

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ–BOLYAI
HISTORIA

3

EDITORIAL OFFICE: Gh. Bilașcu no. 24, 3400 Cluj-Napoca ♦ Phone 064-40.53.52

SUMAR – CONTENTS - SOMMAIRE

- MIHAELA SANDA SALONTAI, Medieval Churches of the Mendicant Orders from Transylvania in Terms of their Typological Development 3
- LUCIA IONESCU, Zugravul Mihai, autorul candelabrului și iconostasului bisericii din Jigoreni, Iași, de la anul 1695 ♦ *Le peintre Mihai - auteur du chandelier et de l'iconostase de l'Eglise de Jigoreni, Iași de 1695*..... 17
- CORINA SIMON, Imagini feminine în grafica lui Theodor Aman ♦ *The Feminine Images in Aman's Graphic Works*..... 27
- IULIA MESEA, Tradiție și modernitate. Pictura din sud-estul Transilvaniei la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea ♦ *Tradition and Modernity. The Painting in South Eastern Transylvania at the End of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century*..... 37
- CORNEL CRĂCIUN, Secțiunea de afiș la Salonul de alb și negru (1928-1947) ♦ *La section d'affiche au Salon de blanc et noir (1928-1947)*..... 57

RECENZII * BOOK REVIEWS

- Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000; 296 pagini + 164 ilustrații. (MIHAELA SANDA SALONTAI) 77
- Transylvania Anno Domini MMI*, fotografii de Budai Enikő, introducere de Visky András, apendice de Kovács András, Koinónia, Cluj, 2002, pp. 5 – 93, ilustrații alb-negru și color. (SZÉKELY SEBESTYÉN GYÖRGY)..... 79
- Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița [Die Renaissancearchitektur von Bistritz]*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 1999, 132 Seiten, 178 Abbildungen, traducere din limba germană a recenziei apărută în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 24(95) Jahrgang (2001), Heft 1, Vereinigt mit Siebenbürgische Semesterblätter, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien. (MICHAEL KRONER) 82
- Athanasius Kircher, *Il Museo del mondo*, Edizioni de Luca, Roma, 2001, 373 p. (GABRIELA LUNGU)..... 84
- Aurel Chiriac, *The Paintings in the Romanian Wooden Churches of Bihor in the 18th – 19th Centuries* (IONEL SIMIONCA, English version, MAGDA DANCIU)..... 88

MEDIEVAL CHURCHES OF THE MENDICANT ORDERS FROM TRANSYLVANIA IN TERMS OF THEIR TYPOLOGICAL DEVELOPMENT

MIHAELA SANDA SALONTAI

Starting with the third decade of the 13th century, the presence of the new Catholic orders, initially represented by the Franciscans and the Dominicans¹, began to be felt in Central and Eastern Europe. Working from the very outset in the service of the Apostolic See, the Friars Preachers and the Friars Minor became the main agents of Catholic proselytism in these parts, and were later responsible with maintaining and strengthening the authority of the Roman Church in its dioceses. Both orders were practicing a new type of monastic life, radically different from the contemplative and reclusive traditional cenobitism, with its daily activities strictly confined to *ora et labora*, and with the monks spending their entire lives within the walls of the same monastery. The new socio-economic context, generated by the apparition and the development of the urban centers, had a considerable impact upon cultural and spiritual life, and the Church was forced to reconsider its attitude with regard to a society now vulnerable to various forms of alienation from the Catholic doctrine, as shown by the numerous so-called heresies thriving in the urban environment. The establishment of the mendicant orders in the early 13th century comes in close connection to this phenomenon, being also related to the expansionist policy directed by the Holy See towards the northern and the eastern parts of Europe, and carried out with the help of the Franciscans and the Dominicans.

Both the Friars Minor and the Friars Preachers belong to the canonical order, meaning that they live and work in a community led by a superior, abide by a common Rule of living, and have to celebrate the divine service in a public church². Thus, the convent churches had a twofold function, serving first as monastery churches, celebrating daily divine services and hosting the ceremonies specific to the friars' community, and second as churches open to the lay community, providing the faithful with all forms of spiritual assistance.

As we know, both Franciscan and Dominican convents had initially

¹ The Franciscan Order was founded in 1209 by St Francis of Assisi, under the official name of *Ordo Fratrum Minorum*, and the Dominican Order was established in 1216 by St Dominic, under the name of *Ordo Fratrum Praedicatorum*. A bit later we find the Carmelites (1245) and the Augustinians (1256), belonging to the same category of mendicant orders, bound by the common Rule of living to give up all property and live off public charity.

² Anselme Dimier, *Les moines bâtisseurs*, Paris, 1964, p. 44

been subjected to harsh regulations in terms of their architecture and decoration. Even if the canon of both orders is essentially meant to avoid any form of excess and engender a modest environment, in agreement with the vow of poverty, there are however a series of differences in substance.

The constitutional paragraphs regulating the appearance of churches, issued by the general chapter of the Franciscan Order, held at Narbonne 1260, stipulated the following³: (§8) the churches shall not be vaulted, with the exception of the apse, with the approval of the general minister; (§15) the decoration of churches shall be kept to a minimum, and their architecture shall reflect local custom, so that no images, sculptures, windows or pillars, unusual length or width would make them stand out; (§16) in the future, no belfries shall be erected as independent towers; (§17) in the future, no church shall have windows adorned with figurative representations or stained glass windows, except in the case of the main window of the apse, which could feature the Crucifix, the Holy Virgin, St Francis, and St Anton; (§18) expensive or flamboyant paintings shall not be placed on the altar or anywhere else; (§21) also, the incense burners, the crosses, the chalices, and all the other gold or silver objects or representations shall be removed, with the exception of the crosses or of other of the aforementioned objects that happen to include holy relics, and of the tin boxes for the Eucharist or of other vessels traditionally meant for the preservation of the body of Christ; in the future, chalices shall be modestly crafted, not exceeding the weight of 2 ½ marks.

The Dominican constitutions included a 1220 paragraph which merely advocated the erection of *mediocres et humiles* buildings, but starting with the year 1228 the general chapters began to issue precise instructions and norms, which remained in force until 1300⁴. These regulations limited the height of the cloister walls to 12 feet (*pedes*) and to 20 feet with a loft, the church walls were not to exceed 30 feet in height, while masonry vaults (*lapidibus testudinata*) were only allowed for the choir and the sacristy. By 1241 the convents had to appoint a committee of three friars who were to be consulted before any construction could be erected. As opposed to the Franciscans, the Dominicans had no explicit restrictions regarding the constructions of belfries, and the general chapter of 1239 issued a single regulation limiting the number of bells to a single one⁵. On the same occasion, they adopted a series of provisions regarding decoration and inventory, which only allowed for windows that were “white, with crosses”

³ Cf. Johannes Oberst, *Die mittelalterliche Architektur der Dominikaner und Franziskaner in der Schweiz*, Zürich, 1927.

⁴ Richard A. Sundt, "*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*": Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dec. 1987, vol. XLVI, p. 405-406

⁵ It became a constitutional paragraph in 1241, after three consecutive approvals, *Acta Capitulorum Generalium Ordinis Praedicatorum*, vol.I, ed. B.M. Reichert, MOPH III, Romae, 1898, p.11

and banned painted images from the convent⁶. In 1240, the general chapter from Bologna forbade all sculpted images⁷, in 1245 the interdiction came to cover the sculpted memorials⁸, and starting with the year 1249 it became mandatory to close the west side of the choir⁹. The policy regarding the paintings came to be reconsidered in 1254, when the general chapter of Buda decided that all Dominican churches were to feature painted representations of St Dominic and of St Peter the Martyr¹⁰. During the general chapter of 1263, all restrictions regarding decoration were synthesized in a single paragraph, which recommended that excess through paintings, sculptures, floors, and “other similar things” be avoided¹¹. In 1297 the constitutional paragraphs regulating ecclesiastical architecture were revised, and the restrictions regarding height and the use of vaults were abolished¹². Passed in 1300 and in force until the 16th century, the new Dominican regulations included only basic recommendations, urging to moderation in terms of volumetry and interior decoration.

Both mendicant orders arrived in Transylvania in the 13th century, with the Dominicans most likely leading the way, since they already had an establishment here dating back to the years preceding the great Tartar invasion, and namely that from Sibiu, burnt in April 1241, and by 1303 they already had six convents in the principality. At the end of the 15th century, all Transylvanian towns or boroughs had at least one convent belonging to the mendicant friars, while the major urban centers hosted both Franciscans and Dominicans, as shown by the cases of Bistrița, Sibiu, or Cluj. The penetration of the two orders proceeded here at an uneven pace, just like in the rest of Europe, with a period of maximum Dominican expansion in the 13th century, significantly slowed down in the following century, and with a fast but constant increase in the number of Franciscan establishments which, at the middle of the 14th century, outnumbered the Dominicans' by more than two to one¹³. In Transylvania, the Dominicans focused mostly on the commercial and manufacturing centers set on the royal estates and which, in the 13th century or during the first half of the 14th century, were already enjoying economic, administrative, and judicial privileges, and were soon to become royal cities (Sibiu, Bistrița, Cluj, Sighișoara, Sebeș, Brașov).

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*, p. 13

⁸ *Ibidem*, p. 32

⁹ *Ibidem*, p. 47

¹⁰ *Ibidem*, p. 70, 81

¹¹ Sundt, *op.cit.*, p. 405

¹² *Acta Capitulorum*, I, p. 283

¹³ In 1358 the Dominicans had a total of 787 establishments, of which 630 were monasteries and 157 nunneries, while by 1282 the Franciscans had already founded 1600 establishments, cf. Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt, 2000, p.9

A significant part of the constructions erected by the two orders in the years prior to the Protestant Reformation have been lost, and the relatively small number of remaining edifices suffered ulterior changes, especially during the 18th century. The remaining monuments are mainly churches, most of which have preserved their Gothic planimetry and volumetry. It is the interiors that suffered the most, mainly due to the disappearance of the original vaults, replaced by new vaulting systems, and these modifications made it so that the whole interior, and frequently the empty spaces, were redesigned along Baroque lines.

The oldest church still in existence belongs to the Franciscan convent of Bistrița, mentioned for the first time in a 1268 document¹⁴. We find here a hall and a long choir with two barlong rib vaulted bays and with a 5/8 polygonal apse, the overall dimensions being 39.30 m x 13.60 m, the choir reaching 15.30 m in length. A room set above the choir was once accessible directly from the cloister. The longitudinal walls of the nave are propped by five pairs of high, stepped buttresses, while the western façade is flanked by a single pair, disposed orthogonally and much smaller than the others. The choir is surrounded by short buttresses, set very low to provide support for the vaulting ribs. It is possible that in a previous stage the nave had been ceiled¹⁵, even if the presence of buttresses would suggest the existence of four vaulted bays, the current vaults dating from the 18th century. On the basis of stylistic elements, the construction of this church was dated to the third quarter of the 13th century¹⁶.

Another early edifice is the Dominican church from Vințu de Jos (Alba county), under construction in the year 1300¹⁷ and probably completed towards the middle of the 14th century. Archaeological investigations¹⁸ have revealed a single nave church with a ground plan similar to that of the Franciscan church from Bistrița, respectively an aisleless nave divided into four bays and a long choir consisting of two barlong bays and a 5/8 polygonal apse. The interior length is 45.80 m – the choir being 20.00 m long and spanning 12.20 m. The west side of the choir was closed by a screen, having underneath a series of altars. Both the nave and the choir were covered by rib vaults.

The Dominican church from Odorheiu Secuiesc, no longer preserved, had a single wooden-ceiled nave, with a long choir ending in a straight wall and divided into two squarish rib vaulted bays, marked by two pairs of

¹⁴ *Documente privind istoria României, veac XIII, C. Transilvania*, vol.II (1251-1300), București, 1952, doc.104, p. 115 (further on *DIR*); Franz Zimmermann, Carl Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, vol.I (1191-1342), Hermannstadt, 1982, p. 99-100, (further on *Ub*).

¹⁵ Otto Dahinten, *Geschichte der Stadt Bistritz in Siebenbürgen*, Köln Wien, 1988, p. 298

¹⁶ Dated to 1270-80 by V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 116

¹⁷ *DIR*, XIII/II, doc.522

¹⁸ Systematic investigations carried out by Adrian A. Rusu in 1991-2001

buttresses. The building seems to have initially had a simple rectangular apse for the altar, later replaced by a choir extending eastwards¹⁹. The church was approximately 36.00 m long – of which the choir represented 12.40 m -, the nave being 12.40 m wide. In the absence of any physical evidence and of documentary sources, the only element allowing a dating of this church remains the ground plan drawn in the 19th century by Orbán Balázs, which sets its construction in the second half of the 13th century. For the time being this is the only example of a long choir ending in a straight wall in any of the Transylvanian churches belonging to the mendicant orders.

Also among the early constructions we find the supposedly Franciscan church from Sibiu, first mentioned in the year 1300²⁰. Archaeological investigations have revealed a building with two unequal vessels, apparently designed according to the basilican structure, whose south aisle was never completed²¹. The church, with a total length of 51 m, had a long choir with a polygonal apse whose edge is nearly a semicircle, and a belfry on its south side, at the east-end of the nave, while the cloister was set on the north side. Those portions of the nave walls revealed by the archaeological digs show no sign of buttresses, suggesting that, at least in the initial stages, the vessels had not been covered by vaults²². The west side of the choir was walled, maybe in connection to a choir screen²³.

Other asymmetric, two-vessel structures can be found in Germany, as in the case of the Dominican church from Eisenach (Thuringia, 1240) and of the Franciscan churches from Seligenthal (1256), Höxter (Westphalia, 1248-1320), Andernach (Rhineland, begun in 1245), Angermünde (mid-13th century), Neubrandenburg (approx. 1260-1350) and Fritzlar (Hessen, 1237-approx. 1350)²⁴. The vessels are of equal or different height, the ground

¹⁹ According to the ground plan and description provided by Orbán Balázs, *A Székelyföld leírása*, 1, Pest, 1868, p. 55-59

²⁰ *DIR*, XIII/III, doc.522. With regard to the identity of this church, some have ascribed it to the monastery of the Clarisses, attested only at the end of the 15th century, see Hermann Fabini, *Un monument medieval din Sibiu, astăzi dispărut*, in: *Revista monumentelor istorice*, nr. 1/1991, p. 74-77

²¹ Petre Munteanu Beșliu, *Istoria unei biserici de mănăstire din Sibiu*, in *Revista monumentelor istorice*, nr. 1/1991, p. 78-84; idem, *Zur Geschichte einer Hermannstädter Klosterkirche aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 16. (87.) Jhrg., Heft 1/93, p. 14-17, 28.

²² The church probably benefited from the papal indulgence granted in 1444 to the Franciscans and the Dominicans from several Transylvanian towns for the rebuilding of the edifices affected by the ottoman attacks, *Ub*, V, doc.2495; it is however certain that at the beginning of the 16th century construction work was being done on the Franciscan convent, Entz Géza, *Erdély építészete a 14-16. Században*, Kolozsvár, 1996, p. 407

²³ This hypothesis was not taken into account when interpreting the data provided by the archaeological investigations, see P. Munteanu Beșliu, *op.cit.*, p. 31

²⁴ After the illustration offered by Günter Binding, Matthias Untermann, *Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland*, Darmstadt, 1993, p. 331, fig.377; p. 383-384, fig. 504-511

plans usually showing a wider central vessel, coaxial with the choir, and a narrower secondary vessel²⁵. In most of the cases they resulted either from the decision to discard one of the aisles during construction, or from an extension meant to increase the surface of a single-nave structure. In Transylvania, the two-vessel churches are the exception rather than the rule, the known cases including the reformed church from Bonțida (Cluj county, a nave with two unequal vessels), the Evangelical church from Lechința (Bistrița-Năsăud county, unequal vessels according to the basilican model), or St Stephen's church from Baia Mare, no longer preserved, which had a symmetrical ground plan with two equal vessels and a pillar line centered on the altar.

The construction of the Dominican church from Sebeș Alba must have begun sometime soon after the year 1322²⁶, as a single nave church with a long choir having two barlong bays and a 5/8 polygonal apse, repeating, at a smaller scale, the ground plan of Vinț (35.10 m x 10.15 m).

The church of the Dominican convent from Brașov, established around 1323²⁷, was also under construction in the 1340s, and is no longer in existence. 18th century texts describe it as a commanding edifice, measuring 41.00 m x 15.80 m, possibly having a basilican, three-vessel structure, altered to a certain extent at the end of the 15th century.

Another three-vessel church seems to have been the Dominican one from Bistrița, no longer preserved, which, according to contemporary descriptions, was approximately 38 m long and 22 m wide²⁸. Erected during the 13th century, probably contemporary to or even earlier than the Franciscan church from the same city, it seems to have suffered considerable structural changes during the last decades of the 15th century.

The category of convent churches belonging to the mendicant orders is represented by a single still existing three-vessel church, that of the Dominican convent in Sighișoara, built during the last decade of the 15th century for the house of the local Friars Preachers. Mentioned for the first time in the year 1298, the Dominican church of St Mary seems to have initially been a wooden-ceiled basilica, transformed into a hall church with

²⁵ There is a great variety of two-vessel churches, different both in terms of vessel size and position, and of the number and size of the apses, see Walther Buchowiecki, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien, 1952, p.45-49. The mendicant orders also erected churches with two equal vessels, like the Dominican ones from Toulouse (France), Imbach (Austria) and Pirna (Germany), and respectively the Franciscan ones from Zittau and Oschatz (Germany), or Košice (Slovakia).

²⁶ Establishment granted during that year by the general chapter from Vienna, *Acta Capitulorum*, II (MOPH IV), p.142

²⁷ Establishment granted during that year by the general chapter from Barcelona, *Acta Capitulorum*, II, p. 150

²⁸ See Sanda Salontai, *Despre arhitectura unui monument dispărut. Conventul dominican din Bistrița*, in *Revista Bistriței*, XIV (2000), p. 413

three vaulted vessels of the same height, separated from the choir by a rood screen, and of which only the first of the north bays is still preserved.

The second half of the 15th century saw considerable restoration work being done on the Dominican church from Cluj, a single nave with a long choir and a 5/8 polygonal apse, extended to the south with a row of five chapels - transformed during the Baroque period. Settled inside the first fortification of the city in the course of the 14th century²⁹, the Dominicans seem to have initially had a more modest church, extended after 1454 with a wider, vaulted nave.

The largest hall built by the Dominicans in Transylvania is the one from Sibiu, with a *post quem* construction date set to 1474, the moment when the construction plot was allotted by the city Council³⁰. Built from the ground up after the abandonment of the old 13th century convent located outside the fortified walls, the church interior is 53.40 m long with a 12.90 m span. The nave, 29.40 m long, has on its north side a chapel divided into two bays covered by stellar vaults. The interior was completely rebuilt starting with the 17th century.

In the 14th century³¹, in Târgu Mureș, the Franciscans built a large hall church, completed in 1442³² with a commanding belfry attached to the north side of the choir. The sheer size of the ground plan is quite impressive, with a total length of 55 m, of which the nave amounts to 32.50 m and spans 13.40 m, while the choir is 22.50 m long and 9 m wide. The choir, structured into three barlong bays and a 5/8 polygonal apse, is covered by ribbed vaults. The nave, which seems to have never been vaulted (the current ceiling, similar to the one found in the former Dominican church from Sibiu, dates from the 17th century), has its south wall and main façade supported by straight buttresses³³.

The Franciscan church from Mediaș was built sometime in the 15th century³⁴ as a hall with a long choir flanked by a belfry on its north side, whose ground floor hosts the sacristy. The total interior length is 49 m, the choir being 21 m long and the nave 28 m long and 12.50 m wide. The choir consists of three barlong bays and a 5/8 polygonal apse, covered with stellar vaults. The longitudinal walls of the nave are supported by buttresses, revealing the existence of five bays currently covered by Baroque vaults. There is no available data regarding the initial ceiling of the nave, but it may have consisted of late Gothic vaults, as the prominent Baroque pillars are probably masking a Gothic support structure, with buttresses prolonged into

²⁹ The church sacristy is mentioned in 1397, Entz, *op.cit.*, p.342

³⁰ *Ub*, VII, doc. 4022

³¹ The Franciscan presence in Târgu Mureș is first recorded in 1316, and the main altar of the Franciscan church, dedicated to the Holy Virgin, is mentioned in 1400, Entz, *op.cit.*, p. 379

³² Vătășianu, *Istoria*, p. 247

³³ *Ibidem*

³⁴ Eugenia Greceanu, *Monumente medievale din Mediaș*, București, 1968, p. 40

the nave in order to increase the support basis by reducing the span. Similar solutions were employed by the builders of the Franciscan (currently Protestant) church from Cluj and of the parish church from Dej, but in the absence of any concrete physical evidence from Mediaş, this hypothesis remains purely speculative. The church also had a chapel attached to the first two bays of the nave, on the south side, and a polygonal apse on its east-end .

The ground plan of the Franciscan church from Mediaş was imitated several decades later by the Observant Franciscans³⁵ from Cluj who, in 1486 had already received from the Crown a construction plot within the city walls³⁶. Work was already under way when, in 1490, the site was taken over by a certain *Joannes*, Franciscan architect and site foreman³⁷, and funding was provided by the king from the revenue of the Turda salt cellar. Of the old Franciscan convent, only the church is still in existence, a large, vaulted hall, having a long choir and a commanding belfry attached to its south side, its lower levels being still preserved. The total interior length is of 58 m (with the choir 23.50 m long), the nave width being 15.30 m, reduced to 13.16 m in the bay axes by intruding buttresses³⁸. Less customary for a single nave structure are the four high buttresses propping the west wall, which almost reach the façade pinion. The choir consists of three barlong bays and a 5/8 polygonal apse, being covered with stellar vaults almost identical in design to those from Mediaş. The nave vaults, of similar, albeit more elaborate structure, were rebuilt in the 17th century, apparently on the basis of the original configuration³⁹.

Among the Franciscan constructions from Transylvania we also find more modest edifices, like the churches from Coşeu (Sălaj county) and Teiuş (Alba county). The Convent of the Holy Spirit from Coşeu was erected by local noblemen, and in 1422 the pope gave his approval and allowed the settlement there of a group of Friars Minor coming from the Bosnian vicarage⁴⁰. The church hall has a total length of 22 m, with the choir – no

³⁵ Observance began with the Franciscans in 1334 as a trend meant to bring about an internal reform of the order, but eventually led to the separation into two factions, Observant and respectively Conventual, followed by the papal recognition of 1446 which granted the observants the right to appoint their own vicar general and culminating in the total secession of the observants in 1517, marked by the creation of a separate order, led by a minister general, cf. Ingo Ulps, *Stadt und Bettelorden im Mittelalter*, in *Wissenschaft und Weisheit*, 58/2, 1995, p. 253

³⁶ Entz, *op.cit.*, p.345-346

³⁷ *Ibidem*, p. 346

³⁸ The intruding buttresses were used by the mendicant orders in France and Spain, limited usually to the lower parts of the walls, leading thus to the apparition a row of lateral chapels on both sides of the nave, see: Schenkluhn, *op.cit.*, p. 159-173, table XVI; in Hungary, a structure similar to that from Cluj appears at the Franciscan church from Keszthely, see: Vándor László, *A Zala megyei ferences kolostorok kutatása*, in: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon*, Budapest, 1994, p. 115 fig. 6.

³⁹ Vătăşianu, *op.cit.*, p. 539; Ştefan Pascu, Viorica Marica, *Clujul Medieval*, Bucureşti, 1969, p.34

⁴⁰ Entz, *op.cit.*, p.360

longer preserved - measuring 8.30 m x 6.20 m, and with a polygonal apse and a belfry on the south side, near the chancel⁴¹. The nave, measuring 13.70 m x 9.40 m, consists of two bays covered by Gothic stellar vaults.

Another construction donated by the noblemen was the convent of the Observant Franciscans from Teiuș, founded by Iancu of Hunedoara and built by stonemason Konrad from Brașov⁴². According to the inscription on the west portal, the church was completed in 1449. It appears as a hall with a long choir, flanked by a belfry erected over the east bay of the sacristy. The hall is 28.60 m long and 8.90 m wide, the choir being divided into two barlong bays and a 5/8 polygonal apse, and the nave into three bays. The interior has undergone a series of changes, involving mostly the disappearance of the original Gothic vaults.

* * *

At a first glance, we notice the preference shown by both orders for single nave churches with a long choir, consisting of a presbytery divided into two or three barlong bays and a 5/8 polygonal apse. Another observation concerns the absence of belfries from the Dominican churches and their nearly ominous presence with the Franciscan ones, with the exception of the Bistrița church. The erection of belfries, restricted by the Friars Minor in 1260 (*Campanile ecclesie ad modum turris de cetero nusquam fiat*)⁴³, was never subject to any Dominican restrictions, and yet the reality seems to show precisely the opposite. On the other hand, we know that apart from the norms issued by the central authorities of the Dominican Order, there also existed a series of regulations passed by the provincial chapters, valid on the territory of the respective provinces and which came to complete the general constitutional provisions. The preference of the Transylvanian Dominicans for churches without belfries could be the consequence of a decision made by the provincial chapters, either inspired by the example of the German lands – where we can find a similar phenomenon -, or resulted from particular circumstances, as yet unknown. In spite of the fact that some of the 13th century buildings have been lost, the situation at a European level shows that restrictions in architecture were never strictly observed by Franciscans and Dominicans alike.

Some information regarding the architecture of the churches built in Transylvania prior to 1300 could be inferred from the Franciscan churches of Bistrița and Sibiu, and respectively from the first Dominican church of Sighișoara and from that of Odorheiu Secuiesc. Apparently, in all these

⁴¹ Vătășianu, *op.cit.*, p. 248

⁴² Entz, *op.cit.*, p. 239

⁴³ Binding, Untermann, *op.cit.*, p. 334

cases only the choir was initially vaulted, and only after later reconstruction – as in the case of Sighișoara – were the naves also covered by vaults.

Among the Franciscan churches, we can distinguish two categories, respectively the large urban edifices (Sibiu, Bistrița, Târgu Mureș, Mediaș, Cluj), with the naves consisting of four or five bays and with long choirs, mostly having three barlong bays and a pentagonal apse, followed in the 15th century by the small churches donated by noblemen and located in smaller towns or in villages (Coșeiu, Teiuș, Albești, Sălard). As opposed to the Franciscans, the Dominicans were quick to settle in the major trade or manufacturing centers and established early connections with the bishopric of Alba Iulia, but their expansion came to a standstill towards the middle of the 14th century, eventually leaving them with nine convents of the Primary Order, joined, by the end of the 15th century, by five more nunneries.

After 1450, with the introduction of the Observance⁴⁴, most Dominican convents initiated massive reconstruction work on the regular churches and buildings (Cluj, Sibiu, Sighișoara, Bistrița, Brașov, Alba Iulia). The consequences of these changes can be seen in the planimetry of the former Dominican churches from Cluj (currently Franciscan) and Sighișoara (Protestant church). The most recent edifice in this series is the one from Sibiu, where the second Dominican church was begun roughly a decade before the Cluj one belonging to the observant Franciscans. Practically contemporary and comparable in terms of ground plans and size, the two edifices differ however from the vantage point of several constructive details, such as: the size and the number of choir bays - 3+1 with the Franciscans and 2+1 with the Dominicans -, the choice of a nave ceiling – as yet insufficiently clarified in the case of the Dominican church, or the presence of a belfry near the choir of the Franciscan church.

The multiple vessel structures are rarely encountered and appear mostly with the early Dominican churches located in Saxon centers, of which certain are the ones from Bistrița and Sighișoara, followed probably by the one from Brașov, founded in the 14th century. The basilican structure also appears in the case of the Franciscan church from Sibiu, reduced to two vessels and belonging to the same category of early mendicant buildings. The basilica and the hall were widely used for the mendicant churches from Germany, and the introduction of this type in Transylvania may be connected to the fact that the local settlers had been natives of those parts⁴⁵.

The oldest architectural model of a single nave church adopted by the mendicant orders in Transylvania is illustrated by the ceiled hall with a straight east-end from Odorheiu Secuiesc. It belongs to the group of such buildings erected in Hungary around the middle of the 13th century, which

⁴⁴ As opposed to the Franciscans, with them the Observance did not lead to a scission in the order.

⁴⁵ The reference made in the Erfurt Annals to the burning of the Sibiu Dominican convent by the Tartars suggests the existence of close links between the Friars Preachers from Sibiu and those from Erfurt, allowing for a possible Thuringian origin of the colonizing group

includes the Dominican churches from the Buda Fortress, Margaret Island, Vasvár and Veszprém, or the Franciscan ones from Óbuda and Sárospatak⁴⁶. The prototype of the single nave church without a transept appeared shortly before the middle of the 13th century, in the shape of a ceiled nave or of a nave covered by an open wooden-roof, having three rectangular apses, as illustrated by San Francesco of Cortona⁴⁷. This type was widespread with the Croatian Franciscans, where it also appears in a later form, with polygonal apses, as in the case of the Dominican church from Dubrovnik⁴⁸. Another later development of this model is the hall with a single square apse and with the nave covered by an open roof or by a timber ceiling – like the Dominican church of Zadar (Croatia), consecrated in 1280⁴⁹ -, which later inspired the hall with a long choir employed by the mendicant orders active north of the Alps.

The second half of the 13th century marks the introduction of the hall with a polygonal altar and without a belfry, a first example in this respect being the Franciscan church from Bistrița. The architecture of the façade, with a pinion and a wheel window framed by two windows with pointed arches, shows a clear Italian influence, also visible, in spite of all modifications, in the Franciscan church from Târgu Mureș. Towards the end of the 13th century, this type of structure was employed by the Dominicans in the construction of the church from Vințu de Jos. Just like in Bistrița, the nave is structured along four bays, and the choir consists of two barlong bays and a 5/8 polygonal apse. The Vinț nave has a bay with the sides in a 1:2 ratio, the so-called *carré long*,⁵⁰ originated in France and derived from the square bay of the sixpartite vaults, marking the transition to a new rib vaulting system, that of the rectangular Gothic vault⁵¹. The 1:2 barlong bay also appears with the central naves of the early Dominican and Franciscan churches from western Germany⁵². The Vinț structure was also employed several years later for the Dominican church from Sebeș, at a

⁴⁶ Ernő Marosi, *A koldulórendi építészet Magyarországon (Die Architektur der Bettelorden in Ungarn)*, in: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon*, Budapest, 1994, p. 59

⁴⁷ Renate Wagner-Rieger, *Zur Typologie italienischer Bettelordenskirchen*, in: *Römische historische Mitteilungen*, 2. Heft, 1957/58, p. 287-288

⁴⁸ Diana Vukičević-Samaržija, *Mittelalterliche Kirchen der Bettelorden in Kroatien*, in: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon*, Budapest, 1994, p. 77-80

⁴⁹ Janez Höfler, *Die Kunst Dalmatiens*, Graz, 1989, p. 143

⁵⁰ It also appears in the notebook belonging to Villard de Honnecourt, see: William W. Clark, *Villard's Drawings of Reims Cathedral ("The Portfolio of Villard de Honnecourt")*. Abstracts of Papers presented at the Thirty-Fifth International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University 2000), in: *Avista Forum Journal*, Vol.12, Nr.2, Fall 2001, p. 14

⁵¹ François Cali, *L'Ordre ogival. Essai sur l'architecture gothique*, Paris, 1963, p. 218

⁵² Binding, Untermann, *op.cit.*, p.345; for the geometric proportions employed by medieval builders, see also: Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als Sapiens architectus*, Köln, 1996

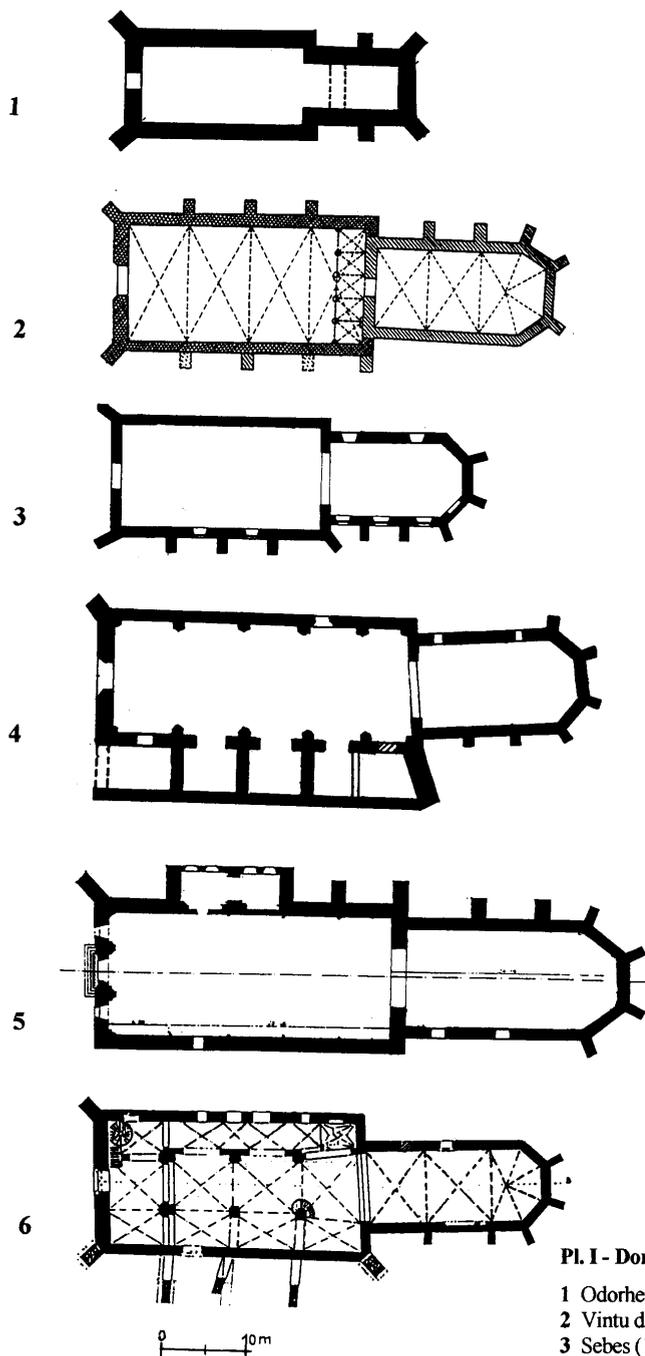
smaller scale but nonetheless preserving the 1:2 ratio for the nave bay. Later Dominican churches, respectively that from Cluj and the second church from Sibiu, would also be built as hall churches with a polygonal 5/8 apse.

All of the four mentioned examples reflect the introduction of the hall church model in the Saxon environment, suggesting the existence at some point of a certain degree of coordination carried out in the design stages by the provincial authorities of the Order. For the large buildings, at a certain point the Franciscans began to systematically employ a four bay vaulting system for the choir (three rectangular modules + a polygonal apse), structure apparently also employed in the construction of the choir belonging to the Franciscan basilica from Sibiu. On the other hand, the Dominicans remained faithful to the three bay vaulting system (two rectangular modules + a polygonal apse), employed regardless of the choir size, starting with the Sebeş church (7.30 m x 15.10 m) and ending with the Sibiu one (10.10 m x 24 m).

While during the 14th and the 15th centuries, the Transylvanian Dominicans maintained the model of a hall deprived of belfries, the Franciscans began to gradually introduce a series of masonry belfries, increasingly larger and usually flanking the choir, towards the cloister⁵³. With the exception of the supposedly Franciscan church from Sibiu, which had an exterior belfry attached to the nave (dated with a certain measure of uncertainty), it would seem that the early Franciscan buildings began to be equipped with belfries only later, their construction becoming commonplace only in the 15th century.

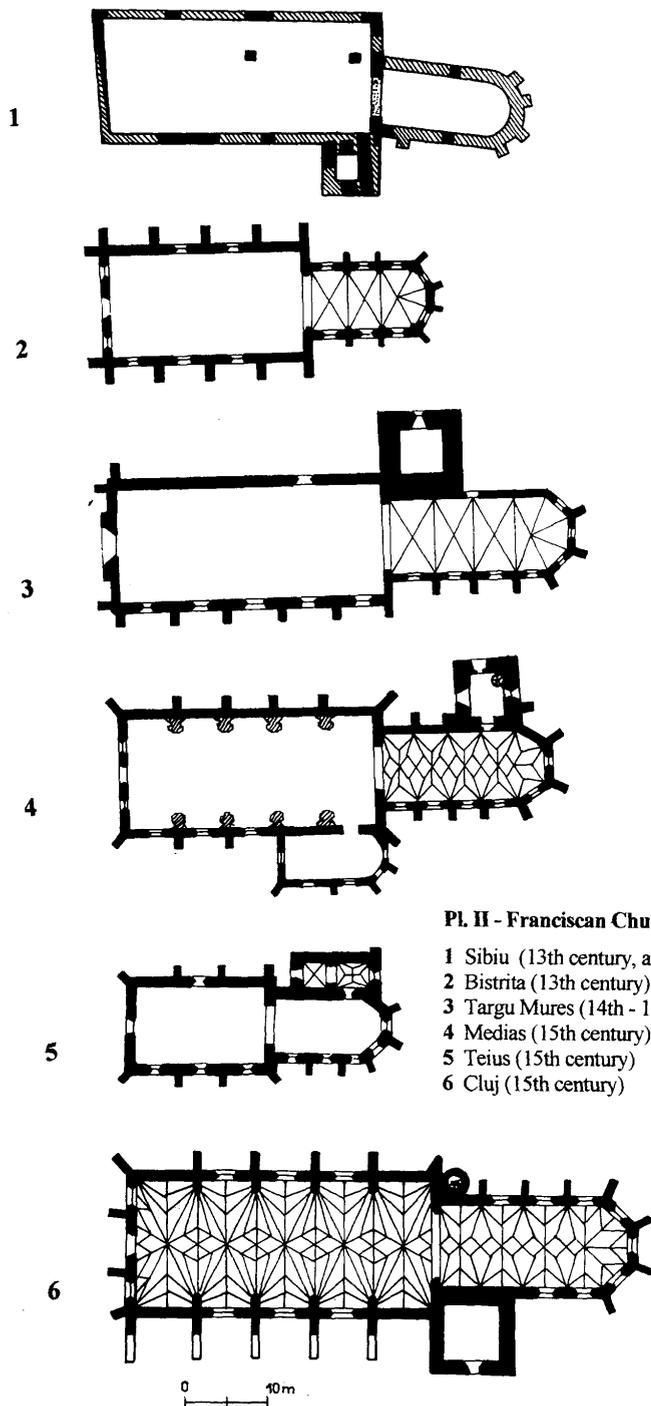
Analyzing the development of the Franciscan and Dominican Transylvanian church typology between the 13th and the 15th century, we can identify a certain heterogeneous phase, typical for the early, 13th century constructions, and employing both the basilica and the hall, with an architecture heavily indebted to Italian and German models, followed starting with the second half of the 14th century by a stage of typological homogenization that began to outline a dominant local type, that of the hall with a long choir and with a 5/8 polygonal apse.

⁵³ See also the interpretation of E. Marosi, *op.cit.*, p. 59



Pl. I - Dominican Churches :

- 1 Odorheiu Secuiesc (13th century)
- 2 Vintu de Jos (13th - 15th century)
- 3 Sebes (14 th- 15th century)
- 4 Cluj (14th - 15th century)
- 5 Sibiu (15th century)
- 6 Sighisoara (13th - 15th century)



Pl. II - Franciscan Churches

- 1 Sibiu (13th century, after P.Munteanu-Besliu)
- 2 Bistrita (13th century)
- 3 Targu Mures (14th - 15th century)
- 4 Medias (15th century)
- 5 Teius (15th century)
- 6 Cluj (15th century)

ZUGRAVUL MIHAI, AUTORUL CANDELABRULUI ȘI ICONOSTASULUI BISERICII DIN JIGORENI, IAȘI, DE LA ANUL 1695

LUCIA IONESCU

RÉSUMÉ. Le peintre Mihai - auteur du chandelier et de l'iconostase de l'Église de Jigoreni, Iasi de 1695. Le peintre Mihai est l'un des plus connus peintres de Moldavie pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, les mentions documentaires concernant sa vie et son activité artistique étant très riches.

Arrivé avec ses deux frères Dima et Gheorghe, Grecs originaires de Ianina, à la demande du voïvode Gheorghe Duca, pour la peinture de sa fondation, l'église du monastère Cetatuaia de Iasi, Mihai, le plus apprécié de ses frères, se fait très vite connaître et reçoit de nombreuses commandes des familles princières et des hauts hiérarques de l'Eglise Métropolitaine de Moldavie.

Entre 1692- 1696 il réalise l'iconostase et probablement à la même époque, le chandelier en bois du couvent Cetatea de la forêt Tibanesti, située sur le domaine de la famille Carp. Par l'abolition du couvent, les deux précieuses pièces entrent dans la possession de l'Église à la même fête, *La Dormition de la Vierge Marie*, du village Jigoreni, département de Iasi, église emplacée aussi sur le domaine des boyards Carp dont elle était la fondation. Les inscriptions en grec des trois icônes impériales présentent la signature de l'artiste et l'année de leur exécution. L'inscription de l'icône de fête, à majuscules, en slavon, précise le nom du donneur, le voïvode Constantin Duca, de son fils Gheorghe Duca et la date du don 7204 (1696), septembre, 13.

Le chandelier en bois fait de deux parties superposées, en forme d'immense mitre d'archihiérarque, ne préserve que sept des douze petites icônes à double face représentant les festins commémoratifs impériaux et les douze saints de l'Église.

Par son oeuvre d'une très grande valeur artistique dans le domaine de la peinture icônographique, dans l'esprit de la tradition post-byzantine, le peintre Mihai s'impose en tant qu'un des iconostasts majeurs de la Moldavie du XVIIe siècle.

Biserica din lemn cu hramul Adormirii Maicii Domnului din satul Jigoreni, comuna Țibănești, plasa Funduri situat pe dealul Jigorenilor¹, județul Iași, deține două piese de excepție din patrimoniul artistic al Moldovei sfârșitului veacului al XVII-lea: un candelabru din lemn sculptat și aurit, cu iconițe cu dublă față pictate și un iconostas păstrat disparat, ambele piese fiind realizate de zugravul Mihai, artist de origine greacă.

Proveniența celor două piese este legată de fostul schit Cetatea din pădurea Țibăneștilor. Octavian Mărculescu², într-o consemnare publicată în *Revista Istorică Română*, face precizarea că "...în mod sigur candelabru a fost adus de la fostul schit Cetatea de pe moșia lui Ion Carp biv vel căminar.

¹ Lahovari G.I., Brătianu C.I., Tocilescu Gr.G., "Marele dicționar geografic al României", București 1898 - 1902, vol. II, p. 343.

² Mărculescu Oct., "Candelabru de la Jigoreni, județul Vaslui", *Revista Istorică Română*, 1946, vol. VI, fasc. II, p. 183-184.

Tot atunci s-a adus și catapeteasma schitului, pictată de Mihail la 1695", concluzionând în continuare, că întrucât aceste piese sunt aduse împreună de la același schit, candelabrul nu poate fi decât contemporan cu iconostasul și implicit sunt opera aceluiași autor.

C.A. Stoide, în volumul "Știri despre câțiva zugravi moldoveni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea"³ face o scurtă prezentare a vieții și operei zugravului Mihai, atribuidu-i și piesele de la schitul Cetatea, schit construit de înaintașii familiei boierilor Carp, pe a căror moșie era situat.

Întrucât informațiile referitoare la datarea candelabrului sunt corelate cu cele ale iconostasului, putem considera că cele două piese sunt opera zugravului Mihai, au fost realizate între anii 1692 – 1696, după semnăturile autografe și datările existente la icoanele împărătești și reprezintă dania voievodului Constantin Ghica, după cum precizează inscripția de la icoana de hram.

Împrejurările și data la care aceste piese au fost aduse la bi-serica

din Jigoreni, aflată tot pe moșia familiei Carp nu ne sunt cunoscute, informațiile referitoare la anul construcției bisericii fiind diferite. Astfel Anuarul Episcopiei Hușilor din anul 1934 consemnează la pagina 78 că biserica din lemn cu hramul Adormirii Maicii Domnului din Jigorăni a fost construită inițial de Ștefan cel Mare (?), fapt neconfirmat, pentru ca în același anuar dar din anul 1938 la pagina 183, informația să se refere la existența a două biserici: biserica parohială Adormirea Maicii Domnului construită din lemn în anul 1813 de către familia Carp, reparată în anul 1921 și o altă biserică filie cu același hram, din lemn și clopotniță din piatră, ctitorie a voievodului Ștefan cel Mare (?). Pisania bisericii din Jigoreni a cărei text



Zugravul Mihai - Icoana împărătească "Iisus Christos",
Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

³ Stoide C.A., "Știri despre câțiva zugravi moldoveni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea", Mitropolia Moldovei și Sucevei, Iași, 1959, nr. 7-8, p.130.

a fost publicat de Gh. Ghibănescu în Buletinul Ioan Neculce din anul 1928⁴, precizează ca dată a construcției anul 1813: "Acest lăcaș dumnezeiesc întru care se prăznuiește / hramu sfintei născătoare de Dumnezeu adormirea iaste făcută / cu toată / cheltuiala și osteneala dusale boierului Ioanu Carp biv vel cămănar, fiu răposatului / boierului Gheorghe Carp și Petre Carpu la anul de la Hristos / 1813, pe moșie Glodenii". Întrucât Gh. Ghibănescu⁵



Zugravul Mihai - Icoana împărătească "Maica Domnului cu Pruncul", Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

în același număr al Buletinului publică mai multe însemnări de pe cărți aparținând lăcașului din Jigoreni și anume: de pe un Pentecostar tipărit la București în anul 7276 (1768), donat ctitoriei sale de către Gheorghe Carp logofăt ot visterie la velea 7286 (1778), un Leturghier tipărit la Iași și datat 7267 (1759), un Agheazmatar rupt, datat 7208 (1700), putem considera că biserica a fost construită în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, iar pisania din anul 1813 indică data unor intervenții de restaurare sau poate de reconstrucție efectuate de Petru și Ioan Carp asupra primei ctitorii a tatălui său Gheorghe Carp. Tot atunci biserica a fost înzestrată cu odoare noi printre care un iconostas de factură populară pictat în ulei, care l-a înlocuit pe cel realizat de zugravul Mihai dar nu în totalitate; au fost prinse în noua structură

icoanele împărătești cu icoana de hram, iar în registul superior medalioanele cuprinzând reprezentările Sf. Prooroci, aflate într-un stadiu avansat de deteriorare și Sf. Cruce a Răstignirii împreună cu cele două molenii ce încununează iconostasul din 1813. O altă parte a iconostasului zugravului Mihai constituită din două frize de motive fitomorfe sculptate în lemn într-un relief puțin pronunțat și aurit, icoanele prăznicare și cele ale Sf. Apostoli, este fixată pe perețele ce desparte naosul de pronaos.

⁴ Ghibănescu Gh., "Inscripții și notițe de pe cărți", Buletinul Muzeului Municipal Iași "Ioan Neculce", Iași, 1928, fasc. II, p. 192.

⁵ *Ibidem*, p. 195.

Dacă biserica din Jigoreni a fost construită în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, atunci atât candelabrul cât și iconostasul de la 1695 au fost aduse aici de la fostul schit Cetatea, a cărui biserică avea același hram în decursul secolului al XVIII-lea, iar la restaurarea bisericii din anul 1813 s-a efectuat dezasamblarea acestuia pentru a face loc celui nou. Două icoane aflate în altar, reprezentând pe Sf. Nicolae și Sf. Arhanghel Mihail, nesemnate, nedatate, ne conduc ca apartenență stilistică la același autor.



Inscripție autografă a zugravului Mihai, pe icoana împărătească a Sf. Ioan Prodromos, Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

Revenind la icoanele împărătești, precizăm că fiecare dintre ele posedă câte o inscripție autografă caligrafiată cu litere elegante în limba greacă cuprinzând și anul execuției. Astfel la icoana Mântuitorului semnătura artistului caligrafiată cu roșu pe fondul aurit, este plasată pe trei rânduri în stânga jos; este puțin lizibilă dar se poate descifra: sus “Blaharos” (Binecuvântatul), la mijloc anul “1695”, iar dedesupt “Mihaiu Zographos”. Inscripția de la icoana Maicii Domnului cu Pruncul tipul Hodighitria este plasată în dreapta sub linia mediană și cuprinde semnătura “Mihaiu” iar dedesupt anul “1693”. Cea de a treia inscripție autografă se află la icoana Sf. Ioan Prodromos și este dispusă tot pe trei rânduri: pe rândul I semnătura decorativă “Mihaiu”; pe rândul II “Zographos”, iar pe ultimul

rând anul “1694”. Deci cele trei icoane împărătești au fost realizate între anii 1693 și 1695. Icoana de hram cuprinzând scena Adormirii Maicii Domnului are plasată la bază o inscripție trasată cu majuscule în limba slavonă: “Dania lui Constantin Duca Voievod, 7204, septembrie 13”, deci anul 1696. Așadar iconostasul a fost comandat zugravului Mihai de către Constantin Duca, fiul Voievodului Gheorghe Duca cel care cu câțiva ani mai devreme, mai precis între anii 1671-1672 adusese pe cei trei frați Mihai, Dima și Gheorghe din lanina pentru a picta biserica mănăstirii Cetățuia din Iași, ctitoria sa devenită necropolă.



Zugravul Mihai - Icoană împărătească "Sf. Ioan Prodromos",
Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

Informațiile documentare referitoare la viața și activitatea celor trei frați în Moldova sunt destul de bogate, mai numeroase în ceea ce-l privește pe Mihai, care era cel mai apreciat dintre ei. Ele ne sunt furnizate de Ștefan Meteș în "Zugravii bisericilor române"⁶, D.I. Furnică în "Industria și dezvoltarea ei în Țările Românești"⁷, Nicolae Iorga în "Scrisori și zapise de meșteri români"⁸ și "Studii și documente"⁹ și de C.A. Stoide care ne oferă repere biografice consistente în studiul său "Știri despre câțiva zugravi moldoveni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea"¹⁰ cu trimiteri la publicațiile anterioare. Extragem dintre ele pe cele mai semnificative referitoare la Mihai: primele documente (Academia română CXXXV, doc. 95) ni-i prezintă pe cei trei frați din lanina "ca oameni streini", care s-au căsătorit în Moldova, stabilindu-se în ținutul

Bacăului. Cele mai multe documente sunt legate de Brătîla fostul ținut al Adjudului. Astfel, printr-un document din noiembrie 7194 (1685) "Mihai intră ca răzeș în Brătîla de Gios", prin dania făcută de Damaschineasa, soția lui Damaschin". În iunie 1684 Mihai ia zălog moșia Brătîla de Gios de la Lozonschi, feciorul lui Andrei Macău prin ancheta ordonată de Dumitrașco Cantacuzino. O altă pricină dintre Mihai zugravul și Alexandru Crupenschi postelnicul este judecată de către Antioh Cantemir tot pentru moșia Brătîla de Gios (doc. original 90/15.06.1685 și doc. 78/29.11.1685, 81/25.07.1686 și 103/6.06.1688); un act de vânzare-cumpărare de la Roman fiul lui Loghin către Mihai zugravul și giupâneasa lui; printr-un document de la 1686 "Vasile Cantacuzino vel spătar plătește lui Mihai... 61 lei și 10 parale... pentru zugrăveli

⁶ Meteș Șt., "Zugravii bisericilor române", Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, secția pentru Transilvania, 1926- 1928, p. 60.

⁷ Furnică D.I., "Industria și dezvoltarea ei în Țările Românești", nr. 1, p.188.

⁸ Iorga N., "Scrisori și zapise de meșteri români", București, 1926, p. 69.

⁹ Idem, "Studii și documente", VII, p. 184.

¹⁰ Toate documentele citate referitoare la viața și activitatea zugravului Mihai se regăsesc în Stoide C.A., *op. cit.*, p. 425-430.



Zugravul Mihai - Icoana de hram "Adormirea Maicii Domnului", Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

de mănăstire". În anul 1689 sunt consemnate mai multe evenimente referitoare la activitatea sa: execută lucrări de reparații pictură la biserica Sf. Trei Ierarhi din Iași; tot atunci semnează un zapis de vânzare-cumpărare aparținând egumenului mănăstirii în calitate de martor "Mihail Zografos martor"; un alt document, datat 20 februarie, același an, precizează că un oarecare Poiană vinde morile sale zugravului Mihai. tot în acea perioadă cumpără pământuri în zona Focșanilor, după ce cumpăraseră la Crucea de la fostul mitropolit Teodosie, pentru care se va judeca în mai 1696 cu Dima pârcălabul de Putna; aici va zugrăvi biserica schitului Crucea de la Brazi, ctitoria lui Teodosie. Se pare că în anul executării reparațiilor de la biserica Sf. Trei Ierarhi (1689) a realizat și pictura de la Florești, ctitorie boierescă a lui



Zugravul Mihai - Candelabru Bisericii Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni. Vedere de ansamblu



Zugravul Mihai - Candelabrul Bisericii Adomirea Maicii Domnului, Jigoreni. Detaliu, corpul superior

Gavriliță Costache. Un document din Florești datat mai 8, 7194 (1686), deci cu trei ani mai devreme, atestă existența “jupânului Mihaiu zugravul la sfânta mănăstire Florești, cu Ștefan meșterul și Neculae meșterul”. Zece ani mai târziu Mihai pictează iconostasul și candelabrul din lemn de la schitul Cetatea din ținutul Vasluiului. Data morții sale poate fi situată în preajma urcării pe tron a lui Dimitrie Cantemir (1710), întrucât există de la acea dată o plângere pentru neplata datoriilor din partea lui Gheorghe împotriva soției lui Mihai moștenitoarea pământurilor sale.

Candelabrul aflat actualmente la biserica din Jigoreni este sculptat în lemn de tei în trafor cu motive aurite și policromate. Are forma unei coroane imense cu un diametru de 238 cm, compusă din două corpuri poligonale: corpul principal de formă dodecagonală și un altul în formă de mitră arhierască cu baza hexagonală din ale cărei colțuri se înalță șase brațe în semicercuri suprapuse. Ambele corpuri sunt decorate pe fiecare latură cu câte un ornament în trafor în formă de semicerc având dimensiunile de 60/12/28 cm, încununate de câte o cruce. Ornamentul constă într-o împletire de motive vegetal-florale în care vreji sinuoși încadrează un medalion central, decorat cu aceleași motive, executate în tehnica *méplat*-ului. Fiecare colț al poligonului este marcat printr-un scut decorat cu motivul oriental al vasului cu flori în aceeași tehnică. De notat prezența și a altor elemente de sorginte orientală ca utilizarea unor ciucuri în ronde-bosse și a unor ouă de struț, unul dispus în centrul mitrei iar alte două suspendate simetric la corpul principal. Cel de al doilea corp al candelabrului, mai mic, cu un diametru de 75 cm și înălțimea de 80 cm compus din șase laturi, are aceeași decorație la bază. Colțurile sunt marcate prin triunghiuri profilate de la care se ridică brațele de forma a două semicercuri suprapuse, decorate cu motive fitomorfe în trafor, ce se unesc la limita superioară printr-un inel.

Cele 7 iconițe cu dimensiunea de 19/14 cm ce se păstrează dintre cele 12 care au existat inițial, suspendate de decorațiile în formă de scut ale corpului principal dodecagonal, sunt pictate în tempera pe ambele fețe pe un suport din lemn de tei cu chenar și fond dublu adâncit și aurit. Reprezentanțele iconografice cuprind pe avers cele 12 praznice împărătești sau marile sărbători ale anului iar pe revers portretele figură întreagă ale Sfinților Evangheliști și Sfinților Părinți ai bisericii în următoarea ordine: Adormirea Maicii Domnului și Sf. Cozma, Intrarea Domnului în Ierusalim și Sf. Damian, Nașterea Domnului și Sf. Arhidiacon Ștefan, Înălțarea Domnului și Sf. Evanghelist Matei, Pogorârea la Iad și Sf. Mare Mucenic Gheorghe, Botezul Domnului și Sf. Atanasie. Compozițiile respectă schema iconografică tradițională post-bizantină. Desenul este incizat prin linii trasate subțire cu negru pe fondul aurit. Gama cromatică predominant caldă se limitează la tonuri de ocru, siena, roșu, umbră, la personaje, în contrast cu tonalitățile închise ale fundalului tratat convențional, mai mult sugerat; portretele puțin diferențiate ca tipologie, sunt marcate puternic de contrastul valoric de lumină- umbră. Inscricțiunile în limba slavonă trasate cu roșu, sunt plasate în registrul superior al iconițelor și cuprind denumirea scenelor iconografice și numele personajelor reprezentate.



Zugravul Mihai - Iconiță "Adormirea Maicii Domnului",
Candelabru Bisericii Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

Deși tratate mai schematic, iconițele candelabrului prezintă aceleași trăsături stilistice cu cele ale iconostasului.

La icoanele împărătești reprezentând pe Iisus Christos Pantocrator, Maica Domnului cu Pruncul tipul Hodigitria și Sf. Ioan Prodromos personajele sunt redată bust, frontal, în atitudini și veșminte în cromatica consacrată de erminie. Ornamente diversificate, trasate cu aur, fără a urmări volumele și drapajul cutelor, alcătuiesc o rețea decorativă de linii și hașuri ce geometrizează formele. Trăsăturile și părul sunt precizate prin linii sensibile, modulate; ochii sunt puși în valoare prin desenul pleoapelor, marginiți de cearcăne duble; deasupra sprâncenelor linii paralele sugerează bosele frontale, marcate valoric ca și pomeții, fruntea, bărbia și linia gâtului; colțurile ochilor cu pupile negre sunt

subliniate grafic cu roșu cinabru, pe care îl regăsim și la buze; cu același roșu sunt trasate aureolele și inscripțiile. Un prețios decorativism grafic întâlnim la icoana de hram în redarea celor două clădiri din fundal ce încadrează mandorla lui Iisus și suporturile de nori din registrul superior, bazat pe linii curbe și cercuri, decorativism ce se continuă și în registrul inferior prin dispoziția liniară a hașurilor la veșmintele lui Iisus și ale Sfinților Apostoli.

Icoanele prăznicare sunt încadrate de două frize decorative alcătuite din motive vegetal-florale dispuse în vreji cu traseu meandric și frunze crestate, lanceolate sau trilobate într-un relief puțin pronunțat și aurit, marginit de brâie din motive vegetale spiralate. Compozițiile reprezentând marile sărbători ale anului sunt despărțite între ele prin semicolonete cu vreji spiralate și capitele bogat ornamentate ce susțin arcade cu arce în plin cintru în al căror timpan se înscrie câte un mănunchi de petale dispuse în evantai. La friza de icoane a Sfinților Apostoli volumul semicolonetelor este mai puțin reliefat. Mai puțin decorate icoanele Sfinților Prooroci prezintă ca singură ornamentație câte o floare ce leagă la bază cele 12 medalioane, în schimb o bogată decorație marginală, mai bogată în partea superioară încadrează Sf. Cruce a Răstignirii și cele două molenii.



Zugravul Mihai - Fragment de iconostas cu icoane prăznicare și ale Sf. Apostoli, Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni

Reprezentările iconografice sunt mai elaborate, mai consistente decât la icoanele candelabrului. Scenele compoziționale se desfășoară cursiv, urmărind firul narativ pe un fundal de aur, într-o scară tonală mult îmbogățită. Rafinamentul cromatic este evident în utilizarea tonurilor și semitonurilor de roșuri și brunuri la care apar sporadic verdele și albastrul de Prusia. Raporturile dintre personaje și fundalurile convenționale de arhitectură și de peisaj sunt perfect echilibrate. Siluete alungite, elegante sunt plasate în jurul personajului central, Iisus Christos sau Maica Domnului, într-o dispoziție și cu o gestică ordonată de subiectul temei, determinând caracterul dinamic sau static al compozițiilor. Chipurile puțin diferențiate tipologic sunt marcate de diferențele de

vârstă prin cromatică părului și a bărbilor. Atât desenul cât și culorea au un caracter esențial. Veșmintele sunt drapate în cute adânci și colțuri ascuțite puternic conturate cu sublinieri grafice multiple. Cu aceeași caligrafie elegantă sunt precizate și trăsăturile chipurilor, detaliile ornamentației veșmintelor și ale faldurilor.

Ceea ce îl particularizează pe zugravul Mihai în cadrul picturii de icoane de la sfârșitul secolului al XVII-lea, îl constituie modul de realizare al modeleului. Trecherile valorice de lumină-umbră, închis-deschis sugerând volumele, sunt făcute printr-o pensulație "pointilistă" de tonuri și semitonuri juxtapuse. Măestria artistică a autorului demonstrată de eleganța și cursivitatea liniei și de rafinamentul cromatic bazat pe acorduri subtile cărora fondul aurit le sporește prețiozitatea, situează cele două piese ale zugravului din lanina autohtonizat la noi printre marile valori ale artei medievale din Moldova sfârșitului de secol XVII.

IMAGINI FEMININE ÎN GRAFICA LUI THEODOR AMAN

CORINA SIMON

ABSTRACT. The Feminine Images in Aman's Graphic Works. Romanian culture in the 19th century underwent a process of including different trends of western civilisation. A task that proved difficult to achieve due to the "land" between status of the country. In Romanian painting of the second half of the 19th century Theodor Aman represent a good example for this phenomenon. The artist was also an important engraver. He is generally considered an academic artist, but he has produced a considerable number of works that are not strictly speaking academic. Much to the contrary anti-academic schools such as the Barbizon school influence some of his works.

In Aman's graphic works a number of themes and types related to the feminine image are to be noticed. Of them many overlay clichés of the time, sometimes transformed in a personal manner by the artist.

The image of the female bourgeois is one of the most frequent to appear. It has been associated in western European culture with that of the home. In Aman's works the bourgeois image is associated with urban interiors, where women appear more as a decorative element, often lacking individual characters. Two major types can be distinguished: the portrait and the genre scene. Another important type of scenes are those picturing fashionable gatherings. Although a scene that has been very popular in the so-called "bourgeois realism", Aman adds a personal touch to his works. In these works women become the most important motive in the scene, while men are more likely to be found in the background. The "Orthodox marriage" a motive frequently used by Aman creates an opposition between the Oriental milieu and the European attire of the women and men pictured. Most women of this category are young and their figures idealized.

The image of the Oriental costume worn by women, often as cross-dressing constitutes another major category on Amman's works. The theme appeared frequently in the 19th century both in Romantic and academic painting, often having an erotic connotation. Amman's works are generally different. A famous painting of his "The Boat on Bosforus" showing himself dressed in a Turkish costume rowing a boat carrying a group of women in oriental attire. It is yet another example of cross-dressing. The women in the boat belong to Bucharest's high life. The artist creates an image of "western-oriental" women in most of his works. These works are also created in the style of bourgeois realism with romantic echoes. Both categories the bourgeois woman and the "oriental" have much in common in the way Aman deals with these topics. The later having a more erotic content.

După mijlocul secolului al XIX-lea, atât moda, cât și viața artistică românească și în special pictura, urmau paradigma franceză, încercând în mod obstinat realizarea racordului cultural cu spațiul vest european. Această misiune avea însă un grad de dificultate sporită datorită statutului de "land between" deținut de Europa de Est. Din acest punct de vedere, trebuie spus

că la nivelul mentalului colectiv occidental, în mod paradoxal, tentativele de acceptare și respingere a României au funcționat simultan. Astfel, expresii de felul “Belgia Orientului” sau “Japonia Occidentului”¹, sunt tipice pentru relația duală ce se creează în legătură cu România, relație de apropiere și depărtare în același timp.

În încercarea de a depăși această mentalitate ambivalentă, și având în vedere faptul că în secolul al XIX-lea “cultura a fost folosită în mod esențial nu ca un termen comun în vederea cooperării, ci mai degrabă ca un termen al excluderii”², pictura românească s-a orientat în mod necesar înspre tiparele oficiale ale artei europene, formulele cele mai clar lizibile pentru un occidental la acea dată.

Theodor Aman sintetizează în mod simbolic problema apartenenței sale culturale atunci când se autoportrețizează ca zădărnice combatant în armata franceză, în lucrarea sa *Bătălia de la Alma* (1856), prezentându-se deci ca adept și susținător al cauzei Franței, fără a-i aparține însă în mod intrinsec. Autoportretul său devine astfel o metaforă vizuală pentru condiția de colonie franceză a artei românești de la acea dată.

Nu este cazul reluării aici a teoriilor și interpretărilor legate de integrarea artei lui Aman în cadrul curentului oficial, academist. Dincolo de explicațiile cu valoare de scuză care se vehiculează în legătură cu acest fapt, rămâne incontestabil ca un mare merit al său acela de a fi modernizat integral demersul pictural în spațiul românesc, punându-l sub semnul unui spirit antropocentric și al unui raționalism perfect asimilat³.

Deși este de regulă considerat în pictură un reprezentant tipic al “realismului burghez de la sfârșitul secolului al XIX-lea”⁴, Aman poate produce și surprize. Una dintre ele ar fi aceea că abordează în mod consecvent și domenii complementare picturii, cum ar fi gravura. Astfel, el este primul pictor-gravor român de marcă, “distanțat de artizanul sânguinos din atelierele de gravură”, după expresia Marianeii Vida⁵. Deși academist, Aman preia – din nou, paradoxal - această combinație de activități dintr-o zonă opusă academismului. Ea era caracteristică în Franța în special pictorilor de la Barbizon, grup artistic ce făcea opoziție pompierismului oficial, în interiorul căruia găsim nume celebre ca Virgil Diaz de la Peña, Jules Dupré, Theodore Rousseau, Charles Daubigny, François Millet. Marea diferență între grafica acestora și cea practică de către Aman apare cu cea mai mare evidență în cazul registrului

¹ V. Cristian, Gh. Iacob, *România în contextul european după 1878 în România în istoria universală*, Iași, 1986, p. 327

² Raymond Williams, Edward Said, *Media, Margins and Modernity*, în *The Politics of Modernism*, London-New York, 1989, p. 196

³ v. Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, p. 24

⁴ v. Aleksa Čelebonović, *Realismul burghez la sfârșitul secolului al XIX-lea*, București, 1982

⁵ Mariana Vida, *Theodor Aman gravor*, București, 1993, p. 5

tematic, barbizoniștii fiind peisagiști prin excelență, în vreme ce artistul român excludea - la un moment dat chiar într-un mod radical - peisajul din cadrul preocupărilor sale, având în fața sa o mare rezervă, considerându-l - în spiritul școlii fondate de către David - drept un gen lejer, "adesea îmbrățișat de către dame"⁶. Această afirmație a sa spune deja multe despre clișeuul clasei din care făcea parte - cea a "noilor vest-europenizați" - în legătură cu imaginea asupra feminității din clasele de mijloc și superioare, clișeu ce nu diferă de fapt prea mult de cel al occidentalilor. El apare exprimat cel mai clar în grafica sa, căci în pictură vehiculează uneori o imagine feminină mai neconvențională decât cea practică în Franța, de exemplu.

Trecând în revistă gravurile semnate de către Aman, se conturează aproape automat un număr de teme, de tipuri legate de portretul feminin, ce se pot suprapune peste stereotipurile epocii, stereotipuri pe care autorul le înțelege - și le interpretează uneori printr-un filtru personal.

Burgheza

Reprezentarea sa urmează în mod cert clișeuul secolului al XIX-lea care pune în legătură inextricabilă spațiul domestic și imaginile feminine,⁷ cu diferența că la Theodor Aman grădina - concepută ca fragment de natură domestică plasată în prelungirea căminului - este exclusă din habitatul structurat în jurul femeii de condiție bună, rămânând strâns legată de figurarea ruralității. Spre deosebire de Europa occidentală, unde grădina este interpretată ca un "simbol al mariajului dintre natură și cultură"⁸, ca un refugiu din calea realităților agresive și impure ale orașului modern, în mediul românesc de atunci, fascinat în fața formelor exterioare ale urbanității vestice, grădina diminuează oarecum caracterul citadin al imaginii.

Aman va prefera din acest motiv o interpretare mai radicală a clișeuului european, prezentându-ne o femeie autoclastrată, văzută ca o completare ori ca o substituție a plantelor decorative de apartament, surprinsă în atitudini pasive, lipsită de o individualizare clară. Imaginea femeii aparținând claselor superioare este deci foarte categoric asociată cu orașul și în mod special cu spațiul privat de tip urban, înțeles în accepțiunea sa restrânsă, focalizată asupra interiorului locuinței, un interior în care aspectul de intimitate este subliniat în aceeași măsură de ecleraj, precum și de opulența decorativă de tip "Gemütlichkeit".

⁶ apud Radu Bogdan, *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în SCIA, VII, 1, 1960, p. 119

⁷ v. Catherine Hall, *Sweet Home* și Michelle Perrot, *Figuri și roluri*, în Philippe Ariès și Georges Duby (coordonatori), *Istoria vieții private*, București, 1997

⁸ v. Alexandru Vári, *Estetism sau angajare? Conflictul între generații în cultura vieneză (1867-1914)*, în *Studii de istorie a Transilvaniei*, Cluj, 1994

Reprezentările acestei figuri cvasigenerice sunt făcute pe baza a două tipuri de abordare: cea a portretului și cea a scenelor de gen.

În ceea ce privește portretul, suntem în fața unei exprimări aproximativ liniare, care ocolește în cele mai multe cazuri figura întregă și se concentrează pe o viziune decorativă, insistând asupra detaliilor de coafură, costum, bijuterii, la care se adaugă o expresie aproape nelipsită de cochetărie amuzată. Deși membrele familiei artistului – Ana Aman, Pepica Aman, Zina de Nory – sunt destul de ușor de recunoscut, în general portretul feminin din grafica lui Aman suferă de pe urma unei anumite stereotipii, gen “keepsake beauty” autohton, care iese și mai mult în evidență comparativ cu portretele masculine, pline de forță și lipsite de idealizare edulcorată.

O abordare mult mai diversă întâlnim în cazul scenelor de gen, care pot fi împărțite totuși în două mari categorii. Ar fi de luat în considerare în primul rând – chiar dacă sunt prezente într-un număr restrâns - cele mai puțin încărcate de personaje, ca adaptându-se mult mai clar clișeele vremii. Suntem în fața unor scene calme, reprezentând figuri solitare, plasate în interior, surprinse în atitudini relaxate, desfășurând activități benigne, în mod tradițional asociate reprezentărilor feminine: toaleta, lectura, ori simpla prezentare plină de cochetărie a unei rochii noi.

Un alt mod de a reda scena de gen îl reprezintă folosirea unei compoziții mai complexe, cu multe personaje implicate în acțiuni diverse, cu o notă mai pronunțat dinamică și cu sugestia unui studiu de moravuri. Temele abordate sunt specifice “realismului burghez” european, punctând ritualurile sociale specifice: serate, partide de cărți, scene legate de ceremonia căsătoriei, spectacole, cumpărături.

Dintre acestea, una singură este plasată în exterior: “Scamatorul”. Această gravură este de asemenea singura în care apare un număr mare de copii, imaginea feminină fiind aici prezentată și sub aspectul - inedit în opera grafică a lui Aman - al maternității. Singularitatea acestei interpretări, la care se adaugă și faptul că avem de a face cu o influență clară venind dinspre opera lui Ludwig Knaus (ce avea o predilecție pentru acest tip de temă)⁹, pun sub semnul întrebării sinceritatea implicării lui Aman din punctul de vedere al configurării imaginarului. În ceea ce privește această lucrare, ea ar putea fi foarte bine doar o preluare mecanică a unui subiect popular din opera unui gravor popular, subiect selectat în baza problemelor de tehnică și de efecte plastice pe care le ridică în fața artistului.

În ceea ce privește tema jocului de cărți, ne întâlnim din nou cu două abordări diferite: una tradițională (datând din 1879), reprezentând un grup feminin format din trei personaje dispuse în jurul unei mese de joc, într-o atmosferă intimă, cu multe detalii de modă și mobilier, în care este prezent clișeul “femeii decorative de interior”, și alta ceva mai acidă (din 1875), în care

⁹ Mariana Vida, *op. cit.*, p. 43

este reprezentat un grup larg de personaje, incluzând de această dată și un mare număr de bărbați.

În primul caz, suntem în fața unei tradiții iconografice lansată în pictura engleză de către Reynolds și popularizată la nivel edulcorat de către John Everett Millais în secolul al XIX-lea, în vreme ce în al doilea caz ecourile vin mai degrabă dinspre grafica hogarthiană, fiindu-ne prezentat un studiu de moravuri cu inflexiuni ironice, studiu care în mod foarte probabil a fost observat pe viu, având în vedere decorul în care este plasat și anume un interior aparținând casei Aman¹⁰. Avem deci de a face cu o tratare complementară, fiindu-ne prezentate ambele fețe ale medaliei: imaginea ideologizată a femeii aproape desexualizate, izolate în interiorul unei locuințe confortabile, la adăpost de ecourile impure și vulgare ale activităților lucrative sau de cele austere și grave ale preocupărilor spirituale; și de asemenea o imagine mult mai aproape de realitate, din care clișeu este cvasi-eliminat, în care femeia apare activă și implicată în aceeași măsură ca și bărbații – deși este vorba totuși doar despre un joc de cărți – permițându-și chiar un flirt deschis în prim planul imaginii. Din această cauză probabil, apariția ei nu mai este ajustată conform aceluși pat al lui Procust pe care îl reprezenta idealizarea dulce, de tip “keepsake beauty”, figura sa căpătând o anume forță și viață interioară, fie ea și cu accente de vibrații joase, trecute prin filtrul observației cu accent satiric.

Altă temă, cea a reuniunilor mondene (“Serata” din 1874, “Bal mascat” din 1875), deși este una consacrată în iconografia “realismului burghez”, apare rezolvată în manieră proprie, învăluită în umbre fine care estompează contururile aglomerării de figuri și obiecte. Personajele feminine au rolul principal în desfășurarea compozițională și în crearea atmosferei, cele masculine susținând doar partitura acestora prin câteva contrapuncte. Deși sunt prezente toate atitudinile convenționale ale stereotipului feminin, implicând combinația de loisir și intelectualism ușor – pianul – “hașișul femeilor”, conversația, broderia, contemplarea stampelor – scenele nu au un aspect ideologizant ci, datorită tehnicii folosite, conțin un aer de grație firească ce ne readuce în memorie succesul lui Aman înregistrat în pictura sa dezvoltată pe această temă, în încercarea de a transcende clișeu ideologic, transformându-l în concept spiritualizat.

Un alt tip de scenă de gen implicând personaje feminine este cea intitulată “Cununie ortodoxă”. În acest caz, artistul sparge tiparul temei, care, fie în cazul realismului courbetian, fie în cel al realismului burghez, se axa de regulă asupra banchetului sau asupra preparativelor pentru nuntă și ne prezintă punctul culminant al ceremoniei religioase ortodoxe, încercând astfel o sublimare a subiectului, rămânând fidel totuși stilului realist, bazat pe observare directă. Autorul este interesat de surprinderea ambiantei misterioase, tipică interioarelor bisericilor ortodoxe, apelând la efecte de lumină de tip clar

¹⁰ *Ibidem*, p. 49

obscur cu accente dramatice, la care adaugă contrastul neașteptat între atmosfera cu valențe orientale și costumele europene de gală ale personajelor.

Avem de a face cu un tip de lucrare care sugerează în mod voit sau nu, calitatea de "celălalt" al românului/ româncei față de europeanul occidental, cu tot efortul îndreptat înspre asimilarea formelor și clișeele specifice. Am putea adapta aici câteva expresii aparținând lui Aleksa Celebonovic în legătură cu o cunoscută pictură a lui Aman, expresii prin care remarcă deviația de la imaginea-standard, "amestecul de folclor balcanic și stil european"¹¹, precum și o ambianță "cu totul alta decât în Occident"¹², în ciuda diverselor preluări formale de tip vestic.

În general, sunt reprezentate doar femei tinere (excepție face portretul mamei artistului), subliniindu-li-se superficialitatea intelectuală și frivolitatea benignă prin modul în care le sunt redată vestimentația, atitudinea, expresia, fizionomia stereotip idealizată. Toate aceste amănunte câștigă în pregnanță atunci când sunt puse în paralel cu autoportretele și cu portretele masculine (Ion Heliade Rădulescu, Cezar Boliac, regele Carol I), rezolvate într-o manieră extrem de sobră, cu un accent puternic pus pe individualizarea personajului și pe surprinderea caracterului, fără nici un fel de încărcătură decorativă, fără nici o notă de dandysm. Personajele masculine nu numai că nu sunt idealizate, ci dimpotrivă, le sunt accentuate accidentele epidermice, ridurile de expresie, precum și un anumit aer de gravitate, reținută, lipsită de ostentație. Ele se înscriu într-o tipologie amintind oarecum de cea a portretisticii române republicane, propunând ca ideal o figură de pater familias combinată cu cea de pater patriae, figură a bărbatului matur, experimentat, (supra)încărcat de responsabilități.

Orientală

O problemă inedită, marcată clar în grafica lui Theodor Aman și tipică pentru România ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea, o reprezintă cea a travestiului; în unele momente, imaginea tradițională a burghezei interferează - în mod voit - cu cea a orientalei și (mai rar), cu cea a țărăncii. Glisarea este prezentă chiar cu ceva timp înainte, când, în jurul lui 1845, Maritica Bibescu Văcărescu, viitoare doamnă a Țării Românești, îi poza lui Carol Szathmari în trei costume diferite: unul oriental, unul european de gală, al treilea fiind o variantă cosmetizată a costumului țărănesc¹³. Acest fenomen combina probabil moda "pitorescului", specifică societății de atunci, cu o tentativă de sondare și afirmare identitară, exprimată inițial prin intermediul unor figuri feminine de marcă ce căpătau astfel conotații alegorice.

¹¹ Aleksa Čelebonović, *op. cit.*, p. 125

¹² *Ibidem*

¹³ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, București, 1990, p. 99

Dacă în cazul costumului țărănesc (numit mai târziu “național”) lucrurile sunt destul de clare, în ceea ce privește adoptarea costumului oriental, avem de a face cu o confuzie înlesnită de marea popularitate a temelor orientale în Occident, teme născute odată cu romantismul și dezvoltate într-o direcție de sine stătătoare, în cadrul curentului academist.

Romanticii inventau un Orient anistoric, încărcat de pasiuni și senzualitate, în vreme ce academiștii orientaliști, cu toate că dispuneau de o documentare serioasă în teren, propuneau imagini ideologizante în sensul politicii coloniale oficiale¹⁴. Și într-un caz și în altul însă, suprapunerea imaginii femeii respectabile cu cea a orientalei era de neconceput, acestea fiind considerate dihotomice. Imaginea orientalei, fie ea sclava, cadâna sau sultana, reprezenta o fantasmă absolută a sexualității într-o lume în care comportamentul sexual era atent controlat iar femeile erau idealizate în mod melodramatic.

În acest context, prezentarea Anei Aman și a Elenei Cornescu în travesti oriental (“Femeie cu tulpan”, “Cadână cu fes”, din 1874, “Femeie în costum de secol XVIII” din 1871) apare ca o deviație de la spiritul și nu neapărat de la litera canonului european. Aceeași deviație – văzută însă mai complex – este prezentă și în pictura lui Aman, notoriu fiind în acest caz tabloul “Barca pe Bosfor”, în care artistul se autoportrețizează “în chip de cârmaci”¹⁵ turc, plimbând un grup de “cadâne”, și ele travestiuri ale unor cunoscute figuri mondene din epocă¹⁶. Clișeul este preluat doar la suprafață, rezumându-se la tehnica de lucru, pulverizând însă întregul discurs ascuns al orientalismului pompierist, discurs care accentua statutul de “celalalt” al orientalului și avea ca valori centrale ideea de alteritate, de necesitate a controlului și subordonării acesteia.

Pentru Theodor Aman însă, Orientul nu era o entitate bizară, străină, imposibil de înțeles, ci o realitate palpabilă care, deși pierduse terenul în favoarea modernității europene, îi trezea încă ecouri afective, uneori cu o ușoară tentă ironică, determinându-l să încerce și chiar să reușească o identificare imaginară, spre deosebire de un occidental “canonic” ce își va păstra mereu o atitudine de tip voyeurist.

O observație se impune și în acest caz, observație legată încă o dată de paralelismul dezvoltării acestei preocupări pentru travestiuri. Avem de a face cu o prezentare de tip pandant în care găsim din nou o tratare vizibil diferențiată pe linia masculin – feminin. Astfel, în vreme ce imaginea feminină este integrată unui soi de portret istoric cu un caracter generic, relativ liniar desfășurat din punct de vedere iconografic și dezvoltat doar la nivelul oarecum minor al gravurii, în cazul autoreprezentărilor de tip travesti ne întâlnim cu o

¹⁴ v. Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*, în *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, 1989, passim

¹⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 299 (nota 8)

¹⁶ “Doamna Tătăranu, Alexandrina Polizu, Eliza Marghiloman, Cecilia Bărcănescu, Constanța Filipescu și Zoe Bourchi”, apud *Ibidem*

viziune mult mai diversificată, artistul încercând să nu rateze nici un prilej pentru a se autoportretiza în cadrul marilor sale pânze istorice care, pentru el și pentru epoca sa, constituiau zona “grea”, de importanță maximă din punctul de vedere al semnificației. Cu toate acestea, travestiul feminin se dovedește a fi mult mai interesant și mai complex în ceea ce privește traseul căutărilor identitare.

Aman propune prin intermediul portretelor orientaliste feminine, un pasaj, o zonă de trecere, în care “eul” și “celălaltul” se întâlnesc până la suprapunere. Suntem în fața unei a treia identități, care se dorește echidistantă, înglobând Orientul și Occidentul în același personaj. Sugestia acestei capacități de a trece cu naturalețe dintr-un model în altul creează senzația unei mișcări interioare, a unui dinamism psihologic în reprezentarea personajului, care se dezvoltă în ciuda radicalismului formei stereotipului abordat. Este posibilă totodată și o interpretare din punct de vedere social, dacă luăm în considerare asocierea evidentă între statutul social, proveniența citadină a personajelor și identitatea lor culturală de tip oriental.

Edward Said remarca imposibilitatea studiului “orientalismului fără a nota poziția proeminentă în cadrul său a femeii, proeminentă în virtutea caracterului său subordonat și central totodată. Rolul femeii în întregul discurs, în întregul demers imaginativ asupra Orientului, este absolut central și relativ imobil; în sensul că foarte rar se încearcă pătrunderea dincolo de aspectele esențiale atribuite femeii – subordonare, recompensă pentru bărbat, senzualitate și împlinirea dorințelor – toate acestea regăsindu-se peste tot, în cele mai bune ca și în cele mai slabe opere.”¹⁷

În acest context teoretic se dezvoltă în artele plastice o temă feminină ce devine preponderentă și care nu ocolește mitul inaccesibilității unei senzualități misterios voalate, dar care cultivă de regulă subiecte în genul târgurilor de sclave, băi turcești sau odalisce; marea lor majoritate având în comun vehicularea unor nuduri în care – conform normelor realismului documentar – interesul pentru anatomie prevalează asupra efectelor plastice de calitate. Pornind de la fanteziile romantice, academismul oficial dezvoltă o erotică orientalistă ce va ajunge rapid foarte cerută în epocă, chiar dacă uneori se situează dincolo de limitele bunului gust.

Acest gen de reprezentare, prin apelul la o tehnică impersonală, evidenția și mai apăsător statutul de “celălalt” al personajelor reprezentate și afirma o dată în plus superioritatea occidentalului și necesitatea controlului său asupra unei rase în legătură cu care este sugerată existența unui standard jos de moralitate. Avem de a face deci cu un proces de organizare programatică a percepțiilor asupra lumii, pe baza unor convenții vizuale. Astfel, se poate spune că – în ciuda metodei documentariste - Orientalismul occidental nu a fost interesat în descoperirea realităților din teren, ci mai degrabă în reprezentarea

¹⁷ Raymond Williams, Edward Said, *op. cit.*, p. 196

Estului printr-o grilă ce filtrează datele empirice conform unei selectivități adaptate contextului nevoilor europene. Acest proces de filtrare și restructurare ce a stat la baza constituirii Orientalismului ca stil, este de fapt un mod de exercitare a autorității, o metodă de a transforma un “celălalt” îndepărtat și amenințător într-o formațiune mitică, servind unui anumit set de interese.¹⁸

Tipul acesta de atitudine apare serios nuanțat în interiorul întregii tendințe orientaliste românești, în sensul diminuării distanței față de “celălalt”, diminuare restrânsă în unele momente - chiar dacă scurte - până la suprapunere, integrând astfel această direcție tematică în cadrul procesului de căutare identitară lansat în cultura română după mijlocul secolului al XIX-lea.

Revenind la Theodor Aman, trebuie spus că el abordează imaginea femeii orientale la nivele diferite în ceea ce privește semnificația: unul de apropiere, în care întâlnim o asimilare de identitate istorică între orientală și româncă citadină și care reia - de această dată în mod explicit - ideea “orientalei occidentalizate” pe care o vehiculează în tema travestiurilor feminine (“Damă română din veacul al XVIII-lea”, “Une femme de Bucarest”), unul neutru, de observație directă (“Secretul”), fără comentarii de substrat și altul detașat, formal, de aplicare simplă a formulei orientalismului european (“Muzică orientală”, “Mandolinata”, “Cadâna”, “Preumblarea sultanei”, “L’odalisque aux perles”, etc.).

În primul caz, ne aflăm în imediata apropiere a problematicii expusă în “travestiuri”, autorul combinând de data aceasta orientalismul cu portretul istoric, anonim în cazul figurilor feminine, venind din nou în pandant cu portretul istoric masculin, întotdeauna legat de imaginea unor personalități de marcă.

În al doilea caz, reprezentat însă foarte succint, ca o excepție ce confirmă regula, întâlnim accente realiste sugerând observarea directă, plină de căldura, fără încărcăturile inutile de accesorii decorative tipice pompiersmului.

Linda Nochlin observa într-una din lucrările sale că funcția majoră a acestui tip de detalii, “gratuite și exacte este de a susține realitatea imaginii. Ele sunt semnificanți ai categoriei realului, cu rol de a furniza credibilitate “realității” lucrării ca întreg.”¹⁹ Acest tip de reprezentare, bazat pe susținerea simbolică a aglomerărilor de obiecte, va fi folosit cel mai adesea în gravurile orientaliste ale lui Aman, datorită dorinței sale imperioase de a se racorda tendinței “establishmentului” artistic european, de la care preia și temele preferate: odalisce (imaginate într-o manieră amintind de Delacroix) și aspecte ale toaletei intime (legate mai mult de tradiția iconografică a secolului al XVIII-lea), eliminând însă nudul dintre abordările sale.

În mod destul de bizar, contextul în care apare imaginea orientalei în grafica lui Aman aduce mult cu cel în care este plasată burgheza, diferențele

¹⁸ Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978, p. 6

¹⁹ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 39

fiind apăsate la nivel de costum și atitudine, o atitudine de un subliniat erotism care dă însă senzația că ar fi abordat mai mult din datorie, pentru a face reprezentarea cât mai accesibilă unui european vestic.

Întâlnim astfel o bună parte din recuzita pompierismului: interioare cu arcade în acoladă, costume pitorești, umeri dezgoliți, instrumente muzicale, măsuțe ornamentate, narghilele, cercei, perle și uneori sclave negre dublând imaginile orientalelor și conferindu-le o notă în plus de sexualizare²⁰ notă care, datorită excluderii nudului, nu atinge totuși cotele obișnuite în Occident. Marea majoritate a scenelor sunt plasate în interior, la fel ca și în reprezentările burghezei, în puținele cazuri (“Secretul” și “Preumblarea sultanei”) în care există locații exterioare, ideea de diferență și claustrare continuând să fie prezentă prin locul important pe care îl ocupă reprezentarea costumului de exterior, feregeaua și iașmacul, care înfășoară corpul feminin într-un mod monumental și ermetic.

²⁰ Sander L. Gilman, *Black Bodies, White Bodies; Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature*, în *Critical Inquiry*, 12, Autumn, 1985, pp. 206-212

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE. PICTURA DIN SUD-ESTUL TRANSILVANIEI LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

IULIA MESEA

ABSTRACT. Tradition and Modernity. The Painting in South Eastern Transylvania at the End of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century. For Transylvania, as well as for the entire Europe, the 19th century was a time of great changes in the conception man's place in society. These changes also affected the field of art, which was fighting to impose its new role in society.

In the condition of a multicultural area, in southeastern Transylvania, the phenomena of the 19th century were even more complicated. The three cohabitant nationalities perceived this situation in different ways, according to their own expectations. The Germans developed a collective anguish concerning their future because they were afraid to be outnumbered in their own cities and because of the perspective to belong to either Hungary or Romania, which could have affected their administrative autonomy. The Romanians and the Hungarians were fighting exactly for one of the specified unions. Thus, the feelings of fear and insecurity were reflected in southeastern Transylvanian art due to historical reality.

At the end of the 19th century Transylvanian painting underwent the impact of European modern trends. In southeastern Transylvania the most important artistic center was Sibiu. The supremacy would be taken by Brașov during the first decade of the 20th century. The study points out the conditions and the way in which the modern trends were received by the artists during their training in the important artistic centers of Central Europe, mostly in Munich, Vienna, Berlin, Rome and then implemented on their work and activity. The features that characterize the artistic life in Central Europe can be also traced, in a certain measure, in Transylvanian art, proving that this region received the influences of European artistic movements of the time.

In the last years of the 19th century a group of artists - gathering Arthur Coulin, Robert Wellmann, Octavian Smigelschi, Fritz Schullerus, Hermine Hufnagel, Michael Fleischer from Sibiu; Lotte Goldschmidt, Friedrich Miess, Emerich Tamás, etc. from Brașov - who had begun their artistic education under the guidance of the German artist Carl Dörschlag decided to continue their studies in Munich, the most important artistic center of Central Europe. Strongly influenced by the *Zeitgeist* of the end of the century, they returned in Transylvania determined to change the conception regarding the place of the work of art and of the artist in the Transylvanian society, trying to impose the new spirit, popularizing it through conferences, writings and works of art. Another way for the promotion of the new ideas was the foundation of cultural reviews (*Die Karpathen*, founded in Brașov in 1907) and artistic societies (the *Association Sebastian Hann*, founded in Sibiu in 1905).

Part of their artistic work can be approached from the point of view of modernity, though these modern elements were frequently implemented on a traditional background. The portraits of this period are a continuation of the academic exercise but also gaining important expressive values. The landscapes are not anymore a simple reproduction of reality. They got subjective and symbolic values. Some artists of the group were influenced by the Symbolism of the time. The stronger impact can be traced in the works of Emerich Tamás, Fritz Schullerus, Octavian Smigelschi.

As a conclusion the study underlines the fact that the activity of these artists did not tend to break the old structures, but to create the institutional and mental frame for modern art to develop. Their revolt manifested against the conservatism of the Transylvanian society that was not prepared to receive *the new*. That is why their role in society was not only that of artists but also of educators. Due to their efforts, the Transylvanian society received the western influences in the relation centre/periphery. Their practical and theoretical activity opened new ways for modern art in this area.

În confruntările de idei ale secolului al XIX-lea descoperim intenția de reconsiderare a structurilor de bază ale societății, considerate până atunci intangibile. În această perioadă în care, cum se exprima Hofmannsthal, *nimic nu se mai lasă cuprins în concepte clare*, speranța de înnoire coincidea, în mod fericit și promițător, cu schimbarea de veac. Modificările care au avut loc au adus consecințe majore în atitudinea socială a omului, în dezvoltarea lui intelectuală, ceea ce a deschis drumul unor noi modalități de percepere a realității și a relațiilor dintre termenii acestei realități.¹

Arta, cu toate componentele sale, a fost puternic marcată de aceste transformări, situându-se, de cele mai multe ori, în avangardă. Schimbările cele mai importante, ce au antrenat în continuare un val întreg de regândiri și restructurări ale vechilor norme și reguli sau chiar completa lor ignorare, s-au produs la nivelul ideilor despre rolul și semnificația operei de artă. Ea nu mai era considerată expresia a ceva ce trebuie măsurat și reprodus, ci a devenit un nou limbaj, încercând să exprime sufletul uman mai degrabă decât inteligența pozitivă, rațiunea.² Toate aceste fenomene, modificări ce au loc în sistemul și în ierarhia valorilor tradiționale, apariția unor noi concepții privind funcționalitate estetică a limbajului artistic și, nu în ultimul rând, noua situație a omului în societate și în lume au afectat în chip necesar conținutul, forma și finalitatea procesului de creație și de receptare.³ Cel puțin la fel de importantă, a fost schimbarea relației dintre artist și societate, în sensul individualizării poziției sale și a unei auto-izolări ce a determinat și marginalizarea acestuia.⁴ Răspunsul artistului la gestul de respingere al societății s-a manifestat prin individualizarea actului de creație, formularea și clarificarea conștiinței de sine, a scopului și menirii sale.⁵ Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea relația artist-public începuse să se schimbe: nu se mai punea problema angajării artei pe *lungimile de undă ale receptorului*, ci a efortului receptorului de a se angaja pe *lungimile de undă ale artei*.⁶ La Viena, pe la 1890, *eroii zilei* nu mai erau considerați liderii politici, ci actorii, artiștii și criticii, ceea ce a generat o creștere rapidă a numărului *scribilor profesioniști*, al literaților, al artiștilor.⁷

Secolul al XIX-lea a însemnat și pentru Transilvania, ca și componentă a spațiului cultural central-european, o perioadă importantă în definirea ideii de modernitate. Deschiderea provinciei către zona de cultură vestică a facilitat pătrunderea unor influențe culturale și stilistice diverse, pe un fond tradițional insuficient cristalizat.⁸ Această receptare întârziată, accelerată și - în consecință -

¹ Karl R. Friedrick, *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist*, New York, 1985, p. 81.

² *Ibidem*, p. 89.

³ *Arta modernă și problemele percepției estetice*, București, 1986, p. 5.

⁴ *Modernity and Modernism, French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1993, p. 10.

⁵ Carl E. Schorske, *De la scène publique à l'espace privé*, în *Vienne 1880-1938, L'Apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean Clair, Edition de Centre Pompidou (Paris), 1986, p. 76 - 80.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ Idem, *Viena fin-de-siècle, Politică și cultură*, Iași, 1998, p. 8.

⁸ Pentru o imagine de ansamblu asupra artei transilvănene în secolul al XIX-lea, vezi Marius Tătaru, *Art et histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX siècle*, în *Revue Roumaine de l'histoire de l'art*, Serie Beaux Arts, tome 17, Bucarest, 1981, pp. 59-93.

puțin diferențiată, a determinat înghițirea sau suprapunerea unor etape de evoluție. Ca rezultat, aspectul ei particular constă într-o mixtură de elemente stilistice ale unor curente care, în mod normal, se exclud reciproc. Referindu-se în special la sașii transilvăneni, istoricul Victor Roth afirma că deși aceștia nu au reușit să lanseze sau să creeze stiluri proprii, au reușit cel puțin să le recepteze și să le asimileze pe cele europene, adaptându-le particularităților artei lor.⁹

O caracteristică importantă a modernismului din Transilvania a fost aceea că el nu a îmbrăcat un caracter iconoclast, ci, dimpotrivă, a înglobat și a reconsiderat valorile tradiționale, elementele de modernitate grefându-se, de cele mai multe ori, pe o structură tradițională. De aceea poate că termenul de *eclectism*, nu o dată întrebunțat în legătură cu arta transilvăneană, nu este din toate punctele de vedere cel mai potrivit pentru a defini fenomenul artistic al acestei perioade. Ca în toată Europa Centrală¹⁰ și în provincia din interiorul arcului carpatic, această fuziune de elemente clasice, romantice, academiste, simbolice și decorative au căpătat laolaltă un înțeles nou, expresie a noi aspirații și idealuri estetice. Folosirea unor forme de exprimare cu aparență tradiționalistă în vederea unor noi finalități este un fenomen frecvent întâlnit în arta din jurul lui 1900 în aceste zone.

Arta din sud-estul Transilvaniei prezintă, chiar în cadrul provinciei, o serie de particularități, ca urmare a istoriei specifice a acestei regiuni. Ea este rezultatul conviețuirii, într-o proporție diferită de alte părți ale Transilvaniei, a populațiilor celor trei naționalități: română, germană, maghiară. Schimbările politice majore ale acestei perioade, cu rădăcini în istoria sfârșitului de secol XVIII, vor duce și la modificarea configurației vieții cultural-artistice. Arta germană continuă să reprezinte o componentă predominantă, alături de care se vor afirma tot mai pregnant și cea română și cea maghiară.

Activitatea culturală a comunității germane este lipsită de dimensiunea politică ce face din mișcările culturale română și maghiară, anexe ale mișcărilor naționale. Sașii transilvăneni, despărțiți teritorial de locul de origine, de matcă, vor recurge la toate mijloacele, în special la cele culturale, pentru a-și consolida identitatea națională. Intervine aici o contradicție între intenția de a se situa în permanență în fruntea vieții culturale a Transilvaniei - ceea ce implica deschidere, acceptarea și receptarea noului, modernizare - și tendința de a păstra intactă comunitatea săsească prin izolare și conservatorism.

În aceste circumstanțe, putem spune că fenomenul - unic în Imperiu la acea dată¹¹ - dacă nu uimitor cel puțin notabil, al apariției bruște a unei adevărate generații de artiști, într-un oraș de provincie, ca Sibiu, situat la

⁹ Victor Roth, *Der Gegenwaertige Stand unserer Kunstgeschichtsforschung und ihre weiten Aufgaben*, în *Ostland*, an 2, vol. 10, Sibiu, 1921, p. 298.

¹⁰ Maria Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn of the Century*, Munich, New Jersey, 1990, pp. 23-29.

¹¹ Am ajuns la această concluzie în urma parcurgerii bibliografiei de specialitate referitoare la aceste probleme și a unor discuții purtate cu profesoara Ilona Sarmany-Parsons, istoric de artă la Institutul de artă din Viena și *visiting professor* la Universitatea Central Europeană din Praga, specialist în arta central europeană din perioada sfârșitului de secol XIX și început de secol XX.

granița Imperiului a fost, în mare măsură, o consecință a politicii de *supraviețuire prin cultură* adoptată de comunitatea germană.¹²

Este interesant de observat că românii și maghiarii din Transilvania urmăresc aproape aceeași soluție, de afirmare etnică prin consolidarea elementului cultural, deși plecând de la premise total diferite.¹³

Fără a face parte din avangarda artistică, grupul de artiști sibieni și brașoveni la care ne referim deține un rol important în evoluția artei și culturii locale. Încetând să fie pictura unei clase, arta lor exprimă ideile și regulile morale ale unei noi societăți; ea nu este doar produsul unor postulate estetice ci, mai întâi de toate, o mărturie de viață și de comportament. Realizată astfel încât să fie acceptată de societate, ea are meritul de a ne întregi imaginea asupra acelei epoci. Cunoașterea și aprofundarea acelei perioade este deci principalul câștig al cercetării, alături de precizarea rolului deținut de această etapă de dezvoltare artistică în prefigurarea tendințelor artei transilvănene de la începutul secolului al XX-lea.

Pentru societatea germană, așa cum arătam puțin mai sus, modernizare ar fi însemnat, în mod fatal și inevitabil, destrămarea comunității. Izolarea, porțile închise, sistemul autarhic de organizare, contraziceau evoluția firească spre modernitate. Politica deschiderii orașului, impusă de Iosif II la 1786 prin *Aedictus Concivilitas*, rămâne fără rezultate notabile timp de aproape un secol, devenind realitate abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În paralel cu palidele tentative de modernizare, ziarele germane din epocă înregistrează cu nedisimulată neliniște creșterea demografică substanțială a populației românești din aceste regiuni ale Transilvaniei.¹⁴ Aceeași atitudine neliniștită și precaută o au în fața politicii de imixtiune a guvernului maghiar din perioada dualismului în sistemele de administrație specifice comunităților săsești.¹⁵

Pe acest fundal, modificările din sistemul educațional, organizarea primei expoziții de artă la Sibiu în 1887¹⁶, rolul activ pe care Muzeul Brukenthal

¹² Nu luăm în discuție în acest context coloniile de artiști, cum au fost cele de la Baia Mare sau Gödöllő, pe care le considerăm un fenomen total diferit. Acest subiect este prezentat pe larg în Raoul Șorban, *O viață de artist între München și Maramureș*, București, 1986; Szábadý, Judith, *Art Nouveau in Hungary*, Budapeșt, 1989, pp. 25-46; Alexa Tiberiu, Moldovan Traian, Muscă Mihai, *Centrul artistic Baia Mare 1896-1996*, Muzeul Județean Maramureș, Baia Mare, decembrie 1996 - august 1997, etc.

¹³ Tătaru, *op. cit.*, pp. 58-67.

¹⁴ *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* din anii 1880-1890.

¹⁵ *Sitzungsprotokoll des Kuratoriums*, nr. 74, din 27 feb. 1896, din 29 ian. 1910, etc.

¹⁶ Prima expoziție de artă de la Sibiu a avut loc în perioada 27 august - 22 decembrie 1887 în sălile Gesellschafts-ului. Au participat peste 200 de artiști din orașele transilvănene, Budapeșta, Viena, München și Berlin. Printre ei, și câteva nume de marcă ale picturii germane, austriece și maghiare. Expoziția s-a bucurat de o deosebită atenție atât din partea publicului cât și a specialiștilor, fiind foarte vizitată și pe larg tratată în articole publicate în cotidienele transilvănene, mai ales în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* numerele 4170-4189 din 1887 și de Heinrich Müller, *Die Erste Hermannstädter Kunstausstellung*, în *Korrespondenzblatt des Verein für siebenbürgisches Landeskunde*, X, nr. 10, 1887, pp. 107-111. Pentru prima oară publicul sibian vine în contact cu un număr atât de mare de lucrări de pictură și grafică contemporană, prilej excepțional de a-și înnoi gustul și rafina preferințele.

și-l asumă în sprijinirea artei locale¹⁷ sunt semne ale unei noi atitudini sociale și în fața fenomenului artistic menit să joace un rol atât de important în viața societății.

Pe fondul pătrunderii *Zeitgeist*-ului în Transilvania, un rol însemnat în reconsiderarea prestigiului picturii, a artei în general, a profesiunii de artist și în modificarea atitudinii receptorului său, este jucat de profesorii germani Carl Dörschlag (1834-1917) și Ludwig Schuller (1826–1903), invitați să predea la școlile germane, în încercarea



Carl Dörschlag, *Dansul zânelor*

de creștere a rolului educației artistice în cadrul sistemului de învățământ. Asimilat și integrându-se total spiritului locului, Carl Dörschlag a devenit, prin activitatea sa de artist, pedagog și om de cultură, o personalitate de primă mărime în viața orașului.¹⁸ În paralel cu munca de creator, profesorul german are marele merit de a fi concentrat și ghidat debutu-

rilor vieții artistice ale unui grup de tineri transilvăneni talentați care, prin activitatea lor, au încheiat în mod armonios secolul al XIX-lea deschizând perspectivele veacului următor.¹⁹

¹⁷ *Sitzungsprotokol...* nr. 74 din 9 aug. 1887, 22 sept. 1892, 21 sept. 1897, 2 ian. 1899, 6 feb. 1909 etc. Pentru amănunte în privința rolului pe care Muzeul Brukenthal și l-a asumat în sprijinirea artei locale vezi și Iulia Mesea, *Modelul Brukenthal - intenție și devenire*, *Euphorion*, anul IX, numărul doi, 1998, pp. 26 – 29.

¹⁸ Carl Dörschlag s-a născut la Hohen Lukow, în Germania de nord, la 15 noiembrie 1832. În timpul studiilor la Academia Regală din Berlin cunoaște câțiva transilvăneni la invitația cărora face o călătorie în Transilvania câțiva ani mai târziu (1862). După câțiva ani petrecuți la Reghin și Mediaș, tot ca profesor de desen (1862-1871), se stabilește definitiv la Sibiu.

Revigorarea artelor plastice în cetatea de pe Cibin, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se datorează, indiscutabil, contribuției sale remarcabile în domeniul pedagogic și al practicii artistice.

O mare parte a creației din perioada 1871-1907 (33 de picturi și peste 200 de lucrări de grafică) se află în colecția Muzeului Brukenthal. Studiarea lor permite o serie de concluzii asupra trăsăturilor generale ale operei sale. După ce a creat într-o manieră tradițională o lungă perioadă, la contactul cu concepții mai moderne din evoluția picturii europene, în special prin intermediul elevilor săi, adoptă în creația sa, prin tematică și stilistică, elemente caracteristice modernității.

Pentru detalii privind viața și activitatea pictorului Carl Dörschlag vezi și Karin Bertalan, *Viața și opera lui Carl Dörschlag*, Sibiu, 1969.

¹⁹ Vocația de pedagog a pictorului Carl Dörschlag are ca efect benefic interesul pentru o carieră artistică al multora dintre elevii săi din gimnaziul evanghelic. Atenția pe care a acordat-o modului în care calitatea predării desenului în clasele gimnaziale poate determina evoluția înspre carierele artistice ale elevilor, reiese cu pregnanță din amplul studiu pe care acesta îl consacră predării desenului în școlile evanghelice din Transilvania în perioada 1863-1883.

Urmarea schimbării de atitudine pe care profesorul Dörschlag a determinat-o, se poate constata în cadrul familiilor transilvănene care acceptă îmbrățișarea profesiei de artist de către copiii lor, chiar și când este vorba despre familii puternic păstrătoare de tradiții, cum sunt cele de preoți.

Grupul, destul de numeros, al elevilor lui Carl Dörschlag²⁰ îi cuprinde pe: Arthur Coulin (1869-1912)²¹, Robert Wellmann (1866-1946)²², Fritz Schullerus (1866-1898)²³, Octavian Smigelschi (1866-1912), Hermine Hufnagel

²⁰ Carl Dörschlag își urmărește și sprijină elevii pe tot parcursul activității lor. Ziarele germane locale găzduiesc numeroase articole în care acesta face cronici favorabile și totuși pertinente, cu prilejul expozițiilor pe care tinerii artiști le organizează la Sibiu, consemnând și comentând și participările lor la expoziții din alte orașe, în țară sau străinătate: Sighișoara, Brașov, Budapesta, Berlin.

²¹ Arthur Coulin s-a născut la Sibiu, în anul 1869. Și-a început studiile artistice în clasa profesorului Carl Dörschlag, alături de viitorii săi prieteni Robert Wellmann, Fritz Schullerus și Octavian Smigelschi. Studiază în continuare la Școala de arte și meșteșug artistic din Graz pentru a deveni profesor de desen. Din 1889 se înscrie la Academia de Arte din München, unde studiază cu Gabriel Hackl și Ludwig von Loefftz (fost profesor al lui Lovis Corinth și Nicolae Vermont). În perioada 1890-1897 participă la expoziții din Sibiu, Budapesta, München, Brașov, Sighișoara. În 1900 primește o bursă pentru Roma, perioadă în care în creația sa se resimte atenția deosebită în explorarea valorilor culorii și luminii. În 1903 fondează *Societatea prietenilor artei* împreună cu Ernst Kühlbrandt și publică seria de eseuri *Arta noastră plastică*, adevărat program cultural de revigorare a vieții culturale transilvănene. Este principalul fondator al *Asociației Sebastian Hann*, alături de Victor Klöss și Emil Neugeboren. În perioada 1904-1912 participă la toate expozițiile Asociației. În 1907 îl sprijină pe Adolf Meschendörfer în editarea revistei "*Die Karpathen*". Din 1908 participă regulat la saloanele de pictură de la Budapesta, susținut de criticul Gabor Terey, director al Galeriei Naționale. În 1908 câștigă o nouă bursă pentru Italia, iar în 1910 participă la Marea expoziție de artă berlineză și, doi ani mai târziu, la *Expoziția Uniunii artiștilor germani din Roma*. Moare la Heidelberg în 1912. În același an la Budapesta se organizează o retrospectivă.

Cea mai mare parte a creației sale stă sub semnul *omului*, principala temă abordată de artist. O primă etapă a creației sale poate fi numită *perioada transilvăneană*, în care Coulin lucrează portrete realiste, deseori la comanda unor personalități ale societății transilvănene. Între lucrările acestei perioade se remarcă uleiul *Femei din Para Bârsei*, adevărată capodoperă a perioadei naturaliste, ce impresionează prin decorativismul obținut prin cromatica luminoasă și subtil valorată. În perioada italiană artistul descoperă efectele pe care le poate crea prin valorificarea culorii și luminii ca elemente compoziționale, descoperind felul în care lumina construiește și descompune formele. Lucrările din ultima perioadă sunt impregnate de o atmosferă meditativă, cu accente simboliste și decorative, uneori de mare încărcătură expresivă, ca în *Autoportretul* din 1910, dovezi ale receptării *Zeitgeist*-ului sfârșitului de secol XIX.

²² După primii pași în artă făcuți sub îndrumarea lui Carl Dörschlag, Robert Wellmann își continuă pregătirea artistică la Budapesta și la München. Alături de ceilalți artiști transilvăneni participă la expozițiile organizate la Sibiu, Brașov, Sighișoara, Budapesta. Se stabilește pentru câțiva ani la Cervara di Roma, în Munții Sabini, unde găzduiește mulți prieteni artiști. Înființează o școală de desen la Budapesta, în anul 1907 și în 1918, una la Berlin. Deși este plecat pentru perioade lungi din țară, a activat pentru susținerea și afirmarea artei transilvănene. În articolul pe care i-l dedică, Lyka Karoly abordează creația lui Robert Wellmann și din punctul de vedere al influenței pe care au exercitat-o asupra sa pictorii nazareeni în perioada romană. (Lyka Karoly, *Az országos Magyar Keptoművészeti Társulat*, în *Művészet Szerkeszti, Elsővfolyam*, Budapest, 1902, pp. 104, 108, 109, 113, 364 - 365, 420.)

O factură pregnant decorativă, cu influențele picturii nazareene preluate prin interpretările mai târzii ale germanilor de la Roma prezidează atât lucrarea *Seara în Munții Sabini* de la Neue Pinakothek din München, cât și *Madonele* aflate la Galeria Națională Ungară din Budapesta.

²³ Fritz Schullerus s-a născut la 22 iulie 1866, la Făgăraș. Sensibilitatea sa nativă este puternic influențată de mediul preotesc săsesc în care crește și se dezvoltă. La gimnaziul superior din Sibiu îl are ca profesor pe C. Dörschlag. Plecat la Viena pentru a studia arhitectura își descoperă adevărata vocație în atelierul pictorului Noltsch. Studiază la Școala de desen din Budapesta din

(1864-1897)²⁴, Karl Ziegler (1866-1945)²⁵, Anna Dörschlag (1869-1947), Betty Schuller (1860-1904)²⁶, Lotte Goldschmidt (1871-1925)²⁷, Michael Fleischer (1869-1938)²⁸.

Principalul criteriu în asociere și colaborare a membrilor acestui grup este împărtășirea aceluiași ideal artistic. Astfel se explică prezența, în cadrul său, a românului Octavian Smigelschi.²⁹ Mai surprinzătoare chiar, este, în

1886, apoi la Academia de Artă din München unde lucrează sub îndrumarea profesorilor Gabriel Hackl și Karl Moor. Din 1893 este profesor la Bistrița, dar continuă să călătorească și să expună alături de colegii săi de generație. Bolnav, se retrage în casa părinților săi unde moare în 1898.

Inițial sub influența academismului, creația sa se îmbogățește în scurt timp cu valori ale simbolismului 1900 și ale curentului cunoscut sub numele de *Stimmungslandschaft*. Ciclul de peisaje de pe valea Oltului sunt un pas important în evoluția genului peisagistic în Transilvania. Obsesia descriptivă și atmosfera dulceagă a *Biedermeierului* caracteristic peisajului transilvănean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fac loc peisajului dramatic, în care atenția creatorului se îndreaptă înspre identificarea cu colțul de natură asupra căruia își oprește atenția. Peisajul este redus la câteva elemente esențiale care creează atmosfera și a căror obiectivitate le face să fie simboluri a-spațiale și a-temporale.

²⁴ Hermine Hufnagel și-a început studiile de pictură în clasa profesorului Carl Dörschlag, la Sibiu. A studiat apoi la Academiiile din Viena și München, sub îndrumarea profesorilor Rudolf Geyling și Ludwig Herterich. După perioada studiilor s-a stabilit la Sibiu, unde a activat ca profesor de desen. Creația sa stă sub semnul academismului.

²⁵ Karl Ziegler s-a născut la Sighișoara, unde a învățat primele noțiuni de artă de la profesorul Ludwig Schuller. După studii de teologie, a urmat cursurile Academiei de arte din Berlin. Operele sale s-au bucurat de succes la expozițiile la care a participat încă din timpul anilor de studii, precum și ale celor următori. A activat ca profesor de desen la Academia din Posnan. Lucrările sale se caracterizează prin energia execuției, fermitatea și forța desenului.

²⁶ Betty Schuller s-a născut la 11 martie 1860, la Sighișoara. Cele mai importante date despre viața ei provin din articolul pe care i-l dedică fratele ei, Friedrich Schuller, *Aus dem Leben Betty Schullers*, publicat în cotidianul *Die Karpathen*, nr. II, 1908-1909, pp. 679-681. Primele noțiuni de pictură le dobândește de la tatăl său, pentru a fi îndrumată în continuare și de pictorii Robert Wellmann și S. Iles. În 1887 se perfecționează la Academia de Artă de la Graz, în domeniul peisajului și doar câteva luni la München, în 1889. Revenind în țară deschide expoziții personale la Sibiu, Sighișoara, Brașov, bine primite de public, după ce expusese și alături de R. Wellmann și Iles. Lucrează mai ales peisaje, într-o manieră impresionistă, preferând ca tehnică acuarela. Suferind încă din copilărie se stinge din viață foarte tânără, lăsând în urma sa o creație de mici dimensiuni, dar ce vorbește de o sensibilitate deosebită și mare deschidere spre experiențele artistice moderne. Creația sa se înscrie, totuși, în bună parte în curentul *Heimatmalerei*.

²⁷ Lotte Goldschmidt nu studiază la Sibiu cu profesorul Dörschlag, dar urmează același traseu al formării ca artist: Viena, Budapesta, München, Paris, după care se va stabili și va activa la Sibiu.

²⁸ După studiile cu profesorul Carl Dörschlag la Sibiu și Școala de desen de la Budapesta, Michael Fleischer se stabilește și activează ca profesor de desen la Bistrița. El rămâne totuși, în permanență legătură cu viața artistică sibiană.

²⁹ Octavian Smigelschi s-a născut la Ludoș, județul Sibiu, la 26 martie 1866. Face liceul la Sibiu, iar studiile de artă la Școala de desen după model din Budapesta (1884-1889) cu profesorii Szekeley Bertalan și Stefan Groh, apoi la Academia de Artă din München. Lucrează ca profesor de desen la Bana Stăvnică și la Dumbrăveni. În 1887 călătorește la München împreună cu profesorul Groh și colegii săi Robert Wellmann și Fritz Schuller și apoi din nou, în 1890-1891, la Viena, München și Dresda. Deosebit de importantă pentru evoluția sa artistică este călătoria în Italia, la Veneția, Ravenna și Florența, în 1898-1899. În 1904, ca urmare a interesului mereu sporit pentru pictura bisericească, cercetează picturile bisericilor din Murtenia și Oltenia, apoi Moldova și Bucovina.

Participă, în toată această perioadă la expozițiile de grup ale colegilor săi Fritz Schuller, Robert Wellmann și Arthur Coulin.



Karl Ziegler, *Sfânta Familie*

aceiași timp, prezența a patru femei artist. Mișcarea de emancipare a femeilor pătrunsese și în Transilvania. Cele patru membre ale grupului nu mai acceptau o educație artistică superficială, desăvârșindu-și studiile la Budapesta și München. Întoarse în Transilvania artiste autentice, profesioniste, ele renunță la pictura de flori în favoarea diversificării subiectelor și tehnicilor picturale, participând intens la expoziții în țară și străinătate.³⁰ Doar câțiva ani mai târziu, aceleași trasee vor fi urmate de mai curajoasele: Molly Marlin, Sylvia Porsche, Trude Schullerus, Grete Csáki-Copony, în a căror creație detectăm mai frecvent și mai pregnant elemente ale avangardei central-europene.

Cartoanele realizate pentru Catedrala Ortodoxă din Blaj și expuse la Blaj, Sibiu și Budapesta în august-septembrie, respectiv octombrie și apoi decembrie 1903, atrag atenția publicului asupra talentului și originalității artistului român și provoacă critici elogioase în *Tribuna Poporului* din Arad, *Vremea* din București, *Siebenbürgisch Deutsches Tageblatt* din Sibiu, *Budapesti Hirlap*, *Uj idők*, *Független Magyaroszág* din Budapesta. Urmarea este primirea, prin câștigarea unui concurs, a comenzii de decorare a interiorului Catedralei Mitropolitane din Sibiu, ce se va dovedi cea mai importantă operă monumentală a sa, executată în 1905.

Participarea la expoziția de artă bisericească de la Budapesta, organizată de Societatea de Belle Arte, în 1908, îi aduce un nou succes și premiul episcopului Fraknoi, care consta într-o bursă la Roma. Cu același prilej primește comanda executării în frescă a capelei colegiului Rákoczi din Budapesta. Noutatea temelor, lipsa unor formule iconografice consacrate, trezesc în Smigelschi căutări ce vor avea ca rezultat inventarea unei tehnici noi, aceea a cimentului din marmură colorată. Se stinge din viață încă tânăr, înainte să-și împlinească pe deplin idealul artistic.

Educat în spiritul clasicismului, Smigelschi evoluează în scurt timp înspre conturarea unei personalități artistice originale. Portretele sale se disting printr-o apropiere realistă de subiecte, cu mare atenție acordată caracterizării psihice. Importanța acordată valorilor naționale se manifestă pregnant în cazul acestui gen. Deseori portretele sale de țărani devin portrete tip, portrete simbol, portrete caracter.

Sub influența curentelor de la 1900 (symbolism, decorativeism, Jugendstil), Smigelschi abordează compoziții simboliste sau decorative. În această categorie se încadrează ciclurile *Îngerul Morții*, *Ielele*, *Primăvara* și *Cvartetul*.

Pictura monumentală ocupă un loc important în creația sa, domeniu în care este în permanentă căutare de noi soluții de exprimare plastică în scopul regenerării artei românești bisericești, ce trebuie să aibă *un caracter național românesc nu numai bisericesc, ci și profan*. La baza acestei noi arte Smigelschi așează *pe de o parte arta tradițională a mânăstirilor noastre, de altă parte arta decorativă țărănească*. Crezul său artistic este astfel, pe larg formulat într-un real program artistic publicat în anul 1909, program ce cuprinde multe dintre principiile vehiculate în jurul lui 1900 de artiștii Europei Centrale.

³⁰ Un caz similar de independență a femeii artist din Transilvania, este cel al lui Molly Marlin, născută la Sebeș și formată apoi la Budapesta, Kosice, Paris și München. Ca și Robert Wellmann și Karl Ziegler, ea se va stabili în Germania, la München, participând doar sporadic la viața artistică locală.

Revenind în țară după perioada formării la Academii și în atmosfera spirituală din Europa Centrală, artiștii transilvăneni au înțeles că viața culturală a acestei provincii le îngrădea mult șansele unei adevărate cariere. Necesitatea de a fi în legătură cu centre artistice dinamice i-a condus înspre o mare *mobilitate* și deschidere spre centrele artistice promotoare ale modernității. Budapesta, Viena, Roma, München, Berlin, Dresda erau principalele obiective ale traseelor lor și după încheierea studiilor.

Atitudinea în fața fenomenelor artistice cu care au venit în contact nu a fost niciodată pasivă. În procesul devenirii ca artiști, respingerea Școlii de desen din Budapesta a însemnat un mod de-a rupe cu normele, cu autoritatea, într-o *atitudine critică*, expresie a noii înțelegeri a calității de artist. Hotărârea lor de a deveni *artiști* nu *profesori de desen* este explicit exprimată în scrisorile trimise în țară: *Învățământul de la Budapesta este artificial, nesănătos, superficial*, scrie Robert Wellmann.³¹ Adjectivele antagonice acestora sunt câteva dintre cele care definesc arta modernă: *adevărată, lipsită de artificialitate, subiectivă, profundă*.

Atracția artiștilor transilvăneni către München dovedește, în cazul sașilor, apartenența la aceeași etnie, dorința sincronizării cu acel spațiu cultural și spiritual la care ei s-au raportat mereu și, în același timp, în cazul celorlalte naționalități, interesul pentru unul dintre cele mai efervescente centre artistice ale timpului.³² În deceniul al nouălea al secolului trecut Münchenul era capitala nedisputată a artelor vizuale din Europa Centrală. O colecție de artă de mare valoare pusă la dispoziția publicului în muzee, o Academie de artă viguroasă, un program expozițional de artă contemporană deosebit de alert, o asociație culturală a artiștilor mai democratică și mai independentă decât oricare altă organizație similară, cultivarea genurilor de artă de mare circulație - ilustrația de carte, afișul, arta decorativă - alăturate unor aspecte mai puțin palpabile, cum ar fi costul vieții relativ scăzut, o morală și atmosferă lejere au atras un număr mare de artiști în capitala Bavariei. Ca toți aceștia, artiștii transilvăneni se aflau sub influența *Zeitgeist*-ului și se vor identifica, mai mult sau mai puțin, cu principalele direcții ale artei de la sfârșitul secolului. Studiul din Academie cu profesori de mare renume, contactul cu numeroși artiști ai vremii în ale căror ateliere ajung să-și petreacă o mare parte a timpului, au contribuit în mod decisiv la conturarea personalităților lor artistice.

La întoarcerea în țară, ei vor fi confrunțați cu dificultatea alternativei de a practica o artă modernă - ceea ce i-ar fi izolat în societatea transilvăneană - sau de a se dedica comunității căreia îi aparțineau. Societatea și mentalitatea orașului german de la sfârșitul secolului al XIX-lea s-au dovedit decisive în determinarea sensului creației lor și a receptării sale. Cu atât mai temerar găsim efortul lor de modernizare.

³¹ Scrisoare către Dörschlag, în Victor Roth, *Ein Siebenbürgisch-sächsisches Künstlerleben*, Hermannstadt, 1908, p. 8.

³² Makela, *op. cit.*, p. 10.

În pluralitatea de manifestări atât de diferențiate și individualizate mai degrabă în cadrul unor regiuni decât la nivel de țări, consacrate prin termenul de *Arta 1900*, putem include o bună parte a activității teoretice și practice desfășurate de artiștii transilvăneni.



Arthur Coulin, *În pădurea de măslini*

Seria de articole publicate de Arthur Coulin în cotidianul *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* din 1904, sub titlul *Unsere bildende Kunst*, apare ca un real manifest, o sinteză a încercărilor de până la acel moment, ce oferă repere esențiale pentru desfășurarea activității viitoare.³³ După cum singur declara, în aceste articole își propunea să răspundă la întrebarea *De ce ne trebuie arta?*, iar răspunsul era susținut prin trimiteri la lucrările lui John Ruskin și William Morris și la programele culturale ale organizațiilor artistice din Europa Centrală. Argumentația, ce îmbină principiile esteticii tradiționale a înfrumusețării cu cele ale funcționalismului și utilitarismului modern, se face prin utilizarea conceptelor de *voința* și *energie*. Scopul propus era schimbarea situației culturii în me-

diul transilvănean, rezolvarea problemei funcționalității artei în societate, a raportului între artă și realitatea vieții. Conform dezideratelor *Jugendstil*-ului, Coulin cerea eliberarea de sub tutela gândirii formale, istorizante, formularea unei noi frumuseți, moderne, bazată pe etosul meșteșugăresc, care să corespundă condițiilor materialului și funcțiunii.

Dintre toate curentele epocii, *Arta 1900* a avut caracterul cel mai pragmatic, cu cele mai numeroase aderențe extraestetice, cu cele mai multe raportări la problemele practice ale realului.³⁴ Coulin arată necesitatea frumosului, a esteticului, nu numai în obiectele izolate, ci și în obiectele uzuale. Ca bază esențială pentru o industrie sănătoasă el vede: *o educație estetică, trezirea interesului pentru originalitate, simplitate și frumusețe, pentru formă, durabilitate și soliditate. Prin artă, spunea el într-o propunere de definiție, înțelegem domeniul foarte vast al unor lucrări create de un spirit sensibil și o mână versată, respectiv casa cu toate obiectele aflate în ea, orașul, cu toate străzile și piețele sale. Iar conceptul de promovare a artei (Förderung der*

³³ Coulin, Arthur, *Unsere bildende Kunst*, în *Siebenbürgisch ...*, nr. 9392-9396 /1904.

³⁴ Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale*, București, 1968, p. 39.

Kunst) înseamnă pentru noi imprimarea celor menționate mai sus cu un caracter specific, ieșit din simțirea noastră populară.³⁵

Descifrăm, printre rândurile programului lui Coulin, înțelegerea modernă a rolul artistului în societate, care este de educator, arta devenind, astfel, un mijloc de educare a oamenilor.³⁶ În încununarea acestui deziderat al modernității, este fondată *Asociația Sebastian Hann*³⁷, model local al asociațiilor atât de numeroase în Europa în această perioadă.³⁸ Ea avea, de asemenea, ca scop instituționalizarea, asigurarea unui cadru oficial pentru dezvoltarea unei vieți culturale locale, cu păstrarea vechilor tradiții germane și impunerea poziției artistului în societate. Ca și în variantele programatice de la București, din centrele artistice ale Ungariei și Germaniei³⁹, efortul de a cuprinde în artele aplicate *acel suflu național*, a constituit o componentă importantă. În aceeași idee, Octavian Smigelschi cerea ca la baza artei românești moderne să fie așezat vechiul spirit al artei populare și al picturii din mănăstirile românești.⁴⁰

Ideile promovate de *Sebastian Hann Verein* conțin una din prevederile esențiale ale *Jugendstil*-ului: *metamorfoza estetismului pur într-unul utilitar*.⁴¹ La o scară superioară aceasta înseamnă înlocuirea ideii de stil cu aceea de mediu înconjurător, de ambient, într-o nouă relație între artă și viață - ceea ce se poate rezuma în termenul de *Weltanschauung*.

O grijă specială pentru asigurarea unor valori culturale solide solicita implicarea fundamentală a artiștilor în destinele societății germane locale.

³⁵ Coulin, *op. cit.*, în *Siebenburgisch ...*, nr. 9396/ 16 nov. 1904, p. 1250.

³⁶ Francis Frascina, J. Harris, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London, 1992, p. 19.

³⁷ *Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen* s-a constituit la Sibiu ca o încununare a numeroaselor încercări de asociere din Transilvania din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după modelul asociațiilor din țările Europei Centrale. Cele mai multe își propuneau activități cu caracter științific, dar nu lipseau nici cele cu orientare pregnant culturală. Spre deosebire de alte activități culturale ale secolului al XIX-lea ce aveau la bază concepțiile istoriste ale nevoii de legitimare prin istorie, prin tradiție, *Asociația Sebastian Hann* este întemeiată pe fundamentele teoretice ale *Artei 1900* ce susținea depășirea istorismului desuet și înțelegerea artei prin forța sa înnoitoare, modelatoare a omului și a societății. Cu toate acestea, în programul asociației regăsim și câteva reminiscențe ale gândirii tradiționale. După cum se precizează în prefața primei dări de seamă a *Asociației (Jahresbericht des Sebastian Hann Vereins für heimische Kunstbestrebungen. Erstattet vom Schriftführer Dr. August Sminer der ersten Hauptversammlung am 26 August 1905*, Hermannstadt, 1905, p. 4), ea este rezultatul unui șir de astfel de încercări de organizare în Sibiu, Brașov, Sighișoara. Grupul de inițiativă îi cuprindea pe Arthur Coulin, Victor Klöss și Emil Neugeboren. În același document se precizează că principiile ce vor fundamenta statutul *Asociației* au fost expuse de către pictorul Arthur Coulin în luna martie a anului precedent, în articolele publicate în *Siebenbürgisch Deutsches Tageblatt*. Pornind de la acest program s-a conturat viitoarea activitate a *Asociației care are ca scop îngrijirea și dezvoltarea culturii artistice și valorilor artistice, precum și dezvoltarea artei plastice naționale. (Bericht...*, p. 5).

³⁸ Peter Paret, *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, London, 1980, p. 21.

³⁹ Pavel, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ Octavian Smigelschi, *Însemnări*, în *Luceafărul*, nr. 5, Sibiu, 1914, pp. 134-137.

⁴¹ *Jahresbericht des Sebastian Hann Vereins...*, Hermannstadt, 1905, p. 8.

Numeroasele expoziții organizate de *Asociația Sebastian Hann*⁴² au avut la baza principiul *toleranței estetice* în scopul creșterii numărului de participanți, al încurajării fanteziei și originalității.⁴³ Această atitudine a pregătit psihologic și vizual terenul pentru dezvoltarea receptivității în fața fenomenului artei moderne. Tendința de a absorbi toate orientările, caracterizează cea mai mare parte a expozițiilor din Europa Centrală în perioada secesionistă.⁴⁴ Deși această permeabilitate a avut ca efect un amestec de orientări și stiluri, ea este, în același timp, oglinda unui nou univers artistic.

Pluralismul, definitoriu pentru viața artistică a perioadei, caracterizează și activitatea artistului ca individualitate. Relevantă pentru integrarea în acest spirit este activitatea multilaterală a lui Arthur Coulin. Artistul sibian a lucrat intens pe tărâmul artelor plastice, ca pictor și desenator, dar a desfășurat, așa cum deja am arătat, și o intensă activitate de teoretician al artei locale. Decorul său pentru volumul de poezii al lui A. Meschendörfer (1905) este considerat prima grafică de carte în spiritul Secesiunii, din Transilvania. Coulin a proiectat, de asemenea, mobilier modern și a elaborat chiar, un plan de sistematizare a orașului Brașov.

În întreaga Europă, perioada modernă s-a caracterizat prin apariția unui mare număr de ziare și reviste, mijloace de răspândire a ideilor și concepțiilor noilor grupuri artistice. În aceeași măsură revista *Die Karpathen*, editată în 1906, la Brașov, de Arthur Coulin împreună cu un grup de artiști, poeți și scriitori, era menită să susțină noua orientare culturală. Luările de poziții, în majoritate competente, exprimarea diferitelor atitudini față de opera de artă, față de viața artistică, ale scriitorilor, artiștilor, poeților deschideau calea unui nou fenomen al epocii moderne: apariția *criticului și a criticii de artă*.

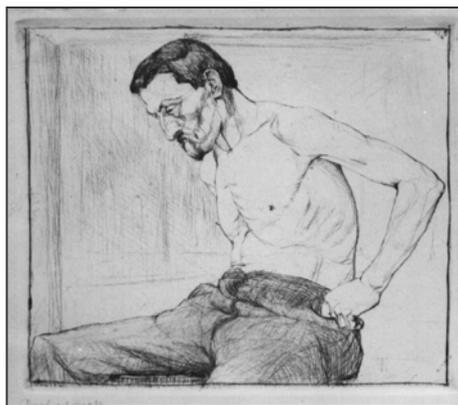
⁴² Expozițiile organizate de *Asociația Sebastian Hann* până la primul război mondial au fost: 1. Prima expoziție de artă locală 30 iulie-26 august, Sibiu; 2. Expoziția comemorativă Betty Schuller 1905, Sighișoara; 3. Expoziția de pictură studentescă 1906, Brașov; 4. Bazarul de Crăciun, decembrie 1906, Brașov; 5. Expoziția Muzeului Sighișoarei, 1906, Sighișoara; 6. Expoziția Friedrich Miess - pictură și grafică, 1907, Brașov; 7. Bazarul de Crăciun, 1907, Sibiu; 8. Reorganizarea expoziției de artă transilvăneană la Muzeul Brukenthal, 1907, Sibiu; 9. Expoziția Michael Barner, 1907, Agnita; 10. Expoziția de artă decorativă, septembrie 1908, Sibiu; 11. Expoziția retrospectivă Arthur Coulin, 1908, Sibiu; 12. Bazarul de Crăciun, 1908, Sibiu; 13. Expoziția de portrete din trei secole din colecții private, 1908, Sibiu; 14. Bazarul de Crăciun, 1908, Brașov; 15. Expoziția de meșteșuguri, septembrie 1908, Sighișoara; 16. Bazarul de Crăciun, 1909, Sibiu; 17. Bazarul de Crăciun, 1909, Brașov; 18. Expoziția de port popular săsesc, Muzeul Brukenthal, septembrie 1910; 19. Bazarul de Crăciun, 1910, Sibiu; 20. Bazarul de Crăciun, 1910, Brașov; 21. Expoziția de pictură, 1910, Sighișoara; 22. Artă decorativă din secolele 15-19 din colecții private, august 1911, Sibiu; 23. Bazarul de Crăciun, 1911, Sibiu; 24. Bazarul de Crăciun, 1911, Brașov; 25. Expoziția Eduard Morres, 1911, Brașov; 26. Bazarul de Crăciun, 1911, Sighișoara; 27. Expoziția omagială Arthur Coulin, 1912, Sibiu; 28. Expoziția de mobilier de meșteri sibieni, septembrie 1912, Sibiu; 29. Bazarul de Crăciun, 1912, Sibiu; 30. Expoziția colectivă a pictorilor brașoveni, 1912, Brașov; 31. Expoziția Ernst Honigberger, noiembrie 1912, Sighișoara; 32. Bazarul de Crăciun, 1912, Sighișoara.

⁴³ Coulin, *op. cit.*, p. 1250.

⁴⁴ Paret, *op. cit.*, p. 102.

Activitatea teoretică și practică desfășurată de artiștii sibieni la începutul secolului al XX-lea demonstrează intenția lor de pregătire a publicului receptor pentru artă în general, și pentru o artă nouă în special, de formare a unei *conștiințe estetice*.⁴⁵ Deplina reușită a acestei întreprinderi ar fi deschis calea spre o schimbare esențială de atitudine și ar fi avut ca urmare declanșarea evoluției artistice într-o direcție nouă. Sensibilizarea conștiinței estetice a comunității germane s-a făcut mai lesne în Brașov, oraș cu tradiții liberale, unde se va stabili și o parte a nucleului sibian.⁴⁶

Efortul artiștilor de a provoca o schimbare s-a manifestat și la nivelul limbajului artistic. O privire succintă asupra creației lor, demonstrează pluralitatea de modalități de exprimare, multe dintre ele de factură modernă. Urmând modelul german, noul limbaj artistic nu s-a eliberat niciodată complet de tradițiile academiste. Cu toate acestea, interesul pentru tematica și motivele propuse de arta modernă, pentru stilizarea în sens decorativ a formelor, pentru o linie fluentă, care insistă asupra contururilor, pentru simbol și atmosferă, pentru părăsirea studioului, ieșirea în natură, trecerea de la ocuri și brunuri la



Emerich Tamás. *Muncitor*

culorile luminoase ale naturii ne îndreptățesc să abordăm aceste creații din perspectiva *modernității*.

Interesul *Artei 1900* pentru imaginea omului se grefează ușor și firesc peste tradițiile portretisticii transilvănene. Noul tip de portret, însă, nu mai este unul de reprezentare. Accentul cade, de această dată, fie pe latura lui expresivă, fie pe o încărcătură simbolică. În acest fel, în pictura și grafica sibiană și transilvăneană, la fel ca în modelul german - ca și în cea maghiară și românească de la sud de Carpați, de altfel - portretul de tip *cap de expresie*, s-a manifestat ca o continuare, în forme noi, a exercițiului academic, münchenez în special, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dobândind însă un conținut spiritual diferit.⁴⁷ Aceste portrete depășesc gustul pentru

⁴⁵ Interesante pentru acest subiect sunt scrisorile lui Robert Wellmann sau trimise acestuia, care se păstrează în Arhiva Galeriei Naționale Maghiare din Budapesta, în fișierul *Artiști transilvăneni, Robert Wellmann*.

⁴⁶ În afara de faptul bine cunoscut al orientării liberale a orașului Brașov, față de Sibiu, care era un oraș mai conservator, această schimbare a centrului artistic la Brașov, se datorează și faptului că o mare parte a artiștilor sibieni se sting din viață foarte devreme. Hermine Hufnagel, Fritz Schullerus, Betty Schuller, Arthur Coulin, Octavian Smigelschi mor foarte tineri, înainte să-și desăvârșească creația artistică. Aceeași soartă o are brașoveanul Emerich Tamás care moare la numai 25 de ani.

⁴⁷ Pavel, *op. cit.*, p. 83.

pitoresc al picturii *Biedermeier*, îndreptându-se spre o caracterizare prin intermediul simbolului mai mult decât prin cel al analizei realiste. Ele sunt o ciudată combinație între un mod de reprezentare naturalist, încărcate cu valoare simbolică și alăturare unor elemente decorative. Putem enumera aici câteva dintre portretele individuale sau colective ale lui Fritz Schullerus (*Portret de copil, Cumetre*⁴⁸), portretele de femei cu aluzii simbolic-alegorice ale lui Arthur Coulin (*Fortuna, Din Italia*⁴⁹), portretele de țărani ale lui Octavian Smigelschi, care-și pierd orice tentă *idealizatoare* devenind individualități ce pot servi de tip-simbol sau portretele de muncitori⁵⁰ ale brașoveanului Emeric Tamás⁵¹ împovărate de angoasă, cu o tentă socială de factură pre-expresionistă. Un alt tip de portrete este cel în care frapează *atitudinea* personajelor portretizate, încrederea în sine, atmosfera pe care o degajă. Este suficient să ne gândim la portretul poetului Zriny⁵² - în ciuda importanței și rolului său istoric, realizat într-o poză,



Octavian Smigelschi, *Dublu portret de țărani*

⁴⁸ Lucrările se află în colecția Muzeului Brukenthal, în cadrul colecției de pictură transilvăneană, inv. 1083 și inv. 1074.

⁴⁹ Lucrările se află în Muzeul de Artă din Budapesta.

⁵⁰ Colecția de pictură transilvăneană a Muzeului Brukenthal adăpostește câteva expresive portrete de muncitori. Menționăm între acestea *Portret de muncitor*, inv. 2603.

⁵¹ Emerich Tamás s-a născut la 18 octombrie 1876, la Vulcan, lângă Brașov. Studiază la Liceul Honterus din Brașov unde se împrietenește cu scriitorii A. Meschendörfer și E. Schullerus. Urmează apoi cursurile Școlii de desen din Budapesta, apoi la Academia de arte din München. Studiază un an (1899) la Baia Mare, în colonia de pictură condusă de Simon Hollósy. Bolnav, moare foarte tânăr, în pragul începutului de secol XX, ale cărui direcții în evoluția artistică le presimte și le prevestește.

Încă din timpul studiilor la Budapesta îl preocupă mult genul portretistic. Lucrările sale aparținând acestui gen se remarcă prin subtilitate și expresivitate. Între acestea, cele mai reușite sunt autoportretele, imagini ale zburcării și căutărilor interioare.

Alături de autoportrete, ciclul de desene simboliste îl încadrează pe Emerich Tamás între artiștii transilvăneni aflați sub influența *Zeitgeist*-ului sfârșitului de secol. Pentru detalii, vezi Iulia Broju, *Emeric Tamás, pictor și desenator la răscruce de veac*, în *Complexul Muzeal Sibiu, Anuar*, 1, Sibiu, 1987, pp. 225-233 și Iulia Mesea, *Emeric Tamás, între refuzul realității și visul imaginativ*, în *Revista Institutului de studii socio-umane*, 1998-1999, Sibiu, pp. 64-83.

⁵² În colecția Muzeului Brukenthal, lucrarea *Zriny la Roma*, inv. 1388. O lucrare foarte asemănătoare, probabil o schiță pregătitoare se găsește în colecția de stampe a Galeriei Naționale Maghiare din Budapesta.

într-o atitudine caracteristică dandy-ului de la sfârșitul secolului al XIX-lea - sau la *Autoportretul*⁵³ lui Fritz Schullerus, realizat într-o manieră ce amintește de lucrările lui Arnold Böcklin sau Hans Marée, impregnat de sugestii romantice târzii⁵⁴, veritabilă imagine a artistului vremii.

Subiectul preferat al lui Arthur Coulin este unul foarte frecvent în mișcarea *Jugendstil*: femeia. Fără să fie femeia senzuală, periculoasă, din lucrările lui Franz von Stuck, de exemplu, ea este totuși, femeia modernă. Aceasta nu mai apare în rolul impus de ordinea tradițională a lucrurilor - candidată la măritiș, gospodină și soție, mamă iubitoare și devotată. În *Portretul Olgăi Coulin*⁵⁵ femeia este mai mult decât *soția mea*. Ea apare în ipostaza modernă de femeie independentă, cu o profesiune, cu un nou rol social. Portretele de femei ale lui Arthur Coulin apar adeseori pe un fundal de peisaj. Fără a se desfășura în profunzime, acesta constituie, mai degrabă, un suport decorativ sugerând, în același timp, ideea de unitate, de apartenență a omului la un singur *Tot*. Prezența firească a omului în natură este un mijloc de contopire, de integrare și de cunoaștere a armoniei și unității universului (*Din Italia, În grădina de măslini*).

Când tema tabloului se apropie mult de arta tradițională a portretului, tehnica lucrării este cea care îl apropie de arta modernă. În delicatul portret *Copil dormind*⁵⁶ al lui Octavian Smigelschi, tușele mari și rolul prioritar al luminii care aderă la fața de pernă,



Fritz Schullerus, *Autoportret*



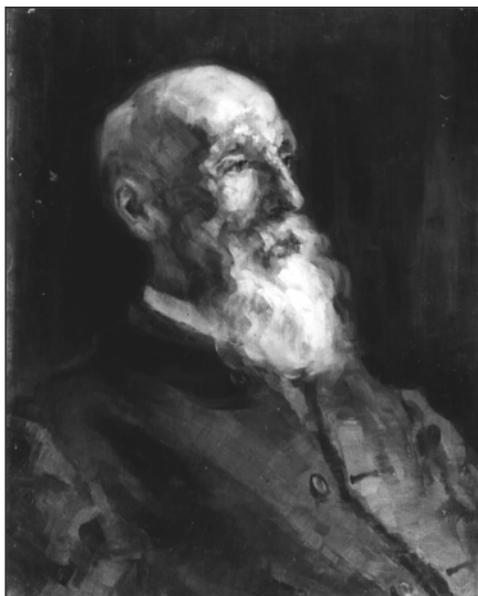
Arthur Coulin, *Doamnă în costum de călărie*

⁵³ Lucrarea la care ne referim se află în colecția de pictură transilvăneană a Muzeului Brukenthal, inv. 1091.

⁵⁴ Pentru dezvoltarea acestui subiect, vezi Siegfried Wichmann, *Meister, Schüler, Münchnerlandschaftmaler im 19 Jahrhundert*, München, 1981, capitolul *Das freie Licht in der Landschaft* și *Von der Landschaftidylle zum furioso der wilden Natur*.

⁵⁵ Lucrarea se găsește în colecția Muzeului Brukenthal, *Violonista*, inv. 1332.

⁵⁶ Lucrarea se găsește în colecția Muzeului Brukenthal, inv. 1623.



Anna Dörschlag, *Portretul lui Carl Dörschlag*

ne duc în pragul unei noi forme de exprimare ce a devenit specifică impresionismului. Anna Dörschlag realizează portrete din care răzbat tendințele înnoitoare. Un sensibil portret al tatălui ei⁵⁷ este lucrat în tonalități calde de ocru și brunuri cu o pensulație lejeră, grăbită parcă, cu insistență în primul rând asupra expresiei și presanței celui reprezentat. Într-un *Portret de țarancă*⁵⁸ din colecția Muzeului Brukenthal, remarcăm contrastele de culoare pe albul cămășii, menite să creeze un efect decorativ.

O cromatică și o tehnică de factură impresionistă adoptă și Betty Schuller⁵⁹, ale cărei preferințe s-au îndreptat înspre genul peisagistic, în delicate lucrări în acuarelă, cum sunt cele din colecția de grafică a Muzeului Bru-

kenthal. Cea mai mare parte a creației acestei sensibile artiste care s-a stins din viață atât de tânără, se situează sub semnul *Heimatmalerei*.

Brașoveanul Friedrich Miess se află, prin opera sa, la încrucișarea unor tendințe diverse, și anume un fond romantic, tradus în desen conform



Friedrich Miess, *Nud cu pălărie*

preceptelor academiste, iar în culoare, sesizăm încercarea de înnoire prin tușă, într-o manieră impresionistă, tendințe care sunt mai pregnante în lucrările realizate în urma experienței italiene. Peisajele *Toamna* sau *Motiv din Brașov* mărturisesc despre căutările sale în surprinderea calităților culorii, jocului luminii sau anvelopei atmosferice.

⁵⁷ *Portretul lui Carl Dörschlag*, Muzeul Brukenthal, inv. 1482.

⁵⁸ În colecția Muzeului Brukenthal, inv. 1733.

⁵⁹ Un rol important în evoluția genului peisagistic în Transilvania l-a jucat și artistul brașovean Friedrich Miess (1854 - 1935). Și-a făcut studiile la Academia de desen de la Budapesta și apoi la Academia de Arte din München. Călătoria la Roma din perioada 1890 - 1891, a însemnat ruperea de academism, eliberarea de o parte din modalitățile însușite în școală. Miess încearcă în această perioadă să-și individualizeze paleta și stilul. Expresia picturilor sale capătă prospețime și căldură, investită cu accente lirice, pe temeiul unor discrete ecouri romantice. Peisajele sale sunt dovezi ale noii apropieri de natură, ale exploatării funcțiilor culorii și luminii.

Fritz Schullerus, *Studiu (În pădure)*

Prin opera lui Fritz Schullerus, peisajul capătă o valoare simbolică.⁶⁰ El nu are funcția de a reda, ci de a sugera, de a evoca. El nu numește lucruri și locuri, ci creează atmosferă. În acest scop realitatea este redusă la câteva elemente esențiale care devin simboluri atemporale și aspațiale. În felul acesta, peisajul natal (*Heimatlandschaft*) nu este portretizat, ci transfigurat artistic, într-un autentic spirit înnoitor. Peisajele lui Octavian Smigelschi prefigurează peisajul modern prin efectul lor decorativ realizat prin ritmicitatea volumelor și a planurilor, într-o concepție aperspectivală, scenografie atât de specifică *Jugendstil*-ului.⁶¹

Recurgerea la un arsenal simbolic caracterizează o parte a lucrărilor

din creația întregului grup de artiști la care ne referim. Fără a-și manifesta un interes aparte pentru natura statică, ei folosesc elemente ale acestui gen, in-

Octavian Smigelschi, *Peisaj*

vestindu-le cu funcție simbolică. Florile au fost din totdeauna un element de decor și un simbol, în același timp. Regăsim, deseori, în aceste creații, caracterul simbolic al florilor pictate după o tehnică realistă sau stilizate. Alegoriile sunt aluzive, trimerite mistice sau mitice devin simbolice: *Fata și fluturele*, motive frecven-

te în *Jugendstil*, alegorii ale vieții, frumuseții și efemerității, *Fortuna*⁶², coborâtoare din zeitățile Olimpului, *Îngerul morții*⁶³, *lelele*⁶⁴, simboluri bivalente ale

⁶⁰ Ciclul de pe Valea Oltului se găsește în întregime în colecția Muzeului Brukenthal, Șes, inv. 1069; *Peisaj cu apa*, inv. 1076; *Oltul la Cincșor*, inv. 1078; *Pădure cu brazi*, inv. 1080.

⁶¹ În colecția Muzeului Brukenthal *Peisaj*, inv. 1596; *Se lasă seara*, inv. 1668.

⁶² Lucrările *Din Italia* și *Fortuna* se găsesc la Galeria Națională Maghiară din Budapesta.

⁶³ În colecția Muzeului Brukenthal, inv. 1560.

⁶⁴ Ciclurile de inspirație simbolistă din creația lui O. Smigelschi sunt *Îngerul Morții*, *lelele*, *Primăvara și Cvartetul*. În scopul unei perfecționări formale și compoziționale artistul a reluat aceste teme de nenumărate ori. Cea mai mare parte a acestor lucrări se găsesc la Muzeul Brukenthal și la Galeria Națională din Budapesta.

destinului, etc. În cazul unor lucrări ca *Reverie*⁶⁵, simbolistica este indusă prin titlu. Subiectul este, de fapt, *absența*, persoana sau lucrul la care fata visează.

Un pesimism de sorginte schopenhaueriană aduce cu sine motive ca moartea, visul, melancolia, premoniții, viziuni. Creația grafică a pictorului brașovean Emerich Tamás, stă în mare măsură sub semnul simbolismului. La Emerich Tamás, viziuni stranii, depresive, iau locul viselor și al legendelor.



Emerich Tamás, *Autoportret*

Motivele crucii, mormântului, omului însingurat sunt dominante ale unui ciclu de desene aflate în colecția de grafică a Muzeului Brukenthal, instituție ce adăpostește cea mai mare parte a creației sale. Un simbolism de factură onirică emană și lucrările lui Fritz Schullerus *Înmormântarea unui copil*, *Cumetre*, *Madona*, *Castel*.⁶⁶

Decorativismul are frecvent ca puncte de plecare elementele de folclor în creația acestor artiști.⁶⁷ Chiar și în redarea costumelor populare recunoaștem interesul nu pentru elementul etnografic sau nu numai pentru acesta, ci pentru efectul decorativ al motivelor. Descoperim plăcerea pentru acest gen de decorativism în lucrările lui Arthur Coulin,



Lotte Goldschmidt, *Natură moartă*

Robert Wellmann, Anna Dörschlag. Forme clar delimitate, așezate în compoziții ingenioase ce conțin o ritmicitate alertă și contraste de culori, constituie decorativismul lucrărilor lui Lotte Goldschmidt. Formele sunt stilizate, volumele și orice regulă de perspectivă, ignorate.

⁶⁵ Lucrarea se află la Galeria Națională Ungară din Budapesta.

⁶⁶ În colecția Muzeul Brukenthal, inv. 142, inv. 1365, inv. 1072 și inv. 1075.

⁶⁷ Elementele decorative folclorice sunt foarte frecvente în creația artiștilor acestei perioade. Menționăm doar, ca reper, creația celor care au activat în colonia artistică de la Baia Mare și cea de la Gödöllő.

Activitatea artiștilor transilvăneni la care ne-am referit, nu s-a exprimat prin gesturi revoluționare și ambiții avan-gardiste. Scopul acestei generații nu a fost spargerea unor structuri, ci fondarea bazelor și a cadrului pentru dezvoltarea ulterioară a artei locale. Revolta lor s-a manifestat împotriva conservatorismului și opacității societății cetăților sud-transilvănene față de fenomenul artistic. Întreaga lor activitate pe plan teoretic și în creație, este dovada faptului că fenomenul artistic transilvănean este o variantă locală a celui central-european de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, aflate în *raportul periferie-centru*. Societatea artistică transilvăneană a receptat și a prelucrat, în acord cu nevoile și disponibilitățile sale elemente ale modernității central-europene. Noua atitudine față de fenomenul artistic, noile modalități de exprimare plastică au deschis cadrul în care va apare și se va dezvolta mișcarea avangardistă. Centrul acestei mișcări se va stabili la Brașov, avându-i în componență pe Hans Eder (1883-1955), Grete Csáki-Copony (1883-1990), Hans Mattis-Teutsch (1884-1960), Ernst Hönigberger (1885-1974), Hermann Konnerth (1881-1966), Fritz Kimm (1890-1979), Walter Widmann (1891-1966), Heinrich Schunn (1897-1984), Josef Strobach (1903-1983). Opera acestor artiști, ce s-au format în ambianța marilor centre culturale germane va sta, atât din punctul de vedere formal, cât și ideatic, sub semnul celui mai în vogă curent din Germania acelei perioade, expresionismul, sincronizând, în acest fel, încă o dată, arta locală cu cea a Europei centrale.

SECȚIUNEA DE AFIȘ LA SALONUL DE ALB ȘI NEGRU (1928-1947)

CORNEL CRĂCIUN

RÉSUMÉ. La section d'affiche du Salon de blanc et noir (1928-1947). Sans impressionner du point de vue quantitatif, cette section s'impose par la qualité des travaux exposés, particulièrement pour l'intervalle 1937-1945. La thématique touristique prédomine pour des raisons socio-économiques. On constate le devoir de promouvoir l'image du pays et ses splendeurs naturelles aménagées, pour soutenir le profit financier et pour consolider le prestige politique. Le commerce, la culture et la propagande socio-éducative (sans ou avec un contenu politique évident) jouissent d'une présence accrue dans les éditions des années 1937-1945. Les produits commerciaux pénètrent plus facilement dans la vie de tous les jours. La culture existe et persiste comme un article de luxe. Enfin, la propagande socio-éducative offre des remèdes miraculeux par l'argent facilement gagné à la lotterie. Parmi les artistes qui se remarquent on peut mentionner les suivants: Ion Anestin et Ion F. Gesticone (qui excellent dans le domaine de la graphique publicitaire), Lili Pancu et Elena Petraglu-Deșliu.

“O expoziție individuală este în activitatea unui pictor un moment de oprire, de meditație, de recapitulare. Salonul reprezintă cu totul altceva: el este o întrunire de mesaje, o încrucișare de semnale. Întră în alcătuirea lui o doză de hazard, un număr de coincidențe, un anumit grad de neprevăzut. De aici poate vine și această atmosferă de neliniște vie, care însufletește Salonul și la care publicul mare, chiar neubitor de pictură, este sensibil”.¹

Salonul de Toamnă era axat pe desen și grafică, fiind intitulat adeseori din pricina specificului său și cu termenul generic de “alb și negru”. Rândurile semnate de scriitorul Mihail Sebastian, pe care le-am utilizat ca preambul al studiului nostru, se potrivesc de minune și în cazul de față. Exercițiul grafic se pretează unei expuneri colective, deoarece atunci publicul poate compara și selecta cu ușurință tipurile de mesaje care-l influențează pozitiv. Mapele de schițe și albumele cu lucrări definitive² pot avea și ele un impact de o relativă semnificație, dar redus doar la persoanele care-l frecventează pe creator sau care-i achiziționează produsul cultural editat. În esență, tot etalarea pe simțuri,

¹ Mihail Sebastian, *Salonul de toamnă*, în “Revista Fundațiilor Regale”, București, VI, nr. 12 / decembrie 1939, p.718

² Cităm aici albumele grafice editate în anii interbelici de către Aurel Ijic: *O scrisoare pierdută* (1929); *O noapte furtunoasă* (1931) și *Mica publicitate* (1931).

fie individuală, fie-mai ales-colectivă, rămâne sursa efectivă a constituirii și funcționării segmentului dialogant alcătuit din artist și public. Rezultatul de răspuns se poate materializa în plan jurnalistic sau pecuniar.

Salonul de Toamnă a fost inaugurat în anul 1928 și a durat pe parcursul a 20 de ediții, adică până în anul 1947. Anterior constituirii formulei expoziționale anuale de profil, graficienii au fost prezenți cu lucrările lor în cadrul Salonului Oficial de pictură și sculptură. Practica aceasta s-a perpetuat și în anii când au funcționat, în paralel, cele două manifestări de interes național. Deja la a doua ediție, cea din 1929, pictorul Ștefan Popescu a instituit premiul "*Leon Ghe. Palade*"³, distincție ce se acorda în condiții similare celor ale competiției axate pe pictură și sculptură.⁴ Existau create, în acest fel, toate premisele pentru derularea unei activități artistice de cel mai înalt nivel.

Trecând în revistă întreg materialul faptic al Salonului de Toamnă, constatăm că secțiunea de afiș reprezintă un procent destul de minor în comparație cu desenul propriu-zis sau cu tehnicile grafice tradiționale.⁵ Intervine aici o posibilă explicație oferită de particularitățile exprese ale exprimării artistice prin afiș. Gen al graficii publicitare imprimate, având caracterul unui mijloc de comunicare vizuală de masă, destinat informării culturale, comerciale, turistice sau propagandei politice și social-educative, afișul este o imagine care, de cele mai multe ori cuprinde și un text sau numai semnele unui limbaj convențional (semnele de circulație).⁶

Puțini creatori demonstrează acea capacitate de comprimare a mesajului artistic aptă să răspundă cerințelor informării active. Cei mai mulți dintre expozanții de afișe la Salonul de alb și negru se exersează într-un domeniu cu care nu au tangențe firești și atent verificate în timp.⁷ Cel mai important reprezentant al afișului românesc interbelic - este vorba despre Petre GRANT-⁸ lipsește dintre expozanții segmentului de profil. Dintre artiștii relativ cunoscuți, doar puțini se manifestă semnificativ pe durata celor 9 ediții ce includ afișe, iar analiza particularizată a demersurilor va fi întreprinsă spre finalul studiului nostru.

³ Cf. Referatului nr. 37469/18 sep. 1929, D.G.A.S. *Fondul Ministerului Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor*, dosar 104/1929 p. 77.

⁴ Idem, dosar 129/1928, p.9, ce cuprinde lista artiștilor recompensați cu premiul "*Leon Ghe. Palade*" în intervalul 1929-1943: Adina-Paula Moscu (1929); Lucia Demetriade-Bălăcescu (1930); Ștefan Constantinescu (1931); Aurel Jiquidi (1932) R. Iosif (1933) Hrandt Avachian (1934); George Zlotescu (1935); George Naum (1936); Alexandru Moscu (1937); Vasile Dobrian (1938); Dem Iordache (1939); Traian Bilițiu-Dăncus (1940); Sorin Ionescu (1941); Mihai Constantin (1942); Edith Mayer (1943).

⁵ Un număr de 37 de artiști prezintă 92 de lucrări de afiș în intervalul 1937-1945. Participarea masivă de la prima ediție, ce avea un sector de afiș bine articulat (19 artiști cu 44 de lucrări din 1937), promitea o bună derulare în timp a sectorului amintit. Din păcate, prestațiile de la celelalte opt ediții ulterioare au fost tot mai reduse cantitativ și calitativ.

⁶ Cf. *Dicționar de artă*, Meridiane, București 1995, vol. I, p.15

⁷ Vezi pentru aceasta anexa prezentului studiu.

⁸ "Reprezentant al școlii naționale de grafică, în special în domeniul afișului, unde rigoarea rațională, claritatea și simplitatea expresivă a imaginii l-au impus ca pe una din figurile proeminente...", în Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Meridiane, București 1976 p.211

*

În cele ce urmează vom prezenta, cu exemplele de rigoare, segmentele tematicii interpretative în cazul afișului de la edițiile Salonului de alb și negru din anii 1937-1945: cultură, comerț și turism, propagandă social-educativă și cea de sorginte politică.

Din perspectivă cantitativă, motivul cultural este suficient de puțin frecventat. Oferta informațională este, cu toate acestea, relativ diversificată: afișe teatrale,⁹ de expoziție plastică,¹⁰ coperta unei reviste¹¹ și producție beletristică,¹² două manifestări culturale oficializate,¹³ un spectacol de circ¹⁴ și afișul unui film documentar.¹⁵

Interesul pe care îl trezește în creatorul plastic spectacolul teatral nu trebuie să surprindă pe nimeni. Fără a evita componenta arhitecturală a acestui demers artistic, ce-și află rădăcinile în antichitatea egipteană, suntem încurajați să punem această afluență interpretativă pe seama calității deosebite a producțiilor școlii naționale interbelice de teatru românesc.

Proiectul de afiș semnat de Sigmund MAUR în 1937 insistă asupra componentei arhitectonice a dezirabilului teatru în aer liber (il.3). Scările impozante și coloana masivă, ce concluzionează compoziția, ne trimit cu gândul la posibilitățile de edificare mediteraneeană din epoca elenismului, perioadă istorică marcată de gustul pentru monumentalitate și fast.

În comparație cu lucrarea menționată, **Afișul** lui Iosif ILIU (il.4) pare mult mai atașat simbolismului vehiculat de suprarealism. Draperia, ce configurează cortina unei scene deosebit de spațioase, scoate la iveală câteva personaje binecunoscute din evoluția teatrului, precum efebul și arlechinul. Literele decupate din planul inferior pot semnifica perisabilitatea actului creator, așa cum porumbelul și scara ridicată din fundal sintetizează aspirația spre perfecțiune a artistului.

Distribuția și relaționarea "semnelor" cuprinse într-un afiș sunt extrem de relevante pentru capacitatea intelectuală și imaginativă a producătorului acestora. În cazul creatoarelor de frumos trebuie să adăugăm în ecuație și o sensibilitate ce se conjugă benefic cu datele talentului și asigură multiplicarea eficientă a impactului vizual.

⁹ Ion Anestin, *Afiș de teatru* (poziția 394/1937, p.37); Sigmund Maur, *Proiect de afiș-Teatru în aer liber* (poziția 421/1937, p.38); Ion Anestin, *Teatru* (poziția 473/1939, p.45); Iosif Iliu, *Teatru* (poziția 282/1941, p.25); Grigore Zincovschi, *După miezul nopții la teatru* (poziția 420/1945, p.31).

¹⁰ Maria Dumbravă, *Galeria Lafayette* (poziția 409/1937, p.37); Alina Iorga, *Salonul Oficial de Toamnă 1941* (poziția 289/1941, p.26).

¹¹ Maria Dumbravă, *Revista "Străjerul"* (poziția 412/1937, p.37).

¹² Lili Pancu, *Săptămâna Cărții* (poziția 428/1937, p.38); Cecilia-Lita Botez, *Editura "Cartea Românească"* (poziția 55/1938, p.11).

¹³ Lili Pancu, *Luna Bucureștilor* (poziția 291/1938, p.24); Elena Deșliu, *Muncă și voie bună* (poziția 475/1939, p.45).

¹⁴ Iosif Iliu, *Cercul* (poziția 281/1941, p.25).

¹⁵ Maria Dumbravă, *Film documentar* (poziția 170/1943, p.18).

Primul exemplu de acest gen va fi legat de afișul dedicat editurii “**Cartea Românească**” de către Cecilia-Lita BOTEZ. Întreaga compoziție este dominată de imaginea bufniței, cu văditele ei conotații intelectuale, ale cărei contururi aproape se dublează prin profilarea luminiscentă. Putem descifra aici metafora “creșterii” bagajului de cunoștințe intermediare de cultură. Actul efectiv al producerii cărții ca bun cultural inestimabil este reprezentat prin apelul la tradiționala pană ce inscripționează paginile albe. Literale ce transmit efectiv mesajul apelativ sunt așezate pe marginea inferioară a lucrării, precum pietrele de temelie în cazul monumentelor.

Luna Bucureștilor (il.2) reprezenta o sărbătoare ce s-a derulat pe durata deceniului 4 cu o frecvență anuală, în fiecare primăvară, timp de o lună de zile. Actul cultural figurat în componența afișului pe care îl vom discuta, semnifică doar un segment al acestei manifestări ce implică economicul, politicul și socialul ca fațete ale conviețuirii umane. Afișul cu titlul enunțat este semnat de Lili Pancu și a fost expus la ediția anului 1938. La baza diagonalei expresive se află plasată ființa umană, concepută sub forma unui “recipient” vital ce se cere “umplut” cu toate binefacerile actului cultural găzduit de Capitală. Următorul element structural ce poate fi recunoscut îl reprezintă un cal aflat în plin elan, figura respectivă amintind de parcurile distractive ale epocii. Urmează, în proiecție montantă, o balerină ce-și execută cu multă grație mișcarea de rotație pe poante, precum și o pasăre ce aduce în mod izbitor cu un planor aflat în plin exercițiu aviatic. Dominantă este și aici aceeași tendință spre eleveție spirituală, spre asigurarea necesarei profunzimi conceptuale a mesajului transmis spectatorului.

Motivul comercial este ceva mai bine reprezentat, având în vedere destinația expresă a acestui mod aparte de comunicare pe care îl semnifică afișul. Două sunt constantele principale ale respectivului demers: referirile la băuturi¹⁶ și la produsele de uz personal.¹⁷ Putem să alăturăm aici și referințele directe la fructe și flori, ce sunt oferite spre consum pentru conotațiile curative și estetice intrinseci.¹⁸

Singura lucrare pe care o putem comenta, pentru simplul motiv că a fost reprodusă în catalogul expoziției din 1937, este cea referitoare la campania promoțional educativă privitoare la efectele benefice ale laptelui. Ion ANESTIN își concepe compoziția pe două segmente clar delimitate: fundamentul,

¹⁶ Ion Anestin, *Afiș viticol* (poziția 395/1937, p.37); *Afiș pentru țuică* (poziția 397/1937, p.37); Maria Dumbravă, *Vinurile Garoflid* (poziția 410/1937, p.37); Ion F. Gesticone, *Vin Cotnari* (poziția 414/1937, p.38); Ion Anestin, *Lapte* (poziția 474/1939, p.45).

¹⁷ Petre Hârtopeanu, *Japonica Mail Lac* (poziția 417/1937, p.38); *Reclamă pentru cravate* (poziția 418/1937, p.38); Marie-Louise Launay, *Cafea Meinel* (poziția 419/1937, p.38); Taca Șerbănescu, *Ciorapul Liana* (poziția 437/1937, p.39); Florica Cordescu, *Afiș pentru produse cosmetice* (poziția 88/1938, p.13); *Afiș pentru parfum* (poziția 89/1938, p.13).

¹⁸ Dimitrie Berea și Maria Droc, *Fructe românești* (poziția 403/1937, p.37); Ioan Petrovici, *Expoziție de flori* (poziția 307/1940, p.25).

alcătuit din literele puternic reliefate, ce subliniază importanța subiectului; elementele figurative propriu-zise ce constituie o triadă plină de energie. Copilul, sticla de lapte cu biberon și greutatea manevrată cu ușurință ne edifică asupra calității produsului oferit. Legenda este "transparentă": spre deosebire de alți semeni ai săi, copilul hrănit cu lapte se dezvoltă foarte rapid și poate învinge orice greutate (în traducere vizuală-le poate ridica cu ușurință). Ne atrage atenția îmbrăcămintea personajului ce face trimiteri evidente la configurația globului terestru, ce are aceleași conotații vizuale pozitive de proveniență biblică.¹⁹

Activitate cu caracter recreativ sau sportiv, turismul constă din parcurgerea unor distanțe, pe jos sau cu diferite mijloace de transport, pentru vizitarea regiunilor pitorești, a localităților, a obiectivelor economice ori istorice. Din perspectivă strict economică, turismul face parte din sectorul terțiar productiv, acolo unde activitatea prestată are ca scop organizarea și desfășurarea călătoriilor de agrement, recreere sau a deplasărilor de persoane la diferite congrese și reuniuni. În sens particular, turismul include toate activitățile necesare satisfacerii nevoilor de consum și servicii ale turiștilor.²⁰

Imediat după înființarea Oficiului Național de Turism (O.N.T.), în anul 1935, artiștii s-au implicat în acțiunea concertată de evidențiere a frumuseților naturale din România. Așa se explică afluența de afișe cu tematică turistică din cadrul Salonului de alb și negru,²¹ precum și numeroasele manifestări expoziționale de profil organizate, sub forma concursurilor premiate, de către instituția amintită, după anul 1935. Oferta promoțională este variată și bine susținută din perspectiva creatorului de frumos autentic. Un loc aparte este rezervat configurării imaginii simbolice a României,²² respectiv orașului București.²³ Urmează prezentarea unor regiuni pitorești ale țării²⁴ și a localităților cu posibilități particulare de agrement.²⁵ Nu în ultima instanță putem menționa imaginea unui monument istoric aureolat de amintirea marelui domnitor Ștefan

¹⁹ "Creșteți, înmulți-vă și umpleți pământul", GENESA, 9.1.

²⁰ *Mic dicționar enciclopedic*, ediția a 2-a, Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p.996.

²¹ Un număr de 40 de lucrări din totalul de 92 de afișe expuse între 1937-1945

²² Ioana Bassarab, *România* (poziția 402/1937, p.37); Lili Pancu, *România* (poziția 290/1938, p.24); *România, țara fructelor* (poziția 476/1939, p.45); Elena Deșliu, *România* (pozițiile 91 și 92/1940, p.14).

²³ Virgil Cornea, *București, orașul abundenței*, (poziția 406/1937, p.37); Ion-Petru Orleanu, *București* (poziția 425/1937, p.38); Elena Petraglu-Deșliu, *București* (pozițiile 430 și 431/1937, p. 38); Lili Pancu, *Luna Bucureștilor* (poziția 291/1938, p.24).

²⁴ Petre Hârtopeanu, *Coasta de Argint* (poziția 416/1937, p.38); Maria Pillat-Brateș, *Bucovina* (poziția 434/1937, p.39); Ioan Petrovici, *România pitorească, Cheile Bicazului* (poziția 305/1940, p.25).

²⁵ Ioana Bassarab, *Sinaia* (poziția 400/1937, p.37); Florica Chirilovici, *Balcicul* (poziția 404/1937, p.37); Virgil Cornea, *Sibiu, sporturi de iarnă* (poziția 408/1937, p.37); Mircea Olarian, *Clar de lună, Bran* (poziția 422/1937, p.38); *Dimineața la Ada-Kaleh* (poziția 423/1937, p.38); Maria Pillat-Brateș, *Balcic* (poziția 432/1937, p.39); Taca Șerbănescu, *Sinaia* (poziția 436/1937, p.39); Alexandrina Călinescu, *Vălenii de Munte* (poziția 71/1938 p.12); Elena Deșliu, *Turtucaia* (poziția 109/1938, p.14); Ioan Petrovici, *România pitorească, Balcic* (poziția 306/1940, p.25); Monica Steensballe, *Sinaia, sporturi de iarnă* (poziția 438/1943, p.35).

cel Mare,²⁶ apoi posibilitățile de agrement cinegetic²⁷ montan²⁸, maritim²⁹ și urban.³⁰

Imaginea României se poate lesne raporta la resorturile arhietipale rurale menționate din diferite perspective și cu o “încărcătură” bine precizată de mesaj intuitiv. Spre exemplu, Ioana BASSARAB insistă în afișul ei asupra solarității specifice câmpiei din spațiul românesc. Două imense tulpini de floarea-soarelui îi domină compoziția. În registrul superior este inscripționat textul “*Visites la Roumanie*” iar în cel inferior este redat simbolic un gard de gospodărie țărănească, acolo unde ulcelele așezate pe pari posedă un rol apotropaic. În imediata vecinătate se răsfață în soarele arzător al amiezii un dovleac imens, ca semn sigur al belșugului roadelor pământului românesc.

Elena DEȘLIU preferă o compoziție piramidală alcătuită dintr-un cuplu de țărani îmbrăcați în veșminte tipice (bărbatul cu un cojoc mișos ciobănesc, femeia în ie și fotă torcând imperturbabilă), ei fiind însoțiți de o oaie care paște înaintea lor. Țară cu predominantă productivă și populațională agrară la aceea dată, România propune aici varianta “mioritică” propulsată de gruparea revistei “Gândirea” (il.5).

Orașul-stațiune maritimă Balcic este configurat de către Maria PILLAT-BRATEȘ într-o perspectivă plonjantă. Primul plan este efectiv secționat de un pom înflorit, menit să fixeze anotimpul propice călătoriilor. Casele joase sunt prezentate schematic, respectând întocmai conformația lor particulară, ce se conturează pregnant pe fundalul dealului cretos. Marea își dispută planul intermediar al lucrării cu uscatul stâncos ce străjuiește așezarea umană. Puritatea liniară a compoziției ne duce cu gândul la stampele japoneze, cele care au jucat un rol decisiv în debutul afișului european de secol XIX.

Mircea OLARIAN ne oferă un peisaj construit după toate regulile perspectivice. În afișul intitulat **Dimineață la Ada-Kaleh**, primul plan este rezervat țărmului insulei de care sunt ancorate patru bărci. În trei dintre ele se găsesc barcagii ce par a-și aștepta răbdători clienții. De acest grup se apropie, înaintând pe Dunăre, o altă barcă condusă cu mână fermă. Planul intermediar, de o formă cvasitrapezoidală, este alcătuit din curgerea leneșă a fluviului. În fundal se profilează, în lumina ușor încetoșată a dimineții câteva acoperișuri de

²⁶ Ion Anestin, *Image d'Epinal* (poziția 398/1937, p.37).

²⁷ Lili Pancu, *La chasse en Roumanie* (poziția 429/1937, p.38); Maria Pillat-Brateș, *Vânătoare* (poziția 433/1937, p.39); Ion F. Gesticone, *Cocoș de munte* (poziția 146/1937, p.16).

²⁸ Tatiana Clocacev, *Lacul Caprei Negre* (poziția 405/1937, p.37); Ion F. Gesticone, *Retezat* (poziția 413/1937, p.38).

²⁹ Lita Storck-Botez, *Yacht Club Regal Român* (poziția 477/1939, p.45); Dimitrie Știubei, *Proiect de afiș maritim* (poziția 430/1944, p.32).

³⁰ Virgil Cornea, *Cu L.A.R.E.S. peste munții și marea României* (poziția 407/1937, p.37); Maria Dumbravă, *Bazinul “Lido”* (poziția 411/1937, p.37); Ion-Petru Orleanu, *L.A.R.E.S.* (poziția 424/1937, p.38); Maria Dumbravă, *Școala de călărie* (poziția 125/1940, p.16); Paul Constantinescu, *Foot-ball* (poziția 101/1942, p.12).

case, siluetele verticale ale plopilor și turla bisericii de țară. Totul este îmbrăcat în vegetația luxuriantă a malului dunărean. Întreaga lucrare susține invitația deschisă la călătorie, la evadarea într-un univers mirific și revoluționar.

Image d'Epinal se referă la mănăstirea Putna privită ca un obligatoriu punct de popas în turul monumentelor istorice din Bucovina. Ioan ANESTIN își compune afișul de o manieră intenționat arhaică respectând două registre: în cel inferior este înfățișată macheta lăcașului de cult de o manieră ce amintește figurările medievale de ctitori, iar în cel superior apare domnitorul Ștefan cel Mare în plină cavalcadă. Sunt evidențiate în cazul personajului uman, simbolurile sub care și-a derulat îndelungata și prolifică domnie: *Crucea*, ținută în mâna stângă întinsă, ca liant al tradiției străbune cu spiritul european ecumenic; *Spada*, cu care a luptat în atâtea războaie apărând hotarele țării și ale creștinătății.

Școala de călărie reprezintă una dintre posibilele oferte de petrecere ale timpului liber în imediata vecinătate a spațiului urban (il.6). Societatea hipică a hipodromului de trap este deservită de Maria DUMBRAVĂ printr-o lucrare extrem de sugestivă. Inspirându-se din modelele vehiculate în jurul anului 1900, autoarea concentrează atenția asupra intrării într-o alee amenajată de pădure. Ramurile copacilor viguroși tind aici spre o unire vegetativă osmotică. Un călăreț se pregătește să iasă din adâncul pădurii, el petrecându-se cu alții doi ce traversează aleea pentru a se afunda în tufișurile bogate ale pădurii. Excelent ca formă de relaxare în week-end, hipismul promite să refacă complet forțele fizice ale practicantilor acestui nobil sport și să "liniștească" zbaterile intelectuale acumulate suplimentar peste săptămână.

Propaganda politică se acutizează la finele celui de-al doilea război mondial și prevestește transformările revoluționare ce vor marca atât de profund destinul României.

Nouă din cele zece lucrări expuse la ediția Salonului de alb și negru al anului 1945 au un conținut politic bine precizat. Pe de o parte distingem grupajul tematic intitulat "*Perspective*" (trei afișe), ce urmărește să prelinimizeze viitorul țării, iar pe de altă parte contribuțiile grafice politice ale artiștilor L. ZIN și Grigore ZINCOVȘCHI.

"*Perspectivile*" reprezintă, indubitabil, o comandă ce trebuie relaționată cu încheierea conflagrației mondiale. Dintre cei trei artiști, care au expus fiecare câte o lucrare cu acest titlu, doar Iosif COVA³¹ și Iosif MOLNAR³² se vor valida în teritoriul afișului românesc.

Mult mai detaliat pot fi comentate celelalte șase afișe etalate pe simeze în 1945.

³¹ Cf. Octavian Barbosa, *op. cit.*, p.135-136

³² Idem, p.335-336. În comentariul aferent acestui artist se precizează următoarele: "...Afișele sale se disting printr-o claritate deosebită a imaginii rezultată din caracterul sintetic al unui limbaj care uzează de elemente puține dar elocvente și esențiale".

L. ZIN oferă spre vizionare trei lucrări din seria “*Fabricanții de muniții*”, opere ce se revendică dintr-o tradiție militantă bine conturată pe durata anilor interbelici în centrul și estul Europei.³³ Afișele sale antifasciste demonstrează plener forța mobilizatoare a imaginii. “**Lupoanca**” (il.8) face trimitere directă la tradiția legendară a întemeierii Romei, numai că Romulus și Remus sunt înlocuiți de două personaje cu înfățișare malefică ce au corespondenți în contemporaneitate. Lupoanca (simbol al războiului abea încheiat) este rănită mortal de forțele pacifiste. În rolul copiilor sunt “caricaturizați” ducele Benito Mussolini, dictatorul fascist al Italiei, respectiv fűhrerului german Adolf Hitler. În ciuda faptului că fiara care a făcut atâtea victime trage să moară, cei doi se hrănesc cu disperare, luptându-se între ei pentru supraviețuire.

Cele trei lucrări de factură politică semnate de Grigore ZINCOVSCHI ar trebui “citite” în ordinea inversă a catalogării lor. Derularea cronologică corectă ar fi următoarea: **23 August** (binecunoscutul eveniment al insurecției armate din 1944), **Pacea** (obținută, cu jertfe umane considerabile, la 9 mai 1945) și **Întăriți prietenia Româno-Sovietică** (un subiect care va “domina” aproape un deceniu comanda socială autohtonă).

Ambii artiști menționați s-au încadrat benevol într-o acțiune cultural-educativă cu valențe politice ce se datorează proximității “vecinului” sovietic, însă istoria artei românești nu i-a reținut printre creatorii de prim plan.

În primetrul social educativ al secțiunii de afiș prevalează referirile la câștigurile ocazionate de loterie.³⁴ Șansa de a deveni bogat peste noapte reprezintă o veritabilă “provocare” pentru fiecare cetățean. Acest lucru reiese cu deosebire din “lectura” lucrării dedicate de Elisabeta IONESCU celei mai importante colecturi de loterie interbelică: cea patronată de Gheorghe Stănoiu (il.1). Imaginea alegorică a furnalelor unui mare combinat siderurgic (posibil Reșița!) vine să confirme soliditatea și seriozitatea “fabricii” de milionari pe care am amintit-o deja.

La aceeași ediție a salonului din anul 1940, Lili PANCU expune un afiș intitulat semnificativ “*Nu mâncați cât patru*” (il.7, vezi textul imprimat în interiorul imaginii). Dincolo de posibilele relaționări privind inegalitatea socială (personajul care se “îndoapă” pare un potentat al epocii, iar cei patru tineri așezați din planul secund par a fi muncitori șomeri), trebuie să subliniem îndemnul la raționalizarea consumului într-o societate marcată, chiar și numai indirect la acea dată, de avatarurile derulării celui de-al doilea război mondial. De fapt, compoziția este bordată de un chenar alcătuit prin repetarea simetrică și obsedantă a cuvântului ECONOMIE.

³³ Vezi în acest sens lucrarea lui Mario de Micheli intitulată *Manifeste revoluționare*, Meridiane, București, 1980 și cu deosebire prefața semnată de Raoul Șorban, p.5-28.

³⁴ Ion F. Gesticone, *Reclamă pentru loterie* (poziția 415/1937, p.38); Elisabeta Ionescu, “*Fabrica de milionari*” (poziția 180/1938. p.18); Ioan Teodorescu-Olaru, *Eni, sărac...* (poziția 488/1943, p.36).

*

Cele mai consistente prezențe în cadrul secțiunii de afiș sunt cele ale artiștilor: Ion ANESTIN (zece lucrări la edițiile din 1937, 1939 și 1942), Lili PANCU (nouă lucrări în anii 1937, 1938, 1939 și 1940), Elena PETRAGLU-DEȘLIU (șase lucrări la edițiile din 1937, 1938, 1939 și 1940) și Ion F. GESTICONE (patru lucrări în 1937 și 1938).

Datele personale ale carierei îl recomandă pe Ion ANESTIN ca fiind personajul principal al domeniului referențial. Participant la expozițiile internaționale de afiș din Paris și Breslau (ambele în 1937), artistul citat s-a manifestat ca un creator multilateral: grafician (accentul fiind plasat asupra desenului satiric și ilustrației de carte), scenograf, pictor și sculptor (ultimele două practicate pasager).³⁵ Dintre lucrările expuse la Salonul de alb și negru am comentat compozițiile: **“Image d’Epinal”** (1937) și **Lapte** (1939).

Lili PANCU a fost pictoriță ca formație profesională, dar a demonstrat excelente calități și în grafica publicitară. Insistența cu care a abordat acest mod particular de exprimare vizuală vine dintr-o nevoie imperios resimțită de manifestare creatoare³⁶ și nu ca reflex al modei timpului. Din creația acestei artiste am analizat lucrările: **“Luna Bucureștilor”** (1938) și **Afiș (Nu mâncați cât patru)** din 1940

Elena PETRAGLU-DEȘLIU a avut o carieră artistică similară, ce a fost jalonată de numeroase expoziții personale începute la Băile Herculane în 1934. Pictoriță și graficiană, ea a practicat cu egal succes ilustrația de carte³⁷ și, putem adăuga cu perfectă îndreptățire, afișul. Din opera sa expusă la Salonul de alb și negru ne-a reținut atenția compoziția intitulată **“România”** (1940).

În fine, Ion F. GESTICONE a fost un fervent practicant al exprimării grafice prin intermediul afișului, cu excelente rezultate obținute atât pe plan național, cât și internațional. Grafician și licențiat în drept, el activând ca avocat în perioada 1925-1940, Gesticone a fost recompensat cu un premiu încă de la debut. Acest fapt s-a produs cu prilejul concursului de afișe organizat de editura *“Cartea Românească”* (1920). Realizările sale de notorietate sunt ancorate în același domeniu de activitate creatoare cu referință turistică și social-educativă.³⁸ Prezența sa la manifestarea națională de profil a fost surprinzător de modestă numeric, dacă ne gândim la valoarea-recunoscută oficial-a demersului său.

³⁵ Cf. Octavian Barbosa, *op. cit.*, p.20-21.

³⁶ Idem, p.378: “...Atât în pictură, cât și în guașă și desene, este adepta notației directe, atentă însă nu la fidelitatea față de motiv cât la transcrierea nealterată de alte influențe a propriilor reacții subiective”.

³⁷ Idem, p.386.

³⁸ Idem, p.196.

Afișul intitulat **"Retezat"** (1937) se încadrează în subdiviziunea turistică de agrement montan. Gesticone surprinde monumentalitatea zonei vizualizată prin intermediul unei perspective montante. Centrul de interes pe care-l stabilește se focalizează asupra masivității peretelui de granit. Zăpada, ce acoperă valea largă până la baza urcușului, intră într-o perfectă rezonanță cromatică cu cenușiul închis al rocii dure. Impactul optic este susținut de către înscrisul infrapaginal (litere voluminoase) și sporește prin profilarea crestei montane pe fundalul celest. Aerul curat al înălțimilor, făgăduiala unei ascensiuni riscante-dar cu atât mai interesante-pentru pasionații alpinismului, perspectiva unui tur de orizont asupra Țării Hațegului, reprezintă tot atâtea argumente subsumate ofertei promoționale conținute de afiș.

"Cocoș de munte" (1938) se raportează la practicarea turismului de agrement cinegetic. Inscricționarea afișului este concepută pentru oferta promoțională externă-*"La chasse en Roumanie"*-și populează un spațiu paginal redus la elementele de identificare strict necesare: cocoșul de munte gata de zbor și copacul pe creanga căruia mai zăbovește încă mult râvnitul trofeu al pădurilor carpatine. Sensul promoției este explicit și poate fi rezumat în expresia: *"Veniți, vânați și distrați-vă!"*.

*

Fără a impresiona cantitativ, secțiunea afișului de la Salonul de alb și negru se impune atenției prin calitatea produselor oferite pe durata anilor 1937-1945. Tematica turistică predomină în ansamblul graficii publicitare din considerente social-economice lesne de înțeles. Nevoia de a propaga imaginea țării prin intermediul frumuseților ei naturale și amenajate conduce, finalmente, la obținerea prestigiului politic dorit și la avantaje financiare consistente pentru bugetul național. Aceste argumente sunt valabile și în ziua de azi, ele menținând cota ridicată de interes pentru afișul turistic. Probabil că ele dau serios de gândit și responsabililor ministerului autohton de resort.

Comerțul, cultura și propaganda social-educativă (cu sau fără conținut politic) beneficiază de o tratare cantitativă aproape egală pe durata celor nouă ediții cu expunere de afișe (1937-1945). Produsele comerciale au menirea expresă de a ne ușura traiul cotidian. Cultura era și continuă să reprezinte un articol de lux a cărui consumare implică dureroase eforturi pecuniare. În replică, propaganda social-educativă oferă remediul miraculos al banilor câștigați la loterie. În atari condiții, cu banii astfel obținuți ne putem permite să achiziționăm cele mai sofisticate produse comerciale, să facem turism nu numai în țară ci și în cele mai exotice colțuri ale planetei, să participăm la re-edificarea actului cultural în România.

Departate de a ambiționa la clasamente speculative și deșarte, putem reaminti numele unor creatori ce au onorat secțiunea de afiș a Salonului de alb și negru. În primul rând se detașează prestațiile lui Ion ANESTIN și Ion F. GESTICONE, artiști ce au excelat în domeniul graficii publicitare. Ei sunt

secondați de către Lili PANCU și Elena PETRAGLU-DEȘLIU. Printre alte nume cu rezonanță în epocă, trebuie citate-alfabetic- cele ale doamnelor Florica CORDESCU și Lita BOTEZ-STORCK, respectiv al domnului Mircea OLARIAN.

Per ansamblu, secțiunea de afiș a probat realele virtuți ale artiștilor plastici români interbelici, ce erau capabili să se exprime la un nivel european. Secțiunea de afiș a conferit un plus de prestanță expoziției anuale găzduite sub genericul Salonului de alb și negru între anii 1937-1945.

ANEXĂ

Secțiunea de afiș la Salonul de alb și negru

1937

- ANESTIN Ion, 394. Afiș de teatru; 395. Afiș viticol; 396. Afiș de turism; 397. Afiș pentru țuică; 398. Image d'Epinal (p.37).
 BĂCULESCU Jeana, 399. Afiș (p.37)
 BASSARAB Ioana, 400. Sinaia; 401. Frigorifere C.F.R.; 402. România (p.37)
 BERA Dimitrie și DROC Maria, 403. Fructe românești (p.37)
 CHIROVICI Florica, 404. Balcicul (p.37)
 CLOCACEV Tatiana, 405. Lacul Caprei Negre (p.37)
 CORNEA Virgil, 406. București, orașul abundenței; 407. Cu L.A.R.E.S. peste munții și marea României; 408. Sibiu, sporturi de iarnă (p.37)
 DUMBRAVĂ Maria, 409. Galeries Lafayette; 410. Vinurile Garoflid; 411. Bazinul Lido; 412. Revista "Străjerul" (p.37)
 GESTICONE F. Ion, 413. Retezat; 414. Vin Cotnari; 415. Reclamă pentru loterie (p.38)
 HĂRTOPEANU Petre, 416. Coasta de Argint; 417. Japonica Mail Lac; 418. Reclamă pentru cravate (p.38)
 LAUNAY Marie-Louise, 419. Cafea Meinel (p.38)
 MAUR Sigmund, 420. Proiect de afiș pentru O.N.T.; 421. Proiect de afiș (p.38)
 OLARIAN Mircea, 422. Clar de Lună, Bran; 423. Dimineață la Ada- Kaleh (p.38)
 ORLEANU Ion-Petru, 424. L.A.R.E.S.; 425. Bucurest (p.38)
 PANCU Lili, 426. Malaxa. 427 Westend; 428. Săptămâna Cărții; 429. La chasse en Roumanie (p.38)
 PETRAGLU-DEȘLIU Elena, 430. București; 431. București (p.38)
 PILLAT-BRATEȘ Maria, 432. Balcic; 433. Vânătoare; 434. Bucovina (p.39)
 SILVESTRU Petru, 435. "Domos", Societate de construcții moderne (p.39)
 ȘERBĂNESCU Taca, 436. Sinaia; 437. Ciorapul Liana (p.39)

1938

- BOTEZ Lita-Cecilia, 54. Peste tot fierul electric de călcat; 55. Editura "Cartea Românească" (p.11)
 CĂLINESCU Alexandrina, 71. Vălenii de Munte (p.12)
 CORDESCU Florica, 88. Afiș pentru produse cosmetice; 89. Afiș pentru parfum (p.13)
 DEȘLIU Elena, 109. Turtucaia (p.14)
 GESTICONE F. Ion, 146. Cocoș de munte (p.16)
 IONESCU Elisabeta, 180. Fabrica de milionari (p.18)
 PANCU Lili, 289. Rex (p.23); 290. România; 291. Luna Bucureștilor (p.24)

1939

ANESTIN Ion, 473. Teatru; 474. Lapte (p.45)
DEȘLIU Elena, 475. Muncă și voie bună (p.45)
PANCU Lili, 476. România, țara fructelor (p.45)
STORCK-BOTEZ Lita, 477. Yacht Club Regal Român (p.45)

1940

DEȘLIU Elena, 91. România; 92. România (p.14)
DUMBRAVĂ Maria, 124. Turism; 125. Școala de călărie (p.16)
PANCU Lili, 289. Afiș (p.25)
PETROVICI Ioan, 305. România pitorească, Cheile Bicazului; 306. România pitorească, Balciș;
307. Expoziție de flori (p.25)

1941

ILIU Iosif, 281. Circul; 282. Teatru (p.25)
IORGA Alina, 289. Salonul Oficial de Toamnă 1941 (p.26)
TOMAZIU Gheorghe, 499. Afiș (p.38)

1942

ANESTIN Ion, 7. Afiș; 8. Afiș; 9. Afiș (p.9)
CONSTANTINESCU Paul, 101. Foot-ball; 102. "Ajutorul de iarnă" (p.12)

1943

DUMBRAVĂ Maria, 170. Film documentar (p.18)
STEENSBALLE Monica, 468. Sinaia, sporturi de iarnă (p.35)
TEODORESCU-OLARU Ioan, 488. Eri, sărac... (p.36)

1944

ȘTIUBEI Dimitrie, 430. Proiect de afiș maritim (p.32)
WEXLER Medi, 482. Afiș (p.35)

1945

COVA Iosif, 71. Perspective (p.12)
LESSEN Iosif, 194. Perspective (p.19)
MOLNAR Iosif, 245. Perspective (p.21)
ZIN L. 414. Două banchete; 415. Lupoica; 416. Le Champion (p.31)
ZINCOVSCHI Grigore, 417. Întăriți prietenia Româno-Sovietică; 418. Pacea; 419. 23 August;
420. După miezul nopții la teatru (p.31)

ILUSTRĂȚII

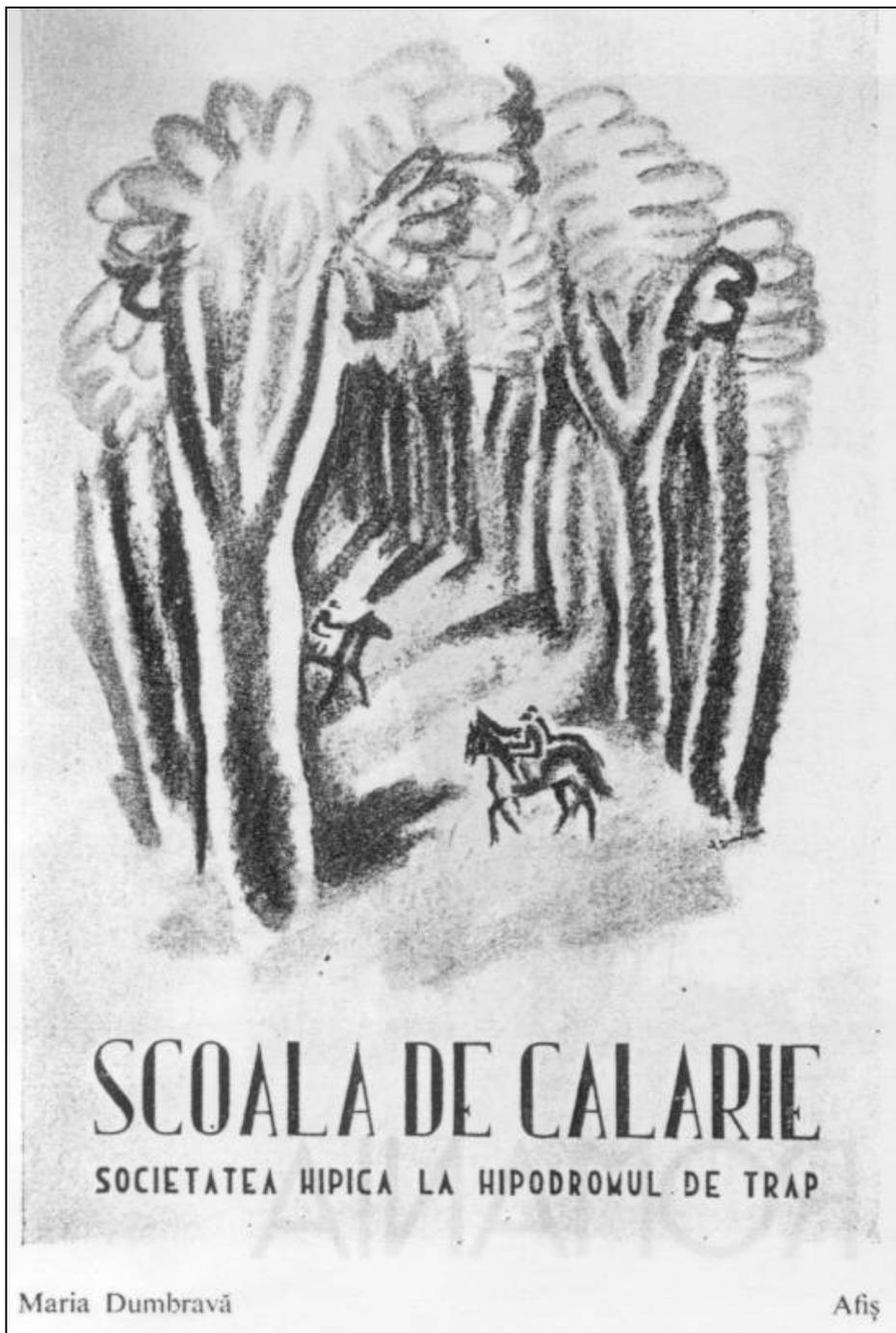












Maria Dumbravă

Afiș





RECENZII - BOOK REVIEWS

Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000; 296 pagini + 164 ilustrații.

Profesor la Universitatea Martin Luther din Halle-Wittenberg, Wolfgang Schenkluhn este în momentul de față unul dintre cei mai reputați specialiști în istoria artei medievale, cu preocupări mai vechi privind arhitectura ordinelor religioase, concretizate în numeroase lucrări și studii. Prima sa contribuție importantă la cunoașterea arhitecturii ordinelor Dominican și Franciscan o reprezintă teza de doctorat publicată în 1985 la Berlin și intitulată "*Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*" (*Ordines Studentes. Aspecte privind arhitectura bisericilor dominicane și franciscane în secolul XIII*).

Apărută în anul 2000 la Editura Științifică din Darmstadt (R.F. Germania), cartea intitulată "Arhitectura ordinelor cerșetoare. Arta construcțiilor dominicane și franciscane în Europa" reprezintă o premieră în istoriografia arhitecturii medievale europene. După cum arată însuși autorul, ea "oferă o privire de ansamblu asupra arhitecturii ordinelor cerșetoare din Europa, de la începuturile sale în secolul al XIII-lea până la sfârșitul Evului Mediu". Volumul este structurat în opt capitole care cuprind aspectele legate de răspândirea celor două ordine după înființare, stadiul cercetării și problemele apărute în deslușirea datelor specifice, contextul istoric,

tipuri și concepte arhitectonice, cu o prezentare sintetică privind evoluția construcțiilor începând din secolul XIII până la finele secolului al XV-lea.

Autorul își concentrează în mod deosebit atenția asupra arhitecturii bisericilor, care reprezintă, de altfel, partea cea mai consistentă a patrimoniului rămas în urma declinului celor două ordine în secolul XVI. Războaiele religioase din Franța și victoria Reformei în Europa centrală și central-răsăriteană s-au soldat cu însemnate pierderi în rândul așezămintelor ordinelor catolice. Abandonarea clădirilor urmată de devastarea sau folosirea acestora de către comunitățile locale în scopuri improprii, sau de transformarea lor în reședințe laice, a dus în majoritatea cazurilor la degradarea și dispariția multor edificii. Cele mai afectate de aceste schimbări au fost spațiile de viață comună adăpostite de claustru, al căror partiu specific a putut fi cu greu adaptat cerințelor unor funcțiuni noi. Acolo unde ele au supraviețuit, bisericile au suferit modificări substanțiale în perioada Contrareforme, care au afectat în principal arhitectura interioarelor.

Tributar formației sale filosofice, Schenkluhn reia, de data aceasta cu o oarecare rezervă, teoria sa mai veche privind influența celor două biserici care adăpostesc mormintele întemeietorilor celor două ordine, respectiv San Francesco din Assisi și San Domenico din Bologna, asupra evoluției tipologice în arhitectura bisericilor franciscane și dominicane. Contestatată de numeroși autori, această teză rămâne neconvincătoare privită prin prisma dovezilor existente, care indică o mare diversi-

tate tipologică, pornind de la sala tăvănită cu absidă pătrată, până la halele cu două sau mai multe nave boltite sau bisericile înzestrate cu capele radiale și deambulator din Italia și Franța. Tradițiile culturale și particularitățile geografice și ambientale au avut un rol hotărâtor în acest sens, care poate fi remarcat deja din faza primelor edificii realizate în perioada de expansiune a celor două ordine, din secolul XIII. Lipsa transeptului la bisericile din regiunile situate la nord de Alpi, utilizarea pe scară largă a cărămizii în ținuturile din nordul Europei sau predominanța structurilor cu navă unică în Europa central-răsăriteană, constituie exemple ale adaptării la condițiile locale specifice.

O atenție sporită este acordată construcțiilor datând din perioada de maximă răspândire a celor două ordine în secolul XIII, care sunt tratate într-un capitol separat și sunt însoțite de hărți cu localizarea așezămintelor întemeiate pe tot cuprinsul Europei până în anul 1300. Monumentele sunt grupate pe țări și provincii, cu o abordare mai detaliată privind tipologia bisericilor din ținuturile vorbitoare de limbă germană. În cazul Poloniei, Boemiei și Ungariei, se simte lipsa studiilor zonale specifice, care ar fi putut furniza autorului datele necesare și suficiente pentru aprecierea corectă în cronologia fondărilor și pentru o analiză mai pertinentă a aspectelor legate de evoluția arhitecturii ordinelor cerșetore din această parte a Europei. Carențele bibliografice sunt sesizabile și prin confuziile care apar în denumirea unor localități ("Hermannsburg" în loc de Hermannstadt - Sibiu, în Transilvania), prin lipsa de pe hartă a unor conventuri dominicane atestate documentar înainte de 1300 (cum ar fi cel din Sighișoara) sau prin marcarea fără mențiunea așezării în cazul fondărilor franciscane de secol XIII din Transilvania.

Capitolul șapte ar cuprinde construcțiile ridicate în secolele XIV și XV, dar se rezumă în principal la bisericile din Italia, Franța și Germania. După o introducere în care este prezentat contextul specific legat de evoluția celor două ordine și modificările legislative interne apărute după 1300, sunt analizate aspectele legate de "monumentalizarea" și "standardizarea" edificiilor precum și cele privind reconstrucțiile și transformările frecvent operate după 1350.

Ultimul capitol este dedicat clădirilor care adăposteau încăperile de viață comună, așa numitul claustru, care sunt tratate pe scurt, în doar opt pagini. După o prezentare succintă a partiului ideal cistercian cu funcțiunile sale specifice, sunt amintite câteva construcții din Franța și Italia, considerate de către autor de referință, chiar dacă unele dintre ele au dispărut - cum ar fi conventul dominican St. Jacques din Paris. Pe lângă acestea se păstrează totuși câteva exemple remarcabile ale arhitecturii claustrilor dominicane și franciscane din Spania, Germania și Flandra, pe care autorul omite să le amintească. Sălile de bibliotecă, dormitoare, refectoriile și sălile capitulare, au ocupat un loc important în viața conventuală, cu o arhitectură specifică, oferind adesea exemple spectaculoase de ingeniozitate tehnică și măiestrie artistică. De altfel, în finalul acestui capitol Schenkluhn recunoaște complexitatea problemelor pe care le ridică arhitectura claustrului medieval, "despre care ar trebui scrisă o altă carte".

Observațiile finale pun în discuție câteva clișee perpetuate în istoriografie de-a lungul timpului. Relativa omogenitate în arhitectura ordinelor cerșetore, sugerată de majoritatea studiilor de specialitate, nu are prea mare legătură cu realitatea. În primul rând, autorul atra-

ge atenția asupra deosebirilor existente între conceptele arhitectonice dominicane și cele franciscane, izvorâte din "geneza, evoluția și expansiunea diferită a celor două ordine", având ca trăsături principale comune legământul sărăciei, misionarismul și prozelitismul catolic.

La fel de îndoielnică pare să fie la prima vedere și influența predicii asupra arhitecturii bisericilor, a căror mărime și configurație spațială reflectă mai degrabă dependența de condițiile economice, respectiv de nivelul de dezvoltare al așezărilor și de generozitatea fidelilor laici. Spații pentru predică se

puteau găsi și în exterior, mai ales acolo unde bisericile conventuale erau așezate cu fațada spre o piață.

Pentru cercetătorii arhitecturii religioase medievale, cartea lui Wolfgang Schenkluhn reprezintă un instrument de lucru deosebit de util. Ilustrația bogată și datele referitoare la un număr apreciabil de monumente existente sau dispărute, furnizează informațiile necesare înțelegerii fenomenului arhitecturii mendicante, locul și importanța sa pentru istoria arhitecturii europene.

MIHAELA SANDA SALONTAI

Transylvania Anno Domini MMI, fotografii de Budai Enikő, introducere de Visky András, apendice de Kovács András, Koinónia, Cluj, 2002, pp. 5 – 93, ilustrații alb-negru și color.

Sub titlul de *Transylvania Anno Domini MMI* a fost publicat albumul cu fotografii de Budai Enikő, la editura Koinónia din Cluj. La prima vedere – chiar coperta sugerează acest lucru – se pare că fotografiile alb-negru și color sunt adunate laolaltă într-o confesiune lirică. Fotograful dorește să immortalizeze Transilvania monumentelor istorice, în special a ruinelor. Curiozitatea cărții constă din faptul că ea este rezultatul colaborării a trei specialiști. În prelungirea (sau întâmpinarea) mesajului fotografului Budai Enikő se constituie introducerea dramaturgului și editorului Visky András, care într-un limbaj foarte plastic sugerează aceeași atmosferă ca și cea surprinsă prin fotografii. Acestora li se adaugă consistentul text al istoricului de artă Kovács András, căruia i-a revenit sarcina de a descrie monumentele din punctul de vedere al istoriei artei și în special, al arhitecturii.

Nu este intenția noastră să analizăm cu ce scop a fost publicată cartea, cui i se adresează și în ce mod face acest lucru, deși este evident că o carte de popularizare despre monumentele istorice ale Transilvaniei este chiar foarte necesară. Totodată, nu putem să ne ocupăm, în paginile unei reviste de istoria artei, nici de analiza compatibilității celor două texte și respectiv a fotografiilor.

Din titlu reiese că este vorba despre un raport de situație, despre o dare de seamă, parcă s-ar afirma: aceasta este Transilvania în anul Domnului 2001. Transilvania, care ni se înfățișează este, precum am menționat deja, a monumentelor – castelelor, conacelor, bisericilor fortificate. Sunt în primul rând monumente în ruine, dar întâlnim și unele în folosință, și deci întreținute. Selecția este subiectivă: monumentele aparțin diferitelor zone geografice ale Ardealului, provin din diferite epoci, au sau au avut felurite întrebuințări (spații de locuit, de protecție, de rugăciune) și au fost construite în stiluri variate. Fotograful a surprins în primul rând monumente germane și maghiare dar pe pagina interioară a foi

de titlu putem vedea catapeteasma unei biserici de rit oriental.

Munca celui care a scris textul, intitulat cu modestie *Apendice*, a fost grea, pentru că nu putea să-și aleagă un discurs independent despre monumentele din Transilvania, ci a trebuit să se conformeze selecției fotografiilor. În timp ce selecția a fost determinată probabil de considerente artistice, pe atunci istoricul de artă care operează cu anumite criterii științifice și metodologice a ales această formula a unor fișe pentru fiecare monument în parte. Această soluție mi se pare fericită, pe de o parte pentru că astfel pot fi excluse niște generalizări, inevitabile în cazul tratării împreună a unor monumente de diferite feluri, pe de alta, pentru că ele completează cu informațiile istoricului de artă viziunea artistului. În fotografii accentul se pune mai ales pe monument în sine și nu pe relația acestuia cu mediul, credem că este justificat faptul că și descrierile pun accentul în primul rând pe istoria construirii monumentelor și nu pe elementele de istoria culturii (evenimente legate de monumente, personalități care au avut legătură cu ele, viața cotidiană, mecenatură etc).

Ne vom referi în prezentarea noastră doar la *Apendice*, mai mult, în acest cadru ne vom ocupa doar de monumentele renaștiste, care reprezintă domeniul de cercetare al celui care a scris această parte. Autorul nu necesită prezentare. Kovács András este considerat cel mai bun cunoscător al Renașterii din Transilvania. El s-a impus ca atare nu grație unor lucrări de sinteză ci datorită acelei severități științifice, care are tradiție în cercetarea de istorie și istoria artei la Cluj. Acesta se bazează în primul și în primul rând pe izvoare, pe analiza acestora și compararea lor cu situația actuală al obiectului studiat (în acest caz, a monumentelor). Prin cumularea unor studii monogra-

fic, Kovács András a reușit să modifice imaginea cunoscută până atunci despre Renașterea din Transilvania, datorată mai ales lucrărilor de sinteză ale reputei specialiste Balogh Jolán, care a imprimat prea puternic concepția ei despre Renaștere asupra materialului existent și reconstituibil prin izvoare.¹

Cercetările de parament și săpăturile arheologice din ultima vreme au dovedit că este foarte dificilă realizarea unei sinteze despre arta transilvană a secolelor 16 – 17, deoarece noile informații și rezultate, sunt în stare să răstoarne teoriile. Este de ajuns să amintim cercetările de la palatul episcopal din Alba-Iulia, castelul din Criș, Magna Curia din Diva, castelele din Ilia și Lăzarea, conacul din Mălâncrav, castelul din Micloșoara, conacul din Turia sau castelul din Vințul de Jos, pentru a ilustra pe de o parte întinderea cercetărilor, iar pe de alta schimbările survenite în problematica Renașterii din Transilvania. Astfel, pictura murală, despre care s-a crezut că nu s-a păstrat mai nimic, ori nu s-a cunoscut nimic din ea, a început să iasă la iveală de sub straturile de vâruială ale castelelor și conacelor.

În *Apendicele* cărții, Kovács András se limitează la descrierea comparativ-analitică a monumentelor, la asocierea informațiilor din izvoare cu ceea ce ni s-a păstrat, respectiv cu rezultatele cercetărilor de parament și ale săpăturilor arheologice. Astfel, în urma săpăturilor de la Vințul de Jos s-a dovedit ceea ce Kovács András a intuit deja la scrierea studiului său despre acest castel, și anume că, ruinele care ni s-au păstrat nu corespund castelului lui Martinuzzi Fráter György și respectiv, că ansamblul a fost comandat de Bethlen Gábor și avea planul hexagonal, înscris în elipsă.² În articolul despre castelul de la Medieșu Aurit, atrage atenția asupra acelei probleme stilistice care se ivește la acest monument, aflat odinioară la punctul de întâlnire a Ungariei Septentrionale și al

Principatului Transilvaniei. Acest lucru se poate surprinde stilistic prin prezența unor ancadrame de piatră de factură clujeană, respectiv al altora care au analogii morfologice în zona Ungarie de Nord. Pe marginea fișei despre castelul Bethlen de la Sânmiclăuș, capitol foarte important al Renașterii din Transilvania, amintește acel caz edificator din punctul de vedere al istoriei istoriografiei artei, reprezentat de tendința la un anumit punct a istoricilor de artă de a surprinde în acest monument tranziția de la renaștere la baroc. Acest lucru a fost posibil prin prezența unor elemente arhitectonice de factură barocă în ansamblul renașcentist. Despre acele elemente, a dovedit în schimb, B. Nagy Margit, pe baza izvoarelor, că ele sunt adaosuri cu aproape o sută de ani mai târziu decât clădirea în sine.³ La tratarea istoriei consturirii castelului de la Bonțida, Criș, Sânpaul reiese că istoria acestor ansambluri nu poate fi reconstituită fără coroborarea rezultatelor cercetărilor arheologice, de parament, stilistice și ale izvoarelor.

Kovács András nu se ferește să prezinte și exemplele negative ale aplicării rezultatelor cercetării: este vorba despre cercetările arheologice din anii '70 de la Criș, ale căror rezultate au fost "adaptate" la poziția literaturii de specialitate din acea vreme. Remarcă deasemenea, că la castelul de la Lăzarea, unde lucrările de restaurare se desfășoară încă din anii '60, unele recon-

stituiri nu pot fi justificate cu nici un document: "*a fost restaurat palatul de pe latura nordică, al cărui aspect exterior nu poate fi justificat cu izvoare, se impune în mod agresiv și domină cu volumul său în așa manieră ansamblul, încât și valoroasele detalii renașcentiste se pierd.*" (p. 66.). Această observație notează foarte bine exigența pe care Kovács András o impune în cercetarea istoriei artei.

Pe lângă istoria construirii Kovács András se referă și la soarta mai târzie a monumentelor, care după cincizeci de ani de abandon și de distrugere dă foarte mult de furcă specialiștilor; în acest travaliu și el este intens implicat, iar rezultatele pozitive încep să apară. Este de ajuns să amintim cazul castelului de la Bonțida, Iliia și Micloșoara.

Considerăm, că este un lucru pozitiv apariția unei astfel de cărți, care prezintă tema din mai multe puncte de vedere. Fotografiilor artistice și de o foarte bună prezentare grafică li se adaugă și glosarul, care facilitează înțelegerea textelor, totodată familiarizând cititorul cu termeni de specialitate.

Totodată, ținem să specificăm, că într-un astfel de volum nu putem aștepta publicarea noilor rezultate. Însă sperăm, că în curând Kovács András va face și acest lucru, mai ales, că se aude, că pregătește propria sinteză. O așteptăm cu nerăbdare!

SZÉKELY SEBESTYÉN GYÖRGY

¹ Asupra importanței pe care rezultatele aduse de Kovács András le au – și care nu au fost încă sintetizate de el – atrage atenția Mikó Árpád. Vezi: Mikó Árpád, "Reneszánsz", in: Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde, *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, [Budapest], 2001, pp. 284 – 316 (capitolul "Reneszánsz művészet a széthullott országban").

² Vezi: Kovács András, Az alvinci kastély, in Korunk, 30/1971, pp. 1169 – 73, respectiv: Kovács András, Szabályos alaprajzú, olaszbástyás várkastélyok Erdélyben, in: Művelődéstörténeti tanulmányok (szerk. Csetri Elek, Jakó Zsigmond, Sipos Gábor, Tonk Sándor), Bukarest, 1980, pp. 77 – 99.

³ Vezi: B. Nagy Margit, "A bethlenszentmiklósi kastély", in: *Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok*, Bukarest, 1970, pp. 158 – 171

Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița [Die Renaissancearchitektur von Bistritz]*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 1999, 132 Seiten, 178 Abbildungen, traducere din limba germană a recenziei apărută în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 24(95) Jahrgang (2001), Heft 1, Vereinigt mit Siebenbürgische Semesterblätter, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien.

Înainte de discutarea cărții aș vrea să fac câteva remarci asupra felului în care este privită moștenirea culturală a sașilor din Transilvania, de către majoritatea autorităților române, a conducătorilor de muzee, a ghizilor turistici și a istoricilor. Pe de o parte se constată că ea este acceptată, dar pe de altă parte se încearcă a i se ascunde originea. Spre exemplu așa au putut să constate nemții și austriecii care au venit în 1998 la întâlnirea de la Bistrița, că au revenit într-un oraș în care, de fapt, înainte nu locuiseră sași. Acest gen de informație au citit-o în broșurile înmânate de către oficialitățile care le-au făcut o primire foarte călduroasă. Acest incident nu este însă singular. Asemenea exemple de trecere sub tăcere a realizărilor culturale săsești se întâlnesc atunci când se vizitează muzeele din orașele săsești, în prezentarea documentelor săsești, dar mai ales în pliantele turistice. Astfel de omisiuni se întâlnesc adesea în istorie. Preluând un gând al doctorului Ernst Wagner, îmi exprim speranța că o Românie detașată de prejudecăți și de complexe de inferioritate va reuși să fie conștientă de prezența seculară germană din interiorul arcului carpatic și nu va mai fi o timidă în a spune lucrurilor pe nume.

În ultimul timp însă se pot observa și unele aprecieri pozitive legate de această temă, cum este cartea scrisă de Gheorghe Mândrescu, pe care dorim să o discutăm aici. Autorul ne atrage

atenția, încă din cuvântul introductiv, asupra valorosului patrimoniu istoric arhitectural al orașului Bistrița. El este de părere că autoritățile orașului, precum și locuitorii ar trebui să-i acorde o mare importanță, chiar dacă această moștenire este percepută de unii ca fiind "străină". Aceste monumente ale culturii ar trebui să devină un factor educațional, iar locuitorii ar trebui să le cinstească cu mândrie. Aceste aprecieri nu se referă la sași ca și creatori ai acestor valori, ci la ceea ce ei reprezintă. Ar fi mai potrivit să nu considerăm aceste valori ca fiind "străine", ci să le privim ca pe o moștenire săsească, deoarece sașii nu au fost străini. În continuarea prezentării autorul nu lasă loc niciunei îndoieli, afirmând că orașul a fost întemeiat în secolul al XII-lea de către coloniști germani și că monumentele arhitectonice care constituie obiectul lucrării sale, au aparținut cetățenilor sași și au fost ridicate de asemenea de către constructori sași. El amintește câteva nume de nobili care în secolele XV-XVI au influențat destinul orașului și au construit case reprezentative: Eiben, Kugler, Forster, Beuchel, Werner, Sartor, Fünkesch, Pello, Petermann și Kürschner.

Autorul remarcă și faptul că meșteri constructori și comercianți bistrițeni s-au stabilit în orașe moldovene precum Suceava, Siret și Baia, unde existau comunități germane. Din aceste orașe veneau ocazional la Bistrița și germani, cum ar fi și meșterul constructor Hans Maurer, numit și Johannes Lapidica sau Muratoris. Acesta a achiziționat în anii '30 ai secolului XVI casa lui Andreas Beuchel, despre care vom mai vorbi. Mândrescu nu încearcă să-l transforme pe acest meșter și proprietar bistrițean într-un "Ioan Zidarul", român, așa cum apare adesea în documentele românești. Ar fi de dorit ca acest punct de vedere să fie abordat și de către Muzeul de Istorie al orașului, mai ales în ceea ce privește modul de prezentare a monumentului.

Din punct de vedere al istoriei artei, monografia lui Mândrescu reprezintă o contribuție valoroasă. El folosește o literatură de specialitate cuprinzătoare, completată de munca în teren și studiul arhivelor. Încearcă să integreze monumentele arhitectonice bistrițene ale goticului târziu și ale Renașterii în ansamblul de dezvoltare sud-est european, precum și să le situeze valoric în cadrul arhitecturii transilvănene.

După prezentarea imaginii de ansamblu a istoriei orașului Bistrița până în secolul XVI, istoricul de artă urmărește dezvoltarea urbanistică, precum și tipul predominant de construcție a caselor. Constructorii bistrițeni onorau nu numai solicitările venite din partea orașului, așa cum se menționează într-un capitol special, ci lucrau și în alte părți ale Transilvaniei și în Moldova. Unora dintre ei li se cunoaște și numele.

Mai apoi autorul cercetează și descrie istoria construcției, precum și elementele constitutive actuale, ale monumentelor arhitectonice rămase din goticul târziu și din Renaștere. Mândrescu include casa lui Andreas Beuchel (Holzgasse colț cu Postgasse), care astăzi este restaurant, în perioada de trecere de la gotic la Renaștere (sfârșitul secolului XV). Casa parohială, precum și alte multe clădiri din piața de cereale, printre ele numărându-se casa Petermann (nr. 15) sunt evaluate de autor ca aparținând Renașterii timpurii (prima jumătate a secolului XVI). Și casele de pe Ungargasse (nr. 3, 24), Holzgasse (nr. 10, 11, 14) și Beutlergasse (nr. 3) au portaluri și ferestre renaștentiste. După părerea noastră această încadrare stilistică a caselor este problematică, deoarece goticul și Renașterea coexistă până la jumătatea secolului XVI. Elementele de Renaștere apar în deplinătatea lor abia la Casa Argintarului (Beutlergasse nr. 5). Arhitectul italian Petrus Italus a conceput în anii '60 ai secolului XVI planul fațadei acestei noi

construcții.

Acest Petrus Italus a condus lucrările de construcție la biserica evanghelică între anii 1560-1563. Mândrescu vede aceste lucrări ca fiind o restaurare renaștentistă a unei basilici gotice deja existente. Noi credem că aceste lucrări au constituit o reconstrucție, deoarece ridicarea unei biserici hală pe locul unei basilici este mai mult decât o restaurare. De la fosta biserică s-au păstrat de fapt numai turnul clopotniță și părțile de jos ale pereților cu portaluri gotice.

Autorul îi dedică arhitectului Petrus Italus de Lugano un capitol special, scoțând astfel în evidență influența pe care a avut-o acesta. Petrus Italus a lucrat la Lemberg unde s-a reîntors după ce și-a onorat contractul de la Bistrița. Autorul remarcă asemănările stilistice ale construcțiilor ridicate la Lemberg și la Bistrița.

Printr-o analiză stilistică detaliată, autorul urmărește influențele goticului și ale Renașterii la construcțiile din Moldova secolelor XV-XVI. El încearcă să demonstreze că o mare parte a constructorilor și mai ales a pietrarilor provine din Bistrița și că aceștia au realizat ancadramentele de piatră ale portalurilor și ferestrelor unor biserici ortodoxe și ale unor monumente laice.

Concluzia istoricului de artă este următoarea: "Prin rolul jucat în ansamblul evoluției arhitecturii în stil Renaștere din Transilvania, prin legăturile strânse cu alte regiuni europene și nu în ultimul rând prin contribuția pe care și-a adus-o la răspândirea Renașterii în Moldova, arhitecturii orașului Bistrița îi poate fi rezervat unul dintre primele locuri între centrele artistice transilvănene ale secolului al XVI-lea" (p. 118).

Această expunere este completată de 178 ilustrații alb-negru a căror calitate de tipar lasă de dorit, cu toate că au fost reproduse pe hârtie glasată.

MICHAEL KRONER

Athanasius Kircher, *Il Museo del mondo*, Edizioni de Luca, Roma, 2001, 373 p.

În anul 2002 (după unii în 2001) s-au împlinit 400 de ani de la nașterea lui Athanasius Kircher, preot iezuit de origine germană, filosof, arheolog, geograf, teolog, astrolog, naturalist, astronom, filolog, lingvist, alchimist, etnolog, matematician, fizician și muzicolog, cel care a pus la Roma bazele muzeului public, înțeles ca loc de vizită și studiu.

În cinstea lui și a muzeului fondat de el, Muzeul Colegiului Roman, a fost organizată la Roma în primăvara anului trecut o amplă expoziție, cuprinzând o parte din colecția de artă și din obiectele adunate de el de-a lungul anilor. Expoziția, deschisă la Palatul Venezia, a fost ilustrată de un splendid catalog-carte, care însumează, în cele aproape 400 de pagini, nu numai numeroase imagini însoțite de docte comentarii, dar și numeroase studii referitoare la Kircher, la preocupările lui și la epoca în care a trăit.

Așa cum spune Umberto Eco, în prefața cărții-catalog, fascinația pe care o provoacă Kircher provine din "dificultatea de a-l clasifica". Dacă s-ar ține cont de afirmațiile greșite pe care le-a făcut, figura lui ar putea fi redusă la aceea a unui "autodidact lipsit de sens critic". Dar a intuit multe alte lucruri, printre care ce este și cum se folosește un microscop, faptul că epidemiile de ciumă erau provocate de microorganisme, a înțeles că ideogramele chinezești au o origine iconografică, viitorul pe care-l avea un fel de atropologie culturală de el practică, a făcut observații pertinente asupra vulcanilor și, chiar greșind toate considerațiile făcute asupra ieroglifelor, rămâne indiscutabil

părintele egiptologiei. Iată de ce, continuă Eco, Kircher fascinează "prin voracitatea lui, prin bulimia lui științifică, prin neliniștea enciclopedică și pentru faptul de a-și fi satisfăcut pasiunea în timp ce se afla, nu din cauza lui, la jumătatea drumului dintre două epoci ale Enciclopediei" (p.13).

Născut lângă Fulda, în inima Germaniei, în 1602 (1601) a fost profesor de matematică și limbi orientale și a demonstrat o înclinație genială pentru construcția de dispozitive optice, acustice, pirotehnice și muzicale, care i-au creat în epocă fama de magician. Din cauza Războiului de 30 de ani este obligat să părăsească Germania și se refugiază la Roma, unde pune bazele și lucrează vreme de 30 de ani la dezvoltarea Muzeului Colegiului Roman, un adevărat Teatru al Lumii, care anticipa modernele muzee ale științei din zilele noastre. Muzeul lui se situează "în antica tradiție a Teatrelor memoriei, printre "wunderkammer" sau colecțiile de diverse minunății tipice pentru colecționismul erudit din secolul XVII" (p.66). Zeci, poate sute de călugări iezuiți, plecați în lume pentru a-și desăvârși opera misionară, au contribuit indirect la bogăția acestei "camere a minunilor", pentru că la întoarcere aduceau cu ei obiecte exotice, hărți, instrumente, descrieri amănunțite ale locurilor, oamenilor, obiceiurilor întâlnite. Înființat în 1651, Muzeul rămâne, după moartea lui Kircher, deschis, cu intermitențe, până în 1773, când ordinul iezuit, căruia îi aparținea și Kircher, este suspendat în Statul Pontifical. Colecțiile științifice, etnografice și arheologice rămân la Colegiul Roman, iar cele artistice sunt împrăștiate în diferite părți, constituind punctul de plecare pentru alte numeroase muzee, care vor fi deschise la Roma în secolele următoare.

Expoziția de la Palatul Venezia a adunat sub același acoperiș o parte din obiectele aparținând muzeului inițial, căroro li s-au adăugat obiecte rare (precum ceasuri sau hărți) din sec. XVII într-o încercare de apropiere și interpretare a spiritului vechiului muzeu.

Catalogul este împărțit în opt capitole tematice, toate circumscrise ideii centrale de a da o imagine cât mai completă a extraordinarei personalități a lui Athanasius Kircher: **I. Muzeul Kircherian; II. Exotism și misionari; III. Ermetism și Egiptologie; IV. Astroonomie și științe ale pământului; V. Mașinării și știință; VI. Pinacoteca Colegiului Roman; VII. Arheologia; VIII. Iconologia kircheriană.**

Voi încerca să punctez câteva din ideile studiilor, nu neapărat în ordinea în care apar ele în volum, convinsă fiind că scopul lor, acela de a contura într-o manieră cât mai fidelă figura omului și eruditului Kircher, este atins în aceeași măsură de oricare din ele.

Pe la jumătatea secolului XVII, cei care vizitau Roma și erau cât de cât interesați de filosofie, invenții și minunății exotice știau că o escală la muzeul lui Kircher era absolut obligatorie, afirmă Paula Findlen, în *O întâlnire cu Kircher la Roma*, p. 39-47. În epocă, părintele iezuit devenise deja atât de cunoscut încât Jacob Spon, un călător olandez, în notele sale de călătorie își îndemna cititorii să încerce, dacă vor ajunge la Roma, să-l cunoască pe Kircher: "Vă place compania unei persoane culte? Nu uitați să-l vizitați pe părintele Kircher, expert în limbi necunoscute și în matematică".

Această experiență a limbilor necunoscute provenea dintr-o extraordinară pasiune pentru Orient, manifestată deja din 1630, când Kircher îi cerea Părintelui General să fie trimis în

China ca misionar. Cererea nu-i este satisfăcută, dar este trimis în Franța, unde, la Avignon, intră în legătură cu Nicolaus Claude Fabri de Peiresc, cu care începe să lucreze la descifrarea unor manuscrise egiptene. (Cf. Aldo Mastroianni, *Kirchen și Orientul în Muzeul Colegiului Roman*, p. 65-75). Spre deosebire de predecesorii săi, care încercaseră să transcrie ieroglifile, Athanasius Kircher își pune problema cititului lor. Reușește să alcătuiască un sistem de interpretare bazat pe o amplă concepție filosofică și pe teologia generală (Cf. Sergio Donati, *Ieroglifile lui Athanasius Kircher*, p. 101-110). Interpretarea kircheriană a scrierii egiptene a fost făcută pornind de la ideea că "toate fenomenele trebuie considerate drept entități simbolice aflate într-o unitate cosmică în perfect echilibru, iar pentru a exprima această idee egiptenii născociseră un sistem grafic simbolic cât se poate de potrivit" (Enrichetta Leospo, *Colecția egipteană din Muzeul Kircherian*, p. 125-130). Rezultatele acestei imense construcții sunt astăzi de nefolosit, dar efortul pe care l-a făcut Kircher rămâne pentru urmași "ca o poveste minunată care-și găsește în ea însăși explicația" (p. 109).

Odată ajuns la Roma, una din sarcinile lui Kircher (pe lângă aceea de profesor de matematică) este de a aduna un cât mai mare număr de informații provenite din lumea întreagă, în special din Orient și din lumea islamică, informații avute, așa cum am mai spus, cu ajutorul misionarilor ordinului. Multe din documentele pe care ei i le-au adus i-au servit la redactarea operei *China Illustrata*, carte ce a avut în epocă o răspândire enormă, chiar dacă informațiile pe care le conținea erau în parte greșite. Într-o altă operă, *Oedipus Aegyptiacus*, Kircher compară

religia egipteană cu cea aztecă. Informațiile despre Mexic, cunoscut pe vremea aceea sub numele de Noua Spanie, i-au fost furnizate de un preot din Puebla și de un iezuit francez transferat în Mexic. Cu amândoi Kircher a avut o corespondență îndelungată și bogată, amândoi i-au trimis daruri din Lumea nouă și i-au difuzat operele în Mexic. Cărțile lui Kircher au avut în Mexic un efect deosebit, mult mai profund decât cel determinat de curiozitățile mexicane în Europa. Până astăzi ele sunt prezente în bibliotecile publice și private mexicane. (Clara Borghelli, *Athanasius Kircher și Noua Spanie*, p. 86-91). Unul din discipolii lui Kircher, Giorgio de Seppi, a făcut la un moment dat un inventar al obiectelor exotice aflate în Muzeul lui Kircher, folosind termenul de "străin" pentru obiectele (japoneze, africane, braziliene) provenite de pe alte continente. Ele au intrat mai târziu în colecția Muzeului Preistoric Etnografic care poartă numele lui Luigi Pigorini (cf. Alessandra Cardelli Antinori, *Obiecte străine provenind din toate părțile lumii*, p. 79-81).

Dar Kircher a fost preocupat în egală măsură și de studiul astronomiei. Teoria sa pornește de la ideea unui predecesor, Niccolò Cabeo, autorul unei *Philosophia magnetica*, publicată la Ferrara, în 1627, în care susținea că forța magnetică este aceea care ține pământul nemișcat în centrul universului. Kircher a căutat în studiile sale "un sistem cosmologic unitar bazat pe universalitatea dualității lumină-umbră" (cf. Giuseppe Monaco, *Între Ptolemeu și Copernic*, p. 145-158), celebrând funcția luminii înțeleasă "ca mesaj al unei lumi ideale care face apel la multe tradiții filosofice creștine". A pus să se construiască patru plăci de ardezie pentru a demonstra posibilitățile oferite

de studiul umbrelor. Plăcile, astrolabul și calendarul runic care i-au aparținut au trecut în stăpânirea Muzeului Astronomic și Copernican din Roma.

În două din operele sale (în total a publicat 34 de volume), Kircher, considerat unul din epigonii târzii a lui Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, se ocupă de natură: *Mundus subterraneus* și *Arca Noë*. Mai ales în a doua, bazându-se pe ideea biblică a Facerii lumii, Kircher descrie lumea animalelor. Începe prin a estima mărimea reală a bărcii lui Noe, confruntând între ele măsurile date în Biblie în diferitele versiuni: ebraice, caldeene și latine. (cf. Ernesto Capanna, *Zoologia kircheriană*, p. 167-177). Concluzia genială la care ajunge învățatul iezuit, care trebuia să împace preceptele biblice cu realitatea înconjurătoare, este că pe arcă au intrat doar acele specii care reprezentau arhetipurile și generatoarele pentru toate celelalte, apărute ulterior pe pământ. Idei tot atât de ingenioase oferă și pentru migrarea și răspândirea speciilor de pe un continent pe altul. Printre altele avansează ideea, confirmată doar în epoca recentă, a migrării continentelor. Interesul pentru lumea animală și în general pentru întreaga natură este confirmat și de colecțiile de pietre, fosile și vegetale din muzeul său. Se folosea în studiile pe care le întreprindea de un microscop, pe care îl numea *smicroscopium*. Cu același instrument a studiat și problemele legate de contagierea provocată de ciură.

Kircher a dat contribuții importante și în domeniul lingvisticii și al studiului limbilor în general, alcătuind un dicționar dublu pentaglot, pornind de la o idee care făcuse vogă în epocă și nu numai: steganografia, un sistem ce servea pentru codarea mesajelor. Inițial se înțelegea prin steganografie (cf. Umberto

Eco, *Kircher între steganografie și poli-grafie*, p. 209-213) orice metodă de ascundere fizică a mesajului (folosirea cernelei simpatice, ascunderea mesajului în tocul de la pantof etc.). În epoca modernă termenul definește "o formă de criptografie, adică un *cod* care permite transcrierea unei secvențe lingvistice printr-o serie de substituiri a căror cheie trebuie să fie cunoscută de destinatar pentru a putea reconstitui mesajul original". Kircher publică în 1663 *Polygraphia nova et universalis ex combinatoria arte detecta*. Ideea de bază a acestei opere didactice și nu magico-cabalistice, este că dacă steganografia este o metodă pentru a codifica un mesaj, ea reprezintă în aceeași măsură și un sistem pentru a-l decodifica. De aici concluzia că steganografia, considerată *una linguarum omnium ad unam reductio*, ar putea permite citirea textelor dintr-o limbă care nu se cunoaște.

Această prezentare a diferitelor preocupări ale lui Kircher nu putea fi, fără îndoială completă, fără o referire la dispozitivele create de el și de discipolii săi, dispozitive considerate în epocă adevărate minuni demne de un magician. Mașinăriile mecanice, optice, magnetice, hidraulice, pneumatice construite de el continuă să nu poată fi catalogate în nici o schemă analitică adoptată de tradiționala istorie a muzeelor științei (cf. Michael John Gormar, Nick Wilding, *Athanasius Kircher și cultura barocă a mașinăriilor*, p. 217-237). Cu siguranță pentru Kircher și pentru anturajul său aceste mașinării erau într-un fel *magi-*

ce. Aveau un rol primordial pentru cei care vizitau muzeul. Evident rolul lor era să stârnească uimirea. Iată câteva dintre ele, dintr-o listă făcută de Giorgio de Seppi, discipolul lui Kircher: "o clepsidră care vărsa apa către un "cer acvatic", un dispozitiv magnetico-hidraulic indicând orele din toată lumea, un ceas hidraulic, o perspectivă arhitectonică, oracolul delfic sau statuia vorbitoare". Dispozitivele lui Kircher erau "jocuri care ocupau un spațiu ludic între lumea demoniacă și cea supranaturală" (p. 224).

Se mai adaugă acestor studii și altele la fel de interesante referitoare la diferitele colecții din muzeul kircherian sau la epoca în care a trăit fondatorul său (Maria Antoneitta Quesada, *Pinacoteca Colegiului Roman. Cronica unei descoperiri*, p. 277-285; Anna Maria de Strobel, Maria Srlupi Crescenzi, *Clement al XIV-lea și Pius al VI-lea, fondatori de noi muzee. Împrăștierea colecțiilor iezuite și asimilarea lor în colecții vaticane*, p. 287-291; Silvia Bruni, *Muzeul Kircherian și Muzeul Național Roman*, p. 3335-342 etc.)

Cartea-catalog oferă prilejul pentru o lectură plăcută, interesantă, captivantă. Insoțit de imagini absolut fascinante despre ceea ce mintea omenească, atunci când este genială, poată să rodească, este o splendidă demonstrație de cum trebuie omagiați predecesorii, mai ales când aceștia sunt de talia unui Athanasius Kircher.

GABRIELA LUNGU

Aurel Chiriac, *The Paintings in the Romanian Wooden Churches of Bihor in the 18th – 19th Centuries*

Aurel Chiriac's book published by the Cris County Museum Press in 1996 presents a remarkable synopsis of both the preserved and the missing paintings in the wooden churches in the region of Bihor, in an almost exhaustive description of monuments belonging to 50 locations. Such an ambitious endeavour need have been prompted by both research work, respectively documentation, and field investigation.

Based on minute analyses and observations, subscribed to a common element, the preliminary field work represented an essential premise for expanding the present theme to a highly important exegesis.

The carefully selected bibliographical references for the present topic show the author's concern for pinpointing the original sources of his endeavour. Unlike his predecessors, Chiriac distinguished by an exhaustive exegesis, by an infinite horizon in rendering the theme, by the complete integration of the cultural artistic manifestation within the social-historical frame of its genesis and evolution. Its Transylvanian location and its historical proximity to a transitional period, from tradition to modernity, correspond to an inherently accepted view on the wooden churches erected in this area. Their importance is double-folded. On the one hand, it lies in the specificity of rural art, on the other hand, it is connected with the high art of the age. The former reveals local contributions, the latter foregrounds the influences acquired by temporary, or even constant involvement of painters coming from the Prin-

cipalities. Their participation is ascribed to their temporary or permanent settling in Bihor or the neighbouring areas. When referring to book circulation beyond the mountains, that is, the dissipation of ideas emerging into new mentalities, the author suggestively quotes Iorga: "Both painters and singers were ambling through Bihor county; the latter would select ballads in the mountainous regions here, spreading them until the Dniestr, farther to the Bug, down to Crimea, up to the Caucasus, near the banks of the Amur river at the Manchurian borders. The painters were moving from one place to another in a general wide circulation".

The Romanian spiritual dimensions of the age develop in a more favourable political frame, adopted by the Austrian Empire when asserting its domination in Transylvania. Even if within the political competition the prevailing Romanian population was imposed some rules, its ethnic identity was acknowledged by activating its latent potential. The union with the Roman Church was meant to join the same energetic directions.

The regulation of the new state relations was juxtaposed to the urge to develop rural industries, specialized crafts, thus enabling a multi-levelled emancipation of the region. This effort was substantiated by the more amiable interrelation between art and society. The second Leopoldian diploma allowed the building of new churches, the restoring and repainting of older religious dwellings. They were mostly built of wood, as a result of some older restrictive traditions that forbid the building of Romanian sanctuaries of stone.

The détente of the social-economic background enables the assertion of the spiritual potential of the Romani-

ans, regarded as a tolerated nation for such a long time. The ideological influence imposed by the Aufklärung (the German-Austrian answer to the French Enlightenment) encouraged, in a predominantly Josephine period, the penetration of new directions, juxtaposing traditional models with modern elements, basically coming from central Europe. Even if social inequities could not be radically obviated, there emerged the idea of a moral improvement through cultural dissemination.

The relationship between the local artists and those from the Romanian Principalities gets closer, thus enabling scribes in Bihor to find inspiration in the illustrations of the books printed over the mountains, activating the artistic exchange. There is a growing concern for the national unification emerging from both a national awareness and its dissemination carried out by local intelligentsia.

The formerly unknown craftsmen start signing their works, that is why writings mention the local founders and the rural communities which morally and financially contributed to the carrying out of artistic projects, in an obvious attempt of emancipation. The cooperation between communities, priests and artisans led to the homogenization of their aspiration in a joint effort.

The national unity is essentially determined by the strengthening of cultural-artistic relationships, as Aurel Chiriac points it out in his work. Likewise, the common language and the folk traditions represent a strong link within a flux that flows two-ways. David Zugravu, who has a relevant part in this process, comes from Curtea de Arges, while another painter, Ioan of Brasov redecorates a church in Dimbovita.

These examples a shortly followed, favouring the mutual influences.

The author foregrounds these cultural events that circumscribe the rural universe of the people in Bihor within the frame of a promising project. The architectural element and the iconographical order of the pictorial coat are harmoniously rendered according to religious canons. The traditional theme is preserved suggesting lack of linearity, due to the creative spirit of the artists who aimed at recuperating the lifeless intervals left in front of the aulic space, granting free expression of the talent.

Marking the differences, the author postulates the artistic expressiveness of each creator, exemplifying the diversity of devices in a harmonious, less rigidly traditional framework. He carefully reveals those features that raise above conventions and foreground the originality of each painter.

Aurel Chiriac's main concern is for David Zugravu, trained in Curtea de Arges, whom he dedicated a biography published in 1996 by Fundatia Culturala Romana Publishing House. Most of the ideas promoted in this first work have been extended in the much ampler study we are dealing with. One can easily notice a specific approach evolving from analysis to synthesis, from an inductive level to a deductive one, gradually amplifying the research area. This shift proves both fundamental and necessary as it minutely emphasizes the specific track followed by the author when referring to either influences or assimilated elements.

The importance of the book lies in the clear structuring of the multiple facets of the monuments, challenging a complete depicting of a regional theme as part of a harmoniously working

mechanism of local creativity. Personal initiatives and accepted influences co-exist in a close interaction. The local peculiarities, constantly echoing the social-cultural realities, get harmoniously shaped in a clear attempt of globalization. The local artistic event develops not only as an issue of Transylvanian art, but also as a general result of the Romanian creation of the age because the influence of the post-Brancovenesc style partially reshaped the Balkan-Byzantine trend by insertion of Renaissance and Baroque elements.

The painters working in the Bihor region assimilated influences varying from individual to individual, from monument to monument. The stylistic borrowings harmoniously fused in a general aim to display both the general influence and the particular contributions. The author skillfully tackles this peculiar ambivalence.

The stylistic features inherited through secular canonic rules, much indebted to the Byzantine and Balkan-Byzantine arts, are carefully examined. The ornamental graphicism and the refinement of the hierarchic figures are dominant. The frontal position of the figures answers the need of isocephalism as heads are at the same level, thus creating friezes with uniquely moving files. Meanwhile, this hierarchy allows an outsize of the main characters, like the Pantocrator, for example, deliberately emphasizing the foci within the patterned features of the underlings. The severe face, most often ascetic, usually pinpoints the spirit of hierarchy. There are some changes when it is about the royal doors where there is a difference in proportion according to their height. The more complex scene of Annunciation is sided by two longer images of the acolyte saints.

We cannot help noticing a *nađve* pattern rooted in folk art, manifest in David Zugravu's Crucifixion. Even if he was trained in a cultural environment, his terrifying illustrations of hell are rendered in a narrative style with humorous descriptive elements, acquired from Ion Loposan. The vicious inhabitants of Hell, sentenced to eternal tortures, represent real secular types contrasting the ogres that stir the revenging demons of an imaginary inferno. There is a juxtaposition of a realistic view, feebly critical, with the fantastic elements controlled by a moral tendency provided by the popular ethics.

The traces of elitist art, both Brancovenesc and Central European, reveal obvious confluence with the Baroque style. The sinuously framed medallions, the alternating curves and counter-curves suggest a specifically Baroque capricious rhythm. The ornamental motifs, stalks, meandres, geometrical elements and floral patterns remind us of the Brancovenesc repertoire. The rural painters' fantasy proliferates in the folk version of art. The dynamic, vivid profile representation of riding saints, dressed in large capes, is characteristic to Dionisie Iuga's painting. The suggestion of virtual space is often compressed, the simplified arrangement, without any deep perspective, barred by a poor architectural background.

The interpretation often avoids rigid sacredness in favour of an unconventional attire, eloquent amusing gestures, suggesting a tendency to freedom, a propensity to an uncontrolled artistic expressiveness.

Besides the authorised painters like Dumitru Zugravu, Ilie Caba, Mihai Micula, Mihai Paholcea "the humble painter", coming from a remote corner

of the Empire like Emanuel Weiss Antal, there were many unidentified painters, referred to as "others". No matter what part they came from, the artisans got to a generous venue. Similarities and differences in viewpoints equally integrate them in a distinctive unity that represents the totality of their contributions.

The author's fluent discourse, his coherent presentation match this richly informative contents, incorporating many new aspects and well-motivated synoptic observations. The express rigour of the authorial approach lies in the selective methods and the adequate linguistic register, avoiding any rhetoricity used throughout the work which is added a comprehensive map of Bihor monuments, their coloured illustration, 30 graphs carefully locating the iconographic items according to the unfolding themes.

A well selected bibliography, many notes, iconographical repertoires, name and place indices complete an impressive scientific work. The Romanian text is added its French and English versions and thus the research work, initially standing for the theme of a Ph.D. thesis, has turned into a valuable book.

In spite of its highly scientific approach – it was primarily meant to provide experts a complete panorama of Romanian art historiography -, the book can become accessible for anyone interested in the topicality of the theme. It is a serious, responsible work of a passionate researcher, an example of Aurel Chiriac's noble ambitions, worth following.

IONEL SIMIONCA
English version, MAGDA DANCIU