

## MONUMENTUL DADA DE LA MOINEȘTI

VASILE DUDA \*

**ABSTRACT.** *The DADA Monument of Moinești.* In 1996, in Eastern Romania, in Moinești, a commemorative monument was commissioned in honor of Tristan Tzara, the cultural key-figure and one of the founders of the DADA art movement. Samuel Rosenstock was born in Moinești, the county of Bacău, Romania, in 1896, on the 16th of April, in a Jewish family. He studied in Bucharest, being a part of the cultural movement of the age. When signing his poetry, he used several pseudonyms, eventually choosing Tristan Tzara. The pronunciation of this name gives a word for word translation in Romanian as: “sad-in-country”. During World War I, he retreats to Switzerland, where, together with Hogo Ball, Richard Hulsenbeck, Madame Hennings, Hans Arp and his fellow national Marcel Iancu, he takes part in the Cabaret Voltaire Soirees in Zurich. It is here that the ideas of the DADA avant-garde movement came to life. It is considered that the name of the movement was randomly chosen from a dictionary, being a French children’s word for hobbyhorse. At the same time, there is another interpretation for the word, according to which its origins are set in the Romanian language: the Romanian participants were very frequently using the phrase *da, da*, with the functional purpose of adorning communication with the meaning: “Yes, that is right!”. Furthermore, the same words, when used repeatedly, convey approval in dialogue, the speaker being encouraged to continue conversation. Tristan Tzara was a central figure of the DADA movement and a century from his birth, the Romanian authorities, with the help of the Romania’s National Commission for UNESCO and the financial aid of the Foundatoin Pro Helvetia, commissioned a sculptural monument. The artist who took up the work was the Romanian sculptor of German origin, Ingo Glass. He was born in Timișoara, in 1941, he went to school in Lugoj, specialising in sculpture at the Cluj-Napoca Art Academy, later on being an active participant at the foundation of the Art Museum in Galați. Fleeing the communist political system of the country, in 1979 he settles in Munich, where he organises exhibitions under the patronage of the municipality. After 1989, he joins the concrete art movement, and experiments with sculptural structures that combine primary forms and colors. His most known public works are: *Septenarius (Galati, 1976)*, *Quadratur (Oberhausen, 1980)*, *Gateway to the Rohn (Hünfeld, 1986)*, *Alpha&Omega (Dunaujvaros, 1987)*, *The Helios Pyramid (Galati, 1991)*, *Monument in honor of the heroes of the 1989*

---

\* Doctorand în istoria artei, Profesor la Liceul de Arte Plastice Corneliu Baba, Bistrița, Istorice de artă la Primăria Bistrița, [vasileduda@yahoo.com](mailto:vasileduda@yahoo.com)

*Revolution (Timisoara, 1992), DADA (Moinești, 1996), the Pyramid of Buttresses (Neu-Ulm, 1998), Monument of the 1941-45 victims (Lugoj, 1999), Hommage to Brancusi and Vasarely (Neu-Ulm, 2005), The Insolent Triangle (Rehau, 2012), Trinitas (Kulmbach, 2014)* etc. The DADA sculpture of Moinești is a representative monument for the artist's career, combining the constructivist style with the principles of concrete art applied by the artist since 1989. A century after the birth of the Dada in Zurich, we are reanalysing the aesthetic characteristics of the 20-year-old monument, having at the same time the opportunity of partaking in a contemporary artistic analysis.

**Keywords:** Romania, DADA, centenary, Tzara, sculpture, Glass

La o sută de ani de la nașterea lui Samuel Rosenstock – Tristan Tzara (1896-1963), la Moinești a fost dezvelită o lucrare de sculptură monumentală, realizată de artistul Ingo Glass sub egida Comisiei Naționale a României pentru UNESCO. România reconectată la valorile culturale europene încearcă, în anii de după 1989, să-și redescopere legăturile firești cu proiectele culturale ale lumii contemporane. Personalitățile culturii românești recunoscute în întreaga lume, dar prea puțin prezentate și acceptate de sistemul comunist trebuiau promovate în țară, iar în străinătate se simțea nevoia afirmării acestor legături firești și impactul cultural generat de românii remarcabili din diaspora. Tristan Tzara se înscrie alături de Brâncuși, Ionesco, Cioran, Fondane, Celan ș.a. între românii care trebuiau promovați intens acasă, pentru că erau cunoscuți mai mult în afara țării, sau în multe cazuri nu erau cunoscuți, în mod special, ca aparținând spațiului cultural românesc.

În acest context s-a materializat în 1996 dorința realizării unui monument la Moinești în cinstea românului Tristan Tzara, unul dintre fondatorii mișcării DADA. Inițiativele externe și locale s-au coagulat prin contribuția financiară a Fundației „Pro Helvetia”<sup>1</sup> care împreună cu Fondul Cultural European pentru România au promovat arta contemporană la sfârșitul anilor 90<sup>2</sup>, iar criticul de artă Dan Hăulică are meritul susținerii proiectului propus de sculptorul Ingo Glass<sup>3</sup>. Pe plan local trebuie remarcate contactele facilitate de artistul Ilie Boca<sup>4</sup>, și nu în ultimul rând, mobilizarea entuziastă a domnului Vasile Robciuc care a reușit să creeze o deschidere și

<sup>1</sup> Pro Helvetia a finanțat cu 40 000 franci elvețieni, artistul Ingo Glass a renunțat la onorariu pentru a realiza o lucrare monumentală, iar autoritățile locale și actorii locali s-au implicat direct în susținerea proiectului.

<sup>2</sup> Mara Rațiu, *Lumea artei contemporane în România postcomunistă: tensiune și fragmentare*, în *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca 2011, p.311.

<sup>3</sup> Dan Hăulică s-a implicat personal în selecția unui proiect care să asigure promovarea internațională a centenarului Tzara de la Moinești.

<sup>4</sup> În interviul din august 2016 artistul Ingo Glass menționează contactele realizate prin intermediul acestui artist.

un sprijin real pentru implementarea proiectului<sup>5</sup>. Momentul dezvelirii monumentului și impactul pozitiv al personalităților de talie internațională prezente la Moinești<sup>6</sup> se reflectă pozitiv în presa vremii și ne dezvăluie peste timp un exemplu de promovare pozitivă a culturii românești în cadrul culturii europene contemporane.

Trei inscripții adiționale, așezate în preajma monumentului, lămuresc travaliul acestui proiect. Pe una dintre plăcile de marmură sunt inscripționați cei care au avut o contribuție directă și determinantă în realizarea monumentului: *UNESCO Comisia Națională a României/ Societatea Cultural-Literară Tristan Tzara, Moinești, România / Pro Helvetia Zürich / Les hommes importants se manifestent par un monument / oamenii de seamă se fac cunoscuți printr-un monument / Tristan Tzara, Le couer à gaz / Monumentul alăturat, operă a sculptorului german Ingo Glass – Moinești – a fost inaugurat azi, 8 octombrie 1996 în prezența unor personalități ale vieții culturale și științifice din România și din străinătate, la centenarul nașterii poetului și eseistului Tristan Tzara (1896, Moinești – 1963, Paris) – fondatorul mișcării avangardiste DADA – sub egida decizională a aniversărilor mondiale UNESCO. / Proiectanți: ing. Mircea Rusu și ing. Ion Zveghintev / Realizatori: S.C. Alcor S.A. Moinești și S.C. Casbeton S.A. Bacău / Coordonator general: prof. Vasile Robciuc, președintele Societății Culural-Literare “Tristan Tzara”.*

O altă placă menționează principalele personalități implicate sau apropiate proiectului. Lista intitulată IN HONOREM enumeră 90 de persoane. Lista începe cu susținătorii francezi: *H. Béhar, M. Sanouillet, S. Fauchereau, C. J. George, L. Houssinger, V. Maruta, V. Damian, Chr. Tzara*, apoi cu *St. C. Foster din Statele Unite, Ursula Glass din Germania și R. Meyer, Ch. A. Petter din Elveția*, iar la final *T. Ohira din Japonia*. Lista românilor este următoarea: *V. Băltătescu, R. Garofeanu, D. Grigorescu, Gh. Iordache, L.C. Robciuc, M. Robciuc, V. Robciuc, D. Scărlătescu, E. Vrânceanu, Gh. Zărnescu, A. Ababei, V. Ailincăi, J. Andrei, I. Atanasiu, V. Avram, D. Badea, M. Belciu, I. Bliuc, I. Boca, R. Bogdan, B. Brezianu, M. Bujor, Gh. Buta, I. Cazimir, C. Călin, M. Chiuaru, C. Ciopraga, E. Cires, A. Ciuraru, R. Cojocar, I. Comănac, Ec. Crețu, N. Crețu, P. Cristea, C. Crișan, I. Danilă, P. Done, C. Donea, D. Enache, V. Enea, L. Groll, N. Haraba, D. Hăulică, M. Ifrim, T. Lazăr, C. Lepădatu, C. I. Lovin, V. Lungu, D. Macovei, M. Matei, F. Maxim, G. Mătășel, V. Macarie, R. Negru, P. Nichita, A. Moga, C. Nilă, V. Pană, P. Patrichi, I. Pop, Gh. Popa, V. Popa, C. Popescu, M. Popovici, Al. Preda, A. Rău, C. Săftoiu, N. Sersea, A. Sichitiu, C. Serban, E. O, Târziu, Al. Titu, N. Țone, E. C. Ureche, I. Văsăi, E. Vatafu, O. Voicu ș.a.* Lista se încheie cu anul execuției monumentului: *A.D. MCMXCVI*.

<sup>5</sup> Moineșteanul Vasile Robciuc a reușit să genereze în zonă un sprijin și un entuziasm extins; fără mobilizarea și legăturile favorizate de domnia sa materializarea monumentului nu era posibilă. Activitatea generată de asociația culturală coordonată de domnia sa asigură și în prezent interes în onoarea lui Tristan Tzara.

<sup>6</sup> Invitația elaborată de Commission Nationale de la Roumanie la monumentul DADA realizat în memoria lui Tristan Tzara anunță prezența istoricului Raimund Meyer din Zürich, a profesorului Tomohiko Ohira din Japonia, dar și a lui Christoph Tzara, fiul lui Tristan Tzara.

Pentru firmele sau instituțiile care au contribuit la susținerea proiectului s-a realizat o altă placă sub titlul: *Exegi monumentum aere perennius. S. P. Modârzău, S.P.P. Zemeș, S. Foraj Zemeș / Moinești: S. Petrol, Petromec, Energo-Petrol, U.R.U.P. Etrosu, S.C.M., B.A.T., Eritas, Moldocip, Oc. Silvic, Primăria, Liceul „Sp. Haret”, Șc. Profesională, C. Pompieri, Al. Trust, Poliția, Palco, A.C.R. / Bacău: Hidroconstr., Ergoconstr., Gen. Proiect, Adricos / Onești: Carom, Dodo, Tehnogin, Uton, Elex, Raf. Dărmănești, Alconep Tg. Ocna / Iași: Univ. Al. Ioan Cuza, Univ. Gh. Asachi / București: Fundația „Elias”, F. Com. Evreiești, TVR.*

Ce impact are oare un asemenea monument de sculptură după 20 de ani de la terminarea lui? Ca să-l parafrazăm în sens plastic pe Tzara, oare pentru ce să sculptăm azi? Întrebarea poate să fie pertinentă la 120 de ani de la nașterea poetului avangardist și la 100 de ani de la lansarea la Zürich a mișcării Dada. Totuși poate că n-ar strica în acest context și un mic excurs între Tristan Tzara și Ingo Glass.

Tristan Tzara este, cum s-a obișnuit a se spune în ultimele decenii, în România, „un fiu al Moineștiului”<sup>7</sup>. Poetul, pe numele său inițial Samuel Rosenstock, s-a născut pe 16 aprilie la Moinești, într-o familie de evrei români. Studiază la București, iar în 1912 împreună cu Marcel Iancu și Ion Vinea participă la realizarea revistei „Simbolul”. Tânărul poet și-a semnat primele scrieri cu pseudonimul S.Samyro, iar mai apoi Tristan Ruia. În final, din motive încă discutate, a optat pentru pseudonimul Tristan Tzara. După declarațiile unor contemporani poetul a preferat această denumire pentru că jocul de cuvinte exprimă starea de spirit a poetului „trist în țară”<sup>8</sup>. Cu acest potențial tânărul român ajunge, în anii Primului Război Mondial, în Elveția, un loc al neutrilor, al celor care nu împărtășeau idealurile războiului.

Românii Marcel Iancu (devenit Janco) și Samuel Rosenstock (devenit Tristan Tzara) pătrund în atmosfera Cabaretului Voltaire din Zürich și alături de Hugo Ball, Richard Hulsenbeck, Madame Hennings și Hans Arp contribuie la conturarea celui mai incisiv grup avangardist de la începutul secolului XX. Prin operele artiștilor Marcel Iancu, Francisc Picabia, Raoul Hausmann, Marcel Duchamp, Hans Arp, Hans Richter, Man Ray, John Heartfield, Max Ernst, Georg Grosz, Robert Rauschenberg, Jasper Johns ș.a. influența conceptului dada s-a perpetuat până în arta contemporană, iar uneori curentul este repromovat cu denumirea sugestivă de neo-dadaism<sup>9</sup>. Rolul important al românului Tristan Tzara la cristalizarea și promovarea curentului este recunoscut în istoriografia de specialitate. Hans Arp îi numește pe Tzara și pe Ball, *marii matadori ai mișcării Dada*, iar promovarea curentului și internaționalizarea

<sup>7</sup> Tudor Octavian, *Un ministru al sculpturii românești în Germania*, în *România Liberă*, București 15 august 1994.

<sup>8</sup> Notația apare în scrierile soriei lui Ilarie Voronca și acceptată în general în mediul de specialitate românesc.

<sup>9</sup> Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură*, București 2007, p. 122-123.

s-a raportat la cele două personalități<sup>10</sup>. Din păcate pentru cultura românească opera lui Tristan Tzara nu este susținută după 1948 de statul comunist, chiar dacă ideile de stânga ale poetului ar fi putut să ajute la o promovare mai echitabilă. Ideologia totalitară care s-a întins peste țară a paralizat orice filon cultural pro-occidental.

Din această atmosferă s-a născut dorința unui monument care să-l cinstească pe Tristan Tzara la el acasă. Artistul selectat să realizeze lucrarea nu a fost întâmplător, Ingo Glass este un sculptor care a gustat la rândul său din cupa amară a străinătății. Șvabul din Banat s-a născut la Timișoara, iar formarea artistică și-a început-o la Lugoj și a desăvârșit-o la Cluj în cadrul Academiei de Artă Ion Andreescu. Pregătirea de la clasa sculptorului Arthur Vetro nu părea să anunțe tendințe avangardiste<sup>11</sup>, dar stabilirea prin repartiție la Galați<sup>12</sup> îi schimbă destinul artistic. Mediul dinamic al orașului industrial cu macarale metalice uriașe, îi oferea modele constructiviste demne de urmat. Artistul se specializează în sculptura în metal, iar „catedralele” sale ajung în perioada de oarecare deschidere a Republicii Socialiste România în expoziții contemporane din străinătate<sup>13</sup>. Expoziția de la Galeria Simeza din 1974 punea pentru prima dată în pagină obiectivele artistului de a materializa o relație între spațialitatea arhitecturii monumentale și cea a sculpturii de for public, structurile gotice se transformau din elemente ale trecutului în structuri plastice ale prezentului<sup>14</sup>. Artistul a reușit în anul 1976 să realizeze una dintre puținele sculpturi monumentale din metal fără temă ideologică acceptate în epoca comunistă. Lucrarea *Septenarius* de la Galați a impresionat publicul contemporan prin noutatea soluțiilor propuse<sup>15</sup>, dar și îndrăzneala de a închipui un proiect cultural prin care să lege țările dunărene într-un proiect al unității. Într-o perioadă în care estul și vestul erau divizate, artistul își propunea să realizeze câte o lucrare de mari dimensiuni în toate statele prin care curge Dunărea. Sculptura *Septenarius* a fost anunțată ca prima dintr-o serie și aduna simbolurile întregului proiect. Cele șapte puncte de sprijin ale structurii înalte de 13 metri și cu o greutate de 25 tone simbolizau cele șapte țări dunărene ale vremii: Republica Federală Germania, Austria, Republica Cehoslovacia, Republica Ungară, Republica Federală Iugoslavia, Republica Bulgaria și Republica Socialistă

<sup>10</sup> Marius Hentea, *Tata Dada, Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, București 2016, p. 74.

<sup>11</sup> Ingo Glass, *Von der verdindenden Kraft der Kunst, Sein Bezug zu Rumänien 1941-1979 und nach 1991*, p. 17-21.

<sup>12</sup> Artistul alege Galațiul și ca să scape de supravegherea vigilentă a securității care era mai atentă la mișcările cetățenilor din vestul țării.

<sup>13</sup> *Adresa Fondazione Pagani*, Museo D'Arte Moderna, Milano 11 decembrie 1969.

<sup>14</sup> Titus Mocanu, *Sculptura Ingo Glass*, 1974, Catalog de expoziție.

<sup>15</sup> Gerhard Eike Hügel (GEH), *Fruchtbares Zusammenwirken*, în *Aus der Zeitschrift Volk und Kultur*, București XXVII, octombrie, 1976, p. 14; Klaus Hensel, Franz Johannes Bulhardt, *Cronica din Volk und Kultur*, XXIX, iunie, 1977; *Revista Kriterion* din 1977 are pe copertă o imagine prelucrată după un detaliu din *Septenarius*.

România<sup>16</sup>. Doar simpla enumerare a denumirilor politizate ale țărilor din estul Europei ne conturează o imagine despre utopia proiectului. Într-o lume în care declarativ libertatea era respectată, dar în realitate era reprimată, artistul a formulat foarte vizibil, adică imposibil de contracarat direct, invitația participării într-un proiect al colaborării culturale, iar Dunărea era în realitate pretextul legăturilor europene. În compoziția sculpturală se remarcă două verticale dominante, simboluri ale României și Germaniei. Turnul mai mic simbolizează statul în care se află izvoarele Dunării, iar turnul mai înalt statul în care se varsă fluviul. Interpretarea a putut să fie posibilă și pentru că în anul 1967 România a fost primul stat comunist care a reluat legăturile diplomatice cu Republica Federală Germania, iar politicienii români se mândreau cu politica de disidență față de blocul sovietic. Lucrarea în sine este în realitate un demers plastic autonom, o lucrare care reușește să depășească timpul prin calitatea mesajului estetic, a problemelor de plastică contemporană. Prezentarea cadrului politic materializează însă un fragment din păienjenişul ideologic al perioadei respective în care artistul a gustat puțin din aerul libertății în anii 1968-1976, dar treptat trebuia, fie să accepte să intre în rezonanță cu ideologia comunistă, fie să suporte marginalizarea sau, așa cum chiar s-a întâmplat să fie efectiv expulzat din interiorul țării. Ingo Glass a acordat un interviu publicistului Paul Ledvai în care a criticat regimul din România, iar apariția articolului cu titlul: *Rumänien: "Sozialismus beginnt dort, wo das Fleisch verschwindet"* (România: Socialismul începe acolo unde carnea dispare),<sup>17</sup> a determinat o reacție politică materializată în acordarea unei vize de plecare în Germania Federală. Artistul profită de oportunitatea libertății și se stabilește cu familia la München, unde obține postul de curator al expozițiilor municipale din oraș. Din această poziție artistul s-a integrat rapid în lumea artistică liberă și s-a apropiat tot mai mult de grupul artiștilor constructiviști și de cei din cadrul artei concrete. Legătura stabilită la simpozionul Internațional Brâncuși, organizat la București în 1976, l-a adus într-o legătură directă cu Max Bill<sup>18</sup>, fondator al mișcării artei concrete din Europa și recunoscut în mediul artistic avangardist<sup>19</sup>. Reluarea acestor relații în spațiul Europei libere îl aduc pe Ingo Glass tot mai aproape de grupul avangardist al artei libere.

Pe linia sculpturii monumentale artistul își confirmă rapid aptitudinile și realizează încă din 1980, în Germania, lucrarea de mari dimensiuni, *Quadratur* (13x7x7 m) în Oberhausen, practic lucrarea care îi asigură noul început în Germania. În 1984 urmează o lucrare în Gundelfingen, apoi, în 1985 un turn în München, în 1986 lucrarea *Poartă către Rohn* în Hünfeld, iar în 1987 sculptura *Alpha&Omega*

<sup>16</sup> Aurel Chiriac, *Arta ca exercițiu permanent al libertății*, în *Deschideri Ingo Glass 75*, Oradea 2016.

<sup>17</sup> Paul Ledvai, *Rumänien: Sozialismus beginnt dort, wo das Fleisch verschwindet*, în *Die Presse*, 22-23 iulie, 1978.

<sup>18</sup> S-a întâmplat ca Ingo Glass să fie traducătorul german al lui Max Bill în cadrul Sesiunii internaționale *Brâncuși în arta secolului XX* organizată în 15 septembrie 1976, ora 8,30, în Sala mică a Palatului R.S.R. din strada Știrbei Vodă, nr. 1, București. Invitația evenimentului păstrată în colecția artistului are un autograf care certifică întâlnirea cu Max Bill de la București.

<sup>19</sup> Constantin Prut, *Dicționar de Artă Modernă*, București 1982, p. 54-55.

este realizată la Dunaujvaros în Ungaria pentru a continua proiectul dunărean, deoarece zorii căderii regimurilor comuniste începeau să promită aerul libertății. Arta practică de artist se structurează acum după regulile constructivismului, prin tensionări spațiale și din secțiuni cu straturi aparent imponderabile. Echilibrul plastic se bazează pe relația dintre formele portante și formele purtate, dintre apăsare și înălțare, între forme deschise și închise<sup>20</sup>.

Artistul revine în 1990 în România și în 1991 a realizat la Galați lucrarea *Piramida Soarelui*. Dacă lucrarea *Septenarius* din Galați a reprezentat prima lucrare constructivistă de mari dimensiuni din spațiul public pentru artist, acum tot la Galați a realizat și prima lucrare de for public în noua stilistică a artei concrete cristalizată în conceptul plasticii practicate după 1989. În 1992 a realizat la Timișoara, în forma unor porți de mari dimensiuni care se deschid spre orizontul libertății un *Monument în cinstea martirilor Revoluției din 1989*. Ideea deschiderii, a noilor perspective, prezentă în acest monument a fost întrucâtva reinterpretată și în lucrarea de la Moinești. Dacă adăugăm imediat după 1989 și activitatea intensă de organizator al unor simpozioane în care a invitat o serie de sculptori români în străinătate, este evident că denumirea de ministru al culturii românești în Germania, așa cum era remarcat într-un interviu din presa națională din 1996<sup>21</sup>, nu este fără fundament. Artistul a reușit să organizeze cu sculptorii români Napoleon Tiron, Liviu Rusu, Aurel Vlad și Mircea Roman o tabără de sculptură așezată sub înaltul patronaj al prințesei Diana, a prințului Baden-Wurtemberg și a prințesei Ana, iar la vernisajul activității plastice a participat însuși Regele Mihai I al României. Enumerarea acestei prezențe, în contextul evenimentelor în care Casa Regală a României nu era acceptată încă în România postdecembristă ca efect al retardului cultural moștenit din perioada comunistă, ne descoperă nu doar un artist plastic talentat, ci un veritabil vârf de lance al deschiderii conștiinței culturale din țara sa natală.

Angrenat în efervescenta culturală din țară și în promovarea artei din România peste tot în Europa, preluarea comenzii pentru o lucrare consacrată românului Tristan Tzara se înscrie într-un firesc al lucrurilor. Alegerea lui Ingo Glass pentru realizarea unui monument la Moinești oferea oportunitatea unui punct de vedere multiplu, o vedere din interiorul și exteriorul culturii românești, în același timp.

Monumentul DADA de la Moinești (1000x2200x260 cm) reprezintă un moment important din cariera artistului Ingo Glass. Sculptorul reușește să-și păstreze linia personală, dar în același timp își adaptează creativitatea la un meticolos proces de selecție independent de interpretările plastice istorice. Inventarea unor forme dadaiste s-a subordonat elementelor simbol ale curentului artistic. Sculptura de for public a

<sup>20</sup> Sigfried Salzmann, *Metall-Plastik heute* (Sculptura în metal de astăzi), în Ingo Glass monographischer katalog, Regensburg 1985, și în *Catalogul 15 Jahre Skulpturenpfad Vaterstetten 2013*, p. 5.

<sup>21</sup> Tudor Octavian, *Un ministru al sculpturii românești în Germania, în România Liberă*, București 15 august 1994.

pendulat în mod normal între figurarea recognoscibilă și simbolizarea formelor, între modalitatea narativă și modalitatea emblematică<sup>22</sup>, cam între acești poli extremi se putea contura o formă de exprimare. Sculptorul nu a pornit de la premisa unei creații independente care să materializeze spiritul Tzara, ci a căutat să identifice semnul distinctiv, asocierea mentală pe care o facem în momentul în care ne gândim la Tristan Tzara. Portretul reprezentativ, efigia lui Tristan Tzara nu este bustul său, ci amprenta sa culturală, adică nașterea curentului Dada. Dacă acceptăm aceste percepții nu mai rămâne decât să vedem transpunerea plastică. În artele plastice, literele supradimensionate au luat înfățișarea unei structuri estetice și purtătoare de mesaj în lucrările artistului Robert Indiana. Lucrarea LOVE realizată în 1966 și extinsă în diverse forme de prezentare specifice artei pop este cunoscută prin modalitatea și impactul mesajului transmis. Promovarea prin Museum of Modern Art (MoMA) din New York și timbrul tipărit pe această temă în 1973 ne artă o modalitate prin care mesajul sofisticat al artei se poate infiltra în conștiința publică. Analiza sculpturală a propunerilor plastice inovate de Robert Indiana se limitează la intervenții spațiale bidimensionale, în care culoarea dobândește un rol preponderent în raport cu forma. Lucrarea *Ahava* realizată din corten la Ierusalim, în 1977, transformă ritmul literelor într-un ritm plastic, dar bidimensionalismul compoziției impune două unghiuri utile în percepția sculpturii și două laturi inexpressive. Sculptura contemporană nu se poate limita la o simplă specie a activității umane, ci trebuie să coaguleze un ritm comemorativ în care cosmogeneza, antropogeneza și esența faptelor modelatoare sunt menținute constant în conștiința umanității<sup>23</sup>.

În cazul sculpturii porților-litere din Moinești sesizăm însă că modalitatea de dispunere a elementelor, modul de intersecție al planurilor a încercat să depășească chiar această limită a grafiei sculpturale. Ingo Glass a utilizat pista literelor ca elemente compuse în structura sculpturală, dar a înțeles mult mai încheșat unitatea spațială a lucrării și a reușit să obțină o multiaxialitate mult mai pronunțată. Proiectul inițial prevedea o fundație de beton care nu depășea nivelul de călcare și în care erau inserate orizontal inițialele TZARA, iar pe verticală se nășteau dintre literele numelui după care a fost cunoscut în întreaga lume Samuel Rosenstock din Moinești, cele patru litere ale curentului DADA, tăiate într-o dimensiune monumentală din corten. Tehnica decupajului a fost exersată de artist în mai multe simpozioane de sculptură, iar în cazul acestui monument foaia de metal putea să devină o bună aluzie la foaia dada. Decuparea literelor aducea cu un decupaj de tip colaj care picturalizează conceptul sculptural și face aluzie la conceptul poetic de tip dada prescris chiar de Tristan Tzara. *Cum să faceți un poem dadaist. Pentru a face o poezie dadaistă luați un ziar. Luați o pereche de foarfeci. Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți să*

<sup>22</sup> Magda Cârneli, *Artă și istorie*, în *Arta*, anul XXXIV, nr. 12/1987, p. 13.

<sup>23</sup> Gabriel Liiceanu, *Om și simbol, interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*, București 2005, p. 179-180.



*o dați poeziei voastre. Decupați articolul. Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste articole într-un săculeț. Agitați-l încetșor. Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage. Copiați-le cuviincios. Poezia vă va semăna. Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat, cu o sensibilitate încântătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari.*

Ideea inițială a fost însă forțată să se adapteze la condițiile din România postdecembristă, în care fabricile care puteau să asigure debitarea, nu lucrau în corten. În situația în care lucrarea era imposibil de executat în străinătate și adusă apoi la Moinești din cauza unor costuri mult prea mari, sculptorul a fost forțat să caute altă soluție<sup>24</sup>. Conceptul decupării a fost înlocuit de cel al construirii, iar sculptura a pășit prin masa sa și mai mult spre asemănarea cu arhitectura. Textura și cromatica suprafețelor necesită noi soluții pentru a asigura expresivitatea betonului. Artistul optează pentru cofrarea unor suprafețe cât mai suple pentru a păstra ideea de foaie care taie spațiul, pentru a păstra ideea de suplețe a masei, dar modifică soluția cromatică. Cortenul asigura în timp o cromatică patinată care exprima sinceritatea conceptului artistic, dar betonul risca să fie prea banal prin culoarea sa. În acest sens se decide injectarea culorii direct în mortar, dar în timpul execuției din cauza pigmentului slab nu s-a obținut o culoare intensă care să pună în pagină spiritul Dada. Artistul revine cu noi retușări pentru a obține rezultatul scontat și se aplică un strat de retușare în care se introduce un colorant puternic - cu această ocazie se acoperă și imperfecțiunile de la turnare sau respectiv de la montare.

Odată lămurit acest travaliu al lucrării din Moinești putem să analizăm demersul artistic așa cum se vede *in situ*. O sculptură amprentează locul în care este amplasată, îi schimbă semnificația dintr-un spațiu topografic, într-un spațiu simbolic. Pentru înfăptuirea acestei transformări, artistul trebuie să simtă relația volumului sculptural cu ambientul. În cazul nostru s-a optat pentru amplasarea lucrării într-un mediu natural, fără concurența unor volume construite – la Moinești și, în principiu, în România părea mai potrivit să se lanseze anunțul DADA, fără să fie însă concepută o lucrare sau un spațiu care să pună în practică hazardul sau nonconformismul spiritului specific curentului artistic. Cu o astfel de interpretare plastică spațiul convențional de la marginea localității își afirmă aura unui loc cu semnificație în geneza devenirii artistice avangardiste. Lucrarea de sculptură face un anunț cu dublu sens, anunță importanța curentului pentru cei care în marea lor majoritate, deși au trăit în Moinești, nu au conștiința coparticipării alături de Samuel Rosenstock la înfăptuirea marilor idei care au schimbat lumea artistică a secolului XX. Pe de altă parte, anunțul urmărește și efecte în lumea artistică internațională prin alăturarea Moineștiului la salba centrelor urbane europene care au legătură cu mișcarea DADA. Propunerea este ambițioasă și aduce comunității un prestigiu identitar, printr-un artificiu

<sup>24</sup> Informații despre problemele apărute la transpunerea lucrării în corten și respectiv soluția adaptării în beton a structurii sculpturale, au fost obținute din corespondența pe această temă cu artistul, în vara anului 2016.

de supralicitare prin asociere, de tipul bobului de muștar care a rodit în Zürich și la Paris. Contribuția lui Tzara la conturarea ideilor curentului a fost una livrescă, a scris și a promovat acest curent în rândul artiștilor contemporani. Literele au fost armele sale și tot ele îi exprimă arta. Forma literelor utilizate în sculptură descinde direct din buletinele Dada și aduc privitorul în fața momentului de coagulare al curentului. Printr-un artificiu artistic, fructul copt în Elveția la Zürich și promovat la Paris, s-a întors în România la Moinești, în locul din care a plecat unul dintre *matadorii* săi.

Numele curentului amplasat la intrarea în localitate induce din start afirmarea identificării locului sub simbolistica acestui nume. Dar, chiar originea termenului este și ea discutată în arta europeană, după cum afirmase Huelsenbeck, bătălia bărbilor grizonate Dada nu s-a finalizat<sup>25</sup>. Cuvântul Dada a fost tipărit prima dată în editorialul Cabaret Voltaire, pe 15 mai 1916, dar dezbaterea efectivă, căutarea și alegerea termenului s-a materializat între Ball și Tzara în cursul lunii aprilie, fiind amintit în 18 aprilie, iar într-o scrisoare între cei doi din aprilie, Ball semnează *DaDa*. În acest context, pe 14 iulie, în cadrul unei lecturi publice la Waag Hall, în Zürich anunțul făcut de Hugo Ball că „Dada este o nouă tendință în artă” a avut un ecou cu adevărat de impact. Dar de ce Dada? În majoritatea dicționarelor de artă se spune că deschiderea întâmplătoare a dicționarului a selectat acest cuvânt care înseamnă în limba franceză „căluț de jucărie”, dar interpretarea nu este foarte simplă pentru că relatarea modului de selecție s-a făcut mai târziu decât momentul utilizării termenului. Într-un articol din 1936, Huelsenbeck menționează că în apartamentul lui Ball s-a întâmplat selecția cuvântului din dicționar și, după propria declarație a fost primul care a pronunțat acest cuvânt<sup>26</sup>. În stabilirea paternității termenului, Tzara îi cere lui Arp să-l susțină, iar răspunsul acestuia se conturează chiar în stilul ironic dada: *Declar că Tristan Tzara a descoperit cuvântul DADA pe 8 februarie 1916 la ora 6 p. m. Eram prezent cu cei doisprezece copii ai mei când Tzara a pronunțat pentru prima dată acest cuvânt care ne-a umplut de un entuziasm justificat. Asta s-a întâmplat la Café de la Terrasse din Zürich și purtam o brioșă în nara stângă*<sup>27</sup>. Asumarea inventării termenului este așadar complicată, iar semantica multiplă a termenului permite în mod evident interpretări multiple. În germană termenul înseamnă „la revedere”, iar în limba română înseamnă, *da, da*, adică *așa este*<sup>28</sup>. Dacă ținem cont că Tristan Tzara și Marcel Iancu vin din România și formează o echipă de impact între primii membrii ai grupării artistice nu cred că trebuie exclusă o reinterpretare mai nuanțată a nașterii curentului. În acest sens Hans Richter consideră că termenul provine din conversațiile lui Marcel Iancu cu Tristan Tzara, care repetau foarte des cuvintele *da,*

<sup>25</sup> Marius Hentea, *Tata Dada, Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, București 2016, p. 87.

<sup>26</sup> Richard Huelsenbeck, *Dada Lives!*, în *The Dada Painters and Poets*, Cambridge, Harvard University Press 1981, pp. 277-281, p 280, după Marius Hentea, *op. cit.*, p.90.

<sup>27</sup> Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, London, Arts Council of Great Britain 1978, p. 146, după Marius Hentea, *op. cit.* p. 20.

<sup>28</sup> Will Gompertz, *O istorie a artei moderne*, Iași 2014, p. 204.

*da*, adică o sintagmă uzuală din limba română, dar atunci când el sosise la Zürich, în august 1916 termenul era utilizat și acceptat de toți fără să se pună problema cine a inventat termenul<sup>29</sup>.

Așadar, sculptura de la Moinești nu doar afirmă o informație, ci și problematizează procesul constitutiv al curentului care s-a născut cu o mare contribuție românească. Sculptura devine o afirmație și o asumare a identității dintre DADA și Tzara, iar paternitatea termenului a continuat să fie disputată, dar nu numai între dadaștii germani și francezi<sup>30</sup>, ci și de cei de origine română îndreptățiți de sensurile pe care termenul le primește în limba română<sup>31</sup>.

Organizarea compozițională a elementelor sculpturale este cu ritm de patru structuri independente, riguros ritmate într-un tot unitar, ca într-un tablou care se înscrie în dimensiunile unei rame prezumtive concepute după principiile unei secțiuni de aur. Un nume de pus în ramă, dar pentru majoritatea românilor interpretarea este simplă, adică doi de DA. Sculptorul reușește așadar să problematizeze prin simplitate dezbaterăa originii curentului al cărui nume putem să-l înțelegem ca un tot sau din tendința sonoră din limba română să îl despărțim în două. Utilizarea unor majuscule permite această segmentare care ar fi fost imposibilă în cazul în care numele curentului era notat *Dada*. Mai mult compoziția riguroasă cu patru elemente este organizată simetric, ordonată după ritmul scrierii, dar această rigoare revendică un centru, o axă de simetrie pe care o stabilim optic în *mijlocul gol* dintre semnele litere din zona centrală, deci se facilitează citirea integrală și fragmentată în același timp.

Nu cred că în altă parte s-ar potrivi utilizarea scrisului ca rol de sculptură, dar aici pur și simplu se potrivește! Așa cum scrierea hieroglifică reușea să fie purtătoarea unor informații practice, simbolice și artistice în același timp, cred că și Ingo Glass reușește o performanță cu semnificații comparabile. Ideea literelor sculpturale este utilizată cu accent pe mesajul transmis de mai mulți artiști contemporani, dar parcă această artă a scrierii monumentale a prins cel mai bine în Statele Unite. Arta sculpturii contemporane a evoluat spre o imagine mecanică, informativă, care tinde să elimine din creierul nostru sensurile conotative și conținutul uman al imaginii<sup>32</sup>. Lucrările realizate de Laura Kimpton și Jeff Schomberg din corten, în anii 2000, aduc la o scară impunătoare mesaje de reflecție precum: *HOME, BELIEVE, MAGIC, EARTH* etc. Performanța aducerii scrisului spre obiect sculptural nu o considerăm însă la fel de reușită ca modelul *DADA*, chiar dacă s-au conturat după acesta. Linia bidimensională nu a fost depășită de artiștii prea legați de claritatea însemnelor și poate și din această cauză au adăugat un spectacol de lumină care să aducă un plus emoțional volumetriei uniformizate.

<sup>29</sup> Richter, *Dada Art and Anti-Art*, p.31, după Marius Hentea, *op. cit.* p.91.

<sup>30</sup> Șerban Sebastian Maftai, *Între „critică” și propagandă: „autocritica” în avangarda istorică. Cazul Dada*, în *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca 2011, p. 249.

<sup>31</sup> Andrei Codrescu, *Ghid DADA pentru Postumani. Tzara și Lenin joacă șah*, București 2009.

<sup>32</sup> Ion Frunzetti, *Studii critice*, București 2000, p. 58.

Deborah Kass cu sculptura în joc de cuvinte *OY* și *YO* realizate în Brooklyn, amplifică dimensiunea locală a spiritului identitar al spațiului respectiv. Galbenul intens al sculpturii individualizează însemnul din spațiul parcului de lângă Podul Manhattan sau în contextul arhitectural din New York-ul anului 2015. Modelul exersat la Moinești a fost așadar încercat și în alte centre mai mari ale lumii, dar nu cred că sunt mai reușite decât propunerea din România, chiar dacă exercițiul plastic a fost realizat la unul sau două decenii după *DADA*.

Ingo Glass a căutat să insereze în „textul sculptural” o preponderență estetică care să delimiteze demersul său de banalele scrieri ale numelui unui loc pe o poziție dominantă. Trebuia găsită soluția artistică prin care să nu percepem lucrarea ca pe un simplu anunț, ci să descoperim în primul rând un concept plastic sculptural. La monumentul din Moinești nu discutăm de așezarea a patru litere, ci compunerea unei sculpturi cu patru elemente. Prezentarea monumentului comemorativ a lui Tristan Tzara este interpretat, în informarea internațională de presă dată de Commission Nationale de la Roumanie cu ocazia vernisajului, ca fiind un monument care se remarcă prin spațialitatea și simplitatea a patru porți care formează cuvântul *DADA*<sup>33</sup>. Ritmul adițional dintre plin și gol afirmă o desfășurare liniară întâlnită și în comunicarea în scris, dar pentru salvarea volumetriei s-a căutat conturarea unor axe multiple. Intersecția axialității planurilor, pentru fiecare element în parte, în unghiuri care oferă stabilitatea fiecărui modul sculptural. Spre exemplu decuparea D-ului din suprafața plană a miezului modular pare o poartă care se deschide între două lumi. O deschidere în care golul domină plinul și suspendă masa materialului<sup>34</sup>. În schimb A-ul este mai degrabă un triunghi<sup>35</sup> care impune ascendența verticală a masei construite. Reluarea ritmului alternant la următoarele module oferă impresia multiplicării și amplificării impactului, dar ideea dematerializării masei pline crește ca importanță sub spectrul obiectului comun. Discutăm în fapt de metoda Ingo Glass în abordarea materialității sculpturale. Pe de o parte o decupare și o dilatare a miezului și respectiv de efectul dilatării unidirecționate, pe verticală a spațiului<sup>36</sup>. Două soluții tehnice transformă modulele utilizate în concepția lucrării, în „forme personaj”. Artistul aplică principiul exersat în sculptură de Brâncuși, el aplică principiul volumului multiplu-compact, dar fără să ajungă la volumul multiplu desfăcut<sup>37</sup>. Preponderența decupajelor construite prin linii rotunjite induc ideea femininului, iar preponderența decupajelor construite prin

<sup>33</sup> Press information, *The monument DADA in commemoration of Tristan Tzara, a sculpture from Ingo Glass*, transmis de UNESCO - Comisia Națională a României, octombrie 1996.

<sup>34</sup> Ideea porții a fost utilizată de artist pentru prima dată la *Monumentul în cinstea martirilor Revoluției din 1989* din Timișoara din 1992, cu dimensiunea de 13x2,6x1,3 m.

<sup>35</sup> După 1989 odată cu aderarea la curentul artei concrete Ingo Glass a utilizat în sculptură formele simplificate ale triunghiului, pătratului și cercului în colaborare cu cromatica primară a galbenului, albastrului și roșului.

<sup>36</sup> Vasile Duda, *Ingo Glass, formă-culoare-lumină-spațiu*, Bistrița 2014, p. 32.

<sup>37</sup> Dinu Rădulescu, *Conceptul de formă în sculptura modernă*, București 2005, p. 117.

îmbinarea după linii ascuțite induc ideea masculinului. Personalizarea intuitivă a volumelor sculpturale asigură o apropiere mai directă între lucrare și privitor, îți dorești să mergi mai aproape și să-i descoperi caracteristicile sau tainele sale. „Literale personaj” personifică un topos și asigură fuziunea dintre arta plastică și poezie. Pictopoezia se regăsește și în *sculptura poezie* practică de Ingo Glass, dar mesajul transmis în lucrare nu și-a pierdut conținutul. Facem aceste precizări pentru că litera ca modul artistic a fost utilizată și de Jack Pierson în anii '90 sau Jaume Plensa care modelează în anii 2000 diverse forme recognoscibile sau chiar personaje din structuri care unesc nenumărate litere. Într-un context de acest gen, identitatea mesajului se subordonează ireversibil sub impactul formelor modelate, iar literele modulare au rolul tușelor picturale. În cazul sculpturii DADA estetica nu a eliminat conținutul mesajului, iar artistul a reușit să stabilească un echilibru în care să nu existe o preponderență foarte clară a unei singure direcții de interpretare, ceea ce are darul de a păstra o multiinterpretare și apreciere a lucrării. Pe de altă parte pentru percepția ritmului textier artistul construiește o expresivitate plastică a spațiului gol, dintre modulele pline ale compoziției, un fel de spațiu interstițiar care are propria plasticitate, această ritmicitate o întâlnim la toți sculptorii care operează cu litere și foarte probabil este un derivat instictual din simțul caligrafic. Ingo Glass construiește valorizarea spațiului liber dintre elementele sale după o *structură chiastică* intuitivă prin care ritmul se impune în fața staticului, iar estetica textului oferă expresivitate plastică și coerență de conținut în același timp. Echilibrul general al maselor este generat și de raportul matematic stabilit egal între volumetria plină și volumetria imaterială, dintre componentele construite, iar tensiunea formelor grafice trebuie să echilibreze impactul puternic al golului, într-o compoziție care amintește de stilistica așa-numitelor kakemonouri<sup>38</sup>. Egalitatea distanțelor geometrizează și raționalizează ansamblul compoziției utilizate de artist și induce o frumusețe caligrafică întregii compoziții.

Pe de altă parte lucrarea te obligă să-i dai ocol, să o privești de jur împrejur, pentru că odată cu schimbarea unghiului de perspectivă se schimbă și aspectele lucrării. Această caracteristică este în general comună pentru volumetria 3D, dar la lucrarea DADA schimbarea este covârșitoare. Frontal descoperim porțile din care se deschid literele DADA, iar pendularea pe o linie paralelă cu axul longitudinal al sculpturii oferă deschideri sau închideri ale spațialității interioare. Din axul transversal ritmul se schimbă în ascendențe abstracte care ascund deschiderile spațiale interioare, dar imprimă în spațiul exterior ritmicități ale unor expresivități abstracte. Există și unghiuri intermediare de percepție care personifică fiecare element, sau dintr-o poziție mai înaltă putem să citim lucrarea în totalitatea ei, adică cu orizontalitatea soclului și cu verticalitatea porților – este mesajul TZARA DADA, un titlu de seminar, un anunț simbolic pe care îl exploatează din plin și comemorările contemporane.

---

<sup>38</sup> Ion Truică, *Arta compoziției*, Iași 2011, p. 17-19.

Perspectivile interpretate pe marginea sculpturii de la Moinești au fost intuite dintr-o viziune de ansamblu, printr-o descoperire de la distanță care să cuprindă în totalitate lucrarea. În cadrul acestei percepții înțelegem mai bine ambiția artistului de a utiliza cromatica unui roșu intens pentru întreaga lucrare. Culoarea utilizată poate să fie pusă în legătură directă cu Buletinul Dada în care cromatica literelor este apropiată din punct de vedere tonal de cele de la Moinești, dar exprimă și o adaptare perfectă la spațiul în care a fost amplasată lucrarea. Într-o masă verde sau eventual învăluită în albastrul cerului lucrarea avea nevoie de o culoare puternică. Roșul a fost culoarea utilizată și la *Septenarius*, prima lucrare făcută de artist pe malul Dunării, din aceleași motive. Acum artistul aplică o soluție similară tocmai ca să obțină o autonomizare a obiectului sculptural<sup>39</sup>.

Astăzi, spre deosebire de perioada în care s-a realizat lucrarea, există unele modificări ale percepției. În apropierea lucrării s-au ridicat câteva construcții mai înalte care concurează cu volumetria monumentului și deranjează percepția picturală a ansamblului. Extinderea urbană a Moineștiului, fără o zonă de protecție stabilită în jurul operei riscă să sufocă treptat percepția de ansamblu a sculpturii și să-i banalizeze prezența.

Sculptura DADA din Moinești materializează un puternic sentiment de apropiere, ca o invitație pentru parcurgerea lucrării. Ingo Glass a experimentat tipologia sculpturii cu spațialități arhitecturale încă din 1976, dar și la proiectele ulterioare care cuprind structuri monumentale. În ciuda dimensiunilor grandioase, sculptorul reușește să păstreze o relație directă cu scara umană. În arta contemporană Brâncuși a reușit să stabilească primele raporturi de acest gen între scara umană și supradimensionare, să așeze un firesc între macro și micro. La Brâncuși simbolismul s-a umanizat prin prezența firescului cu un altar-masă, cu un arc de triumf-poartă sau cu columna-stâlp, iar obstacolul conceptual dintre operă și privitor este eliminat. Plasticitatea abstractizată este întreținută prin ritmul modular al proporției umane. La Ingo Glass materialele utilizate par uzuale, firești de arhitecturale, iar privitorul este invitat efectiv să-i populeze opera. La *Septenarius* era amenajată o masă-bancă, la *Quadratum* a fost cuprinsă în proiectul inițial o bancă perimetrală<sup>40</sup>, iar la Piramida Soarelui soclul devine o mare bază pe care ne putem așeza datorită poziției tangențiale cu o alee de promenadă. La lucrarea DADA avem pe un soclu amenajat la nivelul de călcare un labirint din 12 puncte de sprijin. „Parcurgerea lucrării” ne oferă multiple variante și „chei de traseu poetic”. Pentru materializarea conceptului, accesul spre

<sup>39</sup> Artistul a explicat într-un interviu cum a schimbat culoarea la lucrarea *Septenarius*, dintr-o culoare specifică metalului într-un roșu intens care să permită percepția lucrării amplasată într-o mare masă verde și respectiv fundalul albastru al Dunării. La Moinești ne aflăm într-un mediu similar, lucrarea fiind percepută fie pe fundalul verde al vegetației, fie parțial peste linia orizontului, pe cadrul albastru al cerului. Așadar utilizarea culorii roșii a fost impusă de cadrul în care a fost amplasată lucrarea, dar acționează aici și dublul sens al simbolisticii legate de Buletinele DADA.

<sup>40</sup> Ingo Glass, *Begegnungen mit Architektur, Geometrie und Bauaufgaben*, IV, 2012, p.44.

lucrare este asigurat doar prin axul drept din care literele permit citirea în ansamblu *DADA*, iar descoperirea de la sol urmărește tot ideea potențializării citirii textuale într-o suprapunere cu citirea estetică. Jocul labirintului între punctele de sprijin ale modulelor pe care se sprijină literele reiterează oportunitatea neîngrădită a creației promovate de fondatorii *DADA*. Hazardul și neprevăzutul oferă în miezul lucrării conceptul artistic ca pe un sentiment emoționant descoperit. Jocul punctelor masă este multiplicat de un dinamic joc de umbră și lumină. Volumetria abstractizată și geometrizată din miezul lucrării are efecte mult mai picturale prin ritmul imaterial al umbrelor, iar intuiția sensului „literelor modul” poate fi citită din miezul sculpturii doar prin umbrele purtate pe sol, dincolo de limitele bazei lucrării.

Traseul prin labirintul sculpturii *DADA* este aparent un joc al hazardului, dar treptat se descoperă ca un joc cu sens, pentru că după fiecare element vertical urmează să descoperim încastrat la scară umană câte o literă geometrizată din care dincolo de formele unor triunghiuri citite în cheia unor A-uri, reușim să citim: TZARA. Iată deci că din pseudonimul lui Samuel Rosenstock se cristalizează sau mai bine zis se înalță monumentul *DADA*. Sculptura devine o afirmație, un mesaj pe care să-l descoperim la firul ierbii. Ingo Glass a materializat un mod de a înțelege istoria artelor și identitatea culturală românească din secolul XX. Plecat din spațiul cultural românesc din cauza opresiunii comuniste, artistul s-a identificat în spațiul cultural occidental prin înaintașii săi Tzara și Brâncuși – sculpturile dedicate acestor maestri și chiar o teză de doctorat<sup>41</sup>, ne arată un crez, un ideal<sup>42</sup>. Cu un asemenea demers plastic, sculptorul încearcă să integreze sau să sincronizeze cultura unui loc cu opinia artistică contemporană. Convingerile lui Ingo Glass sunt parcă în spiritul în care a apărut și lucrarea *Tata Dada*, scrisă de românul Marius Hentea după o bogată activitate în Suedia, la Universitatea din Göteborg<sup>43</sup>. Așadar pentru românii din afara României înțelegerea și identificarea cu activitatea unor înaintași mai celebri se constituie într-un puternic filon identitar, am spune un fel de patriotism cultural. Dar, cum să numim un asemenea demers în care opera unor români prea puțin cunoscuți ca români, dar apreciați de altfel prin opera produsă la nivel universal, este cercetată și promovată de românii din diaspora ? Țara are constituit un Institut Cultural Român care trebuie să facă chiar acest lucru, dar implicările personale ale unor contemporani ai noștri bine pregătiți în domeniile lor de activitate reușesc să facă din pasiune mai mult decât s-a reușit prin instituții.

Deslușirea mesajului simbolic al sculpturii realizate de Ingo Glass merită să fie recântărit la un secol de la lansarea unui curent artistic, care pune în balanța

<sup>41</sup> Ingo Gerhard Glass, *Constantin Brâncuși și influența sa asupra sculpturii secolului al XX-lea / Constantin Brancusi und sein Einfluss auf die Skulptur des 20. Jahrhunderts*, București 1998.

<sup>42</sup> *Lucrarea Omagiul lui Brâncuși*, 1998, 400x250x140 cm.

<sup>43</sup> Marius Hentea, *TaTa Dada: the real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, The MIT Press, 2014, traducerea în limba română realizată de Daniel Clinci, *Tata Dada, Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, București 2016.

esteticii universale identități culturale românești, în cadrul cărora Moineștiul își găsește un loc al său, și aici nu intră în discuție doar un orașel din România, ci se problematizează și chestiuni legate de un posibil concept de management cultural. În analizele politicilor culturale contemporane s-a remarcat conturarea unor solidarități care înlocuiesc identitățile naționale, cetățenia națională este înlocuită treptat de cetățenia culturală, ca o reacție la conturarea cetățeniei globale<sup>44</sup>. Dar această identitate culturală nu este statică și imuabilă, nu este ancorată într-un trecut definitiv ci se adaptează și se ajustează prin dialogul și confruntarea cu prezentul și trebuie să asigure o permanentă deschidere spre orizontul viitorului<sup>45</sup>.

În anul 2016, la o sută de ani de la lansarea Dada la Zürich de către un grup în care Tzara are un rol esențial, cele mai importante centre universitare din mediul cultural românesc au organizat evenimente în care s-au redezbatut principiile Dada, iar inițiativa autohtonă rememorează și asumă rolul jucat de Tristan Tzara, Marcel Iancu și alți avangardiști români în coagularea acestui curent. La Moinești au devenit obișnuite și așteptate Simpozioanele Dada și expozițiile de artă calate pe această temă, iar la an aniversar, tușeul local a subliniat și cei 120 de ani de la nașterea lui Tzara. În marile centre culturale ale țării s-a insistat spre o deschidere mai universală, iar invitații și activitățile organizate au evidențiat sincronismul cultural. La București s-a deschis în 5 februarie TZARA. DADA. ETC.- iată un joc de cuvinte care ne păstrează în cheia identitară cu fenomenul artistic european, iar prezentarea operei poetice a lui Tristan Tzara a fost completată de prezentarea unor opere avangardiste realizate de artiștii: André Breton, Pablo Picasso, Henri Matisse, Joan Miró, Sonia Delaunay, Max Ernst, Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Jean Arp și Marcel Iancu. Conferința *Tzara România* moderată de Erwin Kessler și susținută de cunoscători ai fenomenului precum Marius Hentea, Sorin Alexandrescu și Cătălin Davidescu confirmă importanța acordată momentului. Evenimente legate de fenomenul Dada s-au organizat și la Cluj-Napoca prin intermediul Facultății de Teatru și Televiziune ori la Iași prin intermediul Muzeului Național al Literaturii Române. Pe lângă simpozioanele teoretice universitare au fost și activități punctuale ori expoziții care au evidențiat importanța centenarului. Așadar, singularitatea Simpozionului din 1996 care s-a organizat în pandant cu dezvelirea monumentului s-a extins în mult mai multe evenimente Dada în 2016, dar cu toate acestea legăturile culturii românești cu personalitățile recunoscute la nivelul culturii universale nu se reflectă în mentalitatea cetățeanului. În mijloacele media, anul 2016 nu a fost prezentat ca un an cu semnificații deosebite, chiar dacă au apărut unele documentare, iar legătura dintre fenomenul cultural autohton și cel european a rămas în continuare un fenomen elitist. Pe de altă parte trebuie remarcat că invitația formulată de Secretarul General al UNESCO din Comisia Națională a

<sup>44</sup> Constance DeVereaux, *Cetățenia culturală și cetățeanul global: Problematicele identității și a politicii culturale în managementul cultural*, în *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca 2011, p. 42.

<sup>45</sup> Dan Eugen Rațiu, *Statul și cultura: concepte, valori și justificări ale politicii culturale în România postcomunistă*, în *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca 2011, p. 72.



României anunța la Centenarul Tristan Tzara din 1996 prezența unor reprezentanți importanți ai scenei publice precum cea a președintelui României și respectiv a Excelenței sale Federico Mayor, Directorul General al UNESCO<sup>46</sup>. Agenda publică a anului 2016 nu a cuprins în dezbaterile sale și prezentări constructive ale valorilor culturale, iar dacă aceste experiențe nu se întâmplă în compania unor actori cu autoritate în societatea românească este foarte greu să discutăm și de o înțelegere și asumare la nivelul comun al societății. Regretul este cu atât mai mare cu cât solidaritatea nu s-a coagulat nici măcar în jurul sculptorului Constantin Brâncuși, un român cu dimensiuni artistice universale, mult mai bine consolidate decât cele ale lui Tristan Tzara. Și atunci, de ce facem sculptură ? Poate că răspunsul este formulat chiar la baza monumentului din Moinești, pe o lespede de marmură așezată de Societatea Cultural-Literară Tristan Tzara: *oamenii de seamă se fac cunoscuți printr-un monument*.

Dacă așa stau lucrurile, atunci sculptura realizată de Ingo Glass își transmite peste timp mesajul său, iar o simplă trecere prin apropierea Moineștiului te obligă la o conexiune între acest orașel și mișcarea Dada. Meritul sculpturii de for public este că intră în contact cu oricine trece prin spațiul respectiv, că îl obligă pe fiecare să aibă o atitudine față de volumetria sa<sup>47</sup>. Din acest punct de vedere o sculptură care reușește să emită impresii în rândul unui public cât mai divers din punct de vedere intelectual își manifestă din plin utilitatea. O simplă căutare pe internet după cuvinte cheie ca DADA și România aduce imediat informații despre monumentul realizat de Ingo Glass, iar sculptura a devenit piatra turnantă între percepția fenomenului cultural european și localitatea din România, din care a plecat Tristan Tzara. Sculptura a fost remarcată și în publicații din străinătate<sup>48</sup>, iar cataloagele care prezintă opera artistului promovează în Germania<sup>49</sup> și Ungaria<sup>50</sup> monumentul DADA de la Moinești. Inclusiv catalogul de prezentare a operei artistului la 75 de ani, realizat în 2016 la Oradea promovează în continuare sculptura realizată în onoarea lui Tristan Tzara<sup>51</sup>.

Așadar, la 20 de ani de la realizarea lucrării putem să spunem că sculptura a reușit să transforme locul de la marginea unui orașel într-un LOC al identificării unei relații pozitive, al unei identități de care avem tot mai mare nevoie în iureșul societății contemporane superficiale și globalizate.

<sup>46</sup> Invitația prezentată provine din arhiva personală a artistului Ingo Glass, figurează cu numărul instituțional de înregistrare 147, din 19.03.1996 și este semnată de prof. Univ. Dr. Mircea Ifrim, în calitate de secretar general.

<sup>47</sup> Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 68.

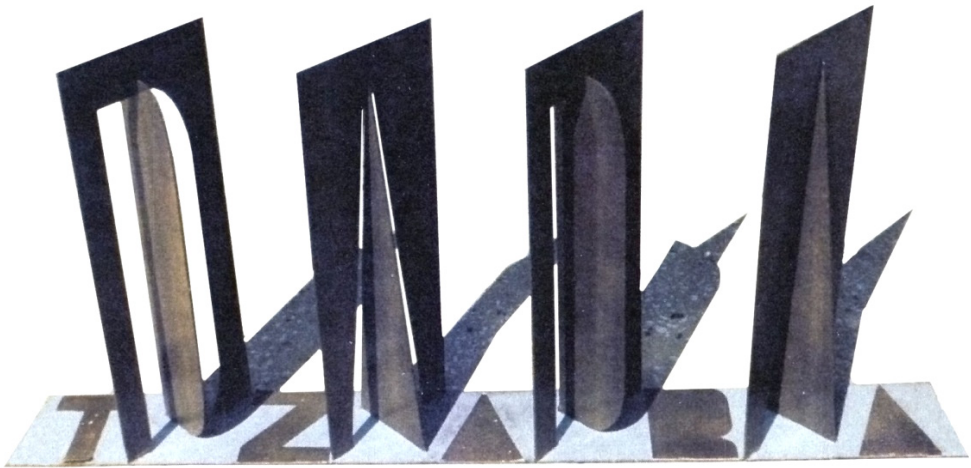
<sup>48</sup> *Romania Erects Dada Monument*, în *Art in America*, ianuarie 1997, prezintă pe prima pagină monumentul inaugurat în onoarea poetului și fondatorului curentului Dada, Trista Tzara, născut la Moinești, un orașel din estul României.

<sup>49</sup> Ingo Glass, *Begegnungen mit Architektur, Geometrie und Bauaufgaben*, IV, München 2012, p. 156-172.

<sup>50</sup> P. Szabó Ernő, *Szellemet adni a térnek, Beszélgetés Ingo Glass-szal*, Budapesta 2015, p. 89-90.

<sup>51</sup> Aurel Chiriac, *Deschideri Ingo Glass 75*, Muzeul Țării Crișurilor Oradea 2016.

**Ipostaze ale monumentului DADA de la Moinești\***



Macheta din corten a monumentului

---

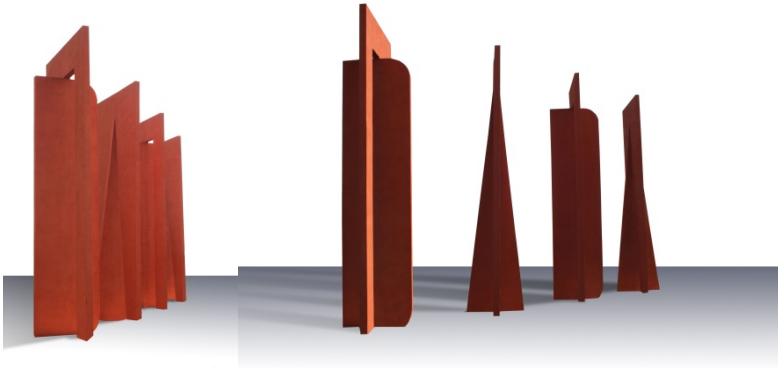
\* Imaginile de arhivă provin din colecția artistului Ingo Glass.

MONUMENTUL DADA DE LA MOINEȘTI



Monumentul DADA din Moinești, în 1996

VASILE DUDA



Ipostaze ale ritmului abstract la sculptura DADA

MONUMENTUL DADA DE LA MOINEȘTI



Buletinul DADA – detaliu. Monumentul DADA în 2016



Geneza unui monument: foto 1 (Christoph Tzara, Dan Hăulică, Ingo Glass la Paris);  
foto 2 (Ingo Glass, Vasile Robciuc, la Moinești)