



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2016

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2016

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

EDITORIAL OFFICE: 1st Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

GENERAL EDITOR:

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

EDITORIAL BOARD:

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

Professor VIORICA GUY MARICA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

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

Lecturer IOANA RUS-CACOVEAN, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

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

COORDINATOR EDITOR:

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

COLLABORATOR:

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

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

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

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 61 (LXI) 2016
DECEMBER
1

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

1

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

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

NICOLAE SABĂU, Observații asupra picturii de altar din biserici armeano – catolice transilvane * *Some Remarks Regarding the Altar Painting in Armenian-Catholic Churches in Transylvania* 5

CLAUDIA M. BONȚA, Reprezentări heraldice în medalistica barocă * *Heraldic Representations in Baroque Medal Work* 49

GUDRUN-LIANE ITTU, Artiști germani din Transilvania: Propagandă vizuală și caritate în timpul Primului Război Mondial (1914-1915) * *German Artists from Transylvania: Visual Propaganda and Charity in World War I (1914–1916)*..... 67

TEREZA POP, Surrealism and Saint Exupery’s Illustrations for the *Little Prince* * *Suprarealismul și ilustrațiile din «Micul Prinț» a lui Saint-Exupéry* 87

CONSUELO EMILY MALARA, Creatività e controllo ideologico: considerazioni sulla figura del'artista da 1917 a oggi. II * *Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi. II* * *Creativity and Ideological Control: Considerations on the Image of Artists from 1917 and Nowadays. II*..... 103

| | |
|---|-----|
| GHEORGHE MÂNDRESCU, Grafica și propaganda în primii ani de după instaurarea regimului comunist în România: exemple din colecția Muzeului Național de Artă din Cluj-Napoca II * <i>Grafica e propaganda nei primi anni dopo l'istaurazione del regime comunista in Romania: esempi dalla collezione del Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca II</i> * <i>Graphics and Propaganda During the First Years After the Establishment of the Communist Regime in Romania: Samples from the Collection of the National Museum of Art in Cluj-Napoca II</i> | 125 |
| VASILE DUDA, Monumentul DADA de la Moinești * <i>The DADA Monument of Moinești</i> | 149 |

VARIA

| | |
|--|-----|
| NICOLAE SABĂU, <i>Sculptorul Petru Stoicu - Întoarcerea acasă</i> * <i>Sculptor Petru Stoicu and His Returning Home</i> | 171 |
| GIULIO ANGELUCCI, Ioan Sbârciu, <i>Pădurea de cenușă</i> , o pictură tragică * Ioan Sbârciu, <i>Wood of Ashes, a Tragic Painting</i> | 175 |

RECENZIE - BOOK REVIEW

| | |
|---|-----|
| Iulia Mesea, Radu Popica, <i>Arta brașoveană interbelică</i> , Editura Muzeului de Artă Brașov, Brașov 2016, 182 p. + 143 il. (VASILE DUDA) | 181 |
|---|-----|

IN MEMORIAM VIORICA GUY MARICA

| | |
|--|-----|
| Viorica Guy Marica – o mare doamnă a artelor frumoase românești, între Sibiu și Cluj (VALENTIN MUREȘAN)..... | 185 |
| Conjugări plastice. Sintează și detaliu în opera doamnei Viorica Guy Marica (AUREL CHIRIAC)..... | 191 |
| Omagiu Profesoarei Viorica Guy Marica (GHEORGHE MÂNDRESCU)..... | 195 |

OBSERVAȚII ASUPRA PICTURII DE ALTAR DIN BISERICI ARMEANO – CATOLICE TRANSILVANE

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. Some Remarks Regarding the Altar Painting in Armenian-Catholic Churches in Transylvania. The present study is an in-depth iconographic research of religious subjects preferred by the Armenian clergy and church-going patrons in Transylvania who, in 1689, as a result of the firm initiative of the Bishop of Aldala, Oxendie Verzerescu († 1715) took to the Catholic faith. From then on we can witness the astonishing ability of this group in adopting the new Catholic ways (a new baroque and neoclassical religious architecture, the complex and varied suppelectiles with altars, stalls, confessionals, wardrobes in the sacristies, tabernacles and baptismal fonts all made according to the new stylistic exigencies), including a painting done in accordance to the newly adopted cult, which substituted the superb oriental miniatures in the Armenian religious books of the medieval period (*Homiliarium, Martyrologium, Codex, Gospel*). Documents from the 18th century mention a number of iconographic themes and the cult of saints, specific to Armenian tradition and historic sensibilities: *The Virgin and Child* (with its iconographic variants *Mariazell, Tyrnavia, Nicula, Máriapócs, Șumuleu*), *The Holy Trinity, St. Gregory the Illuminator, St. Stephen Protomartyr, St. Joseph, The Holy Family with Saints Joachim and Anna, and Infant Mary, St. Anthony the Hermit and Saint Paul the Hermit, Baptism of King Trdat/Tiridates III, St. Elisabeth's Charity* etc. The old paintings are present even today in the main and side altars of the Armenian Catholic churches in Dumbrăveni, Frumoasa, Gheorghieni, Gherla or in the altars of several churches of the Franciscan and Piarist orders in Făgăraș, Dej, Sibiu, Odorheiu Secuiesc and Sighetu Marmăției for which Armenian believers had made important offering. The research proper is focused mainly on the works having as topic *The Holy Trinity with Archangels Michael, Gabriel and Raphael*; the old oil painting in the main altar of the great Armenian-Catholic church in Gherla, a work existing by the sixth decade of the 18th century, a monumental work (639×286cm) which has some similarities stylistically and terms of composition with the productions of Venetian painting workshops present in some of the churches of the Transylvanian Armenians or with the Austrian masters educated in Italy, retaining

* Profesor universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, nicolaesabau@personal.ro

the specificity of the late baroque permeated by the rococo (Giovanni Battista Tiepolo, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta, Antoni Pellegrini, Giovanni Battista Pittoni, Hubert Maurer, Johann Michael Rottmayr, Michelangelo Unterberger-Cavalese, etc.). In the case of the second work, *The Stoning of Saint Stephen*, a similar pattern is followed, from the remotest iconographic model of the series made by Giulio Romano in 1521 for the church of St. Stephen in Genoa, a work with an elaborate and monumental *mise en scène* much loved not only by the young Italian masters who knew and copied the work (Andrea and Ottavia Semino, Luca Cambiaso, Bernardo Castello and Giovanni Battista Paggi), but also by the next generations of painters in that country, and also French, Spanish, Flemish, German and, of course, Austrian (Viennese workshops), painters too. The side altar's painting (*Stoning of Saint Stephen*) in the church *Charity of Saint Elisabeth* in Dumbrăveni shows the creative adaptation and remaking of the Genoese prototype and also influences received from masters of the late baroque from the Austrian empire (Paul Troger, Johann Baptist Enderle, Franz Xaver Wagenschön, Franz Anton Maulbertsch, Hubert Maurer).

Keywords: *Transylvania, baroque, painting, Armenian-Catholic Churches, The Holy Trinity, The Stoning of Saint Stephen, Venice, Dumbrăveni, Gherla*

*Orașul lor e bine așezat, cu piață patruleteră, cu străzile drepte având și clădiri înfrumusețate, invidiate de toți locuitorii principatului. Geamurile clădirilor din piatră, împodobite, au fost deschise libere spre stradă, au fenererie, iar fațadele cu grijă zugrăvite”.¹ Scurta dar elocventă descriere a principalei așezări armenesti din Transilvania, **Gherla-Armenopolis**, marchează contribuția remarcabilă a acestei comunități în domeniul urbanismului modern de factură barocă, la doar un secol după așezarea lor în vecinătatea „Cetății noi de pe Someș/Szamosújvár”, adică prima fortificație de sistem bastionar italian construită în timpul regelui Ioan Zapolya (1526-1540) sub conducerea tezaurarului Gheorghe Martinuzzi. Istoriografia în limbile română, maghiară și germană din ultimele două decenii a adus contribuții importante la temă orientând cercetările mai cu seamă asupra studiilor monografice istorice, de arhitectură, urbanism*

¹ Cf. *Historia domus, seu conventus Szamosújváriensis Fratrum Minor strict. Observantiae, ad inserendam rerum memoriam inchoate anno D ni 1774*; Szongott Kristóf, *Szamosújvár szab. Kir. Város monográfiája 1700-1900*, II, Szamosújvár, 1901, pp. 22-23.

și sculptură², mai puțin cele referitoare la decorul pictural al bisericilor baroce ale armenilor din Transilvania.³

Bogata, emoționanta și frământata istorie a armenilor înscrie și un excepțional capitol al artelor plastice medievale din țara de origine, de la arhitectura elaborată a monumentelor ecleziastice la sărbătoreștile decoruri sculpturale în piatră, *y compris* așa-numitele *khacikar*-uri, monumente funerare cu cruci decorative, de la obiectele de cult până la manuscrisele liturgice (*Omiliar, Martyrologium, Codice, Evangheliar*) împodobite cu miniaturi de o extraordinară calitate⁴, elaborate în scriptoriile mănăstirilor de călugării armeni sau de caligrafi îndemânatici, asistăm la uimitoarea adaptare a acestui popor în fața noilor exigențe liturgice și tipiconale catolice (noua arhitectură ecleziastică și mobilierul baroc – complexul *suppelectiles* –, cu altare, strane, confesionale, bănci, dulapuri-veșmântar din sacristii, tabernacole și cristelnițe) ce vor include și o pictură corespunzătoare cultului catolic îmbrățișat de armenii așezați în Transilvania în anul 1689, la ferma inițiativă a Episcopului de Aldala, Oxendie Verzerescu († 1715), care a păstorit comunitatea vreme de 25 de ani.

² Nicolae Gazdovits, *Istoria Armenilor din Transilvania (De la începuturi, până la 1900)*, Ararat, București, 1906; Pál Judit, *Armeni în Transilvania. Contribuții la procesul de urbanizare și dezvoltare economică a provinciei. Armenians in Transylvania. Their Contribution to the Urbanisation and the Economic Development of the Province*, Romanian Cultural Institute, Cluj-Napoca, 2005; *Cultură și artă armeană la Gherla*, Ed. I, Ararat, București, 2002, Ed. II, Ararat, 2010; Virgil Pop, *Armenopolis oraș baroc*, Ed. I, 2002, Ed. II, Accent, Cluj-Napoca, 2012; Constantin Albinetz, *Identități în dialog: Armenia și armeni din Transilvania*, Editura Ararat, 2012; Nagy Margit, *A barokk Szamosújvár születése*, în "Építés-Építészettudomány", XV (1983), 1-4, pp. 27-39; Kiss Francisc, *Az örmény Szamosújvár*, în "Az örmény Szamosújvár", Editura Pro Armenia, Gherla, 2004; *Örmény diaszpóra a Kárpát mendecében* (Red. Bálint Kovács; Sándor Öze), Pilicsaba, 2006; *Far away from Mount Ararat. Armenian Culture in the Carpathian Basin* (Red. Kovács Bálint; Pál Emese), Budapest, Leipzig, 2013; Nicolae Sabău, *Gherla. Aspecte istorico-artistice ale dezvoltării orașului*, în "Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă" 15, nr. 1, București, 1985, pp. 18-27; Idem, "Armenopolis" oder Das Barock in Gherla (18-19. Jahrhundert), în "Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde", 14 (85) Jahrgang, Heft 1, 1991, pp. 47-67.

³ Introduceri în acest gen artistic pot fi parcurse în lucrările datorate Liviei Drăgoi, *Pictura de șevalet în colecția comunității armenice din Gherla*, în "Cultură și artă armeană la Gherla...", Ed. I (2002), Ed. II (2010), pp. 113-128; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, Vol. II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2005, pp. 70-74, 79-92, 160-163, 279-284; Pál Emese, *Destinul unui altar. Fostul altar principal al catedralei armeano-catolice din Gherla*, în "Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului NICOLAE SABĂU", Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2013, pp. 249-265, cît și elaborata monografie datorată lui Pál Emese, *Örmény katolikus templomi berendezések Erdélyben*, Polis Könyvkiadó. Erdélyi Múzeum – Egyesület, Kolozsvár, 2015.

⁴ L.A. Turnovo, *Miniatura armeană*, Ed. Meridiane, București, 1975; Helmuth Buschhausen, *Manuscrise medievale, martore ale istoriei și culturii armenesti*, în "Cultură și artă armeană la Gherla", Ed. II, Ararat, 2010, pp. 63-84.

Așa precum în domeniul arhitecturii și al sculpturii, comandatari armeni vor apela, potrivit mărturiilor documentare, la maeștrii străini (arhitecți, constructori, sculptori, fierari, dulgheri, acei *murarius austriacus, salisburgensis murarius, pallerius murarius, pallerius murarius Viennensis, Lapidita ex Moravia, lapidita et educillator arcis, faber ligneus, faber ferrarius* etc)⁵, în marea lor majoritate proveniți din zonele central-nordice ale Imperiului habsburgic, cunoscători ai modelelor baroce, creațiile lor fiind elaborate, potrivit înscrisului dintr-un contract contemporan, *nach der heutigen Art*. În acelaș context și pictura va cunoaște propunerile unor pictori italieni, austrieci sau transilvăneni instruiți la „școala” barocului central-vestic european.⁶

Dărnicia și profundul spirit pietist al armenilor este ilustrat și de importante contribuții financiare făcute la ridicarea unor altare din bisericile ordinului franciscan, apreciat și cultivat de această comunitate. La Dej, Gherla, Făgăraș, Sighetul Marmăției, Sibiu și Odorheiu Secuiesc documentele consemnează acest patronaj consacrat mai cu seamă sfinților și temelor specifice tradiției și sensibilităților armenesti: *Maica Domnului cu Pruncul* (variantele iconografice *Mariazell, Tyrnavia, Nicula, Máriapócs, Șumuleu*), *Sf. Grigore Iluminătorul, Sf.-ta Treime, Sf. Ștefan Protomartirul, Sf. Iosif, Sf.-ții Anton și Paul Eremitii* etc.).⁷ Pe o scară a valorilor iconografice trebuie apreciat și locul de consacrare a temelor menționate. Chiar dacă *Sf. Grigore Iluminătorul*, încreștinătorul armenilor, ocupă un loc special în sinaxarul acestora, niciodată în rânduiala tipiconală a imaginilor/temelor religioase venerate în interiorul bisericilor menționate, imaginea consacrată Episcopului nu a împlinit funcția/locul altarului principal, ci aceea a unui altar lateral. Iconografia transilvăneană a „apostolului” armenilor e focalizată pe două tipuri compoziționale.⁸ Primul cuprinde lucrările ce istorisesc ceremonia *Botezului regelui Trdat (Tiridate III)*, convertit la creștinism, drept urmare a miraculoasei sale vindecări

⁵ B. Nagy Margit, *A barokk Szamosújvár születése*, în „Építés-Építészettudomány, XV (1983), 1-4, pp. 27-39; Nicolae Sabău, «Armenopolis» sau Gherla barocă, în “Cultură și artă armeană la Gherla”, Ed. II, Ararat, 2010, pp. 90-92.

⁶ Acestei noi maniere îi aparține și o pictură pe pânză (*Iisus pe cruce*) realizată de **pictorul armean, Zacharia**, dăruită în 1738 bisericii franciscane din Dej pentru slujbele celebrate în memoria mamei sale decedate, mărturie a prezenței timpurii a unui maestru armean al genului (*Imago Crucifixi Salvatoris depicta super telam plurimis sanguineis guttis abundans, oblata est pro 20 sacris absolutis pro defuncta matre Pictoris Zachariae Armeni*), Kovács Zsolt, “Beata Virgo Nostra Deésiensis”. *Despre cultul imaginilor miraculoase ale Maicii Domnului în biserică franciscană din Dej*, în “Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului NICOLAE SABĂU”, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2013, p. 225.

⁷ *Ibidem*. pp., 222-236.

⁸ Pál Emese, *Világosító Szent Gergely ábrázolásai Erdélyben*, în “Liber discipulorum: tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára”, Ed.: Kovács Zsolt, Sarkadi Nagy Emese, Weisz Attila.- Cluj-Napoca, 2011, pp. 239-254.

de o gravă depresie, o boală cu un substrat obsesiv, ce s-a declanșat după uciderea fecioarelor creștine conduse de Hripsime. Al doilea model iconografic, mai complex, ilustrează aceeași scenă a încreștinării încadrată de 14 medalioane ilustrând cele 14 tipuri de torturi la care a fost supus Grigore, închis de Tiridate, vreme de cincisprezece ani, într-o vestită închisoare din capitala Armeniei, numită *Khor Virap* (puțul profund).⁹

Primului gen compozițional îi aparțin pânzele altarelor bisericilor armenie din *Gherla* (Szamosújvár, Armenienstadt), *Dumbrăveni* (Erzsébetváros, Elisabethstadt) (Fig. 1) și *Frumoasa* (Csíkszépvíz), tablourile bisericilor franciscane din *Dej* (Dés, Desch), *Sibiu* (Nagyzeben, Hermannstadt) și *Odorheiu Secuiesc* (Szélelyudvarhely, Oderhellen) și pânza altarului bisericii parohiale catolice din *Nușeni* (Apanagyfalva, Großendorf).

Al doilea model iconografic se mai păstrează la altarul lateral al bisericii armeano-catolice din *Gheorgheni* (Gyergyószentmiklós, Niklasmarkt), la altarul bisericii piariste din *Sighetu Marmăției* (Máramarosziget) (Fig. 2.) dar și în tabloul din colecția bisericii *Sf. Treime* din *Gherla*. Exemplarul bisericii din Gheorgheni, cel mai elaborat, a fost pictat (1752) la comanda mechtarienilor din Veneția. Scena centrală cu obișnuitul botez prezintă în fundal momente din istoria străveche, legendară sau reală, asumată de armeni (*Araratul cu Arca lui Noe*, *Martiriul fecioarelor conduse de Sf. Hripsime*, *Botezul poporului armean*) încadrată de cele 14 medalioane ilustrând supliciile Sf.-lui Grigore.

Stilistic, lucrările menționate dezvăluie caracteristici proprii momentului elaborării acestora, începând cu perioada barocului matur și târziu (*Gherla*, *Biserica Solomon*, 1731¹⁰; *Gheorgheni*, *Sighetu Marmăției*), a neoclasicismului (*Sibiu*, *Gherla*), cât și a unui naturalism descriptiv specific epocii historiste (pictura altarului bisericii din *Nușeni* realizată de maestrul *Vastagh György* în anul 1868)¹¹.

Izvoarele iconografice care au stat la baza alcătuirii acestor teme sunt multiple, mergând de la minunatele xilogravuri ce însoțesc textul Bibliei armenesti, tipărită în martie 1666 la Amsterdam, la gravurile Bibliei tipărită în 1705 la Constantinopol și în 1733 la Veneția, de la foile volante la exemplarele de autor scoase de sub tiparnițele venețiene (tipografia Antonio Portoli) și vieneze. Pentru modelul la temă trebuie menționată și contribuția editorială a mechtarienilor din Veneția, care ilustrează textul *Vieții Sf. Grigore Iluminătorul* (1749) cu o minunată gravură copiată după tabloul pictorului

⁹ Goekijan Zahirsky Valerie, *The Conversion of Armenia to Christianity: a retelling of Agathangelos History*, Diocese of the Armenian Church of America, 2001.

¹⁰ *Erdélyi római katolikus egyházlátogatási jegyzőkönyvek és okmányok*, I. (1727-1737). Sub. Red. Kovács András-Kovács Zsolt. Kolozsvár (Cluj-Napoca), 2002, p. 75; Pál Emese, *Világosító Szent Gergely...*, pp. 245-246.

¹¹ Pál Emese, *Világosító Szent Gergely...*, p. 245.

venețian, colaboratorul marelui freschist G. B. Tiepolo, *Francesco Zugno* (1709-1787)¹², inspirator pentru lucrarea din Gherla dar și gravura maestrului vienez *Franz Karl Heissig* (Fig. 3) – varianta cu scenele de tortură a lui Grigore, la care se adaugă *Decapitarea Sf. Hripsime*¹³ – transpusă în tehnica uleiului pe pânză pentru altarele bisericilor din *Gheorgheni, Odorheiu Secuiesc și Sighetu Marmației*.¹⁴

Grăitoare apare alegerea temei iconografice pentru altarul principal al acestor lăcașe de cult, greutatea patronajului legislativ imperial laic având un rol esențial, ce egalează sau uneori chiar transcende designația cultică. Motivația o deslușim în *Diploma* de privilegii a lui Carol al VI-lea (1733), în care apare noua denumire a Dumbrăvenilor, devenit *Elisabethopolis* (Elisabethstadt, Erzsébethváros)¹⁵, într-o explicită și evocatoare rememorare a protecției aulice asupra localității prin însăși Elisabetha de Braunschweig, soția împăratului, care ridică așezarea la rangul de *oppidum*. O desemnare deloc singulară, asemănătoare cu aceea a metamorfozării toponimului Bălgadului (Gyulafehérvár) în Alba Iulia (Karlsburg, Károlyfehérvár), străveche așezare înnobilită de noua cetate de tip Vauban înfrumusețată de minunatele sculpturi ce decorează patru dintre porți, între care a treia – un adevărat arc de triumf neoroman – e dominată de statuia ecvestră a lui Carol al VI-lea, „*noul Cesar*” și de însemnele statale habsburgice deasupra orașului devenit *Alba Carolina*¹⁶. Noile denumiri vor influența chiar și hramul bisericilor: la Dumbrăveni, tema „*Carității Sf. Elisabeta*” va înlocui hramul *Sf.-ei Treimi*.

Sf. Treime a fost însă hramul preferat al armenilor din Transilvania: primul lăcaș de cult din Dumbrăveni (1723-1725)¹⁷ avea altarul principal închinat Trinității ilustrată

¹² Pál Emese, *Világosító Szent Gergely...*, pp. 243-244; Cf. *Vark'srboyn Grigori Lowsaworč'in (Viața Sf.-lui Grigore Iluminatorul)*, Venezia, 1749. Tabloul său (u.p., 196×97) se află în patrimoniul Mănăstirii Mechitariene de pe insula San Lazzaro. Aceluiași maestru venețian i se datorează și pânza altarului închinat Sf.-lui Anton, protectorul ordinelor monahale orientale.

¹³ Martiriul Sfintei Hripsime („*Mardirosi surp Hripsimiant*”), constituie subiectul tragic al unui *ex voto* (1778) conservat în Colecția comunității armenilor din Gherla (Livia Drăgoi, *Pictura de șevalet în colecția comunității armenilor din Gherla*, în „Cultură și artă armeană la Gherla”, Ediția a II-a, Ararat, 2010, pp. 121-122, Fig. 88-92.

¹⁴ Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului transilvan*, II, *Pictura*, p. 248.

¹⁵ „1-mo. Concedimus clementissime ut locus ille in Dominio Fiscali Ebesfalvensi Comitatuque nostro Küküllőiensis, ubi dictae familiae Nationis Armeniae, suas jam extruxerunt Domos a modo imposterum Oppidum Municipale, latino vocabulo Elisabethopolis, germanico Elisabethstadt, hungarico autem Erzsébeth-Város vocetur, ...”. (Avedik Lukács, *Szabad király Erzsébetváros monográfiája*, p. XVIII.)

¹⁶ Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI*, 1. Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1981, pp. 421-423, 376-420; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 2002, pp. 28-37, 207-215; Idem, *Le programme iconographique de la citadelle d'Alba Iulia (1715-1738)*, în „Festung und Innovation” (Red. Harald Heppner/Wolfgang Schmale). Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Vol. 20, Bochum, 2005, pp. 73-92; 236-266.

¹⁷ Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...*, pp. 118-125.

de o pictura de aspect baroc.¹⁸ În biserica mare armenescă din Gherla, vechiul și noul altar principal invoca același patronaj. Vechiul tablou (Fig. 4) – *Sfânta Treime cu Sf-ții Arhangheli Mihail, Gabriel și Rafael* – existent în deceniul șase al secolului al XVIII-lea¹⁹, ar putea fi pus în legătură cu opera unui maestru venețian sau vienez atașat unui baroc ce dialoghează cu rococoul, amintind de specificitățile școlilor de pictură ale orașului lagunar (*Gian Battista Tiepolo, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta*, și mai cu seamă *Giovanni Battista Pittoni*), cu particulare scheme compoziționale și modele figurative antropomorfe proprii acestui mediu, cu personajele distribuite precum într-un *theatrum sacrum*²⁰, pictura a patru dintre altare laterale ale lăcașului aparține lui *Johann Michael Hess (1768-1838)*²¹, opere ce înregistrează ecourile clasicizante ale Academiei de Pictură din Viena, instituție urmată de pictor, între 1789-1794, sub îndrumarea maestrului *Hubert Maurer*.²² Sugestii iconografice și compoziționale austriece pentru autorul primului tablou de la altarul principal al bisericii gherlene (*Sfânta Treime* din registrul superior), pot fi identificate și în creația timpurie a unui maestru de anvergura lui *Johann Michael Rottmayr (1654-1730)*, bun cunoscător al picturii cetății lagunare – a fost în acest loc, vreme de 13 ani, elevul lui *Johann Carl Loth (1632-1698)*²³ –, așa cum îl ilustrează imaginea *Trinității* din medalionul elipsoidal (1688) ce încoronează altarul principal al bisericii Sf. Iacob din Abtsdorf, în apropiere de Salzburg.²⁴

¹⁸ Biserica, azi dispărută, se ridica în fosta "Piața Mănăstirii." Piatra de temelie a fost așezată în 1723, lăcașul fiind sfințit în 29 iulie 1725 de Episcopul catolic al Transilvaniei, I. Antalffy, în prezența guvernatorului Sigismund Kornis. Epigraful în limba armeană consemna data edificării, numele papei Inocențiu al XIII-lea, a împăratului Carol al VI-lea, a guvernatorului Kornis, a parohului Edelbej, a primului curator Ioan, a judeului primar Zaharia și a judeului orășenesc Nicolae. Lăcașul avea trei altare ("...", *dein tribus Altaribus; Primo quippe Sanctissimae Trinitatis, Altero Beatae Mariae Virginis, In Coelos assumptae, Tertio demum Santi Gregorii Episcopi, et Illuminatoris Armenorum...*). Arta italiană era prezentă în clenodiul bisericii prin minunata monștrantă aurită realizată într-un atelier de argintărie venețian (Ávedik Lukács, *Szabadkirály Erzsébetváros*, pp. XV, 79-81, 95.).

¹⁹ Documentele consemnează prina slujbă/masă în biserică la 1759, ceremonia obligând la existența altarului (v. B. Nagy Margit, *A szamosújvár örmeny nagy templom*, în Eadem, "Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok", Kriterion, Bukarest, 1970, p. 213; Pál Emese, *Örmeny katolikus templomi...*, pp. 59-62.).

²⁰ Pânza ar fi putut fi realizată chiar acolo, mehitarienii de pe insula San Lazzaro facilitând o asemenea comandă, care nu era singulară, tabloul Sf. *Grigore Iluminătorul*, al bisericii arm.-cat., din Gheorgheni provenind din Veneția (1752), asemenea și *Madona cu Rozariu*.

²¹ Nicolae Sabău, *Metamorfozele barocului transilvan*, II, *Pictura*, pp. 162.

²² *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Hrsg. Thieme, U., Becker, F. s.a.), E.A. Seeman, Leipzig, 16, pp. 598-599.

²³ „*dem Welt berühmten Carl Lott zu Venedig ad Studio*”, apreciere făcută de tânărul "ucenic" într-o scrisoare trimisă acasă. De altfel, între elevii lui Lott, instruiți în atelierul venețian, s-au numărat, Hans Weissenkircher (1646-1695), Daniel Seiter (1647-1705), Johann Carl von Resfeld (1658-1735) și Peter Strudel (1660-1714). *Johann Michael Rottmayr (1654-1730). Genie der barocken Farben*, Dommuseum zu Salzburg, 2004, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, pp.14-15, Fig. 4.

Tabloul *Sf-tei Treimi* (1842), ce se vede azi, o creație a pictorului macedonean Diamanti Laccatari, care și-a lăsat semnătura în colțul din dreapta jos a pânzei, dezvăluie propensiunea autorului pentru normele stilistice Biedermeier.²⁵

Sf. Treime e asociată uneori cu un al doilea patronaj dedicat *Maicii Domnului*, așa precum rezultă din epigraful comemorativ din fațada bisericii mehitariene din Dumbrăveni.²⁶

Înălțarea Maicii Domnului – iconografic asociată tipului *Immaculata Conceptio* – din arhitectura altarului principal al bisericii din Gheorgheni se desfășoară sub patronajul *Sf. Treimi* prezentă în registrul superior compozițional. Biserica franciscană din Făgăraș²⁷ ce număra printre donatori și armeni – frații *Anton* și *Grigore Issekutz* – cuprinde în arhitectura altarului principal o minunată pictură barocă (1765) de un patetism eclatant, având lizibile consonanțe stilistico-formale cu pictura vechiului altar gherlean. Lucrarea (Fig. 5) propune o variantă iconografică specială în care globul pământesc din vecinătatea *Sf. Treimi* e prins în strânsoarea șarpelui, simbol al păcatului originar, dar vedem aici și o figură efeminată, un înger cântăreț la lăută, personaj cu valențe emblematice asociat omiliilor (*Intensae resonant*) și trinității, așa cum poate fi văzut în biserica cu același hram din München, ctitorită de pictorul *Cosmas Damian Asam* (1686-1739) în anul 1715.²⁸

Cele șapte altare ale bisericii mari armenesti din Dumbrăveni [*Caritatea Sf.-ei Elisabeta* (1787) – altarul principal; *Moartea Sf. Iosif*, *Sf. Grigore Iluminătorul*, *Sfânta Cruce* (1866) – latura epistolei/dreaptă; *Madona cu Rozariul* (1821)²⁹, *Lapidarea Sf. Ștefan*, *Sf.-ții Ioachim și Ana* (ante *qvem* 1821) – latura evangheliei/stângă], mărturisesc în limbajul lor stilistic-decorativ perioada de tranziție dintre baroc spre neoclasicism și istoricism. Ridicarea acestor altare a avut sprijinul comunității dar mai cu seamă a celor zece congregații religioase, care au donat importante sume de bani pe seama lăcașului de cult, asociațiile *Sf-tei Treimi*, a Martiriului *Sf.-lui Ștefan* și a *Sf.-lui Grigore Iluminătorul*, acestea din urmă dăruind cele mai importante sume de bani.³⁰

²⁵ Nicolae Sabău, *Precisazioni iconografiche sul tema "La carita di Santa Elisabetta" nella pittura barocca central-europea*, în "Omaggio a Dinu Adameșteanu" (A cura di Marius Porumb), Clusium, pp. 259-272; Idem, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, II, *Pictura*, pp. 81-83, 213-215; Pál Emese, *Fostul altar principal al catedralei armeno-catolice din Gherla*, în "Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului NICOLAE SABĂU", pp. 256-257; Eadem, *Örmény katolikus templomi berendezések Erdélyben*. Polis Könyvkiadó. Erdély Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2015, pp. 115, 116, 216, 217.

²⁶ Nicolae Sabău, *Dumbrăveni*, în Adrian Andrei Rusu (Coordonator), "Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș", Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000, pp. 131-132.

²⁷ Nicolae Sabău, *Metamorfoze*, II, *Pictura*, pp. 152-158, Fig. 92, 93.

²⁸ *Ibidem*, p.153.

²⁹ Un tablou pe aceeași temă [REGINA†(SANC)TISSIMI ROSARII], cu Maica Domnului, Sf. Dominic, Sf. Grigore Iluminătorul, regele Tiridat III, scene din Viața Maicii Domnului și a lui Iisus Hristos (Patimile), se păstrează în colecția Comunității armenice din Gherla (*Ibidem*, pp. 162-163.)

³⁰ În ordinea enunțată, sumele au fost de **2120 frt.**, **5229 frt.**, și **2670 frt.** (Avedik Lukács, *Erzsébetváros...*, p. 100).

Analiza atentă a picturilor de altar relevă contribuția esențială a măștrilor italieni în elaborarea acestor modele „prototip”, redate/reelaborate și întregite de pictorii Europei centrale, specializați pe lângă școlile și artiștii peninsulari, în arcul temporal cuprins între secolele XVII-XIX. Astfel, *Caritatea Sf.-ei Elisabeta* (Fig. 6), operă semnată și datată (1787) de maestrul clujean *Mathias Veress* este inspirată(!) de elaborata lucrare a pictorului Daniel Gran (1694-1757), *Hl. Elisabeth Almosen vertailen* (1736), care împodobește unul dintre altarele laterale ale bisericii Sf. Carlo Borromeo (*Karlskirche*) din Viena³¹, pictor ce se considera continuatorul generației anterioare formată din măștri italieni, încântându-ne ochiul prin căldura ansamblului compozițional, prin fondurile diafane și prin figurile care parcă țâșnesc dintr-un focar de lumină plutind în „atmosferă” sau planând lin în partea inferioară compozițională. Lecția urmată de Gran în atelierul lui Francesco Solimena din Napoli (1720), oraș de intimă rezonanță spirituală pentru armeni – în biserica *San Gregorio Armeno* se păstrează o parte dintre relicvele sale –, marchează însușirea tipului figurativ creat de maestrul italian în 1684 pentru frescele corului mănăstirii *Santa Maria Donna Regina*, model (*Santa Elisabetta d’Ungheria*) reinterpretat și ajuns după aproape șapte decenii în Transilvania, la Dumbrăveni.³² Perioada de specializare peninsulară a tânărului Gran va fi completată benefic la Veneția în atelierul lui *Sebastiano Ricci* (1659-1734). Compoziția vieneză a maestrului Gran va fi apreciată/copiată, reluată de artiștii epocii și datorită posibilităților de repetată vizualizare prin mijlocirea unei gravuri, aceea realizată de *Johann Christoph Winkler*. Probabil un exemplar al tirajului gravat a fost cunoscut și de maestrul clujean M. Veress.³³ De altfel J.Ch.Winkler a fost un harnic și eficient „ilustrator” al operelor unor măștrii ai barocului european, precum *Vinzenz Fischer*, *Matthias Gerl*, *H.S. Lautensach*, *F. Monti*, *Martin van Meytens*, *Giambattista Piazzetta*, *Marco Pitteri*, *Giovanni Battista*

³¹ Modelul (*Modello*, ulei pe pânză 97 × 54 cm) pentru pictura altarului din *Karlskirche* se păstrează la Muzeul de Arte Frumoase din Budapesta (Nr. Inv. 438). *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock* (Hrg. von Hellmut Lorenz), Prestel, München, London, New York, IV, 1999, pp. 433-434.

³² Nicolae Sabău, *Precizări iconografice asupra temei “Caritatea Sf. Elisabeta” în pictura barocă central europeană*, în “Studii și Cercetări de Istoria artei. Seria artă plastică” tomul 2, București, 1975, pp. 188-200.

³³ În legătură cu această problemă precizez că în analiza făcută mi-am exprimat ferm întrebarea/îndoiala în legătură cu posibilitatea cunoașterii nemijlocite a picturii lui Daniel Gran de către M. Veress, așa cum a lecturat/înțeles Pál Emese în observațiile D-ei sale la temă. Identificarea și publicarea gravurii lui J.Ch. Winkler în volumul recent editat, lămurește în bună parte întrebarea. Însă, ne asociem aprecierii critice făcută de autoare în legătură cu identitatea/apropierea compozițional-iconografică propusă de Szilárdfy Zoltán de creația omonimă a pictorului venețian Pittoni, nejustificată, chiar nereală (v. Nicolae Sabău, *Metamorfoze... II, Pictura*, p. 88; Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...*, pp. 148-149, Fig. 108; Szilárdfy Zoltán, *Sajátos típusok Árpádházi Szent Erzsébet barokk ikonográfiájában = Omnis creatura significans: Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, szerk. Tüskés Anna, Budapest, CentrArt Egyesület, 2009, pp. 193-198.

Pittoni, Rembrandt van Rijn etc. Maestrul german semnează („*J. Christ. Winkler Sc. Vien*”) tirajul ce reproduce pânza lui G.B.Pittoni (*Bittoni Pinxit*, sic!) reprezentând o altă variantă a temei „Caritatea Sf.-ei Elisabeta”, gravură prezentă astăzi într-o Galerie de artă din Dresda.³⁴ O replică (?), o variantă compozițională pictată, apropiată de gravura lui Winkler, pânza altarului principal al bisericii mănăstirii minorite din Aiud, donație a lui Haller Gheorghe și a soției sale Csáky Barbara de la mijlocul secolului al XVIII-lea, a fost analizată de noi într-o secțiune a sintezei dedicate picturii barocului transilvan.³⁵

De aceeași rezonanță artistică italiană cu reflexe asupra picturii central-europene, s-a bucurat și elaborarea tablourilor dedicate Sf. Iosif (*Moartea Sf. Iosif*), cu elaborate prototipuri realizate de *Carlo Maratta (1625-1713)*, odinioară la altarul Capelei din Hofburg-ul vienez, aripa Leopoldină³⁶, sau de G. B. Pittoni într-un *bozzetto* conservat în Muzeul Correr din Veneția, copiat de gravorul bellunez, *Pietro Monaco (1707-1775)*, activ în Veneția încă din anul 1735, autorul acelor *Raccolta di 55 storie sacre (1743)* dar și a unor lucrări ilustrând secvențe din Vechiul și Noul Testament realizate de maeștrii aparținând școlilor de pictură italiană, flamandă și franceză din secolul XV până în contemporaneitatea sa. Gravura lui Monaco a fost transpusă în ulei pe pânză de pictorul *Hubert Maurer (1738-1818)* în tabloul altarului bisericii catolice din Pápa (Ungaria) și de Anonimul autor al picturii altarului bisericii catolice (fostă iezuită) din Odorhei.³⁷ Rămâne ca pânzei anonimului pictor aflată în biserică din Dumbrăveni diferită în alcătuirea ei compozițional-ikonografică, să i se identifice prototipul, probabil o gravură folosită și de alți confracți precum pânza cu aceeași temă din biserică franciscană din centrul Pestei.

De altfel, prezența maeștrilor italieni/venețieni în capitala imperiului și nu doar, de la sfârșitul secolului al XVII-lea și prima jumătate a secolului următor este din plin ilustrată de documentele vremii. Mecenasismul imperial dar mai cu seamă cel princiar (Johann Adam Liechtenstein, Lothar Franz Schönborn, Eugeniu de Savoia) a încurajat activitatea acestor maeștrii desemnați în documente drept „*Virtuosi*”, ai creației lor, a tablourilor elaborate în „*buon gusto italiano con una morbidezza*”, adică un modelaj nuanțat, cu o anume grație, un farmec („*vaghezza*”) și o determinare compozițional-cromatică specifică acestui centru al artelor plastice. Solicitățile frecvente îi poartă de

³⁴ Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 213-214; <http://the-saleroom.com/de-de/auction-catalogues/schm...>

³⁵ *Ibidem*, pp. 213-215, Fig. 169, 170.

³⁶ Acum lucrarea se păstrează în Galeria de la Kunsthistorisches Museum din Viena. Inv. Nr. 121 (*Geschichte der bildenden Kunst...Barock*, p. 406).

³⁷ Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 175, 323, 442, 445, 455.

la o curte princiară sau regală la alta, pentru a satisface aceste cerințe (picturi pentru altarele bisericilor, opere laice), dintr-un areal mai larg al Europei centrale, ce include și Ungaria: *Sebastiano Ricci, Carlo Innocenzo Carlone, Antonio Pelegrini, Giovanni Battista Pittoni, Marcantonio Franceschini, Antonio Bellucci*, cât și pictorii aparținând școlii din Bologna, *Giangiuseppe dal Sole, Giuseppe Maria Crespi, Benedetto Gennari*, se vor număra printre măștrii peregrini, alături de care vor fi solicitați și teoreticieni ai artei aceluși timp, precum venețianul Marco Boschini, sfătuitorul în materie de colecții al Principelui Leopold Wilhelm.³⁸

Barocului târziu marcat însă de unele sugestii naturaliste îi aparține pictura altarelor laterale ale bisericii mehitariene din Dumbrăveni închinată *Sfintei Familii (Ioachim, Ana și mica Maria)* și *Viziunea Sf.-lui Antonie Eremitul*. Cele două pânze poartă semnătura pictorului și profesorului vienez, *F. Neuhauser (1763-1836)*, stabilit în Sibiu. *F. Neuhauser/ Prof. Pinxit 1798*.³⁹

Un loc special în patrimoniul comunității armenesti din Transilvania îl are faimosul și mult discutatul tablou reprezentând *Coborârea de pe Cruce*, aflat în biserica armeano-catolică *Sf. Treime* din Gherla (Fig. 7). Remarcabila pânză atribuită lui *Pieter Paul Rubens* reprezenta un apreciat dar (1806) al împăratului Francisc II de Habsburg, drept recunoștință pentru ajutorul financiar oferit de armeni în timpul războaielor napoleoniene. Tabloul/compoziția cu lizibile reverberații italiene (*Lodovico Cigoli, Daniele da Volterra*) și consonanțe stilistice-compoziționale rubensiene a fost reatribuit de istoriografia de artă contemporană maestrului german *Joachim von Sandart cel Bătrân (1606-1688)*.⁴⁰

Lapidarea Sf. Ștefan, ilustrată în unul dintre altarele laterale ale bisericii „Sf. Elisabeta” din Dumbrăveni, o lucrare mai târzie dar de un evident caracter scenografic baroc, adună pe suprafața pânzei numeroase personaje însuflețite parcă de sentimentele nedisimulate care le marchează trăirile prin grimase de mânie ce le

³⁸ *Geschichte der bildenden Kunst.... Barock*, pp. 385-387, 253.

³⁹ Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 70-74.

⁴⁰ Pentru argumentație v. Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 279-282. O acurată reluare a problematicii nașterii legendei atribuirii „Coborârea de pe cruce” lui Rubens, maestru nenominalizat în textul primei înregistrări a lucrării dăruită de împăratul Francisc I (1792-1835) comunității armenice din Gherla, acel *Inventarium Supellectilium ad Ecclesiam Szamos Ujváriensem honoribus Ssmae Trinitatis dictam* din Canonica Visitatio, Szamosújvár, 1804, 83 r., pictură aflată la altarul din sacristia bisericii (“*In Sacello eregione Sacristiae est altera ara, inqua effigies Christi Dni de Cruce depositis peritissime depicta existit...*”); Adăugăm aici bogata bibliografie la temă, datorată istoricilor armeni și maghiari de la sfârșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX, cât și analiza iconologică și iconografică a temei și propunerile pe seama apartenenței școlilor picturii barocului European, în urmă, reatribuirea operei pe seama maestrului german Joachim von Sandart (1606-1688). Vezi și la Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...*, pp. 100-110.

urățesc uneori chipurile, în momentul implicării în scena martirajului (Fig. 8). În prim plan, tânărul Ștefan îmbrăcat în dalmatica diaconală e sprijinit pe un genunchi, cu brațele deschise precum într-o rugăciune, ridicându-și privirea liniștită spre înălțimi, acolo unde „Cel vechi de Zile” sprijinit pe globul pământesc și Iisus purtătorul de cruce, iluminați de o puternică sursă de lumină izvorâtă de la Porumbelul Sf. Duh, îndeamnă prin gesturi elocvente îngerul cu ramura de palmier să așeze cununa de laur pe creștetul viitorului martir (Faptele Apostolilor 7: 55-56). Figura Sa nu exprimă altceva decât pietate și resemnare dar și o emoționantă compasiune pentru asasini (Fig. 9). În registrul inferior Ștefan e înconjurat de o mulțime de iudei, care au pietre în mâini, pregătite pentru a fi lansate împotriva sa, împlinind judecata Sanhedrin-ului. Unul dintre personaje îmbrăcat într-o cămașă albastră, deschisă larg la piept, ridică o piatră mai grea cu două mâini, altul așezat în același plan cu Ștefan e redat în plin efort de aruncare a pietrei, bărbat aspru, o figură redată în profil având barba și părul negru strâns într-o eșarfă, spatele gol iar în ambele mâini pietre. Tot în flancul drept consacrat martorilor acuzării, acelora care au început execuția prin lapidare, un adevărat lișaj, apar un bătrân gârbovit și un copil ducând pietre. Prim planul din dreapta e ocupat însă de Saul (?) culcat pe spate, cu brațele desfăcute și privirea neliniștită ațintită spre cer⁴¹. La picioarele sale se află coiful cu penaj, detaliu ce face trimitere la trecutul său de războinic/militar. În planul secund, dreapta, același personaj călare poartă turban, cu privirea îngândurată asistă la nedreapta execuție.⁴² Figurile sunt fixate în atitudini convenționale/artificiale și teatrale cu accentuarea detaliilor anatomice și a gesturilor precipitate. În flancul din stânga picturii a fost redat grupul iudeilor privitori, pasivi sau chiar în atitudine de rugăciune în fața acestei judecăți mincinoase. Planul mijlociu și cel îndepărtat, stânga, au deschiderea spre un peisaj silvestru înviorat de coroana verde a unui copac uriaș, de colinele domoale ce preced zidurile și turnurile orașului din depărtare; în planul median, dreapta apar masivele ziduri ale cetății/orașului, cu puternica poartă monumentală protejată de grilajul metalic ridicat, pe sub care afluesc grupurile de iudei – Ierusalimul –; deasupra bastionului se văd alți spectatori iar inscripția **SPQR** (*Senatus populusque Romanus*) de deasupra porții, nu reprezintă altceva decât o mărturie a Romei stăpânitoare, însă cu o subînțeleasă trimitere la prevestirea sfârșitului inevitabil al păgânismului. În plus e vorba aici nu doar de o redare simbolică, ci și de un rafinat gust anticar, propriu epocii – secolului al XVI-lea – când a fost creat acest prototip compozițional. Cel mai îndepărtat

⁴¹ Și scoțându-l afară din cetate, îl loveau cu pietre. Iar martorii și-au pus hainele la picioarele unui tânăr numit Saul (Faptele Apostolilor, 7, 58).

⁴² Faptele Apostolilor, 7, 51-60, 8, 1-2.

model iconografic al seriei a fost elaborat de *Giulio Romano* în anul 1521⁴³ pentru biserica *Sf. Ștefan* din Genova, lucrare care prin monumentală *mise en scène* (Fig. 10), prin luminozitatea intensă, prin compoziția „naturală” și ansamblul complicat, a plăcut nu doar tinerilor cunoscători ai operei maestrului (*Andrea și Ottavio Semino, Luca Cambiaso, Bernardo Castello și Giovanni Battista Paggi*⁴⁴, ci și generațiilor viitoare de artiști, peninsulari [reluată cu mici modificări compoziționale de *Evangelista Luini* într-o frescă din biserica San Maurizio din Milano și după mai bine de două secole într-o pânză de

⁴³ Potrivit altor informații pictura ar fi fost realizată în 1523 sau 1524, cu un an înaintea plecării lui Giulio Romano la curtea familiei Gonzaga din Mantova. O copie după această lucrare, mult discutată în literatura de specialitate în ce privește autorul, poate fi văzută în Presbiteriul bisericii Sf. Ștefan din San Remo. Bibliografia subiectului este foarte bogată (Giorgio Vasari, *Le vite...*; Raffaello Soprani, *Le Vite de Pittori, scultori et architetti genovesi e de forestieri che in Genova operarono*, Genova, 1674; Carl Friederich von Rumhor, *Drey Reisen nach Italien*, 1832; Federico Alzieri, *Guida artistica per la città di Genova giornata seconda*. Genova, 1846) dat fiind faptul că în debutul istoriei cercetărilor, apoi chiar pe parcursul a aproape trei secole de investigare, așa precum consemna Von Rumor în *Insemnările sale de călătorie*, panoul se presupunea a fi fost o creație a lui Raffaello iar unele gravuri din textul lui Ferino marcau afirmația. Documente ulterioare au permis reatribuirea picturii, pe seama lui Giulio Romano (Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, I, Arnaldo Forni Editore. Ristampa dell'editore di Genova, 1780... finito di stampare 1976, p. 75; Salvatore Rotta, *Il viaggio in Italia di Gibbon*, în „Rivista storica italiana”, 1962, p. 324; Edward Gibbon, *Viaggio in Italia*, Edizioni del Borghese, Milano 1965, p. 115; Maddalena Vazzoler, „Locata entro sodo e maestoso ornamento...” un disegno ottocentesco per la cornice della lapidazione di Santo Stefano di Giulio Romano, în „Studi di storia delle arti”, 10, 2000/2003 (2003), pp. 251-257; Sylvia Perino-Padgen, *Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia. La Strage degli innocenti e la „Lapidazione di Santo Stefano” a Genova*, în „Studi su Raffaello”, 1, 1987, pp. 63-72; Maurizia Migliorini, Alfonso Assini, *Pittori in Tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento* (Collana Appunti d'Arte). Nuoro, Ilisso Edizioni, 2000, pp. 56-61).

⁴⁴ Ezio Gavazza, *Note sulla pittura del “Manierismo” a Genova*, în „Critica d'Arte”, 1956, nr. 13-14, pp. 96-99; Rino Gianni, *Abbazia di S. Stefano, cenni storici*, Edizione della parrocchia di S. Stefano (f.a.). Un desen în peniță, cerneală brună acuarelată, urme de creion negru, linii albe reliefate, pe hârtie albă (374x275 mm.), reprezentând *Martiriul Sf. Ștefan*, atribuit maestrului Bernardo Castello (1557?–1629), se păstrează în colecția de grafică de la Museo dell'Accademia din Veneția, o reușită reinterpretare a picturii lui Giulio Romano operă văzută de artist în biserica cu hramul Sf. Arhidiacon Ștefan din Genova. Tot lui Castello îi aparține și pictura cu aceeași temă aflată în Muzeul diecezan din Palermo. Un alt desen ilustrând “Lapidarea Sf. Ștefan” ce se conservă în Cabinetul de Desene și Stampe /D. 2528/ a Palatului Regal din Genova, cu evidente reflexe/sugestii ale lucrării lui Giulio Romano i se datorează lui G.B. Paggi (Genova 1554-Genova 1627), reprezentant al manierismului local, pictor, sculptor și teoretician (vezi *Definizione et divisione della Pittura*), apreciat de Feancesco I de Medici, prieten cu Rubens și Van Dyck, influențat de “maniera” lui Vasari și Passignano dar și de opera maestrului/profesorului său Luca Cambiaso (*Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrs. von Hans Volmer. A. Seemann Verlag, Leipzig, 1999, vol. 5, pp. 429-432; *Da Luca Cambiaso a Domenico Piola. Disegni genovesi dell'Accademia di Venezia*. Skim Editore, Milano 2007, Fig. 28 la p. 59, Fig. 28.1 și 28.2 la p. 88).

altar comandată de comunitatea din San Remo pentru biserica Sf. Ștefan, operă a savonezului *Giuseppe Carlo Ratti (1737-1795)*⁴⁵, cât și francezi, spanioli, flamanzi, germani și austrieci, la curent cu noutățile în domeniul artistic elaborate și aprobate în a XXV Sesiune, 3-4 decembrie 1563, de la încheierea lucrărilor Conciliului tridentin.⁴⁶

O succintă prezentare a picturii (ulei pe panou din lemn, 403x288) inspiratoare pe viitor a schemelor compozițional-formale a numeroaselor reluări și reinterpretări ale acestei teme, a climatului cultural-artistic în care a fost elaborată, rezultă din fișa întocmită de istoricii de artă de la Universitatea de Studii din Genova⁴⁷, din care vom selecta câteva pasaje:

Descrizione dell'opera:

In primo piano il Santo inginocchiato con le braccia aperte ha lo sguardo paziente rivolto verso l'alto, dove su una nuvola ci sono il Padre ed il Figlio illuminati da una fonte di luce e circondati da angeli i quali sembra che tengano aperto il cielo trattenendo le nuvole con le mani. Il Santo è attorniato da una moltitudine di Giudei che hanno delle pietre nelle mani pronte per essere scagliate contro Stefano. Accanto al Santo c'è Saulo seduto sui suoi vestiti che protende la mano destra verso Stefano, e lo sguardo verso l'alto. Alle spalle dei Giudei lapidatori si vedono le rovine di una città. Le figure sono collocate in pose artificiali e teatrali con l'exasperazione dei particolari anatomici e dei gesti.

La tavola si trova all'interno dell'unica grande navata della Chiesa, nella parete di destra al centro: verso l'ingresso e conservata una tela attribuita a Vincenzo Malo e databile al secondo quarto del sec. XVII che rappresenta S. Ampelio morente. L'opera va collocata nel periodo della pittura del Manierismo. All'uopo e' necessaria una breve premessa sullo stato della cultura artistica genovese nel primo quarto del XVI sec. A Genova non si puo parlare di Rinascimento, la cultura artistica locale rimane salda a forme tradizionali, ne avverte il nuovo clima dell'Italia centrale. La città resta ferma in una forma di cultura provinciale dove raramente si inseriscono artisti di altri regioni. La cultura artistica entra solo come fatto sporadico e marginale. In questo ambiente così lungamente

⁴⁵ O schiță reprezentând "Lapidarea Sf. Ștefan", lucrare atribuită lui Ratti, aproximativ din aceeași perioadă, se află în Inventarul Muzeului Civic din Palatul Borea d'Olmo, San Remo.

⁴⁶ *De invocazione, veneratione et reliquis sanctorum, et de sacris imaginibus*, în "Conciliorum Oecumenorum Decreta" (a cura di Giuseppe Alberigo, Giuseppe L. Dossetti, Perikles-P. Joannou, Claudio Leonardi, Paolo Prodi. Consulenza di Hubert Jedin), Edizione Dehoniane Bologna, 1991, pp, 774-776.

⁴⁷ Colegiale mulțumiri D-rei Dr.Giulia Savio, laureată a menționatei instituții de învățământ superior, pentru informațiile transmise. De altfel teza de doctorat a D-ei Sale (*Genova e le sue emergenze monumentali e storico-artistiche attraverso le guide e la letteratura di viaggio*), susținută în 30 martie 2010 pe lângă Università degli Studi di Genova, înregistrează istoria, descrierile și atribuirea acestei picturi (*Lapidarea Sf. Arhidiacon Ștefan*) pe traseul Raffaello-Giulio Romano în scrierile deja menționaților Gibbon, Ratti, De Broses, Alizeri etc (pp. 155-160).

*eclettico e ritardatario accade agli inizi del XVI sec. un fatto importante: giunge la cultura dell'Italia centrale, romana e toscana, in modo improvviso e sconvolgente prima con Perin del Vaga, poi con Giulio Romano e la sua **Lapidazione di S. Stefano**. A Genova ci fu un forte disorientamento di breve durata ma che portò ad un evidente mutazione. Si tratta di una brusca interruzione, si passa improvvisamente ad una esperienza artistica non solo del tutto nuova, ma senza premesse di nessun genere e senza passaggi. Si aderì subito ai ritmi decorativi, alla creazione di effetti scenografici elaborati. **Il Martirio di S. Stefano** dovette impressionare per quella sua presentazione scenica imponente, per quella sua luce intensa, per quella sua composizione „naturale” e insieme macchinosa. La mutazione è evidente, lo schema delle vecchie pale si apre a un nuovo suggerimento compositivo e spaziale che non si potrebbe spiegare senza il riferimento a Giulio Romano. La piena adesione all'esperienza di Giulio Romano s'avvertirà nella nuova generazione di pittori con Andrea e Ottavio Semino e soprattutto con Luca Cambiaso. Fu lui ad accostarsi maggiormente alla teatralità spettacolare della rappresentazione della **Lapidazione di S. Stefano** di Giulio Romano.*

*Degna di accenno è la confusione creatasi nei tre secoli intercorrenti tra gli scritti del Vasari e dell'Alizeri, sull'attribuzione della tavola. L'opera era diversamente imputata dagli esperti del tempo. Il Soprani, ricordandone il restauro eseguito da Francesco Spezzino, lo cita come opera a due mani di Raffaello che ne esegue il disegno e di Giulio Romano che la completa. Sempre lo stesso Soprani fa richiamo allo stesso modo nella vita di Bartolomeo Biscaino il quale sotto la disciplina del pittore Valerio Castello esercitava a disegnare il S. Stefano di Raffaello o come altri vogliono di Giulio Romano. Un documento manoscritto del primo quarto del XVIII sec., conservato nell'Archivio Storico del Comune di Genova, conferma la consuetudine da parte dei conoscitori locali a considerare la tavola di S. Stefano opera di Raffaello, poichè elencando le opere di „Raffaello d'Urbino” presenti in Genova cita testualmente „**Martirio di S. Stefano quadro d'altare in S. Stefano**”. Negli atti giudiziari di un processo per copie e falsi tra un tale Ottaviano de Ferrari contro il pittore Gio. Lorenzo Bertolotto, risulta che un gran numero di pittori genovesi dell'epoca citati in qualità di testimoni dovendo rispondere alla domanda specifica sull'autore della **Lapidazione di S. Stefano** dimostrando palesamente di essere in difficoltà infatti gli stessi seppur con esperienze romane avevano una scarsa conoscenza di originali di Raffaello a Genova. Nel Seicento era frequente ovunque in Italia attribuire con disinvoltura opere a grandi maestri quali Raffaello e Tiziano. **La Lapidazione di S. Stefano** aveva rappresentato a Genova per lungo tempo più che un pregevole esempio della produzione pittorica di Giulio Romano, uno dei punti più alti della diffusione del modello raffaellesco. Giulio Romano fu il discepolo più dotato di Raffaello impressionanti sono le analogie della **Lapidazione** con **la Trasfigurazione**. Si ponga ad esempio l'attenzione sulla luce nella parte superiore o sul richiamo iconografico e stilistico nella parte inferiore. **La***

Trasfigurazione fu l'ultima opera dell'illustre maestro, portata a compimento, dopo la sua morte proprio da Giulio Romano⁴⁸. Sarà Alizeri nella prima Guida a restituire la paternita a Giulio Romano di una tra le sue opere più belle la **Lapidazione di S. Stefano**.

Il Dipinto fu commissionato a Giulio Romano da Gian Matteo Ghiberti che entro al servizio di Giulio de Medici nel 1513, fu gratificat de diversi benefici tra i quali l'Abbazia di S. Stefano in Genova."

Raffael (1514-1515)⁴⁹, Giorgio Vassari (1569-71)⁵⁰, Antonio de Ferrari (a doua jum. a sec. XVI-lea)⁵¹, Rosso Fiorentino, Alberti Cherubino (1528)⁵², Bernardo Castello, G.B. Paggi, Orazio Samacchini, Annibale Caracci (1604), Filippo Torchiani (1621)⁵³, Bartolomeus Strobl, Adam Elsheimer (1600, 1602-1605)⁵⁴, Rembrand van Rijn (1625, 1635)⁵⁵, Piter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Giulio Benso, 1630 (Fig. 11), Tobias Pockh (1647), Pietro da

⁴⁸ Imaginea tânărului îngenunchiat, îmbrăcat cu tunică roșie, registrul superior, dreapta, din tabloul "Schimbarea la Față" de Raffaello (*La Trasfigurazione*) a fost reluată în figura Sf.-lui Ștefan de la altarul lateral genovez, realizat de Giulio Romano la un an (1521) după definitivarea lucrării maestrului său (1520). De altfel, "moștenitorul" lui Rafael s-a înscris într-o adevărată competiție în care "Lapidarea Sf. Ștefan" avea drept concurenți, menționata lucrare aflată în Pinacoteca Vaticana dar și "Învieria lui Lazăr" a lui Sebastiano del Piombo (1516-1519) din patrimoniul National Gallery, Londra.

⁴⁹ Studiu pentru carton de tapiserie, în Graphische Sammlung Albertina, Viena.

⁵⁰ Anii din paranteză – atunci când se cunosc - reprezintă trimiteri la picturile la tema "Lapidării Sf. Ștefan", realizate de acești maeștrii pentru altare de biserici, capele princiare; unele dintre acestea opere au ajuns, de-a lungul vremii, în colecții particulare și muzeale din Europa și America. Pictura lui Vasari, cu Ștefan și cei trei lapidatori în prim plan și arcul de triumf a lui Constantin în fundal (410x275) se află în biserica "Santo Stefano dei Cavalieri" din Pisa.

⁵¹ Pictorul venețian Antonio de Ferrari zis Foler sau Follero (1536?-1616) este autorul unor picturi de altar dar și în tehnica frescei, lucrări ce relevă o elaborată cromatică într-o limbaj/paletă de sinteză "Seicentescă" în care identificăm înrăuriri ale operei lui Tintoretto, Veronese dar și Palma il Giovane. Altarul lateral cu scena *Martiriul Sf-lui Ștefan și Saul cel tânăr*, se află în biserica "Sf. Ștefan" din Veneția. În Galeria de tablouri din acest loc este expusă o altă pictură la temă realizată de maestrul venețian Sante Peranda (1566-1638), v. M. Boschini, *Le Minere della pittura*, Venezia, 1664, pp. 52, 117, 180, 354, 356, 388, 429, 430; A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture...*, Venezia, 1733, pp. 127, 174, 220, 338, 387, 402; Idem, *Della Pittura veneziana... libri V [1771]*, a cura di E. Filippi, Venezia 1972, pp. 330 și urm. A. Niero, *Chiesa di S. Stefano in Venezia*, Padova, 1978, p. 90; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, p. 53; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. 12, 1999, p. 149.

⁵² Gravura lui Cherubino reproduce un desen a lui Rosso Fiorentino, 1494-1540 (Attilio Brilli, *Itinerari del Manierismo in Toscana*, Silvana Editore (Milano), 1994, Fig. la p. 25.

⁵³ Desen (e) pregătitoare (peniță, laviu maro, cretă neagră pe hârtie albă, 40,2x27) pentru pictura altarului bisericii San Stefano din Capraia. Desenul în colecția de la Oxford Ashmolean Museum.

⁵⁴ Lucrarea, ulei pe tăbliță de cupru (34,5x28,5) în National Gallery of Scotland, Edinburg.

⁵⁵ Tabloul, ulei pe panou din lemn (89,5x126,3) în colecția Musée des Beaux Arts, Lyon; Acvaforte pe hârtie cu filigran (95x85), gravat stg. jos: *Rembrandt.f.1635*, în colecția Bibliotecii Academiei Române, București, inv. 45673 (*Rembrandt. Întâlnire cu Rembrandt. 400 de ani de la nașterea artistului. Pictură, desen, gravură din Colecțiile Muzeului Național de Artă al României și Biblioteca Academiei Române*, București, 2006, pp. 112-113).

Cortona (1660), Leandro Bassano, Elia Naurizio (după 1623), Pier Francesco Cittadini (1637)⁵⁶, Carpofo Tencalla (după 1679)⁵⁷, Cornelis Van Poelenburg (1-a jum., sec. XVII), Charles Le Brun (1651), Cristoforo și Giovanni Battista Colomba (a 2-a jum., sec. XVII)⁵⁸, Carlo I. Carlone (1712)⁵⁹, Paul Troger⁶⁰, Johann Baptist Enderle (1766-1767)⁶¹, Franz Xaver Wagenschön, Franz Anton Maulbertsch (1782) și Hubert Maurer (1785)⁶² sunt câțiva dintre autorii mai cunoscuți ale unor remarcabile narațiuni „plastice” reprezentând suferințele și martiriul acestui prim ales al apostolilor, într-o sugestivă și conștientă

⁵⁶ P.Fr. Cittadini numit și “il Milanese” sau “il Franceschino” (1613 sau 1616-1681), elev a lui Daniele Crespini și al școlii maestrului Guido Reni, cu specializări la Bologna și Roma, se integrează culturii și artei manierismului târziu, realizând tablouri “di figura”, ale artei sacre, între care și “Lapidarea Sf. Ștefan”, pânză de altar în biserica omonimă din Bologna (Din bibliografia extrem de bogată menționăm: Luigi Crespini, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*. Indici ragionati. A cura di Maria Letizia Strocchi, Pacini Editore, Pisa. Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi – Firenze, Firenze, 1986, p. 224; Cf., C. C. Malvasia, *Vite di pittori bolognesi...*, a cura di A. Arfelli, Bologna, 1961, *ad Indicem*; Idem, *Le pitture di Bologna* [1686], a cura di A. Emiliani, Bologna, 1969, *ad Indicem*. Bologna, Bibl. Com. Dell'Archiginnasio, mss. B. 127; A. Ghidiglia Quintavalle, E. Riccomini, *Arte in Emilia*. Catalog, Parma, 1960-1961, pp. 115-117; R. Rolli, *Pittura bolognese 1650-1800*, Bologna, 1977, *ad Indicem*; Ulrich Thieme-Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, VII, pp. 16-17.).

⁵⁷ Monumentala pictură murală a maestrului Carpofo Tencalla (1623-1685) din Bissone, cu tema *Martiriul Sf. Ștefan* face parte dintr-un amplu complex pictural (1679-1685) care înfrumusețează bolțile Domului din Passau/Bavaria. (Ivano Prosperi, *I Tencalla di Bissone*, Fidia edizioni d'arte, Lugano, 1990, pp. 105-106, 107, 165, Fig. 88 la p. 158).

⁵⁸ Frescă pe bolta bisericii mănăstirii din Waldhausen in Strudengau (Pucia Pedrini Stanga, *I Colomba di Arogno*, Fidia edizioni d'arte, Lugano, 1998, pp. 139-140, Fig. 78).

⁵⁹ Lucrarea cu tema martiriului Sf. Ștefan (262x497) cu autograful maestrului (C. J. Carlone F. 1712) din biserica cu hramul omonim din Kirchberg am Wagram, va fi reluată de artistul italian la altarul bisericii parohiale “San Fedele” din Mello (Valtellina), o compoziție (1763) derivată potrivit criticii de artă dintr-o stampă ce reproducea pictura altarului bisericii abațiale din Diessen (Bavaria), pânză datorată lui G.B. Pittoni. (Silvia A. Colombo, Simonetta Coppa, *I Carloni di Scaria*, Fidia edizioni d'arte, Lugano, 1997, pp. 328-329, Fig. 140).

⁶⁰ Pictura de altar în biserica parohială “Sf. Ștefan” din Baden.

⁶¹ Frescă în corul bisericii parohiale “Sf. Ștefan” din Deisenhausen.

⁶² Hubert Maurer (1738-1818), elev al pictorului aulic (Bavaria), J. G. Winter, apoi al Profesorului Johann Baumgartner, în Viena și a lui Rafael Mengs la Roma (1772-1776), profesor la rândul său pe lângă “Historischen Zeichnungs Schule” și la Academia de Arte Frumoase vieneză (*Akademie der bildenden Künste*), dezvăluie încă la începutul activității sale propensiunea stilistică compozițională proprie barocului, vizibilă în picturile de altar (Hofkapelle, Viena; bisericile din Arbesbach, Kalksburg, Stockerau – Austria; Kromau-Bavaria și Pápa-Ungaria, *Lapidarea Sf. Ștefan*, în biserica parohială cu hramul omonim) iar într-o etapă ulterioară racordarea la arta vremii prin asimilarea noilor propuneri stilistice ale neoclasicismului și în final chiar ale nazarienilor. O altă compoziție barocă a temei martiriului Sf. Ștefan se află în biserica episcopală din Győr, pictură datorată probabil unui atelier vienez și inclusă în elaborata arhitectură și sculptură a altarului realizat de J. G. Müller, zis *Molinari*, *Mollinarollo* (1721-1780), v. Bedy Vince dr., *A győry székesegyház története*, “Győregyházmegye múltjából”, I, Győr, 1936, pp. 127-128; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. 24, pp. 279-280, vol. 25, pp. 232-235; Balázs Dercsényi, Ernő Marosi, *Churches in Hungary*, Officina '96 Publishing House, Budapest, 2003, pp. 56-57, 70).

rememorare a avaturilor suferite de poporul armean de-a lungul întregii sale istorii. Chiar și în redactările compozițional-schematice ale secolelor XVII și XVIII ecurile compoziției lui Giulio Romano mai stăruie parțial. De altfel, în 1844, John Ruskin, chiar dacă într-un alt context, considera că „*religia trebuie să fie și întotdeauna a fost fundamentul/baza și spiritul informator al oricărei adevărate arte*”.

O rapidă analiză comparativă a picturii la temă inclusă în altarul lateral al bisericii mari armenesti din Dumbrăveni cu pictura altarului principal al bisericii Sf. Ștefan (*Stephansdom*, Fig. 12) din Viena (1641/42), realizată de maestrul *Tobias Pock* (1609-1683), relevă doar câteva similitudini stilistice-compoziționale proprii repertoriului european al subiectului – o reluare parțială a narațiunii pictate –, ce îngăduie să presupunem că maestrul pânzei din Dumbrăveni a cunoscut probabil această lucrare dar și alte câteva dintre propunerile europene la temă. Trei dintre personajele principale din centru și flancul din dreapta, Sf.Arhanghel și doi dintre lapidatorii pânzei vieneze au gestica reluată „în oglindă” în varianta din Dumbrăveni. O cunoaștere directă sau intermediată prin mijlocirea unor gravuri, a facilitat, desigur, conturarea acestei teme în pictura altarului lateral nordic al acestei biserici.

De altfel rezonanța atelierelor italiene e identificabilă și în creația lui Pock, elaborată în maniera barocului matur, dezvăluind la rândul ei cunoașterea propunerilor/elaborărilor la temă datorate confracțiilor din Peninsula, opere văzute de el în timpul călătoriei de studii din Italia, desigur și a prototipului *Giulio Romano*.⁶³ Putem afirma însă că și elaborata pictură a lui Maurer (definitivată în anul 1785) dezvăluie conexiunile puternice cu modele italiene, vizibile de altfel și în fresca bolții Domului, într-o fidelă recalcare a istoriei vieții Arhidiaconului pictată în biserica *San Stefano al Rotondo* de pe Celio-Roma, modele încurajate și de patronajul artistic al timpului, într-un limbaj artistic unificator, specific universalismului catolic, acceptat pe tot cuprinsul imperiului habsburgic.⁶⁴ Așadar, anii 1785 și 1787, data autografă de pe pânza altarului principal al lăcașului (*Caritatea Sf.-ei Elisabeta*), constituie un termen *post quem* pentru datarea picturii altarului lateral din Dumbrăveni.

O istorie cu totul specială, învăluită de o adevărată undă de provocator mister e oferită și de pânza primului/vechiului altar principal al bisericii mari arm.-cat., din

⁶³ În colecția de grafică de la Akademie der Bildenden Künste, Viena, se păstrează schița lui T. Pock pentru pictura altarului principal din Stephansdom, *Martiriul Sf. Ștefan*, 1741 (*Geschichte der bildenden Kunst... Barock*, Fig. la p. 412).

⁶⁴ Pigler Andor, *A pápai plébániatemplom és a mennyezetképei*, Budapesta, 1922; Maurizio, Tani, *La committenza artistica del vescovo di Eger, Károly Eszterházy nell'Ungheria del XVIII secolo*, în “*Commentari d'Arte*”, 17-19, pp. 92-107; Idem, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Roma, Gregorian University Press, 2005; Idem, *Arte, propaganda e costruzione dell'identità nell'Ungheria del XVIII secolo. Il caso della grande committenza di Károly Eszterházy, vescovo di Eger e signore di Pápa*, în István Monok (a cura di), *Eger*, Liceum Kiadó, 2013, pp. 71-98.

Gherla, dedicat *Sfintei Treimi cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*, într-o compoziție iconografică și iconologică rară pentru pictura barocă din Transilvania secolului al XVIII-lea (Fig. 4). Repetatele cercetări ale inventarului bisericii întreprinse în anii '70 ai secolului trecut, împreună cu B. Nagy Margit, autoarea remarcabilului volum dedicat Renașterii și Barocului transilvănean, în care și-a găsit loc și studiul monografic referitor la arhitectura lăcașului de cult gherlean, la istoria șantierului, a etapelor constructive și a meșterilor, au vizat mai cu seamă mobilierul liturgic, statuile din lemn și pânzele/tabourile disparate adăpostite, atunci precum azi, în balconul celui de al doilea etaj de deasupra sacristiei sudice, dar și busturile apostolilor „exilate” după anul 1961 în subsolul bisericii. În acest spațiu impropriu se afla și ampla pânză a primului altar principal din biserică, pânză rulată, acoperită/ascunsă de/sub o mulțime de alte lucrări, prima, după cunoștințele noastre, parțială reproducere fotografică datorându-se lui Mircea Tivadar, harnicul colecționar și promotor al salvării tezaurului de artă armenească din Gherla, realizată în urmă cu mai bine de un deceniu.

A urmat apoi, într-o a doua etapă, laborioasa cercetare compozițional-iconografică a istoricului de artă Pál Emese, însoțită de asemenea de câteva imagini, fragmentare/secvențiale (*Dumnezeu Tatăl, Arh. Gabriel, Arh. Rafael și Arh. Mihail*) și acestea din pricina imposibilității practice de derulare a uriașei pânze în spațiul restrâns al balconului/tribunei laterale sudice. Celei de a treia etape, respectiv cercetarea noastră din vara anului 2015, îi aparține reproducerea fotografică integrală a lucrării grație contribuției tehnice remarcabile a tânărului fotograf clujean Ștefan Socaciu.⁶⁵

Nu vom relua cercetările în jurul datării acestei lucrări, inclusă în altarul principal al bisericii; a făcut-o cu multă aplicație și credibilitate Pál Emese⁶⁶, care plasează lucrarea la aproape un deceniu după mijlocul secolului al XVIII-lea, bazându-se pe informația documentară ce menționează slujba de sfințire a sanctuarului și a capelei în 11 iunie 1760 de către Episcopul catolic Batthyány Iosif, liturghia având loc, așadar, în fața altarului principal care includea, obligatoriu, o pictură cu hramul lăcașului: *Sfânta Treime*. În stadiul actual al cercetărilor, în lipsa unor surse documentare de strictă referință la problemă, trebuie să fim precauți și să nu ne hazardăm la afirmații/datări/atribuiri definitive. Nu vom insista asupra detaliilor legate de comandatarii celor două altare ridicate și montate probabil între anii 1759 și 1761 de familiile Karácsonyi și Balta, oprindu-ne cu precădere asupra problemelor de compoziție, a iconografiei și iconologiei

⁶⁵ La un moment dat, vechea pânză a fost dublată/întărită de un suport compus din o altă pânză cu țesătură mai grosieră. Derularea lucrării ne-a îngăduit și o exactă măsurare a dimensiunilor: **L=639 cm, l=286 cm**. Nr. Inv. 188. Starea de conservare destul de precară a picturii obligă la o curățare și restaurare cât mai grabnică a lucrării, creație a barocului tardiv ce ar putea îmbogăți patrimoniul oricărui muzeu de artă din țara noastră.

⁶⁶ Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...* pp. 60-64.

acestei teme, a consonanțelor figurative, subiect extrem de rar în repertoriul picturii religioase baroce din Transilvania, cu un precedent singular precum cel al tabloului altarului principal al bisericii piariste (fostă iezuită) din Cluj, într-o dublă semnificație simbolico-iconografică: *Apoteoza Sfintei Treimi cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael* dar și o *Încoronare a Maicii Domnului de Sf. Treime prin Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*), analizat și datat înainte de anul 1725 după cum consemnează sursele documentare ale vremii (*Historia Domus și Littere Annuae*).⁶⁷ De altminteri, cercetări recente bazate pe izvoare relevante au dezvăluit contribuția excepțională a lui *Christoph Tausch* (1673-1731), arhitect și pictor austriac, cu o temeinică instrucție în atelierul celebrului *Andrea Pozzo* (1642-1709) alături de care a lucrat aproape cinci ani, între 1704-1709, la întocmirea planului, la edificarea și desenarea arhitecturii monumentale a altarului principal din biserica iezuită clujeană (Fig. 13), probabil și a picturii cu tema menționată.⁶⁸

Compoziția și organizarea formală a pânzei altarului principal al bisericii mari armenești din Gherla e complexă, desfășurată pe două registre, bine delimitate pe orizontală, subordonate ca ierarhie hagiografică dar celeste amândouă. În pofida stării precare de conservare și a prezenței unui vâl opac de impurități așternute pe suprafața pânzei, modalitatea de organizare a eclerajului mai poate fi individualizată și acum în două zone luminoase, aceea a registrului superior marcat de prezența *Sfintei Treimi* și aceea a registrului inferior însuflețit de imaginile celor trei *Arhangheli* (Fig. 14,15). Între cele două registre există o zonă neutră alcătuită din nori opaci redați prin mijlocirea umbrelor gradate, mai deschise în corespondența piciorului Mântuitorului, mai difuze

⁶⁷ Cartușul decorativ de deasupra monumentalei arhitecturi a altarului principal prezintă cronostihul: **MAGNO/ DEO VNI AC/ TRINO LAVS / VIRTVS/ GLORIA** (Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului...*, II, *Pictura*, pp. 107-115.

⁶⁸ "*Architecto totius fabricae Fr. Christophoro Tausch, societatis nostrae adiutore et pictore aetatis suae celeberrimo*". De altminteri contribuția sa și în domeniul picturii e subliniată și în *Historia domus* 1718 a bisericii iezuite clujene în care e menționată o creație a maestrului pentru biserica mănăstirii din Cluj-Mănăștur, reabilitată și folosită în acel an de iezuiți, o pictură de altar reprezentând *Înălțarea Maicii Domnului*. "*Dein totum templum inalbatum fenestris novissimis ingentibusque illustratum accepit in sanctuario aram labore Tauschiano sane magnificam, et cunctis Claudiopolis divertentisque visendam: in eius medio Assumptae Virginis icon fulget aspicientibus cor, et oculos rapines*". Această pictură nu s-a păstrat dar tematic, probabil și compozițional-formal aceasta se aseamăna cu pictura altarului principal al bisericii piariste din Kecskemét/Ungaria realizată de Tausch în anii 1715-1716. Trimiterea la opera clujeană a maestrului Tausch și a instrucției sale artistice la școala lui A. Pozzo, decoratorul bisericii iezuite San Ignazio din Roma, revine cu ocazia împodobirii și noii scenografii a altarului principal din biserica iezuită clujeană (1730), comemorată într-un text relevant din "*Historia Thaumaturgae Virginis Claudiopolitanae...*", Claudiopolis, Typis Academicis Societatis Jesu, 1736: "*Atque huius demum situs architectus fuit Religiosus Societatis Jesu, a pietis per Nobiles Provincias, et regna Basilicis multum laudatus, et celeberrimi Pictoris atque Architecti Andreae Putei (adică, Pozzei), eiusdem Societatis Religiosi Laici, discipulus*." (Veress Ferenc, *A kolozsvári jezsuita templom építése*, în "*A magyar jezsuiták küldetése a kezdetekől napjainkig*" /sub. red. lui Szilágyi Csaba/, Piliscsaba, 2006, p. 418.).

la extremități. O lumină diafană se așterne pe chipurile sfinte. *Dumnezeu Tatăl* și *Iisus Hristos* sunt reprezentați potrivit normelor barocului tardiv prezent în repertoriul picturii secolului al XVIII-lea pe o vastă arie geografică, din Peninsula italică, până în Germania, Imperiul habsburgic și Polonia. O primă constatare relativă la sfinții din Gherla este aceea a încălcării tipologiilor figurative proprii barocului clasicizant, superlative, ca program al concepției și al frumuseții lor supraomenești, pictorul preferând figuri mult particularizate, unele dintre ele delicate, chiar efeminate, modele propuse mai cu seamă de atelierele de pictură venețiene familiarizate cu rococoul de curând născut din “materia” barocă.

“*Cel Vechi de Zile*” e redat cu figura întregă, aproape frontal, cu ovalul feței încadrat de barba stufoasă încărunită și rânduie în şuvițe ondulate (Fig. 16). Sub fruntea bombată nasul alungit exprimă tărie, una atenuată parțial de privirea extaziată, marcată de o ușoară umanizare a chipului scădat de lumina nimbului triunghiular. Dumnezeu poartă tunică lungă de culoare verde și o mantie în aceeași nuanță, înviorată de pasmanterea galbenă din fir auriu de pe margini. Mâna Lui dreaptă e fixată într-un gest de binecuvântare iar stânga, sprijinită pe globul terestru, ține scepstrul stăpânilor cerești și pământești. O licență proprie rococoului o vedem în modalitatea de prindere a scepstrului, doar cu două degete – police și arătător – o exprimare teatrală, asemănătoare gesticii dansurilor epocii respective.

Figura *Mântuitorului Iisus Hristos* e construită potrivit unei concepții asemănătoare. Trupul tineresc redat în întregime, cu capul bine proporționat, se detașează prin chipul îngândurat marcat de barba scurtă și părul bălai, de ochii negri cu privirea îndreptată spre lumea de jos, aceea a îngerilor Săi. Aspectul fizic se îndepărtează de tipul athletic preferat până acum, fiind aici mai gracil. Gestica e teatrală: cu mâna stângă arată spre Părintele divin iar stânga, cu urma pironului din palmă, e fixată pe piept într-un gest de profundă devoțiune mistică (Fig. 17). Lumina puternică a nimbului se așterne pe fața, pe bustul gol și pe mantia roșie ce-i învăluie trupul. În spatele său, îngerii poartă crucea pe care a pățimit. Din suita aparițiilor cerești fac parte și îngerii plutitori, ca însoțitori și cunoscători ai bucuriei și ai durerii. Grupuri compacte sau singulare de îngeri și de serafimi apar doar la nivelul acestui registru alcătuind un adevărat cor celest care aduce osanale Sfintei Treimi. Variate și pline de expresivitate sunt și sentimentele exprimate, de la extaz la veselie, de la curiozitate la sobrietate, de la umor la supărare.

Impresia degajată de compoziția registrului inferior este aceea a unei nestăvilite mișcări potențată de dispoziția celor trei Arhangheli, Mihail, Gabriel și Rafael, întruchipările puterii dumnezeiești, a prorocirii venirii lui Messia, a vestirii nașterii lui Ioan Botezătorul și a Mântuitorului nostru Iisus Hristos, a funcției taumaturgice exercitată asupra credincioșilor. Figurile sunt rânduite în funcție de o schemă grafică triunghiulară imaginară, cu *Arh. Mihail* vârf compozițional. Doar atributele ce le poartă în mâinile larg desfăcute, spada

înflăcărată și balanța, lorica albăstruie ce-i strânge bustul suplu și coiful cu penaj roșu, amintesc de acel *princeps militiae divinae*, pedepsitorul îngerului răzvrătit și al păcătoșilor, mai puțin chipul său efeminat cu privirea extatică îndreptată spre Tatăl Ceresc, în așteptarea împlinirii Poruncilor Sale. Pictorul l-a fixat într-o planare teatrală, puternicele sale aripi fiind larg deschise (Fig. 18). Figura emblematică consună uimitor cu figura omonimă, un adevărat model, realizată de maestrul tirolez din Cavalese, Michelangelo Unterberger în anul 1750 (Fig. 19).

Scenografia teatrală alertă e completată de *Arh. Gabriel*, mesagerul și vestitorul dumnezeiesc, o apariție spontană, eterică, apărută dintre norii ce învăluie fundalul lucrării. Trupul său longilin e acoperit de mantia verde cu faldurile învolburate de bătaia vântului și cămașa albă de o transparență ce-i scoate în evidență bustul frumos (Fig. 20). În mâna stângă marcată în partea superioară de un inel auriu de sub care apar pliurile mânecii scurte – frumos exercițiu de desen și volum, de tehnică a pensulației – poartă simbolul consacrat, floarea de crin. Palma mâinii drepte e sprijinită pe piept într-un gest de evidentă devoțiune mistică. Chipul său efeminat redat în profil, cu plete auriu, cu nasul prelung și buzele cărnoase, cu privirea îndreptată spre cer, reprezintă figura cea mai grațioasă din ansamblul picturii (Fig. 21). Identificăm în ea un model figurativ specific picturii venețiene din perioada barocului târziu dar mai cu seamă a rococoului festivizat de o extraordinară fascinație, un prototip elaborat în secolul al XVIII-lea în atelierul unor maeștrii precum *Sebastiano Ricci (1659-1734)*, *Antonio Pellegrini (1675-1741)*, *Giambattista Pittoni (1687-1767)*, *Michael Angelo Unterberger-Cavalese (1695-1758)*, etc.⁶⁹ Uneori frumusețea chipurilor feminine a plăcut atât de mult, încât chiar unii confrăți dar mai cu seamă tinerii pictori străini aflați în atelierul maeștrilor venețieni, le-au reluat/reelaborat sub chipurile unor îngeri minunați în chipurile lor pure. Între

⁶⁹ Uimitoare apar asemănările Sf. Arhangheli Mihail și Rafael din repertoriul figurativ al maestrului Unterberger cu omonimii lor din pictura pânzei bisericii armenesti din Gherla. Putem afirma că aceste figuri sunt aproape copii a prototipurilor, cu chipurile, coiful, lorica albastră cu pasmanterie aurită, spada cu lamă de flacăra, orientarea capului în semiprofil, dispoziția compozițională, cromatica, toate calculate după elaborările lui Unterberger. Ne vom rezuma la un singur exemplu evocator, pânza cu tema *Die Sieben Heiligen Zufluchten/Novena celor șapte refugii* (1750) aflată în Pinacoteca Magnifica Comunită din Cavalese. De altfel, maestrul tirolez specializat la Veneția în atelierul lui Piazzetta, a colaborat și a cunoscut creațiile altor confrăți italieni, între care Antonio Balestra (1666-1740), Alessandro Mascherini (1663-1738), Paolo Pagani (1655-1716), Stefano Maria Legnani (1660-1715) și Luca Giordano (1632-1705). Unterberger, Profesorul și Rectorul Academiei de Artă din Viena, a fost autorul pânzei altarului principal al Catedralei catolice din Timișoara, *Sf. Gheorghe omorând balaurul*, 1754 (v. Johann Kronblicher, *Michael Angelo Unterberger 1695-1758*, catalog expoziție, Dommuseum, Salzburg, 1995, pp. 13-14; Hellmut Lorenz /Hrs/ *Barock*, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, vol. 4, Prestel, 1999, pp. 450-451 și Fig. la p. 153; Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*. Einaudi, 1972, pp. 414-430; Rodica Vărtaciu Medeleț, *Valori de artă barocă în Banat*, Timișoara, 2015, pp. 218-221).

aceste modele, tentante “sugestii iconografice”, am putea menționa personajele feminine din pânza cu tema *Multiplicarea pâinilor* (Biserica Sf. Ștefan), studiile pentru capete feminine păstrate în Galleria dell'Accademia, Veneția⁷⁰ etc. La modul general tematic, dintre numeroasele consonanțe figurative, tipuri/modele de îngeri de acest fel, ne vom opri la trei lucrări: pictura de altar cu tema *Buna Vestire*, aflată în Basilica Sf.-ta Maria din Cracovia, pânză comandată de Pr. Jacek Łopacki (post 1740) și semnată de maestrul venețian Pittoni (*Gio. Battista Pittoni*), *Clemența lui Scipio* din Louvre-ul parizian, datorată aceleiași maestru și o lucrare a lui *Francesco Guardi* (1719-1793), reputatul vedutist, autor și de picturi religioase, panouri cuprinse în prospectul orgii bisericii *Sf. Rafael* din Veneția, ilustrând *Istoria lui Tobias* (după 1753).⁷¹

În flancul stâng al registrului inferior e reprezentat Rafael, cel de al treilea înger despre care ne vorbește Vechiul Testament (Fig. 22). *Cartea lui Tobias*, o plăcută lectură cu recomandări religioase și morale, îl prezintă pe Raffael drept întruchiparea puterii dumnezeiești vindecătoare, cel ce a redat vederea bătrânului Tobias dar și drept călăuzitorul, apărătorul și sfătuitoarea tinerilor, Tobias și Sara. Arhanghelul înveșmântat într-o mantie de culoare verde bogat drapată este reprezentat cu palmele încrucișate în atitudine de rugăciune. Chipul frumos redat frontal e marcat de părul închis la culoare și privirea îndreptată în jos spre credincioșii care se închină la altar, parcă într-o atitudine intercesivă față de puterea mântuitoare a Sfintei Treimi. Norii schematici decorativi pe care plutește îngerul au forma unui mic *pulpitum* iar simbolul consacrat, toiașul de pelerin, însoțitor a lui Tobie spre îndepărtata Media sau poate undița, simbol al pescuitului “miraculos” în fluviul Tigru și a peștelui prins atunci a cărui fiere, inimă și ficat conservate au permis prepararea medicamentului, un secret de proveniență divină, medicament ce va reda vederea bătrânului Tobie.⁷²

⁷⁰ Nicolae Sabău, *Metamorfoze*, vol. II, *Pictura*, pp. 79-92, cu o largă introspecție iconografică și iconologică și dezbateri a acestor “influssi”; Gino Fogolari, *Opere di Sebastiano Ricci ed G.B. Pittoni, ricuperate dalle Gallerie di Venezia*, Roma, Besetti e Tumminelli, 1907, pp. 3-9.

⁷¹ De-a lungul vieții sale artistul a fost activ în mai multe ateliere de pictură, începând cu studioul familial, condus de fratele său Giannantonio (1699-1760), apoi continuând cu Atelierele Marieschi și Canaletto. Francesco Guardi nu ezita să afirme că deseori în stimularea compozițiilor sale se folosea de lucrările altor artiști pe care le copia sau reinterpreta în mod creator, creații ale lui Canaletto, compoziții de Sebastiano Ricci, Fetti, Piazzetta, Strozzi, Crespi, Baratti. De altfel cea mai mare parte a producției sale artistice a fost o creație de colaborare cu confrății săi de atelier, unde era acceptată orișice tip de comandă, de la tablourile religioase la tablourile istorice, de la scene de bătălie la vedută și chiar frescă. De aceea nu e de mirare apariția în pictura sa religioasă a unui tip figurativ specific, acela al îngerilor inspirați și reelaborați după modelele născute în atelierele de pictură venețiană din secolul al XVIII-lea (Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, p. 429, Fig. 317; G. Fiocco, *Francesco Guardi. L'Angello Raffaele*, Torino, 1958).

⁷² Mons. Enrico Galbiati, *La storia della salvezza nell'Antico testamento*, Edizioni Istituto S.Gaetano, MIMEP, Pessano (Milano), 1969, pp. 423-425.

Această pânză unică în repertoriul picturii barocului din Transilvania se remarcă nu doar prin dimensiunea sa excepțională (639×286 cm), între monumentalele exemple ale genului în zona est-europeană, ci mai cu seamă prin sinteza stilistico-formal-compozițională în care a fost elaborată tema: figuri proprii atelierelor de pictură ale barocului târziu și a rococoului venețian în care transpar și reminescente ale unui atenuat manierism tardiv, o cromatică combinată, între culorile întunecate, umbrele specifice tenebroșilor orașului lagunar dar și luminile revelatoare, optimiste, irizante, proprii picturii venețiene a secolului al XVIII-lea⁷³, preluate într-o anumită etapă și de maeștrii austrieci/germani instruiți în această școală, care a alimentat mai apoi cererea masivă de asemenea opere în teritoriile răsăritene *neo-aquisticum*, precum Transilvania și Banat, redate catolicismului, încă la începutul secolului menționat.⁷⁴ Pictorii italieni și austrieci ai veacului ajung astfel să maturizeze un limbaj de cultură complexă și stratificată, caracteristică, de o împlinită abilitate și bogăție inventivă în soluțiile compozițional-cromatice, de la culorile smălțuite, reci, la cele strălucitoare și la o interpretare a repertoriului formal al barocului matur și a rococoului într-o cheie grațioasă detașată și intelectualistă, preluată și în /stilul/tehnica lui Paul Troger, Anton Maulbertsch și Peter Brandl.

Desigur, parcursul analitic al căutării originii/prototipului stilistic formal al acestei opere deosebite, în mediul atelierelor venețiene sau al atelierelor pictorilor austrieci instruiți acolo, pe parcursul secolului al XVIII-lea, poate înregistra revelații deosebite o dată cu apariția/descoperirea unor documente care să ateste fără tăgadă, numele maestrului/atelierului în care a fost creată lucrarea, adică să confirme sau să infirme ipoteza noastră. Probabil, viitoarele cercetări vor oferi răspunsul precis în privința paternității acestor creații, infirmând sau confirmând supozițiile de mai sus bazate pe analize stilistico-formale și iconografice specifice.

⁷³ Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia...*, pp. 414-439. Bibliografia pentru Veneția și Veneto la pp. 459-461.

⁷⁴ Sinteza menționată e pusă în valoare de operele unor H. Weissenkircher, J.M. Rothmayer, D. Seiter, P. Strudel și J. Carl von Reslfeld, instruiți în atelierul venețian a lui Carel Loth, von Reslfeld demonstrând pe deplin asimilarea acestor lecții într-o lucrare precum *Adorația Numelui Iisus de cetele îngeresti* (1704), aflată în biserica mănăstirii Sf. Petru din Salzburg. În tabloul acestui altar lateral, care se numără între operele sale cele mai bune, tânărul artist dezvoltă/îmbină culorile luminoase cu cele întunecate proprii tenebroșilor venețieni, regizează o izbită mișcare compozițională a cetelelor îngeresti inspirată de modelele manieriste italiene din jurul anului 1600, experimentează scheme perspective la nivelul dimensiunii îngerilor în racursuri matematice corecte. Între îngerii "venețieni", cei "salzburghezi" (*Sf. Arh. Mihail, Gabriel și Rafael*) și cei din Gherla (*Arh. Mihail, Gabriel și Rafael*) existând asemănări grăitoare, provenite din utilizarea și transmiterea unor prototipuri create de maeștrii italieni [v. *Johann Michael Rottmayer (1654/1730). Genie der barocken Farben...*, p. 60; Fig. 83].

Convingerea noastră – o realitate susținută prin operele văzute și practica la monument – este că întreaga creație religioasă din ctitoriile armenilor transilvăneni, dezvăluie puterea credinței asociată unei înalte conștiințe naționale, hărnicia, spiritul întreprinzător, fidelitatea față de țara adoptivă, creativitatea și împlinirea proiectelor abordate, calități ce le-au adus o binemeritată răsplată dar și un loc distinct în noua patrie unde și-au demonstrat propensiunea pentru durabil și frumos. Așadar, pictura religioasă formează, la rândul ei, un împlinit capitol al acestui crez.



Fig. 1. Anonim, *Sf. Grigore Iluminătorul botezând pe regele Tiridates*. Altar lateral. Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 2. Anonim, *Sf. Grigore Iluminătorul botezând pe regele Tiridates*. Altar lateral. Biserica piaristă, Sighetu Marmăției.



Fig. 3. Franz Carl Heissig, *Sf. Grigore Iluminătorul botezând pe regele Tiridates*, gravură, înainte de 1770. Muzeul de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca.



Fig. 4. Anonim, *Sfânta Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael* altarul principal, 1760, Biserica arm.-cat., „Sf. Treime”, Gherla.



Fig. 5. Anonim, *Sfânta Treime*, altarul principal (detaliu), Biserica franciscană, Făgăraș.



Fig. 6. Mathias Veress, *Caritatea Sf. Elisabeta*, altarul principal (1787).
Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 7. Pieter Paul Rubens sau Joachim von Sandrart (?), *Coborârea de pe cruce*.
Biserica arm.-cat., „Sf. Treime”, Gherla.



Fig. 8. Anonim, *Lapidarea Sf. Ștefan* (altarul lateral).
Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 9. Anonim, *Lapidarea Sf. Ștefan* (detaliu).
Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 10. Giulio Romano, *Lapidarea Sf. Ștefan*, 1521. Biserica „Sf. Ștefan”, Genova.



Fig. 11. Giulio Benso, *Lapidarea Sf. Ștefan*, 1630. Biserica mănăstirii benedictine, Weingarten.



Fig. 12. Tobias Pock, *Lapidarea Sf. Ștefan*, 1641-42 (Altarul principal).
Stephansdom, Viena.



Fig. 13. Christophor Tausch (?), *Încoronarea Maicii Domnului de Sf. Treime și Arh. Mihail, Gabriel și Rafael* (Altarul principal, 1724). Biserica iezuită, Cluj.



Fig. 14. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghel Mihail, Gabriel și Rafael* (detaliu).
Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 15. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael* (detaliu).
Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 16. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael, Dumnezeu Tatăl* (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 17. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael. Iisus Hristos* (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.

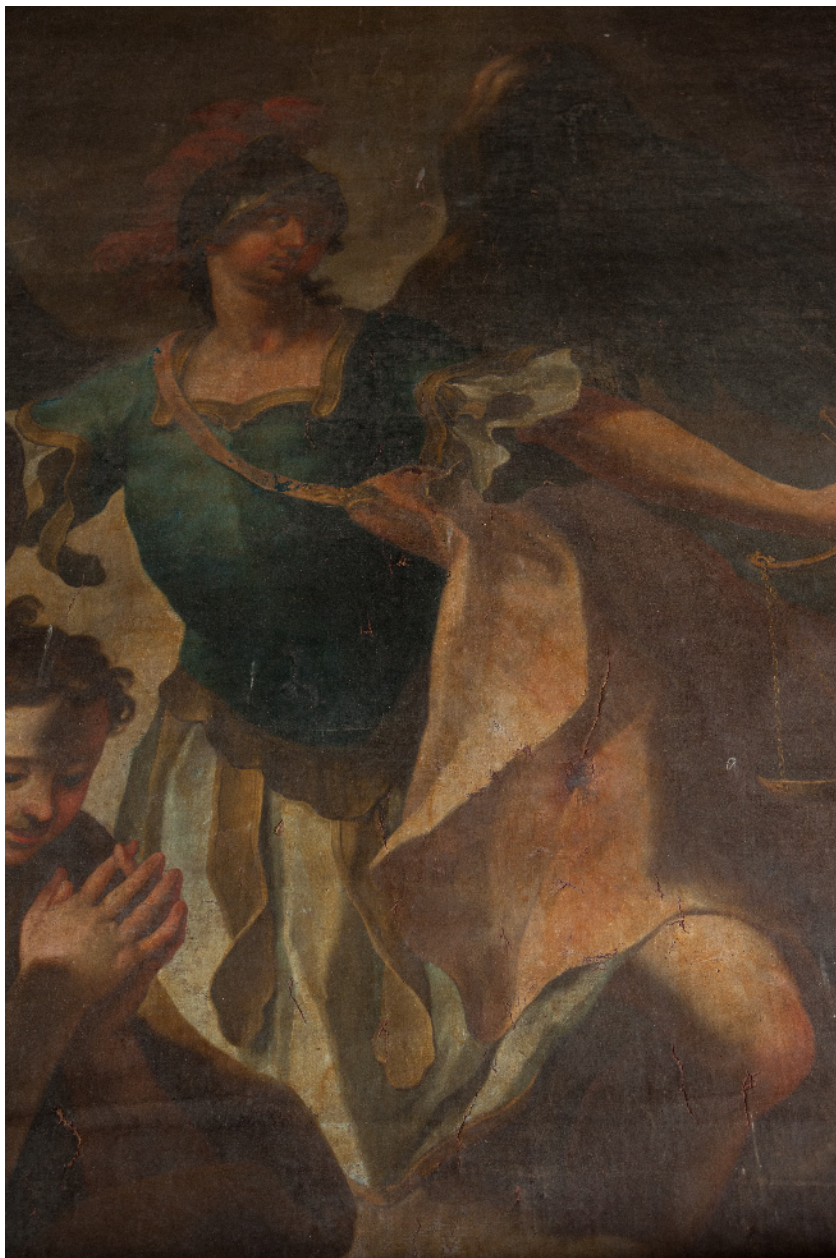


Fig. 18. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*.
Arh. Mihail (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 19. Michelangelo Unterberger, *Novena celor șapte refugii (detaliu)*, 1750.
Cavalese, Magnifica Comunità, Galeria de artă.

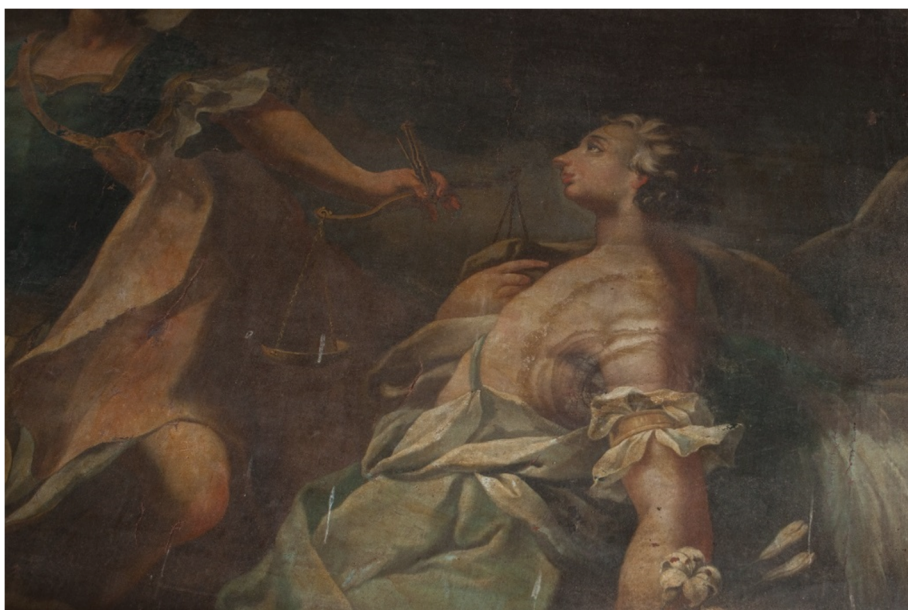


Fig. 20. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*.
Arh. Gabriel (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 21. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael.*
Arh. Gabriel, profil (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 22. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael.*
Arh. Rafael (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.

REPREZENTĂRI HERALDICE ÎN MEDALISTICA BAROCĂ

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. *Heraldic Representations in Baroque Medal Work.* Deemed theoretically the most important sovereigns of Europe, the Habsburgs were careful with the prestige that *heraldry* might ensure before the world. Beyond proper heraldry, the consecrated symbols in this historical field conquered the artistic space. There are heraldic influences or direct representations in a series of works of art extremely appreciated by the public. Blazons were ingeniously inserted in imperial propaganda materials, including the medals of the 17th-18th Centuries. The concision and powerful symbolism of the heraldic language conquered medal work. Heraldry became a useful tool that transformed the small space of the medal in an area laden with symbolic connotations, a sector with infinite expressive opportunities illustrated on some of the presented medals.

Keywords: *medal study, heraldry, Baroque art*

Considerați teoretic cei mai importanți suverani ai Europei,¹ Habsburgii au fost atenți la prestigiul pe care heraldica putea să îl asigure în fața lumii. Dincolo de heraldica propriu-zisă, simbolurile consacrate de acest domeniu istoric au cucerit spațiul artistic. Găsim influențe heraldice sau reprezentări directe ale acestora într-o serie de opere de artă extrem de apreciate de public. Blazoanele erau ingenios inserate în materialele de propagandă imperiale, inclusiv în medaliile din secolele XVII-XVIII. Concizia și simbolismul puternic al limbajului heraldic au cucerit medalistica. Heraldica devine un instrument util care transformă spațiul redus al medaliei într-o zonă încărcată de conotații simbolice, un sector cu infinite posibilități expresive ilustrat pe unele dintre medaliile prezentate în studiul de față. Reprezentările heraldice pe

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

¹ A. J. P. Taylor, *The Habsburg Monarchy 1809-1918*, Londra 1950, p. 10.

medaliile² studiate de noi se împart în două mari categorii: reprezentări de scuturi încărcate cu stemele aferente sau reprezentări ale elementelor heraldice direct în câmpul medaliei, fără redarea propriu-zisă a scutului.

În prima categorie avem medalii cu imaginea unor scuturi individuale, scuturi acolate (mai ales în cazul unor alianțe matrimoniale), sau grupuri alcătuite din mai multe scuturi. În acest din urmă caz, apare frecvent imaginea unui scut central, de obicei scutul imperial sau scutul Austriei, înconjurat de scuturile provinciilor ereditare, ale statelor electoare sau ale altor posesiuni teritoriale. Deseori aceste grupuri de scuturi fac referire la alianțe militare, înțelegeri politice sau tratate de pace.

* Medalie emisă de Ferdinand al III-lea în 1629³, Rv.: așezat în mijlocul unei imagini „brodate” decorativ din elementele simbolice clasice (cununa de laur, Ordinul Lâna de Aur și legenda tratată ornamental), medalia prezintă stema familiei Habsburg în scut asuprit de coroană deschisă, un leu rampant încoronat cu coada bifurcată încrucișată, având drept tenanți două iguane de a căror coadă este prins cadrul scutului (fig. 1).

* Medalie emisă de Maria Terezia și Iosif al II-lea în 1773 pentru anexarea Galiției și Lodomeriei⁴, Rv.: imagine simplă, lipsită de ornamente, încărcată doar de scuturile acolate ale Galiției și Lodomeriei timbrate de bonetă princiară, având scut peste tot cu stema Austriei timbrată și ea de bonetă princiară.

* Medalie emisă în anul 1790 pentru Parlamentul din Namur⁵, Rv.: imagine focalizată pe scutul Namurului așezat pe două ramuri de laur și timbrat cu coroană deschisă (fig. 2).

² Prezentul studiu a fost realizat pe baza colecției de medalii aflate în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca.

³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1629 pentru Ferdinand al III-lea. D=77,7 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72013. Av.: circular: FERDINANDVS· III· D: G: HVNG: BOHEMIÆ· REX: În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Ferdinand al III-lea. Rv.: 16 - 29; semicircular: ARCHIDVX AVSTRIÆ Ec. În câmp: reprezentare heraldică.

⁴ Medalia este din argint, a fost emisă în 1773 pentru anexarea Galiției și Lodomeriei. D=21,2 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 55201. Av.: text între ramuri de laur: GALICIA/ LODOMERIA/ CAET:/ IN FIDEM/ RECEPTAE/ MDCCLXXIII· Rv.: reprezentare heraldică.

⁵ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1790 pentru Parlamentul din Namur. D=33,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 56436. Av.: text peste ramuri de laur și palmier: LIBERTATE-/ VINDICATA-/ RELIGIONE-/ STABILITA-/ CONST· IVR-/ POP· STATVSQ:/ NAMVR· Rv.: semicircular: SIGL· PROVINC· NAMVRC· În exergă: VII· IANVAR·/ MDCXC· În câmp: reprezentare heraldică.



Fig. 1. Medalie emisă în anul 1629, Revers



Fig. 2. Medalie emisă în anul 1790, Revers

* Medalie emisă în anul 1686 pentru victoriile antiotomane ale lui Carol al II-lea de Spania⁶, Rv.: scut încărcat cu stema Austriei, înconjurat de colanul cu Ordinul Lâna de Aur, timbrat de coroană închisă.

* Medalie emisă pentru arhiducele Iosif, viitorul Iosif al II-lea⁷, Rv.: scut încărcat cu stema Austriei, înconjurat de colanul cu Ordinul Lâna de Aur, timbrat de bonetă princiară.

* Medalie emisă în anul 1744 cu prilejul logodnei Mariei Anna cu ducele Carol-Alexandru de Lorena⁸, Rv.: scutul acolat al Austriei și Lorenei, adoptat de Casa de Habsburg-Lorena, are drept sprijin două torțe aprinse legate de o panglică.

⁶ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1686 pentru victoriile antiotomane ale lui Carol al II-lea al Spaniei. D=28,2 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55373. Av.: circular: 16· 86 PONTE SVB HOC SOLI SE SVBIICIT ABDITA LVNA. În câmp: elemente simbolice (Soarele, Luna). Rv.: circular: CAROLO· II· D· G· REGE· ARMIS· AVSTRIACIS· TVRCA· SVBACTVS·. În câmp: reprezentare heraldică.

⁷ Medalia este din argint, a fost emisă pentru arhiducele Iosif. D=16,3 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55196. Av.: D; semicircular: AUSTRIACORUM SPES ET DELICIAE. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif al II-lea. Rv.: semicircular: PRINCEPS IUVENTUTIS ET ORDINIS. În câmp: reprezentare heraldică.

⁸ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1744 cu prilejul logodnei Mariei Anna cu ducele Carol-Alexandru de Lorena. D=28,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 43580. Av.: MD; semicircular: M· ANNA ET CAROLUS. În exergă: SPONSI. În câmp: portret dublu, Maria Anna și Carol de Lorena. Rv.: semicircular: NEXU ANTIQUO. În exergă: MDCCXLIV/ VII IAN·. În câmp: reprezentare heraldică.

* Medalie emisă în anul 1742 pentru Pacea de la Breslau⁹, Av.: timbrate de coroane, scuturile Austriei și Ungariei se prezintă aliniate, legate cu o panglică, având deasupra un porumbel în zbor care aduce o ramură de măslin. Imagine simplă, expresivă, cu un mesaj clar de pace.

* Medalie emisă în anul 1779 pentru Pacea de la Teschen¹⁰, Rv.: sub razele generoase ale ochiului divin se înalță două coloane identice; prima coloană purtând coroana imperială în vârf și scutul Lorenei la bază este decorată de un vrej din frunze de laur ce se înfășoară în jurul fusului; cea de-a doua coloană cu o coroană închisă în vârf are la bază scut încărcat cu stema Prusiei iar fusul este înfășurat de ramuri de palmier. Deși coloanele sunt egale, mărimea coroanei imperiale creează un efect de supraînălțare, o subtilitate grafică intenționată, menită a evidenția abil superioritatea imperială pe fondul elegant și simetric (fig. 3).

* Medalie emisă în anul 1708 pentru logodna lui Carol al VI-lea cu Elisabeta Cristina¹¹, Rv.: sub protecția unei coroane închise, pe un soclu decorat cu ghirlande vegetale, personalizat discret de un scut miniatural încărcat cu stema orașului Gand, sunt așezate două scuturi ornamentate cu stemele de familie ale mirilor.

* Medalie emisă în anul 1760 cu prilejul căsătoriei lui Iosif al II-lea cu Elisabeta de Bourbon-Parma¹², Rv.: un Geniu semet, gata să își ia zborul, poartă în mâini două torțe aprinse de care sunt legate cu panglici stemele Austriei și Parmei. Vrejuri de laur înconjoară delicat torțele. Beneficiind de o generoasă încărcătură simbolică, medalia se bucură de o execuție deosebit de elegantă (fig. 4).

⁹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1742 pentru Pacea de la Breslau. D=31,9 mm; nr. inv. N 54582. Av.: semicircular: FRIEDE FRIEDE. În exergă: PUBLIC· IN BRESLAV/ D· 27· IUNII·. În câmp: reprezentare heraldică. Rv.: text sub ochiul divin: ES KOMT GOTT EH/ WIR VNS VERSEHN/ VND LAESSET VNS VIEL GVTS/ GESCHEN.

¹⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1779 pentru Pacea de la Teschen. D=45,6 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57509. Av.: IOSEPHVS II· FRIDERICVS II·; busturi eroice aflate la baza scuturilor Austriei și Prusiei. În exergă: GERMANIA/ GAUDET·. Rv.: REICH·; semicircular: DIE XIII MAY MDCLXXIX GER MANIÆ PAX EST RESTAVRATA. În exergă: TESCHEN. În câmp: reprezentare heraldică.

¹¹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în 1708 cu prilejul logodnei lui Carol al VI-lea cu Elisabeta Cristina. D=58,0 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 71921. Av.: PH: R·; semicircular: ELISABETH IN SPOSAM DATUR CAROLO REGI. În câmp: portret dublu, Carol al VI-lea și Elisabeta Cristina. Rv.: semicircular: GANDA REGIIS CONGRA TULANS THALAMIS. În câmp: reprezentare heraldică.

¹² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1760 cu prilejul căsătoriei lui Iosif al II-lea cu infanta Elisabeta de Bourbon Parma. D=44,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72767. Av.: CEXLEIN·; semicircular: PVLCHERRIMA FORMA ITALIDVM MERITO POSSESSA MARITO/ IOSEPH· AVSTR· MAR· ELISAB· PARMENS·. În câmp: portret dublu, Iosif al II-lea și Elisabeta de Bourbon Parma. Rv.: C·E·; semicircular: HOS LECTOS HYMENEOS PAX DONATA CORONET. În exergă: D· VI· OCT·. În câmp: reprezentare heraldică.



Fig. 3. Medalie emisă în anul 1779, Revers



Fig. 4. Medalie emisă în anul 1760, Revers

* Medalie emisă în anul 1766 cu prilejul căsătoriei Mariei Cristina cu Albert de Saxonia¹³, Rv.: între doi palmieri a căror coroane formează un arc natural zburdă un Geniu înaripat cu o torță aprinsă în mâna stângă purtând stema Austriei și cea a Saxoniei pe trunchi. Poziționarea sa ușor descentrată și sprijinul căutat la scutul Austriei accentuează preponderența acesteia (fig. 5).

* Medalie emisă în anul 1767 cu prilejul căsătoriei prin procură a Mariei Iosefa cu Ferdinand de Sicilia¹⁴, Rv.: o imagine zglobie, potrivită fericitului eveniment.¹⁵ Deasupra unui mic altar împodobit cu panglici, un Geniu cu o torță în mână și un Cupidon leagă cu o panglică scuturile Austriei și Siciliei (fig. 6).

¹³ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1766 cu prilejul căsătoriei Mariei Cristina cu Albert de Saxonia. D=41,4 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55192. Av.: A· W·; semicircular: M· CHRISTINA A· AVST· ALBERT· SAXON SPONSI. În câmp: portret dublu, Maria Cristina și Albert de Saxonia. Rv.: A· W·; semicircular: QVO VOTA TRAHUNT. În exergă: CONIVNCTI D. IX APRIL/ MDCLXVI. În câmp: reprezentare heraldică.

¹⁴ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1767 cu prilejul căsătoriei prin procură dintre Maria Iosefa și Ferdinand de Sicilia. D=41,7 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57433. Av.: A. WIDEMAN; semicircular: M. IOSEPHA AVSTR. FERDINANDO IV. UTR. SICILIAE REGI NVPTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Iosefa. Rv.: semicircular: FORTIVS ALTERNIS NEXIBVS. În exergă: NVPTIAE CELEBRATAE VINDOB/ PROCVRATORE FERDINANDO/ ARCH· AVST· XIII OCT-/ MDCLXVII. În câmp: reprezentare heraldică.

¹⁵ Această căsătorie realizată prin procură la Viena, nu a fost consumată niciodată întrucât tânăra mireasă, Maria Iosefa, a decedat de variolă înainte să plece spre mirele ei.



Fig. 5. Medalie emisă în anul 1766, Revers

Fig. 6. Medalie emisă în anul 1767, Revers

* Medalie emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei¹⁶, Rv.: pe o terasă carioată se înalță trei coloane corintice ce au pe fus, prinse cu panglici decorative, câte un scut cu stemele Ungariei, Imperiului, Boemiei. Scuturile sunt legate între ele de o ghirlandă; coloana imperială este mai înaltă și mai impunătoare iar coloanele laterale, dispuse ușor retras, sunt mai scunde. Fiecare coloană susține coroana aferentă scutului redat pe fusul ei. Imaginea marșează pe sugestia de interdependență a celor trei coroane: dobândirea uneia era neapărat urmată de obținerea celorlalte două coroane (fig. 7).

* Medalie emisă în anul 1685 pentru celebrarea eliberării Strigoniului și a cetății Neuheusl¹⁷, Rv.: în centrul medaliei tronează trei scuturi încărcate cu stemele Bavariei, Lorenei, Waldeck-ului iar dedesubt, în partea inferioară a medaliei, trei săgeți prinse cu o panglică sunt dispuse precum niște axe perfect simetrice. Reversul medaliei

¹⁶ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=39,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57248. Av.: circular: IOSEPHVS. I. D. G. HUNGARIÆ REX. ARCHIDVX AUSTRIÆ* CORONATUS A. 1687. D. 9. DECEM.*. În exergă: DOMINE SALVVM FAC/ REGEM. PS. XIX. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: MB; semicircular: SVBINDE SEQVANTVR'. Pe cant: IOSEPHVS· PRIMVS· REX RADITA· SCEPTA· PROPAGAT. În câmp: reprezentare heraldică.

¹⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1685 cu prilejul eliberării Strigoniului și a cetății Neuheusl. D=40,1 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 41111. Av.: NEUHEUSEL DEN $\frac{9}{19}$ AVG· EROB· NEUTRA FLUS. În exergă: SCHLACHT BEY GRAN/ $\frac{9}{16}$ AVG'. În câmp: scenă de luptă. Rv.: LGL; în câmp: Ⓞ IN $\frac{11}{16}$ MDCLXXXV. CUR BEYERN; LOTHRINGEN; WALDECK/ PFEILE DES HEILS/ WIEDER DIE SYRER/ 2. KÖN. XIII. V. 17. Pe cant: DAS THATEN DIE DREY HELDEN' 2. SAM. 23.V.17. În câmp: reprezentare heraldică.

argumentează predilecția artiștilor din perioada barocului pentru episoadele mai dramatice ale anecdoticii biblice. Paralelismul făcut între războaiele din vechime ale evreilor și cele ale creștinilor cu păgânii turci apar evidente în trimiterea legendei la *2. Regi. XII. v. 17, Vechiul Testament*.¹⁸ Așa cum Ioas a luat înapoi cetățile lui Israel, tot astfel și imperialii au luat „înapoi” cetățile creștine cu sprijinul divinității; este bine știut că, în fapt, aceste cetăți au fost în situația de a schimba un stăpân cu altul, de a trece din stăpânirea otomanilor în cea a Imperiului habsburgic. Abila propagandă austriacă prezenta într-o lumină favorabilă această campanie de „eliberare” a teritoriilor creștine. Abundența aluziilor mistico-religioase într-o realitate umană și cotidiană era de altfel un element caracteristic epocii. Dincolo de aspectele anecdotice, această imagine se pretează la diverse lecturi interpretative, fapt ce confirmă că alegerea acestui pasaj din Biblie s-a dovedit a fi extrem de inspirată (fig. 8).



Fig. 7. Medalie emisă în anul 1687, Revers



Fig. 8. Medalie emisă în anul 1685, Revers

* Medalie emisă în anul 1709 de Iosif I pentru Italia¹⁹, Rv.: aliniate pe linia de exergă, trei scuturi încoronate stau sub razele puternice ale unei stele purtând semnul zodiacal al planetei Marte, ♀

¹⁸ „Săgețile Cerului împotriva Sirienilor”, «...și a zis: „Deschide fereastra dinspre răsărit.” Și a deschis-o. Elisei a zis: „Trage.” Și a tras. Elisei a zis: „Aceasta este o săgeată de izbăvire din partea Domnului, o săgeată de izbăvire împotriva Sirienilor: vei bate pe Sirieni la Afec până îi vei nimici.”» «...Ioas l-a bătut de trei ori, și a luat înapoi cetățile lui Israel.»

¹⁹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1709 de Iosif I pentru liniștirea Italiei. D=42,6 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72476. Av.: P·H·M·; semicircular: IOSEPHVS·D·G·ROM·IMPERATOR·S·A·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: semicircular: ALBANI IN FRATRES SE FLECTIT SIDVS AMORE·. În exergă: ITALIAE TRAN= / QVILITAS·. În câmp: reprezentare heraldică.

* Medalie emisă pentru Pacea de la Viena din anul 1731²⁰, Rv.: ochiul atoatevăzător revarsă asupra unui copac raze strălucitoare de pe un pat format de o cunună groasă de laur. Copacul are un trunchi puternic de care sunt legate cu panglică patru scuturi purtând stemele Imperiului, Siciliei, Olandei și Marii Britanii. În fundal se desfășoară o vedută de efect, un golf cu apa liniștită pe care se văd două bărci și în depărtare o așezare (fig. 9).



Fig. 9. Medalie emisă în anul 1731, Revers



Fig. 10. Medalie emisă în anul 1608, Revers

* Medalie din anul 1608 dedicată lui Mathias ca rege al Ungariei, sub numele de Mathias al II-lea ²¹, Rv.: câmpul medaliei este complet ocupat de ansamblul decorativ format din nouă scuturi provinciale așezate în jurul unui medalion încărcat cu stema Ungariei (fig. 10).

²⁰ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1731 de Carol al VI-lea pentru Pacea de la Viena. D=43,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57347. Av.: semicircular: CAROLVS VI· D· G· ROM· IMP· S· AVG· PACATOR ORBIS. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: N.; semicircular: REGNA LIGAT QVO CONGREGET ORBEM. În exergă: PAX VIENNAE SANCITA/ A. MDCCXXXI. În câmp: reprezentare heraldică.

²¹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1608 de Mathias al II-lea ca rege al Ungariei. D=32,1 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55355. Av.: MD; semicircular: MATTHIAS· II· D· G· REX· HVNGARIÆ· ETC. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Mathias al II-lea. Rv.: dublu circular: D, C, S, R, S, G, L, C, B; HVNGARIÆ. În câmp: reprezentare heraldică.

* Medalie dedicată de orașul Nürnberg în anul 1612 lui Mathias ca împărat roman²², Rv.: o rozetă formată din stema Austriei mărginită de stemele celor șapte state electoare dispuse în interiorul unor scuturi hexagonale ce au alături inițiala fiecărui stat (Boemia, Palatinat, Saxonia, Brandenburg, Trier, Mainz, Köln).

* Medalie din anul 1616 dedicată lui Mathias și Annei de Austria ca suverani ai Imperiului Romano-German²³, Rv.: scuturile reliefate cu stemele statelor electoare dispuse în jurul stemei imperiale, o imagine bogat ornamentată cu lambrechini sinuoși și capete de tenanți (fig. 11).

* Medalie din anul 1619 dedicată lui Ferdinand al II-lea²⁴, Rv.: reprezentare plată a nouă scuturi provinciale înșirate împrejurul unui medalion perlat care conține în interior stema Ungariei. Aceeași imagine, ușor revigorată, este reluată pe reversul unei medalii emise de fiul și succesorul lui Ferdinand al II-lea, Ferdinand al III-lea²⁵.

* Medalie emisă de Ferdinand al III-lea în anul 1641 cu prilejul întrunirii Reichstag-ului²⁶, Rv.: acvila bicefală încoronată domină un cerc format din scuturile celor șapte state electoare timbrate de bonete princiare respectiv de coroană deschisă în cazul Boemiei. Scuturile sunt legate între ele cu panglici și sunt delimitate de ambele părți de margini decorative formate din flori de crin și de ramuri de laur. Legenda inserată în medalionul central completează fericit aspectul ornamental al piesei (fig. 12).

²² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1612 de orașul Nürnberg pentru Mathias ca împărat roman. D=33,1 mm; colecția Esterhazy; nr. inv. N 72559. Av.: în exergă: MATTHIAS: D: G: / IMP: RO:. În câmp: portret ecvestru al lui Mathias. Rv.: circular: K B P S B T M C. În câmp: reprezentare heraldică.

²³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1616 pentru Mathias și Anna de Austria ca suverani ai Imperiului Romano German. D=40,6 mm; colecția Esterhazy; nr. inv. N 72570. Av.: semicircular: MATTH: ROM: IMP: CAES. ET ANNA AVSTR. În câmp: portret dublu, Mathias și Anna de Austria. Rv.: 1616; reprezentare heraldică.

²⁴ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1619 de Ferdinand al II-lea. D=41,2 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57195. Av.: HG.; semicircular: FER· II· D· G· R· I· S· A· GE· H· B· REX·. În câmp: LEGITIME CERTANTIBUS; portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Ferdinand al II-lea cu elemente simbolice (mâna divină și coroana). Rv.: reprezentare heraldică.

²⁵ Medalia este din argint, a fost emisă de Ferdinand al III-lea. D=40,2 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55363. Av.: .HG; semicircular: FERDINAND· III· D· G· RO: I· S· AVG· GE· HV· BOH· REX·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Ferdinand al III-lea cu elemente simbolice (cap de înger, frunze de laur). Rv.: reprezentare heraldică.

²⁶ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1641 cu prilejul întrunirii Reichstag-ului. D=43,0 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72590. Av.: semicircular: FERDINANDVS· III· D· G· ROM: IMP:. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Ferdinand al III-lea cu elemente simbolice (coroana, cornul abundenței). Rv.: REICHS/TAG/ ZV REGEN/SPVRG/ 1641. În câmp: reprezentare heraldică.



Fig. 11. Medalie emisă în anul 1616, Revers Fig. 12. Medalie emisă în anul 1641, Revers

* Medalie dedicată Păcii de la Aachen din anul 1748²⁷, Av.: dispuse circular în jurul unui medalion central, un șirag de opt scuturi încărcate cu stemele semnatarilor păcii apar înconjurată festiv de cununi de laur.

În cea de-a doua categorie, a elementelor heraldice gravate direct pe medalie, fără scut, preferința absolută se îndreaptă spre imaginea acvile imperiale (bicefală sau unicefală) care poartă scutul direct pe piept sau are alături elemente simbolice din recuzita imperială (coroana, spada, sceptrul, globul cruciger etc.). Întâlnim frecvent imagini combinate, scuturi și reprezentări directe, cu acvila înconjurată de scuturi.

* Medalie emisă în anul 1658 de Leopold I ca rege roman²⁸, Av.: situată în centrul medaliei, acvila bicefală limbată, cu coroana deasupra capetelor, poartă pe piept scut încărcat cu stema Austriei înconjurat de colanul Ordinului Lâna de Aur. Legenda circulară dublă se constituie într-o margine decorativă a imaginii (fig. 13).

²⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1748 în cinstea Păcii de la Aachen. D=44,2 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57382. Av.: semicircular: PACATI GLORIA MVNDI. În exergă: PAX AQVISGRANI SIGNATA/ MDCCXXXVIII M- OCTOBR.; GAV/DIVM/ REI/ PVBLICAE. În câmp: monument sculptural (obelisc). Rv.: circular: PAX VRBES PAX REGNA LIGAT PAX CONGREGAT ORBEM. În câmp: NON/ SINE/ · / NVMINE/ DIVUM; reprezentare heraldică.

²⁸ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1658 de Leopold I. D=37,0 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72641. Av.: dublu circular: LEOPOLDUS. HUNGARIÆ. ET. BOHEMIÆ. REX: CORONATUS/ IN. REGEM. ROMANORUM. I. AUGUSTI. MDC L VIII. În câmp: reprezentare heraldică. Rv.: circular: CONSILIO ET INDVSTRIA. În câmp: elemente simbolice divine, imperiale și cosmice (ochiul atoatevăzător, mâinile divine, coroana, sceptrul, sabia, globul terestru, nori).

* Medalie din anul 1690 dedicată lui Iosif I ca rege roman²⁹, Rv.: reprezentarea stângace a acvile unicefale încoronate, având pe piept un scut încărcat cu stema Ungariei. O imagine mecanică, preocupată strict de transmiterea corectă a simbolurilor (fig. 14).



Fig. 13. Medalie emisă în anul 1658, Avers Fig. 14. Medalie emisă în anul 1690, Revers

* Medalie emisă de Francisc I în anul 1745³⁰, Rv.: imagine clasică a simbolismului imperial, acvila bicefală limbată, dublu încoronată, reprezentată alături de elementele puterii imperiale, sceptrul, sabia și globul cruciger în gheare. Scutul încărcat cu stema Bavariei devine elementul central, acvila transformându-se în auxiliar decorativ al stemei, potrivit vulturilor vegetale care împodobesc marginile reprezentării (fig. 15).

* Medalie emisă în anul 1790 pentru omagiul provinciei Tyrol³¹, Av.: simbolul Tyrolului, acvila, este aleasă drept unică personificare a provinciei pe care o reprezintă. O imagine heraldică simplă, modestă, lipsită de pretenții.

²⁹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman. D=17,6 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 43501. Av.: semicircular: IOSEPHVS· I· REX HVN: ROM. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: 16 90; reprezentare heraldică.

³⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1745 cu prilejul încoronării lui Francisc I ca împărat roman. D=42,8 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72835. Av.: semicircular: FRANCISCUS PRIMUS ROM: IMP: În exergă: FRANKF: IV: OCTO:/ MDCCXLV. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: semicircular: SEMPER: TRIUMPHANS: În câmp: reprezentare heraldică cu elemente simbolice imperiale (sceptrul, sabia, globul cruciger).

³¹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1790 pentru omagiul provinciei Tyrol. D=24,8 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 56180. Av.: semicircular: TYROLIS LAETA·. În câmp: reprezentare heraldică. Rv.: text: HOMAGIVM/ LEOP· II· REGI· H· ET B· A· A· COMITI· TYR·/ AB ORD· PROV· PRAESTIT·/ FRATRISQ· VICE· RECEPT·/ AB ELISAB·/ A· A·/ AENIP· 26· IVL·/ 1790·.

* Medalie emisă în anul 1769 de Maria Terezia și Iosif al II-lea³², Rv.: reprezentare de heraldică pură, cu acvila bicefală încoronată și dublu nimbata, purtând scutul și însemnele imperiale într-o manieră pompoasă, barocă. O imagine migăloasă ce exploatează tratamentul decorativ al penajului acvilei și tandemul capetelor nimbate ieșind din două coroane închise, protejate de panglica ce curge din coroana imperială (fig. 16).



Fig. 15. Medalie emisă în anul 1745, Revers Fig. 16. Medalie emisă în anul 1769, Revers

* Medalie dedicată alegerii și încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman la 1711³³, Rv.: scăldată de razele ochiului divin, acvila bicefală imperială limbată este protejată de coroana imperială gravată între capete și de șapte scuturi. Trei scuturi sunt încărcate cu stemele statelor electoare (Köln, Mainz, Palatinat) și patru cu reprezentarea simbolurilor imperiale: globul cruciger, sceptrul, coroana imperială, două săbii încrucișate. Dimensiunea simbolică a scenei este potențată de mănunchiul de fulgere și de sceptrul pe care acvila le poartă în gheare (fig. 17).

³² Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1769 de Iosif al II-lea și Maria Terezia ca suverani ai Imperiului romano-german. D=40,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57449. Av.: A. WIDEMAN; semicircular: IOSEPHVS II. M. THERESIA AVGG. În câmp: portret dublu, Iosif al II-lea și Maria Terezia. Rv.: semicircular: ARCH: AUS: D: BURG. LOTH: M: D: HET: 1769. În câmp: reprezentare heraldică.

³³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca împărat roman. D=48,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N57288. Av.: P· H· M·; semicircular: CAROLVS VI· D· G· ROM· IMP· S· A·GERM· HISP· HVNG· & BOH· REX·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: semicircular: A. IOVE ET IMPERIO FATIS VOTISQUE PETITVS. În exergă: MDCCXI·. În câmp: reprezentare heraldică cu elemente simbolice imperiale (sceptrul, sabia, globul cruciger, coroana), antice (mănunchiul de fulgere) și creștine (ochiul divin).

* Medalie emisă în anul 1612 de Mathias ca împărat roman³⁴, Rv.: sub semnul decorativismului combinat cu stilizarea geometrică, un câmp încărcat grijuliu cu simboluri precise. Având monograma împăratului Mathias între capete, acvila bicefală dublu nimbă și limbată poartă pe piept scut despicaț încărcat în cartierul 1 cu stema Castiliei iar în cartierul 2 cu stema Austriei, referire la cele două ramuri ale familiei, cea spaniolă și cea austriacă. Scutul este timbrat cu coroană deschisă și se prezintă decorat cu colanul Ordinului Lâna de Aur. Scuturile cu stemele provinciilor formează un chenar decorativ prins laolaltă de coroana imperială, inspirat dublat de legenda circulară (fig. 18).



Fig. 17. Medalie emisă în anul 1711, Revers Fig. 18. Medalie emisă în anul 1612, Revers

* Medalie emisă de Ferdinand al II-lea ca împărat roman³⁵, Rv.: înconjurată de scuturile statelor electoare prevăzute cu panglici răsucite pe care sunt înscrise numele, acvila bicefală dublu nimbă și încoronată, cu coroana imperială între capete și scutul pe piept.

³⁴ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1612 pentru Mathias ca împărat roman. D=51,5 mm; nr. inv. N 71888. Av.: CVM PRIVIL· CÆS·/ N MALER; semicircular: MATTHIAS MVNDI MODERATOR MAGNIFICATVS. În câmp: portret ecvestru, orientat spre dreapta, al lui Mathias. Rv.: semicircular: R. K. V. K. W. VNGARN· DALMACI· SCHLAVON· BVRGVND· CRAIN· TIROL· STEYR· ÖSTEREICH· CROATIEN· BOHEIM· VNGARN·. În câmp: reprezentare heraldică.

³⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă de împăratul Ferdinand al II-lea. D=41,2 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72575. Av.: circular: IMPER - I VIGE - AN RO - MAVI. NO - VA. CO - LVMMIA. În câmp: portret de grup al lui Ferdinand al II-lea și al principilor electori dispus în șapte medalioane având următoarele legende în interior: 1) FERDIN D II ROM. IMP; 2) MAXIMI D. G. ELE. PAL; 3) IOHAN. GEOR. ELE. SAX.; 4) GEOR. WI ELE BRA; 5) PHI. CHR. AR. TREV.; 6) FERDI. D AR S. COLOI; 7) IOA. SVIC. D. G. AR. MOG. Rv.: C.M.; circular: CO – LONI; BOHEM: SAXONI; BRA - NDE; PALATIN; TREV; MOG – VNT. În exergă: C. PRIVIL CÆS· În câmp: reprezentare heraldică.

* Medalie dedicată eliberării Vienei din 1683³⁶, Rv.: întreg reversul este dominat de o încărcătură ornamentală luxuriantă, un șir de cununi circulare concentrice. Marginea împletită din frunze de palmier, dubla legendă circulară, chenarul șnuruit, salba de steme provinciale și colanul Ordinului Lâna de Aur amplifică impactul cartușului oval ce prezintă acvila bicefală, dublu nimbata, limbată, purtând pe piept un scut încărcat cu stema Austriei. Coroana, lambrechinii și tenanții, doi grifoni feroși, încarcă și mai mult spațiul vădit marcat de conceptul *horror vacuum* (fig. 19).

* Medalie din 1765, dedicată căsătoriei prin procură dintre Iosif al II-lea și Iosefa de Bavaria³⁷, Av.: scenă simplă, ce înfățișează o acvilă deloc impunătoare care poartă în gheare scuturile Casei de Habsburg-Lorena și Bavariei zburând deasupra unui peisaj colinar.

O altă categorie de medalii conținând reprezentări heraldice o constituie grupul de medalii cu personificări care, pentru mai multă precizie, au alături scutul teritoriului personificat, stat, provincie sau localitate.

* Medalie emisă de Leopold I în anul 1690³⁸, Rv.: trei personaje feminine încoronate sunt surprinse în toiul unei discuții. Scuturile sprijinite alături confirmă identitatea acestora drept personificări ale celor trei părți principale ale Imperiului: Boemia, foarte atentă la Ungaria ce gesticulează cu mâna stângă indicând spre propria persoană și Imperiul privind visător înainte. În posturi degajate și rochii fluide, fiecare personaj ține sub braț un corn al abundenței (fig. 20).

³⁶ Medalia este din metal comun aurit, a fost emisă în anul 1683 în cinstea eliberării Vienei. D=143,0 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72068. Av.: dublu circular: LEOPOLDVS DEI GRATIA ELECTVS ROMANORVM IMPERATOR SEMPER AVGVSTVS, GERMANIÆ, HUNGARIÆ, BOHEMIÆ, DALMATIÆ, CROATIÆ / SCLAVONIÆ REX: ARCHIDVX AVSTRIÆ. DVX BVRGVNDIÆ, STIRIÆ, CARINTHIÆ, CAR WIRTEMBERGÆ. COMES TYROLIS. În câmp: portret tip bust, frontal, al lui Leopold I. Rv.: 16-83; dublu circular: TIRK. TARTARN, REBELLISCHE HVNGERN BELAGERN WIENN DEN. XIV. IVLII: KAYS RL: POLN: CVR: BAYR: SACHS: VND ANDERE REICHS – VÖLKER ENT,,/ "SEZENS DEN. XII. SEPTEMB: DER FEIND HINDERLAST ALLE STVK: BAGAGE: MVNITION, VND WIRD EISSERIST VERFOLGT. În câmp: reprezentare heraldică.

³⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1765 cu prilejul căsătoriei prin procură dintre Iosif al II-lea și Iosefa de Bavaria la München. D=23,1 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55202. Av.: semicircular: IVNCTA· LEVANTVR· În câmp: reprezentare heraldică. Rv.: text: IOSEPHI AVSTR·/ ROM· REGISI ETI IOSEPHÆ BAVARÆ CONNVBIVM/ CELEBR· MONACHII/ 13· IAN· 1765·.

³⁸ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1690 de Leopold I. D=49,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72534. Av.: P· H· M·; semicircular: VNO SPLENDORE CORUSCANT·; în medalioane: LEOPOLDVS· MAG· ROM· IMP·; IOSEPHVS I· REX ROM·; ELEON· MAGD· THER· ROM· IMP·. În exergă: A DEO CORONATIS/ VITA ET VICTORIA/ M D C X C·. În câmp: portret de familie, dispus în trei medalioane alături de elemente simbolice (înger, aștrii). Rv.: P· H· M·; scenă heraldică cu personificări. În exergă: BENEDICTIONES PATRIS IOSEPHI/ CONFORTATÆ SUNT BENE:/ DITIONIBUS PATRUM/ EIUS GEN. 49 V. 26.



Fig. 19. Medalie emisă în anul 1683, Revers Fig. 20. Medalie emisă în anul 1690, Revers

* Medalie emisă de Ferdinand al III-lea în 1650³⁹, Rv.: descrisă prin linii sinuoase, Pax are drept atribut ramura de măslin și scutul Austriei. Anatomia stângace și disproporționată a zeiței contrastează puternic cu ansamblul medaliei. Faldurile rochiei, șalul de pe umeri și vrejurile decorative oferă însă o salvatoare eleganță imaginii.

* Medalie dedicată Păcii cu Franța din anul 1738⁴⁰, Rv.: urcată pe un pedestal, Pax susține marțial cu ambele brațe două ramuri lungi de laur, sub oblăduirea cărora stau așezate patru personaje masculine încoronate și drapate, sprijinindu-se fiecare de un scut cu însemnele specifice țării lor. Imperiul poziționat singur în dreapta este contrabalansat de Franța, Spania și Sardinia aliniate în stânga. Aflată în poziție precară, Pax este puternic susținută de Imperiu și de Franța. Compoziție interesantă, afectată de proasta calitate a matriței.

³⁹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1650 de Ferdinand al III-lea. D=45,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72597. Av.: semicircular: FERDI· III: D G: ROM: IM: SE: AV: GE: HV: BO: REX . În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Ferdinand al III-lea. Rv.: circular: DIV AVSTRIAC₉ VIVAT REX MITIS· PAX QVE. În câmp: scenă cu personificări.

⁴⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1738 cu prilejul Păcii cu Franța. D=42,8 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 56718. Av.: P P W; semicircular: CAROLVS VI. D. G. ROM. IMP. SEMP. AVG. PACATOR ORBIS. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: semicircular: PACIS FIRMITAS STABILITATA ET AGNITA. În exergă: MDCXXXVIII. În câmp: scenă cu personificări.

* Medalie dedicată eliberării Pragăi în anul 1743⁴¹, Rv.: în fața orașului Praga cu podul multiarcuit peste Vltava, se înalță imaginea personificată a așezării, o femeie învăluită artistic de falduri elegante purtând coroană turelată pe cap. Surprinsă într-un contrapost grațios, Praga ține o ramură de laur și se sprijină de scutul încărcat cu stema urbană. Lanțurile zdrobite de la picioarele ei rezumă sugestiv episodul (fig. 21).

* Medalie din anul 1765, dedicată căsătoriei lui Iosif al II-lea cu Iosefa de Bavaria⁴², Rv.: alăturate pe socul unui altar, scuturile Austriei și Bavariei. Impozantă, Germania indică Geniului înaripat să depună coroana de lauri pe scutul Austriei și să aprindă focul pe altar. Interesantă este proporția personajelor, care face ca Geniul scund să fie complet dominat de Germania (fig. 22).



Fig. 21. Medalie emisă în anul 1743, Revers Fig. 22. Medalie emisă în anul 1765, Revers

⁴¹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1743 în cinstea eliberării orașului Praga. D=32,6 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72736. Av.: KITTEL· F·; semicircular: MAR· THERES· D· G· REG· HUNG· BOH·. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al Mariei Teresia. Rv.: semicircular: PRAGA LIBERATA·. În exergă: MDCCLXIII·/ D· 2· IAN·. În câmp: scenă cu personificări.

⁴² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1765 cu prilejul căsătoriei lui Iosif al II-lea cu Iosefa de Bavaria la Viena. D=39,8 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72746. Av.: A· WIDEMAN; semicircular: IOSEPH· II· R· REX S· A· M· IOSEPHA BAV· CAROLI VII· FILIA. În câmp: portret dublu, Iosif al II-lea și Iosefa de Bavaria. Rv.: semicircular: AVSPICIA FELICITATIS PVBL·. În exergă: VOTA SECVNDA MDCCLXV/ XXIII IAN·. În câmp: scenă cu personificări.

* Medalie din anul 1765, dedicată căsătoriei lui Leopold al II-lea cu Maria Luisa de Bourbon⁴³, Rv.: la malul mării, Austria întâmpină un Geniu ce coboară avântat de pe o corabie purtând o torță aprinsă, simbolizând flacăra dragostei. Ambele personaje au în mâini scuturi evocatoare, scutul Casei de Habsburg-Lorena, respectiv scutul Spaniei (fig. 23).



Fig. 23. Medalie emisă în anul 1765, Revers Fig. 24. Medalie emisă în anul 1626, Revers

* Medalie din anul 1626 dedicată lui Ferdinand al II-lea și Eleonorei ca suverani ai Imperiului Romano-German⁴⁴, Rv.: o reprezentare heraldică pură în care scutul imperial este strategic înconjurat de patru scuturi mai mici cu stemele Boemiei, Burgundiei, Austriei și Ungariei. Coroanele care asupresc scuturile Boemiei și Ungariei sunt la rândul lor de o dimensiune inferioară coroanei imperiale ce ocupă locul de onoare, așezată pe un pat de lauri (fig. 24).

⁴³ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1765 cu prilejul căsătoriei lui Leopold al II-lea cu Maria Luisa de Bourbon. D=39,9 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55193. Av.: WIDEMAN; semicircular: LEOPOLD· ARCHID· AVST· M· LVDOV· INF· HISP· În câmp: portret dublu, Leopold al II-lea și Maria Luisa de Bourbon. Rv.: semicircular: FOEDUS AMORIS. În exergă: NUPT· CELEB· OENIP · / D: 22. IUL: 1765· În câmp: scenă cu personificări.

⁴⁴ Medalion oval din metal comun, realizat în anul 1626 pentru Ferdinand al II-lea și Eleonora ca suverani ai Imperiului Romano-German. D=34,9x42,6 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72951. Av.: semicircular: FERD· II· D: G· R· I· S· A· ET· LEON· PR· Æ· MANT· În câmp: portret dublu, Ferdinand al II-lea și Eleonora. Rv.: HR; circular: ARCHIDVX· AVS· DVX· BVRG· COM· TYROL· 1626. În câmp: reprezentare heraldică.

* Medalie dedicată încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei la 1687⁴⁵, Rv.: stema regatului Ungariei asuprită de coroana Sfântului Ștefan încercuită de colanul Ordinului Lâna de Aur, o imagine plastică a protecției imperiale ce înconjoară regatul maghiar (fig. 25).



Fig. 25. Medalie emisă în anul 1687, Revers Fig. 26. Medalie emisă în anul 1688, Avers

* Medalie emisă de Leopold I în 1688⁴⁶, Av.: o variantă mai rar întâlnită de reprezentare heraldică. Leopold I încoronat, purtând colanul Ordinului Lâna de aur la gât șade maiestuos pe tron cu sceptrul în mâna dreaptă. De-o parte și de alta a tronului veghează stemele Austriei și respectiv a Ungariei. Ornamentul în formă de scoică de pe spătarul scaunului pare un nimf deasupra capului împăratului (fig. 26).

⁴⁵ Medalia a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=29,8 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54594. Av.: GH; semicircular: IOSEPH DER I. KÖNIG IN HVNGARN. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: circular: GE KRONT * IN PRESBURG 1687 * DEN 9 DEC. Pe cant: DIE LIEB DER FREUND· MACHT FURCHT DEM FEIND. În câmp: reprezentare heraldică.

⁴⁶ Medalia este din argint, a fost emisă de Leopold I în anul 1688, cu prilejul cuceririi Weissenburgului (Székesfehérvár, Alba Regalis). D=30,0 mm; nr. inv. N 55378. Av.: GH; semicircular: DEIN STUHL SOLL BESTEHEN EWIG· 2· S· 7·. În câmp: LEOP. MAG.; portret istorico-celebrativ al lui Leopold I cu elemente heraldice. Rv.: LGL; semicircular: STVL WEISSENBVRG. În exergă: EROBERT DEN/ 9 MAY· 1688. În câmp: vedută. 19

ARTIȘTI GERMANI DIN TRANSILVANIA: PROPAGANDĂ VIZUALĂ ȘI CARITATE ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL (1914-1915)

GUDRUN-LIANE ITTU*

ABSTRACT. *German Artists from Transylvania: Visual Propaganda and Charity in World War I (1914–1916).* In WWI propaganda was discovered to be a powerful weapon. The Imperial and Royal War Press Office (*Kaiserliche and konigliche Kriegspressequartier*) acted as a PR authority of Austria-Hungary. Its Art Group (*Kunstgruppe*) was made up of painters, sculptors and photographers who had to find interesting motifs from the war scenes. German artists from Transylvania as Hans Eder and Ludwig Hesshaimer were officially assigned to the Art Group. Despite the fact that the members of the Art Group had to serve the propaganda machine of the army they belonged to, they created artworks of undeniably value. Artists also produced works which were sold for charity purposes, namely for supporting orphans and widows, invalids or other categories of war damaged. A special form of wartime fundraising in the Austro-Hungarian and the German Empire in WWI were Nail Men. They were wooden statues, of greater or lesser artistic value, usually knights in armour, into which nails were driven in exchange for donations. The first Nail Man was unveiled in Vienna on the 6th of March 1915. Shortly after, in Sibiu there was constituted a committee aiming at replicating the successful Viennese event. The statue of a medieval knight, designed by the architect Josef Bedeus von Scharberg and placed in the Great Square, was unveiled on the 1st of August. All the events and ceremonies in connection with Nail Men were hybrid actions, being both forms of charity, but also one of war propaganda.

Keywords: *WWI, Artworks, War Propaganda, Charity, Nail Men, Vienna, Sibiu*

Odată cu izbucnirea Primului Război Mondial, în taberele beligerante s-a pus în mișcare o imensă mașinărie propagandistică, una care s-a folosit de toate mijloacele cunoscute, incluzând, alături de cele clasice – articole în presă, caricaturi,

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

afișe, cărți poștale ilustrate etc. – și pe cele mai moderne, cum au fost fotografia și filmul.

Transilvania, ca parte componentă a Imperiului Austro-Ungar, a luptat alături de Puterile Centrale, dar mijloacele de propagandă vizuală folosite în această provincie au fost relativ modeste comparativ cu restul imperiului. Îmi bazez afirmația pe aparițiile din cotidianul de limbă germană *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* și pe un fond (MSS 370 și 371) păstrat în Biblioteca Muzeului Național Brukenthal. Căutarea unor astfel de materiale la Direcția Județeană a Arhivelor Statului nu a dat rezultate, iar singurul dosar de „propagandă” conține doar Manifestul împăratului *Către popoarele mele/”An meine Völker”* din 28 iulie 1914. În chiar această dată (28 iulie 1914) a luat ființă k.k. *Kriegspressequartier (KPQ)/ Cartierul general de presă cezaro-crăiesc*, secție a comandamentului general al armatei, condus până în martie 1917 de generalul maior Maximilian cavaler de Hoen, iar de la această dată și până la sfârșitul conflagrației, de colonelul de stat major Wilhelm Eisner-Bubna¹. *K. k. Kriegspressequartier* se ocupa de coordonarea tuturor acțiunilor propagandistice și a informațiilor de presă din Austro-Ungaria. Pe întreaga durată a războiului, *Kriegspressequartier* a numărat 550 de membri, dintre care 346 de artiști plastici, cuprinși în *Kunstgruppe des KPQ*, grupul artistic al cartierului general de presă². Din acest grup au făcut parte pictori transilvăneni, precum Hans Eder (1883-1955)³, sau originari din Transilvania, un exemplu fiind Ludwig Hesshaimer (1872-1956)⁴, artiști la care mă voi referi mai jos.

¹ https://de.wikipedia.org/wiki/K.u.k._Kriegspressequartier (12 decembrie 2016)

² https://de.wikipedia.org/wiki/K.u.k._Kriegspressequartier (12 decembrie 2016)

³ Hans Eder (n. 1883, Brașov; m. 1955, Brașov) elev al profesorului Ernst Kühlbrandt la Liceul Honterus între 1903–1908, studiază la München la „Școala de Arte Grafice” a lui Moritz Heymann și la „Academia de Artă” cu profesorul Habermann. În 1908 studiază la Paris, în atelierul școală „La palette”, iar între 1910–1911 își continuă studiile la Bruges. Membru al *KPQ* pe întreaga durată a războiului. Între 1935–1937 locuiește la București.

Este considerat cel mai important expresionist transilvănean.

⁴ Ludwig Hesshaimer (n. 1872, la Brașov; m. 1956 Rio de Janeiro). Cariera tatălui a făcut ca familia să-și schimbe adresa domiciliului, astfel că până la adolescență, Ludwig locuiește la Brașov, Budapesta, Viena și Trieste. Deși viitorul artist a părăsit Transilvania la numai opt ani, s-a considerat sas, o apartenență pe care și-a asumat-o și a cultivat-o pe parcursul întregii vieți. Adolescentul recalcitrant a fost trimis spre disciplinare la Școala militară de infanterie din Budapesta, dar profesorii i-au recunoscut și apreciat talentele artistice – în domeniul picturii, muzicii, literaturii și actoriei – creându-i cadrul propice de dezvoltare. Astfel, ca tânăr ofițer a avut prilejul să predea materii artistice în cadrul mai multor școli militare la Cașovia, Bratislava, Viena și Sankt Pölten. În 1909 s-a înscris la Academia de Artă din Viena, iar din 1911 a predat la Școala militară din Sarajevo. În 28 iunie 1914 s-a aflat foarte aproape de locul atentatului asupra prințului moștenitor. Mobilizat, Ludwig Hesshaimer este repartizat la *k.k. KPQ*, calitate în care va fi activ pe toate fronturile.

O atenție deosebită era acordată așa zisului *Heimatfront* / „frontului de acasă”, prin implicarea populației civile în efortul de război. Menținerea moralului populației civile se făcea prin numeroase și variate acțiuni cu scop propagandistic și caritabil. Aceste acțiuni urmăreau pe de-o parte colectarea de fonduri pentru sprijinirea săracilor, a orfanilor, a văduvelor și invalizilor de război, iar pe de altă parte vizau întărirea sentimentului patriotic și a credinței în victoria taberei proprii. Artiști plastici precum Trude Schullerus (1889-1981)⁵, Anna Dörschlag (1869-1947)⁶ și Hermann Lani (1895-1981)⁷ au realizat lucrări grafice care, tipărite sub formă de cărți poștale, erau vândute în beneficiul Crucii Roșii. În numărul său din 16 decembrie 1914, cotidianul *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* anunța apariția, la editura Drotleff, a unei *Hilfspostkarte*, cărți poștale caritabile, realizată după o litografie a pictoriței Trude Schullerus⁸. Artista a ales momentul în care un tânăr țaran sas, îmbrăcat în uniformă militară, își ia rămas bun de la soție și doi copii mici, scena profilându-se pe fundalul unei cetăți bisericești, unul dintre cele mai puternice însemne identitare ale sașilor. Subiectul era desigur unul emoționant, iar inscripția *Mit Gott für König und Vaterland* / „Cu Dumnezeu pentru rege și patrie”, mobilizatoare. Deși subtil, nu poate fi trecut cu vederea caracterul propagandistic al cărții poștale (fig. 1). Graficianul Hermann Lani a fost de asemenea autorul unei *Hilfspostkarte*, ale cărei elemente principale sunt Crucea Roșie și acvila cu sabia în gheare, elemente ce trimit la război și caritate. Or, panorama orașului Sibiu, cu Munții Făgărașului în fundal, este – asemenea cetății bisericești din lucrarea lui Trude Schullerus – o marcă identitară (fig. 2). Chiar dacă cotidianul sibian nu a anunțat apariția acestei cărți poștale, pe parcursul anului 1915 a făcut în repetate rânduri reclamă pentru un set de 14 imagini din zilele mobilizării și pentru cele două cărți poștale descrise mai sus. În primăvara anului 1915, mai precis în numărul din 17 aprilie, *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* anunța apariția, la

⁵ Trude Schullerus (n. 1889 Agnita, jud. Sibiu; m. 1981 Sibiu). Între 1906–1914 studiază la Academia de Artă din München, iar în intervalul 1923–1924 urmează cursuri de grafică de carte la Leipzig. Revenită în țară, este artist liber profesionist, inițiind totodată tineri talentați în tainele picturii și artelor grafice în cadrul unor cursuri particulare. După 1944 se alătură Sindicatului artiștilor și devine membră U.A.P. A reprezentat stilul autohtonist „Heimatkunst”.

⁶ Anna (Maria Friederike) Dörschlag (n. 1869, Mediaș; m. 1947, Sibiu). Între 1904–1907 a studiat la Școala de artă pentru doamne la Berlin și München, iar în 1924 a studiat grafică la Dresda. În 1899 a înființat la Sibiu o școală particulară de desen și a fost activă în cadrul Societății Artistice Sebastian Hann. A practicat o pictură realistă cu influențe cezaniene.

⁷ Hermann Lani-Wayda (n. 1895, Sibiu; m. 1981 Gundelsheim/Germania). A studiat artele grafice la München, iar în 1922 va deschide un atelier de grafică utilitară la Sibiu. Din 1928 ocupă funcția de director artistic al editurii Krafft&Drotleff din Sibiu. În 1961 se stabilește în Germania (*Lexikon der Siebenbürger Sachsen*, Thaur bei Innsbruck, 1993, p 307–308).

⁸ „*Mit Gott für König und Vaterland*”. *Sächsische Hilfspostkarte*, în: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* [în continuare SDT], nr. 12454, 16 decembrie 1914, p. 5.

editura Josef Drotleff, a unei noi cărți poștale, realizată de astă dată după un desen în peniță al pictoriței Anna Dörschlag. Destinată ajutorării combatanților care și-au pierdut vederea pe front, desenul reprezenta o țărăncuță tricotând⁹. Lucrarea, pe care nu am reușit s-o găsesc, nu poate fi comentată, dar intenția artistei nu pare să fi fost de natură propagandistică.

Iarna 1914-1915 a fost foarte grea și s-a soldat cu mari pierderi pe câmpurile de luptă, ducând totodată la conștientizarea faptului că războiul nu se va încheia curând. Chiar și răsfoirea superficială a colecției cotidianului sibian din 1915, ne demonstrează că viața celor de pe „frontul de acasă” devenise destul de dificilă. Griji pentru bărbații plecați i se adaugă doliul după cei căzuți în luptă, paginile ziarului, destinate înainte publicității, abundând în ferparuri pentru – mai ales tineri – eroi, mulți aparținând categoriei de vârstă între 18 și 20 de ani. Populația civilă trebuia să facă față unor privațiuni, precum penuria și scumpirea alimentelor, raționalizarea făinii, frigul etc. Prin publicarea de rețete economice, *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* sfătuia gospodinele cum să se descurce cu puținătatea alimentelor, iar editura Seraphin din Sibiu a editat în acest sens o „cărțică de bucate de război”/ *Kriegskochbüchlein*, a cărei apariție a fost anunțată pentru prima dată în numărul din 7 mai 1915 al cotidianului, anunțul fiind repetat de mai multe ori¹⁰.

Acțiunile caritabile, care debutaseră la scurt timp după izbucnirea războiului, au continuat pe parcursul anului 1915, cu mențiunea că au fost mai bine organizate și de amploare mai mare. Astfel, teatrul din Sibiu a organizat, în 22 aprilie, o reprezentație în beneficiul văduvelor și orfanilor de război, în cadrul căreia s-au prezentat două piese într-un act de Johann Nestroy (1801–1862), s-au recitat poezii patriotice și a avut loc un concert de vioară susținut de un artist din Viena¹¹. Pe lângă latura caritativă, spectacolul a avut și un vădit caracter propagandistic, mai ales în partea a doua a sa.

Veștile bune de pe front, cum a fost considerată victoria de la Lemberg, au fost primite cu mare bucurie și transformate, spre ridicarea moralului populației, în evenimente propagandistice. Muzica militară a defilat pe principalele străzi ale orașului. Ei i s-au alăturat foarte mulți tineri entuziaști, care au condus cortegiul până la cazarmă.¹²

Căpitanul-artist Ludwig Hesshaimer, menționat mai sus, a activat în calitate de reporter al *k.k. KPQ* mai întâi pe frontul de est, în Galiția și Bucovina, iar mai târziu

⁹ *Heimische Kunst*, în: *SDT*, nr. 12574, 17 aprilie 1915, p. 6.

¹⁰ *Kriegskochbüchlein*, Verlag und Buchhandlung G. A. Seraphin, Hermannstadt, în: *SDT*, nr. 12594, 7 mai 1915, p. 7.

¹¹ *Theater*, în *SDT*, nr. 12580, 23 aprilie 1915, p. 5.

¹² *Die Lemberger Siegesnachricht in Hermannstadt*, în: *SDT*, nr. 12641, 24 iunie 1915, p. 2.

în Balcani și Italia. Rod al activității sale din 1914-1915 este o mapă conținând 30 de file, respectiv 35 de desene, intitulată „Heil und Sieg” (*Biruință și victorie*) și publicată în 1915 la editura de artă *Halm und Goldmann* din Viena-Leipzig¹³. Desenele realiste, redând scene din imediata apropiere a câmpului de luptă, se caracterizează prin claritate, concizie, veridicitate și acribie. Caracterul de autenticitate al acestora este dat și de faptul că sunt datate, indicându-se totodată locul exact de desfășurare al scenei immortalizate. În timp ce în unele desene este înfățișată întinderea imensă a câmpului de luptă brăzdat de tranșee, altele arată soldați în așteptarea atacului, momente de liniște, șiruri imense de prizonieri sau construcții civile și militare distruse. Mapa, care, firește, a ajuns și în Transilvania, poate fi considerată propagandistică mai degrabă datorită titlului decât conținutului ei. Oricum ar fi, e absurd ca un ofițer să nu fie încrezător în victoria propriei tabere, mai ales că, până la data apariției lucrării, situația nu era clară. Hesshaimer era și un talentat scriitor, talent pe care l-a folosit și pentru a trimite cotidianului *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* mai multe reportaje din care reiese compasiunea sa pentru/ și empatia cu populația civilă greu încercată și în care deplânge gradul de dezumanizare la care se poate ajunge în război¹⁴.

La sfârșitul anului 1915 s-a deschis la Sibiu o expoziție de artă cu vânzare în beneficiul Crucii Roșii a pictorului bulgar Dimitrie Cabadaief (1877–1934)¹⁵, prezentat de cotidianul sibian ca „reprezentant al unei națiuni prietene, care, în Balcani, luptă alături de noi împotriva sârbilor”¹⁶. Dintre cele 48 de lucrări de pe simeze, majoritatea erau peisaje din împrejurimile Sibiului, realizate în manieră impresionistă. La câteva zile după vernisaj, expoziția s-a îmbogățit cu 9 titluri de gravuri cu imagini de pe frontul de est, lucrări de Ludwig Hesshaimer¹⁷. După închiderea expoziției, *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* anunța cu satisfacție bilanțul acesteia și anume: 400 de vizitatori și 6 tablouri vândute, iar dintre gravuri 3 s-au bucurat de o deosebită apreciere, fiind vândute 9 exemplare. Fără a menționa suma obținută din vânzarea operelor de artă, cotidianul aprecia că aceasta satisface Crucea Roșie, instituția beneficiară.¹⁸

¹³ Un exemplar al mapei se păstrează în colecția de grafică a Muzeului Național Brukenthal.

¹⁴ Ludwig Hesshaimer, *Lemberg*, în: *SDT*, nr. 12653, 6 iulie 1915, p. 4-5; Ludwig Hesshaimer, *An der bessarabischen Grenze*, în: *SDT*, nr. 12710, 3 septembrie 1915, p. 4-5; Ludwig Hesshaimer, *Kriegsregenwetter*, în: *SDT* 12716, 18 septembrie 1915, p. 4-5.

¹⁵ Dimitrie Cabadaief (n. 1877 Bulgaria; m. 1934 Sibiu) a studiat la Școala de Arte Frumoase din Sofia și la Academia de Belle Arte din Veneția (1900-1903). În 1911 s-a căsătorit cu o pictoriță din Mărginimea Sibiului și s-a mutat la Sibiu. A fost angajat ca profesor de desen la Școala Normală și apoi la Seminarul Teologic. Pictura sa a evoluat în anii sibieni către un plein-airism de natură pointilistă. A desfășurat o intensă activitate expozițională la Saloanele oficiale și la expozițiile „Tinerimii artistice”. A deschis expoziții personale la Cluj, Brașov, București, Craiova și Sibiu. A pictat o vreme la Baia Mare.

¹⁶ *Kunstaussstellung Cabadaieff*, în: *SDT*, nr. 12810, 11 decembrie 1915, p. 4.

¹⁷ *Kunstaussstellung*, în: *SDT*, nr. 12817, 18 decembrie 1915, p. 6.

¹⁸ *Kunstaussstellung*, în: *SDT*, nr. 12827, 29 decembrie 1915, p. 5.

La izbucnirea războiului, Hans Eder era deja un artist consacrat, cu o carieră internațională recunoscută și cu un cerc de prieteni din care făceau parte nume sonore ale literaturii și artei plastice, precum Heinrich Mann (1871–1950), Oskar Kokoschka (1886–1980), Heinrich Vogeler Worpswede (1872–1942), Erich Mühsam (1878–1934). Între 1914 și 1916 a fost membru al *k.k. KPQ*, realizând, în tablouri de o extraordinară forță sugestivă, o cronică pictată a celor văzute și trăite. Eder a immortalizat scene deloc glorioase precum „Spânzurătoare la Turka” (1914)¹⁹, „Retragerea trupelor austro-ungare” (1914)²⁰ în urma bătăliei de la Lemberg /Lvov din septembrie 1914, ciclul „Fabrică din Kolomea distrusă” (1915)²¹, „Capelă în flăcări”, „Refugiați”, „Honved rănit în Carpați”, „Honved bolnav de holeră”, ultimele trei lucrări (despre care nu se mai știe unde se află) fiind menționate într-o expoziție organizată de artist la Budapesta, în 1918²².

În primăvara anului 1915 s-a răspândit în Austro-Ungaria, în Imperiul German, în zonele cu minorități germane sau cu imigranți germani o formă hibridă, ce reunea artă, caritate și propagandă numită *Kriegsnagelungen* (obiecte în care se băteau cuie). Obiecte confecționate din lemn cu valoare simbolică și de forme diferite – ostași, personaje istorice sau mitice, coloane, obeliscuri, cruci, steme, tunuri – erau îmbrăcate în cuie, astfel ca, în final, întreaga lor suprafață să fie acoperită cu un fel de solzi. Indiferent de materialul din care era confecționat cuiul, valoarea sa intrinsecă era mult mai mică decât prețul la care era achiziționat. Sumele astfel colectate, erau folosite în scopurile caritabile.

Dietlinde Munzel-Everling, istoric al dreptului, care a studiat fenomenul *Kriegsnagelungen*, a definit fenomenul drept „una dintre numeroasele acțiuni de colectare de fonduri din timpul Primului Război Mondial, în cadrul cărora populației i se solicita să contribuie la ajutorarea celor nevoiași, întrucât fondurile sociale ale statelor se aflau într-o situație precară.”²³ Hotărâte în adunări ale comunităților locale, acțiunile în discuție erau apoi organizate și administrate de organizații caritabile: Crucea Roșie sau comitete special înființate în acest scop, cum s-a întâmplat și la Sibiu. Operația de batere a cuielor s-a desfășurat în locuri cu puternică valoare simbolică din inima orașelor.

¹⁹ Hans Eder, „Spânzurătoare la Turka”, ulei/pânză, semnat H. E., datat (19)14, 53 x 79 cm, inv. nr. 2671 Muzeul Național Brukenthal.

²⁰ Hans Eder, „Retragerea trupelor austro-ungare”, ulei/pânză, semnat H. E., datat (19)14, 89 x 64,3 cm, inv. nr. 2450 Muzeul Național Brukenthal.

²¹ Hans Eder, „Fabrică din Kolomea distrusă”, ulei/pânză, datat 19- KOLOMEA-15, monogramat H.E., 90, 6 x 73 cm, inv. nr. 2543 Muzeul Național Brukenthal.

²² Hans Eder *Ausstellung*, în: *SDT* nr. 13553, 16 mai 1918, p. 4.

²³ http://www.munzel-everling.de/download/munzel_nagelfiguren.pdf (accesat 20 nov. 2016); Dietlinde Munzel-Everling, *Kriegsnagelungen, Wehrmann in Eisen, Nagel-Roland, Eisernes Kreuz*, (Wiesbaden, 2008) 3.

Primul *Wehrmann in Eisen* „ostaș de fier”, statuia unui cavaler medieval în armură completă, a apărut la Viena, la inițiativa contelui Theodor Hartig, căpitan de corvetă²⁴. Statuia, operă a sculptorului Joseph Müllner (1879-1968), a fost expusă în Piața Schwarzenberg, ceremonia inaugurală având loc la 6 martie 1915. Însoțită de numeroase materiale publicitare, acțiunea s-a bucurat de un succes răsunător, iar în scurt timp exemplul Vienei a fost urmat de sute de localități din Imperiul German, Austro-Ungaria și nu numai. În inventarul *Kriegsnagelungen* din Austro-Ungaria, pe teritoriul actual al României sunt menționate orașele Arad (cu un ostaș de fier, distrus în 1918), Oradea (santinela pe Isonzo, distrusă după război), Cluj (cu *Santinela Carpaților*, operă a lui Ferenc Szeszák), Odorheiul Secuiesc (ostaș de fier, distrus în 1919), Sibiu (ostaș de fier) și Rădăuți (buzdugan, baterea de cuie având loc la gimnaziul din Rădăuți, la Horodnic de Jos, Câmpulung și Vatra Dornei)²⁵.

„Îmbrăcarea” unui obiect din lemn în cuie își are originea în obiceiul medieval al calfelor călătoare de a-și marca trecerea prin orașele importante. La Viena se păstrează o așa-zisul *Stock in Eisen*, la Timișoara găsim pe *Casa cu pomul breslelor* o replică a unui asemenea obiect de secol XVIII, iar în urmă cu câțiva ani, în fața *Casei calfelor* din Sibiu a fost plasat un astfel de trunchi de copac.

Vestea succesului de care s-a bucurat *ostașul* în capitala imperiului a ajuns repede la Sibiu, cotidianul *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* anunțând că în data de 29 martie 1915 va avea loc o ședință în sala primăriei, convocată pentru a dezbate oportunitatea realizării unui ostaș de fier²⁶. În 30 martie, același cotidian anunța rezultatele ședinței la care, dintre notabilitățile orașului participaseră prim preotul luteran Adolf Schullerus (1864-1928), judecătorul suprem al Scaunului Sibiu, Haner, medicul corpului de comandă, Daniel Czekelius ș. a., anume: alegerea directorului economic Hugo Lüdecke în funcția de președinte al comitetului de organizare, disponibilitatea lui Emil Petruțiu, negustor de lemne, de a dona materialul necesar executării sculpturii (în valoare de 300 coroane), a domnului Josef Datki de a confecționa și dona sabia metalică, a arhitecților Josef Bedeus Baron von Scharberg (1889–1960)²⁷ și Ludwig Orendt (?) de a executa proiectul. În ceea ce privește cuiele,

²⁴ <https://de.wikipedia.org/wiki/Kriegsnagelungen> (accesat 20 nov. 2016)

²⁵ <http://www.kriegsnagelungen.de/donaumonarchie/> (accesat 20 nov. 2016)

²⁶ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT* nr. 12534, 27 martie 1915, p. 6.

²⁷ Josef Bedeus Baron von Scharberg (n. 1889 Asnières-sur-Seine; m. 1960 Sibiu) Între 1910-1912 a urmat studii de artă și arhitectură la Berlin. În 1912 s-a stabilit la Sibiu, iar între 1914-1915 a construit clădirea Arhivei Săsești, azi Direcția Județeană a Arhivelor Naționale din Str. Arhivelor 3, și a Direcției Financiare și Forestiere, legată de Arhive. A executat o serie de construcții industriale printre care și „Vitrometan” Mediaș. Ulterior a fost interesat de noul concept al orașului grădina, construind numeroase vile particulare și realizând planurile urbanistice a mai multor orașe. Vasta sa operă îl recomandă drept unul dintre cei mai importanți arhitecți sași. Pentru mai multe informații vezi: Konrad Klein, *Genialer Städteplaner und Architekt. Leben und Wirken von Josef Baron Bedeus von Scharberg* în *Siebenbürgische Zeitung*, 30 septembrie 2011; <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/11520-genialer-staedteplaner-und-architekt.html> (accesat 2 decembrie 2016).

s-a hotărât ca acestea să aibă capetele suficient de mari pentru ca inițialele donatorului să poată fi gravate pe suprafața lor. Pentru reușita acțiunii, se dorea implicarea tuturor naționalităților transilvănene, contându-se și pe sprijinul asociațiilor de femei, al armatei, al unităților școlare precum și a unui corp de voluntari, căci: „Ostașul va fi un monument al acestui război greu și al dărnicii patriotice”²⁸ Beneficiară a încasărilor urma să fie Asociația de ajutorare a invalizilor de război (*Kriegsinvalidenfürsorge*).

Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt a urmărit toate etapele acțiunii – de la planificare până la încheierea ei – astfel că, în lipsă de alte surse, reconstituim fenomenul după relatările la cold, din presă.

Dacă în rândurile participanților la ședința din 29 martie 1915 a existat unanimitate în privința susținerii acțiunii, în numărul din 10 aprilie, cotidianul sibian publica un pamflet la adresa acesteia, intitulat *Nachdenkliches zum Wehrmann in Eisen*, în traducere liberă *Gânduri despre ostașul în fier*, semnat de Reinhold Horwath²⁹. Autorul se opunea inițiativei din considerente estetice, exprimându-și îngrijorarea că Sibiu va avea pe vecie o monstruoasă de înălțimea unui om „pe dinafară fier, pe dinăuntru lemn”, îndoindu-se totodată că prietenii săi arhitecți, Bedeus von Scharberg și Orendt, ar fi acceptat crearea acesteia. Horwath cere cu insistență Asociației *Sebastian Hann pentru propulsarea artei autohtone*, înființată în 1904 în vederea promovării artei autohtone și a educării gustului estetic al publicului, să intervină pentru oprirea proiectului. Apoi trece la ironizarea sibienilor, a spiritului lor de imitație. Provincialismul acestora s-ar manifesta, de asemenea, în dimensiunile mici ale statuii, realizată după posibilitățile unui oraș de la periferia Imperiului, nu după o capitală imperială. Atacurile pamfletarului se îndreaptă și împotriva falsului patriotism, a patriotismului de paradă afirmat în piața publică, pe care îl numește „patriotism cu urale” (*Hurrapatriotismus*).

Replica a venit în 12 aprilie din partea lui Hermann Plattner, redactor al ziarului, care și-a intitulat pledoaria *Pentru ostașul de fier (Für den Wehrmann in Eisen)*,³⁰. Susține că nu dorește să demonteze argumentele lui Horwath, ci să facă doar câteva precizări. Nu l-a deranjat argumentația opozantului ostașului, ci „limbajul cazon și umorul de tranșee” al acestuia. Plattner consideră că *ostașul de fier* nu va fi un monument al carității, ci numai o formă de manifestare a ei, un bun prilej pentru toate păturile sociale de a se uni pentru un scop comun, indiferent de suma donată, deoarece „cuiul muncitorului sau al soldatului va sta alături de cel al înaltului funcționar sau al doamnei din înalta societate”. În ceea ce privește latura estetică a ostașului,

²⁸ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12537, 30 martie 1915, p. 6.

²⁹ Reinhold Horwath, *Nachdenkliches zum Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12567, 10 aprilie 1915, p. 2-4

³⁰ Hermann Plattner, *Für den Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12569, 12 aprilie 1915, p. 2-4

redactorul își exprimă convingerea că proiectul arhitectului Bedeus von Scharberg este unul decent, căruia timpul îi va valida valoarea. După finalizarea acțiunii, statuia va fi amplasată într-un loc discret, în *strada Armbruster* (astăzi strada Arhivelor), lângă noua clădire a arhivelor, la rândul ei o operă a arhitectului Bedeus von Scharberg. Plattner își exprimă convingerea că donatorii vor privi statuia cu simpatie și mândrie ori de câte ori vor trece pe lângă ea. În cazul în care nu le va place generațiilor viitoare, acestea au libertatea să-i decidă soarta.

În 17 aprilie, cititorii cotidianului sunt informați că arhitectul Bedeus von Scharberg a finalizat modelul în miniatură, care reprezintă un cavaler medieval în armură, stând în picioare, cu dreapta ținând mânerul unei spade înfipte perpendicular în pământ, iar stânga i se odihnește pe un scut încărcat cu stema Sibiului (fig. 3). Modelul urmează a fi transpus în mărime monumentală în ipsos, iar apoi sculptat în lemn (fig. 4). Se pare că arhitectul Ludwig Orendt, vehiculat inițial că participă la crearea *ostașului*, s-a retras, lăsându-l pe Bedeus von Scharberg să fie creatorul sculpturii. Ca și în alte orașe, operațiunea de batere a cuielelor va avea loc în cel mai reprezentativ loc din Sibiu, în Piața Mare, într-un chioșc confecționat special pentru aceasta. Aflăm totodată că un comitet numeros se va ocupa de publicitatea evenimentului³¹.

Graficianul Hermann Lani a conceput mai multe tipuri de cărți poștale și certificate de donator cu imaginea ostașului, materiale prevăzute cu texte scrise într-una sau în cele trei limbi vorbite în Transilvania. Câteva dintre aceste materiale promoționale se păstrează în colecția de manuscrise a Bibliotecii Brukenthal, fondul Emil Sigerus (MSS 370) (fig. 5-6 recto-verso).

La 23 iunie *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* informează despre un eveniment îmbucurător, respectiv implicarea comandantului militar, locotenent-mareșal de câmp Viktor Njegovan (1860-1925) în acțiunea *ostașul din fier*, implicare care a adus comitetului de organizare suma de 9200 de coroane. Locotenent-mareșalul îi informase pe comandanții Corpului de Armată XII despre proiectul sibian, solicitându-le să participe la acțiune. Răspunsul a venit cu promptitudine, ofițerii donând în medie 50 de coroane, subofițerii 20, iar membrii trupei 10.

Din același articol aflăm că, în urma unui calcul estimativ, s-a ajuns la concluzia că ar fi nevoie de 40-50.000 de cuie pentru acoperirea statuii. Pentru scut vor fi folosite două tipuri diferite, iar centura va fi îmbrăcată în plăcuțe metalice. Prețul unui cui normal va fi de 1 coroană, dar soldații și subofițerii le vor putea achiziționa cu numai 30 de fileri³².

³¹ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12574, 17 aprilie 1915, p. 5.

³² *Hermannstädter Wehrmann*, în: *SDT*, nr. 126101, 23 iunie 1915, p. 6.

În următoarele articole apărute sub titlul *Wehrmann in Eisen* din 21³³ și 23³⁴ și 24 iulie³⁵ sunt publicate liste cu donații venite atât de la persoane particulare, cât și de la instituții, asociații, firme și regimente. În 27 iulie cotidianul publică știrea conform căreia proiectul sibienilor a fost receptat și apreciat chiar de maiestatea sa împăratul, care comunicase telegrafic că va participa, prin delegat, la ceremonia de inaugurare a monumentului³⁶.

Ceremonia de inaugurare a ostașului a avut loc în 1 august, pe o vreme foarte frumoasă, un amănunt ce trebuie subliniat, întrucât cu o zi înainte a plouat torențial. Relatarea evenimentului în paginile *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* se face cu lux de amănunte, de la descrierea mulțimii, îmbrăcată elegant, la steagurile multicolore care au înfrumusețat Piața Mare. Programul ceremoniei a cuprins momente artistice – un concert al fanfarei regimentului 71 infanterie, un concert al *Reuniunii muzicale Hermania*, împreună cu corul *Asociației de formare a muncitorilor/ Arbeiterbildungsverein* –, primirea onorului companiilor de către generalul Njegovan, cuvântări ale notabilităților (Hugo Lüdecke, în calitate de inițiator al evenimentului, comisarul regesc și comite suprem al sașilor Walbaum și generalul Njegovan) și, în final, baterea cuielor. Această operațiune s-a făcut în ordine ierarhică: primul cui, cel din partea împăratului Franz Josef, fiind bătut de Friedrich Walbaum, cel donat de prim-ministrul Tisza de Hugo Lüdecke, urmați de episcopul Teutsch, de generalul Njegovan, de prințul Hohenlohe, de Walbaum, de consilierul consistorial Stroia, care ținea locul mitropolitului Mețianu. Cuvântul generalului Njegovan, presărat cu îndemnuri patriotice și încurajări, a fost receptat cu încântare de cei prezenți.³⁷

În zilele și lunile care au urmat, mii și mii de persoane particulare, organizații, asociații, clase de elevi etc. au trecut prin Piața Mare, contribuind la opera patriotică de caritate, cotidianul informând periodic despre donatori și încasări.

Pe parcurs au apărut mai multe inițiative menite a crește numărul donatorilor și suma donațiilor. Astfel, Librăria Dück, fostă Michaelis donează pentru încasările realizate din vânzarea a cinci titluri de carte³⁸, comandamentul militar a organizat concerte de muzică militară în Piața Mare³⁹, ziua de 15 octombrie a fost declarată

³³ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12668, 21 iulie 1915, p. 5.

³⁴ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12670, 23 iulie 1915, p. 5.

³⁵ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12671, 24 iulie 1915, p. 6.

³⁶ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12674, 27 iulie 1915, p. 6.

³⁷ *Enthüllung des Hermannstädter Wehrmanns*, în: *SDT*, nr. 12680, 2 august 1915, p. 6.

³⁸ *Buchhandlung E. Dück*, în: *SDT*, nr. 12688, 10 august 1915, p. 5.

³⁹ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12726, 18 septembrie 1915, p. 6.

ziua *ostașului*, iar festivitățile organizate cu acest prilej au adus un plus de 1686 de coroane⁴⁰, organizațiile de femei au vândut cărți poștale cu imaginea ostașului⁴¹, iar elevii de școală au confecționat cocarde (în formă de trifoi), pe care le-au vândut cu 10 heleri bucata⁴².

La cererea publicului, acțiunea de batere a cuielor în Piața Mare s-a prelungit până în data de 20 noiembrie, după care *ostașul* a fost mutat în Magazinul Breckner din *Heltauergasse* (azi strada Bălcescu). Doritorii de acte caritabile aveau în continuare acces la el⁴³, urmând ca în primăvara următoare să fie mutat lângă clădirea arhivelor. Acțiunea a continuat și pe parcursul anului 1916, an în care a și fost încheiată. Suma totală colectată a fost de 41.000 de coroane,⁴⁴.

Între 1916 și 1918 *ostașul de fier* a stat de strajă în locul menționat anterior, fiind apoi mutat la Muzeul Brukenthal, unde a fost adăpostit în curtea a doua. De curând a fost restaurat și mutat într-un loc vizibil din curtea Muzeului de Istorie (fig. 7; fig. 9).

În concluzie, putem afirma că acțiunea *Wehrmann in Eisen* a avut o certă componentă caritabilă, dovadă fiind sumele mari donate și participarea numeroasă a publicului. A urmărit totodată implicarea tuturor etniilor în acțiunea nobilă de binefacere, dorind să contribuie la creșterea sentimentului patriotic. Baterea de cuie poate fi privită și ca un act simbolic, prin care frontul de acasă și-a unit forțele cu frontul propriu-zis în efortul de a învinge dușmanul. *Ostașul de fier* a fost totodată mijloc de cinstire a celor căzuți și a celor care-și pierduseră integritatea corporală pe câmpul de luptă, prefigurând monumentele eroilor ridicate mai târziu. Prin modalitățile de promovare, acțiunea poate fi de asemenea încadrată propagandei de război.

⁴⁰ *Der Wehrmannstag*, în: *SDT*, nr. 12749, 11 octombrie 1915, p. 5; *Der Wehrmannstag*, în: *SDT*, nr. 12753, 15 octombrie 1915, p. 5.

⁴¹ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12781, 12 noiembrie 1915, p. 6.

⁴² *Der Wehrmannstag*, în: *SDT*, nr. 12749, 11 octombrie 1915, p. 5.

⁴³ *Wehrmann in Eisen*, în: *SDT*, nr. 12779, 10 noiembrie 1915, p. 5.

⁴⁴ http://www.academia.edu/15112926/GRANCEA_Mihaela_POPA_loan_edu_Via%C8%9Ba_cotidian%C4%83_%C3%AEn_Sibiul_secolelor_XIX-XX accesat 30. 03. 2016.



Fig. 1. Carte poștală după o litografie de Trude Schullerus – 1914
(Biblioteca Brukenthal, MS 370)

ARTIȘTI GERMANI DIN TRANSILVANIA: PROPAGANDĂ VIZUALĂ ȘI CARITATE
ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL (1914-1915)



Fig. 2. Carte poștală după o litografie de Hermann Lani – 1914
(Biblioteca Brukenthal, MS 370)

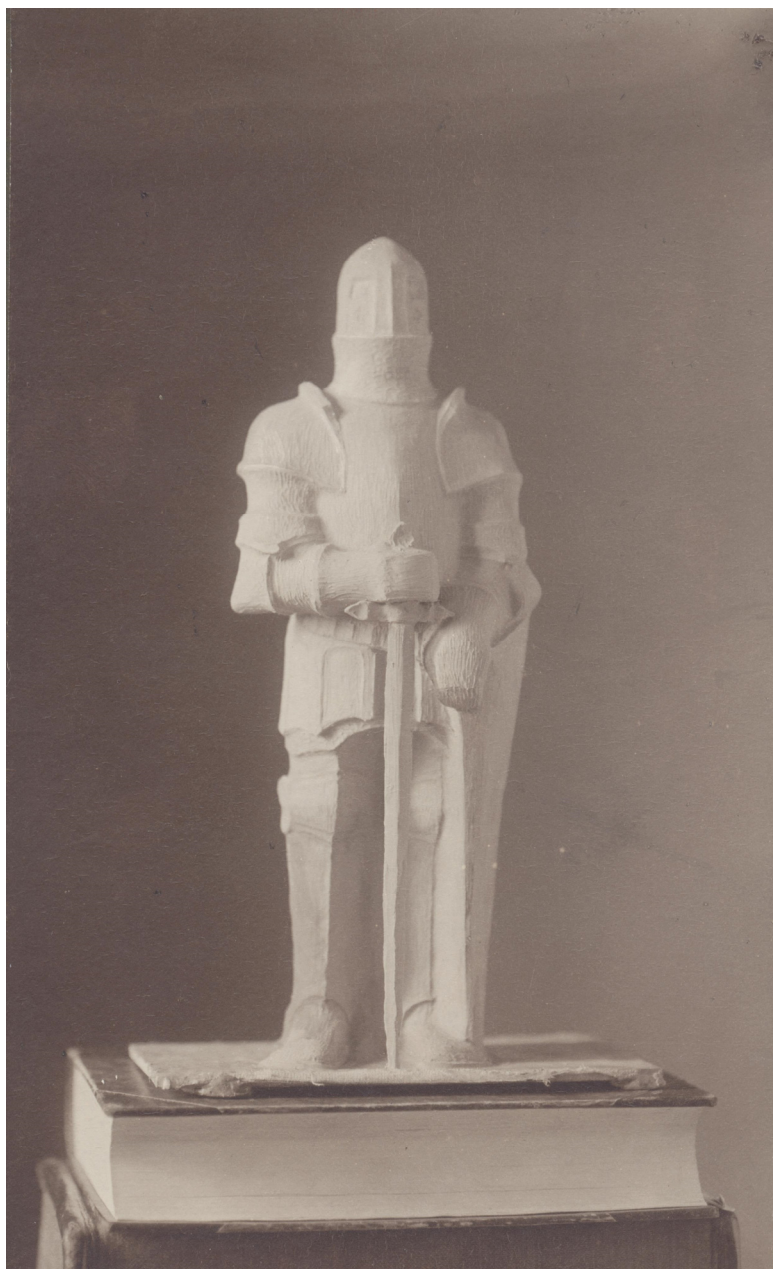


Fig. 3. Modelul (în ghips) ostaşului din fier (foto, colecția Konrad Klein)

ARTIȘTI GERMANI DIN TRANSILVANIA: PROPAGANDĂ VIZUALĂ ȘI CARITATE
ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL (1914-1915)

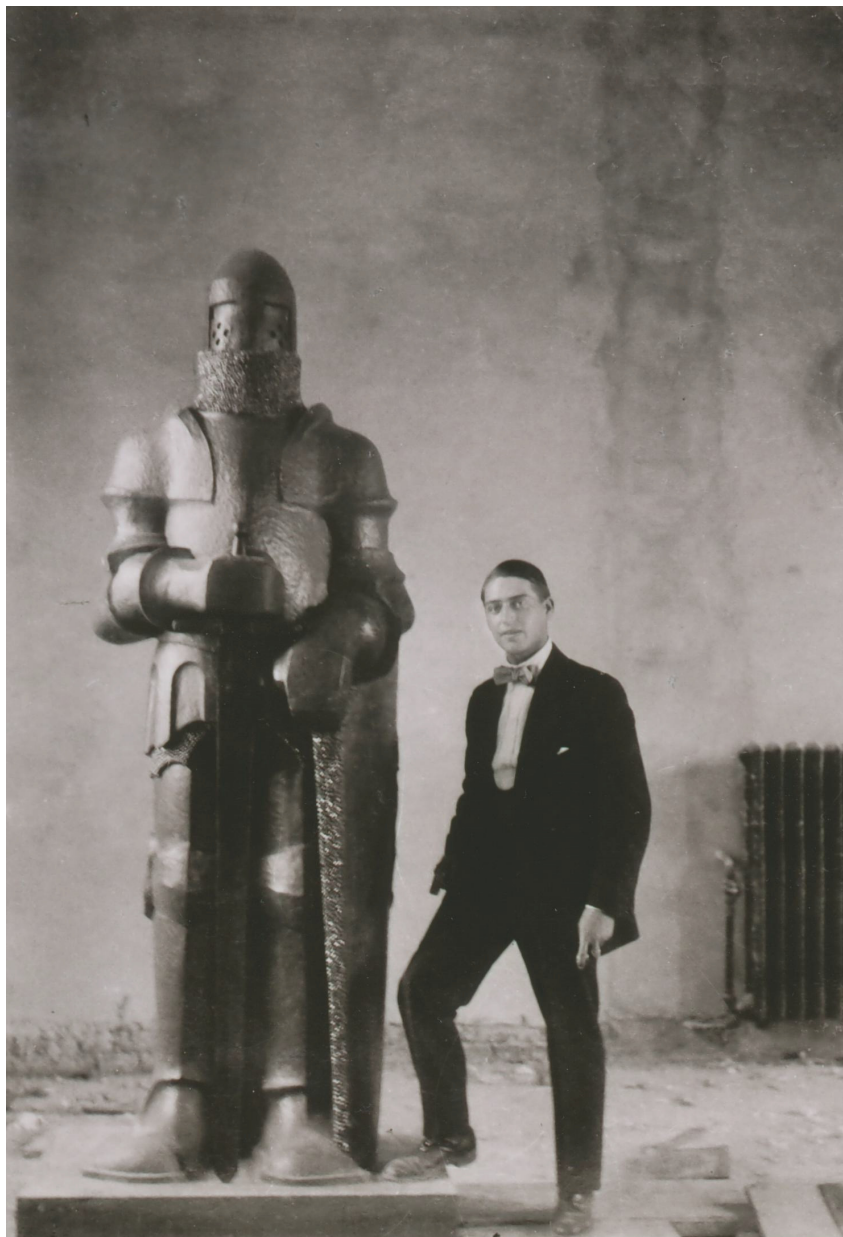



Fig. 4. Arhitectul Bedeus von Scharberg cu modelul ostașului în mărime naturală
(foto, colecția Konrad Klein).



Fig. 5. Carte poştală cu ostaşul de fier după un desen de Hermann Lani
(Biblioteca Brukenthal, MS 370)


ARTIȘTI GERMANI DIN TRANSILVANIA: PROPAGANDĂ VIZUALĂ ȘI CARITATE
ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL (1914-1915)

Ez a nagyszobeni Vasvitéz 1915
ben a világháború alkalmával
állítottott fel. E jege rula jó
nosa részvett a háborús ügye-
lem kegyes tetteiben, amelget
a Vasvitéz felállítá-
sásával támog-
gami aká-
runk.




Dieser Hermannstädter
WEHRMANN IN EISEN
wurde im Jahr 1915 des Weltkrieges
errichtet. Der Besitzer dieser
Karte hat sich an dem Liebeswerk
der Kriegsvorsorge beteiligt, das
durch den Wehrmann gefördert
werden soll.

Acest ostaș sibian în fier a fost
ridicat în anul 1915 al războiului
mondial. Proprietarul acestei car-
te a participat la opera de carita-
tea îngrijirii de cel atinș și prin
războiu, ce are să fie pro-
mouată de acest
apărător de
țară.



◊◊◊ EMLÉKLAP ◊◊◊
..... SZ.

A nagyzebeni Vasvitéz a különösen
szűkös hadi rokkantokról való
gondoskodást akarja támogatni és a
világháború nehéz és nagy idejének
maradandó emlékét képezi. Lüdecke
Hugó jószágigazgató indítványozására
emeltette. A kardot H. Datki József
kovácsmester ajándékozta, a kis házat,
amelyben a szegek bevétele történik,
Gromer János gyáros, a pajzs címerét
Lów Frigyes Vilmos műlaktos, a hárs-
fát pedig Petruțiu Emil gyáros aján-
dókozta. A 12. hadtest csapatai már
a szegezés kezdete előtt több mint
10.000 koronát gyűjtöttek. A szobor
tervezete báró Bedeus József építész-
től való.

A választmány nevében:
Lüdecke Hugó, elnök

A választmány tiszteletbeli elnökei:
Walbaum Frigyes, kormánybiztos,
főispán és székesispán
Nyegovan Viktor, cs. és kir. altábornagy
és katonai-parancsnok
D. Dr. Teutsch Frigyes, az ev. orsz.
egyház püspöke
Dr. Puscaru Ilarion, érsek helyettes,
a gör. kat. érsek és metropolita
Mețianu János ő nagyméltóságának
képviselőjében
Herceg Hohenlohe Károly Egon, pré-
post, főesperes, róm.-kath. püebános
Fabritius Lajos, alispán
Dörr Albert, polgármester

WIDMUNGSKARTE
Nr.

Der Hermannstädter Wehrmann in
Eisen soll das Liebeswerk der Für-
sorge für besonders bedürftige Kriegs-
invaliden fördern und eine dauernde
Erinnerung an die schwere und große
Zeit des Weltkrieges bilden. Er wurde
über Anregung des Güterdirektors Hugo
Lüdecke errichtet. Gespendet hat das
Schwert Josef Datki jun., Schmied-
meister; das Häuschen, in dem die Be-
nagelung stattfindet, Johann Gromer,
Fabrikant; das Schildwappen Fritz W.
Lów, Kunstschiesser; das Lindenholz
für die Figur Emil Petruțiu, Fabrikant.
Von den Truppen des 12. Korps wurden
noch vor dem Beginne der Benagelung
über 10.000 Kronen gesammelt. Der Ein-
wurf für das Standbild stammt von
Josef Baron Bedeus, Architekt.

Für den Ausschuß:
Hugo Lüdecke, Präses

Ehrenpräsidenten des Ausschusses:
Friedrich Walbaum, kön. Regierungs-
kommissär, Obergespan und Komess
der Sachsen
Vikt. Nyegovan, k. u. k. Feldmarschall-
leutnant und Militärkommandant
D. Dr. Friedrich Teutsch, Bischof der
ev. Landeskirche A. B.
Dr. Ilarion Puscaru, erb. Vikar in
Vertretung Sr. Exz. des gr.-or. Erz-
bischofs u. Metropolit J. Mețianu
Prinz Karl Egon Hohenlohe, Probst,
Erzdechant u. röm.-kath. Stadtpfarrer
Ludwig Fabritius, Vizegespan
Albert Dörr, Bürgermeister

BILET COMEMORATIV
Nr.

Ostașul de fier din Sibiu are menirea
de a promova acțiunea de ajutorare
a invalizilor din război. Îndeosebi lipsiți
și a servi drept monument durabil al
timpurilor grele și mari din războiul
mondial. Ridicarea lui a fost inițiată
de directorul domeniului Hugo Lüdecke.
Spada au donato maestrul faur Iosif
Datki jun.; căsuța, în care se vor bate
cuieile, fabricantul Ioan Gromer; armele
de pe scut tăcăturu Frederic W. Lów;
lemnul de teiu pentru figură fabricantul
Emil Petruțiu. Deta trupele corpului de
armată 12 au încurs ca colectă încă
înainte de baterca cuicilor peste 10.000 C.
Proiectul statuiei e opera arhitectului
Iosif baron Bedeus.

Pentru comitet:
Hugo Lüdecke, prezident

Prezidenții de onoare a comitetului:
Frederic Walbaum, comisar regesc,
comite suprem și comite al sașilor
Victor Nyegovan, ces. și reg. loco-
tinent mareșal-campestru și coman-
dant militar

D. Dr. Frederic Teutsch, episcop al
bisericii provinciale A. B.
Dr. Ilarion Puscaru, vicar arhiepiscopesc
cu reprezentant al Metro-
politului gr.-or. Esc. Sa Ioan Mețianu
Principele Carol Egon Hohenlohe,
prepozit, protopop și paroh rom.-cat.
Ludovic Fabritius, vicecomite
Albert Dörr, primariu

Fig. 6. Bilet comemorativ conceput de Hermann Lani fața-verso
(Biblioteca Brukenthal, MS 370)



Fig. 7. Ostașul în curtea Muzeului Național Brukenthal, Muzeul de Istorie – Casa Altemberger (foto autoarea)

ARTIȘTI GERMANI DIN TRANSILVANIA: PROPAGANDĂ VIZUALĂ ȘI CARITATE
ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL (1914-1915)



Fig. 8. Diferite forme de cuie și plăcuțe (foto autoarea)



Fig. 9. Scutul ostaşului din fier (foto autoarea)

SURREALISM AND SAINT EXUPÉRY'S ILLUSTRATIONS FOR *THE LITTLE PRINCE*

TEREZA POP*

REZUMAT. *Suprarealismul și ilustrațiile din Micul Prinț a lui Saint-Exupéry.* Considerată ca fiind una din cele mai bine vândute cărți a tuturor timpurilor, faima *Micului Prinț* nu se datorează doar poveștii ci și ilustrațiilor. Lucrarea de față propune o cheie de lectură suprarealistă pentru imagini, argumentată în primul rând dintr-o perspectivă istorică – discutate fiind proximitatea și dialogul dintre Saint-Exupéry și membrii ai mișcării suprarealiste – cât și printr-o analiză de istoria artei. Analizele formală, stilistică și tematică vor indica trăsăturile comune ale expresiei vizuale folosite de Saint-Exupéry și cea a unor artiști ca Dalí sau Magritte. Utilizarea unui limbaj vizual suprarealist în combinație cu o capodoperă literară non-suprarealistă este unul din motivele principale ale persistenței popularității acestei cărți până în ziua de azi.

Cuvinte cheie: *Antoine de Saint-Exupéry, Micul Prinț, ilustrații de carte, artă multimedia, Suprarealism, André Breton, Salvador Dalí, René Magritte*

ABSTRACT. *Surrealism and Saint-Exupéry's Illustrations for The Little Prince.* Considered one of the bestselling books of all time, *The Little Prince's* fame is not only due to its story, but also to its illustrations. This essay proposes a surrealist reading of the images which will be argued from a historical perspective – discussing the proximity and the dialog between Saint-Exupéry and members of the surrealist group – correlated with an art history analysis. A formal, stylistic and thematic analysis will point out the common traits in Saint-Exupéry's visual expression and the works of artist such as Dalí and Magritte. The use of a surrealist visual language, combined with a literary masterpiece that is not surrealist is one of the main reasons for the persistence of this book's popularity up till today.

Keywords: *Antoine de Saint-Exupéry, The Little Prince, Book illustrations, multimedia art, Surrealism, André Breton, Salvador Dalí, René Magritte.*

* Tereza Pop is a PhD student in history at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca. Contact address: tereza_pop@yahoo.com.

We find that many artworks, objects of mass-consumption or forms of entertainment that seem to be suited only for children are very much appreciated by adults as well. The number of adult lovers of Disney movies is on the rise and so is the number of adults that play on the computer. The visual design on day to day objects is often similar to the ones created for or by children and ever more companies use games, toys and play as a strategy to mold its employs. One of the most famous objects that seems to be for children but is highly appreciated by adults is Antoine de Saint-Exupéry's book, *The Little Prince*. Critics have often discussed the literary part of this book, but this essay will focus on the illustrations. In order to explain what is behind their childish appearance I will argument in the favor of a surrealist reading of these images.

The risks of this analysis are foremost derived from the interdisciplinary approach demanded by the topic. Methodologically speaking, this essay will foremost be one of art history and art theory, analysis which will be correlated to a historical context showing chronological, topological and factual arguments. With the necessary precaution of an amateur, literary criticism and French literature history are also invoked, not only because of the dual nature of *The Little Prince*, but also because of the dual nature of the style called Surrealism and the differences between its literary version and its visual version. In order to solve some of the contradictions regarding the two types of Surrealism, an incursion in semiotics is also be necessary.

It is a certain fact that Saint-Exupéry is not a surrealist writer. His prose is most often discussed next to that of François Mauriac, Henry de Montherlant and Albert Camus, "the moralists"². At the same time Saint-Exupéry was writing his prose, the face of poetry was being changed by André Breton's surrealism, while the revival of the French novel during the '30 was being done by André Malraux, Geroges Bernanos and such others³. Although there are examples of surrealist prose, this traditionally "bourgeois" genre was secondary to poetry from the surrealist perspective⁴.

The Little Prince, written in 1943 – although classifiable as an allegorical work with a moralizing premise – represents an exception in the works of Saint-Exupéry, and in order for us to correlate its illustrations with Surrealism, some detailing regarding this visual-literary style is necessary.

Surrealism is symbolically born with André Breton's (1896-1966) *Surrealist Manifesto*⁵ written in 1924. The main goal of Surrealism is liberation on all fronts⁶.

² Henri Mitterand (ed.), *Litterature. Textes et documents. XXe siècle*, Edition Nanthan, Paris 1989, p. 167.

³ *Ibidem*, pp. 332-333.

⁴ *Ibidem*, p. 167.

⁵ Georges Décote, Hélène Sabbah (ed.), *Itinéraires Littéraires XXe Siecle. 1900-1950*, Hatier, Paris 1991, p. 303.

⁶ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 208.

It is founded on Freudian psychoanalysis and Marxism⁷ and the primary method proposed by it is psychic automatism⁸: the pure and spontaneous expression of thoughts from dreams, the subconscious, childhood, madness etc; The *Manifesto's* author remained open to all sources of expression, but the surrealist movement started off primarily as a poetical one, shortly after, attracting visual artist such as Max Ernst, Man Ray, Juan Miró or Yves Tanguy⁹. The group unifies and their center of activity becomes Paris. After the painters joined in, Breton will write *Surrealism and Painting*¹⁰. The surrealists placed a lot of importance on political activism, more precisely Marxist-Communist activism. Initially regarded with suspicion by The Party, and deemed incompatible with its principles, members of the group such as Breton, Argon and many others officially joined the French Communist Party in 1927¹¹. The political drive of some of the surrealists was less than satisfying for Breton. This determined him to exclude some of the members and write *The Second Surrealist Manifesto* in 1929, which strongly focuses on undermining traditional forms of patriotism, family and religion¹². After the Nazi occupation of France and the inauguration of the Vichy government, part of the surrealist group, including Breton, will move to America in 1940¹³. E.L.T. Messens and René Magritte will fund a surrealist group in Belgium¹⁴. The later will move to Paris in 1927 and join Breton for a few years. During the '30 the surrealist movement will gain an important member: the Spaniard Salvador Dalí.

The meeting between the Saint-Exupéry and the surrealists will take place after the author moves to America and it won't be an amiable one at all. In 1941 Saint-Exupéry arrives in New York. From the beginning, the author was not very keen on the New York scene, despite the fact that he was received with great enthusiasm and shortly after, was awarded a literary award for *Wind, Sand and Stars*¹⁵. The stay will quickly take an unpleasant turn, as his image will suffer greatly, after accusations of collaboration with the Vichy government appeared in the press. The writer had made his position very clear: he did not trust the Gaulist faction or the Vichy

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 209.

⁹ Dawn Ades, Matthew Gale, "Surrealism", in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 30, Grove, New York 1996, p. 19.

¹⁰ Henri Béhar, "André Breton", in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 4, Grove, New York 1996, p. 753.

¹¹ Dawn Ades, Matthew Gale, *op. cit.*, p. 20.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ Alban Cerisier, Delpine Lacroix, *The Wonderful Story of The Little Prince by Antoine de Saint-Exupéry*, RAO, București 2013, p. 8.

government¹⁶ and that he thought France should continue fighting. Even so, the Vichy government made him a member of the council without his knowledge¹⁷. This brought him a lot of criticism, public disbelief and a strong public attack from anti-militarist André Breton. To this, Saint-Exupéry responded with a letter.

I will point out that next to those excluded from the surrealist movement after *The Second Manifesto*, there were many tensions and feuds inside the group. The most famous of them all is between Breton and Dalí. The founder started distancing himself from the Spanish painter during the '30 and eventually rejects him completely¹⁸. Obviously, being on bad terms with Breton does not make Saint-Exupéry a surrealist. I mentioned the break-up between the surrealist group and Dalí (the most famous surrealist) to point out that unlike in the case of other artistic movements where we categorize works stylistically by looking at visual traits and types of images, the surrealist movement seems to have a more fluid composition.

The conflict between Breton and Saint-Exupéry proves that the two were in contact, that they were aware of each other's persona and work. Other surrealists frequented places Saint-Exupéry did as well: Dalí (who came to New York in 1940) spent a lot of time in the studio of Barnard Lamotte, artist and good friend of Saint-Exupéry who often housed him¹⁹. Many illustrations from *The Little Prince* were made in this studio. Also, Dalí, Breton, Miró, Yves Tanguy and Marcel Duchamp often frequented Saint-Exupéry's wife's house²⁰, Consuelo, who came to New York in 1942. The spouses lived separately, but their houses were close to each other²¹. All these possible meeting places never led to some special friendship, but they do open the possibility for stylistic influence by simple exposure to works of art. The surrealists were quite active, artistically speaking, during their time in New York, organizing a series of exhibitions²².

The main problem with arguing that Saint-Exupéry illustrations are surrealist is that their author never considered himself a surrealist. On the plus side, he never considered himself a visual artist of any kind.

¹⁶ Hubert Hardt, "Saint-Exupéry (Antoine de) 1900-1944", in *Encyclopedia Universalis France, Copus 20*, Paris 1922, p. 503; Olivier Odaert, «Saint-Exupéry et le fascisme: Pour une poétique de l'idéologie», *RiLUnE*, n. 1, 2005, p. 81.

¹⁷ ***, *Cahiers de Saint-Exupéry*, vol. 3, Gallimard, Paris 1989, p. 9.

¹⁸ Robert Descharnes, *Salvador Dalí 1904-1989. The Paintings*, vol. 1, Taschen, Köln 2007, p. 243.

¹⁹ Alban Cerisier, Delpine Lacroix, *op.cit.*, p. 9.

²⁰ Nathalie Des Vallières, *Saint-Exupéry: l'archange et l'écrivain*, Gallimard, Paris 2013, p. 37.

²¹ *Ibidem*, p. 36.

²² Dawn Ades, Matthew Gale, *op. cit.*, p. 22.

Saint-Exupéry adopted a naïve style, representing objects in a synthetic manner, often reduce to basic geometric forms. Unlike children's drawings, his illustrations maintain more accurate proportions (although some body parts, especially the heads, are sometimes oversized) and the naturalness of gestures and movements is sometimes very well handled, like in the case of the leaning businessman. Some characters have a caricature aspect, like the huntsman whose head's size is a third of his body.

Pencil or pen outline his characters, outlines that remain visible in the final stages of his work. For coloring he will use watercolors and crayon-watercolors. Often we can see two or more primary colors used with an abrupt transit between them, done through the black pen contour, without a gradient. The colors (watercolor pencils or watercolor) aren't too bright and they maintain the specific transparency of watercolors. Some of the images are reproduced black and white. Referring strictly to the visual aspect of the images, Saint-Exupéry can be compared to Henri Rousseau or the naïve art and the primitivists that followed²³, but Rousseau dies in 1910 and all the artists that followed simply adopted a child-like style even though their artistic education would have allowed for a more realistic aspect of their works. What we see in every edition of *The Little Prince*, the aspect, proportion and placing of images, is all Saint-Exupéry work²⁴.

The author used to do spontaneous sketches - mostly portraits - even before writing *The Little Prince*. He decided to illustrate his own book after the suggestion and encouragement of friends²⁵. He took out his sketches and work tools whenever and wherever he felt inspired, sometimes asking his friends to pose or taking inspiration from various elements of his environment. Silvia Hamilton recounted how her dog, a small boxer, became the model for the tiger represented in the book²⁶.

Saint-Exupéry did not isolate himself in a studio, but went to his friends' homes to paint in their presence²⁷. The shapes and images that resulted were not photographic imitations of the environment and people, but products of his imagination, that was stimulated by places and people. Seeing a small boxer, he drew a tiger threatening a rose. We can compare this process with the paranoiac-critical method used by Salvador Dalí²⁸. This involved gazing persistently at those

²³ Karl Ruhrberg, *L'Art au XX^e siècle*, vol. 1: Peinture, Taschen, Köln 2005, pp. 96-98.

²⁴ Alban Cerisier, Delpine Lacroix, *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁵ *Ibidem*, p. 33-39.

²⁶ *Ibidem*, p. 34.

²⁷ *Ibidem*, pp. 33-40.

²⁸ Robert Descharnes, *op. cit.*, p. 265.

non-figurative forms until they began to resemble real figurative objects. The principle behind this method is similar to the Rorschach test. The surrealist artist grew up in Figueres, a city on the coast of Spain, where he will return to live during his adulthood, after he became famous. The area is full of large red rocks shaped and molded by the waves. These forms can be found in a large number of Dalí's paintings. They become figurative elements. We can easily distinguish Dalí's self-portrait in *The Persistence of Memory* and *The Great Masturbator*. The method was intended to reveal the images in the artist's subconscious and it fit the tradition of psychic automatism proposed by André Breton.

Even so, famous surrealist painters like Dalí and Yves Tanguy, were often criticized by scholars and the literati of the same movement for the fact that their work was thoroughly processed in the studio and composed sometimes "too harmonious" (compositionally and color-wise), thus losing touch with the principles and ideals of Surrealism. Pierre Naville, an important member of the surrealist movement has even said that, due to the nature of this form of art, there can be no surrealist painting²⁹.

We find that the criticism aimed at famous surrealist artists does not apply to Saint-Exupéry. Great surrealist painters, as opposed to their abstract expressionist contemporaries, will reinstate painterly illusionism. We can see the practice of perspective in order to suggest spacial depth; shadows and textures of materials mimic reality and the objects from the painting resemble recognizable objects from the outside world. All these forms will be placed in contexts and combinations that do not obey natural laws. In surrealist paintings we have collages of objects that resemble real objects but, if combined, depict a "surreal" world that defies natural laws. Saint-Exupéry will paint the illustrations from *The Little Prince* in a stylized manner, similar to the way children draw. Surrealist paintings – because of the technique they involved – were not entirely spontaneous, although in theory that was their intention. Creating an illusionistic oil painting requires time, sketches, layers, and so on and each time, the picture changes a bit. If we look at the first sketches for *The Little Prince*³⁰ we can see that these pictures are the same as what we can see in the published book. The material that Saint-Exupéry choose - watercolor - does not allow corrections, add-ons and redoes as oil does.

All the illustrations are done with *précis* couture and the shapes are sketched. The watercolor is either used with the full potential of its transparency or as a compact surface of color that does not fill a shape but hits at the color of the imagined object. The later mentioned technique is often used in landscapes. Along the horizon,

²⁹ Dawn Ades, Matthew Gale, *op. cit.*, p. 19.

³⁰ Alban Cerisier, Delpine Lacroix, *op. cit.*, pp. 59-72.

drawn with a black line we can often see a colored line underneath that indicates the color of the surface but does not fill it from top to bottom. Often, the colors of represented objects do not match the real equivalent, like violet fields or blue tree trunks. The images do not copy reality, but are spontaneous, creative introspections.

When the color does fill an entire form, the even blocks of color do not blend and mix. Such an example is “the best portrait” of the little prince. The element that dominates this image is the coat. Its lower part opens width in the form of fish tail. The shape and the size of this part emphasize the blue and the magenta that describe it. Next to the use of drawing and color, this image possesses another special property: optical illusionism. Most of the characters in the illustrations are represented on the ground, either on the spheres of their planets or on hills or fields generically describe by two intersected curved lines. In the first part of the book, most of the drawn characters are suspended in an undefined medium (with one exception representing the little prince on a cliff). “The best portrait” seems to be in the same category, but in this illustration the enlarged part of the coat creates the illusion of a horizon, with the little prince standing on the edge of it. If we cover up the middle section of the portrait, the lower part of the image seems to be a hill, while the little prince’s head looks like a shining sun framed by two stars.

Opting for optical illusions is a characteristic practice of surrealism, the most famous example in this case being René Magritte. Unlike Dalí the main focus of this artist weren’t the hidden corners of the subconscious, but the mysteries of reality. We can recognize Magritte’s paintings by the visual games he often opts for: the juxtaposition of objects represented in a realistic manner. When combined, these objects form unreal worlds that do not follow the laws of physics. In one of Magritte’s most famous paintings, *The Son of Man*, we instinctively presume that the rules of perspective are being followed since the entire image is constructed following the rules of illusionistic representation. Because the apple in the painting is covering up almost all of the character’s face, we presume that the fruit is further in front of the character and it is probably about to fall on the ground. An issue with this is that both the man and the apple are clearly visible, fact which confuses the eye that expects a photographic type of image. Since the apple isn’t blurry, it looks more like it is floating and not falling. The title of the painting is one of the recurring names given in the Bible to Jesus. In the painting we see a typical man, whose individuality is hidden by an apple, the symbol of sin. As with any painting by Magritte, our curiosity is drawn to the hidden part, in this case, the hidden face. The painting is often read as an image of Christ’s transfiguration, the real face of man. If, however, we take into account that this painting is considered

a self-portrait (a small fraction of the features can be distinguished), we read "son of man" as referring to all children of Adam, including the artist, whose real face is hidden by the original sin. Human existence on earth appears as an illusory state, a part of reality. In another painting of the artist *Man with bowler hat*, we have the same character, whose tie is not red, but white. We can see less of his body, unlike the character in *Son of man*, whose hands were fully visible (and who's left one seems to be turned backwards at the elbow). The character, that can be interpreted as a "revealed" son of man, does not show us his human face with eyes, lips and nose, but is covered again, this time not by an apple but a white dove, the symbol of the Holy Spirit appeared in the scene of Jesus' baptism. Absolution from the original sin does not leave man in a void of freedom, but transposes him in a Christian existence. Magritte's Christianity, or at least the Christian spirit he adopts is an exception among the surrealists, but this feature should be seen in conjunction with the fact that Belgium has a stronger Catholic tradition, more so than France. Magritte cannot be called a religious painter, but it is certain that all his paintings point to the idea that the visible world is mysterious in itself, that something is always hidden from the eye. Although in his paintings we have references to what Magritte thought was hidden behind the visible, the mystery itself, the concealment itself is what seems to have fascinated Magritte the most. Despite the simplicity of the message, these images are undoubtedly full of visual charm.

At least on a secondary level, Magritte's paintings are also a discourse on the nature of painting and mimesis. In *The Human Condition*³¹ the artist depicts a window seen from the inside of a room. Through the window we can see a landscape with fields and a sky with scattered clouds. Inside the room, in front of the window is a painted canvas resting on an easel. The image in the painting inside of the painting is a landscape that seems to photographically imitate the outside scenery. At first glance, it is hard to figure out where the canvas ends and where the window begins. When we distinguish the border we start questioning the "sincerity" of the painting on the easel: whether it's showing us what is seen through the window or an invention, a new image that is hiding the real one. The picture, as the title tells us, is a discourse on the limits of perception and knowledge, and again we could draw a parallel between the image and the Christian faith. In this picture, the ideas that may be extracted about the art of painting are numerous and vague, but they all revolve around the fact that painting is not a copy of the visible, even in the most impressive *trompe l'oeils*.

³¹ Jacques Meuris, *René Magritte 1898-1967*, Taschen, Köln 1992, p. 42.

Although there are similarities between Magritte's paintings the discourse regarding the visible and the invisible in *The Little Prince*, several nuances differentiate the two. In Magritte case the mystery reviled in his paintings seem to have a claim to universal truth. As we have seen, the revailed truth may sometimes be similar to Christian ideas. In this regard I go back to the detail regarding the absence or presence of the earth in the illustrations from *The Little Prince*. In the first picture of the asteroid B612, the place that is "home", the "grounding" of the characters is introduced, which is also suggested by the mere appearance of the little prince. Still, there is no evidence to suggest that *The Little Prince* is built on traditional symbolic structures: that the earth, the planets or stars are meant to send us to a particular significance. They are not intended as symbols that the reader/viewer must decipher by a code known beforehand. With regard to this essay, a great digression in semiotics is not need, but it is enough to keep in mind the two most common meanings of the word symbol: "a sign or object accepted as recalling, typifying or representing a thing, quality or idea // a character mark or sign standing for some process, idea or quality" ³² and „Term used to describe certain types of sign that are designed to extend the realm of representation, particularly so as to incorporate abstract ideas"³³ The symbol fulfills its function of communication on the basis that it has a cultural default meaning and therefore "everyone" knows in advance what is referred to by it. But this feature is not necessarily required. The symbol can be a complex sign whose meaning is inferred by thought and study. Cautiously, we refer to a type of symbol whose meaning is accessible to a person who does not belong to the cultural group that created the symbol and perpetuated it by consensus.

The Little Prince puts a lot of emphasis on the distance between people, which sometimes makes any form of real communication impossible. It speaks not only of cultural differences (for example, the Arab astronomer) but the human inability to keep the line of communication with his fellow man open in "adulthood". "The grownups" are a world apart from "the child" and each other. Between them is a gap that apparently cannot be overcome, because they cannot understand each other's symbols - if we refer to the first definition of the word. The characters in the book feel alone because of this, but finally manage to overcome the crisis by realizing that what is essential is invisible to the eye, that symbols are not explicit. The whole book focuses on the idea of creation of meaning, filling with sense as

³² ***, *The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language. Deluxe Encyclopedic Edition*, Lexicon Publications, New York 1991, p. 1002.

³³ Jean Wirth, "Symbol", in ed. Jane Turner, *The Dictionary of Art*, vol. 30, Grove, New York 1996, p. 163.

opposed to deciphering of sense. The stars, the desert, the field of wheat: all are empty in themselves. Although various meanings formed culturally are mentioned (the fox mentions a link between wheat and bread and thus both their insignificance for her who does not eat bread) they do not "mean" anything real to characters in the book. Individual experience is what creates real meaning and the meaning may vary from person to person. For the fox, Thursday is a holyday because the hunters go dancing. Moreover, deep and intimate meanings are born only within the relationship between the two characters. Thursday is a holyday in the relationship between the fox and the hunter; a field of wheat is the golden hair of the little prince in the relationship between the fox and prince; the stars are the laughter of a child in the relationship between the narrator and the little prince. It is not in any way insinuated that interpreting the illustrations in *The Little Prince* require a reading of symbols, but a psychological natural interpretation that comes from our human nature itself and not by belonging to a culture.

Thus, returning to the absence or presence of the earth – a base on which the characters are positioned – I do not argue that this element is meant to invoke to a particular significance, but it is intended to create specific human moods and attitudes. Saint-Exupéry wrote *The Little Prince* and illustrated it in an exceptional context in which he was isolated from his native country. Following a life defined by mobility without any constraints due to his job, he ends up being constrained within a country he doesn't particularly like. After a lifetime of movement, one's inability to return to its hometown, may lead to a growth of importance of the physical ground itself; the notion of "home", so abstract and symbolic at first, suddenly materializes in actual physical territory. Saint-Exupéry's anxiety and tension caused by the isolation in America can be read in the illustrations from *The Little Prince*.

Innocent and playful at a first glance, these images have something bizarre and unsettling in them. I attribute this to the way space is depicted in the images. The characters are constrained on their tiny planets, always on the brink of floating away into nothingness and infinity. Claustrophobic and agoraphobic at the same time, they are still remarkable in the sad intimacy they describe. The little prince's planet is small. It can be destroyed by the eruption of a volcano and torn apart by a baobab. When the little prince's rose upsets him, the planet does not offer enough room for refuge and the little prince must leave. However, it is a "home", a foundation of the character. The appearance of the little prince introduces this foundation both in text and illustration.

The unsettling aspect of space is yet another similarity between Surrealism and the illustrations of *The Little Prince*. In paintings such as Dalí's and Yves Tanguy's we often find that the background consists of flat, desolate desert-like landscapes.

The unsettling effect of these backgrounds refers to the obscurity and mystery surrounding the human subconscious. This void space accommodates dreams, memories, frustrations, combined in the most bizarre ways and forms that can occur at any time on the horizon of the mind. Space in *The Little Prince* also has a similar symbolic introspective value. The desert (land introduced to the little prince by snake) is the space in which the “wrecked” narrator faces his dual nature: grown-up and child. In the pictures depicting the little prince’s journey through the desert, the horizon is most often described by two intersecting curves. The visual impact of this line is diminished in certain images either by placing an object on the horizon (as in the picture accompanying the scene where the narrator and the little prince walked to the snake, in which a flower is placed on the horizon) or by compact staining of the sky above with purple (as is seen in the picture where the little prince is talking to the snake), a gesture that shifts the emphasis from linear drawing to the pictorial complementary contrast between the yellow desert and the purple sky.

In other images, the strong line of the horizon is toned down by the rays of sunlight depicted as curved radial lines that make the composition more dynamic (as we can see in the picture with the desert flower). Not incidentally, in the images with the most powerful emotional content - the one where the little prince is crying and the one in which he is dying – the horizon line is clear of any objects, uninterrupted and underlined with a lightly colored strip. In the first one, the little prince is found in the state of supreme solitude after he discovers that his rose is a rose like any other. He is shown lying down below the horizon into a position parallel to it. The text accompanying the second image informs us with particular poetic beauty what happens to the body of the little prince: “He fell as gently as a tree falls”³⁴, but the picture seems to show a character that is dangling above the horizon line. Arched back, the little prince barely touches the horizon with the tips of his feet, his whole body above it. His head is seen from behind, depicted in a similar manner as the star we see in the sky. The axis on which the star and the little prince’s head are placed in and the slightly diagonal horizon form an angle oriented towards the star, closed by the arch of the little prince’s body. The rhythm of the image is from the little prince towards the star. This image could be read as his soul’s ascension to the sky. As I have mentioned, Saint-Exupéry assumes many ideas related to Christianity, but he personalized them. The death of the little prince, although similar to a Christian death is, in the context of the book, the resolution of the narrator's internal conflict. He reached the point where he assumes real maturity (without decaying in the form of the grown-up) and returns home to save his life. He cannot be a naive and irresponsible

³⁴ Antoine de Saint-Exupéry, *The Little Prince*, translation by Katherine Woods, Reynal & Hitchcock, New York 1943, p. 90.

child anymore. The death of little prince is an introspective scene and even if we cannot place it in the narrator's subconscious, it is definitely connected to an internal psychological evolution.

The last image in the book shows the same landscape as the one discussed above, missing the little prince and any color. We see a horizon rendered by two curve black lines and a star above them. The theme of this last image is the absence of the little prince. There is a "letter" added next to it. The narrative style used so far is abandoned in favor of an epistolary style. The narrator addresses the reader directly, asking him for help, opening the book towards him. The arrangement of the text on the page is similar to one used in a letter and so this page physically looks like it is independent from the rest of book. The intimate feel of the text written with italic letter is amplified by the illustration next to it as it shows the real trace of Saint-Exupéry hand. The reference to the original image dawn by Saint-Exupéry is even stronger since the image is alone on a full page. These two last pages become an independent object, expressive in itself, that transforms *The Little Prince* in a dramatic story with an unsolved conflict. The narrator cannot accept the death of the little prince. He wants him to return because life without the little prince can be only a sad one. *The Little Prince* is a book of rebellion, stubbornness and loneliness. Saint-Exupéry refused to open up to the country in which he is living in, he refuses to learn its language or accept its specificities. He has extramarital affairs until the end of life, but remains married. He wants to go to war, to fly and be completely free and unbound. He wants to be a child. He cannot do any of these and so he writes in a style that can be considered "for children" but it is more a style hostile to adults that have hindered the author's freedom.

I pondered upon these two pages because the model after which they were created also has a connection with Surrealism. Combining image and text in a composed work of art (and not subjecting one of them to the other); sketching a minimalist image with strong and secure lines; achieving a poetic effect by the absurd joining of a very realistic and natural language, medium of expression or manner addressing one with a fictitious fantasy-message; the slightly subversive and rebellious spirit in a work of art, are some common characteristics of this final part of the book with the Dadaist movement. Although Dada is distinct and separate from Surrealism, it is its unquestionable precursor³⁵. Most founders of the surrealist movement, including André Breton were part of the Dada group. Its dissolution in 1922 (due to disagreements between members)³⁶ led to the empowerment of some members who wanted to

³⁵ Dawn Ades, Matthew Gale, "Dada", in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 8, Grove, New York 1996, p.433.

³⁶ *Ibidem*, p. 439.

perpetuate similar artistic ideals and ideology and eventually, the foundation of the surrealist movement.

Finally we come to the most important set of pictures in the book: the boa constrictor that swallowed an elephant. *The Little Prince* begins with an account from the narrator's childhood. He tells us how, at age six, he made a drawing of a boa constrictor that swallowed an elephant. The drawing was inspired by a book about virgin forests. His work was misunderstood by the adults who it was shown to. They always confused the snake with a hat. Thus, the child-narrator has made another version of the first drawing meant to enlighten them. He kept that first drawing all his life, but discouraged by said event, he abandoned the practice of painting and drawing.

In this story, we are introduced to first three illustrations of the book. All of them are related to the event. In the first image, the narrator informs us that he tried to reproduce the photo from a book with virgin forests. The purpose of this drawing was to imitate a photo from science book, thus we may say it mimics nature. The second drawing is an invention inspired by this photo. It depicts a boa constrictor that swallowed an elephant. What we see is a brown irregular shape described by a series of reverse curves with a black dot in the corresponding head of the serpent. The image resembles a hat, but it is not a hat. The third image is an intellectual discourse; its purpose is to bring additional enlightening to the original artwork that was not properly understood by the public. In it we see the same shape as the second image but the inside isn't a compact brown, but instead it shows the sketched profile of an elephant.

If we look at the last two drawings as a composite image, we find a structure and a message that are very close to Magritte's *The Treachery of images*. In both we see two recognizable objects: a pipe and a hat. Underneath them, our interpretation of the two objects is deconstructed. Magritte chooses to paint cursive letters that read "This is not a pipe" in French. Saint-Exupéry chooses to use a second image. In Magritte's case, the text added begs the question "If this is not a pipe then what is it?". The elusive nature of this painting makes it a more charming one compared to the explicit works of Magritte, as we saw in the case of the self-portrait in which the question: what can an egg be if it is not an egg, is answered. Although the juxtaposition of the egg and the bird is a pleasant visual play, we are dealing with a rather simplistic painting.

In the case of Saint-Exupéry's serpent, the adding of the second image could bare the same burden of explicitness, but the fantastical nature of the picture, the inability of a snake to swallow an elephant, points us to a different type of interpretation. The opened up snake with the elephant inside is not intended to

obstruct the viewer's subjective, creative interpretation. On the contrary, it indicates that the shape of the hat can be anything, even a boa constrictor that swallowed an elephant. The title of Magritte's painting has a slightly negative connotation - talking about the limits of perception and the unsettling uncertainty that man must face - as interesting as the mystery surrounding it may be. Saint-Exupéry's image does not refer to deception, but to the infinite potential of the imagination (and communication). Both Magritte and Saint-Exupéry take a clear position against the general superficiality of people in their way of looking at life. Also they both discuss the nature of art. The main message seems to be that the real value of any object, gesture, person, etc. hides behind appearances and that the role of art is most certainly not to imitate the appearance of things. As we have seen, the role of art, as perceived in Magritte's art is to reveal "deeper truths" of reality, truths which in some cases are of Christian influence. One possible interpretation of Saint-Exupéry's boa images could lead us in a similar direction. The protagonist is a snake. Although he is a different type of snake than the one that later appears in the book, the venomous one, we have a connection that can be explored. The venomous snake is the one who helps the little prince return home by biting him. In a typical iconography, he is death, absolution, division. The boa is also depicted killing. Saint-Exupéry's illustration could be a reference to the ignorance and disillusionment with which adults choose to look at death. They refuse, or are incapable to recognize the inevitable approach of death, as opposed to the child who still senses its grandiosity and terrifying nature. Adults distract themselves with trivial things: they see only a hat.

Faced with an image, the human psyche can expose its defense mechanisms. When the little prince sees this drawing he recognizes it, he understands its gravity, but he is not frightened. He goes a step further and instead of the boa drawing showing the devastating face of death, he asks for a drawing of a sheep. We mentioned earlier that we can correlate the sheep to the Christian symbol of the lamb. When the narrator tries to meet his requirement, we see the same pattern as in the beginning of the book, but this time the narrator is a grown-up. At first he tries to imitate the aspect of a sheep, but in the end he represents the sheep through the image of a box. The illustration which the little prince will carry with him further on looks like a box, but isn't a box. It is his sheep, his salvation. We can make a symbolic parallelism between this box and the Eucharist. The sequence in which the narrator senses that the little prince will die is followed by this dialogue: "I have your sheep. And I have the sheep's box. And I have the muzzle..." // And he gave me a sad smile. // I waited a long time. I could see that he was reviving little by little. // "Dear little man," I said to him, "you are afraid..." // He was afraid, there was no doubt

about that. But he laughed lightly. // "I shall be much more afraid this evening..."³⁷ Death appears as an inevitably frightening event. The boa cannot be ignored. But a Christian death (if we accept the sheep as a symbol of Christ) has another valence. Through the sheep, the little prince can return home to his flower, but also through the sheep he can lose everything if the flower is eaten.

Whether or not we accept this interpretation, Saint-Exupéry's message remains different from that of Magritte's. The later promises to reveal something which we had not seen before. Meaning is, to some extent "revealed", or rather it relies on an "aha!" moment. The only meaning revealed in Saint-Exupéry's book is "It is only with the heart that one can see rightly; what is essential is invisible to the eye." The truth revealed is that one cannot stumble upon meaning, but instead one has to create it. Cornfields, the stars, the desert, the fountain, the rose; they all derive their meaning from relationships between characters, as I mentioned earlier in the essay. The boa snake receives its meaning in the relationship between a child and death, while the hat receives its meaning in the relationship between an adult and death.

The image of the boa snake anticipates all the essential points of the book, and along with the image from the end of the book, it sums up Saint-Exupéry's tragedy. As for *The Little Prince*, even a reading that takes no literary and historical context into account will bring pleasure to the reader, and this is undoubtedly on account of the intelligence, talent, eccentricity and courage of its author. But continuing my argument, I finish by mentioning that the wide availability and a "seductive" form are also features of surrealist art.

Saint-Exupéry was not a surrealist writer. He never considered himself one, but when he used crayons and watercolors instead of a pen he became a part of surrealism. His interaction with the members of the group weren't friendly, but the contact with their works surely left on mark on him, a mark that Saint-Exupéry might have not been aware of. Still, we see in the illustrations of *The Little Prince* the spontaneity and that naturalness that surrealism demanded of its artist. We have accounts about the way Saint-Exupéry made his etchings that indicate a similar method to the paranoid critical method used by Dalí or the automatism suggested by Breton, method which resulted not in imitating images but in psychological introspection. The illustration with which he ends his book shows a connection to Dadaism, the precursor of Surrealism. The use of optical illusion and most of all, the play with the duplicity and the frailty of appearances, as done in many surrealist works, is the most important aspect that Saint-Exupéry used in his work. This trait

³⁷ Antoine de Saint-Exupéry, *op.cit.*, p. 84.

is at the core of the book. It is what makes it a symbol of modern culture and made it stand the test of time. Weather in the form of tattoos of the boa constrictor that swallowed an elephant, quotes from the foxes wisdom that continue to pop up here and there, new cinematic of theatrical renditions and especially the continuous popularity of the book, *The Little Prince* perfectly fits our need for “childish” indulgences and it will continue to do so for a society that has suppressed its regression, that does not afford temper tantrums, naiveté, stubbornness, or elective loneliness, but does not afford to explicitly condemn them either. Surrealism tried to offer an art of psychological escape, a venting space for frustrations and dissatisfactions, but how nice it is to be able to have that with a moral, idealistic cushion in the background.

CREATIVITÀ E CONTROLLO IDEOLOGICO: CONSIDERAZIONI SULLA FIGURA DEL'ARTISTA DA 1917 A OGGI. II*

CONSUELO EMILY MALARA**

REZUMAT. Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi. II. Este a doua parte a studiului publicat în *Studia UBB Historia Artium* 1/2015. Începe cu subcapitolul **Nikita Hrusciov și "dezghețul" artistic**. Moartea lui Stalin marchează trecerea de la tiranie la un regim oligarhic totalitar. "Dezghețul" în artă începe cu organizarea de expoziții ale artiștilor occidentali, până atunci interziși, la galeriile Pușkin sau Ermitaj. La Moscova în anul 1957 se deschide astfel o expoziție gigantică cu 4500 de opere din 52 de țări. Această "liberalizare" slăbește influența artei oficiale, mulți artiști începând să refuze imaginile retorice adulatorii din stalinism. Unii, precum Ilia Beliutin refuză total realismul socialist. Între 1959 și 1962 începe "o contestare made in URSS". Operele se expun în locuințe private, manieră acceptată și de autorități ce le controlau mai ușor. Frânarea tendinței se produce odată cu apariția romanului lui Aleksandr Soljenițin, *O zi din viața lui Ivan Denisovici* și cu vizita lui Hrusciov la expoziția de artă contemporană organizată la Manejul din Moscova în 1962. Hrusciov este scandalizat, se pare, pentru lipsa de "recunoștință" pentru "libertățile" oferite. Se pun bazele unei întoarceri spre poziții conservatoare. Artiștii reușesc totuși să înceapă a expune și să fie recunoscuți în Occident. **De la Brejnev la venirea lui Gorbaciov** este al doilea subcapitol. Clima devine din nou mai rigidă. Expoziții închise după vernisaj, disidenți trimiși în exil sau în clinici psihiatrice. Apare protestul prin samizdat în toată epoca lui Brejnev. Celebre sunt procesele din 1966 contra scriitorilor A.D. Siniavski, J.M. Daniel. Mai apoi "urmările" Primăverii de la Praga se resimt în accentuarea cenzurii și autoizolarea artiștilor non conformiști, vis-a-vis de "conformiștii" răsplătiți de stat. Pentru occidentalii în vizită în Rusia "comerțul la negru" al operelor nonconformiștilor devine o practică curentă, o formă de susținere. Apariția sots-art în 1972, bazat pe pop-art-ul american și intervenția KGB la "Expoziția buldozerelor" din 1974 și cedarea oficială prin organizarea expoziției de patru ore, din parcul moscovit Ismailovski face să crească divizarea accentuată din societatea artiștilor; crește și numărul expatriaților. Autoritățile fac un

* Prima parte a studiului a fost publicată în *Studia UBB Historia Artium* 1/2015, pp.151-168. Tot acolo se găsesc informațiile privind autoarea.

** e.carmichael4@hotmail.it

joc dublu interior-exterior - vezi Bienala de la Veneția 1977. Olimpiada de la Moscova 1980, moartea cantautorului și poetului Vladimir Vișoțki, în acele zile, sunt borne ale schimbărilor produse și viitoare până la apariția lui Mihail Gorbaciov.

Cuvinte cheie: *control ideologic, Hrusciov, "dezghețul", Ilia Beliutin, expoziții private, expoziția de la Manej 1962, samizdat, KGB, "Expoziția buldozerelor", Veneția 1977, Olimpiada 1980, Vișoțki, Brejnev*

Nikita Chruščev e il "disgelo" artistico

L'improvvisa morte di Stalin portò a una dura lotta tra i suoi collaboratori per la successione al potere, e la mancanza di un testamento politico «avviò il processo di trasformazione del paese, da un regime totalitario, che era stato guidato da un tiranno carismatico e portava in sé la forte impronta della sua personalità, a un regime oligarchico totalitario»¹.

In seguito alle dimissioni da primo ministro di Georgij Malenkov, nel 1955, e poi di Nikolaj Bulganin nel 1958, Nikita Chruščev, primo segretario del Comitato centrale del PCUS e personaggio di maggior rilievo fra i successori di Stalin, consolidò la propria posizione predominante ricoprendo i ruoli tanto di capo del partito quanto di guida dello Stato². Tale primato gli consentì di attuare una svolta epocale nella gestione del partito, iniziata quando, nel 1956, due anni prima di diventare primo ministro, convocò il XX Congresso del PCUS, in cui inaugurò il processo di destalinizzazione: una presa di posizione nei confronti del regime staliniano, sia in campo economico che culturale, con la contestuale denuncia degli abusi e dei crimini compiuti nel lungo periodo passato al potere dal capo incontrastato dell'URSS; si intendeva distruggere il mito di Stalin e la sua figura di capo-padre dell'Unione Sovietica, mentre il ruolo del partito, come guida nella gestione delle scelte all'interno della società, non veniva intaccato. In quella sede, dunque, «Chruščev legò l'affermazione della propria supremazia politica a una denuncia studiata e selettiva del governo di Stalin, in particolare del "culto" della sua persona e del regime di terrore da lui stabiliti nel partito»³, sorvolando strategicamente su tutti quegli aspetti che avrebbero potuto mettere in discussione sia la politica economica sia l'integrità del partito e dei suoi esponenti⁴.

¹ V. Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico. L'ascesa, la stabilità, il crollo*, Carocci, Roma 1998, p. 150.

² Cfr. P. Broué, *Storia del partito comunista dell'URSS*, Sugar editore, Milano 1966, p. 615.

³ F. Benvenuti, *Storia della Russia contemporanea: 1853-1996*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 255.

⁴ Cfr. G. Cigliano, *La Russia contemporanea. Un profilo storico (1855-2005)*, Carocci, Roma 2005, p. 189.

Gli effetti del discorso di Chruščëv *Sul culto della personalità e le sue conseguenze* furono dirompenti, e non mancarono di incidere anche in ambito culturale; infatti il XX Congresso inaugurò tra la popolazione un periodo di modeste ma squisite affermazioni di benessere e di libertà. Esso dette legittimità ad aspirazioni materiali, culturali e politiche finora perseguitate o autorepresse. Negli ambienti artistici e tra le persone di istruzione superiore, soprattutto umanistica, tornò a costituirsi dopo un quarto di secolo un'*intelligencija*⁵.

Questo periodo, dominato dalla figura di Chruščëv, è quindi caratterizzato da un clima di rinnovata positività, e prende il nome di "disgelo" (*ottepel'*) da un romanzo di Il'ja Erenburg edito nel 1954, opera «che segnò l'inizio di una nuova stagione letteraria in URSS»⁶; a tal proposito, Paul Sjeklocha e Igor Mead fanno notare come pochi anni dopo, «at the Writers Congress in 1959, the creative intelligentsia found relief in Khrushchev's speeches in which he granted the writers relative autonomy accompanied by guarantees that there would be no return to Stalinism»⁷.

All'interno del mondo culturale questi cambiamenti furono particolarmente evidenti, sia in ambito prettamente artistico che in ambito letterario, e infatti opere che durante lo stalinismo erano state censurate tornarono in quegli anni a poter essere lette; autori come Dostoevskij e Bulgakov vennero riabilitati, e iniziarono a circolare molte opere di scrittori occidentali in traduzione⁸. Grande responsabilità nella diffusione di testi ebbero le riviste, che difattisi potevano permettere— sostiene Gian Piero Piretto — quando gestite da redattori illuminati, di pubblicare testi che a un libro autonomo non sarebbero mai arrivati. Oltretutto costavano meno, avevano una distribuzione più capillare, arrivavano anche nella sperduta provincia, potevano essere lette in biblioteca o ricevute per abbonamento⁹.

Quest'aria di libertà si fece sentire, in ambito artistico, quando all'interno dei principali musei russi, come il *Puškin* e l'*Ermitaž*, iniziarono ad essere esposte opere di artisti occidentali, che sotto il regime non erano tollerati; esempio sono le opere d'arte degli impressionisti francesi¹⁰.

A dimostrazione di quanto detto, è da notare come durante il sesto festival internazionale della gioventù e degli studenti, tenutosi a Mosca nel 1957, fosse stata allestita un'imponente esposizione contenente quattromilacinquecento

⁵ F. Benvenuti, *op. cit.*, p. 255.

⁶ G. Cigliano, *op. cit.*, p. 190.

⁷ P. Sjeklocha, I. Mead, *Unofficial art in the Soviet Union*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, p. 64.

⁸ Cfr. G. Cigliano, *op. cit.*, p. 191.

⁹ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, pp. 242-243.

¹⁰ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 62.

opere realizzate da artisti provenienti da cinquantadue paesi diversi¹¹, una mostra grazie alla quale i giovani artisti, che costituivano l'ala più radicale, poterono confrontarsi con quello che accadeva in Europa e nel resto del mondo. Tuttavia questa mostra, e le innumerevoli altre che furono organizzate fino al 1963, ebbero una risonanza che andò ben oltre l'attenzione dei soli artisti, e infatti «gli spettatori che ebbero la possibilità di vedere queste opere in così stridente contrasto con la pratica e l'ideologia diffusa in Unione Sovietica ben presto persero la loro fede nell'arte ufficiale»¹².

Le aperture registratesi all'interno del regime portarono alla nascita di una – inizialmente – timida *intelligencija* artistica, con la conseguente affermazione di nuovi scrittori e artisti, che si posero in antitesi alla vecchia guardia ancora legata ai dettami del regime staliniano. All'interno dell'ambiente culturale si vennero così a creare due correnti: quella più liberale, che cercava una maggiore libertà di espressione nella forma e nei contenuti; e quella che potremmo definire “conservatrice”, legata alla tradizione artistica del realismo socialista, e tenuta maggiormente in considerazione dal partito per frenare l'onda di nuove idee¹³. Non si può tuttavia ignorare come la corrente liberale fosse a sua volta frammentata: dopo il discorso di Chruščëv su Stalin al Congresso del 1956, molti artisti avevano rifiutato le immagini retoriche e adulatorie degli ultimi anni staliniani e il loro ottimismo forzato [...] Un folto gruppo di pittori, senza rinnegare totalmente le istanze del realismo socialista, si realizzò in uno stile che la critica avrebbe definito *surovyi* (severo) che proponeva [...] una revisione di contenuti e di stili, nel tentativo di fornire un volto umano al comunismo stesso [...] Altri artisti ancora, fra cui [...] il pittore Il'ja Beljutin, rifiutarono *in toto* le posizioni del realismo socialista e diedero vita a forme di arte non ufficiale, «non conformista»¹⁴.

Gli esponenti più radicali si raccolsero in diversi gruppi, il più importante dei quali fu quello formatosi attorno alla figura di Il'ja Beljutin (Fig. 1) e orientato verso l'espressionismo astratto; le opere di questi artisti, per lo più giovani, ricopriranno – come vedremo – un ruolo fondamentale nella svolta autoritaria operata da Chruščëv su qualsiasi forma di manifestazione culturale.

Questi anni di maggior liberalità vedono perciò la nascita di un'arte non ufficiale, con l'indubbio apporto fornito dalla possibilità di poter finalmente visionare le opere degli artisti occidentali, proprio mentre «tra il 1959 e il 1962 si registra

¹¹ Cfr. G. Moncada, E. Crispolti, *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, Marsilio, Venezia 1977, p. 26.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁴ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 267.

l'inizio di una "contestazione made in Urss", tanto che si è voluto identificare nel 1961 una sorta di "'68 dei giovani sovietici" – come sostenuto da Gian Piero Piretto ne *// radiosio avvenire* –. La protesta investì soprattutto la vita artistica»¹⁵. I gruppi di artisti, che esponevano le loro opere nel privato dei loro appartamenti o in qualsiasi altro luogo non alla vista dei controllori, ebbero via via maggior seguito, e poterono continuare la loro attività "clandestina" anche per volere delle stesse autorità; era difatti più semplice controllare qualche gruppo e chiudere le esposizioni non ritenute idonee, anziché tenere sotto controllo i singoli, innumerevoli artisti.

Le aperture provocate dal "disgelo" inizialmente trovarono una sponda all'interno del partito, ma successivamente Chruščëv «trovò di fronte a sé uno sbarramento invalicabile»¹⁶; l'inversione di tendenza del partito, secondo Giuseppe Boffa, fu principalmente legata a due episodi, che videro il primo segretario del PCUS nonché primo ministro imporsi: la pubblicazione del romanzo di Aleksandr Solženicy'n *Una giornata di Ivan Denisovič*, e il tentato annullamento dei processi che tra il 1936 e il '38 avevano segnato il periodo del terrore staliniano contro esponenti del partito¹⁷.

Nell'autunno '62 – scrive il giornalista e storico comunista – Chruščëv si pronunciò per la ritrattazione delle risoluzioni ždanoviane sulla cultura e per l'abolizione o, almeno, l'attenuazione della censura. Egli stesso decise di infrangerne i divieti ottenendo di sua iniziativa che il *presidium* autorizzasse la pubblicazione di [...] *Una giornata di Ivan Denisovič* [...] ambientata nei campi di repressione staliniani, un tema che era rimasto assolutamente vietato alla stampa anche dopo il XX e XXII congresso [...] Verso la fine del '62 lo schieramento dell'ortodossia ideologica passò al contrattacco, costringendolo gradualmente a battere in ritirata [...] Chruščëv fu posto, in quanto capo del partito, davanti all'alternativa: prendere lui stesso la direzione, quindi anche un certo controllo, della campagna ideologica o rischiare di essere travolto dalla nuova ondata conservatrice [...] Scelse la prima via¹⁸.

Episodio emblematico della repentina svolta fu la visita dello stesso Chruščëv, il 1° dicembre del 1962, alla mostra dedicata al trentennale della sezione di Mosca dell'Unione degli artisti, che si teneva nell'ex Maneggio della capitale; un'esposizione ufficiale che ospitava però – in delle stanze non aperte al pubblico e che si trovavano al

¹⁵ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*, in *Russie! Memoria mistificazione immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo a cura di G. Barbieri e S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2010, p. 58.

¹⁶ G. Boffa, *Storia dell'Unione Sovietica. Vol. 2: Dalla guerra patriottica al ruolo di seconda potenza mondiale: Stalin e Chruscev, 1941-1964*, Mondadori, Milano 1979, p. 602.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 601-602.

¹⁸ *Ibidem*.

piano superiore— opere del gruppo non conformista di Beljutin, aggiunte in tutta fretta, a mostra già in corso, su proposta di alcuni funzionari liberali del Ministero della Cultura¹⁹. Accompagnato da importanti esponenti del partito, e anche da Vladimir Serov e Aleksandr Gerasimov, ambedue artisti legati al realismo socialista, Chruščëv espresse dei commenti sprezzanti già su alcune opere facenti parte dell'originario percorso dell'esposizione (Fig. 2), niente tuttavia in confronto al fiume di rancore e di insulti che uscì dalla sua bocca non appena salito al piano superiore, dove erano stati appesi settantacinque dipinti astratti e semi- astratti, e alcune opere dello scultore Ernst Neizvestnyj (Fig. 3); fu proprio quest'ultimo, ingenuamente, a insistere affinché il primo ministro e il suo seguito salissero al piano superiore, dove Nikita Sergeevič esplose, influenzato e imbarazzato dalla presenza dei burocrati che lo accompagnavano, provocato nella sua scarsa competenza, irritato per la propria incapacità di capire, nervoso per un'ennesima manifestazione pubblica della propria ignoranza, indispettito dall'ardire di un gruppo di «scapestrati giovanotti» che, in barba alla disponibilità mostrata dal partito e da lui medesimo, rifiutavano di osservare le più elementari istanze del discorso artistico-estetico sovietico²⁰.

Suddette istanze prevedevano un'arte che fosse comprensibile a tutti, appartenente al popolo, un'arte mimetica nei confronti di quella realtà che grazie alla destalinizzazione poteva essere mostrata senza filtri. Le opere del gruppo di Beljutin si discostavano totalmente da certi canoni, e potevano infatti essere classificate all'interno della corrente dell'espressionismo astratto; per realizzarle, questi artisti usavano tecniche ben poco diffuse nella Russia di quei tempi, come il collage.

I resoconti ci informano di come Chruščëv abbia rivolto il proprio rancore non solo all'indirizzo degli artisti presenti, ma anche dei funzionari che lo accompagnavano, ed esemplare è quanto egli disse a Leonid Il'ičev: Khrushchev called out to the head of the Central Committee's Ideological Commission, Leonid Ilyichev: "Comrade Ilyichev, I am even more upset by the way your section is doing its work. And how about the Ministry of Culture? Do you accept this? Are you afraid to criticize?... One cannot tell whether these have been painted by a man's hand or daubed by the tail of an ass". And he ended by saying: "Gentlemen, we are declaring war on you!"²¹

Le minacce di punizioni esemplari e di espulsioni indirizzate ai numerosi artisti non conformisti della mostra, ad appena un mese di distanza dalla pubblicazione, per volere dello stesso Chruščëv, di *Una giornata di Ivan Denisovič*, testimoniano un repentino cambio di rotta, spiegabile principalmente con l'imbarazzo e la frustrazione

¹⁹ Cfr. G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 268.

²⁰ *Ibidem*, pp. 268-269.

²¹ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 95.

del primo ministro «ogniquale volta il discorso toccasse la cultura», fattori che, secondo Gian Piero Piretto, incisero «probabilmente più di buone intenzioni o calcoli opportunistici»²², anche se tra le molte possibili letture della perdita di controllo al Maneggio c'è anche quella che vede l'ira di Nikita scatenarsi contro la mancanza di riconoscenza, le pretese eccessive e inadeguate di quella *bohème* artistica che non apprezzava gli sforzi, le concessioni, i molti segnali lanciati, non ultimo la pubblicazione del racconto che riportava apertamente la realtà dei *lager* staliniani²³.

Alla visita del primo segretario seguirono, nell'immediato, attacchi su ogni fronte agli artisti non allineati, e ad esempio, in un editoriale pubblicato il 3 dicembre sulle pagine della *Pravda*, si ribadì «la politica leninista dell'orientamento del partito» nelle arti²⁴. In un clima iniziale di effettiva confusione all'interno del PCUS, che vide la rimozione e il quasi immediato ripristino delle opere criticate da Cruščëv nella parte della mostra aperta al pubblico – fatto questo che fece pensare agli intellettuali più liberali che il rinnovamento non potesse più essere fermato – i discorsi pronunciati da Leonid Il'ičëv il 17 dicembre del 1962, in occasione di un incontro con quattrocento artisti a una riunione del Comitato Centrale, e dal primo ministro l'8 marzo del 1963, diedero nuovo vigore a quegli autorevoli esponenti del realismo socialista che con la destalinizzazione erano stati messi da parte, come i sopracitati Serov e Gerasimov, e posero le basi per un ritorno a posizioni più conservatrici²⁵:

Leonid Ilyichev made it clear that the Party was reassessing its policy of liberalization in the arts and expected the creative community to adhere to the principle of socialist realism. In literature, the anti-Stalinist line would be pursued but the writers must recognize the Party's "guidance" in literature, as well as in the other arts²⁶.

Delle lettere di protesta furono firmate da numerosi autorevoli esponenti dell'*intelligencija*, i quali, come ha notato lo storico e giornalista David Caute, chiedevano a Chruščëv di «porre fine alla persecuzione del formalismo e dare assicurazioni che non sarebbero stati ripristinati i metodi stalinisti»²⁷; il primo segretario non rispose fino all'8 marzo del 1963, quando, in un suo discorso, che

²² G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 270.

²³ *Ibidem*.

²⁴ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 96.

²⁵ *Ibidem*, p. 101.

²⁶ *Ibidem*, p. 99.

²⁷ D. Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 594.

sempre Caute paragona a quello pronunciato da Ždanov nell'agosto del 1946²⁸, "he complained that the dissident artists were obsessed by gloom, doom, sickness, madness, alienation, isolation, and decay [...] Evidently, Mr. K wanted monuments to be monumental [...] Khrushchev recalled that on New Year' Eve, when returning to Moscow 'from the suburbs', he had spent a day in the woods [...] 'And now the modernists, the abstractionists, want to paint these fir trees upside down and claim it as the new and progressive in art' "²⁹.

A differenza dei letterati e di altri esponenti dell'*intelligencija*, che protestarono manifestamente, ad esempio con letture pubbliche³⁰, gli artisti che avevano esposto le loro opere al Maneggio scelsero di tenere un basso profilo, tornando nei loro studi, e così il partito decise di concentrare i propri sforzi nel controllo dei letterati. Tuttavia, "retiring to their studios— commentano Paul Sjeklocha e Igor Mead nel loro studio qui più volte citato – did not mean complete defeat for the unofficial artists [...] In fact, the incident was the starting point which gave the modern-art movement such an initial impetus and desire for legitimacy that, by the summer of 1964, the unofficial community boasted of having gained a significant following from the general public – particularly from the young intelligentsia which suddenly began to acquire works of art in accordance with their intellectual tastes"³¹.

Oltre alla guadagnata considerazione in patria, gli artisti non conformisti cominciarono ad acquisire fama anche all'estero, con musei disposti ad esporre le loro opere, e collezionisti pronti ad acquistarle; ad esempio, nel 1964, Nejzvestnyj poté mostrare i suoi lavori a Vienna³², mentre in Italia, a L'Aquila, nel 1965, «presso la galleria castello Spagnolo, si svolge la mostra "Alternative attuali II"»³³, con la partecipazione, tra gli altri, di Il'ja Kabakov (Fig. 4), che sarebbe poi diventato uno dei massimi esponenti del "concettualismo moscovita", e dello stesso Nejzvestnyj.

²⁸ Come ci dicono F. Benvenuti e S. Pons ne *Il sistema di potere dello stalinismo. Partito e Stato in URSS. 1933-1953*, Franco Angeli, Milano 1988, pp. 281-282, alla parziale liberalizzazione culturale verificatasi durante il secondo conflitto mondiale seguì, da parte dei dirigenti del Partito, «una volontà politica persuasa dell'inadeguatezza dei controlli politici sinora messi in atto nel periodo di pace e fermamente decisa ad imporre l'ideologia come perno essenziale della compattezza del sistema»; in quest'ottica si inserisce la campagna di irrigidimento ideologico portata avanti da Ždanov, detta *ždanoviščina*, il cui episodio forse più noto è il violento attacco rivolto contro i letterati Anna Achmatova e Michail Zoščenko. Nel suo discorso Ždanov, partendo dal caso particolare, enuncia una serie di principi universali «basati sulla convinzione che ideologia, educazione e cultura formassero un insieme inscindibile». Gli intellettuali dovevano essere guidati dalla politica, e dovevano stare, usando proprio le parole dell'ideologo sovietico, «in prima linea sul fronte ideologico».

²⁹ D. Caute, *op. cit.*, p. 594.

³⁰ Cfr. G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 283.

³¹ P. Sjeklocha, I. Mead, *op. cit.*, p. 102.

³² Cfr. D. Caute, *op. cit.*, p. 595.

³³ A. Obuchova. E. Barisoni, *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, Skira, Milano 2007, p. 57.

Già durante gli anni della direzione di Chruščëv si concluse, quindi, quella parentesi libertaria chiamata “disgelo”, e il suo stesso principale protagonista non ebbe miglior sorte; gli insuccessi internazionali, la crisi economica, la disoccupazione e, infine, la controffensiva di coloro che erano stati messi in secondo piano con la destalinizzazione, portarono al pensionamento del *leader*, la cui deposizione vide spiccare la figura che avrebbe poi guidato il periodo successivo: Leonid Brežnev.



Fig. 1. Il'ja Beljutin, *Pasternak*, 1969, olio su tela, Collezioni Morgante



Fig. 2. Pavel Fëdorovič Nikonov, *Geologi*, 1962, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



Fig. 3. Ernst Neizvestnyj, *Soldato caduto*, 1957, bronzo, University of California Art Museum, Berkeley.



Fig. 4. Il'ja Kabakov, *Specchio rotto*, 1966, cartapesta e specchio, Collezione Gleser.

Da Brežnev all'avvento di Gorbačëv

Con la destituzione di Chruščëv, nel 1964, subentrò al vertice della segreteria del partito Leonid Il'ič Brežnev, mentre il ruolo di capo del governo venne ricoperto da Aleksej Nikolaevič Kosygin; dopo il "pensionamento" del precedente *leader*, dunque, le cariche di primo ministro e di capo del partito non furono più nelle mani di un'unica persona, anche se dalla fine degli anni '60 Brežnev, grazie al ruolo ricoperto in politica estera, consolidò il suo potere, divenendo la personalità più importante del Paese. La sua politica interna è diametralmente opposta a quella perseguita da Chruščëv, e infatti «il suo stile di governo [...] manteneva buoni rapporti con il "complesso militare-industriale", era in sintonia con il desiderio di tranquillità e stabilità degli apparati e segnava la fine della stagione dell'innovazione continua e degli esperimenti riformatori»³⁴, proprio mentre con la fine del "disgelo" veniva riabilitata la figura di Stalin.

³⁴ G. Cigliano, *op. cit.*, p. 198.

In campo culturale, la parte centrale degli anni '60 vide, citando Gian Piero Piretto, gli «intellettuali alla sbarra»³⁵; il clima divenne sempre più rigido, e ad esempio non fu più tollerato che gli scrittori parlassero nelle loro opere di argomenti considerati scomodi. Scrive Silvia Burini a questo proposito: a partire dal 1965 Brežnev inaugurò la prassi della chiusura delle mostre dopo qualche ora – o quarto d'ora – dalla loro apertura [...] Gli anni della “stagnazione” furono difficili sia per l'*andegraud* sia per le manifestazioni di aperto dissenso: era cominciata – tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 – la stagione dell'eliminazione dei dissidenti, che venivano mandati in esilio o alle cure mediche obbligatorie³⁶.

Gli autori trascinati in tribunale furono numerosi, e particolarmente celebre fu il processo del 1966 che vide coinvolti, e poi condannati per propaganda antisovietica, gli scrittori Andrej Donatovič Sinjavskij e Julij Markovič Daniel', i quali ricevettero innumerevoli manifestazioni di solidarietà, espressioni di un ormai non più celato dissenso esplicitato in varie forme: petizioni, pubbliche letture, manifestazioni, pubblicazioni clandestine fatte circolare dagli stessi autori, fenomeno quest'ultimo che prese il nome *samizdat*. La via del “dissenso”, ovvero il non allineamento ai precetti del partito, iniziò ad essere percorsa da molti artisti, aventi in comune non lo stile ma il sentimento che, come ha scritto Giovanna Cigliano, nasceva dalla delusione per la chiusura degli spazi di critica aperti alla fine degli anni cinquanta, dalla volontà di tenere i riflettori accesi sul problema dei diritti umani e civili in URSS, e acquistò un peso politico spropositato, in rapporto al numero circoscritto delle persone coinvolte, proprio in virtù dell'importanza attribuita dal regime alla questione ideologica [...] La gestione poliziesca dei dissidenti, compiuta attraverso le condanne ai lavori forzati ma anche ricorrendo alla detenzione in ospedali psichiatrici, è proseguita nel corso di tutta l'epoca brežneviana³⁷.

Il problema della questione ideologica fu sempre presente in Unione Sovietica, ma dopo la repressione della primavera di Praga e la chiusura operata da Brežnev, divenne un fenomeno all'ordine del giorno; zelanti funzionari, che avevano il compito di controllare ogni aspetto della vita artistica e culturale, colpivano i dissidenti e li tenevano sotto controllo attraverso una gestione poliziesca e capillare su tutto il territorio. Nel caso vi fossero in programma delle esposizioni di opere d'arte, detti “controllori” si impegnavano a visionare preventivamente, oltre alle opere d'arte stesse, anche i cartellini messi a spiegazione di ogni lavoro.

³⁵ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 284.

³⁶ S. Burini, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ G. Cigliano, *op. cit.*, p. 199.

Il compito principale delle strutture di controllo – è stato notato dalla storica dell'arte Aleksandra Obuchova – fu quello di regolamentare la produzione, l'esposizione, e la circolazione delle opere d'arte figurativa. A vigilare sulla messa in pratica delle istruzioni del partito pensavano la sezione cultura e propaganda del Comitato centrale del Pcus, il ministero della Cultura, l'Unione degli artisti e l'Accademia delle belle arti dell'Urss. Lì venivano redatti e approvati i programmi di musei e sale espositive e si prendevano le decisioni in merito all'acquisto e alla commissione delle opere³⁸.

Mentre molti artisti continuarono a creare opere nell'alveo dell'arte ufficiale, altri, nonostante le politiche restrittive e i controlli serrati, si avvicinarono al mondo non conformista. La scelta di questi ultimi di perseguire un'espressione artistica più libera, volta ad esprimere la loro verità e le loro sensazioni, li portò a vivere in uno stato di perenne ansietà³⁹; la paura di essere scoperti e arrestati li portò all'isolamento, sentimento che fu accentuato dal carattere stesso dell'arte non ufficiale, manifestazione dell'individualità dell'artista. Non si crearono gruppi omogenei, e ogni artista aveva uno stile ben definito; insomma, l'apologia dell'individualità – sostiene sempre la Obuchova – toccava nell'arte "alternativa", vette assolute. Al collettivismo impersonale veniva contrapposto l'universo privato del singolo; alla dipendenza dalle istituzioni, l'autonomia dell'esistenza; all'arte come forma di coscienza sociale, lo psicologismo autoreferenziale. Non stupisce che nell'ambito dell'"arte non ufficiale" degli anni sessanta non esistesse unione di artisti dalla fisionomia ben definita, dichiarazioni collettive o stili unitari. Ogni artista era fondatore e unico rappresentante della propria corrente⁴⁰.

Unico elemento che accomunava questi artisti era la conoscenza dell'arte contemporanea occidentale e del patrimonio artistico delle avanguardie, noti attraverso copie, disegni, riproduzioni, fondamentali per la ricerca formale degli autori. Se è vero, poi, che tutti gli stili venivano studiati con attenzione, non può tuttavia essere negato all'astrattismo il ruolo di corrente più affermata fra gli artisti *underground*, poiché esso «si addiceva come nessun altro linguaggio figurativo alla dissoluzione della forma, la quale veniva assimilata alla realtà corrotta del mondo materiale»⁴¹.

Le opere, come ogni altro tipo di espressione non allineata, venivano conosciute e condivise tramite canali privati; piccole esposizioni organizzate all'interno di case private consentirono agli artisti di poter far vedere le proprie creazioni agli amici più intimi e di discutere di arte e cultura lontano dallo sguardo indiscreto dei

³⁸ A. Obuchova, E. Barisoni, *op. cit.*, p. 27.

³⁹ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

controllori. Con la già citata mostra al Maneggio, la loro fama crebbe, e così «i pittori non-conformisti cominciarono a essere conosciuti nei circoli diplomatici di Mosca e poco a poco anche in Occidente»⁴². Ciò portò, oltre all'organizzazione di mostre all'estero, Italia compresa, anche alla nascita di un mercato dell'arte "sotterraneo", parallelo a quello statale: i primi acquirenti – precisa la Obuchova – furono i rappresentanti dell'intelligencija sovietica (compositori, scienziati, medici); poi gli occidentali: diplomatici, uomini d'affari, giornalisti, turisti. Il mercato "nero" dell'arte contemporanea si configurò all'inizio degli anni sessanta. Entro la fine del decennio, il quadro di un artista del "sottosuolo" sarebbe divenuto souvenir obbligato per i visitatori della capitale [...] Insieme alla lista di musei, alberghi e teatri, gli stranieri ne portavano con sé una con gli indirizzi degli studi e degli appartamenti di artisti che andavano visitati⁴³.

Assume dunque rilevanza il fenomeno del collezionismo delle opere non-conformiste, acquisite dai conoscitori o per reale interesse artistico (è questo il caso della raccolta Sandretti, o delle collezioni Morgante), o per attenzione al tema della dissidenza (a tal proposito è fondamentale la collezione di Norton Dodge, adesso nello Zimmerli Art Museum di New Brunswick, Stato del New Jersey)⁴⁴. Furono proprio questi collezionisti a sostenere, economicamente ma non solo, gli artisti del tutto fuori dal giro delle commissioni statali, mentre altri autori decisero di rimanere nei ranghi degli artisti legittimati, e di aderire quindi al "monumentalismo" brežneviano⁴⁵, salvo poi, in privato, realizzare opere estremamente personali. Tuttavia, oltre alla vendita delle loro opere, gli artisti non conformisti trovarono un modo per poter vivere senza essere accusati di parassitismo, e allo stesso tempo continuare a creare; infatti, coloro che dal loro "sottosuolo", dal loro isolamento, a una cultura differente non volevano rinunciare vivevano un grande momento di solo apparente inerzia. La non partecipazione alla vita pubblica e statale [...] concedeva una gran quantità di tempo libero [...] tra i giovani non allineati divennero di gran moda le professioni di *kočegar* (fuochista) o *storož* (guardiano). Entrambe garantivano uno stipendio, una legittimazione professionale e sufficiente tempo a disposizione per dedicarsi ad altro⁴⁶.

⁴² G. Moncada, E. Crispolti, *op. cit.*, p. 37.

⁴³ A. Obuchova, E. Barisoni, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G.P. Piretto ne *Il radioso avvenire*, *op. cit.*, p. 316, spiega come, a livello culturale, per Brežnev si dovesse esaltare il nuovo modo di vita sovietico, «vera e propria categoria socio-culturale che pretendeva di incarnare la superiorità della morale sovietica rispetto a quella del resto del mondo»; dal punto di vista artistico, questo programma trovò puntuale corrispondenza in «quelle forme di trionfalismo socio-artistico-architettonico che la Russia brežneviana partorì, e che sarebbero state consegnate alla storia con l'etichetta di *monumentalka* (monumentalismo)».

⁴⁶ *Ibidem*.

Il fermento culturale si diffuse sempre di più, coinvolgendo artisti soprattutto di Mosca e di Leningrado, con questi ultimi che spesso si recavano nella capitale per vendere le loro opere, e nuovi e più ampi spazi si affiancarono al privato degli appartamenti come luogo privilegiato di discussione e condivisione. Nel frattempo, nei principali musei sovietici, trovarono maggior spazio le mostre dedicate ad artisti stranieri contemporanei, come Picasso, Matisse, Morandi e altri ancora.

Le conseguenze dell'attività culturale clandestina non tardarono a manifestarsi, e in tal senso è importante citare due episodi: la nascita della *sots-art* (Fig. 5) e la cosiddetta "mostra dei bulldozer".

Il termine *sots-art* – spiega Piretto –, combinazione di socialismo (reale) e cultura occidentale (*art*, in inglese), fu coniato a Mosca nel 1972 da Komar e Melamid, basato sul concetto americano di *pop art*, di cui la variante sovietica era un equivalente [...] Alla *pop art* americana, giocata sulla moltiplicazione e storicizzazione di cose materiali e luoghi comuni [...] i concettualisti sovietici avrebbero risposto operando analogamente sugli unici «oggetti» di cui la cultura sovietica fosse sovrabbondante: la retorica, gli *slogan*, le immagini di propaganda⁴⁷.

Un movimento, quello della *sots-art*, che proprio in quel periodo, col proliferare di opere dal tono trionfalistico, trovò terreno fertile e innumerevoli esempi cui ispirarsi, e i cui iniziatori, Melamid e Komar (Figg. 6-7), autodefinitisi «artisti della distensione»⁴⁸ acquisirono fama anche all'estero, una volta emigrati negli Stati Uniti. Operanti nel periodo detto della "distensione" tra le due superpotenze, i due artisti presenziarono alla sopracitata "mostra dei bulldozer", assieme, tra gli altri, a Oskar Rabin (Fig. 8).

Questa esposizione è emblematica per far comprendere quanto forte fosse ormai per alcuni artisti la necessità di mostrare a un pubblico più ampio le proprie opere. Quel che accadde ebbe un effetto dirompente, e grande risonanza internazionale; nel settembre del 1974, come ricorda Piretto, uno sparuto gruppo di artisti decise di forzare la mano alle regole del gioco e uscire allo scoperto. Su un terreno abbandonato nel quartiere di Čerëmuški, alla periferia di Mosca, tentarono di esporre, senza autorizzazione ufficiale, i propri quadri astratti, sul modello di ciò che si sapeva essere un'abitudine degli artisti parigini e londinesi: le mostre sulle rive dei fiumi⁴⁹.

La vicenda si concluse ancor prima del termine dell'allestimento della mostra, con l'avvento degli uomini del KGB che ruppero i cavalletti e squarciarono le tele, e di tre bulldozer, la cui presenza diede il nome all'evento, che distrussero

⁴⁷ Ivi, pp. 321-322.

⁴⁸ G. Moncada, E. Crispolti, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 317.

ogni cosa davanti a un pubblico sbigottito; una parte degli artisti presenti venne arrestata. Tuttavia, stavolta l'esito della chiusura non fu l'oblio, né le punizioni, che pure sarebbero arrivate, ma solo in seguito; infatti, il risalto dato all'evento dalla stampa e dalle radio internazionali convinse le autorità a concedere una seconda mostra, con luogo, ora e altri aspetti concordati tra gli artisti stessi e il partito: domenica 29 settembre, nel parco Izmajlovskij di Mosca, dalle 12:00 alle 16:00. In quell'occasione, «per quattro ore, più di settanta artisti mostrarono a quindicimila visitatori le proprie opere. La vittoria fu grande, dell'arte libera prima di tutto, poi della curiosità, dell'interesse, della fantasia, ma nessuno si illuse. Infatti la contro-reazione del potere fu immediata»⁵⁰. Alle immancabili punizioni, tuttavia, si accompagnò stavolta una parziale accettazione dell'arte non ufficiale, e infatti, “the Izmilovsky exhibition – sostiene Matthew Jesse Jackson – placed unofficial art in a complex state of semiacceptance by government and union entities [...] the upheavals of 1974 occasioned the gradual expansion of exhibition opportunities for unofficial artists under the eventual auspices of the Painting Section of the ‘GorkomGrafikov’ (MOKKhG, Moscovskiiob’edinennijkomitetkhudozhnikov-grafikov, Moscow City Committee of Graphic Artists), the city’s de facto alternative arts organization”⁵¹.

Gli artisti non conformisti che aderirono a detta organizzazione ebbero infine la possibilità di poter organizzare delle mostre “ufficiali” in cui esporre le loro opere, ma questo comportò un vero e proprio scisma all'interno delle file dell'arte non ufficiale, dividendo letteralmente l'eterogeneo movimento in due fazioni: coloro che, non senza pressioni da parte delle autorità, decisero di entrare nel *Gorkom*, e coloro che invece rifiutarono qualsiasi compromesso che avrebbe potuto limitare la propria libertà espressiva e il proprio dissenso. La spaccatura si concretizzò in occasione della mostra tenutasi tra il 19 e il 22 febbraio del 1975, quando nel padiglione Apicoltura del Centro espositivo delle conquiste dell'economia popolare (VDNCh) viene inaugurata una mostra di venti artisti non conformisti [...] Per vedere le loro opere, prima vietate, la gente resta in fila per ore al gelo. Il'ja Kabakov, che pure era stato invitato, rifiuta di partecipare alla mostra e i lavori di Vitalij Komar e Aleksandr Melamid non passano il vaglio degli stessi partecipanti alla mostra: le divisioni interne al “sottosuolo” della capitale vanno ingrandendosi sempre più. Alla radice delle divergenze di opinione tra gli artisti ci sono sia ragioni ideologiche (la volontà di alcuni di confrontarsi apertamente con le autorità e la riluttanza di altri a lottare per i propri diritti e, così facendo, politicizzare l'arte), sia differenze nelle concezioni estetiche⁵².

⁵⁰ Ivi, p. 318.

⁵¹ M.J. Jackson, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 139.

⁵²A. Obuchova, E. Barisoni, *op. cit.*, pp. 64-65.

Chi non si adeguò, sovente fu costretto ad espatriare, spesso vivendo in un clima di sospetto a causa di coloro che si erano spacciati per artisti non-conformisti al solo scopo di ottenere un visto; non minori difficoltà dovettero poi affrontare coloro che rimasero nell'URSS, in quanto il controllo sugli artisti fu allentato, sostiene Franco Miele nel contributo su *Artisti Russi d'oggi*, «solo per breve tempo, in modo da impedire la formazione di gruppi ben caratterizzati»⁵³.

In patria gli artisti non allineati continuarono a esporre le proprie opere negli appartamenti, rischiando comunque l'arresto per la loro attività⁵⁴, mentre all'estero non mancarono le occasioni per mostrare i lavori e di chi era espatriato e di chi invece non aveva seguito la stessa strada; importante, in tal senso, è la Biennale di Venezia del 1977, in cui venne ospitata la mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, con opere di numerosi artisti non conformisti, di numerosi autori. Tali esposizioni non erano certo viste di buon occhio dalle autorità dell'URSS, che infatti boicottò la Biennale per i successivi quattro anni⁵⁵; inoltre, a seguito delle reazioni negative che comunque in Urss hanno suscitato le iniziative europee a favore del dissenso, numerosi pittori di Mosca e di Leningrado sono stati costretti [...] a dichiarare di non avere nulla in comune con i colleghi o collezionisti che andavano esponendo in varie manifestazioni all'estero le loro opere⁵⁶.

In quegli anni, come già detto, al privato degli appartamenti, soprattutto per i giovani, si erano affiancati altri spazi di condivisione ben più ampi e frequentati, come i locali del Caffè Sajgon di Leningrado. Ma anche la capitale aveva i suoi punti di ritrovo, tollerati dal potere in quanto era «meglio sapere dove giovani "non raccomandabili" si radunavano, che immaginarli sparsi in giro per la città»⁵⁷. I frequentatori di questi locali seguivano tutti gli stili e tutte le mode possibili, un vero e proprio caos culturale che, secondo Gian Piero Piretto, trovò una soluzione nel 1980, anno in cui Mosca fu svuotata di ogni possibile *čudak*, trafficante, capellone, mendicante, puttana. Insomma di chiunque potesse, con il proprio aspetto, comportamento o addirittura aura, gettare discredito sull'immagine di *way of life*

⁵³ F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, scritto negli anni Settanta e riprodotto in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁴ Ad esempio, nel novembre del 1978, come scrive Aleksandra Obuchova nel catalogo qui più volte citato, p. 69, «viene intrapresa una causa penale contro l'artista Viačeslav Sysoev, conosciuto nell'ambiente "sotterraneo" per i suoi disegni grotteschi dedicati alla realtà sovietica contemporanea e per le argute caricature dei dirigenti del partito e dei membri di governo. Sysoev [...] viene arrestato e condannato».

⁵⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁶ F. Miele, *Artisti russi d'oggi*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁷ G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 324.

sovietico e sull'operazione di trasformazione della realtà che a Brežnev stavano tanto a cuore. Perché? Per l'arrivo di milioni di turisti stranieri attratti dai giochi delle Olimpiadi [...] I cittadini, ammutoliti e annichiliti, assistevano allo spettacolo «monumentale» dei nuovi stadi, del villaggio olimpico, delle migliaia di poliziotti che pattugliavano le strade⁵⁸.

Proprio a giochi olimpici in corso, morì Vladimir Semënovič Visockij, cantautore e poeta, figura mitica soprattutto per coloro che erano stati allontanati da Mosca in occasione dell'evento sportivo; nonostante ciò, ai suoi funerali furono presenti circa centomila persone, caricate più volte, inutilmente, dalla polizia. Quella spontanea manifestazione popolare rovinò i piani delle autorità, e si sarebbe riproposta, da allora in poi, ogni luglio, al cimitero.

Dopo – continua Piretto –, tutto fu diverso. La tendenza della cultura sarebbe stata centrifuga. Avrebbe teso sempre più all'Occidente. Brežnev sarebbe morto nel 1982. Dopo di lui tanti «raffreddori» e funerali: Andropov, Černenko. Fino a Michail Sergeevič Gorbačëv e alla sua nuova storia [...] L'Unione Sovietica sarebbe stata sciolta solo nel 1991, ma già dagli anni Ottanta lo spirito del paese sarebbe cambiato. Avrebbe teso verso il dopo: verso il post-sovietismo e il post-comunismo⁵⁹.

Brežnev, stanco e malato, morì nel novembre del 1982, e a succedergli alla segreteria del Comitato centrale fu Jurij Andropov, uomo che non faceva parte della cerchia dei più stretti collaboratori del suo predecessore, ma che, grazie al suo ruolo di direttore del KGB, conosceva perfettamente la reale situazione economica e politica dell'Unione Sovietica.

Andropov – ha notato Sergio Romano nell'appendice all'edizione italiana della *Storia della Russia* dello storico russo-americano Nicholas Riasanovsky – cercò di impostare una sorta di rivoluzione morale. Dalle misure adottate e dai suoi pubblici interventi sembra doversi desumere che egli sperava di risanare l'economia sovietica con una grande campagna di moralizzazione del partito contro l'inefficienza e la corruzione che avevano caratterizzato gli ultimi anni del suo predecessore⁶⁰.

Il suo tentativo riformatore, seppur non incisivo quanto sarebbe servito anche perché bruscamente interrotto dall'improvvisa scomparsa dell'anziano *apparatčik*, portò a un ricambio dei burocrati del partito. Ma al posto di Michail Gorbačëv, da lui portato il più avanti possibile nelle gerarchie, gli subentrò nel

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 325-326.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 326-327.

⁶⁰ A. Romano, *La Russia contemporanea*, in N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2015¹⁵, p. 595.

1984 Konstantin Černenko, uomo che aveva fatto la sua carriera politica all'ombra di Brežnev, e la cui nomina a segretario del PCUS fermò per breve tempo il ricambio generazionale, dal momento che egli guidò infatti il partito solo per circa tredici mesi, prima di morire.

Alla morte di Černenko – sottolinea ancora lo storico e giornalista italiano – il vuoto di potere che aveva caratterizzato l'Unione Sovietica negli ultimi anni e le gravi conseguenze che ne erano derivate per le condizioni del paese, costrinsero i membri del politbjuro ad accantonare le loro preoccupazioni personali e a indirizzare la loro scelta su un uomo giovane ed energico che aveva goduto della stima di Andropov e si era già segnalato in seno al comitato centrale per le sue doti politiche: Michail Gorbačëv⁶¹.



Fig. 5. Alexander Kosolapov, *Lenin and Coca-Cola*, 1982, acrilico su tela, Saatchi Gallery, Londra.

⁶¹ *Ibidem*, p. 596.



Fig. 6. Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, *Art Belongs to the People*, 1974, Mosca.



Fig. 7. Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, *Trans-State*, installazione, 1977.



Fig. 8. Oskar Rabin, *Nepravda*, 1975, olio su tela, Saatchi Gallery, Londra.

GRAFICA ȘI PROPAGANDA ÎN PRIMII ANI DE DUPĂ INSTAURAREA REGIMULUI COMUNIST ÎN ROMÂNIA: EXEMPLE DIN COLECȚIA MUZEULUI NAȚIONAL DE ARTĂ DIN CLUJ-NAPOCA II*

GHEORGHE MÂNDRESCU**

RIASSUNTO. *Grafica e propaganda nei primi anni dopo l'istaurazione del regime comunista in Romania: esempi dalla collezione del Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca II.* Dopo l'istaurazione a forza della dittatura comunista, il modello sovietico ha trasferito in Romania gli esempi esercitati dalla propaganda tramite l'arte, dopo la cosiddetta rivoluzione russa. Lenin consapevole dall'efficacità della diffusione del messaggio visivo programmato fino nei più lontani angoli dell'impero sovietico, ha trovato subito opportunisti romeni quali si sono messi al servizio delle sue idee, iniziando con le prime due mostre organizzate a Bucarest nel 1949: 1) La gravura e il disegno sovietico, 2) Lenin nella pittura russa. Eduard Mezincescu, M.T. Vlad, Titina Călugăru e Gheorghe Șaru, *Grafica sovietică*, Cartea Rusă, București 1950, si sono dimostrati capaci di assimilare subito il linguaggio propagandistico quale gli ha spinto nel primo piano dei potenti del tempo. Simile a loro artisti esecutori hanno messo in atto quelle odiose contraffazioni della propaganda, senza interessarli la verità. Le tracce delle opere di questi esecutori hanno longevità ed è bene di essere conosciute nella società contemporanea. La gestazione degli inizi e poi l'evoluzione della macchina opportunistica sono necessari per curare la condizione contemporanea. Abbiamo considerato necessario di insistere per far conoscere le ultime informazioni sulla figura criminale di Lenin pensando alle generazioni mentite, quali hanno portato con loro nella tomba l'immagine costruita dalla manipolazione ufficiale su quello che era il simbolo di Vladimir Ilici. Abbiamo intanto un dovere santo anche rispetto ai milioni di contadini sottomessi alla menzogna e torturati nell'epoca della collettivizzazione (1949-1962).

Parole chiave: *La gravura e il disegno sovietico, Lenin e la pittura russa, gli opportunisti, il linguaggio propagandistico, la longevità, la collettivizzazione (1949-1962)*

* Într-o primă variantă, restrânsă, în limba italiană, studiul a apărut în Gheorghe Mândrescu – Giordano Altarozzi (a cura di) *Comunismo e comunismi. Il modello rumeno*, Editura Accent, Cluj Napoca 2005, pp.119-130.

** Conferențiar dr. Departamentul de Istorie Medievală, Modernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, isir.cluj@gmail.com

Într-o comunicare susținută la Roma, în anul 2000, privind exterminarea elitelor în România, consecință a instaurării dominației comuniste sovietice, îmi exprimam dorința de a continua analiza referindu-mă la domenii de strictă specialitate¹. O fac acum cu dedicație la sfera creației graficii, în special pe tema cooperativizării agriculturii.

Pătrunderea forțată a comunismului în România odată cu falsificarea alegerilor din 1946, cu înlăturarea monarhiei, cu naționalizarea industriei și a finanțelor, cu "reorganizarea" învățământului și mutațiile din biserică, cu trecerea la procesul de colectivizare a agriculturii ce a durat din 1949 până în 1962, a însemnat concomitent o rapidă preluare a modelelor exersate în spațiul sovietic. Pentru a introduce practic aceste schimbări s-a recurs la recrutarea de propagandiști români, devotați, unii formați prin "burse de studiu" în Uniunea Sovietică sau recrutați dintre prizonieri și care au trecut rapid la a propovădui cele însușite.

Voi prezenta în continuare o analiză a ideilor lansate în anul 1950, urmărind transformările dorite de autoritatea comunistă și mai apoi impuse în domeniul artei, analiză prilejuită de deschiderea la București în 1949 a două importante expoziții de artă plastică sovietică:

- Expoziția *Gravura și Desenul Sovietic*, la Casa Prieteniei Româno-Sovietice și
- *Lenin în pictura rusă*, la sala Ministerului Artelor, cu ocazia împlinirii a 80 de ani de la nașterea lui V.I. Lenin.

Apariția la scurt timp după deschiderea expozițiilor a lucrării *Grafica Sovietică*, la editura Cartea Rusă din București, avându-i ca autori pe Eduard Mezincescu (la acea oră ministru al artelor și informațiilor)², M.T. Vlad, Titina Călugăru și Gh. Șaru, se constituie ca un adevărat manifest menit a schimba orientarea graficienilor și a artiștilor în general vis-à-vis de exemplul sovietic prezentat bucureștenilor³.

Să urmărim mai întâi care erau conceptele privind propaganda și gândurile despre proprietatea privată în cultură, ale domnului ministru Eduard Mezincescu, exprimate în ședința Consiliului de Miniștri din 2 noiembrie 1948, chiar dacă ele se referă la cinematografie: "Ținând seama de faptul că cinematograful este o armă

¹ Gheorghe Mândrescu, *Lo sterminio delle élites in Romania, conseguenza diretta dell'instaurarsi del dominio comunista sovietico*, în Francesco Randazzo (a cura di), *Romania – Italia – Europa*, Edizioni Periferia, Cosenza 2003, pp.85-96; Prima variantă a articolului a fost scrisă în anul 2000 la cererea conducerii revistei „Lettera internazionale” de la Roma și a apărut doar în anul 2005, cu titlul ales de redactori „*Lo sterminio delle élites nella Romania sovietica*” („Lettera internazionale”, Edizione italiana, 1° trimestre, Roma 2005, pp. 23-25).

² Ștefan Marițiu (București), *Naționalizarea și starea de spirit din România în anul 1948*, în "Analele Sighet 6 Anul 1948 – Instituționalizarea comunismului", Romulus Rusan editor, Fundația Academia Civică, București 1998, p.174.

³ Eduard Mezincescu, M.T. Vlad, Titina Călugăru, Gh. Șaru, *Grafica Sovietică*, Cartea Rusă, București 1950.

puternică de propagandă și de agitație pentru mase, este limpede că ea nu va putea să stea la dispoziția guvernului și a poporului în întregime, atâta vreme cât va fi în mâinile proprietarilor particulari”⁴.

Luând ca model Rezoluția Comitetului Central al P.C. (bolșevic) al URSS intitulată: “*Despre lipsurile și măsurile care trebuiesc luate pentru îmbunătățirea editării afișelor politice*”. M.T. Vlad remarca: ea “a constituit pentru creatorii de afișe un adevărat program de luptă, a dus la lărgirea tematicii, la un pas înainte spre oglindirea deplină a realității sovietice, la adâncirea imaginii omului sovietic, la o și mai mare apropiere de viață... în lupta împotriva influențelor impresioniste, în lupta pentru o formă clasică, limpede pentru desăvârșirea realistă a lucrurilor”⁵. Se aduc argumente supreme cuvintele lui Lenin: “Arta aparține poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adânci ea trebuie să pătrundă în însuși grosul maselor largi muncitoare. Ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și iubită de ele. Ea trebuie să unească simțirea, gândirea și voința acestor mase, să le ridice... Arta comunistă, într-adevăr nouă și mare va crea forme corespunzătoare conținutului său”⁶. Aveam deci un program clar de creare a unor noi forme artistice după și în pas cu conținutul propus de necruțătoarea ideologie a luptei de clasă.

În anii petrecuți în occident, Lenin cunoscuse ideile ce circulau în lumea în mișcare a științei sociologiei, de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX iar opțiunea exprimată mai sus nu este întâmplătoare. Iată ce spunea în anul 1922 Walter Lippmann în studiul *Public Opinion*, “destinat a deveni rapid un punct de referință între studiile de istoria comunicațiilor, subliniind cum prin afirmarea instrumentelor de control a orientării opiniei publice se poate individualiza «adevărata revoluție a timpului modern», mai mult decât cea economică, politică, socială. Cartea lui Lippmann sublinia de fapt, cum războiul a rupt echilibrurile tradiționale ale unei societăți elitiste, deschizând definitiv porțile societății de masă și cum în aceasta puterea de condiționare exercitată prin instrumente de comunicare a fost decisivă tocmai pentru că prăbușirea raționalității acutizată prin război a declanșat mecanisme relaționale și comportamentale de caracter identificativ - simbolic. Sarcina fundamentală a noii teorii privind opinia publică pe care încă tânărul dar strălucitul savant de la Harvard o propunea, era în substanță că, așa cum el scria: «ceea ce individul face, se bazează nu pe cunoașterea sa directă și sigură ci pe imagini care se formează și îi sunt date [...]. Felul în care lumea vine imaginată determină în orice moment comportamentul său uman»⁷... Andrea Ragusa remarcă în

⁴ Ștefan Marițiu, *op.cit.*, p. 174.

⁵ M. T. Vlad, *Războiul pentru Apărarea Patriei și construcția postbelică în grafica sovietică*, în Eduard Mezincescu, M.T. Vlad, Titina Călugăru, Gh. Șaru, *Grafica Sovietică*, Cartea Rusă, București 1950, p.70.

⁶ *Ibidem*, pp. 37-38; vezi și Titina Călugăru, *Figuri de mari graficieni sovietici Cucrânci și N.N. Jukov*, în Eduard Mezincescu, M. T. Vlad, Titina Călugăru, Gh. Șaru, *Grafica Sovietică*, *op.cit.*, p.87.

⁷ Andrea Ragusa, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 2008, p.133 apud W.Lippmann, *Public Opinion*, Donzelli, Roma 1995, p. 26, citat de G. Dessi, *Walter Lippmann. Informazione consenso/democrazia*, Studium, Roma 2004, p.87.

continuare, Lippmann ajunge la a concluziona că: "...utilizarea unor masive mijloace de comunicare, cu o propagandă răspândită la nivel capilar, putea să intervină, să orienteze și să îndrepte într-un sens diferit față de un prim moment autonom, opinia publică în general sau segmente ale acesteia"⁸. Dacă Walter Lippmann comenta în 1922, în vest, apariția instrumentelor de manipulare a deciziei maselor, în est un precis observator se evidenția a fi Serghei Stepanovici Chacotin ce are considerații analoge, subliniind importanța organizării raționale a muncii în Comitetele industriale din 1915, transformate după revoluție (n.n. desigur sub supravegherea lui Lenin) în Comitete de propagandă și apoi în Soviete ale muncitorilor intelectuali⁹. La un an după publicarea volumului lui Lippmann, în 1923, când Lenin încă era în viață, ne vine confirmarea faptului că asemenea idei erau prezente și circulau în cadrul tinerei dictaturi din Uniunea Sovietică. Serghei Stepanovici Chacotin în lucrarea: *Principii și metode în industrie, în comerț, în administrația publică și în politică*, ne prezintă propria convingere privind importanța faptului că « *imaginile care se sculpează în capul unei persoane* » pot influența comportamentul individual și de grup: « *frecvența repetare a unui stimul ce se percepe având caracter vizual sau auditiv, se imprimă involuntar în suflet, fixează în memorie imaginea percepută care poate într-un moment adecvat să devină un stimul suficient pentru acțiunea pe care autorul inițiativei publicitare dorește să o înfăptuiască* »¹⁰.

Pentru a înțelege și mai bine ce s-a întâmplat la noi, în România acelor ani, să urmărim o sumară istorie a evoluției manifestului politic sovietic, "...acest fiu al Revoluției din Octombrie". Manifestul politic se vroia a fi forma concentrată de prezentare a idealurilor revoluției ce trebuia să învingă¹¹. Cuvinte de ordine, apeluri se puteau lansa cu această nouă formă de propagandă în sute, mii de copii, cum nu se mai procedase până atunci, atenție, într-o lume ce nu avea instrumentele mass-mediei de azi.

Imediat după Revoluție s-a pus problema răspândirii ideilor bolșevice în lumea mai puțin instruită. Partidul nu a impus propria sa linie estetică, manifestându-se de la început dispute teoretice. Anatol Vasilievici Lunaciarski, apropiat artiștilor Avangardei ruse, a jucat un rol fundamental în dezvoltarea așa zisei "Culturi proletare" propunând folosirea conștientă a produsului artistic cu simboluri de înțeles pentru oameni cu un nivel de pregătire redus. Alături de Lunaciarski un alt proiect l-a propus

⁸ Andrea Ragusa, *op. cit.*, p. 133.

⁹ Andrea Ragusa, *I linguaggi della politica contemporanea*, Piero Lacaita Editore, Manduria – Bari – Roma 2006, p. 147.

¹⁰ Andrea Ragusa, *op. cit.*, p. 133 apud S.S. Chacotin, *Principii e metodi nell'industria, nel commercio, nella pubblica amministrazione e nella politica*, (ed. originală 1923, reeditată în 1924) citată de T.Dell'Era, *Alle origini della teoria della propaganda di Chacotin: il metodo scientifico nell'organizzazione razionale della politica*, în A. Baravelli (a cura di), *Propagande contro. Modelli di comunicazione politica nel XX° secolo*, Carocci, Roma 2005, p. 84.

¹¹ *Il manifesto politico sovietico*, presentazione G. Pavlov, pp. 4 e 32 tavole sciolte in cartela, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 1.

Bogdanov (pseudonimul pentru Alexandr Alexandrovici Malinovski) intelectual, filosof, scriitor, politician, susținătorul Organizației Cultural – educative – Proletaria (*Proletkult*) fondată în 1917 și care trebuia să servească punerii bazelor unei arte proletare, creată de artiști proletari și destinată acestora, subvenționată de stat dar independentă de controlul partidului. În disputa iscată “Lenin a declarat război *Proletkultului* [...], pentru Lenin proletariatul avea o unică organizație, partidul care dirija nu numai politica ci și economia și cultura”¹². Lenin își dovedea din nou înclinația spre dictatură.

Conducătorul bolșevic a intuit rolul prioritar al acestui instrument de influențare și prin decretul despre “propaganda monumentală”, document programatic, a pus în 1918 bazele afirmării propagandei de masă, prin noi forme artistice. “Noua cultură”, el o imaginează prin lansarea de expoziții în trenuri și vapoare, prin sărbători și manifestări populare, unde plastica monumentală devine vioara întâi¹³. Astfel manifestul artistic politic are un rol particular, eficace, în a fixa postul și rolul fiecăruia în marea luptă de clasă ce se declanșa prin instaurarea dictaturii.

Artiștii au sesizat repede natura limbajului, specificitatea sa complexă, aparte, față de manifestul publicitar și comercial existent în timpul țarismului și în mai puțin de doi ani, stimulați de putere, au creat “capodopere” artistice ale manifestului, o creație nouă ce s-a răspândit între milioane de oameni. Primii maeștri ai manifestului politic de la începuturile statului sovietic au fost: A. Apsit, D. Moor, V. Deni, M. Cerëmnykh, V. Majakovskij, I. Maljutin, A. Radakov și N. Kocerghin și la care, în deceniile ce au urmat s-au mai adăugat un A. Dejneka și cunoscuta tripletă Kukryniksy¹⁴.

Pentru definirea stilului acestor afișe s-a recurs la reunirea elementelor exersate în caricatură ca și la ilustrațiile populare ruse, la detalii seci în desen și culoare, la metafora figurativă și hiperbole ce punctau spre expresivitate. S-au răspândit rapid și în afara trenurilor și vapoarelor propagandei (adevărate expoziții itinerante asemeni celor pe care le-am mutat și noi prin căminele culturale în anii '70), manifestele era prezente pe zidurile caselor, pe fortificații, pe coridoarele instituțiilor, în gări, în fabrici și ateliere, în cazărmile militarilor. Deveniseră apreciate și Lenin lansează avertismentul: “Oricine rupe acest manifest sau îl acoperă cu altul, săvârșește un act contrarevoluționar”¹⁵.

În timpul războiului civil s-a lansat o nouă formă în stilul manifestului politic, *Vitrinele satirice* oferite de ROSTA (Agenția telegrafică rusă creată în anul 1919) care

¹² Consuelo Emily Malara, *Creativită e controllo ideologico: considerazioni sulla figura dell'artista in Russia dal 1917 a oggi*, (manuscris, lucrare de licență, Universitatea din Messina 2015) Studia UBB Historia Artium 1/2015, pp.155-156, apud M Geller, A. Nekrič, *Storia dell'URSS dal 1917 a oggi*, Rizzoli, Milano 1984, pp. 214 – 215.

¹³ *Il manifesto politico sovietico*, presentazione G. Pavlov, *op.cit.*, p. 1.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

era un răspuns imediat la evenimentele zilei, cu un limbaj telegrafic. Poetul și ilustratorul Alexandru Majakovski, în anii de început ai regimului, când era plin de entuziasm, caracteriza astfel aceste apariții: “Această muncă nu se poate face fără rapiditatea telegrafului, a mitralierei. Noi o facem nu doar cu toată forța și cu toată seriozitatea de care eram capabili, dar și revoluționând procedeele și stilul, perfecționând arta manifestului, care este înainte de toate artă a propagandei. Dacă în desen este ceva care se cheamă «stil revoluționar», acest stil este cel din Vitrinele noastre”¹⁶.

În anii ' 20 și ' 30 manifestul politic s-a îndreptat spre noi teme și personaje, între care primează reforma în agricultură și recoltele mari. Acum se intră în epoca încheșărilor dramatice când se încearcă să se îngenuncheze milioanele de țărani prin forță și teroarea lansate prin teza leninist-stalinistă a “genocidului necesar”¹⁷. Această “teză” într-o revoluție menită să înnoiască societatea nu a fost inventată de Marx. A mai fost aplicată în timpul revoluției franceze. Și nici ideea eliminării prin înfometare nu-i descoperită de Stalin. În Franța a fost aplicată multor creștini ce erau îmbarcați pe corăbii și ținuți acolo până mureau de foame. Sunt foarte multe similitudini între revoluția bolșevică și ce franceză, pe care le regăsim și la cea național socialistă¹⁸.

Într-o mare expoziție retrospectivă care s-a organizat la Moscova în anul 1941 s-a făcut un adevărat bilanț laudativ al celor peste douăzeci de ani scurși de la apariția manifestelor politice¹⁹ și care se leagă de anii războiului ce urma să vină și de expansionismul din deceniile următoare.

Apare surprinzătoare longevitatea și “firescul” cu care aceste mijloace de propagandă lansate de Lenin se regăsesc și după 94 de ani de la apariția lor. Iată manifestul propagandistic imaginat de Dimitri Moor (Orlov) în 1920 și intitulat: *Te-ai înscris ca voluntar?*,²⁰ reluat de separatiștii din Lugansk (Ucraina) în piață, cu ocazia manifestațiilor din zilele de 3-4 mai 2014 (prezentat în reportajul difuzat pe canalul Tv. France 24, în zilele de 4 -5 mai 2014).

Jertfa supremă, ce nu trebuie uitată, a popoarelor U.R.S.S. pentru distrugerea nazismului nu exclude pentru vechile și noile generații din fosta Uniune, cunoașterea adevărului despre cruzimea sistemului bazat pe forță, minciună și teroare care a dat naștere colosului instaurat după 1917.

¹⁶ *Ibidem*, p. 2, apud Majakovskij, *La risata feroce*, Moscova 1932, pp. 4-5.

¹⁷ *Il manifesto politico sovietico, op. cit.*, p. 2, vezi și Google, *The Soviet Story - sacciv's weblog* (<https://www.youtube/watch?2DX2UTtOUgA> Povestea sovietelor (The Soviet Story) 2008.

¹⁸ Google, *The Soviet Story, op. cit.* Mă întreb văzând diversitatea „reacțiilor” din jur, oare pot exista între noi și astăzi oameni care cred în teza genocidului „necesar”? Când vezi că el s-a produs și în timpul revoluției franceze și în timpul lui Lenin, Stalin, Hitler, Gheorghiu-Dej, Ceaușescu, îți pui întrebarea pentru a preveni mereu și mereu „naivitatea” interpretărilor actuale.

¹⁹ *Il manifesto politico sovietico, op. cit.*, p.2.

²⁰ *Ibidem*, fig. 3.



Dimitri Moor (Orlov) - 1920
Te-ai înscris ca voluntar ?



Afișele separatiștilor proruși din Lugansk – 3 mai 2014

Revenind la cele spuse de propagandistul M.T. Vlad în rândurile de mai sus, unde cuvântul *trebuie* era obsedant folosit de Lenin și a fost preluat și de propagandiștii noștri: “De la artiștii sovietici noi *trebuie* să învățăm că, pentru a face o artă autentică, care să fie iubită de milioane de oameni, *trebuie* să fim alături de aceste milioane de oameni, să le cunoaștem năzuințele, să cunoaștem viața lor, să cunoaștem bucuriile lor, bucurii ce *trebuie* să fie ale noastre, să fim strâns legați de lupta poporului nostru, să fim în primele rânduri ale lui... *trebuie* să știm a învăța de la artiștii sovietici cum să facem din arta noastră o artă activă, de luptă, cum să fim fermi pe poziția luptei împotriva cosmopolitismului și formalismului în artă”²¹. Acest *trebuie*, care părea absurd pentru unii atunci în anii '50 și care azi pentru alții pare de neimaginat, s-a transformat încetul cu încetul într-o realitate cotidiană în deceniul ce a urmat. Mărturie stau seriile de grafici multiplicare sau desene aflate în depozitele marilor muzee de artă ale României și care erau repartizate de Ministerul Culturii ce le achiziționa pentru înfăptuirea politicii culturale realizată prin nenumărate expoziții itinerante lansate în acei ani (și la care am participat începând cu anul 1967 când lucram la Muzeul Național de Artă din

²¹ Titina Călugăru, *op. cit.*, p. 98.

Cluj-Napoca). În acel deceniu, acest gen de imagini a influențat formarea unei generații, mai ales la țară, generație care pierdea concomitent din manualele școlare întregi capitole de istorie națională sau învăța după prezentări mincinoase, trunchiate. Această generație are azi în jur de 50-60 de ani și este evident marcată de propaganda acelor ani.

Imaginea șablonardă lansată va urma indicații tot mai precise, subliniate tot în lucrarea pomenită mai sus: “arta *trebuie* să dezvăluie frumusețea, măreția, mândria omului. Artiștii noștri *trebuie* să servească pe oamenii muncii care făuresc bunurile, viitorul și istoria Patriei noastre cu ochii aceia calzi, plini de dragoste și de înțelegere cu care privea Lenin, cu care privește Stalin, pe oamenii simpli din masele poporului sovietic, pe oamenii simpli din întreaga lume. Ei *trebuie* să dezvăluie cu mijloacele artei... frumusețea morală a acelora în care încep să se contureze puternic trăsăturile omului nou de tip leninist - stalinist”²². Propaganda comunistă în anul 1950 se pare că se simțea destul de bine instalată pentru a face asemenea afirmații, introducând o nouă lozincă care a dominat acei ani și anume că “artiștii noștri *trebuie* să studieze adânc învățătura marxist-leninist-stalinistă, istoria P.C.(b) al URSS, viața minunată a lui Lenin și Stalin... să deslușească tot mai limpede căile de aplicare a realismului socialist în artă.”²³

Aici sunt dator să fac unele clarificări privind cunoașterea adevărului care era ascuns de aceste lozinci sforăitoare și în special să comentez despre imaginea lui Vladimir Ilici Lenin “cu ochii aceia calzi, plini de dragoste și de înțelegere cu care privea...”. Socot că astfel, cunoscând adevăratul caracter al conducătorului mitizat, caracter relevat azi de documente ascunse cu grijă până de curând, va fi mai bine receptată și analiza temei studiului nostru.

Pentru noi, copiii de atunci, el era cel cu “Lampa lui Ilici” ce aduce “lumina de la răsărit”, cel cu marele plan “NEP”, cel iubit, plâns și “vizitat”, stând la coadă, în fața mausoleului de la Kremlin. Dar, după decenii, citind cartea lui Dmitri Volkogonov, *Lenin, O nouă biografie*, Editura Orizonturi, București 1994, bazată în special pe documente semnate de Lenin și necunoscute sau văzând pe Internet, filmul excepțional al regizorului Edvins Šnore, “The Soviet Story” (Povestea Sovietelor), imaginea s-a schimbat radical datorită unor dovezi cutremurătoare.

Caracterul adevărat al lui V.I. Lenin transpare urmărind pagini din corespondență sau idei din documentele de stat semnate de liderul comunist și publicate de Volkogonov în acel început de eră nouă din primii ani ai deceniului zece. Sunt evidente tendințele omului politic de a impune soluții criminale. În scrisoarea expediată la 20 august 1918 lui Nicolai Semașko, Comisar pentru Sănătate, el exultă: «Vă felicit pentru suprimarea energetică a chiaburilor și a alb-gardiștilor din regiune. Trebuie să batem fierul cât e cald

²² Eduard Mezincescu, *Chipul lui Lenin și Stalin în grafica sovietică*, în Eduard Mezincescu, M.T. Vlad, Titina Călugăru, Gh. Șaru, *Grafica Sovietică*,...op.cit., pp.34-35; vezi și Gh. Șaru, *Reprezentarea omului sovietic în grafica sovietică*, în Eduard Mezincescu, M.T. Vlad, Titina Călugăru, Gh. Șaru,... op. cit., p. 110.

²³ Eduard Mezincescu, op. cit., p.35..

și să organizăm săracii din regiune, să confiscăm toate grânele și toate bunurile chiaburilor rebeli, să-i spânzurăm pe conducătorii chiaburilor... să arestăm ostatici dintre cei bogați și să-i ținem închiși»²⁴. Să urmărim numeroase alte citate: «Dictatura înseamnă – luați aminte o dată pentru totdeauna! – puterea neîngrădită bazată pe forță și nu pe lege»²⁵. Puterea neîngrădită de lege, bazată pe forță, în cel mai simplu sens al cuvântului, reproduce exact conținutul noțiunii de dictatură²⁶, «Dictatura nu înseamnă altceva decât puterea neîngrădită de nici un fel de lege sau regulament și bazată direct pe folosirea forței...își creează propriul tribunal și instituie pedepse, aplică forța, creează o nouă lege revoluționară»²⁷. Urmând exemplul Revoluției franceze, cu al său cuțit din ghilotină, Lenin a înființat Ceka (Comisia extraordinară pentru combaterea contrarevoluției și sabotajului – condusă din decembrie 1917 de Felix Dzerzinski) care se impunea cu ajutorul revolverului²⁸. «Înțelegătorul» Lenin, îi scrie social-revoluționarului de stânga Steinberg, care era împotriva împușcării pe loc a oricui ar fi pactizat cu dușmanul «Dimpotrivă...tocmai în asta constă patosul revoluționar...Sper că nu-ți închipui că vom ieși victorioși dacă nu vom folosi cel mai dur gen de teroare revoluționară»²⁹. Lenin îi recomandă lui D.I. Kurski, Comisarul Poporului pentru Justiție să «...înscezeze un proces politic care să-i învețe minte pe acești intelectuali ticăloși. »³⁰ și mai departe «După părerea mea, ar trebui să extindem folosirea execuției...Legea nu trebuie să abolească teroarea. A permite așa ceva ar însemna o autoamăgire sau înșelătorie. E absolut necesar ca teroarea să fie legalizată principial, în termeni clari, fără echivoc»³¹.

Cel “...cu ochii calzi, plini de dragoste”, veghea ca un “profesionist” în ale terorii pentru perfecționarea metodelor de punerea ei în practică: «Supravegherea trebuie să fie perfecționată (să existe despărțituri speciale, pereți de lemn, dulapuri sau separeuri pentru schimbarea hainelor), la aceasta adăugându-se percheziții inopinate, un sistem de verificări duble sau chiar triple, după toate regulile artei percheziției etc.»³², sugerând primul ca arestările să se opereze în timpul nopții³³. Pe aceste baze Lenin

²⁴ Dmitri Volkogonov, *Lenin. O nouă biografie*, Editura Orizonturi, București 1994, pp. 267-268 apud *Leninski sbornik – Culegere de articole despre Lenin*, vol. 18, Moscova 1931, pp. 186 -187.

²⁵ Dmitri Volkogonov, *op. cit.*, p. 269 apud Lenin, *Polnoe sobranie socinenii* (Opere complete), în continuare PSS, vol. 41, p.376.

²⁶ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, apud PSS, vol. 41, p. 380.

²⁷ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p. 269 apud PSS, vol. 41, p. 383; vezi și Marius Oprea, *Nașterea Securității*, în “Analele Sighet 6...”, *op.cit.*, p. 273.

²⁸ Dmitri Volkogonov, *op. cit.*, p. 266.

²⁹ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p. 265 apud PSS, vol. 36, p. 196.

³⁰ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, pp. 271-272 apud PSS, vol. 54, p.221.

³¹ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p.270 apud PSS, vol. 54, p. 189, 190.

³² Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p.271 apud PSS, vol. 52, pp. 222-223, 275; vezi și Centrul rus pentru conservarea și studierea documentelor istorice recente (Arhivele Comitetului Central al Partidului) în continuare RTHIDNI, dosar 17, op. 3, doc. 164 f. 2.

³³ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p. 271 apud *Leninski sbornik op.cit.*, vol.37, Moscova 1970, p.114.

lansează Administrația de Stat a Lagărelor GULAG³⁴, unde se vor pune în practică înfricoșătoarele epurări din anii '30. Cum bine remarcă Volkogonov, epurările sunt, de regulă asociate cu numele lui Stalin dar "...adevăratul părinte al execuțiilor, al terorii în masă și al organelor aflate deasupra statului a fost Lenin". Tot acesta se întrebă: "Cum era în stare Lenin care se pretindea liderul unei lumi noi, să scrie personal ordine de spânzurătoare, de împușcare, de închiderea oamenilor în lagăre de concentrare, știind că lucrurile acestea nu vor rămâne simple cuvinte așternute pe hârtie"³⁵.

Cunoscutul disident sovietic Vladimir Bukovschi în filmul *The Soviet Story* comenta astfel conceptul lui Lenin despre lupta de clasă: "Lenin credea... că armonia supremă putea fi atinsă numai după ce oamenii din anumite categorii erau uciși. Inițial, când comuniștii au venit la putere și nu contează unde: în Rusia, în Polonia, în Cuba, în Nicaragua, în China ei au distrus cam 10% din populație. Acesta a fost un obiectiv specific lor. Spuneau că asta folosea nu pentru uciderea inamicilor pentru că nu erau inamici, ci folosea pentru o restructurare a societății. Era un fel de inginerie socială. Intelectualii marcanți, cei mai buni muncitori, cei mai buni ingineri, toți erau uciși. Apoi încercau să restructureze noua societate". Documentul semnat de Lenin și filmat este cutremurător: «Înființați cel puțin o sută de Gulaguri! Executați ostaticii! Faceți-o astfel încât populația pe sute de mile împrejur, să vadă și să se cutremure. Semnat, Lenin». "După cum spunea Lenin, reprezentau mica burghezie, principalii dușmani ai revoluției. Dacă nu erau lichidați, trebuiau să fie reeducați, astfel încât să-și însușească abecedarul socialismului"³⁶. «Lasă-i pe dulăii societății burghize să țipe și să geamă după fiecare cățel nedorit: între timp noi vom doborî la pământ pădurea mare și bătrână. semnat Lenin»³⁷.

Se pune întrebarea: Cum de aceste particularități ale caracterului lui Lenin au rămas ascunse timp de decenii? Chiar nu erau cunoscute de contemporani?

În perioada formării sale, încercând să se apropie de Plehanov pe când se aflau amândoi în Elveția, Lenin l-a întâlnit în 1895 pe Petru Struve, un strălucit intelectual care publicase în 1894, la Petersburg, lucrarea "*Note critice despre dezvoltarea economică a Rusiei*", o lucrare de interes pentru marxiști, ce a stârnit dezbateri pentru că autorul respingea ideea ca statul să oprime societatea, avea o viziune pozitivă asupra capitalismului și a posibilității sale de a evolua³⁸. La sfârșitul secolului al XIX-lea Petru Struve a fost reprezentantul "Marxiștilor legali", grupare astfel calificată, cu dispreț, de către adversari care denunțau capacitatea lor de a propaga idei în libertate. Struve a strâns în jurul său adepți ce au devenit cunoscuți în deceniile următoare. Îi amintim pe Nicolai Berdiaev,

³⁴ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p. 276 apud RTHIDNI, dosar 17 op. 3 doc. 153, f. 2-6.

³⁵ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, pp. 268-269.

³⁶ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p.278 apud, PSS, vol. 36, pp.255-257.

³⁷ *Ibidem*, p. 193.

³⁸ H.C. D'Encausse, *Lenin, L'uomo che ha cambiato la storia del'900*, La biblioteca di Repubblica, Roma 2006, p. 59.

Mihail Tugan – Baranovski, Simion Frank și viitorul teolog Serghei Bulgakov³⁹. Petru Struve, cunoscându-l în acei ani pe contemporanul său Lenin și căruia îi va supraviețui încă douăzeci de ani, îi face o caracterizare: “impresia pe care Lenin mi-a făcut-o și care va rămâne pentru totdeauna a fost neplăcută... L-am simțit imediat ca pe un dușman, chiar și când eram aproape... Brutalitatea și cruzimea lui Lenin semnalate încă de la prima noastră întâlnire era indisolubil legată de o dorință de putere de neoprit... Ceea ce este teribil în Lenin este amestecul de ascetism personal cu capacitatea de a se autoflagela și de a pedepsi pe alții, care se exprimă într-o abstractă ură socială și o rece cruzime politică”⁴⁰.

Setea de putere, fără scrupule, l-a împins pe Lenin spre trădare, pe care o cunoșteau și cei din jurul său. Cercetătorul J. Jacoby semnală generației noastre, printr-un articol publicat în 1962, că Lenin nereușind să distrugă țarismul cu propaganda, nu ezită să împingă Rusia spre o altă cale, cea a războiului, care să o ducă la înfrângere și astfel să poată fi manipulată. Cum războiul se anunța deja, Lenin trădând, în iunie 1914 se duce la Berlin, intră la Ministerul de Război german și își oferă serviciile. Nu mai respectă principiile lui Marx, ci dominat de patima cuceririi puterii cu orice preț, acceptă să respecte instrucțiunile în concordanță cu interesele de moment ale Germaniei inamice. Autorul articolului ne redă în citat “justificările” lui Lenin: “Adesea sunt acuzat de a fi făcut revoluția noastră cu bani germani. Nu am negat aceasta și nu o voi nega; dar în compensație, cu bani rusești voi ridica aceeași revoluție în Germania”⁴¹. Ce autocaracterizare mai bună ca aceasta. Iată omul lipsit de scrupule, politicianul care există numai pentru a dobândi puterea trecând peste cadavre, peste suferința umană. Caracterizarea lui Petru Struve, prezentată mai sus, se dovedește corectă, lucidă.

După 1924, la moartea prematură a lui Lenin, încercarea de a-l transforma într-un mit făcea parte din programul propagandistic dorit, la el participând și marea de publicații ce a “analizat” ideologia și realizările sale, urmărind cu grijă ca informații de arhivă să fie ascunse. Statui gigantice sau mai mici, până la cele de birou, picturi și manifeste de tot felul au împânzit fiecare loc al prezenței puterii dictatoriale. În umbra acestui mit urmașii au comis cele mai abominabile crime. (Azi, statuile, efigiile lui Lenin încep să cadă peste tot și datorită faptului că memoria popoarelor a păstrat amintirea faptelor sale criminale, pe care nu le-a putut ascunde nicio poleială. Ultimul exemplu, este prăbușirea statuii colosale a lui Lenin de la Harkov, în Ucraina pe care el, după 1917, a încercat să o supună prin teroare. Igor Plotnițki ales “președinte al Republicii Lugansk” la 2 noiembrie 2014, cu 63% din voturi, foarte atașat de trecutul sovietic și de moștenirea comunistă, chiar nu știe nimic despre milioanele de țărani ucrainieni uciși la început

³⁹ H.C. D’Encausse, *op cit.*, p. 58 apud R. Pipes, *Struve, Liberal on the Left 1870 – 1905*, Cambridge Mass. 1970.

⁴⁰ H.C. D’Encausse, *op. cit.*, p. 64 apud R. Pipes, *Social - Democracy and the Saint – Petersburg Labour Movement*, Cambridge Mass. 1963, p. 72.

⁴¹ J. Jacoby, *Come Lenin andò al potere*, în „Historia”, nr. 57, Milano agosto 1962, pp. 58-64.

de Lenin și mai apoi de Stalin, când afirmă că demolarea statuii este un “genocid moral”-vezi pe Internet, Igor Plotnički Lugansk și statuia lui Lenin de la Harkov). Istoricul Hélène Carrère D'Encausse a publicat la Paris, în 1998 o biografie dedicată lui Lenin pe care o începe cu întrebarea de pe supracopertă: “Iubit în viață și venerat ca și un sfânt după moarte, Lenin (pseudonim de la Vladimir Ilici Ulianov) a fost liderul de necontestat al revoluției ruse și a dirijat personal regia «teroarei roșii» în anii războiului civil, înainte de a fi idolatrizat precum o icoană de la Moscova la Ulan Bator, de la Phenian la Havana. Dar cine era cu adevărat Lenin ? Un criminal responsabil pentru una dintre cele mai teribile tragedii ale secolului sau o victimă a schimbărilor istorice pentru care se va face în final justiție?”⁴². Și în continuare remarcă: “Părinții fondatori ai marxismului care nu au trăit destul de mult pentru a vedea cum cei care se revendicau continuatori și au pus în practică ideile lor, au scăpat procesului făcut comuniștilor și Lenin pentru mult timp a beneficiat de protecția lor (a părinților fondatori). Timp de trei sferturi de secol puterea comunismului a protejat pe cel care pentru prima dată a transformat utopia în sistem de putere. A-l contesta pe Lenin însemna să lipsești statele comuniste de legitimitatea conferită lor de omul idealizat de succesori, de *leninismul* pe care l-au amanetat: referirea supremă era adevăr immanent. Supraviețuirea sistemelor comuniste cerea de fapt o astfel de legitimare. Plecând de la ea a fost ușor să-l critice pe Stalin aruncând moștenirea sa în numele «întoarcerii la Lenin»⁴³.

Stalin a preluat cu fidelitate linia politicii predecesorului iar „în anii următori, Menjinski, Jagoda, Ejov și Beria aveau să inventeze și să perfecționeze noi metode, bazate pe experiența lui Lenin”⁴⁴ – acest geniu al răului.

Lenin a fost deschizătorul de drum în seria nefastă de abuzuri pe care ne-a oferit-o istoria secolului XX. Să urmărim cum se apropie prin ideologie trei dintre cei mai cunoscuți dictatori ai timpului:

Lenin, *Cuvântare în fața comisarilor educației*, 1923: «Dați-ne un copil de opt ani și vă garantez că va fi bolșevic toată viața».⁴⁵

Hitler, *Mein Kampf*, 1933: «Individul trebuie să accepte lipsa de importanță a propriei sale persoane, să se integreze unei puteri superioare și să fie mândru că este parte din forța și gloria acestei puteri superioare».⁴⁶

Ceașescu, *Programul PCR pentru îmbunătățirea activității ideologice*, 1971: «Trebuie să facem din fiecare unitate școlară un puternic centru de educație în spirit socialist și comunist a copiilor și tinerilor».⁴⁷ Pe dictatorul nostru, Nicolae Ceaușescu, îl

⁴² H. C. D'Encausse, *op.cit.*, supracopertă.

⁴³ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁴⁴ Dmitri Volkogonov, *op.cit.*, p. 275.

⁴⁵ Bogdan Ficeac, *1947 – Începutul procesului de formare a “omului nou”*, în “Analele Sighet 5 – Căderea cortinei”, Fundația Academia Civică, București 1997, p. 309.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

preocupă ideea rescrierii istoriei. În 1971 la o conferință cu instructorii din învățământul politico-ideologic afirma: «...în afară de aceste trecuturi – ca să spun așa – de tristă amintire (s.n.) mai există și un alt trecut: este vorba (...) de trecutul glorios al mișcării revoluționare și comuniste (...). Acest trecut glorios stă la baza dezvoltării viitoare a poporului nostru, în centrul politicii educative!».⁴⁸

În filmul lui Edvins Šnore se afirmă că procesul comunismului nu s-a făcut (n.n. nu s-a votat pentru necesitatea lui, recent, nici în Parlamentul U.E.). “Amintirea milioanele de victime nevinovate a fost ștersă de istorie...”

Și totuși, Agenția română de presă AGERPRES anunță că miercuri 28 mai 2014 România a aderat la Declarația comună pentru a se înființa *Rețeaua Europeană pentru Memorie și Solidaritate*, creată în 2005 (sic). (n.n. vorba românului “Mai bine mai târziu decât niciodată”). Fac precizarea că până astăzi 31 mai 2014, - cum mi-am notat în agendă - pe posturile de televiziune nu am văzut nicio transmisie în direct de la această reuniune și nu s-a organizat o largă dezbatere, ce ar fi firească având în vedere importanța evenimentului). Semnarea acordului s-a făcut la Ministerul Culturii de către ministrul Kelemen Hunor și în prezența reprezentanților țărilor fondatoare: Polonia, Germania, Slovacia și Ungaria. Au fost de față ministrul culturii din Polonia Bogdan Zdrojewski, ambasadorul Germaniei la București Werner Hans Lauk, ambasadorul Ungariei la București Botond Zakonyi și oficiali din Republica Slovacă. Se subliniază că scopul *Rețelei* este cercetarea științifică a comunismului și totalitarismului pentru a stabili adevărul istoric și a-l face cunoscut generațiilor născute după 1989. La întrunirea din 28 mai 2014 s-a stabilit că în 2016 România va fi gazda unui simpozion organizat de *Rețea* și la care va prezenta rezultatele cercetărilor despre comunism⁴⁹.

Pentru mine această știre are o importanță aparte căci la 1 mai 2003 când împreună cu profesorul Antonello Biagini de la Universitatea „La Sapienza” din Roma și colegi italieni și români, am înființat Institutul Italo-Român de Studii Istorice, parte a Facultății de Istorie și Filosofie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, am lansat ca temă de cercetare: *Comunism și comunisme. Modelul românesc*, pentru o sesiune științifică comună ce s-a desfășurat la Messina în 3-4 mai 2004. Comunicările au fost publicate în volum în 2005, dorindu-se continuarea cu tipărirea unei serii cu referire la țările foste comuniste, analize aprofundate, necesare pentru publicarea în viitor a unei istorii a comunismului.⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem*, p. 310.

⁴⁹ Vezi pe Internet: Rețeaua Europeană pentru Memorie și Solidaritate-România a aderat...; Știrea a apărut pe burtiera postului Realitatea Tv în noaptea dintre 30 și 31 mai 2014. Spre dimineața zilei de 31 mai ea a dispărut.

⁵⁰ Gheorghe Mândrescu – Giordano Altarozzi (a cura di), *Comunismo e comunismi... op.cit., passim*. Al doilea volum a apărut între timp: Gheorghe Mândrescu, *Comunismo e comunismi. Il modello rumeno II*, Cluj-Napoca 2016.

Închei această paranteză (cu referire la istorii tragice) pentru a reveni la tema aleasă, analiza unor ilustrații propagandistice ce apar într-o lume bazată pe forță, minciună și teroare.

Cu toate că lista artiștilor români remarcați în 1950 de domnul Eduard Mezincescu și care au început să urmeze exemplul sovietic este destul de restrânsă, autorul speră că miile de vizitatori de la cele două expoziții sovietice reprezentative pentru arta celor 32 de ani de comunism, vor determina o “schimbare binefăcătoare” și la noi⁵¹. Totodată autorul acuză arta burgheză și formalismul, acuză ce se va instala ca o practică permanentă în aprecierea viitoarelor creații care nu se aliniază la arta aservită ideologiei comuniste. El ne spune că “Rămășițele încă puternice ale cosmopolitismului și formalismului îi fac pe mulți dintre artiștii noștri să încerce în mod anacronic să zugrăvească viața nouă și minunată care înflorește astăzi puternic în țara noastră cu culorile mohorâte de pe paleta putredă a decadențelor artei burgheze din apus, în loc să se inspire din vioiciunea, varietatea și bogăția de culori care caracterizează simțul plastic propriu al poporului nostru și exprimă vitalitatea lui biruitoare. Formalismul, cu toate aberațiile lui, este impasul în care capitalismul în descompunere a împins arta”⁵².

Sfârșitul articolului “tovarășului” Mezincescu este cu adevărat “înălțător”, tipic pentru frazele pompoase rostite cu orice ocazie în România anilor '50: “Aceasta va da un avânt nou artei care se făurește în țara noastră în epoca construirii socialismului. Operele artiștilor noștri vor face pe oamenii muncii să iubească cu o dragoste și mai fierbinte Marea Uniune Sovietică eliberatoare, gloriosul său popor și pe genialul său conducător învățătorul și părintele oamenilor muncii din întreaga lume, Iosif Visarionovici Stalin”⁵³.

Am ales pentru a exemplifica în fața dumneavoastră câteva lucrări de grafică, inspirate și comandate de propaganda comunistă, destinate țăranilor, o majoritate ce trebuia sistematic manipulată pentru a deveni o masă de manevră eficientă. Sunt lucrări executate în anii 1950-1954 ca urmare a acestor directive și care se află în colecția de grafică a Muzeului de Artă din Cluj-Napoca. Aceste piese, împreună cu altele, așteaptă în depozite să fie prezentate opiniei publice prin expoziții și albume. Azi ele zac în uitare după ce mai bine de 20 de ani au fost cu insistență purtate în expoziții itinerante - deschise în special la țară – pentru a ajuta la formarea omului nou, comunist. Având în vedere că majoritatea poporului român trăia la țară – și mai trăiește și astăzi – efectul lor, asemeni picăturii chinezești, a fost imposibil să nu lase urme.

Înainte de a prezenta lucrările revin la obligația⁵⁴ de a insista pentru reabilitarea celui numit chiabur care în comunismul din România a fost sinonim cu omul cel mai rău, cu odiosul, precum culacul rus. Datorită acestei etichetări, zeci de mii de oameni au suferit cumplit, familii s-au destrămat, copii nu au putut urma școala, au fost distruse

⁵¹ Eduard Mezincescu, *op.cit.*, p. 33; vezi și Titina Călugăru, *op. cit.*, p. 97.

⁵² Eduard Mezincescu, *op.cit.*, p.34.

⁵³ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁵⁴ Gheorghe Mândrescu, *Lo sterminio.... op.cit.*, pp. 90-91.

carriere profesionale, o întreagă evoluție agricolă și echilibrul satului au fost nimicite. Chiaburul era de fapt, în general, agricultorul cu performanțe deosebite, reprezenta o șansă spre modernizarea agriculturii în pas cu transformările perioadei interbelice din lumea europeană. Cu ei, România de astăzi ar fi prezentat o agricultură diferită, cu siguranță mai ordonată, cu respectul pentru dreptul de proprietate și mai aproape de performanțele actuale.

Dezastrul, care a fost impus și în agricultura de la noi, pe baza “tezei” lui Lenin, după concluziile cercetătorului, istoricul Norman Davies de la Universitatea din Cambridge, a făcut să dispară în Rusia, imediat după 1917 zece milioane sau mai mulți dintre țărani⁵⁵. Cu toată teroarea cumplită oamenii nu au cedat. Exemplul deosebit, până astăzi, este dat de Ucraina unde teroarea se completează cu opresiunea națională⁵⁶.

Stalin, “ucenicul” lui Lenin, continuă programul leninist în Ucraina și la 11 septembrie 1932 i-a scris tovarășului său, Kaganovici: “Situația din Ucraina este foarte rea. Dacă nu luăm măsuri acum am putea pierde Ucraina”. Și a rezultat un plan de acțiune – un plan cumplit, pentru că în iarna 1932 -1933 au fost luate toate proviziile alimentare ale Ucrainei. Regiunea a fost înconjurată cu un cordon pentru a nu pleca nimeni. Oamenii au început să mănânce din resturi. Dar Stalin nu era mulțumit și a ordonat NKVD-ului să confiște toate grânele, toate alimentele din zonă și astfel să condamne oamenii la moarte⁵⁷. Țăranii nu aveau drept nici să cumpere, să facă schimb cu grâne să intre în orașe precum Harkov, Kiev. Copii erau împușcați de agenții NKVD –ului dacă încercau să culegă boabele rămase pe câmp. NKVD –ul cu echipe speciale aduna cadavrele (primeau premiu 200 gr.de pâine / cadavru azvârlit în gropi comune)⁵⁸. Grânele astfel confiscate de comuniști au fost exportate în occident, cu creșteri exponențiale în acei ani⁵⁹. Se scria în presa occidentală despre aceste crime dar Occidentul nu a făcut nimic pentru salvarea ucrainenilor. Șapte milioane de ucrainieni au murit de foame doar într-un an, 1932 – 1933, plus alții înainte și după. Stalin a continuat cu uciderea în masă a copiilor rămași fără părinți “bezprizonia” răspândiți prin țară⁶⁰ (n.n. nu putem să nu facem o paralelă pentru a ne explica ce se întâmplă azi 2 februarie 2014 în Ucraina).

Țăranii români știau ce se petrece în URSS, știau basarabenii ce e dincolo de Nistru, știa un scriitor ca Panait Istrati care după călătoriile din 1927 și 1929 a scris *Spovedania unui învins*, demascând abuzurile constatate la fața locului⁶¹. După război,

⁵⁵ Google, *The Soviet Story*, op.cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, vezi în film considerațiile cercetătorilor Vladimir Bukovschi și Norman Davies.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Vezi și: Elena Dumitru, *Emigrația intelectuală din Europa de est. Cazul lui Panait Istrati/ L'emigrazione intellettuale dall'Europa centro-orientale. Il caso di Panait Istrati*, în Gheorghe Mândrescu (A îngrijit ediția / Ha curato l'edizione) "Anuarul Institutului de Studii Italo-Român / Annuario dell'Istituto di Studi Italo-Romeno", IX, Cluj-Napoca – Roma 2012, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2013, pp. 175-201.

reforma agrară și mai ales cooperativizarea le-au dovedit cu fapte spre ce se îndreptau. Cei mai buni gospodari (denigrați cu numele de chiaburi) știau cel mai bine că ei vor fi primii loviți de către cei aduși în prim plan prin antiselecție.

Iată cum sunt prezentați cei mai buni gospodari (chiaburii) în perioada crâncenei lupte de clasă din anii '50:



Lucrarea lui Florin Calafeteanu, *Între chiaburi*⁶², este o tipică ilustrare a “entuziasmului” impus cu ostentație în epoca colectivizării. Generația noastră a trăit etapa înscrierilor forțate, prin presiuni repetate, prin abuzuri de neimaginat. Ori figurile fericite ale țăranilor nu concordă deloc cu realitatea înfăptuirii acestui abuz și care, ca dovadă, s-a prelungit pe parcursul a treisprezece ani.

Semnificativă este imaginea celor mai buni gospodari (a “chiaburilor”) plasați într-un colț și care, conform directivelor, trebuiau prezentați cât mai respingător, plini de ură, diferiți și prin îmbrăcăminte de restul țăranilor.

Imaginea cuprinde deasupra intrării firma S.M.T. (Stațiunea de Mașini și Tractoare) instituția în care s-au concentrat toate uneltele agricole, proprietatea țăranilor. Prin ea, în numele modernizării, s-a distrus independența țăranului, obligat să fie slujbașul Cooperativei Agricole de Producție (Colhozul).

⁶² M.A. 1827 – tuș, acuarelă pe carton, 0,334 x 0,490 m, semnată dreapta jos cu negru F. Calafeteanu, nedată (M.A.= Muzeul de Artă Cluj Napoca).

Pe peretele din dreapta este sinistra Hotărâre a Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român asupra muncii pe tărâmul înființării Gospodăriilor Agricole Colective și a Întovărășirilor Agricole – cu care a început distrugerea agriculturii individuale.

S-a păstrat și eticheta cu care lucrarea a figurat în expoziții. Ea este elocventă pentru destinația precisă a mesajului dorit:

“Între chiaburi:

*-Nu-mi place deloc când îi văd intrând aici, fiindcă intră
câte unul și ies la muncă în colectiv !”*

Semnificativă este și imaginea țăranului ce deschide ușa. El impune un nou model de îmbrăcăminte diferit de al celorlalți vrând să-l amintească pe muncitor. Are bocanci, stofă din producție industrială. Rămâne doar căciula.



Lucrarea lui V. Vasiliu, *Ce măi loane, în constituția din 1938*⁶³, încearcă să folosească momentul dezbaterii proiectului noii constituții comuniste ca prilej de a continua învrăjbierea dintre oameni, dintre clase și grupuri sociale, de a-i blama pe cei ce sunt de altă părere, ce au obiecțiuni. Figura opozantului mergea pe linia prezentării celui mai bun gospodar (chiaburului). Pe de o parte grupuri numeroase afișând ostentativ

⁶³ M.A. 1864 – acuarelă pe hârtie, 0,418 x 0,525; 0,458 x 0,555, semnată stânga sus cu negru V. Vasiliu, datată după semnătură (1) 952.

bucurie, destindere, zâmbete largi sunt contrapuse exemplului negativ al “celui care cârtește”. Din nou, așa cum a făcut-o constituția, se dorea a se lovi în dreptul și prestigiul proprietății individuale.



Lucrarea lui V. Vasiliu, *Deocamdată am devenit mijlocaș*⁶⁴ încearcă să compromită aceeași figură a celui mai bun gospodar (a chiaburului) dornic să scape din ierarhizarea stabilită de comuniști și deci de plata îndatoririlor supradimensionate. Clasificarea vremii era următoarea; țărani săraci, mijlocași și cei mai buni gospodari (chiaburi).

Funcționarul corupt, îmbătat, are pe masă mapa cu documentele ce vorbesc despre prioritățile epocii: *Dovada de impunere* și instrucțiunile privind *Lupta de clasă*, document răspândit pretutindeni de autoritatea comunistă pentru a-și consolida puterea.

Și țăranii mijlocași, în rândul cărora dorea să ajungă cel mai bun gospodar (chiaburul) din imaginea noastră, au ajuns să fie blamați atunci când puterea comunistă s-a simțit stăpână pe pârgii.

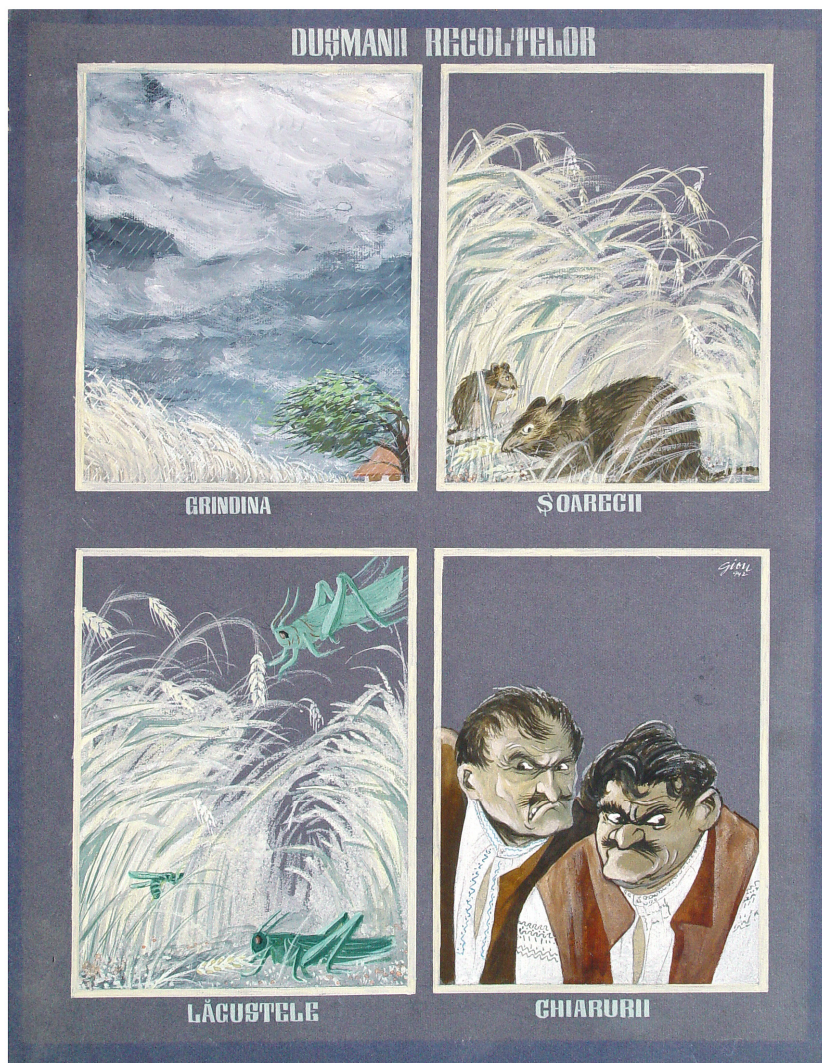
⁶⁴ M.A. 1863 – acuarela și tuș pe hârtie, 0, 316 x 0,489; 0,355 x 0,506, semnată dreapta sus cu negru V. Vasiliu, datată în continuarea semnăturii (1) 954.



Lucrarea lui Gion Mihail, *Drumul spre colectivizare*⁶⁵. Semnificativă apare remarca de pe verso care spune: “Șarpelui când i se face de moarte stă de-a curmezișul drumului!”. Este un apel direct la distrugerea, la eliminarea totală a celui mai bun gospodar (chiaburului). Și numele său apare scris pe corpul șarpelui. Capul șarpelui, figură umană, se înscrie într-o tipologie a imaginii devenită șablon. Cei din căruță au alături simbolurile dominante: drapelul țării și steagul partidului unic și manifestă aceeași atitudine, aș zice drogată, de entuziasm și fericire. Fericirea celor de la care se lua totul.

⁶⁵ M.A. 1844 - acuarelă pe carton, 0,498 x 0,352, semnată dreapta jos cu negru Gion, datată în continuarea semnăturii (1) 952.

GRAFICA ȘI PROPAGANDA ÎN PRIMII ANI DE DUPĂ INSTAURAREA REGIMULUI COMUNIST ÎN ROMÂNIA:
EXEMPLE DIN COLECȚIA MUZEULUI NAȚIONAL DE ARTĂ DIN CLUJ-NAPOCA II



Aceluiași grafician Gion Mihail îi aparține lucrarea, *Dușmanii recoltelor*⁶⁶. Lucrarea se împarte în patru panouri mai mici, fiecare având o altă compoziție cu următoarele titluri:

Grindina Șoarecii
Lăcustele Chiaburii

⁶⁶ M.A. 1845- acvarelă pe carton, 0,617 x 0,465, semnată la mijloc dreapta cu alb Gion, datată în continuarea semnăturii (1)952.

Asocierea celor mai buni gospodari (a chiaburilor) la celelalte trei “cauze” nu mai necesită comentarii. Din nou apare evidentă tendința de denigrare a grupării frunțașilor (a chiaburilor) reprezentați antipatic, cu figuri respingătoare. Era un nou mijloc de a ilustra și alimenta ura împotriva lor. Suntem în anii când zeci de mii de asemenea oameni erau uciși în lagăre și închisori (vezi canalul Dunăre-Marea Neagră).



Lucrarea lui Eugen Taru, *Demascarea chiaburului*⁶⁷. Pe linia propagandei ce-și propusese distrugerea structurii agriculturii românești și orientarea ei după modelul sovietic, lansat prin crimele anilor '30, cei mai buni gospodari ai satelor erau supuși unor presiuni diabolice. Sistemul de cote instaurat ducea la sufocarea oricărei independențe a producătorului agricol.

⁶⁷ M.A.1861 – acuarelă pe carton, 0,785 x 0,517; 0,860 x 0,614, semnată stânga jos cu negru Eug. Taru, nedată.

În imaginea noastră se vrea a se satiriza, a se supune oprobiului public, ascunderea produselor, nesupunerea la hotărârile abuzive ale statului comunist, hotărâri impuse în numele unei așa zise bunăstări comune.

Participă la această demascare reprezentanții doriți ai omului nou, redați prin cele trei umbre: țăranul de tip nou, milițianul și muncitorul.

Cel mai bun gospodar (chiaburul), deci, trebuia eliminat prin orice mijloace din viața satului. Proprietatea privată trecea pe o poziție nesemnificativă, succesul individual fiind practic sufocat. Rămânea doar inițiativa sclavului, a celui supus programelor ce veneau de sus. În aceste limite te puteai remarca. A ieși în afara acestor directive echivala cu nesupunerea.

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

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”¹ care împreună cu Fondul Cultural European pentru România au promovat arta contemporană la sfârșitul anilor 90², iar criticul de artă Dan Hăulică are meritul susținerii proiectului propus de sculptorul Ingo Glass³. Pe plan local trebuie remarcate contactele facilitate de artistul Ilie Boca⁴, și nu în ultimul rând, mobilizarea entuziastă a domnului Vasile Robciuc care a reușit să creeze o deschidere și

¹ 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.

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

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

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

un sprijin real pentru implementarea proiectului⁵. Momentul dezvelirii monumentului și impactul pozitiv al personalităților de talie internațională prezente la Moinești⁶ 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*.

⁵ 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.

⁶ 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”⁷. 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”⁸. 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-dadaism⁹. 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

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

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

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

s-a raportat la cele două personalități¹⁰. 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 avangardiste¹¹, dar stabilirea prin repartiție la Galați¹² 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 străinătate¹³. 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 prezentului¹⁴. 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 propuse¹⁵, 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

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

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

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

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

¹⁴ Titus Mocanu, *Sculptura Ingo Glass*, 1974, Catalog de expoziție.

¹⁵ 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*.

România¹⁶. 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 tratat 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),¹⁷ 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 Bill¹⁸, fondator al mișcării artei concrete din Europa și recunoscut în mediul artistic avangardist¹⁹. 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*

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

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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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 închise²⁰.

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 1996²¹, 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

²⁰ 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.

²¹ 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 emblematică²², 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 umanității²³.

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*

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

²³ 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 soluție²⁴. 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 cromatică 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

²⁴ 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 finalizat²⁵. 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 „căluș 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 cuvânt²⁶. 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 brioză în nara stângă*²⁷. 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*²⁸. 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,*

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

²⁶ 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.

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

²⁸ 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 termenul²⁹.

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 francezi³⁰, ci și de cei de origine română îndreptățiți de sensurile pe care termenul le primește în limba română³¹.

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 hieroglică 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 imaginii³². 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.

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

³⁰ 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.

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

³² 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*³³. 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 materialului³⁴. În schimb A-ul este mai degrabă un triunghi³⁵ 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 spațiului³⁶. 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 desfăcut³⁷. Preponderența decupajelor construite prin linii rotunjite induc ideea femininului, iar preponderența decupajelor construite prin

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

³⁴ 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.

³⁵ 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.

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

³⁷ 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. „Literalele 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 kakemonouri³⁸. 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.

³⁸ 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 sculptural³⁹.

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 perimetrală⁴⁰, 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

³⁹ 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.

⁴⁰ 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 doctorat⁴¹, ne arată un crez, un ideal⁴². 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 Göteborg⁴³. 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

⁴¹ 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.

⁴² *Lucrarea Omagiul lui Brâncuși*, 1998, 400x250x140 cm.

⁴³ 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 globale⁴⁴. 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 viitorului⁴⁵.

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 Simpoziioanele 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 simpoziioanele 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

⁴⁴ 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.

⁴⁵ 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 UNESCO⁴⁶. 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 sa⁴⁷. 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 străinătate⁴⁸, iar cataloagele care prezintă opera artistului promovează în Germania⁴⁹ și Ungaria⁵⁰ 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 Tzara⁵¹.

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.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 68.

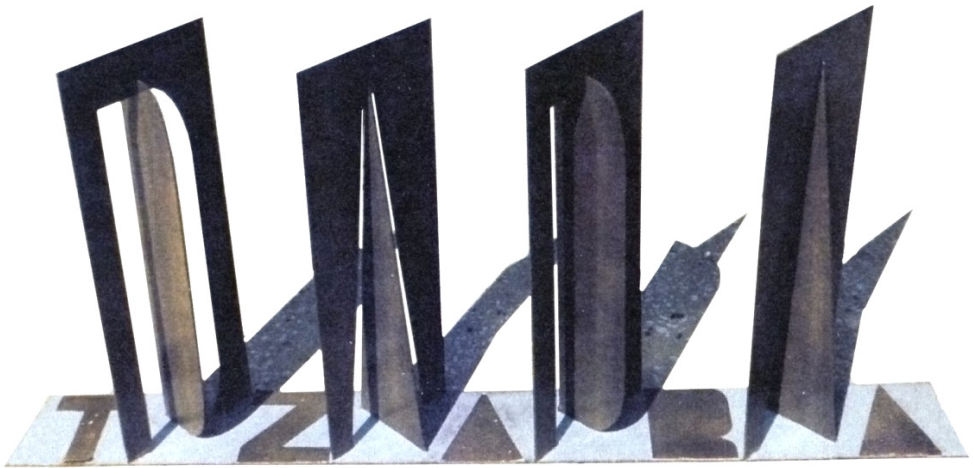
⁴⁸ *Romania Erects Dada Monument*, în *Art in America*, ianuarie 1997, prezintă pe prima pagină monumentul inaugurat în onoarea poetului și fondatorului curentului Dada, Trista Tzara, născut la Moinești, un orașel din estul României.

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

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

⁵¹ Aurel Chiriac, *Deschideri Ingo Glass 75*, Muzeul Țării Crișurilor Oradea 2016.

Ipostaze ale monumentului DADA de la Moinești*



Macheta din corten a monumentului

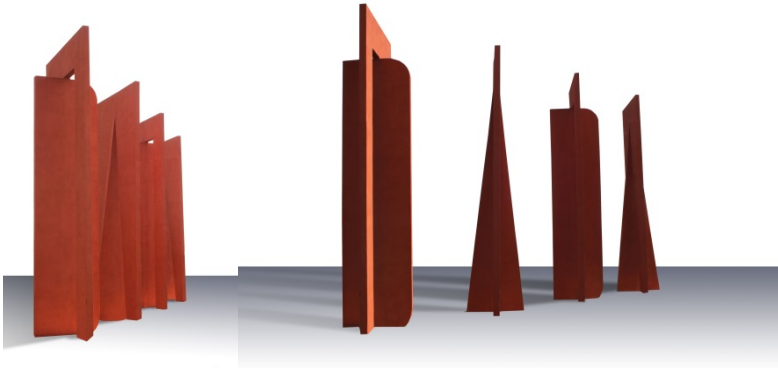
* Imaginile de arhivă provin din colecția artistului Ingo Glass.

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)

VARIA

SCULPTORUL PETRU STOICU - ÎNTOARCEREA ACASĂ



Bogdan Petriceicu Hasdeu

În amplul program managerial al Universității „Babeș-Bolyai” unul dintre obiective înscrie acțiunile de reabilitare și valorificare a patrimoniului cultural-artistic clujean cu efecte pozitive asupra resuscitării memoriei locului încărcat aici de o importantă valoare educativă prin deschiderea oficială (aprilie 1581) a primului Colegiu de rang academic universitar și apoi a Seminarului proiectat de florentinul Massimo Milanesi, tradiție transmisă până în prezent prin exemple evocatoare între care am putea enumera Colegiul Academic cu Galeria Paul Sima, Muzeul Universității, Parcul Memoriei Universitare, o *Arkadenhof* a Universității vieneze, cu busturile rectorilor și profesorilor *Almei Mater Napocensis*, Galeria portretelor rectorilor Universității, figuri de un pregnant realism însuflețit de iluminări spirituale, Colecțiile de artă modernă, cu inestimabila donație a lui Virgil Cioflec, astăzi la Muzeul de Artă al orașului și Complexul sportiv, Parcul Universității/Prof. Iuliu Hațieganu. Pe acest traseu cultural-artistic devenit tradițional, asistăm la împlinirea unui nou punct al programului menționat prin generoasa donație a sculptorului Petru Stoicu, plecat prea de timpuriu dintre noi fiindcă „timpul (său) nu a mai avut răbdare”.

În acest început de secol al tehnologiei de vârf, al vitezei fluxului informațional, paradoxal al înstrăinării noastre datorită calculatorului, tabletei și telefonului mobil, momentul de comuniune, de percepție tactilă, de reculegere în fața unei opere de artă autentică, bustul reprezentându-l pe B.P. Hasdeu, are unicitatea sa.

Îl vedem ca pe o întoarcere acasă a lui Petru Stoicu, nu aceea din parabola *Fiului risipitor* -, ci din aceea a *Semănătorului*, prezent în grafica sa, a răspânditorului bunelor semințe, adică a operelor sale custodite de muzee din țară și din străinătate. **O întoarcere acasă**, pe aceste coline pe care le va fi străbătut - noul campus era deja construit - însuflețindu-le cu această creație din perioada studenției (1981), operă înnobilită de sacrificiul creatorului lipsit - în afara bursei - de mijloacele cerute de o asemenea lucrare monumentală (material, costul turnării etc). Un sacrificiu remarcabil ce îmi amintește de o frumoasă zicere a unui sculptor-umanist al *Quattrocentto*-ului italian, **Pomponius Gauricus** care, în a sa ***De sculptura***, Firenze, 1504, ne spunea că în viața culturală a unei societăți *Scriitorii activează prin cuvinte ... iar Sculptorii prin fapte*. Acest adagiu se potrivește pe deplin biografiei și operei maestrului arădean. Într-o încercare de reconstituire a aceluși moment de har/inspirație a anului desăvârșirii operei, 1981, presupun/cred că un sentiment intim i-a vorbit tânărului Petru de atunci, aflat la una dintre răscrucele începuturilor sale, începuturi atent urmărite și îndrumate de profesorul său întru specialitate, maestrul Artur Vetro, el însuși aparținător, continuator al unei ilustre galerii de sculptori/dascăli a Școlii de Arte Frumoase clujene din interbelic, mai apoi Institutul de artă „Ion Andreescu”, azi UAD-ul: Ion Vlasiu, Romul Ladea, Virgil Fulicea, Kos Andrei, Eugen Gocan, Radu Moraru, Kolozsi Tibor și Alexandru Păsat.

Pornind de la exemplele școlii clujene de sculptură dar găsim și de la început un drum propriu în lucrările modelate în lut, cioplite în lemn sau turnate în bronz și aluminiu, Petru Stoicu găsește euriții cu inflexiuni generoase, cu un sensibil modelaj al marilor suprafețe, uneori agitate, în care volumele sunt scutite de povara detaliului, expresivitatea fixându-se pe conturul și muchiile invadate de lumină, o lecție bine deprinsă de la maestrul său, tehnică la care tânărul va adăuga tentația viziunii monumentale și obstinată orientare spre diferitele direcții și ipostaze ale sculpturii moderne, de la clasicul figurativ – cazul bustului B.P. Hasdeu – la simbolismul abstract de matrice brâncușiană, într-o urmărită îngemănare din care arta sa va câștiga o reală autonomie. Cu această operă Petru Stoicu, revine într-un oraș-muzeu, ocupând pe drept un loc hărăzit în uriașa galerie a cetății Clujului înfrumusețată și însuflețită de numeroasele monumente de for public, dacă ar fi să amintim doar minunata ecvestră a Sf.-lui Gheorghe, creația a goticului transilvan (1373), datorată fraților Martin și Gheorghe, lucrare ce precede glorios monumentele similare ale *Quattrocento*-ului italian, horbota decorativă și statuile bisericii Sf. Mihail, pitoreștile reliefuri renaștentiste ale *Zodiacului Casei Wolphard*, inspirate din volumul umanistului Johannes Honterus Coroniensis (*Imagines constellationum australium*, 1532), sculpturile religioase monumentale ale atelierelor baroce ale lui Johann Nachtigall, Anton Schuchbauer (*Maria protectoare*, 1744), *Obeliscul Carolina* (inaugurat în 1831), cu reliefurile *Biedermeier* datorate maestrului vienez Josef Klieber, bustul reprezentând figura creatorului Muzeului Ardelean, E. Miko, de M. Vay, 1889, statuia ecvestră a regelui Matia Corvinul, sculptor Janus Fadrusz, medaliată la Paris, 1902, monumentele maestrului Romul Ladea (*Școala Ardeleană*, de inspirație rodainiană; *Lucian Blaga*, *Ion Agârbiceanu*, *Nicolae Bălcescu*, *Liviu Rebreanu* etc), Virgil Fulceia cu statuia lui *Baba Novac* din fața Bastionului Croitorilor, loc unde și-a împlinit destinul, cruntul său martiriu, busturile *Horea*, *Alexandru Borza*, *Emil Racoviță*, *Iuliu Hațieganu*, menționatele portrete în basorelief a 22 dintre rectorii Universității; Ion Vlasiu (*Horea*, *Cloșca și Crișan*), Ion Irimescu autorul busturilor *Ion Luca Caragiale* și *C-tin Daicoviciu*, Ovidiu Maitec (*Mihai Eminescu*), Marius Butunoiu cu *ecvestra Mihai Viteazul*; Mult comentatul Grup statuar *Avram Iancu* din fața Catedralei Mitropolitane, lucrare a sculptorului Berindei, Mircea Spătaru cu al său *Dimitrie Cantemir*, o statuie prin care artistul reușește un paradox – cu începuturile în statuia *Iuliu Maniu* – scoțând istoria, ca motiv al sculpturii, din regimul comemorării distante sau fotografice obiective, construind totuși, dincolo de orice retorică a eroismului sau academismului, o efigie exemplară; *Monumentul Memorandiștilor* (P. Paul), cât și creațiile de un elegant clasicism dar și un puternic și monumental simbolism în abordare, datorate sculptorului Radu Moraru (Regii *Ferdinand* și *Maria*, *Lucian Blaga*, *E. Speranția*), *Stâlpii împușcați*, un adevărat recviem în bronz slăvind

martirii clujeni (27 de morți și 57 răniți) din decembrie 1989, realizați de sculptorul Liviu Mocan, figura în bronz a Episcopului catolic *Márton Áron* din vecinătatea bisericii Sf. Mihail, adevăratul confesor al întemnițaților din perioada comunistă numit de fericitul papă Ioan Paul al II-lea drept *Integerrimus Domini famulus* (Cel mai integru slujitor al Domnului) și nu în ultimul rând creațiile harnicilor și talentaților maeștrii Kolozsi și Ilarion Voinea (*Cuza, Ioan Bob*) iar lista ar putea continua...

Drept epilog la acest plin de simțire eveniment/act de donație mijlocit de soția și fiul maestrului Stoicu, am putea să ne referim la crezul nestrămutat al acestor făuritori de frumos, al căror talent nu a putut fi fructificat decât printr-o muncă exemplară, un *ora et labora*, așa precum o remarca/scria un călugăr benedictin în urmă cu aproape șase secole: „*Muncește, tinere, satură-ți ochii privind și horbota/dantelăria clopotniței Sf. Paul – la Cluj, desigur aceea a bisericii Sf. Mihail -, și frumusețile făurite de tovarășii tăi, privește, iubește-L pe bunul Dumnezeu și vei avea parte de harul lucrurilor mărețe* (subl. noastră)”. Petru Stoicu a avut parte de acest har!

10.12.2015

NICOLAE SABĂU

IOAN SBÂRCIU, PĂDUREA DE CENUȘĂ, O PICTURĂ TRAGICĂ

Gestul pictoric al lui Ioan Sbârciu este peremptoriu dar nu definitiv. E un gest categoric, arbitrar, uneori îndrăzneț, care solicită continuu noi elemente de semnificație, provoacă intensități pirotehnice, dictează cromatisme acrobaticе, contrazice contextul întinderii culorilor prin introducerea de semne evanescente și întinderi lichide alături de dense cheaguri de materie. În acest fel tonul se menține robust și plin de inflexiuni, bogat în stimulări sugestive și puternice accentuări, în profundă contradicție cu o prezentare care neagă discursului orice coerență narativă.

Sbârciu sugerează părți narrative ce se opun integrării într-o tramă, ca și cum substanța Povestirii ar fi o sfidare adusă Picturii de gestul pictoric: discursul este susținut, continuă maiestuos și solemn arătând ostentativ o siguranță de sine uneori impertinentă și exercitând virtuozisme, ademeniri ale ochiului și capturări ale privirii. În aparență e plin de elemente marginale care, îți dai seama, totuși, că numai marginale nu sunt, scapă oricărei ipotetice concatenații și dezamăgesc sistematic orizontul de așteptare al lizibilității povestirii pe care îl provocaseră.

Aceasta nu e o pictură de Peisaj. Nu este în sensul propriu al definiției, ce trimite la reprezentări ale locurilor, la expresii pitorești, la descrieri mai mult sau mai puțin idilice. Această pictură nu se complăce în vederi panoramice, nu urmărește deschideri hiperbolice și nici nu divaghează prin nuclee episodice. Nu e *Veduta*, nici *Capriccio*, nici *Elegia*. E cu totul altceva. Se înțelege observând extrema sobrietate a construcției spațiale care, cu o regularitate absolută, articulează profunzimea pe baza unei scheme goale și esențiale, redusă la minimul indispensabil ca să se evite riscul de a contrazice naturalismul reprezentării.

Spațialitatea lui Ioan Sbârciu mizează în întregime pe raportul dintre cele două planuri paralele ale suprafeței pânzei și pe dubla posibilitate de relație ierarhică pe care din când în când privirea sa o stabilește. În picturile în care atenția este îndreptată asupra elementelor din planul secund, pictura accentuează evidența a ceea ce se situează dincolo de cortina discontinuă formată din ceea ce se suprapune și interferează cu scena din spate. Viceversa, când privirea narativă se concentrează asupra elementelor din prim plan, planul din fundal își asumă rolul de suport, de contrapunct, în mod analog unei voci de contramelodii dintr-o polifonie. În accentuarea protagonismului necondiționat al dialecticii dintre cele două planuri, concurează de asemenea încadrarea – care și ea revine cu regularitate absolută – ce exclude din limita superioară a formatului pânzei orice fel de relație ulterioară cu spațialitatea deschisă a unui cer ca fundal, în schimb ce pe părțile laterale reprezentarea lasă în

mod clar să se înțeleagă că scena s-ar putea extinde cu mult în afara marginilor picturii, și se intuiește că dacă ar fi mărită, nu ar apărea elemente diferite de cele propuse viziunii.

De aici derivă o temporalitate ambiguă: pe de-o parte dilatată, întrucât i se oferă un motiv ochiului de a trece de la un episod la altul, lăsându-se atât în prada plăcerii de a cuprinde cât mai multe motive de desfătare imediată, cât și a urmării unui principiu de coerență între multele sugestii narative propuse privirii într-un mod atât de abundent. Pe de altă parte, în schimb, însuși cadrul imaginii sugerează instantaneitatea fulminantă a reluării, promptitudinea cu care Pictorul a reacționat la o rază de lumină și la o adiere de vânt, și iuțeala cu care și-a îndreptat deja atenția asupra unei noi posibilități dintre nenumăratele pe care pădurea le propune lăcomiei lui vizuale. Așadar, se observă că prezentul redat cu o bogăție somptuoasă de detalii, nu a durat îndeajuns timp încât să ia forma unei întâmplări încheiate, și a fost deja dominat de trosnetul unei ramuri, de o umbră trecătoare, de o mulțime de frunze căzătoare sau de mușchii unui trunchi putrezit.

În acest fel, suntem determinați să parcurgem pe orizontal pânza în amploarea ei, mutându-ne cu mișcări nesigure și dezordonate, înainte și înapoi de-a lungul aceluși soi de șine duble constituite din linii puternic accentuate, care marchează orizontul fiecăruia dintre cele două planuri. Prin urmare, nu se poate să nu fim seduși de abundența plăcerilor care se oferă privirii, neputincioși în a face față multitudinii de stimuli vizuali la care suntem supuși, cucerii de imposibilitatea de a o apuca pe o stradă univocă care să conducă la individuarea semnificației așteptate, prinși în efemeritatea aceluși moment suspendat.

Materia picturală a lui Ioan Sbârciu prezintă o exuberanță atât de somptuoasă încât expune capacitatea de reprezentare a Picturii la riscul de a fi copleșită de aceasta. În ciuda acestui fapt, elementele verticale, singurele care populează aceste picturi, prezintă caracteristici naturaliste care permit identificarea, fără posibilitatea vreunui dubiu, a elementului natural la care fac referire. Este vorba de trunchiuri de copaci dintr-o pădure fără margini, prea vastă pentru a putea fi îmbrățișată de privirea Pictorului, continuarea căreia poate fi intuită atât în lateral, cât și dincolo de ultimul orizont reprezentat. Această nedefinire dimensională, chiar dacă se propune ochiului ca fiind accesibilă și ușor de străbătut, nu prezintă nici un semn de frecvență umană, nici o urmă de animale care să fie mărturia vecinătății unui bârlog, unui izvor de apă, sau orice altă traiectorie căreia să-i fi fost atribuit un scop.

Este vorba așadar de un loc ne-semnificabil, întrucât nu ne permite să ne agățăm de nici o logică ordinară, fie ea rațională sau nu, diferită de o infinită nedeterminare. Un teritoriu în care reliefurile se succed unul altuia într-o alternanță neîntreruptă de orizonturi cu arbori, care se expun într-o nesfârșită varietate de ipostaze luministe și cromatice. Aceste ipostaze seduc în moduri atât de variate și nu trimit spre nici un alt criteriu decât spre manifestarea tumultuoasă a stimulului estetic și spre imediata sa copleșire de către o rapidă intervenție a unui stimul ulterior.

Sunt, așadar, niște păduri fizic accesibile, dar de nestrăbătut de către inteligența umană, căreia îi sunt impenetrabile, până la punctul de a face imposibilă orice lectură în afara unei enormități nemărginite, plină de solicitări emotive atât de intense cât sunt de impermeabile oricărui principiu de raționalizare. Absența regulilor este norma naturii păduroase, unde totala cazualitate în care au crescut copacii – o sugerează o reprezentare care exclude orice criteriu de organizare ritmică – devine paradigma rătăcirii panice în vârtejul estetic al succesiunii haotice.

Sensul metaforic al acestei păduri este clar, nu este considerat doar subiectul ciclului, ci și subiect al fiecărui tablou pe care îl compune. Se vorbește despre pădurea ca pădure, și nu despre posibilitățile – luminișuri și poieni – pe care aceasta le oferă, nici despre familiile botanice sau despre particularități episodice care se pot găsi în ea. Pădurea despre care vorbește Ioan Sbârciu reprezintă unicitatea întregului, cu atât mai mult cu cât el refuză să-i dea tabloului un titlu care să îl diferențieze de celelalte, un titlu care ar putea fi și un număr de ordine în cadrul denominării comune a întregii serii. Ciclul reprezintă o uimire rătăcită, astfel că fiecare tablou care face parte din el are valoarea întregului, sau mai bine zis, fiecare poate fi considerat întregul ciclu, în măsura în care fiecare tablou valorează cât oricare altul, și toate la un loc valorează cât oricare dintre ele.

Titlul comun al tablourilor este alcătuit din juxtapunerea improbabilă a două cuvinte – „pădure” și „cenușă” – despre care nu putem afirma că alcătuiesc un oximoron, pentru că nu au semnificații opuse cum ar putea avea, de pildă, cuvintele „pădure/deșert” sau „lemn/ cenușă”. Acestea reprezintă mai degrabă contragerea în formă chiastică al dublului eveniment, care arată că lemnul este destinat să fie doborât de foc (deci să devină cenușă), iar cenușa destinată să se facă pământ (deci este factor în creșterea copacilor). Pădurea, al cărei izvor de fertilitate este chiar humusul provenit din putreziciunea proprie, include ambele pasaje ale acestei circularități ciclice, astfel încât putem afirma despre ea că este produsul propriei „cenuși”, în măsura în care descompunerea lemnului constituie degradarea extremă și în același timp condiția vitalității luxuregiante.

Această coexistență simultană în origine și sfârșit reprezintă însuși locul în care se plasează Pictorul, care se povestește scufundat în autofagocitarea pădurii: în actul de a picta, el experimentează de fapt intensitatea propriilor emoții, iar în acțiunea de a picta recunoaște moartea impulsului emoțional care l-a motivat.

Deci Pictura reprezintă locul metaforic al plăcerii fizice a existenței și a simultanei conștientizării, nu spun a precariatății, ci a duratei fulminante a plăcerii erotice, pe care Pictorul o deduce, astfel că cele două percepții ale nașterii și stingerii unei astfel de plăceri ajung să existe în același sentiment.

Este vorba de un sentiment atât de efemer încât nu poate supraviețui transcrierii în Pictură; din acest motiv rămâne în imposibilitatea de a se transforma în povestire. Cu toate acestea el poate fi trăit – și referit – ca principiu de concretețe și adevăr a unei existențe al cărei sens nu se găsește în posibilitatea oricărui semnificat, ci în

densa frecvență a succesiunii emoțiilor – veridice și dezorientate – oferite de posibilitatea existenței. Așa că putem afirma că peremptorietatea gestului pictoric a lui Ioan Sbârciu este modul insolent și indiscret cu care Pictorul sfidează Pictura.

Strict vorbind, parcursul creativ ce se derulează în secret în atelierul pictorului trebuie considerat pertinent cu evenimentul intim ce însoțește autorul spre operă; și câteodată atenția critică, care se aplică pentru a reconstrui alchimia acestui proces, pare să cedeze în fața gustului pentru indiscreție sau în fața unui exces de intelectualism care poate fi perceput ca o amenințare la adresa farmecului flagrant și misterios a ceea ce doar satisface prin propria vizibilitate. Ceea ce este cu adevărat important pentru toți - și e corect să fie așa - este evidența operei, astfel încât itinerarul tehnic și psihologic prin care aceasta s-a dezvoltat nu poate decât să-și asume o importanță accesorie, dacă nu chiar secundară. De fapt, capacitatea de a captura atenția, de a reînnoi motivele de interes, de a face oraculară opacitatea proferării constituie parametrii esențiali ai valorii artistice. În cazul lui Ioan Sbârciu, s-a spus deja că pictura sa este așa de somptuos luxuriantă de elemente seducătoare și perfect capabilă să alimenteze povestea fără intrigă, încât caracteristicile sale estetice par mai mult decât suficiente pentru a adăuga valoare calității artistice.

Dar este mai mult, din moment ce un artist din Transilvania – o regiune ce își datorează numele pădurii (*silva*) – este cel care vorbește despre pădure. Nu va fi desigur necugetată ipoteza conform căreia discursul său nu privește doar subiectivitatea unei viziuni individuale. Trecând-o sub lentila unei identități teritoriale, investigăm o pictură care se dovedește a vorbi despre Transilvania nu ca de un teritoriu de dincolo (*trans*) de pădure, ci de un loc „în mijlocul (*intra*) pădurii”, în care pădurea, cum e definit în mod simbolic de Artist, este un loc de reședință, un mod de a fi și simți, o condiție istorică și existențială. În viziunea lui Ioan Sbârciu pădurea transilvăneană e, mai mult decât un loc geografic, o naționalitate.

Dacă acest lucru ar putea părea o afirmație gratuită, ajunge să ne gândim la caracteristicile acestei regiuni din inima Europei, a cărei populație este constituită din coexistența numeroaselor grupuri etnice – români, maghiari, germani, traci, daci, sași... – splendid îmbinate într-o entitate antropologică plăsmuită de o succesiune de varii aferente geopolitice, de fiecare dată plauzibile din punct de vedere istoric în prevalența lor momentană până la apariția următoarei. În acest fel, Istoria este pusă în imposibilitatea de a defini în mod univoc traiectoria propriei povestiri, încât identitatea națională pare să se afle în indisolubilitatea mixturii de idiomuri, religii, culturi, tradiții și aporturi ideologice care s-au creat pe parcursul timpului. Plenitudinea poetică a picturii lui Ioan Sbârciu, profunda sa substanță tragică, constă în elogiul indescifrabilității unei condiții așa de debordante de conținuturi și de valori încât nu poate fi cuprinsă într-o definiție diferită de cea pură și simplă - și extrem de generică - a unui exces de semne, a unei inconsistențe care rezultă în cele din urmă din multitudinea de posibile semnificații. În interiorul unui stat tânăr și plural ca România, Transilvania poartă memoria istorică, vremelnicele oricărei supremații și a persistenței fiecărui pasaj, astfel

încât identitatea națională transilvăneană, în viziunea Artistului, se recunoaște în dinamica evenimentelor care survin în succesiuni indeterminabile; precum, în picturile sale, duplicarea orizonturilor sau practicabilitatea fără traiectorii individuate. „Pădurea de cenușă” este, deci, epopeea națională transilvăneană.

O dată recunoscută ca o mare metaforă a unui eveniment colectiv, această solemnă „Orațiune a pădurii” se pretează a fi proiectată pe o scară mult mai amplă decât cea care se referă la națiunea transilvăneană. Această pădure, care descinde din pădurea sacră a tradiției arhaice central-europene, nu este scenariul de mituri exhumabile dintr-un timp mai mult sau mai puțin îndepărtat, ci locul contemporan, luxuriant și plin de viață, al unui pact colectiv în baza căruia este împărtășită condiția de imposibilitate al unui sens univoc împărțit. Dacă singura certitudine ce se poate împărtăși este cea a propriei relații emoționale cu ceilalți și cu lumea, unicul sens cu adevărat plauzibil pentru noi occidentalii nu poate consta decât în a fi aici, în afara oricărei prezumpții de semnificat. Pentru Ioan Sbârciu Istoria nu permite o interpretare, ci ea se manifestă în succesiunea de ceea ce apare în fața noastră și ni se sustrage, de ceea ce ne atrage și ne respinge, în sensul pe care îl căutăm, care pare că se anunță și pe care îl descoperim de fiecare dată, că ne-a fugit deja.

Nemesis-ul nu este la sfârșitul dramei, ci în desfășurarea ei.

GIULIO ANGELUCCI*



* Profesor emerit de Istoria artei la Academii de Artă din Italia, giulioangelucci@hotmail.com

GIULIO ANGELOCCI

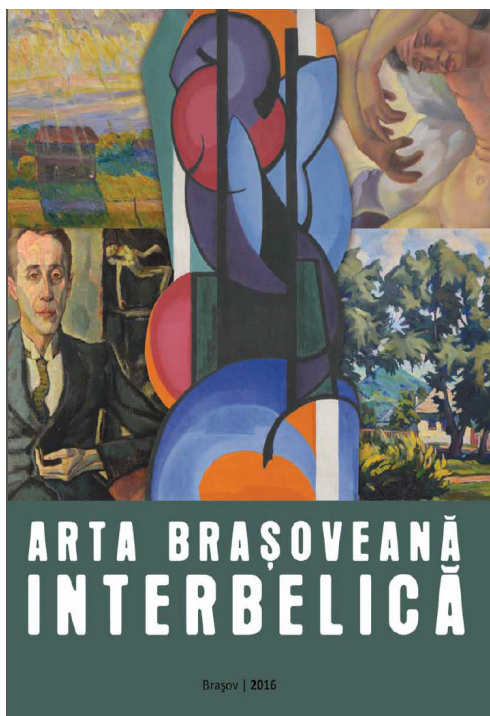


Recenzie - Book Review

Iulia Mesea, Radu Popica, *Arta brașoveană interbelică*, Editura Muzeului de Artă Brașov, Brașov 2016, 182 p. + 143 il.

În anul 2016, Muzeul de Artă din Brașov a organizat între 23 septembrie – 4 decembrie o expoziție cu lucrări de artă plastică din perioada interbelică. Evenimentul intitulat *Arta brașoveană interbelică* a beneficiat de un catalog de specialitate, cu studii realizate de muzeograful dr. Iulia Mesea și drd. Radu Popica, buni cunoscători ai activității plastice interbelice din sudul Transilvaniei. Radu Popica este specialist al Muzeului de Artă din Brașov și curator al expoziției, iar echipa proiectului formată din restauratori, conservatori, colecționari privați și manageri ai unor muzee prestigioase din țară și de la Muzeul Transilvănean Gundelsheim din Germania, confirmă meticulozitatea expoziționalului brașovean.

Catalogul *Arta brașoveană interbelică* tipărit la Editura Muzeului de Artă Brașov în 2016 (ISBN 978-606-8735-08-5), însoțește expoziția de artă plastică ca un document istoriografic util și de calitate, dar în același timp și ca un model de abordare profesionistă a modului în care se promovează și se cercetează patrimoniul cultural dintr-o colecție publică sau privată. Cartea păstrează formatul rectangular specific cataloagelor de specialitate tipărite în ultimii ani la Muzeul de Artă Brașov, cu sprijinul Consiliului Județean Brașov. Un șir de publicații care au păstrat un format unitar de bună calitate și cu o preponderență acordată reproducerii operelor aflate în patrimoniul instituției¹. Stilul, care îmbină promovarea prin imagine cu articolul de specialitate a fost utilizat în muzeele naționale, iar în ultimul



¹ Anca Elisabeta Tatay, *Recenzie: Radu Popica (text și coord.), Arta germană din Transilvania în colecția Muzeului de Artă Brașov / Deutsche Kunst aus Siebenbürgen im Bestand des Kunstmuseums Kronstadt, Brașov 2011*, în *Studia UBB Historia Artium*, 1/2011, p. 172-173.

deceniu a fost preluat de majoritatea muzeelor județene. Discutăm așadar despre o carte-catalog, de 182 de pagini în care sunt prezentate 143 de imagini cu lucrări de colecție, împreună cu documente și informații despre artiști plastici interbelici. Textul de specialitate se intersectează cu imaginea unor lucrări de artă plastică analizate și a unor imagini document care fac plăcută informația structurată cronologic și stilistic. La finalul textelor alcătuite de cei doi istorici de artă sunt prezentate cele 67 de lucrări de artă plastică semnate de: Ernst Honigberger, Hans Mattis-Teutsch, Hans Eder, Fritz Kimm, Hermann Morres, Gustav Kollár, Grete Csaki-Copony, Margarete Depner, Eduard Morres, Conrad Vollrath, Karl Hübner, Heinrich Schunn, Josef Walter Strobach, Ioan Mattis, Paraschiva Popa-Frunză, Olga Braniște, Valeriu Maximilian, Lukász Irina, Waldemar Schachl, Ernst Richard Boege, urmate de tabele și grafice care sintetizează informația.

Catalogul începe cu un text de specialitate alcătuit de Radu Popica (paginile 4-57) intitulat *Centrul artistic brașovean în perioada interbelică și anii celui de-al Doilea Război Mondial (1919-1944)*, titlul lung indică interesul autorului pentru rigurozitatea, claritatea și exactitatea conținutului alcătuit. Formulările clare sunt specifice școlii istoricilor de artă din Cluj, care relaționează permanent caracteristicile plastice, de cauzalități obiective desprinse din știința istoriei și a sociologiei. Materialul pare să-și propună să fie cât mai complet în tratarea fenomenului artistic interbelic brașovean și în mod cert reușește să surprindă complexitatea vieții artistice dincolo de cadrul colecției de la care a pornit analiza. Am spune că sub pretextul expoziționalului, autorul formulează în realitate o întreagă sinteză, foarte bine argumentată, a cadrului artistic care a zămislit operele așezate pe simeze. Istoriografia conturată în ultimele decenii pe marginea lucrărilor de artă plastică brașoveană este analizată și stă la baza formulării propriei opinii de specialitate. Ca să structureze cât mai practic conținutul, autorul și-a împărțit textul în patru subtitluri: *Brașovul interbelic*, *Viața artistică*, *Arta plastică brașoveană în perioada interbelică*, *Participarea artiștilor brașoveni la viața artistică din România Interbelică*. Subcapitolele se dezvoltă la rândul lor în alte teme după principiile alcătuirii unei cărți care încearcă să lămurească din puncte cât mai diverse caracteristicile culturale ale lumii interbelice din Brașov. Cu 487 de note de subsol, cu asumarea istoriografiei anterioare și cu analiza și sinteza personală, textul alcătuit de Radu Popica se remarcă printre cele mai utile texte de specialitate scrise pe marginea centrului artistic brașovean. Fenomenul expresionist al artei săsești din Brașov și din Transilvania, în general, este remarcat ca o constantă în analiza istoriografică, dar autorul încearcă să-i depisteze geneza și devenirea (pagina 21) împreună cu influențele simboliste, constructiviste, impresioniste, postimpresioniste sau legate de Noua Obiectivitate.

Remarcăm și obiectivitatea interpretării relației dintre arta locală și fenomenul național - atmosfera și răceala inițială în primirea artiștilor sași la București și deplângerea lipsei de reprezentare a provinciei în arta capitalei (pagina 40). Eșecul integrării explică logica reorientării spre Germania, după 1939, a majorității culturale germane. De asemenea, analiza detaliată a articolelor apărute în presa vremii îi permite autorului să integreze arta plastică în contextul timpului și să explice adaptările dintre formă și conținut. Sublinierea importanței internaționale a operei lui Hans Mattis-Teutsch este previzibilă și necesară, fiind abordată constant în istoriografie, dar interpretarea fenomenului plastic brașovean din perspectiva extremelor peisagistice de la Balcic și Baia Mare este inedită și originală, prin integrarea localului în național. Radu Popica este primul istoric de artă din Brașov care pe lângă dorința de a prezenta fenomenul local își păstrează o per-

manentă legătură cu fenomenul general, microuniversul este relaționat permanent cu macrouniversul național și european. Pregătirea unei teze de doctorat pe marginea acestui subiect a impulsionat munca cercetătorului, iar experiența acumulată îl anunță ca pe unul dintre cunoscătorii de calitate ai fenomenului plastic interbelic brașovean și transilvănean.

Lulia Mesea este un istoric de artă consacrat, format la Muzeul Național Brukenthal, iar lucrările de specialitate sunt recunoscute în istoriografia fenomenului cultural din Transilvania, fiind unul dintre cei mai respectați specialiști ai zonei. În ultima perioadă autorul a dezvoltat și subiecte de nișă, precum cercetarea activității plastice a femeilor din Transilvania, iar studiul despre artiștele interbelice, prezentat într-o conferință la Muzeul de Artă din Târgu Mureș², anunța indirect textul cu titlul *Artistele Brașovului interbelic*, publicat în acest catalog. Analiza fenomenului general este înlocuită de sondarea dintr-o altă perspectivă, din punctul de vedere al mișcării feministe. „În număr semnificativ pentru un oraș de provincie, temerare, ambițioase și sensibile, prin contribuția lor la arta locală, regională și națională, artiștele care au activat la Brașov în perioada interbelică au adus artei românești prospețime, emoție și calitate, au propus un univers tematic inedit și au reprezentat o punte importantă de legătură cu fenomenul artistic european.”

Cursivitatea și fluența stilului utilizat, oferă cititorului un text accesibil în care bucuria și frumusețea operei analizate nu se pierde în greutatea cuvintelor. Trimiterile exacte, de specialitate, realizate prin 99 de note de subsol, punctează util pentru specialiștii interesați de aprofundarea fenomenului analizat, dar deschide și oportunitatea înțelegerii fenomenului plastic de către pasionații domeniului.

Catalogul *Arta brașoveană interbelică* are chiar un capitol intitulat catalog (paginile 81-123), în care prezintă toate lucrările implicate în expozițional, însoțite de informații specifice inventarului muzeal, iar lista lucrărilor (paginile 124-127) indică celor interesați titlul, tehnica utilizată, dimensiunea și numele artistului, pentru 67 de lucrări de pictură de șevalet, acuarelă și pastel, desen, gravură și sculptură. Pentru muzeografi sau colecționari sunt și date legate de locul semnăturii, datarea și locația în care se păstrează cu numărul de inventar aferent, chiar dacă discutăm și de lucrări din colecții din afara muzeului din Brașov. Identificarea în timp a evenimentelor este clasificată în capitolul *Cronologie selectivă* (paginile 128-129), în care sunt prezentate principalele evenimente culturale din aprilie 1919 până în noiembrie 1949. În capitolele *Artiști plastici activi la Brașov (1919-1944)*, *Repere biografice* (paginile 130-135) sunt prezentate informații succinte, de tip dicționar, pentru 45 de artiști. Se oferă date preliminare care includ locul, data nașterii și respectiv a decesului, studii urmate, expoziții reprezentative și momente de activitate la Brașov. Pentru a încheia acest instrumentar util cercetătorului interesat de aprofundarea subiectului, între paginile 136-154 sunt enumerate într-o *Bibliografie selectivă* titlurile parcurse pentru elaborarea materialului.

Un rol special în alcătuirea întregului material îl reprezintă patru anexe desfășurate între ultimele pagini ale lucrării. Anexele sunt foarte utile pentru autorii interesați de sinteze naționale sau de urmărirea evoluției unui artist, în mod special. Spre exemplu în Anexele I-II, informația

² Conferința *Localism și europenism în arta transilvăneană după 1918*, organizată de Ioan Șulea (Șef Secție Artă, în Muzeul Județean Mureș) și Cora Fodor (muzeograf artă, în Muzeul Județean Mureș), la Muzeul de Artă din Târgu Mureș, cu ocazia deschiderii Galeriei permanente Ion Vlasiu, 5-6 mai 2016.

tabelară prezintă *Expozițiile colective organizate la Brașov (1919-1944)* din care putem să identificăm rapid informații despre artiștii cunoscuți la nivel național și local. Chiar dacă în monografiile consacrate nu apar menționate date despre legăturile artistului Corneliu Baba cu Brașovul, am fost plăcut surprins să constat că în anul 1932 în lunile octombrie-noiembrie artistul a avut o expoziție la Cinema Astra, consemnată în ziarul local „Țara Noastră” din 14 noiembrie 1932. Interesat de artiștii interbelici din Bistrița, am putut identifica rapid consemnarea unor expoziții la care a participat pictorul Norbert Thomae și artista Ileana Antonu, ambii recuperați și promovați de Complexul Muzeal Județean Bistrița-Năsăud cu primele cataloage care să le prezinte contribuția culturală din nordul Transilvaniei³. Tabelele de la paginile 156-173 cuprind perioada expozițională, titlul expoziției, genul, locul de desfășurare și sursa sau sursele care documentează evenimentul. Anexa III, cu *Participări expoziționale ale artiștilor brașoveni în alte centre artistice*, oferă informații despre artiști reprezentativi menționați în ziarele vremii. Sunt prezentate 60 de expoziții personale sau de grup care au avut loc la București, Cluj, Ploiești, Sebeș, Sibiu, Târgu Mureș, Mediaș și Reghin. Este evident că nu este prezentată o informație exhaustivă într-un tabel de doua pagini, că este un inventar local, dar dacă ar exista asemenea instrumentare publicate la toate muzeele din țară se poate trece treptat și la o sinteză care să promoveze întregul fenomen cultural interbelic.

Anexa IV (paginile 176-181), ne oferă o serie de grafice care transformă interpretarea analizei culturale într-un proces tehnic ce permite o „citire” a modului în care a evoluat fenomenul studiat. Graficele cu *Evoluția activității expoziționale de la Brașov între 1919-1944. Prezențe expoziționale ale artiștilor brașoveni în alte centre artistice* (9 centre) și respectiv cel cu prezențele de la București, transpun informațiile tabelare, fără să aducă efectiv informații suplimentare față de primele anexe. În schimb graficul *Perioade de studii ale artiștilor brașoveni interbelici*, înainte și după 1918, sunt foarte sugestive și ne demonstrează importanța unor asemenea sinteze în munca de cercetare. Interpretarea preponderenței stilistice a unei școli sau a unui centru cultural la nivelul unei regiuni se poate analiza statistic nu doar prin corespondențe plastice. Profilul cultural al Transilvaniei a trecut printr-o metamorfoză profundă în perioada interbelică, de la modelul München - Budapesta - Viena spre cel de la București-Paris, iar o parte din graficele de la finalul acestui catalog ne oferă o imagine obiectivă a fenomenului așa cum se reflectă în sursele identificate la nivelul Brașovului.

Catalogul *Arta brașoveană interbelică* cu texte ale istoricilor de artă Iulia Mesea și Radu Popica este un model de bune practici pentru anul 2016, fiind un material util pentru toți cei interesați de înțelegerea fenomenului cultural interbelic din Transilvania și din România.

VASILE DUDA

³ Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *Norbert Thomae (1887-1977)*, Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud, Bistrița 2015, și Vasile Duda, *Ileana Antonu*, Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud, Bistrița 2016.

I N M E M O R I A M

VIORICA GUY MARICA – O MARE DOAMNĂ A ARTELOR FRUMOASE ROMÂNEȘTI, ÎNTRE SIBIU ȘI CLUJ*

Am aflat cu tristețe vestea încetării din viață a doamnei prof. univ. dr. Viorica Guy Marica, ilustră personalitate a istoriei artelor din România. Universitarii, artiștii și istoricii de artă clujeni, dar și cei din alte mari centre culturale ale țării sunt în doliu. Îndoliați sunt și istoricii de artă și artiștii sibieni care au cunoscut-o, sau i-au citit lucrările.

După momentul de reculegere, să încercăm, ca sibieni și clujeni, să evocăm personalitatea doamnei Viorica Guy Marica:

Numele dânzei se leagă de Arad, de Cluj și de Sibiu prin mai multe împrejurări însuflețite de personajele din anturajul Domniei Sale, în diferitele momente ale vieții. Ca istoric de artă și profesor cunoștea foarte bine colecțiile Muzeului Brukenthal (teza sa de doctorat fiind consacrată unui artist sibian, argitarul Sebastian Han), iar la Sibiu sunt activi mulți dintre foștii ei studenți, deveniți ulterior muzeografi, cercetători și istorici de artă.

Dar se știe mai puțin faptul că Viorica Marica a fost studentă la Sibiu și a făcut parte dintre membrii grupării cunoscute sub numele de: *Cercul Literar de la Sibiu*. Însă când se abordează problematica Cercului, se discută și se scrie numai despre oamenii de litere care au format atunci grupul de tineri strânși în jurul lui Lucian Blaga și care apoi au aderat la „scrisoarea-program” (1943), redactată de Ion Negoitescu și trimisă lui Eugen Lovinescu. Din păcate, unii dintre membrii fondatori ai Cercului, sunt uitați și parcă excluși azi din această mișcare cultural-literară sibiană și clujeană, fiind rar sau deloc pomeniți în *legătură* cu Cercul. Este și cazul doamnei Viorica Guy Marica, cea care mărturisea că a avut relații foarte apropiate cu Radu Stanca și declara mai târziu: „Nu mi-ar fi displăcut, desigur, să fiu și muză, dar nu mi pot aroga o partitură de care am fost văduvită.”

Accentul fiind pus în mod firesc pe realizările literare ale membrilor Cercului, pe aspectele înnoitoare ale programului lor, iar doamna Marica neafirmându-se în literatură nici în anii '40, nici ulterior, menționarea dânzei trebuie probabil adăugată la un eventual „*curriculum vitae*” al acestei mișcări literare, la capitolul amintiri, mărturii și (poate), la cel al corespondenței dintre membrii acesteia, capitol încă nu îndeajuns studiat.

Trebuie spus (cum bine remarca Ion Vartic), că deși Cercul a apărut la Sibiu când Universitatea românească din Cluj era exilată aici datorită Diktatului de la Viena (1940), studenții din „capitala” Transilvaniei (deci și viitorul istoric de artă), s-au format sub influența și

* Text publicat în *Euphorion*, an XXVII, nr.3-16, Sibiu 2016, pp 22-23.

diriguirea intelectuală a profesorilor clujeni. Viorica Marica a făcut studii de limbă și literatură franceză, dar având aplicație pentru limbile străine, a devenit cunoscătoare și vorbitoare de germană, italiană, maghiară, franceză... Își continuă și încheie studiile la Cluj după revenirea Universității românești în oraș și devine apoi absolventă a primei serii de istorici de artă (1949) formați de profesorul Virgil Vătășianu. A rămas în anturajul lui Virgil Vătășianu și a istoricului/arheologului Constantin Daicoviciu, dar epurările din anii '50 și ulterior desființarea catedrei, o obligă să se „exileze” la Arad (orașul ei natal), unde ani de zile a fost muzeografă la secția de artă, apoi șefa acestei secții a Muzeului regional Arad. Se întoarce în Cluj în 1963, la catedra nou înființată a secției de istoria artei din cadrul Facultății de istorie-filosofie a Universității „Babeș-Bolyai”, chemată de Virgil Vătășianu, redevenit șeful catedrei, și care o cunoștea și aprecia demult. Talentul profesoral, cultura sa, cunoștințele de specialitate și activitatea de istoric de artă o vor impune ca pe o personalitate respectată și unanim apreciată, experiența sa ca muzeograf de artă determinând și numirea (în paralel) ca directoare a Muzeului de artă din municipiul de pe Someș. Și-a continuat activitatea până la o vârstă înaintată, formând multe generații de istorici artă și publicând numeroase studii, articole și cărți de mare interes și de certă importanță în cadrul bibliografiei de specialitate.

În ce a constat totuși influența și importanța Cercului Literar de la Sibiu, asupra activității și carierei de muzeograf, istoric și critic de artă a doamnei Guy Marica?

Cum se știe, încă de la început, din manifestul Cercului, membrii săi se declară adepții înnoirilor în literatura română, continuatori ai spiritului critic inaugurat de Maiorescu și revigorat de modernismul lui Lovinescu, distanțându-se de tradiționalismul cu note naționaliste, cultivat atunci cu asiduitate inclusiv de Lucian Blaga, cu al său *spațiu mioritic*. Pe de altă parte însă, *cerchiștii* doreau o apropiere de clasicism, o revenire la ordinea și amplexarea compozițională a epopeii și baladei, preconizată prin „euphorionismul” de inspirație goetheană, schițat teoretic de Negoțescu în scrisorile către Radu Stanca. Acel „manierism al clasicității” prin care același Ion Vartic caracterizează noile orientări stilistice ale cerchiștilor, este de fapt nu o reîntoarcere, cât mai ales o reconsiderare, o încercare de *înnoire* și o *regândire* a clasicității în literatură.

În acest anturaj elevat al literaților de la Sibiu, viitorul istoric de artă și-a însușit desigur temeinicia, seriozitatea, rigoarea și înclinația spre erudiție, specifice învățământului și spiritului ardelean și care erau la mare preț printre cerchiști. Dar în însăși fibra intelectuală a istoricului de artă Viorica Guy Marica, regăsim și acea tendință de *înnoire*, de *reinterpretare* în cheie personală a principiilor teoretice și a practicii unei metode de cercetare deja consacrate și deplin verificate prin rezultate concrete și valoroase, anume aceea a marelui istoric de artă (apoi academician), Virgil Vătășianu.

Cu studii de istoria artei la Cluj, Praga și în final la Viena sub îndrumarea severului profesor Josef Strzygowski, absolvite cu calificativul *summa cum laude*, profesorul Virgil Vătășianu conturează metoda sa de cercetare prin cele trei compartimente: **documentarea**, **analiza**, **sinteza**, în cadrul lor incluzând etapele considerate obligatorii de către Strzygowski, **descrierea**, **esența**, **evoluția**, **concluziile**. El preia însă și unele idei ale lui Alois Riegl privind studiul **tipologic** și cel **comparatist** al operelor de artă, care ducea la **istoria stilurilor**, dar și aplicarea **criticismului** și **rigorii** din celelalte științe istorice, preconizat de Max Dvořák, adversarul lui Strzygowski.

Pentru Vătășianu documentarea pornea de la „obiect”, lucrarea de artă concretă, ce trebuia atent analizată sub aspect artistic, dar și al tehnicii de elaborare. Dacă era un monument de arhitectură se apela la istorie, la cercetări arheologice, la probleme de construcție și inginerie etc. În cazul unui tablou sau unei sculpturi, se desfășura un fel de expertiză cât mai aproape de exhaustiv, trecându-se pe urmă la aspectele stilistice, la stabilirea calităților și valorii lucrării de artă respective. Analiza se extindea apoi asupra artistului și operei sale, urmărindu-se integrarea în istorie dincolo de spațiul artistic, în contextul spiritual și cultural al vremii, în măsura în care acestea se fac simțite în cadrul operei cercetate și aduc noi date asupra ei.

Adeptă a metodei Profesorului, „colaboratoarea mea doamna Marica” – așa cum el însuși o declara – aplica la rândul ei creator acest sistem de cercetare. La cursuri se ocupa mai mult de pictură, profesorul Vătășianu axându-se pe studiul istoriei și arhitecturii. Pornea tot de la opera de artă pe care o prezenta în reproduceri-diapozitive cât mai bune și începea analiza tabloului cu compoziția, desenul, cromatica, umbre, lumini, efecte de detaliu, de ansamblu, de ambient ș.a. Se intra în istoria artei prin încadrarea în epocă și stil a operei și artistului, după metoda de cercetare adoptată, apoi se discutau calitățile și caracteristicile altor lucrări ale altor artiști contemporani, și astfel se contura și se concretiza *de visu*, stilul acelei perioade, cu elementele sale artistice specifice și definitorii. Nu se acorda atenție artiștilor minori, fiindcă era un curs general de istoria artei europene, iar arta se învață de la maeștri și de către elevii lor, dar și de către istoricii de artă. La seminare se intra în detalii, în dezbateri de opinii și în dispute, lămurindu-se alte și alte aspecte ale operelor, tehnica, iconografia, estetica, viziunea asupra lumii oglindită în operele de artă. Dar ceea ce era important, după această parte „tehnică”, consta în faptul că artisticul, măiestria, frumosul apăreau limpede și ajungeai nu numai să *admiri* opera, ci *înțelegeai* „secretele” creației și mijloacele prin care artistul reușea să dea o lucrare frumoasă, expresivă, și valoroasă. Se precizau astfel și criteriile de evaluare, grila de la care pornea judecarea și valorizarea operei. La lecțiile de artă de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj Napoca, doamna Marica se dovedea o profesoară excelentă. Vorbea liber (nu avea nici măcar o cionă pe catedră) și cu o fluentă și coerență care uimeau, redutabilă prin elocința demonstrată. Părea că citește un text anterior elaborat cu atenție, nu construiește spontan frazele unui discurs limpede, unei demonstrații sau analize de istoria artei. Se exprima clar și convingător expunând logic și în terminologia de specialitate cea mai adecvată, idei și orientări artistice, teorii estetice esențializate enunțate.

Încă și mai mult decât la orele de la facultate, în cărțile doamnei Viorica Guy Marica, momentul istoric, ambianța cultural-artistică a vremii, apar prezentate pe larg, cu o documentație amplă (un aparat critic cu abundente note, comentarii și bibliografie), cu trimiterile necesare la concepția și doctrinele filosofice, religioase, la sursele de inspirație, la influențele artistice dar și la cele social-politice, care marcau subtil, gândirea și viziunea artistică pe care opera le revela. Caracteriza un stil, un fenomen artistic, un autor, nu rupându-l din contextul apariției lui, ci întâi integrându-l, abia apoi desprinzându-l, singularizându-l, conturându-l pregnant.

Profesorul Vătășianu accentua mai mult latura istorică în cercetarea operelor, a originii și a apariției lor în împrejurările caracteristice epocii, a circulației, a influențelor și interferenței stilurilor prin intermediul unor „artiști itineranți”, datele tehnice și rolul lor

determinant în realizarea monumentului, sculpturii, tabloului... Doamna Marica sublinia mai apăsător latura artistică, iar când ajungea la istorie, cultură, literatură, filosofie... adâncea uneori investigația până la tradițiile, morala, viața socială și spiritualitatea timpului, (acel *Geistesgeschichte* despre care a scris Max Dvořák), apropiindu-se de „intropatia” lui Woringer și mergând dincolo de biografie, chiar până la dezvăluirea resorturilor celor mai intime ale creatorului, la psihicul și sufletescul personalității sale, cu descifrarea în filigran a reflectării ei în operă, amplificându-i originalitatea. Exemplare, concise și pertinente, sunt în acest sens monografiile de artist publicate de doamna Marica: **Dürer** (1972), **Baldung Grien** (1976), **Cranach** (1987). Vocația sintezei și preferința autoarei pentru arta central-europeană a Evului Mediu și Renașterii, s-au manifestat cu evidență și în celelalte cărți ale ei, iar între acestea, reprezentative pentru concepția și metoda filologico-istorică adoptată în tratarea problematicii istoriei artei sunt: **Arta Gotică. Arhitectura. Sculptura. Pictura** (1970) și **Pictura germană între Gotic și Renaștere** (1981).

A scris despre artiști transilvăneni și bănățeni, unul dintre primele studii fiind dedicat lui Anselm Wagner (1958), iar un special loc aparte revenindu-i cărții de referință despre **Sebastian Han. 1644-1713** (1972), teza de doctorat a doamnei Marica, editată și în limba germană în 1973.

O preocupare constantă și în care de asemenea istoricul de artă s-a afirmat cu competență, simț artistic și intuiție a fost arta modernă, autoarea tipărind lucrarea de sinteză, **Clasicismul în pictura franceză** (1971), dar scriind și micro-monografii dense ale unor mari maestri europeni moderni ai secolului XIX și începutului de secol XX: **Van Gogh** (1976), **Ingres** (1978), **André Derain** (1982), precum și un important studiu despre **Degas**, publicat la Varșovia, **L'espace figuratif dans la peinture de Degas** (1981). În cartea sa: **Ipostaze ale picturii moderne: incursiunea solară** (1985). Viorica Guy Marica a elaborat o altă lucrare de anvergură și de sinteză asupra fenomenului și evoluției picturii europene într-una dintre perioadele ei cele mai complexe, o perioadă de afirmare a unor mari artiști ce au contribuit prin opera lor la apariția și dezvoltarea ideilor revoluționar-avangardiste și artei de avangardă a secolului XX. Este o superbă, doctă și expresivă prezentare a peisajului în pictura europeană. Pornind de la principiile picturii enunțate de Leonardo în *Tratatul* său, efervescența genului e urmărită într-o modalitate condensată, sintetică, începând de la Delacroix, apoi mai pe larg și mai complex prezentat, intervalul dintre mijlocul și sfârșitul sec. XIX, cu trecere prin Școala de la Barbizon, cu tot curentul Impresionismului și marii săi reprezentanți, pentru a ajunge la post-impresionism, cu Cézanne, Van Gogh, Gauguin și încheind cu Fuavismul și cerul lui Matisse.

Receptivă și atentă la mișcarea artistică românească contemporană, Viorica Guy Marica a scris de-a lungul anilor numeroase articole și cronici plastice în ziare și reviste, despre expoziții ale unor pictori români și străini, despre momente comemorative și „medalioane” dedicate unor mari artiști plastici români și europeni, unii dintre ei prezenți atunci cu lucrările lor în galeriile sau muzeele clujene, prezentări de volume de istoria, teoria și critica de artă datorate unor autori străini dar și colegilor români întru specialitate (Virgil Vătășianu, Gheorghe Arion, Mircea Țoca, Nicolae Sabău, Alexandra Rus, Livia Drăgoi ș.a.).

IN MEMORIAM VIORICA GUY MARICA

Rememorarea de față reprezintă doar o succintă trecere în revistă a bogatei și rodnicei activități a profesoarei universitare și a prestigiosului istoric de artă care a fost doamna Viorica Guy Marica și trebuie din nou evidențiat faptul că, contactul direct cu membrii Cercului Literar de la Sibiu, a lăsat o amprentă, pregnantă și benefică asupra concepțiilor și modalităților de lucru ce i-au definit atât munca la catedră, cât și pe aceea de autor al unor importante și temeinice lucrări din domeniul istoriei artelor plastice. Cu atât mai mult regretăm dispariția dintre noi a acestei personalități a școlii clujene de istoria artei, legată și de Sibiu, pe care prof. univ. Mircea Țoca și el un apreciat istoric de artă și colaborator al doamnei Marica, a numit-o: ***O mare Doamnă a artelor frumoase românești.***

Fie-i liniștea, odihna și iertarea netulburate, și amintirea de neuitat!

VALENTIN MUREȘAN

muresanvalentinlucian@yahoo.co.uk

CONJUGĂRI PLASTICE. SINTEZĂ ȘI DETALIU ÎN OPERA DOAMNEI VIORICA GUY MARICA

Viorica Guy Marica – istoric de artă și estetician de marcă a celei de a doua jumătăți a veacului al XX-lea din România - surprinde înainte de toate prin chemarea aplicată de care a dat dovadă pentru o fascinantă *diversitate*. De la Gotic și Renaștere la Clasicism, de la Boldung Grien la Derain și opera lui Ingres, de la Dürer la Van Gogh ori de la Sebastian Hann și orfevrăria transilvană în epoca barocului la texte „deschise” despre istoria picturii moderne, plaja de interes este atât de largă, temele acoperite atât de impresionant – variate încât, în ansamblu, opera doamnei Viorica Guy Marica propune un spectacol al libertății spiritului critic, pe de o parte, dar și dă măsura unei culturi – nu doar a unei culturi plastice, strict specializate – de o fascinantă cuprindere și exactitate.

Dar, dincolo de toate acestea, ar fi de subliniat încă de la început o trăsătură a modului în care Viorica Guy Marica s-a apropiat și ne-a apropiat atât de operele de artă cât mai cu seamă de artiști. *Clasicismul în pictura franceză*¹ se deschide cu un citat din Stendhal: „Pictura nu este decât morala construită”. Cuvintele lui Stendhal nu sunt alese întâmplător. Dincolo de discuția eternă dacă există sau nu morală în artă, Viorica Guy Marica ne propune întotdeauna o înțelegere a demersului plastic dincolo de simpla interpretare a unei „lumi vizuale”. Încercarea permanentă de a confirma o „morală individuală”, evident cu rezonanțe plastice, dar niciodată ruptă de geografia socială în care valorile se reasează perpetuu, se consolidează sau se dizolvă, îl urmărește pe istoricul de artă de-a lungul întregii sale activități. Această „metodă” (niciodată excesiv utilizată, niciodată împinsă până în punctul mort al manierismului critic) o exprimă limpede, sub forma unui *Avertisment*, chiar Viorica Guy Marica, e drept, într-un context parțial dar cu răsfrângere generală: „De primordială importanță ni se pare nu comentariul estetic detașat, cât adevărul lăuntric și neconfundabil în care se cristalizează devenirea lăuntrică a artistului”.² Acest „adevăr lăuntric”, această „devenire lăuntrică” reprezintă reperele fundamentale ale unei „morale plastice” pe care Viorica Guy Marica a aplicat-o ca o grilă de *nemijlocire a artei* în tot ceea ce a realizat de-a lungul impresionantei sale cariere.

Poate cel mai bine se poate observa această normă interpretativă în textele despre Ingres, Dürer sau Hann. Cartea despre Sebastian Hann – de fapt teza de doctorat elaborată de eminentul dascăl al Universității „Babeș-Bolyai” - apare în 1972, într-o perioadă în care atmosfera culturală românească începuse deja, cam de un an, să fie acoperită de nori tot mai

¹ Viorica Guy Marica, *Clasicismul în pictura franceză*, Editura Meridiane, București 1971 (În continuare: V.G. Marica, *Clasicismul...*).

² Idem, *Pictura germană între Gotic și Renaștere*, Editura Meridiane, București 1981, p. 6.

negri³. Asta nu a împiedicat-o pe autoarea Guy Marica să publice o lucrare exemplară, atât din punct de vedere interpretativ cât și în planul informației. Mai mult, tipul de articulare a discursului are acuratețea funcțională cu care ne va obișnui în toate celelalte lucrări. „Devenirea de sine” a artistului – „Morala construită” a lui Stendhal – este și în această monografie în prim plan (deși cantitatea de date ar fi putut-o îngropa la cea mai mică neatenție). Referindu-se la una dintre lucrările lui Hann, Domnia-sa notează: „Într-un fel este ciudată această lipsă de virtuozitate, însoțită de o respirație mai scurtă a interpretării, după exemplele fastuoase pe care le-am analizat. S-ar părea că ori de câte ori atacă o temă nouă, *Hann suferă de un fel de inhibiție*, ce dispare în variante și în replici, datorită nu numai exercițiului tehnic, *ci și datorită asimilării subiectului, abordat inițial cu un fel de timorare* (s.n.)”⁴. Căutarea lumii *realității subiective*, cum spuneam, pare a fi poate cea mai importantă trăsătură a modelului interpretativ pe care ni-l propune Viorica Guy Marica. Criticul de artă afirmă răspicat ceea ce devenirea artei lasă doar să se întrevadă. Faptul că, de cele mai multe ori, conștiința subiectivă a artistului – cu toate meridianele psihologice și existențiale ale acesteia – modelează curente, mode, teme, realități exterioare mai degrabă decât să se lase ea formată, fasonată de acestea. Ai nevoie de ochi plastic necontrafăcut pentru a observa „inhibiția” pe care o are Hann înaintea unor teme noi. Uneori personalitatea artistului te poate lua prin surprindere prin detalii minore dar care, odată evidențiate, schimbă perspectivele. Discutând o altă lucrare a artistului transilvan de sfârșit de secol XVII și început de secol XVIII, Viorica Guy Marica notează subtil: „Respirația scenelor este neobișnuit de largă, de asemenea senzualismul liric are o nuanță cu desăvârșire aparte, o poezie opulentă și un suflu erotic până aici neconstatate la Hann, în ciuda înclinării sale spre limbajul involt”⁵. Concluzia, pe acest palier al interpretării, este – dincolo de confluente, influențe ori modele, excelent scoase și ele în prim plan – una pe care criticul de artă și-o asumă: opera lui Hann „întrece tentativele singulare și mai puțin evoluat ale acelor argintari transilvăneni care au abordat același gen” dar, mai cu seamă, „modul său de a transpune modelele grafice relevă cu prisosință aportul personal și o anume necesitate de a diversifica replicile și variantele aceleiași teme”⁶.

Dar explozia *detaliului semnificativ*, acela care *scoate din rând* un artist sau o temă apare la Viorica Guy Marica și atunci când avem de a face cu lucrări de sinteză, de subiecte pe cât de largi, pe atât de generoase. În mod paradoxal, există critici sau istorici de artă pentru

³ Pare-se că activitatea doamnei Guy Marica fusese atent urmărită încă de pe băncile facultății. Revista *Tribuna*, nr. 190, 1-15 august 2010, publică un scurt „dosar”, alcătuit de Stelian Mândruț, cu „rapoarte” despre activitatea și comportamentul criticului de artă. Dincolo de stilul rigid și clasic-comunist aflăm și un lucru de real interes - încă din 1964 doamna Viorica Guy Marica era conștientă de propria valoare și de destinul pe care vrea să-l urmeze: „D-sa nu a ascuns niciodată faptul că adevărata ei specialitate a devenit, de mai multă vreme, studiul științific al artei, și că ne va părăsi fără remușcare de îndată ce se va ivi un post liber, corespunzător cu pregătirea ei, pe lângă catedra tov.lui prof. Vătășianu”, scrie Henri Jacquier, șef de catedră la Facultatea de Filologie din Cluj.

⁴ Idem, *Sebastian Hann*, Editura Dacia, Cluj 1972, p. 64.

⁵ *Ibidem*, pp. 123-124.

⁶ *Ibidem*, p. 143.

care cantitatea prea mare de informație devine pur și simplu balast. Cu cât știi mai multe cu atât li se refuză *identitatea critică* și, de multe ori, chiar *coerența interpretativă*. Dna Viorica Guy Marica se plasează, prin vocație, finețe și inteligență, în partea opusă – bazându-se pe o cultură umanistă extrem de vastă, ea posedă o capacitate de sinteză cum puțini o au. Nimic în textele sale nu este înghesuit, sufocant, inutil. Pentru Viorica Guy Marica nu doar operele de artă au o viață și un limbaj în sine, nu doar artiștii analizați separat au o existență plastică și umană proprie, ci și curente, normele, perioadele istorice reprezintă organisme vii, cu propriile tensiuni, victorii, înfrângeri, influențe, destine. Capacitatea de sinteză în astfel de încercări este una esențială. Nu ai cum să nu remarci că la Guy Marica abilitatea de a ține informația sub control e una foarte însemnată, și asta în condițiile în care amănuntul revelator, cel care sparge tiparul și monotonia, nu e niciodată ocolit. Există o permanentă complementaritate între general și particular, între sinteză și detaliu în opera d-nei Viorica Guy Marica. Ordonarea, ierarhizarea, hermeneutica esențialității, așezarea în ordinea firească atât a valorilor culturale cât și a celor morale caracterizează pe deplin lucrări de referință pentru gândirea plastică românească: *Arta Gotică* (apărută în 1970), *Clasicismul în pictura franceză* (1971) *Pictura germană între Gotic și Renaștere* (1981), *Ipostaze ale picturii moderne* (1985) s.a.

La o lectură superficială, spre pildă, *Clasicismul în pictura franceză* este o lucrare „bine construită” și atât. O sinteză limpede despre o perioadă și un curent plastic. Și de-ar fi doar atât, ar fi de ajuns. Spuneam însă că, pentru Guy Marica, și curente plastice au o viață aproape organică, un „adevăr lăuntric” mereu urmărit. Sunt, pe parcursul cărții, observații de finețe care extrag cartea din zona lucrului bine făcut și o plasează într-un teritoriu al originalității interpretative. Vorbind despre Salonul din 1924, Viorica Guy Marica notează: „Rămasă fără promotor, școala clasicistă recunoștea în Ingres însușirile majore pe care atâta vreme i le refuzase cu obstinație. În fapt, apela la prestigiul personalității sale, fără de care însemna să-și piardă importanța și supremația. Nu încapă îndoială, fără Ingres clasicismul ar fi sucombat, iar victoria romantică ar fi provocat probabil mai puțină vâlvă, înregistrând reacții mai moderate.”⁷ E acel tip de însemnare, în echilibrul unui text „clasic”, care nu doar mută accente ci reușește să anexeze un alt tip de înțeles dezvoltării unei idei plastice. Acest mod de a crea nuanțat interpretări confirmă ritmul „solar” (trimiterea la acest termen îi revine în bună măsură) al scrisului Vioricăi Guy Marica. Erudiția face loc mereu glisării spre amănuntul esențial. Cu siguranță lucrul acesta se vede cel mai bine în cartea din 1985, *Ipostaze ale picturii moderne. Incursiunea solară*. O carte care urmărește „fenomenul solarizării” în pictura modernă, pornind de la ideea că „debutul modernității coincide cu o inovare circumstanțială: părăsirea atelierului, ieșirea pictorilor sub cerul liber [...] practicarea picturii sub Jove crudo”.⁸ Cartea, care acoperă un spațiu pictural de la Delacroix până la românii Grigorescu și Petrașcu, este gândită tot sub pomenitul imperativ al deslușirii *devenirii lăuntrice*. Pentru Viorica Guy Marica niciodată fapta plastică, oricât de spectaculoasă ar fi ea, nu poate fi ruptă din acel microcosmos cu legi greu de deslușit care este *istoria în desfășurare a artei*. Pulsația acestui cosmos în miniatură o fascinează, o incită și o îndeamnă mereu să iasă din sfera informației brute, căutând acel *legato* fără de care arta, ca permanență, nu își află menire și rost.

⁷ Idem, *Clasicismul...*, p. 120.

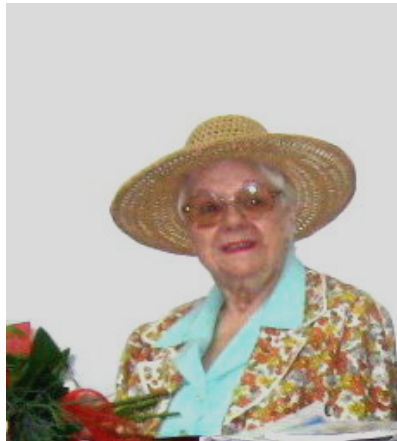
⁸ Idem, *Ipostaze ale picturii moderne*, Editura Meridiane, București 1985, p. 5.

Doar când dai de o parte vizibilul vezi ceea ce e într-adevăr de văzut – aceasta e probabil marea lecție pe care ne-o transmite Viorica Guy Marica. Ori, cu propriile cuvinte: „Important este procesul catenar, organica înlănțuire a acelor fapte ce decid orientarea fundamentală a demersului novator, în pofida unor profiluri marginale sau cronologic decalate”.⁹ Mereu credincioasă acestui deziderat, Viorica Guy Marica și-a transformat viața într-o „ispravă culturală” greu de egalat. Simbol, exemplu, ghid – opera ei nu poartă doar mesajul curat al artei autentice ci surprinde și o exemplaritate existențială la care cu toții ar trebui să ne raportăm măcar din când în când.

AUREL CHIRIAC
iacintac@yahoo.com

⁹ *Ibidem*, p. 307.

OMAGIU PROFESOAREI VIORICA GUY MARICA



Când am vizitat-o la spital, unde se refăcea după un accident, câteva zile înainte de a se stinge, avea aceeași vivacitate, interes pentru studenții săi, pentru activitatea noastră. Lasă în urma ei o rodnică muncă de profesor și cercetător, cu căutări pline de eleganța stilului său, bogat în nuanțe, cu o permanentă deschidere spre perspective novatoare. Am întâlnit toate acestea și în lucrările pe care le-am publicat în ultimele numere din *Studia UBB Historia Artium*. Erau lucrări nepublicate, rămase în arhiva sa și pentru care am insistat să mi le ofere, să nu rămână uitate. Le-a căutat, le-a revizuit și mi le-a dat spre publicare. Am trăit astfel bucuria de a reveni la cunoașterea laboratorului muncii sale și a fost prilejul de a mă apropia din nou de lumea, de stilul pe care l-am admirat în anii formării mele.

S-a alăturat universului dascălilor noștri lăsând o moștenire marcată de personalitatea sa inconfundabilă.

Cu tot dragul, un ultim omagiu.

GHEORGHE MÂNDRESCU