

## COLECȚII ȘI COLECȚIONISM ÎN CLUJUL INTERBELIC\*

de IOANA VLASIU

**Abstract:** Collections et collectionneurs à Cluj pendant l'entre-deux-guerres.

Après la Première Guerre Mondiale et l'Union de la Transylvanie avec la Roumanie, la ville de Cluj a connu un essor de la vie artistique entre autres grâce à la fondation de l'École de beaux-arts en 1925 et à la donation d'une importante collection d'art roumain à l'Université, la donation Virgil Cioflec, devenue d'accès publique. L'apparition des institutions artistiques, l'accroissement du nombre d'expositions, un nouveau prestige de l'art ont contribué aussi au développement du collectionnisme, soutenu surtout par des représentants des professions libérales – médecins, avocats, intellectuels, avec des possibilités financières modestes, mais avec beaucoup d'enthousiasme.

L'étude présente le profil de quelques collectionneurs de Cluj, la plupart des médecins – Coriolan Tătaru, Victor Papilian, Miklos Elekes – le psychologue Nicolae Mărgineanu, dont l'intérêt pour l'art moderne a contribué au changement du goût artistique et a aidé nombre de jeunes artistes parmi lesquels Catul Bogdan, Sandor Szolnay, Romul Ladea, Nagy Istvan, Anastase Demian, Ion Vlasiu, Jenő Szervatiusz, Nicolae Brana, Tasso Marchini, Eugen Gâscă, Traian Bilțiu Dăncuș de s'affirmer ou de consolider une réputation déjà acquise.

**Keywords:** collections privées, Cluj-Napoca, Victor Papilian, Miklos Elekes, Nagy Istvan, Ion Vlasiu.

În iulie 1946 avea loc la Cluj, la Institutul de studii clasice, o expoziție<sup>1</sup> care reunea un număr considerabil de lucrări de pictură și sculptură ale unor artiști contemporani. Destul de multe dintre ele poartă în catalog fie mențiunea „de vânzare” fie prețul, în așteptarea evidentă a unor fericite tranzacții. Alte lucrări, destul de numeroase, poartă în schimb indicația colecției din care provin, pentru a întări prestigiul expoziției și a nu lăsa impresia unei inițiative cu simplu scop lucrativ. Din perspectiva de azi și din cea a interesului pentru colecții și colecționism, acest detaliu e prețios, pentru că livrează informații greu de recuperat altfel despre gustul artistic și spiritul epocii, despre mecanismele pieței de artă și nu în ultimul rând despre condiția artistului.

Recent, istoricul de artă clujan Jenő Muradin a publicat un studiu<sup>2</sup> asupra colecțiilor publice și particulare din Transilvania în prima jumătate a secolului XX, trasând liniile mari ale apariției, tardive față de restul Europei, și dezvoltării colecționismului în această parte de lume. Sunt de reținut observațiile sale pertinente privind legătura dintre coloniile de pictură și sporul de interes pentru artă și artiști, precum și profilul social al amatorilor de artă care nu se mai recrutează din rândurile nobilimii, ci din clasa de mijloc. În ceea ce privește Clujul, este cert că înființarea Școlii de arte frumoase în 1925, pe fondul emulației de după război și Unire, a transformat în mai mare măsură artele plastice într-un pol de atracție pentru acea clasă de mijloc în creștere și în căutare de legitimare socială. Un bilanț informat și credibil al scurtei existențe (1925–1932) a Școlii de arte frumoase clujene a întreprins pictorul Aurel Ciupe (1900–1988) în memoriile sale, publicate postum. În cunoștință de cauză, dată fiind calitatea sa de profesor, face câteva afirmații de reținut și anume că activitatea școlii „a echivalat cu un act revoluționar în arta plastică transilvăneană. Școala a sădit aici postimpresionismul, depășind în modernitate școala de la Baia Mare care introdusese studiul naturii, pleinairismul”<sup>3</sup>. „Școala a creat un climat...”, mai spune el. „În etapa ei clujană

\* Comunicare susținută la conferința „Localism și europenism în arta transilvăneană după 1918”, organizată de Muzeul de Artă din Târgu-Mureș cu ocazia deschiderii Galeriei permanente Ion Vlasiu, 25–26 iunie 2015.

<sup>1</sup> *Expoziție de artă plastică. Kezomuveszeti kialitas*, Cluj, Koloszvar 1946 7–28 VII. Institutul de studii clasice.

<sup>2</sup> Jenő Muradin, *Private and Public Collections in Transylvania in Twentieth Century*, in *Symbol and Destiny. Hungarian Art in Transylvania. 1920–1990*, Hungarian National Gallery, Budapest, 2015.

<sup>3</sup> Aurel Ciupe, *Născut odată cu secolul. Memorii*, Ediție îngrijită cu o postfață, note, referințe critice și repere cronologice de Mircea Goga, Cluj-Napoca, 1998, p. 86.

școala a respirat cu putere, cu plămâni întregi nealterați. Iar efectele ei pozitive s-au revărsat generos în câmpul realității artistice transilvănene, fapt consfințit adesea în presa vremii de cele mai strălucite condeie de scriitori”<sup>4</sup>.

Unele expoziții ale tinerilor absolvenți au stârnit chiar o efervescentă puțin obișnuită. Mărturia târzie, dar cu atât mai prețioasă a scriitoarei Olga Caba<sup>5</sup> despre expoziția Ion Vlasiu, Nicolae Brana din ianuarie 1933 de la Cluj, Sala Prefecturii, este revelatoare: „Acea memorabilă expoziție pe care o făcuseră Vlasiu cu Bran/sic/, parcă ar fi ținut cât e lumea, când mă gândesc la ea acum. Tot Clujul considera obligator să se perinde pe acolo, măcar ca s-o înjure dacă nu pentru altceva. Adevărul e că [Vlasiu] avea lucrări surprinzătoare, pline de elan tineresc. Avangardismul – pe care îl detesta ca formulă, dar cu care fu totuși clasat de majoritatea publicului său – tocmai începea să devină o modă, era prin 1932. Lebede cu gâtul șerpuit, mâini nervoase, feți-frumoși, fete fluide având toate un vag și un neterminat, abordând lirismul. Ne fascina. [...] expoziția lui Vlasiu avu darul să ne ofere în afară de acele inevitabile regăsiri datorite de lucrările lui, și un loc de întâlnire, în umbra acelor figuri șerpuite, muzicale, care simțeam că ne dau și nouă un rost și o interpretare”<sup>6</sup>.

De asemenea, donarea în 1929 și deschiderea pentru public a colecției impresionante calitativ și numeric a lui Virgil Cioflec<sup>7</sup> a dat un alt relief imboldului de a colecționa și a stimulat reflecția asupra necesității educației artistice și mai ales asupra modalităților ei, asupra rolului social al muzeului. Asupra unor astfel de teme a insistat Vilhelm Beneș<sup>8</sup> într-o „prezentare critică” cum el însuși își intitula studiul din 1938<sup>9</sup>. Fără să minimalizeze importanța donației și generozitatea donatorului, Beneș atrage atenția asupra unei deosebiri fundamentale între colecția privată, inevitabil subiectivă, supusă capriciilor gustului individual și muzeu care trebuie să răspundă unor exigențe de altă natură. În acest caz precis Beneș este de părere că Donația Cioflec nu se poate substitui unei pinacoteci pentru că, spune el, nu „reprezintă sistematic *toate curentele* (sublinierea autorului) de artă modernă românească și pe *toți* (sublinierea autorului) artiștii reprezentativi”. De vreme ce donația și-a găsit locul la Cluj, cu atât mai gravă i se pare criticului absența artiștilor ardeleni, reprezentați numai printr-un tablou de Aurel Ciupe și printr-un desen de Anastase Demian (1899–1977). Beneș se întreabă retoric: „Unde sunt pictorii Catul Bogdan, Tasso Marchini, Ciupe, Demian (în măsură suficientă cunoașterii lor) și dintre cei mai tineri N. Brana, T. Bilțiu, Gâscă, Ion Popp, Muntean, C. Abrudean (sic), frații Profeta, etc., pe de altă parte sculptorii Ladea, Vlasiu, Pușcariu, tânărul Medrea, etc.”<sup>10</sup> Beneș nu îi uită nici pe absenții bucureșteni, craioveni sau ieșeni, dovedind o bună informare asupra ansamblului artei contemporane românești la acel moment și o selecție confirmată de posteritate. Analiza sistematică a colecției, aproape lucrare de lucrare, îi dă ocazia în primul rând să se pronunțe asupra artiștilor de primă mărime – triada Grigorescu/Andreescu/Luchian, care se impuse nu de mult în conștiința critică a timpului. Sunt de găsit aici puncte de vedere și observații interesante care, ascunse cum sunt într-un studiu despre donația Cioflec nu au atras suficient atenția istoricilor de artă, de aceea, dincolo de obiectul strict al cercetării de față, merită evocate. Beneș solicită un plus de exigență față de opera lui Grigorescu, care din pricina succesului excepțional de care s-a bucurat, a ajuns să fie „acceptată integral fără rezerve, fără atitudine critică și fără măsură”<sup>11</sup>. Ne aflăm atunci în momentul recentei „descoperiri” a lui Andreescu, adus în prim planul dezbaterilor de cele două monografii apărute la distanță de câțiva ani, ale lui George Oprescu din 1932 și Alexandru Busuioceanu din 1936, moment în care și alte voci critice își propuneau să nuanțeze „canonul” picturii românești, temperând entuziasmul față de Grigorescu. Beneș consideră că „astăzi se impune mai mult ca oricând o verificare a fiecărui tablou de Grigorescu, o analiză a lui, o clasare critică, care

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 87. Vezi și Negoită Lăptoiu, *Școala de arte frumoase din Cluj și Timișoara (1925–1941)*, București, 1999.

<sup>5</sup> Pentru Olga Caba, vezi Ligia Dimitriu, *Olga Caba*. Monografie, Cluj-Napoca, 2012.

<sup>6</sup> Olga Caba, *Cheia personajelor romanului autobiografic „Drum spre oameni” de Ion Vlasiu*, în „Jurnalul literar”, nr. 21–24, iulie 1995, p.1, 2.

<sup>7</sup> 1874–1948. A fost imediat după Unire director general în Ministerul Artelor și Cultelor condus de Octavian Goga.

<sup>8</sup> 1907–1960. Scriitor, critic de artă, traducător, fiul unui ceramist ceh stabilit la Târgu-Jiu. A colaborat cu numeroase cronici de artă la reviste clujene și bucureștene.

<sup>9</sup> *Pinacoteca „V. Cioflec” din Cluj. Prezentare critică*, Editura „Gazeta ilustrată” Cluj. Extras din revista „Gazeta ilustrată”, VII, 1938, no. 1–2, p. 3–16.

<sup>10</sup> Catul Bogdan 1897–1978; Tasso Marchini 1907–1936; Nicolae Brana 1905–1986; Traian Bilțiu-Dăncuș 1899–1975; Eugen Gâscă 1908–1989; Ion Pop (uneori și Ioan Pop sau Ion Popp) 1905–?; Letiția Muntean 1902–1979; Petre Abrudean 1907–1977; Eremia Profeta 1914–2002; Eugen Profeta (?–?); Romul Ladea 1901–1970; Ion Vlasiu 1908–1997; Radu Pușcariu 1906–1978; Aurel Medrea.

<sup>11</sup> *Pinacoteca „V. Cioflec” din Cluj. Prezentare critică*, p. 6.

să pună ordine în haosul de aprecieri care circulă în jurul oricărui tablou de Grigorescu”<sup>12</sup>. Luchian, cu îndrăzneli cromatice cezaniene, trebuie diferențiat mai tranșant de Grigorescu, pentru că pictura românească modernă începe cu el. Discret apar și observații care țin de problematica specificului românesc care a însoțit constant parcursul artei românești moderne, cu un moment de vârf la începutul anilor 20. Beneș afirmă, ignorând deliberat realitatea, că Grigorescu nu ar fi avut continuatori, văzând aici dovada distanței la care se află pictura sa de „facultățile picturale ale poporului român”. În schimb Luchian ar fi marcat în mult mai mare măsură pictorii de după el, care și-au făcut din puritatea cromatică un crez. E de notat aici că aderența la „facultățile picturale ale poporului român” pe care Beneș le presupune cunoscute, devine criteriu de valoare. Textul în discuție este interesant și prin preocuparea de natură sociologică față de mecanismul consacrării sociale a artiștilor, pe care îl consideră prea îndatorat conjuncturilor, coteriilor, intereselor și ranchiunelor personale. Observații juste asupra modului în care trebuie expusă o colecție, începând cu selecția și ordonarea lucrărilor, în așa fel încât privitorul să își facă o idee clară despre personalitatea artistului, și încheind cu dispunerea în spațiu și lumina adecvată, completează acest studiu, revelator în multe privințe pentru contextul artistic clujan din perioada interbelică.

Dintre figurile de colecționari clujeni puse în valoare de Jenő Muradin, Arthur Wagner (1903–1973), reprezentant al unei firme de asigurări, pare să fi fost cel mai de seamă. A colecționat artiști români și maghiari printre care Sandor Szolnay (1893–1950), Tasso Marchini, Jenő Szervatiusz (1903–1983), Romul Ladea, Catul Bogdan, Anastase Demian, Ion Pop, Istvan Nagy (1873–1937). Impresia produsă istoricului de artă Juliana Szucs de această colecție, aflată acum la Budapesta, merită citată: ”Scena artistică din Cluj-Napoca în perioada interbelică poate fi văzută ca un model al Europei Centrale și de Est pentru că ilustrează toate mișcărilor, orientărilor și limitele care caracterizează arta maghiară și română a timpului”<sup>13</sup>.

Câteva dintre lucrările din colecția Wagner au putut fi văzute la Cluj în cadrul expoziției *Boema. Tânăra artă clujană interbelică*, curatoriată de Sebestyén Székely în 2011 – un *Nud* de Catul Bogdan, într-o rafinată armonie de ocre și brunuri calde, o sculptură viguros cioplită în lemn de Jenő Szervatiusz, *Monstrul Lacului Roșu* din 1937 și o pictură de un excepțional suflu expresionist, *Pod de cale ferată*, de Ion Pop, artist astăzi foarte puțin cunoscut<sup>14</sup>. Dincolo de alcătuirea unei colecții proprii, Arthur Wagner făcea prozelitism pentru cauza artei, transformându-și biroul într-o galerie de pictură *sui-generis*, frecventată de bancheri și antreprenori, unde tablourile se schimbau cu regularitate. Sandor Szolnay îi face două portrete<sup>15</sup>, discret măgulitoare.

Cele două portrete completează un grupaj de alte șapte lucrări ale aceluiași Sandor Szolnay, aflate în colecția Wagner, așa cum reiese din notițele meticuloase ale pictorului<sup>16</sup>.

În catalogul expoziției din 1946, atrag atenția prin numărul de lucrări expuse colecțiile Coriolan Tătaru, Victor Papilian, Nicolae Mărgineanu, Miklos Elekes, desigur alcătuite mai cu seamă în deceniile trei și patru, odată cu intensificarea vieții artistice clujene. Figurează de asemenea ca deținători care au împrumutat lucrări, pictorii Vera Szabo și Fülöp Antal Andor (1908–1979), pictorul și viitorul istoric de artă Raoul Șorban (1912–2006), încadratorul de tablouri Gh. Giurgiu, dar și nume prea puțin sau deloc cunoscute azi: C. Mureșanu, prof. L. Lazăr, Ch. Claudon, dr. Liviu Telia, Alfred Grünfeld, dr. Valer Pop, dr. A. Hetco, Rudolf Löw.

Îmi propun să schițez profilul câtorva colecționari, prea puțin sau deloc evocat în literatura de specialitate. Coriolan Tătaru (1889–1957) a fost fondatorul școlii clujene de dermatologie, cu merite profesionale excepționale, domeniu în care se va ilustra de asemenea un alt medic foarte cunoscut, Grigore Benetato (1905–1972), amator de artă portretizat de Romul Ladea. Coriolan Tătaru a întemeiat un muzeu al dermatologiei, ceea ce confirmă prestigiul instituției muzeale în epocă. Înaintea lui dr. Dimitrie Gerota, comanditarul *Ecorșeului* brâncușian, înființa și el la București un muzeu de mulaje anatomico-chirurgicale executate de el însuși. Jenő Muradin afirmă că locuința clujană<sup>17</sup> a lui Tătaru era plină de lucrări de Nagy Istvan, informație pe deplin credibilă dacă ținem seama că în expoziția din 1946 figurează nu mai puțin de

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>13</sup> Apud Jenő Muradin, *art. cit.*, în *Symbol and Destiny*.....

<sup>14</sup> Vezi Ioana Vlasiu, Székely Sebestyén György, *Boema. Tânăra artă clujană. Fiatal kolozsvári művészet a két világháború között. Junge Klausenburger Zwischenkriegskunst*, Cluj/Kolozsvár/Klausenburg, 2011.

<sup>15</sup> Reproduse în *Symbol and Destiny*.....

<sup>16</sup> Este vorba despre o listă de posesori ai tablourilor lui Sandor Szolnay, pusă cu amabilitate la dispoziție de către Székely Sebestyén, căruia țin să îi mulțumesc și pe această cale.

<sup>17</sup> Casa pe care și-o construiește Coriolan Tătaru în 1930 ar fi fost proiectată de către arhitectul italian Gio Ponti, autorul faimosului turn Pirelli de la Milano. Deși a suferit transformări și nu mai aparține familiei, casa există încă în Cluj.

trezeci și opt de pasteluri ale foarte apreciatului pictor. Această informație îl situează pe Tătaru în categoria colecționarilor fascinați de un anume artist, urmărit cu consecvență și pasiune timp îndelungat. Colecționarul mai împrumută expoziției din 1946 un *Nud* de Anastase Demian, artist consacrat, profesor, dar și lucrări de Nicolae Brana (*La câmp, Peisaj*) și un *Peisaj de iarnă* de Eugen Gâscă, ceea ce indică un interes mai larg și o disponibilitate pentru tineri artiști moderniști aflați la început de carieră. Se poate observa că atât colecția Tătaru, dispărută azi, cât și colecția Wagner, nu făceau vreo discriminare între pictură maghiară și românească.

O altă colecție destrămată pentru care catalogul expoziției din 1946 constituie una dintre puținele mărturii este cea a profesorului Victor Papilian (1888–1956). Personalitate de prim rang a Clujului interbelic, Papilian a fost profesor de anatomie, autorul a numeroase lucrări de specialitate, șef de clinică, scriitor, autorul al mai multor romane de succes, reeditate astăzi, și piese de teatru, amfitrion al unui influent cenaclu literar în locuința sa, fondator al revistei literare *Darul vremii*, director de teatru. Unsprezece lucrări din colecția sa figurează în expoziția din 1946 – pictură de Elena Popea (1879–1941), Anastase Demian, Eugen Gâscă, Ion Vlasiu și sculptură de Romul Ladea, Ion Vlasiu, Radu Pușcariu. Dintre toate acestea, am identificat doar sculptura *Faun* (în catalog apare cu titlul *Satir*) de Ion Vlasiu, databilă 1934. În memorialistica sa Ion Vlasiu dedică un capitol circumstanțelor nașterii *Faunului*, cioplit sub imperiul unei emoții copleșitoare, imediat după ce ascultase la opera clujană *L'après midi d'un faune*, celebrul poem simfonic al lui Debussy inspirat de versurile lui Mallarmé. Lemnul pe care-l avea la dispoziție era, spune Vlasiu, „o scorbură urâtă cu un nod buburos, negru ca un ogor nelucrat. În partea de sus, lemnul avea o parte mai sănătoasă, alburie, o ciocnire de culori cu un ecou cald ca în muzica pe care o ascultasem. Încleștarea instinctului, dureroasă, din care Faunul se zbate să se smulgă, mă gândeam că s-ar fi putut prinde în scorbura neagră/./Mi s-a părut că sentimentul copleșitor cu care mă întorsesem de la concert cade pe lemn. Începusem să fredonez fragmente din melodiile auzite, lovind apăsat cu ciocanul în daltă. Se părea că e vară, că se face cald, cald, și-am deschis fereastra/./Lumina cădea acum mai viu pe lemn, iar cele câteva forme dezgolite păreau sălbatic. Mi s-a părut că plânge lemnul/./Lumina lămpii pâlpâia ușor, mișcând umbrele ciopliturilor mărunte. În dreapta sus, scorbura mai avea coaja pe ea. Am dat-o ușor la o parte, cu grijă, ca pe un bandaj lipit pe rană. O ușoară ondulare pe trupul lemnului, sus, amintea suferința lui trecută și am lăsat-o cum am găsit-o. Am ridicat lemnul în lumină, privindu-l ca pe un mort înviat. /./Mi se mișcau mâinile de la sine, ca și când lemnul se cioplea singur, dintr-o voință a lui, pe care muzica o pusese în mișcare. Îmi vâjâiau urechile, iar picioarele îmi erau țepene de frig. Numai mâinile îmi erau calde”<sup>18</sup>. Exaltarea datorată întâlnirii cu muzica se împletește cu întâmplările uneori cu deznodământ tragic ale vieții cotidiene așa cum sunt povestite de autor. O mărturie singulară pentru modul în care conceptul cioplitorului – *taille directe, direct carving* – ridicat la normă estetică în sculptura începutului de secol XX, era înțeles și experimentat în arta românească a anilor 30.

Victor Papilian fusese profesorul de anatomie al lui Vlasiu la Școala de belle-arte din Cluj. Avusese ocazia să-l revadă la una din ședințele cenaclului său literar unde Vlasiu citește poezii, *Idolul* (inspirată de sculptura lui Rodin cu același nume) și *Scrisoare de dragoste*, împreună cu alți tineri cu aspirații literare printre care poetul Ion Th. Ilea și viitorul medic și om politic Eduard Mezincescu, atunci student la medicină<sup>19</sup>.

*Faunul* a fost expus la trei din expozițiile personale ale lui Vlasiu, în 1934 la expoziția din atelierul său din Cluj, în 1935 în mai la Cluj, Sala Ursus, și în același an la București, Sala Mozart.<sup>20</sup> E dificil de precizat când a cumpărat Victor Papilian această lucrare care s-a bucurat de elogii<sup>21</sup>, dar e foarte posibil să fi fost la curent cu geneza lucrării. Țesătura de corespondențe dintre literatură, muzică și sculptură nu-l va fi lăsat indiferent pe omul de știință pentru care literatura și preocupările artistice erau mai mult decât o trecere de timp agreabilă.

<sup>18</sup> Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, București, 1970, vol.II, capitolul *L'après midi d'un faune*, p. 320–322.

<sup>19</sup> *Ibidem*, capitolul *Cenaclu literar*, p. 52–58.

<sup>20</sup> Pentru expozițiile lui Vlasiu din anii 30, vezi Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor, *Ion Vlasiu 1908-1997*, Muzeul Județean – Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2015, p. 242–247.

<sup>21</sup> Solidaritatea de generație se manifesta și prin uzanța timpului ca scriitori să dedice poeme artiștilor. Cu ocazia expoziției lui Ion Vlasiu din atelierul său din Cluj din 1934, Eduard Mezincescu (pseudonim Per Kassim) și Olga Caba îi dedică texte în care proza poetică fuzionează cu critica de artă. *Faunul* atrage atenția Olgăi Caba în textul intitulat *Omul printre arbori*.

3 dr. Gyula  
 Percecs (deni)  
 utó ut pontel (n. Fiegl.)  
 Anulea pekus  
 Ziegler pontel  
 Genoclet nitris  
 Utca pontel  
 arcebis  
 Idrga tulipimok  
 arcebis.

M. K. H. Haldn István  
 arcebis.

T. M. Meloviankovits István arcebis.

✓ Sziamant Gyri	Vasónités
✓ Forgács	önarcebis napos valua koly
✓ Kálov Szjoni	doldun járminukkul
✓ Buteanu	Sétatéri teli híjkep
✓ Argent aru	Amo utca Idrga tel. p. g. w. k.
✓ Pap István	hamispart
✓ Gál Gábor	arcebis
✓ Fekete Fivadar	arcebis
✓ B. Bálint	arcebis női
✓ Kudeldn	Genoclet ledupa feyget
✓ Widmann Walter	anarekies ouphokul
Imrid Laccia Romulien	" " Korkarubun
✓ Schwarz Jenő úr	Fámo vi
✓ Kovács Fiska	arcebis
✓ F. Fugulján katu	Amerika arcebis
✓ Sorbán Raed	Pontel tel. h. n. rubis
✓ Lemu.	Genoclet pekus h. t. l. r.
✓ Boras	" " " " " "
Genoclet F. M. K.	Genoclet pontel boras.

Fig. 1. Fragment din inventarul alcătuit de Sandor Szolnay al lucrărilor sale aflate în colecții particulare. Arhiva Sebestyen Szekely.



Fig. 2. Coriolan Tătaru (1889–1957).

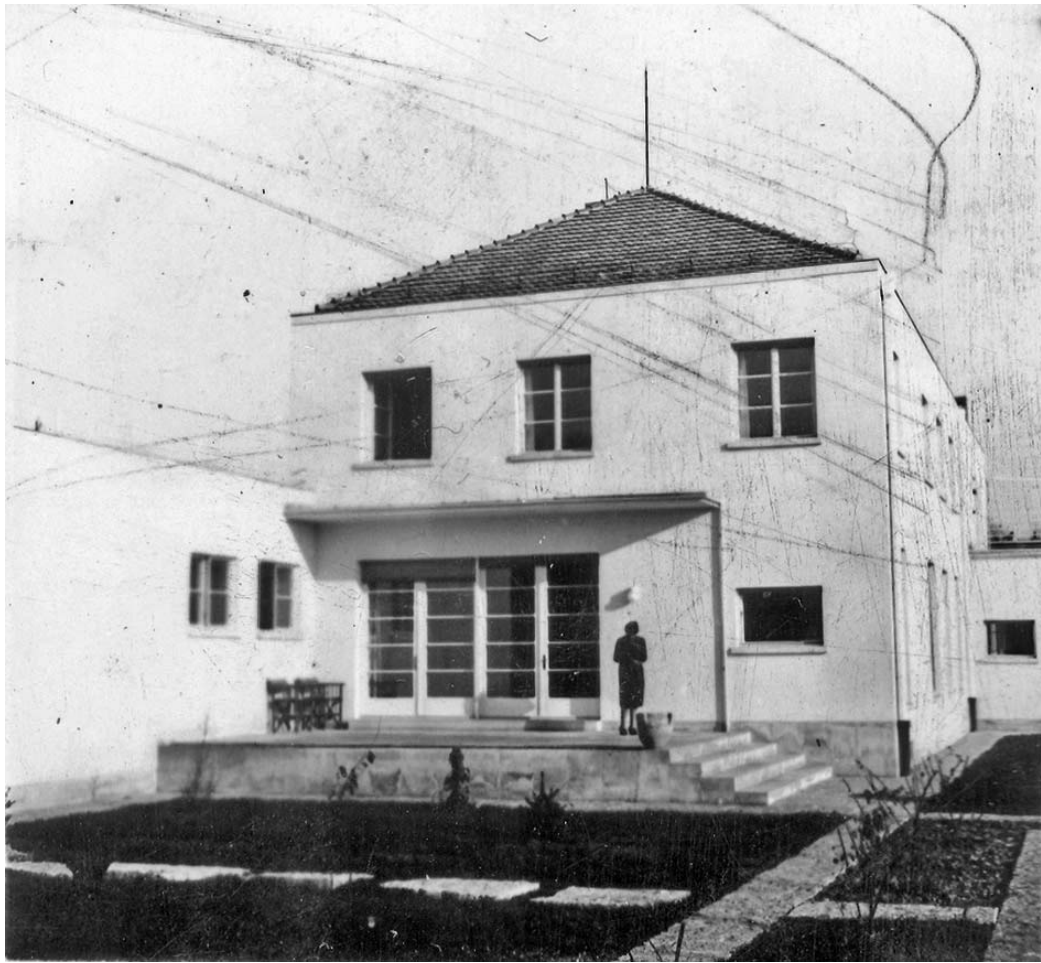


Fig. 3. Casa lui Coriolan Tătaru din Cluj. Fotografie de epocă.



Fig. 4. Victor Papilian (1888–1956), primul din dreapta.



Fig. 5. Ion Vlasiu, *Faun*, lemn patinat, 1934. Fosta colecție Victor Papilian; localizare necunoscută.



Fig. 6. Catul Bogdan, Coperta romanului *Sufletul lui Faust* de Victor Papilian.

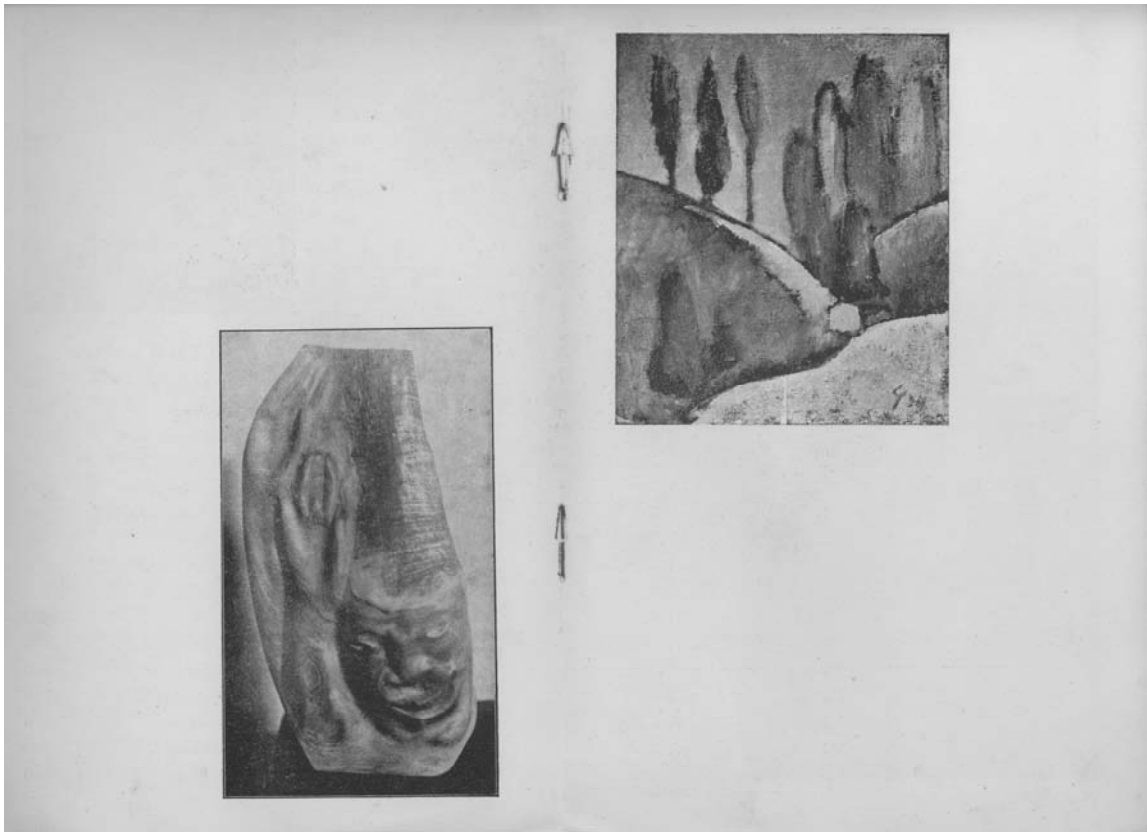


Fig. 7. Eugen Gâscă, *Peisaj*. Ion Vlasiu, *Faun*.  
Pagină din catalogul expoziției Gâscă/Vlasiu, București, Sala Mozart, 1935. Arhiva Ion Vlasiu.



Fig. 8. Miklos Elekes (1897–1947).





Fig. 9. Ion Vlasiu, *Autoportret*, ulei pe carton, Paris, 1938. Colecțiile Miklos Elekes; Menyasz; Tibor Weszerle, Cluj-Napoca.



Fig. 10. Nicolae Mărgineanu cu soția, Veneția, 1939. Reprodusă după *Nicolae Mărgineanu. Un psiholog în temnițele comuniste*. Ediție îngrijită de Cristina Anisescu, Polirom, București, 2006.

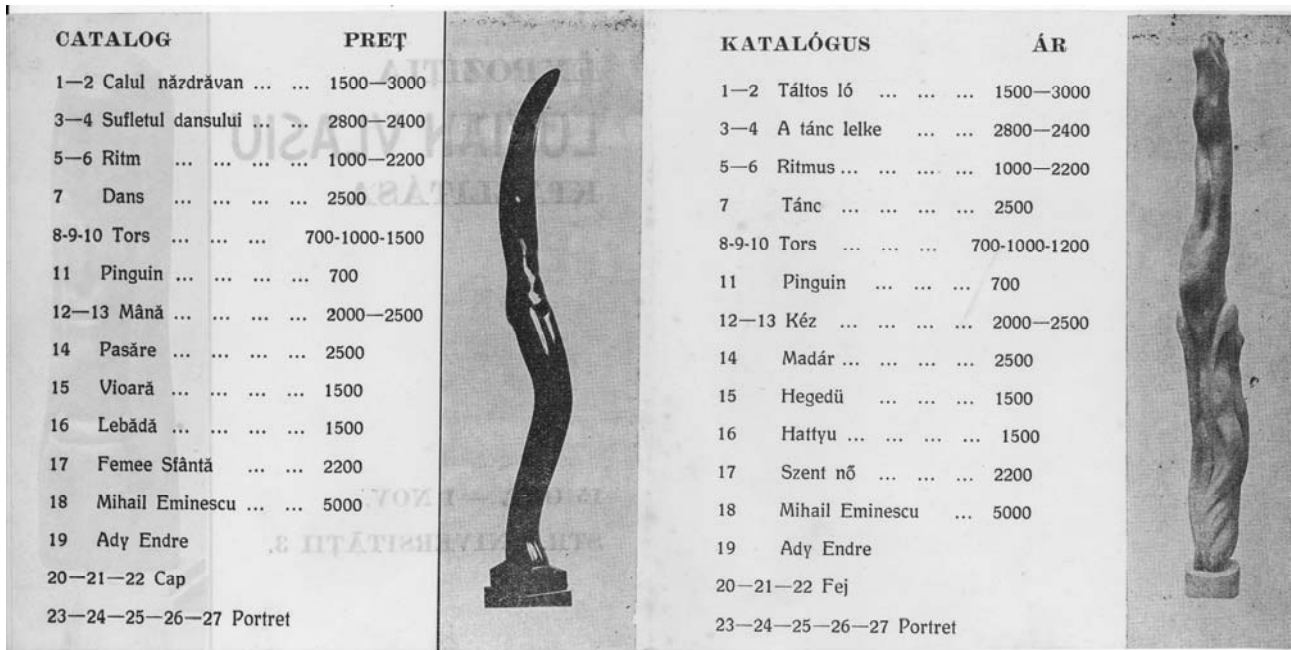


Fig. 11. Expoziția Ion Vlasiu. Cluj, Casa Ursus, 1933. Catalog. Arhiva Ion Vlasiu.



Fig. 12. Expoziția Ion Vlasiu. Cluj, Casa Ursus, 1933. Afiș. Arhiva Ion Vlasiu.

EUGENIA HERBAY.		Lei	S C U L P T U R Ă	
65. Flori		—		
IOAN GAVRILĂ.			SZERVATIUS J.	
66. Moară	2500		78. Madona	Lei 14000
67. Peisaj din Cluj	1500		79. Eva	18000
PETRU ABRUDAN.			80. Dans	12000
68. Bătrân	4000		81. Nud	7000
69. Natură moartă	3000		82. Tăran	5000
70. Natură moartă	2000		83. Autoportret	reținut
71. Muncitori în repaus	6000		ION VLASIU.	
EMERIC HAJOS.			84. Mască de sfânt	2500
72. Sf. Sebastian	—		85. Adam și Eva	1200
73. Compoziție	—		86. Pietra	1800
74. Portret	5000		87-88. Madona	1500
75. O figură (autoportret)	4000		89. Femeie cu cricifix	1600
IRMA BROSZ.			90. Sf. Gheorghe	1200
76. Natură moartă	4500		91. Sărutul lui Iuda	1600
77. Peisaj din Cluj	2000		92-93. Isus cu crucea	1600
			94. Salomea și Ioan Botezătorul	1200
			95. Mască	2500
			96. Pasăre	3500
			LUCIA PISO.	
			97. Portret	reținut

*Solway*  
*br. Orjan*  
*Muzeu. Proșta*  
*Univers. F. 100*  
*Selver Pops*  
*B. I. Ion*  
*B. I. Ion - J. I. I. I.*  
*Selver Pops*  
*T. I. I. I.*  
*J. I. I. I.*

Fig. 13. Expoziția Școlii de arte frumoase, Timișoara, 1934. Catalog cu numele colecționarilor adăugate de Ion Vlasiu. Arhiva Ion Vlasiu.



Fig. 14. Ion Vlasiu, *Sufletul dansului*, lemn patinat, 1933. Colecții: Nicolae Mărgineanu; colecție particulară, Cluj-Napoca.



Fig. 15. Ion Vlasiu, *Ritm*, lemn patinat, 1933. Colecții: Nicolae Mărgineanu; colecție particulară, București.



Fig. 16. Ion Vlasiu, *Mască*, lemn patinat, [1933–1936]. Colecții: Aurel Ciupe, Cluj-Napoca; Georg Lecca, München.

Iată și portretul pe care Vlasiu i-l face profesorului Papilian (cu pseudonimul Emilian) cu ocazia primei sale expoziții personale din Cluj, în 1933, sala Prefecturii: „Profesorul Papilian, agitat ca o apă în creștere, mi-a strâns mâna cu putere, spunând că se bucură că i-am fost elev/...../Vorbea repede, repede, ca și cum n-ar fi avut timp să-ți spună tot, ca și cum s-ar fi temut de sonerie/.../ Scrisul îi era ca și vorba: grăbit, cu întreruperi, cu reveniri, cu paranteze, n-aveai timp să guști pe îndelete lectura, te fura mereu, te atrăgea și pe tine în întorsături, în fugi și opriri. Între profesorii din Cluj, gravi și greoi, el avea o suplețe tinerească. Îi și plăcea să se înconjoare de tineri, cu care era gata oricând, oriunde, să deschidă o convorbire despre orice subiect: estetică, filozofie, fizică, biologie, anatomie...”<sup>22</sup>. Papilian va mai interveni cu generozitate în biografia lui Vlasiu când, pentru a-l sprijini financiar, îi va comanda un ecorșeu pentru cursul de anatomie.

Pentru a rămâne în perimetrul medicilor colecționari aș evoca aici figura interesantă a doctorului Miklos Elekes (1897–1947), neuropsihiatru cu studii la Cluj, Viena și Berlin unde se va familiariza cu psihanaliza pe care o va practica printre primii la Cluj. În 1927 publica în presa maghiară un articol despre Freud și Adler. Interesul lui pentru artă și artiști venea din direcția formației sale de psihanalist și a unor convingeri privind valoarea terapeutică a artei. În romanul său autobiografic Vlasiu, impresionat de sinceritatea dr. Elekes, pe care îl cunoscuse la vernisajul pictorului Eugen Gâscă, îi schițează un portret din care transpare simpatia: „Avea o locuință modestă, un salonaș și un cabinet, multe albume de artă și chiar o colecție personală cu desene de copii. Mi-a spus că mă pot duce la el chiar când nu e acasă, să văd albumele. Așa înțelegea el prietenia, să nu ai nimic numai pentru tine”<sup>23</sup>. Egon, pseudonimul sub care apare doctorul Elekes, îi vorbea lui Vlasiu despre muzeele europene pe care avusese ocazia să le vadă și despre operele văzute ca „despre ființe vii”. Era preocupat de Bruegel despre care citise foarte mult. Îl îndemna pe Vlasiu să facă desene după reproduceri ale unor opere care-l interesau. „De câte ori făceam o sculptură nouă venea să o vadă și se bucura”, scrie Vlasiu. Dacă pentru doctorul Elekes expresia artistică era un instrument util pentru cercetările sale medicale, grija pentru existența imediat cotidiană a artistului aflat în dificultate, așa cum reiese din relatările lui Vlasiu, era la fel de puternică. Trei lucrări de Vlasiu i-au aparținut lui Miklos Elekes, dintre care un *Autoportret* pictat la Paris și un portret feminin în teracotă<sup>24</sup>. Interesul ce îl purta artiștilor pare să fi fost dublat de un exercițiu pedagogic sau chiar terapeutic atunci când era cazul, depășind un anume egocentrism al degustătorului de artă, fie el colecționar sau nu.

Revenind la grupul de colecționari pus în lumină de catalogul expoziției din 1946 mă voi opri asupra profesorului Nicolae Mărgineanu (1905–1980). Psiholog cu studii strălucite, încheiate cu o bursă Rockefeller, care i-a permis ca timp de peste doi ani să ia contact în Statele Unite cu numeroși specialiști de anvergură, culegând aprecieri unanime dintre cele mai măgulitoare, profesorul Mărgineanu revine la Cluj în 1934<sup>25</sup>. Devine cunoscut prin studiile sale de psihologia muncii care reprezentau o noutate în peisajul științific al epocii. Astăzi este considerat cel mai important psiholog român, o personalitate copleșitoare, care s-a format și a colaborat cu clasicii psihologiei germane și americane<sup>26</sup>. Dincolo însă de stricta sa specialitate și de studiile abordate din perspective metodologice informate de cele mai recente cercetări pe plan mondial, meditează asupra raporturilor dintre știință, artă și etică, dintre frumos și adevăr. În lucrările sale de psihologie își alege uneori cazuistica din lumea literaturii și artei. Că profesorul nu s-a oprit la speculația teoretică o dovedește chiar interesul său pentru tinerii artiști clujeni, contemporanii săi. Pentru expoziția din 1946 împrumută treisprezece lucrări de Catul Bogdan, Nicolae Brana, Aurel Ciupe, Ion Vlasiu și Nagy Istvan. O lucrare de mare ecou în epocă, despre care Lucian Blaga a scris o pagină memorabilă, *Portretul lui Bolond Sandor, (Sandor Nebunul)* de Nagy Istvan, se afla și ea inițial în posesia lui Nicolae Mărgineanu<sup>27</sup>. Pentru un psiholog, interesat de toate straturile psihologiei umane, reprezentarea unui boem incorijibil, figură pitorescă și tragică a Clujului, oferea o perspectivă singulară asupra condiției umane. Lucian Blaga, într-o cronică dedicată picturii lui Nagy Istvan, intensă, puternică, prelucând ecouri din arta lui Van Gogh, de

<sup>22</sup> Ion Vlasiu, *op. cit.*, vol. II, p. 100.

<sup>23</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 191.

<sup>24</sup> Lucrările au figurat în expoziția *Boema. Tânăra artă clujană*, Cluj, 2011, catalog nr. 48, 49. A existat și o corespondență între cei doi, semnalată cu amabilitate de către Szekely Sebestyen, la care deocamdată nu am avut acces. Conținutul ei ar fi adus un plus de informație despre legăturile dintre artist și colecționar.

<sup>25</sup> Vezi Nicolae Mărgineanu. *Un psiholog în temnițele comuniste. Documente preluate din arhiva CNSAS*. Ediție îngrijită de Cristina Anisescu, Iași, 2006. Îi mulțumesc fiului lui Nicolae Mărgineanu, regizorul de film cu același nume, pentru informațiile legate de colecția tatălui său și pentru semnalarea celor două tablouri de Ion Vlasiu aflate în posesia sa.

<sup>26</sup> Prof.dr. Adrian Neculau, *Prefață*, în *Nicolae Mărgineanu*..., p. 10–11.

<sup>27</sup> Informație datorată lui Szekely Sebestyen.

mare impact la momentul acela, l-a descris astfel pe Sandor Nebunul, pe care pictorul nu se sfa să-l considere un bun prieten: „Pe acest zănat nevinovat și copilăros, pe care toată lumea îl încarcă cu flori și cu verdețuri, pe acest nou Democrit cu geniul în descompunere, care se scutură cu sughițuri de asin în extaz și înalță peste străzi un răs fantastic de cetățean suprafericit îl am în fața mea într-un portret de Nagy Istvan. Portretul e caracteristic: el redă un trup pe care l-a sfărâmat timpul, o materie în care s-a organizat o soartă – și pe care a descompus-o soarta. Cei mai mulți oameni prinși în cărbune și pastel de Nagy Istvan sunt în același sens: materie descompusă de o fatalitate”<sup>28</sup>.

O profesiune de credință din 1948, pe cât de succintă pe atât de pertinentă, a lui Nicolae Mărgineanu, aflat deja în ancheta Securității, ne ajută să îi înțelegem identitatea politică și etică, care se confirmă și în preferințele sale estetice: „Sunt ceea ce cele aproximativ trei mii de pagini mă arată cu cea mai deplină consecvență: un democrat de stânga, de tip rooseveltian. Socot că binele maselor populare trebuie făcut prin persuasiune și educație, nu cu forța și cu oprimarea libertății. Am luptat în acest sens”<sup>29</sup>.

Un document în bună măsură semnificativ în ceea ce privește apetența pentru artă în societatea timpului îl constituie notițele lui Sandor Szolnay, deja evocate, care consemnează pe lângă numeroși colecționari maghiari și câțiva români posesori ai tablourilor sale, cum ar fi George Chideșan, Emil Cornea (probabil pictorul; 1898–1969), Corondan, Botiș (probabil Emil Botiș, 1904–1984), Traian Nichiciu, Cassius Iorga cu trei lucrări, Victor Papilean (sic) cu două, Dna Chinezu (după toate probabilitățile soția criticului literar Ion Chinezu) cu patru lucrări, Buteanu, Argintaru (probabil Constantin Argintaru, editorul revistei *Hyperion*), Romul Ladea, Raoul Șorban, dna Beneș (probabil soția lui Vilhelm Beneș, economist, scriitor, pictor, critic de artă). Acribia acestor liste nu trebuie să surprindă. Szolnay a fost constant preocupat de relația artistului cu publicul în condițiile concurenței neloiale a negustorilor care invadau piața de artă cu falsuri și pictură de gang. Practicile acestea infestau mediul artistic și făceau cu atât mai prețioasă prezența iubitorilor și colecționarilor capabili să distingă între artă și impostură. Corespondența lui Szolnay cu Aurel Ciupe este foarte instructivă în acest sens. În aprilie 1938 Aurel Ciupe îl anunță pe Szolnay că a trimis un memoriu la minister, solicitând interzicerea comerțului ambulant cu artă. Szolnay îi răspunde la scurt timp, salutând inițiativa și adăogând un virulent rechizitoriu împotriva acestui gen de comerț care, era el de părere, se bucură și de complicitatea unor jurnaliști: „Comercianții de tablouri de până acum.... sunt existențe dubioase, decăzute....Înșelarea pictorului și înșelarea publicului în orice chip e singurul lucru prin care se remarcă. O junglă de vânzare-cumpărare bazată pe fraudă și păcăleală. Doar știm cu toții că cea mai mare parte a tablourilor se produc la falsificatorii din Pesta. Dar există și la Cluj fabrică de tablouri. Toți au lucrat pentru comercianții de tablouri. Nu se putea face nimic împotriva lor... Acești tipi sunt vicleni ca vulpea”<sup>30</sup>. Remediu este idealist: „Cel mai corect ar fi să luptăm pentru luminarea publicului, instruirea lui, dar acest lucru este de durată și aproape imposibil”<sup>31</sup>. Plin de amărăciune, dar nu și resemnat, vede ca singură soluție retragerea în muncă, exigența față de sine, menținerea și ridicarea nivelului picturii sale în speranța că și publicul va crește pe măsura eforturilor artistului, convins că există un public care nu cumpără de la negustori și nici de la pictorii de kitschuri.

Colecționarilor clujeni menționați până acum le mai pot fi adăugați, alături desigur de alții pe care cercetări viitoare îi vor identifica, un număr important de medici – Iuliu Hațieganu, Leon Daniello, Radu Pușcariu<sup>32</sup>, Liviu Pop<sup>33</sup>, avocatul Ionel Pop care încuraja tinere talente printre care Jenő Szervatiusz, sociologul Ion Clopoșel, publicist extrem de activ, care și-a legat numele de multe publicații, dar mai ales de revista *Societatea de mâine*. Acesta din urmă posedă sculptura în lemn *Drumul crucii* de Ion Vlasiu, lucrare din prima expoziție de la Târgu Mureș din 1932, o acuarelă timpurie de Aurel Ciupe, dar și, surprinzător, un desen de Leonard Tsuguharu Foujita, pictor foarte apreciat în Parisul anilor '20. Diplomatul Vasile Stoica a alcătuit o colecție importantă de pictură românească și artă decorativă europeană. Dintre pictorii transivăneni Traian Bilițiu-Dăncuș figura în colecția sa cu mai multe lucrări printre care portretele părinților săi.

---

<sup>28</sup> Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1968, p. 314. Publicat prima oară în Idem, *Ferestre colorate*, Biblioteca Semănătorul, Arad, 1926, p. 41–46.

<sup>29</sup> Nicolae Mărgineanu..., p. 140.

<sup>30</sup> Aurel Ciupe, *op.cit.*, p. 93.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Radu Pușcariu (1906-1978), medic și sculptor autodidact, vezi *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, vol. II, Editura Academiei Române, București, 2012.

<sup>33</sup> Nepot prin alianță al lui Iuliu Maniu, posedă lucrări de Anastase Demian, Nagy Istvan, Uitz Bela. Informația o datorez Anei Lupaș, căreia îi aduc mulțumirile mele.

Colecționari cu posibilități financiare importante nu par să fi existat în Clujul interbelic, cu excepția lui Virgil Cioflec. Iubitorii de artă se recrutau din clasa de mijloc compusă din doctori, avocați, profesori, cu toții oameni cu o cultură umanistă și gust artistic suficient de dezvoltate pentru a se apropia fără prejudecăți de cele mai recente manifestări artistice.

O critică de artă specializată în sensul celei de azi nu se consolidase, dar exista ceva mai prețios, o comuniune de idei și pasiuni care unea tineri cu studii și aspirații artistice dintre cele mai diverse. Cei care scriau despre artă nu căutau o obiectivitate și rigoare iluzorii, imboldul lor de a scrie ținea de intensitatea emoțiilor și idealismul convingerilor. Eduard Mezincescu, în cronică pe care o scrie la expoziția lui Ion Vlasiu din 1933, debutează tocmai prin a refuza programatic cadrul și limitările cronicii de artă, propunând un crez de generație. „Pentru noi tinerii, tinerețea lui Vlasiu înseamnă reabilitarea a însăși noțiunii și o întărire a speranței în noi. Luminar, vertical, arta sa tinde și respiră înălțimi acute și-i simți tensiunea fizic în mădulare, în pulsația lăuntrică, într-o nouă fluiditate caldă a sângelui”<sup>34</sup>.

Avatarurile istoriei au încheiat tragic acest parcurs promițător. Întâmplător sau nu, dintre iubitorii de artă evocați mai sus Elekes va ajunge într-un lagăr nazist, iar ceilalți Tătaru, Papilian, Mărgineanu, Stoica în lagărele comuniste unde vor ispăși pedepse de la zece ani în sus sau de unde nu se vor mai întoarce.

---

<sup>34</sup> E.M. [Eduard Mezincescu], *Expoziția Ion Vlasiu*, în *Patria* [Cluj], 11 ianuarie, 1933. În romanul autobiografic al lui Ion Vlasiu, Eduard Mezincescu apare sub pseudonimul Coroiu. Student la facultatea de medicină clujană în anii 1930, cu vederi de stânga, va face carieră politică în perioada comunistă. Olga Caba, în *art. cit.*, îi schițează la rândul ei portretul: „Coroiu îl reprezintă pe Eduard Mezincescu, băiat foarte inteligent și spirit eminentemente dezumanizat și caustic, căutând să se răscumpere printr-un umanitarism precis formulat.”

