. Friedrich Miess, der Nestor der Kronstädter Maler, ein wohlbekannter Künstler, der wiederholt ausgestellt und schöne Erfolge erzielt hatte, zeigte seine vom Impressionismus geprägten Werke in der Zeitspanne vom 7. bis zum 18. September. Mit einer Kollektivausstellung, die Kunsthandwerker vereinte (21. September– 1. Oktober), ging die Ausstellungstätigkeit der *Zielgesellschaft* zu Ende.

Im 6. Heft (1. Juli 1919) des *Ziels* wurde die bevorstehende Eröffnung der Mattis-Teutsch Ausstellung bekannt gegeben und das Publikum aufgefordert, die Veranstaltung wohlwollend anzunehmen, da es sich um einen international anerkannten Künstler handle, der in Paris, Berlin und Budapest sehr erfolgreich war.

„Am 10. beginnt die Ausstellung unseres interessanten Malers Mattis Teutsch. Wir fordern das geehrte Publikum auf, auch diesen zwar ungewohnten und schwerverständlichen Kunstwerken mit Liebe und Wohlwollen entgegenzukommen. Mattis Teutsch hat im Ausland (Paris, Berlin und Budapest) so große Erfolge gehabt, und aus seiner ganzen Entwicklung spricht eine solide innere Überzeugung, dass man ihn nicht mit ein paar Worten abtun kann.“¹⁸

Dasselbe Heft enthält auch eine von Stefan Hevesy gezeichnete Vorbesprechung, in der der erfahrene Kritiker Nichtkennern die Kunst des Kronstädters sehr treffend erklärt:

„Mattis Teutschs Kunst ist eine völlig subjektive Kunst. Sie gibt keine Form- und Raumerlebnisse [...]. Sie untersucht nicht die Farbe der Außenweltdinge, ihre Form, ihre dreidimensionalen Realitäten [...]. Was er macht, ist reinste Lyrik, reinste Empfindungssuggestion [...] aus den realen Formen der Natur schafft er künstlerische Formen, die nun nicht mehr Symbol der Dinge sind, sondern Ausdrücke der Empfindungen [...]. Ein anderer Irrtum wäre, Mattis Teutsch gegenüber oberflächlich zu sagen, er wäre ein Dekorationsmaler [...].“¹⁹

¹⁶ *Die Ausstellung des Sebastian Hann Vereins*, in *SDT*, Nr. 13519/ 1. April 1918, S. 4; *SDT*, Nr. 13521, 6 April 1918, S. 5; *SDT*, Nr. 13530, 17. April 1918, S. 5–6.

¹⁷ C. D., *Ausstellung Grete Csaki-Copony*, in *DZ*, 10. Heft, S. 178.

¹⁸ *Unsere Kunstausstellungen*, in *DZ*, 6. Heft, S. 90.

¹⁹ Stefan Hevesy, *Mattis-Teutsch* (Vorbesprechung), in *DZ*, 6. Heft, S. 91.

Ein Beweis dafür, dass die Vorbesprechung Stefan Hevesys nicht ausreichte, um alle Fragen, die diese Exposition aufwarf, zu klären, ist die in Heft 8 vom 1. August 1919 abgedruckte Chronik, die bloß G. signiert ist. Wer sich hinter diesem Signet verbirgt, konnte nicht herausgefunden werden. Nachdem der Autor Mattis-Teutschs Oeuvre dem Expressionismus zuschreibt, zieht er einen Vergleich zwischen der abstrakten Kunst und den Tönen eines musikalischen Werkes. So wie die Töne den Hörer in verschiedene Stimmungen versetzen können – meinte der Autor –, so besitzt auch jede Farbe einen Stimmungsgehalt, während das Zusammenspiel von warmen und kalten Farben einen Akkord ergibt. Nach diesen Ausführungen, folgte er:

„Haben wir doch in Teutsch einen Vertreter jener Kunstrichtung, die seit Jahren im Westen viel Staub aufwirbelt. Mit dieser Kunstrichtung muss man sich auseinandersetzen, umsomehr als anerkannt bedeutende Maler wie Kandinsky u. a. konsequent die gegenstandslose Malerei fortentwickeln und befruchten.“²⁰

Die Ausstellung war bereits am Tag der Eröffnung erfolgreich, da acht Ölgemälde und sieben Linolschnitte von Kunstliebhabern erworben wurden. Nachdem mit Mattis-Teutsch die dritte Ausstellung der *Zielgesellschaft* zu Ende ging, stellte die Redaktion der Zeitschrift mit besonderer Genugtuung fest, dass sich Kronstadt zu einer Kunststadt entwickelt habe. Die „Stadt unter der Zinne“ konnte sich nicht nur mit einem zahlreichen kunstliebenden Publikum brüsten, sondern auch mit den meisten bedeutenden Künstlern, die entweder Kronstädter waren (Miess, Eder, Mattis-Teutsch, Honigberger, Kimm) oder aus der Umgebung der Stadt stammten (Morres, Grete Csaki-Copony). Desgleichen verlieh sie der Überzeugung Ausdruck, dass die *Zielgesellschaft* richtig gehandelt habe, als sie der jungen Generation ihr Vertrauen schenkte.

„Jede neue Kollektion bringt uns erneut den Beweis: Unser Bestreben, neue Kunst zu unterstützen und zu pflegen, ist richtig und wird auch richtig eingeschätzt. Der erzieherische Wert unserer Veranstaltungen wird erkannt. Die Jugend bekennt sich fast überall für unser Wirken. Wohl ist sie noch zum Teil vom Althergebrachten beeinflusst und im freien Entwickeln behindert, aber es gibt keine Macht, die den Zeitgeist, den Fortschritt in ihr töten könnte.“²¹

Der dritte Interpretationsversuch der Mattis-Teutschschen Kunstwerke stammt vom Schriftsteller Herman Roth. Im ersten Teil des Beitrags untersucht Roth den Impressionismus sowohl aus philosophischer als auch aus physikalischer Sicht.

²⁰ -G-, *Kollektiv-Ausstellung Mattis-Teutsch*, in *DZ*, 8. Heft, S. 140.

²¹ Das Ziel, *Unsere Kunstausstellungen*, in *DZ*, 8. Heft, S. 130.

Danach bezieht er sich auf mehrere Werke der Mattis-Teutsch-Ausstellung, wobei er den Künstler als einen Vertreter der „neuen, spirituellen Kunst“ betrachtet, eine Kunst, die der Oberflächlichkeit des Impressionismus entgegengesetzt ist. Obzwar Roth Mattis-Teutsch schätzt, fallen ihm gewisse Mängel in dessen Werken auf, die dem Verständnis derselben schaden könnten.²² Herman Roth schlussfolgert:

„Der große Gedanke der absoluten Form und Farbe ist der archimedische Punkt, von dem aus der neue Künstler die Wirklichkeit aus ihren Angeln in das Reich der erreichten geistigen Schöpfung hebt.“²³

Das Kronstädter Periodikum hat auch Mattis-Teutschs Betrachtungen zur sogenannten „neuen Kunst“ veröffentlicht. Ganz ähnliche Gedanken hat der Künstler später in seinem theoretischen Werk *Kunstideologie* festgehalten, ein Werk, das 1933 in Potsdam erschienen ist²⁴. Mattis-Teutsch hat ebenfalls Ausstellungen der *Zielgesellschaft* besprochen – z. B. die von Ernst Honigberger²⁵ – jedoch auch die Eigenausstellung des Amateurmalers Tutsek Gyula (?)²⁶ und des Aquarellisten Kollár Gustav (1879–1970)²⁷, Expositionen, die nicht von der *Zielgesellschaft* veranstaltet waren.

Vergleichen wir die Beiträge über das Wesen der Kunst Mattis-Teutschs, die *Das Ziel* abdruckte, mit denen über andere siebenbürgische Künstler, so nehmen die Letztgenannten einen untergeordneten Platz ein, wird aber die Zahl der abgebildeten Werke in Betracht gezogen, befindet sich Ernst Honigberger an erster Stelle. Besagter Künstler hat das Titelblatt von sechs Heften gestaltet, nämlich von Heft 2, 3, 4, 7, 9, und 10, während Abbildungen seiner Werke in beinahe allen Heften anzutreffen sind. Mattis-Teutschs abstrakte Linolschnitte sind hingegen nur in den Heften 2, 7 und 9 abgebildet.²⁸

Schlussfolgernd soll unterstrichen werden, dass *Das Ziel* sehr kurzlebig war, jedoch in dem halben Jahr seines Erscheinens zwölf Hefte mit insgesamt 224 Druckseiten herausgegeben hat. Die Auflage betrug anfangs 1200 Exemplare und

²² Herman Roth, *Der Schein der Wirklichkeit und seine Überwindung durch die Erscheinung der Kunst. Unter anderm ein Versuch der Wegbahnung zu den Bildern von Mattis-Teutsch*, in *DZ*, 9. Heft, S. 154–160.

²³ Herman Roth, *Ebenda*, S. 160.

²⁴ Hans Mattis-Teutsch, *Betrachtungen über die neue Kunst*, in *DZ*, 2. Heft, S. 21.

²⁵ MT, *Kollektiv-Ausstellung Ernst Honigberger*, in *DZ*, 7. Heft, S. 111.

²⁶ MT, *Kollektiv-Ausstellung Tutsek Gyla*, in *DZ*, 8. Heft, S. 141.

²⁷ MT, *Kollektiv-Ausstellung Kollár Gustav*, in *DZ*, 10. Heft, S. 178.

²⁸ *Abbildungen von Hans Mattis-Teutsch Werken*, in *DZ*, 2. Heft, S. 22, 7. Heft, S. 117 und 120; 9. Heft, S. 155.

wurde nach dem zweiten Heft, infolge der hohen Nachfrage, auf 1400 aufgestockt²⁹. Als außergewöhnliche Leistung der Zielgesellschaft muss auf die acht Kunstaussstellungen hingewiesen werden, die diese im Saal der Redoute veranstaltete, Ausstellungen, die ein Forum der wertvollsten siebenbürgisch-sächsischen Künstler der Zeit waren. Jede der acht Expositionen wurde von Vorbesprechungen und (Ausstellungs)chroniken begleitet, die aus der Feder kunstbeflissener Personen stammten.

Infolge seiner Bestrebungen und Errungenschaften ordnen wir *Das Ziel* der Kategorie avandgardistischer *Ephemerida* zu. Die Publikation wurde von einem kleinen Kreis von Enthusiasten herausgegeben, die von dem Gedanken beseelt waren, dem Kunst- und Kulturleben der siebenbürgischen Provinz Fortschrittliches – wie es in den westlichen Metropolen gepflegt wurde – aufzuoktroieren. Ihre guten Vorsätze kollidierten jedoch mit der provinziellen Mentalität führender Persönlichkeiten und des breiten Publikums, ein Tatbestand, der dazu führte, dass *Das Ziel* sein Erscheinen bereits nach einem halben Jahr einstellte.

***Das neue Ziel* (15. Oktober 1919 – 10. Oktober 1920)**

Bei den Zielsetzungen des *neuen Ziels* – die Zeitschrift, die zwei Wochen nach Verschwinden des *Ziels* erschienen war – vermisst man den revolutionären Geist der Vorgängerpublikation, was darauf schließen lässt, dass die „Fortschrittlichen“ gezwungen worden waren, einen Kompromiss mit den konservativen Kreisen einzugehn. Im ersten Heft des neuen Periodikums weden sich die Herausgeber an ihre Leser, um diesen die eher autochthonistische und zurückhaltende Richtung der *Neuen Zielgesellschaft* bzw. Zeitschrift darzulegen und sich als „Sammelbecken aller heimischen intellektuellen Kräfte“ zu präsentieren:

„Es ist notwendig festzustellen, warum die Gründung dieser neuen Zeitschrift erfolgte. *Das Ziel* hat bewiesen, dass eine fortschrittliche Zeitschrift bei uns Lebensberechtigung hat. Es hat aber auch bewiesen, dass eine Zeitschrift nur dann Zukunftsberechtigung und Dauerwert besitzt, wenn sie aus unseren Verhältnissen organisch herauswächst und mit unseren Verhältnissen lebt [...]. Jede Kulturzeitschrift muss ein Sammelpunkt aller intellektuellen Kreise ohne Partei und Parteilichkeit sein [...]. Hauptaufgabe unserer Vereinigung ist die Hebung unseres kulturellen Lebens auf allen Gebieten. Wir wollen um unsere Zeitschrift eine Kulturgemeinschaft zusammenschliessen, die unsere völkische Kultur fördern und vertiefen soll. Wir wollen darum an alle Kreise herantreten, die Sinn für Fortschritt, Schönheit, Lebensfreude, ernster und entschlossener Kulturbetätigung haben. Um die Neue Zielgesellschaft scharen sich unsere Künstler, Maler, Musiker und schriftstellerischen

²⁹ Die Redaktion, *Unser zweites Heft*, in *DZ*, 3. Heft, S. 43.

Kräfte, schart sich aber auch die spriessende Jugend, die uns ständiger Ansporn zur Entwicklung sein muss. Wir wollen die Jugend um uns haben, weil wir jung bleiben wollen.“³⁰

Die *Neue Zielgesellschaft* maß der Jugend immer noch eine gewisse Bedeutung in der Entwicklung der Kunst und Kultur zu, doch wurde sie nicht mehr – wie im Falle des Ziels – als führende Kraft angesehen. Die neue Zeitschrift sah sich als „geklärte und in jeder Beziehung entwickeltere Fortsetzung des heute nicht mehr erscheinenden Zieles“³¹, erklärte jedoch nicht, worauf sich diese höhere Entwicklung bezog.

Die Programmschwerpunkte der *Neuen Zielgesellschaft* waren folgende: Gründung einer Kunst-, Konzert- und Theateragentur, Gründung einer Werkstätte für Kunstgewerbe mit ständigen Ausstellungen, Veranstaltung von Aufführungen, Vortragsabenden, Kunstaustellungen und Wanderausstellungen.³² Aus dieser Aufzählung geht klar hervor, dass *Das neue Ziel* der bildenden Kunst viel weniger Zuneigung schenkte als seine Vorgängerin.

Die meisten Mitarbeiter der Vorgängerpublikation wurden beibehalten, es kamen aber auch neue hinzu, wie z. B. die Malerin, Grafikerin und spätere Bildhauerin Margarete Depner (1885–1970). Obzwar die Mitarbeiterliste des *neuen Ziels* auch den Namen Hans Mattis-Teutschs enthielt, lieferte er weder kunsttheoretische Texte oder Kritiken, noch Werke zur Abbildung. Besprechungen der wenigen Ausstellungen, die in der Zeit des Erscheinens der Zeitschrift veranstaltet wurden, zeichnete Ernst Honigberger und Edith Herfurth-Sachsenheim (1887–1970)³³, die Letztgenannte eine bescheidene akademische Künstlerin, die dem Oeuvre Mattis-Teutschs mit Unverständnis begegnete und diese bloß als intellektuelle Konstrukte abstempelte:

„Mattis-Teutsch's seltsame eindimensionale Stimmungsbilder wirken alle dekorativ. Die Linien und Flächen sind gegeneinander abgewogen, jedoch ist es gewiss nicht leicht, die Gedanken und Stimmungen des Malers herauszulesen. Der Beschauer, der in diese neue Richtung nicht eindringen kann, wird das Gesicht nicht los, dass diese Bilder mehr ein Produkt des Verstandes, als tiefen künstlerischen Erlebens sind.“³⁴

Wie *Das Ziel* hat auch *Das neue Ziel* zahlreiche Reproduktionen von Werken namhafter siebenbürgisch-sächsischer Künstler aller Stilrichtungen veröffentlicht –

³⁰ *An unsere Leser*, in *Das neue Ziel* (fortan DNZ), 1. Jg., 1. Heft, Oktober 1919, S. 2.

³¹ DNZ, 4. Heft, S. 72.

³² *An unsere Leser*, DNZ, 1. Heft, S. 2.

³³ -s-, *Bilderausstellung Hermann Morres*, in DNZ, Heft 4, S. 88-89; Edith Herfurth-Sachsenheim, *Kollektivausstellung Ernst Honigberger*, in DNZ, Heft 20, S. 307.

³⁴ Edith Herfurth-Sachsenheim, *Weihnachtsausstellung*, in DNZ, Heft 6, S. 103.

Emerich Tamas (1871–1901), Hans Eder, Ernst Honigberger, Hermann Konnerth (1881–1966), Grete Csaki-Copony, Margarete Depner, Fritz Kimm – jedoch auch von weniger bekannten Künstlern oder gar von Amateurl Künstlern wie Waldemar Schachl (1893–1957), Erwin Neustädter (1897–1992), Helene Phleps und Hans Bulhardt.

Das neue Ziel, ebenfalls eine *Ephemeride*, schaffte es, im Laufe eines Jahres (Oktober 1919 – Oktober 1920) zweiundzwanzig Hefte mit insgesamt 324 Seiten herauszubringen. Die ersten drei Hefte waren zwanzig Seiten stark, aber infolge steigender Papier- und Druckkosten sah sich die Gesellschaft gezwungen, deren Umfang nach und nach zu verkleinern. So kam es, dass Heft 17 (15. Juni 1920) nur noch fünfzehn, das 18. (1. Juli 1920) und alle darauffolgenden nur noch sieben Seiten stark waren. Nach dem 10. Oktober 1920 stellte *Das neue Ziel* sein Erscheinen gänzlich ein.

Ostland (Juni 1919 – September 1921)

Das in Hermannstadt vom Germanisten Richard Csaki (1886–1943), herausgegebene *Ostland*, das den Untertitel *Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen* trug, erhob von Anfang an den Anspruch der „politischen Weitsichtigkeit“, indem es die gesamte deutsche Minderheit des neuen rumänischen Staates anzusprechen versuchte. Sein Zielpublikum waren alle deutschsprachigen Bevölkerungsgruppen, die in Siebenbürgen, dem Banat, in der Sathmargegend, in der Bukowina, in Altrumänien, in der Dobrudscha, in Bessarabien und in der Bukowina lebten, Gruppen, die bisher sehr wenig oder gar nichts voneinander wussten. Csaki ging es darum, diese Gruppen kulturell zu vereinen, um die Herausbildung eines neuen Bewusstseins, dem der deutschen Minderheit Großrumäniens, zu beschleunigen. Die Absicht Richard Csakis, ein neues Periodikum, *Ostland* genannt, herauszugeben, wurde vom *Ziel* willkommen geheißen³⁵, aber schon das erste Heft enttäuschte die Kronstädter Redaktion. Grund der Enttäuschung war vor Allem die Tatsache, dass das Heft Reproduktionen von Werken des Zeichenlehrers Hans Hermann (1885–1980) enthielt, dessen Begabung *Das Ziel* nicht schätzte:

„Freilich, wie man blättert und liest, wird die Freude langsam gedämpft. Besonders enttäuschen die Bildbeilagen. Man greift sich verwundert an den Kopf. Wissen die Herausgeber nicht, dass wir eine ganze Reihe Berufsmaler haben, Maler, die im Ausland sich durchgesetzt haben und ernste, hochstrebende Künstler sind? Mussten sie gerade das erste Heft mit den konventionellen Zeichnungen eines nicht sonderlich begabten Zeichenlehrers füllen?“³⁶

³⁵ *Gruß „Ostland“*, in *DZ*, 2. Heft, S. 18.

³⁶ E. H., *Das erste Ostlandheft*, in *DZ*, 6. Heft, S. 102.

Nachdem *Das Ziel* wiederholte Male von Erwin Reisner (1890–1966), damals Redakteur der Tageszeitung *Deutsche Tagespost* (die in Hermannstadt herausgegeben wurde), wegen seiner avandgardistischen Orientierung angegriffen worden war, antwortete Emil Honigberger, indem er auf den wesentlichen Unterschied zwischen *Ostland* und *Das Ziel* hinwies:

„Ostland, das gereifte Alter, wir die suchende, stürmende, wenn sie wollen, oft irrende Jugend. Und ist das nicht gut so? Muss es nicht das Interesse eines jeden denkenden Ostlanddeutschen sein, dass beide Zeitschriften, sich gegenseitig ergänzend, behaupten und entwickeln mögen?“³⁷

Obzwar die bildende Kunst nicht den Mittelpunkt des *Ostland* bildete, so verfolgte dieses die siebenbürgisch-sächsische Kunstszene aufmerksam. Alfred Witting, Redakteur der Hermannstädter Zeitschrift, schrieb Chroniken aller von der Zielgesellschaft veranstalteten Ausstellungen³⁸ sowie jener, die der *Sebastian Hann Verein*³⁹ in Hermannstadt zeigte. Witting gehörte jener Kategorie von Kunstbeflissenen an, die außerstande waren, abstrakte Kunst im Allgemeinen und jene Mattis-Teutschs im Besonderen zu verstehen, wie dieses aus seiner Besprechung klar hervorgeht:

Wie unter der Vision eines schweren Traumes, irren die Blicke in den Raum. Der nicht Versierte sucht dem Schrecken der Farben zu entfliehen, und diesem Kunstspuk beim hellen Sonnenlicht der Straße den Garaus zu machen...Ich lehne es ab, diese Bestrebungen mit dem Schein alleinseligmachender, abstrakter Kunst zu umgeben. Eine Kunst, die nichts gibt, jede Nachempfingungsmöglichkeit ausschließt und Probleme aufstellt, die psychologisch zu lösen sind oder philosophische Routine erfordern, mag bei der Wissenschaft Aufnahme suchen. Als Malerei nehme ich entschieden dagegen Stellung.“⁴⁰

Leider war auch dem *Ostland* kein langes Leben beschieden. Die finanziellen Schwierigkeiten der ersten Nachkriegsjahre brachten auch dieses Unternehmen zum Scheitern.

³⁷ E. Honigberger, *Dem kritiker der Tagespost, Herrn Erwin Reisner*, in *DZ*, 10 Heft, S. 179-180.

³⁸ Dr. A. Witting, *Kollektivausstellung Ernst Honigberger in Kronstadt*, in *Ostland* (fortan *OL*), 1. Jg., 4. Heft, 1919, S. 210; *Kollektivausstellung Ed. Morres in Kronstadt*, in *Ebenda*, 2. Jg., 1. Heft, 1919, S. 52–53; *Kollektivausstellung Fritz Kimm in Kronstadt*, in *Ebenda*., 2. Jg., 1. Heft, 1919, S. 53; *Kollektivausstellung Grete Csaki-Copony in Kronstadt*, in *Ebenda*., S. 54; *Kollektivausstellung Friedrich Miess in Kronstadt*, in *Ebenda*, 2. Jg., 2. Heft, 1919, S. 101.

³⁹ Der Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen wurde 1904 in Hermannstadt mit dem Ziel gegründet, die bildende Kunst Siebenbürgens auf das Niveau der europäischen Kunst zu bringen, das Publikum zu erziehen und denkmalschützend zu wirken.

⁴⁰ Dr. A. Witting, *Kollektivausstellung Mattis-Teutsch in Kronstadt*, in *OL*, 1. Jg., 4. Heft, 1919, S. 211.

Alle drei Publikationen bleiben aber wichtige Quellen für Kunsthistoriker, Quellen, die zum besseren Verständnis des Kunstlebens Südsiebenbürgens in dieser kurzen Zeitspanne von 1919 bis 1921 beitragen. Die in den Periodika enthaltenen Abbildungen sind wichtige Dokumente, da es in vielen Fällen um Werke geht, die nicht in öffentliche Sammlungen eingegangen und daher sogar Fachleuten unbekannt sind.

Abbildungen

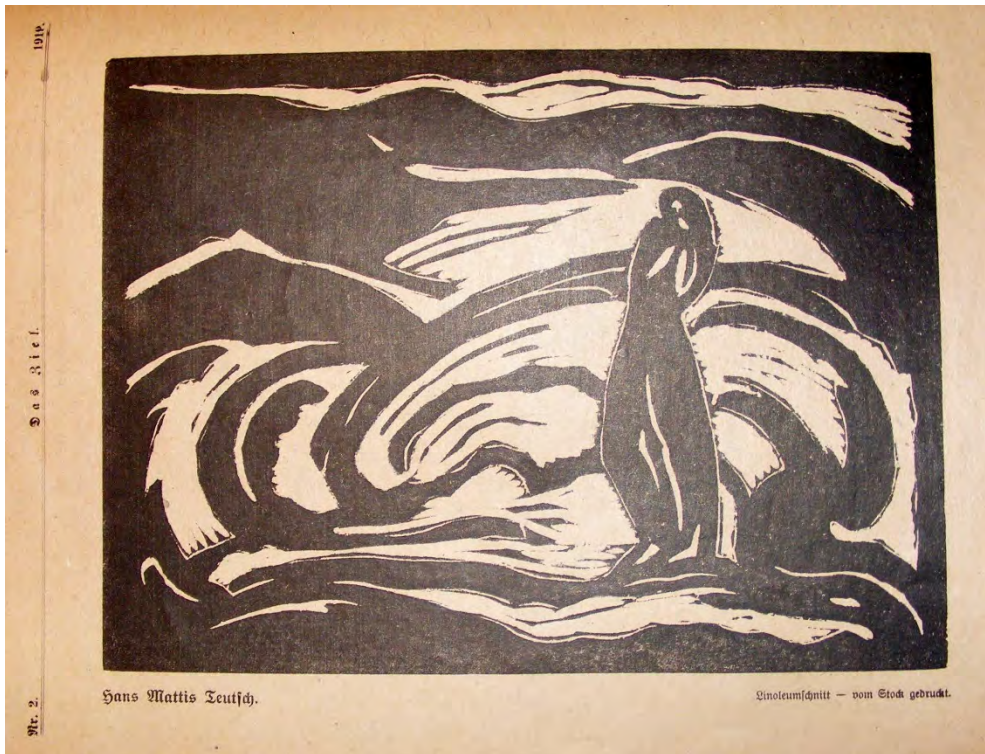


Fig. 1. Hans Mattis-Teutsch, *Linolschnitt*, in *Das Ziel*, 2. Heft



Fig. 2. Ernst Honigberger, *Kreidezeichnung*, in *Das Ziel*, 4. Heft



Fig. 3. Hans Mattis-Teutsch, *Linolschnitt*, in *Das Ziel*, 7. Heft



Fig. 4. Hans Erder, *Bildnis des Schriftstellers Franz Blei*, in *Das neue Ziel*, 7. Heft



Fig. 5. Waldemar Schachl, *Zeichnung*, in *Das neue Ziel*, 15. Heft

CORIOLAN PETRANU – REFERENT AL COMISIEI MONUMENTELOR ISTORICE ȘI EXPERTIZELE SALE ARTISTICE DIN ROMÂNIA INTERBELICĂ. SCRISORI RISIPITE

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. Coriolan Petranu – Referee of the Historical Monuments Commission and His Expert Art Reports Written in Romania during the Interwar Period. Scattered Letters. The present study is a welcome and useful completion of the chapter published by the author in the volume entitled *Istoria Artei la Universitatea din Cluj* [Art History at the University in Cluj] (Nicolae Sabău, Corina Simion, Vlad Țoca. Coordinator Nicolae Sabău). The article focuses on previously unpublished letters on the topic. The teaching activity of Professor Coriolan Petranu, founder of the Art History Department at the University in Cluj, was beneficially completed after 1920 by his contributions in the field of historical monuments protection in Inter-War Romania and his expert reports in the field of fine arts and of the restructuring of the museums in Transylvania according to the modern principles of European museums. Among his numerous expert reports, the documents/letters under analysis record his observations, actual art historical studies, on projects related to town planning, architecture, public monuments, street furniture and technical works, urban systematization plans etc. (the building sites, liturgical furniture and wall paintings of the Orthodox church in Târgu Mureș and of the Orthodox cathedral in Cluj, the fresco of the festive hall of the Academic College in Cluj painted by master Costin Petrescu, 1938-39), the analysis of certain folk art objects from museums and collections in Transylvania, public and institutional monuments (Avram Iancu's statue in Cluj, the Union Monument in Arad, Pârvan's bust from the University in Cluj etc.), expert reports on Romanian vernacular monuments, wooden churches (Poiana, Tălgi, Honțișor, Bocșa Română, Roșiori etc.) and masonry churches (Criscior), his correspondence with artists of the Inter-War Period and the exhibitions he organized (Catul Bogdan, Emil Cornea, Atanase Damian, Aurel Ciupe, Aurel Papp etc., the exhibition *Collegium Artisticum Transylvanicorum*, Cluj, 1921), his expert reports on works of painting, sculpture, graphic arts and European bookmaking. The correspondence of the art

* Profesor universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, sabau.nicolae43@yahoo.com

historian from Cluj with intellectuals, professors, art historians, museum directors and library directors of upper and general education institutions from Great Romania, from Bessarabia and Bucovina, was impressive (Petre Constantinescu, Oreste Tafrali, Vasile Ciurea, Al. P. Arbore). He also made generous donations of books and photographic materials to these institutions.

Keywords: *Transylvania, correspondence, Historical Monuments Commission, museums, vernacular architecture, art expertise, book donations.*

Opera lui Coriolan Petranu, mărturie bibliografică destul de extinsă, îmbogățită prin apariția unor cărți, articole, extrase și broșuri în limba română dar și în limbile germană, franceză, engleză și italiană, lucrări privitoare la arta românească din Transilvania, a fost întregită de activitatea sa practică, profesorul tinerei Universități din Cluj, animat de atmosfera plină de elan creator declanșată după Unirea din 1918, răspunzând cu entuziasm și pricepere și la solicitările instituțiilor de cultură ale vremii. Publicarea volumului *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș* (1922), bogata sa experiență dobândită ca inspector general al muzeelor din Transilvania, între 1920 și 1922, oferindu-i un avantaj considerabil în rezolvarea acestor probleme.

Cercetarea de față valorizează în plus față de documentele publicate în volumul *Istoria Artei la Universitatea din Cluj (1919-1989)*, alte mărturii din corespondența la temă, informații inedite, revelatoare, despre participarea profesorului la diversele activități cultural-artistice, așadar epigrafe/scriori, ciorne, necunoscute până în prezent, păstrate în arhiva Seminarului de istoria artelor din Cluj, o adevărată arhivă, care în pofida aparenței factologice, dezvăluie treptat, treptat, comori informative, a căror conținut merită să fie cunoscut de specialiști și nu doar de ei. Parcurgerea informațiilor va avea un caracter aleatoriu, un mod de prezentare ce pornește cu precădere de la cronologia documentului translând uneori spre conținutul tematic propriu-zis, prioritară fiind, în accepțiunea noastră, clarificarea primară a informațiilor, în condițiile în care o ediție critică a documentelor conservate necesită timp și o activitate specifică mai degrabă unui colectiv de cercetători decât unei singure persoane! Selecția materialului, conținutul ce marchează părți din epistolar, ne aparține, astfel că în cele ce urmează acesta va avea genericul: *Coriolan Petranu – referent al Comisiei Monumentelor Istorice și expertizele sale artistice din România interbelică. Scriori risipite*, titlu regăsit parțial și în trimiterile infrapaginale.¹

¹ Studiul de față reprezintă o completare binevenită la Cap. VI.1.2 și XII din menționatul volum monografic dedicat Seminarului de Istoria Artei al Universității din Cluj.

S-a vorbit și s-a scris puțin despre activitatea lui Petranu în calitate de membru în Comisiunea superioară de conducere a *Școlii de arte frumoase din Cluj* (1926), de conferențiar de istoria artelor (1926) și de estetică (1932) la această instituție² dar și mai puțin privitor la activitatea de expert pe lângă Comisia Monumentelor Istorice din România, secțiunea pentru Transilvania³ sau în legătură cu sfaturile sale de referent-specialist solicitat de episcopii românești care, cu suportul financiar al statului, al unor bănci, al unor întreprinzători și al comunităților ortodoxe, patronau numeroasele șantiere orașenești și rurale pentru construcția lăcașurilor de cult din zidărie, pentru frescele și mobilierul liturgic din interior, eforturi remarcabile, într-o regiune ca aceasta unde de-a lungul vremii, menționata activitate era prohibită sau diminuată din lipsă de fonduri.⁴

Câteva exemple în acest sens sunt edificatoarele: astfel, la mijlocul lunii noiembrie 1933, Episcopul Nicolae Ivan, în numele Consiliului Eparhial Cluj, îl invită pe profesorul clujean „*persoana cea mai indicată și mai competentă în materie de artă bizantină*” la recepționarea lucrărilor „*de pictură a cupolei bisericii celei noi*”⁵ din orașul Tg. Mureș, efectuate de d. Pictori Anastasie Demian și Aurel Ciupe”.⁶ Două

² Arhiva Seminarului de Istoria artei conservă și un pachet consistent de documente adunate într-un biblioraft/clasor din carton cu eticheta producătorului, GRATIOSA, și însemnările olografe ale profesorului Petranu; *Arhiva/ Congrese Interna-ționale. /Schmidts,/ Biserici de lemn./Școala de belearte. Programe de curs./ Tablouri ale corp.(ului) prof.(esoral). Negoită Lăptoiu, Școala de arte frumoase din Cluj și Timișoara, în Idem, „Incursiuni în arta românească”, vol. III, Editura „Arc 2000”, București, 1999, pp. 117-134.*

³ Secțiunea transilvăneană aflată într-un mutual raport de colaborare dar și de subordonare față de Comisia Monumentelor Istorice din București a desfășurat o bogată activitate care poate constitui tematica unei lucrări aparte. Arhiva Catedrei clujene conservând câteva mărturii edificatoare în acest sens: expertize la monumente istorice, participări în comisiile de jurizare pentru monumentele de for public care urmau să fie ridicate în piețele orașelor din Transilvania și Banat (ex. *Avram Iancu* la Cluj, *Monumentul Unirii* la Arad etc), protecția și conservarea monumentelor, studii, dar și îngrijirea și publicarea revistelor de specialitate ale celor două instituții, acțiuni care au rămas în memoria documentelor; într-o scrisoare adresată secretarului general al Comisiunii Monumentelor Istorice din 27/X 1928, C. Petranu solicită trimiterea unor fotografii și a unor reproduceri ale monumentelor din Moldova și Muntenia, „*aceste fotografii au un rol f.(oarte) însemnat pentru educ.(area) art(istică) a stud(enților) de la Univ(ersitate) și acelor dela Șc(oala) de belearte*”. V. Brătulescu, secretarul Comisiunii face cunoscut prof. C. Petranu că „*Seminarul de Istoria Artelor dela Facultatea de litere din Cluj, a fost înscris între instituțiile cari primesc gratuit Buletinul nostru*” (Ministerul Cultelor și Artelor. Comisia Monumentelor Istorice, No. 156, București, 14. II. 1929).

⁴ Diana Raluca Jula (Băneasă), *Arhitectura religioasă a românilor transilvăneni în perioada interbelică* (teză de doctorat, mss., Cond. științific, Prof. N. Sabău), Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, I-II, Cluj-Napoca 2009; Idem, *Arhitectura religioasă a românilor din Transilvania în perioada interbelică*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2010.

⁵ Biserica cu hramul „*Înălțarea Domnului*” a fost construită între 1924-1934, după planurile arhitectului timișorean Victor Vlad (Ioan Eugen Man, *Un monument de artă neobrâncovenească*, în „Târgu Mureș, orașul artelor”, volum editat de primăria Târgu Mureș și revista „Vatra” (f.a.), pp. 185-189; Nicolae Gheorghe Șincan, Nicolae Băciuț, *Catedrala Mare „Înălțarea Domnului”, Târgu Mureș*, Editura Nico, Târgu Mureș, 2006, pp. 4 și urm.

⁶ Invitația Consiliului Eparhial Ortodox Român Cluj, Nr. 6334/1933 (16 Noiembrie 1933), ss. Nicolae Ivan Episcop. Secretar eparhial, ss. Indescifrabil.

sunt documentele ce fac lumină în acest episod; în „*Dare de seamă asupra picturii bisericii ort. Române din Târgu-Mureș*”, profesorul clujean apreciază favorabil fresca celor doi maeștri: „*opera picturală, deși executată de mai mulți pictori se prezintă într-un stil unitar, nu se observă în mod nefavorabil munca mai multor mâni. Compoziția întregului, împărțirea spațiului dat prin arhitect (sic!) pictorilor este mulțumitoare. Efectul decorativ al întregului este satisfăcător, mai ales din apropiere, dar este suficient și de la distanță. Culorile în ansamblu dau un efect favorabil. Artiștii având un nume cunoscut și-au dat silința a da maximul talentului și cunoștințelor ce le-au câștigat în trecut. Munca lor a fost încoronată cu succes⁷, deși nu lipsesc unele mici neajunsuri / în privința vederii perspective, a vederii de jos a culorilor și figurilor, raportul între culorile frizei decorative și a figurilor omenesti/ acestea și altele însă se explică prin faptul că pictorii noștri cei mai buni numai rar au ocazia să execute frescuri (sic!) și comenzi atât de mari, cari pun alte probleme decât munca de chevalet”⁸.*

Al doilea document *Extras*, reprezintă procesul verbal al ședinței Consiliului parohial ort. român din Târgu Mureș, prezidat de Protopopul Ștefan Russu, în legătură cu rezultatele expertizei efectuate de C. Petranu, în bună parte pozitivă, însă cu amendamentul consilierilor de a fi solicitat încă un referent, acela al unui „*expert pictor-specialist care să opineze și asupra durabilității și conservării picturii murale și in fresco*”.⁹

Amplu dezbătută a fost chestiunea arhitecturii¹⁰ și a decorațiunilor interioare ale catedralei ort. din Cluj, mai apoi, pictura dar îndeosebi problema iconostasului, discuții la care a participat și istoricul de artă Petranu. În acest sens a fost elaborat un

⁷ Pictarea cupolei - înălțimea la vârful cupolei măsurând cca. 52 m, - a solicitat din plin cunoștințele de meșteșug și efortul fizic a celor doi maeștri.

⁸ Dr. Coriolan Petranu, *Dare de seamă asupra picturii cupolei bisericii ort. Române din Târgu Mureș*, 10 Dec. 1933 (Arh. S., vol. Diferite autorități și particulari. Rapoarte anuale).

⁹ *Extras* din Procesul verbal adresat în 16 Decembrie 1933, Ad. 4° 626/933 (*Ibidem*).

¹⁰ „*Viața Ilustrată*”, anul X (1943), nr. 11, a consacrat jubileului de două decenii de la așezarea pietrei fundamentale a catedralei, aproape întreg numărul acestei reviste cu apariție efemeră: Episcopul Nicolae Ivan semnează articolul *Biserică'naltă cum n-a mai fost alta*; Fl. Mureșanu rememorează în *Catedrala* eforturile românilor transilvăneni, debutând cu petiția din 8 iulie 1863 a lui Șaguna de înființare a unei episcopii clujene; V. Sava parcurge în *Cum s-a zidit catedrala noastră*, principalele etape de construcție ale lăcașului: acceptarea planurilor arh.-lor C-tin Pomponiu și G. Cristinel (31 martie 1921), așezarea pietrei fundamentale (7 octombrie 1923), începerea lucrărilor propriu-zise (29 august 1924) de antrepriza Tiberiu Eremia, fresca cupolei mari realizată de Anastase Damian și aceea din conca altarului de Catul Bogdan, mobilierul liturgic, proiectul iconostasului datorat pictorului Gheorge Russu, căruia îi aparțin și cele patru icoane împărătești din primul registru al tâmplei, sculptura cu motive brâncovenești, îmbrăcată în foiță de argint, datorată maestrului Moise Șchiopu dar și minunatele ornamente în piatră sculptate de Gerstenverein, învelitoarea din aramă realizată de tinichigiu Al. Dimitriu din București, opere care întregesc aspectul fastuos dar echilibrat al lăcașului ortodox clujean [v. Nicolae Sabău, *Conștiință națională și educație estetică în paginile revistei „Viața Ilustrată”, în „Acta Mvsei Napocensis”, 26-30, II, Istorie 1989-1993 (Cluj-Napoca 1994), pp. 453-454].*

studiu serios, cu consultarea mai multor specialiști, la inițiativa Ep. Nicolae Ivan, studiu care trebuia să răspundă întrebării: din ce material să fie executată catapeteazma, din piatră sau din lemn? Pe versoul menționatului studiu (Catapeteazma Bisericii-Catedrale) Ep. Nicolae Ivan adresează profesorului C. Petranu solicitarea Consiliului eparhial ort., român Cluj pentru a se pronunța „*asupra studiului făcut în chestia catapetezmei Bisericii Catedrale din Cluj*”¹¹

În rezumat, în prima propunere datorată arhitectului bisericii, George Cristinel, cel care a avizat (25.02.1927) și decorațiunile interioare ale Catedralei, se opta pentru iconostasul realizat „*dintr-un material nobil, cum este piatra sau marmora*”, o lucrare monumentală aflată în consonanță cu arhitectura lăcașului edificat din „*materiale bune și nobile*”.¹² Arhitectul invocă avantajele materialului litic, estetica pietrei ce poate procura un contrast surdinizat în dialogul cu fresca interiorului, durabilitatea în timp și prețul rezonabil al lucrării în comparație cu neajunsurile unei catapetezme din lemn:

„... încă din 25 Februarie 1927, mi-am dat avizul asupra decorațiunilor interioare ale Catedralei, insistând îndeosebi asupra Iconostasului, pe care nu-l pot concepe decât dintr'un material nobil, cum este piatra sau marmora, părere pe care o mențin și astăzi, căci studiul de interior ce am făcut, mi-a determinat acest material monumental și demn pentru o Catedrală în capitala Ardealului. Nu trebuie uitat că această Catedrală va juca un rol important și că istoria bisericească va pecetlui cu acest monument o epocă istorică, căreia trebuie să-i dăm importanța cuvenită, cel puțin aceștia cari ne-am luat însărcinarea de a o înălța. De aceea, conștient de însărcinarea ce o am, nu mă pot opri a Vă atrage din nou atențiunea că cu multe sacrificii, însă nu inutile, s'a ridicat încetul cu încetul acest lăcaș, numai din materiale bune și nobile, cum puține s'au clădit la noi în țară și sunt fericit că am avut norocul de a fi eu acela care să pun piatră peste piatră, desăvârșind acest monument; sunt sigur că vom putea arăta cu această ocazie, că Ortodoxia nu este neputincioasă.

Vă rog să mă credeți, că pentru desăvârșirea acestei lucrări, mi-am dăruit toată știința, arta și sufletul și Vă rog deci a mă onora cu încrederea Sf. Voastre, căci înainte de ori-ce propunere ce fac, meditez și pun în cumpănă toate posibilitățile, atât materiale cât și de estetică.

Referindu-mă la cele spuse în adresa Sf. Voastre, observ că ați făcut o greșală crezând că Iconostasul nu va avea mai mult de 2.75 m. înălțime, el este conceput a avea până la vârful crucii 9.70 m., iar până la ultimul rând al icoanelor 8 m., este astfel suficient de înalt și impozant pentru deschizătura arcului care separă Altarul de naos

¹¹ Consiliul eparhial ort, rom. Cluj, No. 2183-930, Cluj, 15 martie 1930 ss. Nicolae Ivan Episcop.

¹² Fațadele catedralei au fost zidite din asize de piatră finisată provenită din carierele de la Banpotoc și Baci (Nicolae Sabău, *Conștiință națională ...*, p. 454).

și este astfel conceput pentru ca să se poată bine vedea picturile murale de pe pereții și cupola Altarului. Acest Iconostas va trebui să contrasteze cu picturile murale ce se vor face, deci va trebui să reiasă prin culoare, și cum va putea altfel decât dacă va avea o culoare gălbue (a pietrei), astfel va fi cu mult mai vizibil decât un Iconostas de lemn, care se confundă întotdeauna cu culoarea picturilor murale, deci fără nici un efect artistic.

În ceea ce privește diferența de materiale este incontestabil că lemnul este supus alterațiunii și este bine constatat că toate Iconostasele existente de lemn, carii au făcut ravagii astfel că după 10-15 ani totul ar trebui înlocuit și afară încă de desavantagiul că astăzi materialul lemnos lasă mult de dorit din cauza, că foarte greu se găsește lemn uscat.

Un Iconostas de lemn, contrar celui de piatră, trebuie să fie foarte decorat cu sculpturi pentru ca să fie frumos, căci nu se pot face suprafețe netede, fiind foarte urâte, în deosebi când lemnul nu este bine uscat, aceste părți se descleesc și se cascadează, formând crăpături, pe când la peatră toate aceste inconveniente dispar.

O chestiune destul de importantă este și rezolvarea dosului Iconostasului; la acelea de lemn dosul este întotdeauna foarte urât, căci se vede scheletul și construcția pe care se razimă toată decorațiunea din fața lui, ori ar trebui o cheltuială destul de mare ca să se acopere acest schelet cu tăblii, panouri etc., pe când la peatră acest schelet nu există, totul se lucrează din bucăți de piatră cari sunt vizibile și pe față și pe dos și cari totuși nu scumpesc prețul.

În ceea ce privește costul, după calculele ce am făcut, cred că nu va depăși suma de Lei 1.500.000, în care este cuprins toate, sculptura în piatră, modelele de ipsos pentru sculpturi și totul montat gata, însă fără picturi (...).

Pentru a desăvârși această lucrare, sunt dator a Vă atrage atențiunea, că va trebui decis cât de curând, pentru a se putea scoate încă înainte de iarnă piatra din carierele dela Baci, că ar trebui comandate imediat modelele de ipsos pentru sculpturile de piatră și că ar fi foarte nimerit ca această lucrare să se execute în timpul iernii, când mâna de lucru este mai ieftină, deci aceasta ar ieftini costul acestei lucrări. De asemenea sculpturile din piatră s'ar putea face în condițiuni mai avantajoase, deoarece cei doi sculptori cari lucrează pe șantier la Capitele, ar profita că au de lucru și nu ar pleca din nou acasă, de unde i-am aduce cu multe sacrificii înapoi.

Odată cu prezenta Vă trimit și proiectul pentru Iconostasul ce am conceput, luând ca iconografie pe aceea din Catedrala dela Sibiu și care, după părerea mea, este întocmită conform ritului și după altele executate la fel.

Convins fiind că veți aprecia cele spuse mai sus și cari cu drept cuvânt au făcut motivul ultimei discuțiuni ce am avut cu Prea Sfinția Sa și dl. ministru Alexandru Lapedatu, cari s'au convins în prealabil de importanța și frumusețea propunerii ce am făcut, - Vă rog să primiți asigurarea celor mai deosebite sentimente ce Vă port."

A doua opinie ce aparține unui sculptor celebru al timpului recomandă iconostasul din lemn, într-o invocare sentimentală care aduce drept mărturie istoria: *„Este în tradiția bisericii noastre, ca să se execute din lemn ornamentat cu desenele împrumutate din fauna și flora ținuturilor noastre, catapiteaza bisericii noastre ... Acest lemn este lucrat cu multă măiestrie de către scobitorii în lemn ... Ei au executat în trecutul glorios al neamului nostru, acele capod'opere de împletitură în lemn aurit, care se văd și astăzi în bisericile noastre ... Să nu uităm faimoasa Catapiteazmă dela mănăstirea Arnota, capod'operă de execuție artistică”*.¹³

Meticulozitatea și acribia exemplare ale profesorului clujean care deseori nota răspunsul în ciornă pe scrisorile primite, ne-a permis să aflăm și opinia profesionistă a istoricului de artă.¹⁴

Cu aceeași atență preocupare față de calitatea artistică a creațiilor picturale, C. Petranu redactează *„Raportul asupra picturilor catedralei ort. rom(ânești) din Cluj”*, întocmit în calitatea sa de membru al Comisiunii de recepționare a picturii parietale. Aprecierea din preambul vorbește doar despre *„o suficientă valoare artistică și decorativă a operei”*, în continuare pe întinderea unei pagini manuscris sunt înșirate *„rezervele și obiecțiunile”* istoricului de artă care observă mai întâi *„lipsa unității nu numai a stilului celor 3 artiști”*¹⁵, dar și neajunsul că niciunul nu prea a ținut seama unul de opera celuilalt. Ar fi fost necesar ca unul să fi avut comanda, concretă, schița întregului, iar ceilalți să fi stat numai în ajutorul lui. Al doilea neajuns este că pictorii nu au ținut seama de efectul perspectivei al operei lor, din această cauză, privită de jos în sus, deși de aici o vede azi numai spectatorul; Din pictura cupolei în afară de Pantocrator nu se poate distinge destul de precis, Pantocratorul trebuia să fie mai mare să domine întreg interiorul și liberat de figurile și scenele laterale care mai mult deranjează... La Cina de taină se observă nerespectarea tradiției iconografice ... La iconostas efectul ar fi fost altul, dacă măcar figurile din etajul (registru n.n.) de jos ar fi fost mărime naturală...

¹³ *Catapiteazma Bisericii-Catedrală* (Arh. S., vol. Diferite autorități și particulari).

¹⁴ *„Este adevărat, că tradiția la iconostasele noastre este lemnul, clădirea catedralei este însă neobizantină, în consecință ac.(eastă) poate admite și piatra. Punctul ... nu constă în material, ci în faptul care din cele 2 proiecte ne dă mai multe garanții din punct de vedere artistic în particular, și în raport cu ansamblul. ... deci principiar nu găsec exclus nici un fel de material, ci calitatea operei. P(en)t(ru) aceasta ar trebui să cunosc proiectele detaliate a(le) artiștilor, ca să-mi pot da părerea. După Dumineca Tomii fiind la Cluj stau cu plăcere la dispoziția distinsului juriu, dacă voi fi rugat.”* (Ibidem).

¹⁵ Pictura religioasă (fresca) s-a datorat profesorilor Catul Bogdan și Anastase Demian, activi și la Academia de Artă din Cluj (perioada 1949-1951, respectiv 1926-1930). (vezi: Vasile Drăguț, *Catul Bogdan*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 29, 33; M. Djentemirov, Raluca Iacob, *Anastase Demian*, Editura Meridiane, București, 1974, pp. 37, 38; Octavian Barbossa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridiane, București, 1976, pp. 65-67; 152-153; Marcel-Gheorghe Muntean, *Catedrala Mitropolitană Adormirea Maicii Domnului din Cluj-Napoca*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, pp. 373-411).

O parte din neajunsuri se explică prin lipsa de experiență și de studiu suficient al iconografiei, care trebuie respectată și studiată, având reguli precise [Seminarul de istoria artei are o bogată colecție de cărți, fotografii, privitoare la arta bizantină rom.(nească) (ce) ar putea fi consultate]. Ar fi de dorit ca în viitor artiștii să execute desene exacte pe hârtie a lucrărilor ce le vor executa pe părete p(en)t(ru) a le expune unui examen serios în prealabil în ce privește iconografia, compoziția etc. Ar mai fi de dorit ca o comisie de experți să funcționeze nu numai la recepționare, dar și la comanda lucrărilor și la prezentarea schițelor și a desemnurilor prealabile. În interesul unității stilului un artist ar trebui să dirijeze și (să) schițeze totul, ceilalți artiști numai executori sub comanda celui principal.”¹⁶

De altfel problema artei religioase postbizantine și neobizantine îl va preocupa pe tot parcursul deceniului trei al secolului trecut.¹⁷ În anii premergători conflagrației mondiale și după declanșarea războiului, C. Petranu va face parte dintre specialiștii mobilizați de Ministerul Propagandei în susținerea cauzelor statului român. După cum reiese din corespondența purtată cu arh. Petre Antonescu, istoricul de artă clujean participă la dezbaterile intense în jurul „*stilului național*”¹⁸, dezvoltate

¹⁶ *Raport asupra picturilor catedralei ort. rom. din Cluj*, 26 Nov. 1933 (Arh. S., vol. Diferite autorități și particulari. Rapoarte anuale). Catul Bogdan a realizat pictura de pe bolta altarului, două scene în Sfântul Altar, *Maica Domnului pe Tron încadrată de doi Arhangheli și Cina cea de Taină* (1933) iar Anastase Demian, fresca cupolei, icoanele împărătești și cele din registrul de jos a iconostasului noii Catedrale. Celelalte suprafețe de zidărie ale interiorului lăcașului au fost decorate mai târziu (1950-1960) de pictorul Corneliu Cenan, după proiectul întocmit de maestrul A. Demian (Marcel-Gheorghe Muntean, *Catedrala Mitropolitană...*, pp. 373 și urm.).

¹⁷ Problematika artei postbizantine și a neobizantinismului în arealul carpatin a beneficiat de o atenție specială în rândul intelectualității românești începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și primele decenii din secolul următor. Elie Miron Cristea, Valeriu Braniște, Octavian Smigelschi, Ilarion Pușcariu, Matei Voileanu, Octavian Goga și Virgil Vătășianu se numără printre teoreticienii acestor stiluri [Octavian Goga, *Espoziția de pictură a D-lui Octavian Smigelschi*, în „Lucafașul”, Budapesta, nr. 24 (1903), p. 395; Elie Miron Cristea, *Iconografia și întocmirile în interiorul bisericii răsăritene*, Sibiu, 1905; Dr. Ilarion Pușcariu, Dr. E. Miron Cristea, *Biserica Catedrală de la Mitropolia Ortodoxă din Sibiu*, Sibiu, 1908; V. Vătășianu, *Bizantinismul și Neobizantinismul în pictura românească din Ardeal*, în „Arhitectura”, an. V, nr. 4, București, 1938; Nicolae Sabău, *Octavian Smigelschi și pictura monumentală religioasă*, în „Îndrumătorul Pastoral”, V, Alba Iulia, 1981, pp. 182-187; Idem, *Arta bizantină în corespondența lui Octavian Smigelschi cu Valeriu Braniște*, în „Acta Mvsei Napocensis”, XXIV-XXV Cluj-Napoca, 1987-1988, pp. 856 și urm; Nicolae Sabău, Ioana Gruitșă-Savu, *Octavian Smigelschi în presă. Construirea imaginii publice a artistului în perioada 1887-2007. Vol. I, 1887-1948*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2009].

¹⁸ În scrisoarea adresată Profesorului Petranu, apreciatul arhitect crede că „*înainte de a primi rândurile de față v’a ajuns în mână broșura D-ei O. Greceanu pentru care mi-ați scris*” iar „*În ce privește contribuția D-voastră la publicația „Către un stil regele Carol al II-a, vă pot comunica că o voi publica bucuros în condițiunile ce mi-ați scris întrucât ideile ce va coprinde se vor integra deplin în concepția noastră despre arta națională care dupe câte văd ne este comună*” [Arhitect Petre Antonescu, *Scrisoare*, București, 18. 4. 1940 (*Ibidem*)].

și la nivelul polemicilor scrise, într-un limbaj incandescent ce au condus spre afirmații regretabile. În acest sens a fost pe larg discutată poziția lui Blaga, adeptul unui expresionism ambiguu, care considera că etnicul nu trebuie transformat în criteriu de valoare și nici chiar în „stil” determinant conștient. Atașat avangardei românești și în spiritul unui internaționalism bravadant, filosoful clujean exprima păreri foarte tranșante câteodată într-un limbaj condus spre „*limita alienației*”, față de *stilul național în arhitectură*¹⁹, diametral opuse opiniilor concitadinului său, Petranu. Din nefericire aici vizionarul Blaga a greșit, iar un alt stil românesc consonant „*internaționalismului*” modern, nu a ajuns niciodată la o maturitate deplină în opoziție cu expresionismul arhitecturii interbelice românești ce a înglobat și disimulat propunerile unor arhitecți de anvergura lui Mincu și Antonescu. Revista „Arhitectura” din anii '20 se înscrie de altfel în aceeași propensiune programatică pentru *stilul românesc (neoromânesc)*, manieră în care au fost edificate în perioada interbelică majoritatea bisericilor de zid și clădirilor publice din Transilvania unită cu Regatul Român.²⁰

Întorcându-ne în timp la calendarul colaborării cu instituțiile naționale aflate în capitala României întregite, aflăm că la 1 Octombrie 1923, Direcțiunea Muzeului Militar din București, invită pe Coriolan Petranu, la Muzeul Militar din Parcul Carol pentru a participa ca membru al Comisiunii, la reorganizarea acestei Instituții de artă.²¹ În anii următori, solicitările diferitelor Direcțiuni din cadrul Ministerului Cultelor și Artelor se multiplică, câteva dintre acestea având drept scop reorganizarea Muzeelor și Pinacotecilor din România, precum Programul/agenda sedinței din 16 Decembrie 1927 la care va participa și Coriolan Petranu.²²

¹⁹ „(...) *pacostea stilului, denumit românesc, prunc hybrid al onanismului romantico-historic, împerechere de arcade și coloane bizantine cu turnuri turcești totul chircit după regula degenerării și a imitației. Căci un stil arhitectonic nu iea naștere pe planșa unui arhitect comandat (...). Stilul impus de edili-cretini pornește și din concepția greșită că neamul românesc și-a trăit epocile de mare și adevărată glorie (...) Generațiile nu pot păși spre acest ideal în scâlcirea pe care le-o oferă formele stilului românesc. Stilul acesta se va găsi cu timpul și înainte de a ne da seama se va ivi în juru-ne, pretutindeni*” [Capitala Brumărescu (semnat Vn) în „Contemporanul”, nr. 53-54/1925, p. 2]; Valorizarea problematicii noului stil românesc la Nicolae Lascu, *Școala de Arhitectură și stilul românesc 1900-1915*, în „Revista Arhitectura”, Nr. 5, 1985, pp. 37-44; Georgică Mitrache, *Tradiție și modernism în arhitectura României*, Editura Universitară „Ion Mincu”, București, 2008, pp. 67 și urm.; Ada Ștefănuț, *Stilul național românesc: arhitectură și proiect național*, Editura Media Print, București, 2010, p. 27 și urm.

²⁰ O exhaustivă cercetare la temă a fost realizată de Raluca Diana (Băneasă) Jula în consistentul volum: *Arhitectura religioasă a românilor din Transilvania în perioada interbelică*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010 (754 pp.).

²¹ Invitație, Ministerul de Război, Direcția Muzeului Militar, No. 448 din 15/9/1923. Arhiva Seminarului, Expertize artistice, Nr. 1.

²² Invitație. Ministerul Cultelor și Artelor. Direcțiunea Artelor și Teatrelor, No. 55690/ 9 Dec. 1927, ss. Ministru G. Iuga; Director-General, ss. Indescrifabil (Arh. S., Expertize artistice, nr. 2).

În calitatea de referent al Comisiunii Monumentelor Istorice, de istoric și critic de artă, C. Petranu va fi invitat să-și exprime punctul de vedere relativ la Concursul pentru statuia ecvestră „Avram Iancu” din Cluj și „Concursul pentru executarea Monumentului Unirii în Arad”.

Dezbaterile în jurul realizării primului obiectiv artistic au fost însuflite de *Comitetul executiv pentru statuia lui Avram Iancu*, activ în Cluj încă la începutul anului 1921, comitet aflat sub președinția generalului de divizie N. Petala. Cu acel prilej a fost lansat către țară un apel public pentru subscripții bănești, sumele donate urmând să fie trimise pe adresa Primăriei Municipiului Cluj. După doi ani, în 1923, Comitetul Executiv din Cluj publică concursul pentru realizarea statuii lui Avram Iancu.

Caietul de sarcini realizat în această împrejurare menționa că statuia urma să fie turnată în bronz – material făcut să înfrunte eternitatea – iar „Craii Munților” să fie reprezentat călare, „așa cum era în 1848-1849”. Statuia ecvestră trebuia să fie isprăvită până la 15 mai 1924 și înălțată între Teatrul Național din Cluj și Catedrala Ortodoxă română ce se afla atunci în construcție.

Concursul a stârnit, cum era și firesc, un larg interes nu numai în țară ci și în străinătate. Lucrarea se vădea a fi o comandă importantă dacă se ține seama că aceasta reprezenta prima statuie ecvestră din Transilvania ridicată de români și închinată unei personalități a neamului. Semnificativ este faptul că acest concurs a stârnit și interesul cercurilor artistice din tânărul stat cehoslovac.

La 7 februarie din același an, *Comitetul Central al Astei* numește pe profesorul Coriolan Petranu, fost Inspector al Muzeelor din Transilvania, membru al juriului ce urma să se instituie pentru examinarea și clasificarea operelor (machtetelor) prezentate de sculptorii înscriși în concurs.

Juriul s-a întrunit pe la mijlocul lunii februarie pentru deliberare, după cum rezultă din scrisoarea expediată Astei de profesorul C. Petranu:

„(...) , vă mulțumesc pentru cinstea ce mi-ați făcut-o de a vă reprezenta în juriul pentru examinarea machetelor pentru statuia lui Avram Iancu. Am studiat în amănunțime în mai multe zile machetele înainte de a vă face propunerea. Dealtcum întregul juriu a constatat unanim că cea mai bună lucrare este „Gata mă” și „No hai” dintre care prima fiindcă nu a ținut seama de condițiile concursului și din cauza unor inconveniențe artistice a fost propusă pentru premiul II, iar „No hai” pentru premiul III. După cum s-a comunicat ulterior, prima ar fi macheta lui Medrea, a doua a lui Jalea (sic!). O remunerație de câte 10.000 lei s-a propus pentru „Libertatea”, Munții noștri aur poartă” și Cinste moșilor”.²³

²³ Arh. Stat. Sibiu, fond Astra, *Procese verbale*, 38, pe anul 1924. Nr. Scrisorii 193/1924; Nicolae Sabău, *Câteva proiecte pentru statuia ecvestră a lui Avram Iancu din Cluj (1924-1926)*, în „Tribuna”, anul XI, 1-4, ianuarie 1999, pp. 16-18.

La concurs a participat și sculptorul Iordănescu prin lucrarea cu titlul „*Poporul în revoluție*”. Juriul ținând seama de calitatea artistică a machetelor (formă, stil, compoziție și modelaj) nu a socotit de cuviință să acorde premiul I.

Între timp s-au înscris în concurs și alți sculptori, de vreme ce în martie 1926, Astra este solicitată din nou să numească un reprezentant – specialistul Asociației – în juriul ce trebuia să se întrunească la 10 aprilie 1926, pentru a hotărî asupra machetelor prezentate de artiști. Istoricul de artă Coriolan Petranu va fi desemnat din nou ca reprezentant al „Astrei”. Profesorul împreună cu ceilalți șase membrii ai juriului, după examinarea modelelor, au hotărât în unanimitate drept câștigător pe sculptorul I. Dimitriu-Bârlad (1890-1964).

În circumstanța dată, comisia alcătuită din sculptorul Mirea (1864-1924), fratele mai mic al cunoscutului pictor George Demetrescu Mirea, profesor la Școala de Arte frumoase din București, pictorul Alexandru Popp, profesor la Academia de Arte din Budapesta și Cluj, apoi Coriolan Petranu, Profesorul de Istoria artei al Universității din Cluj, au propus câștigătorului unele modificări de proiect în care specialistul în materie și-a adus o viabilă contribuție.

În preambulul Hotărârii privind monumentul Unirii din Arad se preciza că acest monument de artă plastică era ridicat pentru „*a eterniza mărețul act istoric al Unirii tuturor Românilor într-o singură țară*”.²⁴ Comandatarii grupului statuar ofereau chiar un „pachet” de idei ce schița modelul formal și iconografic al întregului:

„Monumentul va cuprinde în partea de jos, în basso-reliefuri în bronz: scene sau figuri din istoria noastră națională, în special din trecutul Ardealului, înglobând și Adunarea dela Alba-Iulia din 1 Decembrie 1918 cu organizatorii ei din Arad/Vasile Goldiș, Dr. Șt. Cicio-Pop, Dr. I. Suciul/. Partea de sus a Monumentului va înfățișa, în figuri alegorice, fie: provinciile unite, fie virtuțile neamului.

În corpul Monumentului, la un loc potrivit, se vor încadra persoanele M.M.L.L. Regele Ferdinand I. și a Reginei Maria.

Pentru executarea acestui Monument se publică concurs în următoarele condițiuni:

1. Monumentul Unirii va fi operă de sculptură, având o înălțime totală de 11-12 metri și cu dimensiuni laterale corespunzătoare.

Jumătatea de sus a Monumentului va fi din bronz, iar jumătatea de jos din granit sau marmoră, pe care se vor aplica basso-reliefuri, fie în formă pătrată, fie în cea de medalion.

²⁴ Ideea ridicării Monumentului Marii Uniri la Arad aparține lui Vasile Goldiș fiind lansată încă din anul 1920. Marele om politic, unul dintre cei șase naționali care au format Consiliul Național Român Central (octombrie 1918), a impulsionat intelectualitatea arădeană și transilvăneană pentru împlinirea acestui vis, concretizat într-o creație sculpturală monumentală, făcută pentru eternitate.

2. Monumentul Unirii va fi ridicat în mijlocul actualei Pieți Avram Iancu. La cererea concurenților, Direcțiunea Palatului Cultural din Arad, le va trimite o schiță topografică a Pieții.

3. La concurs se primesc numai machete turnate în gips, având proporția de 1:10 față de original.

Întrucât unele părți ale machetei nu ar eși destul în evidență în această proporție, acelea vor putea fi prezentate și separat în mărime mai mare.

4. Fiecare machetă va purta un motto, iar numele și adresa autorului se vor alătura, într-un plic sigilat, cu același motto. (...).

5. Lucrările pentru concurs vor fi trimise la adresa Comitetului Acțiunii pentru Monumentul Unirii, în Arad, Palatul Culturii, până la data de 31 Decembrie 1939.

6. Pentru premiarea celor mai bune machete sunt 3 premii, și anume:

Premiul I de 100.000/una sută mii lei:/

Premiul II de 70.000/șaptezeci mii lei/

Premiul III de 30.000/treizeci mii lei/

Aprecierea lucrărilor și decernarea premiilor se vor face de către Comitet pe baza opiniei unei comisiuni speciale compusă din personalități din țară, cu reputație în domeniul artelor (...).²⁵

În Arhiva Seminarului de istoria artei se păstrează și scrisoarea ce menționează aprobarea publicării concursului pentru Monumentul Unirii din Arad însoțită de rugămintea adresată Profesorului C. Petranu de a se pronunța asupra condițiilor obligatorii într-o astfel de întreprindere/realizare de caracter excepțional (Fig. 1).²⁶

Cu siguranță Coriolan Petranu, istoricul de artă al Universității din Cluj, urma să fie solicitat pentru a face parte din Comisia de specialiști, așa precum a fost numit și în juriul care a deliberat concursul pentru ridicarea statuii ecvestre a lui Avram Iancu de la Cluj (monumentul aflat acum la Câmpeni).²⁷

²⁵ Arh. S., Diferite autorități.

²⁶ „Mult Stimate Domnule Profesor!/ Comitetul Monumentului Unirii din Arad, în ședința sa din 21 februarie a. c. prezidată de P.S. Sa Episcopul Andrei, a aprobat publicarea concursului pentru Monumentul Unirii din Arad./ Alăturat vă trimit un exemplar din acest concurs. Acum ar urma să se facă publicarea lui. Cum noi nu cunoaștem îndeajuns formalitățile legale ale acestei proceduri, cu onoare Vă rog în numele P.S. Sale, să binevoiți a ne veni în ajutor cu prețioasele Dvs. lămuriri, indicând mai ales ziarele în care ar fi consult să se facă publicarea./ Primiți, Vă rog Domnule Profesor asigurarea deosebitelor mele considerațiuni ce Vă păstrez” (Scrisoare. Primăria Municipiului Arad. Direcțiunea Palatului Cultural. Arad, la 23 Februarie 1939. ss. Prof. L. Nich (?). Arh. S., Expertize artistice, No. 23).

²⁷ Nicolae Sabău, *Câteva proiecte pentru statuia ecvestră a lui Avram Iancu din Cluj (1924-1926)*, în „Acta Musei Napocensis”, XVIII, Cluj-Napoca, 1981.

Epistolarul extrem de bogat și de variat din Arhiva Seminarului de Istoria Artei al Universității din Cluj, încă „neregstat” dezvăluie prodigioasa activitate a expertului în domeniul istoriei artei, reproducerea cronologică, aleatorie, a acestor documente – de subliniat acest fapt - confirmând-o.

Unele mărturii, neînsemnate la prima vedere, au o firească importanță dar și un arome „pitoresc”! al întâmplărilor epocii. Astfel, Decanatul Facultății de Filosofie și Litere și rectoratul Universității din Cluj a apelat în repetate rânduri la experiența și cunoștințele Profesorului Coriolan Petranu în probleme tangente artelor plastice. Câteva mărturii sunt edificatoare în acest sens: de exemplu, în 29 octombrie 1928, Profesorul Onisifor Ghibu, decanul facultății din care făcea parte și conducătorul Catedrei și Seminarul de Istoria artei îi adresa rugămintea ca, „*în calitate de specialist în Istoria Artelor*” să binevoiască să-și spună părerea cu privire la „*două proiecte de decoruri artistice pentru Diplomele de licență și de doctorat*” comandate de Universitate.²⁸

Răspunsul prompt al specialistului – aprecierea manuscris poartă aceeași dată cu solicitarea decanului – dezvăluie seriozitatea de abordare critică a unei teme date, chiar și în situația în care acesta era de o mai mică importanță:

a) proiectul pt. Diploma de licență este lipsit de concepție, compoziția este banală, legătura cu Universitățile române și în special cu cea din Cluj neclară. Ni-se înfățișează monumente romane și ale Renașterii din Roma cu neadevăruri topografice, cu o lipsă de înțelegere pentru arhitectură și detalii. Dacă desenatorul ar fi redat numai monumente romane atunci (cu multă bunăvoință numai) am putea gândi la originea noastră romană, dar monumentele Renașterii și baroce (Biserica Sf. Petru, Palazzo di Venezia, etc) cu cari Universitatea noastră și poporul nostru nu are nimic comun, face să se piardă și această vagă legătură. Execuția este lipsită de aprofundare, este grăbită, superficială, astfel că o asemenea diplomă va supăra pe cei ce au studiat istoria artelor ori arheologia, dar și pe nespecialiștii cari au văzut în original ori fotografii monumentele din Roma. O profanare!

b) proiectul pt. Diploma de doctorat este o reproducere stilizată a Școalei din Atena a lui Rafael, este o parodie a lucrării originale cu slăbiciuni copilărești în execuție, în tratarea figurii omenești și a veșmintelor. Și în această lucrare observăm neînțelegerea arhitecturii, a ordinelor clasice. Este de sine înțeles, că compoziția, precum ideia sunt neoriginale. Tot ce a modificat executorul proiectului, este nefavorabil. Singura calitate pozitivă este raportul între umbră și lumină.

²⁸ Scrisoare, ss. O. Ghibu, Decan. Universitatea din Cluj. Facultatea de Filosofie și Litere, No. 111-1928/29, Cluj, 29 octombrie, 1928 (Arh. S., Diferite autorități).

În rezumat: ambele lucrări prezintă atâtea slăbiciuni, încât nu ating nivelul care trebuie să-l aibă diplomele universitare, ele nu ne fac cinste, ci din contra ne-ar degrada priceperea artistică. De aceea sunt de părerea, ca să se renunțe la acceptarea acestor proiecte. În caz dacă Universitatea noastră ține la decorul artistic, să se deschidă concurs pentru toții artiștii decorativi din Țară, să decidă imprimarea celui mai bun proiect. În caz dacă s'ar renunța la această idee, să se execute diplomele pe hârtie bună, ev.(entual) pergament cu caractere romane. Cele mai multe Universități din apus s'au mulțumit cu atât. Rog, ca în caz dacă onor.(atul) Consiliu și Senat nu ar consimți cu cele propuse aici, să se ia în procesul verbal părerea mea separată.[...].²⁹

O istorie particulară, specială, a avut-o și colecția de fotografii și reproduceri a Seminarului de Istoria artei datorată eforturilor administrative dar și pecuniare ale profesorului clujean. Volumul consistent legat, cu coperti pânzate datorat firmei clujene Bernát, marcat de ștampila Seminarului de Istoria artelor al Universității din Cluj, (*Inventarul II*) și de semnătura profesorului clujean, inventariază un număr de 6184 de piese/fotografii, a căror legendă a fost scrisă, în cea mai mare parte de colecționar, până în data de 29 martie 1945, adică cu aproape trei luni înainte de dispariția sa prematură în 17 iunie 1945.³⁰

Multe dintre scrisorile arhivate sunt răspunsuri la solicitările făcute de Coriolan Petranu fotografiilor din Sibiu, Brașov, Bistrița, Reghin, Arad, Timișoara, Lugoj, Oradea, Zalău etc., sau colegilor, prietenilor, aflați la conducerea „Astrei”, a Muzeelor Regionale/Județene, Ierarhilor Episcopiiilor din Transilvania și Banat a Primăriilor Municipale, Arhivelor Statului, colegilor de la Facultatea de Arhitectură, București sau chiar maștrilor, sculptori și pictori, expozanți, colecționarilor, piese olograf sau redactate la mașina de scris, mărturii dispartate achiziționate de noile muzee transilvănene, care în lipsa unor inventare erau greu de identificat ca proveniență și datare. Unul dintre exemplele ce confirmă observația noastră este acela al ușilor/canaturilor unor biserici vechi dezmembrate aflate în Colecția Muzeului „Astra” din Sibiu, uși care au stârnit interesul profesorului Coriolan Petranu. Specialistul arhitecturii vernaculare transilvănene a adresat în repetate rânduri întrebări legate de proveniența acestor lucrări sculptate, încă începând cu martie 1928, după cum rezultă din corespondența păstrată în Arhiva Seminarului de Istoria artelor din Cluj, mai exact, scrisoarea lui Horia P. Petrescu, publicată în nota infrapaginală (Fig. 2). Abia în epistola din noiembrie 1930, vicepreședintele „Astrei”, D. Rusu, se va strădui să răspundă parțial, însă neconcludent, acestei întrebări:

²⁹ Concept olograf, ss. Coriolan Petranu, Cluj, 29 Octombrie 1928 (Arh. S., Diferite autorități).

³⁰ Ultima fotografie notată pe verso de C. Petranu reprezintă Biserica gr.cat., din *Petrindul de Jos* (Jud. Turda), azi *Petreștii de Jos*, 1904 (Colecțiunea de fotografii și reproduceri. Inventarul II. 29/III. 1945. Arh. S., Inventarii).

Domnule Profesor,

Referindu-ne la sti.(mabila) Dvoastră adresă din 30 Octomvrie a.a., cu onoare Vă facem cunoscut, că date precise, în lipsa unui inventar complet al Muzeului nostru, nu Vă putem da cu privire la cele două uși vechi dela intrarea principală a Muzeului nostru.

Avem însă informații dela fostul custode al Muzeului, dl. Ioan Berciu, că aceste uși ar fi din comunele Tilișca, Galeș sau Cacova. Aceste uși ar putea fi și uși dela biserici vechi sau dela intrarea în curtea bisericilor sau cimitirelor, dar nu este exclus să fi fost uși dela case țărănești, pentru că și azi în aceste comune se mai găsesc uși cu astfel de încrestături (...).³¹

Mărturie a strădaniilor istoricului de artă clujean de a îmbogăți permanent arhiva fotografică a Seminarului stau și câteva dintre numeroasele scrisori dar și imaginile de epocă ce însoțesc cercetarea noastră [fotografii alb-negru după lucrările lui Catul Bogdan (Fig. 3, 4, 5), Emil Cornea (Fig. 6), Anastase Demian (Fig.7), Aurel Ciupe (Fig. 8, 9) etc.].³² Existau însă și unele excepții datorate nu atât unui refuz ostentativ, răutăcios, „adversar” istoricului de artă clujean, ci mai degrabă unei situații de „instabilitate”, de criză financiară a artistului, într-o perioadă a începuturilor programului expozițional din România unită. Pilduitoare prin durerea, dar și stânjeneala discursului, uneori prin strigătul de revoltă față de această situație, a fost scrisoarea pictorului Aurel Papp, o „Plângere”³³ în fața sau față de neînțelegerea noilor oficialități dar și a celor cu „dare de mână”, nepăsători față de existența precară a artiștilor ardeleni după prima conflagrație mondială:

³¹ Arh. S., Astra, Scrisori, Nr. 1.

³² Scrisoarea anterioară, ce poartă antetul „Astra”, semnată de Horia P. Petrescu, e revelatoare în acest sens: „*Stimate dle Petran! Alăturat fotografia uneia din porțile de (din, n.n.) „halul” (holul, n.n.) Muzeului nostru. Este copia dela fotograficul Fischer. Bine reușită – se vede toată structura lemnului. Ușa a doua ți-a fotografiat-o elevul dădăle, care ține atât de mult la dta, Dl D.- Vătășian, cu aparatul dsale. Sper să primești fotografia zilele acestea, dacă nu ai primit-o până acum.(...) Dorindu-ți tot binele și în turneul artistic ce-l vei întreprinde, te salut al dădăle Horia P. Petrescu.*” [ASOCIAȚIUNEA pentru literatura română și cultura poporului român („Astra”), Sibiu, 27 Martie 1928, ss. Horia P. Petrescu, Arh. S., Astra, Scrisori, Nr. 2].

³³ Încă în anul 1922 maestrul a publicat un articol militant, revelator, „*Criza artei plastice în Ardeal*” (pe marginea expoziției lui Nagy Oszkár, din care reproducem câteva fraze: „*Situația artei noastre aici, în Ardeal, este ciudată. Artiștii noștri, trăind din frimurile scăpate ici-colo, din ajutoarele de stat mizerabile, nu se pot strange într-o tabără. Statul nu-i ajută, publicul nu le cumpără lucrările, cu toate acestea, artiștii noștri pictează, desenează, modelează. Muncesc pentru cultura ardeleană. Organizează expoziții, micile lor economii le cheltuiesc pe materiale, rame, marmură, bronz și mai bine nu mănâncă, dar fac expoziții...*” (Dumitru Păcuraru, Aurel Popp - *Între două culturi*, Editura RAO, București, 2017, pp. 434-435).

„Prea stimat Dle Profesor!

Îmi vine să'njur lume și mai ales să-i înjur pe români(i) noștri, pe frați noștri (...), pe miniștri și inspectori adecă pe toți, care câștigă nume și parale din cultura țării noastre ...

Îmi vine, dar în zadar ași înjura, pentru că nici așa nu s'ar schimba situația, și mai ales nu s'ar schimba convingerea me(a) ...(.). Am voit să colaborez și eu încă și cu aceia, cari nu sunt de o părere cu mine, gândind că în cultură e tot una că ce (părerii) sentimente am eu, sau altul?

M'am convins însă - la expoziția din Cluj³⁴ că oameni nu unul toți (...) de mine profită. M'am convins, că oamenilor mai mult le trebuie reclamă și tot lucrul, decât arta mea care ei de loc nu au prețuit-o. Nu la critici gândesc Dle, ci la cumpărare, din care fapt își cumpără artistul pânda, vâpselele și mai ales pâne!

Eu, mai ca și singur pictor român, nu am vândut nimic la expoziția amintită. - Nu am desperat. Însă încă o dată m'am convins să (nu) mă las, să bată joc de mine. M'am gândit bine. Trebuie prima oară s'ămi fixez existența, pentru că altcum, dacă ași păși înaintea cumpărătorilor, să nu mă mai înșel în nimică – și să nu mai am lipsă de vânzare! Tot pentru aceasta, de doi ani am părăsit pictura. De doi ani, de când fac industrie și poate că încă un an voi fi ocupat – așa, că cu artă nu mă mai pot ocupa. Dacă biruim cu fabrica³⁵, atunci mai departe nu voi am lipsă de gustul străinilor și nici de paralele lor. Și de atunci, îmi voi ști susține familia și de atunci voi fi liber și în arta me(a)!

Astea sunt cauzele Dle Profesor, pentru cari nu vă pot da în prezent nici copii, fotografiile și nici date din viața me(a). Acum nu mă simțesc ca artist, nu sunt ... (cum zice francezul) și nu doresc nici reclamă nici recunoaștere. Sunt muncitor simplu, care lucră cu voe bună, pentru s'ăși ajungă scopul și ca om – și ca artist. Să vedem de atunci'n colo, ce va mai fi?

Vă mulțumesc, Dl. Profesor, foarte de tot ce ați voit să faceți pentru artă și persoana me(a) - și rugându-vă să mă scuzați pentru sinceritate, vă salut

*Cu deosebită stimă
Aurel Papp³⁶*

³⁴ Expoziția artiștilor ardeleni COLLEGIUM ARTIFICUM TRANSILVANICORUM, deschisă la Cluj în 23 februarie 1921, Aurel Popp numărându-se alături de Emil Isac, Ioan Thorma și colonelul Bacaloglu, printre organizatori. Lansarea sa este remarcabilă – expune 32 de lucrări –, elogiată fiind de critica contemporană (G. Oprescu, E. Isac, Kós Károly) care-l socotea drept lider incontestabil al maeștrilor artelor plastice din Transilvania (Dumitru Păcurariu, *Aurel Popp...*, p. 434).

³⁵ În anul 1921 maestrul Aurel Popp este numit director general al fabricii de ceramică de lux DAC din Satu Mare, proprietate a maestrului, cu produse prototip decorate de pictori însemnați din România acelei epoci, între care N. Tonitza, C. Ressu, Șt. Dimitrescu, Troteanu și Ionescu Doru. Fabrica avea 120 de lucrători din care 30 de artiști ceramiști (*Ibidem*).

³⁶ Arh. S., Scrisori risipite, No. 1.

Coriolan Petranu, pătruns de simțul datoriei adevăratului specialist ce nu făcea deosebirea între solicitanți, fie ei reprezentanți ai unor instituții, fie persoane particulare, ne-a lăsat mărturie evocatoare în legătură cu disponibilitățile sale la diversele „chestiuni” legate de artele plastice, de unele scurte expertize artistice, chiar dacă parte dintre ele de aspect virtual.

Dimitrie Cioloca, profesor la Academia Teologică, pasionat colecționar de obiecte artistice, solicită, în repetate rânduri, evaluările critice ale specialistului Petranu referitoare la tablouri semnate de artiști remarcabili instruiți la Academia de Artă din Viena, dacă ar fi să-l menționăm doar pe *Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865)*, virtuozul Biedermeierului austriac, profesor la această prestigioasă instituție frecventată și de tinerii din Transilvania și Banat.³⁷ Cele patru scrisori expediate de Cioloca din Caransebeș între anii 1929-1938, reprezintă de fapt o ofertă a câtorva obiecte și tablouri din colecția sa, semnate și datate, spre cunoaștere și vânzare în anumite cercuri de colecționari despre care profesorul clujean avea cunoștință.³⁸

Teologul din Caransebeș, revine la câțiva ani distanță (1935), cu altă ofertă, descrisă destul de amănunțit în Cartea poștală adresată Profesorului Petranu: „.... *Un tablou (cca. 18x28), pe hârtie, colori de apă, reprezentând pe un individ cu bota ridicată spre a ucide un bogat, care ședea în marginea drumului de munte, cu 2 săculeți îmbâcșiți cu bani, iar de partea cealaltă a pârâului un țăran și soția lui, în port ardelenesc suint (sic!) în urma măgarului încărcat cu desagi spre moară, - poartă urm.(ătoarea) inscripție: „Petrus Rivetti de Filosij pinxit in sua immeritata calamitate Szamosujvarini anno 1819”./ Vă rog mult, aveți bunăvoința să-mi comunicați: fost-*

³⁷ Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – mijlocul secolului al XX-lea*, Bibliotheca Brvkenthal LIII, Sibiu, 2011, pp. 90-171.

³⁸ *Prea Stimate Dle Profesor! / Am primit cu mulțămăită ... Dv. Scrisoare din 20/III, în care îmi comunicați tot ce ați putut afla referitor la picturile ce posed/ Cu privire la Bautz mi-s'a spus că este o lucrare ce aparține Școalei flamande. Aș dori ca negreșit să aflu: „cine este acest pictor” (...). Vă comunic acum, că cea mai nouă achiziție a mea este: un portret de F. „Waldmüller/1845”/ Este portretul unui bărbat care a aparținut unei familii nobile vechi, românești din Banat. Vienezii știu că se omor pentru picturile de Waldmüller, care era fiu al Vienei. (Arh. S., Expertize artistice, ss. Dr. Dimitrie Cioloca, Caransebeș, 20/V, 1929, No. 3); Cea de a doua epistolă aduce o serie de precizări referitoare la portretul oferit spre vânzare, într-o perioadă în care „pentru a învinge greutăți financiare”, „... Sunt silit să vînd multe, foarte multe din lucrurile mele adunate”. Preambulul scrisorii consemnează următoarele: *Mult Stimate Dle Profesor! După cum Vă amintisem anul trecut, am câștigat, după plecarea Dv. de aici, un portret de Waldmüller. Reprezintă chipul unuia din membrii familiei Fogarași, cari își avea bunul lor în Lipova. Este signat: „Waldmüller/1845”/ Deci este din timpul lui de glorie (1840-1850)./ Deoarece aș dori să vînd acest portret, Vă rog mult să binevoiți a-mi comunica câteva adrese de amatori, fie ingineri, fie din Viena, ori aiurea./ Mi-se spune că în București s'ar afla un baron german, care dacă ar ști de existența acestui tablou, l-ar cumpăra cu bani mulți./ Nu mi-se spune numele, ca să mă pot adresa direct, deoarece Dl., care mi-a comunicat aceasta, ar vrea dânsul să beneficieze de provizia ce i-am pus-o în vedere (10 %), și pe care o dau bucuros...*” (Arh. S., Expertize artistice, ss. Dr. D. Cioloca profesor, Caransebeș, 27/III, 1930, No. 4).*

*a acest pictor de vre-o valoare recunoscută, de ce neam era, dacă tabloul însuși are vre-o valoare, ori ba? În fine m'ar bucura mult orice informație ... detaliu referitor la obiect*³⁹. Nu cunoaștem răspunsul istoricului de artă clujean, redactat și expediat în 25, X, 1935 dar despre Pietro Rivetti autorul lucrării menționate vorbește/scrie Szongott Kristóf în monografia orașului, informații reluate și completate de noi în volumul dedicat sculpturii barocului din Transilvania, în care menționăm contribuția acestui artist la refacerea altarului principal al bisericii mănăstirii franciscane din Gherla. Altarul închinat Sf. Petru de Alcantara, o donație a familiei armenești, Teodor Daniel (1762), a înregistrat o importantă refacere în anul 1827. Lucrările de „restaurare” s-au datorat italianului Pietro Rivetti, originar din Verona, artist ce-și ispășea sentința dată de un tribunal imperial și obligația încarcerării în deja faimoasa închisoare din Gherla.⁴⁰ Așadar, de cunoștințele artistice ale artistului italian din domeniul sculpturii, picturii și a construcțiilor au profitat oficialitățile locale într-o perioadă când oferta locală de artiști era destul de săracă, „Petrus Rivettij lucrând cu sârg în toată această perioadă, de constrângere „...in sua immeritata calamitate Szamosujvarini..”, după cum consemnează inscripția autografă de pe lucrarea menționată.

Pasionat colecționar Dr. D. Cioloca revine cu noi întrebări referitoare la alte două tablouri din colecția sa, lucrări descrise pe scurt într-un limbaj pitoresc, naiv, aproape „fotografic”:

Mult Stimate Dle Profesor! În posesiunea mea se află un tablou, oleiu, 44x32, care reprezintă o tânără, nud, stânt în picioare, proptită cu cotul resp.(ectiv) antebrațul stâng pe câteva perini scumpe, cu ochii dați îndărăt, iar în mâna stângă ținând un șarpe scurt, îndreptat cu gura spre sfârcul pieptului stâng.(Pare a înfițișa o fecioară care intenționează să se sinucidă cu veninul unei vipere)./ În dreapta, jos, are semnătura: „C.v.F.1844”./ V'as ruga mult, ca, cu folosirea cărții postale anexate să binevoști a-mi comunica, dacă avem de a face cu un original, ori copie? Poate știți Dv., care pictor vestit, ori mai puțin vestit, semna numai cu inițialele numelui său. Ori, poate, este numai copie./ Am mai achiziționat, între altele și un portret (femeie, de o frumusețe răpitoare, ochi vineți, părul închis, umerii albi văzuți printr-un văl filigran), semnat „Jeanne K”(aufmann?)./ Vă rog să-mi comunicați cam ce valoare are fiecare, ca să știu ce am în casă./ Cu mulțumiri anticipate și salutări cordiale, al Dv., cu distincă stimă Dr. D. Cioloca.⁴¹

³⁹ Arhiva S., Expertize artistice, ss., Dimitrie Cioloca, profesor la Ac. Teol., 23/X, 1935, No. 5.

⁴⁰ Nicolae Sabău, *Sculptura barocă din România. Secolele XVII-XVIII*, Editura Meridiane, București, 1992, pp. 113-114; Szongott Kristóf, *Szamosújvár szab. kir. Város monográfiája, 1700-1900*, I-IV, Gherla, 1901-1903. Nicolae Gazdovits, *Istoria armenilor din Transilvania (de la începuturi, până la 1900)*, Ararat, 1996, pp. 274-277.

⁴¹ Carte Poștală, Caransebeș, 11/XII, 1938, ss. Dr. D. Cioloca, Arh. S., Expertize artistice, No. 18.

În lipsa obișnuitei ciorne redactată de Coriolan Petranu în infrapagina scrisorii primite, nu cunoaștem conținutul expertizei. Cu siguranță, după opinia noastră, este vorba despre o temă mult explorată de pictorii italieni și francezi încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, până în secolul al XIX-lea: *Moartea Cleopatrei*. Momentul sinuciderii faimoasei regine a Egiptului, din 51 î. n. de Hr., de mare ecou în opera cronicarilor antici și moderni (Ovidius, Vergilius, Propertius, Plinius cel Bătrân, Plutarh, Etienne Jodelle, Shakespeare etc), va fi redat în compoziții model, de pictură și grafică, de maeștrii precum, Allori, Guercino, Reni, Turchi, Artemisia Gentilleschi, Cozza, Cagnacci, Melchiori, Vignon, Blanchard, Mignard, Bonn, Strange etc.⁴²

Emil Isac, Inspectorul Artelor din Transilvania solicita, într-o carte de vizită datată 6 februarie 1930 avizul specialistului „privitor la tablourile pe care Dna Bella Löb” îl solicita oficialităților clujene pentru trimiterea lor în America.⁴³ Numeroase întrebări, tot atâtea puncte de expertiză pe marginea unor sculpturi, picturi, obiecte patrimoniale, precum ceasuri istorice, „*lăzi de Brașov*”, sunt prezente în scrisoarea economistului V. Ursacea, proprietarul unui muzeu de antichități din Huși, deschis într-o clădire proprie și „*care-i format în curs de 25 de ani, din obiecte din toate ramurile trecutului, așezate în cele 7 camere ale localului pe specialități*”⁴⁴. Conștient de greutatea unor expertize scrise, chiar bazate pe fotografii, a unui chestionar atât de bogat, V. Ursacea se va rezuma la următoarele detalii: 1) *De curând am cumpărat un relief de proveniență din Transilvania, făcut din ghips de un Justin. I s'a dat o culoare cafenie. Din alăturata fotografie se vede că relieful reprezintă trecerea printr-un oraș medieval a unei procesiuni, formată din călugări, episcopi amestecați cu militari în majoritate călări și pe a căror steaguri se văd cruci. Să fie închipuirea unei procesiuni și atunci care anume, sau o privesc a trecerii acelei amestecături a unei expediții cruciate?(...). E cunoscut acel Justin, care a sculptat așa de fin acest relief, în părțile Transilvaniei sau mai departe?/ 2) Am un tablou cu Judecata lui Solomon a cărui culori în olei îs așternute pe o foaie de fer. N'are nici o semnătură sau chiar dacă va fi avut, azi nu se mai vede, pictura colțurilor de jos fiind sărită de pe foaie. Cum pe când s'a obișnuit un asemenea procedeu?/ 3) Între ceasurile din muzeu de diferite forme, am și*

⁴² *Die Galerie der Starker Frauen. La Galerie des Femmes Fortes. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17 Jahrhunderts* (Bearbeitet von Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters), Klinkhardt & Biermann (1996), pp. 280-293; În colecția Pinacotecii Brukenthal din Sibiu se păstrează un asemenea tablou (Nr. Inv. 167) atribuit de critica de artă contemporană pictorului italian Guido Cagnacci (1601-1663), o *Cleopatra murind* în maniera maeștrilor Guercino, Giovanni Lanfranco și Simon Vouet, adică a unui naturalism fixat în limitele barocului timpuriu [*Barocke Sammlust. Die Sammlungen des Baron Samuel von Brukenthal* (Katalog), Sibiu, Hermannstadt. Haus der Kunst München, Ed. Minerva, 2003, pp. 82-83].

⁴³ Arh. S., Expertize artistice, ss., indescifrabil, No. 6, 6 febr. 1930.

⁴⁴ *Ibidem*, No. 7.

unul de perete cu greutate, cu schelet de lemn și numai roțile de bronz și căruia bătrânul ceasornicar, care mi l'a vândut, i-a zis: „ceas de Brașov”. Vă întreb dacă în adevăr a existat în trecut o asemenea fabrică de ceasornice în Brașov (...)?⁴⁵ Nu cunoaștem deznodământul acestei corespondențe, pe foile scrisorii nu am identificat obișnuitele, scurtele însemnări ale Prof. C. Petranu, cu marcarea datei răspunsului la chestionar.

Un *Certificat* olograf datat 2 Mai 1931 rezumă concluziile expertului în legătură cu un număr de 23 de volume și o pictură de autor necunoscut cumpărate în Cluj de G. Wolfner, fabricant din Budapesta, care intenționa să le ducă în Ungaria. Răspunsul era pozitiv pentru cărți, „care nu au o valoare deosebită, iar Biblioteca Universității le are aproape pe toate”, în schimb aprobarea de „export” a picturii a fost refuzată: „În ce privește tabloul el este incontestabil vechi, probabil de un maestru olandez din sec. XVII-XVIII-lea, în cazul dacă ar fi curățit de un specialist-restaurator presupune calități, deși nu deosebite; având în vedere însă numărul redus al tablourilor vechi în România, ar fi bine, deci să rămână în țară.”⁴⁶

Referatul din 21 martie 1932 (ciorna, Fig. 10) reprezintă concluziile specialistului în arhitectura vernaculară a românilor transilvăneni, adică analiza stării „fizice” a bisericilor de lemn din *Poiana, Tălgi și Honțișor*, obiective cercetate pe teren, fiind marcate piesele patrimoniale ce trebuiesc păstrate (ex. Gravurile pe hârtie și un steag din biserica ort., Poiana; Antimisul, 1733 și Chivotul 1860 bisericii ort., din Tălgi; sfeșnicele masive și icoanele iconostasului bisericii din Honțișor). Concluziile Referatului sunt grăitoare:

*„Bis. Din Tălgi fiind în st(are) f.(oarte) rea se poate dărâma./...(Bisericile) Poiana și Honțișor să se mai păstreze cât se poate. Cea din Poiana ev.(entual) transp.(ortată) în alt loc al comunei./ (...) dacă ev.(entual) a-ți decide demol.(area) bis.(ericii) Poiana, din cauza lipsei de mijl.(oace) să se trimită la muz.(eul) pal.(atului) cult(urii) Arad ușile, arcul bolții, xilografiile pe hârtie, steag.(ul) din pod”.*⁴⁷

Primăria Municipiului Cluj, prin Președintele Comisiei Interimare, Ing. Filipescu, solicita Profesorului Coriolan Petranu la 14 Aprilie 1932 o expertiză precisă a unui „Tablou” oferit spre vânzare instituției de Dl. Armin Weisz, „locuitor în Cluj”, lucrare reprezentând vederea orașului în anul 1617, pentru suma de 20.000 lei. Pentru a stabili autenticitatea și valoarea reală a lucrării din punct de vedere istoric și artistic „cu onoare Vă transpunem acest tablou, rugându-vă să binevoiți a da avizul Dumneavoastră

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, No. 8, ss., Dr. Coriolan Petranu/ profesor universitar de ist(oria) art.(ei)/ inspector al muzeelor.

⁴⁷ *Ibidem*, No. 9.

competent..." Pe reversul solicitării este trimis și epigraful care însoțește veduta: CLAVDIOPOLIS/ COLOSWAR vulgo CLAVSENBVRG/ Transilvaniae ciuitas primaria./ Sereni..., Ferdinandi Archiducis Austr.(iae)/ Stiriae, Carintiae, Carniol.(iae) Ducis/ Pictor Egidius van der Ryae Belga pincebat./ communic. Georg Houfnag(e)lius. Anno Dni. 1617./ Occidens./ Nobiles nuptae Transilvaniae./ Nobilis virgo Transilvaniae.

În partea inferioară a solicitării primăriei este înscris, olograf, avizul expertului clujean:

D-le Primar,/ în posesia adresei Dv., am onoarea a răspunde cu următoarele:/ Opera oferită spre vânzare este o stampă, veche de G. Houfnagel după opera lui Eg.(idius) v.(an) d.(er) Rye, ambii din Țările de Jos, a apărut la Colonia în 1578 și 1617 în cartea: Civitas orbis terrarium. Stampa a fost în repetite rânduri reprodușă, ea nu e rară, nici de maeștrii celebri (realizată). Se poate oferi p.(en)t(ru) ea două mii de Lei.⁴⁸

În secțiunea evaluărilor unor opere de artă, a propunerilor de achiziționare, se înscrie și scrisoarea primită de Coriolan Petranu din partea colegului, istoricului de artă George Oprescu, drept răspuns la oferta făcută în numele Dlui C. Sotir a unui tablou de pictorul Lecca (Fig. 11).⁴⁹

În toamna aceluiaș an (1932), la solicitarea subsecretarului de Stat din cadrul Ministerului Afacerilor Străine, V.V. Tilea, istoricul de artă clujean este rugat de *a-i comunica în scris și în mod cât mai detaliat și mai precis observațiunile (...) în privința erorilor care s'au strecurat în ediția germană a ghidului României (Reiseführer durch Rumänien), aceasta în vederea îndreptărilor ce trebuiesc făcute la edițiile franceză și engleză a acestui ghid.*⁵⁰

Pe aversul scrisorii se poate citi în ciorna olografă răspunsul Prof. Coriolan Petranu, de o severitate responsabilă:

Stimate D-le Director,/ la scrisoarea Dv. Din 22/IX, nr. 699, am onoarea a răspunde acum, după ce m'am reîntors din vacanțe. Greșelile din Reiseführer sunt atât de numeroase încât ar trebui să scriu o broșură. Am scris însă o recenzie mai lungă, care va apărea aprox.(imativ) în scurtă vreme, din nefericire nefavorabilă, în care vor fi consemnate numai în parte erorile. Întrucât Dv. și d.(omnul) Subsecretar

⁴⁸ Arh., S., Expertize artistice, No. 10; Act. Primăria Municipiului Cluj, Nr. 9322/1932;

⁴⁹ București 27. II. 1932./ *Iubite Domnule Petranu,/ Avem la muzeu o destul de completă și reprezentativă colecție de portrete de Lecca, așa în cât noi nu avem intenția să mai cumpărăm nimic de el. Dacă însă voi auzi pe cineva că dorește lucrări ale lui, mă voi gândi la d-ul C. Sotir. Numai că prețul mi se pare cam ridicat. N'am plătit nici o dată mai mult de 8000-10000 lei o bucată, încă din cele mai bune./ Cu cele mai amicabile sentimente/ G. Oprescu. (Scrisoare olografă, ss. G. Oprescu, București, 27. II. 1932. Arh. S., Expertize artistice No. 25).*

⁵⁰ Scrisoare, Ministerul Afacerilor Străine. Subsecretariatul presei și informațiilor. Direcțiunea presei, București, 22 Septembrie 1932, Directorul presei, ss. indescifrabil. Arh. S., Expertize artistice, No. 11.

de stat doriți să cunoașteți opinia mea aș crede, indispensabil, ca în ediția germană să se plaseze urgent o broșură în corrigenda și addenda, iar edițiile franceze și engleze să fie schimbate radical, nu numai prin addenda și corrigenda (cari se mărginesc numai la detalii și date) dar și printr'o altă concepție. În caz contrar se face un rău serviciu cauzei..." (Fig. 12).⁵¹

Istoricul de artă clujean, bun cunoscător al activității muzeelor din Transilvania era solicitat în repetate rânduri în programarea și organizarea unor expoziții în Cluj. Corespondența aferentă o mărturisește. De sprijinul lui C. Petranu au beneficiat nu doar artiștii români din întreaga Românie unită, ci și maeștrii de alte naționalități, spre exemplu pictorul bulgar, trăitor în Dobrogea, Gheorghe Urumoff-Kaliakra (1891-1957), recomandat de „Astra” pentru o expoziție în orașul de pe Someșul Mic.⁵² În partea superioară, dreapta, a scrisorii este înscrisă data răspunsului Prof. C. Petranu: „Răspuns la 29/III. 1935”. În lipsa ciornei cu răspunsul istoricului de artă clujean presupunem că avizul a fost pozitiv, pentru un artist ajuns la deplina maturitate a vârstei și a măiestriei, acesta fiind unul dintre expozanții apreciați în epocă, supranumit „bulgarul picturii românești de la Balcic”, el însuși asemenea artiștilor italieni alegându-și un supra-nume: „Kaliakra”. *Vedere a Balcicului, Peisaj din Balcic, Capul Kaliakra, Golf la Balcic* reprezintă doar câteva dintre lucrările apărute, evaluate și vândute de Galeriile de licitație de la noi.

În 16 mai 1935, Consiliul Facultății de Filosofie și Litere delegă pe profesorul C. Petranu ca membru al comisiei „însărcinată cu studierea bustului V. Pârvan pe care dorește să-l ridice societatea studenților în Litere.”⁵³ Lucrarea de o exemplară calitate artistică, lucrare realizată de plasticiana Nona Fulga, reprezintă o piesă valoroasă de patrimoniu aflată în sala de consiliu a Decanatului Facultății de Istorie și Filosofie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² „Mult Stimat Domnului Profesor,/ Un pictor Dobrogean, Domnul Urmoff, ar dori, să aranjeze către sfârșitul lunii Aprilie o expoziție la Cluj și a intervenit prin intermediul Dlui Prof. Jinga, ca expoziția să fie patronată de Astra. M'am adresat Dlui Tiberiu Brediceanu, cerându-i și D-sa mi-a răspuns, că secția noastră artistică ar putea să patroneze expoziția și mi-a cerut să Vă rog în numele Dsale, să binevoiți a da tot concursul posibil în această chestiune/ Alăturat pentru informația Dvs câteva recenzii și fotografii și Vă rog să binevoiți a-mi comunica hotărârea Dvs./ Cu cea mai distinsă stimă, Al Dvoastră, N. Moldovan. În josul paginii o precizare olografă: Dl. Urmoff e bulgar, dar cu sentimente românești” [Scrisoare, ss., (?) Moldovan, Asociațiunea pentru literatura română... („Astra”), Cluj, 18 Martie 1935, str. Regală 33, No. 31/1935 (Arh. S., „Astra”, Scrisori, Nr. 3.)].

⁵³ Scrisoare, ss. N. Drăganu, Decan, Universitatea „Regele Ferdinand I.”, Facultatea de Filosofie și Litere, No. 272, 1934/35, Cluj, 16 mai 1935 (Arh. S., Diferite autorități).

Rămâne deocamdată fără răspuns întrebarea referitoare la „recuperarea” statuilor simbolice din frontonul Universității „Franz Jozef”, lucrări depozitate o vreme în subsolul teatrului vechi al orașului Cluj aflat pe locul Colegiului Academic de azi și plasarea lor în spațiul Grădinii Botanice amenajată de profesorul Al. Borza.

Coriolan Petranu era solicitat nu doar la expertiza unor piese artistice aparținând genurilor cunoscute ale artelor plastice precum pictura (fresca), grafica, sculptura și arhitectura ci și în chestiuni de urbanism. Astfel, istoricul de artă al Universității „Regele Ferdinand I.” a fost invitat de Primăria Municipiului Cluj (Serviciul Tehnic) pentru a participa la analiza și eventual completarea *Planului de sistematizare pentru Municipiul Cluj* anunțat pentru concurs. Elaborarea programului pentru această competiție a fost încredințată Arhitectului Alexandru I. Davidescu, specialist în materie de urbanism, care a elaborat programul brut, aflat deja în protocolul primăriei.

„Pentru ca programul definitiv pe baza căruia se va publica apoi concursul, să conțină toate elementele necesare, în vederea obținerii unui rezultat cât mai bun, s’a decis convocarea reprezentanților diverselor autorități oficiale, economice, culturale, pentru a cunoaște dorințele și eventualele propuneri ce ar avea de făcut”.⁵⁴ O copie a acestui program a fost transmisă și profesorului C. Petranu pentru a-și expune punctele de vedere asupra proiectului de urbanism, a cărui copie se păstrează în Arhiva Seminarului și a Catedrei de Istoria Artei a Universității din Cluj, arhivă în care am identificat însă și o *Sesizare* trimisă pe adresa Prof. Coriolan Petranu, membru în comisia de *„judecare a concursului planului de sistematizare al Municipiului Cluj”*, reclamație, în fapt, redactată de unul dintre arhitecții participanți, care *„aduce la cunoștință fapte prejudiciabile unor concurenți”* și în special, criticile autorului scrisorii, care semnează cu *Motto-(ul) „NAPOCA”*. Nemulțumirea arhitectului anonim viza hotărârea Primăriei de prelungire a termenului de depunere a Dosarelor/ proiectelor de sistematizare a Municipiului Cluj, de la 1 Octombrie 1939 la 2 Decembrie 1939. În opinia reclamantului, *„amânarea survenită în ultimul moment, era prejudiciabilă concurenților care terminaseră la timp proiectul, pentru următoarele motive: 1/. Nu poate fi admisibil ca cu 4 zile înainte de predarea unui concurs să se acorde vre’o prelungire, dar nici decum una de două luni. - 2/. Concurenții, care nu-și terminaseră proiectul în termen, au profitat de două luni în plus pentru a desvolta studiile și a prezenta în consecință un proiect mai pe îndelete studiat și cu posibilități de realizare mai ușoare, lucru care mie mi-a fost refuzat.- 3/. Pentru a se putea preda proiectele la prima dată fixată de 1 Octombrie 1939, a fost necesar angajarea de personal*

⁵⁴ Scrisoare, Președintele Comisiei Interimare, ss. indescifrabil, Secretar general, ss. indescifrabil. Primăria Municipiului Cluj. Serviciul Tehnic, No. 3453-1937, Cluj, 17 februarie 1937 (Arh. S., Diferite autorități).

exterior biroului care a putut comite indiscrețiuni în favoarea unor concurenți care au predat cu două luni mai târziu.-”⁵⁵

Arhitectul anonim din București își exprimă unele observații, impresii, rezultate după vizitarea expoziției organizată de Primăria Municipiului Cluj, unde au fost expuse planșele concurenților: *„Fără a putea aduce vre’o acuzațiune, vizitând Expoziția, am avut impresia existenței unor asemănări în anumite puncte cu proiectul meu al unui proiect predat cu două luni în urmă, lucru ce-l veți putea constata și personal.-”⁵⁶*

Nu cunoaștem deznodământul acestui episod din viața administrativă a orașului someșan dar avem convingerea că, universitarul clujean, promotorul unor norme specifice legislației în vigoare, va fi răspuns în chip adecvat acestor sesizări.

Înainte cu trei ani de la acest episod, Serviciul Tehnic de pe lângă Administrația Municipiului Cluj solicita participarea profesorului Coriolan Petranu la ședința acestui compartiment (17 aprilie 1937), în care urma să fie prezentat proiectului noului pod peste Someș de pe Calea Regele Ferdinand.⁵⁷

Ciornele olograf păstrate în Arhiva seminarului de Istoria artei cuprind și mici informații „pline de culoare” ce marchează extensia solicitărilor venite din partea forurilor administrative sau universitare clujene de la problema de importanță majoră (urbanism, arhitectură, mobilier stradal, sculptură, lucrări tehnice, etc.) la cele de mai mică însemnătate dar care-și aveau rolul lor în viața orașului și a comunității. Referatul Profesorului C. Petranu din 25 Februarie 1937 o confirmă:

Domnule Rector,/ în posesiunea adresei Dv. Nr. 520/1937 din 17/II, primită la 19. I.c., am onoarea a depune următorul raport: Am examinat fotografiile robelor aflătoare la rectorat. După modesta mea părere aceia de la Universitatea din Berlin îmi pare mai potrivită dintre cele fotografiate. Introducerea uneia din celelalte ar produce ilaritate în public./Dupăce m’am conformat adresei Dv. permiteți-mi să îmi exprim părerea mea personală. Toate aceste robe în ziua de azi purtate la Universitățile respective se bazează pe o tradiție de sute de ani, pe cari noi nu o avem. Introducerea lor la noi fiind lipsită de tradiția necesară este anacronică, a ne lăuda cu tradiții pe care nu am și nu cred că am avut-o prin asemenea haine. Ceiace dorim noi este: o haină festivă ... pentru senat și profesori la serbări oficiale,

⁵⁵ Scrisoare, București, 5 Ianuarie 1940, ss. Motto „NAPOCA”, Arh. S., Expertize artistice, No. 22.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *„Proiectându-se reconstruirea podului actual din fier, ce există peste Someș în Calea Regele Ferdinand, cu construcție nouă din beton armat, la compunerea planului acestui pod nou s’a ivit unele probleme, în privința amplasamentului general al podului. Pentru a ajunge la o soluționare cât de bună și estetică, Comisia Interimară a Municipiului a hotărât consultarea unei comisiuni speciale, din care să faceți parte și Dv.”* (Invitație. Administrația Municipiului Cluj. Serviciul Tehnic. No. 9502/1937. Președintele Comisiei Interimare, ss. Indescifrabil, Cluj, 12. Aprilie 1937. Arh. S., Expertize artistice, No. 12).

asemenea haină este potrivită și va produce un efect bun. Părerea mea personală este ca să recurgem la o altă haină, dacă dorim să dăm îmbrăcămintei un caracter festiv, serios la redingota neagră (Franz Josef Rock) care a ieșit din uz, care are însă o tradiție la profesiunea noastră. Pe acest veșmânt insignele Decanilor și Rectorului, eventual și decorații ar face excelentă impresie./ Rectoratul ar putea impune fiecăruia dintre noi, purtarea redingotei la serbările din aula și ar putea să ne facă înlesniri la preț și plată comandând en bloc stofa p.(n)t(ru) toți și detragând costul ei în rate lunare./ Acestea le pot raporta după cea mai bună convingere.⁵⁸

O expertiză importantă în domeniul arhitecturii vernaculare românești solicitată Prof. Coriolan Petranu a fost aceea referitoare la biserica de lemn din *Bocșa Română*, monument care potrivit intențiilor reprezentanților Prefecturii Jud. Sălaj, urma să fie reclădită pe stadionul din Zalău (Fig. 13). Discuțiile începute în 31 Mai 1937⁵⁹ s-au prelungit până la sfârșitul anului spre nemulțumirea expresă a istoricului de artă așa cum rezultă din ciorna olografă de pe Adresa din 1 iunie a.c., cât și informații referitoare la unele fotografii făcute în timpul vizitei acestuia în Sălaj.⁶⁰ Materialul fotografic va ajunge la destinatar abia în 18 octombrie 1937, fapt confirmat și de profesorul clujean.⁶¹

Din aceeași reședință a Județului Sălaj, reputatul istoric de artă va primi o scrisoare semnată de învățătorul și sculptorul Ioan Avram, în 26 Noiembrie 1937, care ambiționa pregătirea unei expoziții în orașul Cluj, cu lucrări care se exprime specificul artei naționale românești.⁶²

⁵⁸ Raport, Cluj, 25 Febr. 1937. nesemnat (Arh. S., Expertize artistice, No.13).

⁵⁹ Telegramă, Zalău, 342, 31 Mai 1937, Exp. Prefect de Sălaj, Dr. Gurzeu (Arh. S., Expertize artistice, No. 14).

⁶⁰ Adresă, Prefectura Județului Sălaj. Serviciul Administrativ, Nr. 12935 – 1937, Prefect, Șeful Serviciului, ss., indescifrabil, Zalău, la 5 Iulie 1937. Răspuns infrapaginal, ciornă olografă C. Petranu: „... 27/VII. 1937, Dle Pref./ la adr.(esa) Dv. Nr. Am avut a-mii exprima bucuria că vechea bis.(erică) din Bocșa se va reclădi în Zalău. Ea va ilustra în mod desăvârșit vechea noastră arhit.(ectură) în lemn. Fotografiile ce le-a făcut funcționarul ungar al Primăriei din Zalău și pe care D.(ul) Ghergariu s'a angajat să mi-le trimită, nu le-am primit până azi. Cum de atunci au trecut două luni această atitudine a dlui Gher.(gariu) mă nemulțumește și cred că am dreptate” (Arh. S., Expertize artistice, No. 15).

⁶¹ „Mult Stimată Domnule Profesor, Cu mare întârziere, pentru care însă nu suntem vinovați - vă trimit fotografiile făcute din prilejul vizitei Dv. în Sălaj./ Dacă mai aveți lipsă de ceva lămuriri, vă stau cu plăcere la dispoziție./ Lucrarea mea cu bisericile de lemn din Sălaj e în curs de întocmire. Mai am încă de vizitat câteva biserici din comune răzlețe și pe urmă o voi întocmi definitiv./ Cu distinsse sentimente, L. Cserny, Zalău, 18 Oct. 1937.” (Scrisoare, 20.X.1937, Arh. S., Expertize artistice, No. 16); Carte Poștală. Universitatea din Cluj. Seminarul de Istoria artei, Cluj, la 20/X 1937). „Domnule Director,/ am onoarea a confirma fotografiile primite din partea noastră și pe cari ni-le-ați expediat la 18/X. a.c. Ele au fost introduse în inventarul colecției de fotografii ale Seminarului de sub conducerea mea cu nr. 6063-6083 ind., Dl-L. Ghergariu Zalău.” (Arh. S., Expertize artistice, No. 17).

⁶² Scrisoare, Zalău, 26 Nov., 1937, ss. Ioan Avram/ înv. Dir – sculptor/ Zalău. Str. V. Alexandri, No. 33. (Arh. S., Expertize artistice, No. 19).

Răspunsul concis dar lămuritor al profesorului Coriolan Petranu (Fig. 14) este grăitor nu doar pentru conținut, ci și pentru rapiditatea cu care a fost expediat, adică la doar trei zile de la primirea scrisorii.⁶³

Probabil, o bună parte dintre importantele lucrări aparținătoare domeniului artelor plastice concretizate în genurile principale recunoscute, arhitectură, pictură și sculptură, opere comandate de Primărie și Universitate, au beneficiat de atenta expertiză a istoricului de artă Coriolan Petranu. Exemplele prezentate anterior o certifică, asemenea cu informațiile/solicitările ulterioare. Astfel în august 1939 Primăria Municipiului Cluj, care intenționa să cumpere pentru colecția sa de picturi un tablou al „*răposatului pictor Dumitru Cabadaef, ce reprezintă „Țărani săpând în grădină”* va recurge la „*preziosul serviciu*” al profesorului, rugându-l să binevoiască „*a (...) sta în ajutor în calitate de expert la aprecierea acestui tablou din punct de vedere artistic*”.⁶⁴ La expertizele menționate se adaugă și cercetarea de recepționare a frescei din sala de festivități a Colegiului Academic. Solicitarea e adresată în 23 august 1939 de Prof. N. Drăganu în numele Rectorului Universității clujene:

Domnule Profesor,

Avem onoarea a vă aduce la cunoștință că v-am delegat ca membru în Comisia de Recepționare a lucrărilor de frescă din sala de festivități a Colegiului Academic, executate de Dl. Pictor Costin Petrescu.

*Având în vedere că lucrările s'au terminat, iar Dl. Petrescu cere lichidarea sumei, vă rugăm să binevoiți a vă întruni în ziua de 26 August 1939, orele 10 a.m. în sala Colegiului Academic spre a proceda la recepționarea lucrărilor mai sus amintite (...).*⁶⁵

Operațiunea era una de rutină de vreme ce lucrarea era isprăvită însă numele și reputația maestrului care a realizat comanda, Costin Petrescu (1872-1954), l-au scutit pe profesorul Petranu de orșice îndoială sau prejudecată în aprecieri. C. Petrescu se număra între cei mai valoroși pictori freschiști din România

⁶³ „*Stimate Domnule/ chestiunea artei naționale este cu mult mai complicată decât o închipuiți. Consultați studiul meu „Begrif und Erforschung der nationale Kunst” München, 1937, citiți lucrări cari se ocupă cu caracterul Românului, studiați arta noastră veche și nouă apoi meditați profund. Înainte de toate sufletul Dv. de Român trebuie să simtă și să exprime spontan ce e național. A produce artă națională pre cum zice Wölfflin – este un dar, cași orice creație, nu o chestie de voință./ Cu toată stima/ Coriolan Petranu*” (Arh. Sem., Expertize artistice, No.20).

⁶⁴ Invitație. Primăria Municipiului Cluj, Nr. 21603/1939, ss. Primar, Socală, Secretar general, ss. Indescifrabil. Cluj, 23 August 1939 (Arh. S., Expertize artistice, No. 21).

⁶⁵ Scrisoare. Ministerul Educației Naționale. Rectoratul Universității „Regele Ferdinand I” Cluj, Ad. Nr. 1788/1938, Cluj, 23 august 1939, ss. Rector / N. Drăganu, ss. Secretar-General Vătășescu (Arh. S., Scrisori interne).

interbelică și postbelică, cu o temeinică instrucție ce a început încă în familie, într-o continuitate a cărei descendență în meșteșug coboară cu patru generații în urmă, străbunicul său dinspre mamă, Petre Ghițulescu, fiind un apreciat pictor de biserici activ în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

C. Petrescu a studiat pictura cu G.D. Mirea dar a urmat și cursurile școlii de arhitectură sub conducerea lui George Sterian. Își completează formația artistică în centre de mare prestigiu în sectorul artelor frumoase: Viena, München și Paris. Stăpânind pe deplin tehnica frescei așa precum doar maestrul din Goticul și Renașterea europeană o făceau, C. Petrescu va fi solicitat în Franța, la Lyon, să predea cursuri de tehnica frescei, invitație de care probabil nu a fost străin reputatul istoric de artă H. Focillon, atașat sentimental și profesional de arta și învățământul românesc – corespondența cu istoricii de artă români, G. Oprescu și C. Petranu este edificatoare în acest sens -, pe care le-a slujit strălucit în repetate prilejuri la congresele și colocviile internaționale de specialitate⁶⁶. De altminteri profesorul francez care-l cunoștea bine pe artist îl aprecia drept „*restauratorul artei frescei*”⁶⁷.

La sfatul și inițiativa lui Paul Leon, membru al Institutului Franței, C. Petrescu a scris o carte despre tehnica frescei, *L'art de la fresque*, ce a apărut în anul 1931 la Editura „Lefranc”, cu elogioasa prefață a savantului francez, o sinteză ce condensează tot ce s-a scris până atunci despre arta decorativă europeană, artă „*care a făcut farmecul decorației mistice a catedralelor medievale, un tratat practic al picturii de zid sau piatră*”⁶⁸.

La revenirea în țară, tehnica și cunoștințele lui C. Petrescu în domeniul picturii parietale vor fi pe deplin apreciate aducându-i importante comenzi între care „marea frescă” a Ateneului Român din București, inaugurată în 26 mai 1938 și fresca din fundalul scenei sălii de festivități a Colegiului Academic al Universității din Cluj, o adevărată prelegere de istorie cultural națională – *Istoria culturală a Ardealului* - ce adună în cele trei panouri mai mult de 100 de personaje, bine individualizate, cu rosturi simbolice atât în domeniul culturii scrise cât și a monumentelor reprezentative pentru românii ardeleni, de la columna lui Traian, la biserica din Șchei și la lăcașurile episcopale din Sibiu și Blaj.⁶⁹

⁶⁶ Rodica Elena Colta, Nicolae Sabău, *Lettres de Henri Focillon à Coriolan Petranu*, în „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art. Série Beaux-Arts” XXXII (1995), pp. 69-80.

⁶⁷ Paul Constantin, *Un fresquist moderne: Costin Petrescu*, în „Revue Roumaine”, nr. 4, 1976, p. 152.

⁶⁸ Simion Săveanu, *O tradiție multiseclară românească. Pictura monumentală în tehnica frescei*, în „Almanahul revistei Magazin” 1.01.1974, p.219.

⁶⁹ Adriana Topârceanu, *Costin Petrescu – trei panouri de frescă la Cluj-Napoca*, în „Acta Mvsei Napocensis”, XXII-XXIII (1985-1986), Muzeul Județean de Istorie din Cluj-Napoca, pp. 707-711.

Lucrările s-au desfășurat în ritm febril, fresca începută în 2 aprilie 1938 fiind definitivată la sfârșitul lunii august din anul următor, apoi recepționată și inaugurată în 9 septembrie 1939 în prezența unei comisii compusă din profesorii Universității clujene, Ioan Lupaș, Coriolan Petranu, Constantin Daicoviciu, D.M. Teodorescu, D. Popovici și C. Marinescu.⁷⁰

Cele trei panouri concepute pe principiul simetriei bilaterale – panourile mari marchează flancurile peretelui curbat al scenei iar panoul mic încoronează accesul în culise - dezvoltă compoziții proprii unui decorativism simbolist. Dispoziția personajelor a fost eficient rezolvată printr-o schemă compozițională de triunghiuri adiacente, prin practicarea perspectivei etajate în panourile din flancuri și dispunerea personajelor în patru registre orizontale succesive. Pe aceste trasee compoziționale sunt plasate personajele cu preocupări și simboluri care le particularizează dar și episoade consemnate de cronicile vremii în care aceste personalități au participat efectiv la momente istorice și culturale care au marcat istoria noastră. Desen ferm, cromatica reținută, bine dozată, rafinată dar accentuată în anumite zone de tonalități mai vii, decorativism specific picturii monumentale, reprezintă tot atâtea calități ale unei fresce elaborate cu un exersat simț al responsabilității și a unui înnăscut talent. Acestor carate se adaugă excelențele calități de portretist ale maestrului Petrescu care a resuscitat chipuri de odinioară într-o friză a unui *atrium historicum*, cu fizionomii credibil individualizate și savante investigații psihologice.

În primul panou facem cunoștință cu autori de gramatici și întemeietori de școală: Paul Iorgovici și Dimitrie Eustatevici, Diaconul Coresi la tiparniță, oculistul Ioan Piuaru Molnar în laborator, mitropolitul Simion Ștefan prezentând Noul Testament de la Bălgrad. I se alătură grupul format din Gheorghe Șincai, Ioan Budai- Deleanu, Samuil Micu și Constantin Diaconovici Loga. În planul al treilea apare surghiunitul episcop Sava Brancovici, la mijloc Radu Tempea, cel care a elaborat Gramatica românească, apoi episcopul Inochentie Micu Klein vorbindu-le credincioșilor înainte de plecarea sa forțată în exilul roman, în dreapta scenei apare Petru Maior, autorul *Istoriei pentru începutul românilor în Dacia*, arătând mulțimii, printr-un gest elocvent, Columna Traiană. Propășirea spirituală a românilor ardeleni e marcată și prin silueta catedralei, a mănăstirii și școlii din Blaj conturate în fundal.

⁷⁰ La scurt timp după Diktatul de la Viena, fresca lui C. Petrescu va fi acoperită cu un strat de tencuială care paradoxal a protejat-o de unele viitoare „elginisme”. Scăpată de la martelare, pictura a rămas vreme de aproape patru decenii, precum o comoară ascunsă, necunoscută de studenți, de universitarii tineri dar și de publicul care frecventa concertele Filarmonicii din această sală. Doar puțini dintre specialiști puteau rememora sau recrea virtual această creație (v. Gheorghe Arion, *Fresca lui Costin Petrescu trebuie să vadă lumina zilei*, în „Flacăra”, nr. 35 din 31 august 1978, p. 17).

Al doilea panou ne prezintă o adevărată comuniune academică la care participă Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu, Petru Poenaru, Eufrosin Poteca, Iordache Golescu, episcopul Ilarion Argeșiu și mitropolitul Țării Românești Dionisie Lupu, o evocatoare simbioză prorocitoare a viitoarei mari Uniri în care descifrăm pilda, ecoul pe care atmosfera de emulație și împlinire profesională din Transilvania l-a avut și dincolo de munți în Valahia, într-o locație fixată în curtea Mănăstirii Sf. Sava.

Conținutul epic al panoului III dezvoltă o lectură îmbogățită de simboluri literare și politice: remarcăm grupul poezilor Șt. O. Iosif, G. Coșbuc și Andrei Mureșanu, cel din urmă declamând „Deșteaptă-te române”, în dreapta apare figura de prooroc a lui Gh. Pop de Băsești prezidând Adunarea Națională de la Alba Iulia din 1 Decembrie 1918, precedată de o altă mare adunare a românilor ardeleni, aceea din 2/14 mai 1848 de la Blaj, în care Simion Bărnuțiu și-a rostit discursul prin care cerea emanciparea politică și culturală a poporului său. Nu lipsesc din această rememorare istorico-culturală Timotei Cipariu și George Barițiu ce țin în mână „Gazeta Transilvaniei”, mitropolitul Andrei Șaguna și Episcopul Vasile Moga însoțit de seminariștii sibieni dar în fundal și cele două remarcabile monumente de arhitectură, simbol al comuniunii dintre credință și carte, catedrala ortodoxă și Palatul Astrei din Sibiu.

Pentru o mai bună înțelegere a compoziției, în frizele decorative care bordează panourile din flancuri au fost reluate portretele personajelor ce se remarcă în compozițiile de ansamblu de deasupra, înlesnind privitorului cu fiecare prilej, festivități de încheiere ale anului universitar, concerte, congrese, colocvii naționale și internaționale, o rapidă și instructivă cunoaștere a istoriei culturale și politice a românilor ardeleni.

Astăzi vechiul Colegiu universitar și-a redobândit tinerețea de odinioară, întreg edificiul cultural cât și fresca sălii de festivități, *Auditorium Maximum*, fiind reabilitate și restaurate.⁷¹

În același context al prezenței artiștilor români reprezentativi de la Sud și Est de Carpați și nu numai, se înscrie și scrisoarea olografă a pictorului Aurel Ciupe în care se consemnează expedierea pe adresa Profesorului clujean a unui exemplar din ediția II-a a Catalogului Pinacotecii din Târgu Mureș (Fig. 15).⁷² Instituția de artă adăpostită în frumoasa și emblematica clădire Secession, Palatul Culturii, a fost inaugurată în anul 1913, odată cu finalizarea lucrărilor edilitare. Subiectul a fost consacrat genului picturii, printr-o tematică specială, „*Lumini și umbre – Tendințe coloristice în pictura maghiară între 1810-1920*”, îmbogățită după unire cu Galeria de artă românească, în pandant cu cea existentă, alcătuită din opere ale pictorilor

⁷¹ Prima expertiză a picturii a fost realizată în anul 1995

⁷² Scrisoare. Primăria Municipiului Târgu-Mureș. Cursul Liber de Arte Plastice, Târgu-Mureș, la 2 Nov. 1939, ss. Aurel Ciupe. (Arh. S., Expertize artistice, No. 23).

români achiziționate sau împrumutate de Ministerul Cultelor și Artelor în anul 1929, sau donate de maeștrii perioadei interbelice și postbelice [patrimoniul de artă națională ajunsese după doi ani la un număr de 113 lucrări de artă (Nicolae Grigorescu, Alexandru Bănulescu, Aurel Ciupe, Alexandru Pop, Ioan Vlasiu, Marius Bunescu, Corneliu Medrea, Mihai Onofrei, Oscar Han, Dumitru Ghiță, Ion Jalea, Emil Cornea, Dimitrie Paciurea și Romul Ladea)]⁷³. Perioada cea mai fastă din istoria Colecției a fost aceea în care pictorul Aurel Ciupe era custodele Pinacotecii (1939-1940). Reputatul profesor al Cursului Liber de arte plastice, împreună cu primarul orașului Târgu Mureș, Dr. Emil Dandea (1893-1969), vor conlucra admirabil pentru deschiderea spre public a acestei bogate colecții.⁷⁴

Profesorul Coriolan Petranu era solicitat deseori ca expert în domeniul arhitecturii vernaculare românești din Transilvania și Banat, bisericile din lemn, genul preferat din domeniul artelor plastice, concretizat în publicarea primelor monografii ale sale despre bisericile de lemn românești din județele Arad și Bihor, având la bază repere metodologice, scheme de cercetare proprii metodei filologico-istorică a mării tradiții pozitivistice europene deprinsă la Universitatea din Viena, unde învățământul de istoria artelor a avut o lungă tradiție (Franz Wickhoff, Alois Riegel, Josef Strzygowski, Max Dvořák), propunând și investigarea arhitecturii de lemn din arealul central-nord-estic european.⁷⁵

Volumele sale, adevărate Topografii de monumente istorice, au beneficiat de largul sprijin al ierarhilor⁷⁶ și al preoților din zonele cercetate, amănunt certificat

⁷³ Primele achiziționări de tablouri încep din anul 1924, când Primăria orașului Târgu Mureș alocă sumele necesare, între lucrările cumpărate fiind trei peisaje datorate maeștrilor Alexandru Popp (1868-1949), Grigore Negoșanu (1885-1953) și tocmai „tânărul Ciupe” care, în anul următor, oferă spre achiziție alte patru pânze executate din perioada „specializării” sale în Italia. Trei dintre tablouri [*Giardino degli aranci (Roma)*, *Peisaj din Palatin și Italianca*, vor intra în Pinacoteca orașului]. (Cora Fodor, *Aurel Ciupe și implicarea sa în destinul pinacotecii din Târgu Mureș*, în „Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat Profesorului Nicolae Sabău” [(Coordonatori: Vlad Țoca, Bogdan Iacob, Kovács Zsolt, Weisz Attila), Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2013, pp. 397-399].

⁷⁴ Ioan Șulea, Cora Fodor, *Tradiție, Avangardă, Modernism*, Târgu Mureș, 2011, pp. 5 și urm.; Cora Fodor, *Aurel Ciupe și implicarea sa*, pp. 395-405.

⁷⁵ Vlad Țoca, *Repere metodologice ale operei lui Coriolan Petranu (II), și Arhitectura în lemn a românilor ardeleni (V)*, în Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca. Coordonator Nicolae Sabău, *Istoria artei la Universitatea din Cluj, vol. I, (1918-1987)*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2010, pp. 333-352; 379-396.

⁷⁶ Colaborarea cu Ierarhii Episcopiiilor din Transilvania și Banat a fost întărită și de ajutorul reciproc, de informațiile bibliografice solicitate de o parte și de cealaltă, așa precum rezultă dintr-o scrisoare trimisă pe adresa lui C. Petranu, în martie 1927; expeditorul era unul dintre cultii ierarhi ai vremii, viitor membru al Academiei Române (1934), Episcopul Aradului, Grigorie Comșa (1889-1935), de loc din Țara Făgărașului. Apreciatul orator și episcop misionar a militat pentru apărarea credinței ortodoxe în fața prozelitismului sectar. A fost autorul a mai mult de 75 de lucrări (volume de predici,

și de câteva dintre scrisorile păstrate în arhiva Seminarului de Istoria artei al Universității din Cluj. Vom desluși în studiul de față doar trei dintre aceste epigrafe, scrisoarea Preotului Zaharia Moga, Consilier la Episcopia ort., Oradea, o carte poștală și o scrisoare primite din Arad în 1934, respectiv în 1942.

Scrisoarea Consilierului Episcopiei ort., din Oradea se înscrie între cele mai timpurii mărturii referitoare la proiectatele călătorii de studiu la bisericile de lemn ale românilor din Bihor, la colaborarea cu preoțimea locului și sprijinul „logistic” al cercetării. Redarea *in extenso* a documentului vorbește de la sine despre acest program „pilot” al istoricului de artă clujean, conștient de premiera semnată de el în domeniul arhitecturii vernaculare:

Oradea, 28 Aug. 1927.

Prea Stimate Domnule Profesor,

Lipsind mai mult de acasă abia acum pot da răspuns stimatei Dv, scrisori ce mi-ați adresat.

Planul meu de a vizita în vara anului acestuia bisericile noastre vechi și în special cele din lemn, - văd că a rămas numai plan și dorință. Nesuscesul este datorit unor plecări și schimbări de ordin politic. Condiția principală pentru a putea vizita bisericile o aveam asigurată, întru-cât aveam asigurată un automobil f. bun, proprietatea unui pretor de plasă – Dl. Sever Pop – rudă și bun amic al meu; om care se interesează mult de tot ce este bisericesc, fiind și membru în toate corporațiile bisericesti. Tot el era și fotograful – amator, având el și un aparat mare și bun. Fiind și el un amator, care dorea să aibă toate bisericile, îmi venia chiar bine, ca să pot aduna material bogat, pentru cei ce l’ar ști întrebuința mai bine decât mine, care nu m’am prea ocupat cu lucrări de acestea.

Alegerile însă a scos din casă pe omul meu, pretorul de care este vorba, transferându-l unde n’ar vrea. Om cu gospodărie proprie în localitate unde era din copilărie, - azi stă în așa numit concediu.

lucrări teologice și moralizatoare etc.). Scrisoarea olografă din Arhiva Seminarului de Istoria artelor din Cluj, confirmă aceasta: „Sf. Episcopie a Aradului (stema). Arad, 7. III. 1927./ *Prea iubite Dle Profesor./ Am o lucrare în curs de tipărire: Baptismul în România din punct de vedere istoric, național și religios”. Pe moment stau pe loc neavând unele date cu privire la Irványi Dániel, care a luat pe vremuri apărarea bapțiștilor în dieta dela Budapesta. Aici nu se găsește Országgyűlési Napló, sau nu știu cum îi zice, cu vorbirile parlamentare. La biblioteca din Cluj, sau în alt loc în Cluj, trebuie să se afle. Deaceea te rog foarte mult să ai bunăvoința a căuta ce a vorbit acest ungar pentru bapțiști. Îmi ajunge dacă îmi comunică data când a vorbit (cred că prin anii 1880-1890)... Chestia este extrem de urgentă și în același timp importantă căci lucrarea mea actuală va desvela lucruri noi./ Cu mulțumiri și salutări cordiale/ † Dr. Gr. Gh. Comșa/ Episcop (Arh. S., Scrisori risipite, No. 1.).*

În astfel de împrejurări mi-a cerut scuze că nu poate sta în ajutor. O intervenit mulți în interesul lui, oameni de greutate, dar până cum nu l'au putut ajutama, fațade marele interes de partid.

Astfel a trebuit să renunțăm la planul nostru.- La tot necazul ași fi avut o mare plăcere dacă ne-ați fi însoțit și Dvoastră.

Cu deosebită stimă:

*Preot Zaharie Moga
Consilier la Episcopia
Ortodoxă Oradea*

PS. Rog binevoiiți a-mi trimite un exemplar din cartea Dv. despre bisericile din jud. Arad. O cer pentru biblioteca Episcopiei și voi trimite prețul după ce îl voi ști. Idem.⁷⁷

Al doilea document poartă semnătura Preotului ort., Ștefan Perian, parohul bisericii din *Crișcior*, monument reprezentativ pentru arhitectura medievală românească din zidărie, ctitorit de voievodul Bălea la 1404, vizitat în câteva rânduri și de Coriolan Petranu. De altfel, chiar din cele scrise în cartea poștală înțelegem că parohul lăcașului din *Crișcior* i-a solicitat specialistului clujean o expertiză la monument, mai precis în etapa refacerii turnului clopotniță: *Stimate Domnule Profesor, Am primit fotografiile după cari să luăm model pentru acoperirea turnului străvechei noastre biserici din Crișcior. Poate vă amintiți Dv., când ați fost la noi, ne-ați recomandat să facem acoperirea turnului după modelul unei biserici reformate (am uitat localitatea)⁷⁸ cu patru turnulețe în colțuri și cu un turn înalt în mijloc.*

⁷⁷ Scrisoare olografă, ss. Preot Zaharia Moga, Oradea, 28 August 1927, Arh. S., Expertize artistice, No. 26.

⁷⁸ Credem că modelul era acela al bisericilor reformate (foste catolice) din Sighet sau din Cluj, monumente menționate în repetate rânduri de istoricul de artă clujean în privința turnului, drept posibilă schemă formală pentru clopotnițele bisericilor de lemn din Maramureș, unde încă la sfârșitul secolului XX mai erau 10 lăcașuri din lemn ce aveau la fleșa mare patru turnulețe mici [Budești (Susani), Posta, Buzești, Cupșeni (mutată în Peteritea în 1778), Plopiș, Rogoz II, Corund, Libotin II, Budești, Răzoare] și zonele someșene. La întrebarea pe care și-a pus-o specialistul arhitecturii vernaculare românești, adică „pe ce cale vine turnul la bisericile de lemn din Maramureș - încheiate printr-un coif înalt încadrat de patru turnulețe (n.n.) - și care popor a mijlocit influența gotică la coiful lor” acesta răspunde prin identificarea a două posibile surse: „tipul lui a venit 1. din Transilvania prin exemplele săsești – bisericile Sf. Mihail din Cluj, Hărman, Reghin (n.n.) – 2., prin monumentele oaspeților germani din Maramureș” colonizați în 1329. În acest context C. Petranu considera că nu ar fi fost exclus, că răspândirea acestui tip de turn să pornească în Maramureș din Sighetul devenit în 1352 oraș regesc... „Dar explicarea prin mijlocirea modelului din Cluj este mai verosimilă”, subliniază profesorul clujean, deoarece la biserica parohială a orașului someșan știm precis cum era turnul din stampană colorată a lui Georg Hoefnagel (1617) realizată după veduta lui Egidius van der Rye executată cu aproximație la 1603 (Coriolan Petranu, *Biserica reformată din Sighet și bisericile de lemn din Maramureș. Biserica Sf. Nicolae din Brașov și odoarele ei*. Extras din „Anuarul Institutului de Istorie Națională” (Cluj), vol. X, 1945, Sibiu, 1945, pp. 6-10; Pr. Arh. Emil Costin, *Biserici de lemn din Maramureș*, Editura Gutinul S.R.L., Baia Mare, 1999, pp. 34-36).

*Întrucât aveți un astfel de model vă rog să ne trimiteti; Dv. ați zis că acel turn e mai potrivit pentru biserica noastră care e un monument istoric de mare valoare. Voim să cerem concursul soc. Nica(?) pentru acoperirea turnului bis. noastre și am dori să-l facem cât mai bine potrivit cu stilul în care e zidită (...).*⁷⁹

Dr. Victor Vancea din Arad, prieten a lui Coriolan Petranu, descendent al unei cunoscute familii nobiliare românești din zonă, a corespondat cu profesorul clujean pe diferite teme dar aceea legată nemijlocit de arhitectura bisericilor de lemn, după cum o deslușim în scrisoarea păstrată în Arhiva seminarului de Istoria artei, ne lasă să presupunem că a fost o „datorie” curentă. Nu ne vom opri asupra problemelor personale, destăinuiri de suflet făcute de Victor Vancea, doar unui prieten apropiat, ci vom reproduce mai jos pasajele, răspunsul la o seamă de întrebări ale specialistului în legătură cu o serie de biserici de lemn:

„Note informative: Canonical Boros Ioan nu a avut nice un fel de Muzeu, a fost numai conducătorul Muzeului Județean care există și azi în Palatul Prefecturii Lugoj.

Biserici de lemn în Vicariatul Hațeg există numai una de valoare în comuna Balomir lângă Sub Cetate, cea mai veche, ar merita să fie declarată monument istoric și ca atare conservată.

În Uricani sunt două biserici de lemn cu mai puțină valoare. În Meria nu mai există au demolato (sic!).

În comuna București lângă Brad Jud. Hunedoara asemenea există una.

*În comunele Banu Mare, Banu Mic pe linia Jiu-Petroșani, sunt două Biserici foarte vechi de piatră însă au iconostase de lemn sculptat. Fotografii la Episcopie nu au și nice alte date istorice ce te interesează nu mi-au putut da, în cartea lui Dr. Iacob Radu vei afla tot ce se poate. Te rog să scrii și Dta direct fotografului Iuliu Perșidan Lugoj, str. Carol, eu încă iam (sic!) scris și am trimis la el chiar și pe un pretin”.*⁸⁰

Coriolan Petranu notează pe colțul din dreapta, sus, al scrisorii primite de la Victor Vancea intervențiile sale succesive legate de monumentele în cauză.⁸¹ De

⁷⁹ Scrisoare, Criscior, 29/XII 1934, ss. Pr. Ștefan Perian paroh. (Arh. S., Expertize artistice, No. 24).

⁸⁰ Scrisoare, Arad, 11. II (1)942, ss. Victor Vancea (Arh. S., Expertize artistice, No. 25).

⁸¹ Scrisoarea de răspuns la 19/II „la 20 am scris la Balomir./ scris fotografului la 25/II. 13/III plângere Episcopului Nistor (*Ibidem*). Date referitoare la bisericile de zid și de lemn din Hațeg, în *Dieceza Lugojului. Șematism Istoric*, Lugoj, 1903; I. Radu, *Istoria vicariatului Greco-catolic al Hațegului*, Lugoj, 1913; Gh. Naghi, *Un manuscris inedit a lui Ștefan Moldovan privitor la Țara Hațegului la mijlocul secolului al XIX-lea*, în „Sargeția”, XX, 1986-1987, pp. 306-326; A.A. Rusu, *Un manuscris inedit a lui Ștefan Moldovan privitor la Țara Hațegului la mijlocul secolului al XIX-lea (II)*, în „Sargeția” XXI-XXIV, 1988-1991, pp. 253-281; Alina Mânja, *Starea materială a bisericii în vicariatul Greco-catolic de Hațeg*

altfel, corespondența Profesorului Petranu cu oficialitățile, religioase sau laice, în legătură cu istoria, starea de conservare și viitorul bisericilor de lemn din Transilvania și Banat, debutează de timpuriu, încă înainte de anul 1925, an în care el începe un ambițios proiect, o călătorie de studiu la monumente, în jud. Arad, vizitând 83 comune, examinând și fotografiind 55 de biserici de lemn românești. Topografia monumentelor cercetate la fața locului va fi completată începând cu anul 1926 de o lungă și diligentă informare prin întocmirea unor tabele-chestionar expediate pe adresa Arhiepiscopii ort., române din Sibiu, Cluj și Alba-Iulia, Mitropolia greco-catolică română Blaj, Episcopia greco-catolică română Gherla și Protopopiatele ort., române din Lușța, Turda, Unguraș, Dej, Lăpuș, Bistrița, Târgu Mureș, Reghin, Baia Mare, așa cum reiese din bogata corespondență cercetată în arhiva Seminarului de istoria artelor, parțial publicată de noi în anul 2015.⁸² Informații sumare despre unele biserici de lemn vor fi furnizate și de oficialitățile laice locale, dascăli, notari, colegii universitari etc.⁸³ O astfel de scrisoare,

în anii 1850-1860.(pp. 179-180), studiu bazat pe informații inedite aflate în Arhivele Statului, Deva, pe mărturia veridică culese pe teren, adică protocoalele întocmite în timpul vizitațiilor canonice ale lui Ștefan Moldovan și Conscripția din 1855. *Conspectul parohiilor și filialelor Greco-Catolice din vicariatul Hațegului, C.R. Preture a Hațegului și a Puiului din 1858*, înregistra aceste monumente de sat, astfel în vicariat existau în deceniul 1850-1860 - 42 de biserici de zid parohiale, biserici de lemn continuând să existe în 14 parohii, între care și biserica din Balomir, însă filiile aveau cele mai multe biserici de lemn.

⁸² Nicolae Sabău, „*Tablouri*” ale bisericilor de lemn din câteva protopopiate transilvănene într-o conscriere din anii 1926-1927, în Ioan Bolovan, Ovidiu Ghitta (Coordonatori) „Istoria ca datorie. Omagiu academicianului IOAN-AUREL POP la împlinirea vârstei de 60 de ani”, Academia Română/Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2015, pp. 647-668.

⁸³ La curent cu eforturile lui C. Petranu de îmbogățire a bibliotecii, fototecii și colecției de diapozitive și clișee fotografice, câțiva dintre profesorii Universității „Regele Ferdinand”, vor aduce din călătoriile în străinătate o serie de „mărturii” ale monumentelor vizitate. Concludentă în acest sens este scrisoarea olografă, a Prof. Al. Borza, „ctitorul” Grădinii Botanice din Cluj: „*Stimate Dle Coleg,* /, *Cred că nu este fără interes pentru Dta clișeu alăturat ce reprezintă interiorul unei biserici de lemn din Țara Goralilor, din Debno(sic!), deși nu-ți lipsesc, de sigur, lucrări complete și bine ilustrate relativ la acest fel de monumente istorice românești din Carpații Nordici./ Reține-o, dacă îți este de folos. Cluj, 14, VI. (1)937. Cu salutări cordiale/ al Dtale/ Al. Borza.*” De altfel despre acest grup etnic de origine română, azi pierdut între popoarele de origine slavă, grup etnic localizat la sud de Cracovia, în Munții Tatra, cu ramificări până în Slovacia, pasionatul botanist Al. Borza a fost preocupat încă din deceniul trei al secolului trecut, mărturie fiind în acest sens articolul său publicat în revista „Transilvania”, *Prin țara Goralilor. Urme românești prin Tatra polonă*. Cu prilejul unei excursii fitogeografice i-a văzut acasă pe Goralii sau „muntenii” din districtul Nowy-Sacz. Surprinderea a constituit-o biserica de lemn din Demбно, ridicată în secolul al XVI-lea, fondată însă probabil în perioada medievală, în interiorul căreia se mai conservă „ *motive românești, culori românești, deși mediul era de alt rit*” – catholic n.n. – cu fragmente de mobilier liturgic de rit oriental precum partea superioară a vechiului iconostas, cu *crucea cu molenii, Iisus răstignit* flancat de *Sf. Maria și Sf. Ioan*. [v. Prof. Al. Borza (Cluj), *Prin țara Goralilor. Urme românești prin Tatra polonă*, în „Transilvania”. Organul Societății Culturale „Astra”, Anul 60, Nr. 1. Sibiu, ianuarie 1929, pp. 10-16]. (Arh. S., Scrisori risipite, No. 1.).

răspuns la o solicitare a Profesorului Coriolan Petranu, a fost expediată de notarul din comuna Valea Vinului (Satu Mare), în martie 1926, precizând faptul că vechiul lăcaș de lemn al parohiei Greco-Catolice din Roșiori nu mai exista de câteva decenii.⁸⁴ Construcția, de aspect particular în repertoriul bisericilor de lemn din Maramureș și Sătmar, a dispărut în anul 1879, când a fost înlocuită de o biserică nouă de zid. Vechiul lăcaș din Roșiori, a avut un destin aparte față de mulțimea bisericilor de lemn demolate în secolul al XIX-lea, imaginea monumentului fiind redată de cercetătorul sătmarian Francz Schulz în studiul său din anul 1866, o premieră pentru istoriografia transilvăneană.⁸⁵ Desenul, o axonometrie, redată dinspre sud-vest, marchează sveltețea turnului cu fleșa prevăzută cu patru turnulețe-„fială”, o clopotniță ridicată deasupra pronaosului dar și apele repezi și supraînălțate ale acoperișului (Fig. 16). Spre vest este redat pridvorul pe două nivele, cu patru stâlpi jos și șase arcade în partea superioară, cuprins între apele acoperișului (modalitatea asemănătoare de redare a pridvorului vedem la biserica de piatră din *Sarasău* în Maramureșul istoric). Biserica de lemn a fost surprinsă și într-o imagine fotografică de epocă, realizată și publicată de Franz Kiesslinger în periodicul ilustrat al orașului Stuttgart, în anul 1893.⁸⁶ Coriolan Petranu, bun cunoscător al bibliografiei de specialitate în limbile maghiară și germană, era la curent cu această istorie.

O secțiune specială din Arhiva Seminarului de Istoria Artelor de la Universitatea din Cluj cuprinde corespondența cu profesorii de la Facultatea de Teologie, Seminarul de Istoria artei creștine din Chișinău⁸⁷ dar și cu conducerea Bibliotecii Universității Regele Carol II, Cernăuți. Scrisorile conturează o mică istorie a noilor instituții de învățământ superior românesc din România întregită (în cazul de față Basarabia și Bucovina), eforturile, strădaniile profesorilor și a bibliotecarilor de îmbogățire a inventarului acestor adevărate „locuri de îngrijire a sufletului și a minții”, precum

⁸⁴ Scrisoare, No.282/1926. Notariatul Valea Vinului. „Către Universitatea din Cluj. Seminarul de Istoria artei. La adresa Dvoastră No. 90/1926 vă comunic, că în comuna Roșiori biserica veche de lemn nu mai există în prezent deoarece această biserică veche circ. 30 de ani de când sa spart și zidit biserica de piatră. Preotul este Dl. Osian Pamfil arhidiacon onorar care locuiește în comuna Roșiori. Valea Vinului la 1 martie 1926, notar ss.” Indescifrabil (Arh. S., Expertize artistice, No. 27).

⁸⁵ Fr. Haas, Franz Schulcz, *Die Holzkirchen im Bisthume Szatmár*, în „Mittheilungen der K.K. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” XI, 1866, pp. 1-14.

⁸⁶ Franz Kisslinger, *Deutsche Holzkirchen im europäischen Osten. Ueber Land und Meer*, în „Deutsche Illustrierte Zeitung” 36 (34), 1893-1894, pp. 703-704; I.M. Mălinaș, *Biserici de lemn din Județul Satu Mare. Monumente istorice bisericesti din Eparhia Ortodoxă Română a Oradiei. Biserici de lemn*. Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea 1978, pp. 437-476.

⁸⁷ Despre istoria Facultății de teologie din Chișinău, începând cu ceremonia de inaugurare a instituției de învățământ superior (8 noiembrie 1926) continuând cu Regulamentul de funcționare, v. *Chișinău orașul meu*, (<https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2012/01/19/invatamintul-facultatea-de-teologie-din.chisinau/>). Documentele au fost selectate de conf.univ.dr. Gheorghe Palade.

au fost denumite de grecii antichității.⁸⁸ Evocatoare în această privință este scrisoarea din 15 mai 1929 trimisă la Cluj de șeful Seminarului de Istoria artei creștine, Profesorul P. Constantinescu⁸⁹:

Stimate Domnule Profesor,

Deși Facultatea noastră funcționează de aproape trei ani, totuși din lipsa mijloacelor, nu posedă încă bibliotecă utilată cu cărțile absolut necesare nu numai profesorilor, dar nici chiar studenților. Sforțările noastre s'au îndreptat spre alcătuirea unei biblioteci speciale pe lângă catedra de Arheologie și Istoria Artei Creștine și mai mult din donații, am reușit să înjghebăm un început deocamdată.

Cum pentru cercetările studenților ne sunt necesare și prețioasele Dvoastră lucrări, vă rugăm să bine voiți a ne dona ori care și ori câte veți crede de cuviință din aceste publicații, rămânându-vă pentru aceasta recunoscători.

Cu mulțumiri și distinse salutări,

Profesor P. Constantinescu.⁹⁰

Răspunsul a fost pozitiv, în partea superioară a primei pagini a scrisorii din Chișinău citim însemnarea profesorului C. Petranu: „s'au trimis patru lucrări, cerând schimb”.

⁸⁸ Inspiratul adagiu notat de istoricul Hecateu cu prilejul vizitei în Egiptul condus de Ptolemeu I Soter (323-285 a. Hr.) era înscris deasupra portalului Bibliotecii sacre a lui Ramses (sec. XIII a. Hr.): *psychès iatreion*. (Gianfranco Ravasi, *La Biblioteca, Psychès iatreion*, în Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana „Studia Borromaica” 19, 2005, pp. 27-31).

⁸⁹ Autor a peste 100 de lucrări științifice în domeniul istoriei medievale dar și a istoriei moderne și contemporane a României Petru Constantinescu-Iași (1892-1977) a adus importante contribuții în domeniul istoriei artei românești și a popoarelor balcanice. De altfel începuturile sale științifice stau sub acest „semn”, teza sa de doctorat, susținută în anul 1925 la Universitatea din Iași, a abordat o temă de cercetare cu genericul, *Nartexul în artele bizantină, sud-slavă și română*. La scurt timp bibliografia sa va fi completată de alte lucrări de istoria artei, între care *Istoria artei bizantine* (1927), *Evoluția stilului moldovenesc* (1927), *Istoria artei creștine din apus* (1929). Tocmai în această perioadă P. Constantinescu a predat cursul de Istoria artei creștine la Facultatea de teologie a Universității din Chișinău. Ca militant politic a fost un loial susținător al ideilor socialiste (membru al Partidului Social-Democrat și apoi membru fondator și activist al Partidului Comunist Român, atât în perioada interbelică cât și după al doilea război mondial. În Republica Populară România, a avut funcții de mare răspundere, contribuind la instaurarea și consolidarea regimului comunist în țară, vădind și un atașament excesiv față de nomenclatura comunistă a epocii [v. Ionel Maței, *Personalități ieșene* (vol. IV); https://.wikipedia.org/wiki/Petre_Constantinescu-IaC8%99i].

⁹⁰ Scrisoare olografă, ss. Profesor P. Constantinescu, Stampila. Facultatea de Teologie Chișinău. Seminarul de Istoria Artei Creștine, Chișinău, 15 Maiu, 1929 (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 1). Epistola a fost scrisă de secretarul Facultății sau un tânăr asistent, diferența între grafia textului și a semnăturii fiind edificatoare.

Schimbul s-a efectuat destul de repede așa precum rezultă din scrisoarea semnată de Prof. P. Constantinescu în 27 mai 1929 (Fig. 17):

Domnule Profesor,

Astăzi am primit un pachet cu patru din lucrările Dvoastră, pentru care rog primiți mulțămirile noastre.

Ca urmare cererii Dvoastră v'am expediat tot azi următoarele lucrări:

- 1. Evoluția stil.(ului) moldovinesc.*
- 2. Istoria artei creștine în Apus*
- 3. Din relațiile artistice rom.(mâno)-bulgare*
- 4. Glozel*
- 5. Arheologia preistorică*
- 6. Circulația vechilor cărți rom.(ânești) în Basarabia*

Din celelalte nu mai posed nici un exemplar disponibil, spre regretul meu. Bucuros, schimbul de publicații îl primesc pentru viitor.

*Cu deosebită stimă,
P. Constantinescu.⁹¹*

Câteva scrisori din Arhiva Seminarului de Istoria artelor al Universității din Cluj marchează colaborarea cu Biblioteca Universității Regele Carol II din Cernăuți. Scrisorile expediate spre sfârșitul anului 1933 (27 septembrie, 20 și 31 Octombrie, Fig. 18) reprezintă solicitări, comenzi făcute de profesorul clujean ale unor fotografii referitoare la monumente istorice, arte decorative, obiecte liturgice, mobilier liturgic din Bucovina și Moldova.⁹² O pagină manuscris redactată olograf, cu creionul negru, prezintă lateral numele destinatarului, scris cu penița cu cerneală neagră, *Domnului Coriolan Petranu prof. Universitar Cluj*. Cuprinsul înregistrează/ precizează legenda ilustrațiilor comandate contra-cost de istoricul de artă clujean, în total 39 piese.⁹³

⁹¹ Scrisoare olografă, ss. P. Constantinescu. Facultatea de Teologie Chișinău. Seminarul de Istoria Artei Creștine, Chișinău, 27 Mai 1929, Scrisoarea prezintă o grafie ce aparține cu siguranță profesorului Constantinescu, identitatea dintre scriitura textului și a semnăturii fiind evidentă (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 2.).

⁹² Carte poștală, ss. Luchian Bălan, Cernăuți 27 Septembrie 1933; Scrisoare, ss. E. Păunel. România. Biblioteca Universității regele Carol II Cernăuți. Cernăuți, 20 Octombrie 1933; Scrisoare, ss. E. Păunel. România. Biblioteca Universității Regele Carol II Cernăuți, No. 5/34. Cernăuți, 31 octombrie 1933 (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 3, 4, 5).

⁹³ Pozele au fost realizate de maestrul fotograf Luchian Bălan din Cernăuți, prin mijlocirea Directorului Bibliotecii Universitare Regele Carol II, E. Păunel. Epistolele detaliază prețurile lucrărilor dar și observații asupra imaginilor comandate de la Cluj. Fotografiiile au fost „puse în ordine aritmetică și în conformitate cu lista D-voastre.” (...)/ „D-I Bălan a mai adaos Nr. 15, o altă vedere a pomelnicului din Vatra-Moldoviței,

Conținutul acestuia este cât se poate de relevant în privința rigorii și a cunoștințelor dobândite pe parcurs de istoricul de artă transilvănean referitor la artele plastice din Moldova și Valahia medievală, în strădania sa de întocmire a unui curs universitar de Istoria artei medievale, de apreciat nivel științific și pedagogic.⁹⁴

În același context se înscrie și corespondența lui Coriolan Petranu cu Oreste Tafrali (14 noiembrie 1876, Tulcea - 5 noiembrie 1937, Iași), remarcabil exemplu de reușită și în domeniul de specialitate comun cu al profesorului clujean, istoria artelor, știut fiind faptul că în istoriografia noastră a fost un înaintemergător în studiul problemelor de „urbanism” și topografie medievală (*Thessalonique au quatorzieme siècle*, Paris 1913; *Topographie de Tessalonique*, Paris, 1913, premiate în 1927 cu Premiul „Bordin” al Academiei de inscripții din Paris; *La cité pontique de Dionysopolis*, Paris, 1927), dar și în elaborarea manualelor de *Istoria artelor*, cele două volume (I-II, București 1927), cu o metodică inspirată din concepția lui Taine, unde interpretarea asociază contextul epocii și mediului. Autorul unor elaborate monografii și studii publicate în țară și străinătate (*Biserica domnească: datele clădirii și decorării*, București, 1915; *La Monastere Sucevitsa*, Iași, 1929; *Monuments bysantins de Curtea de Argeș*, I-II, Paris, 1931; *Portretele lui Ieremia Movilă, al lui Alexandru cel Bun și ale familiilor lor de la Suceava*, Iași, 1931), pasionat iconograf

apoi la cererea mea, Nr. 19, fiindcă, la 19, frumosul turn al mănăstirii e îmbrăcat în schele și nu se poate vedea bine, apoi N-le A-D, toate privind mănăstirea Putna./O vedere de ansamblu a Palatului mitropolitan nu există, din această cauză veți primi, pe lângă vederea corpului central (37), încă și Nr. 38, Muzeul mitropolitan și școala de cântăreți bisericești, formând aripa dreaptă a ansamblului și Nr. 39 Facultatea de teologie și capela seminarială, formând aripa stângă./Sala de marmoră e identică cu sala sinodală.” Scrisoare, ss. E. Păunel. România. Biblioteca Universității Regele Carol II Cernăuți, Cernăuți, 20 Octombrie 1933. (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 4).

⁹⁴ Numerele imaginilor au fost scrise cu creionul roșu, legenda cu creionul negru, după cum urmează:
 1. Putna. Arh.(itectura). Mănăst.(irea) Putna dinspre răsărit. 2. Păreții. Putna. 3. Epigotion. Adormirea. 4. Epigotion. Adormirea, detaliu. 5. Acop.(erământul Mariei) de Mangop. 6. Broderie de haina lui Șt(efan) cel Mare. 7. Serafim. 8. Punerea în mormânt de Ștefan cel Mare (aer cu fir și perle). 9. Iespdea de pe mon.(umentul) lui Ștefan. 10. biserica. 11. Cruce sculptată. 12. Vatra Moldoviței. Păcătoșii trași în iad. 13. Vatra Moldoviței, vechi jilț, din față. 14. Vatra Moldoviței, vechi jilț laturi. 15. Vatra Moldoviței, pomelnic. 16. Humorul, biserica dinspre răsărit. 17. Sfeșnic vechi din Arbore. 18. Mănăstirea Dragomirna, Miniatură de Crimca. 19. Mănăstirea Dragomirna, biserica dinspre miazăzi. Noaptea și 19.a. turnul. 19.b. Mănăstirea Dragomirna, cruce de chiparos. 20.21. Voroneț, bis.(erica) 2 vederi dinspre sud. 22. Voroneț, veche strană a lui Grigore. 23. Voroneț, veche strană din sec. 16. 24. Voroneț veche strană din sec. 16 văzută din laturi. 25. Voroneț, cruce sculptată în lemn. 26. Suceava. Bis.(erica) Sf. Dumitru dinspre vest. 27. Biserica Sf. Dumitru inscripția lui P(etru) Rareș. 28. Sucevița, Acop.(erământ) de morm.(ânt) Ieremie Movilă. 29. Sucevița, Iespede de marmoră. 30. Vatra Moldoviței, ruinele caselor domnești. 31. Vatra Moldoviței, tablou ctitoricesc. 32. Dragomirna, legătura de argint a unei evanghelii. 33. Mănăstirea Putna dinspre miazăzi. 34. Mănăstirea Putna, Mânecări dom.(nești) de Al(exandru) Lăpușneanu. 35. Mănăstirea Putna. Două covoare. Palatul mitropolitan. 36. sala de marmoră. 37. vedere exterioară a corpului central. 38. 39. sala sinodală, broșura Relli. 1. exemplar. Reșed(ința) mitrop.(olitană). Pe latura stângă a colii, cu cerneală neagră, o completare: Putna/omagiul/A. Omofor. B. Alt Omofor. C. Epigonation. D. Cădelnița. (Arh. S., Scrisori din Bucovina, Basarabia și Moldova, No. 6).

și iconolog (*Iconografia Imnului Acatist*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, VII, 1914), explorator al unor genuri minore, artele decorative (*Le trésor byzantin et roumain du monastère Putna*, Paris, 1925; *La monastère de Sucevița et son trésor. Mélange Ch. Diehl*, II, Paris, 1930) și nu în ultimul rând, pedagog, apreciat profesor titular de arheologie și antichități la Universitatea din Iași (1913) dar și fondator al unor instituții de specialitate (Muzeul de Antichități din Iași), editor de publicații, *Repertoire d'Art et d'Archeologie* și conducător, vreme de 10 ani, al revistei *Arta și Arheologia*.⁹⁵

Cele două scrisori ale Prof. Oreste Tafrali sunt tot atâtea răspunsuri, din păcate negative dar justificate, la solicitările făcute în scris de Coriolan Petranu, mai precis un volum de autor și o serie de fotografii de monumente istorice, ca donații pentru Biblioteca și Fototeca Seminarului de Istoria artelor al Universității din Cluj. În schimb, într-o măsură justă și echivalentă, se avea în vedere pe viitor schimbul de publicații elaborate de cei doi autori (Fig. 19).⁹⁶

O solicitare pentru un schimb echivalent de publicații a fost adresată de Coriolan Petranu arhitectului G. Balș, cunoscut la acea dată prin opera sa, temeinică și valoroasă, închinată arhitecturii moldovenești, studii de la care au pornit toate cercetările ulterioare la temă. Volumul cerut pentru Biblioteca Seminarului de Istoria artelor al Universității din Cluj era unul de curând apărut față de data cererii, cel referitor la *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea* (Fig. 20).⁹⁷

⁹⁵ Între ultimele volume dedicate marelui savant este și cel datorat Liviei Ciupercă, *Oreste Tafrali. Uitare-n neuitare*, Editura StudIS, 2015.

⁹⁶ „Mult stimată coleg./ Vă rog să mă iertați, că răspund așa târziu la amabila Dv. scrisoare. Am fost foarte ocupat cu cursurile mele și cu câteva conferințe făcute la București și aiurea./ Îmi pare rău, că nu pot să vă satisfac cererea. Opera mea „Le Trésor de Putna” aparține ca proprietate editorului Paul Genthner, 13 rue Jacob, din Paris. Vă pot procura eu cu o reducere de 20%, adică cu 1600 lei în loc de 2000. Aș fi foarte mulțumit, dacă putem face schimbul. Toate lucrările, care interesează biblioteca noastră, cum sunt ale Dvoastră, ni le procurăm pe credit prin una din marile librării din București. Încă odată regret că nu vă pot satisface, cum aș fi dorit./ Cu salutări distinse colegiale./ O. Tafrali.” ARTA ȘI ARHEOLOGIA, Iași, 16, Str. Carol, Jassy, 25 Dec.(embrie) 1931.

A doua scrisoare:

„Mult Stimată Domnule Petreanu(sic!)/ Vă mulțumesc în chip viu de salutările colegiale ce mi-ați trimis și vă rog să primiți expresiunea sentimentelor mele de prietenie./ În ceea ce privește propunerea ce-mi faceți de a vă trimite fotografiile noastre ale monumentelor din Moldova, regret că deocamdată nu o pot face, căci nu le-am publicat încă./ De altfel, monumentele moldovene au fost fotografiate de Comisiunea Mon.(umentelor) Ist.(orice) din București. Membrii ei au publicat în mare număr din ele și mai cu ușurință vi le pot procura. / Cu cele mai distinse salutări./ O.Tafrali. Iași, 6 Noiembrie 1933.” (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 7 și 8.).

⁹⁷ Răspunsul arhitectului a fost următorul: „București, 6 III, 1(934), Prea stimată Domn./ Am primit cartea Dv. Postală. Îmi pare foarte rău că Domnii de la secretariat C.M.I. nu v’au răspuns. Ultima mea carte, *Bis(ericile) mold.(dovenești) din sec. (corect, veacurile) 17 și 18 (corect al XVII-lea și al XVIII)*, nu a apărut în ediția *Comisiunii Mon.(onumentelor) Istorice ci la Fundația Regelui Ferdinand*.

Muzeul Fălticeniilor este prezent în epistolarul din Arhiva Seminarului de Istoria Artelor prin trei cărți poștale semnate de profesorul Vasile Ciurea, ctitorul instituției deschisă în noiembrie 1914, ca muzeu regional, în clădirea Colegiului „Nicu Gane” din oraș, pasionat de istorie, de păstrare și redare a memoriei locului natal, care a vizitat Clujul, cunoscându-l personal pe Prof. C. Petranu, în 2 noiembrie 1926. În prima scrisoare Vasile Ciurea își exprima regretul că a pierdut ocazia de a primi, cu acel prilej, câteva dintre publicațiile istoricului de artă clujean.⁹⁸

V. Ciurea revine cu o nouă solicitare adresată profesorului clujean pentru expedierea câtorva dintre lucrările acestuia pentru Biblioteca Muzeului Fălticeniilor:

Stimate Domnule Profesor,

La Stimata Dvs. C. P. Cu data în 4/XI Vă răspund, că Muzeul n'are nici o publicațiune de a Dvoastră; afară de cartea „Muzeele ... ce-mi aparține mie, personal.

De aceea, primesc cu multă recunoștință, ori'ce-mi veți trimite, în publicațiile Muzeu, Istorie...

Cu distinse salutări și anticipate mulțumiri, V. Ciurea.⁹⁹

A treia carte poștală semnată de profesorul moldovean, în Decembrie 1936, certifică primirea altor lucrări expediate de Coriolan Petranu pe adresa Muzeului Fălticeniilor. Colaborarea între acest Muzeu și Institutul de Studii Clasice, respectiv Universitatea din Cluj, dintre profesorii și arheologii clujeni și Vasile Ciurea e marcată de precizările făcute în cartea poștală, referitoare la o serie de piese arheologice de importantă valoare istorică și muzeală, împrumutate arheologilor clujeni cu ocazia unui Congres de specialitate, obiecte de mare valoare arheologică care trebuiau să revină în vitrinele Muzeului din Fălticeni:

Sunt convins că dacă Seminarul Dv.- de la Universitatea din Cluj îl, cereți vi se va trimite./ Cu expresia sentimentelor mele cele mai distinse. G. Balș./ Dacă nu primiți un exemplar de la Fundație, rog a'mi comunica...” (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 14).

⁹⁸ Carte poștală, ss. V. Ciurea. Muzeul Fălticeniilor. Pers. Juridică, 2. 11. 1926 (Arh. Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 10.).

⁹⁹ Carte poștală, scrisă cu cerneală de culoare verde, ss. V. Ciurea, 9. 11. 1931, câte o ștampilă pe avers și pe revers, în colțul din dreapta, sus: „Biblioteca Muzeului Fălticeniilor” și „Muzeul Fălticeniilor”. Pe avers, în partea de mijloc o însemnare a lui C. Petranu din 16/XI 1931: *s'a expediat 1) Bihor* (Monumentele artistice ale județului Bihor I. Bisericile de lemn. The Wooden churches of the Bihor County, Sibiu: Krafft & Drotleff, 1931). 2) *Revend.* (Revendicările artistice ale Transilvaniei, Arad, 1925), 3) *Noui cercet.* (Noi cercetări și aprecieri asupra arhitecturii în lemn din Ardeal. Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgen, M.O. Imprimeria Națională, București, 1936). Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 11.

Stimate Domnule Profesor,

Să-mi iertați, Vă rog, întârzierea răspunsului meu de mulțumire, pentru volumele, trimise acestui Muzeu; rugându-vă ca și'n viitor, când dați la lumină, asemenea lucrări interesante, să nu uitați și Muzeul din Fălticeni.

*Am o altă rugămintă la Dv-: la Congresul din Octombrie, după stăruința Dlor Daicoviciu și Teodorescu, le-am lăsat cele patru piese dela Bunești; spre fotografiere și eventuală examinare. De atunci, am scris Dlui Daicoviciu, să mi le restituie, dar n'am primit nici un răspuns. Azi am scris din nou, Dlui Prof. Teodorescu, rugându-l să dispună trimiterea lor, căci vitrina lor, îmi este ... și pe de altă parte, ele trebuie să fie în Muzeu.- Vă rog, f. mult, a stăruii pe lângă Dnii de mai sus să ni le trimită. Cu distinse salutări, V. Ciurea.*¹⁰⁰

Cu siguranță, solicitarea Prof. Vasile Ciurea a fost transmisă mai departe profesorilor nominalizați și valoroasele piese provenite din bogatul sit arheologic de la Bunești și-au reluat locul în vitrina Muzeului.¹⁰¹

Vom încheia acest periplu epistolar interbelic cu altă însemnare de pe o carte poștală, care dovedește din nou disponibilitatea Prof. Coriolan Petranu pentru colaborarea nediscriminatorie cu intelectualii din Moldova, Profesori universitari, Directori de Muzeu, Bibliotecari și Profesori de liceu, precum Al. P. Arbore, activ la liceul „Unirea” din Focșani (Fig. 21), istoricul de artă al Universității din Cluj, numărându-se printre donatorii generoși pe seama acestor/acestei instituții de învățământ mediu din România întregită¹⁰²:

¹⁰⁰ Carte poștală scrisă cu cerneală de culoare verde, ss. V. Ciurea, MUZEUL FĂLTICENILOR, 13. XII, (1)936. (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 12).

¹⁰¹ Bibliografia la temă este foarte importantă relevând activitatea fructuoasă a Directorului Muzeului din Fălticeni, colaborarea sa cu specialiștii din regiune la identificarea siturilor arheologice, Buneștiul având mărturii remarcabile, urmărind recuperarea valoroaselor obiecte pentru instituția condusă de el. Corespondența cu acești colaboratori, adevărați arheologi amatori, este revelatoare [v. Sorin Ignătescu, „Ștefan cel Mare” University, Suceava, *Arheological research in the proximity of Drăgușeni Village (Suceava County) in the Letters sent by Dimitrie Drăgușanu to Vasile Ciurea*, în „Codrii Cosminului” XVI, 2010, No. 1, pp. 159-165].

¹⁰² „Mult stimat Domnule Petran, / Am primit scrisoarea Dv. cu informațiunile necesare pentru care vă mulțumesc foarte mult. Dorind să vă fac o dare de seamă – o recenzie n.n. – asupra'lor în *Viața Românească* sau *Arta și Arheologia de la Iași a Dlui O. Tafrali*; vă rog să fiți așa de bun ca să-mi trimiteți gratuit, după cum spuneți Dv. în scrisoare, cele două lucrări și anume: „*Bisericile de lemn...*” și *Die Kunstdenkmäler etc./ Rămânând în așteptarea răspunsului Dv. primiți din parte-mi cele mai distinse salutări./ Al. P. Arbore/ Profesor la liceul „Unirea” din/ Focșani/ Str. D. Sturza, no. 17.*” Carte poștală, ss. Al. P. Arbore, Focșani, 11 Martie, 1928 (Arh. S., Scrisori din Basarabia, Bucovina și Moldova, No. 13).

ILUSTRĂȚII

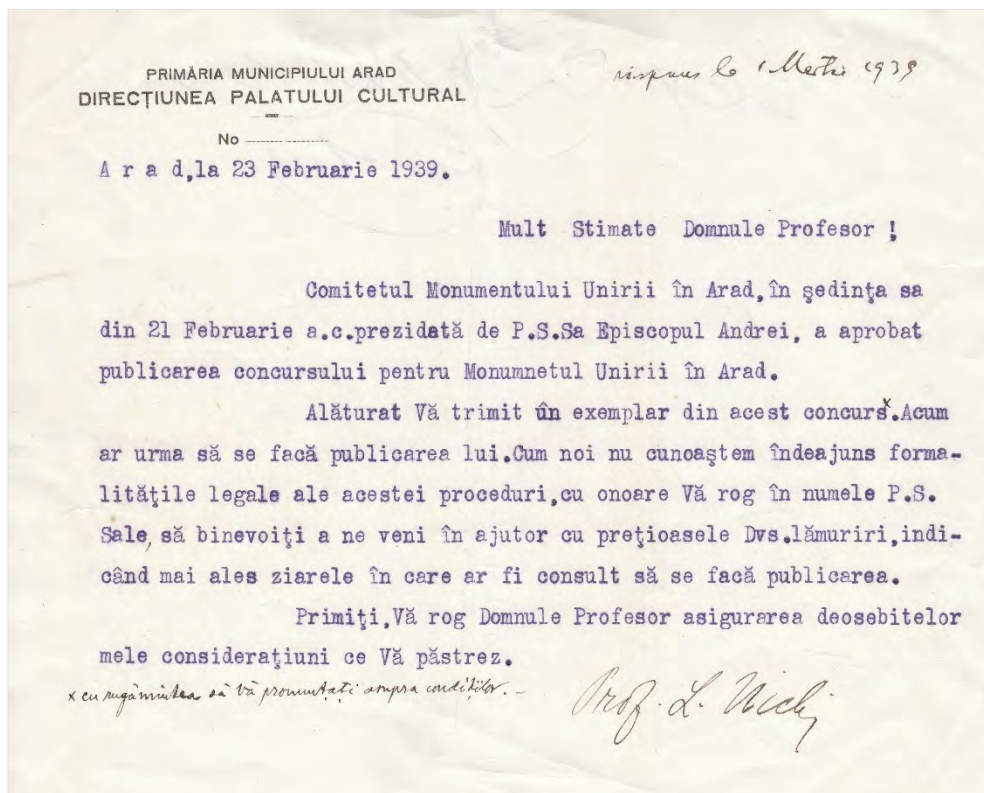


Fig. 1. Adresa Direcțiunii Palatului Culturii din Arad despre publicarea concursului Monumentului Unirii din oraș.

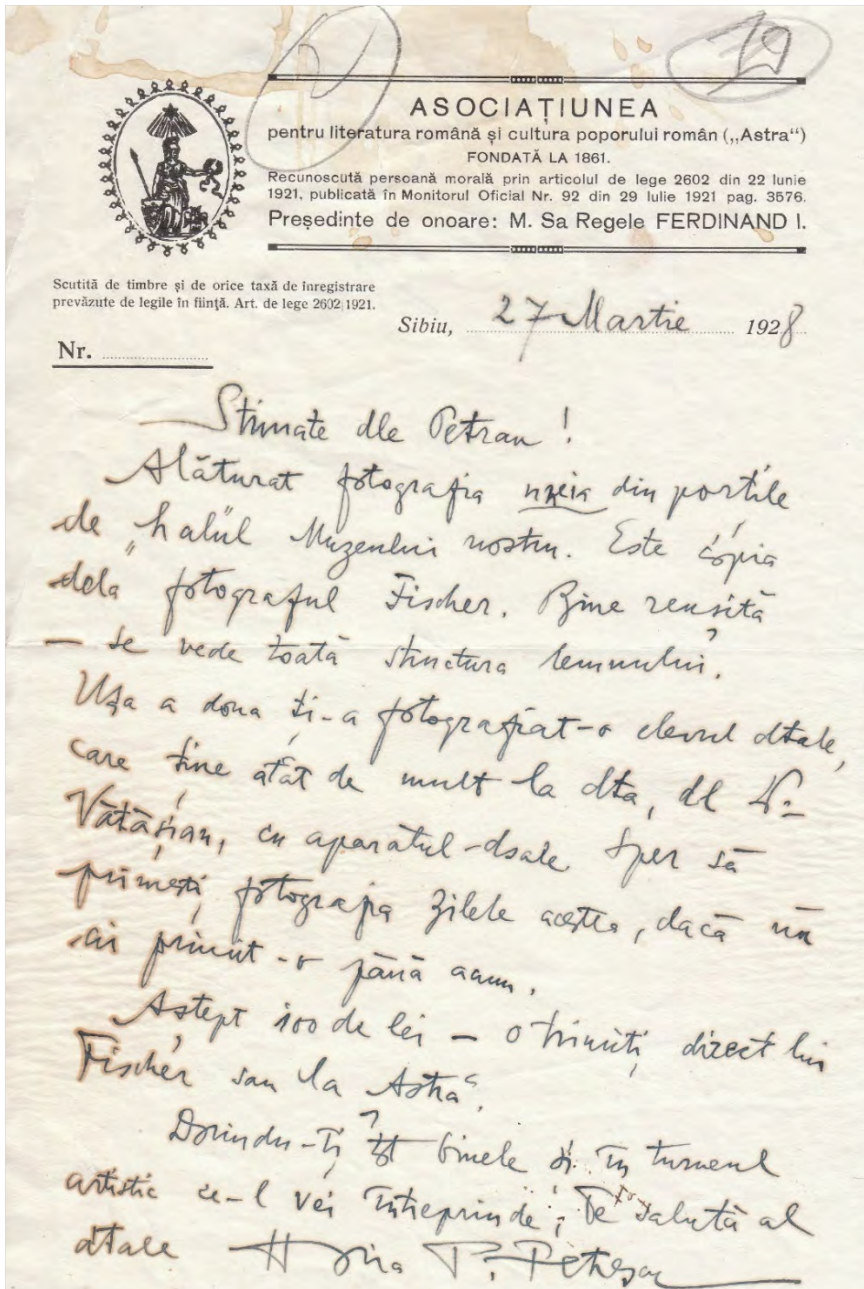


Fig. 2. Scrisoarea lui Horia P. Petrescu despre poarta sculptată din Colecția Muzeului „Astra” Sibiu.



Fig. 3. Catul Bogdan, Pont-Neuf, Paris.



Fig. 4. Catul Bogdan, Biserică (Reformată) din Cluj.



Fig. 5. Catul Bogdan, Peisaj provincial, Cluj.



Fig. 6. Emil Cornea (Catedrala) Notre-Dame, Paris, 1923.



Fig. 7. Anastase Demian, Muntele Athos (?), 1926.



Fig. 8. Aurel Ciupe, Peisaj de pe malul Timișului, ante 1930.



Fig. 9. Aurel Ciupe, Pădurea Cornești (Târgu Mureș).

21/III. 1932

Referat

Biserica din Poiana are o vedere exte și planul, cea din Hontșor
 pot vedea ext, planul, secțiunile, cea din Tâlgi ved. ext, planul și secție.
 nile în lucrare mea asupra Bis. de lea din juł. Nord. 2. Pictura în les de
 Hontșor p. 16 tratată, 1 il a pict, și în Tâlgi 1860 de Dots Demetru

potp

Poiana 1806, Tâlgi 1800

la Poiana o lungi art, nsa exte și nsa din te
 femi și hrb, un arc creat și engr. al
 bolto, grani pe hrb, 1 steag și pot

Tâlgi anhis 1733 arh. stea re
 chist 1860 } de protol Sirea
 scua episc. și apisi

Hontșor: figura din fete altand
 2 sferice f. masive
 și coanela iconostamli

Bis. de Tâlgi fide în st. f. res se poate dte

" " Poiana și Hontșor nse se uneste cist se poate. Cea din Poiana ex. frang. în
 alt local comun

în vitor n. nu se contese de ciste parhi la venitul celor pteas aduce la d
 bis. nede

dac. ar. a fi decide demol. la Poiana, din cauza lipsei de mijl. și se trimite la
 mun. pal. ult. Nord nile, pascal bolto, kiloprofile pe hrb, 1 steag și pot

Fig. 10. C. Petranu, referat (ciorna) despre bisericile de lemn din Poiana,
 Tâlgi și Hontșor (21.III.1932).

Bucuresti 27 . 11 . 90
 Iubite Domnule Petrușu,
 Avem la muzeu o datorie de
 completă și reprezentativă co-
 lectie de portrete de Lecca,
 adică în cât noi nu avem im-
 denita și mai umprătau mi-
 nusc de el. Dacă tușă voi auzi
 pe cineva că dorește lucrări
 ale lui, mă voi gândi la dl
 P. Lotze. Numai că putul
 sur se pare cam ridicat. N'am
 plătit nici o dată mai mult
 de 8000-10000 lei o bucată, și
 încă din cele mai bune.
 Cu cele mai amabile saluturi
 C. Opreșcu

Fig. 11. Prof. G. Opreșcu, carte poștală adresată Prof. C. Petranu.

MINISTERUL AFACERILOR STRAINE
 SUBSECRETARIATUL PRESEI ȘI INFORMAȚILOR
 DIRECTIUNEA PRESEI

București, 22 Septembrie 1932

Stimate Domnule Petranu,
 Dl Subsecretar de stat V.V.TILEA
 mă însărcinează să vă transmit rugămintea de a-i
 comunica în scris și în mod cât mai detaliat și
 mai precis observațiunile Domniei Voastre în
 privința erorilor care s'au strecurat în ediția
 germană a ghidului României (Reiseführer durch
 Rumänien), aceasta în vederea îndreptărilor ce
 trebuiesc făcute la edițiile franceză și engleză
 a acestui ghid.

Transmițându-vă mulțumirile anticipat
 ale D-lui Tilea, vă rog să primiți salutările
 mele distinse.

DIRECTORUL PRESEI
C. Petranu

17 Oct 1932

Stimate S. Le. Tilea, Director,

La scrisoarea Dn. din 22/11/32 referitoare la rapoartele mele, după ce
 m-am reînnoțit din nou, găsesc în din Reiserführer mult a fi în
 la cunoașterea în cel ce trebuie să se facă în privința
 a se cunoaște că în privința noastră are din referințe referențe
 cele, în ce va fi comunicat în parte corile. Totuși de vi
 d. fabricarea de noi donți și ^{comenzi} ordine în țară, și
 este indispensabil, în cele germane și în cele franceze, să
 se corecteze și adăde, în cele franceze și engleze să
 fie adădite radical, nu numai prin adădare și corectare (ca
 se amintesc numai la detalii și date) și prin ^{alte} ^{noii} concepții
 în ce se face în privința ^{comenzi} ^{ordine} și în privința ^{alte} ^{noii} concepții
 în ce se face în privința ^{comenzi} ^{ordine} și în privința ^{alte} ^{noii} concepții
 în ce se face în privința ^{comenzi} ^{ordine} și în privința ^{alte} ^{noii} concepții

cu oficial mijloc (oficiu în colaborare) și în ce ^{comenzi} ^{ordine} și în privința ^{alte} ^{noii} concepții

17. 1932

Fig. 12. Adresa Subsecretarului de Stat, V.V. Tilea și răspunsul (ciorna) Prof. C. Petranu (17.X.1932).

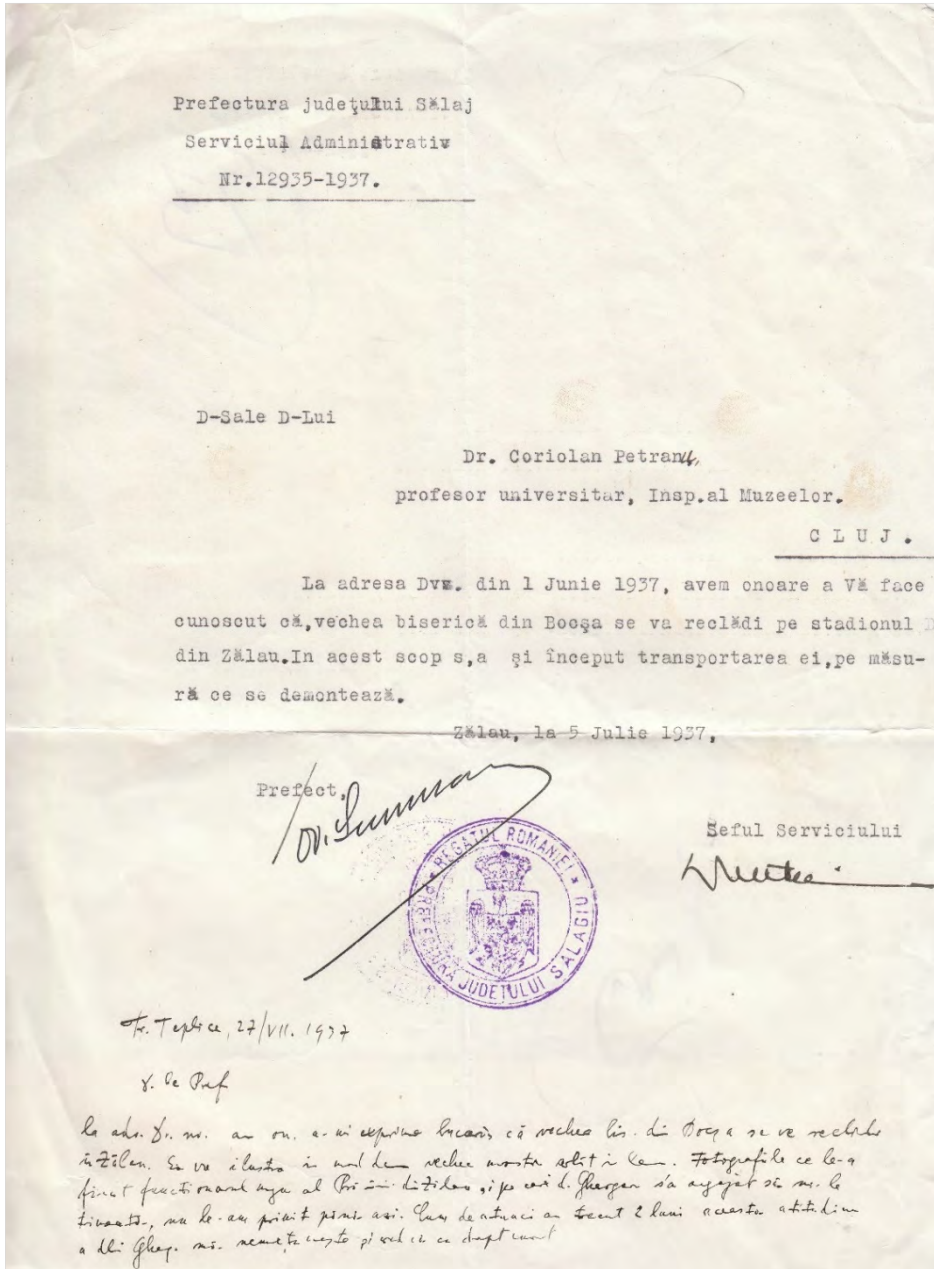


Fig. 13. Adresa Prefecturii Jud. Sălaj (5.VII.1937) referitoare la biserica de lemn din Bocșa și răspunsul/ciorna Prof.-lui C. Petranu (27.VII.1937).

Cluj, la 29/XI. 1937

Stimate Domnule,

chestiunea artei nationale este ca mult mai complicata decat o inchipuim. Consultati studiul meu: "Begriff und Erforschung der nationalen Kunst" Muenchen, 1937, cititi lucrari care se ocupa cu caracterul Romanului, studiati arta noastra veche si noua apoi meditati profund. Inainte de toate sufletul de Roman trebuie sa simta si sa exprime spontan ce e national. Si produce arta nationala - precum si ce Woefflin - este un dar, ca si orice creatie, nu o chestie de vointa.

Cu toate stiinta

Ciriolau Petranu

Fig. 14. Scrisoarea (ciorna) Prof. C. Petranu adresată învățătorului-sculptor Ioan Avram (29.XI.1937).

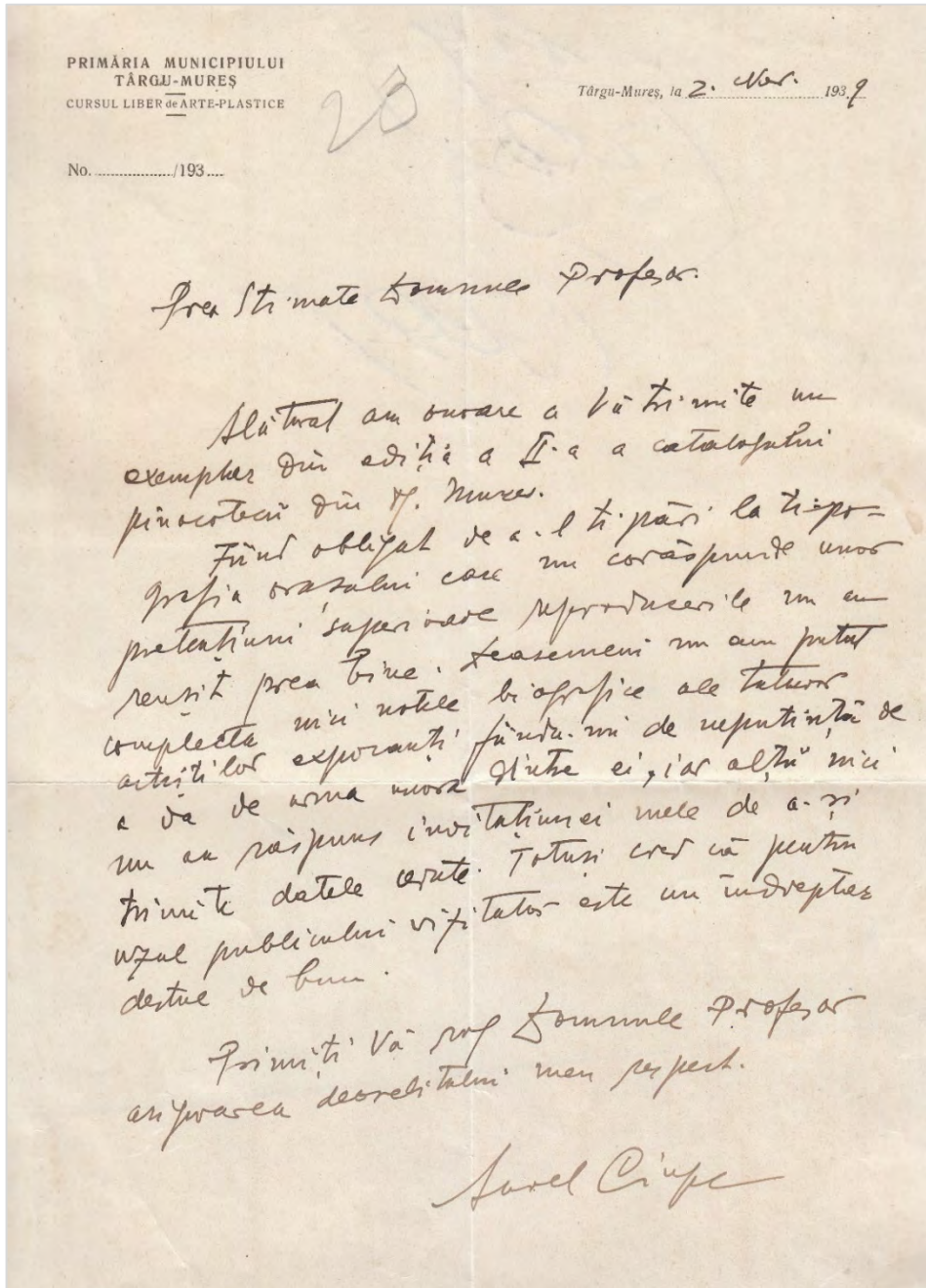


Fig. 15. Scrisoarea Pictorului Aurel Ciupe adresată Prof. C. Petranu (2.XI.1939).

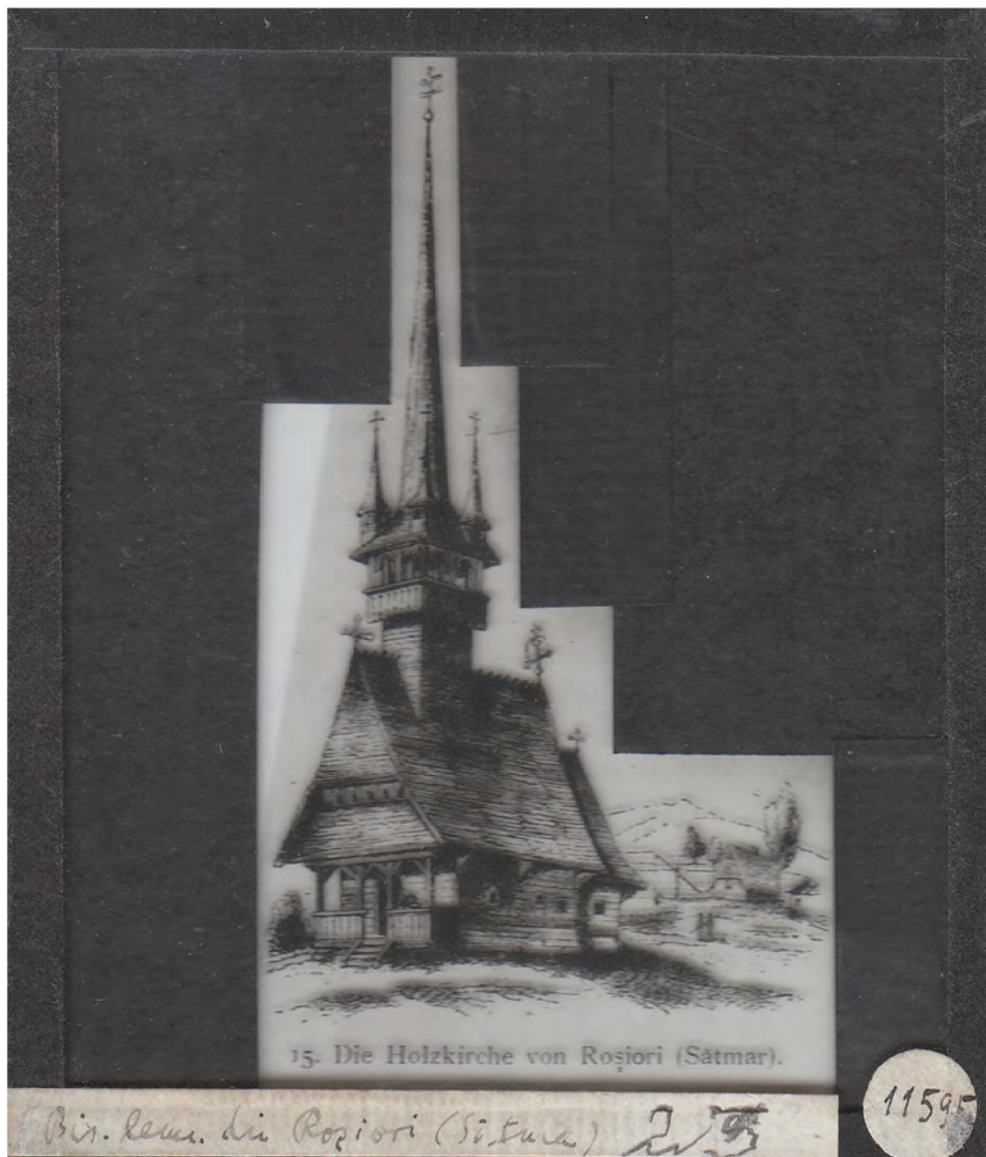


Fig. 16. Franz Schulcz, Biserica de lemn din Roşiori (Satu Mare), 1866.

FACULTATEA DE TEOLOGIE
CHIȘINĂU
SEMINARUL DE ISTORIA
ARTEI CREȘTINE.

Domnule Profesor,

Astăzi am primit un pachet în
gata din lucrările sestră, pentru
care rog primirii mulțumirilor noastre.
Cu urmasul acestei sestră s'au
expediat tot azi următoarele lucrări:

1. Evoluția stil. moldovinez
2. Istoria artei creștine în Apus
3. ~~Discurs~~ Din relațiile artistice rom. bulgare
4. Ghidul
5. Arheologia preistorică
6. Circulația vechilor cărți rom. în Basarabia

Chișinău 27 Mai 1929

Din celelalte nu mai posed nici
un exemplar disponibil, spre
regretul meu. Bucuroș schimb
de publicații îl primesc pentru viitor.
Cu dragă-țe stăm
P. Constantinescu

Fig. 17. Scrisoarea Prof. P. Constantinescu, Facultatea de Teologie Chișinău, adresată Prof. C. Petranu (27.V.1929).

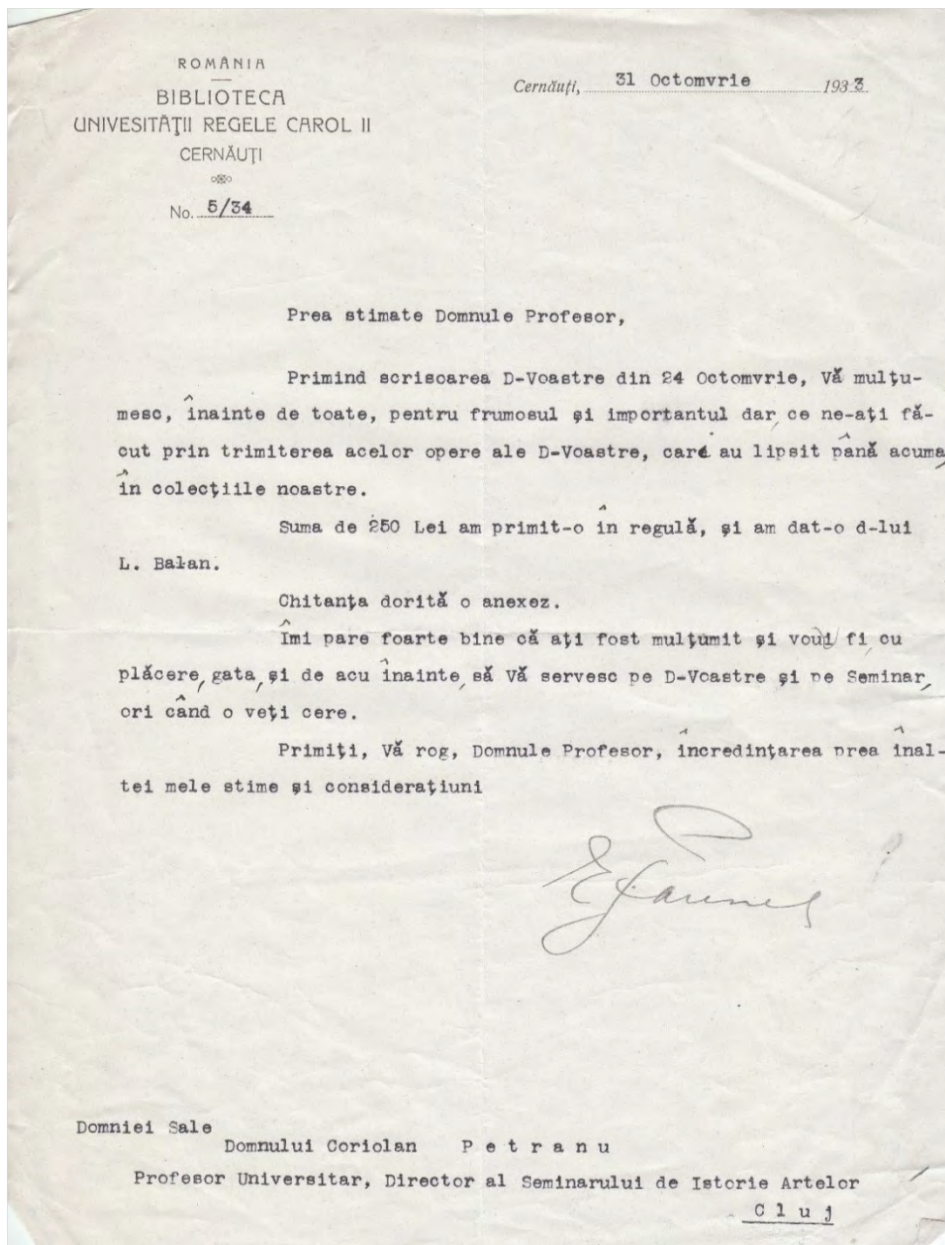


Fig. 18. Adresa Direcțiunii Bibliotecii Universității Regale Carol II, Cernăuți (31.X.1933).

ARTA ȘI ARHEOLOGIA
JASSY, 16, STR. CAROL

Jassy, 25 Dec. 1931...

Muli stimate coleg,

Vă rog să mi se certate, în răspuns, așa
 de dragă la amabilitate de scrisoare. Am
 fost foarte ocupat cu cursurile mele și cu
 câteva conferințe făcute la București și ai mei.

Timpul meu, că nu pot să vă satisfac
 cererea. Opera mea "Le Trésor de Boudha"
 aparține ca proprietate editorului
 Paul Gluthner, 13 rue Jacob, din Paris.
 Vă pot procura eu cu o reducere de
 20%, adică cu 1600 lei în loc de 2000.
 Aș fi fost mulțumit, dacă puteam
 face schimbabil. Toate lucrările, care
 interesează biblioteca noastră, cum sunt
 ale doctore, mi le procurăm pe cel
 puțin una din marile librării din București.
 Timpul meu regret că nu vă pot
 satisface, cum aș fi dorit.

Cu salutații distinsă colegiale
 O. Tafrali.

Fig. 19. Scrisoarea Prof. Oreste Tafrali adresată Prof. C. Petranu (25.XII.1931).

București 6 III 1934

Daca stimatului domn
 Am primit cartă și postată. Trebuie
 foarte rău că domni de la secretariat C.M.C.
 nu v-au răspuns. Ultima mea carte. Bis.
 mod. din ser 17018. nu a apărut în ediția
 Comisiei Mea. Tăbăce și la Fundația
 Regelii Ferdinand. Sunt cursuri și la
 Seminarul S - de la Universitatea din Cluj
 și cerete și se va tipări.

Cu expresii sentimentale ale mele
 rămân.

Dacă nu primum un exemplar de la Fundația, rog

C. Balș

a lui comunist.

Fig. 20. Mesajul Prof. Arh. G. Balș adresat Prof. C. Petranu (6.III.1934).

Focșani 1928 Martie 11

Mult stimatului Domnule Petran,

Am primit scrisoarea de cu informațiile necesare pentru care
 vă mulțumesc foarte mult. Dând o în vedere de reanșă
 asupra lor în Viața omnișoară sau Arta și Arheologia de la
 Focșani a lui O. Ștefan, vă rog să fiți așa de bun ca să-mi
 trimiteți gratuit după cum știți de în scris, cele două
 lucrări și anume: Biroul de lucru și Dicționarul de Kunst de Kunst etc
 Rămânând în așteptare răspunsului de primum din
 parte-mi cele mai bune salutări

H. P. Arbore
 profesor la liceul „Unirea” din
 Focșani
 str. D. Sturza No 17

Fig. 21. Mesajul Prof. Al.P. Arbore, Liceul „Unirea”, Focșani, adresat Prof. C. Petranu (11.III. 1928).

ASOCIERI ÎNTRE FORMELE GEOMETRICE DE BAZĂ ȘI CULORILE PRIMARE, DE LA WASSILY KANDINSKY LA INGO GLASS¹

VASILE DUDA*

ABSTRACT. *Basic Geometric Forms and Primary Colors Associations, from Wassily Kandinsky to Ingo Glass.* An inventory of theoretical interpretations, from Wassily Kandinsky to Ingo Glass, was sought and explanations were sought for these interpretations and associations. With the arrival of Wassily Kandinsky at Bauhaus, the theory of the relation between the geometric forms and the primary colors emerged, whereby the yellow color is associated with the geometric shape of the triangle, the blue with the circle, and the red with the square. A test applied to students around 1923 supported this association that influenced the artistic theory of the 20th century. In search of a synthesizer concept, Ingo Glass reinterprets the Bauhaus theory in the ninth decade of the 20th century. In the Ingo Glass artist's view, the yellow color is associated with the triangle, blue is a color that receives expressivity in particular by associating itself with the balanced shape of the square, and red is predominantly related to the expansionist dynamics of the disc or circle. Through this reinterpretation, the artist simplifies the shapes of the sculptural constructions at the triangle, square and circle, and from the chromatic point of view he limits himself to the use of primary colors. The comparison between the two theories made by Peter Volkwein, the director of Ingolstadt's Concrete Art Museum, in 1998 stated the need to determine who is right! The history of the arts was thus given a theme by which to articulate the artistic axiom of the relationship between basic forms and colors. The analysis of this issue has not been transformed into a partisan for one or the other of the two theories because we consider the differences between the two interpretations as the consequence of a socio-cultural evolution and the imprint of the environment in which we have formed our artistic sensitivity. The understanding of Kandinsky's theory and then the acquisition of this point of view within the Bauhaus School is outlined in the cultural context of the early 20th century. The test given to students at Bauhaus revealed a perfectly justified viewpoint and consequently was embraced by the members of the school and the artistic world that followed this experiment. A century away, Ingo Glass changed the interpretation as a result of adapting to a more abstract cultural environment. The

¹ Articolul prezintă aspecte studiate în cadrul temei de doctorat *Ingo Glass – formă, culoare, lumină, spațiu* susținută la Universitatea de Vest din Timișoara în anul 2018.

* *Doctorand în istoria artei, Profesor la Liceul de Arte Plastice Corneliu Baba, Bistrița, Istoric de artă la Primăria Bistrița, email: vasileduda@yahoo.com*

reasoning of combining blue with rounded shapes that are specific to the depth of the water and thus to the relationship with centripetal space specific to the circle is close to individuals who lived in a more natural environment at the beginning of the 20th century. The reasoning of square association, as a balanced geometric shape with a static color (in a stable sense), is close to individuals living in a more abstract, more common notion at the end of the 20th century. We therefore consider that these differences of perception are due to the dynamics of perception of the contemporary man. Changing the socio-cultural environment also causes changes in how to perceive the relationship of forms and color, between natural and abstract. To test these issues, a test close to that offered at the Bauhaus School was designed and respondents were the students participating in the National Olympiad of Visual Arts, Architecture and Arts History. So the test has national coverage, but it has been limited to students aged 16-19, qualified at the 2018 National Olympiad, organized in Bistrita. The results were compared with those obtained about ten years ago at the Museum of Modern Art in New York, which showed that 48% of the respondents chose the blue color combination with the rigorous form of the square. The test from Bistrita confirmed an association of the yellow-colored triangle in the proportion of 39%, 36% red, and 24% blue. The circle was associated 39% with red, 37% with yellow and 23% with blue. The square met a majority of 52% for blue, 25% for red and only 22% for yellow. The experiment itself reproblematises the relationship between the intuitive and rational approach of the contemporary plastic phenomenon.

Keywords: *Wassily Kandinsky the artist, Ingo Glass the artist, concrete art, basic geometric shapes, primary colors.*

În arta secolului XX dezbateră teoretică a relațiilor dintre formă și culoare a cunoscut o dezvoltare fără precedent în istoria artelor plastice. Teoriile legate de o istorie a culorii au antrenat din secolul al XIX-lea și dezvoltarea unor concepții care să exprime dimensiunea științifică a fenomenului percepției cromatice, iar arta picturii se întrepătrunde cu noțiuni care se pot argumenta logic. Pictorii au fost cei mai interesați în studierea fenomenului cromatic, cumva această înclinație este lesne de înțeles, dar totuși caracterul teoretic al formulărilor în completare cu interpretarea extrem de personală a fenomenului, ne furnizează informații cu impact în ansamblul artelor plastice și a sensibilității umane în general. În dialogurile libere cu artiștii plastici s-a afirmat în mai multe rânduri diferențele mari dintre practică și teorie, dintre ceea ce se stipulează în tratatele de pictură și ce se întâmplă în mod real în cadrul procesului de creație. În cele mai multe cazuri după dezvoltarea unor argumente autorii teoriilor au acceptat că interpretările nu exclud și alte asocieri și conotații, acceptând caracterul utopic al unor delimitări și asocieri clare.

Universul din preajma noastră îl percepem în funcție de capacitatea senzațiilor noastre, iar capacitatea de a detecta lumina, forma și culoarea stă la baza modului în care ne raportăm la ceea ce este în jurul nostru. În construirea expresivității plastice artiștii se folosesc de efecte care pot stimula aceste senzații și generează un limbaj al comunicării. Echilibrul dintre cele trei elemente de percepție asigură claritatea mediului construit de artist și oferă armonia senzațiilor percepute. Amplificarea luminii sau micșorarea acesteia determină spre extreme o pierdere a concreteței formei, dar și a senzației de culoare. Percepția umană se bazează pe senzații acromatice construite pe alb și negru, dar cele mai complete percepții se bazează pe capacitatea de a sesiza cele șapte culori ROGVAIV (roșu, orange, galben, verde, albastru, indigo, violet). Pe baza acestor culori percepute artiștii au construit prin combinații cât mai diverse, nuanțe și tonuri multiple, dar diferențierea ochiului uman normal este limitată la circa 8 nuanțe și 8 tonuri. Percepția culorilor este influențată de cantități, contraste, asocieri, forme etc. care contribuie la conturarea expresiei plastice.

Din dorința de a explica implicațiile culorii în mediul uman Johann Wolfgang Goethe în lucrarea *Teoria culorilor* din 1810, a formulat un punct de vedere din perspectiva purității și impurității, dintre culori și lumină². Chiar dacă studiul său a fost imperfect ca abordare și ineficient din perspectivă științifică, mai ales în comparație cu rezultatele concretizate de fizicianul Isaac Newton, totuși filosofia interpretării și teoretizării culorilor intră în preocupările teoreticienilor dincolo de interesul strict fizic și se intersectează tot mai mult cu descoperirea utilă artelor plastice. La sfârșitul secolului al XIX-lea, William Turner (1775-1851) și Eugene Delacroix (1798-1863) subliniază rolul complementarelor pentru asigurarea expresivității, iar relația roșu-verde este recomandată pictorilor din perioada respectivă³. Prezența strălucirii culorii în artă începe să fie utilizată și apreciată tot mai des, culoarea pură începe să materializeze centre de interes mai ales în pictură. Artistul german Philipp Otto Runge a construit un sistem cromatic teoretic bazat pe trei calități cromatice, tonul, valoarea și saturația. Tonurile variază de-a lungul axei verticale a sferei cromatice prin așezarea la poli a negrului (în partea inferioară) și respectiv a albului (în partea superioară), iar ecuatorul sferei prezumtive cuprinde axa orizontală orange-albastru, verde – roșu și violet-galben⁴. Sistemul este în esență o reprezentare simplificată a diferențelor de valoare a culorilor, așa cum erau înțelese în pictura secolului al XIX-lea.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) publică după corespondența cu Goethe lucrarea *Despre vedere și culori* (1816) și susține pentru prima dată existența unei percepții bazate pe un număr mai mic de culori, dar care sunt combinate între ele,

² Johann Wolfgang Goethe, *Teoria culorilor*, Iași 1995, pp. 106-109.

³ Romantismul a generat un interes sporit pentru culoare și expresivitatea plastică pe care pictura poate să o obțină prin păstrarea strălucirii și purității cromatice.

⁴ Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București 1983, pp. 93-94.

pentru percepția nuanțelor multiple⁵. Multitudinea nuanțelor aparent infinită sau oricum greu de definit, intra astfel pe drumul simplificării care să permită înțelegerea fenomenului cromatic. Thomas Young (1821-1894) identifică existența a trei tipuri de receptori retinieni care corespund percepției pentru roșu vermillon, verde gălbui și albastru violaceu. Canalele de percepție identificate științific influențează însă mai puțin teoriile cromatice asumate artistic, iar teoreticienii plastici se despart parțial de analizele științifice legate de funcționarea ochiului uman. Teoria tricromatică susține că în mod normal distingem vizual prin trei canale numite: canalul percepției alb/negru, canalul percepției roșu/verde și canalul percepției galben/albastru. Cu toate acestea, teoriile plastice s-au concentrat pe percepția culorilor roșu-galben-albastru, care sunt considerate baza cromaticii, întrucât aceste culori stau la baza amestecului pigmentar din care se obțin toate culorile utilizate în artele plastice cu suport.

Odată cu deschiderea oferită de pictura abstractă la începutul secolului XX problematica analizelor și semnificațiilor cromatice a primit o nouă motivație. Decorticarea culorii de pe structura formelor recognoscibile îi pune pe teoreticienii și practicanții picturii abstracte în situația de a explica, sau de a argumenta prin metode conexe mecanismele frumosului strict vizual și semnificația estetică a lucrărilor concepute în cheie abstractă. Sentimentul preponderenței expresivității cromatice, a forței și autorității creației prin lumea pură a culorilor nu s-a născut în secolul XX, dar și-a înfruntat publicul prin spiritul avangardei și a pătruns în conștiința acestuia în secolul XX. Constatăm în istoria artelor o evoluție constantă de la liniar spre pictural, de la forma riguroasă spre suprafața cromatică, de la rațional spre instinctual⁶. În evoluția personală a marilor maestri clasici depistăm o trecere de la lucrări amprentate de desen spre opere în care culoarea dizolvă treptat structura și lasă loc unor plaje de culoare autonome în care gestul eliberat al artistului devine suveranul creației. Zvâcnirea culorii ca mijloc autonom de creație o întâlnim pe particule mici, și putem presupune prezența unei bucurii interioare pentru artiștii care exclud treptat detaliul de expresie figurativă în favoarea detaliului de expresie abstractă. Pentru nașterea picturii abstracte a fost însă nevoie de conectarea acestor instincte ale practicanților, de nașterea unui concept nou în care să putem să imaginăm o nouă lume a ideilor. Abstractul se profilează în lumea artelor ca o refocalizare a detaliului din arta plastică, a fragmentului aprofundat care și-a pierdut conectivitatea cu întregul tocmai pentru a-și recâștiga libertatea. *Semnul* ca subiect al artelor plastice a fost înlocuit de *fenomenul plastic*, ca subiect al tabloului. Experiența și cunoașterea exterioară este înlocuită de încrederea în intuiția și cunoașterea procesului interior. Pendularea dintre Newton și Goethe, dintre sistemul de laborator și cel intuitiv se reactivează în secolul XX în sânul artelor plastice și aduce culoarea într-o nouă postură de cercetare.

⁵ Arthur Schopenhauer, *Über das Sehn und die Farbenn*, Verlag der Wissenschaften, 2014.

⁶ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București 1968.

Asistăm așadar la o revoluție a percepției sau mai bine spus la o conștientizare a acesteia, ceea ce a generat implicit și dezvoltarea unor interpretări ulterioare tot mai elaborate a fenomenului plastic în sine. De la *semn* spre *fenomen* sau de la *fenomen* spre *semn* ! Pentru a consolida *fenomenul*, artiștii caută să identifice firea acestuia, mecanismele sale interioare care îl generează pentru a putea să susțină în demersul plastic ceea ce-l precedă. Științe precum fizica și medicina au răspuns acestor provocări din perspectiva experimentelor impuse de metoda cercetărilor newtoniene, iar artele plastice și-au urmat firea intuitivă deschisă de Goethe. Artiștii au simțit prezența în *detaliul fenomenului plastic* a potențialității întregului, exprimat prin prezența unor legități interne care aveau corespondențe în generalitatea plastică practică. Intuiția existenței unor legi interne ale culorii trebuia însă tradusă într-un limbaj accesibil publicului. Formulările teoretice oferite de Kandinsky au apărut pe terenul fertil al unei așteptări, iar transpunerea în cuvinte a fenomenului cromatic s-a întrepătruns și cu percepții legate de alte simțuri, nu doar de cele ale văzului. Ritmurile muzicale, senzații tactile și de gust au fost atașate fenomenului vizual pentru a permite o identificare a fiecărei culori în parte.

În acest context, culorile primare dobândesc un rol dominant ca expresie a esențelor pigmentare care stau la baza tuturor combinațiilor utilizate în pictura clasică. Tendințele sintetiste ale curenților de gândire din secolul XX întrețin această dorință de simplificare. De pe aceste baze generale s-a dezvoltat la începutul secolului XX tendința de explicare teoretică și logică, a relațiilor care se stabilesc în cadrul unei lucrări de artă plastică și înțelegerea mai profundă a senzațiilor oferite prin forme și culori. În paralel cu producția plastică personalizată se dezvoltă și designul, ca un fenomen care s-a mulat pe nevoia de a transforma producția artistică personalizată într-o producție acomodată gustului general al maselor, adaptată producției serializate și standardizate.

Paralel cu această reinventare a limbajului plastic s-a conturat sub influența școlii pozitivistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și dorința teoreticienilor de a identifica legile științifice ale limbajului plastic, ca veche formă de comunicare nonverbală. Concomitent cu lecția impresionistă a „privitului” prin care am descoperit multitudinea tonală a mediului înconjurător și spectacolul luminilor pe o suprafață, pe care în mod uzual o identificam ca fiind aproape monocromă. Rațional am putut să demonstrăm diferența dintre „cum este” și „cum se vede”. Fizica înțelegea ca știință a luminii ne-a demonstrat existența unui mecanism al relativității perceptive. Aprofundarea acestui demers pe linia teoriilor cromatice le oferă neoimpresioniștilor explicații științifice pentru relația dintre câmpul cromatic al unei lucrări și starea de spirit degajată de o lucrare de artă plastică. Culorile calde și liniile ascendente sunt recomandate pentru obținerea unor compoziții optimiste, iar culorile reci și liniile descendente sunt recomandate pentru compoziții pesimiste. Așadar, se impune ideologia științei abstracte

transpuse de la sfârșitul secolului al XIX-lea prin aceste recomandări în care se renunță la nararea unor teme și subiecte posibile, în favoarea unor principii generale construite prin relații compoziționale, picturale, spațiale etc. Extremismul cromatic experimentat de fovisti și decorticarea destructurală a formelor practicată de cubiști, ori dinamica compozițională exacerbată de către futuriști, pregătesc contextul unei arte abstracte în care explicarea relației dintre formă, culoare, lumină, compoziție, să fie în consonanță cu principii general valabile, argumentate în perimetrul logicii umane.

În acest context se manifestă la începutul secolului XX o tot mai acută nevoie a conturării unor explicații pentru publicul amator de artă, dar și ca o confesiune din partea artiștilor prin care să devină înțeles mesajul abstract. Wassily Kandinsky are în preajma anului 1910 primele improvizații abstracte⁷ și tot acum redactează și teoria asocierilor abstracte dintre formă, culoare, muzică și spiritualitate. Lucrarea *Spiritualul în artă* a apărut în decembrie 1911 la München la editura R. Piper et Co, ea reprezintă hotarul istoriografic dintre practica picturii figurative tradiționale și cea abstractă⁸. Interpretarea relației dintre formă și culoare realizată de Wassily Kandinsky ne oferă o perspectivă specifică unui pictor. Așadar chiar dacă arta formelor și culorilor este exersată de toate domeniile artei, indiferent că vorbim de arte decorative, arte textile, arte aplicate etc, atunci când discutăm despre teorii cromatice se acceptă de obicei că pictorii au o opinie cu impact mai puternic. Preocuparea părintelui picturii abstracte de a explica relația cu valențe estetice ce se stabilește între formă și culoare descinde chiar din dorința de a explica potențialul artistic al picturii abstracte, care se contura după 1910. În capitolul „Acțiunea culorii”, Wassily Kandinsky începe chiar cu analiza senzației generate de o paletă acoperită de culori. Pretextul contemplației sale este instrumentul definitoriu al unui pictor, o suprafață bidimensională încărcată de experimente cromatice mai mult sau mai puțin aleatorii. În acest context Kandinsky identifică un efect pur fizic al culorii prin calitatea culorilor în sine și un efect psihic ce implică vibrații spirituale⁹. Peste aceste componente artistul intuiește o muzicalitate a tonurilor, un aspect zgrunțuros sau catifelat, un miros înțepător sau înmiresmat, deci asociază o serie de senzații care trebuie descoperite cu alte simțuri decât cele ale văzului¹⁰. Toate comparațiile se concretizează între universul artistic din interiorul unei rame prezumtive de tablou și realitatea trăită.

⁷ În istoriografia de specialitate se consideră că semnale ale artei abstracte se pot identifica chiar anterior acestei date și experimentele se regăsesc și la alți artiști. În consecință nu îl considerăm pe W. Kandinsky ca fiind exclusiv primul artist preocupat de tendințele abstracte la începutul secolului XX. Prin activitatea practică și teoretică ulterioară Kandinsky s-a impus în cadrul artelor plastice între reprezentanții cei mai importanți ai curentului abstract.

⁸ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, București 1994.

⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

¹⁰ *Ibidem*, p. 52.

De pe această bază de abordare Kandinsky încearcă să lămurească limbajul formelor și culorilor. Analiza formelor și culorii în spațiul bidimensional al unei lucrări de pictură a generat teoria sa artistică, iar implicații ale spațiului tridimensional și respectiv a luminii din spațiul real, specifice artei sculpturii au fost neglijate. Raportul dintre formă și culoare este foarte bine fundamentat pentru relația dintre geometria triunghiului cu culoarea galbenă și respectiv a relației dintre cerc și culoarea albastră. Asocierile pornesc de la semnificația culorii cu mediul natural și asocierea ulterioară cu forme geometrice, care pot să potențializeze culorile sau nuanțele identificate. Așa ajunge galbenul să se identifice inevitabil cu forma unei raze solare, deci cu formele ascuțite ale triunghiului, iar albastrul să se asocieze cu formele rotunjite ale cercului¹¹. Forma triunghiului sau a cercului a fost asociată cu conținutul său interior, sau după formularea lui Kandinsky „forma este prin urmare, expresia conținutului interior”.

După modelul acestui rețetar, Kandinsky analizează și senzațiile generate de celelalte culori. Înțelegând senzația generată de o culoare se încearcă identificarea „funcționalității acesteia”, iar aplicarea și utilizarea culorii respective s-ar putea face în consonanță cu principiul necesității interioare umane¹². În funcție de căldura sau răceala tonurilor, de luminozitatea și întunecarea acestora se pot stabili patru direcții principale de evoluție ale tonurilor care au implicații în acțiunea psihică cromatică. Așadar Kandinsky nu este interesat în această fază de purități cromatice sau de sinteze bazate pe culorile primare și asocieri cu forme geometrice pure. Artistul caută să identifice sensibilitățile cromatice ale contemporanilor săi și să le relaționeze cu forme geometrice care se pot aplica în compoziții plastice creative.

În Tabelul III în care se analizează „contrastele ca cerc bipolar, viața culorilor elementare între naștere și moarte” axa galben-albastru este axa centrală propusă de artist¹³. Pe această axă galbenul din partea superioară reprezintă lumina și căldura, iar albastrul din partea inferioară reprezintă umbra și răceala cromatică. Dacă galbenul este lumina și albastrul este umbra, între aceste tonuri se identifică verdele, iar Kandinsky oferă pe marginea acestei culori explicații mai complexe și mai aplicate decât pentru roșu. Echilibrul celor două culori opuse, de lumină și de întuneric generează verdele, „expresia deplinei imobilități și a liniștei”. Prin asociere echilibrul dintre lumina infinită a albului și respectiv umbra infinită a negrului se conturează imobilitatea griului¹⁴. Verdele are o mobilitate ce păstrează o potențialitate care se poate amplifica sau diminua în funcție de apropierea de lumină sau întuneric, respectiv de galben sau albastru, în timp ce griul își păstrează o imobilitate inertă.

¹¹ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ *Ibidem*, p. 86.

¹⁴ *Ibidem*, p. 75.

Comparația între semnificația griului și verdelui se asociază la Kandinsky pe baza relațiilor de lumină-căldură, respectiv umbră-rece.

Cel mai puternic contrast cu verdele este generat de roșu și pe această direcție de abordare își caută Kandinsky argumentele spiritualității cromatice pentru roșu. Prin comparație cu verdele, roșu devine o culoare autonomă care are o imobilitate potențială¹⁵. Roșul este definit ca o culoare vie și sprintenă „culoare fără limite”, cu o incandescență interioară interpretată prea puțin cu înclinații spre exterior. Dinamica roșului generată de lumină îi permite lui Kandinsky comparații cu galbenul, iar prin albastru, ca o culoare a umbrei, intră în comparație cu violetul. Asocierile sunt desprinse din construcția volumetrică, iar din analiza roșului încălzit sau răcit se ajunge la analize ale implicațiilor psihice generate de portocaliu/orange sau de violet/mov. În comparația cu ritmurile muzicale tonurile și culorile sunt asociate cu sunetele unor instrumente muzicale, iar imaginea asociată culorilor este parcă mai puternică prin asocierile muzicale decât în cele formale. Forma prin care se conturează roșul, conform Tabelului II, din cartea *Spiritualul în artă* a lui Kandinsky este o sferă care generează o mișcare autonomă în sine. Comparația devine parcă similară cu forma planetelor, practic este singura culoare exemplificată tridimensional¹⁶. Analiza autonomă a roșului cu nuanțele de saturnian, cinabru, garanță, englezesc etc. transformă simbolistica bidimensională în una tridimensională. Kandinsky nu urmărește o abstractizare geometrică pură, ci o identificare a percepției culorii în ansamblul ei și a potențialului său din punct de vedere plastic.

Pe baza contrastelor, ca mijloace plastice specifice picturii, artistul a identificat perechi de culori. Astfel, galbenul și albastrul sunt analizate comparativ atât ca semnificații psihice, cât și ca asocieri formale. Roșul și verdele sunt analizate preponderent sub aspectul lor tonal și al semnificațiilor psihice, iar violetul și orange completează grupurile cromatice. Ocrul este pomenit tangențial, dar suficient cât să ne arate interesul natural al artistului pentru înțelegerea culorilor în general, fără să încerce o sinteză sub aspectul grupajelor cromatice fundamentale sau secundare, așa cum s-au dezvoltat la Bauhaus după 1922.

Relația formă – culoare, dintre culoarea galbenă și triunghi și respectiv cea dintre albastru și cerc s-a dovedit extrem de puternică în anii care au urmat. În instabilitatea generată de apariția și dezvoltarea curentului abstract teoria lui Kandinsky aducea explicații care se bazau pe observații logice. Într-o zonă în care știința nu a putut să postuleze definiții a apărut un punct de referință, un rețetar al înțelegerii abstracte.

¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

¹⁶ *Ibidem*, Tabelul II.

Azi ne putem întreba dacă albastrul poate să sugereze cu adevărat profunzimea cerului și respectiv a apei, așa cum ne-a explicat Kandinsky ? După principiile școlii de pictură realistă care a influențat toată școala europeană de pictură de la sfârșitul secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX răspunsul este inevitabil, DA. Cerul este figurat albastru într-o majoritate covârșitoare, deci, chiar așa îl percepem, ca fiind albastru. Putem să spunem că este aproape imposibil să diferențiem între cât s-a indus această percepție prin moștenirea plastică și cât am dedus prin instinct. Dar, în arta bizantină constatăm că în multe cazuri cerul este auriu, pentru că este lumină, iar în perioada medievală este lăsat în multe lucrări și miniaturi doar alb, deci transparent. Rămâne așadar să ne întrebăm, așa cum a făcut și Cézanne, cam cât este percepție și cât este rațiune indusă în descoperirea mediului din jurul nostru. În arta noneuropeană preocuparea pentru a încărcă cu albastru spațiul aerat al văzduhului pare mai puțin utilizată. Referitor la reprezentarea apei tot transparența este subliniată de naturaliștii secolului al XVIII-lea, dar descoperirea marilor întinderi de apă transferă treptat, prin intermediul educației, o percepție generală și uniformizată a albăstrimii mărilor și oceanelor. Poate că așa se explică faptul că oameni care n-au văzut marea în viața lor, știu că apa este albastră, adică apa așa cum o percepem doar când avem în față mari suprafețe de apă. În mod normal pentru locurile muntoase, cu râuri mici, apa este doar aproape transparentă, deci curată, sau verzuie, turbure, etc.

Percepția într-un fel cromatic unic ar putea să fie în mod normal destul de relativă, iar acolo unde apare în mod evident se pot suspecta influențe ale unor tradiții culturale. Asumarea îndelungată a unui anumit tip de informație a uniformizat și modul de percepție și implicit a generat la începutul secolului XX un anumit mod de asociere a formelor și culorilor. Fără să avansăm ipoteze și teorii contrafactice putem să ne gândim doar dacă galbenul, carnația zeilor din Egiptul Antic ar fi putut să fie percepută identic cu modul nostru de percepere? Dacă nu ne-am schimbat caracteristicile fizice în ultimii 300 de ani, dacă nu ne putem lăuda cu alte acuități vizuale (sau putem?) atunci doar bagajul mental ne influențează la o percepție diferită a mediului înconjurător și la relații asociative inedite. *Spiritualul în artă* a lui Kandinsky devine poate chiar cheia acceptării că spiritualul este expresia unor convingeri mai puternice decât cele pur vizuale, iar asocierile stărilor psihice și ale culorii sunt mult mai dependente de mental decât de vizual.

O abordare curajoasă a fost și cea dintre culoare și muzică, iar schimbările preferințelor muzicale sunt conectate și la percepția nuanțată a culorilor. Kandinsky considera că roșul cinabru sună ca trompeta, că brunul răsună a clopot abia perceptibil, iar auzul unor sunete îi sugerează amestecuri cromatice pe care cuvintele și paleta

le pot reda doar parțial¹⁷. Sensibilitatea și experiența artistului îi permite să întrepătrundă culoarea cu muzica și să genereze relații care să descrie sonor și vizual compoziții artistice greu de egalat.

În anul 1915 Kazimir Malevici (1878-1935) își propune purificarea formelor și reprezentarea perfectată, cu asocieri acromatice de alb și negru, iar geometria devine expresia ideală și stabilă a unei compoziții¹⁸. Este perioada în care din dorința de identificare a supremei forme pure apare public Manifestul Suprematismului¹⁹. Sinteza supremă se regăsea într-o geometrie purificată și aseptică. În schimb la Malevici s-a asociat în mod avangardist pătratul cu nonculorile negru și alb, deci experimentul cromatic a trecut spre extrema care conține toate culorile în același timp sau niciuna dintre ele, deci spre negru și respectiv alb. Simbolismul cosmic al acestor opere crește semnificativ din această perspectivă²⁰. Pătratul negru pe fond alb a fost prima formă de expresie a sensibilității nonobiective: pătrat = sensibilitate, fond alb = *nimicul*, adică ceea ce este în afara sensibilității²¹. Joncțiunea dintre nonculori și forma perfectă a pătratului s-au menținut și în a doua parte a secolului XX prin unele dintre experimentele plastice realizate de Vasarely, intitulate desigur simbolic *Omagiu lui Malevici*,²² fără să ajungă la impactul determinat de asocierea formelor și culorilor de bază.

Concomitent cu avangarda rusă s-a conturat și un nucleu olandez al definirii artei abstracte și geometrice. Mediul intens urbanizat are tendințe de autonomie abstractă în artă, dar trebuia să se identifice o sinteză. Piet Mondrian (1872-1944) adoptă grafica intersecțiilor de orizontale și verticale încă din 1912, dar compozițiile sale timpurii se extind în compoziții elipsoidale tocmai pentru a evita dinamica previzibilă a cercului. Artistul dorește să păstreze efecte raționale și îmbrățișează treptat structuri bazate pe orizontale și verticale prin care evită să alunece spre dinamici necontrolabile datorită formelor circulare. Doar Kandinsky are o serie de compoziții cu ritmuri circulare extrem de generoase și în anii următori, dar în general opțiunea a fost spre construcții rectangulare clare și riguroase.

În anul 1917 se coagulează din inițiativa artistului Theo van Doesburg grupul din jurul revistei „De Stijl” care a generat o abordare geometrizată a artei abstracte. Dintre fondatori face parte Bart van der Leek, Vilmos Huszar, Georges Vantongerloo, Jan Wils, Antonie Kok și artistul Piet Mondrian²³. În cadrul acestui grup, Mondrian are

¹⁷ Arnol Gehlen, *Imagini ale timpului*, București 1974, pp. 196-197.

¹⁸ Gilles Néret, *Malevich*, Köln 2003, p. 48.

¹⁹ Malevici folosește ca forme pure pătratul și cercul, dar pătratul este preferat pentru construcția sa nenaturală.

²⁰ Gilles Néret, *Kazimir Malevich and Suprematism*, Köln 2003, p. 49 și următoarele.

²¹ Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București 1968, p. 344.

²² Vasarely, III, Editions du Griffon Neuchatel 1974, pp. 138-140.

²³ Susanne Deicher, *Piet Mondrian – Structures in Space*, Köln 2004, pp. 45-46.

un rol important în conturarea ideilor din Manifestul De Stijl prin care pune bazele neoplasticismului. Ideile inovatoare au fost influențate de Mathieu Hubertus Schoenmaekers (1875-1944) care a definit verticala și orizontala drept elementele fundamentale contrarii, iar culorile roșu, galben și albastru sunt numite principalele mijloace cromatice de construcție plastică²⁴. Din această atmosferă s-au născut convingerile artistice promovate de Piet Mondrian, care a optat pentru structuri construite prin verticale și orizontale. Ideea perspectivelor false, ale efectelor de trompe l'oeil, își pierd utilitatea în aceste compoziții. Ritmul și proporția formelor rectangulare de roșu, galben și albastru coagulate pe suprafețe rectangulare de alb și negru, de spațiu și negarea simbolică a spațiului, construiesc expresivitatea acestor lucrări.

Mondrian și-a conturat stilistica cunoscută, bazată pe utilizarea culorilor primare între anii 1919-1920. Din dorința de a surprinde în lucrările sale „universalitatea cromatică”, artistul nu adoptă aprofundarea și maximizarea interpretărilor cromatice, ci o stilizare și o esențializare cromatică care să imprime „calmul și seninătatea Universului”. Spectrul cromatic nelimitat a fost înlocuit de roșu, galben și albastru, de culorile care stau la baza tuturor combinațiilor pigmentare²⁵. Această abordare este prima sinteză cromatică coerentă impusă pe baza culorilor primare, dar abordarea în sine părea imposibil de aplicat. Să-ți impui o limitare cromatică, pe o abordare în zona unei dominante, dar din a cărei valorație să poți să fixezi volume și subtilități tonale s-a mai încercat, dar renunțarea la toate acestea părea o extravaganță. Culoarea trebuia să-și găsească o structură formală, o suprafață echilibrată, iar relația dintre liniile orizontale și verticale a determinat prelucrarea unor suprafețe rectangulare. Forma rectangulară are un centru prezumtiv ușor de intuit și oferă un confort vizual simetric pentru fiecare modul în parte, dar în plus poate să fie multiplicat în combinații supradimensionate fără să-și piardă unitatea și coerența. Prin contribuția lui Piet Mondrian și a grupului De Stijl am reușit să selectăm din multitudinea cromatică definită de Kandinsky, doar cele trei culori primare. Cu toate acestea pictorul neoplasticismului nu a fost atras de esențele formale și de construirea riguroasă a relației dintre formă și culoare. Suprafețele rectangulare sunt preferate pentru imobilismul neutru, pentru neimplicarea în jocul cromatic. Rigiditatea formală antrena în fapt libertinajul cromatic fără să atingă decadența unui joc secund. Mai puternic decât impactul formei care primește culoarea este de multe ori chiar suprafața quadrată din linii negre, după care se ascund limitele câmpurilor cromatice.

Demersul avangardist de a rezuma cromatica picturală la culorile primare părea să se blocheze, pentru că multe dintre compozițiile elaborate de Piet Mondrian ajung să fie o broderie pe aceeași idee. Este aceeași provocare ca și la conceptul

²⁴ Philip B. Meggs, Alston W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, New Jersey 2006, p. 299.

²⁵ Victor Ieronim Stoichiță, *Mondrian*, București 1979, p. 18.

susținut de suprematismul lui Malevici. Conceptul sintetizator și limitarea autoimpusă a mijloacelor asigură sublimul unei idei, dar și extincția sa. Totuși perioada americană a lui Mondrian cu seria *Boogie-Woogie* din anii '40 ne demonstrează că în artă nu se poate accepta nici o fundătură, că există mereu un nou orizont.

Ruptura dintre Theo van Doesburg și Piet Mondrian determinată în 1924 de introducerea unei diagonale în compoziție de către primul, a fost criticată și taxată și pentru eludarea echilibrului formal și cromatic²⁶. Theo Van Doesburg a simțit nevoia unor noi perspective, dar a rămas blocat în importanța liniei, ca element determinant al unei compoziții picturale. În *Manifestul Elementarismului* din 1925 el afirmă importanța liniei oblice, ceea ce atrage despărțirea iremediabilă de Piet Mondrian și ideile neo-plasticismului. Grupul olandez a văzut relația dintre culorile primare clădite pe linia verticală și orizontală, iar introducerea unor diagonale deschidea simbolic accesul în marea sinteză și pentru culorile secundare. Totuși Theo van Doesburg a reușit să pecetluiească bazele artei concrete în care linia curbă este ocolită, dar unghiurile, cu varietatea lor, sunt acceptate. Varianta elementarismului practicat de Theo van Doesburg²⁷ a generat practic un nou curent al artei abstracte.

Comparații compoziționale cu forme geometrice pure și culori primare, regăsim la începutul secolului XX la mai mulți artiști care se intersectează în cariera lor cu grupările artistice constructiviste, cu grupul De Stijl și cu membrii Școlii Bauhaus. Fără să fie deschizători principali de drumuri ei reușesc prin opera lor să dea consistență acestor preocupări plastice. Astfel amintim compozițiile lui Georges Vantongerloo, Cézar Domela, Bart van der Leck, Vilmos Huszár, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister, Erich Buchholz, Walter Dexel, Henryk Stazevski, Henryk Berlevi, Lajos Kassák, Ivan Puni, Ivan Kliun, Lyubov Popova, Alexandra Exter, Olga Rozanova, El Lissitzky, ș.a.m.d., ne indică doar o parte din numărul mare al practicanților din zona artei geometrize²⁸. Formele geometrice regulate și culorile primare au fost materialul preferat de lucru în majoritatea domeniilor vizuale, fiind considerate o chintesență a raționalismului artistic modern²⁹.

Punerea împreună a ideilor carteziene din arta secolului XX, a îmbinării sintezei formale și cromatice s-a realizat în cadrul școlii germane Bauhaus. Școala gestionează tendințe artistice, ateliere de producție, generații de pe diverse paliere artistice etc. și devine un *organism artistic* care coagulează forța creatoare a unui grup ce depășește limitele spațiului german. Walter Gropius a înființat la Weimar celebra Școală Bauhaus în același an în care apărea manifestul De Stijl (1919), iar influențele între cele două grupuri artistice sunt evidente. Kandinsky, și un întreg

²⁶ Albert E. Elsen, *Temele artei*, vol II, București 1983, p. 302.

²⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *op cit.*, p. 18.

²⁸ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2000, pp. 163-180.

²⁹ Luminița Batali, *Istoria Designului*, București 2017, p. 117.

grup de artiști ruși constructiviști, ajung cu o expoziție la Berlin în 1922, fiind rapid remarcați de grupul Bauhaus. Lucrarea *Spiritualul în artă* tipărită de Kandinsky era deja cartea sa de vizită care îl promova pe artistul rus în fruntea ierarhiei de avangardă. Walter Gropius îl invită să preia catedra de pictură din cadrul Bauhaus și îi oferă oportunitatea unui post dominant în cadrul școlii. În acest context Gropius dezvoltă tot mai mult tendința de funcționalizare și eficientizare a formelor, iar asocierea între formele și culorile primare devine obiect de studiu al școlii³⁰. În acest context se concretizează și se promovează celebra relație dintre triunghi, pătrat, cerc și culorile galben, roșu și albastru.

Wassily Kandinsky se adaptează la preocupările acestei școli germane de a îmbina pictura cu arhitectura și tehnologia. În întâlnirile cu studenții organizează un workshop pentru cursul preliminar de teoria culorilor, o testare cu asocierea empirică dintre formele și culorile de bază. Prin publicațiile anterioare artistul susținea asocierea triunghiului cu culoarea galbenă, iar forma cercului cu culoarea albastră, deci aceste asocieri sunt aprofundate și teoretizate și în aceste cursuri preliminare. Se adaugă însă în cadrul dezbaterii empirice și pătratul care este asociat de către studenți în marea lor majoritate cu culoarea roșie. Aspecte ale acestui punct de vedere a fost adoptat între 1923-25 ca fiind teoria oficială Bauhaus³¹.

Asocieri între formele de bază și culorile de bază au existat în special în perimetrul constructivismului rus, dar nu existase dezbaterile și asocierea clară între anumite forme și anumite culori. Malevici a purificat forma și a folosit culorile primare în asociere cu forme geometrice clare, dar apare în multe cazuri interesat mai mult de definirea *forme zero*, iar culoarea se subordonează acesteia, nu de fuziunea acestor elemente. De aici și formele pure cu nonculori pe care le utilizează. În schimb Liubov Popova asociază mult mai vizibil forme geometrice pure și culori pure, dar fără implicații reduționiste. Îmbinarea stilizărilor formale rusești cu cele cromatice din gruparea De Stijl par să fuzioneze la Weimar și să genereze teoria asocierii formelor pure și a culorilor pure. Chestionarul aplicat studenților a confirmat ceea ce circula ca idee după publicarea manifestelor abstracte atât de cunoscute în Germania. Din cunoașterea propunerilor pentru culori și formă susținute de Kandinsky, a teoriei culorilor de bază a lui Mondrian și a purismului formal rus, se ajunge destul de ușor la asocierea culorii galbene cu triunghiul, a albastrului cu cercul și roșul este asociat automat cu ceea ce a mai rămas, adică cu pătratul. Asocierea în sine este un act artificial, o utopie, un purism formal și cromatic care s-a născut din marile avangarde, dar care au generat direcții foarte dinamice în arta abstractă, de multe ori chiar prin eludarea acestei teorii.

³⁰ Kandinsky, seria Clasicii Picturii Universale, București 1980, p. 29.

³¹ Hajo Düchting, *Vassili Kandinski, Révolution de la peinture*, Köln 1990, pp. 66-69, 76.

Se pare că și în interiorul Bauhausului au fost opinii ușor diferite față de rezultatele celebrului chestionar. Oskar Schlemmer ar fi susținut o asociere a albastrului cu pătratul și respectiv a discului cu roșul, iar argumentele erau chiar de ordin abstract, legate de statica și dinamica formelor respective³². Într-o scrisoare către Otto Meyer-Amden, datată la Weimar în 21 octombrie 1923, legată de corespondența dintre formă și culoare, se preciza: s-a hotărât odată pentru totdeauna, culoarea galbenă pentru triunghi, albastrul pentru cerc și roșul pentru pătrat³³. Majoritatea asumă însă teoria consacrată, iar în catalogul Expoziției Bauhaus din 1923 apar deja rezultatele acestui demers teoretic care a consacrat Școala Bauhaus³⁴. Paul Klee și Johannes Itten susțin acest punct de vedere în cadrul grupului și contribuie în perioadele următoare la consolidarea lui.

Sensibil la cheștiunea cromatică Paul Klee constată în problematica culorilor rolul fundamental de a asigura o atmosferă a percepției, iar structurarea și coagularea acesteia este difuză și schimbătoare în funcție de temperamentul uman. Acordurile și contrastele din natură devin un model abstract și pentru spiritul uman, iar aplicațiile sale cromatice nu s-au înregimentat într-o formulare rigidă. Înțelegerea și asocierea culorilor este făcută după teoriile promovate în cadrul grupului de la Bauhaus și transpuse și din corespondențele lui Klee cu apropiații săi. El formulează puncte de vedere legate de relațiile cromatice, după principii pe care le identificăm mai târziu în punctele de vedere din cadrul Bauhaus și în publicațiile lui Itten. Artistul susține că se poate așeza prin punctele celor trei culori principale galben, roșu, albastru, un triunghi, ale căror vârfuri sunt aceste culori principale înseși, dar laturile reprezintă amestecul celor două culori primare de la vârfuri, astfel încât pe acest triunghi, punctului roșu i se opune latura verde, punctului galben cea violetă și punctului albastru latura portocalie³⁵. Recunoaștem în această prezentare bazele cercului cromatic cu 12 culori formulat în jurul îmbinărilor triunghiulare ale culorilor primare și secundare, așa cum apare în dicționarele de artă după teoriile cromatice concepute de Itten în cadrul Bauhausului³⁶.

După integrarea în cadrul Școlii Bauhaus, Kandinsky este stimulat să-și aprofundeze cercetările teoretice, iar în 1926 publică lucrarea *Punctul și linia în raport cu suprafața* (Punkt und Linie zu Fläche) și dezvoltă elementele principale

³² Mulțumim pe această cale domnului Georg Lecca, colecționar și specialist în arta românească și germană contemporană, care ne-a pus la dispoziție informații utile pe această temă.

³³ Oskar Schlemmer, *Idealist der Form, Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, Reclam Verlag, Leipzig 1990, pp. 115-116.

³⁴ John Gage, *Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Los Angeles 1993, p. 218.

³⁵ Felix Klee, *Paul Klee*, București 1975, pp. 186-187.

³⁶ *Dicționar de artă, forme, tehnici, stiluri artistice*, I, București 1995, fig. 105.

ale unei compoziții abstracte. Pictorul nu este însă blocat în programul minimal al formelor și culorilor de bază. Preocupările multiple și acceptarea diversității ca o caracteristică a artei este mai importantă și în mod cert mai expresivă decât minimalismul unor reguli pe care Kandinsky nu le-a aplicat în pictură, nici după publicarea unui punct de vedere mai explicit în revista Bauhaus din 1928.

Acceptarea rapidă a teoriei de relaționare a formelor și culorilor de bază formulate la Bauhaus s-a realizat și datorită interesului crescut pentru identificarea unei sinteze, a unei formule care să se poată exprima prin mijloace raționale, dar care să păstreze și combinațiile estetice într-o formulă rezonabilă de creație. Primele idei teoretice formulate în câmpul artei abstracte de către Kandinsky au oferit explicații pentru un gen artistic care părea doar instinctual. După explicarea și argumentarea relației dintre unghiuri și culoarea galbenă, de exemplu, Kandinsky acceptă că această relație poate să fie relativă. Dacă există o asociere între culoarea și forma potrivită se atinge expresivitatea maximă, dar în cazul în care nu se atinge această performanță suntem doar într-un punct dinamic care tinde spre o nouă ordine. Cu alte cuvinte avem o formulă, dar artistul o folosește sau nu în funcție de intuiție. Lucrările *Conclusion* (1924), *Two Complexes* (1928) sau *Rows of Signs* (1931) sunt doar câteva compoziții în care cercurile roșii sunt centrele de interes determinate de relațiile stabilite între forme și culori care nu se încadrează în asocierea teoretizată anterior de artist și susținută de Bauhaus³⁷. Pentru un expresionist este un mod de a acționa în artă valabil și în prezent, pentru artiștii atrași de tehnicizarea artistică formula devine însă punctul fix care le permite dezvoltarea relațiilor de creație.

Pe același drum de sinteză, dar mult mai radical în abordare s-a dovedit a fi Kazimir Malevici cu al său suprematism. O lume nonobiectuală care s-a identificat printr-un reduționism la pozitiv și negativ, fără diversificări suplimentare. În lucrările *Pătratul negru pe fond alb* și *Pătratul alb pe fond alb* discutăm de o simplificarea maximizată. Sintezele sale formale și cromatice au determinat o extincție formală și cromatică dincolo de care universul devine destul de nihilist. Formula artistului conform căreia „ritmul se regăsește și în tăcere” explică extrem de inspirat demersul suprematist, dar blochează inevitabil perspectivele multiplicatoare. Așadar definirea mesajului plastic între forme și culori de bază a reprezentat o sinteză care s-a limpezit treptat și și-a păstrat și oportunitatea permutărilor viitoare.

Teoria sintezelor cromatice a fost o teorie a pictorilor și s-a dovedit din această perspectivă prizoniera câmpului bidimensional al picturii. Contactul din cadrul Bauhaus îl aduc pe Kandinsky prin studenții săi într-o situație inedită de a privi relația dintre formă și culoare. Perspectiva arhitecturală și tehnologică, transformă unghiurile în

³⁷ Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, The journey to abstraction*, Köln 2007, p. 164, 179.

triunghiuri, suprafețele rectangulare în pătrate, iar dinamica liniei libere ondulate se comprimă în forma controlată a cercului. Din această simbioză a descoperirii reciproce dintre mai multe domenii artistice s-a născut teoria Bauhaus. Cu interesul comun al grupului, dirijorul Wassily Kandinsky a reușit să identifice o pistă îmbrățișată de majoritatea grupului și susținută în perioada următoare. Promovarea acestor idei s-a realizat nu prin intermediul picturii sau al sculpturii, ci mai degrabă prin designul unor produse, din aplicațiile pragmatice care fac utilă această teorie cu potențialități estetice.

Astfel triunghiul galben, pătratul roșu și cercul albastru devin module ale creației Bauhaus, în domenii dintre cele mai variate. Prezentarea acestora se realizează însă independent, simplu și geometric nu în cadrul unor compoziții picturale. Formele și culorile de bază combinate în școala Bauhaus devin punctele de plecare ale unor combinații fără să fie purele elemente care se pot combina. Inclusiv Kandinsky rămâne fidel interpretărilor sale expresioniste și nu se autoreduce la combinațiile teoretizate și sintetizate în cadrul grupului. Compoziția sa realizată în 1925 cu numele *Yellow, Red, Blue* poartă amprenta preocupărilor teoretice, dar libertatea de exprimare este în stilul extrem de liber al artistului.

Studiul armoniilor cromatice și teoria relațiilor dintre acestea au fost perfecționate la Bauhaus de Johannes Itten. Pentru înțelegerea și explicarea relației cromatice teoreticianul a depășit spațiul pictural bidimensional și utilizează o sferă ca suport cromatic de ansamblu. Interdisciplinaritatea s-a dovedit esențială în formularea și înțelegerea acestor principii și probabil ar trebui privită ca o cheie de stimulare a creativității în orice domeniu. Johannes Itten a dezvoltat teoria cromatică atât de prezentă în cadrul Bauhaus și a formulat cele mai pertinente opinii legate de modalitatea în care se influențează culorile între ele. Studiile sale îl transformă în cel mai important teoretician al culorilor din a doua parte a secolului XX. Practic contrastele teoretizate în prezent se bazează pe studiile elaborate de Itten (contrastul culorilor pure, contrastul clar-obscur, contrastul cald-rece, contrastul complementarelor, contrastul simultan, contrastul de calitate și contrastul de cantitate) și publicate în mod repetat în anii '70³⁸. În ceea ce privește relația dintre formă și culoare artistul a aprofundat relațiile care au fost promovate în cadrul Bauhaus. Astfel culorile primare roșu, galben, și albastru sunt asociate cu formele de bază ale pătratului, triunghiului și cercului. Pătratul format din două verticale și orizontale exprimă gravitate și seriozitate din perspectiva teoreticianului. Formei pătrate îi corespunde culoarea roșie pentru că statica imobilă sau gravă a pătratului este potrivită cu opacitatea acestei culori³⁹. Triunghiul este asimilat unghiurilor și dinamicii construite prin diagonale, care pot

³⁸ Johannes Itten, *Faber Birren, The Elements of Color*, New York, 1970; Johannes Itten, *The Art of Color*, New York 1973; Johannes Itten, *Design and form: the basic course at the Bauhaus*, New York 1975.

³⁹ Johannes Itten, *Faber Birren, The Elements of Color*, New York 1970, p. 75.

genera și romburi, trapeze sau forme zigzagate. Acestei dinamici unghiulare schimbătoare îi corespunde strălucirea galbenului, adaptată ușor acestor forme pline de mobilitate⁴⁰. Cercul este un punct de energie, un simbol al spiritului în mișcare. Dinamica intensă a cercului corespunde transparenței plină de profunzime a albastrului⁴¹. Itten a căutat opțiunile prin care forma și culoarea se pot susține reciproc, ca elemente de bază ale unei imagini, iar sincronizarea lor trebuie să fie construită de artist. Aceste opinii personale sunt afirmate cu fermitate, chiar dacă sunt primate uneori cu îngăduință de către pictori, iar alții nu⁴².

Johannes Itten aprofundează relația dintre formă și culoare, iar în 1970 publică un material care identifică și asocieri ale culorilor secundare. Astfel în opinia sa culoarea violet se înscrie perfect într-o elipsă fiind o formă intermediară între cercul albastru și pătratul roșu. Așadar pătratul cu două laturi rotunjite de segmentul unui arc generează cromatic combinația celor două culori care au corespuns formelor de bază. Din amestecul roșului cu galbenul rezultă orange. Din punct de vedere formal, prin combinarea pătratului roșu cu triunghiul galben rezultă un trapez care se potrivește, prin urmare, cu culoarea orange. Combinarea principalelor galben - albastru determină apariția verdelui, iar ca formă rezultă o combinație între triunghi și cerc, adică un triunghi sferic⁴³. În ciuda aspectului teoretic al acestor relaționări nu putem să nu remarcăm faptul că triunghiul sferic conceput de Itten este foarte aproape din punct de vedere formal de lucrarea minimalistului american Richard Tuttle intitulată *Munte* din anul 1965⁴⁴. Studiul cromatic are așadar comparații concrete cu esențializări obiectuale în arta practică în a doua parte a secolului XX⁴⁵.

Aplicarea teoriei dintre formele de bază și culorile de bază și în aplicații care generează relații între complementare nu a avut succesul elementelor de bază. În fapt chiar aplicarea formulei de multiplicare pune indirect la îndoială chiar utilitatea primei formule de sinteză. Suntem aproape de disputa dintre Piet Mondrian și Theo van Doesburg, doar că în loc de diagonalele unei compoziții s-au dezvoltat intersecția formelor de bază. Fără simplitatea inițială această multiplicare își pierde semnificația estetică. Cu toate acestea preocupările lui Johannes Itten în studiul culorii par să fi epuizat acest subiect, iar interpretările sale teoretice sunt fundamentul picturii din secolul XX.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 76.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, Iași 2009, p. 182.

⁴³ Johannes Itten, *op cit.*, fig. 57, p. 75.

⁴⁴ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2000, p. 361.

⁴⁵ Florin Maxa are o serie de lucrări în formă de hexagon în care relația dintre formă și culoare are o amprentă originală în spațiul românesc.

După formularea relației dintre formele și culorile de bază, nu au întârziat să apară și experimente pe un număr mai mare de exponenți. Un asemenea test experimental a fost aplicat în 1935 de Johann Hantzsch elevilor dintr-o școală de artă. Asocierile au avut rezultate comparative cu cele obținute de Kandinsky cu studenții de la Bauhaus⁴⁶. Asocierea galbenului cu triunghiul a fost preferată de 30 % dintre elevi, iar cu piramida 38%. Pătratul a fost asociat cu roșu în proporție de 36%, iar cercul a fost asociat cu albastrul în proporție de 21%, la acest procent se pot adăuga și asocierea cu sfera a acestei culori, într-o proporție de 28%. Rezultatele pentru dreptunghi au fost însă neconcludente deoarece nici o culoare nu s-a distins dincolo de 20%, procent obținut de verde. Autorul experimentului a adunat rezultatele pentru formatul bidimensional al formelor de bază (triunghi, pătrat și cerc), cu cele ale corespondentelor tridimensionale (piramidă, cub și sferă), iar rezultatele și-au dublat efectul. Se obține astfel un procent de 68% de asocieri ale galbenului și a nuanțelor de galben, cu formele ascuțite triunghiulare. Se obține un procent de 73% de asocieri ale roșului și a nuanțelor de roșu, cu formele rectangulare, iar un procent de sub 50% (circa 49%) asociază cu albastrul sau în general nuanțele de albastru, cu formele circulare⁴⁷. Constatăm că experimentul Hantzsch nu a putut să furnizeze rezultate foarte precise, iar nuanțarea culorilor a putut determina asocieri diferite. Adăugăm în sensul relativizării unor rezultate și impactul pe care îl poate avea proporția elementelor implicate, așa cum fusese remarcat și în studiul proporțiilor realizat de Gustav Theodor Fechner⁴⁸. Supradimensionarea sau subdimensionarea formelor de bază ar putea să modifice modul în care subiecții se raportează vizual la aceste asocieri formă-culoare.

Studiul culorii și al formelor a preocupat însă pe mai mulți profesori din grupul Bauhaus. Josef Albers (1888-1976) format în spațiul german a devenit profesor la Weimar din 1920, iar până la închiderea școlii germane a rămas cu acest grup. Profesează ulterior în SUA și dezvoltă aici cercetările elaborate în mediul german. În ciclul de lucrări intitulat *Constelații structurale* din anii 1936-1939 și respectiv *Omagiul pătratului* din anii 1950-1957,⁴⁹ artistul impune o dominantă geometrizată culorilor, dar păstrează și plasticitatea acestora. Artistul nu a legat culoarea de formele de bază, dar folosește aceste forme pentru a experimenta alternanțele nuanțate ale unei dominante. Intențiile sale devin și mai explicite în *manifestul picturii perceptuale* (Yale Scientific Magazine, noiembrie 1965) în care a subliniat efectele de percepție antrenate prin câmpurile cromatice. Legat de impactul percepției cromatice artistul

⁴⁶ Dan Mihăilescu, *Limbajul culorilor și al formelor*, București 1980, p. 51.

⁴⁷ Heinrich Frieling, *Das Gesetz der Farbe*, Göttingen / Frankfurt / Zürich 1968, p. 171-172.

⁴⁸ Dan Mihăilescu, *op cit.*, p. 52.

⁴⁹ Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, București 1982, p. 15.

spunea: „în știință - unu cu unu fac întotdeauna doi, pe când în artă, rezultatul poate să fie trei, sau mai mult”. Prin aceste preocupări artistul a studiat impactul formelor ordonatoare sub incidența modificărilor cromatice în suprafețe rectangulare⁵⁰. Teoria și practica se întrepătrund în lucrările artiștilor care și-au început cariera cu avangarda și rezistă în câmpul creației și la debutul postmodernismului, ca o dovadă de continuitate a fenomenului în unele cercuri artistice.

Un asemenea continuator al raportărilor formale și cromatice a fost artistul Max Bill (1908-1994). Cunoscut pentru rolul determinant în relansarea *artei concrete* formulate de Theo van Doesburg, el păstrează amprenta Școlii Bauhaus unde s-a format între anii 1927-1929, cu profesori precum Josef Albers, Wassily Kandinsky și Paul Klee, iar schițele și desenele sale demonstrează amprenta și importanța studiului cromatic. Artistul studiază implicațiile culorilor primare în compoziții în care se experimentează spațiul gol al centrului, dar cu păstrarea unei continuități unitare a ansamblului. Chiar dacă a activat în special ca sculptor, artistul a generat un adevărat curent care a păstrat în arta contemporană interesul pentru formele și culorile de bază. Eliberarea miezului lucrării se păstrează și la lucrările de sculptură oferind o modalitate de îmbinare a planurilor pentru arta contemporană. Prin opera și prestigiul său Max Bill reușește să mențină interesul pentru studierea relațiilor dintre culoare și formă în arta europeană din anii '80, iar publicațiile realizate de Eugen Gomringer păstrează grupul artei concrete între nucleele active din punct de vedere plastic.

Între căutările legate de relaționarea formei și culorii de la sfârșitul secolului XX se remarcă opera artistului Ingo Glass. Artistul născut la Timișoara, a început studiul artelor plastice la Școala Populară din Lugoj, a urmat studiile universitare la Cluj, la clasa maestrului Arthur Vetrot, iar cariera artistică profesionistă o începe la Galați⁵¹.

S-a implicat în coagularea unui nucleu modern de artă la Galați și practică o sculptură în metal de influență constructivistă. Artistul are o expoziție de amploare în 1975 la Galeria Simeza din București și beneficiază de atenția criticii de artă românești, dar situația politică din Republica Socialistă România îl determină să părăsească țara în 1979. Artistul s-a stabilit după plecarea din România la München și activează în cadrul artiștilor germani pasionați de constructivism și artă concretă. Pasionat de opera lui Brâncuși încearcă să identifice bazele structurilor formale. Artistul Ingo Glass descoperă principiile artei concrete prin relația de prietenie întreținută cu Max Bill, continuatorul curentului de artă concretă din Europa. Expozițiile și simpozioanele artei concrete la care este invitat din interiorul grupului stimulează la sculptorul Ingo Glass dorința de a identifica raționalitatea unei idei care să transceadă particularitatea

⁵⁰ Vanja Malloy, *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, Catalog, 2015.

⁵¹ Vasile Duda, *Artistul Ingo Glass / Der Künstler Ingo Glass*, în *Întâlnire / Begegnungen, Lugoj 1949-2017*, VII.

fiecărei lucrări în parte și să-i ofere claritatea geometriilor concrete. Perioada căutărilor sale occidentale coincide cu vizitarea centrului Bauhaus de la Dessau, unde fără să-și propună ajunge să parcurgă „chestionarul formelor și culorilor de bază”.

Cu prilejul vizitei unuia dintre spațiile școlii, Ingo Glass descoperă materializată ostentativ teoria Bauhaus. Triunghiul galben, pătratul roșu și cercul albastru, dar fiind în căutarea potrivirii unei cromatici pentru sculpturile sale ajunge la concluzia unei noi sinteze. Între anii 1989-1992 are experimente pe această temă a formelor și culorilor de bază, astfel încât pregătește și primele expoziții axate pe această direcție. Ingo Glass acceptă asocierea triunghiului cu culoarea galbenă, dar consideră pătratul mult mai potrivit cu culoarea albastră, iar cercul adecvat pentru culoarea roșie. Artistul simte că această temă a relației dintre formele și culorile de bază trebuie reluată și experimentată în limbaj plastic.

Participarea în simpozioanele și expozițiile constructivist-concrete îl aduc pe Ingo Glass spre nevoia unei sinteze, în anii '80. Căutările sale se concretizează prin simplificări formale și identificarea unor geometrii puriste. Cromatica se subordonează lucrărilor și nu are un rol de motor în expresivitatea formelor sculpturale, artistul încearcă să lămurească inițial conceptul volumetriei și abia ulterior adaptează câmpul colorat la idea sculpturii. Artistul este însă în această perioadă într-o permanentă frământare ca să găsească „acel ceva”!

În 1989 vizita aproape întâmplătoare pe care o face cu profesorul Rudolf Ortner la sediul Școlii Bauhaus la Dessau îi oferă momentul întâlnirii dintre întrebarea artistică și răspunsul căutat. Sinteza sculpturii spre o geometrie purificată a formelor de bază, iar din punct de vedere cromatic, spre culorile fundamentale i se relevă ca o oportunitate. Artistul mărturisește că a descoperit în timpul vizitei, lângă un pian trei forme geometrice de mari dimensiuni, un triunghi, un cerc și un pătrat, colorate după principiile promovate în cadrul Școlii Bauhaus în galben, în albastru și în roșu. „Atunci mi-am dat seama că nu sunt de acord în totalitate cu această teorie, pentru mine cercul nu poate să fie decât roșu, iar pătratul se potrivește mult mai bine cu culoarea albastră, dar triunghiul este mai potrivit cu galbenul”⁵². Revine ulterior și chiar fixează cu o poză imaginea care a declanșat imboldul căutărilor sale. Urmează ani de dezbateri interioară și decantare a ideilor, de dispută firească cu „a susține” sau „a nu susține” o nouă teorie pentru relația dintre formă și culoare.

Are sens și expresivitate plastică amplificată forma circulară cu albastru sau cu roșu? Are sens și expresivitate plastică suplimentară asocierea formei rectangulare, a pătratului ca formă geometrică purificată, cu roșu sau cu albastru? Demersul teoretic adoptat din 1923 era acceptat în lumea artistică, iar adepții Bauhaus l-au impus în

⁵² *Ibidem*.

arta secolului XX. Johannes Itten, părintele teoriei cromatice moderne a asumat această teorie, iar lucrările de după 1970 sunt cunoscute în toată lumea de specialitate. Practic aceste studii stau la baza concepțiilor școlii moderne de artă. În acest context Ingo Glass simte nevoia unor experimente și reflecții personale, iar anii care urmează îl aduc în fața unor mici machetări în care formele geometrificate sunt proiectate negativ, ca spații de lumină integrate în culorile fundamentale, sau pozitiv și îmbrăcate în culorile de bază, dar inserate în structuri constructiviste de forma unor turnuri. Mixajul nu-l mulțumește, iar purificarea formală specifică artei concrete îl îndeamnă la reduționisme și mai radicale. După propria declarație „mai întâi am făcut teoria și apoi lucrările”, și-a limpezit ideile, iar apoi convins fiind de coerența opțiunilor sale a trecut la execuție. Sculptura este arta care nu permite experimente la scară 1 la 1, pentru că implică costuri destul de mari de execuție.

Oportunitatea experimentării, a simplificării formale s-a ivit după 1989 în relațiile cu România. Revenit imediat după revoluția din decembrie 1989 în România a reluat legăturile cu artiștii români de care îl legau vechi prietenii, iar la Galați, orașul în care a început sculptura monumentală constructivistă îi oferea oportunitatea realizării unei noi lucrări de mari dimensiuni. Șantierul naval din Galați, putea să rezolve fără probleme tehnice deosebite execuția sculpturii și își putea permite aici, să fie mai radical decât fusese în cadrul unor lucrări anterioare. Sculptura urma să fie amplasată pe faleza dunăreană a orașului în ambianța unui parc sculptural, poate cel mai dinamic în ceea ce privește sculptura românească din secolul XX.

Artistul preferă în 1991 să execute o sculptură din metal de 13 m înălțime, o piramidă vopsită complet în galben. Triunghiul galben așezat în spațiu, prin intersecția în cruce cu două planuri, înscrie bidimensionalul în tridimensional, și supradimensiona o formă pură, asociată cu o culoare pură. La baza piramidei artistul a fixat prin laturile sculpturii un pătrat, iar acesta este înscris într-un soclu circular de beton. *Piramida Soarelui* este prima lucrare de artă concretă a artistului, dar era oare suficientă această purificarea formală căutată? Miezul aerat al lucrării a păstrat pe intradosul laturilor piramidei formele arcelor din care s-a născut, parcă artistul a dorit să-și păstreze încă relația formală cu lucrările anterioare constructiviste. Structural și estetic a preferat să păstreze o relație de formă cu lucrările proiectate în trecut. Dimensiunea impunătoare a lucrării îi dovedea că armonia dintre gol și plin, proporția ansamblului și cromatica pot prin ele însele să completeze suficient expresivitatea formelor pure.

Experimentul „Piramidei galbene” din Galați a continuat în 1993 cu proiectul „Piramidei roșii” din Neu-Ulm. Artistul este convins că roșul este o culoare dinamică, de mare vizibilitate și nu acceptă relaționarea expresivă a culorii respective cu pătratul, dar oare triunghiul poate să revendice această culoare? În piramida din Neu-Ulm artistul își exprimă ideile și înđoielile aferente anului 1993, chiar dacă lucrarea s-a

terminat efectiv (din cauza obiective, dar cu respectarea planurilor inițiale) doar în 1998. Roșul nu este pentru artist culoarea unghiurilor și a diagonalelor. În miezul lucrării artistul a proiectat un ritm dinamic din verticale care aveau rol structiv și expresiv, dar soluția simplificării se impunea ca fiind soluția cea mai agreată.

Pe parcursul anilor 1990 artistul a participat la tot mai multe întâlniri, simpozioane și expoziții ale artei concrete, iar ideea sintezei dintre formă și culoare se limpește și se amplifică convingător spre continuarea acestor demersuri. Artistul pregătește în 1996 o expoziție la Muzeul Vasarely din Budapesta în care susține noul demers plastic, iar în 1997 este prezent la Muzeul de Artă Concretă din Ingolstadt, iar reacția pozitivă a unor reprezentanți ai artei concrete⁵³ îl încurajează să continue demersul artistic materializat după 1990.

Peter Volkwein, directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt a făcut prima comparație între teoria Bauhaus și teoria Glass, chiar cu ocazia acestor expoziții. „Glass oglindește concepția a doi mari maeștri ai stilului Bauhaus, și anume Johannes Itten, care în stilul formal al culorilor asociază pătratul cu culoarea roșie, triunghiul cu culoarea galbenă, iar cercul cu albastru, în mod asemănător cu soluțiile elaborate de Wassily Kandinsky. Ingo Glass pe de altă parte susține, în mod curajos teza conform căruia culoarea roșie este purtătoarea unei mișcări circulare exclusive a cercului, în mod corespunzător galbenul drept culoare agresivă corespunde formei agresive a triunghiului, respectiv albastrul, drept culoare calmă, are aceleași caracteristici cu forma pătratului.”

Așadar teoria bazată pe relația dintre formele de bază și culorile de bază de la începutul secolului XX, în cadrul Bauhaus și consolidată în deceniile următoare, a fost reformulată. Folosirea diferită a culorilor, adică utilizarea unor pătrate albastre și cercuri roșii, deci inversă față de formularea teoriei Bauhaus se regăsește în sculpturile realizate de artistul Ingo Glass.

Stabilitatea geometrico-plastică a triunghiului se bazează pe un echilibru dinamic, unghiurile acestuia direcționează forțe tensionate care imprimă dinamism formelor de bază din familia triunghiului⁵⁴. Întâlnirea dintre o verticală și o oblică, cu valențe ascendente sau descendente generează o stare de tensiune, de forță, de presiune gata să declanșeze o energie – acesta este așa numitul efect al unghiurilor ascuțite⁵⁵.

⁵³ Artistul are de la finalul anilor '80 o strânsă legătură cu Max Bill, inițiatorul grupului, iar după 1994 a continuat legăturile cu Eugen Gomringer, teoreticianul grupului și Peter Volkwein directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt.

⁵⁴ Mihály Jenő Bartos, *Compoziția în pictură*, Iași 2009, p. 80.

⁵⁵ Ion Truică, *Arta compoziției*, Iași 2011, p. 30.

Pătratul este considerat o figură geometrică perfectă pentru că tensiunile sale angulare se neutralizează reciproc, prin sensurile centrice și excentrice generate. Forma pătratului se distinge printr-o stabilitate perfectă și o proporție ideală⁵⁶. Cercul în schimb are o potențialitate mai dinamică prin tensiunile sale radiale, cu sensurile convergente și divergente, centrice și excentrice, centripete și centrifuge, care sugerează o mișcare continuă de rotație, de plecare și revenire. În plan conceptual cercul poate să fie considerat un poligon regulat cu număr infinit de laturi, cu o pulsație pe direcția axelor acestora⁵⁷.

În realitate chiar de la prima lucrare teoretică pe această temă scrisă de Kandinsky se preciza foarte clar că relația dintre formă și culoare argumentată teoretic, nu este singura relație posibilă din punct de vedere estetic. Orice grupare diferită între formă și culoare determină o relație de tensiune dinamică, o premisă de transformare spre starea de echilibru. În cunoștință de cauză, artistul poate să speculeze aceste aspecte. Chiar în lucrări care aparțin lui Kandinsky și ai altor membri Bauhaus sau ai picturii geometrice, apar combinațiile enunțate de Ingo Glass. În acest context putem să afirmăm că teoria apare doar acum, odată cu lucrările realizate după 1990 de Ingo Glass?

Au existat experimente plastice nenumărate și înainte și după aceste teorii, artiștii au fost și sunt liberi să utilizeze culoarea și formele în orice context consideră ei util pentru atingerea expresivității propuse. Formularea principiilor dintre culorile și formele de bază s-au dezbătut pentru prima dată cu artiștii de la Bauhaus, aici s-a cristalizat conceptul. Așadar experimentele anterioare se revendică mai greu ca puncte de plecare, pentru că ele chiar dacă au existat nu au generat un curent, un mod de a vedea lucrurile de un întreg grup. Tot așa și cu modificarea acestor principii, au fost artiști care au introdus în unele dintre lucrările lor asocieri comparabile cu cele gestionate de Ingo Glass, chiar înainte de anii '90, dar experimentul lor nu a devenit o definiție de principii, așa cum s-a întâmplat la Ingo Glass.

Prezența cercurilor roșii în lucrările lui Kandinsky nu-l transformă într-un adversar al propriei teorii. Tot așa prezența unor triunghiuri roșii, pătrate albastre și cercuri roșii în lucrările constructiviste realizate de Lyubov Popova (1889-1924) sau în afișele manifest ale lui Naum Gabo (1890-1977), nu transformă experimentele respective în manifeste de asumare ale unor relații teoretice între formă și culoare. La fel putem să identificăm lucrări realizate de János Fajó, Ildikó Tóth, Mihály Bucskó, Krisztina Szinger, Irén Víg, Balázs Pataki, Éva Bányász ș.a. care continuă în arta contemporană maghiară tradiția intersecțiilor geometrice utilizate de Moholy-Nagy, în compoziții dinamice care sintetizează relații estetice între formă și culoare. János Fajó publică chiar un studiu teoretic în care analizează metodele și relațiile de culoare dintre formele

⁵⁶ Mihály Jenő Bartos, *op cit.*, p. 81.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 83-84.

geometrice⁵⁸. Într-un afiș din 1986 realizat pentru Galeria Józsefvárosi artistul utilizează chiar în mod explicit o compoziție cu un cerc roșu, un dreptunghi albastru-violet și un fragment de triunghi galben⁵⁹, dar nu însoțește experimentul de o asumare efectivă a principiilor teoretice NewBauhaus. Un experiment oarecum similar este și sigla Școlii Internaționale de Film din San Antonio de los Baños, din Cuba, fondată de Fernando Birri în 1986, care pe fondul unui disc roșu are suprapuse un pătrat albastru și respectiv un triunghi galben, dar și aici lipsesc asumările conceptuale ale unui demers plastic prin care să se genereze o schimbare. Mai aproape de spațiul nostru poate să fie invocată actuala siglă de promovare a Universității Naționale de Artă George Enescu din Iași în care se combină formele și culorile de bază analizate⁶⁰. Constatăm diversitatea și aplicabilitatea acestor principii în designul ultracontemporan și înțelegem diferențele dintre teoria și practica artelor plastice actuale.

Din această perspectivă, se cristalizează într-adevăr, așa cum a formulat Peter Volkwein, o comparație între cele două puncte de vedere Kandinsky - Glass. În opinia specialistului, „istoria artei va trebui să găsească cândva o dovadă referitoare la cine are dreptate!” Răspunsul la această întrebare a fost căutat în mai multe medii științifice prin anii '90, fără să fie neapărat o încercare de lămurire plastică, cât mai ales psihologică. După modelul testului Kandinsky s-a încercat reanalizarea acestor relații a formelor de bază și a culorilor de bază. Un asemenea test psihologic a fost lansat în 1990 în spațiul american pentru a susține noi asocieri între formele și culorile de bază. Triunghiul rămâne într-o asociere firească cu galbenul pentru că este o materializare a luminii, așa cum și culoarea galbenă este. Cercul este interpretat „într-un mental cultural occidental” ca fiind un loc al vitalității, iar „viața are culoarea sângelui”. Pătratul este explicat ca fiind expresia stabilității încă de la Euclid, iar cu albastru se construiește o „stabilitate a spațialității”⁶¹.

La aproximativ 80 de ani după chestionarele lui Kandinsky, la Muzeul de Artă Modernă, MoMA din New York, s-a aplicat un nou chestionar. Repondenții chestionați în acest mediu, din anul 2009, au oferit rezultate doar parțial clarificate⁶². Triunghiul a fost asociat cu culoarea galbenă de 46% din repondenți, iar 41% l-au asociat cu roșul și 13 % cu albastrul. Pătratul a fost asociat în proporție de 48% cu albastrul, doar 29% l-au asociat cu roșul și 23% cu galbenul. Cercul a fost asociat în proporție de 38% cu albastrul și 31% l-au asociat cu roșu și tot 31% cu galbenul⁶³.

⁵⁸ János Fajó, *Plane painting (The Way – The Method)*, Budapesta 1999.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁰ <https://www.arteiasi.ro/>, din 10 octombrie 2018.

⁶¹ Herbert Bayer, *Triangle, Square, Circle: A Psychological Test*, 1990.

⁶² <https://www.scribd.com/document/100083092/The-Populist-Bauhaus> și <http://www.ethanresnick.com/bauhaus.pdf>, din ianuarie 2018.

⁶³ The results from MoMA's posting of Kandinsky's questionnaire for its 2009 Bauhaus exhibit. Results from 2009 until May 6, 2012.

Rezultatele obținute la Muzeul MoMA din New York par așadar să confirme relațiile dintre formă și culoare pentru care a optat și Ingo Glass, dar nu chiar în totalitate. În mod evident galbenul este asociat cu triunghiul, dar totuși este vorba de un procent de sub 50%, dar majoritatea au această opțiune. Interesantă este însă și relaționarea pentru roșu a circa 41% dintre repondenți, deci tot un procent mare. Considerăm că ambele procente confirmă percepția dinamică pentru cele două culori calde. Cu cât discutăm de tonalități mai calde și mai luminoase cu atât asocierea cu forma triunghiulară crește. Această asociere devine utilă dacă trebuie să relaționăm roșul cu pătratul sau cu cercul, deoarece trebuie să vedem care ar fi forma mai dinamică ca să vedem spre cine s-ar putea translata opțiunea asocierii roșului în cazul în care, prezumtiv, nu am aduce triunghiul în atenție. Devine astfel posibil să considerăm că datorită asocierii roșului cu triunghiul, pentru dinamica sa, ar fi putut opta pentru cerc și ar crește asocierea acestuia cu o culoare dinamică. În acest context procentul de 31% pentru asocierea culorii roșii cu cercul ar crește posibilitatea acestei asocieri. Asocierea pătratului cu albastrul are cel mai confortabil procent de asociere (adică 48%) deci stabilitatea figurii pare foarte apropiată de culoarea albastră. Totuși nu putem să ignorăm că circa 38% au asociat culoarea albastră cu cercul, deci formula Bauhaus am spune că are în continuare adepți.

În cadrul acestei teme de cercetare a fost aplicat și la nivelul societății contemporane românești un chestionar prin care să se sondeze eventuale asocieri ale formelor și culorilor de bază. Modelul chestionarului a fost realizat după modelul chestionarului Bauhaus, iar repondenții au fost invitați să relaționeze cele trei forme geometrice de bază, cu cele trei culori primare. Chestionarele au fost aplicate la Bistrița în anul 2018, elevilor cu vârste cuprinse între 16-19 ani (clasele a XI-a și a XII-a) participanți la Olimpiada Națională de Arte Vizuale, Arhitectură și Istoria Artelor. În cadrul olimpiadei chestionarele au fost aplicate în prima zi de participare la proba de desen, pe un număr de 500 de repondenți. Elevii chestionați au participat din toate județele țării, însumând 475 de participanți, iar restul de până la 500 de repondenți s-a completat cu voluntarii Liceului de Arte „Corneliu Baba”, din Bistrița, care au participat la eveniment ca membrii organizatori și se încadrau la categoria de vârstă la care s-a aplicat chestionarul. Participarea și completarea chestionarului a fost opțională pentru toți participanții la olimpiadă. Rezultatele obținute nu pot să fie considerate un rezultat încheiat al acestei analize, dar prin aplicarea la nivel național au o valoare reprezentativă considerabilă. În cadrul chestionarului aproximativ 10% din repondenți nu au completat chestionarul, l-au completat parțial sau au selectat mai multe opțiuni, astfel încât nu s-a putut detecta care a fost alegerea repondentului, iar chestionarele respective nu au fost introduse în calculul final al procentelor. Aceste rezultate nepronunțate sau nule au fost cuantificate în categoria

răspunsuri neconcludente. Dintre repondenții care au completat corect chestionarele s-au consemnat rezultatele în procente întregi, deci s-a renunțat la cuantificarea zecimalelor. Triunghiul a fost asociat în proporție de 39% cu culoarea galbenă, 36% cu culoarea roșie și 24% cu culoarea albastră. Cercul a fost asociat în proporție de 39% cu culoarea roșie, 37% cu culoarea galbenă și 23% cu culoarea albastră. Pătratul a fost asociat în proporție de 52% cu culoarea albastră, 25% cu culoarea roșie și 22% cu culoarea galbenă.

Chestionarul aplicat la Bistrița în 2018 este apropiat de rezultatele înregistrate la New York în 2009, dar oferă asocieri parțial diferite față de cele obținute în testul Bauhaus. Procentul de asociere al culorii galbene cu triunghiul se confirmă, dar constatăm că procentul de asociere al roșului cu triunghiul a crescut față de testele anterioare. În pandant cu cercul, constatăm că se confirmă asocierea cu roșul, dar că a crescut semnificativ și asocierea cu galbenul. În ceea ce privește asocierea pătratului cu albastrul procentele sunt și mai concludente, iar rezultatele asocierii promovate de Bauhaus nu se probează.

Creșterea semnificativă a asocierii pătratului cu culoarea albastră indică o confirmare a ultimelor sondaje aplicate pe aceste relații, și deci o infirmare a teoriei Bauhaus. În schimb relaționarea apropiată a galbenului și roșului cu forma triunghiului poate să indice o modificare treptată a rezultatelor anterioare, la fel s-a constatat și pentru relaționarea cercului cu galbenul și cu roșul. Am spune că rezultatele sondajului arată o apropiere între asocierea celor două forme dinamice, cercul și triunghiul, între cele două culori, roșul și galbenul. În cadrul actualului chestionar putem să spunem că teoria Glass s-a confirmat, dar nu este exclusă în viitor o evoluție spre asocierea preponderentă a galbenului cu cercul și a triunghiului cu roșul.

Nu putem să precizăm dacă asocierile cromatice pot să fie influențate de categoria de vârstă, sau de alți factori. Repondenții care au parcurs chestionarele sunt printre tinerii cu preocupări artistice active, iar răspunsurile lor nu pot să fie considerate complet neavizate, dar nici nu putem să le considerăm rezultatul unor opinii specializate. Conform programei școlare până la nivelul clasei a XI-a se parcurg curente și avangardele secolului XX, dar nu se abordează ca un subiect explicit teoretizarea relației dintre formă și culoare. Cu toate acestea se presupune că relațiile descrise de Kandinsky sunt cel puțin parțial cunoscute, iar răspunsurile repondenților nu au mers totuși în această direcție conturată și susținută în artele plastice de la începutul secolului XX.

Putem oare să considerăm cele două teorii opuse una față de alta? Lipsa unei clarități deosebite a probelor pentru aceste formule teoretice pot să argumenteze și lipsa lor de pragmatism, sau că asocierea riguroasă între geometrie și cromatică, între formă și culoare este totuși o utopie. Experiența personală a fiecărui individ

influențează foarte mult aceste interpretări. Discutăm pe de o parte de experiențe și influențe trăite de fiecare, deci senzațiile asociate sunt influențate de mediul din care provine individul. Dacă a crescut și trăiește într-un mediu dominat de natură poate să asocieze culorile cu fenomenele naturale pe care le cunoaște. Dacă a fost mai apropiat de un mediu mai artificial și puternic urbanizat, ar putea să facă asocieri mult mai detașate de fenomenele naturale, iar semnele desenate să fie preponderente în asocieri. Dorim să atragem atenția că în situația în care suntem impresionați de natură s-ar putea să avem tendința să pornim în raționamentul nostru de la impactul culorii, astfel asocierea culorii albastre cu cerul și cu apa devine firească, iar asocierea secundă este în mod firesc cu cerul. În fapt, chiar acesta a fost și raționamentul pe care putem să-l deducem din opera scrisă de Kandinsky. Dacă încercăm să căutăm culori pentru formele geometrice s-ar putea să ajungem la concluzii mai abstracte subordonate geometriei puriste, dar dacă avem înclinații spre sensibilitatea cromatică și încercăm să găsim forme pentru culori s-ar putea să generăm asocieri diferite. Interpretarea diferențiată dintre sensibil și rațional a fost remarcată în literatura de specialitate de mai mulți cercetători⁶⁴ care au constatat că petele de colorare provoacă în plan subiectiv, reacții afective, iar formele antrenează asocieri intelectuale⁶⁵.

Peste toate acestea trebuie să acceptăm că repondenții din 1923 nu sunt aceiași cu cei din 2009 și 2018, mediul celor de la începutul secolului XX a fost mult mai dependent de mediul natural, față de cei de la începutul secolului XXI. Creșterea independenței față de natură a putut să imprime o artificializare și o abstractizare a gustului. Asocierea albastrului cu cerul și adâncimea sau profunzimea circulară a apei, așa cum explica Kandinsky în studiul său, s-ar putea să nu se mai întâmple la fel de ușor. Din contră asocierea cercului cu butoane, leduri sau alte atribute similare, produse de tehnica contemporană, poate să fie mult mai la îndemână și să producă relații de asociere mai degrabă cu culoarea roșie. În influențarea repondenților mai trebuie să luăm în calcul și influența tradiției formale. Dacă repondenții au remarcat sau cunosc teoria Bauhaus, pot să fie influențați de relaționarea formelor și culorilor de bază. Rudolf Arnheim a concluzionat în studiile sale, că înțelegerea și asumarea simbolisticii cromatice și formale din artă este strâns legată de latura culturologică a indivizilor angrenați în acest proces⁶⁶. Tehnologia și sistemul de educație au stimulat gândirea abstractă la repondenții actuali, iar reinterpretarea acestor relații pot să indice modificări ale percepției umane.

⁶⁴ Ernest, G., Schachtel, *Experimental Foundations for Rorschach's test*, New York 1966, p. 10.

⁶⁵ Dan, Mihăilescu, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁶ Rudolf, Arnheim, *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale*, Editura Polirom, Iași 2012, p. 10.

În urma analizei înclinăm să considerăm fenomenul percepției diferite ca o evoluție firească în timp, practic diferențele între anii 1923 și 2018 pot se reflecta o schimbare treptată a modului în care percepem relațiile dintre formă și culoare sau a modului în care percepem mesajul artistic de la o generație la alta. Probabil pentru analiza unei asemenea modificări ar trebui aplicat constant, la diferite intervale de timp, pe categorii similare și în condiții aproape similare, iar contabilizarea rezultatelor ar putea să furnizeze rezultate mult mai pertinente pentru grupul investigat. Nu putem să considerăm aceste rezultate concludente pentru un punct de vedere general, ci doar un reper comparativ limitat la spațiu și timp, dar util pentru înțelegerea complexității fenomenului studiat.

În opinia noastră cele două moduri de interpretare nu sunt contradictorii, așa cum se formulase inițial în cercul artei concrete, ci complementare în timp. Chestionarul formulat de Kandinsky a cules informații corecte pentru timpul său, dar odată cu dezvoltarea tehnologică societatea și-a abstractizat modul de înțelegere și de raportare la mediul înconjurător. Într-un asemenea context omul contemporan asociază mai rapid forma circulară, mai dinamică prin aspectul său cu o culoare mai dinamică, deci cu roșul și nu cu albastrul apei. În situația în care Ingo Glass a intuit această abstractizare a percepției umane demersul său nu este contrar celui început de Kandinsky ci îl completează, sau îl adaptează la modul în care se conturează percepția umană în mileniul III⁶⁷. Chiar utopica limitare la trei forme de bază și trei culori principale, asociate și combinate, doar în această formulă limitată, cu excluderea multitudinii cromatice și formale existente în mediul natural, derivă tot din conceptul sintetizator și avangardist al Bauhausului de la începutul secolului XX. Prin demersul său artistul a asumat principiul esteticii minimaliste și geometrice bazate pe formele și culorile de bază și le-a adaptat, le-a aplicat, la cerințele timpului său. În plus, chestionarul de la Bistrița a confirmat ultima teorie, dar imprimă și probabilitatea unor rearanjări viitoare.

Utopia relaționării formelor și culorilor de bază l-a determinat pe Johann Itten să caute corespondențe formale și pentru culorile secundare. Dacă aplicăm demersul teoretic dezvoltat de Itten la noua interpretare, violetul rămâne în asociere cu elipsa sau cu un pătrat care a fuzionat cu cercul, deci o combinație între pătratul albastru și cercul roșu. În schimb verdele se translatează spre trapez, adică spre o combinație între triunghiul galben și pătratul albastru. Culoarea orange, combinată între triunghiul galben și cercul roșu se asociază cu un triunghi cu laturi rotunjite. Rămâne în aceeași logică a abordării să vedem dacă culoarea verde este mai dinamică

⁶⁷ Vasile, Duda, *Moștenirea formală, versus creație formală în opera artistului Ingo Glass*, în *Fragmentarium, Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac*, Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea 2016, p. 389.

față de orange ca să vedem dacă noile asocieri sunt mai justificate. Suntem însă în aceeași dublă percepție preponderent naturală sau preponderent abstractă. Dacă asociem verdele cu vegetația, forma propusă de Itten este mai potrivită prin rotunjimile sale, dacă asociem însă forma respectivă cu o culoare dinamică, balanța înclină spre luminosul orange, desprins din dinamica luminoasă a triunghiului galben. În experimentele artiștilor contemporani apar interpretări apropiate de teoriile legate de relația dintre formă și culoare, așa cum apare în lucrările minimalist - concrete ale artistului Mangold Robert – lucrarea *Attic Series III* oferă chiar o interpretare între geometria unui trapez și câmpul cromatic unitar al unor tonuri de ocru. Artistul explorează geometria cromatică a proporțiilor prin aplicarea unor câmpuri cromatice unitare în forme geometrice minimaliste⁶⁸. Teoria și practica se intersectează așadar în experimentele plastice contemporane și conferă relații comparative cu valențe intuitive și concrete în același timp.

În toată dezbaterea noastră cu asocieri formale și cromatice constatăm că răcirea, luminarea sau alte amprente adăugate vizual sau mental culorilor respective, fac ca stabilirea unui statut unic să se relativizeze. Discuția pe marginea factorilor care au putut să influențeze, sau influențează stabilirea acestor relații de formă și culoare se dovedește utilă pentru înțelegerea fenomenului în sine nu pentru a stabili în mod obligatoriu un punct de vedere unic și general valabil, aplicabil în orice condiții, în orice context, în orice timp și spațiu. Arta și cultura contemporană nu-și mai propune transmiterea unor valori stabile. Ea implică o permanentă punere în discuție, fiind legată de o permanentă interogație asupra organizării, comunicării și finalizării unei culturi aflate într-o permanentă devenire⁶⁹.

Demersul artistic întreprins de Ingo Glass după 1990 a relansat în arta contemporană problematica formelor și culorilor de bază, a conceptelor bazate pe geometria estetică. Tematica este cunoscută în arta plastică, dar forța reafirmării într-un concept înnoit a teoriei formelor și culorilor de bază determină reanalizarea și continuarea împrăștiată a ceea ce a început cu Kandinsky, Mondrian, Malevici, Theo van Doesburg și întregul grup abstracționist de la începutul secolului XX, dar care s-a relansat la o jumătate de secol mai târziu cu Josef Albers, Max Bill, Mark Rothko, Yves Klein și reușește la un secol distanță de apariția fenomenului să-și găsească o nouă personalizare și aplicare, cu interpretarea impusă de Ingo Glass.

La nivel european căutările legate de expresivitatea cromatică au continuat după experimentele de la începutul secolului XX în direcția ajustării din proporție a efectelor sensibilității cromatice. Artiștii surprind în opera lor asocierile de formă și

⁶⁸ Lee, Beard, Adam, Butler, Claire, Van Cleave, Diane, Fortenberry, Susan, Stirling, *The Art Book*, Editura Phaidon, Londra, reeditat 2011, p. 347.

⁶⁹ René Berger, *Mutația semnelor*, București 1978, p. 448.

culoare fără să fie în mod obligatoriu implicați în teoretizarea fenomenului în sine. Cu aceste preocupări de proporționare și dozaj se clasează și dominantele cromatice utilizate de Mark Rothko (1903-1970), dar nuanțările cromatice cu plaje extinse surprind efecte nebănuite ale picturilor. Constatăm însă predilecția pentru compuneri cu verticale și orizontale, o regularitate de tip De Stijl, care asigură un cadru relativ calm pentru a evidenția în mod special sensibilitatea culorii. Dominantele cromatice se axează la Rothko pe culorile de bază (lucrarea *Yellow, Red, Blue / Galben, roșu, albastru*, chiar deschide coperta unui album al artistului)⁷⁰, dar experimentează și efectele unor luminări personalizate, ale nuanțelor utilizate. Lucrările din anul 1968, experimente fără titlu, aduc în atenție câmpuri extinse, doar roșii, doar galbene și doar albastre, ceea ce ține deschis capitolul studierii culorilor de bază și a efectelor generate de utilizarea pe câmpuri foarte extinse⁷¹. Pictorii au păstrat obsesia analizei complementarelor, dar nu s-au încorsetat și de experimentarea relației obiective sau personalizate cu formele de bază. Barnett Newman chiar are experimente în care încă din titlu anunță interesul pentru relaționarea culorilor de bază⁷² și le îmbină în suprafețe disproporționate, dar extrem de sugestive. Dominantele cromatice sunt asociate cu texturi, iar roșul, galbenul și albastrul se intersectează cu relieful sculptural și problematizează tactilitatea dintre natural și nenatural prin lucrările *RE 33 The Gilded Spheres* și *RE 26* realizate de Yves Klein⁷³. Preocuparea combinării culorilor de bază în contexte formale, dar bazate pe texturi apar și la *IKB 75, MG17, MP16* și respectiv la *Ex Voto for the Shrine of St. Rita in Cascia*⁷⁴, iar casetajele colorate reușesc să genereze expresii cromatice înnoite. Experimentele spațialităților cromatice continuă și în a doua parte a secolului XX, dar tendința este de a transforma spațiul pictural într-un spațiu obiectual. Günter Förg realizează în anii '80 un triptic alcătuit dintr-o compunere a unor câmpuri bidimensionale care generează spațialități surprinzătoare⁷⁵. Aceste preocupări puriste au continuat și în anii '90 în cadrul artei concrete europene. Câmpul cromatic monocrom îl regăsim și în *pictura radicală* practică în SUA (anii '90), de artiștii Joseph Marioni (ex. *Lucrarea Blue Painting*, 1994) și Frederic Thursz (lucrarea *Vixen*, 1989) prin întinderi uniformizate cromatic cu dominante care ecranizează texturile psihologice⁷⁶.

În proiectele instalațiilor contemporane, fără să existe declarată asocierea sau preocuparea cu formele și culorile primare constatăm că s-au păstrat aceste caracteristici pentru că sunt în fapt asociate cu caracteristicile artei actuale.

⁷⁰ Jacob Baal-Teshuva, *Mark Rothko, Pictures As Drama*, Köln 2003.

⁷¹ *Ibidem*, p. 91, 80, 81.

⁷² Lucrarea *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1966, aflată într-o colecție privată din New York

⁷³ Hannah Weitemeier, *Yves Klein, International Klein Blue*, Köln 2001, p. 46, 47.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁷⁵ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2000, p. 360.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 393.

Considerăm sugestive în acest sens sculptura intitulată *Soarele*, realizată de Nicolas Schöffer printr-un disc roșu care reflectă cu efecte pozitive și negative o lumină colorată⁷⁷ ce sugerează umbrele purtate ale artei clasice. Asocierea cercului roșu cu activismul solar lumină-umbră, are expresivitatea și perfecțiunea designului specific obiectului ultracontemporan.

Din analiza ultimului secol de artă abstractă și de studiu a teoriei formelor și culorilor de bază constatăm o predilecție a pictorilor pentru dezbateră subiectului. Accentuarea importanței formei în ierarhizarea percepției obiectuale îl face pe Ingo Glass să obțină rezultate diferite de cele ale pictorilor – nu este exclus ca din zona picturii să se contureze și critica interpretării cromatice propuse de artist. Istoria sculpturii nu remarcă căutări atât de atente și cu preocupări atât de fundamentate în domeniul cromatic, în rândurile acestei arte. Așadar Ingo Glass este o noutate în această zonă prin fuziunea atât de unitară dintre formă și culoare. Poate că o bună comparație se poate găsi doar la Georges Vantongerloo (1888-1965), cu a sa compoziție sculpturală cu roșu, galben și albastru, realizată în 1918, un înaintaș al artei concrete generat de estetica De Stijl⁷⁸. Culorile primare se combină însă la Ingo Glass cu o grijă specială pentru proporționare. Admirator al lui Brâncuși el a căutat mereu să aplice principiul enunțat de maestrul sculpturii românești și universale: *Proporțiile interioare ale obiectului – acelea vă spun totul*⁷⁹. Prin utilizarea matematicii în concepția lucrărilor sale Georges Vantongerloo l-a influențat și pe Max Bill, iar noua sculptură concretă a împrumutat principiul său: *matematica ne ajută să înțelegem relațiile existente între formele geometrice*⁸⁰.

Arta europeană și americană poartă amprenta experimentelor avangardiste de la începutul secolului XX, iar noile nișe identificate de artiștii contemporani au amplificat și mai mult autenticitatea acestui fenomen. Conștient de importanța promovării, a prezentării demersului plastic dincolo de importanța conținutului în sine, artistul Ingo Glass s-a angajat după anii '90 într-un încărcat program expozițional. Activ în Germania, artistul expune tot mai des în România și Ungaria, iar Elveția și Olanda îi găzduiesc numeroase expoziții. Alăturarea lucrărilor lui Ingo Glass cu cele ale lui Mondrian de la Amersfoort și Max Bill la Zürich, au un impact simbolic și îl fac cunoscut cu mai multă autoritate.

În spațiul românesc artistul Ingo Glass a prins perioada liberalizării relative din preajma anului 1968, a înprospătării artelor plastice și a unor contacte reactivate

⁷⁷ Nicolas Schöffer, *Teoria oglinzilor*, în *Secolul XX*, 3-4-5, 1983, pp. 128-129.

⁷⁸ Ingo F. Walther, *op.cit.*, p. 455.

⁷⁹ Matei Stîrcea-Crăciun, *Tratat de hermeneutică a sculpturii abstracte, perspectivă endogenă. Brâncuși simbolismul hylesic*, Târgu Jiu 2016, p. 233.

⁸⁰ Walter Zanini, *Tendențele sculpturii moderne*, București 1977, p. 150.

cu Occidentul. Centrul artistic de la Timișoara se remarcă acum ca un vârf de lance al schimbării. Aici este activ primul grup artistic experimental cu Roman Cotoșman, Constantin Flondor și Ștefan Bertalan, iar prezența de la Bienala Constructivistă de la Nürnberg, din 1969, a marcat o recunoaștere internațională a întregului cinetism românesc⁸¹. În nucleul artistic timișorean au pendulat Zoltán Molnár, Diet Sayler, Doru Tulcan, Elisei Rusu, Ion Gaita, iar interesul pentru legile formelor plastice s-a propagat ca un model de bune practici la nivel național⁸². Grupul Sigma extins cu influențe și spre alți apropiați, a amprentat în epocă un Victor Ciato și Florin Maxa la Cluj, sau de Pavel Ilie, Șerban Epure, Horia Bernea, Paul Neagu și parțial Ion Bitzan, iar mai târziu Ștefan Sevastre⁸³. La Cluj, după 1970, artistul Florin Maxa obține rezultate concludente prin sintezele sale formale bazate pe hexagon și sisteme combinatorii,⁸⁴ iar Victor Ciato renunță la forma concretă în favoarea libertății experimentale cromatice.

Ingo Glass este în contact cu aceste tendințe fiind enumerat în grupul artiștilor deschiși spre neoavangardele postbelice alături de: Nicolae Șaptefrați, Bella Crișan, Napoleon Tiron, Ovidiu Maitec și Doru Covrig⁸⁵. Blocajul ideologic al României le-a impus la o parte dintre artiștii care au început în anii '70 aceste cercetări novatoare, să emigreze în țările Europei Occidentale, așa cum s-a întâmplat cu Paul Neagu, Roman Cotoșman, Ritzi și Peter Jacobi, George Apostu, Nicolae Fleissig, Matei Lăzărescu ș.a.⁸⁶ Ingo Glass a părăsit Republica Socialistă România în 1979 și s-a stabilit la München, unde a fost implicat în organizarea evenimentelor expoziționale ale municipalității. Din acest mediu artistul are posibilitatea să intre în contact cu ultimele tendințe ale artei contemporane⁸⁷.

Încrederea în justa valoare a artiștilor atașați de curentul abstract-geometric a fost întărită în România, pe toată perioada comunistă, în ciuda politicii oficiale, de reverberația operei lui Constantin Brâncuși. Ingo Glass a descoperit constructivismul în spațiul cultural românesc, iar înrâuririle lui Brâncuși în sculptura românească au sporit interesul pentru o artă geometrizată. Geometrizarea și esențializarea formelor prin purificarea volumelor este acceptată ca o soluție estetică. Dan Hăulică spunea: Există o geometrie care nu ucide viața, ci dimpotrivă, o asumă. Este geometria pe care o vădește arta decorativă a românilor. Culoarea a fost recuperată în aceste geometrii purificate prin experimente care s-au transformat în expresii plastice elaborate, la

⁸¹ Ileana, Pintilie, *Ștefan Bertalan, Drumuri la răscruce*, Timișoara 2010, p. 25.

⁸² Ileana, Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate*, Timișoara 2006, pp. 113-116.

⁸³ Erwin, Kessler, *Mai mult ca abstractul / More than abstract*, București 2016, p. 15.

⁸⁴ Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București 2003.

⁸⁵ Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945-1989*, București 2000, p. 91.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁸⁷ Vasile Duda, *Cele trei grații*, în catalogul *Ingo Glass, Formă – Culoare – Lumină – Spațiu*, Bistrița 2014, p. 28.

artiștii Ștefan Sevastre, Liviu Stoicoviciu, Corneliu Boambeț, Tiberiu Marinov, Florin Maxa ș.a.m.d. Grupul artiștilor români interesați de arta geometrică și de sensibilitatea cromatică a geometriei au determinat în 1982 organizarea unei expoziții extrem de sugestive intitulate *Geometrie și sensibilitate* la care au participat un număr impresionant de artiști din spațiul românesc⁸⁸. Ștefan Sevastre a fost inițiatorul alcătuirii unui asemenea expozițional tocmai pentru că a fost preocupat în mod constant de interpretarea fenomenului cromatic fundamental. Lucrarea intitulată *Simbol – Energiile fundamentale*, publicată în 1985⁸⁹, combină chiar culorile primare, dar cu subtile prelucrări nuanțate și proporționări ce induc efecte ascendente. În aceeași sursă este publicată și o lucrare realizată de Mihai Horea, intitulată *Tripticoroph*,⁹⁰ care are o dominantă de roșu ce materializează sensibilități cromatice comparabile cu stilistica promovată de Mark Rothko. O parte dintre artiștii enumerați au rămas activi și în ultimele decenii și au aceeași direcție artistică, iar expozițiile organizate de Ingo Glass în țară, după 1990, au avut parte de un nucleu de avizați, care să-i interpreteze importanța demersului plastic. Noile contacte externe reactivează această tendință existentă în țară. Ștefan Sevastre încearcă o coagulare a grupului de artiști atașați curentului geometric, dar efectele demersului său au un impact temporar⁹¹. Demersul plastic al artistului Ingo Glass bazat pe formele și culorile de bază nu începe un capitol nou în arta românească, dar relaționează extrem de strâns teoriile plastice europene cu convingerile din arta națională. De remarcat e un scurt material realizat într-un cotidian național de către istoricul de artă Radu Ionescu, care apreciază formula 3+3, stabilită între formele de bază și culorile primare, utilizate de artist în expoziția de la Muzeul Național din București din 1996⁹².

Expozițiile și lucrările din spațiu public care aplică principiul asocierii formelor și culorilor de bază, din București, Timișoara, Oradea, Cluj-Napoca, Sibiu, Deva, Brașov, Bistrița, Baia-Mare și Lugoj realizate de Ingo Glass, familiarizează publicul românesc cu tendințele artei concrete europene și întărește grupul artiștilor români care au optat pentru practicarea acestei arte raționale prin sensibilitate. În sensul dinamizării acestor preocupări considerăm extrem de importantă expoziția de artă concretă de la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, organizată de prof. univ. dr. Aurel Chiriac chiar cu lucrări din colecția artistului Ingo Glass⁹³. Prezența în expoziție a unor

⁸⁸ Ion Frunzetti, *Geometrie și sensibilitate*, în *Contemporanul*, 15 octombrie, 1982.

⁸⁹ *Secolul XX*, 4-5, 1985, p. 1.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 4.

⁹¹ Ștefan Sevastre, *Comunicări din cadrul Simpozionului de Artă Concretă*, București 1991.

⁹² Radu, Ionescu, *Artă și non-artă*, în *Cotidianul*, 27/28 iunie, București 1996.

⁹³ *Catalogul Arta Concretă Geometrică din Colecția Ingo Glass / The Geometric Concrete Art, Ingo Glass Collection*, Oradea 2017.

lucrări semnate de Johannes Itten, Max Bill, Francois Morellet, Gottfried Honegger, Anton Stakowski, Pol Bury sau Vera Molnar demonstrează din plin vitalitatea și anvergura expoziției, iar indirect contactele și prestigiul artistului Ingo Glass⁹⁴. Prezența unor lucrări cu titlul „Hommage a Ingo Glass”, semnate de Erica Heissinger sau Jászberényi Andras ne vorbesc indirect de influența produsă de artist în spațiul german și maghiar. Sculptorul pasionat și de teoria culorii s-a regăsit în mod constant în ultimele decenii atât în grupul sculptorilor constructivist-concreți, cât și în cel al pictorilor din sfera artei geometrice, iar armonia lucrărilor sale se bazează chiar pe această intersecție a genurilor artistice contemporane.


În anul Centenarului României constatăm o rememorare în mediul cultural românesc a relațiilor estetice bazate pe culorile primare într-o asociere cu culorile din steagul național. O inflație a utilizării culorilor roșu, galben și albastru și superficialitatea implementării acestora în spațiul public ne-a determinat să reproblematisăm acum aceste aspecte care intersectează vizualul cotidian contemporan. Este salutară reacția unor muzee din țară care în cursul anului 2018 au inițiat expoziții ce repun în balanță formalismul și sinceritatea, instrumentarea și eliberarea artei naționale, sub semnul culorilor primare. Prin asemenea demersuri care reușesc să asocieze artiști din contexte culturale, politice și geografice diferite, descoperim importanța redinamizării și repoziționării perspectivelor în arta plastică contemporană, ca un proces prin care recalibrăm *fenomenul artei* ca să reușim să redescoperim *semnele artei* actuale.

Analizarea modului în care s-a conturat teoria relațiilor dintre formele și culorile de bază, de la Wassily Kandinsky până la Ingo Glass, ne-a permis să aducem în atenție concepte și principii specifice artei geometrice, inclusiv opera unor reprezentanți ai genului, dar și să problematisăm chestiuni legate de istoria artelor plastice din secolul XX. Impactul în arta contemporană a teoriilor legate de formele și culorile de bază se dovedesc actuale, iar resursele creative ale acestui domeniu ne impresionează prin potențialitate și actualitate.

⁹⁴ Aurel Chiriac, *Arta Concretă Geometrică / The Geometric Concrete Art*, în *Catalogul Arta Concretă Geometrică din Colecția Ingo Glass / The Geometric Concrete Art, Ingo Glass Collection*, Oradea 2017.

ILUSTRĂȚII

Staatliches Bauhaus, Weimar.



Specialität (Beruf): _____

Geschlecht: _____

Nationalität: _____

Die 3 aufgezeichneten Formen sind mit 3 Farben auszufüllen - gelb, rot u. blau und zwar so, daß eine form von einer farbe vollständig ausgefüllt wird:

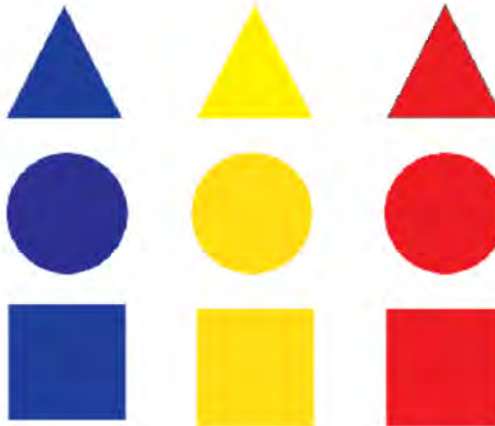
Wenn möglich ist eine Begründung dieser Verteilung beizufügen.

Begründung: _____

Modelul testului aplicat la Bauhaus, pentru relaționarea formelor și culorilor primare, 1923.

CHESTIONAR
OLIMPIADA NATIONALA DE ARTE VIZUALE, ARHITECTURA SI ISTORIA ARTELOR
BISTRITA – 2018

Stimati participanti va invitam sa completati un chestionar prin care intentionam sa identificam modul in care se pot armoniza cel mai bine culorile primare (rosu, galben si albastru) si formele de baza (triunghiul, cercul si patratul). Asocierea formelor geometrice de baza si a culorilor primare a preocupat lumea artistica de la inceputul secolului XX, iar acum incercam sa analizam modul in care se raporteaza si contemporanii nostri la aceste relatii dintre forma si culoare.
Va rugam sa incercuiti varianta pe care dumneavoastra o considerati cea mai potrivita. Alegeti cate o figura geometrica/culoare in functie de modul in care considerati ca se obtine cea mai buna armonizare dintre forma geometrica si culoarea respectiva.



In cadrul olimpiadei dumneavoastra sunteti:

- a) Membru al juriului b) organizator c) profesor insotitor d) elev participant

Doriti sa motivati in cateva randuri alegerea facuta ?

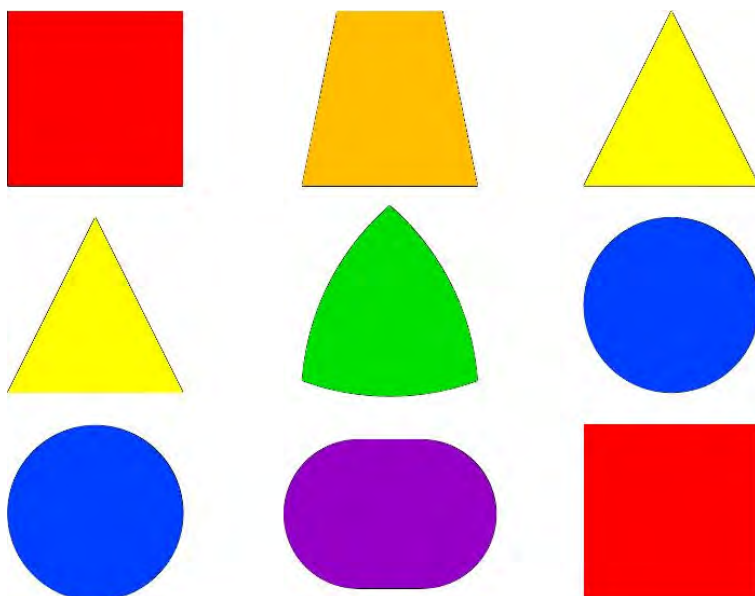
.....
.....
.....

Optional puteti sa completati datele dumneavoastra:

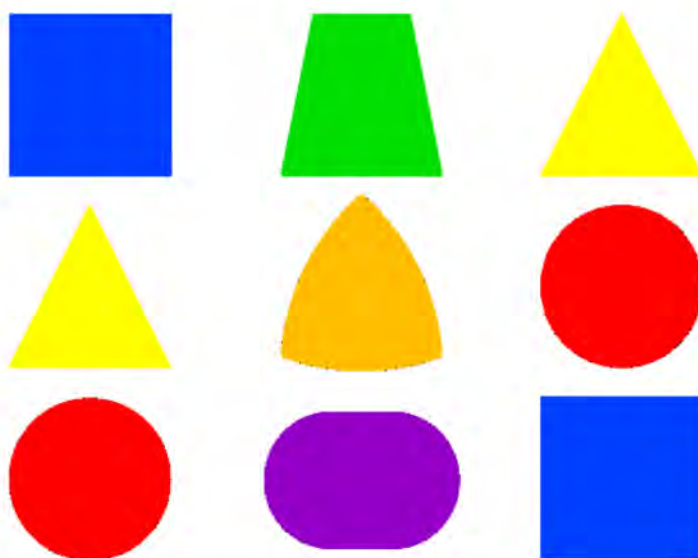
Nume prenume profesia localitatea varsta

Va multumim pentru colaborarea dumneavoastra !

ASOCIERI ÎNTRE FORMELE GEOMETRICE DE BAZĂ ȘI CULORILE PRIMARE, DE LA WASSILY KANDINSKY LA INGO GLASS



Forme geometrice în asocieri cromatice, care dezvoltă teoria Kandinsky după raționamentul lui J. Itten.



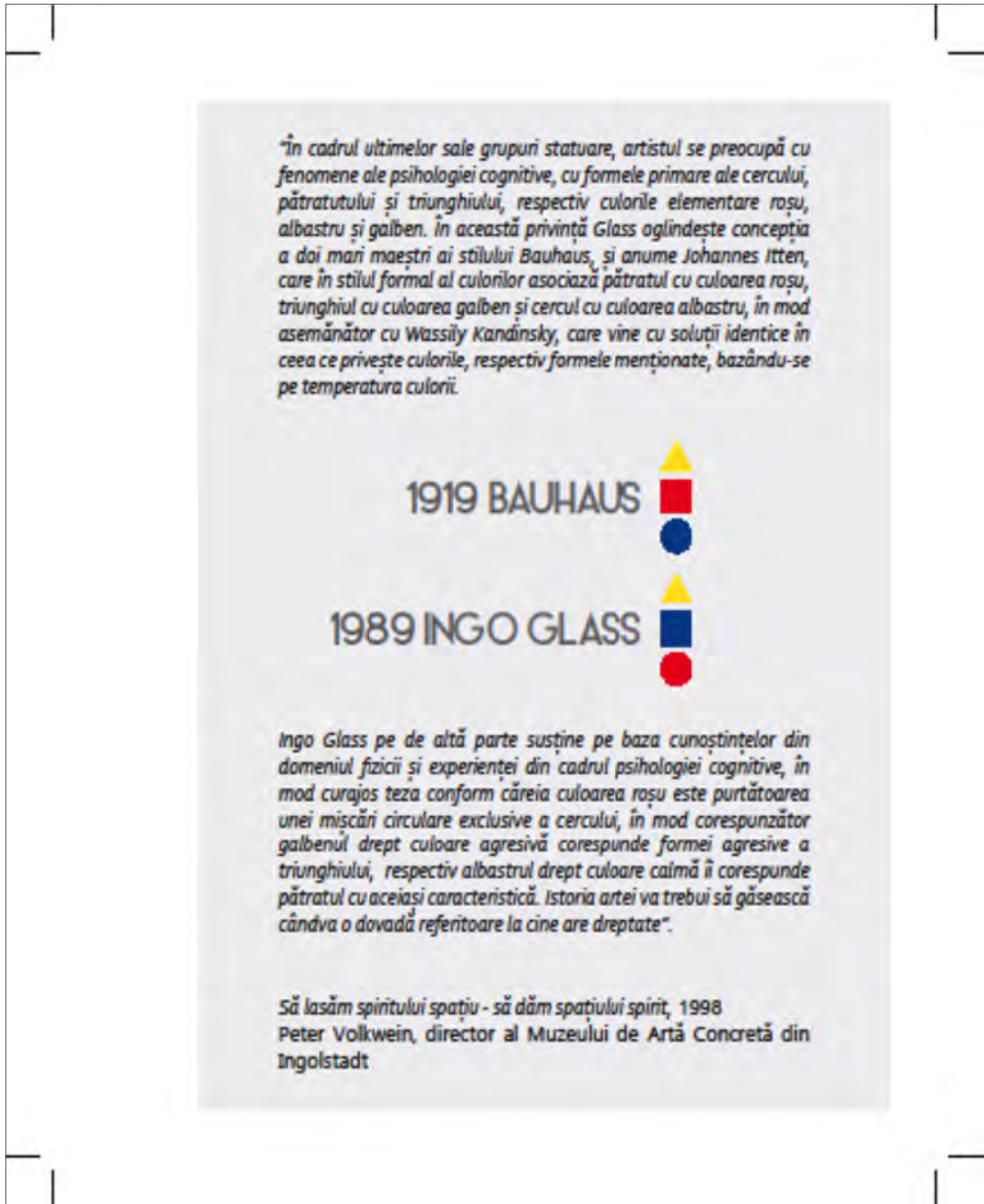
Forme geometrice în asocieri cromatice, care combină teoria Ingo Glass cu raționamentul lui J. Itten.



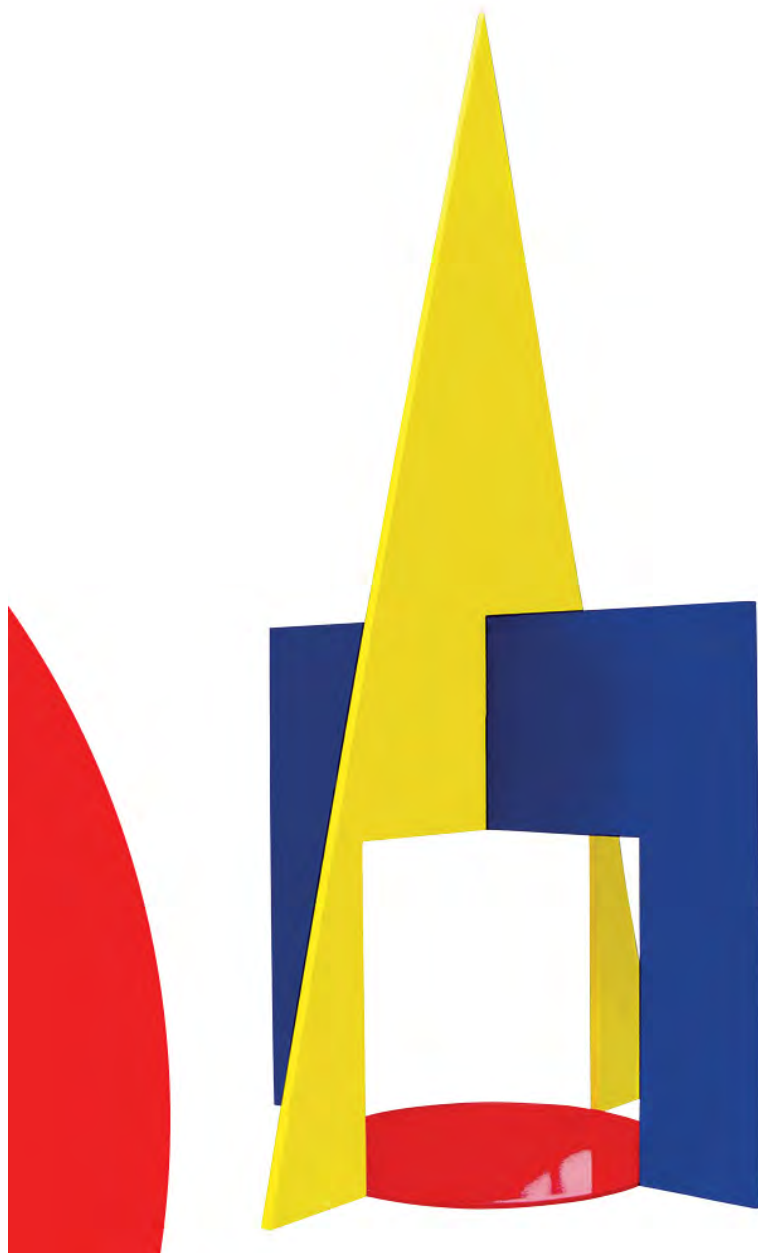
Lucrări ale artistului Ingo Glass, în Colecția Muzeului Mondriaanuis din Amersfoort (Olanda), alături de lucrări ale artistului Piet Mondrian și alți reprezentanți ai curentului artei abstracte geometrice (foto Ingo Glass, 2016).



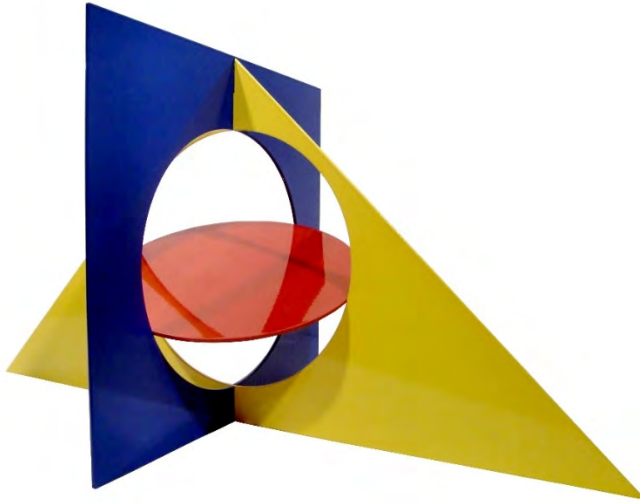
Expoziții, dezbateri și întâlniri ale artistului Ingo Glass cu Ankie de Jongh-Vermeulen, director al Muzeului Mondrian din Amesfoort (Olanda), cu Eugen Gomringer teoretician al artei concrete (Elveția), cu Peter Volkwein directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt (Germania). (foto 2001-2005, Colecția Ingo Glass).



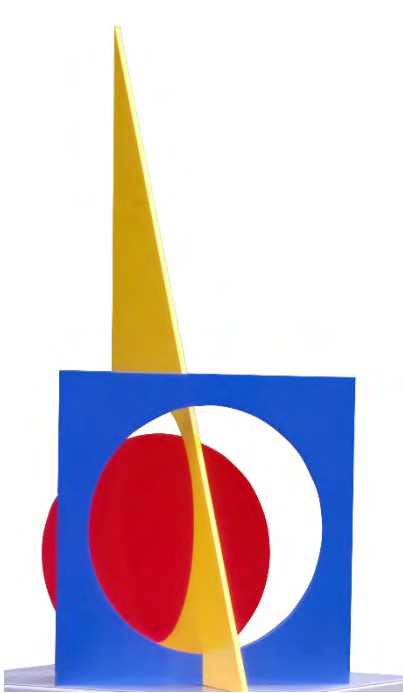
Din cuvântul lui Peter Volkwein, directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt, la expoziția artistului Ingo Glass de la Vaterstetten (Germania).



Ingo Glass – *Poarta Bauhaus*, aluminiu 10mm, 120x60x60cm, 2011.



Ingo Glass – *Ochiul magic*, aluminiu 6mm, 60x120x60cm, 2010.



1. Ingo Glass – *Cercul ca centru*, aluminiu 8mm, 120x70x60cm, 2011.



2. Ingo Glass – *Cercul liber*, oțel 10mm, 700x300x300cm, 1999.



Sculpturi ale artistului Ingo Glass în spațiul public: *Piramida Soarelui*, Galați, România, 1991, oțel 30mm, 13x7x7m.



Sculpturi ale artistului Ingo Glass în spațiul public: *Poartă spre Serbia*,
Timișoara, România, 9x5x5m.

DESPRE JURIZARE, LA UN PROIECT DE ARTĂ PLASTICĂ ÎN ANUL 2018

GHEORGHE MÂNDRESCU*

RIASSUNTO. *Sulla giuria, a un progetto d'arti plastice nell'anno 2018.* Non mi sembra un falso problema, dopo cinquant'anni di sorveglianza e ripresa di quello che esce dal Vaso di Pandora, servendo alla rappresentazione di un programma ideologico, dittatoriale, il problema della scelta di un lavoro d'arte, creato liberamente, senza barriere e con la speranza che porta un messaggio valoroso, quale rimarra per il futuro. Il modo in cui lo facciamo oggi, vuole esprimere anch'esso la separazione da questo passato recente, malefico, sottoposto a una propaganda per un sistema che si è dimostrato utopico, e quale vogliamo, o non vogliamo, ha lasciato tracce profonde. Non basta dire che vogliamo essere differenti, e con questo pensiero tutto si risolve. Nell'arte rispettare il gusto della maggioranza diventa spesso dannoso, esprime l'apprezzamento della mediocrità in nome della quale, la storia ce lo dimostra, si sono sacrificati tante idee che sono sparite, o sono stati obbligati di aspettare decenni o secoli. Ci proponiamo alla giuria di nuove creazioni, e vogliamo dare soddisfazione a una maggioranza mediocre, dominante, o desideriamo un'apertura quale porti verso il futuro, che ci offre qualcosa che noi i molti non possiamo vedere oggi ma aspettiamo di darci gioia domani? Il comunismo non ha permesso nemmeno la propagazione nella grande massa di alcuni successi quali l'intero mondo ha riconosciuto allo spirito uscito dallo spazio romeno (vedi il caso di Constantin Brâncuși. La scultura „La saggezza della terra” non ha avuto ecco a un intero popolo quale, oggi, non ha riuscito di raccogliere nemmeno un euro/rumeno per godere noi e i nostri successori di un opera quale nel mondo occidentale vale decine di milioni di euro). Per non allungarci troppo, desideriamo un nuovo approccio verso il rifacimento della vera scala valorica, dopo più di mezzo secolo in cui le giurie erano supervisionati totalmente dal Comitato di Cultura ed Educazione Socialista - il braccio decisionale del Partito Comunista Romeno, sezione locale oppure nazionale.

Parole chiave: *giuria nella dittatura, il Comitato di Cultura ed Educazione Socialista, propaganda, manipolazione, rifacimento della scala valorica, Brâncuși.*

* Conferențiar universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, isir.cluj@gmail.com

După cincizeci de ani de supraveghere și preluare a ceea ce iese din Cutia Pandorei, slujind reprezentării unui program ideologic, dictatorial, problema alegerii unei lucrări de artă, creată liber, fără bariere și cu speranța că aduce un mesaj valoros, ce va rămâne pentru viitor, nu mi se pare o falsă problemă. Modalitatea în care o facem azi, vrea să exprime și ea desprinderea de acest trecut recent, malefic, supus unei propagande pentru un sistem ce s-a dovedit utopic și care vrem, nu vrem, a lăsat urme profunde. Nu ajunge a spune că vrem să fim altfel și cu acest gând totul se rezolvă. În artă a respecta gustul majorității devine adesea dăunător, exprimă aprecierea mediocrității în numele căreia, istoria ne-o arată, s-au sacrificat atâtea idei ce au dispărut sau au fost obligate să aștepte decenii sau secole. Ne propunem la jurizarea unor noi creații să dăm satisfacție unei mediocre majorități dominante sau vrem o deschidere care să ducă spre înaintea, să ne ofere ceva ce noi cei mulți nu putem vedea azi, dar așteptăm să ne bucure mâine? Comunismul nu a permis nici propagarea în marea masă a unor reușite pe care lumea largă le-a recunoscut spiritului ieșit din spațiul românesc (vezi cazul Constantin Brâncuși. Sculptura Cuminenia pământului nu a avut, azi, ecou la un întreg popor ce nu a reușit să adune nici un euro / român pentru a ne bucura noi și urmașii noștri de o operă care în lumea occidentală valorează zeci de milioane de euro). Ca să nu lungim, după mai bine de jumătate de secol în care jurizările erau supervizate de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă – brațul decizional al Partidului Comunist Român, secția locală sau națională, ne dorim o nouă abordare pentru a ne deschide spre refacerea adevăratei scări valorice.

La treizeci de ani de la căderea dictaturii țara este plină de inițiative, care nu putem să nu recunoaștem, au impus prea mult kitsch – expresie a diletantismelor lansate cu emfază. Față de primii ani de după 1989, în ultimul timp se încearcă o nouă abordare a selecțiilor. Să vedem cum, în multe locuri, se propune jurizarea. Primăriile și Consiliile locale dornice să-și înfrumusețeze localitățile cu opere de artă, într-o dezbatere internă greu de definit în ce privește criteriile, propun niște nume spre a fi invitate să facă parte din juriu. Tot ei lansează tema pe care sunt dispuși să o finanțeze (o sumă fixă bineînțeles rezultând din calcule bugetare). Se anunță prin presă ziua concursului și data când pachetele sigilate trebuie să fie prezente la sediu – respectarea secretului este o condiție esențială. Cei ce au acceptat să facă parte din juriu sunt prezenți la sediul primăriei în ziua desemnată. Își aleg un președinte și abia atunci este permisă deschiderea pachetelor pentru a se începe jurizarea în manieră democratică. Urmează un timp al viziunilor și mai puțin al consultărilor pentru a nu dăuna votului democratic. Timpul din dimineața respectivă e desigur limitat și urmează perioada acordată reflecției. Fiecare jurat se retrage într-un colț și pe baza criteriilor anunțate de primărie acordă note. Președintelui ales la prima oră nu-i rămâne decât să facă totalul. Totul se termină

colegial la un prânz. De față este și un oficial al primăriei care precizează condițiile legale și financiare. Rezultatul se comunică imediat primarului și consilierilor care îl acceptă sau nu.

Asupra acestui tip de abordare am dorit să reflectăm.

Oare Papa Iuliu al II-lea când a ales operele pe care le admirăm astăzi, realizate de un Bramante, Rafael, Michelangelo, cum a procedat? Care era atmosfera epocii, preferințele? Este adevărat că tema și personajele biblice erau unanim cunoscute până în cele mai mici localități, prim intermediul bisericii (azi ce ne-a rămas în formarea majorității, să zicem despre istoria națională, după școala și îndoctrinarea manipulată de dictatură?). Dar să revenim la epoca lui Iuliu al II-lea. În jurul Vaticanului a existat mereu o grupare de teologi și intelectuali, elita vremii, care au sugerat teme și puncte de plecare cărora artiștii le-au dat viață. În jurul acestor intelectuali apreciați și răspândiți pe tot teritoriul s-au cristalizat informațiile despre talentele ce apăreau în centrele artistice, în atelierele marilor personalități. Printre erudiții care au creat această bază de discuții și idei se aflau franciscanul Marco Vigerio și Edigio de Viterbo ce fusese elevul marelui părinte al umanismului Renașterii, Marsilio Ficino de la Florența în secolul XV (secol al lui Botticelli, Ghirlandaio, Perugino ș.a.). Atunci s-a creat acel univers cultural pe care apoi Papa Iuliu al II-lea l-a avut la îndemână la momentul marilor sale inițiative. Aceea era starea de spirit dominată de elite și dominantă în epocă¹. Artistul, marele creator ales se simțea cu adevărat respectat și ferit de orice restrângeri. Într-o scrisoare din 1523 „ Michelangelo își atribuie tot meritul planului ambițios al acestei opere, scriind că, deși proiectul inițial îi păruse «sărac» Papa i-a dat«o nouă comandă», de a face tot ceea ce «dorește... ceea ce l-ar mulțumi»”².

Făcând un salt în timp până în secolul XX, pentru a înțelege rolurile schimbate în pas cu revoluția industrială și tehnologică, în epoca dominației ideologiilor, să vedem cum este privită și folosită imaginea astăzi.

În anul 1922 marele publicist american Walter Lippmann în studiul său *Public Opinion*, „...destinat a deveni rapid un punct de referință între studiile de istoria comunicațiilor, sublinia cum prin afirmarea instrumentelor de control a orientării opiniei publice se poate individualiza «adevărata revoluție a timpului modern», mai mult decât cea economică, politică, socială. Cartea lui Lippmann sublinia, de fapt, cum războiul a rupt echilibrurile internaționale ale unei societăți elitiste, deschizând definitiv porțile societății de masă... Ideea fundamentală a noii teorii privind opinia publică pe care tânărul dar strălucitul savant de la Harvard o susținea, sublinia că: «ceea ce individul face se bazează nu pe cunoașterea sa directă și sigură ci pe imagini care se formează

¹ Enrica Crispino, *Viața și opera lui Michelangelo*, Adevărul, Biblioteca de artă, Adevărul Holding, București 2009, pp. 92-94.

² *Ibidem*.

și îi sunt date[...]. Felul în care lumea vine imaginată determină în orice moment comportamentul său uman»³. Andrea Ragusa remarcă în continuare că Lippmann ajunge la a concluziona că: „...utilizarea unor masive mijloace de comunicare, cu o propagandă răspândită la nivelul capilor, putea să intervină, să orienteze și să îndrepte într-un sens diferit față de un prim moment autonom, opinia publică în general sau segmente ale acesteia”⁴.

Dacă Walter Lippmann comenta în 1922, în vest, apariția instrumentelor de manipulare a deciziei maselor, în est, un precis observator bolșevic, se evidențiază a fi Serghei Stepanovic Chacotin, ce are considerații analoge⁵. La un an după publicarea volumului lui Lippmann, în 1923, când Lenin era încă în viață, Chacotin în lucrarea: „*Principii și metode în industrie, în comerț, în administrația publică și în politică*”, ne prezintă propria convingere privind importanța faptului că «imaginile care se sculptează în capul unei persoane» pot influența comportamentul individual și de grup: «frecvența repetare a unui stimul ce se percepe având caracter vizual sau auditiv, se imprimă involuntar în suflet, fixează în memorie imaginea percepută care poate, într-un moment adecvat să devină un stimul suficient pentru acțiunea pe care autorul inițiativei publicitare dorește să o înfăptuiască»⁶. (n.n. Nu pot să nu mă gândesc la „perseverenta” publicitate de azi, pe toate canalele mass-media).

Într-o epocă în care totul este prea supus dominației banului, opera de artă este frecvent văzută ca un produs al regulilor pieței, asemenea celor ieșite din industrie sau agricultură și se încearcă evaluarea ei printr-o „democrație a aritmeticii”, așa cum am văzut în analiza sistemului de jurizare practicat pe scară largă azi. Această abordare face ca marii creatori să existe în umbra unei circulații masive a valorilor acceptate de diletanți. Absența unei scări a valorilor, firesc prezentată prin informarea tuturor, a diluat și a făcut să scadă prestigiul însăși a creației artistice unice. În fața acestei realități se cere și aș vrea să mă refer la o alternativă.

Primarul și consilierii recunosc că în marea lor majoritate nu sunt cunoscători ai domeniului și vor să lase răspunderea pe umerii juriului format ad-hoc. Și atunci de ce nu s-ar începe cu invitarea unui specialist recunoscut, desemnat direct ca președinte al viitorului juriu, cu autoritate decizională și care să ofere soluția primăriei. O condiție, pe care o văd determinantă, ar fi renunțarea la baremul, suma x, pe care primăria îl declară ca neputând fi depășit. Încorsetarea într-o sumă lansată dinainte mi se pare o

³ Andrea Ragusa, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 2008, p. 133.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Andrea Ragusa, *I linguaggi della politica contemporanea*, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 2006, p. 147

⁶ *Ibidem*, p.133.

jignire adusă creației originale. Juriul de specialiști face parte din această lume și cunoaște foarte bine circulația valorilor. Bariera fixată de un grup de nespecialiști nu se justifică, dimpotrivă. Să zicem că evaluarea finală ar depăși cu 10-20% propunerea contabilicească fără criterii. Ar fi atât de mare paguba în fața unui câștig impus de valoarea artistică ce în timp ar aduce mult mai mult câștig tuturor, și aceasta sub multiple aspecte?

Subiectivismul de care poate fi acuzat președintele juriului aduce infinit mai puține daune. Mai mult, președintele specialist are între prerogativele sale dreptul de a desemna un juriu de 7-9 persoane, specializate și ele în domeniu. Aceștia împreună vor defini tema, vor stabili regulamentul și vor desemna grupul de artiști consacrați, ce vor fi invitați cu prioritate. Ar fi ca și cum am folosi experiența din vremea lui Iuliu al II-lea când șefii de bottega erau artiștii cei mai respectați. Și să nu uităm că în ateliere creșteau și se formau viitorii maestri, ce au și ei libertatea de a participa la concurs. Deci invitarea maștrilor de azi nu eclipsează, ci sprijină participarea liberă și a elevilor. Invitarea și discuțiile libere cu maștri aleși nu trebuie să fie trecută la capitolul secretomaniei ce ne bântuie azi. O primă etapă din acest tip de jurizare ar trebui să se încheie cu o expoziție de proiecte desenate, care să fie la dispoziția publicului. Repet, participarea este liberă pentru orice artist, chiar dacă invitația juriului a fost făcută maștrilor. Specialiștii în baza spiritului deontologiei profesionale vor face în final alegerea, vor invita pe cei aleși să-și prezinte machetele, proiectele. Abia atunci se va alege câștigătorul și se va stabili prețul lucrării. Acestea toate îndeplinite, președintele juriului va oferi propunerea și motivarea Primarului și Consiliului.

Fiind cei care au comandat lucrarea, primarul și consilierii pot să o accepte sau nu, dar o nouă jurizare ar trebui să urmeze aceeași cale, invitând un nou președinte specialist.

Elitele trebuie să fie respectate într-o democrație. Ele sunt produsul cel mai bun al națiunii și se impun tocmai prin profesionalism, cinste, onoare și demnitate.

IN MEMORIAM

ANDREA RAGUSA

Gentilissimo Professor Maurizio Degl'Innocenti

Le scrivo alcune parole come ricordo per il suo allievo.

Incredibile scomparsa

Una telefonata del professor Pasquale Fornaro mi ha annunciato la triste notizia della scomparsa del giovane professor Andrea Ragusa, nostro amato collaboratore. L'ho conosciuto nel 2013 come ospite del nostro Istituto, all'Università Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca, con una conferenza ed un seminario, entusiasti davanti ai nostri studenti. Il nostro dialogo ha continuato nello stesso anno, a poco tempo, in occasione della mia conferenza all'Università di Siena, ambedue essendo preoccupati del problema del patrimonio (vedi l'Annuario dell'Istituto di Studi Italo-Rumeni, X, Cluj-Napoca Roma 2013-l'articolo, *La gestione del patrimonio culturale ed ambientale tra centro e periferia: l'esperienza regionale*. - vedi anche le locandine.

<http://www.editura.ubbcluj.ro/www/ro/books/search.php?ofs=0&txt=anuarul%20inst&chk=1&src=2>

Sentivo in lui un profondo ricercatore, sulla ricchezza e il bisogno di proteggere oggi il patrimonio, e così l'ho invitato di pubblicare nelle nostre riviste. Ha deciso di pubblicare nelle nostre pagine i lavori in corso.

Nella rivista *Historia Artium* della serie *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* di Cluj-Napoca ha pubblicato:

- numero I/2012, *Un'idea del bello. La nozione di patrimonio culturale nel dibattito italiano degli anni Cinquanta: continuità e rotture della scienza giuridica*.

- numero I/ 2013, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. La Commissione Franceschini e la codificazione di un nuovo concetto di tutela (1964-1966)*.

- numero I/2014, *L'Istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali in Italia. Progetti di studio e dibattito parlamentare intorno al Decreto XIV dicembre 1974 no. 657*.

- numero 1/2015, *Conservare il tempo, costruire lo spazio. L'arte, il patrimonio culturale e le dimensioni della contemporaneità.*

http://studia.ubbcluj.ro/serii/historiaartium/index_en.html

La nostra corrispondenza degli ultimi anni era dominata dall'interesse comune per il destino del patrimonio nei paesi appena usciti dal regime comunista. In una lettera del 9 Maggio 2016 mi scriveva: "... Nel frattempo però il tema della politica dei beni culturali nell'area del est europeo in epoca di regime socialista mi ha incuriosito non poco. Ho pertanto deciso di partecipare a due nuovi convegni, che svolgeranno rispettivamente il primo ad Albena, in Bulgaria (credo precisamente sul Mar Nero) nel mese di agosto e l'altro a Marburg, in Germania, nel mese di novembre. In entrambi presenterò un contributo relativo al problema della gestione del patrimonio culturale nei regimi socialisti e dopo la transizione alla democrazia. Mi permetterò pertanto di disturbarLa per chiedere qualche consiglio ed indicazione bibliografica sperando che questo possa incontrare il Suo interesse e la Sua disponibilità e non incidere troppo sui Suoi impegni."

Se nel suo archivio si possono trovare questi materiali li pubblicherò con piacere continuando così la nostra collaborazione.

Pace all'Anima Sua!

conf.dr. Gheorghe Mândrescu
Direttore dell'Istituto di Studi Italo-Rumeni della
Facoltà di Storia e Filosofia dell'Università
Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca, Romania
Cluj-Napoca, 16 novembre 2018

Abbiamo ricevuto l'annuncio quale istituisce una borsa di studio dopo la scomparsa di Andrea Ragusa. Lo presentiamo anche ai nostri lettori.

Borsa di studio in memoria di Andrea Ragusa

La Fondazione di studi storici Filippo Turati, d'intesa con la famiglia, bandisce una **borsa di studio post-dottorale di € 10.000 per l'anno 2019**. La scadenza della domanda è fissata al 15 maggio 2019.

Vedi il bando in allegato.

Il Presidente



FONDAZIONE DI STUDI STORICI "FILIPPO TURATI"

BORSA DI STUDIO
IN MEMORIA DI
ANDREA RAGUSA
PER L'ANNO 2019

BANDO DI CONCORSO

ARTICOLO 1
La confidatari con le finalità della Fondazione, d'intesa con la famiglia Ragusa, è indetto un concorso per il conferimento nell'anno 2019 di 1 BORSA DI STUDIO post-dottrale intitolata alla memoria di Andrea Ragusa, membro del Comitato Scientifico e del Consiglio di Amministrazione della Fondazione, onestamente e immaturamente scomparso.

ARTICOLO 2
La borsa è finalizzata allo studio dei temi di ricerca di cui si era interessato il prof. Andrea Ragusa. In particolare le tematiche sono:

1) Studi sul patrimonio culturale, sulle politiche di tutela e gestione dei beni culturali, ambientali, paesaggistici in età contemporanea;

2) Studi sulla comunicazione e sulle culture politiche del XX secolo in diversi paesi;

I candidati dovranno a tal fine presentare un progetto dettagliato da cui emergano: oggetto specifico della ricerca, impostazione metodologica, fini da svolgere, fonti da utilizzare, risultati previsti. Il progetto dovrà essere accompagnato dalle presentazioni di due docenti di chiara fama.

Si fa presente che presso la Fondazione è stata depositata, ed è quindi disponibile, una banca documentaria costituita dai materiali di ricerca di Andrea Ragusa. È prevista la possibilità della pubblicazione dei risultati della ricerca, in una delle collane della Fondazione.

ARTICOLO 3
L'importo della borsa di studio "Andrea Ragusa" è di Euro 10.000 (al lordo).

La borsa è comprensiva del costo di idonea politica assicurativa personale contro gli infortuni, nonché per le responsabilità civili di danni nei confronti di persone o di cose eventualmente provocati dal beneficiario. Sarà previsto il rimborso di spese documentate di ricerca per un ammontare fino a 1.000 euro ulteriori rispetto all'importo della borsa.

Al concorso possono partecipare coloro che siano in possesso di un titolo di dottorato di ricerca italiano o equipollente straniero, che non siano stabilmente occupati a tempo pieno presso enti pubblici e privati. È ammessa la partecipazione di candidati titolari di borse di studio o assegni di ricerca di qualsiasi tipo, ma sarà titolo preferenziale la mancanza di assegni o assegni nel periodo di produzione della borsa. Per i titoli stranieri l'equipollenza verrà stabilita secondo valutazione insindacabile della Commissione esaminatrice, che terrà conto del fatto che il titolo sia rilasciato da un'università di Stati con cui esistono trattati o accordi di reciprocità.

ARTICOLO 4
Le domande di partecipazione dovranno pervenire alla Fondazione entro il 15 maggio 2019.

Dovranno essere inviate per posta elettronica al seguente indirizzo: fondazione.turati@perini.it. Le domande dovranno essere firmate in originale e inviate in copia digitale, accompagnata da copia di documento di riconoscimento in corso di validità. Gli allegati dovranno essere inviati sotto forma di un unico file compresso in formato ".zip". In caso di allegati in formato digitale di dimensione superiore a 10 Mb, sarà cura del candidato inoltre tal allegato inviando uno di un idoneo servizio di transfer via web.

Da osservarsi le domande possono essere inviate in carta stampata, per poi essere spedite in pillole raccomandate con i relativi allegati su supporto informatico (chiavetta o cd) entro il giorno 15 maggio 2019, indirizzate a: **Fondazione di Studi Storici "Filippo Turati"**, Via Michelangelo Buonarroti 13, 50121 Firenze. A tal fine fare fede la data del timbro postale di accettazione.

ARTICOLO 5
Nella domanda, con oggetto **Domanda di partecipazione alla borsa di studio "Andrea Ragusa"**, i candidati dovranno indicare:

1. nome e cognome;
2. luogo e data di nascita;
3. luogo di residenza;
4. il domicilio eletto ai fini del concorso, recapito telefonico e indirizzo e-mail;
5. il numero di codice fiscale;
6. la laurea di cui sono in possesso, l'Università presso cui è stata conseguita, la data del conseguimento e il voto ottenuto;
7. il titolo, la sede e la data di conseguimento del dottorato di ricerca;
8. le lingue straniere conosciute e il grado della loro conoscenza;
9. l'eventuale godimento di altre borse di studio di qualsiasi genere.

Alla domanda devono essere allegati, preferibilmente in formato digitale:

1. una copia di un documento di riconoscimento in corso di validità;
2. il curriculum dell'attività scientifica ed eventualmente didattica;
3. una copia, possibilmente in formato digitale, della tesi di dottorato;
4. le pubblicazioni di carattere scientifico che a ritroso sulle sottopone all'attenzione della commissione, in formato digitale;
5. eventuali titoli o attestazioni che si ritengono utili ai fini della valutazione;
6. il progetto articolato della ricerca che il candidato intende compiere in caso di conferimento della borsa. Il progetto non potrà eccedere i 12.000 caratteri. Il progetto dovrà essere in lingua italiana, e ammessa la lingua inglese per i candidati stranieri.

ARTICOLO 6
Non saranno prese in considerazione le domande pervenute fuori termine, nonché le domande incomplete nei dati personali o nella documentazione richiesta. Non è ammesso il completamento successivo delle domande o della relativa documentazione.

ARTICOLO 7
La selezione sarà effettuata da una commissione designata dalla Presidenza della Fondazione "Filippo Turati".

ARTICOLO 8
La Commissione provvederà a esaminare le domande dei candidati, valutandone l'originalità del progetto, il curriculum, le capacità di ricerca. A tale scopo la Commissione può richiedere ai candidati di presentarsi a un colloquio valutativo in relazione al progetto presentato, provvedendo a comunicare la data con un preavviso di venti giorni; le eventuali spese di viaggio sostenute per tale colloquio sono a carico della Fondazione. La Commissione può escludere dalla graduatoria gli eventuali candidati che non fossero rimasti in possesso dei requisiti formali e di merito per il conseguimento della borsa. A conclusione della procedura sopra indicata, la Commissione formula, a suo insindacabile giudizio, la graduatoria di merito e propone al Consiglio di Amministrazione della Fondazione l'assegnazione della borsa a un dipendente, che avverrà entro il 31 luglio 2019. In caso di parità, la precedenza spetta al candidato più giovane di età.

ARTICOLO 9
La Fondazione delegherà un referente scientifico incaricato di seguire l'attività del beneficiario, che è tenuto a svolgere in maniera continuativa attività di ricerca, in conformità al progetto presentato, d'intesa con lo stesso referente. È previsto che in conclusione il candidato presenti un capitolo di ricerca che sia accettabile per la pubblicazione presso una rivista scientifica o una collana della Fondazione.

ARTICOLO 10
Il periodo di godimento della borsa di studio è della durata di un anno a partire dal 1 settembre 2019. La borsa è erogata in tre rate: la prima all'atto dell'accettazione, la seconda alla metà del periodo considerato, la terza alla consegna dell'elaborato finale. La corresponsione delle rate successive alla prima sarà subordinata al giudizio positivo del referente scientifico della Fondazione sul regolare svolgimento dell'attività del beneficiario e sulla congruità dell'elaborato finale per la pubblicazione.

ARTICOLO 11
Il godimento della borsa non costituisce rapporto di lavoro subordinato, non dà luogo a trattamenti previdenziali né a valutazioni o riconoscimenti giuridici ed economici, non sarà cumulabile con lo svolgimento di qualsiasi lavoro meritorio di carattere continuativo, ma potrà essere compatibile con il godimento di altre borse o assegni, a insindacabile giudizio della Commissione esaminatrice. All'atto del conferimento il beneficiario dovrà dichiarare se la borsa in una di tali condizioni e sottoposta a commissione immediatamente alla Presidenza della Fondazione ogni successivo mutamento di status. In caso di falsa o incompleta dichiarazione il beneficiario sarà tenuto alla restituzione integrale delle somme percepite. L'assegnazione della borsa dovrà presentarsi, entro trenta giorni dalla data di comunicazione dell'esito del concorso, una lettera di accettazione delle clausole contenute nel presente bando.

ARTICOLO 12
L'incassazione delle somme di cui al presente bando comporta l'immediata decadenza del godimento della borsa. La decadenza è disposta dal Presidente su proposta del referente scientifico di cui all'art. 9.

ARTICOLO 13
La Fondazione si riserva il diritto, senza alterare competitivi, di utilizzare e pubblicare l'elaborato finale prodotto dal beneficiario in una delle sue collane o in altra sede ritenuta idonea.

Firenze, 4 marzo 2019

Il Presidente
Maurizio Dregl'Imparati

Per informazioni contattare:
Fondazione di Studi Storici "Filippo Turati" - Onlus
Via M. Buonarroti, n. 13, 50121 Firenze - Tel. 055.241123
mail: Fondazione.turati@perini.it - segreteria@fondazionestudistorici.it
www: www.fondazionestudistorici.it

Recenzie – Book Review

**INA ROȘU VĂDEANU, PROGRAMUL ARHITECTURAL AL BISERICII ROMÂNE
UNITE CU ROMA. EPISCOPIA DIN GHERLA ȘI CLUJ-GHERLA (1853-1947)
TENDINȚE STILISTICE ÎNTRE ORIENT ȘI OCCIDENT, EDITURA MEGA,
CLUJ-NAPOCA 2018, 529 p. + 573 il.**



O scurtă *Prolegomena* la prezentarea volumului *Programul arhitectural al Bisericii Române Unite cu Roma. Episcopia de Gherla și Cluj-Gherla (1853-1947). Tendințe stilistice între Orient și Occident*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2018, datorat

istoricului și criticului de artă, Ina Roșu Vădeanu, face trimitere – plăcută realitate – la o programată și succesivă alegere tematică a disertațiilor întocmite sub generoasa cupolă a istoriei artelor din cadrul Facultății de Istorie și Filosofie a Universității Napocense, cercetări integrate unei tradiții, unui proiect generos mai vechi, început încă în urmă cu o jumătate de secol de istoricii de artă din „echipa” Academicianului Virgil Vătășianu, cercetători și cadre didactice care au definitivat *Repertoriul / Topografia monumentelor istorice* din 10 județe ale Transilvaniei, iar între anii 1991-1998, au inventariat edificiile patrimoniale din 121 de localități săsești – dintr-un ansamblu de 241 de localități săsești – aflate în jud. Bistrița-Năsăud, în zonele Reghin, Sebeș, Valea Hârtibaciului, Sibiu și regiunea Târnavelor, topografie concepută după modelul folosit de secția de evidență a Direcției Monumentelor Istorice din Renania, Brauweiler, sub îndrumarea științifică a instituției germane și a Comitetului Național German ICOMOS (Consiliul Internațional pentru Monumente și Situri al UNESCO) în parteneriat cu Direcția Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice (DMASI) din România, Centrul de Proiectare, Academia de Artă și Institutul de Arhitectură

“Ion Mincu” din București, Institutul de Arheologie și Istoria Artei al Academiei Române, Filiala Cluj, Institutul de Studii Socio-Umane Sibiu al Academiei Române, Muzeul Etnografic Brașov, colaboratori ai Muzeului Brukenthal din Sibiu și Birouri de arhitectură pentru relevee.

Așadar, era firesc ca generația mai tânără de istorici de artă să continue tema programelor și a repertoriilor arhitecturale, genericul tezelor de doctorat pe care le-am condus în ultimii ani – câteva dintre acestea publicate - confirmând acest deziderat: *Arhitectura religioasă a Românilor din Transilvania în perioada interbelică* (Diana Băneasă-Jula, 2010), *Conservarea monumentelor în Transilvania* (Ioana Rus, 2012), *Arhitectura ecleziastică în Episcopia Greco-Catolică de Oradea /1848-1860/* (Gabriela Rus, 2013), *Monumente renascentiste, baroce și neoclasiche din patrimoniul Muzeului Național de Istorie al Transilvaniei* (Mihaly Melinda, 2013) și *Repertoriul bisericilor românești de zid din județele Maramureș și Satu Mare, secolele XVII-XIX* (Marius Cătană, 2014). Subiectul volumului de față se adaugă benefic și integrator programului expus mai sus: *Amplul Program arhitectural al Bisericii Române Unite cu Roma. Episcopia de Gherla și Cluj-Gherla (1853-1947)*, cu valorizarea *Tendințelor stilistice între Orient și Occident*, în conturarea propriei identități estetice, reprezintă în acest sens o dovadă de peremptoriu atașament față de cunoașterea, conservarea și evidențierea valorilor patrimoniale naționale. Am parcurs încă de la nivelul manuscrisului tezei de doctorat, mai dezvoltat la capitolul anexelor documentare (hărți, relevee), care a stat la baza acestui volum, o amplă extensie investigativă, nu doar prin numărul paginilor (509 pp., text propriu-zis, inclusiv

rezumatele în limbile engleză și italiană) și al ilustrațiilor color și alb-negru, prin aparatul critic infrapaginal (854 note), prin cele V Anexe cuprinzând facsimile după documente (pp. 196-199), tabelele bisericilor de zid greco-catolice din secolul XVIII (52 monumente), circumscrise altor eparhii dar integrate la înființare Episcopiei gherlene (pp. 200-202), a lăcașurilor din protopopiatele și eparhiile din cadrul noii Episcopii (256 edificii de cult, pp. 203-216). Bibliografia generală se bazează pe izvoare documentare inedite din *Archivio Segreto Vaticano*, Roma, 13 secțiuni din *Archivio storico di Propaganda Fide*, Roma (Fonduri Vienna, *Transilvania e Ungheria*), *Archivio della Nunziatura in Vienna*, *Archivio della Nunziatura in Romania*, *Arhivele Naționale, Direcția Jud., Cluj* (13 fonduri), 2 fonduri *Arhiva Mitropoliei Clujului, biblioteca familială Roșu-Vădeanu*, surse editate 14 titluri), lucrări speciale, *Istoria artei* (66 titluri), articole speciale, *istoria arhitecturii* (32 titluri), 6 *Șematisme*, 23 *Enciclopedii și Dicționare*, 4 reviste și ziare românești, 34 *Monografii* și 13 surse *on line*. Volumul e întregit de exhaustivul *Catalog al bisericilor greco-catolice din cadrul Episcopiei de Gherla (1856 – 1900)* prin cele *62 de locașuri din zidărie* (pp. 216-315), detaliate în fișe tehnice ilustrate prin una până la trei imagini și *Catalogul bisericilor din aceeași episcopie, 121 de monumente edificate între 1900-1947* (pp. 316-477). De mare utilitate în dezvoltarea subiectului au fost volumele publicate de câțiva pasionați și devotați istorici clujeni, specializați tematicii greco-catolice, angajați în procesul recuperator al istoriei Bisericii Române Unite: regretatul Nicolae Bocșan, Simion Retegan, Ovidiu Ghitta, Ana Victoria Sima, Remus Câmpean, Greta M. Miron, Ion Cârja, Daniel Sularea, Ioan Chindriș, George Cipăianu, ș.a.m.d.

Pe parcursul cercetării, elaboratul științific subliniază comuniunea indiscutabilă dintre arta bisericească de pe teritoriul diecezei Munkácsévo (Munkács) care în pofida specificațiilor sale locale era fundamental legată de *cultura ritului bizantin* și de aici subsumarea nemijlocită a producției artistice (arhitectură, pictură, iconologie, iconografie, mobilier liturgic), drept modalitate care va fi transmisă, preluată și de episcopatele greco-catolice de mai târziu, de la nord, est și sud.

Metodologia studiilor istorico-artistice regionale din istoriografia contemporană a artei poate oferi răspunsuri sustenabile din perspectiva acestor confesiuni unite cu Biserica Romei, în limbaj modern, naționale (române, slovace, ucrainene) ce conduc spre conturarea unui tip identitar bazat pe evoluția istorică, spre specificațiile tipologice și ideatice edilitare din ambianța acestui organism, fapt ce va înrăuri perspectiva proiectelor constructive prezente și viitoare. Astfel, trainicul eșafodaj pe care s-a ridicat demersul științific de față l-a constituit exhaustiva bază vizuală de date a lăcașurilor de zid greco-catolice construite în eparhia de Cluj-Gherla în arcul temporal 1853-1947. Cercetarea la monument coroborată cu izvorul documentar-arhivistic a înlesnit aplicarea metodologiei corecte, clasificarea după criterii juste, așezarea monumentelor pe credibile coordonate istorice, cronologice și stilistice dar și răspunsul adecvat la profilul estetic și stilistic al acestei producții artistice.

Lăudabilă este strădania cercetării practice, personale, fotografierea, măsurătorile la obiectiv, relevarea reabilitărilor sau reparațiilor, descifrarea formei inițiale dar și forma actuală a construcției etc., completate de studiul arhivistic, efort ce a condus

spre o binemeritată răsplată, aceea a succesului reconstituirii unei noi pagini din istoria arhitecturii ecleziastice românești din Transilvania epocii moderne.

După *Argument*-ul autoarei și *Prefața* Prof. Univ. Nicolae Sabău (pp. 13-23), *Introduce* istorică, cu trei subcapitole consacrate Metodologiei și Stadiului actual al cercetării, a poziției istoricului de artă în investigarea apariției și evoluției istorice a Bisericii Române Unite cu Roma, un trainic eșafodaj al problematicii abordate a fost așezată prima “asiză”, primul capitol al cărții, *Creionarea principiilor coordonate istorico-identitare ale bisericii române greco-catolice*. Subcapitolele dezbăt Schița istorică a Unirii religioase a românilor cu Biserica Romei și primii vlădici din secolul al XVIII-lea. Primii episcopi uniți, lupta lor și a bisericii lor pentru supraviețuire (sec.XVIII). Episcopia Greco-Catolică de Gherla (1853-1930) și reorganizarea ei în forma Episcopiei Unite de Cluj-Gherla (1930-1947) etc. Nașterea importanțelor producții arhitecturale după anul 1853, anul fondării Episcopiei Unite Gherla, s-a făcut în contextul unei reale revigorări a Mitropoliei Române de Alba Iulia, cu sediul la Blaj, instituție autonomă dependentă direct de Scaunul Apostolic Roman, a activizării atmosferei cultural-artistice începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În această cheie a percepției istoriei evenimentiale și factologice prin optica specifică istoricului de artă, Ina Vădeanu alege elementele semnificative, cauzele socio-umane și culturale care au alimentat dezvoltarea programului arhitectural estetic al Diocezei gherlene între anii 1853-1947. Tocmai această independență canonică și legătură nemijlocită cu Scaunul Apostolic al Sf.-lui Petru, ameliorarea situației socio-economice și politice din vremea primilor

ierarhi, urmată de o *nemaiîntâlnită dezvoltare patrimonială în ultimul sfert al secolului al XIX-lea și până în fatidicul an 1947, când au fost edificate în jur de 165 de biserici, ar putea fi considerată vârsta de aur a bisericii unite*. În acest capitol deslușim și o privire istorico-identitară a bisericii greco-catolice ce evidențiază caracterul uniunii religioase transilvane desăvârșită potrivit celor patru puncte doctrinare dezbătute încă în *Conciliul de la Florența*, aplicată și înfăptuită potrivit *normelor tridentine*.

Liantul principal, "adezivul" construcției demersului științific, îl aflăm în Cap.II. *Rit, arhitectură, identitate*, într-o relaționare organică de la cauză la efect. Evident expresia fenomenelor artistice similare munkaciene, mai vechi, care vizau relația particulară *rit oriental - producție artistică*, a reprezentat un anume model în viitoarele reelaborări arhitecturale transilvane. Reconstituirea teoretico-formală a elementelor arhitecturale specifice *BRU va fi marcată de o anume „latinizare” doctrinară dar și artistică*, cea de a doua căutându-și sau plecând de la două așteptate surse centrale Roma și Viena, care au alimentat/sugestionat filiația stilistică și „modenatura” estetică a construcțiilor, riguros controlate de instituții specializate domeniului.

Considerăm că afirmația potrivit căreia teoriile uzuale ale artei baroce în Transilvania pornesc dinspre spațiul transilvan înspre cel occidental poate fi întregită, – cercetările din ultimul deceniu, studiile de iconografie și iconologie ale principalelor genuri artistice regionale sunt marcate de o altă perspectivă – de prezența căilor, a influențelor artistice venite dinspre Roma, orașele lombarde, din Veneto, Bavaria, Austria și Buda. Într-o cheie asemănătoare, adică de valorizare a politicilor artistice

venite de la centru, consonantă cu o realitate exersată a artelor plastice post tridentine, autoarea ne oferă o imagine mai apropiată asupra sectorului constructiv, a modelelor prototipurilor formale, a responsabilității comandatarilor, a atitudinii și a percepției beneficiarului.

Programul propagandistic recuperator al bisericii catolice post-tridentine, cu riguroasele reglementări din domeniul artistic, cu reguli tematice, formale și tehnice, de filtrare, funcție de unele criterii teologice, și-a găsit o corectă descifrare. Mai mult sunt înregistrate baleiajele tipologice arhitecturale și artistice din perioada cercetată (un secol), translări dinspre modelele tradiționale de inspirație orientală, postbizantină (brâncovenesc), către modelele constructive apusene (baroc tardiv, neoclasic, eclectic), revenirea și resuscitarea modelelor stilului neo-românesc și oriental, stare ce învederează o problemă justificare și legitimare estetică. Cu toate aceste sincope, constrângeri exterioare în privința alegerii modelelor arhitecturale apusene, condita elitei și nu numai, greco-catolice, militează pentru menținerea nealterată a ritului oriental, adevărat pivot identitar, cu norme răsfrânte și asupra programului estetic.

Acest element important de negație a unei „latinizări” va fi bine descifrat de Ina Vădeanu prin studiul diligent în arhivele Vaticanului, *I. Archivio Segreto Vaticano*, cu cele 10 locații, *II. Archivio Storico di Propaganda Fide*, cu două subsecțiuni și 13 generice tematice, coroborat cu o bogată literatură de specialitate referitoare la politicile vaticane post-tridentine (Jean Delumeau, Pietro Stella, Leone Allazio, A. Sima, N. Bocșan, etc.). Trebuia aflat răspunsul mai apropiat de adevăr la întrebarea existenței acestor constrângeri canonice și a

impunerii modelelor arhitecturale latine de către administrația pontificală sau de instituțiile austro-ungare. Traseul ne spunea că odată cu depășirea tensionatului secol al XVI-lea cu reductabila acțiune Contrareformistică, în faza ce constituie obiectul cercetării de față, poziția oficială romană (*breve, scrisorile papale, însemnările minuta, decretetele din 1624, 1669, 1676, etc.*) era aceea a evitării schimbării ritului populațiilor cu rădăcini tradiționale și o veche istorie religioasă (familia „grecilor”), atitudine care a facilitat viitoarele succese unioniste. Presiunile înspire „latinizare” unionist accelerată, „inovațiile” instituționale, dogmatice-sacramentale, de rit, de drept canonic, etc., veneau însă din partea ierarhilor episcopateilor latine (Esztergom, Oradea și Munkács), sau a reprezentanților latini locali, fapt care a declanșat rezistența populațiilor vizate.

Tendențele autoritare de control din domeniul construcțiilor aparțineau „centralismului” Vienei însă, unele aspecte uniformizante la nivelul tipologiilor, al esteticii, nu vor devenii reguli neapărat imuabile, „toterându-se” păstrarea tradiției bizantine, cu variantele stilistice aferente posibile, fapt care echivalează cu o confirmare a tenacității apărării ritului oriental.

Tabloul arhitectural, acțiunile oficiale birocratice ale Episcopiei în legătură cu viitoarele comenzi, coordonarea și controlul șantierelor, numărul lăcașurilor de zidărie construite, structurile morfo-stilistice, componentele artistice, resorturile materiale și umane care au concurat la împlinirea acestor proiecte s-au bazat pe analize la fața locului și pe acte arhivale.

În cercetarea acestor monumente (Cap. III *Arhitectura religioasă din Dieceza Greco-catolică a Gherlei (1853-1900)* se menține viziunea cronologică generală

prezentându-se succesiv componentele topografice arhitecturale din perioada fiecărui ierarh. Momentul Episcopului Ioan Alexi (1856-1863) cu cele două lăcașuri construite în vremea sa, edificii care topologic și stilistic-compozițional reiterează forma, planul arhitecturii vernaculare tradiționale românești (Dolheni - 1858, Bercea -1862, Perii Vadului - 1863, Morău - 1892-1901 etc.), dar și obiective ce adoptă limbajul modern în stilul și creația timpului de acuma, adică neoclasicizant, eclectic (neoromantic, neogotic, neobaroc) înzestrate cu turn clopotniță marcat de un coif tradițional (Leșu, 1854-55, Almașu, 1854-1866-neogotic, Șieu, 1860, Săsarm, 1862, Băbdiu, 1866, Hodacul de Sus, 1882-86-neogotic etc.); edificii monumentale mononavate cu altar poligonal decroșat (Nicula, 1875-79, turnurile în 1905, Ing. Emil Devecser, antreprenor Naș) sau cu altar rectangular nedecroșat și două turnuri clopotniță pe fațada apuseană (Năsăud, 1884, relevelu Ing. Andrei Mazarek). Ca într-un crescendo patrimonial, inventarul lăcașurilor de cult va fi îmbogățit, în perioada episcopilor dr. Ioan Vancea, Mihail Pavel și Dr. Ioan Szabo. Cea mai intensă activitate constructivă va fi înregistrată începând cu deceniul șapte al secolului XIX-lea, edificându-se până în jurul anului 1900, 57 biserici de zid pe tot cuprinsul eparhiei Gherla. Secțiunile discursului științific au fost consacrate furnizorilor de planuri și axonometrii, modelelor arhitecturale (*Suprema Direcția Hidraulico-Aedilis*), edificării bisericii mănăstirii Nicula, elementelor/activității premergătoare demarării lucrărilor, datelor financiare, șantierelor bisericilor parohiale, realizatorilor locașurilor de cult (*inginer-geometra, maestri muratori, arhitecți*), tehnologiei contemporane, unui studiu de caz referitor la maestrul constructor Laurențiu Zottich (Livada, 1838), bazat pe documente de arhivă dar și câteva date

relative la constructorul italian (*nu era arhitect*) Antonio Baizero din Udine (Biserica gr.-cat., Cășeu, 1889-1890). Au fost analizate direcțiile/orientările stilistice și aspectele morfo-stilistice ale bisericilor de zid construite în această perioadă (1853-1900), subliniindu-se efortul de păstrare a planului, a modelului tradițional, anume a formei bisericilor de lemn transilvane dar și adoptarea în axonometrie și în alfabetul decorativ a stilurilor contemporane, anume neoclasic, eclectic, neo-romanice și neo-gotice, vizibile la bisericile din zona Regimentului II grăniceresc Năsăud și în anumite locații urbane.

Cap IV, consacrat *arhitecturii religioase în Dieceza Greco-catolică Gherla, ulterior Cluj-Gherla (1900-1947)*, subliniază progresele economice și sociale din cadrul comunităților rurale și orășenești, ce au condus spre intensificarea *elanului constructiv ilustrat de ridicarea a 178 de biserici* din piatră și cărămidă. Istoria acestor eforturi va fi poate cel mai bine ilustrată în *proiectul construirii catedralei episcopale, demers prezent încă din anul 1854 în epistolarul Episcopului Ioan Alexi adresat forurilor responsabile dar și nunțului papal din Viena, Antonio de Luca, corespondență care reflectă intenția/propunerea edificării unei catedrale adaptată ritului oriental, după planul și programul stabilit de Episcopie. Visul acesta a fost împlinit de Episcopul Dr. Ioan Szabo care scoate dieceza Gherlei „din catacombe”, edificând noul și impozantul lăcaș bisericesc între 1905-1907, după planurile Ing. Georg Tiehl, inspirat la rândul sau de releveul/forma bisericii latine din Atena, cu planimetria într-o cheie bizantinizată (plan combinat, o cruce greacă constantinopolitană, cu cupolă surmontată de o turlă generoasă, la care se adaugă alte două turlă și pridvorul deschis pe fațada apuseană).*

Stilistic, compozițional și planimetric, edificiile perioadei continuă modalitățile de exprimare tradiționale din secolul anterior (Dobrocina, 1931-33, Cufoaia, 1914-24, Sângeorgiu de Meseș, 1911 etc.), dar vor fi agreeate și tiparele neo-clasicizante (Dobricu Mare, 1902, Agrieș, 1905-06, Nușeni, 1912, Cățcău, 1914, Ilișua, 1926 etc.) sau cele ale unui gotic/neogotic mai expresiv și mai conturat decât în epoca anterioară (Agrîșu de Sus, 1910, Cristolț, 1906-10, Luna de Jos, 1926, Prislop, etc.) sugestii neo-bizantine, neo-romanice și neo-gotice (Telciu, 1906-1912, planul Ing. Andrei Mazarek din Năsăud, Lunca Ilvei, 1906-10, plan în cruce greacă cu turn octogonal în vest).

Catedrala unită din Gherla (hramul Intrarea în biserică a Preasfintei Fecioare Maria) a reprezentat un model redutabil pentru șantierele ecleziastice viitoare (Zagra, Târgu Lăpuș, Jucul de Jos, Tihău, etc.). Exemplele programului formal-tipologic, estetic și decorativ național îndreaptă preferințele spre stilurile istorice românești (medieval transilvan și brâncovenesc) încă din anii premergători primului război mondial. Stilul neoromânesc, neobizantinismul ca nouă matrice culturală va fi experimentat și în arhitectura românilor transilvăneni în construcția catedralelor [Sibiu, 1902-1905; Baia-Mare – azi modificată (1905-1911)], a bisericilor parohiale [Brașov (1895-1896); Cacova (jud. Cluj), Stânceni (jud. Mureș – 1911) și a capelelor funerare (Brașov – 1874)]. Intensa activitate constructivă a perioadei se face în funcție de un profil constructiv special, bine individualizat concretizat în edificii trainice a cărui aspect atinge în final o deplină maturitate și sinteză (Borleasa, Bărsăul Mare, Reteag, Mocod, Târlișua, Bonțida). Nu au fost lăsate de o parte edificiile care

valorizează în aspectul lor etapele stilistice intermediare, cât și translările formal-decorative de la o etapă stilistică la alta [Florești (jud. Bistrița-Năsăud), Chizeni, Frânceni, Boiu, Luna de Jos (jud. Cluj) etc.].

Etașa superioară a proceselor constructive e marcată de instituționalizarea acestor activități prin numirea unui inginer diecezan în anul 1930-31 (Ing. Teodor Szilasi), specialist/funcție prezentă însă *de facto* cu mai bine de două decenii în urmă, așa cum rezultă din documente – deja începând cu anul 1905, funcția, atribuțiile unui asemenea tehnician pot fi identificate în activitatea Ing. Emil Devecer, care a coordonat construirea celor două turnuri ale bisericii mănăstirii de la Nicula - caz excepțional a unei funcții acordate aparent, pe întreaga durată a vieții, probabil cu scopul eficientizării, continuității, uniformizării și raționalizării acestor proiecte. Funcționarea *ante quem* a acestui tehnician se răsfrânge și asupra procesului constructiv alert sprijinit de enoriașii și autoritățile canonice, ce vizează în primul deceniu al secolului XX, un număr de 30 de unități, cuprinzând și catedrala episcopală. O explicabilă încetinire a acestui *boom* constructiv va fi marcată de perioada primului război mondial, când au fost construite doar 25 unități de cult de dimensiuni medii (excepția locașurilor din Târgu Lăpuș și Zagra). Cele două decenii de eforturi edilitare marchează o deplină maturitate constructivă, în care limbajul manierei neo-clasicizante a fost însușit de inginerii instituționali care vor elabora clădiri coerente, sobre și armonioase.

Deceniul trei al secolului trecut calchează parcă perioada anterioară prin numărul mai redus al bisericilor construite (25 unități), semn că urmările războiului se făceau încă simțite, stare care se va schimba

însă pe parcursul deceniului patru al secolului, la nivelul Episcopiei gherlene ridicându-se 40 de biserici al căror stil dezvoltă sinteza formelor practicate în deceniile precedente, într-un aspect corespunzător cerințelor reprezentative naționale contemporane (Mocod, 1931, Ocna Dejului, 1931-38, Chiraleș, 1933, Mica, 1933-34, Reteag, Fildu de Sus, Coldău, Bonțida, 1936, Cluj-Iris, 1937, Sălicea, 1938, Lechința, 1938-45, Corvinești, Nimigea de Sus, 1940).

Tenacitatea, efortul crescut al muncii pe teren, bogăția remarcabilă a informațiilor a fost evidențiată în *Catalogul bisericilor greco-catolice construite în cadrul Episcopiei Gherla, ulterior Cluj-Gherla*, bază pe date operațional-vizuale, fișe tehnice individuale ilustrate și abordate cronologic pe două secțiuni (1853-1900 și 1900-1947), respectiv subsecțiuni, subdivizate pe decenii constructive expuse tot cronologic. Metodologic deslușim aici o abordare sistemică modernă, proprie cercetărilor istoriografice occidentale de genul *Topografie monumentelor din Transilvania. Deakmatopographie Siebenbürgen*, amplă „Documentare a patrimoniului săsesc din Transilvania” (1991-1995, 1996-98) lucrare elaborată, așa precum am mai menționat, de istoricii de artă din Cluj, București, Sibiu și Brașov.

Concluziile reiterează rezultatele recuperatorii proprii unui demers științific dezvoltat pe trei paliere distincte, având întotdeauna la bază studiul bisericilor de zid pe teren, dublat de cercetarea arhivelor naționale și externe. O deosebită satisfacție ne-a procurat-o bogatul și ineditul material documentar oferit de arhivele romane concretizat în capitolul *Rit, Arhitectură, Identitate*, cu relevarea efectelor actelor ecleziale asupra modului constructiv. Nivelul doi și trei al cercetării

valorizează producția, șantierele ecleziastice episcopale, comandărilor, mecenajii, realizatorii dar și rezultatele acestor strădanii, adică *cele 183 de edificii de cult ilustrate de Catalog*, prin listele cronologice ale bisericilor, perioadele 1853-1900, 1900-1947 și conținutul fișei/vocii, cu o schemă formală ce cuprinde denumirea localității, Hramul, Anul construcției, Renovări majore, Materiale de construcție, Descriere morfostilistică și câte trei ilustrații color pentru fiecare lăcaș de cult.

În final trebuie să-mi exprim bucuria și desigur mulțumirea la apariția unui asemenea volum – laudă sprijinului moral al P.S. Florentin Crihălmeanu, Episcopul Die-

cezei Greco/catolice Cluj/Gherla și Editorului, D-lui Cristian Sencovici/Ed. Mega, Cluj-Napoca -, volum care ilustrează traseele interne/intime dar și cele generale, externe, producția arhitectonică de monumente religioase, fondul construit cu valoare patrimonială remarcabilă, ce oferă o valoroasă bază documentară utilă pe viitor în acțiunea de protecție și de reabilitare a monumentelor istorice cercetate din cadrul Episcopiei Greco-catolice de Gherla și Cluj-Gherla dar și a Mitropoliei ortodoxe a Transilvaniei.

Gaudeamus igitur!

NICOLAE SABĂU