



MUZEUL
MUNICIPIULUI
BUCUREȘTI



REVISTA
DE ARTĂ
ȘI ISTORIA
ARTEI

III | 2020

REVISTA DE ARTĂ
ȘI ISTORIA ARTEI
NR. 3



MUZEUL
MUNICIPIULUI
BUCUREȘTI

MUZEUL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

Revistă editată în cadrul Secției ARTĂ – PINACOTECA BUCUREȘTI

Manager: Dr. Adrian Majuru

Director adjunct – Artă, Restaurare, Conservare: Dr. Elena Olariu

Șef Secție Artă: Drd. Angelica Iacob

Consiliul științific:

Dr. Mihaela Varga, expert Ministerul Culturii

Dr. Liliana Chiriac, șef Secție Muzeul Colecțiilor de Artă, MNAR

Dr. Marian Constantin, expert Ministerul Culturii

Dr. Pavel Șușară, istoric și critic de artă

Drd. Dalina Bădescu, istoric și critic de artă

Secretar: Dr. Liana Ivan-Ghilia, muzeograf

Colegiul de redacție:

Dr. Elena Olariu, director adjunct Artă, Restaurare și Conservare, redactor-șef

Dr. Liana Ivan-Ghilia, muzeograf

Drd. Angelica Iacob, șef Secție Artă

Drd. Ana-Maria Măciucă, muzeograf

Irina Cîrstea, muzeograf

Layout: Ștefan Csampai

Redactor: Raluca Hurdac, Eliana Radu

Coperta I: Ion Țuculescu, *Opoziție în verde* – lucrare din patrimoniul MMB

Fotograf: Cristian Oprea

Autorilor le revine responsabilitatea articolelor și ilustrațiilor publicate.

ISSN - 2601 - 9183, ISSN-L 2601 - 9183

© Toate drepturile sunt rezervate Editurii Muzeului Municipiului București.
Reproducerea parțială sau integrală este strict interzisă și cade sub incidența
Legii nr. 8/1996 privind drepturile de autor și drepturile conexe.

**Proiect realizat de Primăria Municipiului București
prin Muzeul Municipiului București.**

REVISTA
DE ARTĂ
ISTORIA
ȘI ARTEI

NR. 3



CUPRINS:

I. DESCHIDERI SPRE LUME

<i>dr. Elena Olariu</i> , Călătoria artistică și de documentare științifică, în secolul al XIX-lea	11
<i>drd. Angelica Iacob</i> , Ediția din 1909 a Bienalei de la Veneția: Theodor Cornel către Anastase Simu	24
<i>drd. Ana-Maria Măciucă</i> , Orientul în pictura românească văzut prin ochii unui expresionist	38
<i>drd. Steluța Boroghina</i> , Japonismul ca marcă a occidentalizării artei românești. Colecționismul de artă extrem-orientală în rândurile artiștilor români	51
<i>dr. Simona Drăgan</i> , Influențe arabo-islamice în monumentele palermitane de secol XII ale Dinastiei Hauteville	70
<i>drd. Carmen Emanuela Popa</i> , Post-afectiv în arta contemporană	85
<i>drd. Ruxandra Eugenia Socaciu</i> , Printul textil în contextul <i>Sustainable Art</i>	93
<i>Daniel Turliu</i> , Impresionismul între clasic și anticlasic	105
<i>Oana Maria Ciontu</i> , The Challenges Faced by a Woman Artist: Artemisia Gentileschi in Florence (1614-1620)	115

II. PERSONALITĂȚI

<i>dr. Marian Constantin</i> , Henri H. Catargi și o corespondență inedită	125
<i>drd. Cristina Ioniță-Măciucă</i> , Cecilia Cuțescu Storck și elevele sale. Impactul asupra percepției artei feminine în plastica românească	141
<i>drd. Felicia Raetzky</i> , Amor omnia vincit. Epilogul unei vieți de sculptor	154
<i>dr. Elisabeta Negrău</i> , Contribuții la cunoașterea operei pictorului boemian Mihail Töpler în Țările Române	163
<i>drd. Ana Rusan-Görbe</i> , Două poete cu sânge albastru: Regina Elisabeta a României și Împărăteasa Elisabeta a Austro-Ungariei	173
<i>Andra Tonitza</i> , Tonitza and The Great War: Soldier, Prisoner, Reporter and Artist	181

III. PATRIMONIU

<i>Ionela Bucșa Șerban</i> , Bucureștiul lui Theodor Aman	195
<i>drd. Mădălina-Ioana Manolache</i> , Obiecte de cult din colecția dr. Nicolae Minovici: pomelnice moldovenesti pe lemn	205
<i>Eugen Negrea</i> , AAFR: 65 de ani de fotografie românească	213
<i>Corina Margareta Iliescu</i> , Portretul în viziunea unor artiști români ai secolului XX. Lucrări aflate în Colecția „C.I. și C.C. Nottara”	230
<i>dr. Nazen Peligrad</i> , Peisajele Ligiei Macovei	242
<i>Greta Șuteu</i> , Atelierul artistului ca spațiu sacru	248

dr. Liana Ivan-Ghilia, Schițe pentru eternitate - „Pauze” și desene pregătitoare ale maestrului Gheorghe Tattarescu, aflate în patrimoniul MMB 255

dr. Daniela Dumitrescu, Evoluția teatrului și condiția actorului român în secolul al XIX-lea 267

IV. CONCEPTE EXPOZIȚIONALE

dr. Pavel Șușară, Corneliu Baba și elevii săi 281

drd. Dalina Bădescu, Vasile Mureșan-Murivale, Ecce Homo 286

V. RESTAURARE. CONSERVARE

Ovidiu Moș, Hârtia uleiată utilizată pentru ferestre: „hârtia unsă”, „hârtia uleiată” sau hârtia pentru „lipitul ferestrelor” (ultima jumătate a secolului al XVIII-lea - prima jumătate a secolului al XIX-lea)..... 293

Simona Predescu, Georges Van den Bos, de la Paris la București 297

Nicoleta Ene, Câteva aspecte privind restaurarea-conservarea Muzeului Theodor Aman și a patrimoniului deținut 301

Madelena Stăncioiu, Depozite la standarde europene la Muzeul Municipiului București 308

VI. RECENZII

drd. Luciana-Florentina Ghindă, Aurélien Gaborit (coord.), Philippe Beaujard, Manassé Esoavelomandroso et al., *Madagascar, Arts de la Grande Île*, Paris, Editura Actes Sud, Musée du Quai Branly, 2018, 304 p., 367 fig., ISBN: 978-2-330-10143-5 315

dr. Liana Ivan-Ghilia, Recenzie Album: *Ligia Macovei – între senzorial și intelectual, între culoare și linie*. Cuvânt înainte: dr. Adrian Majuru, Manager MMB, editor: dr. Elena Olariu, Director adjunct Artă, Restaurare, Conservare; Editura Muzeului Municipiului București, 2019 317

Argument

Al treilea număr al *Revistei de Artă și Istoria Artei* apare într-un context special, determinat de pandemia de coronavirus, aflată la începutul anului 2021 într-o nouă curbă ascendentă. La fel ca toate celelalte instituții de cultură, și muzeele din România au fost foarte grav afectate, fiind obligate să se adapteze unor condiții extrem de dificile. Închiderea muzeelor timp de aproximativ trei luni, în primăvara anului 2020, a fost urmată de limitarea activităților cu publicul și anularea în totalitate a deplasărilor cu scop științific. În acest context, inclusiv Simpozionul de Artă și Istoria Artei, organizat de Muzeul Municipiului București, a fost susținut exclusiv online.

Cu toate aceste iminente întreruperi ale contactelor directe dintre specialiști și ale activităților dedicate publicului larg, pe întreg parcursul anului 2020, specialiștii Secției Artă și ai Secției Restaurare, Conservare au reușit să deschidă o serie importantă de expoziții: *Restaurare bunuri culturale mobile pe suport papetar; Tattarescu – Studii de perspectivă; Medalion Nicolae Grigorescu și poetica imaginii; Muzeul Simu și Pinacoteca București; Carol Popp de Szathmári – desenator și acuarelist; Medalion Cecilia Cuțescu Storck și Ligia Macovei. O relație inedită maestru-discipol; Remember Cornel Medrea. Mentor și maestru; Hans Mattis-Teutsch. Sub semnul avangardei* – expoziție realizată de Muzeul de Artă din Brașov, în parteneriat cu Muzeul Municipiului București; *Valentina Rusu Ciobanu. 100 de ani de la naștere* – expoziția realizată de Muzeul Municipiului București a făcut parte din proiectul cu același nume inițiat de Societatea pentru cultură și arte „Arbor”, proiect co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Secția Artă a participat cu o lucrare și la ediția Art Safari București-2020.

Activitățile de valorificare și de promovare a patrimoniului Muzeului Municipiului București s-au mutat preponderent în mediul virtual. Din martie 2020, pe șase conturi de Facebook ale instituției noastre a început o intensă activitate de prezentare a patrimoniului de artă. Este vorba de cele șase conturi care prezintă colecții deținute de: Muzeul Theodor Aman, Pinacoteca București, Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck, Colecția de artă „Ligia și Pompiliu Macovei”, Colecția Muzeului Memorial Gheorghe Tattarescu și Colecția Cornel Medrea.

Noua strategie de popularizare a patrimoniului nostru de artă a fost concepută pe câteva mari direcții: prezentarea unor lucrări foarte cunoscute, comentarea unor lucrări inedite și alcătuirea unor serii de prezentare mai ample, divizate în episoade, așa cum au fost *Poveștile artei din timpul carantinei*, care au fost postate pe contul Muzeului Theodor Aman, fiind afișate în perioada 17 martie - 23 mai 2020. Această abordare diversificată a fost apreciată, în mod deosebit, de vizitatorii noștri virtuali, dar și de specialiști, care au devenit mult mai activi, postând adeseori impresiile lor în legătură cu conținutul multor texte. O mare parte dintre temele abordate în mediul virtual sunt inedite și sperăm ca, pornind de la aceste noi subiecte tratate, să dezvoltăm studii mai ample pe care apoi să le publicăm chiar în revista de față. În această perioadă au fost realizate inclusiv prezentări virtuale ale expozițiilor de artă organizate la Muzeul Municipiului București. Alături de Institutul Cultural Român de la Veneția, împreună cu alte muzee din țară, Secția Artă a participat la realizarea unei ample expoziții virtuale:

Venezia e la sua laguna: lo sguardo degli artisti romeni de lungo Novecento, un proiect destinat să popularizeze arta românească în Italia. Expoziția *Natură mortă, natură vie. Capodopere din colecția Pinacotecii Municipiului București* a fost recreată în virtual pe platforma internațională de promovare a artei Artsteps.

Din anul 2019, *Revista de Artă și Istoria Artei* este accesibilă și online pe site-ul Muzeului Municipiului București, iar, din anul 2020, revista poate să fie regăsită și în cadrul Bibliotecii Digitale a Institutului Național al Patrimoniului. De curând, publicația noastră de artă a fost indexată de EBSCO Publishing, Inc - Massachusetts, Statele Unite ale Americii.

Toată această activitate susținută și extrem de valoroasă nu ar fi putut fi realizată fără efortul tuturor specialiștilor secțiilor Artă și Restaurare, Conservare, muzeografi, conservatori, restauratori, sau al colegilor de la Secția Relații Publice, cărora le mulțumesc și pe care îi felicit.

dr. Elena Olariu,

director adjunct Artă, Restaurare, Conservare

Argument

The third number of the *Art and Art History Magazine* is being issued within a special context, determined by the coronavirus pandemics which has attained a new ascending curve, by the beginning of the year 2021. Romanian museums, like all other cultural institutions, have been seriously affected, obliged to adjust to extremely difficult conditions. The fact that museums have been closed for about three months, in the spring of 2020, was followed by the limitation of activities involving the public, and the annulment of all travels on scientific purposes. In this context, even the Art and Art History Symposium, organized by the Bucharest Municipality Museum, was sustained exclusively on-line.

In spite of all these imminent interruptions of direct contacts between specialists, and of the activities dedicated to the wide public, throughout the whole year, the specialists in the Art, Restoration and Conservation Department have managed to inaugurate a series of important exhibitions: *Restoration of Cultural Mobile Goods on Paper*; *Tattarescu – Perspective Studies*; *Medallion Grigorescu and the Poetics of the Image*; *The Simu Museum and the Bucharest Municipality Pinacothèque*; *Carol Popp de Szathmári – Drawing and Watercolor Artist*; *Medallion Cecilia Cuțescu Stork and Ligia Macovei. A Peculiar Relationship Teacher-Student*; *Remember Cornel Medrea. Mentor and Maestro*; *Hans Mattis-Teutsch. Under the Sign of the Art Vanguard* - exhibition organized by the Art Museum of Brașov, in partnership with the Bucharest Municipality Museum; *Valentina Rusu Ciobanu. 100 Years of Life* – exhibition organized by the Bucharest Municipality Museum as part of the project initiated by the "Arbor" Society for Culture, project co-financed by the Administration of the National Cultural Fund. The Art department has participated, with one painting, in the 2020 edition of Bucharest Art Safari.

This year, the valuing and promotion of the Bucharest Municipality Museum patrimony have moved mainly in virtual medium. Since March 2020, on six Facebook accounts of the Institution, an intense activity has started, of presenting our art patrimony. These six accounts present collections owned by: the Theodor Aman Museum, the Bucharest Municipality Pinacothèque, the Frederic Storck and Cecilia Cuțescu Storck Museum, the "Ligia and Pompiliu Macovei" Art Collection, the Gheorghe Tattarescu Memorial Museum Collection and the Cornel Medrea Collection.

The new strategy of promoting our art patrimony has been conceived according to several main directions: presenting some of the most famous works of art, and conceiving some vast series of presentations, divided into episodes, such as the *Tales from Quarantine Times*, posted on the Aman Museum account during March 17th - May 23rd 2020. This diversified approach has been much appreciated by our virtual visitors but also by specialists who have become more active, often posting their impressions concerning the contents of several texts. A great part of the themes approached in virtual medium are unedited, and we hope that, starting with these new subjects dealt with, we shall develop wider studies to be published in this very Magazine. During this period of time, virtual presentations were made of the art exhibitions organized by the Bucharest Municipality Museum. Together with the Romanian Cultural Institute in Venice, with other museums in the country, the Art Department has participated in a vast virtual exhibition: *Venezia e la sua laguna: lo sguardo degli artisti romeni del lungo Novecento*, a project aiming at popularizing Romanian art in Italy. The exhibition *Still Life, Living Nature. Masterpieces in the Collection of the Bucharest Municipality Pinacothèque* has been re-made in virtual medium, on the international art promoting platform Artsteps.

Since 2019, the *Art and Art History Magazine* has been accessible on-line, on the site of the Bucharest Municipality Museum, and starting with 2020, the magazine can be reached within the digital library of the National Heritage Institute of Romania. Recently, the publication has been indexed by the EBSCO Publishing. Inc - Massachusetts, United States of America.

All this sustained and extremely valuable activity is due to the efforts of all the specialists working in the departments of Art, Conservation and Restoration, and to those of the colleagues in the Public Relations Department, museologists, curators, restorers, to whom I thank, and whom I congratulate.

dr. Elena Olariu,

Deputy Manager for Art, Restoration and Conservation
of the Bucharest Municipality Museum



I. DESCHIDERI SPRE LUME

CĂLĂTORIA ARTISTICĂ ȘI DE DOCUMENTARE ȘTIINȚIFICĂ, ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

dr. Elena Olariu¹

Abstract: During the 19th century, travel literature came to life through graphical forms as well, by the wide scale publishing of illustrated albums, assiduously collected throughout the whole Europe. The illustrations of these albums were fed by wide scale art productions, as artists made a lot of drawings during their numerous trips.

In the Romanian area, two travelling artists became noted, by the exceptional value of their works: Carol Popp de Szathmari and Henri Trenk. Szathmari undertook ethnographic documentation trips to Transylvania, Wallachia and Moldavia, but also to Bulgaria or Constantinople. He worked ardently and, during his lifetime, he made thousands of drawings, thus gathering and preserving illustrated information concerning folk costumes, the Oriental or the rural lifestyle.

Together with painter Henri Trenk, Alexandru Odobescu managed to initiate the first systematic cataloguing of a part of the Romanian cultural patrimony. During the scientific travels through the country (mainly in Argeș and Vâlcea counties) an exceptional travel diary was elaborated, completed daily by Alexandru Odobescu and his wife, Sașa and proving the impressing physical effort performed by the scientists and artists of that epoch in quest of historical relics. The painter who dared to make documentary drawings during these exhausting trips - often so much more difficult to undertake as the roads were not very passable, left the posterity an inestimable heritage. Because many of these sketches or drawings have remained unpublished, the present study tries to bring to both the public's and the specialists' attention a few works printed for the first time, along with new pieces of information.

Keywords: travel drawings, documentation, rural elements, Oriental lifestyle.

În secolul al XIX-lea, gânditorii epocii au căutat să definească specificul național și să promoveze o istorie identitară, fapt care a dus, printre altele, pe plan artistic, la o dezvoltare fără precedent a desenului documentar, istoric sau etnografic. Literatura de călătorie prinde viață și în forme grafice, prin apariția pe scară largă a albumelor ilustrate, colecționate cu asiduitate în toată Europa. Ilustrația acestor albume a fost alimentată de producția plastică, având în vedere că pictorii realizau pe scară largă desene, în timpul numeroaselor lor călătorii.

Interesul pentru temele istorico-documentare se dezvoltă, mai ales, începând cu anul 1798, când, încă de la începutul campaniei lui Napoléon în Egipt, s-au readus în atenția specialiștilor, dar și a publicului, marile civilizații antice dispărute, cea romană sau cea egipteană, de exemplu. Numeroși oameni de știință și artiști îl însoțesc pe Napoléon în campaniile sale militare, iar pictorii favorizați de regimurile aflate la putere immortalizează, la fața locului, realitățile lumii orientale, dar și spectaculoasele relicve istorice întâlnite.

1. **Dr. Elena Olariu** este istoric, expert atestat în arte plastice-arte grafice și conservarea patrimoniului mobil. A fost șeful Secției de arte grafice la Muzeul Național de Artă al României, iar actualmente este director adjunct Artă, Restaurare, Conservare în cadrul Muzeului Municipiului București; enaolariu@yahoo.com

Unul dintre cei mai importanți artiști din această perioadă a fost Dominique Vivant Denon (1747-1825), pictor și scriitor francez, atașat al armatei lui Bonaparte și cel care a editat monumentală lucrare intitulată *Description de L'Égypte*, unde, în desenele care reproduc relicvele arheologice, apare adeseori figurată și comisia de știință și artă, care a cercetat, inventariat și desenat toate aceste monumente. Datorită prodigioasei sale activități desfășurate în timpul campaniei din Egipt, Denon a fost numit apoi director al Muzeului Central al Republicii (devenit ulterior Muzeul Regal de la Luvru). În 1802 a mai publicat o lucrare, de această dată pe cont propriu, în două volume, care este de fapt un jurnal al expediției din Egipt: „*Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*”.

Au existat și alți pictori, contemporani cu Denon, care au participat la expediția din Alger ca ilustratori. Printre ei se numără Eugène Isabey (1803-1886) sau Jean-Horace Vernet (1789-1863). Sunt și artiști ai epocii care călătoresc solitar sau alături de alte importante personalități politice. Eugène Fromentin (1820-1876), de exemplu, a vizitat Algerul în anul 1846 și în anul 1852, alături de Marie Cavellet de Beaumont într-o misiune arheologică, dar în care a avut ocazia să descopere și stilul de viață al țăranilor algerieni. Fromentin a fost influențat de creația lui Eugène Delacroix, cel mai talentat dintre artiștii care s-au deplasat în nordul Africii și considerat pe bună dreptate părintele orientalismului european.

Eugène Delacroix (1798-1863) a călătorit în Tanger, în Andaluzia, la Fes și apoi în Alger, profitând de faptul că a fost atașat al ambasadei conduse de contele Charles de Mornay, reprezentantul Franței pe lângă sultanul Marocului (Sérullaz, 1951, p. 1). Alt pictor, Prosper Marilhat (1811-1847) aduce, dintr-o călătorie în Egipt, studii și schițe pe baza cărora va picta numeroase tablouri cu teme orientale. Charles-Émile de Tournemine (1812-1872) vizitează Asia Mică și Egiptul. Decamps (1803-1860) călătorește în Turcia în 1828 și realizează numeroase studii și o documentare grafică; aceasta îi va alimenta producția artistică pe tot restul vieții. Adrien Dauzats (1804-1868) a fost unul dintre ilustratorii *Călătoriilor pitorești* ale baronului Taylor.

Baronul Isidore Taylor a fost o figură marcantă în cadrul culturii franceze, în secolul al XIX-lea. S-a născut la Bruxelles, într-o familie irlandeză stabilită în Franța. Savant și administrator de mari instituții culturale și colecționar, Taylor a activat toată viața pentru valorificarea extraordinarului patrimoniu cultural francez. A călătorit nu doar în Orient (Siria, Palestina, Algeria și Egipt), ci și în țara sa de adopție. În anul 1818 realizează un voiaj în Franța, vizitând vestigii istorice, publicând apoi rezultatele acestei expediții într-o lucrare de 25 de volume, îmbogățită cu peste 6.000 de planșe prin care a încercat să inventarieze, dar și să popularizeze, bogăția patrimoniului francez. Aceste volume au fost publicate în colaborare cu Charles Nodier, artist și publicist celebru al epocii și cu Alphonse de Cailleux, care a fost, printre altele director al Muzeului Luvru. Cele 20 de volume cuprind vestigii din toate regiunile Franței: Auvergne, Bourgogne, Bretagne, Champagne, Dauphiné, Franche-Comté, Languedoc, Normandie, Picardie.

În anul 1825, baronul Taylor a fost numit director al Comediei Franceze iar regele Carol al X-lea îi recunoaște oficial titlul de baron. Este principalul inițiator, între anii 1840 și 1845, al unor asociații: cea a artiștilor dramatici, a artiștilor muzicieni, a artiștilor plastici (pictori, sculptori, gravori, desenatori), dar și a

arhitecților, asociația inventatorilor și a artiștilor industriali. În anul 1867 a fost ales senator. Pentru meritele culturale deosebite a primit, în anul 1877, Legiunea de Onoare. A adunat de-a lungul vieții una dintre cele mai formidabile colecții private din Franța.

Fără îndoială, baronul Taylor a fost o personalitate-model, inclusiv pentru Alexandru Odobescu (1834-1895), de exemplu. Odobescu a condus, la rândul său, importante instituții culturale românești, a militat pentru inventarierea patrimoniului național, a fost un arheolog celebru al epocii, fiind ales membru al Academiei Române și a ocupat, în anul 1863, postul de ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice. Alături de pictorul Henri Trenk (1818-1892), Odobescu a reușit să inițieze prima catalogare sistematică a unei părți din patrimoniul cultural românesc.

Spre mijlocul secolului al XIX-lea, artiștii occidentali încep să manifeste un interes mult sporit pentru estul sau sud-estul Europei, stabilind legături cu personalități din zonă și ajungând și în Principatele Române. Pictorul, desenatorul și gravorul francez Denis Auguste Marie Raffet (1804-1860) călătorește alături de prințul Anatole Demidoff (1812-1870), un reprezentant de marcă al aristocrației ruse. Călător pasionat și colecționar de pictură, Demidoff a inițiat o expediție științifică în Rusia meridională și Crimeea, trecând prin Moldova și Valahia. El îl însărcinează pe Raffet să înregistreze prin imagini, cât mai fidel, această călătorie care a avut loc între anii 1837 și 1838. Între cei doi se naște o prietenie care a durat până la moartea lui Auguste Raffet (Vida, Olariu, 2014, p. 229).

În anii 1851-1852, un alt artist francez, Théodore Valério (1819-1879) călătorește în Ungaria și Bosnia (Vida, 2014, p. 17) unde realizează, urmând exemplul geografului, naturalistului și exploratorului german Alexander von Humboldt, studii de antropologie și etnografie, reținând detalii de costum, moravuri sau tipologii rasiale. În opera sa grafică îmbină exactitatea observației cu sensibilitatea plastică. A doua călătorie în Balcani o întreprinde în timpul războiului Crimeii când însoțește armatele neregulate ale turcilor, la cererea lui Hippolyte Fortoul, ministrul francez al Instrucțiunii Publice. Valério pleacă prin Serbia spre Principatele Dunărene și se oprește la Silistra unde studiază varietatea figurilor de războinici de sub comanda lui Omer Pașa. Continuă călătoria, pe urmele lui Omer Pașa, între anii 1863 și 1864, în Dalmația și Muntenegru.

Românii preiau și ei moda *excursiilor naționale* franceze, adică a deplasărilor prin propria țară, consemnate în jurnale de călătorie, care adeseori sunt publicate în presa vremii (Olariu, 2007, pp. 11-12). O astfel de deplasare a fost efectuată, de exemplu, de Vasile Alecsandri, probabil în anul 1844, alături de alți trei prieteni care-și doreau să vadă portretul lui Alexandru vodă Lăpușneanu de la mănăstirea Pingărați. Povestită cu mult umor, deplasarea se dovedește anevoioasă datorită drumurilor foarte proaste. La Pingărați află că portretul căutat a fost mutat la mănăstirea Slatina, așa că pleacă să vadă muntele Ceahlău, pe care nu-l pot escalada, vizitând în final doar schitul Hangului (Alecsandri, *O primblare la munți*, apud Berindei, 1989, pp. 20-31).

Ardelenii George Barițiu și Timotei Cipariu străbat, în anul 1836, o parte din Transilvania și Țara Românească, oprindu-se la București. Dimitrie Bolintineanu, în pragul unirii Munteniei cu Moldova, va face o excursie prin Moldova, până la Iași, unde asistă la desfășurarea adunărilor ad-hoc din anul 1857.

Artiștii care activează în spațiul românesc, în această perioadă, nu rămân mai prejos. Carol Popp de Szathmari (1821-1887) va întreprinde călătorii de documentare etnografică prin Transilvania, Muntenia, Moldova, dar și în Bulgaria sau la Constantinopol. Lucrează febril de-a lungul întregii sale vieți, realizând mii de desene (Olariu, 2012, p. 20) în care adună și conservă informații ilustrate despre costume populare sau stilul de viață oriental sau rural. Opera sa grafică este considerată astăzi o remarcabilă reușită plastică, dar și un document de referință pentru orice cercetare etnografică și sociologică dedicată perioadei secolului al XIX-lea și civilizației din sud-estul Europei. Venit din Ardeal, în anul 1843, Szathmari se stabilește la București și primește comenzi de la cei patru principii care au ocupat tronul în această perioadă: Gheorghe Bibescu, Barbu Știrbey, Alexandru Ioan Cuza și Carol I. Pe unii dintre acești domnitori îi însoțește și în călătoriile efectuate la Constantinopol. A fost unul dintre artiștii importanți care au plecat pe front în timpul Războiului de Independență. Picturile, desenele și gravurile sale se află astăzi în patrimoniul unor importante instituții de cultură din țară, ca de exemplu: Biblioteca Academiei Române, Muzeul Național de Artă al României sau Muzeul Municipiului București. O serie reprezentativă de schițe și desene (cca. 600) se găsesc în colecția Muzeului Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck – parte a Muzeului Municipiului București, provenind din colecția Ortansa și Alexandru Satmari. În această ultimă colecție sunt schițe în creion, acuarele sau gravuri, care reproduc portrete și costume țărănești din Argeș, Romanai, Teleorman, Mehadia, Oltenia, Bucovina sau de la Belgrad, portretele unor nobili din Ardeal și numeroase peisaje realizate în călătoriile sale².

Gheorghe M. Tattarescu pornește și el într-o călătorie de documentare care trebuia să se finalizeze cu realizarea unui *Album național*³. Respectiva călătorie de documentare pentru desenarea monumentelor istorice și ecleziastice o face singur, în anul 1860, și urmează în mare parte parcursul făcut de o altă personalitate a epocii, Alexandru Pelimon⁴.

Efectuarea acestor deplasări demonstrează interesul existent pentru reevaluarea pe criterii moderne a patrimoniului cultural românesc. A fost un proces firesc, declanșat de modelul european, impulsionat și de realizarea unirii Moldovei cu Țara Românească sub domnia lui Alexandru Ioan Cuza, în anul 1859. Unirea celor două principate a stimulat dezvoltarea unor puternice sentimente naționale.

Din însărcinarea Ministerului Cultelor, Alexandru Odobescu a inițiat, în anul 1860, o călătorie de inventariere a monumentelor și obiectelor cu valoare istorică și artistică din județele Argeș și Vâlcea. Deplasarea a fost programată inițial în patru districte: Argeș, Vâlcea, Mehedinți și Dolj, dar nu s-a putut finaliza decât pentru primele două zone, durând din 20 iunie până pe data de 15 august⁵.

2. Lucrările menționate chiar în cadrul acestui articol sunt foarte puțin cunoscute, câteva dintre ele fiind publicate acum în premieră absolută. Acestea au făcut parte din expoziția *Carol Popp de Szathmari, desenator și acquarelist*, organizată în anul 2020, la Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck.

3. Originalul se află astăzi la Muzeul Național de Artă al României, la Cabinetul de desene și gravuri, nr. inv. 27.707/3109 – 27.741/3143.

4. Alexandru Pelimon a făcut călătorii lungi prin țară, pe care apoi le-a consemnat în scrieri precum: *Impresiuni de călătorie în România (1858)* și *Memoriu. Descrierea s. monastiri (1861)*.

5. Alexandru Odobescu, *Rapoartele lui Odobescu către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice relative la cercetările sale în mănăstiri*, în Odobescu, 1967, p. 423.

La fel ca și predecesorii săi europeni, principi și savanți, Alexandru Odobescu a reușit să-l convingă pe pictorul Henri Trenk să-l urmeze în această călătorie de cercetare, conștient fiind că este absolut necesară desenarea tuturor monumentelor istorice care urmau să fie inventariate.

Pictorul Henri Trenk venise din Elveția în Ardeal, studiile efectuându-le, cu cea mai mare probabilitate, la Academia de Artă din Düsseldorf. A activat în Transilvania, la Sibiu, între anii 1845 și 1856, unde s-a căsătorit și a avut doi copii: un fiu, Henri și o fiică, Marie. Trenk a predat la școala de fete din localitate. La Sibiu, artistul execută pictură de firme comerciale, pentru negustorimea din oraș, embleme nobiliare și steaguri militare, dar realizează și portrete la comandă sau diverse peisaje. Se stabilește apoi la București⁶ (Grigorescu, 1992, p. 13) unde devine cunoscut în special pentru activitatea sa de desenator și pictor documentarist, participând și la *Expozițiile artiștilor în viață*, începând din anul 1865.

Henri Trenk se apropie de Odobescu și-l susține în activitatea sa științifică, însoțindu-l în călătoriile de documentare, efectuate în 1860, dar și în campania arheologică din satul Pietroasele, din toamna anului 1866. Pasionat și de fotografie, immortalizează piesele din tezaurul de la Pietroasa și le prelucrează prin pictare. Pe probele fotografice, Trenk colorează cu guașă și culori de anilină. Suprapune clișeul pe o foiță de aur pentru a reuși să redea strălucirea metalului prețios din care au fost realizate piesele arheologice (*Ibidem*, p. 21). Cu aceste lucrări este prezent la Expoziția Universală de la Paris din anul 1867, iar în anul 1868 continuă să aplice aceleași tehnici fotografice și pentru suita de *Tezaure barbare găsite la Ermitaj și în Muzeul din Budapesta*. Se pare că a călătorit alături de Alexandru Odobescu la Sankt Petersburg, unde a început seria dedicată tezaurului barbare.

În București, din anul 1867, Trenk activează ca profesor de desen la Gimnaziul Gheorghe Lazăr. Colaborează, în perioada 1860-1881, la revistele satirice: „Nichipercea”, „Ochiul dracului”, „Arțagul dracului”, „Codița dracului” cât și la diverse calendare (*Ibidem*, p. 13), foarte la modă în epocă. În perioada 1862-1863 pictează coloanele și pisania din pridvorul mănăstirii Antim, iar în anul 1867 este numit profesor la Gimnaziul Gheorghe Lazăr (*Ibidem*, p. 14). În colecția Pinacotecii București s-au păstrat două picturi realizate de Henri Trenk, care reprezintă un sacagiu și un peisaj de câmpie (*Pinacoteca București: repertoriul de pictură*, 2017, pp. 37-38) și câteva desene.

Călătorind alături de Odobescu în anul 1860, Trenk a realizat câteva sute de desene documentare de o importanță excepțională pentru cercetarea istorică din epocă dar și pentru studiile științifice ulterioare legate de conservarea patrimoniului imobil și mobil național. Toate planșele au fost desenate la cererea Ministerului Cultelor și au fost predate de Alexandru Odobescu de-a lungul anului 1861. Albumul a fost dăruit ulterior principelui Carol I care, la venirea în România, dorea să-și cunoască noua țară. La rândul său, principele l-a dăruit Muzeului de Artă Națională (aflat atunci pe Șoseaua Kiseleff) considerând că albumul trebuie să aparțină de fapt unei instituții publice, pentru a-l putea aduce mai aproape de cunoașterea publicului. Din anul 1953, se află la Cabinetul de desene și gravuri al Muzeului Național de Artă al României.

6. Unde a rămas până la moartea sa, în anul 1892, la 74 de ani.

Odobescu, secondat de Trenk, și-a propus să viziteze toate bisericile, mari sau mici, din districtele menționate. A copiat o cantitate impresionantă de inscripții pe care le-a identificat în timpul cercetării: pisanii, însemnări de pe portretele murale, de pe morminte, clopote, icoane. A făcut inventarii și descrieri exacte ale obiectelor descoperite, ale cărților din biserici sau mănăstiri. În cele două districte a identificat cca. 50 de așezăminte bisericesti, dintre care opt mănăstiri importante.

Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice l-a sprijinit pe entuziastul istoric român punând la dispoziția lui serviciile poștei, i-a acordat scrisori de recomandare pentru administrația locală și pentru așezămintele bisericesti, unde adeseori a fost cazat împreună cu Trenk. Cheltuielile călătoriei au depășit cu mult banii alocați de minister, 50 de galbeni, restul cheltuielilor fiind suportate de familia Odobescu. Un sprijin deosebit a fost oferit de familia Golescu, la conacul acesteia fiind găzduiți zile întregi pe parcursul călătoriei.

Alături de cei doi a călătorit și soția lui Odobescu, Sașa, care i-a ajutat să completeze jurnalul călătoriei și să eticheteze o mare parte dintre obiectele selectate pentru a fi aduse la București. Conștientă de importanța acestui jurnal de călătorie, Sașa Odobescu a dorit ca manuscrisul să vadă lumina tiparului și l-a încredințat, mai târziu, lui Al. Tzigara Samurçaș. Acesta îl va publica fragmentar în *Convorbiri literare* între anii 1915 și 1923, textul văzând integral lumina tiparului în anul 1934. Jurnalul de călătorie constituie astăzi cel mai prețios document referitor la condițiile în care s-a desfășurat toată călătoria, dar și referitor la modul în care un artist își realiza documentarea ilustrată în secolul al XIX-lea.

Odobescu a propus ca toate obiectele sacre sau cu valoare artistică să fie adunate pentru un viitor muzeu național (Odobescu, 1967, p. 424), care ar fi trebuit să se constituie în timp și toate manuscrisele sau cărțile vechi să fie adunate și predate bibliotecii statului, deoarece multe dintre acestea zăceau prin poduri, fiind ignorate de preoții sau călugării așezămintelor religioase.

Inițiativei lui Alexandru Odobescu i se datorează aducerea la București, în anul 1861 (*Ibidem*, p. 429), a 39 de volume din tot ce aveau mai prețios bibliotecile mănăstirilor Cozia și Bistrița, volume care fac astăzi parte din colecțiile Bibliotecii Academiei Române și ale Muzeului Național de Artă al României. A fost cea mai importantă inventariere sistematică a epocii, în materie de manuscrise și tipărituri din literatura noastră medievală. Atunci a fost descoperit *Calendarul astrologic* al lui Constantin Brâncoveanu de la mănăstirea Hurezu. Odobescu mai recuperează o psaltire, a lui Coresi, din 1577, dar și numeroase manuscrise și tipărituri religioase scrise în limba slavonă.

Pictorul Henri Trenk a realizat schițe generale sau mai detaliate cu toate mănăstirile vizitate și, de asemenea, a reprodus în desen obiectele cele mai interesante descoperite. La întoarcere, ministerul a promis să-l plătească pe Trenk pentru a realiza un album cu ilustrații care să cuprindă toate aceste imagini.

La aproape un an de la începutul călătoriei de cercetare, în scrisoarea din 19 mai 1861, Alexandru Odobescu îl înștiința pe ministrul cultelor că Henri Trenk realizase deja 88 de planșe definitive (*Ibidem*, pp. 425-427), desene în tuș sepia, acuarele sau uleiuri cu monumentele și obiectele văzute în călătoriile de documentare. Urmău să mai fie predate încă 16 desene (*Ibidem*, p. 425, scrisoarea datată 19 mai 1861). Acestea erau planșele pe care Odobescu le-a prezentat la minister și pe care dorea să le publice

cu ajutorul financiar al satului. Alături de aceste planșe a predat diverse rapoarte scrise și listele complete cu obiectele și cărțile descoperite.

De fapt, Trenk a realizat mai multe planșe: pentru unele monumente a desenat cel puțin două sau trei variante sau copii. Cele mai multe dintre desene au fost inserate singure pe pagină, altele grupate, câte două sau patru pe o planșă⁷. Numărul desenelor a fost însă mult mai mare pentru că o parte au fost dăruite chiar de Henri Trenk unor prieteni. La fața locului, Trenk a realizat în special schițe sau acuarele, mult mai ușor de realizat *in situ*, transpuse apoi în tehnica mai elaborată a guașei sau a uleiului. A fost o muncă foarte elaborată și extrem de dificilă, care presupunea multă atenție, măiestrie și rigurozitate.

Presa vremii a salutat această colaborare și simbioza dintre savant și artist a fost foarte apreciată, fiind la noi prima asociere de acest fel. George Sion a fost gazetarul care a anunțat public evenimentul în *Revista Carpaților*, în numărul din 1 iulie 1860 (Frunzetti, 1991, p. 279).

Multe dintre desenele lui Trenk au fost expuse în epocă în anul 1865, apoi în 1873, la Expoziția Societății Amicilor Belle Artelor din sala Herdan⁸, fiind apoi reproduse în multe publicații datorită valorii lor documentare excepționale.

Călătoria celor doi începe la data de 18 iunie la ora 10 dimineața, dar datorită ploilor abundente din acele prime zile se opresc la conacul Goleșcu. Pe drum o parte din prețioasa hârtie achiziționată pentru desenele lui Henri Trenk se udă, dar este în final recuperată. Informațiile primare despre diferitele destinații sau despre starea drumurilor Odobescu le adună de la administrația locală din Pitești. Prima oprire mai importantă este la Tutana, unde ajung pentru că surugii greșesc drumul. Aici Trenk desenează, Odobescu copiază pisană, iar de acolo pleacă spre dealul Cotmeana pe care îl urcă cu cei 12 cai de poștă luați de la Bascov, o localitate în care se opresc pe drum. La Cotmeana ajung joi, 22 iunie, spre seară. A doua zi Trenk desenează mănăstirea și câteva detalii: tocurele de piatră ale ferestrelor, ușile cele vechi (găsite în pod) și iconostasul săpat în lemn. Odobescu copiază cele două pisanii și inscripția de pe clopot (este copiată cu hârtie de calc). Sunt cercetate și cărțile vechi din mănăstire.

Pe data de 24 iunie se întorc la Golești unde sunt întâmpinați de femeile de acolo, toate îmbrăcate în straie populare. A doua zi vizitează biserica de la Golești unde Odobescu copiază pisană, iar Trenk desenează tocurele de piatră ale ușilor. Astfel de desene se realizau de obicei în creion, la care se adăugau însemnările de culoare, în cazul în care artistul nu folosea direct acuarela, pentru a ilustra și cromatic imaginea imortalizată.

În zilele următoare se vizitează localitatea Vărzarul unde Trenk face o copie după portretul lui Radu, armașul Vărzarului, apoi sunt cercetate bisericile de la Bădiceni, Costești și schitul Robaia. Robaia este plasată într-un peisaj minunat, biserica nu i se pare lui Odobescu foarte interesantă, dar, printre cărți, găsește Noul Testament tipărit în timpul domniei lui Gheorghe Rákóczi. De aici pleacă împreună cu Trenk spre Episcopia Argeșului, unde și înnoptează.

Pe data de 27 iunie este cercetată vechea clădire a Curții de Argeș, apoi cu cei 8 cai de poștă se pleacă spre cetatea lui Vlad Țepeș, trecându-se prin Albești.

7. Toate aceste lucrări au fost publicate în *Repertoriul graficii românești din secolul al XIX-lea S-Z*, vol. II, București, 1975, pp. 423-446.

8. Ion Frunzetti, „H. Trenk și spiritul exoticului descoperit în însăși țara de elecțiune”, în Frunzetti, 1991, pp. 276-287.

Urcarea spre cetatea de la Poenari este extrem de dificilă, mai ales pentru Odobescu care, la un moment, renunță. Trenk, obișnuit cu muntele și mult mai rezistent fizic, desenează cetatea de la diferite distanțe. Se întorc la Curtea de Argeș, unde Trenk realizează, pentru doamnele de la Golești, o altă variantă a acuarelei cu cetatea lui Vlad Țepeș. Trenk rămâne la Curtea de Argeș în timp ce Odobescu se reîntoarce la Golești. Starea de sănătate a lui Odobescu este grav încercată și rămâne câteva zile la conacul de la Golești pentru a se reface.

Odobescu revine pe data de 5 iulie la Curtea de Argeș, unde Trenk realizase deja foarte multe lucrări, reproducând pe hârtie portrete votive și copiind cu ajutorul hârtiei de calc o serie de inscripții de pe morminte.

Călătoria continuă apoi la Brădet, la schitul Văleni și schitul Scăueni. Aflat în căutarea pietrei de mormânt a lui Mihnea Vodă, Alexandru Odobescu, alături de Sașa, trec granița și ajung la Sibiu, unde speră să poată vedea această piatră funerară, fără să reușească însă. Vizitează Muzeul Brukenthal, alături de cumnatul lui Trenk, Albrecht, care face oficiile de gazdă. La Sibiu se stabilise sora pictorului, iar Trenk a locuit aici o scurtă perioadă de timp înainte de a veni la București⁹.

După călătoria de la Sibiu se întorc și se îndreaptă spre Cozia, trecând și prin Cornet. De la Cozia, care devine un fel de cartier general al expediției, pleacă apoi spre Cârligele, reîntorcându-se la mănăstirea de pe malul râului Olt. La Cârligele, Trenk este fascinat de peisajele spectaculoase de acolo și promite că se va întoarce pentru a le mai desena. Este important de menționat că Henri Trenk este unul dintre primii pictori care, în spațiul românesc, deschide gustul publicului pentru peisajul autohton. Peisajul lui Trenk nu are forța din picturile marilor peisagiști romantici ai epocii, dar artistul se dovedește sensibil și cumulează multe dintre tendințele epocii, care cer exprimarea sentimentelor lăuntrice în momentul elaborării unei creații artistice. Desenul său rămâne, în primul rând, un document excepțional, remarcabil prin grija pentru detaliile pitorești, cu diverse personaje create în tehnici de miniatură, animale sau atelaje de călătorie, pe care îi place să le immortalizeze.

Ziua de 15 iulie este dedicată de Trenk realizării de schițe. Odobescu transcrie pisanii și însemnările de pe pereți, cercetează argintăria, cărțile și hainele preoțești. În această zi a fost găsit la Cozia și faimosul epitaf cusut cu fir, cu mărgăritare și pietre scumpe. Trenk îl desenează.

În ziua următoare se continuă drumul și se pleacă spre Turnu și apoi spre Ostrov, unde drumeții se întâlnesc cu maica Maximilia, una dintre surorile fraților Brătieni, călugărită aici. Sașa rămâne la Ostrov, iar Odobescu și Trenk vizitează mănăstirea Stănișoara, iar pentru a ajunge la Frăsinei iau cu ei un dorabanț înarmat, pentru că drumul era puțin frecventat și periculos. Pe drum s-au oprit de două ori, pentru ca Trenk să poată desena.

La întoarcerea în Ostrov, Trenk vrea să deseneze schitul și cu greu își găsește un loc bun, cu vizibilitate, atât de deasă era vegetația și frunzișul. La vremea aceea schitul era și închisoare pentru femei. Tot aici Trenk copiază și o icoană veche arătată de maica Maximilia.

9. La Muzeul Brukenthal, în Galeria de Artă Românească, sunt expuse trei lucrări de Henri Trenk, un portret de copil, *Julius Sigerus*, realizat în stil Biedermeier, un peisaj, *Intrarea în Cheile Turzii*, și un peisaj urban cu Biserica Evanghelică din Sibiu.

Călătoria continuă la Fedeleșoiu și apoi se pleacă spre Râmnic. Apoi ajung întâmplător la Stănești, pentru că greșesc drumul, dar acolo descoperă mormintele familiei Buzescu, printre care și pe acela a lui Stroe Buzescu. În ziua următoare se îndreaptă spre Mamu, unde Trenk desenează turnul. Spre Dobrușca, Odobescu și Trenk merg călare. Se întorc la Râmnic unde Trenk desenează aproape o zi întreagă. Se mai vizitează Cetățuia, Ulteni, dar și Sărăcinești. Nu sunt evitate nici peșterile din zonă, cum este Peștera lui Antonie, sau ocna de la Târgul Ocnei, unde Trenk face câteva schițe. Urmează Govora și Mănăstirea Dintr-un lemn.

La 29 iulie, spre sfârșitul perioadei de deplasări, în drum spre Pătrunsa, Trenk cade de pe cal și după ce *ocărăște* în toate limbile refuză să mai meargă călare, făcând restul drumului pe jos, spre exasperarea lui Odobescu. Drumul dus-întors a durat 15 ore. În drum se opresc la Bărbătești, Dobriceni și la Schitul Jgheabu. A doua zi este destinată odihnei, iar Trenk desenează o pereche de rucavițe care au fost aduse de la Govora apoi se mai vizitează Mănăstirea Dintr-un lemn, care este și ea desenată. Se ajunge cu trăsura la Surpatele unde pictorul, cocoțat pe o grămadă de scânduri, desenează mănăstirea și copiază o icoană.

Călătoria se apropie de sfârșit și ultimele vizite sunt destinate vizionării bisericii de la Bunești și a schitului Păpușa. Se lucrează până la orele 2 noaptea: Trenk desenează obiecte vechi, Odobescu lucrează la textele copiate. Aceste activități continuă a doua zi, Trenk copiază o icoană a Sfântului Procopie, Sașa aranjează brâul banului Barbu, iar Odobescu finalizează copierea unor pomelnice. Așa se sfârșește ultima zi a acestei călătorii unice în epocă și singura de acest gen care a fost descrisă într-un text memorialistic și apoi publicată.

Excepționalul jurnal de călătorie, redactat de Alexandru Odobescu și de soția lui, Sașa, dovedește efortul fizic impresionant depus de savanții, dar și de artiștii vremii, plecați în căutarea relicvelor istorice. Pictorii care s-au încumetat să realizeze desene de documentare și să efectueze călătorii extenuante, de cele mai multe ori îngreunate de existența unor drumuri greu practicabile, au lăsat posterității o moștenire de o valoare inestimabilă.

În final, nu putem decât să constatăm că fuziunea dintre călătoria artistică și cea științifică a reprezentat în secolul al XIX-lea o direcție importantă de dezvoltare a cunoașterii patrimoniului istoric și artistic din România. Imaginile imortalizate atunci au devenit, pe măsura trecerii timpului, din ce în ce mai prețioase, mai atractive și mai interesante, inclusiv pentru un public din ce în ce mai larg.



Carol Popp de Szathmari
Macedoneancă din Bulgaria
Foto: Cristian Oprea



Carol Popp de Szathmari
Mehadia - Herculane
Foto: Cristian Oprea



Carol Popp de Szathmari
Țărană din Vâlcea
Foto: Cristian Oprea



Carol Popp de Szathmari
Chilie la mănăstirea Agapia
Foto: Cristian Oprea



Carol Popp de Szathmari
Țărăncă înstărită din Teleorman
Foto: Cristian Oprea



Carol Popp de Szathmari
Văratec
Foto: Cristian Oprea



Carol Popp de Szathmari
Târgul Moșilor
Foto: Cristian Oprea

BIBLIOGRAFIE:

- Berindei, Dan (studiu introductiv, antologie și note), *Călători români pașoptiști*, Editura Sport-Turism, București, 1989.
- Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 1991.
- Grigorescu, Marica, *Henri Trenk și arta restituirii tezaurilor*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Artă al României, București, 1992.
- Odobescu, Alexandru, *Opere*, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1967.
- Olariu, Elena, „Călătoria, formă de cunoaștere și emancipare”, în *Ipostaze ale modernizării în Vechiul Regat*, Editura Universității din București, 2007.
- Sérullaz, Maurice, „L'Orientalisme de Delacroix et son voyage au Maroc”, în *Delacroix. Aquarelle du Maroc*, Paris, 1951.
- Vida, Mariana, Olariu, Elena, *Epoca Biedermeier în Țările Române (1815-1859)*, catalog de expoziție, Editura Muzeul Național de Artă al României, 2014.
- Vida, Mariana, *Un călător francez în Balcani: Théodore Valério*, catalog de colecție, Muzeul Național de Artă al României, 2014.
- Pinacoteca București: repertoriul de pictură*, vol. I, Editura Muzeului Municipiului București, 2017.

EDIȚIA DIN 1909 A BIENALEI DE LA VENETIA: THEODOR CORNEL CĂTRE ANASTASE SIMU

drd. Angelica Iacob¹

Abstract: The Bucharest Municipality Museum has a rich collection of documents that were originally at the Simu Museum. These documents include a letter sent in 1909 from Italy by Theodor Cornel to the collector Anastase Simu. Theodor Cornel is known for his contribution to the first catalogue of the Simu Museum, published in 1910. In this letter, Theodor Cornel advises Anastase Simu about the 8th edition of the Venice Biennale, in order to enrich his fine arts collection. He gives examples of numerous British artists well-represented at the Venice Biennale, taking into consideration a prior discussion with Anastase Simu in which they concluded that British art is poorly represented in the Simu Museum collection. Eventually, only five British painters were represented in the Simu Museum if we look at the catalogue published in 1937. Thus, we can presume that Anastase Simu never managed to visit the 8th edition of the Venice Biennale and buy works of art recommended by Theodor Cornel.

Keywords: Simu Museum, Theodor Cornel, Venice Biennale, British artists.

Muzeul Municipiului București păstrează, în corespondența bogată provenită de la Muzeul Anastase Simu, o scrisoare semnată de Theodor Cornel, cel care a lucrat la alcătuirea primului catalog al Muzeului Simu, publicat în anul 1910. În studiile de până acum s-a subliniat rolul de consultant pe care Theodor Cornel l-a avut în alcătuirea colecției. Această scrisoare, trimisă din Florența în ziua de 12 august 1909, către cunoscutul și generosul colecționar de artă, vine în sprijinul acestei afirmații. Theodor Cornel chiar amintește faptul că scrisoarea se concentrează pe participarea britanică la bienală, în urma unei discuții avute cu Anastase Simu, concluzia fiind că arta britanică nu este reprezentată în colecția muzeului. Prin urmare, scopul trimiterii acestei scrisori era acela de a informa colecționarul care erau artiștii participanți la bienală, care aveau potențial din perspectiva îmbogățirii colecției muzeului. Prezentarea amplă a participării britanice la bienală a fost completată de câteva observații referitoare la artiști de alte naționalități, care se puteau regăsi în colecția Simu. Mai mult decât atât, în scrisoare transpare atât aprecierea față de Muzeul Simu, cât și pasiunea cu care Theodor Cornel s-a implicat în dezvoltarea acestuia: *Am avut grijă să mă ocup în chip special de Englezii care expun la Venezia. Pentru mine e o fericire să mă gândesc la Muzeu, să-i duc în tot locul imaginea și să-o amestec la toate impresiile frumoase pe cari le resimt și să constat că sunt lucruri în el demne de admirat și de pus alături cu altele recunoscute ca meritorii. De aceea, vizita pe care o făcui la Exp. Int. din Venezia a fost plină de amintirea operei nestemate pe care o lăsați în amintirea urmașilor noștri.*

1. Drd. Angelica Iacob este istoric de artă și manager cultural, șef al Secției Artă a Muzeului Municipiului București, doctorand în cadrul Universității Naționale de Arte București. A coordonat departamentele de educație, relații publice, marketing și proiecte culturale ale Muzeului Național de Artă al României și Muzeului Municipiului București și a fost secretar general la Rețeaua Națională a Muzeelor din România; angelica.iacob@gmail.com

Și cum știam că noi năvem Englezi, și că am discutat împreună chestiunea aceasta, m'am interesat de aproape.

Scrisoarea reprezintă astfel o invitație adresată colecționarului de a vizita Bienala de la Veneția, în vederea alegerii unor artiști dintre cei recomandați. Iată ce scrie Theodor Cornel: *În general, Englezii sunt foarte bine reprezentați, dar din ei am ales câți-va, cunoscuți și necunoscuți sau puțin cunoscuți, pe cari vi'i citez spre a alege, dacă aveți intenția să vă duceți la Venezia, lucru ce ar fi de minune.* Faptul că arta britanică a rămas în continuare slab reprezentată în Muzeul Simu conduce către ipoteza că Anastase Simu nu a reușit să viziteze această amplă expoziție internațională. Astfel, în catalogul din 1910 îi regăsim pe Clausen George, *Un tânăr plugar*, nr. 469, desen cumpărat din expoziția de la Grosvenor Gallery din Londra, 1888, expus în Sala IV a muzeului (*Muzeul A. Simu*, 1910, p. 130) și pe Afflek Andrew Fairbairn, *Catedrala din Beauvais*, nr. 547, gravură achiziționată din expoziția artistului, Paris, 1909, prezentată în Sala V a muzeului (*Ibidem*, p. 159). În *Registrul de inventar Muzeul Simu, 1926-1927* sunt menționate șapte opere, dintre care patru picturi, un desen și două gravuri²; în inventarul publicat cu ocazia donației din 1927 se menționează tot șapte lucrări, deși ultima gravură, semnată de Frank Brangwyn, este omisă probabil dintr-o eroare de redactare³; în catalogul din 1937 sunt incluși doar cinci artiști, care se regăsesc și în *Registrul* din 1948⁴.

Cea de-a opta ediție a Bienalei de la Veneția, deschisă în perioada 22 aprilie - 31 octombrie 1909, a atras mai puțin atenția cercetătorilor români, aspect justificat de faptul că România nu s-a numărat printre țările participante. În afară de arta italiană, bogat ilustrată, o expoziție generoasă a fost organizată în pavilionul Belgiei. Pavilionul britanic, pavilionul Ungariei și pavilionul Bavariei (redenumit ulterior pavilionul Germaniei) au fost inaugurate în cadrul acestei ediții din 1909. În Sala 17 a clădirii principale a fost găzduită expoziția Statelor Unite ale Americii. În pavilionul central, Palazzo dell' Esposizione, au fost organizate expoziții individuale pentru mai mulți artiști de diferite naționalități: Girolamo Cairati, Francesco Gioli, Ettore De Maria Bergler, Alberto Pasini, Anders Zorn, Camillo Innocenti, Cesare Tallone, Ettore Tito, Francesco Jerace, Franz von Stuck, G. Pellizza da Volpedo, Guglielmo Ciardi, Marius Pictor (Mario de Maria), Paul Albert Besnard, Peder Severin Krøyer, Frederick Carl Frieseke și Richard Emil Miller, Telemaco Signorini și Giovanni Fattori.

Revenind la pavilionul britanic, un număr impresionant de mare de artiști au participat – atât în spațiul pavilionului, cât și în sălile internaționale ale bienalei.

2. Pictura. Brown K. (*Peisagiu arid în Scoția*), Herdman D. (*Femeie cu copii în plin aer*), Lloyd O. (*Câmpie întinsă*), Perman Louise (*Trandafiri*). Desemn. Clausen G. (Num. d. Catalog [număr din Catalog - n.n.] 469). Gravura. Afflek Andr. F. (Num. d. Catalog 547). și Brangwin F. (*Lucrători*) – *Registrul de inventar Muzeul Simu, 1926-1927*, pagină nenumărată.

3. Deși se precizează că este vorba de șapte opere, în *Donațiunea Muzeului A. Simu, 1927*, p. 17 sunt menționați următorii autori, șase la număr, fiecare prezent în inventar cu o singură lucrare: Pictura. Brown K., Herdman D., Lloyd O., Perman Louise. Desemn. Clausen G. Gravura. Afflek Andr. F.

4. Afflek Andrew, Brangwyn Frank, Brown K.A., Clausen George și Perman Louise, în *Muzeul A. Simu și Casa-Simu-Muzeu, 1937*, p. 118. Aceiași artiști se regăsesc și în *Registrul de inventar din 1948* întocmit de Marius Bunesco, p. 196 (numerele de inventar sunt identice în catalogul din 1937 și în registru, respectiv 1049-1053). Deocamdată nu deținem informații referitoare la destinul celorlalte două lucrări semnate de Herdman D. (*Femeie cu copii în plin aer*) și Lloyd O. (*Câmpie întinsă*).

Comitetul de organizare a fost alcătuit din: Earl of Plymouth, Lord Montagu of Beaulieu, Thomas Lane Devitt, Sam Wilson, Robert Alfred Workman, Marcus Bourne Huish și Paul George Konody. Artiștii Frank Brangwyn, Grosvenor Thomas și Sir George Frampton au alcătuit subcomitetul artistic care a făcut selecția celor 110 participanți.

În continuare vom trece în revistă cei 19 artiști britanici menționați de către Theodor Cornel, păstrând și scurtele observații pe care acesta le face. În ceea ce privește pictura, artiștii apreciați de către Theodor Cornel sunt prezentați în continuare.

Hall (Olivier), peisagist, foarte interesant.

Oliver Hall, născut la Londra în 1869 și decedat la Ulverston în 1957, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1905, 1909, 1910, 1912, 1922, 1928, 1934). În 1909 a avut expusă pictura în ulei intitulată *Alby*.

Mackie (Ch. H.), portretist, foarte puternic.

Charles Hodge Mackie, născut la Aldershot în 1862 și decedat în 1920, a participat și el la trei ediții ale Bienalei de la Veneția (1901, 1909 și 1910). La cea de-a opta ediție a participat cu un portret de tânără în tehnica ulei pe pânză.

Fergusson (Duncan John), valori plăcute.

John Duncan Fergusson, născut la Leith, Edinburgh în 1874 și decedat în 1961 la Glasgow, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1909, 1912, 1928 și 1930). La ediția din 1909 a participat cu două lucrări, un peisaj în ulei și acuarela *Vânzătoarea de flori*.

În continuare, Theodor Cornel face referire la *Paterson (J.), N° 38; Brown (T. Austen), N° 3; și Halford (Miss. Const.), N° 14, remarcabili, stil mult.*

James Paterson, născut la Hillhead, Glasgow în 1854 și decedat în 1932 la Edinburgh, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1897, 1899, 1901, 1907, 1909, 1910, 1912). La ediția din 1909 a participat cu peisaje (în ulei și acuarelă).

Thomas Austen-Brown, născut la Edinburgh în 1857 și decedat în 1924 la Boulogne, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1899, 1907, 1909, 1910). La a opta ediție a expus pictura în ulei *Păstor cu turma sa*.

Constance Halford Rea (1865-1952), născută la Londra, a prezentat lucrări la edițiile bienalei din 1909, 1910, 1912, 1914. La ediția a opta a participat cu pictura în ulei *Interludiu*.

Theodor Cornel continuă apoi cu *McTaggart (W.) N° 33, peisagist, după mine, unul din cei mai puternici cu Hall (Olivier).*

William McTaggart, născut la Campbeltown, Argyllshire în 1835 și decedat în Broomieknowe, Bonnyrigg în 1910, a participat la Bienala de la Veneția doar în 1909, cu un peisaj din Scoția.

În scrisoare este apoi menționat *Walls, N° 55, curios, tehnică extraordinară.*

William Walls, născut la Dunfermline în 1860 și decedat în 1942, a expus la edițiile Bienalei de la Veneția din 1901, 1909, 1910. În 1909 a prezentat două scene animaliere (în ulei și acuarelă).

Theodor Cornel completează lista artiștilor cu *Ch. Shannon, N° 50 și Nicholson (W.) N° 35, doi excelenți portretiști.*

Charles Haslewood (Hazelwood) Shannon, născut la Sleaford în 1863 și decedat în 1937 la Kew, a participat la bienală în 1909, 1910, 1912, 1922. La ediția din 1909 a expus trei litografii și un portret în ulei.

William Nicholson/ Sir William Newzam Prior Nicholson, născut la Newark-on-Trent în 1872 și decedat în 1949 la Blewbury, a fost prezentat la edițiile din anii 1909, 1910, 1922, 1924. În 1909 a expus pictura în ulei *Alice*.

Apoi, Theodor Cornel face trimitere către *Hutchinson (Rob. G.) N° 21, compoziție delicată; Lavery, admirabil în toate trei ale sale lucrări*.

Robert Gemmell Hutchison, Edinburgh (1855-1936), a participat la cea de-a opta și cea de-a noua ediție a bienalei. În 1909 a prezentat pictura în ulei *Idilă pe plajă*.

John Lavery, născut la Belfast în 1856 și decedat în 1941 la Kilkenny, s-a implicat în multe ediții ale Bienalei de la Veneția: 1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1910, 1914, 1922, 1926, 1928. La ediția a opta a avut expuse lucrările în ulei intitulate *Piață din Tanger, Portretul Doamnei Vulliamy și Polimnia*.

Theodor Cornel continuă: *Mai citez acuareliștii: Hunt N° 75, Flint (W. R.) N° 69 și Bartlett, N° 60, cu totul deosebiți, aleși*.

Cecil Arthur Hunt (Torquay, Devon, 1873 - 1965), care a fost reprezentat de acuarela *Etna văzută din Taormina*, a mai participat cu o lucrare și la ediția din 1922 a Bienalei de la Veneția.

William Russel Flint, născut la Edinburgh în 1880 și decedat în 1969 la Londra, a participat cu acuarelele sale la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1909, 1910, 1912, 1914, 1922).

Charles William Bartlett, născut la Bridport, Dorsetshire în 1860 și decedat în Honolulu (Hawaii) în 1940, a participat doar la ediția din 1909 a bienalei, cu acuarela *Mama și copilul*.

Din punctul de vedere al sculpturii și al gravurii, artiștii care i-au atras atenția lui Theodor Cornel sunt următorii: *Sculptorii Pomeroy (Fr.) N° 121 și 122. Wood (Fr. D) N° 124-125 mău interesat cu totul. Iar Brangwyn mă încântat cu acuafortele lui neîntrecute, la care mai adaug pe Simpson, însemnat (N° 112-113-114). Din aceștia s-ar putea alege, dacă nu lucrări expuse, altele luate din alte părți*.

Frederick William Pomeroy, născut la Londra în 1856 și decedat în 1924 la Cliftonville, a expus la Bienala de la Veneția în 1909, 1910, 1912, 1914. În 1909 a prezentat două bronzuri.

Francis Derwent Wood, născut la Keswick, Cumberland în 1871 și decedat în 1926 la Londra, a fost reprezentat la edițiile Bienalei de la Veneția din 1905, 1907, 1909, 1910, 1914. În 1909 a expus patru lucrări, printre care gipsul *Tors de femeie* și bronzul *Psyche și Pan*.

Frank Brangwyn, născut la Bruges în 1867 și decedat în 1956 la Ditchling, Sussex, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1912, 1914, 1926, 1936). La ediția a opta a prezentat patru gravuri, printre care *Muzica* și *Santa Maria Della Salute*. Artistul apare în colecția Simu cu lucrarea intitulată *Lucrători, Brangwin F. (Registrul de inventar Muzeul Simu, 1926-1927, pagină nenumerotată)*, care este probabil gravura regăsită în 1937 cu titlul *Cerșetori (Muzeul A. Simu și Casa-Simu-Muzeu, 1937, p. 118)*.

Joseph Simpson, născut la Carlisle, Cumberland în 1879 și decedat în Londra în 1939, a expus la bienală în 1909, 1912, 1914, 1928. În 1909 a participat cu trei opere, așa cum menționa și Theodor Cornel, dintre care amintim portretele lui Brangwyn și Rodin.

În scrisoarea sa, Theodor Cornel face apoi observații referitoare la alte pavilioane, trimițând și către artiști reprezentati în Muzeul Simu: *Ungurii, cari, ca și Englezii, Bavarezii și Belgianii, au pavilion separat, sunt foarte bine. Pentelei Molnar (semnează cu i nu cu y) al nostru are un tablou foarte interesant. Haberman, Uhde, Kuehl etc. sunt reprezentați în mod ales. Besnard are o sală admirabilă, Zorn și Stuck de asemenea. Claus, la Belgiani, este remarcabil. Italienii au făcut o sforțare absolut însemnată. Dacă doriți să vă mai dau și alte lămuriri, voi face-o cu plăcere.*

János Pentelei Molnár, născut la Dunapentele în 1878 și decedat la Gyula în 1924, a expus de mai multe ori la Veneția (1909, 1910, 1922, 1926). La cea de-a opta ediție a participat cu picturile în ulei *Natură moartă și Pietă*.

Conform Catalogului din 1910, în Sala IV a Muzeului Simu era expusă lucrarea *Sat pe marginea Dunării* (nr. inv. 464) de *Pentelei Molnár Iános* (Muzeul A. Simu, 1910, p. 128) – pictură pe pânză, semnată și datată jos dreapta, P. Molnar Ianoș, 1906, 0,50 x 0,40 m, cumpărată din expoziția artistului, Budapesta, 1906. Din descrierea oferită în catalog aflăm că era vorba despre un peisaj din localitatea Dunapentele (unde se născuse artistul).

Hugo Joseph Anton Freiherr von Habermann, născut la Dillingen în 1849 și decedat la München în 1929, a fost prezent la bienală în 1897, 1907, 1909, 1910. La cea de-a opta ediție a expus două nuduri și lucrările intitulate *Bacante și Modelul*.

În Sala III a Muzeului Simu era inclusă lucrarea *Studiu de cap* (nr. inv. 325) de Habermann, Hugo Freiherr von (*Ibidem*, p. 84) – pictură pe pânză, semnată sus dreapta, Habermann, 1901, 0,46 x 0,56 m, cumpărată dintr-o colecție particulară, München, 1906. Din descrierea oferită în catalog aflăm că studiul reprezenta un bust de bărbat.

În *Jurnalul de cheltuieli* alcătuit de Anastase Simu pentru perioada 1897-1907 aflăm câteva detalii referitoare la călătoriile celor doi colecționari, dar și despre operele achiziționate. Astfel, în septembrie 1906, Anastase și Elena Simu se întorceau din voiaj. Fuseseră la Viena, Praga, Dresda, Berlin, Leipzig, Weimar, Nürnberg, Kissingen, München, Beatenberg, Spiez, Montreux, Divonne, Geneva, Lausanne, Paris și Le Havre. Aflăm că, pe parcursul acestei călătorii, cei doi colecționari au achiziționat *picturi, bronzuri, lucrări în fildeș și alte obiecte de artă, destinate viitorului muzeu*. Bugetul s-a ridicat la 50.000 lei. Deși lucrările și sumele nu sunt detaliate, capitolul bugetar al călătoriei este urmat de alte achiziții, de data aceasta de artă românească. Acestea reprezintă un argument legat de consistența cumpărăturilor de artă efectuate de cei doi colecționari în timpul călătoriei, dacă ținem cont de mărimea bugetului alocat: aflăm că pentru sculptura *Clown* de Frederic Storck s-a achitat suma de 350 lei și că pentru *Apusul soarelui la Barbizon* de Grigorescu și pentru încă o lucrare a acestui artist s-au achitat 2.000 lei. Pentru cadre și ancadramente, Anastase Simu a plătit 200 lei. În continuare aflăm că pentru transportul și vama lucrărilor din Nürnberg și Glaspalast (spațiu expozițional din München) s-a plătit suma de 300 lei.⁵

Fritz von Uhde/ Friedrich Hermann Carl Uhde, născut la Wolkenburg în 1848 și decedat la München în 1911, a expus la primele două ediții din 1895 și 1897 ale Bienalei de la Veneția. Se adaugă participări în 1903, 1905, 1909, 1910 și 1924. La cea de-a opta ediție a expus trei picturi în ulei – amintim *Actorul Wohlmuth în rolul lui Richard al III-lea și În grădină*.

5. Alte detalii legate de sume de achiziționare a unor lucrări pentru Muzeul Simu: Iacob, 2020, p. 35.

În Sala III a Muzeului Simu era expusă lucrarea *Copilă citind* (nr. inv. 352) de Uhde, Fritz von (Muzeul A. Simu, 1910, p. 92) – pictură pe pânză, semnată jos dreapta, F. von Uhde, 1883, 0,37 x 0,49 m, cumpărată din Galeria Miethke, Viena, 1907. Din descrierea oferită în catalog aflăm că *această copilă este însăși fiica artistului*.

Am extras, din *Jurnalul de cheltuieli* alcătuit de Anastase Simu pentru perioada 1897-1907, următorul pasaj referitor la călătoria efectuată la începutul anului 1907 de către colecționari, în cadrul căreia probabil a fost achiziționată și această lucrare: *Călătorie entuziastă, prin Viena, în Ravenna, Florența, Napoli, Taormina, Syracuse, Palermo (Villa Igiea), Messina, Napoli, Roma, Siena, Florența, Paris. Aici am fost înștiințat de fratele Vladimir de anarhia țăranilor noștri, că totul este prefăcut în cenușe, în Tufeni, la Curte: stare perplexă, plină de emoții și regrete*.

Revenind la lista întocmită de Theodor Cornel, continuăm cu Gotthard Johann Kuehl, născut la Lubecca în 1850 și decedat la Dresda în 1929. Artistul a participat cu câte o pictură în ulei la mai multe ediții ale Bienalei de la Venetia (1903, 1905, 1909, 1910).

Tot în Sala III a Muzeului Simu era expusă lucrarea *Vedere din Dresda* (nr. inv. 334) de Kuehl, Gotthard (*Ibidem*, pp. 86-87) – pastel pe carton, semnat jos mijloc, G. Kuehl, 1904, 0,51 x 0,35 m, lucrare cumpărată din Galeria Ernst Arnold, Dresda, 1906. Din descrierea oferită în catalog aflăm că peisajul reprezintă cunoscutul pod peste Elba Augustusbrücke. Probabil această lucrare a făcut parte din lotul de opere de artă achiziționate în timpul călătoriei despre care discutăm anterior, potrivit *Jurnalului de cheltuieli* alcătuit de Anastase Simu.

Paul Albert Besnard s-a născut și a decedat la Paris (1849-1934). Artistul a fost prezentat la foarte multe ediții ale Bienalei de la Venetia, inclusiv la prima ediție din 1895, apoi și la edițiile următoare: 1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909. A mai expus în 1914, 1922, 1924, 1930, 1934. La cea de-a opta ediție a beneficiat de o expoziție individuală cu picturi în ulei, gravuri și câteva proiecte. Amintim portrete precum: *Dna Besnard, Principesa Matilde, Dna Mocard, Dra H. Adam, Dna R. Lisle, Dna Rouchè, Emilio Sauer, Frantz Jourdain, Roger Jourdain, Portret de familie*. Se adaugă peisaje, scene de gen și scene orientale: *Venetia, Toamnă, Dimineața, Prânzul, Lacul din Savoia, Studiul munților sub zăpadă – Savoia, Furtună la Berck, Colț de parc, Târg de cai în Picardia, Dimineață în Alger, Două femei arabe, Descărcarea peștelui la Berck, Evreul algerian, Arab așezat, Baia*, lucrări de gravură (*Femeie în picioare, Doliu, Moartea*) și proiecte (*Munte la Savoia, Siesta*, două schițe intitulate *Știința pentru tavanul de la Hôtel de Ville din Paris*).

Conform Catalogului din 1910, în Sala III a Muzeului Simu era expusă lucrarea *Dănțuitoare spaniolă* (nr. inv. 249) de Besnard, Paul-Albert (*Ibidem*, p. 61) – pictură pe lemn, semnată și datată sus dreapta, cu cerneală, A. Besnard, 1901, 0,38 x 0,61 m, cumpărată din vânzarea Rosenberg Père, Paris, 1909. Fotografia acestei picturi, realizată de Hr. Duratzo, apare în *Albumul foto Muzeul Simu*, datat 1913, aflat în Colecția Bibliotecii Pinacotecii București. Imaginea a fost reprodusă în articole despre Muzeul Simu (Bucuța, 1931, p. 10), dar și în Catalogul *Muzeul A. Simu și Casa-Simu-Muzeu*, Fondul Anastase Simu – București, 1937, însă aici titlul folosit este *Spaniola*.

Anders Leonard Zorn, născut și decedat la Mora (1860-1920), a participat la prima ediție din 1895 a Bienalei de la Venetia; la cea de-a doua ediție, din 1897, i-a



Paul-Albert Besnard
Dănuitoare spaniolă
 Fotografie de Hr. Duratzo
 Album foto Muzeul Simu, 1913
 Biblioteca Pinacotecii București

fost acordat *Premio internazionale del Governo*. A fost prezent apoi și la alte ediții: 1899, 1901, 1905, 1907. La cea de-a opta ediție, din 1909, a beneficiat de o amplă expoziție individuală cu picturi în ulei, câteva acuarele, lucrări de grafică, obiecte de artă decorativă și sculpturi. Dintre uleiuri amintim *Oscar II Rege al Suediei* (care s-a regăsit și în gravură), *Principele Carlo al Suediei*, *Sofia Regina Mamă a Suediei*, *Gustav V Rege al Suediei*, *Portretul lui Charles Deering*, *Portretul lui James Deering*, *Portretul Dnei Ashley*, *Kuvern Majă*, *Fată din Rattvik*, *Nud*, *Hilma Eriksson*, *După baie*, *Interior*, *Dans la Gopsmor*, *Podul*, *Efect de noapte*.

Printre gravurile expuse s-au numărat: *Doamna Klimberg*, *Senatorul Billy Mason*, *Doamna Bety Nansen*, *Auguste Rodin*, *Domnul și Doamna Curtis*, *Principele Paul Troubetskoy*, *Principesa Jugeborg a Suediei*, *Colonelul Lamont*, *Domnul Marquand*, *Domnul Bacon*, *Doamna Nagel*.

Franz von Stuck, născut la Tettenweis bei Burghausen în 1863 și decedat la München în 1928, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția (1895, 1897, 1903, 1909, 1910, 1926). La cea de-a opta ediție, a organizat o expoziție individuală în care au fost prezentate picturi în ulei precum *Răstignirea*, *Paradisul pierdut*, *Christ*, *Meduza*, *Perseu și Andromeda*, *Centaur și nimfă*, *Primăvara*, *Războiul*, *Familia artistului*, *Beethoven*.

Conform Catalogului din 1937, colecția Muzeului Simu includea desenul în cărbune *Nud de bărbat* (nr. inv. 885) *de Stuck, Franz (von)*, semnat jos dreapta, 0,31 x 0,41 m (*Muzeul A. Simu și Casa-Simu-Muzeu*, 1937, p. 95). Deocamdată nu deținem informații referitoare la achiziția acestei lucrări, însă aceasta apare în inventarul întocmit de Anastase Simu în 1926-1927 (*Registru de inventar Muzeul Simu*, 1926-1927), iar artistul este menționat în *Donațiunea Muzeului A. Simu* din 1927 (*Donațiunea Muzeului A. Simu*, 1927, p. 14), ceea ce înseamnă că desenul era în muzeu atunci când acesta a fost donat statului român în 1927.

Emile Claus, născut la Vive-Saint-Eloi în 1849 și decedat la Astène în 1924, a participat la mai multe ediții ale Bienalei de la Veneția. La cea de-a opta ediție a expus picturi în ulei, cum ar fi *Câmpuri după recoltare*, *Dimineată de septembrie*, *Joc de umbre*, *Grădină flamandă*.

Theodor Cornel este pseudonimul literar al lui Toma Dumitriu (1874-1911). El a semnat, în mai 1910, la București, introducerea la *Catalogul Muzeul A. Simu*. Mai mult decât atât, în *Figuri contemporane din România*, publicație la care a colaborat, a făcut trimiteri și către Muzeul Simu. De exemplu, la secțiunea dedicată lui Constantin Brâncuși, se precizează că: *La muzeul Simu se poate vedea de Brâncuș un bust de bronz al talentatului pictor Dărăscu* (Cornel, Jeanjaquet, p. 447).

Mulțumim pentru sprijinul acordat realizării acestui articol: dr. Elena Olariu, director adjunct MMB, dr. Liana Ivan-Ghilia, muzeograf, care gestionează colecția de documente a Pinacotecii, Irina Cîrstea, muzeograf, care a contribuit la transcrierea scrisorii trimise de către Theodor Cornel și dr. Daria Ghiu pentru sugestiile privind Bienala de la Veneția. Amintim, de asemenea, contribuția importantă pe care a avut-o arhiva online a Bienalei de la Veneția pentru documentarea ediției din 1909 a evenimentului.

Muzeul Municipiului București va continua demersurile de recuperare a informațiilor referitoare la Colecția Simu și în perioada care urmează. În această direcție se încadrează și proiectul, programat pentru anul 2021, intitulat *Recrearea în mediu virtual a Muzeului Simu 2.0*, proiect susținut de Ordinul Arhitecților din România din Timbrul de arhitectură, prin care se va restitui o imagine a celei de-a doua săli a muzeului, în care erau prezentați artiștii români. Proiectul este coordonat de dr. Claudia Popescu și realizat de Filiala Ordinului Arhitecților București și Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, Centrul Expozițional Documentar – Muzeul Municipiului București fiind partener alături de Muzeul Național de Artă al României și Arhivele Naționale.

ALBERGO NUOVO
CORONA D'ITALIA
LAZZARO GUERRA – PROPRIETARIO
FIRENZE
16 VIA NATIONALE 16

12 august, 1909
Florența

Stimate Domnule Simu,

Cu plăcere răspund amicalei d-voastre c.p., pe care am primit-o azi.

La Paris, voi fi de sâmbăta ce vine într-o săptămână, și voi locui la adresa următoare: Hôtel du Beauséjour, 1 rue Lepic, Paris XVIII. Poimâine mă duc la Siena, pe urmă la Milano, apoi la Lucerna, unde m'a invitat d. Gh. Gr. Lahovary să petrec la d-sa câteva zile. Îmi puteți scrie la Lucerna, poste-restante, ori la Paris și sunt gata să vă servesc cu tot ce doriți și de ce aveți nevoie.

Am avut grijă să mă ocup în chip special de Englezii care expun la Venezia. Pentru mine e o fericire să mă gândesc la Muzeu, să-i duc în tot locul imaginea și să-o amestec la toate impresiile frumoase pe cari le resimt și să constat că sunt lucruri în el demne de admirat și de pus alături cu altele recunoscute ca meritorii. De aceea, vizita pe care o făcui la Exp. Int. din Venezia a fost plină de amintirea operei nestemate pe care o lăsați în amintirea urmașilor noștri. Și cum știam că noi n'avem Englezi, și că am discutat împreună chestiunea aceasta, m'am interesat de aproape.

În general, Englezii sunt foarte bine reprezentați, dar din ei am ales câți-va, cunoscuți și necunoscuți sau puțin cunoscuți, pe cari vi'i citez spre a alege, dacă aveți intenția să vă duceți la Venezia, lucru ce ar fi de minune. Iată-i:

Hall (Olivier), paysagist, N° 16, f. Interesant; Mackie (Ch. H.), portretist, N° 32, f. puternic; Fergusson (Duncan John), N° 10, valori plăcute; Paterson (J.), N° 38; Brown (T. Austen), N° 3; și Halford (Miss. Const.), N° 14, remarcabili, stil mult; McTaggart (W.) N° 33, peizagist, după mine, unul din cei mai puternici cu Hall (Olivier); Walls, N° 55, curios, tehnică extraordinară; Ch. Shannon, N° 50 și Nicholson (W.) N° 35, doi excelenți portretiști; Hutchinson (Rob. G.) N° 21, compoziție delicată; Lavery, admirabil în toate trei ale sale lucrări. Mai citez acuareliștii: Hunt N° 75, Flint (W. R.) N° 69 și Bartlett, N° 60, cu totul deosebiți, aleși.

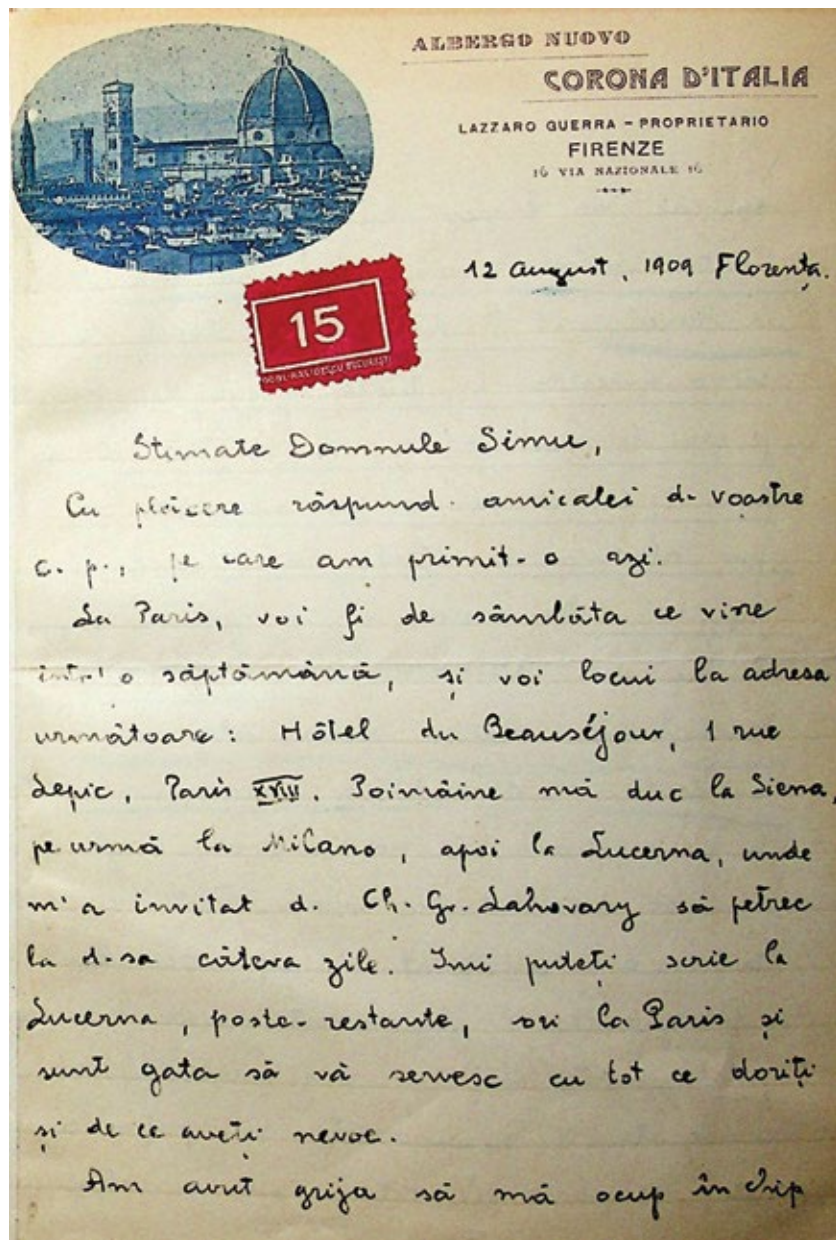
Sculptorii Pomeroy (Fr.) N° 121 și 122, Wood (Fr. D) N° 124 - 125 m'au interesat cu totul. Iar Brangwyn m'a încântat cu acuafortele lui neîntrecute, la care mai adaug pe Simpson, însemnat (N° 112-113-114).

Din aceștia s'ar putea alege, dacă nu lucrări expuse, altele luate din alte părți.

Ungurii, cari, ca și Englezii, Bavarezii și Belgianii, au pavilion separat, sunt foarte bine. Pentelei Molnar (semnează cu i nu cu y) al nostru are un tablou foarte interesant. Haberman, Uhde, Kuehl etc. sunt reprezentați în mod ales. Besnard are o sală admirabilă, Zorn și Stuck de asemenea. Claus, la Belgiani, este remarcabil. Italienii au făcut o sfortare absolut însemnată. Dacă doriți să vă mai dau și alte lămuriri, voi face-o cu plăcere.

Aștept răspuns fie la Lucerna fie la Paris și vă prezint, atât Doamnei, respectele mele, cât și D-voastră devotamentul și admirația mea.

Th. Cornel



special de Englezi care expun la Veneția.
 Pentru mine e o fericire să mă gândesc
la Muzeu, să îi duc în tot locul imaginile.
să -o amestec la toate impresiile frumoase
pe cari le resimt și să constat că sunt
lucruri în el demne de admirat și de
pus alături cu altele recunoscute ca
meritorii. De aceea, vizita pe care o fac
 la Exp. Int. din Veneția a fost plină de
 amintirea operei nesternate pe care
o lăsat: în amintirea urmașilor noștri.
 Și cum știam că noi n'avem Englezi, și
 că am discutat împreună chestiunea aces-
 ta, m'am interesat de aproape.

În general, Englezi sunt foarte bine rep-
 zentați, dar din ei am ales câți-va,
 cunoscuți și necunoscuți sau puțin cunos-
 cuți, pe cari vi-i citez spre a alege,

dacă aveți intenția să vă duceți la Vene-
zia, lucru ce ar fi de minune. Iată-i :
Hall (Olivier), payagist, N° 16, f. interesant.
Mackie, (Ch. H.), portretist, N° 32, f. puternic.
Ferguson (Duncan John), N° 10, valori plăcute
Palerson (J.) N° 38; Brown (T. Austen), N° 3; și
Halford (Miss Const.), ^{N° 14} (remarcabili, stil mult.
McTaggart (W.) N° 33, peizagist, după mine, unul
din cei mai puternici cu Hall (Olivier); Walls,
N° 55, curios, tehnică extraordinară; Ch.
Shannon, N° 50 și Nicholson (W.) N° 35, doi
exclenți portretisti; Hutchinson (Rob. G.) N° 21,
compoziție delicată; Lavery, admirabil
în toate trei ale sale lucrări. Mai citez acua-
relisti: Hunt N° 75, Flint (W. R.) N° 69
și Bartlett, N° 60, cu totul deosebiți, aleși.
Sculptorii Pomeroz (F.) N° 121 și 122. Wood (F.)
D) N° 124 - 125 m'au interesat cu totul.

Jar Brangwyn m'a încântat cu acuaforul
lui neîntrecute, la care mai adaug pe
Simpson, însemnat (Nº 112-113-114).

Din acestea s'ar putea alege, dacă nu
lucrări expuse, altele duate din alte părți.

Unghuri, cari, ca și Englezii, Bavarezii și
Belgienii, au pavilion separat, sunt foarte
bine. Pentelii Molnar (semnarea cu i nu
cu y) al nostru, are un tablou foarte inte-
resant. Halerman, Uhde, Kuhl, etc. sunt
reprezentati în mod ales. Besnard are o
sală admirabilă, Zorn și Stuck de ase-
menea. Claus, la Belgieni, este remarcabil.
Italianii au făcut o efortare absolut însemnată.
Dacă doriți să vă mai dau și alte lămuriri
voi face o cu plăcere.

Aștept răspuns fie la Lucerna fie la Paris
și vă prezint, atât Doamnei, respectele
mele, cât și D-voastră devotament
și admirația mea.

Th. Cornel.

BIBLIOGRAFIE:

- Arhiva online a Bienalei de la Veneția, <http://asac.labiennale.org>, accesată la 29.10.2020.
- Bucuța, Emanoil, „Muzeul Simu”, *Boabe de grâu*, nr. 1, an II, București, 1931.
- Cornel, Th., *Muzeul A. Simu (Introducere extrasă din Catalogul muzeului)*, București, Tipografia Cooperativă „Poporul”, București, 1910.
- Donațiunea Muzeului A. Simu*, București, 1927.
- Cornel, Th., Jeanjaquet, Marc-A. (sub direcția), *Figuri contemporane din România*, București, Str. Cometa 61.
- Ghiu, Daria, *În acest Pavilion se vede artă. România la Bienala de Artă de la Veneția (1907-2015)*, Idea Design & Print, Cluj, 2015.
- Iacob, Angelica, „Aspecte inedite ale expoziției Muzeul Simu și Pinacoteca București”, *Contemporanul*, septembrie 2020, nr. 9 (822).
- Jurnal de cheltuieli alcătuit de Anastase Simu, 1897-1907*, nepublicat, Biblioteca Pinacotecii București, Muzeul Municipiului București.
- Muzeul A. Simu și Casa-Simu-Muzeu*, catalog, Fondul Anastase Simu, București, 1937.
- Muzeul A. Simu*, catalog, București, Tipografia Cooperativă „Poporul”, București, 1910.
- Registru de inventar Muzeul Simu, 1926-1927*, semnat și datat pe prima pagină de Anastase Simu, nepublicat, Biblioteca Pinacotecii București, Muzeul Municipiului București.
- Registru de inventar Muzeul Simu, 1948*, datat pe prima pagină și semnat pe ultima pagină de Marius Bunesco, director, nepublicat, Biblioteca Pinacotecii București, Muzeul Municipiului București.

ORIENTUL ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ VĂZUT PRIN OCHII UNUI EXPRESIONIST

*drd. Ana-Maria Măciucă*¹

*„Pictura e o suferință îndârjită, prin care fulgeră bucurii
nebănuite. E îndoială deznădăjduită... e cea mai sfântă
dintre dureri... cea mai deplină dintre bucurii...!”*

Iosif Iser

Abstract: Iosif Iser (1881–1958), born in Bucharest, of Jewish origin, was an adept of Expressionism and Cubism due to which, profoundly marked by the artistic Parisian atmosphere, he generated important changes within Romanian art, the topics he approached being inspired by events of his time, places he lived in, people he met, but also by the emotions he felt concerning all these. He signed his works with several pseudonyms, among which even “Rembrandt”.

Iser’s artistic tract crossed various distinctive periods when his own vision was tuned to that of renewing trends in universal art that offered the artist those elements resonating with his own personality. The landscape and characters coming from the places he visited (either from the Romanian realities, or from travels to Spain, France or the Orient), acquired, in his interpretation, a strong personal mark by the exaggeration of the refined essence of the visual information, that he incorporates in a solid architecture of volumes, creating thus a specific atmosphere in a widely rhythmmed space.

Iosif Iser’s artistic work is vast, classifiable according to several criteria: periodicity, artistic style, topics but, in general, we can say there are two emblematic themes he followed with predilection.

Keywords: Orient, expressionism, landscape, München, art school.

La începutul secolului al XX-lea până la declanșarea Primului Război Mondial, perioada „la belle époque”, cum era cunoscută în Europa, este caracterizată și la noi de influențe ale tradiționalismului și ale modernismului, aflate într-o confruntare crâncenă cu manifestarea masivă în pictură a tendințelor primitiviste legate de „specificul național”, a fovismului și a unor încercări timide de abordare a cubismului.

Numeroși artiști români, reveniți în țară după formări și perfecționări în Franța și Germania, deschid o școală de pictură românească ce avea să transforme în mod evident abordarea artistică de până acum, dând naștere unor elemente artistice moderne prin îmbinarea lirismului grigorescian întâlnit în studiile despre natură, în reprezentarea drumurilor de țară sau a chipurilor de țărani și țărănci, cu elementele noi asimilate din curentele la modă ale artei europene și cu o interpretare mai modernistă a tradiției populare.

1. **drd. Ana-Maria Măciucă** este muzeograf în cadrul Secției Artă a Muzeului Municipiului București – Pinacoteca, expert acreditat de Ministerul Culturii în bunuri cu semnificație artistică – pictură secol XX, doctorand în cadrul Universității Naționale de Arte București; ana.maciuca@yahoo.com.

Nu lipsită de importanță, influența orientalismului în pictura românească și-a pus o considerabilă amprentă, dezvoltându-se sinonim cu cea occidentală, pe fondul nostalgiei față de vremurile apuse, dar și legat de existența în țara noastră a unor comunități de turci, tătari, armeni, în Dobrogea sau în unele localități din zona Dunării sau din Cadrilater, în perioada de dinainte de 1940, când acesta a aparținut României. Revelatoare în acest sens sunt călătoriile pe care le fac majoritatea pictorilor români ai epocii la Constantinopol, în Orientul Apropiat sau în nordul Africii. Tematica orientală s-a conturat și a căpătat profunzime în special în perioadele în care înfruntarea dintre Occident și Orient devenea tot mai pregnantă, pe fondul războaielor de dominație colonială din secolul al XIX-lea.

Atrași de tematica orientală, unii artiști devin călători pasionați, dornici să coreleze actul creator cu tumultul evenimentelor vremii. Operele lor vor marca astfel ireversibil evoluția artei europene prin diversificarea temelor abordate ca urmare a descoperirii unor noi civilizații, prin reevaluarea forței de inspirație a peisajelor exotice, ori prin dramatismul viziunii și exprimării plastice. Tulburătorul Orient a declanșat astfel și o pictură cu conotații sexuale puternice, excentricitatea vieții orientale în acest sens permițând multor artiști să o folosească drept „pretext pentru a crea o lume a fantasmelor senzuale” (Said, 2001, p. 177) și a o aduce în atenția publicului amator de scene încărcate de erotism (capodopere ale genului, *Marea odaliscă* – 1814 și *Baia turcească* – 1862 de Jean Auguste Dominique Ingres).

Sub influența orientală, pictorii români care și-au asumat-o se disting printr-o paletă cromatică inovatoare, printr-o manieră de exprimare mai directă, cu inspirație din evenimente reale, contemporane și, chiar dacă la sfârșitul sec. al XIX-lea unii dintre ei erau interesați mai mult de aspectele comerciale decât de cele plastice, subiectele orientale s-au diversificat și s-au impus definitiv, ajungându-se la crearea unor capodopere.

În arta românească modernă, aspecte specifice lumii orientale regăsim în diverse lucrări care oglindesc un amestec pitoresc *dintre lumea veche, fanariotă și cea pe cale de modernizare, dar și în pictura de reconstituire și documentare istorică* (Olariu, Vida, 2016, p. 12), în scene de harem sau în prezentarea odaliscilor în interioare somptuoase și în prezentarea băilor turcești în care spațiul care se reflectă este mai mult imaginar, în portrete sau scene de gen etc.

Unii dintre membrii fondatori ai Tinerimii Artistice (societate care reunea, la începutul sec. al XX-lea, un grup de tineri pictori români care intenționau să regenereze arta românească, printre care Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu și sculptorul Frederic Storck care se aflau la Paris și care absolviseră Școala de Belle-Arte, cărora li s-au alăturat alți artiști din țară, precum Ștefan Luchian, Arthur Verona, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Oscar Spaethe și Nicolae Grant) și-au însușit motivele orientale în urma unor călătorii, de grup sau independente, în timpul studiilor, călătorii care le-au oferit subiecte de natură antropologică sau etnografică.

Printre cele mai emblematice figuri ale orientalismului românesc se numără:

Samuel Mütznér, unul dintre puținii artiști români care au călătorit în toată lumea, din Franța în Venezuela, din Statele Unite în Japonia, a căpătat – datorită împrejurărilor acestor călătorii, precum și a studiilor de specialitate efectuate la München, unde studiasse realismul și la Giverny unde, avându-l profesor pe Monet,

se familiarizase cu tehnica și secretele impresionismului – o amplă și îndelungată experiență în surprinderea specificului local. Călătoriile în Alger, Extremul Orient și Japonia îl obișnuiesc cu caligrafia orientală care îi va fi de mare ajutor în găsirea unor tehnici de exprimare originale, *ce asociau datele realității și observația precisă cu fluiditatea lejeră a pensulației* (*Ibidem*, p. 26).

Theodor Pallady – a cărui relație de prietenie cu Henri Matisse s-a desfășurat de-a lungul unei jumătăți de secol – a avut un itinerariu artistic foarte bogat, pornind de la asocierea vechii picturi murale a monumentelor din nordul Moldovei cu aspirația spre o rigoare logică a proporțiilor, preluată de la Leonardo, întreaga lui artă refuzând pitorescul, sentimentalismul sau grandilocvența și evidențiind armonii subtile, gestul artistic tinzând să *exprime o poezie lăuntrică și să o regăsească în jocul concret al culorilor. Alăturarea unor tonuri destăinuia o întreagă lume suflătoare, lume care se voia exteriorizată pentru că pictura era o confesiune sinceră și necruțătoare* (Drăguț, Florea, Grigorescu, Mihalache, 1976, p. 241).

Format cu precădere în atelierul pictorilor din Franța (în special, în cel al lui Gustave Moreau), din a căror tehnică și repertoriu preia elemente orientale, Pallady își elaborează totuși o concepție proprie cu privire la Orientul pe care îl privește prin prisma unui modernism temperat și pe care îl surprinde, după 1920, în diverse teme. Astfel, regăsim în naturile sale statice diferite obiecte vizionate probabil în muzee din Extremul Orient (măști, statuete) sau fructe din Orient (lămâi, rodii), compozițiile conținând mai multe fundaluri decorative de inspirație matisiană. Nu a ocolit nici motivul odaliscei, ca simbol al feminității și al sexualității Orientului balcanic sau musulman, pe care îl tratează în manieră proprie, prevalent grafică, mai sintetică și mai colțuroasă.

Dar mai există și alți pictori români remarcabili care au tratat în creațiile lor teme orientale, realizând fie peisaje dominate de clădiri cu cupole, animate de grupuri de personaje înveșmântate după specificul locului sau peisaje în care sunt surprinse forme de relief ale zonelor prezentate, în jurul cărora personajele desfășoară anumite activități, fie portrete din ale căror chipuri transpar preocupările și problemele existențiale. Printre aceștia se numără Gheorghe Petrașcu (*Bărți la Turtucaia, Peisaj egiptean, Case la Balcic, Vedere din Assuan* etc.), Nicolae Tonitza (*Peisaj cu minaret la Balcic, Turcoaică la Balcic* etc.), Ștefan Dimitrescu (*Femei din Dobrogea, Portret de turc, Tătăroaică*), Ștefan Popescu (*Turcoaice la fântână, Bărți pe Bosfor, La Istanbul în bazar, La negustorul de curmale* etc.), Nicolae Dărăscu (*Moschee din Sudul Dobrogei, Peisaj din Balcic*), Kimon Loghi (*Pe prispă, Cavalla, cetate la malul mării* etc.), Octav Băncilă (*Țigancă cu lulea*), Francisc Șirato (*Peisaj cu minaret, Cafenea turcească* etc.), Cecilia Cuțescu Storck (*Peisaj la Balcic, Balcic, vedere spre mare, Casă turcească la Balcic*), Leon Biju (*Peisaj oriental*), Jean Al. Steriadi (*Peisaj la Balcic cu turn de geamie, Tătăroaică la Balcic, Casă la Balcic* etc.), Ion Theodorescu-Sion (*Cele șapte fete de împărat – proiect de mozaic, Poveste – proiect de covor*), Marius Bunescu (*Natură statică, Bărți și stânci la Caverna*), Marcel Iancu (*Stradă în Orient, Un cerșetor*) și alții.

IOSIF ISER, UN „REMBRANDT” AL INTERBELICULUI

Iosif Iser (1881-1958), născut la București, de origine (după toate aparențele) evreiască, este un adept al expresionismului și al cubismului, care, profund marcat

de atmosfera artistică pariziană, aduce importante schimbări în arta românească, temele artistice abordate fiind inspirate atât de evenimentele vremii, de locurile în care a trăit, de oamenii pe care i-a întâlnit, cât și de sentimentele și emoțiile pe care le-a simțit în raport cu toate acestea. A semnat cu mai multe pseudonime, printre care și „Rembrandt”.

În urma studiilor efectuate la München, unde mersese pentru a studia arhitectura și sfârșise prin a studia la Academia de artă, deprinde arta desenului prin simplitatea imaginii și *a căpătat convingerea, păstrată apoi întreaga viață, că desenul este suportul tuturor artelor vizuale* (Mihalache, 1982, p. 7). I-a displicut însă la școala müncheneză interpretarea rece, academistă impusă de profesorii germani *care nu se potrivea deloc cu verva, cu sinceritatea și spontaneitatea ce caracterizau schițele și studiile lui* (*Ibidem*, p. 8) și se simte atras de arta franceză, decidându-se ca, în momentul când mijloacele financiare îi vor permite, să meargă să studieze la Paris. Din aceste motive nu finalizează studiile, dar își folosește timpul pentru a-și forma o cultură artistică, cercetând asiduu muzeele și frecventând sălile de concerte.

Stilul și opera

Iosif Iser se întoarce în țară în ianuarie 1905, la București, unde, până va fi angajat – în urma recomandării pictorului Ștefan Popescu – la *Adevărul*, va desena continuu, cu un pătrunzător spirit de observație, artiști, personaje politice, scriitori și va reuși să expună pe Calea Victoriei, în vitrinele magazinului de muzică, o bună parte din aceste desene. Devenit desenatorul ziarului cu atitudine progresistă, el comentează în imagini virulente majoritatea evenimentelor importante ale timpului, prin care denunță corupția, demagogia politică, comedia vieții parlamentare fără a menaja pe nimeni, indiferent de rangul avut în societate. Deschide expoziții în anii 1906 și 1907 dar, fiind atras de creația mai nouă, mai vie a pictorilor francezi, reușește ca, în ianuarie 1908, să plece la Paris, unde frecventează cursurile Academiei Libere Ranson, lucrează mult după modele și reușește să colaboreze la revistele *Le Témoin* și *Le Rire* și să își facă prieteni în lumea artistică pariziană. Astfel, la sfârșitul anului 1909, aduce la București *Expoziția de pictură și desen Derain-Forain-Galanis-Iser*, în care el expunea un număr de 132 de desene și picturi prin care dorea să familiarizeze publicul bucureștean cu tendințele ce se impuneau în arta franceză a vremii. Din ianuarie, anul următor, devine colaborator la *Facla*, perioada în care a lucrat la această revistă fiind marcantă pentru aprofundarea viziunii sale artistice, desenele lui din această perioadă nemaiaivând nevoie de niciun comentariu, fiind bogate în idei și conținând un puternic și percutant mesaj politic, lucru care contribuia eficient la popularitatea revistei și la influențarea opiniei publice. Referitor la bogata activitate pe care Iser a avut-o la *Adevărul* și la *Facla*, Tudor Teodorescu-Braniște afirma prin 1934, închinându-i un întreg număr al revistei *Cuvântul liber*: ... *Iser a scos la iveală pentru toți, pe înțelesul tuturor, marea realitate a vremii: muncitorul și țărănul. Cu un creion și un petec de hârtie, Iser a făcut în Adevărul și în Facla ceea ce n-au izbutit să facă oratorii adunărilor publice.*

Perioada 1914-1916 este plină de evenimente în viața artistului: se căsătorește cu sculptorița Desirée Sterian, după care pleacă din nou la Paris, unde continuă să studieze și să picteze, iar la întoarcere deschide la Ateneu prima sa expoziție de uleiuri. În 1917 este mobilizat și se deplasează cu armata în Moldova,



Iosif Iser, *Două odalisce*
Inventar 638, ulei pe pânză, 60,5x73,5 cm
Colecția Pinacotecii București
Foto: Cristian Oprea

iar amintirea războiului va fi consemnată în expozițiile ce vor urma a fi deschise la Iași și București, în 1918: *Tranșee pe malul Siretului*, *La pândă*, *Atac*, *Un rănit* etc. Urmează o perioadă când pictează mult la Câmpulung și Curtea de Argeș. În același timp face și o călătorie la Constantinopol, ocazie cu care pictează o serie de tablouri cu tematică orientală, lucrări ce vor fi prezentate publicului în expoziția deschisă la sala „Mozart”, intitulată *Constantinopol – Curtea de Argeș*, expoziție ce cuprindea 94 de picturi și unele studii.

În 1920 pleacă iarăși la Paris, unde va rămâne mai mulți ani și unde participă la toate Saloanele de toamnă pariziene, fără a pierde însă legătura cu țara. Între 1922 și 1930 se inspiră din peisajele dobrogene, nefiindu-i străină nici lumea orientală de la Balcic. Este perioada în care expozițiile se succed într-o cadență impresionantă prin participarea la expoziții nu doar în țară, la București, ci și în străinătate, la Paris, Marsilia, Dresda, Berlin, Haga, Amsterdam, Anvers, Bruxelles etc.

În 1930, după o călătorie îndelungată în Spania, Iser se întoarce la București și deschide la Ateneu o expoziție alcătuită din 74 de lucrări, intitulată „Picturi recente din Spania” (portrete, scene de interior, peisaje) care reprezintă o mărturie a perseverențelor căutări ale artistului în domeniul mijloacelor de expresie ce aveau să îi definească stilul.

În 1937, împreună cu Gh. Petrașcu și Șt. Popescu, cărora mai târziu li se vor alătura Nicolae Dărescu, Eustațiu Stoenescu, Jean Al. Steriadi și C. Ressu, pune bazele grupării „Arta”, în cadrul căreia va expune până în 1940.

După cel de-al Doilea Război Mondial activitatea pictorului este deosebit de fructuoasă. Numeroase expoziții sunt deschise atât în țară, cât și în străinătate. Printre cele mai importante se numără: expoziția personală de la „Căminul Artei”, în 1946; expoziția personală de la New York din 1948; expoziția de artă plastică de la Moscova, din 1949; Bienala de la Veneția, din 1954. În 1955 este ales membru al Academiei Române, iar un an mai târziu, i se organizează la Sala Dalles, cu prilejul împlinirii a 75 de ani, o amplă expoziție retrospectivă care cuprinde 388 de lucrări. În 1958, în luna martie, se deschide la București (sala „Nicolae Cristea”) o expoziție cu 115 lucrări (desene, pasteluri, guașe), cele mai multe realizate în ultimii doi ani. O lună mai târziu, pe 25 aprilie, se stinge din viață, la vârsta de 77 de ani.

Traseul artistic al lui Iser traversează mai multe perioade distincte în care viziunea proprie este pusă în acord cu cea a unor curente înnoitoare ale artei universale din care artistul desprinde acele elemente care puteau fi influențate de propria personalitate. Peisajele și personajele provenind din locurile vizitate (fie desprinse din realitatea românească, fie din călătoriile în Spania, Franța sau în Orient) capătă, în interpretarea sa, o puternică amprentă personală prin extragerea esențialului fin al informației vizuale, pe care îl încorporează într-o arhitectură solidă a volumelor, creând o atmosferă specifică și ritmând larg spațiul.

Opera artistică a lui Iosif Iser este, așa cum spuneam, vastă, ea putând fi clasificată în funcție de anumite criterii: periodicitate, stil artistic, tematică, însă, în ansamblu, putem spune că emblematice pentru întreaga sa creație sunt două direcții tematice pe care artistul le-a abordat cu predilecție.

Prima se referă la lumea spectacolului, a arlechinilor și balerinelor, în a căror transpunere artistică pictorul excelează printr-o maximă expresivitate emoțional-sufletească în care surprinde, pe lângă suflul și palpitarea vieții, ceea ce se află dincolo de imagine, adevăratele motive care au inspirat gesturile și expresiile personajelor, printr-un vocabular coloristic complex, completat de conotațiile afective cu care își desăvârșește prezentarea personajelor sau a imaginilor. Această tematică, de după 1920, este concretizată în lucrări caracterizate printr-o indiferență față de subiect și prin abordarea mai liberă a cromaticii care devine mai vie, mai exuberantă, în care domină roșul, verdele, galbenul sau violetul, iar formele capătă o unduire plină de căldură. Arlechinii, odaliscele, dansatoarele, personaje predilecte ale pictorului, mărturisesc o dramă omenească asupra căreia acesta insistă și pe care o relevă într-un acut mediu coloristic.

Tema-spectacol, tema-dans, tema-nud reapar frecvent în creația lui Iser în perioada petrecută la Paris, între 1920 și 1934, dar evocarea pitorescului specific și a motivului oriental rămâne o caracteristică pentru arta lui Iser. La început „dansatoarele”, „nudurile”, „arlechinadele” (1908-1909 și 1913) erau tălmăcite într-o suită de ritmuri formale, cu rezonanțe muzicale, într-o interpretare cu o deosebită forță a expresiei.

În portretistică, Iser s-a impus încă din perioada de început a carierei sale publicistice, îndeosebi în *Facla* și *Flacăra*. Dacă, în perioada elaborării marilor compoziții, Iser fusese preocupat de crearea unor tipologii, în preajma anului 1930 și, mai ales după călătoria efectuată în Spania, arta portretului, cu accentuarea caracterului și a expresiei psihice, l-a captat tot mai mult.

De fapt, din toate creațiile sale portretistice inspirate de tensiunile istorice, sociale, politice sau artistice emană *desăvârșita măiestrie și remarcabila calitate*

a artistului, de cercetare introspectivă a trăsăturilor caracterologice, definitorii pentru cel aflat în fața privirii sale (Bogdan, Noormohammadian, 2009, p. 90), disimulându-se a fi un figurativ prin vocație, OMUL devenind un leitmotiv al acestor creații, iar preocuparea sa fiind în prima parte, în perioada de dinaintea anului 1930, aceea de a crea tipologii a căror expresie izvorăște din riguroasa exigență față de sine a artistului, în dialogul permanent al propriei ființe cu ceea ce exprimau ochii personajelor alese ca modele și, mai ales, cu ceea ce se afla ascuns în sufletele acestora. Grăitoare în acest sens sunt și portretele unor intelectuali ai vremii, generate de interesul deosebit al artistului pentru mediul cultural, pentru cafeneaua artistică a vremii, el realizând numeroase portrete expresive ale scriitorilor, precum și scene din viața acestora, ce aveau să devină peste timp adevărate mărturii despre condiția creatorului de odinioară (I.L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Ion Minulescu, Octavian Goga, Ioan Slavici, Alexandru Vlahuță, George Enescu), dar și ilustrații pentru cărțile unor scriitori (Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Gala Galaction, Alexandru Philippide etc.), în care depășește simpla consemnare a trăsăturilor fizice, anticipând evoluția caracterului, subiectivitatea personajului, surprinzând în figură făptura interioară a acestuia. Semnificativ în acest sens este și portretul poetului Ion Minulescu, în care expresia topografică se contopește cu trăsăturile de caracter intuite de pictor, prin observarea directă, într-o conturare fidelă a personalității poetului portretizat alături de accesoriile intime, dar definitorii pentru atmosfera care îl înconjură (ceașca de cafea și trabucul). Totodată, implicându-se în luptele politice, alături de personalități temerare ale vremii precum Constantin Mille, Tudor Arghezi, N.D. Cocea, Gala Galaction ș.a., publică imagini satirice prin care critică situația socială existentă, desene *bogate în idei, cu un limpede mesaj social exprimat în forme percutante* (Mihalache, 1968, p. 11).

A doua tematică importantă se referă la surprinderea peisajului rural, prin evocarea țăranilor și a problemelor lor cotidiene, prezentate într-o cromatică austeră menită parcă să scoată în relief calitatea precară a vieții, *sinteza planurilor conducând la o imagine monumentală simbolizând permanența acestei umanități de o admirabilă demnitate* (Drăguț, Florea, Grigorescu, Mihalache, 1976, p. 265).

Tematica peisajului rural și de călătorie este predominantă în activitatea artistului în perioada de dinaintea și din timpul Primului Război Mondial, perioadă de formare artistică în urma studiilor și a călătoriilor întreprinse, în care formele sunt despărțite de linii incisive, delimitare ce are menirea de a crea spații ample.

Oriental și exotismul în pictura lui Iosif Iser

Tematica inspirată de peisaje dobrogene și de lumea și țărmurile înflorite ale Orientului, cu semnificațiile istorice și imaginile mirifice ale Constantinopolului, face parte din cea de-a doua perioadă a activității artistului, iar lumea orientală, localizată fie în enclavele etnice dobrogene, fie în spațiul exotic al Istanbulului, îi oferă pictorului prilejul unor adevărate dezlănțuiri cromatice într-o varietate de raporturi expresive de planuri și volume, linii de forță și culoare prin care artistul își exersează cu măiestrie voluptatea barocă din începuturile sale expresioniste.

Dar cel mai mult în această etapă artistică și perioadă a vieții a fost atras de Balcic: *Apărut în pictură, la început ca o curiozitate întâmplătoare, mai apoi ca un element statornic care a chemat privirile tuturor, chipul cu o mie de fețe și o mie*



Iosif Iser, *Odaliscă*
 Inventar 82, ulei pe carton, 50x65 cm
 Colecția Pinacotecii București
 Foto: Cristian Oprea

de vrăji al Balcicului (Busuioceanu, 1980, p. 90), *orașelul turcesc ascuns în râpe, răsfirat între maluri înalte rotunjite ca niște spinări de cămilă și ridicând minarete ascuțite la marginea golfului pe care dansau caice...* (Ibidem), care devine locul ce avea să se identifice cu pictura și să devină un fel de școală fără seamăn a picturii românești (Ibidem, p. 91) în care fiecare și-a putut găsi inspirația și încercarea propriei personalități” (Păuleanu, 2008, p. 28), un nesecat izvor pictural.

În orașelul supranumit *Coasta de argint*, toți artiștii vremii, și chiar și cei actuali, aveau să treacă neîncetat și să se reîntoarcă cu ardoarea de a descoperi exotismul romantic al așezărilor cu minarete și geamii, ineditul oriental ce amintește de picturile lui Delacroix, inepuizabilele reflexii ale mării și ale cerului, ale multiplelor culori ale zilei, inconfundabila tipologie umană.

Concentrat în armată în anul 1913, Iser are prilejul de a străbate Dobrogea pe jos, ținuturile arhaice, dar în același timp exotice, peisajele aride, dar luminoase impresionându-l atât de tare, încât, în același an, deschide o expoziție care cuprinde și o serie de peisaje și scene dobrogene. Șocul, revelația pe care i le-a produs descoperirea acestor locuri cu peisaje sterpe și dealuri albe, calcaroase i-au dezvăluit o lume unică, inedită, total diferită de tot ceea ce văzuse până atunci, constituind o incontestabilă inspirație și dezlănțuindu-i fantezia artistică, inspirație ce avea să îl marcheze pentru toată viața, chiar și lucrări situate în alte perioade și alte zone fiind inspirate tot de această lume pe care o va duce cu el în suflet și pe retină oriunde



Iosif Iser, *Spaniolă*
Inventar 87, ulei pe pânză,
81,5x61 cm
Colecția Pinacotecii București
Foto: Cristian Oprea

se va afla (Mihalache, 1968, p. 17). Iată ce spune el însuși despre acest ținut care l-a fermecat: *Orizontul meu vine din Dobrogea. Dobrogea a fost, cred, cea mai bună școală pentru mine. Am rămas sufletește puternic legat de Dobrogea și cred că nimeni n-a înțeles-o mai bine ca mine. Până în 1939 în fiecare an o vizitam regulat. (...) Toate motivele mele orientale își trag ființa din Dobrogea și din amintirea petrecută pe solul ei. (...) Compoziția peisajului dobrogean e haina mea: peisajul acela plat, nud, jos, animat de personajul masiv, atât de monumental al locului, apare mult mai bogat decât privești cea mai luxuriantă din lume (Ibidem).* Cromatica perioadei dobrogene este susținută de o arhitectură de culoarea pământului ars de soare în peisajul arid, lumina conținută în culoare fiind cea care dă forță imaginii.

În dorința de a cunoaște, a descoperi și a-și însuși cât mai mult din peisajul și obiceiurile orientale, călătorește în Turcia, Bosforul și Constantinopolul revelându-i culori strălucitoare, dar și identificarea trăsăturilor orientale pure, necontaminate de contactul cu alte culturi, prilej cu care începe să surprindă ceea ce este constant în lumea orientală (cromatica, costumația, ochii migdalați etc.). Referitor la predilecția sa pentru orient și orientalism, Marin Mihalache afirma: *Orientalismul său nu era unul de împrumut, ca în cazul altor pictori, de la noi sau de aiurea. El însuși oriental în adâncurile alcătuirii lui, Iser simțea Orientul (Ibidem).*

În același an descoperă Balcicul și este de-a dreptul fascinat de exotismul locului, care nu era doar *o lume turcească și țărni înflorită de Orient* (Busuioceanu, 1980, p. 90), ci și *o revărsare de lumină strălucitoare, multicoloră, schimbătoare, care făcea din el o vedere fără pereche și un izvor de încântare nesfârșită pentru ochiul ademenit de peisaje însoțit (Ibidem).* El însuși aprecia – referindu-se la creațiile inspirate de acest loc – că aici și-a trecut doctoratul în pictură, a fost șlefuit *precum un diamant cizează piatra nestemată.*

În contact direct cu farmecul locului, Iser depășește faza desenului, apucându-se serios de pictură și înregistrând *o transformare esențială atât pentru destinul său artistic, cât și pentru persistența și recurența motivului*” (Păuleanu, 2008, p. 22). *Inspirat de mirajul locului și de locuitorii de aici (tătari, turci, bulgari) – o lume colorată se mișcă fără grabă, cu turbane, cu șalvari, cu feregele, înflorind și mai mult decorul și amintind de țărniuri însozite asiaticke sau egeene* (Busuioceanu, 1980, p. 90) – realizează mai întâi un număr mare de compoziții cu portrete de tătari și peisaje monumentale, printr-un concept plastic inegalabil de formă și culoare, cu mare forță de obiectivitate, prin care sunt prezentate îndeletniciri ale locuitorilor (Tătărie, 1916-1919) sau din care transpare expresivitatea personajelor (*Familie de tătari*) printr-o tonalitate a culorilor în același timp subtilă și prețioasă în efecte, printr-o abordare complexă și analitică pe aceeași nuanță în scopul realizării unor efecte plastice unice, menținând tabloul într-o singură gamă coloristică *de la roșul cel mai aprins până la cel vișiniu tocmai spre a dezvălui bogăția de nuanțe, filtrate atent și devenite părți ale universului său cromatic* (Morga, 2011, p. 7). Tonurile fundamentale de roșu intens, de verde puternic, de albastru strălucitor și de galben luminos, armonizându-se în ochii privitorului, au o forță coloristică maximă, redând cu fidelitate variația și transparența atmosferei. În căutarea unor locuri cât mai pitorești, el își îndreaptă atenția îndeosebi asupra locurilor sălbatice, aride, care îi ofereau subiecte comune, dar care degajau o frumusețe sărbătorească în ciuda pământului uscat și ars de soare sub un cer cu multiple nuanțe de alb-albastru și care îi inspiră peisaje monumentale care dau senzația de permanență fără a accentua elementele trecătoare (ca în cazul lui Cézanne) și în care natura se află în permanentă relație cu chipurile oamenilor, ale căror trăsături orientale le-a marcat într-un mod dramatic. *Peisajul și omul acestui ținut mă pătrund carnal, visceral, impregnându-mă cu toate trăirile lui vaste*, spunea Iser, trăirile cu care a fost impregnat oferindu-i ocazia de a crea o nouă tipologie a personajelor în care femeia apare cu ochi migdalați și trăsături aspre, iar bărbatul cu chipul uscățiv și firea meditativă înfățișează viața grea și umilă a satelor. Iser reușește să surprindă ca nimeni altul, printr-o puternică pătrundere psihologică, stările și reacțiile oamenilor locului, ale turcilor și ale tătarilor a căror revoltă, aflată sub morala religiei islamice, era înlocuită de o atitudine înțeleaptă față de încercările vieții, de acceptarea lor ca fatalități, aparenta pasivitate, interpretată ca resemnare, reprezentând de fapt semnul unei meditații profunde asupra sensului suferințelor umane.

Într-o manieră ușor geometrizară, folosind nuanțe reci, dramatice care accentuează trăsăturile, dar mai ales expresiile personajelor sale, Iser realizează portrete de tătarăice, odalisce, bărbați și bătrâni ale căror *chipuri reflexive sunt subiecte de cugetare pentru privitori, atitudinile statice, uneori hieratice în care sunt ilustrați fiind determinate de preocuparea pentru redarea permanenței, a ceea ce este tipic felului lor de viață* (Păuleanu, 2008, p. 22), dar insistă și asupra veșmintelor care trebuie să creeze o legătură indestructibilă atât cu personajele reprezentate, dar și cu momentul vieții acestora, cu locul din care provin, cu statutul lor social, precum și cu nivelul lor de cultură. Compozițiile cu turcoaice, tătarăice, odalisce au fost abordate de Iser în scene de gen pentru creația sa de până la 1930; ulterior, după întoarcerea în țară, în jurul anului 1934, el folosește aceste figuri pentru a revela sensurile profunde ale gesturilor lor, înfățișându-le mai individualizat, aducându-le în prim-plan pentru



Iosif Iser, *Interior*
Inventar 5690, ulei pe carton, 50x97 cm
Colecția Pinacotecii București
Foto: Cristian Oprea

a putea reda cu fidelitate avansată trăsăturile psihologice ale personajelor, sufletul omenesc în diferitele lui ipostaze, în încercarea de a comunica totodată câte ceva despre sine și făcându-ne confidenții lui în nesfârșita destăinuire.

Lumea orientală, fie ea localizată în enclavale etnice dobrogene, fie în spațiul exotic al Istanbulului, îi oferă lui Iosif Iser prilejul unor adevărate eseuri cromatice. Prețiozitățile vestimentației sau, după caz, austeritatea acesteia, bogăția de nuanțe a recuzitei și a ornamentelor îl stimulează pe Iser în exersarea unor căutări plastice inedite.

În imaginea plastică a primelor compoziții, personajele devin structuri monumentale, dominante, închegate în echilibrul perfect al piramidei ca formă geometrică și având duritatea cromatică a culorilor secundare (ocru-oranj, verde-violet, griuri și brunuri). Surprinse într-o atitudine relaxată, plină de naturalețe, personajele feminine reprezentate sunt puse în valoare de reușite ritmuri cromatice, ca și de prețiozitatea materiei picturale. Formele nu se mai delimitează prin trăsături unghiulare, incisive, proprii reprezentărilor de până la 1920, ci se alcătuiesc din linii curbe, rotunde, în unduiri domoale. Coloritul caracteristic lui Iser se concentrează – ca în mai toate picturile sale – pe tonuri de roșu, brun, verde și galben, alături de care apar și tonuri mai discrete. Pictorul este atras mai mult de varietatea și cromatica veșmintelor, căci chipurile personajelor apar lipsite de personalitate, cu trăsături ce rămân generale, anonime. Ele nu pozează, nu sunt așezate după o anumită regie, ci se află în atitudini firești, de destindere și odihnă. Efectul plastic este obținut și prin pensulația generoasă, dispusă pe suprafețe mari, cu tușe rafinate. Tematica odaliscei este sugestivă în crearea celui orient imaginar propriu viziunii lui, într-o concordanță deplină între formă, linie și culoare.

Seria „odaliscelor”, ce conține incontestabile *atribute plastice și sensibilități lirice împlinite într-o formă spirituală, de o expresivitate rafinată și convingătoare* (Bogdan, Noormohammadian, 2009, p 91) se integrează în *acord consonant cu starea sufletului său, unui filon de esență senzorială, care le va conferi attributele unei feminități distincte și totodată valoarea unor unice și exemplare mărturii de umanitate* (Ibidem).

Tema odaliscelor a fost reluată de artist în perioada 1940–1950, sub genericul „odalisce”, în care este conturată fervoarea cromatică atât de specifică etapei în care Iser căuta luminozitatea culorilor, evidențiată prin game și raporturi variate infinite.

Alexandru Busuioceanu sublinia, încă din anul 1932, tendința modernă de depășire a impresionismului de către Iosif Iser, apreciind creația acestuia ca fiind o *artă intelectualizată în care liniile nu sunt simple transpuneri de pe natură sau notații de momente fugare. Sunt linii sintetice, în care formele apar rezumativ, însumând aspecte multiple ale obiectului în trăsături caracteristice ce reliefează tendința către stil a pictorului, situându-l printre cei mai autentici reprezentanți ai expresionismului* (Busuioceanu). Ștefan Roll, poet și prozator român, reprezentant al literaturii românești de avangardă, de asemenea subliniază faptul că Iser, *unul dintre cei mai mari desenatori ai noștri, a știut să muleze în liniile lui, contururile psihologice și orientalele fizionomii ale subiectelor: tătăroaice mari, așezate turcește pe șalvari, cu o voluptate lenitivă, cafenele în care turcii par încremeniți de ani în poziții de complectă nonșalanță* (Roll).

Întreaga creație artistică a lui Iosif Iser, începând cu primele desene expuse la München sau în revistele și magazinele vremii în anul 1904 și până la expoziția retrospectivă din anul 1956, prin care se marcau 75 de ani de viață ai pictorului și care reunea un număr de 400 de lucrări, îl diferențiază de pictorii epocii în care a trăit ca fiind o apariție singulară, fără a aparține categoric unui curent sau unei școli, un incontestabil perfecționist aflat în permanent dialog cu arta universală: *Nu sunt mulțumit niciodată de ceea ce fac. Lucrez, stric, revin și părăsesc din nou un tablou pe care-l credeam realizat ieri și asupra căruia arunc azi o privire limpezită de toți aburii creației. Când mă aflu în fața pânzei nu mai sunt stăpân pe mine. Sunt pictori care lucrează la rece, obiectiv, calculat, cu minuțiozitate, amănunt cu amănunt. Eu pictez la temperatură. Tablourile mele îmi sunt dragi, chiar și atunci când nu exprimă tot ceea ce intenționez să le insuflu în momentul când pictez, chiar și atunci când n-am reușit să realizez ceea ce mi-am propus. Pentru că fiecare din ele conține sângele și nervii mei, o parte din sufletul meu pe care-l aștern pe pânză!* (Iser)

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

- Bogdan-Florin, Robert, Noormohammadian, Masoud, *Comori ale artei românești, Pictură și grafică de Iosif Iser/ Rudolf Schweitzer-Cumpăna*, S.C. Allianz Țiriac Asigurări S.A., 2009.
- Busuioceanu, Olga, „Vocația Iser”, *Arta*, nr. 2, 1972.
- Comărnescu, Petre, *Iosif Iser*, Editura Meridiane, București, 1974.
- Constantin, Paul, *Grafica politică a lui Iser*, ESPLA, București, 1955.
- Crăciun, Eugen, *Iser*, Editura Căminul Artei, București, 1945.
- Deac, Mircea, *50 de ani de pictură (1890–1940)*, Editura OID.ICM, București, 1996.
- Deac, Mircea, *250 de pictori români*, Editura Medro, București, 2003.
- Enescu, Theodor, *Scieri despre artă*, Editura Meridiane, 2003.

- Iorga, Livia, *Univers cromatic, Iosif Iser*, Muzeul Național Cotroceni, 2011.
- Jianu, Ionel, *Catalogul expoziției retrospective Iser*, Sala Dalles, 1956.
- Jianu, Ionel, *Iser*, ESPLA, București, 1957.
- Mihalache, Marin, *Iosif Iser*, Editura Meridiane, 1968.
- Mihalache, Marin, *Iser*, Editura Meridiane, 1982.
- Olariu, Elena, Vida, Mariana, *Oglinzile Orientului. Pictură și grafică din colecțiile Muzeului Național de Artă al României, 1850-1950*, București, 2016.
- Pavel, Amelia, *Pictori evrei din România*, Editura Hasefer, București, 2003.
- Said, Edward W., *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, Editura Amarcord, București, 2001.

JAPONISMUL CA MARCĂ A OCCIDENTALIZĂRII ARTEI ROMÂNEȘTI. COLECȚIONISMUL DE ARTĂ EXTREM-ORIENTALĂ ÎN RÂNDURILE ARTIȘTILOR ROMÂNI

drd. Steluța Boroghină¹

Abstract: Surprisingly maybe, at first sight, the study of the Romanian Far Eastern art collection history proves to be a propitious place of the cultural convergences, where the Romanian artists pick up the European tendencies of the moment, hereby connecting with the Western fashion and taste.

The cultural journey was started by the first Romanian artists that had a wide European exposure, such as Carol Popp de Szathmáry and Nicolae Grigorescu. For the latter, the approach of the Impressionist world and also the closeness with the Bellu family made him appreciate Far Eastern art.

Regarding the influence of the Japonism in the Romanian visual art, this one has been expressed in various ways: either through the appropriation of the poetic Far Eastern art, assuming the Japanese like motifs and stylistic, as in Brancusi and Tonitza case, or through the use of the Far Eastern props as a mundanity mark we can identify in the works of artists such as Alexandru Satmari, Nicolae Grant, Eustatiu Stoenescu and Theodor Pallady, or in the singular case of the “traveler-painter” Samuel Mützner. The common denominator of these artists is the formation period, first and foremost the vast contact with the artistic and academic milieu of Paris, and in some cases of Munich, in the maximum flourishing era and the “democratization” of the “Japanized” trend.

The mentorship of Constantin Brancusi for some artists, such as Cecilia Cutescu-Storck or Irina Codreanu, implies long walks in the Guimet Museum, seeking to understand the meaning of Oriental art. It should be mentioned here, in close link with this circle, the publishing activity to advertise and embrace the Japanese culture, carried on by Otilia Cozmuta (Otilia Marchis-Bölöni), another close friend of Brancusi and at the same time of some great European minds, such as Auguste Rodin or Rainer Maria Rilke.

The Far Eastern art collection was adopted, in particular, by people within the art world, the literates such as George Calinescu and Ion Minulescu (in their work we find reference to the Japanese culture) or Adrian Maniu whose friendship with Alexandru Satmari and Hrandt Avakian played a vital role for the dissemination of the Japanese trend in Romania. The case is somehow similar with the one mentioned above, regarding the amity between Nicolae Grigorescu and Alexandru Bellu.

Examining the Far Eastern art collections in the Romanian society, I can conclude that, although they are a constant of the major Interwar art collections, the Far Eastern art objects constituted for the great majority of art collectors artefacts that were satisfying their need for beauty. Most admirable seem to be the fortunate exceptions, such as Avakian brothers, Alexandru Satmari, Adrian Maniu. In the field of engravings art collections, it's worth mentioning the one of Prof. George Oprescu.

1. **drd. Steluța Boroghină** este doctorand în cadrul Universității Naționale de Arte din București; *steluta_boroghina@yahoo.com*.

I can say that at the beginning of the 20th century, the Romanian culture, through its representatives (artists, intellectuals, boyars) educated in Paris, has the capacity to absorb, even though with a bit of a delay, the French cultural model with some specific characteristics. In painting, the Japonism influences signified no profound changes of the pictorial style, but a superficial appropriation of the Oriental themes. The Impressionist painter-art collector model is to some extent Grigorescu. Notable for the amplitude of this phenomenon is the length of time and its blending with other artistic movements. The significance of its appropriation is essential: Westernisation of the Romanian culture in the dawn of the national painting school.

Keywords: Japonism, Far Eastern art collections, Romanian painters.

Pentru orice iubitor de artă este evident că între operele de artă aparținând unor culturi diferite există deosebiri ușor de recunoscut. Aceste deosebiri pot fi de conținut sau de temă, de formă, dar, de multe ori, ele pot fi de concepție sau chiar funcționale. Un tablou figurativ european este atât de deosebit față de o gravură în lemn japoneză încât, atunci când, în 1868, la începutul erei Meiji, Japonia a ieșit din autoizolarea sa multiseculară și, ca urmare, artiștii și publicul cunoscător de artă din Europa au avut prima dată ocazia de-a veni în contact cu aceste gravuri, acestea au avut asupra lor un impact deosebit, având efectul unei revelații, și au influențat în mod hotărâtor stilul mai multor pictori europeni importanți, mai mult, au avut și o influență hotărâtoare și asupra viziunii lor asupra picturii. Această influență a devenit una dintre importante cauze ce au determinat formarea unor curente reprezentative în cadrul picturii occidentale, curente care, la rândul lor, au dat naștere ulterior picturii abstracte nonfigurative.

Vorbind despre Parisul sfârșitului de secol al XIX-lea, dată fiind înrâurirea esențială pe care acesta a exercitat-o asupra multora dintre personajele marcante ale societății românești, voi face o succintă prezentare a ceea ce a însemnat japonismul și cum a influențat acesta mediul artistic și evoluția societății europene.

Scriitori, critici și teoreticieni ai artei precum frații Goncourt-Edmond (1822-1896) și Jules (1830-1870), Emile Zola (1840-1902), Philippe Burty (1830-1890) și Theodore Duret (1838-1927) au fost printre primii care au sesizat necesitatea unei schimbări, intuind marea înrâurire pe care arta asiatică (și cu precădere japoneză) putea să o capete asupra artei occidentale. Ei pot fi considerați inițiatorii „japonismului”², care a fost un curent estetic adoptat mai întâi de intelectuali (după cum se va vedea, primii care au fost acaparați de frumusețea și noutatea adusă de arta japoneză au fost pictorii impresioniști), apoi de marii industriași și, cu ajutorul unor comercianți geniali, a sfârșit prin a deveni un nou mod de viață. Astfel, mulți

2. Japonismul reprezintă influența artei, culturii, și esteticii japoneze. Termenul este folosit în special pentru a se referi la influența japoneză asupra artei europene. Japonismul este un concept estetic, intelectual, care s-a diferențiat încă de la început de «exotismul chinez» de care era entuziasmat Theophile Gautier. «*Japonism*» este un termen de origine franceză ce desemnează influența artelor japoneze asupra celor occidentale. Acest termen a fost folosit mai întâi de Jules Claretie în cartea sa *L'Art Français en 1872* publicată în același an. Există de altfel o controversă în privința paternității acestui termen având în vedere că în același an termenul este folosit de Philippe Burty în revista *La Renaissance littéraire et artistique*. Merită însă reținut că între anii 1861 și 1867 Adalbert de Beaumont a consacrat o lungă serie de articole dedicate artelor decorative în Orient (de multe ori discutate în paralel cu cele franceze) în *Revue de deux mondes*.

francezi, în special artiști, dar și burghezi în căutare de exotism, începuseră să-și decoreze locuințele cu stampe, măști, ceramică și paravane japoneze și chiar să poarte elemente de vestimentație venite din Japonia, cum ar fi celebrul *yukata*, un fel de halat de casă îmbrăcat atât de femei, cât și de bărbați. Au luat naștere marile colecții de artă extrem-orientală, care au stat ulterior la originea unor importante muzee. Și de astă dată, primii care au colecționat mai ales stampe au fost pictorii impresioniști, precum Edgar Degas și James McNeill Whistler sau Claude Monet care avea o colecție de 400 de asemenea stampe (Adams, 1985).

Ce descopereau artiștii europeni era o nouă manieră de a înfățișa lumea înconjurătoare, urmând imagistica extrem de sofisticată și rafinată a stampelor japoneze, de la Hokusai și Utamaro până la Hiroshige, între mulți alții, pentru a dezvolta corespondențe artistice pe urmele bogăției și rigorii estetice a modelelor japoneze (Henshall, 2002).

Pictorii impresioniști europeni au fost fascinați rapid de stampele japoneze care au apărut în Europa și care constituiau o sursă de inspirație pentru foarte mulți dintre ei (Van Gogh, Manet, Degas, Monet, Gauguin, Whistler, Toulouse-Lautrec etc.). Alături de numele acestor impresioniști, un loc de frunte în rândul artiștilor colecționari de stampe japoneze a ocupat și Edward Bourne Jones, multe dintre lucrările lui ajungând în colecția George Oprescu. Este cunoscut, de asemenea, faptul că Edmond și Jules de Goncourt, înainte de a deveni importanți teoreticieni ai japonismului, importau și colecționau obiecte de artă din Japonia.

Un aspect care trebuie subliniat a fost prezența masivă, în perioada de maximă înflorire a japonismului, a studenților români din domeniul artistic (și nu numai) în principalele centre artistice europene: Paris, München și Viena. Aflați în perioada de formare, mulți pictori români au vizitat asiduu expozițiile momentului, după cum reiese din unele notații biografice. În unele cazuri putem găsi – în memoriile și, mai frecvent, în corespondența lor – dovada interesului pentru arta extrem-orientală. Aflați la studii în Occident, putem presupune că ei au avut ocazia să viziteze expozițiile dedicate japonismului, precum și casele-muzeu care expuneau tezaur de artă extrem-orientală. Un alt mod prin care artiștii români ar fi putut intra în contact cu arta extrem-orientală de foarte bună calitate a fost reprezentat de câteva expoziții particulare, de amploare, precum L'Exposition Orientale de Champs Elysées (septembrie-octombrie 1883, organizată de industriașul Henry Cernuschi) sau L'Exposition de la Gravure Japonaise (de la École de Beaux Arts din 1890). Tot aici trebuie amintit și ceea ce a fost numit primul muzeu de artă orientală, expoziția retrospectivă din anul 1883 de la Galerie Petit (organizată de Louise Gonse), care reunea peste 3000 de lucrări din 26 renumite colecții private, precum: Burty, Duret, Bing, Gonse, Wakai, Ephrussi, Haviland, Camondo. Pictorii români au avut prilejul de a asista direct la cucerirea occidentului de către arta extrem-orientală, unii dintre ei participând, fie ca expozanți, fie ca vizitatori, la cele două Expoziții Universale de la Paris (1867 și 1889), la care pavilionul Japoniei a captat un interes deosebit. Un interes similar a stârnit pavilionul Japoniei la Expoziția Universală de la Viena din 1873, având ca urmare instaurarea japonismului și nașterea unor noi curente artistice europene sub influența acestuia.

Concluzionând, putem spune că, în cazul japonismului, avem de-a face cu ceea ce Edward Said a numit *visul colectiv al Europei despre Orient* (Said, 2001), dar

nu este vorba despre o inversare a raporturilor de putere ci, mai curând, de dialogul tolerant de pe poziții culturale complementare, ceea ce Marc Kober denumeste prin sintagma *japonismul, un orientalism fericit* (Kober, 2014).

Începuturile colecționismului românesc de artă extrem-orientală

În acest mediu impresionist, atât de tributar japonismului, unul dintre actorii principali a fost medicul și mecena de origine română Georges de Bellio (1828-1894).

Voi discuta nu doar despre el, ci și despre un alt reprezentant al familiei Bellu rămas, însă, român, deși a fost ancorat în lumea pariziană – nepotul său de frate, Alexandru Bellu (1850-1921).

Unchi și nepot au un punct comun: foarte cultivați, beneficiind de importante mijloace pecuniare, ei se consacră acelorași pasiuni. Georges, care luase la București lecții de desen cu pictorul francez Charles Doussault, în 1843-1844, începe să fie interesat la Paris de fotografie, artă la începuturile ei în acea epocă. Mai târziu, Alexandru îl cunoaște, prin intermediul unchiului său, pe Nadar, îi frecventează atelierul și devine pasionat definitiv de arta fotografică, în care va deveni un maestru de necontestat (Nadar fiind la rândul său un mare colecționar de stampe) (Demetrescu, 2009).

Spre sfârșitul vieții, Georges de Bellio posedă nu mai puțin de 38 de pânze de Monet, 11 de Pissaro, 8 de Renoir și 8 altele de Manet, 4 de Cézanne, alături de opere de maeștri vechi, de stampe și de obiecte de artă. Între acestea, ca o dovadă a preluării modei japonismului, se află și o colecție de 78 netsu-ke-uri valoroase³ precum și o colecție (mică) de măști japoneze, adjudecate în diverse licitații, la debutul vieții sale pariziene. În 1958, fiica sa, Victorine, căsătorită Donop de Monchy, va dona muzeului Marmottan colecția baronului de Bellio. Ca și unchiul său Georges, el colecționează tablouri de vechi maeștri, tablouri de pictori impresionisti (Oprea, 1976), lucrări ale prietenilor săi, Andreescu și Grigorescu, cărți rare, ceramică, monede, medalii, piese de mobilier italienești sau flamande. În acest cadru regăsim un salon oriental cu o rară garnitură de mobilier din lemn de teck de origine chineză, achiziționat la Paris.

Deosebită valoare documentară are tocmai acest salon oriental, reconstituit ca atare, ajutându-ne să deducem gusturile vremii. Alături de opt gravuri japoneze, pe pereți găsim atârinate și câteva covoare orientale ce semnifică tocmai specificul gustului românesc pentru orient, caracterizat nu doar de o largă deschidere, ci și de eterogenitate, cu granițe foarte volatile între Extremul Orient și Orientul Apropiat.

După cum am menționat deja, în această atmosferă impresionistă gravitau pictori români aflați la studiu în capitala Franței. Dintre aceștia mă voi referi la Nicolae Grigorescu, care se situează, după cum voi demonstra, cel mai aproape de trăirea japonismului specific impresionistilor.

Despre Nicolae Grigorescu nu se poate spune că a suferit influențe stilistice decelabile, deși prezența lui în Franța s-a suprapus cu perioada de maximă efervescență a japonismului. Cu toate acestea, depășind aparențele, putem constata – așa cum o face și Ioana Vlasiu, în singurul articol dedicat acestei teme

3. *A lapogée de l'impressionnisme* – La collection Georges de Bellio, Musée Marmottan-Monet, Paris, 2007.

din istoriografia românească (Vlasu, 2007) – că Grigorescu a fost singurul pictor român care, urmând exemplul pictorilor impresionisti, a colecționat obiecte artistice de proveniență japoneză, fiind un admirator constant al acestei arte. Ca și François Millet sau Théodore Rousseau, a colecționat albume de artă japoneză, având o mare admirație pentru stampele autorilor japonezi, cu care s-a delectat mulți ani, cu precădere în perioadele de singurătate petrecute la Câmpina, după cum reiese din spusele contemporanilor (Istrati, 1908). Evocându-l pe Grigorescu, Doctorul Constantin Istrati spunea: (...) *Seara, când nu lucra, el răsfoia numeroase albumuri și publicațiuni ce avea la îndemână (...) cu deosebire japoneze, pentru care avea o adevărată slăbiciune și le admira cu nesațiu.*

Astfel, în biblioteca sa de la Câmpina, (actualmente aflate în custodia Muzeului Județean de Artă Prahova) se găsesc un total de 20 de albume dintre care 5 atribuite lui Hokusai și 2 lui Kunisada, alături de romanul *Madame Chrysanthème* a lui Pierre Loti. Probabil că un rol în apropierea de arta niponă l-a jucat și prietenia sa cu colecționarul Louis Broq (posesor al unei importante colecții de artă pe care a donat-o pentru înființarea muzeului de artă asiatică de la Agen). De altfel, în cadrul donației Broq de la Agen, cele 12 pânze de Grigorescu sunt considerate de cea mai mare importanță. Alăturarea celor două nume și expunerea unor importante pânze ale pictorului național român în aceeași colecție cu valoroase lucrări de artă orientală îl situează pe Grigorescu în cea mai pură ambianță franceză, impresionistă și, ca atare, îmbibată de japonism (Nivier, 2006).

Deși mijloacele financiare nu i-au permis, probabil, să colecționeze obiecte de artă de valoare, găsim în casa memorială o mică vitrină cu câteva obiecte extrem-orientale, ca mărturie a interesului pictorului pentru cultura niponă: o sabie, o statueta a lui Buddha, două vase, o cutie pentru medicamente (*inro*), un album de stampe, o fotografie cu o japoneză în costum tradițional.

Din articolele din epocă, avem cunoștință de existența, în colecția sa, la un anumit moment (înainte de 1882, când pleacă din nou în Franța), a unui kimono numit „rochia japoneză” și a unei măști, care nu este exclus să fi provenit din colecția de măști japoneze a lui Georges de Bellio (Cioflec, 1925).

La etaj se află, expuse într-o vitrină, o sabie japoneză, o statueta Buddha, un suport de cărți de vizită, un ceainic japonez, un suport pentru cești de ceai, o carte japoneză și o călimară portabilă.

Japonismul lui Grigorescu nu trebuie judecat la nivelul imediat al practicilor artistice, ci este unul implicit, sinonim cu intuiția valorilor modernității. Ioana Vlasu ridică problema unei noi contextualizări a monocromiei din ultima perioadă a sa de creație. *Monocromia (ceea ce nu înseamnă neapărat uniformitatea culorii, ci subtila diferențiere tonală a unei aceleiași tente), (...) extrema acuitate în diferențierea unor nuanțe foarte apropiate, a trecerilor treptate de la un ton la altul, stăpânirea magiei culorilor care se topesc una în alta, este și apanajul unei anume picturi japoneze care și-a spus cuvântul, de pildă, în cazul tablourilor monocrome ale lui Whistler (...). Perioada albă a picturii lui Grigorescu este strict contemporană cu triumful lui Whistler și voga simbolismului* (Vlasu, 2008), (am putea-o considera și ca pe un semn de acomodare a lui Grigorescu cu modernitatea).

O altă posibilă influență a modelului japonez asupra operei lui Grigorescu o reprezintă repetiția unor teme. Adrian Maniu, în 1938, cu ocazia expoziției

Centenarului Grigorescu, scria: *Leitmotivele grigoresciene revin neconținut și urcă în desăvârșire, desene făcute pentru el, ca să noteze neconținut mișcări și ritmuri în linii. Greșește cine nu cunoaște această conștiințiozitate, această splendidă reînnoire din fiecare dată, și o poate confunda cu o banală repetire* (Maniu, 1957).

Ceea ce am dorit să evidențiez este faptul că putem găsi asemănări între modelul grigorescian de colecționism și cel inspirat de Claude Monet, poate involuntar, izvorât din asemănările de caracter și din pasiunea profundă pentru arta japoneză. Este știut că Grigorescu a fost foarte prezent, integrat în viața artistică pariziană din epoca nașterii și eflorescenței japonismului. Repetatele sale călătorii de studiu și de lucru la Paris coincid cu epoca marilor expoziții de artă extrem-orientală. Participarea sa cu lucrări la Expozițiile Universale ne lasă să presupunem contactul direct al artistului cu mirajul nou-descoperitei civilizații.

Modelul multicultural al lui Carol Popp de Szathmari

Un rol important în captarea interesului publicului educat și diseminarea gustului pentru arta asiatică l-au jucat mijloacele moderne de răspândire a cunoașterii, precum organizarea de expoziții universale, presa cotidiană și mai ales îmbunătățirea performanțelor tehnice ale fotografiei.

În aceeași perioadă de efervescență a japonismului, putem vorbi de un artist cu un statut aparte în nou-înființatul Regat Român. Deopotrivă acuarelist, la începuturile sale (într-o eternă competiție cu amicul său, Preziosi) și, mai apoi, fotograf, putând fi considerat unul dintre primii fotoreporteri de război, Carol Popp de Szathmari (1812-1887) este un personaj proteic, care joacă un rol important în importarea și crearea gustului pentru Extremul Orient în Principatele Române. Deși, după cum dovedește George Oprescu (Oprescu, 1943), copilăria lui Szathmari s-a desfășurat în mediul intelectual săsesc din Transilvania, absența oricărei manifestări a unui astfel de interes pentru exotic, înainte de anul 1870, mă îndreptățește să cred că originea sa trebuie căutată în frecventarea mediului occidental în perioada Expozițiilor Universale, la care a luat parte și Szathmari⁴, expunând cu mare succes atât la Paris (1867), cât și la Viena (1873), când au fost prezente și primele ambasade ale Imperiului Japonez.

În jurul unei personalități atât de marcante și plurivalente ca aceea a lui Szathmari s-au țesut legende, unele chiar din timpul vieții sale, lansate și întreținute de el însuși și perpetuate, fără o minimă cercetare a faptelor, de toți cei care i-au consacrat articole sau studii monografice mai extinse. Așa este cazul cu o fictivă călătorie până în China, întreprinsă în anul 1872, și numirea sa ca pictor de curte al unui prinț imperial. (Árvey, 1975) Or, Szathmari nu a ajuns niciodată în Orientul Îndepărtat, iar traseele sale s-au intersectat cu ale acelui nobil nu pe drumurile Imperiului

4. Carol Popp de Szathmari s-a născut la 11 ianuarie 1812 la Cluj, unde a urmat cursurile Colegiului Reformat și unde l-a avut ca profesor de desen pe Samuel Nagy. Avea să devină ucenicul lui Franz Neuhauser, un pictor vienez stabilit în Sibiu și considerat în acea perioadă cel mai bun pictor transilvănean, în atelierul căruia a studiat portretistica. A aprofundat studiul desenului la Viena și apoi la Roma, iar la 19 ani, în anul 1831 a vizitat pentru prima oară Bucureștiul, unde se va stabili definitiv în 1843 și unde își va deschide un atelier fotografic. A călătorit în Austro-Ungaria, Elveția, Italia (mai întâi în Lombardia, apoi la Roma și în Sicilia), Anglia, Franța, Rusia (Peninsula Crimeea), Imperiul Otoman (Constantinopol) și de trei ori în Asia, unde a vizitat Libanul, Siria, Persia, Afganistan.

Celest, ci pe puntea unei nave pe care amândoi erau călători spre Europa. De precizat că aceia care au menționat și mistificat în anumită măsură acest amănunt au confundat până și numele prințului cu acela al orașului din care provenea, anume Tali-fu. De fapt, pe prinț îl chema Hassan și era fiul adoptiv al sultanului Suleiman, iar numele și titlul pe care și le luase – Tu-wen-hsiu – proveneau de la conducătorul chinezilor musulmani numiți *hui*zu, *hui-hui* sau *panthay*, din provincia Yunnan din sudul Chinei, răsculați împotriva mandarinilor din dinastia Quing. Răscoala începuse în anul 1855, iar peste doi ani a fost cucerit orașul Tali-fu ce a devenit capitala noului regat islamic al cărui apogeu a fost atins între 1860 și 1868. Dar guvernul imperial contraatacă și, în 1871, cucerește majoritatea orașelor din ținut ajungând să încercuiască și Tali-fu. Spre a-și salva țara, sultanul își trimite fiul adoptiv, pe Hassan, cu o ambasadă în Anglia, pentru a cere, fără succes însă, ajutor militar britanicilor (Andreson, 1876).

Atunci îl întâlnește pictorul bucureștean pe tânărul pornit în misiune diplomatică și-i face portretul. Prințul, îmbrăcat într-un strai simplu dar amplu, din mătase albastră, are un chip juvenil, rotofei, cu mustața abia mijită, ce, exceptând o ușoară oblicitate a ochilor, nu dezvăluie aproape deloc caracteristicile somatice ale rasei galbene. În josul paginii, autorul a caligrafiat, în caractere chinezești, numele modelului, adăugând dedesubt, în caractere latine: „Talifu Hassan Prințu”. Bucuros de reușita portretului, ca și de titlul ce și-l adăugase în palmaresul deja bogat, artistul a expus lucrarea în vitrina atelierului său, iar presa bucureșteană s-a grăbit să anunțe, cu emfază, evenimentul. Dar, încă de atunci, s-au strecurat unele confuzii, întreținute chiar de autor: ziarul „Românul” afirma că prințul este chiar moștenitorul tronului imperial, lucru pe care Ulysse de Marsillac îl dezmente când citează acea notiță: *Dacă memoria nu ne înșală, actualul împărat al Chinei este un om foarte tânăr ce abia s-a însurat. Personajul desenat de D. Szathmari este un flăcău frumos de douăzeci de ani care nu are deloc tipologie chinezească. Cum ar putea Fiul Cerului să aibă un fiu mai vârstnic decât el?*⁵ În țară nu se cunoșteau, la acea dată, amănuntele legate de răscoala populației *panthay* din Yunnan și despre faptul că acest prinț nu numai că nu era fiul împăratului, ci era chiar dușmanul declarat al acestuia. Însă, avid de onoruri, de altfel binemeritate, Szathmari a primit, cu recunoștință, titlul de pictor al celui nobil chinez despre care nu știa mai nimic, dar care se arătase suficient de generos pentru a i-l acorda, desigur, într-un imbold de bunăvoință și identică recunoștință pentru cinstea de a-i fi stârnit interesul unui artist european care s-a ostenit să-l portretezeze. Dar, prin statutul său incert de ambasador al unei țări nerecunoscute oficial și aflată sub asediu, pe care curând avea să o și piardă căci, în absența sa, în 1873, orașul Tali-fu a fost capturat de trupele imperiale legitime, iar sultanul Suleiman decapitat, prințul nu deținea vreo putere sau vreo calitate de a conferi asemenea titluri. Așa că rangul nu avea valoare oficială și totul a fost mai degrabă un simulacru pe care amândoi, artist și model, l-au acceptat tacit: era puțin probabil ca ei să se mai întâlnească vreodată, pentru ca pictorul să își poată îndeplini efectiv sarcinile ce-i reveneau în calitatea sa de artist de curte. China era, însă, departe, iar artistului îi plăceau titlurile, așa că, în catalogul Expoziției Universale de la Viena, adaugă și această calitate, mai degrabă

5. *Le Journal de Bucarest* 222/ 10 Octobre 1872.

fictivă, alături de aceea reală, îndeplinită pe lângă Curtea României: Szathmari, C. von, *Hofmaler und Photograph Sr. Hochheit des regierenden Fürsten von Rumänien und des Prinzen von China Talifu* (Oprescu, 1943).

Pasiunea lui Szathmari pentru obiectele de artă extrem-orientală (și nu numai) l-a determinat să le colecționeze, se pare în mod avizat, chiar de la Paris. Deși despre colecția sa de artă se cunosc multe amănunte, din surse documentare, acestea fac referire doar în treacăt la obiectele de artă extrem-orientală, dar se știe că majoritatea acestora au intrat în posesia fiului său – pictorul Alexandru Satmari⁶. Din păcate, tentativa sa de a își dona colecția, așa cum a dorit, către nou-înființatul Muzeu de antichități, ori la Cluj, unde nu exista încă un asemenea demers, s-a lovit de obtuzitatea și indolența autorităților.⁷

O unică dovadă regăsim în Catalogul Expoziției Societății Amicilor Bellelor Arte din ianuarie 1871, de la hotelul Herdan, unde Carol Popp de Szathmari, a împrumutat o mică parte din colecția sa⁸. Astfel: 316. *O bacantă și fauni de/Albano (?)*, șc. *Italiană*; 317. *Coborârea după cruce, reproducere în pictură după un bronz de Raphael-Denner*; 372. *Un panou chinezesc, sculptură pe lemn și pictură pe mătase*; 373. *Un vas de bronz, copie după Benevenuto Cellini*, șc. *Italiană*; 374. *O mescioară chinească de lemn sculptat*.

Influența japonismului în arta plastică românească.

Însușirea poeticii artei extrem-orientale (motivele și stilistica japonizante): Brâncuși, Tonitza, Luchian

Printre artiștii care s-au folosit de teme nipone (mai ales) s-au numărat pictori legați de curentul simbolist precum: Nicolae Tonitza (1886-1940), ori Kimon Loghi (1873-1952), Lucia Dem. Bălăcescu (1895-1952) și, mai ales, Samuel Mützner (1884-1952), rareori chiar și Pallady (1871-1956), în vreme ce referitor la Ștefan Luchian avem dovada că îi plăcea să se înconjoare de obiecte extrem-orientale. Fotografiile de epocă surprind în interiorul locuinței pictorului⁹ mai multe vase

6. În „Colecționari de artă bucureșteni”, Petre Oprea menționează: „Dintr-o scrisoare a artistului, din 28 august 1857, expediată din București la Cluj, contelui Miko, inițiatorul înființării Muzeului de Artă din acel oraș, aflăm că ar dori să cedeze acestei instituții bogata sa colecție de artă în schimbul unei compensații bănești și a numirii lui în postul de director. Câteva ani mai târziu, colecția sa, întreagă, sau numai o parte, era prezentată în cadrul expoziției organizată de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, la Academia Sfântul Sava (5 ianuarie – 20 februarie 1864), unde au figurat lucrări de artiști contemporani și lucrări de artă străină din toate timpurile, cu scopul de a achiziționa din cadrul ei lucrări valoroase pentru înzestrarea viitoarei Pinacoteci bucureștene, care s-a înființat chiar în acel an. În articolul «Arte romane. Pictura» publicat în ziarul *Reforma* din 20 ianuarie 1864, colecționarul Dimitrie Pappazoglu îndemna guvernul să nu pregete a achiziționa pentru dotarea Pinacotecii lucrările lui Aman și întreaga colecție a pictorului Carol Popp de Szathmari, care cuprindea, pe lângă lucrările proprii, *opera a mai multor artiști iluștri și vechi în pictură*. Ulterior, o comisie, compusă din N. Mavros, I. Ghica, Gr. Cantacuzino și Petre Alexandrescu, a propus ministerului spre cumpărare, din oferta lui Carol Popp de Szathmari, depusă la 17 februarie, compoziția «Iacob cel tânăr», pretins de Murillo (12) și «Un târg românesc» (costume naționale), ceea ce s-a acceptat de ministrul Dimitrie Bolintineanu (Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instr., dos. 526/864, filele 1, 20, 22, 274, 348-349; în prezent aflată la Muzeul Național de Artă).

7. „Arte române. Pictura”, publicat în ziarul *Reforma* din 20 ianuarie 1864.

8. După cum reiese din articolele publicate de Adrian Maniu (în *Revista Muzeelor*), de George Oprescu în *Annalecta* și din memoriile Claudiei Millian.

9. Ultima sa adresă, locuința personală din strada Mendeleev nr. 49 (fosta Nicolae Bălcescu nr. 9).

chinezești, în vreme ce, într-un portret fotografic, unicul decor e reprezentat de un paravan japonez. În astfel de decoruri, de astă dată s-au folosit originalele unde s-a fotografiat și Samuel Mützner, mulți ani după întoarcerea în România (în locuința de pe str. Plantelor nr. 50, unde se mutase după căsătoria cu Rodica Maniu)¹⁰.

În cazul lui Nicolae Tonitza, din multe sale tablouri am putut identifica câteva exemple elocvente, care au tangență cu teme de factură japonizantă. O exemplificare excelentă este tabloul *Muza Pamfletarului*, expus la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Fetița care i-a servit drept model era fiica pamfletarului Pamfil Șecaru. *Tonitza reduce gama cromatică la câteva nuanțe. Pe peretele din spatele personajului el scrie titlul tabloului folosind litere latine pe care le redă într-o manieră japoneză, atât ca înșiruire, pe verticală, cât și ca asemănare caligrafică.* Aceasta ar putea fi mai curând o metaforă a modului în care s-a făcut la noi asimilarea culturii nipone, decât o expresie a înțelegerii profunde a spiritului japonez¹¹. În *Marionetele* avem de-a face cu un japonism europeanizat. Nicolae Tonitza este și autorul unor tablouri pe care le putem considera ca ținând de japonismul direct. E vorba de acele lucrări ce redau în mod explicit fizionomii din țara samurailor. La *Japoneza* de la Muzeul de Artă din Târgu-Mureș se remarcă aceeași nuanță de verde folosită în fundalul *Marionetelor*. E nuanța de verde ce poate fi regăsită în cantități mai mari sau mai mici în multe tablouri realizate de Tonitza. O altă *Japoneză* ce se află în colecția Muzeului de Artă a județului Prahova (provenită din colecția Quintus) pare plină de grație și feminitatea unei gheșe. *Combinația de ludic și erotism caracterizează și o altă capodoperă a lui Tonitza, Afize* (actualmente aflată într-o colecție particulară). Personajul feminin nu duce pe umeri greutatea unei vârste biologice, fiind fragil asemenea bibelourilor din porțelan și iradiază o inocență dezarmantă (Pavel, 1996; Vlasiu, 2008). Mai aproape de spiritul nipon se situează, însă, în cazul unor desene, schițe în cărbune ce reprezintă gheșe, seducătoare tocmai prin asemănarea cu gravurile japoneze, datorată simplificării desenului, sinuozității liniilor și unei subtile planeității, apropiindu-se de manga. Prin multitudinea motivelor abordate, precum și prin preluarea repetată la diferite niveluri a unor caracteristici din gravurile în lemn japoneze, Tonitza pare a fi cel mai japonizant dintre pictorii modernității noastre.

Ștefan Luchian este, în opinia mea, pictorul cel mai deschis către experimentarea noilor tendințe artistice apărute la începutul secolului al XX-lea. În cazul său influențele datorate stampej japoneze se regăsesc în desen și colorit, influențându-i stilul pictural, mai puțin la nivel tematic. După o scurtă întoarcere în țară (1890), în timpul căreia expune, în luna decembrie, la Ateneul Român, cinci picturi, în cadrul unei expoziții organizate de Cercul artistic¹², în martie 1891 Ștefan Luchian pleacă la Paris. Abia în Franța găsește Luchian ceea ce caută – în simbolismul lui Paul Gauguin, în precizia punctiformă a lui Georges Seurat, în

10. O imagine similară, a unui european purtând un kimono, fotografiat într-un studio din Hong-Kong, având menționat pe verso „Aurel Biju, 1910” a fost multă vreme considerată eronat ca aparținând lui Leon Al. Biju. Pictorul nu a efectuat, însă, nicio călătorie în Extremul Orient, în perioada respectivă el călătorind cu profesorul său, Jean Paul Laurens, în Maroc, Algeria și, mult mai târziu, până în Egipt. Cel mai probabil, personajul portretizat este fratele său.

11. O abordare interesantă din această perspectivă are Ioana Vlasiu în „Grigorescu japonizant?”, text de conferință prezentat la *Colocviul Nicolae Grigorescu și modernitatea* organizat de Institutul de Istorie a Artei „George Oprescu”, București, mai 2007.

12. Societate înființată din inițiativa sculptorului Ion Georgescu, pentru a apăra interesele artiștilor plastici.

arabescurile lui Henri de Toulouse-Lautrec, în ritmul lui Vincent van Gogh și în geometrismul lui Paul Cézanne; postimpresionismul își impunea spiritul novator. *Regăsim simplificarea liniei, planeitatea stratificării imaginii, viziunea aeriană, cu precădere în grafica sa, iar influențele picturii extrem-orientale le putem regăsi mai ales în diafanele și etericele sale acuarele. Probabil că influențele vin indirect, prin intermediul întregii pleiade a măștrilor săi, tributari japonismului.*

Constantin Brâncuși rămâne, poate, cel mai integrat artist român în ambianța pariziană a începutului de secol. Încă din perioada formării sale, a menținut legăturile cu membrii elitelor românești, franceze și americane, contaminându-se, prin intermediul acestora, de spiritul și gusturile timpului său, contribuind la înnoirile ce aveau să urmeze. Nu putea rămâne imun la infuzia artistică novatoare extrem-orientală ce va avea repercusiuni în creația sa.

De la Cecilia Cuțescu Storck¹³ aflăm că sculptorul era un fervent vizitator al Muzeului Guimet în perioada 1904-1907, unde venea însoțit și de Otilia Cozmuță care, înainte cu câțiva ani, în perioada 1901-1902, efectuase un voiaj solitar în Japonia, de unde a transmis mai multe corespondențe jurnalului *Luceafărul*, dând dovadă de o bună înțelegere a spiritului nipon (Cuțescu Storck, 2008)^{14,15,16}. Cunoscând faptul că ea a fost una dintre persoanele care l-au convins pe Brâncuși să intre ucenic la Rodin, putem subînțelege influența (intelectuală) pe care o exercita asupra lui Brâncuși.

O mărturie cu totul aparte în acest domeniu găsim în memoriile lui George Oprescu (Oprescu, 1968). Acesta relatează cum, în anul 1908, aflat într-un prelungit concediu la Paris, o frecventa asiduu pe doamna *Leonie Ricou* (portretizată ulterior de Brâncuși!) la reședința acesteia din Bd. Raspail nr. 270. Soțul ei ocupa, în perioada respectivă, funcția de șef al Spitalului francez din Shanghai. Mare iubitor de artă, aducea minunate opere din Extremul Orient, astfel încât „*apartamentul doamnei Ricou era plin de lucruri admirabile și rare*”. Această doamnă îi dădea vești de fiecare dată vizitatorului său despre Brâncuși, pe care îl descria ca fiind „*vesel, iubindu-și prietenii și bucuros să îi vadă*”. Din această perioadă datează și întâlnirea lui Brâncuși cu Modigliani, precum și grupul de la Closerie des Lilas¹⁷ care se reunea adeseori în salonul doamnei Ricou. Din această perioadă, notează Oprescu, datează primele sale întâlniri cu Brâncuși.¹⁸ Acesta din urmă avea legături de strânsă prietenie atât cu surorile doamnei Ricou, cât și cu aceasta, ea devenind posesoarea unora dintre operele lui Brâncuși.¹⁹

Metafizica orientală și, în speță, cea din spațiul indo-tibetan, a exercitat o anumită influență asupra filosofiei și operei lui Constantin Brâncuși. Sunt mai multe argumente care probează realitatea acestui fapt. În primul rând, chiar Brâncuși

13. Deși formată în atmosfera müncheneză, Cecilia Cuțescu Storck, o asiduă vizitatoare a muzeelor și expozițiilor, în memorialistica sa nu pomeneste decât în contextul vizitării lui Brâncuși despre experiența legată de arta extrem-orientală. Cu toate acestea, în operele sale găsim ecouri indirecte ale acestei estetici, mai evidentă în lucrarea intitulată *Salomeea*, actualmente aflată la Muzeul Storck.

14. Ziarul *Luceafărul*, an III, nr. 14-16, 15 august 1904, Budapesta.

15. Ziarul *Românul*, an I, nr. 52, 5/18 martie 1911, Arad.

16. Ziarul *Cultura poporului*, anul IX, nr. 288, 15 august 1929, București.

17. Alături de Brâncuși mai puteau fi întâlniți Archipenko, Marinetti, Gino Severini, Apollinaire.

18. În vara lui 1914, „în ajunul declarării Războiului”, Oprescu este primit de Brâncuși în atelierul său, la sugestia doamnei Ricou.

19. Oprescu pomeneste despre o *Măiastră* în bronz polisat și una din variantele *Sărutului*.

a indicat, de mai multe ori, lucrările lui Milarepa și Laotse ca fiind lucrări de căpătâi. El obișnuia să citeze aforisme ale acestor personaje sau să vorbească despre înțelepciunea lui Buddha. Datorită moștenirii sale culturale, dublată de o intuiție excepțională (Giedion Welker, 1959), Brâncuși a reușit să coboare la originile comune ale celor două culturi și să acceadă sensurile simbolice primordiale.

Se consideră că mai multe lucrări ale lui Brâncuși sunt influențate de arta orientală: *Sărutul*, *Domnișoara Pogany*, *Negresa albă* și *Negresa blondă*, *Muza adormită*, *Danaida*. Mă voi opri cu precădere asupra celor ce sunt discutate de majoritatea criticilor, și anume *Danaida* și *Domnișoara Pogany*.

Anika Gutrum (expertul pentru impresionism și artă modernă al Casei de licitații Christie's din New York), discutând despre *Danaida* (1910), vorbește despre Brâncuși ca despre un precursor al utilizării stilizării și finisării japonizante, apreciate ulterior în avangardele europene. Ea își susține punctul de vedere, pomenind de reperul inițial al acestor comparații, ziaristul și criticul Henry McBride²⁰. Acesta, comentând expoziția din anul 1914 de la Galeria 291 (aparținând fotografului Steiglitz), unde a fost expusă *Domnișoara Pogany*, spune despre ea că seamănă cu o nobilă japoneză datorită expresivității sale enigmatice. Tot de la acest comentariu pornește și Margit Rowell²¹ care considera că, probabil, în urma deselor vizite la Musée Guimet, Brâncuși a preluat tehnica cioplitrii directe, combinația de finisări și patinarea în negru a părului. La rândul său, Carolyn Lauchner a văzut în *Domnișoara Pogany* finețea și perfecțiunea tehnică a unui jad chinezesc (Lauchner, 2010). Ea îi găsește asemănări acestei sculpturi și cu un mare cap al lui Buddha existent în colecția Muzeului Guimet, văzând aceeași arcuire a sprâncenelor, același desen al implantării capilare. Și Charles Probish, vorbind despre dese vizite ale lui Brâncuși la Muzeul Guimet, face legătura dintre multiplele variante ale lui Buddha „adormit” și mai multe sculpturi ale românului, începând cu *Muza adormită* (Probish, 2002). Aceeași opinie o susține actualmente și Doina Lemny (Lemny, 2002), care reamintește de opinia lui Charles Coffin (Coffin, 1914) care consideră aparența de abstractizare ca provenind de la modelele antice, precum sculpturile egiptene și cele chineze ale perioadei Song. O ultimă considerație făcută de Emilia Ghețu se referă la asemănarea Domnișoarei Pogany cu stampele lui Utamaro (Ghețu, 2003).

Recuzita extrem-orientală ca marcă a mondenității: Theodor Aman, Alexandru Satmari, Nicolae Grant, Eustațiu Stoenescu, Theodor Pallady

Unul dintre pictorii români interbelici despre care există date că au avut o importantă colecție de artă cuprinzând și obiecte de artă extrem-orientală a fost Alexandru Satmari. Despre obiectele aparținând colecției sale avem vești indirecte de la Adrian Maniu, a cărui referire suna astfel: *moștenitorul unei mari colecții de artă extrem-orientală de la tatăl său pictorul Carol Popp de Szathmari*. Expusă în timpul vieții artistului în locuința sa din Str. Enei nr. 1, trecută ulterior în posesia soției sale, Ortansa Satmari, colecția se va risipi treptat, fără a mai putea găsi referințe despre traseul unor piese considerate valoroase. Încă din timpul vieții sale, Alexandru Satmari a făcut schimb de piese cu alți colecționari (Hrandt Avakian, Adrian Maniu, Arșavir

20. *New York Sun*, 22 martie 1914.

21. Catalogul Expoziției *Constantin Brâncuși* de la Philadelphia Museum of Art din 1995.

Acterian și câțiva proprietari ai unor magazine de antichități, armeni de origine, specializați în obiecte de artă extrem-orientală, precum: Harmelin, Baringhian, Sarchisian). Pictorul Alexandru Satmari a fost nu numai un fin cunoscător al artei orientale (cu precădere al artelor decorative) care își împărtășea cunoștințele cu alți amatori împătimiți, ci și unul dintre foarte puținii restauratori (alături tot de un armean, Tasgian, care a avut înainte de război un magazin de antichități și care, după instaurarea regimului popular, donând statului tot patrimoniul său, s-a angajat la M.N.A.R., fiind o bună perioadă de timp șeful Departamentului Restaurare.

Autor, astăzi uitat, al unor interioare abundând în obiecte de artă orientală, atât islamică, cât și extrem-orientală, într-o devălmășie caracteristică mediului românesc, Nicolae Grant este un artist interesant și prin prisma contactului pe care l-a avut, încă din copilărie, cu obiectele decorative de acest tip, importate de tatăl său, mult mai cunoscutul Effingham Grant.²²

Căutând pictori români influențați de gustul pentru arta extrem-orientală, am sesizat remarcabila întindere în timp a acestei mode japonizante în pictura românească, ținând cont că Theodor Pallady mai picta încă, în anul 1925, recuzită japoneză, și chiar în anul 1930, de astă dată integrând-o complet naturii statice realizate în inimitabilul său stil. În unele tablouri sesizăm, repetabil, o statueta a unui Buddha cu brațele ridicate, despre care se presupune că ar proveni de la Matisse. Este și aceasta o dovadă a înrădăcinării acestui curent în cultura românească și a provenienței sale. De altfel, recuzita japoneză în naturile statice palladine pare a reprezenta o prezență constantă, fie că este vorba despre evantaie, statuete sau măști. Nici marele său rival, Petrașcu, nu se sustrage acestei mode, pictând (mai rar): *Femeie pe malul mării cu umbrelă roz*.

O mențiune specială se cuvine a face aici unor artiști care au reprezentat femeia japoneză mai aproape de realitate, îndepărtându-se de întreaga mitologie exotica a gheșei. Mă refer la desenele pentru costume ale scenografului Tache Soroceanu și la grafica publicitară pentru ziarul „Le Figaro” a lui Michel Simonidy.

Tot la nivel de inspirație tematică, întâlnim accidental lucrări în care sunt portretizate personaje asiatice la Țuculescu: *Print mongol* (1938), la G.D. Mirea: *Micuța Japoneză* (1900) și lista rămâne deschisă.

Un caz singular: pictorul călător – Samuel Mützner

Un caz special asupra căruia mă voi opri este Samuel Mützner²³ (1884-1959), dat fiind că este singurul pictor român care a petrecut o vreme în Japonia.

Extremul Orient și ale lui „minuni” artistice cunoscuseră o nouă infuzie în

22. Agent consular britanic de origine scoțiană. Căsătorit cu Zoe Racoviță, fiica lui Alexandru Racoviță și a Anicăi Dinicu Golescu, scoțianul și-a crescut cei 16 (!) copii la conacul „Belvedere” al Zicăi Golescu.

23. A studiat inițial la Școala de Belle Arte din București (avându-l printre alți profesori pe George Demetrescu-Mirea). Apoi a urmat trei ani la Academia Regală Bavareză de Artă din München. În 1903, la doar nouăsprezece ani, a plecat la Paris pentru a studia la celebra Académie Julian pe care o va termina în 1908. Prima expoziție din România, în 1906, va fi urmată de o alta după aproape șase ani, la Ateneul Român, cu tablouri inspirate din călătoriile efectuate în Algeria și Franța. Gustul pentru călătorii pe meleaguri îndepărtate îi va îndrepta pașii spre Grecia, Algeria, Tunisia și Japonia (1912-1915), Ceylon, China, Coreea, Oceania, America de Sud. Cel mai mult timp a staționat în Venezuela, la Caracas și pe insula Margarita (1916-1918). La întoarcerea în România se căsătorește cu pictorița Rodica Maniu, sora poetului Adrian Maniu.

culturile occidentale, în special în urma războiului ruso-japonez (1904-1905), care se concretiza prin resuscitarea gustului „japonizant”.

Desigur că tânărul Mützner, avid de experiențe și inovații, va căuta să își completeze itinerariul cu un sejur cu adevărat memorabil pe țărmurile insulelor japoneze.

Mai târziu, într-un interviu din anul 1947, în care Mützner discuta despre călătoriile pe care le-a întreprins în întreaga carieră, amintea despre faptul că în anii petrecuți la școala din Paris a avut un coleg de atelier japonez, Kanakogei, director la o școală de artă din Kyoto.

Din vara lui 1912, când ajunge în Japonia, până la începutul anului 1915, Mützner locuiește și pictează în comunitățile tradiționale japoneze. Va locui cel mai mult în Kyoto, capitala imperială la acea vreme, dar și la sediul principalelor instituții de artă, alături de Osaka, locul marilor maestri ai stampelor. Acolo putea să-l întâlnească pe Kitano Tzunetomi, principala figură a artelor din epocă, sau să admire stilurile „Ukiyo-e” sau „Nihonga”, atât de tipice artei japoneze la începutul secolului XX.

În anul 1915, artistul va călători pentru câteva luni prin China, pictând la Peking (vechea capitală imperială).

În ceea ce privește creația lui Mützner din acei ani, se constată lesne preponderența reprezentării feminine, a femeii japoneze în veșmintele tradiționale, în ocupații caracteristice. Pe lângă toate acestea, apare și imaginea fermecătoare a gheișelor, opere de o senzualitate specific europeană, singulare în întreaga creație a pictorului. Surprinsă în interioare tipice, sau în grădinile fastuoase nipone, gheișa primește probabil cele mai însemnate notații picturale, fiind desigur cea mai interesantă apariție în ochii unui european.

Producția artistică a lui Samuel Mützner din această perioadă este însemnată, lucrând sigur peste 100 de lucrări, așa cum ne relevă acea primă expoziție din 1916, din București. Trebuie punctat și faptul că unele compoziții realizate de artist în Japonia aveau dimensiuni însemnate/ impresionante, fiind realizate pe parcursul a doi ani, așa cum putem descoperi din semnături și datări (de exemplu, în cazul marii compoziții „Curtezane la Shimabara”, datată între anii 1912-1913).

Principala evoluție punctată de sejurul de trei ani în Extremul Orient avea să se concretizeze în maniera de pictură și stil. Mănat de căutarea surselor de lumină de o paletă cromatică exuberantă, Mützner nu numai că se regăsește în sejurul oriental, dar își modifică și maniera, depășind pointilismul tipic perioadei Giverny (Andreescu, 1972).

Printre fizionomii, peisaje, costume și atitudini mereu regăsim colțurile tipice, grădinile, pagodele și templele ce străjuiau și compuneau o cultură inedită. *Temple Boudhiste de Kyon-Mizu* (Kyoto), *Les erables du Temple d'Eikando* sau *L'escalier et la Pagode de Kurodani*, alături de studii de portret, peisaje cu cireși înfloriți sau compoziții cu personaje întregesc un univers unic în creația artistului, cât și în întreaga artă românească modernă.

Tablourile inspirate de Japonia sunt populate cu delicate japoneze cu umbreluțe, evantaie, kimonouri și părul strâns în cocuri ce dezvelesc gâturi senzuale, femeile fiind înveșmântate în mătăsuri. A fost fascinat de lumea gheișelor, fermecat de fragilitatea lor de porțelan, după cum le-a reprezentat în pânzele sale.

Este bine cunoscut periplul artistului în Japonia din primii ani ai deceniului al doilea al secolului trecut, moment în care Mützner încearcă să acceseze cele mai

interesante particularități orientale. Analizând această etapă, putem trage unele concluzii în legătură cu urmele lăsate de realitățile nipone în conștiința creatoare a pictorului. Chiar dacă în acele momente Mütznér era interesat de tot ceea ce caracteriza cultura japoneză, căutând locurile și tipurile specifice, mutarea stilistică pe care a determinat-o în pictura sa nu este una majoră.

Astfel, la mai bine de un deceniu, apar, încă, lucrări ce sunt dependente de un imaginar profund japonizant. Rezultatul este conturat în jurul unor lucrări ce vădesc un caracter decorativ, un rezultat logic al bagajului pictural oriental. Același efect îi provoca arta japoneză cu ani în urmă lui Monet (Wildenstein, 2014; Pavel, 1996) care împrumuta calități picturale inedite de la scriitura tipică, oferind imaginii o nouă caracteristică. Așadar, putem accepta că o primă influență japonizantă resimțită de Mütznér vine involuntar de la maestrul francez, având în vedere că sentimentul decorativ identificabil la Monet va fi o dominantă a tuturor etapelor de creație ale artistului român.

În cazul picturilor de gen natură statică, efectul decorativ este mai mult decât prezent, iar imaginea primește calități vizuale extraordinare. Pictarea în amănunt îi vine ușor lui Mütznér, perioada pointilistă oferindu-i capacitatea unei pensulații migăloase. Desigur că aici prezența unui decorativ produs de japonism este evidentă, ceramica tipică zonei extrem-orientale fiind mai mult decât suficientă. Însă ceea ce definește cu adevărat compoziția este atmosfera creată, în special prin pictarea florilor, care, prin buchete eclectice încarcă lucrarea de o vivacitate particulară. *Am căutat locurile și chipurile specifice, faimoasele teme budhiste sau shintoiste, pagodele cu șapte etaje, casele de ceai cu sute de lanterne de hârtie, viața de pe străzi* (Marian, 2005), declara Mütznér la câțiva ani după călătoria în Japonia. Rare sunt aceste lucrări din perioada japonizantă, mai puțin cunoscute, precum *Poarta Templului Lama* sau *Templu cu cireși în floare*.

Stabilit la New York, în 1912, artistul deschide, la începutul anului 1916, o expoziție personală intitulată „Le Japon” la București (17 ianuarie - 28 februarie 1916) și apoi la New York (28 ianuarie - 11 martie 1916). Expoziția din America avea să fie bine primită de critica vremii, fiind elogiată în „New York Herald”, „Evening World”, „The Sun”, „American Art News”²⁴ și alte publicații, în vreme ce la București principalul merit găsit de cronicar²⁵ pare a fi depășirea perioadei pointiliste. Sesizăm aici sancționarea discretă a artificialului, ceea ce nu l-a împiedicat pe artist să expună o mare parte din lucrări și la expozițiile ulterioare (Oprea, 1997), timp de aproape încă 10 ani (probabil datorită succesului de care acest tip de lucrări cu tematică japonizantă se bucurau în rândul publicului) ceea ce determina un alt cronicar să considere că pictorul se apropie de un manierism japonizant (Cizek, 1924).

Artist, colecționar, comerciant armean: Hrandt Avakian

Colecția acestuia cuprindea, cum precizează contractul de donație autentificat la Notariatul de Stat, sectorul 1 cu numărul 5087 din 3 iunie 1971, încheiat între frații Beatrice și Hrandt Avakian împreună cu soția sa Rosalia și

24. *Art News* 14(22), 4 martie 1916; *New York Times*, „A Romanian in Japan”, 2 martie 1916; *New York Evening Post*, 9 martie 1916.

25. *Sburătorul literar*, *Cronica plastică*, „Expoziția Mütznér”, 22 martie 1922, p. 38.

Comitetul, pe atunci, de Cultură și Educație Socialistă, 870 poziții (2.731.580 lei); 557 poziții în valoare de 1.546.000 lei, cuprinzând *fildeșuri, jaduri și broderii orientale (145 poziții), cloisonneuri, piese de mobilier, cristaluri de Boemia, bijuterii, etc.* erau partea lui Beatrice Avakian. Restul donației, de 313 poziții în valoare de 1.185.580 lei, donate de Hrandt Avakian și soția sa Rosalia, cuprindea *picturi pe hârtie și mătase chinezească și tibetană, miniaturi persane din secolele XVI-XIX, vase și statuete chinezești din piatră, bronz și lemn (secolele XVI-XIX), obiecte din metal, provenind din India, din țările islamice, ceramică persană smălțuită, covoare și țesături, precum și mobilă europeană.*

Devenit profesor suplinitor de desen la Gimnaziul din Balcic, Avakian se inițiază în tehnicile restaurării sub îndrumarea lui Alexandru Satmari, începe să picteze și participă la diverse expoziții de grup (1922-1925), sprijină acțiunile culturale ale revistei și Universității libere „Coasta de Argint”, conduse de Octavian Moșescu. Aici ia primele lecții de pictură de la Iser și mai apoi de la J.Al. Steriadi, care îl va și angaja apoi paznic la Muzeul Kalinderu al cărui director era²⁶. În acest răstimp, probabil, contactul permanent cu patrimoniul Muzeului Kalinderu l-a familiarizat cu artele decorative. Astfel, îndrăgindu-le, a frecventat cu asiduitate anticariatele și magazinele de artă, spre a se bucura și a le admira. Arareori, de-a lungul mai multor ani, a achiziționat, când s-a ivit ocazia, la un preț extrem de scăzut, câte un obiect valoros, dar niciodată într-o stare intactă. Pentru început și-a îndreptat atenția spre ceramica orientală și bronzuri din Extremul Orient, care îi erau mai familiare din copilărie.

Se stabilește la București (1929), unde studiază desenul și pictura cu Jean Al. Steriadi; expune la saloanele oficiale. Își aprofundează, în același timp, specializarea în restaurare; va lucra de altfel, din anul 1949 până în anul 1960, ca restaurator la Muzeul Național de Artă din București, fiind consultat de Patriarhia Armeană în legătură cu restaurarea bisericilor tutelate.

Pasiunea de colecționar s-a dezlănțuit brusc, prin 1943-1944, odată cu îmbunătățirea situației materiale - devenise un pictor cunoscut, cu priză la public și un restaurator de pictură extrem de solicitat și putea achiziționa ceva deosebit pe baza cunoștințelor sale de specialist. Asociază la pasiunea sa adepți de nădejde, recrutați din sânul familiei: întâi pe sora lui, Beatrice, o renumită croitoreasă a vremii, apoi, căsătorindu-se, pe soția sa, în care găsește nu numai un susținător moral, ea fiind la rândul ei o admiratoare a frumosului artistic, dar și unul material, având o funcție bine remunerată la Ambasada S.U.A.

A cumpărat întotdeauna de la colecționarii avizați: Al. Satmari, Adrian Maniu, dr. O. Proca, Gh. Băgulescu și Baraghian sau de la magazinele cu obiecte de artă, în special ale coreligionarilor armeni (Sarchian, Harmelin), Dumitru Rădulescu, D. Neagoe sau de la unele familii care îl solicitau să restaureze vreo lucrare în vederea vânzării ei (Oprea, 1994).

Din faimoasa colecție de artă extrem-orientală a colonelului Gheorghe Băgulescu, expusă în anul 1940 la Ateneul Român, Hrandt Avakian a reușit să cumpere un frumos platou japonez (Kutani), secolele XVII-XVIII, de la o rudă a

26. A fost angajat de la 1 aprilie 1930. Arhivele Statului București, Fond Direcția artelor, dosar 9/930 și Fondul Ministerului Instrucțiunii, dosar nr. 566/931, fila 5.

acestuia, care îl primise cadou din partea lui. În aceeași perioadă a intrat în posesia unor lucrări din colecția bancherului Aristide Blank²⁷, trei picturi chinezești, una reprezentând o scenă de interior cu ikebana (secolul XVIII), a doua, o femeie cu elefanți (secolul XIX) și ultima, trei personaje lângă un copac (secolul XIX).

Din colecția dr. O. Proca, pe lângă alte obiecte (cum ar fi o icoană cretană de secolul al XVIII-lea), a mai achiziționat un vas japonez (secolul XIX), cutii orientale, unele pentru ceas, altele pentru tutun (Coșoveanu, 1976).

Frumoasele miniaturi persane din secolele XVIII-XIX sunt achiziționate de la conaționalul armean Barghian, nevoit să-și vândă o parte din colecția de artă pentru a-și achita cheltuielile drumului spre Argentina, unde s-a stabilit în anul 1948.

De la doi negustori, mai curând samsari de artă români, a mai achiziționat accidental piese de foarte bună calitate, în primul rând bronzuri. Astfel, de la D. Neagoe a luat mai multe bijuterii, dintre care merită să reținem colierul cu pandantive. De la mai modestul colecționar neguțător Dumitru Rădulescu, zis Văpaia, după numele magazinului său de anticariat, a obținut o pictură chinezească pe mătase atribuită lui Wen Cheng Min. La mare prețuire s-a aflat în colecția lui Hrandt Avakian o statueta, achiziționată de la negustorul I. Levy, reprezentându-l pe Buddha stând în picioare, imortalizat în mai multe naturi moarte de posesorul inițial al statuetei, pictorul Theodor Pallady, care o avea cadou de la Matisse. Statueta făcea pandant pe un dulap cu un alt Buddha, cumpărat de la Romarta. Acesta din urmă aparținuse arheologului Spitzer care a făcut parte dintr-o echipă de săpături în India și căruia, la despărțire, colegii i l-au dat cadou.

Concluzii

Putem afirma că, la început de secol XX, cultura română, prin reprezentanții săi (artiști, intelectuali, boieri) școliți la Paris, a avut capacitatea de a absorbi, chiar dacă a făcut-o cu oarecare întârziere, modelul cultural francez, cu unele caracteristici specifice. Astfel, în România, literatura și, mai ales, poezia au asimilat în mai mare măsură japonismul, dând chiar naștere unei noi forme literare (poemul într-un vers).

În domeniul artelor plastice, influențele s-au făcut simțite doar în pictură, fără însă a fi vorba despre o modificare profundă a stilului pictural, ci doar de o preluare superficială a temelor orientale, iar modelul pictorului-colecționar impresionist îl regăsim într-o bună măsură la Grigorescu.

Semnificativă, poate, pentru amploarea fenomenului, este întinderea în timp și întrepătrunderea cu simbolismul literar, în cazul picturii, până spre 1930 (coexistând cu celelalte mișcări artistice).

Brâncuși, ca de obicei, realizează trecerea culturii române în cultura europeană prin, aparent, paradoxala îngemănare a filozofilor orientale cu tradițiile și folclorul românesc (și nu numai).

27. Aristide Blank nu a fost ceea ce s-ar putea numi un colecționar și nici chiar un amator de artă. În perioada cât a fost căsătorit cu pianista Cella Delavrancea, dispunând și de serioase resurse financiare, acesta a achiziționat, cel mai adesea prin intermediul lui J.Al. Steriadi, care era custodele colecției sale, numeroase lucrări importante de pictură românească cu care a participat, în saloanele naționale, la mai multe expoziții internaționale. Alături de aceste tablouri apăreau și diferite obiecte valoroase de artă extrem-orientală, care de fapt făceau parte din decorul casei sale și pe care, după divorț, le-a pus în vânzare pentru a putea sponsoriza publicarea revistei *Lumină și culoare*.

Prin multitudinea motivelor abordate, precum și prin preluarea repetată, la diferite niveluri, a unor caracteristici preluate din gravurile în lemn japoneze, Tonitza pare a fi cel mai japonizant dintre pictorii modernității noastre.

Ștefan Luchian este, în opinia mea, pictorul cel mai deschis către experimentarea noilor tendințe artistice apărute la începutul secolului al XX-lea. În cazul său, influențele stampeii japoneze se regăsesc în desen și colorit, în stilul pictural, mai puțin la nivel tematic.

Nu doar literatura a fost influențată de febra japonismului (uneori manifestată ca o furie japonizantă); în pictură, au existat artiști care au folosit mai ales motive nipone (tropii cunoscuți, al micuței doamne japoneze sau al gheșei, ori cel al pagodelor și grădinilor japoneze) și prea puțin metode reprezentationale specifice artei plastice asiatice. Ceea ce, însă, îi diferențiază esențial pe pictorii români de impresioniștii francezi, în primul rând, poate și ca dovadă a faptului că, în România, japonismul era mai mult o modă, neasimilată profund, este faptul că nu și-au constituit colecții de artă japoneză și, mai ales, nu au preluat într-o măsură covârșitoare noutățile stilistice propuse de arta extrem-orientală²⁸.

Toate cele demonstrate până acum atestă un apetit deosebit pentru cultura extrem-orientală, denotând influența unei mode decorative a perioadei respective. O confirmare a acestei presupozitii o constituie, în ambele cazuri, expunerea acestui gen de obiecte laolaltă cu pictura românească (fie ea clasică sau avangardistă) și, mai ales, cu nelipsitele icoane pe sticlă.

BIBLIOGRAFIE:

- Árvay, Árpád, *Pilda precursorilor*, București, 1975.
 Cioflec, Vigil, *Grigorescu*, Cultura Națională, București, 1925.
 Gregory, R. L., *Illusion in Nature and Art*, London, 1973.
 Giedion Welker, Carola, *Constantin Brâncuși*, Basel/Stuttgart, 1958, ediția franceză, Neuchatel, 1959.
 Henshall, Kenneth G., *O istorie a Japoniei*, Ed. Artemis, București, 2002.
 Lauchner, Carolyn, *Brâncuși*, MoMA Art Series, 2010.
 Maniu, Adrian, *Mărturii despre Nicolae Grigorescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
 Marian, Rodica, *Album Samuel Mütznier*, Ed. Antet, București, 2005.
 Măciucă, Alexandru, *Catalog Muzeul Colecțiilor*, Ed. M.N.A.R., București, 2003.
 Oprea, Petre, *Critici de artă în presa bucureșteană a anilor 1931-1937*, Ed. Tehnică Agricolă, București, 1997.
 Oprea, Petre, *Colecții și colecționari bucureșteni în perioada interbelică*, Ed. Tehnică Agricolă, București, 1994.

28. Trebuie menționat că, pentru publicul românesc, artă extrem-orientală însemna deopotrivă arta chineză și, mai ales, japoneză. Dacă în Occident această situație specifică sfârșitului secolului al XIX-lea este în mare parte remediată, cu timpul, datorită istoricilor de artă și experților care, prin numeroase expoziții specializate și prin tipărituri, au reușit să deslușească publicului diferențele și specificul fiecărei culturi asiatice în parte, în România, arta asiatică va fi denumită, încă mult timp, indiferent de originea și proveniența ei, artă japoneză.

Oprescu, George, *Pictorii din familia Szathmáry*, Analecta, Tiparul Grafic din Sfânta Mănăstire Neamțu, 1943.

Oprescu G., *Amintiri, evocări*, Ed. Pentru Literatură, 1968.

Pavel, Amelia, *Pictură românească interbelică – un capitol de artă europeană*, Ed. Meridiane, București, 1996.

Pavel, Amelia, *Pictori evrei din România*, Ed. Hasefer, București, 1996.

Read, H., *A Concise History of Modern Painting*, Londra, 1959.

Said, Edward W. *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, trad. Ana Andreescu, Doina Lică, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001.

Storck, Cecilia, *Fresca unei vieți*, Bucovina, I.E. Torouțiu, București, 1944.

Vlasiu, Ioana, *Anii '20: Tradiția și pictura românească*, București, Ed. Meridiane, 2008.

Wildenstein, Daniel, *Monet, ou le Triomphe de l'impressionnisme*, Ed. Taschen, Köln, 2014.

Periodice

Adams, Henry, „John La Farge's Discovery of Japanese Art: A New Perspective on the Origins of Japonisme”, în *The Art Bulletin*, vol. 67, num. 3, sep. 1985, pp. 449-485.

Anderson, John, „Mandalay to Momien: A Narrative of the Two Expeditions to Western China of 1868 and 1875”, London, 1876, pp. 242, 243; Dr. Thaug, „Panthay Interlude in Yunnan: A study in Vicissitudes through the Burmese Kaleidoscope”, în: *J.B.R.S. Fifth Anniversary Publications* 1 (1961), 481.

Andreescu, Viorica, „Pictorul Samuel Mütznér în Japonia și America”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, tom 19, nr. 1, pp. 67-82, București, 1972.

Cizek, Oscar-Walter, „Un singuratec (expoziția Mütznér)”, în *Gândirea*, martie 1924.

Coffin, H. Charles, în *New York American*, reluat în *Camera Work*, no. 45, January 1914, p. 26.

Coșoveanu, Dorana, „Colecția Beatrice și Hrandt Avakian”, în *Revista Muzeelor* nr. 5, 1976.

Ghețu, Emilia, „Stampa japoneză, expresivitate și grație”, în *Limba Română*, nr. 2-3, an XIII, 2003, pp. 130-135.

Istrati, Constantin, „Doi Luceferi”, în *Calendarul „Minervei”*, 1908, p. 130.

Lemny, Doina, „De Danaide à Domnișoara Pogany – un portrait sans modèle”, în *Les Carnets de l'atelier Brancusi – Le Portrait? – La série et l'oeuvre unique*, Paris, 2002, pp. 21-28.

Kober, Marc, „Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Said n'est-il pas un japonisme?”, *Sociétés & Représentations/* 1 (N 37), pp. 91-105. URL: <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations2014-1-page-91.htm>

Probish, Charles S.; Baumann Martin, *Westward Dharma: Buddhism Beyond Asia*, University of California Press, 2002, p. 381.

Le Journal de Bucarest 222/ 10 Octobre 1872.

„Arte române. Pictura” publicat în ziarul *Reforma* din 20 ianuarie 1864.

Ziarul *Luceafărul*, an III, nr. 14-16, 15 august 1904, Budapesta.

Ziarul *Românul*, an I, nr. 52, 5/18 martie 1911, Arad.

Ziarul *Cultura poporului*, anul IX, nr. 288, 15 august 1929, București.

New York Sun, March, 22nd 1914.

Art News 14(22), 4 martie 1916; *New York Times*, „A Romanian in Japan”, 2 martie 1916; *New York Evening Post*, 9 martie 1916.

Sburătorul literar, Cronica plastică, „Expoziția Mütznér”, 22 martie 1922, p. 38.

Prelegeri

Demetrescu, Călin, cuvântare rostită la inaugurarea muzeului/ conacului Bellu de la Urlați, mai 2009.

Vlasiu, Ioana, „Grigorescu japonizant?”, text de conferință prezentat la *Colocviul Nicolae Grigorescu și modernitatea* organizat de Institutul de Istorie a Artei „George Oprescu”, București, mai 2007.

Colecții

A l'apogée de l'impressionnisme – La collection Georges de Bellio, Musée Marmottan-Monet, Paris, 2007.

Ionescu, Ruxandra, Marinescu, Alexandru, „Restituiri: Georges Bellio”, Muzeul Județean de Artă Prahova, mai, 2003.

Nivier, Marie-Dominique, „Le donation Broq au musée des Beaux-Arts d'Agen”, în *Nicolae Grigorescu de l'école de Barbizon a l'impressionnisme – Itinéraire d'un peintre roumain*, publicație a Musée des Beaux-Arts d'Agen.

Catalogul Expoziției *Constantin Brâncuși* de la Philadelphia Museum of Art din 1995.

INFLUENȚE ARABO-ISLAMICE ÎN MONUMENTELE PALERMITANE DE SECOL XII ALE DINASTIEI DE HAUTEVILLE

dr. Simona Drăgan¹

Abstract: The cultural synthesis achieved in Sicily in the 12th century under the Norman rule of the House of Hauteville is a phenomenon both recognized and rich in appraisals, which nevertheless, due to the absence of satisfactory documents, lacks significant clues to be better understood. Although having been depopulated by the Muslims who had conquered and ruled the island before the Normands, within about one hundred years' time, a few important architectural monuments concentrated in Palermo and close surroundings (the Norman Palace, the Palatine Chapel, churches La Martorana and San Cataldo, monastery San Giovanni degli Eremiti, palaces Zisa, La Cuba or the Cathedral of Monreale) preserve an exotic touch of remembrance of the Arab presence in Sicily through the very acts of Christian patronage of king Roger II of Sicily and/ or his immediate heirs. In this paper I will analyze the Arab influence in the Palermitan architecture erected by the Hautevilles and in some related works of applied arts found in the monuments discussed. My approach is to identify and discuss such traits from an architectural and art morphological viewpoint, with a few elements of comparative architecture.

Keywords: 12th-century Sicily, Palermo, the Hauteville dynasty, Roger II of Sicily, Arab-Norman architecture, *muqarna*, ecclesiastical architecture, palatial architecture, gardens, cultural hybridization.

Într-un oarecare context, cineva observa că arta musulmană oferă paradoxul unei identități imediat recognoscibile, deși este esențialmente imitativă și adaptativă în împrumuturile din domeniile picturii, sculpturii și arhitecturii. Ca o posibilă explicație a recognoscibilității stilului artei islamice, în pofida diversității majore a populațiilor cucerite pentru islam, s-a luat în considerare posibilitatea de „eclozare” a unor limbaje artistice comune ca urmare a mobilității extraordinare timpurii a populațiilor musulmane, obligate prin religie la pelerinaje anuale (Barrucand, „Art et architecture”, *DI*, 1997, p. 101; Migeon, Saladin, f.a., p. 7). Astfel, asemenea limbii arabe, menită să unifice o lume atât de variată, și anumite limbaje artistice au putut deveni, la rândul lor, cvasiuniversale și emblematice pentru spații foarte diverse.

În general, din epoca clasică a islamului s-au păstrat până în prezent, în Europa, două tipuri arhitecturale majore („Islamic Art”, Croix, Tansey, 1976, p. 294): unul religios (moscheea) și unul civil (palatul), însă realizările artistice europene (cu excepția ansamblului de la Córdoba, din Spania) au fost considerate mult timp cu totul secundare și nerelevante în contextul general al artei islamice. În particular, în cadrul Europei, Sicilia oferă un peisaj istoric cu trăsături unice, fiind, în secolele IX-XII, un mozaic multiethnic italo-grec și arab care, după aproximativ

1. **Dr. Simona Drăgan** este conferențiar dr. la Facultatea de Litere, Universitatea din București, în domeniul Studii Culturale. A obținut în 2018 licența în Istoria și Teoria Artei la Universitatea Națională de Arte București, unde urmează în prezent programul de studii doctorale în arte vizuale, cu o teză despre imaginea de arhitectură în artă; simona.dragan@litere.unibuc.ro.

două secole de emirat musulman și conflicte arabo-bizantine, atinge un moment de mare expansiune politică și strălucire culturală în secolul al XII-lea, sub stăpânirea noilor conducători normanzi din dinastia de Hauteville. În timpul acestora, capitala Palermo devine un mare centru politic și cultural, cu o populație mai numeroasă decât a Londrei sau a Parisului vremii.

Însă Palermo nu mai păstrează astăzi, ca amintire a stăpânirii arabe de circa două veacuri (secolele IX-XI), decât tipul de urbanizare a centrului istoric, gândit după vechile principii de ierarhizare și diferențiere din interiorul lumii musulmane² (Maurici, 2015, p. 132). Altminteri, în toată Sicilia de altfel, vechile edificii islamice, cu excepția câtorva ziduri remanente, preponderent de foste moschei palermitane, au fost reconstruite de normanzi³ (Biagi, 2003, p. 19). Pentru interesul cercetării trecutului arab al Siciliei, în zona Palermo materialul de studiu cel mai bine reprezentat (deși deloc abundent el însuși) este cel arhitectural. Este și un aspect care limitează drastic posibilitățile actuale de a mai explora forme artistice de hibridizare sau de contact islamo-creștin în această arie, și mai ales cu precădere dintr-o epocă atât de îndepărtată precum segmentul central al medievalității (în periodizările anglofone, High Middle Ages), epocă urmărită în prezentul studiu.

În orașul Palermo și împrejurimile sale, stilul arabo-normand e prezent într-o serie de construcții religioase și civile, suficient de importante sau salvate de providență cât pentru a putea traversa puntea atâtor secole. În ciuda importanței dezvoltări a orașului în timpul arabilor, abia secolele de stăpânire normandă reprezintă intervalul în care Palermo depășește definitiv, în sens artistic și urbanistic, vechea capitală imperială bizantină Siracusa. Sub domnia urmașilor fraților Altavilla (variantea italiană a numelui „d’Hauteville”⁴), întregul Palermo este reedificat după moduri constructive și arhitectonice superioare celor arabe, încă o explicație, între altele, a faptului că nu s-au păstrat până în prezent decât ocazionale fundații ce mai amintesc de vechiul megalopolis islamic.

Hibridizări în arhitectura eclezială

După declarațiile călătorilor arabi ai epocii, sub stăpânirea arabă din secolele IX-XI Palermo devenise unul dintre cele mai mari orașe islamice din Occident, ajungând la o populație între 50.000 și 100.000 de locuitori (Maurici, 2015, p. 134) și la aproximativ trei sute de moschei și de școli coranice. Situația acestor moschei rămâne deschisă, nefiind clară nici proveniența, nici amplasarea sau destinul acestora. Cel mai probabil, multe dintre ele fuseseră biserici creștine transformate de cuceritori în lăcașuri de cult pentru musulmani. Se știe, de exemplu, că în 965 (adică ulterior încheierii campaniilor de cucerire a întregii insule de către arabi), califul fatimid de la acea vreme a ordonat, între altele, și un plan care includea construirea de moschei, întărirea fortificațiilor existente și urbanizarea spațiilor rurale din Sicilia, dar nu s-au găsit dovezi arheologice care să susțină că acest plan

2. Vezi și Barrucand, art. cit., *DI*, p. 100 („societatea islamică a generat anumite elemente urbanistice care îi sunt proprii și care, deși au evoluat în timp, au păstrat o anumită specificitate”).

3. La aceste vechi ziduri de moschei, se mai pot adăuga termele de la Cefalà Diana, câteva fragmente de coloane, inscripții și pietre tombale (Biagi, 2003, *passim*).

4. Acest text utilizează denumirile franceze ale regilor normanzi, care în istoriografia engleză și italiană apar de regulă în forme adaptate lingvistic (ex. Roger/ Ruggero, Guillaume/ William/ Guglielmo).

a fost dus la îndeplinire (Metcalf, 2002, p. 290). În privința primului obiectiv enunțat, nu s-a păstrat nicio moschee datând din timpul stăpânirii islamice, iar după cucerirea normandă este foarte probabil – cu toată toleranța normanzilor față de populația arabă cucerită – că nu s-au mai construit altele⁵. Istoricul de limbă latină Malaterra afirmă, de exemplu, că, după capturarea orașului Palermo de către noii stăpânitori normanzi în 1072, deși musulmanilor li s-a permis să își păstreze credința și cultura, principala moschee a fost transformată totuși în noua catedrală⁶ a orașului (Metcalf, 2009, p. 294; Biagi, f.a., p. 26). Este vorba însă de o veche biserică redată cultului creștin. Reconstruită de normanzi între 1169 și 1190 (Maurici, 2016, p. 103), Catedrala din Palermo (afectată, se pare, și de un cutremur care avusese loc în 1169) este edificată pe fundații de străveche continuitate: capelă antică de cimitir, biserică de secol IV distrusă de vandali, reconstruită în secolul VI, transformată de arabi în moschee în secolul IX, reconsacrată de normanzi ca biserică creștină în secolul XI (R. Corroneo, *DA*, 23, p. 843). În prezent, între coloanele ce susțin porticul intrării de pe latura sudică, se mai păstrează una care conține o inscripție coranică și care a supraviețuit, deliberat sau nu, spre a depune mărturie pentru prezența unei moschei în avaturile acestui spațiu (*Ibidem.*; Fig. 1, 2).

În afara situațiilor notabile de veche arhitectură redată cultului creștin, istoricii atestă însă menținerea sub normanzi a numeroase moschei de cartier și private, ca și a școlilor coranice aferente (Maurici, 2016, 154). Însă faptul că nu s-au păstrat edificii islamice din timpul stăpânirii arabe se poate explica și prin absența unor construcții monumentale asumate de cuceritorii arabi. Sicilia arabă s-a dezvoltat ca un conglomerat de agro-orașe dezvoltate pe orizontală, cu o economie de tip autarhic (Menjot, 2006, pp. 451-492), iar Palermo, deși a evoluat foarte mult în timpul stăpânirii arabe, a rămas pentru lumea musulmană o *capitală ex-centrică și periferică geografică*⁷ (Maurici, 2015, p. 135) și o metropolă de tip „secund”, întrucât nu a reprezentat niciodată, sub arabi, *capitala administrativă a unui mare Stat* (*Ibidem.*, p. 134).

În materie de *arhitectură eclezială*, primul exemplu de stil arabo-normand citat de autori este, de regulă, biserica San Giovanni degli Eremiti, construită de Roger al II-lea în 1143-1148⁸ pe ruinele unei vechi moschei, din care se mai păstrează doar un zid perimetral pe latura sudică (Corroneo, *DA*, 23, p. 846). Cupolele roșii în formă de bulb (obținute prin rotația arcului carenat) trădează stilul arab, care s-a menținut și după reconstruirea medievală normandă. I se atribuie în genere stilului arab rigoarea geometrică și controlul sever al volumelor, menit după unii autori să creeze anumite efecte de umbre și lumini în absența (asumată) a unor ornamente și lucrări artistice interzise prin religie în spațiile religioase. Modificările ulterioare au schimbat mult aspectul medieval original al acestei biserici, pe care a căutat să i-l redea o restaurare din secolul al XIX-lea. Începând cu 1882, restauratorul Giuseppe Patricolo a decis în favoarea păstrării zidurilor rectangulare ce indicau prezența vechii moschei. Coloristica roșiatică a cupolelor nu este cea originală: la restaurare, descoperind urme de policromie pe cupole, Patricolo a dispus zugrăvirea lor

5. Regulă care, de altfel, li s-a aplicat și creștinilor sub stăpânire arabă (Nicklies, 1994, p. 18).

6. De regulă, sunt citate de mai toți autorii aceleași (puține) cazuri de edificii sacre mai importante.

7. În absența altor precizări, toate traducerile din prezentul text aparțin autoarei.

8. Datată și 1132 (Bellafiore, *DA*, 16: 171).



Fig. 1

integrală în această culoare. Turnul, disproporționat în raport cu înălțimea celorlalte patru cupole-bulb nealiniat și în două dimensiuni diferite, ca și alungirea neobișnuită a planului rectangular pe axa de nord-sud (Fig. 3), sunt considerate de specialiști intervenții normande neinspirate, datând din secolele XII-XIII (vezi A. A. Belfiore, informații obținute *in situ*). Cel mai probabil, tocmai din cauza acestei compoziții mixte neconvingătoare, abia trădând cu timiditate căutarea unui limbaj arhitectural propriu, unii autori consideră această biserică un *monument atipic, mult mai legat de supraviețuirea unor tradiții timpurii decât de tendințele novatoare* (Corroneo, *DA*, 23, p. 846).



Fig. 2

Biserica San Cataldo, ctitoria ministrului Maio di Bari al regelui normand Guillaume I, începută pe la 1100, cu datări care merg până la 1160 (G. Bellafore, *DA*, 16, p. 172), are, după unii specialiști, caracterul pugliez⁹ al bazilicilor cu cupole, după zona din care provenea însuși ctitorul. Însă, după cei mai mulți autori, ca și la biserica San Giovanni degli Eremiti, planul cubic, robust și nesofisticat, inclusiv cupolele în formă de bulb, trădează o arhitectură de influență arabă (Corroneo, *DA*,

9. Maio de Bari, care i-a urmat la guvernare lui George din Antiohia, a fost singurul ministru cu origini locale din timpul stăpânirii normande.



Fig. 3

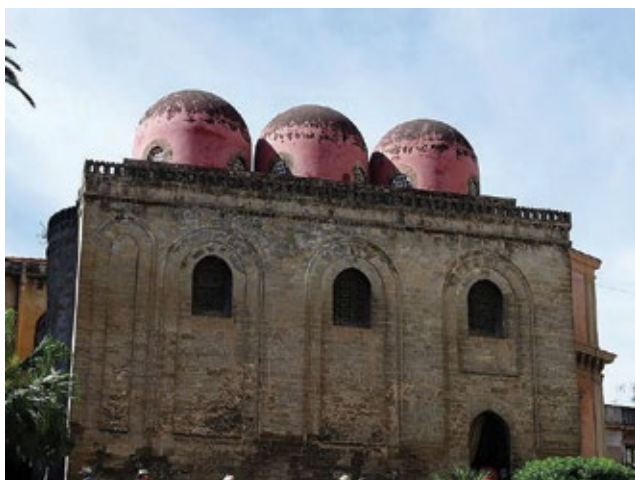


Fig. 4

23, p. 846; Fig. 4). Restaurarea, realizată tot de Giovanni Patricolo, a urmat aceleași principii ca și la biserica San Giovanni degli Eremiti, de unde cel mai probabil și asemănările izbitoare care apar între cele două biserici, mai ales la nivelul cupolelor. Totuși, zugrăvirea lor în aceeași culoare roșiatică a fost, în cazul de față, considerată inautentică. Pe de altă parte însă, la acest monument impresia de unitate este mai pregnantă din punct de vedere arhitectural, Patricolo demolând toate adaosurile târzii, pentru a-l aduce cât mai aproape de înfățișarea originară¹⁰.

Comparativ cu bisericile San Cataldo și San Giovanni degli Eremiti, biserica Santa Maria dell'Ammiraglio (La Martorana, 1142-1148) (Fig. 5, 6) are în prezent o aparență mult mai compozită. Prezența unor importante mozaicuri bizantine, între care și cel ce înfățișează celebra încoronare a lui Roger al II-lea de către Iisus Hristos, i-au menținut în timp atracția și au expus-o la nenumărate modificări ce

10. Informații obținute la fața locului, în 2017, citate după cartea Mariei Sofia di Fede, *La Chiesa di San Cataldo a Palermo*, O.E.S.S.G. Luogotenenza Italia Sicilia – Sezione di Palermo.



Fig. 5

au condus la stadiul actual al înfățișării ei. Multitudinea de stiluri, prezente începând cu înseși originile ei (prin natura epocii, amestecate) și până la forma actuală, trecută prin somptuozitatea barocului, îi atrag cel mai adesea (din cauza vocabularului eclectic ininteligibil) comparații cu Capela Palatină din Palatul Normand.

Însă toate cele trei biserici menționate (minus adaosurile) împărtășesc încă de la momentul originar trăsături arhitecturale ce se regăsesc, după concluziile specialiștilor, și în arhitectura contemporană din nordul Africii: construcții cubice cu pereți netezi și cupole de dimensiuni relativ mici, descărcate prin trompe de colț și



Fig. 6

prevăzute cu bolțari a căror tipologie, ca și decorația exterioară a cornișelor și a fațadelor acestor biserici, trădează o proveniență comună, de tip islamic (Corroneo, *DA*, 23, p. 845). O perspectivă axonometrică a fost realizată de orientalistul Georges Marçais asupra vestigiilor, insuficient cercetate, ale palatului al-Manar, situat într-o fortăreață magrebiană de început de secol XI de pe teritoriul actualei Algerii. Desenul orientalistului a evidențiat, independent de analizele vizând Sicilia, același tip de cupole perfect emisferice, suprainălțate pe un tambur scurt, cum sunt și cele ce definesc profilul celor trei biserici arabo-normande amintite (Hadda, 2015, p. 91).

În foarte scurt timp însă, deciziile arhitecturale ale normanzilor aveau să lase în urmă construcția eclezială de tip islamic. Pe lângă inadecvarea religioasă, se pot aduce argumente și pentru a indica anacronismul unor eventuale opțiuni de a construi în stil islamic sau de a cultiva vechi construcții de acest tip în Sicilia: se poate presupune că această arhitectură reprezenta pentru normanzi un mod de construcție depășit de ultimele descoperiri europene. Angela Marino atrage



Fig. 7

atenția asupra importanței ordinelor monastice romano-catolice (*chemate pe insulă și amplu înzestrate de coroana normandă*; Marino, 2007, p. 84) în importul unor tehnici constructive europene. Ea este de părere că intenția acestora de a construi în stil european, deși sprijinită de regii normanzi, a putut fi o vreme deturnată de condițiile aflate la fața locului, care erau inedite: *Elementele culturale aduse de ordinele călugărești găsiră un teren impregnat de o cu totul altă tradiție, și adesea se impuseră ca elemente în chip substanțial străine sau hibridate pe un trunchi central de derivație islamizantă* (Ibidem, p. 85).

Palatul Normand, intim legat de mult vizitata Capelă Palatină, exprimă și el, ca sediu politic al capitalei, sincretismul socio-cultural arabo-bizantino-normand, fiind la rândul său (ca și catedrala palermitană) o construcție monumentală edificată pe fundații cu o neîntreruptă continuitate: clădire punică, castru islamic, în cele din urmă palat normand. Vechi pasaje de trecere mărginite de portice legau acest palat de catedrala amintită, asemenea obiceiului din lumea musulmană de a uni cât mai intim palatele califilor cu moscheile congregaționale¹¹ (Bellafigliore, DA, 16, p. 172). În interiorul actualului palat, Capela Palatină, cu hramul Sfântului Petru, a fost construită de Roger al II-lea începând cu anul 1131, pentru a înlocui o veche capelă distrusă. Se afla la origine chiar în centrul complexului palățial existent, dar ulterior s-a unit, prin construcții succesive, cu spațiile alăturate (Corroneo, DA, 23, p. 845). Această capelă este considerată expresia cea mai elocventă a compromisului politic al conducătorilor normanzi (H.M. Hills, DA, 23, p. 841), și chiar planul ei reprezintă o combinație de plan în cruce greacă cu plan în cruce latină (Corroneo, DA, 23, p. 845).

Muqarna ce-i împodobește tavanul este un gen de plafon ce reprezintă, în opinia cercetătorilor, *poate cea mai elocventă manifestare a obsesiei islamice pentru*

11. În islamul timpuriu, după modelul vieții Profetului a cărui casă a servit și ca moschee, se precizase nevoia unei apropieri fizice între marea moschee congregațională și palatul califului, care era în egală măsură conducător politic și spiritual. Vezi și Barrucand, art. cit., DI, p. 103.



Fig. 8-9

geometrie (Nicklies, 1994, p. 23). Studii recente au urmărit evoluția și răspândirea muqarnelor în Sicilia, de la boltiri în fagure, respectiv muqarne cu rol structural, obținute prin realizarea unor *serii ascendente de trompe de colț* cu efect *fațetat, geometric* (*Ibidem*, p. 22), și până la utilizarea muqarnelor cu rol pur decorativ, cea mai veche de acest tip dintre cele datate fiind chiar cea aplicată pe plafonul navei centrale din Capela Palatină palermitană (*Ibid.*, p. 17; Fig. 7). Acest plafon, o fină marchetărie în forme florale și stalactite, este lipsit de rol structural, confirmând aparent rolul la care sunt în general reduse în islam artele vizuale, cel de *decorativism*. Totuși, inserturile figurative pe care le conține, deși aproape inobservabile, aparțin genului pictural și par să îi rezerve, prin natura semnificațiilor lor, un statut superior celui pur decorativ de factură islamică.

Muqarna palermitană conține picturi recunoscute a fi, după cei mai mulți istorici, de școală fatimidă, deși s-a formulat și ipoteza că ar aparține stilului iranian-mesopotamian de tradiție abasidă. Lipsesc totuși documentele necesare atribuirii acestor picturi. Nu este exclusă nici posibilitatea ca ele să constituie opera unor artiști musulmani din Sicilia (Grabar, 2005, p. 50). Alcătuind *cel mai vast ciclu pictural islamic moștenit până în prezent* (Giarrizzo, 2007, p. 139), picturile muqarnei reflectă un ciclu de viață curtenescă redat în stil islamic ideoplast și fără o plasare a imaginilor într-un sistem narativ. Temele abordate sunt banchetul prințului cu supușii, înveselit de muzică și dansatoare, vânătoria, conversațiile, partidele de șah (Fig. 8, 9). Motivul dansatoarei acompaniate cu băți de tamburină este de sorginte fatimidă, știindu-se pe de altă parte că, după ce au cucerit Mahdiya, normanzii au locuit o vreme în palatele fatimide de acolo (Hadda, 2015, p. 43). Această informație poate explica asemenea influențe, totuși prezența unor teme laice de *dolce farniente* într-un spațiu de rugăciune creștină de cea mai înaltă sacralitate continuă să intrige și să ridice întrebări, pentru al căror răspuns s-au formulat până în prezent ipoteze dintre cele mai contradictorii.

Pe de altă parte, în aceeași perioadă a construirii capelei, Roger al II-lea demarase și construirea catedralei din Cefalù, unde a instalat sediul episcopal și ar fi dorit chiar să își stabilească mormântul. Restaurări recente ale acestei catedrale sporesc necunoscutele deja existente, prin descoperirea unor fragmente de șarpantă



Fig.10-11

cu picturi musulmane asemănătoare celor din Capela Palatină, fapt care a fost explicat (aș spune că insuficient și neclar) ca indicând preexistența unei construcții islamice (Marino, 2007, p. 84). Conchizând, exemplul Capelei Palatine și al enigmelor ce o înconjoară rămâne ilustrativ pentru modul, fascinant și contrariant totodată, în care se prezintă cel mai adesea stilul arabo-normand sicilian ochilor contemporani.

Deja în construcția domului de la Monreale, contemporan cu edificarea catedralei palermitane și ctitorie a ultimului Hauteville notabil, Guillaume al II-lea „cel Bun” (nepotul lui Roger al II-lea), *componenta islamică s-a diminuat nu numai la scară, ci și ca importanță* (William Tronzo, apud Maurici, 2016, p. 127). Se impun acum definitiv formele arhitecturii sacre creștine, singurul mod „străin” vizibil, în plan pur decorativ, fiind entrelacurile de arce decorative de pe exteriorul corului (Fig. 10) și prezența unei fântâni de abluțiuni de tip arab, plasate discret într-un colț al curții interioare¹² (Fig. 11).

Nu în ultimul rând, o cercetare relativ nouă a studiat și comparat planurile mai multor biserici de plan bazilical din estul Siciliei, zona Valdemone, mai slab arabizată, dar și din Calabria peninsulară, construite între 1091 și 1130 sub dinastia de Hauteville, perioadă definită în istoriografie ca normandă timpurie, dar care include și primele acte de patronaj independent ale regelui Roger al II-lea. Charles E. Nicklies a descoperit la bisericile studiate o arhitectură particulară din nordul Africii și Egipt în planuri, detalii și conținutul simbolic al acestora, astfel că simbioza culturală din marile monumente palermitane discutate, cele ce marchează stilul monarhiei lui Roger al II-lea, îi apare la final cercetătorului amintit nu ca o expresie a unor inovații recente, ci doar ca un moment culminant bazat pe realități anterioare, chiar un *amestec de părți discordante asamblate din diferite surse* (Nicklies, 2004, p. 99).

12. Pentru plasarea fântânilor pentru abluțiuni în curțile deschise ale moscheilor, vezi Migeon, Saladin, *op. cit.*, p. 23.

Arhitectura palatuală de *loisir* și organizarea peisajului

De cealaltă parte, în zona *arhitecturii civile* normande din Palermo, se poate observa cu ușurință că reședințele cândva periurbane (Zisa, Cuba, Favara, Parco), destinate retragerii monarhilor în plăceri și sieste nesfârșite, aleg să urmeze în continuare modele islamice. Neavând funcții religioase, aceste construcții au putut prelua cu cea mai mare libertate modele arabe, mai ales ținând seama de preferința normanzilor pentru luxul oriental, fapt care a și atras vreme de secole, în istoriografia mai veche, generalizări eronate cu privire la multe din actele lor politice. Dar dacă, în zona arhitecturii ecleziale, deciziile lor constructive au fost tot mai pronunțat și mai ferm influențate de lumea europeană romano-catolică, această presiune (exterioară sau autoimpusă) nu a funcționat și în viața seculară.

De exemplu, palatul Cuba, construit în 1180 în așa-numitul Parc Regal din Palermo de Guillaume al II-lea, a fost conceput ca pavilion pentru festivități și spațiu destinat plăcerilor, în mijlocul unui peisaj acvatic paradisiac format prin proiectarea unui lac artificial (Maurici, 2016, p. 154). Cuba poartă, prin proiecție și construcție, marca meșterilor constructori arabi din Sicilia (paralelipipedic, perețidecorați cu arcade oarbe, muqarnas în interior, ferestre și nișe de mici dimensiuni la exterior). Era prevăzut la origine și cu o cupolă (de unde numele), iar asemenea edicule, mai mult sau mai puțin ample (ca și Cubola sau „Mica Cuba”, aflată la mică distanță) reprezentau împrumuturi din cultura fatimidă a epocii, în Sicilia aflându-se în prezent câteva asemenea tipuri dintre cele mai vechi (Grabar, 1978 [1973], pp. 167-168). În spiritul cercetărilor lui Nicklies, același etimon arab (*cubba* „cupolă”) se regăsește și în denumirea bisericii de rit bizantin Cuba di Castiglione, situată în zona de est a insulei și cercetată de acesta cu rezultate noi¹³. Acest fapt dovedește tradiția, amploarea și impactul, încă de actualitate în epoca normandă, al tehnicilor de construcție musulmane încetățenite, fie practicate de musulmanii înșiși (explicația cea mai probabilă), fie după o tradiție arabo-islamică încă prezentă în epocă.

În același spirit, palatul Zisa (arab. *al-aziz*, „splendid”, „magnific”), construit în spirit oriental, este început de Guillaume I într-o suburbie vestică a orașului Palermo și finalizat spre 1180 de către succesorul său, Guillaume al II-lea. Ridicat în apropierea unui vechi apeduct roman, se află în mijlocul unui vechi parc numit Genoard (arab. *Gennat al-ard*, „paradis pe pământ”) și, împrejmuit fiind cu grădini destinate contemplației și relaxării, a fost destinat încă de la început spre a servi unei funcții complementare celei deținute de Palatul Normanzilor. Arhitectural, este o structură paralelipipedică dispusă pe trei niveluri, cu ferestre decorate cu arcade oarbe în relief plat și prevăzut cândva cu o cornișă (Bellafiore, *DA*, 16, p. 172; Maurici, 2016, p. 125; Fig. 12). Multe nișe semicirculare din edificiile de arhitectură palatuală, vizibile inclusiv în imagini orientaliste de secol XIX (Fig. 13), prezintă, ca și în acest caz, decorația cu tavan în stalactite, tipic islamică, obligatorie în cazul mihrabului din moschei, dar extinsă, după cum se vede, și la arhitectura civilă.

13. Argumentele lui Nicklies i-au condus pe italieni la redatarea recentă a bisericii Cuba di Castiglione. Considerată în trecut bizantină, așadar anterioară secolului al X-lea – când insula este cucerită integral de arabi –, ea este reconsiderată acum ca normandă timpurie (de secol XI, poate chiar XII), în mare parte și datorită cercetărilor desfășurate de Nicklies pe baza unor suspiciuni formulate inițial de Umberto Scerrato (vezi, pentru detaliu, și un amplu studiu științific publicat pe portalul medioevosicilia.eu).



Fig.12-13

După cucerirea insulei de către normanzi, *arhitectura peisageră*, lipsită fiind și ea de conotații religioase pentru creștini, a rămas în continuare tot în grija arabilor, care, liberi să proiecteze și să îngrijească așa cum doreau grădinile regale normande, le-au marcat cu varii referințe coranice. De exemplu, la parterul palatului Zisa se află o vastă încăpere numită Sala della Fontana, unde, în spirit pur islamic, dintr-un perete izvora o apă ce se revărsa controlat pe podea, în trepte, sub forma unei cascade (arab. *salsabil* „cascadă”) (Fig. 14). De la această fântână (a cărei denumire în limba arabă este pomenită astfel și, practic, prescrisă în Coran) pornea întreg fluxul ce alimenta grădinile înconjurătoare.

Folosind cu succes sistemele de irigații în activitățile agricole, arabii au dezvoltat în Evul Mediu și o adevărată cultură a grădinilor, dar, în mod particular (și, de altfel, logic), o astfel de cultură nu și-a avut rădăcinile în condițiile deșertice ale Arabiei. Provenind din mai vechile tradiții persane (care îi impresionaseră în antichitate și pe greci), cultura grădinilor a fost cu atât mai rapid adoptată de către arabi cu cât, în islam, apa dobândește conotații cosmologice și mistice (Hadda, 2015, p. 233) imposibil de ignorat. Inseparabile de apă, grădinile deveneau spații ale fericirii și simboluri ale eternității proiectate în spațiul terestru. Întreținute prin vaste rețele hidraulice subterane (*Ibidem*, p. 243; Golombek, 2008, p. 245), ele pătrundeau inclusiv în intimitatea palatelor, iar apa asigura pretutindeni un acompaniament sonor discret, ca un efect muzical asemănător acordării corzilor unei lăute (José Tito, *apud* Hadda, 2015, 215, n. 61).

Astfel, topografia grădinilor normande a rămas tributară viziunilor de tip islamic. Palatele normande puneau în practică subdiviziunile paradisului și izvorul apelor paradisiace conform celor descrise în Coran. În chip parcă ironic, sursele scrise siciliene compensează cu multă generozitate sărăcia atâtor alte capitole, oferind în schimb descrierile acestor grădini, care în acea epocă îi încântau cel mai adesea peste măsură pe călătorii arabi, stârnind de exemplu admirația pelerinului Ibn Jubayr. De fapt, subîmpărțirile simbolice, pavilioanele de vânătoare și peisagistica



Fig.14



Fig.15

acvatică alcătuiau o imagistică indiferentă religios (atâta timp cât era frumoasă) ochilor creștini, rămânând totodată plină de simboluri ascunse și îmbietoare pentru cei musulmani (Metcalf, 2009, p. 245). Chiar în Palatul Normanzilor din Palermo, mozaicurile *alla persiana* ce decorează apartamentele regale prezintă, ca și grădinile ce înfrumusețau exterioarele palatelor, viziuni musulmane asupra Paradisului: ele ilustrează scene de vânătoare și imagini zoomorfe și fitomorfe, dispuse în friză sau în medalioane. În cadrul acestora, leul, păunul și palmierul (Fig. 15) exprimă, de exemplu, simboluri ale Gloriei și Eternității atașate atributelor suveranului în lumea musulmană, însă e greu de înțeles câtă însemnătate spirituală (dincolo de plăcerea estetică) le vor fi acordat proprietarii lor creștini.

Concluzii

În multe aspecte privitoare la istoria Siciliei, Palermo rămâne un spațiu privilegiat, concentrând între altele și cele mai durabile construcții ale dinastiei normande de Hauteville în stil arabo-normand, opțiune stilistică afirmată de altfel nu numai în Sicilia, ci și în sudul Italiei peninsulare. Li se adaugă acestor edificii o serie de obiecte de artă decorativă de influență islamică ce au supraviețuit secolelor de stăpânire normandă. În realizarea celor din urmă, se poate descoperi fie același amestec de stiluri europo-islamice specific regiunii și contextului istoric, fie, în mod particular, libertatea de a adopta stiluri pur islamice în tot ceea ce nu servea unei funcții religioase. Statutul unor astfel de obiecte (mai ales când vecinătățile sau datările sporesc confuzia) poate rămâne însă uneori incert. Cel mai clar exemplu rămâne cel al plafonului în *muqarna* din Capela Palatină a Palatului Normanzilor, un adaos ornamental de tip islamic grefat pe o structură arhitectonică de tip european, pentru care nu s-a formulat încă o ipoteză unanim acceptată.

În zona arhitecturii ecleziale, hibridizările stilistice rămân prin urmare contrariante și nerezolvate, devenind mai degrabă inteligibile (în absența unor documente artistice lămuritoare), prin corelarea lor cu un studiu amănunțit al evoluției mentalităților normande în contextul istorico-politic al epocii¹⁴. Într-un răstimp relativ scurt, acest sincretism va dispărea, fiind depășit, odată cu secolul al XIII-lea, de voința tot mai clară a noii dinastii germane de Hohenstaufen de a construi într-un mod mai coerent teologic și totodată sincron cu realizările tehnice și estetice ale Europei romano-catolice. Însă, dincolo de ipoteza limpezirilor dogmatice, din Evul Mediu au supraviețuit în Europa și vestigii arhitecturale islamice ale căror relevee au scos la iveală prezența unor importante defecte structurale (Sourdel, Sourdel-Thomine, 1975, II, p. 59). Acest fapt poate explica, pe de altă parte, dispariția în timp a unor vechi construcții islamice sau lipsa de interes, în medii străine (precum Sicilia), pentru „reșaparea” lor odată cu apariția unor tehnici constructive superioare.

Dimpotrivă, arhitectura civilă palermitană a secolului al XII-lea, eliberată de tensiunea religioasă care domină zonele dedicate sacralului, rămâne în continuare (de bună voie) supusă concepțiilor de *loisir* și stil de viață oriental, iar peisagistica grădinilor și a zonelor acvatice continuă să utilizeze tehnici hidraulice complexe, de proveniență islamică și simboluri coranice vitale sufletului arab, dar fără însemnătate spirituală pentru beneficiarii creștini.

În 1526, un călugăr dominican, istoricul Leandro Alberti, încă mai visa la culorile și aromele pomilor fructiferi din grădinile palatului Zisa (Hadda, 2015, p. 225). Însă destinul frumuseților pieritoare este, și în acest caz (ca în atâtea altele), compensat de viața mult mai îndelungată a pietrei. Astfel, prin arhitectura arabo-normandă, moștenim stratigrafic amprentele unei lumi ale cărei rosturi în acest colț al Europei au fost trecătoare.

14. Este ceea ce am încercat să realizez, în pregătirea prezentului studiu, printr-o cercetare preliminară, din perspectiva istoriografiei recente, a premiselor istorice și de studii mentalităților care să îmi ofere, în absența unor documente artistice de epocă, informații esențiale privind evoluția culturii arabe din Sicilia după cucerirea insulei de către normanzi, ca și despre amploarea și profunzimea raporturilor arabo-creștine în epocă și a implicării arabilor în decizii artistice și de arhitectură eclezială în actele de patronat cultural ale normanzilor (Drăgan, 2018, pp. 141-156).

BIBLIOGRAFIE:

- Biagi, L., *Palermo*, Gruppo Editoriale Brancato, f.l., 2003.
- Croix, H., Tansey, R., *Gardner's Art Through the Ages*, ediția a 8-a, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York, 1976.
- DA, 16, *Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), Vol. 16, Macmillan Publishers Limited, Londra, 1996.
- DA, 23, *Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), Vol. 23, Macmillan Publishers Limited, Londra, 1996.
- DI, *Dictionnaire de l'Islam. Religion et civilization*, pref. Ismail Kadaré, Enciclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997.
- Drăgan, S., „Culturi în contact. Prolegomene la apariția stilului arabo-normand în Sicilia secolelor XI-XII”, în Costin Popescu (coord.), *Teritorii, granițe, comunități*, Editura Universității București, București, 2018, pp. 141-156.
- Giarrizzo, G., „Palermo (La Città storica)”, în *Sicilia*, TCI, Milano, 2007, pp. 136-151.
- Golombek, L., „From Timur to Tivoli: Reflections on *il giardino all'italiana*”, *Muqarnas*, Vol. 25 (Frontiers of Islamic Art and Architecture: Essays in Celebration of Oleg Grabar's Eightieth Birthday), G. Necipoğlu, J. Bailey (ed.), Brill, Leiden & Boston, 2008, pp. 243-254.
- Grabar, O., *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, New Haven & Londra, 1978 [1973].
- Grabar, O., „The Experience of Islamic Art”, în I.A. Bierman (ed.), *The Experience of Islamic Art on the Margins of Islam*, Garnett Publishing, Reading, UK, 2005, pp. 11-59.
- Hadda, L., *L'architettura palaziale tra Africa del Nord e Sicilia normanna (secoli X-XII)*, Liguori, Napoli, 2015.
- Marino, A., „La vicenda artistica”, în *Sicilia*, TCI, Milano, 2007, pp. 82-87.
- Maurici, F., *Palermo araba: una sintesi dell'evoluzione urbanistica (831-1072)*, pref. Henri Bresc, foto Andrea Ardizzone, Edizioni d'arte Kalós, Palermo, 2015.
- Maurici, F., *Palermo normanna: vicende urbanistiche d'una città imperiale (1072-1194)*, pref. Henri Bresc, Edizioni d'arte Kalós, Palermo, 2016.
- medievalsicilia.eu, „Insediamento e architettura religiosa dai bizantini ai normanni nella media valle dell'Alcantara: la Cuba di Castiglione”, http://www.medievalsicilia.eu/markIII/cuba_di_castiglione/ [accesat 30.08.2020].
- Menjot, D., „La ville et ses territoires dans l'Occident médiéval: un système spatial. État de la question”, în B. Arzaga Bolumburu, J. Solorzano Telechea, *La ciudad medieval y su influencia territorial*, Instituto de Estudios Riojanos, Najera, Spania, 2006, pp. 451-492.
- Metcalfe, A., „The Muslims of Sicily under Christian Rule”, în G.A. Loud, A. Metcalfe (ed.), *The Society of Norman Italy*, Brill, 2002, pp. 289-317.
- Metcalfe, A., *The Muslims of medieval Italy*, Edinburgh University Press, 2009.
- Migeon, G., Saladin, H., f.a., *Art of Islam*, Parkstone Press International, New York.
- Nicklies, Ch.E., „The Church of the Cuba near Castiglione di Sicilia and Its Cultural Context”, *Muqarnas*, Vol. 11, 1994, pp. 12-30.
- Nicklies, Ch.E., „Builders, Patrons, and Identity: The Domed Basilicas of Sicily and Calabria”, *Gesta*, Vol. 43, No. 2, 2004, pp. 99-114.
- Sourdel, D., Sourdel-Thomine, J., *Civilizația islamului clasic*, vol. II, trad. Eugen Filoti, pref. Aurel Decei, Ed. Meridiane, București, 1975.

Lista imaginilor – explicații și surse

Fig. 1. Catedrala din Palermo, porticul intrării de pe latura sudică. Sursă: Wikimedia Commons

Fig. 2. Coloană cu inscripție în litere cufice arabe la intrarea în Catedrala din Palermo. Sursă: Wikimedia Commons

- Fig. 3. Biserica San Giovanni degli Eremiti, sec. XII, Palermo. Sursă: Wikipedia
- Fig. 4. Biserica San Cataldo, sec. XII, Palermo. Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 5. Biserica Santa Maria dell'Ammiraglio (La Martorana), sec. XII, Palermo – cu modificările actuale. Fațadă barocă adăugată planului original. Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 6. Coloană arabă de secol XII în biserica La Martorana. Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 7. Muqarna, Capela Palatină, Sicilia, sec. XII. Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 8. Roger al II-lea în postură de suveran islamic (scenă pictată pe plafonul în *muqarna* al Capelei Palatine, Palemo). Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 9. Pictură de plafon (detaliu), *muqarna* din Capela Palatină, sec. XII, Palermo. Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 10. Entrelacuri de arce decorative la exteriorul corului Catedralei din Monreale, sec. XII. Sursă: Simona Drăgan, 2017
- Fig. 11. Fântână după modelul fântânilor de abluțiuni de tip arab, Catedrala din Monreale, sec. XII. Sursă: Simona Drăgan, 2017
- Fig. 12. Palatul Zisa, sec. XII, Palermo. Sursă: Simona Drăgan, 2017
- Fig. 13. Arhitectură arabo-normandă. Interior palățial, 1830. Imagine reprodușă în Antonino Buttitta, „Les Normands en Sicile”. Sursă: Wikimedia Commons
- Fig. 14. Sala della Fontana, Palatul Zisa, sec. XII, Palermo. Sursă: Jean-Pierre Dalbéra, via Wikipedia
- Fig. 15. Mozaicuri *alla persiana* din apartamentele regale ale Palatului Normanzilor, sec. XII, Palermo.
- Sursa imaginilor (doar pentru verificare/ consultare)
- Fig. 1. https://en.wikipedia.org/wiki/Palermo_Cathedral#/media/File:Palermo_BW_2012-10-09_12-09-53.JPG (30.08.2020)
- Fig. 2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Column_with_arab_inscription_%28Palermo_Cathedral%29.jpg (30.08.2020)
- Fig. 3. https://en.wikipedia.org/wiki/San_Giovanni_degli_Eremiti#/media/File:Church_and_refectory.jpg (30.08.2020)
- Fig. 4. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f1/San_Cataldo_Palmero_Aussen.jpg/1200px-San_Cataldo_Palmero_Aussen.jpg (30.08.2020)
- Fig. 5. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Palermo-Martorana-bjs.jpg> (30.08.2020)
- Fig. 6. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Column_with_arabian_writings_%28Martorana%29.jpg (30.08.2020)
- Fig. 7. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chapelle_Palatine-plafond_%C3%A0_muqarnas_peints.jpg (30.08.2020)
- Fig. 8. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Arabischer_Maler_der_Palastkapelle_in_Palermo_002.jpg (30.08.2020)
- Fig. 9. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Arabischer_Maler_der_Palastkapelle_in_Palermo_004.jpg (30.08.2020)
- Fig. 10-12. Foto: Simona Drăgan, 2017
- Fig. 13. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabo-NormanArchitecture.JPG> (30.08.2020)
- Fig. 14. [https://it.wikipedia.org/wiki/Sollazzi_Regi#/media/File:La_salle_de_la_fontaine_de_la_Zisa_\(Palermo\)_%286889178512%29.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Sollazzi_Regi#/media/File:La_salle_de_la_fontaine_de_la_Zisa_(Palermo)_%286889178512%29.jpg) (30.08.2020)
- Fig. 15. <https://www.alamy.com/ancient-mosaics-of-lions-in-palermo-italy-image327096022.html>

POST-AFECTIV ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

*drd. Carmen Emanuela Popa*¹

Abstract: The immersion of the egocentric baggage in the psychological reality of man belonging to the contemporary society is more and more profound, thus risking a distortion of the original condition, namely the free mind and spirit communication of human being in civilization. The gradual vitiation of language and the recognition of the *affective fruits* acquired as a result of socio-intimate tandems is one of the factors that offer conditions for the development of a behavioral scourge that risks causing irreversible damage to contemporaneity. Artistic language has always been available to man since prehistory, he did not know the shyness of a sentimental claim or the doubt of the desideratum. Modern and contemporary art, already passed through the purgatory of the *enlightenment* that limits access to the concrete of the present in favor of the *dream* impression, has the meritorious character to submit, to the eye of inner reverberation, feelings and convulsions, the raw urban poem under the assumed signature of contemporary human entity. Who in turn becomes an actor and a spectator, inspiring each other so that his voice can be heard and then go through a process of individual location sharing to mark his own statement in relation to the society that is becoming more dynamic and unpredictable. An interdisciplinary side of contemporary art is the experimental fashion area that today acquires speculative values. The clothing object with its conventional valences of applicability is propelled from its role with utilitarian function into an interpretive visual sphere. Thus, this discipline offers the opportunity for the garment it proposes to cover man to be the messenger, the witness and also a casual and uncompromising critic for the *wearer*, the object created can be a strong allusion to the outline of a character and a broad subject of a visual and anthropological analysis. The two concepts in question start from a common denominator, namely, the journeys of the human being in everyday life, the first describes the chivalrous reminiscences in what we call a constellation of feelings and the second, an x-ray of the issues of emission/ reception in the inter-human behavioral area.

Keywords: feel, post-affective, Renaissance, contemporary, urban expression, anatomy, human surrealism, 3D elements, cognitive regeneration, emotional conscience, organic silk, social allegory.

Omul contemporan aleargă. Conștiințe casanoviene impactează tărâmurile trăirilor supradimensionate ale unui Rilke din 2020. Deși, fără mărturii exegete, ființa umană a prezentului oscilează în propriile convingeri ca o pendulă foucault-iană între *eu* și *celălalt*, între constelația sinelui și universul nedeslușit al unei replici ale sale pentru care, se pare, singura unitate a congruenței o reprezintă făptura bio-mistică și mai puțin matrițele unui labirint identic cognitiv și imaginar.

Metodele de exprimare a unei *light virtue* ascunse în propriile peșteri umbrice sunt, de cele mai multe ori, evazive și simpliste, însă o conștiință de validare a intensității strălucirii acesteia există irevocabil și se manifestă involuntar și (a)pragmatic în contextele introspective și culturale, în general.

1. **drd. Carmen Emanuela Popa**, Visual Artist, Experimental Fashion Designer; *office@carmenemanuelapopa.ro*.

De la împărtășirea virtuților la asimilarea hranei valorice este o traiectorie aproape inexistentă și se armonizează pe principiul expir/ inspir, o ciclicitate beatitudinală întru desfătarea spiritului. Însă, al doilea set de virtuți ale unei piramide a desăvârșirii îl constituie nevoia de a da și a primi *sensitive conscience*, nevoia unei unificări duale, o întregire platoniciană a ființei.

SHOW Me Your Heart Project

Identitatea lucrării se referă la o osmoză vizuală dezvăluită de o individualitate ireversibil marcată de evoluția umanității, dar care nu este în afara istoriei, iar spiritul său încă tânjește după *romantism* sugerat de forme alegorice supradimensionate și o simbolistică vizuală puternică.

Astăzi, o cultură a afectului se conturează globalist și cu tendințe exacerbate de revendicare. Post-afectivul vorbește, de fapt, despre o augmentare și valorizare a manifestării unui *love affection* într-o eră pansexualizată, care nu comportă, în mod obligatoriu, o interdependență cu panromantismul.

Conceptul proiectului este o alegorie a societății contemporane care își pierde din ce în ce mai mult valențele emoționale, cele care definesc ființa umană și care își îndreaptă atenția către zorii unei ere *transhuman*-iste (termen contemporan anticipat de unul dintre primii profesori de futurologie care, în anii 1960, a predat *noile concepte despre om* la New School identificând persoane care adoptă stiluri de viață tehnologizate și viziuni ale lumii *tranziționale/ transumane*).

Proiectul relevă reperele estetice ale Renașterii italiene, un caracter care rămâne tușat de bogăția naturii lucrurilor – *rerum nature*, păstrând astfel contextul *environmental* al Veneției, cromatica unui cer pictural, materiale fine și mătase naturală în deplin contrast cu elemente grafice realizate în tehnica matlasării care poartă obiectul creat într-o dinamică sport, în juxtapunere cu elemente puternice vizual realizate cu materialități high-tech.

Materialele sunt shiny, costumele sunt foarte puternice, dar în același timp foarte sensibile. Mătasea a fost exploatată în diferite moduri de-a lungul istoriei modei, cu imprimeuri, structuri în relief etc., dar acest concept este diferit! [...] (Prof. Maria Bonifaciu – Universitatea IUAV, Veneția, Italia)

Este o aluzie la formele concrete de existență a ființei umane, un bagaj de sentimente și experiențe care provoacă stări inefabile, asimilări și distorsiuni augmentate sau peiorative, care transcend vizual discursul metaforic al veșmântului, dobândind astfel valențele unui obiect de artă.

Distorsiunile de formă, dar și combinațiile de materiale neconvenționale, apariția unui *outfit sport* realizat cu țesături luxuriante cum ar fi mătasea ecologică, fac din lucrarea expusă un obiect cu valori estetice într-o narațiune fictivă ce evocă monumentalitatea mix-ului stilistic în contemporan.

Conceptul lămurește un tablou al unei stilistici acosmogonice între *sky-soul immediate reality* prin construirea unui personaj atins de vulnerabilități afective, combinând cromatici diurne care descind, parcă, din contextele descriptive ale unei arheologii interioare imperfectibile, pure și inofensive ca o disciplină care promovează supremația absolutului vasal conceptualității *binelui*.

Materialități *bio silk* guvernează linia mantiiilor unor cavaleri ai Iluminismului italian într-o postură a dinamicii *sportswear* cu suprafețe matlasate, șireturi și gulere volumetrice.



Carmen Emanuela Popa / Show me your heart, Location IUAV University, Venice, Italy

Un element pregnant în autonomia discursului este reprezentat de o simulare a unui areal anatomic uman care sugerează musculatura superioară a spatelui. Element cu o încărcătură semantică emoțională ce pledează pentru simbolistica supliciului.

Omul nu va fi ocolit de această particularitate existențială care se manifestă într-o consistentă măsură asupra sa.

Materialități de natură industrială – folie termoplastică, transparentă, acoperă într-un tandem antagonic suprafețe tratate pictural cu o cromatică identică celei anatomice. Trapezul *erupe* din supulul veșmântului, pe lângă contexte satinat în pasteluri roz *peony* sau *bleu ciel*, compunând o irealitate posibilă în planuri tactile.

Ființa umană își poartă și își va purta destinul îndoit cu dramă, care se revelează ca o rană deschisă în fața ochilor săi lăuntrici și, uneori, în fața dezinteresată a celorlalți.

Inocența unui *coup de foudre* și caracterul său plenipotențial în spațiul dintre minte și suflet, de fapt spațiul care primește *iubirea* și care elimină ambiguitatea locativă a fenomenului care a fost adeseori atribuit, meritoriu, miracolului, ceea ce instigă la venerare. A venera sentimentul copleșitor al dragostei și a-i respecta luxul este cel mai înalt atribut al unei moralități personale și de însușire a unui drept fundamental.

Dintre toate formele de precauție, precauția în dragoste este, probabil, cea mai fatală adevăratei fericiri. (Russell, 2011/2017, pp. 163-164)

Lucru care nu poate fi consumat decât de cei doi poli ai implicării. A-ți întreține *inima* într-un stadiu ovulativ, iată esența unei mecanici de propulsare a sinelui în brațele post și neo-afectivului.

Caracterul excentric al proiectului are o maturitate stilistică și avangardistă



Carmen Emanuela Popa / Show me your heart, Location IUAV University, Venice, Italy

cu o viziune elaborată și complexă a obiectului vestimentar, în special, dar și asupra contextului artistic contemporan în general, despre frumusețea și drama umană.

Desenele și liniile euclidiene, alături de unele elemente de enunț, precum sugestia mușchilor sau a suprafețelor matlasate, alcătuiesc o imagine demonstrativă a ființei umane prezente, care poartă în fiecare zi simbolistica unei culturi de expansiune.

Tehnicile de reprezentare a elementelor grafice sunt picturale apelând la coloranți textili, dar și la tehnici de juxtapunere generând structuri 3 D.

Caracterele expuse în oglindă, vibrațiile formale aleatorii și figurative, exagerările proporțiilor pattern-ului clasic alcătuiesc o imagine de introspecție profund existențială în conformitate cu principiile reflecției imaginarului și autocunoașterii.

Personajul se pregătește, parcă, pentru un bal, în care contemporanul este lăsat în brațele istoriei, în jur cu nuanțele cerului *and with the hope of love*.

CHANGES [worldlove]

La polul opus, o slabă receptare a afectului în mediile sociale duce la excrescențe psiho-mentale de autoapărare, subiectivități evaziv asumate și o claustrare a individualității, depozitând la loc *sigur* sămburele afectiv. Între instinctul de reproducere și cel de supraviețuire există un *vital fuel* care îngemănează actorii umani la nivel de castă, teritorii, continente, macro și microcosmosuri interioare.

Colecția provoacă, prin conceptul de natură suprarealistă, dinamica vizuală a obiectului vestimentar care sugerează, în acest caz, un discurs al artei contemporane emergente.

Ideea colecției pornește de la o banală proteză dentară, care primește însușiri formale și proporționale în plan figurat, de plasticitate, în concordanță cu

Carmen Emanuela Popa / Show me your heart, Location IUAV University, Venice, Italy



un discurs artistic bazat pe întrepătrunderea elementelor artificiale din realitate cu elemente clasice sau neconvenționale din arealul modei contemporane.

Antiteza pusă în discuție se remarcă prin alăturarea bruscă a noțiunilor de confort/ disconfort, pe care o induce imaginea unei mandibule cu dentiție și obiectul vestimentar. Astfel, rozul diafan se confundă cu porțiunea gingivală, taftaua satinată vorbește la superlativ despre principii estetice relative, însă este o metodă vizuală de idealizare a stării pozitive și de acceptare de sine în lupta cotidiană.

Îmi plac mult lucrările. Mi se par foarte organice. Parcă vorbești de corpul uman (feminin mai degrabă) pe dinăuntru. Partea de jos îmi evocă un rând de dinți perfecți ceea ce îmi sugerează agresivitate și erotism. Faci sculptură din mătase și din pânză! (Ileana Cornea – Critic de Artă, *Artension Magazine*, Paris)

Reprezentarea și prezentarea corpului capătă complexitate printr-o serie de factori care depășesc aspectul fizic simplu, în special prin conștientizarea de a fi el însuși subiectul, dar și prin incidența cu mediul/ timpul și spațiul, punând astfel în valoare vulnerabilitatea ființei umane, incoerența și *multiplicarea* sa într-o serie de mijloace de autoexprimare și de schimbare a dimensiunii sale simbolice, într-o lume saturată de imagini (O'Reilly, 2010).

Cu un puternic mesaj referitor la două traiectorii conceptuale în schimbarea societății de astăzi, și anume preocuparea excesivă a omului pentru cizelarea aspectului exterior, care este, de multe ori, în contradicție cu acțiunile sale, și atacurile sociale prin metode subversive de sabotare cognitivă și *mind control*. Proiectul vizează lupta ființei umane în societatea actuală, purtată între problematicile existențiale și adversitatea societății, caracterizată de indolența afectivă, dar și cea rațională.



Carmen Emanuela Popa / Show me your heart, Location IUAV University, Venice, Italy

În opinia lui Noam Chomsky, una dintre sarcinile intelectuale importante în sfera politică și socială este aceea de a imagina această societate viitoare dreaptă, ceea ce impune crearea unei teorii sociale umaniste, care să se bazeze, pe cât posibil, pe concepte ferme și umane despre esența sau natura umană.

Schimbările se produc astfel într-un plan al esteticii peiorative prin agresiune și acțiuni dominatoare în scopul unei supremații iluzorii bazate pe pragmatism, infatuare cu accente mizantropice, de care umanitatea devine astăzi conștientă. Subiectul este mai mult unul particular, despre care se vorbește în mod rezervat, însă face parte pregnant din viațile noastre.

În contemporaneitate *natura statică* se metamorfozează în compoziții dinamice, percepția idealizată a simbolurilor a fost înlocuită cu emoții de natură conflictuală, care pot fi peiorative, dar și mirifice. Legăturile noastre culturale cu natura, sub diverse forme de elogiare, sunt acum scoase din istorie și reinterpretate cu mijloacele moderne de a vedea realități interioare/ exterioare, care conțin deopotrivă valori morale și de puritate, dar, în egală măsură și brutalitate, și imprevizibil. În lucrarea sa din 2005, *Lips of Thomas*, Marina Abramovich protestează utilizând propriul corp supus unei suferințe autoprovoicate, în defavoarea convențiilor sociale și a regimurilor politice nedrepte.

Arta contemporană poate fi perplexă și frumoasă, provocatoare și controversată. (Hopkins, 2000)

Într-o lume în care paralelismul informațional și de feedback *cauză-efect commitment* sunt stratificate pe categorii de logici *post-human* (Sorgner, Hughes, 2017), fragilitatea entității umane se simte într-o improbabilă derivă. Inseminările cognitiv-manipulative asediază societatea în favoarea clandestină a unei supremații individuale, fără un conținut al veleităților morale și harice.

Cultul personalității este lustruit precum un *pet* supradimensionat al lui Jeff Koons, un balon charismatic, care, spre deosebire de valoarea metaforică uriașă pe care artistul o propagă, alura depersonificată în esență spirituală a omului prezent, a omului prefabricat, a individualității *fastfood*-iene în materie de relaționare, iese la iveală din mulțime, implorând supremație. Însă, sub incidența legilor universale, natura, care printr-un perpetuum mobile face lobby frumuseții, armoniei unei cvasigeometrie morfologice, moleculare, o strategie neinvazivă pe care o pune în slujba și spre ceea ce am putea denumi un hedonism al spiritului, provoacă un antagonism la insinuările meschine ale acțiunilor cu caracter limitat și *adestinal* ale omului ale cărui intenții își pierd noblețea și caracterul savant al scopului. Scopul de a victimiza a fost dintotdeauna unul de evocare a fragilității conștiinței celui care practică acest proces și care, în definitiv, se autoridiculizează.

În contrapost cu seriozitatea pe care și-o abrogă subiectul colectiv orientat către linșaj al *positive*-lui, apar mesaje în artă, de contracarare a unui *deviate behavior* în societate. Turnanta anilor '90 are un discurs dominator și incisiv, un impact structural major asupra artei, în general, mai ales odată cu apariția mijloacelor tehnice ale digitalizării. Astfel Matthew Barney elaborează o parodie umoristică la adresa aspirațiilor (non) peiorative masculine, dramatizând dezideratele de a transcende firescul uman și a contura o sinteză bio-mecanică. Vezi hibridizarea *Still from Cremaster 4*. Conceptualismul provoacă deja multe consecințe vizuale ambivalente, de caracterizare hiperbolică și ironizare, penetrante la adresa societății (Hopkins, 2000).

Violența asupra emoțiilor a fost și rămâne unul dintre cele mai obscure aspecte ale făpturii umane. Radicalitatea cu care trebuie să se riposteze asupra acestui fenomen generând un caracter continuu și de asumare a omului cu o intelectualitate avansată, dar și o inteligență emoțională care să devanseze nivelurile non-sensuale în cazul unor abuzuri *mal conscience*.

Expresia putere negativă folosită uneori, trebuie trecută în registrul procedeeelor retorice facile, care nu au o reală relevanță pentru expertizarea realității sociale. Din păcate puterea are un efect generator și circular (Giddens), fiind, contra eticii, un ingredient activ al relaționării. (Dicționar al gândirii sociologice, 2009, p. 368)

Puritatea deține o forță inimaginabilă în fața perenității negativului ca formă apersonală de (con)viețuire. Licărul ontologic al prezenței *binelui* se va vedea de fiecare dată, după un tratament ciclonic asupra individualității.

Spațiul imaginar constituie liber și imediat în fiecare clipă orizontul și speranța ființei umane în perenitatea sa. Imaginarul este cel care apare drept refugiu suprem al conștiinței. (Durand, 1977, p. 534)

Lumea se va schimba, însă caracterul princiar al unei conștiințe elevate va denunța orice formă de distrugere. Acesta este unul dintre principiile pe care se poate baza omul contemporan în fața adversităților erei viitorului.

Personajul poartă alura candidă, semn al unei stări de perpetuă regenerare cognitivă și emoțională și de elogiare a stării de grație la care tinde și pentru care luptă pentru salvarea ființei umane și accederea sa la niveluri avansate de conștiință, acolo unde un pacifism absolut creează stări de binefacere întregii umanități.

Câtă vreme te poți uita fără teamă la cer, vei ști că lăuntric ești pur și că, oricăr fi îți vei regăsi fericirea (...). O religie, nu contează care, îi ține totuși pe oameni pe calea cea bună. Nu e vorba de frica de Dumnezeu, ci de înalta prețuire a onoarei și conștiinței proprii. (Frank, 2011/2016)

BIBLIOGRAFIE:

- Borlandi, Massimo, Boudon, Raymond, Cherkaoui, Mohamed, Valade, Bernard, *Dicționar al gândirii sociologice*, Ed. Polirom, Iași, 2009.
- Chomsky, Noam, *Requiem for the American Dream: The 10 Principles of Concentration of Wealth & Power*, Ed. Seven Stories Press, 2017.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977.
- Frank, Anna, *Jurnalul Annei Frank*, Ed. Humanitas, București, 2011/2016.
- Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, 2000.
- O'Reilly, Sally, *Le Corps dans l'art contemporain*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 2010.
- Russell, Bertrand, *În căutarea fericirii*, Ed. Humanitas, București, 2011/2017.
- Sorgner, Stefan Lorenz; Hughes, James, *The Journal of Posthuman Studies*, Penn State University Press, 2017.

Nota editorului

Proiectul *SHOW Me Your Heart* al artistei Carmen Emanuela Popa a fost prezentat în cadrul departamentului PhD. Fashion Design al Universității IUAV, Veneția, Italia, în 2018, cu ocazia finalizării programului bursei de studii acordate de Universitatea Națională de Arte, București.

Conceptul *CHANGES [worldlove]* face subiectul celei mai recente lucrări a artistei, proiect prezentat la începutul anului 2020/ *Virtual window*.

Carmen Emanuela Popa este cunoscută ca o militantă antivioolență; în anul 2017 participă în calitate de Visual Arts Partner în cadrul Proiectului Internațional UNESCO'S Academy of Young Women. The Fight Against Xenophobia, Extremism and Aggression.

PRINTUL TEXTIL ÎN CONTEXTUL SUSTAINABLE ART ¹

drd. Ruxandra Eugenia Socaciu ²

Abstract: The concept of sustainability is currently omnipresent in almost every aspect regarding human activities. The themes of sustainable energy, economy or agriculture can be identified as central point of regular debates. By analogy, sustainable art identify itself in harmony with the principles of sustainability, and it is produced taking into account the impact on the environment and society.

While globalization and migration spread, and culture as a living entity evolves toward a universal language, the cultural loss appear. The human being is born and live inside the culture which he learns to adapt to, embrace and even more, creates, contributing along his existence more or less in its development through the adaptation process itself and determine the culture modelling with its downs – cultural loss and advantages – cultural sustainability.

Regarding the cultural heritage from the perspective of cultural recovery of its constitutive elements, lost along the evolution of society, experimenting the use of vegetal pigments, and improving lost techniques in artistic expression in order to adapt to contemporary conceptual exigency can be considered as a sustainable attitude in creation process.

Keywords: sustainability, art, society, culture, cultural loss, cultural recovery, textile print, dye, vegetal pigments.

1. O PRIVIRE DIN PERSPECTIVĂ ANTROPOLOGICĂ

1.1 Devenirea culturală a omului

Însumând accepțiunile conform cărora antropologia, în calitate sa de știință holistică, studiază condiția umană în integralitatea sa, determinată de laturile biologică și culturală, se poate afirma că este caracterizată prin analiza proceselor adaptative și evolutive prin care ființa umană se raportează la mediul natural și social.

Prin acest proces complex care presupune învățarea și transmiterea unui set de reguli și informații constituind moștenirea unui grup social de la societate către individ (Mișu, 2000), se creează premisa evoluției. Primind *de-a gata* de la societate bagajul complex care însumează evoluția precedentă, individul are toate condițiile să contribuie la construirea următoarei etape evolutive a grupului căruia îi aparține.

Parte a unei societăți umane, indivizii contribuie la formarea bagajului cultural pluridimensional și la schimbarea evolutivă, cultura modelându-se în timp sub acțiunea *folosirii* ei de către membrii comunității. În sens invers, cultura modelează indivizii conferind un anume tip de identitate specifică/ particulară care favorizează apariția *etnocentrismului*³, fenomen cu atât mai accentuat, cu

1. Artă creată în armonie cu principiile sustenabilității, ținând cont de ecologie, egalitate socială și conservarea resurselor pentru generațiile următoare.

2. **Drd. Ruxandra Eugenia Socaciu** este doctorand al Universității Naționale de Arte București, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România. Născută în Curtea de Argeș, a absolvit Universitatea Națională de Artă din București, Facultatea de Arte Decorative și Design, specializarea Artă Textilă în anul 2003. Membru UAP din 2006, Filiala Pitești; *socaciu_ruxandra@yahoo.com*.

3. Concepție a grupurilor umane care se bazează pe ideea că cea mai bună cultură este a lor și astfel este utilizată ca etalon de evaluare a celorlalte culturi.

cât societățile umane sunt mai izolate și prezintă *granițe* mai puțin permeabile. Aspectele pozitive ale etnocentrismului sunt legate în principal de favorizarea coeziunii grupului uman, însă pot exista evoluții negative conducând spre *închidere culturală*⁴ și *agresivitate ideologică*⁵.

O societate nu poate exista fără cultură tot astfel cum o cultură nu poate exista fără societate. (Ibidem, p. 92) Cultura creează cultură, se autogenează și se autosusține. S-ar putea afirma că existența culturii a început atunci când procesul numit astăzi *enculturație*⁶ a luat ființă alimentat de capacitatea unică a omului de a învăța. De la acel moment zero și până astăzi a fost doar o chestiune de timp. Enculturația produce cultură și afirmația în sens invers este cât se poate de adevărată.

Omul se naște și trăiește în cultură, pe care o învață și pe care la rândul său o transmite, și mai mult, o creează, contribuind de-a lungul existenței sale, în mai mică ori mai mare măsură, la schimbarea acesteia prin însuși procesul de adaptare pe care fiecare individ îl parcurge de-a lungul vieții, în cadrul comunității din care face parte. Se poate vorbi astfel despre conceptul de *sustenabilitate culturală*.

1.2 Sustenabilitate culturală

Conceptul de *sustenabil* este de actualitate astăzi în aproape toate domeniile. Se vorbește despre energie sustenabilă, economie sustenabilă sau agricultură sustenabilă.

În calitate de concept, sustenabilitatea se definește ca fiind caracteristica unei activități antropice de a se desfășura fără a epuiza resursele disponibile și fără a distruge mediul, deci fără a compromite posibilitățile de satisfacere a nevoilor generațiilor următoare. *Criteriul sustenabilității cere îndeplinirea condițiilor necesare pentru un acces egal la baza de resurse de către fiecare dintre generațiile viitoare* (Zaman, Gherasim, 2007), fie aceste resurse de natură materială sau de natură cognitivă.

Prin analogie, *arta sustenabilă* se identifică prin armonie cu principiile sustenabilității și este produsă luând în calcul impactul asupra mediului și societății.

Permanent omul a avut o relație complexă cu natura, mai mult chiar, a depins de resursele oferite de aceasta în toate aspectele vieții sale. Natura i-a oferit hrana și adăpostul necesare existenței fizice. Omul contemporan, trăindu-și viața în cutiile de beton și sticlă ale lui Le Corbusier și mai recent în plastic, sub toate formele sale, pare sigur că stăpânește natura, că ceea ce ea îi oferă i se cuvine, că relația este una de dominare și nu de reciprocitate și interdependență. *Criza globală a nesustenabilității nu privește doar apanajul existenței fizice a civilizației, ci este și o criză psihologică a umanității* (Kagan, 2012, p. 10), devenind astfel necesară abordarea sustenabilității atât din perspectivă *environment-ală*⁷, cât și din perspectivă culturală.

Exploatarea nemiloasă a resurselor, fără preocuparea pentru efectele nocive asupra mediului, ajunsă la apogeu în perioada socialistă în zona geopolitică a României, a produs efecte resimțite în toate nivelurile existenței societății (Fowkes, 2014).

4. Deschidere/ închidere culturală – gradul de receptivitate a unei culturi față de alte culturi.

5. Fenomen de manifestare a unor convingeri etnocentriste – ex. rasism.

6. Proces de asimilare a unei forme de cultură, prin instruire și educație, pe toată perioada vieții; adaptare culturală.

7. Environment (engl.)– mediu.

Interesul pentru *natural* pare a fi într-o continuă creștere, deși nu avansează în tandem, direct proporțional, cu interesul pentru *natură*. De multe ori nici asocierea dintre cei doi termeni, *natural* și *natură*, nu pare necesară, cu atât mai mult interdependența lor să fie înțeleasă ca implicită.

Omul, inițial o prezență discretă și fragilă, a evoluat grație înzestrării sale cu o calitate deosebită, mai valoroasă decât forța fizică sau mărimea: capacitatea de a învăța. Din integrat în mediu, el a devenit *creator de lumi*. Această calitate a făcut ca omul să devină, prin metamorfoza speciilor umanoide, un individ care există *prin și în* propria-i creație, un *Dumnezeu* al propriei lumi. Și tocmai această evoluție ridică astăzi întrebări, iar *omul nou* își pune problema dacă *Creația* lui, construită prin înlocuirea și digerarea mediului natural, poate supraviețui acestuia, îl poate înlocui în totalitate sau depinde totuși, în existența sa, de acesta, în același mod ca și *omul vechi*. Aceste preocupări au probabil rezonanță în diverse comunități din zone geografice diferite, întrucât, fără a se lua în calcul manifestările culturii din ariile artelor și literaturii, la nivelul existenței comune se pot observa inițiative care se pot încadra în direcția acțiunii către dobândirea unor elemente specifice existenței sustenabile. Deși la nivel oficial aspectele economice primează, comunitățile umane exprimă astfel de preocupări, fie că sunt exemplificate prin apariția grădinilor urbane (Kagan, 2012, p. 15) fie prin acțiuni de mai mare amploare socială cum sunt acordurile de *fair trade*⁸ care încurajează agricultura sustenabilă și conștientizarea impactului acțiunilor umane asupra mediului.

1.3 Pierdere culturală⁹

Imersiunea totală și necondiționată a ființei umane în propria *Creație* aduce inevitabil cu sine autosuficiența și uitarea specifice succedării generațiilor și epocilor istorice. Valorile trecutului devin simple informații puțin sau deloc relevante pentru majoritatea oamenilor, iar sensul lor se pierde, la fel ca și înțelegerea semnificațiilor.

Evoluția presupune și pierderea/ înlocuirea unor elemente constitutive ale setului general complex de *habitusuri*¹⁰ și procese culturale, determinată de modificările mediului induse de evoluție.

Evident pare a fi faptul că, pe măsură ce globalizarea și migrația contemporană cuprind în tot mai largă măsură, sub forma unei rețele neuronale interconectate, populațiile umane, iradiind atât vertical, cât și transversal toate nivelurile sociale și cognitive, cultura, precum un organism viu, pare că evoluează spre vaporizarea granițelor simbolice, către un limbaj universal valabil. Întrebarea pertinentă în această ipoteză ar fi dacă semnificantul particular/ specific diverselor popoare nu ar putea deveni, în viitorul mai mult sau mai puțin îndepărtat, unul și același pentru toți oamenii, coexistând într-o societate globalizată până la nivel *unicultural*. Sau poate

8. Acord internațional care promovează echitatea și sustenabilitatea în producerea de bunuri și schimburile comerciale în care sunt implicate țări în curs de dezvoltare.

9. Pierderea culturală este descrisă ca pierdere a culturii unei persoane. Pierderea culturală extinsă apare atunci când motorul schimbării vine din exteriorul grupului, schimbările sunt majore și rapide, determinând imposibilitatea controlului culturii asupra ritmului schimbării. Pierderea culturală are de obicei conotație negativă (Lena E. Hall, *Dictionary of Multicultural Psychology: Issues, Terms, and Concepts*, SAGE Publications, 2012, p. 43).

10. Mod personal ori generic de a fi, a gândi, a acționa sau a reacționa în conformitate cu valorile normale, principiile reprezentative sau dominante dintr-o cultură sau dintr-un sistem social.

reacția viscerală de supraviețuire datorată etnocentrismului nu va opune rezistență acestui proces distructiv din punct de vedere al *diversității culturale*.

Pe de altă parte, conexiunea omului modern cu procesele tradiționale de obținere a elementelor necesare supraviețuirii devine din ce în ce mai tangențială. Pragul este atât de înalt, încât în societățile actuale, mai cu seamă în cele urbane, indivizii nu cunosc sursa acelor elemente vitale care le asigură existența (hrana, încălzirea etc.) și cu atât mai puțin procesele care duc la transformarea elementelor din natură în produse de consum. Dispariția necesității legate de cunoașterea anumitor procese/ obiecte, anterior absolut indispensabilă, conduce inevitabil la dispariția acestora din contextul cultural actual ca parte a mecanismului de adaptare specific. Faptul că există indivizi din cadrul unui grup uman care încă cunosc anumite *trasee culturale*¹¹ nu determină păstrarea acestora în setul de habitusuri ale comunității respective, nemaifiind transmise generațiilor următoare, și implicit determină ieșirea acestora din procesul specific de enculturație și respectiv din *cultura momentului*.

Însuși obiectul lucrării de față presupune studierea oportunității revitalizării unui *traseu cultural pierdut*¹² (Pamfilie, Lupescu, 1914, pp. 6-12) ca element constitutiv al culturii actuale aflate într-un moment evolutiv în care se produce un fenomen extins de *pierdere culturală*¹³.

Ritmul pierderii culturale fiind la ora actuală extrem de alert, iar evoluția tehnologică fulminantă neputând duce decât la accelerarea acestei pierderi prin înlocuire/ uitare, pare dificil de anticipat direcția pe care culturile specifice o vor urma.

Prin accesibilitatea fără precedent pe care timpul prezent o oferă indivizilor, dar și grupurilor sociale, în egală măsură, favorizată de mediile tehnologice și de evoluția accelerată a mobilității umane, se poate constata tendința de mixare a elementelor care constituiau diferențe între oameni, respectiv între grupurile umane din care făceau parte.

Migrația contemporană produce melanjul caracterelor fizice specifice raselor, cât și al trăsăturilor culturale specifice populațiilor umane. Astfel, se poate accepta ideea că raporturile dintre general și particular, în accepțiunea de caractere/ caracteristici umane/ culturale, se află într-un proces de transformare și reasezare în cadrul evoluției actuale a societății umane la nivel global.

1.4 Recuperare culturală

Privind moștenirea culturală din perspectiva recuperării elementelor constitutive ale acesteia, pierdute de-a lungul evoluției societății agricole către societatea industrială (cu referire specifică la utilizarea coloranților vegetali), este lăudabilă inițiativa Academiei Române din anul 1897, în ședința din ianuarie, când se lansează *Concursul relativ la cromatica poporului român*.¹⁴ Prin această

11. Proces complex care cuprinde cunoștințe și tehnologii specifice ce conduc la obținerea unui produs cultural într-o societate umană.

12. Autorii descriu stadiul cunoașterii meșteșugului la nivelul populațiilor rurale investigate (pp. 6-12). Concluzia este: *În cercetarea noastră, ne-am încredințat pe deplin că meșteșugul boitului să uitat aproape cu totul în popor* (p. 6).

13. Asimilată aici dispariției unor obiceiuri, procese sau tehnologii din cadrul existenței unei populații umane din cauze evolutive.

14. *Buletinul societății de științe, al Academiei Române*, anul al VI-lea, nr. I, ianuarie - februarie 1987, pp. 18-20.

propunere se inițiază luarea unor măsuri care să prevină pierderea definitivă a cunoașterii proceselor și informațiilor legate de folosirea *plantelor tinctoriale*¹⁵ în *industria casnică* a poporului român și se acționează în direcția conservării acestei părți a patrimoniului cultural prin lansarea unui apel de cercetare și colectare de rețete și procedee privitoare la acest meșteșug din zonele rurale ale României.

Apelurile Academiei Române duc la publicarea în anul 1904, în numărul din mai al *Buletinului societății de științe*, a șase culegeri de rețete de vopsire folosind coloranți vegetali, practicate în satele românești, adunate din diverse zone ale României, din cele 74 de memorii depuse în urma apelului, și la publicarea în anul 1914, sub egida Academiei Române, a lucrării complexe „Cromatică Poporului Român” de către Tudor Pamfile și Mihai Lupescu. În cea din urmă lucrare se remarcă precizările autorilor asupra caracterului incomplet al informațiilor culese și precizările referitoare la dificultatea identificării persoanelor care mai puteau deține informații legate de materialele folosite și procesele de urmat. Motivul unic identificat ca responsabil pentru obstacolele întâlnite de culegători este indicat ca fiind dispariția din memoria populațiilor rurale a proceselor respective, cât și a informațiilor care le făceau posibilă existența (Pamfile, Lupescu, 1914).

Întreg procesul de culegere pare a fi similar culegerii literaturii folclorice, rețetele și procedeele de producere legate de vopsirea cu plante în gospodărie fiind găsite de culegători la stadiul de amintire, în cel mai bun caz, atunci când femeii bătrâne care practicaseră vopsirea erau aflate în viață, dar cel mai adesea la stadiul de *folclor oral*, de informații fragmentate transmise din gură în gură fără a fi practicate și pe deplin cunoscute și înțelese de către cei intervievați. Astfel, la începutul anilor 1900, procesul cultural studiat era deja dispărut; mai mult, distanța temporală era suficient de mare, astfel încât majoritatea rețetelor autentice existente, fiind culese de la povestitori, nu prezintă indicații precise de proces, ingrediente, cantități, nemaifiind deloc utilizate de cel puțin două generații.

Ținând cont de informațiile prezentate anterior, apare aspectul temporal al transformărilor culturale legate de vopsitul cu plante. Se poate observa că perioada de timp de la apariția coloranților sintetici (începând cu anul 1856, când Perkin a descoperit moveina), produși industrial pe scară largă în secolul al XIX-lea, și primele lucrări care își propun culegerea de informații despre acest proces pierdut, din mijlocul populațiilor rurale care l-au practicat, este de aproximativ patru decenii.

Această perioadă nu poate fi considerată ca perioadă de pierdere culturală a procesului studiat ca atare, întrucât este necesar a se ține seama și de timpul trecut de la sintetizarea coloranților artificiali și producerea lor la scară industrială până la pătrunderea lor efectivă în zonele rurale ale României, prin intermediul comercianților evrei (știut fiind faptul că industria românească nu a produs coloranți sintetici până în anul 1944).

Procesul asimilării noilor tehnici de vopsire putea fi încetinit atât de reticența de sursă tradiționalistă și conservatoare a țăranilor, dar și de lipsurile materiale și sărăcia populațiilor rurale, aspectul financiar neputând fi neglijat, țăranii nedispunând de lichiditate financiară.

În această perioadă de patru decenii precizată anterior, care include

15. Plante care conțin pigmenți și au proprietatea de a colora.

intervalul de timp necesar procesului de transformare culturală, suferit de aspectul cercetat, trebuie asimilată și perioada de timp intermediară în care cele două procese au coexistat, până la înlocuirea totală.

Putem presupune că această *rețetă a uitării* este aplicabilă multor procese tehnologice tradiționale dispărute, și nu doar celui studiat în lucrarea de față.

Având în vedere amploarea pierderilor culturale provocate de revoluția industrială și de evoluția societății, este necesară aprecierea la justa valoare a demersurilor cercetătorilor mai sus menționați, ale căror eforturi și implicare au produs materiale documentare valoroase pe care cercetarea viitoare se poate baza.

Se poate aprecia că aceste lucrări pot sta la baza cercetărilor viitoare legate de valorificarea responsabilă a resurselor mediului natural, ceea ce și lucrarea de față își propune.

Lipsa de informații precise legate de procesul tehnologic implicat de vopsirea tradițională a fibrelor textile cu plante, pe teritoriul României, a reprezentat o provocare și pentru alți cercetători, studii în domeniul chimiei fiind realizate și identificându-se în condiții de laborator lanțuri procesuale care să permită extragerea, aplicarea și fixarea coloranților vegetali din flora României în procesul vopsirii fibrelor textile naturale prin procedee artisanale, completând astfel verigile lipsă și permițând recuperarea în întregime a informațiilor pierdute (Bâtcă, 1994).

2. SUSTENABILITATEA MATERIALĂ A CREAȚIEI ARTISTICE

Context

Informațiile devin cunoștințe doar prin utilizarea lor, iar intervenția intimă, de *meșteșugar*, a artistului asupra *materialului* aduce plusvaloare prin reinventarea moștenirii culturale în relația dintre om, mediu și societate.

Demersul de față se încadrează în înțelegerea nevoii de întregire a *moștenirii culturale* și de transformare a unor informații culese din surse diverse în experiențe de viață traduse în cunoștințe durabile, transmisibile. Mai mult decât atât, urmărește să contribuie la reînnoarea unei legături milenare între om și natură și la efortul de întregire a *memoriei colective*.

Pornind de la *natural*, din punctul de vedere al materialelor, trecând prin *artizanal*, din punctul de vedere al tehnicilor de lucru, și receptând procesul prin filtrul contemporaneității, se poate construi un spațiu artistic caracterizat prin integrarea moștenirii culturale și naturale caracteristică spațiului fizico-temporal românesc în creația artistică a timpului prezent.

Întrebările legate de dimensiunea procesului de creație desfășurat în lipsa descoperirilor științifice și avantajelor globalizării necesită răspuns. Cum ar fi dacă culorile, mediumurile¹⁶, suporturile de lucru industriale nu ar exista? Cum ne schimbă sau ne influențează devenirea personalității creatoare acest *de-a gata* cotidian?

2.1 O abordare materială sustenabilă

Vopsitul și prelucrarea fibrelor textile (Stoica, Doagă, 1977) este o preocupare străveche a oamenilor (Grömer, 2016), iar apetitul pentru frumos a determinat prețuirea celor care practicau acest meșteșug. Coloranții reprezentau un bun de preț și o marfă valoroasă (Șofranksy, 2008).

16. Substanțe cu proprietăți de liant, folosite ca baze pentru emulsionarea pigmentului.

Colorarea fibrelor textile naturale folosind pigmenți vegetali se practică încă din epocile preistorice (Grömer, 2016), iar procedeele folosite nu diferă astăzi față de cele din vechime.

Vopsirea naturală nu se practică în prezent pe scară largă; mai mult, putem spune că acest procedeu, atât de intim fiecărei gospodării odinioară, este aproape dispărut (Pamfilie, Lupescu, 1914).

Introducerea coloranților sintetici în secolul XIX, disponibilitatea acestora pe scară largă, accesibilitatea (Bâtcă, Tomescu, 1984) și ușurința în utilizare (Pamfilie, Lupescu, 1914, p. 7)¹⁷ au determinat, alături de migrația populației din mediul rural (unde apropierea de natură și de resursele ei era firească) către mediul urban, declinul meșteșugului vopsitului cu plante.

Această tehnică veche necesită pregătire specială și este consumatoare de timp. Începând de la culegerea plantelor, în cantități deloc neglijabile, uscarea acestora atunci când rețeta prevede astfel, extragerea colorantului, prepararea mordanților și până la vopsirea efectivă, operațiile necesare sunt de durată (Bâtcă, 2004). Restrângerea zonelor de vegetație sălbatică, limitarea accesului la fibrele textile folosite în gospodărie și schimbarea obiceiurilor care guvernează existența micilor grupuri umane, determinate de dezvoltarea industriei și agriculturii, au contribuit în egală măsură la dispariția îndeletnicirii vopsitului cu buruieni (Pamfilie, Lupescu, 1914)¹⁸.

Coloranții sintetici sunt imediat disponibili, ieftini, ușor de folosit și oferă o paletă largă de culori vibrante (Bâtcă, Tomescu, 1984). Prin comparație, colorarea naturală a fibrelor textile necesită un proces elaborat și de durată, presupunând parcurgerea unui *traseu cultural* complex care începe cu identificarea surselor tinctoriale și auxiliare necesare pentru obținerea fiecărei culori în parte și, trecând prin etape laborioase și îndelungate (Frumușeanu, Anastasiu, 2008), conduce la obținerea de nuanțe cromatice subtile, intermediare, fără a atinge purități pigmentare și intensități vibrante¹⁹.

Această comparație permite o mai bună înțelegere a motivației care a determinat renunțarea, din considerente economice în cea mai mare măsură, la folosirea vopselelor naturale în procesul de producere a textilelor, atât la nivel artizanal/ familial, dar mai cu seamă la nivel standardizat. Se explică astfel pierderea culturală suferită prin dispariția traseului cultural al *boirii*²⁰ fibrelor, firelor și materialelor textile în gospodărie, dar și în *boiangerie*²¹, utilizând resursele primare puse la dispoziție de mediul natural și mijloacele cognitive dobândite prin intermediul transmiterii din patrimoniul cultural moștenit.

17. În această lucrare sunt redată mărturii ale persoanelor intervievate în cadrul cercetărilor de teren realizate. „Ghervănoaie și Marioara lui Vasile Rusu din Bogdănești, Suceava zic: Ei amu-i bine de-a boitului, nu ca mai demult să ai grija strânsului buruienilor; amu te duci la târg...”

18. Autorii încearcă identificarea factorilor determinanți în dispariția meșteșugului vopsitului cu buruieni și enumeră următoarele aspecte: „1 - Împuținarea livezilor și a pădurilor. 2 - Părăsirea îndeletnicirilor casnice de către gospodine. 3 - Împuținarea lânii și a cânepii. 4 - Năvala industriei mecanice și a substanțelor cromalice”.

19. Vezi Anexa 1, eșantioane de materiale textile imprimate folosind coloranți vegetali rezultate în urma experimentelor de imprimare efectuate în cadrul cercetării de față.

20. Vopsire.

21. Vopsitorie.

Privindu-le din perspectiva sustenabilității, vopselele sintetice disponibile, accesibile și larg răspândite provoacă daune deja demonstrate atât patrimoniului biologic uman, prin potențialul alergic și toxic pe care îl prezintă, cât și mediului natural, aducând atingere moștenirii naturale rezervate generațiilor viitoare, prin poluarea chimică pe care procesul producerii, dar și folosirii lor o determină (Starovoitova, Odido, 2014). Industria textilă modernă este unul dintre cei mai mari poluatori ai planetei (Siegle, 2011). *Deciziile asupra dezvoltării economice trebuie luate avându-se în vedere costurile poluării potențiale și deteriorărilor aduse mediului, precum și valoarea resurselor care sunt consumate.* (Zaman, Gherasim, 2007)

Un rol deloc de neglijat în dimensiunea acestui proces îl are schimbarea culturală legată de perceperea hainelor și textilelor ambientale (Kozłowski, Bardecki, Searcy, 2014). Schimbarea intervenită a avut loc la nivelul habitusului de utilizare a textilelor, odată cu modificarea modului de a le produce indus de apariția coloranților și fibrelor textile sintetice (Bâtcă, Tomescu, 1984) care au determinat standardizarea și industrializarea acestui proces preponderent artizanal.

Astfel, accesibilitatea și reducerea timpului și costului de producție au supradimensionat aspectul economic/ comercial al producției textilelor și implicit formarea și consolidarea percepției despre textile ca fiind bunuri de larg consum, mai mult, percepția extinzându-se până la a le considera *consumabile, chiar articole de unică folosință* (Nerurkar, 2016). S-ar putea afirma că ne aflăm într-un moment al civilizației umane în care interesul comercial primează și implicit determină consolidarea unei *culturi a obiectului de unică folosință*, ale cărei rădăcini se pot identifica în modelul societății bazat pe *dorința* de a avea, și nu de satisfacerea *nevoilor*, care sunt deja în totalitate acoperite (Ruediger, 2006), dublată de dispariția în rândul populațiilor umane a unor abilități ancestrale de supraviețuire/ existență.

2.2 Provocările tehnice ridicate de procesele sustenabile de creație

Provocările acestui tip de demers artistic sunt reprezentate din punct de vedere tehnic de limitările determinate de folosirea *resurselor materiale provenite din natură* și de aplicarea de *tehnici de lucru artizanale*. Această utilizare selectivă a materialelor de lucru presupune cercetare și experimente, devenind astfel element determinant în procesul de creație.

Etaplele cercetării procedeelor tehnologice, parte a muncii de artizan a creatorului, nu pot fi excluse din procesul creator.

Identificarea plantelor cu proprietăți tinctoriale folosind surse bibliografice legate de vopsirea cu plante, dar și procedeul experimentului, conceperea și perfecționarea prin experimente a metodei optime de preparare a soluțiilor colorate pentru imprimare, dar și a procedeeului de fixare cel mai eficient, concretizate în experimentele repetate, realizate pe eșantioane de materiale (vezi Anexa 1) care evidențiază procedeele cele mai eficiente în cazul imprimării, atât pentru obținerea consistenței optime a soluției de colorant, cât și pentru impregnarea și fixarea culorii, sunt etape care construiesc coloana de rezistență a procesului de creație. Eșantioane material-temporale ale *eșecului* sau *reușitei* construiesc pixel cu pixel umbra formei finale a operei de artă.

În România, vopsirea firelor textile din fibre naturale folosind coloranți vegetali s-a practicat pentru realizarea de țesături, cusături și broderii (Stoica, Doagă, 1977). Meșteșugurile tradiționale ale poporului român, legate de textile și

îmbrăcăminte, nu includ imprimarea materialelor textile.

Fie că erau realizate pentru îmbrăcăminte sau decor, textilele se lucrau prin țesere în mai multe culori sau coasere. Aceleași tehnici s-au folosit până la apariția imprimării industriale. Spre deosebire de vopsire și neavând rădăcini în istoria meșteșugurilor românești, imprimarea cu pigmenți vegetali nu are tradiție și nu a fost cercetată și abordată pe larg în lucrări de specialitate.

Pentru imprimarea materialelor textile este necesară identificarea de soluții pentru extragerea, prepararea și fixarea coloranților vegetali provenind din plante cu proprietăți tinctoriale specifice zonei geografice a României, pe țesături realizate din fibre naturale, în condițiile imprimării artisanale, urmărindu-se ca soluțiile folosite să provină din natură și să fie preparate în atelier, iar aditivii utilizați să se obțină din substanțe naturale în atelier.

Se poate afirma, privind comportamentul cultural al omului prin prisma dobândirii calității de individ social, că societatea umană este caracterizată prin standardizare atât la nivelul interacțiunii sociale prin intermediul comportamentului, cât și la nivel material prin produsele grupului uman. Această standardizare este esențială existenței culturii, facilitând procesul transferului de informații între individ și grupul uman din care face parte.

Din această perspectivă, este necesar ca rezultatele experimentelor să se concretizeze în standardizarea de rețete, tehnici și procedee care permit repetarea și determină predictibilitate în procesul de creație. Din aceste considerente, toate materialele și instrumentarul folosite trebuie să fie accesibile, potrivite pentru constituirea unui mod de lucru repetitiv.

Similitudinea cu vopsirea naturală apare ca evidentă și la prima vedere nu prezintă provocări deosebite, mai ales în prezența unei tradiții milenare, dar și a unor lucrări de specialitate care tratează pe larg procedeul vopsirii cu plante, oferind în detaliu informații despre întregul proces, începând de la recoltarea plantelor și până la finalizarea procesului de vopsire. În realitate, lucrurile se prezintă diferit. Principalele elemente care prezintă provocări în procedeul de imprimare, față de vopsire, sunt:

- *Consistența soluției colorate*, care pentru vopsit este lichidă, iar pentru imprimare trebuie să prezinte un grad de vâscozitate;

- *Aplicarea soluției colorate pe material*, care în procesul de vopsire se face prin imersiunea completă în baia de vopsire a materialului iar în cazul imprimării se realizează prin conturarea unui desen pe material prin aplicarea soluției colorate vâscoase cu ajutorul unei site serigrafice, a unui șablon, a unei ștampile sau liber cu instrumente pentru pictură;

- *Legarea pigmentului de fibra textilă*, care în cazul vopsirii se face prin fierberea materialului introdus în soluția colorată, procedeu care nu poate fi aplicat în procesul imprimării datorită necesității de păstrare a conturilor desenului și purității spațiilor albe;

- *Aplicarea mordanților și fixarea culorii*, care în vopsire se face prin introducerea fixatorilor în *flota*²² de vopsire urmată de fierbere, sau prin mordansarea materialului înainte sau după vopsire prin introducere în baie de *mordant*²³.

22. Baia, lichidul.

23. Substanță care fixează vopselele pe fibrele textile.

Metoda principală utilizată în cadrul dezvoltării procesului tehnologic este experimentul, realizat pe eșantioane de material, pentru a evidenția procedeele cele mai eficiente în cazul imprimării, atât pentru obținerea consistenței optime a soluției de colorant, cât și pentru impregnarea și fixarea culorii.

2.3 Sustenabilitatea socială a creației artistice

Opera de artă devine *sustenabilă material*, începând de la crearea materiei prime și până la finalizare, artistul fiind implicat în toate aceste procese.

Arta devine *sustenabilă social* prin includerea evenimentelor-simbol ale existenței umane – complementare trecerii timpului – sub aspect formal și informal în opera de artă.

Transpunerea materială a conceptului în formă, prin întruparea în obiect necesar, utilizabil, anonim, devine o necesitate în contextul sustenabilității.

Veșmântul, șervetul, drapajul, pot purta cu demnitate semnul concepției artistice, incluzând arta în cotidian și onorând memoria colectivă, restaurând astfel dreptul obiectului de a fi purtător al reprezentării artistice, caracteristic artei populare.

Opera de artă devine astfel experiență cotidiană tangibilă, integrată în existența banală, și nu exclusiv cultă.

Amprenta timpului este explorată prin expunerea operei de artă-obiect, ale cărei origini emerg din mediul natural și social, proceselor firești specifice celor două medii (utilizare zilnică, depozitare improprie, intemperii, incendii, inundații).

Arta devine astfel mărturie a existenței umane pe plan material și spiritual.

Aplicarea unor simulări de ardere, inundare, păstrare în condiții improprii conduce la obținerea unor *mostre de realitate socială* în artă.

Aducerea în armonie, atât formală, cât și privitoare la sensul coexistenței om-natură, presupune căutări în direcția metamorfozei formelor și sensurilor către *semne grafice* purtătoare de mesaj atât la nivel formal, cât și la nivel informal.



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9

- Fig. 1. Imprimare cu extract de foi de ceapă galbenă (*Allium cepa*) pe mătase naturală;
 Fig. 2. Imprimare cu extract de inflorescențe de salcie (*Salix babylonica*) pe lână;
 Fig. 3. Imprimare cu extract de flori de forșiția (*Forsythia intermedia*) pe lână;
 Fig. 4. Imprimare cu extract de foi de ceapă galbenă (*Allium cepa*) pe in;
 Fig. 5. Imprimare cu extract de boabe de fasole neagră (*Phaseolus vulgaris*) pe mătase naturală;
 Fig. 6. Imprimare cu extract de boabe de fasole neagră (*Phaseolus vulgaris*) pe in;
 Fig. 7. Imprimare cu extract de flori de iarbă neagră (*Calluna vulgaris*) pe mătase naturală;
 Fig. 8. Imprimare cu extract de fructe de afin negru (*Ribes nigrum*) pe mătase naturală;
 Fig. 9. Imprimare cu extract de fructe de afin negru (*Ribes nigrum*) pe in.

BIBLIOGRAFIE:

- Ashis Kumar, Samanta, Konar, Adwaita, *Dyeing of Textiles with Natural Dyes*, 2011, <http://intechopen.com/books>.
- Bătă, Agneta, *Vopsitul tradițional cu plante*, Editura Ceres, București, 2004.
- Bătă, Agneta, Marghereta Tomescu, *Vopsitul tradițional și modern în gospodărie*, Editura CERES, București, 1984.
- Cline, Elizabeth, *Overdressed: The Shockingly High Cost of Cheap Fashion*, Portfolio, 2013.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria Culturii și Civilizației*, vol. I, Ed. SAECULUM I.O., București, 2013.
- Fowkes, Maja și Reuben, *Green critique in a red environment: East European art and ecology under socialism*, ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology, 2014.
- Fowkes, Maja și Reuben, „The Principles of Sustainability in Contemporary Art”, Praesens: *Contemporary Central European Art Review*, 2006/1.
- Frumușeanu, Daniela, Anastasiu, Paulina, *Vopsirea cu plante tinctoriale între știință și artă*, Editura Universității București, 2008.
- Grömer, Karina, *The Art of Prehistoric Textile Making. The development of craft traditions and clothing in Central Europe*, Natural History Museum, Vienna, 2016.
- Hall, Lena E., *Dictionary of Multicultural Psychology: Issues, Terms, and Concepts*, SAGE Publications, 2012.
- Kagan, Sacha, „Toward Global(Environ)Mental Change, Transformative Art and Cultures of Sustainability”, Volume 20 of the Publication Series *Ecology*, Heinrich Böll Stiftung, Berlin, 2012.
- Kagan, Sacha, Kirchberg, Volker, *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*, Edition: 1, VAS, Germania, 2008.
- Kozłowski, Anika, Bardecki, Michal, Searcy, Cory, *Sustainable fashion: a re-conceptualisation of the role of fashion design*, Ryerson University, 19th DMI Academic Design Management Conference, 2-4 sept. 2014, Londra.
- Little, Tyler, *The Future of Fashion: Understanding Sustainability in the Fashion Industry*, New Degree Press, Potomac, SUA, 2018.
- Masłowski, Debra, *How To Dye Fabrics Using Natural Materials*, DIY Natural, <https://www.diynatural.com/natural-fabric-dyes>.
- Mihu, Achim, *Antropologie culturală*, Editura Napoca Star, Cluj Napoca, 2000.
- Moraru, I., Dim. Rizescu, G., Barzeanu, Nicolae, Balaban, Mihail, Salviu, G.P., „Cromatica poporului român – Boiangerie populară, Văpsitul popular”, *Buletinul Societății de Științe*, 28 mai 1904, pp. 176-286.
- Nerurkar, Olive, „Designing Sustainable Fashion: Role of Psychosocial Factors of Fashion Consumption and the Challenges of Design”, *Indian Journal of Science and Technology*, Vol. 9, 2016.
- Pamfile, Tudor, Lupescu, Mihai, *Cromatica poporului român*, Academia Română, Culegeri și Studii, Librăriile Socec&Comp. și C. Sfetea, București, 1914.
- Prisecaru, Dănuț, *Implicații sociale ale producerii de materii textile în epoca bronzului*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2014.
- Ruediger, John, *Globalized Culture, Consumption and Identity*, Actar D, Barcelona, Spania, 2006.
- Siegle, Lucy, *To Die For: Is Fashion Wearing Out the World?*, Fourth Estate (GB), 2011.
- Starovoitova, Diana, Odido, Daniel, *Assessment of toxicity of textile dyes and chemicals via materials safety data sheets*, Moi University, Kenia, 2014.
- Stoica, Georgeta, Doagă, Aurelia, *Interioare românești, țesături și cusături decorative*, Ed. Albatros, București, 1977.
- Șofransky, Zina, *Geneza și evoluția cromaticii tradiționale în spațiul carpato-danubiano-pontic*, Academia de Științe a Moldovei, teză de doctorat, Chișinău, 2008.
- Zaman, Gheorghe, Zenovic Gherasim, „Criterii și principii ale dezvoltării durabile din punctul de vedere al resurselor acestora”, *Buletinul AGIR* nr. 1/2007, ianuarie-martie.

IMPRESIONISMUL ÎNTRE CLASIC ȘI ANTICLASIC

Daniel Turliu¹

Abstract: The classical-anticlassical relationship has been a problem since the first centuries of art history. The old has always been rejected by innovators, by those who have trespassed the old rules willing to add something to tradition. This spiritual movement between tradition and novelty has been the motor which sustained the inner regulation of physical and spiritual improvement, either we refer to art, or we consider other directions of human preoccupations. The present essay aims at bringing more light in this relationship between classical and anticlassical, having Impressionism as a reference point.

Keywords: classical, anticlassical, conflict, renewal, Impressionism.

1. Relația clasic - anticlasic în istoria artei

Conflictul clasic/ anticlasic definește ființa umană. Dacă ar fi să separăm ființa umană de activitățile ei sociale, culturale și artistice, mergând în profunzimea ei, putem observa anumite tendințe interioare care se manifestă *a priori* față de actul ieșirii în Cetate. Putem observa la unii oameni dorința de conservare, o orientare către trecut, o relație sufletească cu evenimentele trecute în același timp. La polul opus, dorința de a cuceri noul, o relație sufletească cu evenimentele care urmează să fie și o investire ființială în ele. Sub această dihotomie a relației dintre tradiție și noutate se va derula încercarea mea de a descrie tensiunile din această confruntare.

Confruntarea cu tradiția, confruntarea cu clasicul, este o problemă a modernității. Renașterea italiană - începutul modernității - a însemnat o nouă etapă a judecății asupra artei. În Renaștere, arta capătă un teritoriu doar al ei, alături de filosofie și religie. A fost un punct „germene” de noi probleme cu care s-a confruntat arta ca disciplină separată.

Când vorbim despre clasic, în general, ne referim la canon, regulă, matriță. Ne imaginăm celebra păpușă Matrioska, la care, cu cât pătrundem mai mult în interior, ne întâlnim cu cea mai mică păpușă care stă la baza celorlalte păpuși. Acolo este germenele tuturor celorlalte păpuși, este germenele din care se nasc toate celelalte. Clasicul este fundația unei case peste care diferitele curente artistice au adăugat viziuni suplimentare, alte moduri de a vedea, dar care, în spatele lor, au avut mereu aceleași reguli, aceași păpușă Matrioska.

Referitor la tradiție și la identitatea care aparține unei anumite perioade istorice în interiorul artei și nu numai, Constantin Aslam argumentează:

Identitatea culturală este conștiința de sine a unei culturi care și-a fixat ea însăși menirea de a fi în lume. În ordine epistemologică, identitatea culturală nu este un dat, ci un construct teoretic permanent, extrem de subtil și rafinat conceptual care își are izvorul în modul în care o colectivitate, solidară cu o anumită cultură determinată, se vede pe ea însăși și se proiectează ca Sine colectiv. (Aslam, 2000)

În 1916, dadaismul a încercat o „*tabula rasa*”. Marcel Iancu, pictor român, scria: *Ne-am pierdut încrederea în cultura actuală, tot ceea ce este, în momentul*

1. Turliu Daniel, Universitatea Națională de Arte București; daniel.turliu@yahoo.com.

*actual, trebuie distrus, demolat. Trebuie să întoarcem actul creației pornind de la o „tabula rasa”.*² A fost o perioadă de negare totală a tradiției, un nou început, așa cum propunea Marcel Iancu. Însă nu este greu de înțeles faptul că „începutul” are în spate un „sfârșit”, un sfârșit de care nu poți scăpa. Trebuie negat ceva, pentru a da un „restart”. Acel ceva este clasicul, tradiția, vechiul. Iar dadaismul, privind astăzi în urmă, este perceptibil tot printr-o formă a tradiției artei, tot raportându-ne la trecut. Privim ca pe o mișcare de gândire anticlastică ce a marcat istoria artei.

Pentru renașcențiști raportarea la „clasic” era firească. Modelul antichității reprezenta – după cum știm – principala sursă de cunoaștere. Renașterea unifica antichitatea și perioada medievală într-o formă lingvistică nouă. Raportarea la tradiție era una firească, fără o opoziție dihotomică, așa cum vom avea mai târziu. Aducerea în prim-plan a antichității era pentru renașcențiști o „virtute”.

Teoriile artei, în Renaștere, erau create de artiști; cu alte cuvinte, arta nu se mai mișcă în jurul teoriei – cum era odinioară –, ci teoria se mișcă în jurul artei (Aslam, Moraru, 2017, vol. 1, capitolul XV, „Filosofia artei în Renaștere”). Dacă tradiția greacă (filosofică) și tradiția medievală (religioasă) ne învățau cum să gândim arta, în Renaștere lucrurile s-au schimbat radical. Pentru prima oară în istorie, arta stabilește regulile înțelegerii ei. Regulile artei sunt create de către artiști: teoria proporției, teoria perspectivei. Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Cennino Cennini, Albert Dürer sunt numele principale deschizătoare de noi moduri de a privi arta. Cu alte cuvinte, noi vedem ceea ce vedem în arta actuală, datorită acestor minți geniale ale Renașterii.

Vorbim în Renaștere de o individualitate a artei creatoare de moduri de a privi arta însăși, și în același timp, o aducere a tradiției în prezent, fără să fie dezbătută problema – așa cum este astăzi – de decizie de tradiție. Antichitatea – așa cum am spus și mai sus – este șlefuită de către artiștii renașcențiști fără să fie supusă dezbaterii „aproprierii-respingerii”.

Reîntoarcerea la antichitatea greacă o întâlnim și în clasicism. Vorbim de secolul al XVII-lea, deci după Renașterea italiană. Clasicismul este opus barocului, manierismului și romantismului (Chastel, 2000, p. 66). Clasicismul, de această dată, are ca mijloc de inspirație antichitatea, dar și renașterea italiană – prin reprezentantul său, Rafael Sanzio, când vine vorba de pictură. Neoclasicismul cunoaște o perioadă de înflorire și mai mare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, prin întoarcerea la antichitate.

Clasicismul, de această dată, creează regulile și modul de a privi. Clasicismul având în spate o altă păpușă Matroska – cea a Renașterii, cea a lui Rafael, în genere. Apoi Renașterea are fundamentul în antichitate, antichitatea fiind punctul de început al culturii artistice și filosofice în Europa. Putem spune, metaforic, că noi suntem copii antichității.

2. Începuturile impresionismului; decizia treptată de clasic

Dorința pictorilor de a se debarasa de academism, în sensul acestui eseu de clasic, a determinat o nouă viziune în înțelegerea picturii în contact cu realitatea, cu „obiectele” privite.

Apare realismul ca o mișcare anticlastică. Scriitori, pictori, critici de artă doresc să apropie arta de zona cotidiană.

2. Manifestul lui Marcel Iancu publicat în revista *Cabaret Voltaire* (Zürich, 1916).

Baudelaire scria, referitor la salonul din 1845: *Acela care va ști să scoată din viața actuală latura ei epică și să ne facă să vedem și să înțelegem, prin intermediul culorii și al desenului, cât de mari și încântători suntem, cu cravatele și pantofii noștri de lac, acela va fi un pictor, și anume unul adevărat.* (Debicki, Favre, Grunewald, Pimentel, 1998, Capitolul 14, „Realismul și impresionismul”)

De asemenea, de această dată un pictor reprezentativ al realismului publica în catalogul expoziției sale personale din 1855: *...a fi capabil să traduc moravurile, ideile, aspectul epocii mele, după părerea mea, a fi nu numai pictor, ci și om; într-un cuvânt a face arta vie, acesta este țelul meu.*³

Courbet arată că nu este absolut necesar să idealizăm arta, precum odinioară, încercând să ne adresăm mitologiilor și alegoriilor, pentru a face o lucrare de seamă. Dimpotrivă, trebuie mers la ceea ce vedem în fața ochilor ca fiind real, dincolo de orice idealizări tematice. În același timp, Courbet înțelegea importanța tradiției, însă acesta o adapta la propriile lui nevoi temperamentale.

„Cum aş putea picta îngeri dacă nu am văzut niciodată unul?”. Celebra afirmație a lui Courbet pregătește terenul pentru impresionisti. Este o apropiere de imediatul social, dar și de întâlnirea cu realul ce îl oferă prezentul. Este – deși încă nimic conturat – apropierea de peisajul *plein-air*.



Fig. 1 Perioada Edo (1603-1868), Hiroshige, *Primăvara pe strada principală* (detaliu)

Apariția stampelor japoneze reprezintă, de asemenea, o trecere către impresionism. Stampele japoneze, preluate de la chinezi, erau disprețuite de nobili, fiind considerate obiecte artistice lipsite de valoare, nobilii raportându-se la arta lor tradițională ca la o artă „oficială”, venită din China. Stampele japoneze se întâlneau în zonele de mahala, pe pereții meseriașilor din piețe și porturi.

În 1860 încep să pătrundă în Europa gravurile în lemn. Apar în ceainăriile chinezești de prin Londra și Olanda. Treptat se răspândesc în Europa și, nu peste mult timp, ele devin artă de mare valoare și mijloc de inspirație pentru impresionisti.

Stampele japoneze impresionau prin simplitatea lor compozițională, dar și prin temele cotidiene ale traiului zilnic (Fig. 1). Compozițiile, aparent simple,

3. Extras din „Cuvânt înainte” al catalogului expoziției sale particulare din 1855.

în opoziție cu compozițiile artei europene, ascundeau în spate un rafinament extraordinar de profund al relației plin-gol.

O altă caracteristică importantă a stampelor este armonia inedită a culorilor folosite. Desenele erau făcute în așa manieră, încât să poată fi reproduse prin gravura în lemn.

Impresioniștii sunt interesați de această viziune total nouă, de viața cotidiană, din punct de vedere tematic, din punct de vedere tehnic dar și emoțional, de renunțarea la detaliile ne semnificative. În același timp petele de culoare care dominau întreaga suprafață au fost o inspirație pentru impresioniști.

Iată un nou mod de a vedea, anti-clasic. Spiritul epocii dorea cu orice chip să se debaraseze de academismul ce stăpânea școlile de artă ale acelor timpuri. Viziunea stampelor s-a mulat perfect pe dorințele spirituale ale impresioniștilor.

Stampele japoneze, teoriile lui Courbet pregătesc terenul pentru nașterea impresionismului.

Iată cum lucrul realizat în atelier, lucrul clasic, începea treptat să deschidă o poartă către renunțarea la studiul academic, pentru nașterea unui nou curent anticlasic, impresionismul. Curent artistic care schimba fundamental modul de a privi arta.

În același timp, a intervenit codificarea legilor culorii, a chimistului Chevreul. Acesta a publicat, între 1828 și 1831, lecțiile sale de chimie în raport cu vopselele. Foarte pe scurt, vorbește despre legile contrastului simultan și despre cercul cromatic (Chastel, 2000, p. 145.), lucruri pe care Monet le cunoștea în construirea teoriei despre curentul pe care el și ceilalți pictori încercau să-l zidească.

Apariția fotografiei, de asemenea, nu a fost trecută cu vederea de către impresioniști. Cuvântul fotografie își are originea în greacă și provine din φῶς (phōs) care se traduce ca „lumină” și γραφίς (grafein), care se traduce „a scrie”.

Joseph Nicéphore Niépce, un fizician francez, a fost cel care a inventat fotografia. Deși era o fotografie alb-negru, aceasta a fost de folos impresioniștilor prin imortalizarea unui anumit moment temporal al luminii în relație cu natura. Deși fotografia era prezentă, lucrul în *plein-air* era primordial pentru pictori.

Celor enumerate mai sus li s-a adăugat o predispoziție interioară a pictorilor de a scăpa de rigurile academismului, care proveneau din neoclasicism. Atât neoclasicismul, cât și romantismul caută idealul în arta lor; neoclasicismul se raportează la ideal prin rigoare și perfecțiunea antică, romantismul se raportează la ideal prin teme alese, căutând subiectivitatea absolută a personajelor și a temelor. Însă acest ideal se debarasează de moralitatea temelor, dar și de concepția care provine din antichitate. Romantismul anunța, într-o fază embrionară, impresionismul. În această epocă apare și conceptul de „artă pentru artă”. Creatorul vrea să delimiteze creația artistică de programul teoretic al neoclasicilor căutând, pe lângă tematicile specifice romantismului, plasticitatea în sine, cromatica în relație cu trăirile artistului, jocul întâmplării născător de efecte picturale, libertatea și hazardul. Victor Hugo, cunoscutul scriitor și pictor, pleacă de la o pată de cerneală sau cafea, dând naștere unei schițe de factură romantică. De asemenea, tot în acest sens privim lucrările lui Turner, unde jocurile picturale, spontaneitatea și întâmplarea – toate acestea învăluite în lumină – sunt caracteristici ale unui impresionism fecund. În această conjunctură, Delacroix, șeful școlii romantice, era preocupat de contraste și de culorile complementare. Constabile pictează lumina în

diversitatea manifestărilor ei, iar Corot iese foarte mult la peisaj, încurajând astfel *plein-air*-ul de mai târziu.

3. Noutatea impresionismului

Stil anticlasic, impresionismul se desprinde într-un mod categoric de academismul tradițional, cu alte cuvinte, de clasic. Apare în Franța, se manifestă în special în pictură și în muzică.

Pictura impresionistă s-a dezvoltat între anii 1867 și 1886. În analogie cu romantismul, impresionismul este un curent artistic în care subiectivitatea, emoția artistului în raport cu „obiectele” privite, este cum nu a mai fost privită niciodată în istoria picturii. În același timp, impresionistii pictau orice întâlneau în fața ochilor. Erau concentrați asupra „*vieții care trece*”⁴, precum în stampele japoneze.

Lumina atelierului, în care au pictat și cei care ieșeau în natură să facă studii aprofundate ale unor elemente după natură, acum nu îi mai satisfăcea. Această lumină li se părea rece, mohorâtă și apăsătoare. Impresioniștii se îndreaptă către lumina naturală care este într-o continuă schimbare.

Trebuie precizat că în vremurile de odinioară artiștii mergeau în natură pentru a face schițe, uneori desene foarte elaborate, apoi mergeau să desăvârșască acele schițe în atelier, asamblându-le în lucrarea finală. Impresioniștii consideră că această manieră de lucru falsifică realitatea și că o lucrare trebuie pictată în întregime în aer liber. Ei dau naștere „metodei” *plein-air*: lucrul în aer liber.

O altă caracteristică importantă a impresionismului este aceea că paleta devine mai luminoasă. Impresionismul constată că lumina de odinioară a pictorilor înaintași este artificială, este realizată după o metodă cunoscută *a priori*, și nu după observarea directă a naturii. Impresioniștii observă că lumina nu cade atât de uniform pe obiecte, ci este mult mai difuză și nu acoperă suprafața în întregime, așa cum făceau pictorii clasici. De asemenea, și în zonele care erau evaluate într-un mod categoric ca fiind întunecate, impresionistii observă lumina care se strecoară.

Această caracteristică a cunoașterii vizuale sincere, a „ochiului pur”, influențează luminozitatea paletelor. Impresioniștii încercau să pună culoarea cât mai pură, cât mai puțin amestecată; iar tonurile obținute prin amestec erau secundare. Dacă lucrarea avea nevoie de un verde, acesta nu era așternut, întins dintr-o parte în alta, precum se practicasă în trecut, ci erau puse „virgule” de albastru și galben, dând impresia, prin juxtapunere, de verde. De aici, și preocuparea lui Seurat pentru *pointillism* – termen ridiculizat de criticii de artă, devenit curent artistic: pointilism sau neoimpresionism.

Pictura impresionistă poate fi asemănată cu un buchet de flori în care predomină culoarea, iar forma deține un rol secundar.

Personalitatea artistului, stilul personal, propria amprentă sufletească revelată prin tușă sau prin raporturile cromatice, deschide o altă lume cu totul nouă pentru progresul picturii în ceea ce putem numi „stil” anticlasic.

4. Refuzul impresionistilor

În timpul celui de-al doilea Imperiu, un grup de pictori încep să se afirme,

4. Oprescu, 1946 – se face referire la evenimentele cotidiene ale traiului zilnic.

realizând că nevoile lor sufletești nu mai corespund cu nevoile epocii din care fac parte. Pictura academică reprezenta arta „corectă” la care se raportau colecționarii și iubitorii de artă.

Monet, Renoir și Bazille părăsesc atelierul lui Gleyre fiind „obosiți” de vechea lecție a academismului care era predată de acest profesor. Renunță la studiile clasicilor și ies în natură pentru a picta „*La vie qui passe*” – viața care trece, asemenea subiectelor din stampele japoneze (Oprescu, 1946, p. 157).

Aici a fost marea ruptură de clasic: revolta lui Monet care devine mai târziu șeful școlii impresioniste. Revolta, din punct de vedere psihologic, însemna renunțarea la vechile reguli și propunerea unor noi reguli. Aceasta se face într-un mod categoric și fățiș. Monet deschide un drum nou picturii fără să-și propună aceasta, însă duhul schimbării plutea în lucrul pictorilor.

Unica manifestare artistică oficială, „Salonul”, refuza pictura nouă cu care gustul publicului iubitor de artă nu era obișnuit, pe motivul că încălca regulile academice. Salonul scotea la lumină marii pictori ai vremii, acordându-le premii ce îi consacrau pentru următoarele comenzi. În 1855, salonul îi refuza lui Courbet lucrările „Atelierul” și „Înmormântarea la Ornans”.

Intervenția lui Napoleon al III-lea, opt ani mai târziu, spre a crea un „salon al refuzaților” a fost foarte importantă pentru artiștii impresionisti. Acest salon al refuzaților era față în față cu salonul oficial.

Lucrarea lui Manet „Dejun pe iarbă”, expusă la salonul refuzaților, a creat un mare scandal, însă apogeul este atins când Manet expune „Olympia”.

Prima manifestare artistică a impresionistilor a avut însă loc la Paris în fostul atelier al fotografului Nadar. Au expus: Monet, Degas, Sisley, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir. În acest context, criticul Louis Leroy inventează, în batjocură, termenul „impresionism”, după titlul tabloului lui Monet, „Impresie, răsărit de soare”. De atunci, mișcarea artistică s-a numit „impresionism”, de la critica ironică la adresa picturii lui Monet.

5. Principalii artiști marcanți ai impresionismului și relația lor cu clasicul

Dintre artiștii impresionisti, cel mai apropiat de clasic este Edgar Degas.

Degas se retrage din încercările refuzate ale impresionistilor și se dedică studiului înaintașilor. Degas crescuse într-un mediu în care interesul pentru artă era natural – în special interesul pentru Ingres. După terminarea liceului, se înscrie la *belle-arte* și devine discipolul lui Louis Lamothe, unul dintre elevii preferați ai lui Ingres. Ingres făcea tot timpul trimitere la renașterea italiană. Astfel, prin această relație maestru-discipol, tradiția merge mai departe.

Degas merge în Italia și face reproduceri după lucrări din secolele XV și XVI, întorcându-se cu un desen mult mai precis, de o rigoare fină: desenul clasic care i se potrivea atât de bine lui Degas (Venturi, 1968, p. 21).

A fost atras de teoriile realismului, însă a fost împotriva impresionismului.

A fost împotriva peisagiștilor, disprețuindu-i, într-o permanentă dispută cu spiritul impresionistilor.

În perioada în care este influențat de neoclasicism, se observă cum culoarea ocupă un rol secundar, rigoarea desenului fiind cea care este dominantă în lucrare. Apoi începe să cocheteze cu impresionismul, altfel spus, cu vibrația culorii.

În ultimii ani ai vieții, paleta lui se luminează din ce în ce mai mult. Spiritul secolului al XIX-lea își pune amprenta și pe creația lui Degas, deși portretele realizate la finalul carierei sunt mai degrabă expresioniste, decât impresioniste.

La polul opus lui Degas este Pissarro. Spiritul echilibrat al pictorului francez este într-o continuă căutare a stilului propriu, lăsându-se influențat de ceilalți căutători ai noului tip de raportare la pictură. Pissarro merge prin mai multe ateliere pentru a învăța și a-și forma propriul stil. Este interesat de cercul de la Barbizon și de creațiile lui Corot. Pissarro vede în Corot pe maestrul său. În contactul său cu Seurat, Pissarro se lasă influențat și încearcă să aplice în picturile sale pointilismul. În cadrul ultimei expoziții a impresionismului, Pissarro își prezintă pânzele lângă cele ale neoimpresioniștilor Seurat și Signac. Expoziția a iscat un nou scandal, Pissarro arătându-și apartenența la stilul neoimpresioniștilor. Nu este o perioadă foarte lungă, cea a experimentului, Pissarro revenind la vechiul stil.

La academia elvețiană îi întâlnește pe Monet, Renoir, Sisley și Cézanne. Legătura cu acești mari artiști îi influențează stilul personal. În același timp Pissarro influențează alți artiști, precum Cézanne sau Gauguin.

Pissarro este un anticlasic. Poate că firea acestuia echilibrată, în opoziție cu cea a lui Degas, care era închis în propriile judecăți, să fie o cheie de înțelegere a deschiderii interioare către preocupările impresionistilor. Pissarro este un impresionist total, precum Monet.

Claude Monet este șeful școlii impresioniste. Așa cum am spus mai sus, termenul de „impresionism” pleacă de la titlul dat de criticul Louis Leroy lucrării lui Monet. De asemenea, același Monet contribuie semnificativ la formarea părții teoretice a curentului.

Prin Monet în special, dar și prin ceilalți membri ai grupului, putem considera că ruperea de academism a fost posibilă. Poate că, dacă ar fi trăit Bazille mai mult, acesta ar fi fost inovatorul impresionismului – Bazille făcând parte din același grup, din aceeași școală a lui Gleyre.

De asemenea, Bazille era cel mai instruit, teoretic, dintre ei, fiind crescut într-o cultură clasică.

Primele lucrări expuse ale lui Monet sunt cu personaje pe suprafețe foarte mari, asemănătoare cu cele ale lui Manet. Monet renunță la această tematică, concentrându-se pe lucrul în *plein-air*. Este interesat de peisaje în care trei dintre elemente, pământul, apa și aerul, se găsesc împreună. Este interesat de fluiditatea apei și legătura acestuia cu cerul și pământul.

După ce impresionismul își capătă numele, după 1874, Monet începe să fie preocupat de diferitele faze ale unei zile și de modul în care lumina se așterne pe „obiectele” pictate în diferitele momente ale unei zile. Apar atunci în opera sa, „seriile”: seria catedralelor, seria clăilor de fân, seria podului peste Tamisa.

Auguste Renoir avea o comunicare bună cu tradiția. Pe lângă studiile făcute la muzeu, învăța permanent de la înaintași. Bineînțeles, Rubens este unul dintre ei, un maestru al nudului feminin. Pentru anumite calități ale decorului, se inspira de la Watteau, Boucher și Fragonard. Iar pentru caracterul formei, îi întreba pe Ingres și pe Courbet. Iar Delacroix îl învăța cum să redea reflexele primite de la obiectele din jur. Cu toate acestea, Renoir nu era străin de mijloacele tehnice ale impresionistilor. În opoziție cu Degas, deși se raportează la tradiție, Renoir devine



Fig. 2. Auguste Renoir
În luncă, 1888-1892
(detaliu)

un impresionist pur. În jurul vârstei de douăzeci de ani, precum Monet, Bazille și Sisley, participa la cursurile lui Gleyre.

În opoziție cu Monet, Renoir era un instinctiv. Idealurile și conceptele erau mai puțin importante pentru Renoir. Acesta era un om al impulsului, al pasiunii; dorea să smulgă din viață tot ceea ce îi oferea plăcere senzorială. Renoir, spre deosebire de ceilalți impresioniști, pictează foarte mult nuduri feminine. Nu este interesat de perfecțiunea artei clasice, ci caută în nud femeia voluptuoasă, energică, care dă sentimentul tinereții și al sănătății. Nimeni, cu excepția lui Rubens, nu a mai fost interesat atât de mult de calitatea pielii unei femei. Obişnuia să spună că este un pictor de flori, însă trata floarea precum picta pielea unei femei.

Spre sfârșitul vieții, a făcut și sculptură. Din cauza problemelor de sănătate, un reumatism deformant care îl lovește în a doua parte a vieții, Renoir, pe lângă faptul că continuă lucrul în pictură, face sculptură ajutat de un executant coordonat prin indicații arătate cu un mic bastonaș. Asistentul executa opera de artă, însă viziunea îi aparținea lui Renoir.

Renoir, deși cu greu se găsește pe el însuși, echilibrează armonios această relație a înaintașilor cu cea a descoperirilor noii viziuni impresioniste, chiar dacă relația cu tradiția este una tensionată; Renoir se regăsește pe sine în impresionism (Fig. 2).

6. Relația clasic-anticlasic astăzi

Astăzi vedem atât de limpede puzzle-ul istoriei artei. Avem o privire de ansamblu cât se poate de șlefuită a întregului „joc” al artei. Observăm cum anticlassicul, inovația, descoperirea, îndrăzneala au fost stări sufletești către ceea ce putem numi evoluția artei. Clasicul poate fi privit însă sub două unghiuri. Primul este acela al relației cu antichitatea, Renașterea, clasicismul, ca sursă de învățătură permanentă, ca o întoarcere la „origini”, la „muma” în sensul goethean și, în același

timp, clasicul poate fi privit ca o negare a valorilor unei epoci trecute, sau, așa cum a fost în cazul dadaștilor, ca o negare a tuturor valorilor. Altfel spus, postmodernitatea înțelege prin clasic și o negare a ceea ce s-a mai făcut în trecut, devenind „clasic” ceea ce nu este „sub lumina reflectoarelor”, ceea ce nu este avangardistic.

Clasicul folosit de mine, după cum ați putut constata, a fost cel referitor la diferitele perioade artistice, care au marcat setul de reguli pentru mai multe generații de pictori.

Theodor Adorno, în preocupările lui asupra esteticii, vorbește despre o reinterpretare permanentă a operei de artă în funcție de publicul unei generații. Acesta argumentează cum privitorul se debarasează de sensul inițial atribuit de artist – nici nu are acces la el în totalitate – punând în opera de artă noi sensuri rezultate din rodul propriei contemplări. Adorno ne pune în lumină ideea că opera nu este un produs finit, ci este un organism care se recrează în timp, într-o permanentă schimbare (Aslam, Moraru, 2017, vol. 2, pp. 274-277).

Nu este un lucru neștiut faptul că tradiția este într-o continuă reevaluare realizată de pe teritoriul prezentului. Astfel, așa cum susține Adorno, opera de artă se reconstruiește, așa cum am spus și mai sus, odată cu fiecare contemplare a acesteia. Dacă nu ar fi astfel, susține Adorno, arta ar fi o normă, o ideologie, ceea ce se depărtează de artă. Este un punct de vedere anticlastic care pune în evidență interpretarea privitorului asupra operei de artă.

Postmodernitatea a realizat ceea ce Patapievici numește „reglaj fin”, între clasic și anticlastic. Artistul contemporan poate merge oricând la exemplul măștrilor, pentru a învăța de la aceștia; iar peste această învățătură, fiecare creator își poate adăuga propria personalitate, propria invenție artistică.

Tradiția și noutatea artistică a fiecăruia se află într-o tensiune care poate fi resimțită în fiecare creație, însă, așa cum am precizat și mai sus, „reglajul fin”, poate că este idealul între cele două. Creatorul care nu are în arta sa „clasic”, care nu are regulile lăsate moștenire de înaintași, cu siguranță este un amator, iar cel care este un adept al tradiției și al academismului fără propria trăire, de asemenea, este criticabil pentru repetiție și copierea vreunui pictor sau a unor picturi din vechime.

Școlile de artă occidentale sunt orientate spre inovație, descoperire personală, stil propriu; iar cele estice sunt orientate către academism, tradiție, clasic.

Apropiindu-mă de încheiere, într-o proprie viziune asupra acestei relații vii între tradiție și noutate, consider că amândouă sunt importante, în egală măsură, în ceea ce privește raportarea unui pictor la propria căutare pe teritoriul artei. Partea care ține de „*techné*” (Aslam, 2006, pp. 23-25) trebuie armonizată cu partea lăuntrică a fiecărui creator cu „noul” personal. Relația dintre regulă și subiectivitatea proprie consider că trebuie să se armonizeze în opera unui artist, chiar dacă cele două au fost și sunt într-o continuă tensiune teoretică și practică. Trebuie să se realizeze „reglajul fin”.

Relația cu trecutul și cu viitorul sunt două manifestări ale ființei umane, decelabile în artă și în toate preocupările omenești. Am încercat să exemplific mai sus cum această relație a clasicului cu anticlasticul s-a manifestat într-o perioadă de vârf a istoriei artei, cea a impresionismului.

BBLIOGRAFIE:

- Aslam, Constantin, *Palimpsestul culturii românești*, Editura Crater, București, 2000.
- Aslam, Constantin, *Curs de estetică*, București, 2006.
- Aslam, Constantin, Moraru, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 1, București, Editura UNArte 2017.
- Aslam, Constantin, Moraru, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 2, București, Editura UNArte, 2017.
- Chastel, André, *Dicționar de curente picturale (tendințe, mișcări, școli, genuri din Evul Mediu până în prezent)*, traducere de Irina Mihăilescu de Hillerin, Larousse Bourdas 1997, ediția în limba română: Editura Niculescu, București, 2000.
- Becleanu Iancu, Adela, *Dicționar de estetică generală*, Editura Politica, 1972. Debicki, Jacek, Favre, Jean-Francois, Grunewald, Dietrich, Pimentel Antonio Filipe, *Manual de istoria artei (pictura, sculptura, arhitectura)*, Enciclopedia RAO, 1998.
- Oprescu, George, *Manual de istoria artei*, vol. 4, Editura Universul, 1946.
- Rewald, John, *Istoria impresionismului*, vol. 1, Editura Meridiane, București, 1976.
- Venturi, Lionello, *De la Manet la Lautrec*, Editura Meridiane, București, 1968.

THE CHALLENGES FACED BY A WOMAN ARTIST: ARTEMISIA GENTILESCHI IN FLORENCE (1614-1620)

*Oana Maria Ciontu*¹

Rezumat: Artemisia Genitleschi a fost una dintre cele mai renumite artiste italiene din perioada barocă. Acest articol va trata perioada de început a carierei artistice a Artemisiei în Florența, având ca studiu de caz primul autoportret realizat de ea. Prin analiza iconografică a acestei picturi realizate la Florența, în momentul în care artista s-a mutat din Roma, orașul său natal, vor fi dezvăluite normele sociale și provocările pe care o femeie artist a secolului al XVII-lea era nevoită să le înfrunte. Atmosfera culturală și patronii artei din Florența au reprezentat un factor-cheie în succesul de care se va bucura Artemisia, un personaj cu o personalitate puternică, al cărei trecut tumultuos ar fi putut avea consecințe devastatoare pentru cariera sa artistică.

Keywords: women artists, fame, social climate.

In 1611, Orazio Gentileschi (1536-1639) decided to go to the governor's office in Rome and make a complaint regarding the assault that his daughter had suffered, which was a rape. He was a middle-class painter, widower and father of four sons and a daughter, Artemisia (1593-1652), the only one who had inherited his talent and passion for the art of painting. A trial of 8 months followed, which quickly became publicly known. Fight for the truth, claiming back one's honor, lies, deception, torture, and no punishment for the assaulter were part of this event.

This article intends to show if and how the status of a middleclass woman painter in the 17th century Italian society, namely Artemisia Gentileschi, changed after a public event in her life (a rape trial), considered a humiliation even in today's society. Did such an event impact her artistic career? This research comes as a response to a major problem when talking about Artemisia as an artist; her work continues to be sensationalized, mainly because of the rape, and this raises an issue – the danger of confusing this phenomenon with the understanding of the symbolism of her work, as art historian Elizabeth Cropper warns us (Cropper, 2002, pp. 263-281). Because of this, my theory is that her credibility as an artist was not altered, in spite of her trial, as the sentence was given in her favor, and her art did not completely carry the scars of the event. I will use her first self-portrait made in Florence as a case study, after which I will expand on the cultural and social situation of Florence and Rome in order to demonstrate the favorable atmosphere of Florence for a woman artist, rather than that of Rome.

Becoming a successful woman artist was not as difficult as it is thought nowadays. This does not mean that women's roles in society were equal to those of men, but in the artistic field, women tended to pursue the same path to success as men did, and in most cases, they obtained it. That included having a master, having their own studio and trying to gain commissions from wealthy patrons,

1. **Oana Maria Ciontu** "Arts and Culture" master in research, Leiden University, Holland; oanamariaciontu@gmail.com.

by whatever means necessary. The fact that female artists were not as popular and successful as male artists is a myth, which should be debunked. It is enough to look into historical sources on artists such as Lavinia Fontana (1552-1614), Sofonisba Anguissola (1535-1625) or Judith Leyster (1609-1660), for this to be assessed.

Artemisia Gentileschi, a born Roman, relocated to Florence after being raped by her father's associate, Agostino Tassi. I will focus on the period of 6 years that she spent in Florence (1614-1620), which was the first stage of her artistic career. The move to the city of Florence, a place that launched her career as a renowned artist and the years she spent there were of primordial importance. One can say that if the relocation had not happened, she might have gone into obscurity. The help offered to



Fig. 1 *Self-Portrait as Saint Catherine of Alexandria*, 1615, oil on canvas, National Gallery, London (detail)

Artemisia by Christina of Lorraine, Grand Duchess of Tuscany, through her father's interventions, resulted in her move to the city and her success at the Medici court. She also got out of her father's shadow and developed her own style of painting. It is safe to conclude that Florence was the reason behind her success as an artist.

At the time of her arrival in Florence, Artemisia did her first self-portrait. It was made at the debut of her career and rediscovered recently, in 2017, being acquired by the National Gallery in London (Fig. 1). There are approximately six self-portraits made by her, and other several mentioned in documents that have not been discovered yet. On this particular self-portrait, I am using both a hermeneutical approach with the help of her letters, and an iconographical analysis. As this was painted at the time of her arrival in Florence, it also gives details on her struggles as a painter in a foreign city.

At first glance, one can see a woman, standing in three-quarters, gazing directly into the viewer's eyes. She is wearing modest clothes, a red dress and a mustard shawl wrapped around her, and a white scarf around her head, with a crown and a halo. In her right hand, she holds a palm and she leans her left hand on a wheel with iron spikes. The obvious conclusion is that it is a representation of a saint. Here, she chooses to represent herself as Saint Catherine of Alexandria, daughter of the governor of Alexandria from the 4th century B.C., who was tortured and killed because of her Christian faith and her protests against the persecution of Christians, during the reign of Roman Emperor Maxentius. The legend says that she was sentenced to death and the spiked wheel by which she was to be killed broke when she touched it, and she was then beheaded. These events started to become known in the late Middle Ages, with her depictions spreading rapidly, going through Early Renaissance (Filippo Lippi and Lavinia Fontana chose Saint Catherine as a recurring model). In her interpretation, Artemisia leans on a broken wheel with iron spikes (the torture instrument), wears a crown (symbol for her nobility) and a halo (status of a saint), and holds a palm frond (symbol of the martyrs).

A question arises: why did she choose this allegory? A lot of answers were given, but I will only mention two, which I find to be closer to the truth. Firstly, the period when it was done is vital: the Counter-Reformation. Back then, there was an increase of paintings devoted to female heroines, killed because of their Christian faith, from Esther and Judith to Mary Magdalene, as these were examples of female virtue and redemption. The Catholic Church needed to win back some of its subjects lost to Protestantism and visual representations were understood by anyone. As a result, this was a famous subject treated by artists, which Artemisia addressed as a devout Catholic and a follower of Caravaggio. Secondly, it has an autobiographical message – she sees herself as a survivor, elevated to the status of martyr. Professor Katherine McIver stated that *self-portraits can tell us so much about the artist, how they saw themselves and how they wanted the world to see them – always with a message, a story to tell* (McIver, 2019). Artemisia chose to depict herself as a woman and as an artist, advertising her talent for her prospective patrons. Therefore, a piece of her personal and intimate story was inserted into this canvas.

In general terms, this was an approach used by artists. Every artwork that came out of an artist's hands was truly personal, as he/ she left a personal mark on it. It can be defined as a universal practice that transcends time. The fact that Artemisia hinted at an event in her life was not uncommon. Examples were everywhere: Caravaggio (1571-1610), Sofonisba Anguissola, Diego Velázquez (1599-1660) or Rembrandt (1606-1669), just to name a few. In *David with the head of Goliath* (Fig. 2), Caravaggio depicted himself as Goliath, so as to reveal his fear and anxiety as a fugitive; Velázquez (Fig. 3) was proud of having received the Order of Santiago and wanted the viewers to be aware of that (he is seen on the left, wearing the red cross of the order on his chest); Sofonisba (Fig. 4) had a close relationship with her master, who showed his respect for her as an artist, by painting her; and Rembrandt compared himself to St. Paul (Fig. 5), a figure who fascinated him perhaps because Paul's writings were the most important source for Reformation theology.



Fig. 2 *David with the head of Goliath*, 1610
Oil on canvas, Galleria Borghese, Rome
(detail)



Fig. 3 *Las Meninas*, 1656
Oil on canvas, Prado Museum, Madrid
(detail)



Fig. 4 *Self-Portrait as being painted by Bernardino Campi*, ca. 1559
Oil on canvas, Pinacoteca Siena (detail)

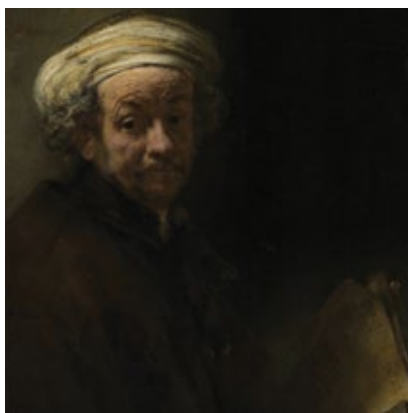


Fig. 5 *Self-portrait as Apostle Paul*, 1610
Oil on canvas, Rijksmuseum, Amsterdam
(detail)

Besides her self-portraits Artemisia seems to have frequently used her own image in works she produced in Florence – a number of works are known and others are recorded in seventeenth-century inventories. New to the city and keen to demonstrate her talent, she may have painted these in a conscious act of self-promotion. Many of Artemisia's paintings, in particular those depicting a strong female heroine, have often been read in biographical terms. In this particular case study, the choice of representing herself as a Saint who underwent both psychological trials and physical torture may have been made at Artemisia or her patron's initiative, but nothing is known of the circumstances in which this painting was commissioned. Saint Catherine's facial features, the turn of her head and three-quarter pose, are all closely related to those in Artemisia's *Self Portrait as a Lute Player* (Fig. 6).



Fig. 6 *Self-Portrait as a Lute Player*, 1616
Oil on canvas, Wadsworth Atheneum
Museum of Art, Connecticut (detail)

With ingenuity and bravery, she managed to handle the complex networks of artistic patronage in Florence and eventually in all the cities that she travelled to (Rome, Venice, Naples, London). She used her brothers as agents and her friends to ask for favors in obtaining the attention of a patron or for payment.²

There are two tendencies of looking at her: as a hero or as a victim. However, something is missing from this: the artist; the look upon her, first and most importantly, as an artist, which is what she always fought for and wanted, as it is revealed in a letter to one of her clients, Don Antonio Ruffo:

*You feel sorry for me because a woman's name raises doubt until her work is seen; I shall not bore you any longer with this female chatter. The works will speak for themselves; and I will show Your Most Illustrious Lordship what a woman can do, hoping to give you the greatest pleasure. You will find the spirit of Caesar in this soul of a woman.*³

It is clear that she wanted to be appreciated for her talent, and not for her gender, which could have been perceived as a weakness in the time. She even went as far as comparing herself to Caesar, which implies that a woman's work can be as strong and powerful as a man's (in terms of its impact on the viewer). She intended for her work to be seen as powerful, impactful art and as good or even better than any of her peers. She fought for intellectual and artistic equality. This does not mean

2. She wrote to Galileo Galilei to ask for help in getting a response from Duke Ferdinand II of Medici about a painting she had sent. For more details, see Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University press, 1989.

3. The translation of her letter to English was made by Mary Garrard, op. cit. 391.

that as a citizen she enjoyed the same privileges as men did; not even close. That would be an absurd and false affirmation in the context of 17th century society. But when analyzing the written sources of the time, it can safely be concluded that, in the art world, in the 17th century Florentine society a good artist was recognized and appreciated, no matter if it were a man or a woman. The city of the Medici family was known for its openness and patronage of new, innovative artists. The paradox was that there had been no woman accepted as a member of the *Accademia del Disegno* since its establishment in 1563, until Artemisia⁴. So why then and why her, especially since she had a tumultuous history? An answer may be suggested by two possibilities: her friendship with Michelangelo's great nephew, Michelangelo Buonarroti the Younger (1568-1646) and her father speaking to Christine of Lorraine (1565-1637), mother of Cosimo II Medici (1590-1621). Her father, Orazio, asked for Christine's help with the trial of his daughter, and described her as being "unique in this profession". He made sure to establish a patronage relationship for his daughter and then sent her there, to marry a second-rated painter Pierantonio Stiattesi (1584-?), in a new place.

As history indicates, it is likely that, if she had stayed in Rome, she would not have gained popularity, as Pope Urban VIII (1568-1644) infamously belittled the achievements of "girls who painted", insisting that their supporters were overly enthusiastic in their praise of these limited talents (Poole, 2008, p. 41). Orazio had to hire Agostino Tassi to teach Artemisia perspective, as no woman was allowed in the *Accademia di San Luca* in Rome. The painter Lavinia Fontana was banned from Carracci's academy in Rome because of the presence of nude models⁵. The way that society functioned in 17th century Rome should not be disregarded, as it cannot be compared to the world we know today and are familiar with. For example, honor played an important role in the Eternal City. The governor court, responsible for order in the city, was confronted with a lot of cases initiated either by men or women who were looking to re-establish their honor and respect. They were verbally or physically assaulted, or had their properties damaged by some vindictive neighbor or enemy. It is quite interesting to observe the differences in people's attitudes; they were not interested in financial retribution, like it is the case for today's trials for "moral damages", for instance. The matter was resolved if the defendants were proven right and their reputation was restored, even if their assaulter did not suffer any repercussions. It is no wonder that Tassi was not punished for his act and that the Gentileschi family did not insist on this matter; what was of extreme importance, ergo the assessment of her honor, was publicly realized. But, as Elizabeth S. Cohen points out, honor rested not just in a person, but in a family (Cohen, 1992, p. 608). This means that Orazio initiated the trial not only for his daughter, but for the reputation of his household as well; he had a lot to lose, as he was already an established painter in the Italian Peninsula and had a family to raise and protect. This can explain his actions and strategy with his daughter, her relocation to Florence and his correspondence with the Medici family.

4. Ibid. 34.

5. Fontana arrived in Rome in 1603 and gained the attention of Orazio Gentileschi, a sharp-witted businessman, who undoubtedly saw in the highly accomplished Fontana an example for his daughter, Artemisia.

Also, it is worth mentioning the fact that Galileo Galilei (1564-1642), who would become one of Artemisia's close friend, had to request asylum from Duke Cosimo II in Florence, because of the Inquisition against him by the Roman Catholic church in 1616. Therefore, it is safe to say that Rome was not a welcoming place for women artists, or even men with revolutionary ideas. Nevertheless, competition was fierce, not only in the art world, but also in trading, commerce or at the Ducal Courts, when it came to fight to obtain better positions. In this context, Artemisia reinvented herself in Florence, just as many ambitious men did in the 16th and 17th centuries (one example would be the Florentine court artist Baccio Bandinelli⁶). It should not be forgotten that Florence was a status-conscious society, which implies that it all came down to the struggle to obtain commissions and win over wealthy patrons.

The visual analysis and written sources demonstrate that Artemisia's gender and the tragic event in her life did impact her life, but not her beginnings as an artist, represented by her stay in Florence. She did not allow the unfortunate episode to define her, instead, she used it to enhance her independence and dignity, as a tool for self-promotion. However, it did not interfere with her success. It did not act as an obstacle on her path to glory.

It is crucial that research continues when it comes to Early Modern female artists and their artworks. They have long been neglected, placed in obscurity, and are now rediscovered, with their works placed on the same level with those of male artists. The rightfully fascination for their works is increasing. Their visions and creations complete the voids in cultural history and are part of our cultural heritage.

BIBLIOGRAPHY:

- Aron-Beller, Katherine, Black, Christopher, *The Roman Inquisition: Centre versus Peripheries*, Brill Publishing, 2018.
- Christiansen, Keith, Mann W, Judith, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.
- Cohen, Elizabeth, *Open city: an introduction to gender in Early Modern Rome*, The University of Chicago Press, vol. 17, no. 1, 2014, pp. 35-54.
- Cohen, Elizabeth, *Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome*, The Journal of Interdisciplinary History, Vol. 22, No. 4, 1992, pp. 597-625.
- Cropper, Elizabeth, *Portrait of a halberdier*, Getty Museum, Studies on art, Los Angeles, 1997.
- Cropper, Elizabeth, Dempsey, Charles, *Nicolas Poussin: friendship and the love of painting*, Princeton University Press, 2000.
- Cropper, Elizabeth, "Life on the edge", essay in exhibition catalogue *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, pp. 263-281.
- Cropper, Elizabeth, *The Domenichino affair*, Yale University Press, 2005.
- Garrard, Mary, *The Image of the Female Hero in Italian Baroque*, Princeton University Press, 1989.
- Mann W, Judith, *Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures*, Renaissance studies, vol. 23, 2009, pp. 71-107.

6. For more details, see Louis Alexander Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of Early Modern sources*, American Philosophical Society, Philadelphia, 2004.

- McIver Katherine A., "Renaissance Women Painting Themselves", in *Art Herstory*, 2019.
- Poole, Katherine, "Italian women artists from Renaissance to Baroque by Claudio Strinati and Jordana Pomeroy", in *Woman's art journal*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 41-43.
- Sutherland, Ann, "Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: Rivals or Strangers?", *Woman's Art Journal*, Vol. 31, No. 1, 2010, pp. 3-12.
- Ross, Sarah, Gwyneth, *The birth of feminism: woman as intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press, 2009.
- Vasari, Giorgio, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Editura Meridiane, Bucharest, 1968.
- Waldman, Louis Alexander, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, American Philosophical Society, Philadelphia, 2004.



II. PERSONALITĂȚI

HENRI H. CATARGI ȘI O CORESPONDENȚĂ INEDITĂ

dr. Marian Constantin¹

Abstract: Henri H. Catargi (December 6th, 1894, Bucharest - July 19th, 1976, Bucharest) studied at the Free Art Academy in Bucharest, then at the Law Faculty of Sorbonne and the Julian and Ranson academies in Paris. He was a student of Gheorghe Petrașcu and Jean Alexandru Steriadi. His first exhibition was organized in Paris, in 1922. Spontaneous impressions concerning his travels are to be found in his letters. We analyse a two-part letter he sent to his mother from Saint Petersburg, in 1917, during the author's military service.

Keywords: travel, advice, painter, refuge, WWI.

Henri H. Catargi, fiul mareșalului Casei regale, Henri Catargi, a manifestat interes pentru artele plastice încă din timpul studiilor liceale, urmate în Franța la liceul Hoche din Versailles, dar s-a dedicat aprofundării picturii abia după sfârșitul Primului Război Mondial când, în paralel cu studii de drept la Sorbona, frecventează asiduu atelierele unor binecunoscute academii de profil pariziene, precum Academia Julian, Academia Ranson și, mai apoi, atelierele unor André Lhote și Marcel Gromaire.

După cum singur mărturisește, esențiale s-au dovedit pentru cultura sa vizuală numeroasele călătorii de studii din perioada interbelică, începând cu cea din Italia de după 1919, pe care a definit-o ca *un element hotărâtor în voința mea de a face pictură*. A explorat cu precădere spațiul mediteranean, *acest focar al civilizației umane*, dinspre Franța, Spania și Portugalia spre Grecia și Turcia și până în nordul Africii și Ierusalim.

Impresii spontane ale voiajelor sale se regăsesc în corespondența către familie, scrisori adresate majoritar mamei sale, în limba franceză, în care transmite deopotrivă detalii despre pitorescul locurilor vizitate, senzații evocatoare, dar și opinii tranșante, reprobatoare la adresa metehnelor contemporanilor.

Documentul reprodus mai jos – o scrisoare către mama sa, expediată din Petrograd – atestă experiența unei cu totul altfel de „călătorii”, efectuată, de astă dată, în condiții opuse loisirului. Scrisoarea este compusă din două părți, în datarea sa fiind precizate doar zilele („le dimanche 10/23” prima parte, iar continuarea „mardi soir”) însă unele amănunte de conținut ne determină să o datăm în decembrie 1917. Deducem din cuprinsul epistolei că această călătorie, efectuată de H.H. Catargi în timpul serviciului militar (1916-1918), ar fi putut avea ca scop furnizarea de informații familiei din țară, în vederea unui eventual refugiu al acestora în străinătate – fenomen răspândit în anii Primului Război Mondial, când și alte familii boierești au ales calea exilului în vestul Europei prin Rusia recent bolșevizată, iar însuși parlamentul României a fost trimis în priebejie în Crimeea, la Odessa și Herson.

1. **Dr. Marian Constantin** este istoric de artă, doctor în istoria artei și expert acreditat al Ministerului Culturii. A coordonat, în calitate de șef de secție și director adjunct, departamentele de artă ale Muzeului Național Cotroceni și Muzeului Municipiului București; marianconstantin99@gmail.com.

Întrucât unele date cuprinse în scrisoare nu mai sunt cunoscute azi decât specialiștilor, aducem următoarele precizări:

- Stavka (sau Staffka) este denumirea Înaltului comandament al forțelor armate al Imperiului Rus și apoi al Uniunii Sovietice; între 1915 și 1917 Stavka a fost localizată la Moghilev/ Moghilău (se spune că localitatea a fost întemeiată de Movelești), iar țarul Nicolae al II-lea, în calitate sa de comandant șef al armatei, a petrecut aici mai mult timp.

- Ca „maximaliști” erau cunoscuți în Rusia anilor '80 ai secolului al XIX-lea unii marxiști extremiști sau anarhiști. În 1906 un grup de populiști ieșiți din Partidul Socialist Revoluționar țărănesc erau desemnați ca maximaliști, în sensul de extremiști. E posibil ca H.H. Catargi să folosească termenul cu înțelesul de bolșevici.

- În epoca modernă, Christiania a fost numele capitalei Norvegiei (viitorul Oslo) între anii 1814 și 1925.

- „Micuțele” desemnează, credem, pe surorile lui H.H. Catargi, Elena (n. 1898) și Marcela.

- „Catastrofa de la Ciurea” se referă la teribilul accident feroviar petrecut la 31 decembrie 1916/13 ianuarie 1917, când un tren cu 26 de vagoane venind dinspre Galați s-a ciocnit la Ciurea, înainte de Iași, cu cisterne staționare de combustibil, declanșând o explozie și un incendiu fără precedent la noi, în care și-au pierdut viața cam 1000 de persoane.

- Constantin Diamandi a fost în acea perioadă ministrul plenipotențiar al României la Petrograd, cu un rol major în realizarea acordurilor dintre România și Rusia, și România și Antanta. La 31 decembrie 1917 (așadar, la câteva zile după plecarea lui H.H. Catargi din Petersburg) Diamandi a fost arestat din ordinul lui Lenin, ca urmare a poziției sale de după incidentele de la Iași - Socola (la 9/22 decembrie 1917 trupele române au dezarmat garnizoana rusă de la Socola și au evacuat peste Prut 3000 de soldați ruși rebeli). Practic, sfârșitul lui decembrie 1917 a însemnat sfârșitul alianței dintre români și ruși în cadrul Antantei.

Marian Constantin

Duminică, 10/23

Dragă Mamă,

Am aflat cu regret ieri la misiunea militară franceză că deunăzi trecuse un curier pentru România. Așadar, vei primi abia peste cincisprezece zile această scrisoare ce-ți va confirma sosirea mea în bune condiții la Petrograd, pe care ți-am anunțat-o deja telegrafic prin legația României.

Ne-au trebuit exact 6 zile și 5 nopți de voiaj. Este un pic cam mult, trebuie să te înarmezi cu o răbdare în toată regula dacă călătorești în acest moment în Rusia (pe o anumită parte a parcursului trenurile merg în medie cu 12 km pe oră), dar în ciuda tuturor întârzierilor sfârșești prin a ajunge în condiții rezonabile. Vagonul nostru de la Staffka trebuia să se oprească la Kiev, unde urma să rămânem peste noapte pentru ca a doua zi spre seară să plecăm din nou. L-am convins pe Mitru Crissoveloni să continuăm direct spre Moghilev. Am avut noroc, căci vagonul în care ne suiserăm atât de precipitat la Iași ne-a depășit în gară la Petrograd. Aceasta, datorită unui căpitan rus foarte amabil care avea o misiune pentru guvernul Lenin din Petrograd; el a făcut demersurile necesare la Kiev și Moghilev pentru a ne

păstra locurile respective fără să schimbăm nici vagonul, nici trenul. Asta ne-a ajutat foarte mult. Curierul francez care a avut imprudența să petreacă noaptea la Kiev nu a ajuns la Petrograd decât peste trei zile.

Din punct de vedere al confortului: plin de „tovarăși” pe culoare, prin urmare o puternică duhoare de cizme și picioare, și imposibilitatea absolută și definitivă de a folosi w.c.-urile. Dacă intenționați, deci, să faceți această călătorie este recomandat să vă procurați un vagon special în compania altor câțiva străini. Dacă mai faceți rost și de unul sau doi soldați vajnici, care să vă păzească intrarea, veți face un voiaj cam lung, dar excelent. Soldații nu dau buzna în compartimente, nu am avut nici un geam spart în vagon. Se exagerează enorm dificultățile. Pur și simplu vă trebuie un bărbat cu voi, conductor sau soldat, care să vorbească rusește, să închidă ușile în garile în care e prea multă lume și să păzească intrarea vagonului vostru.

Din punct de vedere al hranei: nu mizați decât pe voi înșivă, procurați-vă tot ce trebuie pentru 12 zile, inclusiv pentru Petrograd. Este de mâncare doar până la Kiev dar totu-i foarte scump. O pâinică albă costă 2 ruble și toate cam așa. Mai ales asigurați-vă de pâine. Aici totul este raționalizat, iar calitatea infectă. Îți imaginezi cât de binecuvântat a fost coșul tău cu provizii. Și Mitru avea numeroase conserve. Impresia generală pentru drum este asta: „Să nu disperi niciodată și să ai multă, multă răbdare”.

Sosind la Șmerinka, o stație de dinainte de Kiev, ni s-a spus că Maximaliștii au declarat război Ucrainei; o bătălie se dădea la doar câțiva kilometri de aici, calea era întreruptă! Ne-am întors din drum, am pierdut întreaga noapte pentru a evita zona periculoasă, am apucat iar linia principală la Kasatin, unde domnea cea mai perfectă liniște! Ca să nu uit: Tata ți-a descris plecarea noastră... dacă vreți să plecați cu micuțele să nu credeți o iotă din ce vă spun funcționarii noștri de la gară: ei sunt tot atât de inconștienți și ignoranți ca funcționarii de la legația din Petrograd! Mergeți liniștiți la gară spre orele trei, urcați-vă însoțitorii și bagajele în vagon și așteptați plecarea.

Revin la Petrograd: am sosit la 9 seara, miecurea trecută. Eu am mers la Astoria, hotel condus de bolșevici; aceștia mi-au dat o cameră pentru o noapte, dar e inutil să-ți spun că folosind ciubucul încă mai sunt aici; n-a fost cazul să mă folosesc de coniac. Bolșevici sau socialiști primesc ciubuc cu patimă. De altfel, camere se găsesc în toate hotelurile. Viața este aici de o scumpete de neimaginat. Nu merg decât la un restaurant, ”Internațional”, din vecinătatea hotelului, unde te descurci cam cu 10-12 ruble de masă. Seara mâncăm conserve în apartament.

Formalitățile de pașaport nu sunt prea complicate, totuși trebuie să știi cum să procedezi. Trebuie să dai pașaportul unui anume locotenent Ulea de la legație care se însărcinează să-l vizeze la bolșevici. Asta durează în medie 3 zile. Totuși există o anumită dificultate în a ni le înapoia. Sper ca până mâine, luni, să se rezolve. În acest timp trebuie să mergi cu nr. de pașaport și 3 fotografii (cu totul la Petrograd ai nevoie de 9) la Englezi și Francezi (comisia interaliată, Moika nr. 16) – și asta durează 3 sau 4 zile. Dacă vrei să stai la Petrograd 5 zile în total trebuie, deci, ca cele două operații să le faci în același timp – este ceea ce ignoră cei de la legație la capătul unei așa lungi experiențe. Sper să părăsesc marți sau miercuri dimineață acest oraș în care este ziua între 10 dimineața și 4 după amiaza. Marți sau miercuri dimineață. (?) După viza interaliaților nu rămâne decât să treci la suedezi unde ai nevoie de alte 4 fotografii.

Din punct de vedere al banilor: călătoria Bergen - Petrograd costă 193 de coroane suedeze sau 850 de ruble. Din fericire am vândut unul din cecurile de 500 fr. francezi pentru 200 de coroane suedeze, ceea ce mi-a permis să-mi plătesc voiajul. Marea problemă este să cumperi coroane finlandeze în număr mic (sunt 24 de ore de călătorie pe teritoriul finlandez) și apoi coroane suedeze și norvegiene. Trebuie să socoți cam 8 zile de ședere în aceste țări. Or, aici, la Credit Lyonnais coroana suedeză face, atunci când vor să ți-o dea, între 3 ruble și 4 ruble. Ce drăguț! Sper să mă scot prin vânzarea piesei de 5 livre (în jur de 500 de ruble) și grație următoarei informații: în Norvegia, prin intermediul legației, poți să iei pentru câteva sute de franci românești coroane norvegiene (o coroană pentru 2 franci românești). În acord cu această informație și cum prevăd un sejur la Bergen, probabil că voi sări peste Stockholm și voi merge direct la Christiania. Ți-ai dat seama că această călătorie este departe de a fi convenabilă. Desigur, atunci când sunteți mai mulți cheltuielile scad prin împărțală, mai ales la Petrograd.

Dragă mamă, toate aceste detalii pe care ți le dau au o valoare relativă, însă pentru moment sunt exacte. Astăzi au fost destule vești proaste – se pare că bolșevicii ne fac (românilor în general) greutate. Diamandi tremură în fața unei percheziții, m-a sfătuit să mă îmbrac în civil și s-o șterg în cel mai scurt timp. Un sfat: englezii sunt foarte afurisiți. Pe toți cei care au documente de curier, ei îi fac să treacă pe la nord, prin Kola. Așadar, dacă plecați, îngrijiți-vă să aveți hârtii militare (Berthelot sau generalul englez) pentru misiunile de la Petrograd. Diplomații și recomandările lor nu au nici o valoare.

Pe mine aici m-a ajutat nițel curierul francez și ca reciprocitate m-a rugat să văd dacă nu există la biroul pentru decorații de la Iași vreo propunere pentru el, din partea unui anume comandant Mihăilescu în legătură cu catastrofa de la Ciurea, unde el a scos vreo 10 persoane din resturile care ardeau. Îl rog pe tata să vadă ce s-ar putea face. Acest domn a făcut de 5 ori drumul, a transportat valori și documente pentru guvernul român. Alăturat, o notiță despre postul său actual pentru informații complementare la generalul Berthelot.

Dragă mamă, voi întrerupe pentru moment această scrisoare, cu posibilitatea de a mai adăuga câteva rânduri mâine. Nu mă pot abține să vă spun ce greu mi-a fost să vă părăsesc și să-mi iau rămas bun așa de repede de la tată și mamă. Nu vă faceți griji pentru mine, îmi văd de sănătate și voi încerca să mă descurc cât mai bine. Vă îmbrățișez din toată inima dragă mamă, precum și pe tata și pe cele două micuțe.

Cu dragoste, Henri

Spune-i lui Lili că am auzit ieri seară o magnifică reprezentare a „Narodni Dom” cu Chaliapin. Era o operă de Atzarine (?), o piesă populară cu o muzică remarcabilă.

marți seara

Dragă mamă,

Reiau corespondența căci în ciuda unei activități delirante, am fost obligați să ne amânăm plecarea ca urmare a pasivității autorităților rusești și a șicanelor ofițerilor aliați. Trebuie să spun că ultimii, deși poartă uniforma franceză, sunt tipi care au trăit în Rusia (categorie de erou național), adică vă fac neazuri extraordinare. În sfârșit, ieri am obținut viza bolșevică și pe cea franceză. Sperăm să

avem și viza engleză mâine grație unui pachet de ciocolată pe care l-am primit de la Londra și pe care l-am promis unei tinere moscovite de la biroul interaliat. Așadar, sper ca joi dimineața s-o șterg.

Astăzi a fost crăciunul catolic. Bine înțeles că cele 800 de ruble ale mele au dispărut cu rapiditate în acest oraș în care totul se plătește mai mult decât scump. Din fericire te poți descurca: mi-am vândut pe nimic revolverul frizerului de la hotel. Eu l-am cumpărat cu 80 de franci la București de la Fantim, el mi-a oferit 500 de ruble! Cu un aer dezgustat am lăsat de la mine! Mitru mi-a urmat exemplul – el a fost foarte drăguț cu mine: este un foarte bun camarad și un financiar care detestă să fie înșelat.

Și unchiul Toma bântuie prin Hotel Astoria, tremurând de frică, nu îndrăznește să facă un pas de unul singur pe stradă, se ține scai cu disperare, plictisitor. Cei din familia Rakitch au traversat Petrogradul în grabă, au plecat ieri; este adevărat că mergând în Suedia, nu aveau treabă cu interaliații. Nu am revăzut această dragă mie Milna, sufletul meu tânjește după ea...

Dragă mamă, iată și alte sfaturi pentru Petrograd: nu vorbești nimănui decât în germană, îmbrăcați-vă în infirmieră, stabiliți dinainte prețul cu birjarii (de obicei trebuie să le oferi jumătate din cât cer). Pentru informații practice (financiare) și de alt gen e bine să te adresezi portarului de la Hotel Europa, un tip care vorbește bine franceza și care are un cap de țigan cu mustăți mari, negre: este un om prețios.

Nu vă cazați la Astoria, sunt camere la prețuri bune (6-10 ruble), dar 4 zile pe săptămână nu au nici electricitate, nici apă caldă, nici serviciu, fără a mai socoti că stai în cameră cu mantoul pe tine din cauza frigului. Bonele și servitoarele sunt toate prusiene, cea de pe etajul nostru i-a spus lui Mitru că ea știa că noi eram ofițeri germani care sunt totodată și clienți excelenți. Rău am ajuns!

Un ultim sfat pentru a termina: nu vă lăsați impresionați de tot ce se spune. Toți românii de aici sunt terorizați de ce se întâmplă la Iași. Trebuie spus că cei de acasă gândesc altfel. Înțelegeți că nu vreau să vă descriu acest voiaj ca pe ceva agreabil sau ușor, dar cu puțină energie, puțină însuflețire și multă răbdare o scoți la capăt – (Un lucru pe care-l uit în acest oraș: nu poți să intri în magazine, birouri sau bănci decât între 10 dimineață și 4 după amiază). În restul timpului te poți lipsi de orice și de altfel e noapte.

Le Dimanche 10/23

Ma chère Maman,

J'ai eu le regret d'apprendre hier à la mission militaire française qu'un courrier était parti la veille pour la Roumanie. Vous avez donc cette lettre d'ici une quinzaine pour confirmer mon heureuse arrivée à Petrograde déjà annoncée télégraphiquement par la légation de Roumanie.

Nous avons mis exactement 5 jours et 5 nuits de voyage. C'est un peu long il faut s'armer d'une patience à toute épreuve. Quant au voyage en ce moment en Russie; (les trains sur certaines portions du parcours font en moyenne de 12 à 15 heures) nous malgré tous les retards on finit par arriver et dans les conditions possibles. Notre wagon de la Staffa devait s'arrêter à Kiew où l'on devrait

une, ferme les portières dans les
gares où il y a trop de monde, et
défende l'entrée de votre voiture.

Au point de me nourriture ne
comptez que sur vous. ayez tout ce
qu'il vous faut pour une 12 de
jours Petrograde compris. Il y a
à manger jusqu'à Kien, mais
tout est hors de prix - un petit
pain blanc 2 roubles et tout à
l'ancorant. Munissez vous surtout
de pain. Ici on est à la ration
et une qualité infecte - Vous pensez
si votre poche à provisions a été bécé
Mitou avait aussi beaucoup de
conserves - L'impression qu'on a
pour la route est la suivante:

III

"Il ne faut jamais désespérer et avoir
 beaucoup, beaucoup de patience." En
 arrivant à Schmerinovka station en
 avant de Kiev on nous a dit que
 les Maximalistes avaient déclaré la guerre
 à l'Ukraine; une bataille se livrait
 à quelques kilomètres de là, la voie
 était coupée!! On a rebrouné
 chemin on a perdu toute une
 nuit pour éviter cet endroit dan-
 gereux et on a rattrapé la grande
 ligne à Korsatine, où la plus
 parfaite ~~des~~ tranquillité régnait!

Pour ne pas oublier papa nous
 a décrit notre départ: si vous
~~vous~~ voulez partir avec les petites

n'écoutez rien de ce que nous racontent
nos employés de la gare : ils sont
tout aussi inconscients et ignorants
que nos employés de la légation
de Petrograde ! Allez tranquillement
à la gare vers les 3 heures. embourgez
votre moule et vos colis dans votre
wagon et attendez le départ -

Je reviens à Petrograde : nous
sommes arrivés à 9 heures du soir
Mercredi dernier. Je suis allé à
l'Astoria hôtel dirigé par les Bolche-
vistes : ils m'ont donné une cham-
bre pour la nuit seulement inutile
de vous dire que moyennant un
pourboire j'y suis encore ; je n'ai
même pas eu besoin d'employer

IV

le cognac. Bolcheviste ou socialiste
ils acceptent tout pourboire avec peine:
sic. On trouve d'ailleurs des chambres
dans tous les hôtels - La vie est ici
d'une cherté inimaginable - Je ne
peux que qu'un restaurant l'Internat
ional a coté de l'hôtel où l'on
s'en tire moyennant 10 à 12 roubles
par repas. Le soir nous mangeons
des conserves dans notre appartement.

Les formalités de passeports ne sont
pas trop compliquées il faut cependant
savoir s'y prendre. Vous donnez votre
passeport à un certain Lt. Ules
de la légation qui se charge de vous
le faire viser chez les Bolchevistes.
Cela dure en moyenne 3 jours.

IX

Discouronné tremble devant une perquisition. il m'a conseillé de me mettre en civil - et de filer au plus vite. Pourvu qu'ils me donnent mon passeport demain.

Un conseil : les Anglois sont très cheries.
 Tout ceux qui n'ont pas de feuilles de courrier ils les font passer par le Nord par Kolo. Aussi si vous portez beaucoup de papiers militaires (Berthelot ou le général Anglais) pour les missions de Petrograde - Les diplomates et leurs recommandations n'ont aucune valeur - Mais c'est le courrier français qui m'a un peu aidé ici, aussi obtenant, obtenant, il m'a prié de voir si il n'y a pas au Bureau

X

des décorations de Jany une proposition
faite pour lui, par un certain coureur
dout Mihailescu, à l'occident de l'Europe
où il a sorti une dizaine de personnes
des dévotions qui flambaient...
Je prie papa de voir ce ~~que~~ que l'on
pourrait faire. Le monsieur a fait
5 fois ~~le~~ le voyage a transporté
des valeurs et des papiers pour le gouver-
nement roumain. Li écrit une notice
~~de son~~ ~~résumé~~ sur son poste actuel
pour les renseignements complémen-
taires. des le général Berthelot.

Moi chère Maman je vais interrom-
pre pour le moment cette longue
lettre quitta à rajouter quelques

lignes demain ⁸¹ Je ne puis m'empêcher
 de vous dire que j'ai le cœur très gros
 de vous avoir quittés et d'avoir fait
 des adieux si précipités à papa et à
 maman. N'ayez pas d'inquiétudes
 pour moi je veille ma santé et
 tâcherai de me débrouiller pour le mieux.
 Je vous embrasse de tout mon cœur
 moi chère maman ainsi que papa
 et les deux petites - votre affectueux
 Henri

Dites à Lili que j'ai entendu hier
 ou voir une magnifique représenta-
 tion au "Varodui Domi" avec Chaliapine
 c'était un opéra de Bizet, une pièce
 populaire ~~mais~~ avec une musique
 remarquable -

XII

mardi soir.

Mon chère Maman,

Je reprends ma correspondance car malgré
une activité déliante, nous avons été
obligés d'ajourner notre départ, devant
la passivité des autorités russes et les chicanes
des officiers alliés. Il faut dire que ces der-
niers quoique revêtus de l'uniforme français
sont des types qui ont vécu en Russie
(catégorie des héros nationaux) c'est
à dire qu'ils nous embêtent énormément.

Enfin hier nous avons obtenu le visa
bolcheviste et le visa français. Nous espérons
avoir également le visa anglais demain
grâce à un paquet de ^{notre} chochoat venu
de Londres que j'ai promis à une jeune
moscovite du bureau interallié.

XV

concierge de l'Hôtel d'Europe, un type
qui parle bien le français et qui a
une tête de géant à grandes moustaches
noires : c'est un homme précieux.

Ne descendez pas à l'Astoria ce sont
des chambres bon marché (6-10 roubles)
mais 4 jours par semaine il n'y a
ni électricité, ni eau chaude, ni service
sans compter que l'on vit dans
sa chambre avec son manteau sur soi
à cause du froid. - Les bonnes et les
domestiques sont tous Prussiens, celle de
notre étage a dit à Mitou qu'elle savait
bien que nous étions des officiers allemands
qui étions toujours d'excellents clients !
Rien d'un apais !

XVI

Une dernière chose pour finir : ne vous laissez pas impressionner par les histoires qu'on raconte - Tous les Roumains d'ici sont terrorisés par ce qui se passe à Tany. Il faut dire que ceux ~~et~~ qui sont chez nous pensent l'inverse - Vous comprenez je ne veux pas vous peindre ce voyage comme une chose agréable et facile, mais avec un peu d'énergie, un peu de veine et beaucoup de patience on s'en tire - ~~Je vous~~ (Une chose que j'oublie dans cette ville on ne peut ~~venir~~ fréquenter les magasins, les bureaux, les banques seulement entre 10 heures du matin et 4 heures du soir) Le reste du temps on se brosse, et d'ailleurs il fait nuit.

CECILIA CUȚESCU STORCK ȘI ELEVELE SALE IMPACTUL ASUPRA PERCEPȚIEI ARTEI FEMININE ÎN PLASTICA ROMÂNEASCĂ

drd. Cristina Ioniță - Măciucă¹

Abstract: Cecilia Cuțescu Storck (1879-1969), born in Căineni, Vâlcea, was one of the most important figures of Romanian fine art, a strong personality with a major impact on the perception of feminine art in society. Her artistic journey is demonstrated by numerous international awards and acclaim. Her art career, her family, the students she trained privately at home, as well as those at the School of Fine Arts, reveal her skills but also her love of life and art. She wanted to evolve, learn and develop constantly, and the impression of her passion and her achievements will last forever in the history of Romanian fine art.

Keywords: feminine art, art training, artistic personality.

Așa cum ea însăși afirma, faptul că a avut posibilitatea să studieze pictura se datorează în mare parte bunicilor, care i-au susținut demersul artistic încă de la o vârstă fragedă: *Cele întâmplătoare au fost spre norocul meu, căci părinții, împovărați cu mai mulți copii, duceau o viață destul de grea și n-ar fi putut să-mi înlesnească studiile de pictură, cum au făcut-o bunicii, care m-au iubit ca pe unicul lor copil.* (Cuțescu Storck, 1966, pp. 7, 8)

Pasiunea pentru artă s-a născut ca o chemare spre ceva nou și captivant, ceva ce nu putea înțelege pe deplin, însă era acel lucru care îi lipsea pentru a da contur și sens vieții sale. *Prima oară când luasem în mână pensula² (Ibidem, p. 10), desenele din copilărie și nenumăratele ore când fugea din clasa de curs de la Școala centrală de fete, pentru a se ascunde în sălile goale să picteze pe diverse bucăți de carton, hârtie sau geamuri, sunt aspecte marcante ale parcursului său artistic. Mai mult decât atât, bunicii, care au devenit părinți adoptivi, au fost influențați de aprecierile unor artiști care s-au intersectat, în anumite momente ale vieții, cu creațiile din copilărie ale Ceciliei (Engler, zugravul și pictorul polonez Ajdukiewicz³). Această chemare, uneori inconstientă, a artei avea să o urmărească și să o aprecieze Cecilia, mai târziu, la elevele sale.*

1. **Drd. Cristina Ioniță-Măciucă** este arhitect de interior, doctorand în cadrul Școlii Doctorale de Arhitectură, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” - tema de cercetare: „Evoluția spațiului muzeal. Studiu de caz Pinacoteca Municipiului București” - și muzeograf în cadrul Secției Artă a Muzeului Municipiului București; cristina_ionita1994@yahoo.com.

2. *Gămile și rațele ciuguleau împrejur. O puică albă, favorita mea: "Pompilica", îi sărea pe umeri și de acolo se uita la celelalte tovarășe mai puțin norocoase. Iubeam nespuse această orătanie. Mama-mare Sultama ridea și-mi spunea: «Măcar de-ar fi și ea mai brează decât celelalte. Dacă ar fi roșie, de pildă, aș mai înțelege și eu s-o iubești. Dar așa...» Atunci, m-am apucat să vopsesc sârmana pasăre. Am vrut s-o arăt întregii familii, nebăgînd de seamă cît era de tristă și de abătută. Vedeam că nu-i mulțumită să-și simtă penele lipite de ulei și mă consolam că se vor usca cu timpul. Nu trecu însă mult și biata găină muri. Era prima oară când luasem în mîini pensula, și tare rău am fost inspirată...*

3. Engler, zugravul: *Copilița matală are o chemare pentru pictură*; Pictorul polonez Ajdukiewicz: *Doamnă! Trebuie să lăsați fata să învețe pictura* (Cuțescu Storck, 1966, p. 14).

Evoluția sa artistică, necesitatea și impulsul de a urmări arta și de se hrăni spiritual cu frumusețile ei, i-au determinat un anumit parcurs. De fiecare dată când nu se mai simțea împlinită artistic, încerca să evolueze, să caute locuri, experiențe care să îi transmită sentimente și trăiri pe care să le transpună și să le exprime prin pictura sa. Puterea de expresie era determinantă în alegerea subiectelor sale. Fie că erau peisaje, compoziții, portrete sau alte scene, artista urmărea sentimentul, expresia. Această evoluție era datorată studiilor de la München, urmate de cele de la Paris, care i-au permis această dezvoltare și posibilitatea de a experimenta ceva nou.

De asemenea, este foarte interesant de punctat felul critic în care își analiza lucrările și expunerile, atitudine des întâlnită la marii maeștri ai artelor. Dorința de a evolua și de a învăța continuu, transpusă în operele sale din ce în ce mai valoroase, i-au adus aprecierile marilor istorici și iubitori de artă de pretutindeni. *Dacă epoca cea mai însemnată din cursul vieții mele a fost aceea trăită la București – epoca în care am izbutit să deschid porți până atunci zăvorâte femeilor pe tărîm social, și să dobîndesc unele succese pe drumul artei, nu rămîne însă mai puțin însemnată etapa mea de lucru de la Paris. Acolo, în plină tinerețe și în plin avînt am ajuns să pot înfiripa în 1906 o expoziție în sala Hessele din rue Laffitte; era prima mea expoziție personală, după nouă ani de muncă la München și la Paris.* (Ibidem, p.60)

În general, femeile artiste care se formau la instituții sau ateliere particulare din străinătate veneau cu inovații și percepții total diferite față de concepțiile societății. Putem aminti câteva nume sonore și marcante ale acestei perioade, care au produs, alături de Cecilia Cuțescu Storck, schimbări majore în percepția asupra artei și a programelor de învățământ, cum ar fi: Olga Greceanu, Nina Arbore și Elena Popea. Printre susținătorii educației tinerelor artiste se numără și Gheorghe Tattarescu. Astfel, spre sfârșitul secolului al XIX-lea după multe dezbateri și cu participarea benefică a lui Gheorghe Panainteanu-Bardasare, în vremea directoratului lui Stăncescu, se înființează Secțiunea domnișoarelor, integrarea lor completă în învățământ având loc puțin mai târziu, în perioada interbelică (Demetrescu, Guță, Beldiman, 2014). Acest proces de integrare a femeilor în cultură și impunerea lor în societate a fost unul dificil și complex, deoarece percepția asupra lor era uneori greșit interpretată. Așa cum afirma Nina Arbore: *Un desen de-al meu dur și colțuros, sigur poate fi mai viril decât un buchet de liliac alb lângă un plic violet al cine știe cărui pictor. Sensibilitatea specific feminină nu există legată de sexul creatorului ci numai în felul de a fi.* (Iancu, 2015) Prin urmare, exista încă tendința, care se păstrează până în ziua de azi, de a separa arta feminină de cea masculină, din cauza aparentei sensibilități și criteriilor greșit construite de separare a expresiei feminine de operele masculine.

Secolul al XX-lea presupune atragerea unui public mai larg în zona culturală și artistică. Această legătură creată între cultura elitistă și cea populară determină o schimbare a percepției. Astfel, valorile subsumate artei capătă noi valențe și un parcurs presărat de foarte multe revelații și concepte artistice. În acest context se conturează un mediu potrivit pentru eliberarea de prejudecățile și constrângerile sociale și culturale. Istoricii și criticii de artă, precum George Oprescu, susțin că este perioada în care au loc cele mai multe manifestări artistice în plastica românească. Expozițiile grupării „Tinerimea Artistică”, precum și apariția posibilității instruirii superioare, deschid o cale multor rezoluții, presărate însă și de foarte multe piedici din partea unor voci importante ale vremii. Frederic Storck s-a numărat printre

fondatorii celebrei grupări „Tinerimea Artistică”, alături de alte nume sonore precum Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbulescu, Arthur Verona, Ștefan Popescu și Gheorghe Petrașcu. Acesta stimula prezența tinerilor artiști, dar și a tinerelor artiste la expoziții, precum era Cecilia Cuțescu, pe care o aprecia încă din perioada de dezvoltare a sa și o vizita atât în România, cât și la Paris, sub pretextul unor colaborări și omagii aduse artei sale. Ulterior, cei doi se căsătoresc, formând o familie de intelectuali și artiști care au reușit să demareze o provocare în peisajul cultural al epocii. Cecilia afirma: *Îmi plăcea să sdruncin obiceiurile îmbăcșite ale unui public tradiționalist*. Mai mult decât atât, în acea atmosferă a societății „Tinerimea Artistică”, se forma *grupul primilor răsvrățiți, ca să nu zic inițiatorii unor curente noi* (Cuțescu Storck, 1944, p. 216). Astfel, în 1916, Cecilia alături de alte două artiste pioniere ale acestei manifestări feminine, Olga Greceanu și Nina Arbore, sub titulatura „Grupul celor trei doamne”, înființează „Asociația femeilor pictore și sculptore”, începând să organizeze în același an și primele expoziții de artă românească ce înglobau opere semnate de tinere artiste femei, aducând în atenția publicului lucrări ale tinerelor talentate, încă prea puțin cunoscute.

Cecilia Cuțescu Storck realizează un ciclu de compoziții prin care își exprimă manifestul și încrederea în importanța femeii și rolul acesteia în societate. Din această serie, face parte lucrarea „Ritm”, o compoziție decorativă realizată în cărbune. Fundalul, elementele vegetale folosite și jocul compozițional complex marchează misiunea dificilă a femeii. În aceeași perioadă, tendințele sale artistice se definitivează. Prețuia linia definită, spontaneitatea, voia să înlăture *acel tradiționalism convențional care dă naștere atîtor lucrări banale, searbede, lipsite de inspirație și de viață. Ceea ce preferam era expresia* (Cuțescu Storck, 1966, p. 85). Aceasta milita pentru desprinderea de influențele exterioare, spre a putea percepe, prin originalitate și autenticitate, natura și viața.

Foarte atașată de familie, de ideea de mamă, artista reușește să găsească un echilibru între viața de acasă, copii, gospodărie și viața de artistă, conturându-și arta pe baza experiențelor sale. Este interesantă și predilecția sa spre arta monumentală, considerată atipică femeii. Simțea că întreg parcursul său artistic, compozițiile și panourile decorative în diverse tehnici au reprezentat experiențe preliminare pentru vocația artei murale. *Când pictam tablouri mari, gen frescă, aveam impresia că ele sunt fragmente dintr-o pictură murală, tratate cu respirația largă a acestora și cu preocupări de monumentalitate*. (Cuțescu Storck, 1944, p. 265)

Anul 1916 marchează un nou început pentru arta plastică feminină și modul cum erau percepute femeile în societate. Cecilia Cuțescu Storck preia catedra la secția de artă decorativă a Școlii de Arte Frumoase din București, devenind prima femeie din Europa care ocupa o catedră universitară. *Privind retrospectiv drumul parcurs, nu-mi pot ascunde satisfacția de a fi reușit să infirm părerea celor care credeau că o femeie profesoară la belle-arte ar fi fost o năpastă*.⁴ (Cuțescu Storck, 1966, p. 114) Perseverența și ambiția ei de a se impune într-o lume tradiționalistă și încorsetată de intrigi și concepții adânc înrădăcinate sunt calitățile cu care a izbutit.

4. Și cînd mi-aduc aminte cîte ostilități a trebuit să înfrîng pentru a obține această catedră, în acele timpuri cînd femeia nu era îndeajuns considerată, fiind lipsită de orice drepturi!... Cîte intrigi și neplăceri am îndurat! S-a mers pînă acolo încît să caseze de două ori concursul la care totuși reușisem. Dar m-am prezentat a treia oară și tot am izbutit să ocup catedra.

Prin urmare, există femei care au făcut performanță într-o societate care nu le-a sprijinit suficient și timpuriu în demersul lor artistic. Pentru a exemplifica, voi parcurge câteva date despre modul în care acestea, eleve ale Ceciliei Cuțescu Storck, și-au exprimat sentimentele și experiențele de viață prin stilurile diferite și modurile de abordare a operelor de artă. Indiferent de tehnica abordată, scopul artei era același: de a transmite un sentiment, o expresie. Acest concept l-au preluat prin îndrumarea Ceciliei Cuțescu Storck. Pinacoteca Municipiului București deține lucrări variate semnate de astfel de artiste, nume marcante feminine, care au avut un impact major în evoluția și percepția societății asupra artei, căci *bucuria realizării unei opere nu consta în satisfacția de a fi primit vreo comandă, nici în suma de bani ce ași fi primit ci, în momentul când lucram, în acea intimitate cu mine însămi. Bucuria corespunde necesității sufletești și puterii de a pătrunde adânc în însăși firea ta de artist* (Cuțescu Storck, 1944, p. 244).

Cecilia Cuțescu Storck și Ligia Macovei

Printre elevele Ceciliei Cuțescu Storck o amintim pe Ligia Macovei (1916-1998), o prezență importantă în evoluția artei românești. Printre mai mulți îndrumători pe care i-a avut la Școala de Arte Frumoase din București, la secția de artă decorativă (Jean Al. Steriadi, Cornel Medrea, Horia Teodoru etc.), aceasta a ajuns în final în clasa Ceciliei Cuțescu Storck, a cărei metodologie didactică se pare că rezona cel mai bine cu artista. Opera Ligiei este impresionantă prin bogăția stilistică, coloritul puternic și accentele utilizate. Se remarcă și înclinațiile postexpresioniste din detaliile lucrărilor sale, artista preluând în pictură și un *fovism temperat, în care primează sentimentele profunde și culoarea plină de forță, care dă expresivitate compoziției. În grafică, fără a părăsi figurativul, Ligia Macovei se remarcă printr-o abilitate extraordinară de a construi printr-o simplă linie o imagine plină de simboluri, generatoare de sentimente...* (Olariu, 2018, p. 7). Rafinamentul tehnicii și spontaneitatea sunt calitățile operei sale.

Colecția de Artă „Ligia și Pompiliu Macovei”, pe care, împreună cu soțul său, arhitectul Pompiliu Macovei, a donat-o municipalității orașului Bucureștiului în anul 1992, conține sute de lucrări semnate de artistă, realizate în diverse tehnici (ulei, tehnică mixtă, acuarelă și guașă). Aceștia au călătorit foarte mult, iar Ligia a avut șansa să cunoască foarte multe personalități din domeniul artistic, adaptându-se la curente vremii.

Renumită pentru ilustrațiile realizate pentru lirica eminesciană, trebuie menționat și aportul la versurile lui Tudor Arghezi din volumul *Poezii* ilustrat de artistă și publicat la Editura Minerva în anul 1970.

Printre variațiile lirice pe care le abordează, Tudor Arghezi conturează un univers în care tratează teme diverse, dând naștere unor lumi miniaturale, dimensiuni paralele, în care oglindește principii, concepte și idei pe care le reduce la trăiri, experiențe și impresii. Ligia Macovei reușește, prin simțul său artistic și tehnica perfecționată, să transpună acest univers prin evidențierea fiecărui element marcant al poeziei și preluarea principiilor definitorii stilului arghezian. Dacă, pentru lirica eminesciană, Ligia preia melancolia și muzicalitatea, reducând de cele mai multe ori sentimentele la esențele lor prin utilizarea liniei ca modalitate de exprimare brută prin desen, pentru opera lui Arghezi adoptă o atitudine ludică,

punctând, prin utilizarea accentelor de culoare, expresia dură, dar foarte expresivă. Noutatea și contrastul puternic față de rafinamentul lirismului eminescian îl plasează pe Arghezi la un nivel revoluționar al poeziei românești. Această atitudine tranșantă este transpusă în imagini puternice prin expresivitatea plastică a Ligiei. Creația, oricât de narativă, este impresionantă prin tonurile de culoare și contrastele conturate într-un decor ludic.

Cele 26 de lucrări aflate în colecția Macovei cuprind ilustrații realizate în tuș, cu peniță, pe hârtie și lucrări monotip cu intervenție de guașă și tuș pe hârtie, fiind într-o stare de conservare foarte bună. Unele lucrări sunt mai complexe, cele în care se întrevede forța cromatică prin aplicarea guașei conturate cu tuș, altele sunt compuse din jocuri simple de linie. Indiferent de tehnica abordată și de complexitatea lucrării, Ligia reușește să transmită cele mai importante trăiri poetice.

Lirica argheziană este marcantă prin această sete de cunoaștere a lumii prin care poetul încearcă să înțeleagă sensul vieții. Ligia Macovei preia aceste sentimente și le transpune prin filtrul său artistic, conturând o lume a simbolurilor, determinantă pentru perceperea dimensiunii universului arghezian și a dramatismului acestuia. Arghezi abordează teme diverse: poezia filosofică, poezia socială, poezia de dragoste, dar și a universului miniatural.

Poezia „Transfigurare” exprimă tulburarea cauzată de împărtășirea marilor taine, viața predestinată a creatorului, obligat să fie retras, altfel decât restul lumii. Franchețea cu care Ligia alege să creioneze elementele și personajele uneori metaforic analizate de Arghezi oferă substanță și confirmă dimensiunea universului poetic, devenit tangibil, susținându-l, trăirile fiind astfel mai aproape de puterea de percepție a cititorilor. Lucrarea atașată acestei poezii este realizată în tehnică mixtă și este semnată și datată dreapta jos: *Ligia Macovei, 1966*.

Transfigurare

*Cu toate că i-am spus că nu vreau.
Mi-a dat noaptea-n somn să beau întuneric,
Și am băut urna întreagă.
Ce-o fi să fie, o să se aleagă.*

*Puteam să știu că-n zeama ei suavă
Albastră-alburie, era otravă?
M-am îmbătat?
Am murit?
Lăsați-mă să dorm
M-am copilărit.
Cine mai bate, nu sînt acasă.
Cine întreabă, lasă*

*Cui mai pot să-i ies în drum
Cu sufletul meu de acum?*

Cecilia Cuțescu Storck și Micaela Eleutheriade

De asemenea, putem remarca multe alte nume importante în arta plastică românească, artiste femei care au urmat cursurile aceleiași instituții. Majoritatea au urmat studii atât în România, cât și în străinătate.

Valentina Iancu, critic de artă, susținea despre metodele de predare ale artistei: *S-a spus despre Cecilia Cuțescu că a fost un pedagog model, care oferea studentelor lecții de viață, reușind să le ghideze dezvoltarea personală astfel încât fiecare să-și caute un stil individual, onest. Mina Byck și Micaela Eleutheriade sunt două personalități care evoluează diferit. Sunt elemente de limbaj comune în lucrările de început, unde se transpune influența Ceciliei și în mod surprinzător unele căutări pe care actuala profesoară le avea în perioada studiilor. Și-au însușit interesul Ceciliei pentru decorativ, dar au reușit să se dezvolte în personalități distincte.*⁵

Micaela Eleutheriade (1900-1982) a studiat la Academia Ranson din Paris și a fost, de asemenea, eleva Ceciliei Cuțescu Storck în perioada 1918-1924⁶, fiind îndrumată și de Ipolit Strâmbu, Dimitrie Serafim și Dimitrie D. Mirea.

De o mereu tânără expansivitate și exuberanță, chibzuind, în același timp, asupra dreptei măsuri, a echilibrului desăvârșit, Micaela Eleutheriade se înscrie pe deplin artei românești. (Grigorescu, 1970) Acest echilibru, despre care vorbea Dan Grigorescu în studiul său, se bazează pe poziția pe care Micaela o are față de realitatea exterioară, simțul și acuratețea cu care se înclină către o perfecționare continuă a stilului său. Coerența compozițiilor sale se datorează tendinței către controlul jocului compozițional, pentru a transmite cât mai limpede sentimentele și ideile sale.

Dacă spiritul și hotărârea Ceciliei se transpun în opera Ligiei prin acuratețea liniei, prin care exprimă și transpune esențele vieții prin perspectiva unei alte lumi, Micaela Eleutheriade preia aceste elemente și le transpune prin definirea compozițională, claritatea și delimitarea cromatică, pe care le aplică pe cadrele naturale ale mediului înconjurător, cotidian. Ideea transmisă de mentor este aceeași, însă, trecută prin filtrul conștiinței fiecărui suflet de artist, preia din experiențele sale, interesele și bagajul emoțional.

În Colecția Pinacotecii Municipiului București se regăsesc uleiuri pe pânză cu teme variate realizate de artistă, naturi statice: „Natură moartă”, „Vas cu flori”, dar și peisaje: „Peisaj petrolifer”, „Orășel la mare”, „Combinatul chimic”, „Sala Palatului în construcție” etc.

Lucrarea „Orășel la mare” este o lucrare reprezentativă pentru stilul său, în care se remarcă predilecția pentru delimitarea cromatică, uneori ludică, a fiecărui element compozițional. Liniile de contur pun în evidență acoperișurile caselor, reliefând ansamblul arhitectural al micului oraș. Cu cât planul este mai îndepărtat, cu atât pensulația este mai puțin definită, iar saturația culorilor scade și se pierde în atmosfera caldă și neutră a cadrului general.

Micaela Eleutheriade se intersectează și colaborează de-a lungul carierei sale cu numeroase alte nume care au avut o activitate importantă în această manifestație pentru emanciparea feminină, precum Nina Arbore și Margareta Sterian (Marcu,

5. <https://mvalentinaiancu.wordpress.com/tag/olga-greceanu-cecilia-cutescu-storck/>.

6. <http://artindex.ro/2012/05/16/eleutheriade-micaela/>.

2012). Despre Margareta Sterian se știe că este o mare artistă avangardistă, renumită pentru activitatea din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. A realizat picturi, grafică, volume de poezie și proză.

Cecilia Cuțescu Storck și Mina Byck Wepper

Mina Byck Wepper (1899-1964) a făcut parte din grupul celor mai înzestrate eleve ale Ceciliei. Perioada interbelică îi oferă șansa unei eliberări extraordinare în mediul artistic, realizând foarte multe expoziții personale, opera sa incluzând atât grafică, artă decorativă, cât și peisaje. Este important de menționat că a fost remarcată de Tonitza, cu ocazia debutului său.

Predilecția pentru delimitarea cromatică pe care am analizat-o mai sus, la cele două artiste care s-au pregătit sub îndrumarea Ceciliei Cuțescu Storck, se estompează în stilistica Minei Byck Wepper și se transpune în preferința pictoriței pentru tonalitățile puternice determinate de construcția umbrelor și gradațiile de culoare. Jocurile de lumini creează contraste care delimitează foarte interesant planurile îndepărtate sau apropiate, în funcție de intensitatea luminoasă. Preferința pentru compoziții clare și bine definite a mentorului său este puternic înglobată în stilistica acesteia. *Ansambluri de suprafețe, contururi, volume, culori și echilibrarea lor* (Cuțescu Storck, 1966, p. 97) sunt elemente transmise de Cecilia Cuțescu Storck.

Valentina Iancu afirmă în catalogul *Destine la răscruce. Artiști evrei în perioada Holocaustului: Dacă schimbările politice radicale care au exclus evreei din viața publică nu ar fi afectat-o profund, Mina Byck Wepper ar fi devenit cu siguranță unul dintre numele importante ale artei românești moderne. În momentul declanșării valului de măsuri anti-evreiești artista își redefinesc personalitatea creatoare, apropiindu-se de dramatismul expresionist și apoi de arta militantă. Martoră a masacrelor din timpul Rebeliunii Legionare (21-23 ianuarie 1941), artista se retrage din viața publică, renunțând să mai lucreze. Din această cauză a intrat într-un con de umbră după al Doilea Război Mondial, arta ei fiind reconsiderată abia în ultimii ani.* (Enache, Iancu, 2010)

Este cunoscut faptul că Mina Byck Wepper a fost atrasă și de pictura *en plein air*, dar și de pictura decorativă și de grafică, opera pictoriței oferindu-ne un produs eclectic, care a reprezentat un adevărat reper în arta românească pentru o perioadă îndelungată de timp. În patrimoniul MMB se regăsesc lucrări diverse semnate de artistă (uleiuri pe carton: „Casă veche”, „Balcic”, „Autoportret”, „Natură statică”, „Natură statică cu gălbenele”, dar și lucrări de grafică realizate în tuș pe carton: „Cetatea Șoimoș”, „Pomana”). Lucrarea „Natură statică cu gălbenele” este o lucrare de referință datorită compoziției și calității detaliilor. Construcția umbrelor și modalitatea prin care dă adâncime și profunzime fiecărui element din jocul compozițional, o situează pe artistă la un nivel înalt al artei plastice românești.

Identificăm și alte tinere artiste care au avut un impact major asupra artei plastice românești și ale căror lucrări se regăsesc și în patrimoniul Muzeului Municipiului București: Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Nuni Dona și Mariana Petrașcu, graficiană și pictoriță, fiica pictorului Gheorghe Petrașcu. **Wanda Sachelarie-Vladimirescu** (1916-2008) a fost o pictoriță și graficiană care a studiat o perioadă la Paris, sub îndrumarea lui Jean Darna. Este interesantă opoziția ei de a se menține în liniile realist socialiste, abordând o cromatică variată și compoziții dinamice.

Născută în același an, **Nuni Dona** (1916-2009), pe numele real Niculina Dona, a fost nepoata scriitorului și omului politic Barbu Ștefănescu Delavrancea. Aceasta moștenește talentul mamei sale, Niculina Henrieta (născută Delavrancea) care o îndrumă spre liceul Școlii Centrale de fete „Marica Brâncoveanu” din București. La academie, începe să studieze în anul 1933 și frecventează și clasa de pictură a profesorului Francisc Șirato. Nuni Dona se remarcă prin simțul aprofundat al măsurii, simplitatea formelor și cromatica vie utilizată. De asemenea, tehnica dezvoltată, acuratețea compozițională și accentele stilistice fine sunt doar câteva calități ale operei sale. Măiestria artei sale este demonstrată de echilibrul lucrărilor, dar și de armonia și spontaneitatea pensulației.

Cecilia Cuțescu Storck a îndrumat studenții să își creeze un echilibru prin ritmul propriilor lor voci interioare, care să îi ghideze în abordarea lucrărilor și în perspectiva generală asupra artei. Conștiința și armonia interioară sunt principiile de bază pe care le transmitea. *Niciodată nu am urmărit să-mi impun concepția mea în artă nici să fac din elevi simpli imitatori. Idealul meu pedagogic a fost să descopăr născîndele lor predispoziții și aptitudini și să le dezvolt conform simțirii și temperamentului lor, individualității fiecăruia.* (Cuțescu Storck, 1966, p. 112) Reușea de fiecare dată să îi ghideze către o cale lăuntrică, o stăpânire și o cunoaștere de sine prin raportarea la legile care guvernează natura, transpuse în propriul lor univers. Chiar dacă de multe ori suprasolicitarea și epuizarea fizică își făceau simțite prezența (elevii de acasă, elevii de la școală, gospodăria, familia și viața de artistă), Cecilia Cuțescu Storck afirma, de fiecare dată cu tărie în suflet: *Cu toate acestea, de mi-ar fi fost dat să încep din nou viața, aș fi ales-o la fel și pentru a doua oară.* (Cuțescu Storck, 1966, p. 110)



Cecilia Cuțescu Storck

Sursa: <http://www.galleristorck.com/storck>



Cecilia Cuțescu Storck

Piața Rossio cu vedere asupra catedralei în ruine (Lisabona)

Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck

Foto: Cristian Oprea



Cecilia Cuțescu Storck

Ritm

Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck

Foto: Cristian Oprea



Ligia Macovei și Cecilia Cuțescu Storck, clasa de arte decorative, 1934 (detaliu)
Sursa: Raoul Șorban, Eugen Schileru, Adina Nanu și colectiv, *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1864-1964*, Ed. Meridiane, București, 1964



Pompiliu Macovei, Ligia Macovei și Giuseppe Ugo Papi, rectorul Universității „La Sapienza” din Roma. Colecția de Artă „Ligia și Pompiliu Macovei”



Ligia Macovei
Transfigurare
Colecția de Artă
„Ligia și Pompiliu Macovei”



Micaela Eleutheriade
Orășel la mare
Colecția Pinacotecii
București
Foto: Cristian Oprea



Mina Byck Wepper
Natură statică cu gălbenele
Colecția Pinacotecii București
Foto: Cristian Oprea



Nuni Dona
Flori
Colecția Pinacotecii București
Foto: Cristian Oprea

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Cărți:

- Ciupală, Alin, *Despre femei și istoria lor în România*, Editura Universității din București, 2004.
- Cristea, Ioana; Popescu, Aura, *Doamnele artelor frumoase românești*, Editura Monitorul Oficial, 2004.
- Cuțescu Storck, Cecilia, *Fresca unei vieți*, Editura Bucovina I.E. Torouțiu, București, 1944.
- Cuțescu Storck, Cecilia, *O viață dăruită artei*, Editura Meridiane, București, 1966.
- Enescu, Theodor, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 2003.
- Grigorescu, Dan, *Pictura românească în imagini*, Editura Meridiane, București, 1970.
- Iancu, Valentina, *Egal. Artă și feminism în România modernă*, Editura Vellant, București, 2015.
- Marcu, George, *Enciclopedia personalităților feminine din România*, Editura Meronia, București, 2012.
- Mihalache, Marin, *Pictura românească în imagini*, Editura Meridiane, 1970.
- Mihalache, Marin, *Bucureștiul văzut de pictori*, Editura Sport-Turism, 1975.
- Olariu, Elena, *Ligia Macovei. Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Editura MMB, București, 2018.
- Șorban, Raoul, Schileru, Eugen, Nanu, Adina, et al., *100 de ani de a înființarea Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1864-1964*, Editura Meridiane, București, 1964.

Cataloage:

- Demetrescu, Ruxandra; Guță, Adrian; Beldiman, Ioana, *Universitatea Națională de Arte din București*, UNARTE, București, 2014.
- Enache, Monica; Iancu, Valentina, *Destine la răscruce. Artiști evrei în perioada Holocaustului*, MNAR, 2010.

Site-uri:

- <http://artindex.ro>
- <https://mvalentinaiancu.wordpress.com/>
- <http://www.galleristorck.com/storck>

AMOR OMNIA VINCIT EPILOGUL UNEI VIEȚI DE SCULPTOR

*drd. Felicia Raetzky*¹

*Motto: ...This will be my monument
This will be a beacon when I'm gone,
When I'm gone!
Soon when that moment comes,
I can say I did it all with love...*

*Robyn | Røyksopp*²

Abstract: The article titled “*Amor Omnia Vincit. An Epilogue of a Sculptor's life*” aims to promote the existence of a unique drawing one can say is a visual legacy made by the famous Romanian artist Cornel Medrea in 1962.

The exhibition “Remember Cornel Medrea”, held from 30 Sept to 8 Nov 2020 at the Suțu Palace, focused on the powerful message of this late drawing and mainly on the inner voice of the author and artist himself. Unique in its message and powerful in its expression, *My Life* is one of the most captivating works in Romanian art, and is nowadays preserved in *Cornel Medrea Collection*, at the Bucharest Municipality Museum.

Keywords: Cornel Medrea, self-portrait, visual legacy, Romanian sculpture, monumentality.

Am avut privilegiul de a cerceta – în integralitatea sa – colecția Cornel Medrea, ce este parte integrantă a Secției de Artă a Muzeului Municipiului București și donată de însuși maestrul Medrea. Provocarea de a realiza o expoziție care să reamintească de imensa moștenire culturală lăsată de sculptorul român Cornel Medrea a reprezentat un extraordinar prilej de a pune în valoare un discurs practicat de artist, cel al plasticității clasice și al viziunii moderne. Acestea sunt caracteristici predominante pentru sculptura și grafica realizate de Medrea în primele etape de creație și rămân definitorii, dacă analizăm întreaga sa operă încadrată în modernitatea clasică, operă care mai apoi în perioada postbelică comportă nuanțele realismului socialist. Nucleul expoziției „*Remember Cornel Medrea. Mentor și Maestru*” realizată de Secția de Artă a MMB ar putea fi definit de o narativitate desprinsă dintr-o singură lucrare, căreia îi putem anexa titulatura de **testament vizual**. Articularea discursului curatorial a pornit în acest caz de la *ascultarea* artistului, pentru a da mai departe ce și-a dorit să rămână drept o autoportretizare. Astfel, pentru a aduce aminte publicului cine a fost Cornel Medrea și ce reprezintă artistul Medrea pentru noi astăzi, am considerat că cel

1. **Drd. Felicia Raetzky** este istoric; interesată de arta contemporană, arta secolului al XX-lea și istoria cinematografiei. În prezent este muzeograf al Colecției Cornel Medrea, Secția de Artă la Muzeul Municipiului București; felicia.raetsky@gmail.com.

2. Versurile acestui cântec vorbesc despre a crea ceva permanent cu scopul de a rămâne pentru eternitate. Colaborarea dintre cântăreața suedeză Robyn și duo-ul norvegian Røyksopp propune o explorare a sinelui.

mai mult poate să exprime însăși vocea artistului prin lucrarea *Viața mea* (1962). **Articolul de față își propune să analizeze particularitățile acestei opere aparte și să demonstreze importanța sa în discursul artelor românești.**

Sculptorul român Cornel Medrea realizează, în anul 1962, desenul *Viața mea*. Acesta este dominat de dictonul latin „*Amor Omnia Vincit*” – „*Dragostea învinge totul*” care îi încheagă viziunea despre creația artistică și o pregătește pentru posteritate.

Dragostea este un sentiment ce poate genera o explorare a frumosului, iar în acest caz asistăm la o sinteză a unei vieți de sculptor. Pornind de la *mediul* în care alege să redea această monumentală expunere, trecând prin influențele și referințele compoziției *Viața mea*, am putea afirma că această operă reprezintă un testament vizual lăsat de către Cornel Medrea pentru generațiile ce îi urmează. Astfel, Colecția Cornel Medrea adăpostește una dintre cele mai provocatoare opere de artă românească, ce merită din plin recunoașterea – atât a marelui public, cât și a celui avizat.

Rareori găsim în palmaresul artiștilor un epilog al propriei lor vieți artistice, cum putem găsi la Medrea. Cele peste 100 de personaje ce alcătuiesc compoziția fructifică, separat, reprezentări ale celor mai importante teme compoziționale create de artist, iar acestea redau o lucrare complexă, cu o perspectivă unică și segmentată în trei registre. Referințele și influențele pe care le putem identifica pornesc de la complexitatea *Judecării de Apoi* realizate de Michelangelo Buonarroti, unde Hristos apare înconjurat de sute de personaje. Asemenea frescei de la Vatican, *Viața mea* îi are drept personaje principale pe Adam și Eva, cuplul primordial, înconjurați de grupuri umane, fiecare cu sensul și locul său în această ordine a lumii vizualizată de Medrea.

Realizată în deceniul al șaselea al secolului XX, într-o societate brăzdată de o politică distopică și dictatorială, dar și într-un mediu cultural cenzurat și programat vizual, lucrarea *Viața mea* ar putea fi un exemplu de eludare a cerințelor dictate de normele epocii și un real mesaj de descifrat pentru posteritate.

Perioada istorică în care este realizată lucrarea ce face obiectul acestei prezentări comportă o atitudine sceptică, deoarece încărcătura ideologică a întregului context cultural al României postbelice îndeamnă la o notă critică; astfel am putea spune că asistăm chiar la o eludare a cerințelor artistice, așa cum au fost ele în perioada Republicii Populare Române.

1. Remember Cornel Medrea

Cornel Medrea s-a născut pe 8 martie 1888 la Miercurea Sibiului și a crescut la Alba-Iulia, într-o perioadă în care Imperiul Austro-Ungar încerca să modeleze prin influența economică, politică, socială și culturală regiunea Transilvaniei definită prin aspectul multietnic al populației.

Talentul artistic îi este cultivat la Școala de Arte și Meserii de la Zlatna, iar profesorii îl îndeamnă să persevereze prin studiu, la Budapesta.

Studiază sculptura la Universitatea Maghiară de Arte Decorative de la Budapesta și continuă prin călătorii de studiu în Europa Centrală. După Primul Război Mondial, se stabilește la București, unde își va face un renume prin creația sa sculpturală (Mihalache, 1972, p. 6).

Artistul Cornel Medrea (1888-1964) este recunoscut internațional pentru sculptura sa cu tente realiste și nelipsite referințe la arta antică. Asemănat lui

Aristide Maillol, numele lui Medrea este asociat cu arta românească modernă, dar și recunoscut pentru perseverența păstrării specificului național plin de savoare artistică.

Momentele artistice definitorii sunt bine evidențiate printr-o evoluție a stilului care alternează prin influențele majore, fie cele de natură istorică, fie personală: *ronde-bosse*-ul cu tente expresioniste *Bătrânii* (1917) devine simbol al Primului Război Mondial, nudul expresiv *Ghimpele* (1935) contemplă calmul interbelic și tendința valorilor clasice, iar mai târziu cuplul *Infinitul* (1958) compune viziunea omului nou, exponent al realismului socialist.

Sculptorul Cornel Medrea a fost profesor al Catedrei de Sculptură și Modelaj, la Școala de Belle-Arte din București, între anii 1933 și 1964, timp în care a format nume dintre cele mai mari ale sculpturii românești contemporane. Personalitate foarte cunoscută a artei românești în perioada vieții, căzută în uitare astăzi, lui îi datorăm primul muzeu de sculptură din România. Opera sa bogată și valoroasă a contribuit la afirmarea europeană a artei plastice românești.

În cele din urmă, demersul și evoluția sa reflectă diferite aspecte ale modului în care evoluează și istoria pe parcursul secolului al XX-lea, chestionând valori ale umanității și ale modului în care acestea pot răspunde anumitor întrebări. De pildă: cum decide un artist să creeze o lucrare de final? Ce decide să reprezinte? Dacă acest autoportret al creației sale este compus dintr-un corolar al propriilor sale lucrări, ce opere alege să includă? Ce exclude? În ce manieră și în ce mediu decide să lase această creație?

2. Viața unui sculptor văzută printr-un autoportret

Pentru a putea ajunge la concluzia că *Viața mea* reprezintă un testament vizual lăsat posterității de către Cornel Medrea, trebuie să pornim într-o analiză a ce anume diferențiază această lucrare de celelalte opere realizate de artist.

Cercetând Colecția Cornel Medrea, observăm faptul că dintre cele 321 de lucrări aflate în patrimoniul colecției, majoritatea dintre acestea sunt sculpturi de tip *ronde-bosse* sau *bassorelief*, doar o minoritate este reprezentată de cele realizate în tehnicile specifice desenului sau picturii. Astfel, ne este deja stârnită curiozitatea și ne putem pune întrebarea de ce alege artistul să realizeze o ultimă lucrare într-un medium preferat doar în rare ocazii? *Viața mea* (1962) este o lucrare de grafică realizată pe hârtie sepia cu cărbune și creioane color, iar câmpul compozițional încadrat de artist are dimensiunile de 121x97cm. La data de 27.02.1969, un lot de 20 de lucrări realizate de Medrea a fost donat de către soția artistului, sculptorița Ada Geo Medrea, pentru a completa colecția Muzeului Memorial „Cornel Medrea” printre care și aceasta.³ Expusă la Muzeul „Cornel Medrea”, completează armonios expunerea permanentă a muzeului, până în anul 2004. Mai puțin cunoscut este faptul că *Viața mea* este de fapt o lucrare pregătitoare pentru o operă finală de mari dimensiuni, intitulată într-un mod similar *Viața*, dar prezintă anumite diferențe: de dimensiune, tehnică și scop. Cei 2 metri de pânză pe care sunt hașurate în cărbune un număr semnificativ mai mare de personaje consemnează viziunea artistică

3. Muzeul Memorial „Cornel Medrea” s-a înființat în anul 1957, în Casa Appel din str. General Budișteanu nr. 16 și a funcționat în această formulă până în anul 2004, când clădirea a fost retrocedată proprietarului de drept. În prezent colecția se află în depozitele Muzeului Municipiului București.

„medriană” și pașii conducători către o finalitate a acestui proiect neterminat. Cornel Medrea moare în iulie 1964 și nu reușește să îndeplinească acest epilog artistic, pe care și-l dorea transpus într-o frescă (murală).

Autoarea Ella Istratty și cumnata artistului Medrea relatează impresia pe care o are în timp ce admiră *Viața* lui Medrea la care artistul lucra în atelierul său nr. 35 din str. Ermil Pangratti nr. 27-29.

Pe zidul din dreapta atelierului se găsea o pânză mare de 2 metri și jumătate, pe care erau desenate sute de nuduri. Această lucrare reprezenta VIAȚA MEA, așa o intitulase Medrea. În acest mare desen erau adunate toate lucrările pe care le realizase în sculptură. Partea de sus a desenului era reprezentată printr-un Sărut și apoi de Cântarea Cântărilor și Infinitul. Mai jos, groaza războiului. În mijlocul pânzei, două figuri mari – un bărbat și o femeie – intitulate OCROTIRE, și apoi pe partea culturală: pictura, sculptura, muzica, literatura, arhitectura, în grupuri compoziționale, iar în partea de jos era un lac mare, care însemna liniște, pace, oameni veseli, multă tinerețe și apoi se încheie cu doi bătrâni care se țin de mână și privesc în sus, parcă își aduc aminte de toată viața lor. Această lucrare mare, cu peste două sute de figuri, îmi spunea Cornel, a desenat-o pe pânză, ca să o coloreze. Ar merita! Îmi spuneam în gând. Privirea alunecă pe desen fără să se oprească la ceva ce nu ar fi perfect executat, pentru că totul este de o frumusețe rară, iar compoziția exprimă pe toți oamenii, care au aceeași viață, cu bucurii, dragoste, războaie, pace, și bătrânețe. Nudurile de femeie robustă și cu grație în același timp, amintesc de femeia româncă. Mă pot uita la acest desen monumental zile întregi, descoperind lucruri inedite de fiecare dată. De câte ori am fost la atelier și l-am privit, am avut impresia că îl văd pentru prima oară. (Istratty, f.a. p. 9)

Revenind la *Viața mea* (Fig.1), putem observa cum ne invită să o descoperim printr-o paletă cromatică pastelată și fină. Tocmai figurile de dimensiuni reduse oferă o promisiune a detaliilor minuțioase abia în momentul apropierii, observație care ne conduce la o imagine surprinzătoare și complexă a peste o sută de personaje, în majoritatea lor redată nud, amplasate în trei registre diferite.

În planul central al liniei mediane este reprezentat un cuplu: un bărbat viguros îndreptat către stânga îmbrățișează ocrotitor o femeie ce lasă impresia că se adăpostește. Cuplul primordial sau *Protecția* (Fig. 2) este ancorat în partea dreaptă de muze. Corpurile sinuoase poartă elementele distincte artelor clasice: literatura, pictura, sculptura, muzica, dansul și arhitectura.

În partea stângă, tensiunea personajelor se observă din torsionile corpurilor, pozițiile combatante sau surghiunite. Un veșnic suferind „Atlas”⁴, un Phaeton aflat în cursa sa spre Soare, doar cu puțin timp înainte de „cădere”, trupe plecate să-și apere popoarele susțin un crez al artistului că numai prin muncă, perseverență și reziliență se poate ajunge la suflul adus de muze: *Dacă pentru a crea o operă de artă este nevoie de talent, neapărat – de zece ori mai mult – e nevoie de muncă, muncă neîntreruptă, de efort continuu, de răbdare și revenire fără răgaz asupra lucrului tău.* (Mihalache, 1972, p. 9)

Refugiata (1918), emblemă a ororii Războiului, continuă narativitatea iconografică către un alt grup compozițional care impresionează prin emoția sacrificiului: „*Coborârea de pe Cruce*”, care marchează registrul inferior al operei.

4. Toate titlurile identificate în această analiză iconografică, redată în italice, au un pendant sculptural.



Fig. 1 Cornel Medrea
Viața mea, 1962
Tehnică mixtă, hârtie
Foto: Cristian Oprea

„Justiția”, „Nudul care coboară”, „Pe gânduri”, „Iertare” sunt propuse pentru a accentua nota reflexivă a registrului inferior. În extrema stângă, un cuplu de seniori, „*Bătrâni*” (Fig. 3) o alternativă umanizată a Geei și a lui Uranus, creatorii lumii în mitologia greacă, privesc către o cosmogonie imaginată și se odihnesc perpetuu pe un soclu al maturității și al cunoașterii. Puțin mai jos se observă semnătura artistului: C. MEDREA. Regiunea acvatică desparte cele două registre și ne poate duce cu gândul la granița dintre Pământ și Infern, însă vâslașul de această dată nu îl reprezintă pe Charon, bătrânul luntraș care transportă sufletele morților pe râul Styx, ci un suflet tânăr ce îl poartă pe Medrea într-un loc mult iubit, Gâlda⁵.

De la femeile care se îmbăiază într-un perpetuu ritual al frumuseții (Fig. 5), imaginea continuă spre un spațiu al desfătărilor și al odihnei, dar și un Univers intim și ritualic, cel clamat de „*Ursitoarele*” care fhotărăsc soarta ființelor abia născute.

În registrul superior se observă din atitudinea personajelor că este reprezentată o lume ideală a Frumosului, a Dragostei și a stării de bine. O Venus poziționată în contact direct cu privitorul își etalează nurii ridicând deasupra capului mâna dreaptă. În partea stângă a nudului feminin se află 12 tineri care se îndreaptă către tinerele fete aflate pe partea dreaptă a Venerei. Într-un cadru intim se zărește un cuplu de îndrăgostiți – „*Pubertate*” – ce poartă reminiscențele rodinienne ale „*L'Éternelle Idole*”, pentru ca la baza registrului să illustreze „*Sărutul*”

5. Râul Gâlda trece la nord de orașul Alba Iulia, în care copilărește Cornel Medrea. Atras de frumusețea pitorească a Gâldei de Jos, localitate dominată de castelul feudal al familiei Kemeny (din secolul XVII), artistul insistă că acesta este adevăratul său loc de naștere.

Fig. 2 Cornel Medrea
Protecție
 Ronde-bosse-ghips patinat
 Foto: Cristian Oprea



(Fig. 4), un răspuns pe care îl dă în etapa de maturitate a creației. Triadele sunt o caracteristică a operei lui Medrea și se observă și în acest cadru, surprins în colțul din dreapta sus, un adevărat tribut sculptorului francez Auguste Rodin (1840-1917). Cel de-al treilea element este reprezentat de Pygmalion, sculptorul care cioplește în fildeș o femeie ideală de care se îndrăgostește, iar cu ajutorul zeiței Venus, își vede creația materializată în transformarea Galateei. Astfel reuniți, îi putem revedea sub alte forme, însă mereu împreună așa cum sunt cuplurile desenate de Medrea în partea stângă a operei „Viața mea”. Privindu-se în ochi, abandonați într-o „Cântarea Cântărilor” ori privind împreună către un „*Infinit*” necunoscut, îndrăgostiții lui Medrea confirmă dictonul ce domină opera: *Amor omnia vincit – Dragostea învinge totul*.

Influența lui Michelangelo Buonarroti se resimte intens în această lucrare, începând de la amplasarea compozițională, până la folosirea personajelor mitologice într-o narativitate inspirată de tematica creștină a Judecății de Apoi. Comparând cele două viziuni magistrale, atât Michelangelo, cât și Medrea consideră planul din stânga drept locul în care Dumnezeu creează umanitatea, iar planul din dreapta ilustrează Infernul – locul în care cei păcătoși își trăiesc eternitatea prin pedeapsă.

Însă trebuie reținut că aceste aspecte au rol de rădăcini, iar personajele de fapt sunt temele sculpturale originale și reinterpretate de Cornel Medrea, care în această operă capătă o nouă semnificație, deoarece sunt transformate din nou în desen. Acest aspect le conferă o ciclicitate care poate genera o metaforă a eternității. Medrea, asigurând acest flux care se generează din cunoaștere, meșteșug, talent, începe de la idee și o dezvoltă în schiță realizată cu creionul pe hârtie, apoi această idee este modelată în lut, care este transpus în ghips, cioplit în piatră sau turnat în bronz, pentru



Fig. 3 Cornel Medrea
Bătrâni
Foto: Cristian Oprea



Fig. 4 Cornel Medrea
Sărutul
Foto: Cristian Oprea



Fig. 5 Cornel Medrea

La Baie

Foto: Cristian Oprea

ca în final să devină operă de artă marcantă pentru sculptorul Medrea. Acest corolar de opere ce constituie un univers selectat de însuși artistul preia o formă grafică și sunt transpuse într-o ordine a lumii gândite și realizate de artist pe hârtie, marcând în acest mod un ciclu artistic care își încerca o finalitate, dar tocmai prin acest proces dobândește imortalitate, generând cu fiecare strat interpretativ un nou înțeles.

Eugen Schilleru remarcă distincția acestei opere referențiale și o identifică printre lucrările realizate în aceeași perioadă: *Desenul lui Cornel Medrea este, așa cum am mai menționat, sculptural, chiar atunci când linia nu e valorată. Uneori finețea trăsăturii, a ductului liniar, îmbinată cu fluiditatea și transparența unui laviu de acuarelă, ne face să ne gândim la factura lui Blake. Sesizant în ele este felul în care artistul realizează ritmul formelor și al mișcărilor. Dintre portretele de frescă Apoteoză (dedicată lui Mihail Eminescu) și **Viața**, preferințele noastre înclină spre cel din urmă. Partizan al unei fresce care nu distruge compactitatea zidului, excluzând perspectiva în adâncime și reușind să sugereze spațiul prin racursiuni și ritmuri, Cornel Medrea a conceput fresca intitulată Viața ca o «sumă» a temelor pe care le-a tratat în cursul bogatei sale activități de sculptor. Pe lângă temele și subiectele pe care le-a realizat, artistul a introdus și altele pe care visează să le creeze. Trecerea din registrul unei arte în cel al alteia – respectiv al picturii murale – s-a făcut cu o deplină conștiință și un profund respect pentru specificul acesteia din urmă. [. . .]*⁶

6. Schilleru, Eugen, *Scrisoare de dragoste*, 1971; într-o formă mai restrânsă, a apărut în *Contemporanul*, 23 martie 1962.

Alegerea reprezintă cel mai puternic element pentru această ipoteză tratată în articol: Medrea *alege* ce anume din creația lui rămâne important pentru crezul său intern; deși este portretist remarcabil al vremurilor sale, monumentalist de seamă care intră în hora realismului socialist, selectează cu atenție cele mai izbutite realizări, iar rezultatul este pe cât de monumental, pe atât de important pentru înțelegerea intrinsecă a acestui artist român.

Un calm suveran și o viziune a modernității clasice ne ademenesc într-o lume a Frumosului, a Apolinicului și a Dionisiacului, într-o lume aflată sub dictonul *Amor Omnia vincit* ales de artist pentru a conceptualiza lucrarea sa finală care prin mesaj, dar și prin titlu, oferă un concept rezumativ al unei vieți de artist, *Viața mea*. Dragostea este un sentiment ce poate genera o explorare a frumosului, iar în acest caz asistăm la o sinteză a unei vieți de sculptor. Lucrarea este redată surprinzător într-o altă tehnică artistică, una ce nu implică modelajul sau cioplirea cum ar fi propriu unui artist consacrat de sculptură, ci creionul și culoarea pe hârtie, pentru a întări valoarea simbolică de *testament*.

BIBLIOGRAFIE:

- Arhiva Muzeului Municipiului București, Colecția Cornel Medrea, arhivă nenumărată.
 Barbosa, Octavian, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridiane, București, 1976.
 Istratty, Ella, *Omul și sculptorul Cornel Medrea*, manuscris nedat, nepublicat, Arhiva Muzeului Municipiului București.
 Ivan-Ghilia, Liana, *C. Medrea - Sculpturi în Colecția Muzeului Municipiului București*, Editura Muzeului Municipiului București, 2015.
 Mihalache, Marin, *Cornel Medrea*, Editura Meridiane, București, 1972.
 Oprea, Petre, *Incursiuni în sculptura românească*, Editura Litera, București, 1974.
 Schilleru, Eugen, „Cornel Medrea”, în *Contemporanul*, 23 martie 1962.
 Vianu, Tudor, *Medrea*, Collection Apollo, Art Roumain Moderne, Editions Marvan, Bucarest, 1935.
 Vlasiu, Ioana (coord.), Barbu, Virginia, Beldiman, Ruxanda, Cărbăș, Irina, Nițiș, Olivia, Ionescu, Adrian-Silvan, Stavilă, Tudor, Șotropa, Adriana, Teacă, Corina, Vida, Gheorghe, *Dicționarul sculptorilor din România: secolele XIX-XX*, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”, Editura Academiei Române, București, 2012.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA OPEREI PICTORULUI BOEMIAN MIHAIL TÖPLER ÎN ȚĂRILE ROMÂNE

*dr. Elisabeta Negrău*¹

Abstract: The study presents the work of Michael Töpler, a portrait painter native of Bohemia, who worked in the Romanian Principalities from ca. 1800 to 1820. Presumably educated at the Academy of Arts in Vienna, Töpler was influenced by late neoclassicism and the portrait in landscape of early English Romanticism that the Vienna Academy professors, such as Heinrich Füger and Johann Baptist Lampi the Elder, were experimenting at the time. The period coincided with the first wave of Westernization of the two Wallachian states, under the Russian influence and the cosmopolitanism of the late Phanariot rulers. Töpler painted portraits of Phanariot rulers and members of great Romanian boyar families, especially women in western Empire-style dresses, with oriental accessories of Constantinopolitan fashion. Töpler is an author of charming female portraits, a genre he takes to a high level of sophistication comparing to what was being produced at the time in South East Europe.

Keywords: 19th-century south-eastern Europe painting, foreign painters in Bucharest, portraiture.

La circa 15 ani de la crearea breslei pictorilor în Țara Românească², alături de acel prim staroste al breslei, Iordache (Giorgio) Venier, de talentatul iconar Grigore Popovici din Frunzănești, autorul tabloului triumfului lui Nicolae Mavrogheni, și, temporar, de acel pictor grec, autodidact și filosof, Teodor Chiriangheleu, laudat de Gheorghe Asachi (Asachi, 1848, pp. 63-70; Niculescu, 1954/1, pp. 86-87), la București se mai găseau cel puțin alți patru pictori străini, supuși austrieci. Un registru din anul 1804 le specifica originea și confesiunea religioasă: Michael Töpler, catolic, căsătorit, născut la Töplitz în Boemia; Anton Uhr, luteran născut la Töplitz, căsătorit; Dumitru Petrovits (Petrović), sârb ortodox născut la Pesta, căsătorit; Nicolae Rubin, ortodox născut la Ströbitz, în Moravia, necăsătorit (Hurmuzaki, Documente, XIX, II, pp. 224-228). Cu excepția lui Töpler și a lui Grigore Popovici, toți sunt pictori a căror operă în Țara Românească a rămas necunoscută astăzi, dar putem bănuși că activitatea lor principală în București era aceea de a picta portrete, fiind probabil autorii unora dintre acele portrete anonime de domni, boieri și cărturari din Țara Românească a sfârșitului secolului al XVIII-lea și începutului celui următor.

Mihail Töpler vine în spațiul românesc în timpul domniei lui Alexandru Moruzi și rămâne aici pentru următorii 20 de ani, până către sfârșitul domniei lui Ioan Caragea (1812-1818), lucrând alternativ în Țara Românească și în Moldova (Niculescu, 1954/1, p. 88). La 1800, picta la București portretele cuplului domnesc

1. Dr. Elisabeta Negrău, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, e_negrau@yahoo.com
Studiul a fost realizat în cadrul proiectului-consorțiu PN-III-P1-1.2.PCCDI-2017-0812 „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale și premoderne din patrimoniul național” (2018-2021), Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București.

2. *Decretul domnesc al lui Nicolae Mavrogheni din 28 nov. 1786 de instituire a breslei („lojei”) zugrăvilor a fost modificat de domnitor în 1 feb. 1787 pentru a permite pictorilor să se organizeze într-o breaslă proprie prin care să se diferențieze de „năcași”, meșterii vopsitori de „binale” (case).*



Fig. 2 Safta și Constantin Ipsilanti, Biserica Mărcuța, București (©Cristina Cojocar)

Fig. 1 Safta Ipsilanti (Mano, 1907)

Alexandru Moruzi (Urechia, 1893, p. 458) și Zoe Rosetti-Moruzi (Ionescu, 2006, p. 134), fapt ce presupune că pictorul a dobândit rapid o recunoaștere artistică ce i-a înlesnit accesul sau i-a facilitat recomandarea la curtea domnească. Töpler realizează apoi portretele-pendant ale domnitorului Constantin Ipsilanti, un amator și colecționar de pictură (Niculescu, 1954/1, pp. 87-88), și al soției acestuia, Safta Văcărescu-Ipsilanti. Originalul portretului domnitorului se află astăzi la Muzeul Național de Istorie din Atena, Muzeul Național de Artă al României (MNAR) deținând o copie din 1847 pictată de Anton Chladek. Tot în colecția MNAR se află un alt portret care, după toate aparențele fizionomice și stilistice, îl înfățișează pe Constantin Ipsilanti sub penelul lui Töpler. În Repertoriul III 2018, p. 313, el este identificat ipotetic cu Alexandru Ipsilanti, dar asemănările fizionomice cu celălalt portret al lui Constantin Ipsilanti și diferențele față de portretele cunoscute ale lui Alexandru Ipsilanti pun la îndoială această identificare.

Portretul Saftai Ipsilanti, aflat până în 2016 la MNAR, când a fost retrocedat lui Șerban Alexandru Manu împreună cu întreaga colecție de tablouri care a aparținut vechii familii boierești Manu, pare să fie o copie după o altă pictură (Fig. 1), care se găsea la 1907 în casa din strada Romană din București, a Elenei Constantin-Cornescu (1832-1917), fiica cea mare a lui Iancu Manu, împreună cu copia de Chladek a portretului lui Constantin Ipsilanti (Mano, 1907, il. 31, 32; Iorga, 1937, il. 60). Acest portret, nelocalizat astăzi, trebuie să fi fost cel original, întrucât, în pofida retușurilor fotografiei publicate în 1907, apare evident că el a servit drept model pentru tabloul votiv al cuplului Ipsilanti de la Biserica Mărcuța din București (Fig. 2), pe care domnitorul a restaurat-o la scurt timp după cutremurul din 1802, familia Ipsilanti având în proprietate mănăstirea de la 1779 și până la secularizare (Popescu, Pretorian, Țepordei, 1984, pp. 824-826). Aceleași sprâncene încondeiate și unite, după o modă orientală în vogă la începutul secolului al XIX-lea, se regăsesc identic la cele două portrete, cel de șevalet și cel mural. Ipoteza că portretul pierdut din colecția Elenei Cornescu împreună cu cel al lui Constantin Ipsilanti - actualmente la Atena - ar data de la finele secolului al XVIII-lea, așa cum indică autorul colecției Documentelor familiei Manu (Mano, 1907, il. 31, 32; Beldiman,



Fig. 3 Safta Ipsilanti (©MNAR)



Fig. 4 Mihail Manu și fiica sa Ecaterina (©MNAR)

2016, p. 240), poate fi justificată, întrucât Ipsilanti vine mai întâi domnitor în Moldova, între 1799-1801, urmând să se afle pe tronul Țării Românești între oct. 1802 și mart. 1807. Portretul îl înfățișează pe fanariot ca domnitor, purtând gugiumanul cu fund alb și cabanița domnească, bogat împodobită cu nasturi și găitane de aur. Primul portret al soției sale ar părea să fie făcut în același timp cu cel al domnitorului, dovadă că cele două au fost copiate la scurt timp în tabloul votiv de la Mărcuța. Ulterior, Töpler va executa o copie a portretului Saftei cu fizionomia ușor modificată, mai puțin orientalizantă și mai mult influențată de portretistica romantismului englez (Fig. 3). Tabloul datează probabil din timpul ocupației rusești (1806-1812), când moda orientală a sprâncenelor încondeiate și reunite, în vogă în Valahia din vremea lui Alexandru Ipsilanti, era acum din ce în ce mai mult înlocuită de un canon de frumusețe apropiat de cel al sfârșitului secolului al XVIII-lea european. Practica reproducerii în mai multe exemplare a portretelor era răspândită în epocă și s-a păstrat în tot cursul secolului al XIX-lea, fiind generată de nevoia împodobirii multiplelor reședințe ale marilor familii domnești și boierești.

Înrudirea Elisabetei (Saftei) cu familia Manu prin sora sa Smaranda, căsătorită cu marele vornic Mihail Manu (1762-1838), strămoșul ramurii bucureștene a familiei, explică prezența ulterioară a tabloului în colecția Manu. Safta a fost și nașa de botez a lui Iancu, cel mai cunoscut fiu al cuplului Mihail și Smaranda Manu (Mano, 1907, p. 399). Există evidente asemănări între portretele perechii domnești și portretul vornicului Mihail Manu (Fig. 4), cumnatul lui Constantin Ipsilanti (fost la MNAR, retrocedat în 2016), și al soției sale Smaranda Văcărescu (Fig. 5), sora Saftei (fost la Muzeul de Artă din Bacău, retrocedat în 2016). Portretele celor două femei sunt asemănătoare în privința stilului îmbrăcămintei, combinând moda *Empire* a rochiei cu șalurile turcești, a coafurii lejere, cu zuluflășiți liber pe spate, și mai ales a seturilor similare de bijuterii, comandate probabil împreună pentru cele două surori născute Văcărescu.



Fig. 5 Smaranda Manu și fiul ei Grigore
(©Muzeul de Artă din Bacău)

Dublul portret al lui Mihail Manu cu fiica sa Ecaterina este semnat lateral, în stânga, cu negru, „Peint par M. Töpler” (Catalogul Artmark 2016, p. 194), fiind singura lucrare cunoscută semnată olograf de artistul boemian. Postura este asemănătoare cu cea a lui Constantin Ipsilanti de la Muzeul din Atena. Gugiumanul căptușit cu postav roșu indică deținerea unei funcții de protipendadă. Mihail Manu a fost mare vornic (al Țării de Sus) pe durata domniei lui Constantin Ipsilanti, între dec. 1802-1805, respectiv caimacam al Craiovei între 1805 și 1808. Între 1 octombrie 1808 și septembrie 1809, în timpul ocupației rusești, a deținut funcția de mare vornic al Țării de Jos (județele Buzău, Săcuieni, Prahova, Muscel și Ialomița), fiind numit în dregătorie de generalul Cușnicov (Mano, 1907, p. 406). Reproducerea tabloului publicată de Constantin George Manu este însoțită de mențiunea datei 1803 (Mano, 1907, il. 29), an reluat în publicațiile ulterioare. Însă Ecaterina, fiica cea mare a vornicului Manu, s-a născut la 24 noiembrie 1800, iar vârsta pe care o are în tablou (c. 7-8 ani), indică faptul că portretul nu ar fi putut fi pictat în 1803, ci mai curând în intervalul ocupației lui Cușnicov, când boierul deținea funcția de mare vornic al Țării de Jos. Istoricul Sorin Iftimi a propus ipoteza că Töpler a reproduș chipul lui Manu după un alt portret de aparat al boierului, din timpul domniei lui Constantin Ipsilanti, când acesta deținea funcția de mare vornic (Iftimi, 2015, p. 68). Dovadă ar sta aspectul stângaci al mâinii drepte a lui Manu, cu care ține fetița țeapăn și nefiresc, ca și cum postura nu ar fi fost construită de la început pentru un astfel de gest, ci ea ar fi fost adaptată ulterior (Iftimi, 2015, p. 68). Remarca privind stângăcia posturii, deși justă, nu ni se pare suficientă să presupunem existența unui model anterior. De asemenea, este omis faptul că Manu a mai deținut funcția de mare vornic și în 1808-1809, interval care se potrivește cu vârsta Ecaterinei din tablou, dar și cu cea a lui Mihail Manu (născut la 1 martie 1762, el avea 47 de ani în 1809). Și portretul Smarandei cu fiul ei Grigore, cu numeroasele sale detalii de

modă *Empire*, pare a data din vremea ocupației rusești. S. Iftimi presupune corect, în opinia noastră, că cele două portrete Manu au fost pictate de Töpler împreună, în jurul lui 1809 (Iftimi, 2015, pp. 71-72), dată pe care o reconstituie după vârsta Ecaterinei și a micului Grigore, născut în 26 ianuarie 1806 (Mano, 1907, pp. 400-401). Dimensiunile celor două tablouri, mai mari ale decât cele ale lui Constantin și Safta Ipsilanti, sunt un indiciu în plus că picturile nu au fost realizate în timpul domniei fanariotului, când o astfel de îndrăzneală nu ar fi putut avea loc, ci imediat ulterior (Iftimi, 2015, p. 71).

Töpler s-a format cel mai probabil la Academia de Artă de la Viena (Niculescu 1954/1, p. 90), având ca profesori măștri ca Heinrich Füger, Johann Baptist Lampi cel Bătrân și Hubert Maurer, artiști formați în spiritul neoclasicismului și cu legături la curtea Rusiei, care experimentau și portretul în peisaj, popularizat atunci masiv de lumea anglo-saxonă, dar și moda orientalizantă, acea *turquerie* care acaparase fantezia vest-europeană în secolul al XVIII-lea. Tânărul boemian ajunge în Țările Române, care nu dispuneau atunci de portretiști profesioniști, și monopolizează repede piața portretului feminin, o nișă nouă și până atunci neexploatăată mai departe de tradiția tablourilor votive. Portretele deveniseră un deziderat crescând și tot mai frecvent odată cu emanciparea până la exces a modei feminine în Principate, la începutul secolului al XIX-lea. Boemianul este primul care introduce portretul în peisaj în Țările Române, lucrările sale încadrându-se într-o familie artistică în care tonul îl dădeau portretul *Empire* francez și portretistica engleză din perioada georgiană. El instituie o manieră de portretizare de un standard artistic ridicat pentru posibilitățile de atunci ale celor două Principate și totodată atractivă prin estetica de ecou romantic – receptată în Principate mai curând în spiritul sensibilității secolului al XVIII-lea pentru grădini și peisaj (Iftimi, 2015, p. 69) – și prin prețiozitatea detaliilor. Uneori apar mici detalii care trimit către simbolistica romantismului, precum floarea de nu-mă-uita, floarea-manifest a lui Novalis, din corsajul miciei Ecaterina Manu, dar ele par a fi preluate indirect și fără o înțelegere simbolică manifestă. Personajul este reprezentat într-un semi-profil *mi-corps*, proiectat într-un fundal bucolic, de obicei un luminiș de pădure, sau într-un interior în penumbră, ambele, scenografii curent folosite în portretele *Empire* și *Regency*. Pretențiile de aparat ale compoziției sunt temperate de atmosfera intimă, personajul fiind surprins într-o stare de destindere calmă și de ușoară reverie. Doamnele aparțin înaltei societăți, soții de domnitori, ca Zoe Moruzi și Safta Ipsilanti, sau soții ale înalților dregători și boieri, precum Smaranda Manu, Ecaterina Cornescu (Ionescu, 2006, p. 134), Zoe Brâncoveanu, Maria Pârșcoveanu Cantacuzino, fiica ei Maria Cantacuzino-Dudescu, dar și alte femei cu stare, ca portretul tinerei evreice de la MNAR (Repertoriul III, 2018, p. 312). Desenul clasic și fin al chipurilor, iluminat de bijuterii bogate strălucind de reflexe, este comun tuturor portretelor sale feminine. Morfologia bijuteriilor este predominant occidentală, la Veneția și Paris, spre finele secolului al XVIII-lea fiind la modă agrafe și cercei ca cei ai Saftei Ipsilanti și Smarandei Manu: broșa de păr în formă de pană de egretă („surguci cu diamanturi”, în limbajul vremii) și broșa cu flori de model francez, cerceii cu diamante de tipul candelabru (*girandole*, „cercei cu tremurările”), colierul cu pandelocuri (Beldiman, 2016, p. 242). Multitudinea bijuteriilor ține însă de estetica lumii Înaltei Porți, iar centura somptuoasă cu paftale și pietre prețioase relevă gustul



Fig. 6 Maria Ghica-Văcărescu (Mano, 1907)



Fig. 7 Smaranda Sturdza-Balș (Sturdza, 1907)

constantinopolitan, ca și șalul oriental de cașmir. Împreună cu croiul *Empire* al rochiei de muselină, portretele feminine pictate de Töpler prezintă un amestec de modă și de gust situat între Imperiul Otoman și Europa occidentală, consemnând nu numai o stare de fapt din Principatele Române (Beldiman, 2016, p. 242; Ionescu, 2006, p. 93), ci, de altfel, un fenomen mai larg al contaminării artistice reciproce dintre cele două lumi, europeană și orientală, în zorii romantismului.

Devenit pictorul de curte al domnilor fanarioți și al mării boierimi din Principate în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, Töpler îl pictează, după Alexandru Moruzi și Constantin Ipsilanti, pe Ioan Caragea (azi la MNIR) – portret reprodus într-o gravură de austriacul Blasius Höfel ca frontispiciu la *Legiuirea* lui Caragea, publicată la Viena în 1818. Dar nu numai Curtea Domnească și marile saloane boierești, ci și Palatul Mitropolitan și cancelariile din Iași și București ajung să fie decorate, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, cu portretele realizate de boemian; în 1803 artistul îl zugrăvește pe Mitropolitul Moldovei Iacob Stamati, portret pierdut, păstrat doar într-o reproducere gravată de Philip Kniescheck (BAR Cabinetul de stampe, inv. 3559; gravura este publicată ca frontispiciu la Andreas Wolf, *Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau*, Hermannstadt, 1805), iar în 1807 pe generalul rus Mihail Andreevici Miloradovici, care salvase Bucureștiul în urma atacului turcesc din decembrie 1806, portret reprodus și într-o gravură de Karl Hermann Pfeiffer (BAR Cabinetul de stampe, inv. 2190).

Mai există alte câteva portrete care, stilistic, îi pot fi atribuite lui Töpler. Portretul, azi nelocalizat, al băneșei Maria Văcărescu, născută Ghica, soția banului Teodor Văcărescu-Furtună, care se găsea la 1907 în casa Elenei Cornescu (Fig. 6), avea toate caracteristicile cunoscute ale portretelor töpleriene. Pictura datează din primii ani ai lui 1800, când boieroaica avea în jur de 20 de ani. Un alt portret este cel al mării vistiernicese Smaranda Sturdza-Balș, de la Ruginoasa. Alexandru A.C. Sturdza publica la 1907 un portret al Smarandei (Fig. 7), aflat înainte de 1914 în posesia familiei Ghica la Dumbrăveni, astăzi pierdut (Sturdza, 1907, p. 162, il. 32; Sturdza, 2004, p. 279). Sorin Iftimi a atras atenția asupra unui portret cvasiidentificabil



Fig. 8 Smaranda Sturdza-Balș (©Artmark)



Fig. 9 Nicolae Grant, Zinca Farfara-Golescu (©Lucica Hăpău-Petcu)

apărut în anul 2019 pe site-ul unei case de licitații de artă, la Viena (Fig. 8)³. Pictura a fost atribuită lui Mihail Töpler de către expertul Gautier Gendebien și a fost prezentată sub titlul *Portrait of a noble lady*, ulei pe pânză (86x70 cm). Tabloul se afla la un posesor particular din Italia și a fost vândut la licitație în Viena, la Palais Dorotheum, în 18 septembrie 2019⁴. În 22 octombrie 2020, tabloul a fost scos din nou la licitație pe site-ul casei Artmark, în România, și a rămas până în prezent neadjudecat⁵. Cele două portrete ale boieroacei moldovene nu sunt complet identice, mici și subtile diferențe arătând că este vorba, ca și în alte cazuri, de două lucrări diferite, un original și o copie. Care va fi fost originalul și care copia este mai dificil de evaluat astăzi, în absența celeilalte lucrări. Se pot observa anumite stângăcii de tehnică în cele două portrete: disproporția mâinii situate în primul plan, asimetria feței și fundalul difuz, format dintr-un fantezist fond involburat de nori. Töpler avea la rândul său unele stângăcii în redarea volumelor în spațiu și a proporțiilor, pe care de obicei le masca abil prin excelente efecte de materialitate. Chipul Smarandei Balș din portretul pierdut de la Dumbrăveni pare ceva mai grațios decât copia existentă și poate aici distingem mai clar mâna unui Töpler sau a unui Eustație Altini, pictorul instruit la Academia de la Viena în aceeași perioadă cu Töpler (din 1789) și cu care împărțea o stilistică portretistică comună (Niculescu, 1954/1, p. 93). Născută la 1775, boieroica pare a fi portretizată nu cu mult mai târziu de 1800.

Un frumos portret al Zincai (Zoe) Farfara-Golescu, soția lui Dinicu Golescu, era executat de pictorul Nicolae Grant în 1943, în conacul familiei Golescu din Golești (Fig. 9). Mama pictorului, Zoe Racoviță, era nepoata lui Dinicu Golescu, iar Nicolae încă de tânăr obișnuia să își petreacă verile la Golești și să se inspire, în picturile sale, din natura locurilor muscelene. Portretul o prezintă pe Zoe

3. <https://tinyurl.com/y2wknrsc> (accesat la 14.08.2020)

4. <https://www.dorotheum.com/en/l/6355944/> (accesat la 14.08.2020).

5. <https://www.artmark.ro/ro/lot/marea-vistierniceasa-smaranda-sturdza-bals-ro-50427> (accesat la 01.02.2021).



Fig. 10 Nicolae Polcovnicul, tabloul votiv de la biserica
Sf. Voievozi din Popești-Leordeni
Detaliu: Smaranda și Mihail Manu (©MMB)

Golescu îmbrăcată după moda de la începutul secolului al XIX-lea, probabil nu cu mult după 1804, anul în care s-a căsătorit cu Dinicu Golescu. Bijuteriile bogate și strălucitoare din părul cârlionțat și lăsat pe spate și corsajul de tip *Empire* indică spre sfârșitul domniei lui Constantin Ipsilanti sau spre perioada ocupației rusești imediat următoare, din 1806-1812. Tabloul are toate elementele cunoscute ale stilului lui Töpler, inclusiv postura cu o mână liberă, sprijinită în cot (regăsită în tabloul Saftiei Ipsilanti și al Mariei Dudescu) și peisajul romantic din fundal. Cu siguranță, Nicolae Grant va fi aflat la conacul Goleștilor un portret vechi de-al Zincăi, azi nelocalizat, care se afla încă acolo în 1943, pe care l-a copiat, așa cum a copiat și portretele fraților Golești, Nicolae, Iordache și Dinicu și al tatălui lor, marele ban Radu Golescu, după vechi portrete necunoscute azi (Grant, 2011, pp. 5-6).

În trecut, istoricul de artă Remus Niculescu i-a mai atribuit lui Töpler și portretul pictat al Ecaterinei Ghica, aflat la MNAR (Niculescu, 1954/2, pp. 264-265), datat în 1821 și executat după un desen al lui Henri de Mondonville din 1819, pictură pe care autoarele expoziției *Epoca Biedermeier în Țările Române* au considerat-o ca aparținând prezumtiv chiar cunoscutului miniaturist (Vida, Olariu, 2014, cat. 24). Însă, nici tipul de ecleraj și nici tușele libere, trasate fără preocupare pentru detalii fine și efecte de materialitate, nu îi sunt caracteristice lui Töpler și nimic din manieră, cu excepția tipului de portret în peisaj care, de fapt, redă compoziția lui Mondonville, nu îl indică pe boemian drept autor al portretului pictat. Efectul final al picturii pare diferit de cel al desenului lui Mondonville, mai fin și expresiv, așadar portretul nu credem să-i aparțină nici acestuia din urmă. Tipul de tușe mai libere pare a trimite către o dată ulterioară începutului secolului al XIX-lea.

Deși Mihail Töpler nu a fost un pictor excepțional, comparativ cu alți artiști contemporani activi la Budapesta sau la Sankt Petersburg, de pildă, manifestând unele stângăcii de desen, el are merite artistice incontestabile care îl fac un fermecător portretist și unul dintre puținii artiști străini de valoare care au activat în spațiul sud-est european la începutul secolului al XIX-lea. Cel de-al doilea portret al Saftei Ipsilanti și în special cel al Smarandei Manu sunt probabil operele sale cele mai reușite. Boemianul își individualizează cu finețe personajele, fără a face exces de expresie, dar poate calitatea sa cea mai evidentă este aceea de a fi un pictor al materialității și atmosferei, chiar dacă nu și unul al volumelor sau al expresiei. În această privință, opera sa are ceva din caracterul „primitiv” pe care îl acuza Andrei Cornea la pictorii români și străini care au activat în Principate în prima jumătate a secolului al XIX-lea (Cornea, 1980).

Töpler nu pare să fi pregătit ucenici în atelierul său, în cele două decenii în care a activat în Țările Române, și nu pare să fi influențat arta vreunui pictor autohton contemporan, până la 1820. Însă portretul în peisaj va fi experimentat de Nicolae Polcovnicul, cu exemplul artei lui Töpler deprins, în 1825, în portretul tânărului boier din familia Seulescu aflat la Muzeul Județean de Artă „Ion Ionescu-Quintus” din Ploiești (Drăgoi, 2003, pp. 333-338). Pictorul român, despre care Jean-Alexandre Vaillant, directorul de mai târziu al Colegiului Sf. Sava, spunea la 1844 că a fost un autodidact în arta picturii (Golescu, 1938, p. 36), îi datorează mult portretistului Töpler, pe care l-a studiat cu atenție pentru galeria de portrete pe care a executat-o la biserica Sfinții Voievozi din Popești-Leordeni, unde a folosit drept model portretele Smarandei și lui Mihail Manu pentru tabloul ctitoricesc, în 1825 (Fig. 10).

BIBLIOGRAFIE:

- Asachi, Gheorghe, „Chiriangheleu, filosof cosmopolit în Moldova”, *Calendar pentru români*, 1848, pp. 63-70.
- Beldiman, Ioana, „Doamna Safta Ipsilanti, soția lui Constantin Vodă Ipsilanti”, *Catalogul Sesiunii de licitație din 27-29 septembrie 2016 a Casei Artmark*, București, 2016, pp. 240-242.
- Iorga, Nicolae, *Portretele doamnelor române. Portraits des Princesses roumaines*, Bucarest, 1937.
- Catalogul Sesiunii de licitație din 27-29 septembrie 2016 a Casei Artmark, București, 2016.
- Cornea, Andrei, *Primitivii picturii românești moderne*, Editura Meridiane, București, 1980.
- Drăgoi, Livia, „Două portrete inedite de Nicolae Polcovnicul Zugravul”, *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, ed. Ciprian Firea, Coriolan Horațiu Opreanu, Editura Nereamia, Cluj-Napoca, 2003, pp. 333-338.
- Golescu, Maria, „Un portretist de la începutul veacului al XIX-lea: zugravul Nicolae Polcovnicul”, *Artă și Tehnica Grafică*, caiet 3, martie 1938 (an II), pp. 32-39.
- Nicolae Grant, *un pictor aproape uitat* (catalog de expoziție), Muzeul Golești, 2011.
- Documente privitoare la istoria românilor*, vol. XIX, partea 2: *Correspondență diplomatică și rapoarte consulare austriece (1798-1812)*, culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, publicate după copiile Academiei Române de Ion I. Nistor, Institutul de Arte Grafice „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, 1938.
- Ifțimi, Sorin, „Portretul Smarandei Manu de Mihail Töpler, aflat la Muzeul de Artă Bacău”, *Acta Bacoviensia. Anuarul Arhivelor Naționale Bacău*, X (2015), pp. 57-72.
- Ionescu, Adrian-Silvan, *Modă și societate urbană*, Editura Paideia, București, 2006.

Mano, Constantin George, *Documente din secolele al XVI-lea – XIX-lea privitoare la Familia Mano, culese, adnotate și publicate de...*, București, Tipografia Curții Regale, Göbl & Fiii, 1907.

Niculescu, Remus, „Contribuții la istoria începuturilor picturii românești”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, I (1954), nr. 1-2, pp. 81-96.

Niculescu, Remus, „Miniaturistul Mondonville”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, I (1954), nr. 3-4, pp. 262-265.

Pr. Popescu, Constantin, Pr. Pretorian, Nicolae, Pr. Țepordei, V., „Mănăstirea Mărcuța din București”, *Glasul Bisericii*, XXXXIII (1984), nr. 10-12, pp. 817-828.

Anghel, Costina, Vida, Mariana, *Repertoriul picturii românești moderne*, vol. III, Editura Muzeului Național de Artă al României, București, 2018.

Sturdza, Alexandre A.C., *Règne de Michel Sturdza, Prince de Moldavie*, Paris 1907.

Sturdza, Mihail Dimitrie, *Familiile boierești din Moldova și Țara Românească*. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică, vol. I, Editura Simeria, București, 2004.

Urechia, V.A., *Istoria românilor*, tom III seria 1786-1800 (tom V seria 1774-1800), București, 1893.

Vida, Mariana, Olariu, Elena, *Epoca Biedermeier în Țările Române (1815-1859)*, catalog de expoziție, Editura Muzeul Național de Artă al României, București, 2014.

DOUĂ POETE CU SÂNGE ALBASTRU: REGINA ELISABETA A ROMÂNIEI ȘI ÎMPĂRĂTEASA ELISABETA A AUSTRO-UNGARIEI

drd. Ana Rusan-Görbe¹

Abstract: Queen Elizabeth of Romania was born on 29 December 1843, at Neuwied, as the first child and only daughter of Hermann, Prince of Wied, and Princess Marie. She received a good education based on science, history, arts, philosophy, and foreign languages. The Princess with blue eyes, brown curly hair, and white teeth was a lover of nature and music. She was remarked as a very generous person.

Elizabeth loved playing the piano and writing – especially poems and fairy tales, so, after the marriage to the future King Carol the First of Romania, she encouraged art development by discovering young talents like George Enescu and befriending the poet Vasile Alecsandri.

King Carol and Queen Elizabeth had just one child, a daughter who died of scarlet fever in her childhood. After this family drama, Queen Elizabeth involved in many works of charity.

She was a good friend of Empress Elizabeth of Austria-Hungary, also known as Sissi. The two artist-sovereigns only met twice but were connected by their love of literature, so decided to exchange letters for years. Queen of Romania published a lot of her works under the pseudonym of Carmen Sylva, unlike Empress Elizabeth who dared not make her poems known.

Empress Sissi was born on 24 December 1837, in Munich, and had a lovely childhood at Possenhofen. She was one of the eight children of Max, Duke of Bavaria, and Ludovika. Sissi had long brown hair, eyes like honey, and skin as white as milk. She was a happy child who loved freedom and riding in the forest. Unfortunately, her freedom ended after she married the Emperor of Austria, Franz-Josef. They had four children together, three daughters and one son. Their first child, Sophie, died at the age of two. After this tragic event, Sissi became sadder and sadder, so decided to travel a lot. She was killed by Luigi Lucheni on 10 September, 1898 in Geneva. Her friend, Queen Elizabeth of Romania, was “luckier” and died peacefully on 18 February, 1916 at Curtea de Argeș.

Keywords: Queen Elizabeth of Romania, Empress Sissi, poetry, suffering, friendship.

Regina Elisabeta a României, prințesă de Wied prin naștere, a văzut lumina zilei pe 29 decembrie 1843, la Neuwied, ca primul născut și unica fiică a prințului Hermann de Wied și a prințesei Marie de Wied, născută Marie de Nassau-Wilburg, și a fost botezată Elizabeth Pauline Ottilie Luise. (Zimmermann, 2014, p. 25) Aceasta a avut parte de o educație temeinică și puțin atipică pentru acea epocă, întrucât a primit lecții de istorie, literatură, istoria artei, muzică, filosofie, științe exacte și limbi străine. (*Ibidem*) A fost o ființă erudită care a știut șase limbi străine, dintre care cinci învățate în copilărie: franceză, engleză, italiană, latină, greacă, la care se adaugă limba română învățată la maturitate.

1. **Drd. Ana Rusan-Görbe** este absolventă a secției de Istoria Artei din cadrul Facultății de Istorie a Universității din București. În prezent, este doctorandă la Școala de Studii Avansate a Academiei Române, Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”; ana_rusan@yahoo.com.

Tânăra prințesă (...) *cu statura ei falnică, cu părul ei castaniu buclat, cu ochii ei albaștri strălucitori și dinții luminoși* (Maria, Regina României, vol. II, f.a., p. 133) a fost învățată să îi ajute pe cei sărmani și neputincioși de către mama ei, care se ocupa cu actele de caritate din ținutul Wied. Ea a fost familiarizată cu suferința atât prin exemplul celorlalți, cât și prin exemplul personal, întrucât Otto, fratele ei mult iubit, a murit la nici doisprezece ani după o lungă suferință, iar câteva luni mai târziu și-a pierdut și cea mai bună prietenă, pe Marie von Wibra. (Carmen Sylva, vol. II, 2003, p. 89)

A călătorit destul de mult în Rusia, la nașa sa, Marea Ducesă Elena, care i-a înlesnit studiul pianului cu Anton Rubinstein și Clara Schumann. A întreprins și alte călătorii în Elveția, Italia, Suedia și Franța. Chiar dacă a vizitat numeroase colțuri ale lumii și a cunoscut oameni noi, s-a căsătorit târziu, la o vârstă la care, în acea epocă, nimeni nu credea că se va mai mărita. Mama sa a încercat să o mărite cu Prințul Alfred, Duce de Edinburgh, mai târziu Duce de Saxa-Coburg și Gotha, al doilea fiu al Reginei Victoria a Marii Britanii, tatăl Reginei Maria a României. Cei doi s-au întâlnit într-o pădure de fagi din Germania unde Elisabeta, o mare iubitoare a naturii și a muzicii, l-ar fi îndemnat să-i cânte la vioară în prezența mamei ei. Timid și înspăimântat, tânărul Alfred i-a îndeplinit dorința. Cu toate acestea, la finalul întâlnirii Ducele a informat-o pe mama Elisabetei că nu se va însura cu fiica ei niciodată și în nicio împrejurare. (Pakula, 1984, pp. 21-22) Soarta a decis ca prințesa de Wied să se căsătorească cu un prinț german, Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, care va deveni Regele Carol I al României. Cei doi se întâlniseră în 1861 la Berlin, dar soarta i-a reunit abia în 1869, când s-au logodit la Köln, după numai o oră în care au stat de vorbă, Prințul fiind nevoit să se întoarcă la Paris în aceeași zi. (Kremnitz, 2014, p. 64) Nunta a avut loc pe data de 15 noiembrie 1869, la palatul din Neuwied. Din această căsătorie a rezultat un singur copil, o fetiță botezată Maria și alintată Itty, ce a venit pe lume pe 27 august/ 8 septembrie 1870, dar care, din păcate, s-a stins la o vârstă fragedă, fiind răpusă de scarlatină pe 28 martie/ 9 aprilie 1874.

După moartea fiicei sale, a încercat în zadar să ofere un moștenitor tronului României, lucru care a întristat-o și mai mult și care a făcut-o să se refugieze în sfera artelor. În același timp, în sufletul Elisabetei a încolțit dorința de a-i ajuta pe cei din jur, prilej cu care a făcut nenumărate opere de caritate. Astfel, în anul 1876, Elisabeta a devenit președinta de onoare a noii „Societăți Naționale de Cruce Roșie” din România, iar trei ani mai târziu a pus bazele „Institutului Surorilor de Caritate” din fonduri personale. (Zimmermann, 2014, p. 28) Generozitatea reginei a condus în anul 1896 și la înființarea Policlinicii Elisabeta, care furniza consultații gratuite celor sărmani, iar în anul 1906 suverana, cu sprijinul soțului său, a donat suma de 500.000 de lei pentru a fi inaugurat un Institut de nevăzători pe strada Vatra Luminoasă din București. Despre altruismul Elisabetei a vorbit Regina Maria în *Povestea vieții mele: De când lumea, n-a fost o femeie mai altruistă decât ea. Era gata să-și dea ultimul ban, să-și scoată rochia de pe ea ca să ușureze o suferință ori să mulțumească o cerere, însă din pricina acestei nemărginite dărnicii față de toată lumea fu o pradă ușoară pentru oamenii necinstiți.* (Maria, Regina României, vol. II, f.a., p. 133) Constatăm că era o ființă credulă, care a fost păcălită adesea de oameni josnici și care era „salvată” tot timpul de soțul său, lucru care sporea tensiunile și accentua diferențele dintre ei, întrucât (...) *logica lui așezată și neînduplecată alături de fantezia ei înaripată nu puteau avea drept urmare tihna* (Ibidem, p. 134).

Viitoarea regină Elisabeta s-a implicat în ajutorarea răniților în timpul războiului ruso-turc, numit și Războiul de Independență din 1877-1878, când a înființat un serviciu de ambulanță și a organizat un spital în curtea Palatului Cotroceni. Conflictul militar s-a încheiat cu o victorie, astfel că pe 10 mai 1881 a avut loc încoronarea Regelui Carol I și a Reginei Elisabeta ca regi ai României.

Regina Elisabeta a dat dovadă de înclinații artistice îndeletnicindu-se cu muzica – ea cânta la pian, cu pictura, brodatul și literatura – a scris numeroase povești, poezii și o carte autobiografică intitulată *Colțul penajilor mei*. Se spune că, încă de la vârsta de 8 ani începuse să scrie poezii, a continuat cu nuvele, iar prima dramă a scris-o la vârsta de doar 14 ani – lucrări nepublicate însă. Cel care a îndemnat-o să le publice a fost poetul Vasile Alecsandri, pe care viitoarea suverană l-a cunoscut în 1875. Între suverană și poet s-a înfiripat o frumoasă prietenie, astfel că ea i-a ilustrat câteva poezii, printre care se numără *Concert în luncă*.

Regina Elisabeta a publicat sub diferite pseudonime, dar cel care a consacrat-o este Carmen Sylva. Ea a făcut multe traduceri, a scris cărți pentru copii, printre care se numără *Poveștile Peleşului*, ce a fost oferită drept premiu elevilor, la inițiativa Ministerului Cultelor, în anul 1882, și a scris versuri pentru liedurile lui August Bungert. (Badea-Păun, 2013, p. 25)

Suverana l-a descoperit și încurajat pe George Enescu, l-a invitat adesea să cânte la Castelul Peleş, unde i-a pus la dispoziție propria odaie. Pentru că se prețuiau reciproc, Enescu a compus șaptesprezece lieduri pornind de la versurile reginei-poete, iar ea, la rândul ei, i-a dedicat o operă intitulată *În luncă*.

Carmen Sylva a fost apreciată pentru talentul său literar-artistic atât în patria de adopție, cât și de state europene, astfel că a primit titlul de membru onorific al Academiei Române, la secțiunea literară în primăvara anului 1881, i s-a acordat premiul Botta al Academiei Franceze în anul 1888, a fost numită „Bardă a Țării Galilor” în urma unei vizite în Anglia, întreprinsă în 1890, iar Împăratul Franz-Josef al Austro-Ungariei i-a acordat Marea Cruce Sfânta Elisabeta cu ocazia celei de-a 70-a aniversări.

Poeziile reginei Elisabeta au ca punct de plecare experiența de viață, trăirile interioare, diverse legende mitologice sau religioase, cât și dragostea pentru artă.

Regina Elisabeta a legat o strânsă prietenie cu Împărăteasa Elisabeta a Austro-Ungariei, cunoscută drept Împărăteasa Sissi. Cele două s-au cunoscut în luna noiembrie a anului 1869, la Gödölo, reședința Împărătesei de lângă Budapesta. Suveranele au corespondat destul de mult și s-au revăzut în luna mai a anului 1887 la Sinaia, Sissi onorând invitația Reginei României. Pornind de la această vizită, Sissi a redactat o serie de poezii pe care a refuzat să le publice, chiar dacă prietena sa a îndemnat-o să facă acest lucru.

Există o serie de similitudini între cele două prietene cu „sânge albastru”, dar și o mulțime de diferențe. De exemplu, amândouă și-au pierdut primul născut, câte o fetiță, ambele iubeau natura și literatura și, din păcate, niciuna nu a avut parte de un mariaj fericit. Sissi a avut norocul să facă încă trei copii, în timp ce regina noastră nu a putut avea alt moștenitor. Elisabeta iubea natura, dar ieșea foarte rar, spre deosebire de Sissi care ar fi stat afară tot timpul. Ambele suverane au dat dovadă de curaj și tărie de caracter. Cu toate acestea, Regina Elisabeta a României era mult mai optimistă și mai iubită de poporul ei. Comparațiile ar putea continua, dar sper ca dumneavoastră, cititorii, să le descoperiți.

Sissi s-a născut la München în noaptea de Crăciun a anului 1837 și a devenit imediat copilul preferat al tatălui său. Asemenea lui Napoleon, micuța prințesă botezată Elisabeta Amelia Eugenia avea deja străpunsă gingia de un dințișor, lucru remarcabil care i-a făcut pe bavarezi să considere acest copil „un dar al cerului”. (Des Cars, 2013, p. 18) Ea a avut parte de o copilărie fericită, lipsită de griji, petrecută în nesfârșita libertate a castelului Possenhofen, denumit cu afecțiune „Possi”. A fost cea mai tandră, mai spontană, mai visătoare și mai plină de viață fată dintre cei opt copii ai ducelui Max din Bavaria, „șeful ramurii inferioare a casei de Wittelsbach” (*Ibidem*, p. 13) și a soției sale, ducesa Ludovika. Această viață tihnită a luat sfârșit pe neașteptate când, în seara de 17 august 1853, Sissi a valsat cu împăratul Austriei pe care l-a cucerit fără voia ei. Chiar dacă mama împăratului s-a opus logodnei lor, Franz-Joseph o iubea foarte mult pe tânăra zveltă de 1,72 m, cu părul lung castaniu, *ochii de culoarea mierii*, pielea albă ca laptele și cu un suflet de poetă, astfel că nunta a avut loc pe 24 aprilie 1854 în prezența a 75.000 de invitați.

Imediat după căsătorie, Sissi a simțit că se sufocă la curtea imperială; devenind capricioasă, ea începe să se răzvrătească, refuză vehement protocolul și se ceartă adesea cu soacra sa, un adevărat gardian, care o detesta pe nora ei spunând că este *incorrigibilă, de neîmblânzit: nu face ca lumea reverența, nu are simțul ierarhiei, aduce la palat copii culeși de pe stradă, călărește prea mult, refuză să mănânce cu mânuși, conform uzanțelor, ia micul dejun în pat* (Morand, 2001, p. 182).

Din căsătoria celor doi suverani au rezultat patru copiii, trei fete și un băiat. Primul copil, o fetiță, s-a născut pe 5 martie 1855 și a fost botezată Sophie, conform dorinței arhiducesei ce purta același prenume. Din păcate, micuța nu a beneficiat de o sănătate prea bună și a murit pe 29 mai 1857, la o vârstă foarte fragedă, de numai doi ani, în timpul unei vizite în Ungaria. Al doilea copil a fost tot o fetiță născută pe 15 iulie 1856 și botezată Gisela după o prințesă bavareză ce s-a căsătorit cu cel care a devenit Sfântul Ștefan, regele Ungariei. Nașterea celor două fiice a produs noi conflicte în interiorul familiei imperiale, întrucât arhiducesa dorea ca ea să se ocupe de educația micilor vlăstare, considerând că *principiile de educație ale nurorii ei sunt deplorabile*, dorință care a accentuat tensiunea dintre ea și Sissi, dornică să-și asume noul statut de mamă. După moartea fiicei sale, Sissi a devenit o mamă îndurerată care și-a reproșat neîncetat că a luat-o în acea călătorie pe micuța cu sănătatea atât de șubredă, dar acest trist eveniment familial a adus un triumf politic și o apropiere de maghiari, care, în semn de respect pentru durerea celor doi suverani, au ținut doliu. Totodată, acest sacrificiu a fost răsplătit cu mult așteptatul moștenitor ce a venit pe lume la 21 august 1858, la Laxenburg; el a fost numit Rudolf, fiind al patrulea membru al dinastiei ce poartă acest prenume (Des Cars, 2015, p. 350). Evenimentul a fost marcat de sunetul celor o sută de salve de tun. Emoționatul tată și-a numit proaspătul fiu colonel al Regimentului 19 infanterie și i-a oferit colanul Lânii de Aur. Al patrulea și cel din urmă copil a fost o fiică născută la Buda, pe 22 aprilie 1868, ce a primit numele Marie Valerie. Ea a devenit copilul preferat al părinților ei, fiind singurul crescut de Sissi fără ca arhiducesa să se mai implice.

După moartea unicului său fiu, la data de 30 ianuarie 1889, episod tragic ce a rămas în istorie ca drama de la Mayerling, Elisabeta nu și-a mai revenit niciodată și a început să călătorească din ce în ce mai mult, afirmând: *marea e duhovnicul meu*. (Morand, 2001, p. 193) Ea a refăcut călătoria lui Ulise, iar în anul 1891 și-a construit

un palat în Corfu, pe care l-a numit Ahileion. În tot acest timp a purtat o neîncetată corespondență cu soțul ei care nu i-a refuzat niciodată nimic, întotdeauna îi achita notele de plată fără să comenteze, îi oferea în dar bijuterii scumpe, în concluzie, ar fi făcut orice ca s-o știe fericită și mulțumită.

Împărăteasa Elisabeta avea înclinații artistice; ei îi plăcea să deseneze, să mediteze asupra problemelor fundamentale ale vieții, adora să călătorească, să meargă la vânătoare și să închine poeme copacilor din pădure. Din păcate, majoritatea poemelor sale sunt triste, mai ales cele scrise după căsătorie.

Ultima călătorie a împărătesei Sissi a fost cea de la Geneva, unde s-a cazat la Hotelul Beau Rivage. Ea a părăsit acest hotel în ziua de 10 septembrie 1898, când a decis să se întoarcă la Caux, dar nu a mai apucat fiindcă, în drum spre vapor, a fost înjunghiată în inimă de către anarhistul Luigi Lucheni, un nebun de doar 25 de ani, ce și-a dorit să intre în istorie omorând o personalitate. Șase marinari de pe vasul *Geneva* au ajutat-o pe doamna ei de onoare, contesa Irma Sztáray, să se întoarcă la hotel cu muribunda, așezată pe o targă improvizată, unde au fost aduși doi medici care au încercat imposibilul, cu toate că erau conștienți că nu se mai poate face nimic pentru suverana ce își pierduse cunoștința. Sissi a murit la nici 61 de ani, așa cum și-a dorit: *Aș vrea să dispar din lumea aceasta în zbor, ca o pasăre, ca un fum (...)* (Ibidem, p. 195) Sau, după cum a spus buna sa prietenă Carmen Sylva: *Pentru lumea întreagă moartea ei a fost teribilă, dar pentru ea a fost frumoasă și liniștită și măreață, în mijlocul imensei și iubitei sale naturi, fără durere și în tăcere. Nu tuturor ființelor umane le face plăcere să-și dea duhul înconjurate de numeroase rude și să facă din moartea lor o ceremonie. Mulți și-ar dori să aibă o moarte frumoasă în văzul lumii, dar ea nu era așa. Pe ea nu o interesa deloc lumea, nici măcar în momentul morții. Voia să fie singură și voia, de asemenea, să treacă neobservată în momentul părăsirii acestei lumi, prin care hoinărise atât de mult în căutarea păcii, în continua ei dorință de ceva superior și perfect.* (Caso, 2014, p. 80)

Asasinul acestei femei triste, care invocase moartea de mai multe ori, a fost foarte mândru de fapta sa, considerând că a omorât *o fericită a acestei lumi*, când de fapt, fără să știe, a cruțat suferința unei femei cu viziune democratică, aceea care *a intrat în secolul al XIX-lea de parcă ar fi greșit ușa*, conform spuselor lui Paul Morand. Totodată el a ajutat-o să devină un mit, toată lumea fiind cutremurată de moartea ei tragică și fulgerătoare. Lucheni nu a știut părerea Elisabetei despre ce înseamnă o monarhie cu tot fastul ei: *Ce contează sceptrele, coroanele și mantiile de ceremonie? Nu sunt decât niște zdrențe derizorii, fâșii jerpelite și pestrițe, fleacuri ridicele cu care noi încercăm în van să ne acoperim goliciunea sufletelor, atunci când ar trebui să ne gândim să ne apărăm viața și sentimentele noastre intime.* (Des Cars, 2013, p. 484)

Spre deosebire de prietena ei, Regina Elisabeta a României a murit din cauze naturale pe data de 18 februarie 1916, la Curtea de Argeș, fiind înmormântată alături de soțul ei în Mănăstirea Curtea de Argeș, moment în care osemintele micuței Itty au fost mutate de la Cotroceni la Curtea de Argeș, la inițiativa Reginei Maria.

Anexe

Pentru a putea înțelege mai bine cine au fost și ce au simțit aceste două suverane, vom prezenta patru poeme, câte două de la fiecare poetă. Din poemele Reginei Elisabeta se degajă dorul, dorința de a-și mai vedea o dată fiica și regretul că nu a „plecat” ea în locul copilei. Chiar dacă al doilea poem pare scris într-o notă mai optimistă, oferă senzația că ar fi scris de copila care, dacă ar fi trăit, și-ar fi putut dori un destin de regină.

Din poeziile Împărătesei Elisabeta reiese clar faptul că a privit mariajul ca pe un prizonierat, că se simțea privată de libertatea cu care fusese obișnuită, că nu-și dorea o astfel de viață. Cu toate că îl iubea pe Franz, a regretat întotdeauna faptul că este împărat, cei doi petrecând foarte puțin timp împreună. Astfel, pentru a simți că trăiește, Sissi a început să călătorească foarte mult, într-un fel de autoexil, lucru pentru care și-a atras antipatia supușilor. Totodată, s-a apropiat foarte mult de ungurii plini de viață, pe care îi aprecia cu toată ființa ei.

1

De-atâtea ori...

*De-atâtea ori spre odăița
Copilei eu mă-ntorc privind –
Tresar și vreau să plec să prind,
Că-n fugă intră iar fetița,
Pe larga ușă chicotind.*

*De-ai fi și înșelător vederii,
Un chip de mort, și mut ai sta,
În orice chip te-ai arăta,
Să nu te temi tu că mă sperii,
Copilă, cu ivirea ta.*

*N-aș întreba ce dor te poartă
Și n-aș șopti nici un cuvânt,
Spre a nu te risipi tu în vânt,
Dar aș uita că nu ești moartă
Și moartă aș crede că sunt eu.*

*Mi-ai face un semn ca din aripă
Și iar ar trebui să pleci –
Eu te-aș privi cu ochii reci,
Dar, vai, m-aș sătura pe clipă
De tine cea pierdută-n veci.*

(Poezie scrisă de Carmen Sylva și preluată din cartea *Fluturi sărutându-se. Cugetări și poezii*, ediție îngrijită de Gabriel Badea-Păun)

Vis

*Și eu aș vrea să fiu Regină o dată,
Și eu! De-ar fi coroana mea de flori,
A ei podoabă roua cea din zori
Și-a mea manta din curcubeu lucrată.*

*Și carul meu de-ar fi un nor frumos,
Să am ca mareșal al verii soare,
Și nouă muze damele de onoare,
Și așa din cer să văd eu lumea jos.*

*Păduri și arte – apoi și tu, poveste,
Să fiți al meu Regat și tot ce este
În lumea asta gând frumos și sfânt
Și leagă om de om pe acest Pământ.*

*Dar, dacă acestea nu le pot avea
Și dacă și coroana este grea,
Mai bine aș fi izvorul cel din vale,
Să plâng vorbind cu florile din cale.*

(Poezie scrisă de Carmen Sylva și preluată din cartea *Fluturi sărutându-se. Cugetări și poezii*, ediție îngrijită de Gabriel Badea-Păun)

*O, rândunică, dă-mi aripile tale
Și du-mă spre tărâmurile depărtate,
Fericită să rup lațul ce m-a prins
Și fiecare zăbrea a cuștii mele.*

*O, de-aș putea să zbor cu tine
Peste eternitatea albastră a cerului,
Cum m-aș închina cu tot sufletul
Zeului oamenilor: Libertății.*

*Cât de repede aș uita toată durerea,
Iubirile vechi și noi,
Fără să mă tem de trista zi de mâine,
Fără să-mi mai las obraji stropiți de lacrimi.*

(Poezie scrisă de Prințesa Sissi cu cinci zile înainte de nunta cu Împăratul Franz-Josef. A fost preluată din *Elisabeth – Prințesa mireasă*, jurnal ținut chiar de viitoarea împărăteasă)

*O, de n-aș fi părăsit cărarea,
Aș fi găsit fericirea.
O, de n-aș fi pășit niciodată
Pe vanitoase cărări!*

*M-am trezit închisă,
Cu lanțuri la mâini.
Și mi-e tot mai dor –
O, libertate!
De ce m-ai părăsit?*

*M-am trezit din visul
Care-mi prinsese spiritul,
Și acum blestem trezirea
Ce mi-a răpit libertatea.*

Poezie scrisă de Sissi în timpul lunii de miere. A fost preluată din
Elisabeth – Prințesa mireasă, jurnal ținut chiar de viitoarea împărăteasă)

BIBLIOGRAFIE:

- Carmen Sylva, *Colțul penaiilor mei*, vol. II, București, Editura Vivaldi, 2003.
Carmen Sylva, *Fluturi sărutându-se. Cugetări și poezii*, ediție îngrijită de Gabriel Badea-Păun, București, Curtea Veche Publishing, 2013.
Caso, Ángeles, Sissi, *biografia împărătesei Elisabeta de Austro-Ungaria*, București, Editura Corint Books, 2014.
Denenberg, Barry, *Elisabeth – Prințesa-mireasă*, București, Editura Național, 2005.
Des Cars, Jean, *Sissi împărăteasa Austriei*, București, Editura Corint, 2013.
Kremnitz, Mite, *Regele Carol I al României: povestea unei vieți*, București, Editura Corint Books, 2014.
Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, vol. II, ediția a VI-a, Editura „Adevărul” S.A., f.a.
Morand, Paul, *Doamna Albă a Habsburgilor*, București, Editura Compania, 2001.
Pakula, Hannah, *Ultima romantică. Viața Reginei Maria a României*, București, Editura Lider - Editura Cartea pentru Toți, 1984.
Zimmermann, Silvia Irina, *Regele Carol I în opera Reginei Elisabeta*, București, Curtea Veche Publishing, 2014.
Zimmermann, Silvia Irina, *Carmen Sylva – Regina poetă: literatura în serviciul Coroanei*, București, Editura All, 2013.

TONITZA AND THE GREAT WAR: SOLDIER, PRISONER, REPORTER AND ARTIST

*Andra Tonitza*¹

Rezumat: Primul Război Mondial a mobilizat peste 66 de milioane de oameni din toată Europa și din coloniile marilor puteri. Bărbați de toate vârstele și categoriile sociale au devenit soldați, uneori împotriva voinței și contrar convingerilor lor pacifiste. Fenomen rar până atunci – artiști și scriitori s-au găsit pe câmpul de luptă și în lagărele de prizonieri, fiind martori sau victime ale celor mai teribile atrocități ale războiului de tip nou: un război industrializat și global.

Ca mulți alți soldați, Nicolae Tonitza (1886-1940) a fost înrolat și forțat să îndure ravagiile războiului. Ca soldat și apoi ca prizonier pentru mai mult de 18 luni, odată revenit în România, nu a încetat să evoce ororile suferite și condițiile de viață lamentabile pe care a trebuit să le îndure, alături de mulți alții. Dar nu s-a oprit aici. S-a străduit să denunțe „războiul de după război”. Într-adevăr, consecințele sociale generate de Primul Război Mondial s-au perpetuat ani întregi, afectând multe segmente de populație, mai ales pe cei mai săraci. Această dorință de a aduce la lumină războiul și consecințele sale devastatoare a devenit o adevărată direcție de creație, plasând omul în centrul preocupărilor și dând artistului posibilitatea de a fi stăpânul propriilor sale gânduri.

Keywords: World War One, Nicolae Tonitza, art, humanism, sublimation.

The People's participation in the State Affairs is the decisive cause of the ruthless, hyperbolic character of the revolutionary wars, unlike the lace-like wars waged by the European cabinets in the midst of the popular indifference. (Aron, 1987)

The ideas that emerged during the Century of Light, followed by those of the 1789 French Revolution, led, among other things, to the people becoming an increasingly active part in the constituent policies of the State – an exponential phenomenon which, during the 19th century, took place in several countries of the world, especially on the European continent.

This way of becoming a complete citizen, together with the growth of economic and educational levels, pertaining to an increased number of people, generated the emerging of a national consciousness, a sentiment of belonging to a nation, to a State, to a common spirituality.

From here on, a war would no longer be about monarchs and territorial conquests, but about the pride of one nation in front of another.

The compulsory military service, introduced in the 19th century, would amplify this phenomenon. From now on, war would concern any man of age with both the physical and mental capacity to fight.

The Great War was a war of the masses. More than 66 million people were mobilized in Europe. The whole society was involved, regardless of social classes. Workers, peasants, intellectuals, artists, writers, and – of course – the military men took part in the conflict, all equal in arms. All were sent off to the front, and all

1. **Andra Tonitza** - Former student of the Lucian Blaga University of Sibiu; andra.tonitza@gmail.com.

would be soldiers. Each of them would experience violence, misery, cold, hunger, thirst, and mass decimation, all horrors of the war on daily basis.

It was during this war that artists, writers, painters, sculptors, and musicians were massively mobilized. They would cover a story, paint, and draw what they saw and lived, leaving authentic testimonies for posterity, while using new forms of art expression.

With rare exceptions, before the compulsory military service was established, artists contemporary with the war they represented did not participate in the war.

The first globalized conflict profoundly changed the view artists had about war. For the longest time, artists celebrated courage, patriotism and sacrifice through illustrious heroes, like those of the Iliad. This source of inspiration is also due to the fact that war-centered works of art were often commissioned to highlight a person or a government. Traditional depictions (individual portraits of generals, fight scenes between two armies, battlefields, heroes in action) no longer agreed with the new depersonalized form of fight. Personal bravery is no longer in line with the current context; the extent of military measures and damage generated apocalyptic scenes. During the war, the artists began, little by little, favoring the denunciation of violence and barbarism instead of a particular form of exaltation. They portray the fear of death in their works and some of them even exhibit a type of fascination with this moral and total war.

Among the mobilized artists, we mention Otto Dix, Marc Chagall, Fernand Léger, who would, each in their own style, represent the suffering endured during the war.

The same scenario was shaping up in Romania. A lot of men were mobilized in 1916, when joining in the war. Among them, some were artists, like Ion Theodorescu-Sion, Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu, Oscar Han, Dimitrie Paciurea, Ion Jalea, and Cornel Medrea, to name only a few.

Like other men, Nicolae Tonitza was also mobilized in the Romanian army, mid-August.

Pushed by the countries of the Triple Entente and confident, due to the recent Russian victories against the Austro-Hungarian army, on August 15th 1916 (the Julian calendar), Romania declared war on the Austro-Hungarian Empire. The response from Germany, Turkey and Bulgaria would follow shortly. Between August 16th and 18th, they all waged war against Romania.

Tonitza joined his military unit and would participate in the battle which still represents one of the most important defeats for the Romanian army during this war, the Tutrakan battle. There were only a few weeks since he had left Jassy. In just a few days, he had the occasion to experience all the horrors of war and the life of misery it entails.

The fights lasted two weeks and Romanians went from one mistake to another, from one defeat to another, all ending in capitulation. The enemy managed to isolate the whole garrison of the city, so that it was impossible for the Romanian army to stock up or to strengthen the forces in the area. On August 24th, 1916, the Romanian resistance fell apart. Despite the heroism of naval forces and of the infantry, the biggest part of the Romanian army was either decimated or captured.

For the Romanians, the losses were enormous; more than 6,000 people were killed, injured, or have disappeared, and 28,000 were made prisoners. In order

to get an idea about the horror of this battle, here's a quote from writer George Topîrceanu: *The machine-guns of the enemies plow the Danube, from shore to shore. Under their intermittent rounds, rows of bubbles appear on the body of water, bursting into the air, as if the bullets came from the depth, from the bottom. One by one, around each swimmer, there is a hail of projectiles drawing vertiginous circles, tighter and tighter, until the head of the man caught in the middle suddenly disappears, like a balloon popping up...* (Topîrceanu, 2014)

Tonitza's military unit was obliterated, and the survivors, among which he was fortunate enough to be, were all made prisoners. There are no written records from him, to describe this fight and the journey to the camp. His articles, *The Markings of a Fighter*, stop reporting on the arrival to the Danube shore. On the other hand, when he returned from the war, he illustrated the book of G. Millian-Maximin (*In the hands of the enemy, The Markings of a Prisoner, real life illustrations by painter Nicolae Tonitza*, published by the Brănișteanu Publishing House in 1920 in Bucharest) with his drawings, made while in captivity.

Milian-Maximin also took part in the Battle of Tutrakan and was, himself, taken prisoner by the Bulgarians. The road to the prisoners' camp was not the same as Tonitza's, as he was taken to Silven, while Tonitza went to Kirdjali. However, we can assume that their experiences are similar. No doubt the journey happened in the same conditions, was extremely difficult, and went through the same steps and trials. Besides, if Milian-Maximin and Tonitza were able to tune their stories and the respective drawings, it means they certainly lived through almost similar experiences.

We find the first drawing on page 7. The label says it represents a priest blessing the soldiers before their departure for the battlefield. In the few previous pages, Milian-Maximin talks about the people's despair and unhappiness just before the battle. All feel it's a "real" war which will last, which will make them suffer, which will be difficult. It evokes the sorrow of the soldiers who have left behind their loved ones, their families, their wives and children. Most probably Tonitza felt the same despair. He had, indeed, left home his two first children, who were very young (two-years-old Catrina and one-year-old Petre) and his wife, Ecaterina, pregnant with their third child, Irina, who was to be born while her father was in captivity. The priest had both the role of strengthening the faith and hope that they would go back to their families, and of absolving the sins of those facing a very probable death.

On page 55 we find a drawing that became famous: *The Convoy of Prisoners* (Figure 1). Indeed, Tonitza remade this drawing and, in 1919, he made an oil painting, nowadays kept in the National Art Museum of Romania. In this drawing, we see soldiers – as observed from the back, the point of view of the artist – their heads down, obviously in great pain and sorrow. We can feel the sorrow of the defeat, and the fear of an uncertain future in this drawing. The narration: *We start: an endless convoy in overwhelming heat* and what is written in the pages preceding it, shows the extremely hard conditions in which the walk to the camp happened: *Each of us was suffering from thirst. We can endure hunger but for a drop of water we would run kilometers.*

In the following pages, Millian-Maximin makes an even wider description of the deplorable conditions that prisoners had to endure. He evokes hunger and tiredness of course, but he especially evokes the thirst, which seems to be the hardest to bear



Figure 1



Figure 2

by these people. Despite the wounds and the daily humiliation by the new “masters”, people were forced to go on, in suffocating heat by day, and glacial cold by night. The author recounts that, after twelve days of infinite ordeal, they finally arrived at the Silven camp, which was a real relief for those not having the force to go on, and finally allowed to “rest” a little bit. Unfortunately for Tonitza, the ordeal of the road was not yet finished. Silven was only half-way to his final destination: the Kirdjali camp. To this point, he had already been walking for more than 200 kilometers, with 180 kilometers still to go, in increasingly harsh conditions. The fatigue was becoming, without a doubt, more problematic than the cold and the rain of the incoming autumn.

Millian-Maximin wasn't with Tonitza in the Kirdjali camp. However, common elements can be found between what they lived and similar experiences can be quoted. For example, being constantly invaded and “eaten” by “small beasts” that are abundantly found in the prisoners' barracks, like lice, fleas, bed bugs and others. This is described on page 116, by Millian-Maximin and illustrated on page 117, by Tonitza. We see in the drawing some figures sitting on the floor, head down, visibly very focused on something that requires lots of attention. The narration of this drawing is *About 2 o'clock in the afternoon, when the sun is stronger, hundreds of prisoners go out to hunt*. Millian-Maximin talks about this with some humor: *Yes, the hunting of pests became, not only a concern, but also an amusement, a passion*.

Another episode seems to be common to both protagonists: the funeral of those deceased in captivity. On page 137, we can find a drawing that represents the funerary convoy of a dead prisoner. In the foreground, there is a man walking, carrying a cross as big as him, followed by two others carrying a makeshift coffin. Last in the funeral procession is a Bulgarian sentinel, armed with a bayonet and surveilling the prisoners. It's a common episode for both the painter and the writer, except for one detail. Millian-Maximin says that they were Serbian prisoners. Tonitza, who will retake the drawing between 1918 and 1920 (oil on cardboard - now kept at the Romanian National Art Museum) names it: *The funeral of a Romanian Prisoner in Bulgaria* (Figure 2).

The description of the drawing in the book reads: *The convoy goes to the small black forest, where the ones who escaped their captivity rest.* Looks like the prisoners see death as one of the easiest roads to freedom, as hope of escaping is much in vain.

Maybe Tonitza also had such morbid thoughts, but chose to find other “escape” doors. Indeed, with all his misfortune, he had the luck of being supervised by someone who was himself an artist in civilian life, with whom he communicated in French and who allowed him to draw and even helped with the necessary supplies, albeit shabby. On the other hand, Tonitza makes himself a hairdresser/barber in the camp, and even a portraitist, creating “photos” for identity documents for the Turkish locals. This is recounted by the artist’s wife: *In order to get some «change» while in the camp, he was a barber and «photographer» in drawing, for passports of the Turkish locals. All humiliations, all moral and physical sufferings make him condemn both the army and the war. While in captivity he gets two diseases which will made him suffer a lot and weaken his health: malaria and rheumatism. He was not allowed to work. However, a Bulgarian officer, with whom he talked in French, bought him, in the absence of colors, inks and pencils, with which he made some sketches. I still have a couple of them. Saint Georges Museum has another two, representing a convoy of prisoners and the house in which the camp was installed. These sketches were used to illustrate Mr. Millian-Maximin’s volume of memoirs.* (Jianu, 1945)

About one year into his detention, the international conventions orchestrated by the Red Cross were implemented. They allowed prisoners to work and even practice their profession from civilian life. In return, what they produced was directed to the Red Cross. This way, Tonitza and other artists could get outside the camp, outdoors, under surveillance – of course –, to get inspired and paint the surrounding landscapes. Unfortunately, the commander of the camp found out about these getaways and, in anger, he would destroy about 1000 drawings made until that moment, of which Tonitza intended to make a testimonial album, translated into the main European languages, to tell the horrors of war and plead for peace between countries. (Comarnescu, 1962)

Still, he was able to save some sketches that described life in the camp. They are rare and precious testimonies of the suffering endured by the prisoners.

Nevertheless, he emerges as a stronger, more mature person, more motivated to denounce the injustices suffered by the defenseless people, pleading for peace and harmony in this world.

The 1917 Russian Revolution and the withdrawal of the Russian forces left Romania alone on the Eastern front, faced with the Central Powers’ troops. In this context, despite recent victories of the Romanian army, Romania is forced to sign a Peace Treaty with Germany, Bulgaria and the Ottoman and Austro-Hungarian empires. It will be signed on February 20th (Julian calendar) at Bufta. As a result, Romania signs a convention for the Romanian prisoners held in camps in those countries, to be released.

Tonitza, together with other hundreds of other prisoners from the Kirdjali camp, arrives in Bucharest on April 1918. Having been appointed chief editor of the *Iașul* newspaper, he immediately resumes his activity as a journalist. In this immediate immersion in an intense intellectual activity, we see all the strength, the energetic character, and the admirable determination that he has, starting to work immediately following months of endless suffering.

Tonitza resumed an intense journalistic activity, but was also very active on the artistic side of things, pushed by the need and the profound wish to testify about the atrocities of the war he had experienced alongside others.

To this end he will use rare drawings made in the Kirdjali camp, drawings that were saved from the destructive madness of the commander. He would display them either directly, as they were, or redo them in watercolor, while others would end up as oil paintings.

Some of these representations are in the book of G. Milian-Maximin and in the newly made paintings. We can distinguish three stages of his ordeal. First is the battle of Tutrakan, a watercolor which represents Romanian soldiers fighting in the trenches (Figure 3) - we see the one on the left preparing to throw a grenade. Second is the road to the camp, a drawing presented in the book of Milian-Maximin, later transformed into an oil painting. The picture is named *On the way to Tutrakan* (Figure 4). Here we see people who clearly are seriously injured in the battle. An expression of intense pain on their faces speaks for, and shows the viewers, all the suffering endured by these soldiers. Another oil painting makes us think about the exhausting road to the camp: it is named *The Calvary* (Figure 5). The title is evocative and the image shows, through the scale used - people on the ground and very small horse riders in a hilly landscape that occupies the entire canvas - the endless and infinitely long way to the camp.

Finally, many works in ink and pencil represent the everyday life of prisoners (Figure 6 and Figure 7). We often see them sitting or lying in the barracks and outdoors. The exhaustion caused by the captivity is perfectly represented. We read on their faces the despair felt during these months of suffering, frustration, humiliation, and deprivation of basic needs: water or food. The drawings are made with just few lines, but still, the expression of their ordeal and the atrocities suffered can be read very clearly.

Through these various works, Tonitza expressed himself in a way similar to a true war reporter, wanting to keep a historical testimony of the evoked facts and disseminate them among his contemporaries, so they can see the realities of this world war, which has profoundly affected him.

Upon his return from the prison camp, he will take an active part in forming a group of artists, former combatants like himself, expressing the same will to confess and inform through their creation. These artists, among whom were Corneliu Medrea, Oscar Han, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion, Brancusi, Pallady, Șirato, etc., met at the house of Tonitza's beloved friend Ștefan Dimitrescu. They founded the "Romanian Art" Association, within which they would be able to support each other financially, and organize two large exhibitions in 1918 and 1919, in Jassy and Bucharest. They would also influence each other in aesthetics and artistic philosophy and create a new current with a strong taste for realism. As they shared the same horrors from the front, they wanted to express their distress towards what they lived through, as much as their feeling of being disarmed in the face of the adverse consequences of the war. Even though the Great War was over and the armistice finally signed in 1918, its ravages would linger for many years.

The social consequences of the Great War were also very well represented by Tonitza. His human attachment being amplified by his experience as a soldier



Figure 3



Figure 4

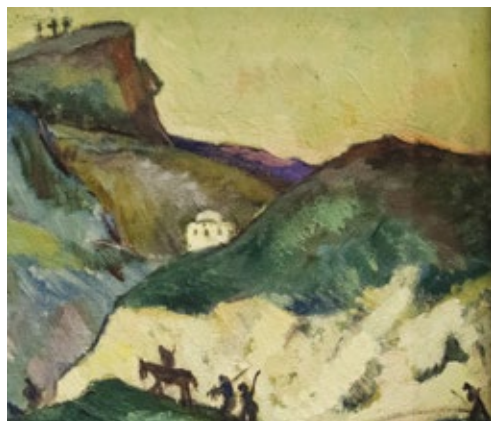


Figure 5



Figure 6



Figure 7

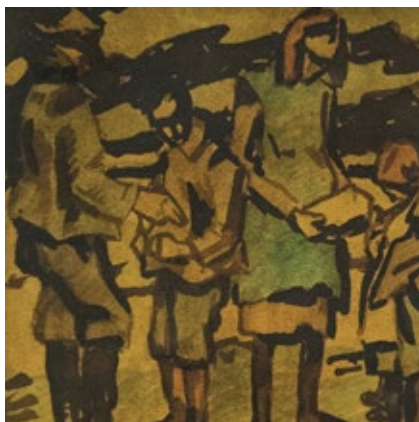


Figure 8



Figure 9

and prisoner, he deliberately chose to paint the grief the population was left with after conflict.

One of the major consequences of the war, throughout Europe, was the demise of more than 16 million people sacrificed in fights, and as a result millions of women and children who became widows or orphans. Tonitza will represent this phenomenon in his watercolor works from 1919 – *Orphans* – (Figure 8) and in the oil painting from 1920 – *Women at the cemetery (Post-mortem - Study II)* (Figure 9).

He also evokes, in another oil painting dating from 1919 and named *The Mother of the Soldier* (Figure 10), the pain of a mother who has lost her son in this senseless war. We see her crashed on a grave, clutching the cross in her arms, as if it were her child. The emotion emanated is intense; we, too, feel the infinite pain of this mother who will never be able to see her son again, her son dead on the front.

Poor women, scarves on their heads, with sunken, somber faces, treated in strong contour lines, children, elderly people, drifters, crowded, waiting for a piece of bread, shivering in the cold. Almost all of them with their heads lowered, sad ghosts of those defeated in life. In foreplan, a visionary, with his gaze implying another type of bread, that of justice, of a better world. It's a suggestive image of urban misery. It is not a revolted world, but a sad, resigned one who can wait. (Jianu, 1945)

With his painting *Queue for bread* (Figure 11), Tonitza describes the poverty and the misery following years of war. We can see an impressive number of skinny people, dressed in tatters and frozen. There are people of all ages, from small children to old people, who lined up for some time, for a piece of bread. Obviously, we read sadness and sorrow on their faces, but also a kind of resignation. An impressive dignity felt by the humble ones who accept their destiny with honor.

This way he describes a serious social issue in the years following the war. The economy of the country is down, the finances unorganized, the agriculture in a lamentable condition. The annual grain production entirely destroyed, the urban population would soon be missing its main source of food, the bread. Tonitza chose to paint a disconcerting situation and to position himself as the noble spokesman of



Figure 10



Figure 11

a humanitarian cause. Thus, he highlights and focuses on a serious subject: the great victim of poverty is the population. But, more than this social concern, he also opens a new way of representing the humanity in painting, placing the men, women, old men and children on the same level, together going through common difficulty; one can find one's self in the painting, one can imagine what these people feel.

In a way, we enter their souls and see, for a moment, what terrible sorrow they feel. This way, the painting becomes a story and the human being is the main character. Tonitza shifts the representation of Mankind to the center stage. A stage which is neither idealistic nor bucolic, but realistic, showing the everyday life of thousands of people, a life full of deprivation, of sorrow and humiliation.

The composition of Tonitza, Queue for Bread, opens a new horizon for our art: In our art - as Tonitza himself says - we switch, almost suddenly, from the peasant condition seen in rustic sweetness to some kind of serious and symbolic urbanism, to the tumultuous life of fairs where the human will not mean only a decorative and funny accessory. (Flacăra, October 27, 1922) (Zambaccian, 1955)

Perhaps this is Tonitza's genuine "humanism": not only denouncing injustice and taking the side of the poor, but also making way for another type of humanity - another fan of emotions -, feelings of deep pain and sadness, not rural scenes which are made to show an idealized world in which nobody lives genuinely.

In the manner of Zola or Daumier, who strongly influenced him while staying in Paris, Tonitza wants to portray the reality of the society he is part of, but also the "truth" of the people, the depth and complexity of their feelings. He chooses to show us the sorrow and the sadness, making us question the condition of "the other." The *Convoy of Prisoners*, the *Queue for Bread*, *Women at the Cemetery*, the *Soldier's Mother*, are not meant to be decorative but to express a thought and to make the public reflect, reach the humanism in their heart or feel the sadness of their fellows.

This way, the role of the artist takes another form. He no longer serves only to aesthetically satisfy, but he takes a philosophical approach and makes us question the world around us.

The ravages of war and of the after war period made their mark on many Romanian and European artists. Desiring to shout out in front of the whole world

their despair and the horrors they have lived, they somehow want to emancipate and to break free from conventional artistic expectations.

The post-war artist is not obsolete. Becoming his own master, he is gaining scale and consistency, thus becoming a crucial voice of the cultural construction.

BIBLIOGRAPHY:

- Aron, Raymond, *Sur Clausewitz*, Complexe, Bruxelles, 1987.
- Baba, Corneliu, *Tonitza*, București, Editura Meridiane, 1965.
- Berindei, Dan, *Istoria Românilor – Cronologie*, Editura Cartex 2000, București, 2013.
- Berstein, Serge, Milza, Pierre, *Histoire du XXe siècle – la fin du monde européen 1900-1945*, Editions Hatier, Paris, 1996.
- Boia, Lucian, *Primul război mondial – controversă, paradoxuri, reinterpretări*, Editura Humanitas, București, 2016.
- Brendon, Vyvyan, *Primul război mondial 1914-1916*, Editura ALL, București, 2018.
- Brezianu, Barbu, *Tonitza*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1967.
- Brezianu, Barbu, *N.N. Tonitza*, Editura Meridiane, București, 1986.
- Canal, Denis-Armand, *L'Homme et l'Art*, Gründ, Paris, 2004.
- Castellan, Georges, *Histoire des Balkans XIVe – XXe*, Fayard, Paris, 1991.
- Cebuc, Alexandru, *Tonitza*, Editura Monitorul Oficial, București, 2008.
- Ciucă, Valentin, *Pe urmele lui Nicolae Tonitza*, Editura Sport-Turism, București, 1984.
- Comărnescu, Petru, *N.N. Tonitza*, Editura Tineretului, București, 1962.
- Constantiniu, Florin, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.
- Chapoutot, Johan, *L'âge des dictatures – Fascisme et régimes autoritaires en Europe de l'Ouest (1919-1945)*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008.
- Droz, Bernard, Rowley, Anthony, *Histoire générale du XXe siècle*, Editions du Seuil, Paris, 1986.
- Durandin, Catherine, *Histoire des roumains*, Editura Fayard, Paris, 2009.
- Grandhomme, Jean-Nöel, *Chronologie de la Première Guerre Mondiale*, Editions Ouest-France, Rennes, 2018.
- Jianu, Ionel, *Tonitza*, Editura Căminul Artei, București, 1945.
- Kissinger, Henry, *Diplomație*, Editura Fayard, 1994.
- Millian-Maximin, G., *În mâinile dușmanului – Însemnările unui prizonier – Ilustrații după natură de pictorul N.N. Tonitza*, Editura Brănișteanu, București, 1920.
- Milza, Pierre, *Les relations internationales de 1871 à 1914*, Arman Collin, Paris, 2009.
- Monitorul Oficial R.A., *Viața și opera lui Tonitza*, Editura Adevărul Holding, București, 2009.
- Moreau, Defarges Philippe, *Introduction à la géopolitique*, Editions du Seuil, Paris 2009.
- Păuleanu, Doina, *Tonitza*, Editura Monitorul Oficial, București, 2014.
- Renouvin, Pierre, *Histoire des relations internationales*, Hachette, Paris, 1960.
- Seicaru, Pamfil, *România în Marele Război*, Editura Eminescu, București, 1994.
- Șorban, Raoul, *Tonitza*, Editura Meridiane, București, 1973.
- Tonitza, N.N., *Correspondența*, Editura Meridiane, București, 1978.
- Topîrceanu, George, *Memorii de Război*, Editura Humanitas, București, 2014.
- Torrey, Glenn, *România în primul război mondial*, Editura Meteor Publishing, București, 2014.
- Zambaccian, Krikor H., *N. Tonitza*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955.

LIST OF ILLUSTRATIONS:

Photography copyright: Andra Tonitza

Figure 1 – Convoy of Prisoners (in Bulgaria), 1919, oil on cardboard, The National Art Museum of Romania, Gallery of Romanian Modern Art (detail)

Figure 2 – The funeral of a Romanian prisoner in Bulgaria 1918-1920, oil on cardboard, The National Art Museum of Romania, Gallery of Romanian Modern Art (detail)

Figure 3 – Soldiers in trenches, 1916-1917, watercolor, The National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings and Engravings (detail)

Figure 4 – On the way to Tutrakan, 1916, oil on cardboard, The National Art Museum of Romania, Gallery of Romanian Modern Art (detail)

Figure 5 – The Ordeal, 1917, oil on cardboard, The National Art Museum of Romania, Gallery of Romanian Modern Art (detail)

Figure 6 – Romanian captive officer, the Bulgarian camp of Kirdjali, brown ink, watercolor and crayons, The National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings and Engravings (detail)

Figure 7 – Soldiers at the Bulgarian Kirdjali camp, 1916, brown ink and crayons, The National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings and Engravings (detail)

Figure 8 – The orphans (1919-1920), black and brown tusk, watercolor, The National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings and Engravings (detail)

Figure 9 – Women at the cemetery, 1920, oil on cardboard, The National Art Museum of Romania, Gallery of Romanian Modern Art (detail)

Figure 10 – The soldier's mother, 1919, oil on cardboard, Prahova County Museum of Art «Ion Ionescu-Quintus» (detail)

Figure 11 – Queue for Bread, 1920, The National Art Museum of Romania, Gallery of Romanian Modern Art (detail)

III. PATRIMONIUL

BUCUREȘTIUL LUI THEODOR AMAN

Ionela Bucșa Șerban¹

Abstract: Theodor Aman can be considered a refined observer of his time, leaving on his canvases a fresco of the Romanian society during the second half of the 19th century. He is one of the artists who rendered in painting, watercolors, and engravings of drawings aspects of the epoch he lived in, from the evolution in clothing fashion to the morals of the bourgeois society he belonged to, from the life of the Romanian peasantry which he rendered, idyllically, to the preservation of personalities of the moment, or the image of places in Bucharest or elsewhere in the country. He witnessed the changes in Bucharest, and he left us facets of the town he was impressed by, like the Stavropoleos Church, the Cișmigiu Gardens, the area that was to become, later on, the Herăstrău Park, the garden of the Aman house and its surroundings – all images bearing his personal style, filtered by his own feelings and experiences connected to those places.

Keywords: Bucharest, images of the 19th century, Cișmigiu gardens, Aman house gardens, Stavropoleos Church.

Aflată la început de drum, arta plastică românească avea să cunoască, prin opera lui Theodor Aman, un plus de valoare, reducând considerabil din decalajul enorm care exista față de arta europeană occidentală. Potrivit ideii conform căreia *artistul, ca și scriitorul, este un creator sintetic, care trebuie să trateze cu egal succes toate laturile artei și departe de a se abandona celei în care excelează, trebuie să lupte neîncetat pentru a fi el însuși în echilibru* (Negoșanu, 1973, p. 66 – citat păstrat în manuscris alături de alte extrase cu caracter filozofic, istoric, literar) – idee devenită parte a crezului său artistic – Aman va aborda pictura de șevalet, dar va lucra și în alte tehnici, precum pictură murală, vitraliu, gravură, sculptură în lemn, manifestându-se ca un artist complex, asemenea marilor artiști ai Renașterii, pe care-i admira.

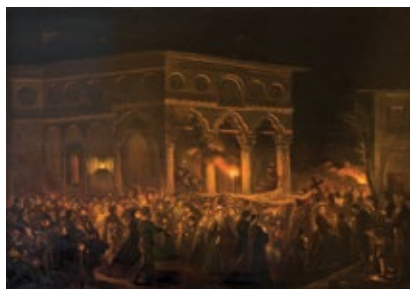
Theodor Aman poate fi considerat un fin observator al timpului său, lăsându-ne în pânzele sale o frescă a societății românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Este unul dintre artiștii care a surprins în pictură, acuarelă, gravură sau desen, aspecte ale epocii în care a trăit, de la evoluția modei vestimentare la moravurile societății burgheze căreia îi aparținea și la viața, surprinsă idilic, ce-i drept, a țărânimii române din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, de la păstrarea memoriei unor personalități ale vremii și până la imagini ale unor locuri din București sau din țară.

Bucureștiul lui Theodor Aman este unul al contrastelor, oscilând încă între confortul traiului oriental și aspirația spre măreția civilizației occidentale, iar artistul, format la Paris, va fi un promotor al acestor din urmă valori și un militant activ pentru modernizarea societății românești. A fost martor al schimbării la față a Bucureștiului și ne-a lăsat în imagini acele fațete ale orașului care l-au impresionat, imagini ce poartă amprenta personală, fiind trecute prin filtrul propriilor trăiri și experiențe legate de acele locuri.

1. **Ionela Bucșa Șerban** este muzeograf la Muzeul „Theodor Aman” din cadrul Secției Artă a Muzeului Municipiului București; ionelaserban02@yahoo.com.



Slujba Învierii la Stavropoleos
Ulei pe pânză, 25 x 32 cm, 1864
Foto: Cristian Oprea



Noaptea din Vinerea Patimilor
Ulei pe pânză, 98,5 x 130 cm, 1864
Foto: Cristian Oprea

Cronologic vorbind, primul reper bucureștean pe care Theodor Aman l-a surprins în două dintre pânzele sale este biserica Stavropoleos. Ambele lucrări, datate 1864, sunt, de fapt, scene de gen tratând un subiect mai rar abordat în pictura românească: o ceremonie religioasă. Nu este surprinzătoare alegerea făcută, dată fiind vecinătatea bisericii cu primul atelier al artistului în București, amenajat într-un apartament închiriat pe Strada Râureanu, stradă care astăzi poartă același nume și care iese în Calea Victoriei în apropierea Splaiului, pe partea cu Palatul CEC. În biografia dedicată artistului, Radu Bogdan citează mai multe surse potrivit cărora Theodor Aman ar fi locuit în casele Prager sau în cele ale lui Barbu Bellu, aflate în apropierea acestei străzi, însă Catagrafia Suburbiei Sfântul Demetriu pe anul 1862 menționează adresa artistului ca fiind pe Ulița Râureanu, plătind chirie proprietarului Frantz Seics (Bogdan, 1955, p. 120), având un contract cu acesta încă din 1858 (BAR, I Acte 1-68, act 1).

Prima pictură, având dimensiuni medii (25x32 cm), se numește *Slujba Învierii la Stavropoleos*, iar cea de-a doua este o lucrare impresionantă (98,5x130 cm), intitulată *Noaptea din Vinerea Patimilor* și înfățișează ritualul ce simbolizează punerea în mormânt a Mântuitorului, desfășurat în fața bisericii. În prima lucrare, tratată mai liber, impresionează numărul personajelor redade, la care recunoaștem detalii de costum, astfel încât putem sesiza starea lor socială: de la reprezentanți ai boierimii și burgheziei, la târgoveți și chiar două tinere țărânci în straie populare. Se disting binecunoscutele arcade trilobate ale pridvorului. Suprafața mai generoasă a celei de-a doua lucrări îi permite artistului să dezvolte compoziția pe orizontală și să trateze în detaliu arhitectura edificiului bisericesc, construit în 1724, în stil brâncovenesc, de către arhimandritul Ioanichie, venit din Grecia în timpul celei de-a doua domnii a lui Nicolae Mavrocordat în Țara Românească (1719 - 1730)². Cea de-a doua pânză se remarcă prin pensulația lisă și finisajul perfect. Atrag atenția chipurile personajelor luminate de flăcările lumânărilor, iar cromatica dominată de brunuri și efectul de clar-obscur conferă picturii o notă aparte de dramatism. Cu ambele lucrări, alături de alte picturi cu tematică istorică, orientală, rurală, participă la Expozițiile Artiștilor în Viață, fiind foarte apreciat, dar și criticat în cronicile artistice ale vremii (Ionescu, 2008, pp. 83-100), fapt ce nu l-a detronat din poziția de cel mai bun artist al momentului.

2. <https://www.stavropoleos.ro/manastirea/istorie/> (accesat la 20.08.2020).



În Cișmigiu
Ulei pe lemn, 9,8x9,2 cm, 1873
Foto: Cristian Oprea

Grădina Cișmigiu, cel mai vechi și iubit parc din București, l-a atras și pe maestrul Aman cu frumusețea peisajului său. Într-una din bijuteriile sale miniaturale ne oferă un colț din Cișmigiu, într-o zi de primăvară a anului 1873. Lucrarea, tratată într-o manieră liberă, alternând zonele cu pensulație lisă cu cele în tușe nervoase și ușor împăstăte, mizează pe efectele de lumină, pe cromatica delicată și surprinde perfect atmosfera și culorile anotimpului. Este uluitor cum reușește ca, pe o suprafață de numai câțiva centimetri pătrați (9,8x9,2 cm, una dintre cele mai mici suprafețe pictate în ulei din colecția muzeului), să ne

ofere atâtea detalii: tineri copaci înfloriți, siluetele a două personaje masculine, arhitectura celor două clădiri din fundal.

Se pare că în Cișmigiu ar fi zărit-o pentru prima dată pe Ana, tânăra de care s-a îndrăgostit și care avea să-i devină soție – necunoscuta domnișoară, așa cum credea artistul pe atunci (de fapt, doamna Niculescu Dorobanțu, în acel moment), care-și plimba sora mai mică prin grădina publică. Un prețios material documentar – fragmente de proză, scrise în acea perioadă de frământări interioare, intitulate sugestiv „Souvenirs et regrets”, „Un rêve réalisé”, „Une déception”, „Retour à mon amour” (ce se păstrează la Biblioteca Academiei), ne dezvăluie trăirile tânărului artist îndrăgostit: *Îmi aduc aminte de ziua când am văzut-o întâia oară, când am avut nenorocul s-o văd. Mi s-a părut frumoasă, ca o zi de primăvară și tinerețea ei m-a făcut să văd în ea zeitatea unui templu antic. Odată cu ea am iubit întreg universul. Toate lucrurile au luat în ochii mei înfățișări feerice: apa din lac, arborii cei mai obișnuiți mi-au părut splendizi. Inima mi s-a umplut de milă, de înțelegere, de generozitate. Mă credeam un Dumnezeu mergând pe drumuri presărate cu flori și credeam că dețin cheile paradisului. (...) „Era într-adevăr frumoasă în seara de mai – scria el – în care căldura primăverii și parfumul florilor invită toată natura la sentimente de dragoste. În clipa aceea mă credeam departe de lume, deși eram înconjurați de persoane zgomotoase. O priveam în liniște și o tristă presimțire puse stăpânire pe mine, fără să pot a-mi da seama ce putea fi comun între mine și aceea făptură adorabilă. Pe atunci nu puteam prevedea că voi suferi mult din cauza acelei ființe plăcute, că ea va juca un rol în viața mea.* (Negoșanu, 1973, pp. 99, 101)

În 1879, se oprește din nou asupra peisajului frumoasei grădini publice, de astă dată într-o gravură intitulată *Lectură pe o bancă în Cișmigiu*. Lucrarea este semnată și datată, stânga jos, cursiv, „Aman 1879” și este o interpretare după propria pictură în ulei pe lemn, *În grădină*, aflată la Muzeul Național de Artă al României. Aceași bucurie în a reda abundența vegetației de pe aleile parcului, aceeași grija pentru detaliu le regăsim și în gravura artistului. Personajul solitar, cufundat în lectură, așezat pe banca din prim-plan, poate fi chiar artistul în ceasurile de relaxare



Lectură pe o bancă în Cișmigiu
 Aquaforte pe hârtie, 7,2x11,1 cm, 1879
 Foto Cristian Oprea

între momentele de după îndeplinirea misiunii de dascăl și cele în care se așeza în fața șevaletului sau lua dăltița să sculpteze, ori să zgârie cu acul vreo placă de gravură.

Produsul final, imprimarea gravurii pe hârtie, este o adevărată bijuterie în miniatură, în alb și negru, ce reușește să redea prin jocul de lumini și umbre atmosfera tihnită a refugiului în natură și captează un instantaneu de viață urbană din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, o mărturie peste timp a felului în care arăta Cișmigiu. Există exemplare de bună calitate, făcute de artist sau provenind din tiraje postume, însă o experiență inedită este aceea din fața plăcii de gravură, acolo unde, de fapt, lucrează efectiv Aman. Desenul, realizat în adâncime în placa de cupru, capătă o claritate aparte și o profunzime demnă de o imagine tridimensională, efectele fiind potențate de reflexele roșiatice ale metalului, care oferă posibilități de exprimare plastică deosebite.

După căsătoria cu Ana Politimos, din 1865, care primește ca zestre un teren în strada Clemenței, artistul își va construi atelierul mult visat, de fapt o clădire care să-i servească drept locuință și atelier, prima de acest fel în Principatele Române. Ridicată între 1868 și 1869, după planurile artistului, ajutat fiind de arhitectul german Franz Scheller, casa Aman se dorea a fi un templu dedicat artelor, o construcție care să uimească și să educe gustul pentru artă al contemporanilor lui.

În picturile din colecția Muzeului „Theodor Aman” sau în cele cunoscute din colecțiile altor muzee din țară, casa apare doar fragmentar și nu ca subiect principal, ci ca fundal al peisajelor din grădină. Mult mai frecvent apar în pictura artistului interioarele casei și grădina. Chiar dacă la începutul carierei sale artistice considera peisajul un gen minor, destinat mai degrabă doamnelor³, la maturitate se dedică cu măiestrie genului și ne lasă câteva lucrări memorabile inspirate de peisajele grădinii sale și nu numai. Amenajată după model franțuzesc, cu alei generoase în jurul unui rond cu flori atent selectate, o oază de relaxare și sursă de inspirație pentru pictor, grădina era separată de restul curții printr-un gard din zid, acoperit de plante agățătoare, întrerupt de o porțiță, magistral tratată într-una dintre miniaturi, sugerând promisiunea pătrunderii într-un univers enigmatic. Grădina devine un subiect la îndemână și un motiv pentru artist de a experimenta pictura în *plein-air*. În cele cinci lucrări din colecție putem urmări etapele amenajării ei și, alăturându-le, putem obține o imagine panoramică a grădinii. Sunt lucrări ce dovedesc evoluția

3. *Dispensată de un studiu serios, pictura peisajului este adesea îmbrățișată de dame și în adevărul ele o reproduc cu multă inteligență și simțământ* (Theodor Aman, „Despre pictură”, în *Revista Carpaților*, an I, tom II, semestrul I, 1860, pp. 233-234; *apud* Adrian-Silvan Ionescu, 2011, pp. 97-139).



În grădina autorului
Ulei pe pânză, 31x49,5 cm
Foto: Cristian Oprea



Casa pictorului
Ulei pe lemn, 23x35,4 cm
Foto: Cristian Oprea



În grădina artistului
Ulei pe lemn, 26,5x35 cm
Foto: Cristian Oprea



Privire din atelierul cel mic
Ulei pe pânză, 32,5x40,5 cm
Foto: Cristian Oprea

tehnică și stilistică a picturii lui Aman, apropiindu-l, într-un anume fel, de marii artiști ai impresionismului francez (Șuteu, 2017, p. 147). Sunt fie peisaje, fie scene de gen în peisaj, prilej de a surprinde vegetația luxuriantă, lumina specială a unui moment al zilei, atmosfera tihnită a ceasurilor de socializare într-un cadru intim, crâmpie din viața artistului, ce-și găsesc corespondentul în viețile contemporanilor lui.

Dintr-o scrisoare (după știința noastră, nepublicată până acum) către soția sa, plecată la Paris, datată 27 iulie 1876 (BAR, Corespondență Theodor Aman, Th. Aman emitent, S 10 (1)/CXCIV), aflăm detalii legate de serile petrecute în grădină, în compania unor apropiați: *Eu duc o viață așa monotona încât mi s-a urit de totu. Nici odată nu mi aduc aminte să fi petrecut în Capitală căldurile acestea. Fiind în imposibilitatea de a se deplasa prea mult din cauza unor dureri reumatice la un picior, mărturisise: nu pot să merg să iau altu aer decât alu parcului nostru și alu... Mitilineu.⁴ (...) Seara [la] 8 ½ 9 mă pui în patu ca de obicei și citesc. Cite odată să adun sindrophia obicinuită împrejur și vorbim până la 10, 11. Mița moșăie și Alexandru fumează multu⁵. Eri a fost și Scarlat Pherechidu⁶ până la 11 și amu vorbitu multu elu mă afeționează în adevăru. Îl vedem astfel, în compania unor apropiați, în scenele de gen în care ne prezintă grădina Casei Aman.*

4. Mihai Mitilineu (1836-1903?), ministru de externe și diplomat român, vecin și prieten al artistului.

5. Este vorba despre Maria și Alexandru Lupescu, sora și cumnatul Anei Aman.

6. Scarlat Pherekyde (1841-1914), Administrator al Domeniilor Regale și primul Președinte al Înaltei Curți de Justiție și Casație.



Pe terasa Boerescu
 Ulei pe lemn, 15,5x9,9 cm, 1878
 Foto: Cristian Oprea

Un veritabil document de epocă este lucrarea *Privire din atelierul cel mic*, atelier aflat la etajul casei, cu fereastra dispusă pe fațada nordică. O lucrare de o factură aparte, modernistă prin tratare, ce oferă deschiderea spre un plan secund, prilejuind o panoramare a zonei de peste drum. O pictează pe soția sa în fața acestei ferestre ample, până la podea, prin care se zărește terenul ocupat atunci, pe la 1870, de grădinile Episcopiei Râmnicului, teren pe care abia în 1888 avea să se ridice Ateneul Român. Peisajul, cu acel teren viran, construcții modeste, turlele unei biserici, ale metocului Episcopiei Râmnicului și Ulița Clemenței trasată ca o cărăruie trecând prin fața casei, amintește de faptul că ne aflăm la periferia orașului și nu în centrul Bucureștiului, ca astăzi (Bogdan, 1955, p. 53). Doar Casa Aman este reperul arhitectural cel mai vechi, rămas intact, pe această stradă.

O posibilă completare a imaginii zonei de *vis-à-vis* de casa Aman, către Calea Victoriei, ne-o oferă artistul într-o altă

lucrare de mici dimensiuni intitulată *Pe terasa Boerescu*. Pictura, în ulei pe lemn, este o miniatură din perioada de maturitate a lui Theodor Aman, de o sensibilitate aparte, captând un moment al anului de grație 1878, vremuri pe care, de la distanța unui secol și jumătate, ni le imaginăm idilice și la care ne întoarcem întotdeauna cu nostalgie. Compoziția, dezvoltată pe verticală, se dorește a fi o scenă de gen, fără a neglija, însă, peisajul în care se desfășoară. În dreapta apare o scară monumentală cu balustrada din fier forjat, ce conduce pe o rotundă, o terasă cu ferestre ample, flancate de zvelte coloane cu capiteli ioni.

Personajele feminine surprinse în imagine pozează, etalându-și cu eleganță rochiile cu turnură, Aman fiind un fin observator al aspectului contemporanilor lui, el însuși un arbitru al eleganței, foarte pedant și atent la felul în care se îmbrăca. De altfel, în pictura lui putem urmări evoluția modei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de la epoca hainelor turcești ale boierilor fanarioți, la veșmintele de inspirație apuseană.

În ciuda dimensiunilor reduse ale lucrării (15,5 x 9,9 cm), întâlnim detalii care ne uimesc. În prim-plan, la baza scării, este surprinsă din profil dreapta o femeie, probabil mai în vârstă, dată fiind culoarea închisă a rochiei de un negru cu reflexe albastrii-argintii, un ocean de mătase, ce se revarsă în volane de sub corsetul care-i subliniază talia, culminând cu trena, ce se etalează în toată splendoarea pe alee. Cochetăria nu are de-a face cu vârsta, ținuta fiind completată de mica pălărie ornată cu tul alb, asortată cu manșetele ce bordează mânecile rochiei, legată cu o panglică sub bărbie, precum și cu nelipsita umbrelă de soare. O tânără femeie,

văzută din față, coboară treptele, sprijinindu-se cu o mână de balustradă și cu cealaltă purtând cu grație o umbreluță albă, de soare, poziție ce-i subliniază silueta. Poartă o rochie albă cu guler înalt, deschisă în decolteu, părul strâns cu o panglică albastră într-un coc, în creștet. Pe trepte, în fața ei, o fetiță în rochie galbenă se joacă cu un cerc. Personajul feminin din cadrul ușii nu se distinge foarte clar, însă ceea ce se remarcă este pata de culoare de un albastru deschis al rochiei. Eleganță și rafinament sunt cuvintele care descriu cel mai bine imaginea. Casa, ca mai toate proprietățile familiilor înstărite ale acelei epoci, e înconjurată de o grădină cu flori, arbori și arbuști, tratată de Aman cu deosebit interes, amplificând atmosfera calmă a unei zile de vară, petrecută în mod plăcut printre apropiiați.

Theodor Aman, prin statutul social de care se bucura – provenea dintr-o familie înstărită, înrudită cu mari familii boierești, era directorul Școlii de Belle-Arte din București și profesor de pictură la această școală – avea legături cu elita culturală și politică românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De altfel vecinii lui Aman erau nume sonore ale timpului; familii precum Butculescu, Cesianu, Boerescu, Mitilineu, Izvoranu, Bărcănescu își aveau casa pe aceeași uliță a Clementei (Hagi-Moscu, 1995, pp. 176-177, 181-182). Vizitele de curtoazie erau o obligație, ce se transforma deseori în plăcere, cu unii dintre ei artistul devenind prieten apropiat, așa cum este cazul lui Mihai Mitilineu, diplomat, ministru de externe și un om de o mare cultură, ce-și aveau casa *vis-à-vis* de casa Aman, sau cu frații Vasile și Constantin Boerescu, cu care avea afinități (BAR, Plicul VIII, Horațiu Dimitriu, Monografia lui Th. Aman, I mss 27 III).

Iată ce ne spune Emanoil Hagi-Moscu, într-un articol scris la 27 ianuarie 1962, „O veche stradă din București: Ulița Clementei”, cuprins în volumul *București. Amintirile unui oraș*, despre proprietatea lui Constantin Boerescu: *Alături (lângă casa Cesianu), alt mare teren, cu ieșire pe strada Franklin, în fața Ateneului. Acest teren, proprietatea lui Tănase Rioșanu bătrânul, a fost dat de zestre fiicei sale Aristia, întâia soție a lui Costică Boerescu, avocat cu vază (frate cu Vasile Boerescu, jurist renumit, acela care, deputat în Camera electivă, în noaptea premergătoare alegerii domnului în 1859, a ținut la Hotel Concordia un discurs înflăcărat de pe urma căruia a ieșit unanimitatea voturilor pentru Cuza). Pe acel teren, Constantin Boerescu a construit frumoasa clădire, încă în picioare, căreia i s-a adăugat mai târziu o aripă, unde a fost Clubul agricol și mai apoi Restaurantul Cina, fiindând și astăzi.* (Hagi-Moscu, 1995, p. 182)

Este posibil ca pictura lui Theodor Aman să fi fost făcută în curtea familiei Boerescu de peste drum. Arhitectura fragmentului de clădire vizibil în lucrare prezintă elemente decorative similare cu ceea ce se mai poate vedea astăzi pe latura sudică a casei, care cu siguranță, în cei aproape 150 de ani, a suferit modificări.

Aflăm dintr-un articol din „Pressa” al gazetarului și literatului Savva Șoimescu, dedicat Expoziției Artiștilor în Viață din 1870, că proiectul de reședință particulară al lui Filip Montoreanu, distins cu medalia clasa a II-a la secțiunea arhitectură, considerat o *contribuție prestigioasă la noul stil arhitectonic al Capitalei* este al casei C. Boerescu de pe strada Clementei (Ionescu, 2008, p. 137).

În cataloagele expozițiilor postume organizate de soția artistului în 1895 și 1902, precum și în „Catalogul de toate obiectele de artă lucrate și rămase de la Theodor Aman”, publicat în 1903, titlul acestei lucrări este *Scară din sera Boerescu*, seră care probabil era una dintre atracțiile momentului la care avea acces lumea bună bucureșteană.



Foto: Clădirea Ateneului Român distrusă de bombardamentele germane (în dreapta, un fragment al Casei Boerescu) (detaliu)

Lângă casa Boerescu
Acuarelă pe hârtie, 22,5x13,9 cm, 1876
Foto: Cristian Oprea

În colecția Muzeului Aman se păstrează de asemenea o acuarelă intitulată *Lângă casa Boerescu*, datată 1876, în care apare o clădire cu o arhitectură impunătoare, dezvoltată pe două niveluri. Intrarea de la parter este marcată de două arcade, deasupra cărora se desfășoară o terasă cu acces din camerele de la etaj printr-o ușă franțuzească și prezentând o balustradă joasă cu pilaștri ornamentali. Nu avem date concrete care să indice faptul că este vorba despre Casa Boerescu de pe strada Clemenței sau despre o altă proprietate a familiei, certă este stilistica arhitectonică similară cu a primei case amintite, surprinsă într-o fotografie din anul 1944⁷.

Într-o altă miniatură, Theodor Aman ne prezintă zona unde, jumătate de secol mai târziu, se va amenaja parcul Herăstrău. Astăzi ne-ar fi greu să ne imaginăm că acel spațiu se afla în afara orașului și că, în ciuda peisajului sălbatic, era un punct de atracție pentru bucureșteni, care-și prelungeau plimbările dincolo de Șoseaua Kiseleff, locul de promenadă preferat la acel moment, pentru a se relaxa în aer liber sau pentru plimbările cu barca, un prilej în plus de a-și etala echipajele și toaletele.

Lucrarea *Pe malul lacului de la Herăstrău* este un peisaj din perioada în care începe să lucreze și în natură, iar acest lucru se vede în tușele rapide, așezate spontan pe panoul din lemn, ce nu acoperă toată suprafața, lăsând descoperit din loc în loc suportul. În imagine, peste cursul de apă, spre stânga, în plan secund, se distinge un podet, iar în dreapta, malul cu vegetație mică și arbuști, ce se reflectă în luciul apei. Cromatica dominantă este în nuanțe de verde și griuri colorate, conferind lucrării prospețime și naturalitate.

E inutil să încercăm să recunoștem în pictura lui Aman ceva din peisajul de astăzi al parcului. Aveau să mai treacă zeci de ani până la amplele lucrări de

7. <https://www.muzeuldefotografie.ro/2009/08/despre-23-august/> (accesat la 20.08.2020).



Pe malul lacului de la Herăstrău

Ulei pe lemn, 9,9x16,8 cm

Foto: Cristian Oprea

asanare din acea zonă mlăștinoasă aferentă râului Colentina, care au dus la crearea unei suite de lacuri și au făcut posibilă amenajarea parcului, lucru menționat pe o placă de marmură aflată în curtea Muzeului Satului din apropiere: „SVB DOMNIA REGELVI NOSTRV / CAROL II / PRIMARII CAPITALEI FIIND / DEM. DOBRESU – AL. DONESCU / IN ANII 1932 – 1937 / S A FACVT ASANAREA / MLASTINELOR COLENTINEI / INFAPTVINDVSE LACURILE / BANEASA HERASTRAV FLOREASCA / PRIN MARI LVCRARI LA / BUFTEA PRECUM SI DERIV / AREA DE APE DIN RAVL / IALOMITA LA BILCIURESTI / CA SA INSANATOSEASCA / CAPITALA TARII SI SA / INFRVMOSETEZE .../ ACEASTA LVCRARE A FOST / FACVTA DE VZINELE COMVNLE / BVCVRESTI DIRECTOR GEN / FIIND ING. NICOLAE CARANFIL”.

În ciuda numelor pe care le-a purtat de-a lungul timpului – „Parcul Național”, „Parcul Carol al II-lea”, „Parcul Stalin”, „Parcul Herăstrău” și din nou „Parcul Carol al II-lea” (potrivit istoricului Dan Berindei), în mentalul colectiv denumirea parcului rămâne aceea de „Herăstrău”, care amintește de vremurile în care aici funcționau gater, ferăstraie acționate de apa râului, ce tăiau buștenii, furnizând cherestea de necesară construcțiilor din oraș.

În economia articolului prezent și fără a avea pretenția de a fi epuizat subiectul – întrucât lucrările lui Theodor Aman sunt mult mai numeroase comparativ cu cele din colecția muzeului memorial, care au făcut obiectul acestui studiu, ele fiind prezente pe simezele multor muzee din țară, dar și în colecții particulare – am atins câteva dintre reperele bucureștene ale artistului: locuri, precum grădina și vecinătățile casei Aman, dispărute din peisajul actual, ale căror imagini au rămas captive în picturile lui, altele preschimbate sau nu de trecerea timpului, la care avem acces și de care ne putem bucura astăzi, ca și pictorul acum un veac și jumătate. Lăsăm deschis subiectul și poate că accesul la picturile artistului mai puțin cunoscute sau aflate în colecții particulare va completa tabloul Bucureștilor lui Theodor Aman.

BIBLIOGRAFIE:

Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman.

Bogdan, Radu, *Theodor Aman*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

Hagi-Moscu, Emanoil, *București. Amintirile unui oraș*, Fundația Culturală Română, București, 1995.

Ionescu, Adrian-Silvan, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Editura Noi Media Print, București, 2008.

Ionescu, Adrian-Silvan, „Modernitatea lui Aman”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Artă plastică, serie nouă, tom I (450, pp. 97-139), București, 2011.

Negoșanu, Petronela, *Destinul unui artist: Theodor Aman*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1973.

Șuteu, Greta, *Aman – pictorul: repertoriul de pictură al Muzeului „Theodor Aman”*, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2017.

OBIECTE DE CULT DIN COLECȚIA DR. NICOLAE MINOVICI: POMELNICELE MOLDOVENEȘTI PE LEMN

drd. Mădălina-Ioana Manolache¹

Abstract: This paper proposes a discussion about three diptychs from the collection of religious art of Dr. N. Minovici, the founder of a private museum focusing on traditional art in the early twentieth century cultural atmosphere, on Romanian grounds. Following the restoration of the three diptychs, pieces of religious worship and minor creations of anonymous local craftsmen, which serve in the ritual of commemorating the living and the dead, I conducted a thorough research on the pieces in order to gain understanding of their original function and meaning that they acquired as museum objects.

Key words: diptychs, religious art, ethnographic collection, traditional art, artefacts, memory.

Colecția doctorului Nicolae Minovici reprezintă un reper pentru colecționismul privat de început de secol XX, marcat de preferințe pentru creații tradiționale și produse ale centrelor moderne care urmăreau încadrarea într-un stil tradițional românesc (cu o oarecare atenție către minoritățile entice). Despre întocmirea colecției aflăm câteva detalii dintr-un articol semnat de inginerul Dumitru Furnică, nepotul medicului legist, director al Muzeului Minovici în perioada conducerii populare, și făuritor al Muzeului de Artă Veche Apuseană, situat în vecinătatea vilei Minovici. Medicul a realizat numeroase călătorii pe teritoriul țării pentru a colecționa piese cât mai variate din punct de vedere al tehnicii și materialelor, dar și din perspectiva folosinței și ornamenticii lor: astfel, a început căutările în Oltenia și Muntenia, urmând Moldova, Transilvania și Banatul, condiționat mai ales de interesele profesionale care îl aduceau în zonele respective (Minovici, 1966, pp. 442-443). Colecția muzeului a fost îmbogățită ulterior de Dumitru Furnică cu piese mai vechi de ceramică ardelenască sau icoane pe sticlă, dar și alte piese (Minovici, 1966, p. 443), trădând interesele sale în ceea ce privește muzeul conceput de el însuși, orientat spre arta medievală, având așadar o înțelegere aparte față de arta veche.

Să ne apropiem de un caz concret. De la biografiile fraților Minovici, N. Ioanid și B. Angelescu, cunoaștem că în perioada în care Mina Minovici a fost medic maior de rezervă în războiul din Bulgaria (1913), Nicolae l-a însoțit pe fratele său mai mare, ocupând funcția de medic căpitan de rezervă, punând la dispoziție utilajele și personalul Salvării (Ioanid, Angelescu, 1970, p. 36, pp. 122-123), ale cărei baze le pusese el însuși. Mai târziu, în timpul Primului Război Mondial, Nicolae aducea din nou în ajutor serviciul Salvării în Moldova, unde erau retrase trupele armatei (Ioanid, Angelescu, 1970, p. 123). În timpul războiului, avansat la gradul de medic maior în rezervă, Nicolae Minovici s-a ocupat de organizarea

1. **Drd. Mădălina Manolache** a absolvit studii de licență și masterale la Facultatea de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București, unde este în prezent doctorand; manolachemadalinaa@gmail.com.

transportului răniților, fiind de altfel numit director general al centrelor de invalizi de la Mănăstirile Neamț, Secu și Văratec, dar și șeful Spitalului 423 de exantematici (Ioanid, Angelescu, 1970, p. 123). Biografia nu ezită să amintească, de asemenea, că Nicolae *a organizat, cu ajutorul artiștilor refugiați, acele minunate serbări artistice în care s-a încheiat și mai mult frăția de arme dintre soldații români, francezi și ruși* (Ioanid, Angelescu, 1970, p. 123). Artiștii au fost mobilizați pe front pentru a capta evenimentele la care luau parte, punându-și propria viață în pericol – un anume Gheorghe Ionescu Doru a fost și el mobilizat (Ionescu, 2018), fiind poate vorba chiar de pictorul cel mai bine reprezentat în colecția lui Minovici. Nu putem ignora magnetismul produs de prezența artiștilor pe front asupra medicului, și nici abilitatea sa de organizare a unor serbări în vremuri sumbre, ca o dovadă a înțelegerii importanței manifestărilor artistice de orice fel.

Pomelnicele care fac obiectul de studiu al acestei lucrări au fost incluse în colecție probabil în perioada în care Minovici ocupa funcția de director al Centrului de reeducare al invalizilor de război în zona Neamț, Văratec-Secu. Obiectele de cult nu au fost identificate, totuși, în fotografiile din arhiva muzeului, datând din anii 1930 (o parte din fotografii au fost publicate în A. Majuru, 2018), necunoscându-se data exactă a introducerii acestora în colecție. Judecând după numele inscripționate în listele celor trei obiecte de cult religioase, despre care vom discuta mai jos, intuim că ele provin de la una dintre mănăstiri moldovenești din zona Neamț, Văratec-Secu.

Produse unice, pomelnicele din lemn sau palmarele pot fi privite atât ca documente istorice, cât și ca opere de artă tradițională. Datând din secolul XIX, palmarele din colecția Minovici sunt inscripționate cu caractere chirilice, folosite înainte de adoptarea alfabetului latin în a doua jumătate a aceluiași secol. Obiectele de cult fac parte din tipul de palmare nominale, ce desemnează familii întregi, fiind pomeniți cei vii și cei adormiți (Muzeul Mitropolitan Iași). De obicei, acestea se realizau în urma unei căsătorii, când bărbatul trebuia să aibă în grijă pomenirea întregii familii (Muzeul Mitropolitan Iași). În general, pomelnicele pot lua mai multe forme: se pot prezenta ca manuscrise legate și scrise cu cerneală, în cuprinsul cărora să fie prezentați, pe capitole, domni ai țării, boieri și călugări; se mai întâlnesc pomelnice scrise direct pe ziduri sau sub formă de diptici sau triptici (Pemptousia, 2013). Din punct de vedere al conținutului, pomelnicele pot fi ctitoricești sau de familie (Pemptousia, 2013), acestea fiind citite de către preoți în timpul liturghiei sau al altor slujbe religioase, un pomelnic existând în fiecare familie, agățat pe perete, în casă, lângă icoane, iar mai târziu în biserică (Diaconu, 2015).

Scribii sau autorii pomelnicelor noastre sunt anonimi, însă putem stabili identitatea comanditarilor pe baza textului. S-au identificat așadar *Pomelnicul lui Vasili Lazăr* sau *Pomelnicul: D: Dinescu. Dlui Căpitan Ioan* (unde prin termenul „căpitan” sugerăm a se înțelege conducătorul bisericii), și un altul care menționează pe *Zoița doamna și fiii săi*. Dacă palmarele lui Vasili Lazăr și Dinescu conțin în textul sumar numele membrilor neamului, fiind așadar palmare nominale, cel care se remarcă aparține doamnei Zoița. Pălmărușul pomeneste nu doar pe voievodul Ștefan cel Mare, cât și pe mitropoliți ai Moldovei și diferite ranguri de călugări și călugărițe. În coloana celor vii, întâlnim așadar pe Mitropolitul Veniamin Costache, pe când la adormiți apar Iacov Puteanu și Leon Gheucă ai Moldovei. Acest pomelnic, completat pe ambele fețe, prezintă de asemenea o zonă în care o parte din

numele din coloana celor vii au fost îndepărtate prin zgâriere și trecute, cu o grafie diferită, pe spate, în coloana celor morți. Această practică este una obișnuită, după cum argumentează muzeograful Roxana Diaconu: *În mod curent, după anumite perioade de timp, pe pomelnice se făceau modificări, mutând nume dintr-un registru într-altul, completând spațiile libere în registrul destinat răposaților și suprascriind numele celor nou-născuți* (Diaconu, 2015). Dintre cele trei piese de cult, cea din 1818 se dovedește mai elegant realizată, semn al importanței celor menționați, dar și al stării materiale a comanditarei. Redactarea pomelnicelor a fost realizată în câte două coloane, remarcându-se de altfel economia cromatică, restrânsă la roșu și bleumarin pentru text, pe un fond într-o nuanță de alb, cât și cea a decoratiei. În zona superioară a două dintre palmare se află câte un simbol: o cruce desenată naiv, înconjurată de stele, respectiv o flăcără. Alte simboluri religioase care pot apărea pe pomelnice pot fi crucea, ochiul sau triunghiul (Diaconu, 2015). Forma pieselor de cult este de asemenea specială, fie rectangulară, fie cu inserția formei unei cupole în partea de sus. Fiecare palmar prezintă, de altfel, un mâner, pentru a fi ținut în mână, și câte un orificiu pentru prindere pe perete. Deși realizate după reguli simple, pomelnicele sunt obiecte unice în natura lor.

Pomelnicul lui Vasili Lazăr, sec. XIX

Nu cunoaștem data exactă la care a fost realizat acest pomelnic, însă putem estima că datează din secolul XIX, precum celelalte două piese. Alfabetul folosit pentru redactarea textului este alfabetul chirilic nou, intrat în uz după 1830. Decorul grafic, minimal, este format prin incizii în lemn realizate cu dălțița pe suprafața pomelnicului, sub forma a două linii paralele la margini, pe lungime și prin incizii rotunde pe lățime. Marginile laturilor scurte sunt și ele traforate. Gama de culori, restrânsă la nuanțe de roșu și albastru pe fond alb, e rezervată atât caracterelor chirilice, cât și decorului liniar. Coloana din stânga conține numele celor vii, pe când în dreapta au fost listați cei decedați. Ultimul nume din coloana celor decedați, Lisabeta, a fost adăugat ulterior, conform grafiei și poziționării diferite de restul textului. Piesa are formă rectangulară și prezintă mâner.

Transcrierea în alfabetul curent:

<Vasili Lazăr

Vii. Vasili, Safta, Gravil, Mariea, Ion, Katrina, Ilia, Nicu, Andrii, Maranda și tot neamu lor

Morții, Nikifor, Ioana, Ion, Paraschiva, Casandra, Catrina, Paraschiva, Magiola(?), Georgi, Costachi, Georgi, Margioala(?), Gavril, Ilia, Mariea, Katerina, Georgi, Costachi, Aglaia, Vasili, Lisabeta, și tot neamu lor.>

Pomelnicul doamnei Zoița și al fiilor săi, 1818

Pomelnicul doamnei Zoița și al fiilor săi datează din anul 1818 și conține o scurtă listă a numelor celor vii. În schimb, coloana celor trecuți în neființă este una vastă, întinzându-se și pe spatele pomelnicului, în alte două coloane scurte. Numele și ierarhiile (diverse ranguri de călugări, mitropoliți) dovedesc că avem de-a face cu un pomelnic al unei mănăstiri vechi din Moldova. Decorul este unul elegant: suprafața pe care au fost scrise numele celor pomeniți are forma rectangulară, pe când zona superioară ia forma unei cupole. Mânerul e format din volume ovale de mărimi diferite. Cromatica este restrânsă la nuanțe de roșu, negru și maroniu pentru



Pomelnicul lui Vasili Lazăr, sec. XIX

scris și desen. Pomelnicul prezintă un orificiu de agățare semisferic. Interesant este simbolul situat deasupra listelor: o lumânare stilizată cu o flamă bogată. Pălmarul îi pomenește nu doar pe voievodul Ștefan cel Mare, ci și pe mitropoliți ai Moldovei și diferite ranguri de călugări și călugărițe. În lista restrânsă a celor vii întâlnim numele Mitropolitului Moldovei, Veniamin Costache, pe când la adormiți apar numele predecesorilor săi, Iacov Puteanul și Leon Gheucă, care s-au stins amândoi în a doua jumătate a secolului XVIII. Despre Mitropolitul Veniamin Costache știm că *a părăsit școala cu gândul de a se retrage la mănăstirea Neamț, atras de faima stareșului Paisie* abandonând așadar școala grecească de la mănăstirea Trei Ierarhi (Păcurariu, 1981, pp. 7-8). Traseul său a fost unul ascendent și rapid: s-a călugărit la vârsta de 15 ani, fiind *tuns* în monarhie de episcopul Iacob Stamati, ce urma să devină mitropolit al Moldovei, Veniamin luându-i atunci locul la episcopia Hușilor (Păcurariu, 1981, p. 8). Ulterior, în 1803, Veniamin Costache era numit Mitropolit al Moldovei și Sucevei, poziție ocupată cu două întreruperi, dintre care prima (1808-1812) a fost petrecută la mănăstirea Neamț; motivul întreruperii consta în neînțelegerile cu autoritățile rusești în perioada războiului ruso-turc (1806-1812) pe când ocupa funcția de caimacam (Păcurariu, 1981, p. 9). La Neamț a pus bazele unei tipografii și a început să traducă texte de specialitate, mitropolitul deosebindu-se prin activitatea culturală bogată, care a constat de altfel în crearea unor școli cu predarea în limba română de către profesori români (Păcurariu, 1981, pp. 10-15).

În bogata listă a celor trecuți în neființă, întâlnim numele starețului Paisie, care desemnează probabil pe Paisie Velicicovski, care și-a petrecut ultima parte a vieții la Mănăstirea Neamț, unde a tradus textele Sfinților Părinți și a organizat obștea după legile de la Muntele Athos (Ioanichie, 1990, p. 304). Starețul Paisie s-a stins la 1794, Veniamin Costache, cel care fusese marcat, după cum am văzut, de activitatea acestuia, a fost prezent la alegerea urmașului său, ieroschimonahul Sofronie, pe care l-a instalat ca Stareț al mănăstirilor Neamț-Secu (Păcurariu, 1981, p. 9). Prezența numelui starețului ne întărește și mai mult convingerea că pomelnicul datând din anul 1818 provine de la mănăstirea Neamț. Listarea numelor s-a realizat în funcție de ierarhie, de aceea, se mai menționează în continuare numele mai multor ieroschimonahi și ieromohani, adică pustinici sau călugări cu funcție de preoți, sau simpli monahi și pustinici. În *Dicționarul de teologie ortodoxă*, prof. dr. Ion Bria descrie monahismul ca pe o viață *consacrată unei experiențe personale a Duhului Sfânt, prin ascultare, sărăcie de bună voie și feciorie* (Bria, 1994, p. 266). Există trei tipuri de monahie, ce corespund unor tipuri de *comunități de rugăciuni*, și anume chinovia sau *viețuirea în comunitate largă*, chinovia mică sau *conviețuirea între doi sau trei călugări sau călugărițe, conviețuirea bazată pe rudenția lor spirituală*, respectiv sihăstria, caracterizată de retragerea de lume (Bria, 1994, p. 267). Așadar, activitatea monahilor din mănăstiri se înscrie unui tip de viață într-o comunitate largă sau mai restrânsă, ori aceștia se pot despărți de lume, alegând calea sihăstriei.

Acest pomelnic, completat pe ambele fețe, prezintă și o zonă în care o parte din numele din coloana celor vii au fost îndepărtate prin zgâriere și trecute, cu o grafie diferită, pe spate, în coloana celor decedați (e vorba de Elisabeta schimonahia și Mariea Zoița Costache).

Transcrierea în alfabetul curent :

<Vii Zoița doamna și fiii săi. Veniamin Mitropolit,.....> urmează zona îndepătată prin zgâriere, și mai departe: < Ioann și tot neamul lor.

Morții. Ștefan Voievod, Maria doamna și fiii lor. Iacov și Leon Mitropoliții, Paisie părintele nostru ieroschimonahul și starețul, Silvestru ieroschimonahul, Callinius ieromonahul, Inian ierodiaconul, Iustina schimonahi Elisabeta și Eugenia monahiile, Constantin, Vasilie, Constantin, Grigorie și Mariea, Matei(?), Ilinca, Ioan, ..ergie, Anastasia monahi..on>

Urmează pe spate: < Morți

Constantin, Ecaterina, Elena, Vasilie, Teodosiea, Georgie, Constantin și tot neamul lor.

Elisabeta schimonahia și Mariea Zoița Costache.> (adăugat ulterior, altă grafie)

<Morți

Ioann ieroschimonahul, Vasilie, Elisabeta monahi. > (grafie originală)

Pomelnicul D. Dinescu, 1888

Pomelnicul lui D. Dinescu are o formă rectangulară cu o semicupolă în zona superioară, însă un aspect mai puțin elegant, modest. Este datat 15 aprilie 1888 și conține două liste scurte: cei <Vii, Ioan, Ioana și tot neamul lor, pe Ioan, Elena și tot neamul lor>. <Adormiții>, așa cum sunt numiți de această dată în coloana din dreapta sunt și ei puțini la număr: <Constantin, Marina și tot neamul lor. Teodor, Ioan și tot neamul lor>. Jos, cu roșu este scris <Pomelnicul: D: Dinescu Dlui Căpitan Ioan.

1888 avr 15>. Prin căpitan se înțelege conducătorul bisericii, purtător al numelui de Ioan; biserica rămâne totuși, neidentificată. Redactarea textului a fost realizată în câte două coloane, cu caractere chirilice, remarcându-se de altfel economia cromatică (restrânsă la roșu și bleumarin pentru text, pe un fond într-o nuanță de alb), cât și cea a decorației. Decorul grafic este stângaci realizat, printr-o cruce însoțită de stele, fiind situat în centru, în zona superioară a piesei de cult.

Câteva cuvinte despre pomelnice în muzee din țară, o privire incompletă

Expunerea acestui tip de piese de cult pare a fi una destul de rară, după cum semnalează muzeograful Eva Giosianu de la Muzeul Etnografic al Moldovei: *pomelnicele figurează în marile colecții muzeale, însă muzeele mari din România au foarte puține exemplare. Doar muzeul Mănăstirii Agapia deține o colecție mai mare numeric, dar mai puțin valoroasă decât cea de la Pipirig. În sensul că cele de la Agapia prezintă suprascrieri, pe când cele de la Pipirig sunt cele originale* (Bălinișteanu, 2012). În Muzeul Parohial din Pipirig, Neamț este expusă, printre alte obiecte de cult religioase ale parohiei Neamț, *colecția cea mai importantă de pălmare din țară conform muzeografului* (Bălinișteanu, 2012). Muzeul se află în incinta Bisericii de lemn *Sf. Nicolae* și a fost deschis în 2007, pe când biserica datează din 1807, iar pălmarele prezintă *scrise numele familiilor ctitorilor și binefăcătorilor bisericii sau ale celor care voiau să fie pomeniți la slujbele religioase* (Bălinișteanu, 2012). Pomelnicele, descoperite într-un pod, au mai fost expuse după restaurare într-o expoziție temporară, „Pomelnice ctitorești” la Biblioteca Centrală Universitară din Iași în anul 2013; privind fotografiile pomelnicelor din cadrul acestei expoziții, remarcăm asemănarea stilistică cu piesele din colecția Minovici. Alte muzee cu colecții de pomelnice sunt: Muzeul de Istorie și Etnografie Târgu Neamț; Muzeul Mitropolitan, în Sala Ctitorilor, unde sunt expuse colecțiile de antimise și pomelnice ctitorești; pălmare mai pot fi găsite la Complexul Național Muzeal „Moldova” din Iași; dar și muzee din București, precum Muzeul Colecțiilor de Artă (MNAR) sau Muzeul Național al Țăranului Român. În acest context, prin aducerea la lumină a celor trei pălmare din patrimoniul Muzeului de Artă Populară *Dr. Nicolae Minovici* sperăm la o îmbogățire a cunoștințelor despre existența acestor piese de cult unice. Nu numai că piesele nu au fost date uitării prin actul de colecționare al medicului legist, ci, prin restaurarea lor și expunerea publică, ele îmbogățesc cunoștințele vizitatorilor și ale specialiștilor din varii ramificații ale istoriei.

În lucrarea *Actul de imagine*, filosoful Horst Bredekamp vorbește despre felul în care diverse tipuri de artefacte acționează asupra privitorului prin diferite acte, susținând că, deși imaginile nu sunt vii, ele au o viață intrinsecă și pot avea un impact emoțional asupra privitorului (Bredekamp, 2018, p. 8). Teoretizând conceptul de „act de imagine” pe urmele actului de vorbire, Bredekamp enunță că imaginile au mereu un efect asupra privitorului, precum cuvintele în timpul vorbirii (Bredekamp, 2018, p. 55); cuvintele sunt astfel înlocuite cu imaginile care transmit anumite informații privitorului. Unele artefacte pot să acționeze prin intermediul inscripțiilor găsite la nivelul acestora, precum statuia funerară cu inscripția: *În veci mă voi numi piatra funerară a korei Phrasikleia* (Bredekamp, 2018, p. 10). Citind aceste cuvinte, cel care le rostește acționează ca participant al actului de imagine, punând în funcțiune un mecanism aparte al artefactului; astfel, vocea



Pomelnic moldovenesc, sec. XIX



Pomelnic moldovenesc, sec. XIX (față/verso)

operei se confundă cu cea a celui care rostește cuvintele inscripționate. Pietrele funerare adoptau adesea vocea defunctului, însă în acest caz vocea monumentului e însuflețită de cel care îl privește (Bredenkamp, 2018, p. 10). În același fel putem să considerăm că pomelnicele, deși private azi de funcția lor originală, prin expunerea lor într-o colecție muzeală, își continuă existența și funcția atunci când sunt citite. Dacă istoricul și filosoful Krzysztof Pomian spunea că piesele de muzeu, *semioforele*, își pierd funcția și câștigă înțeles atunci când sunt preluate din mediul lor (Pomian, 1990, p. 30), pomelnicele noastre rămân, totuși – deși nu folosite într-un ritual de pomenire într-un spațiu sacru – active atunci când numele celor trecuți azi în neființă sunt citite de vizitatori. Astfel, prin gestul său învăluit încă în mister, colecționarul N. Minovici a salvat pomelnicele din calea uitării și a distrugerii, păstrând, odată cu ele, și memoria celor adormiți.

BIBLIOGRAFIE:

- Angelescu, B., Ioanid, N., *Frații Minovici*, Editura Științifică, 1970.
- Bredenkamp, Horst, *Actul de imagine*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2018.
- Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, ediția a 2-a, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1994.
- Ioanichie, Bălan, „Cuviosul paisie cel mare, mare stareț al Mănăstirii Neamț (1722-1794)”, în *Paternic românesc*, Editura Arhiepiscopiei Tomisului și Dunării de Jos, Galați, 1990, pp. 304-327.
- Majuru, Adrian, *Minovici, O sută de ani de pionierat 1850-1950*, Editura Muzeului Municipiului București, 2018.
- Minovici, Dumitru, „Muzeul Dr. N. Minovici”, în Petrescu, Paul, Popescu, Mircea, *Muzeele capitalei, Arte plastice și etnografie*, Editura științifică, București, 1966.
- Păcurariu, Mircea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Vol. 3, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 1981.
- Pomian, Krzysztof, *Collectors and Curiosities, Paris and Venice 1500-1800*, Polity Press, Cambridge, 1990.
- Dr. Adrian-Silvan Ionescu, conferința „Artiști și soldați în Marele Război – plasticienii atașați Marelui Cartier General și realizările lor, 1917-1918”.

Surse web

- „Expoziția Pomelnice ctitoresti”, site-ul Pemptousia, accesat la 23.01.2020, <https://www.pemptousia.ro/photo/expozitia-pomelnice-ctitoresti/>.
- Bălinișteanu, Otilia, „Prețioasele palmare din muzeul de la Pipirig” în *Ziarul Lumina*, 13.12.2012, accesat la 23.01.2020, <https://ziarulumina.ro/reportaj/pretiioasele-palmar-din-muzeul-de-la-pipirig-77989.html>
- Diaconu, Roxana, „Pomelnicul – locul unde viața întâlnește moartea”, în *Ziarul Târgu-Neamț*, 30 mai 2015, accesat la 23.01.2020, <https://www.ziartarguneamt.ro/pomelnicul-unde-viata-intalneste-moartea>
- Site-ul web al Muzeului Mitropolitan Iași, accesat la 23.01.2020, <https://ansamblulmitropolitaniiasi.ro/sali/sala-ctitorilor>

AAFR: 65 DE ANI DE FOTOGRAFIE ROMÂNEASCĂ

*Eugen Negrea*¹

Abstract: The collection of photographs preserved in the archives of the Art Photographers Association from Romania (AAFR) constitutes a large and very accurate fresco of all the events that took place in Romania between the middle of the 20th century and the beginning of the 21st century. Accolade over centuries and millennia, the history of Romanian photography is strewn with ups and downs, lights and shadows, hope and disillusion as well. The imprints of the photographic film are the undeniable witnesses of major political and social changes caught with abnegation and talent by the Romanian photographers.

Keywords: Art Photographers Association from Romania (AAFR), photography, history, Romania, social events, collection.

ÎNCEPUTURILE

Piatra de întemeiere a Asociației Artiștilor Fotografi din România a fost pusă în data de 28 noiembrie 1956, atunci când Ministerul Culturii a emis Ordinul nr. 1657 prin care se autorizează funcționarea Asociației Artiștilor Fotografi, cu sediul principal în București. Documentul este semnat de Ion Pas, prim-locțiitor al ministrului. Copia conformă cu originalul poartă inscripția: „I.f. 6 ex. 24.XI.1956”, o semnătură indescifrabilă, precum și ștampila rotundă „RPR – Ministerul Culturii” (Fig. 1). Peste 3 zile, la 1 decembrie 1956, este autentificat notarial un „Act de înființare” semnat de 25 de iubitori ai fotografiei: Aurel Bauch – președinte, T. Silistrăreanu – vice-președinte, Eugen Iarovici – secretar, Hedy Loffler Weisselberger, Gheorghe Vulpas, Bazil Roman, Ion Hananel, Andrei Lovinescu, Silviu Comănescu, Spiru Constantinescu, Tibor Lowy, Gheorghe Șerban, Al. Kauffman, Herberth Mirculescu, Nicolae Tomescu, Iulian Marinov, Clara Spitzer, Armand Rosenthal, Dan Grigorescu, Lidia Bacal, Tadeus Cios, Mihai Popescu, Nicu Vasile și Friederich Brandrupp (Fig. 2).

Majoritatea semnatarilor erau fotoreporteri la diverse publicații, dar și funcționari superiori în ministere, medici, profesori sau cercetători științifici, cu alte cuvinte, personaje din elita bucureșteană. Prin respectivul act se stabilește titulatura – Asociația Artiștilor Fotografi din Republica Populară Română (AAF), sediul asociației, modul de organizare și comitetul de conducere. Totodată s-a hotărât ca Asociația să fie reprezentată de Eugen Iarovici pentru obținerea autorizației de funcționare și pentru îndeplinirea tuturor formalităților în fața organelor administrative și judecătorești. Este definitivat Statutul AAF în care se arată că „Asociația este persoană juridică și se află sub îndrumarea și controlul Ministerului Culturii”. Unul dintre scopurile avute în vedere se referă la dezvoltarea artei fotografice românești prin organizarea de cercuri de studii, expoziții și concursuri, editarea de albume de fotografii sau schimburi de experiență. Organele de conducere sunt: Adunarea Generală AAF, Comitetul de conducere AAF și Biroul AAF.

1. **Eugen Negrea**, președinte AAFR; info@siaf.ro.

În Sentința publică nr. 7409 din 30 noiembrie 1957 privind dosarul nr. 8867/1957, Tribunalul Popular al Raionului I.V. Stalin București în numele poporului, hotărăște: *admite ca fondată acțiunea în constatare intentată la data de 16 octombrie 1957 de Asociația Artiștilor Fotografi din România cu sediul în București, Piața Scînteii nr. 1, Raionul Stalin și în consecință recunoaște calitatea de persoană juridică a Asociației Artiștilor Fotografi din R.P.R* (Iacob, 2015, p. 16).

RĂDĂCINILE

În România, primul dagherotip, adică primul aparat prin care s-a obținut o imagine fotografică, a fost achiziționat la 1840 de către Colegiul Sfântul Sava la cererea lui Petrache Poenaru, dar a fost utilizat mai mult ca obiect de studiu al științelor exacte Petrache Poenaru, la acea vreme director al Eforiei Sfântului Sava, a fost inginer, matematician, fizician și, totodată, primul român care a obținut un brevet de invenție. La vârsta de 28 de ani el a prezentat public invenția sa, „stilograful”, precursorul stiloului modern.

Primul atelier fotografic din București este semnalat în 1843 și aparține unei oarecare doamne Wilhelmina Priz venită de undeva din Imperiul Austro-Ungar. Prezența ei în capitala României a fost de scurtă durată, probabil pentru că intrase în concurență cu mai mulți pictori portretiști care își vedeau amenințată supremația.

Cel care a deschis cu mai mult succes moda atelierelor fotografice a fost ilustrul Carol Popp de Szathmári. El a înțeles foarte repede că interesul său pentru fotografie poate fi transformat într-o sursă de frumoase venituri, astfel că a deschis în București mai multe ateliere de fotografie unde a realizat portretele marilor demnitari ai vremii.

Odată cu trecerea timpului, numărul atelierelor fotografice a crescut semnificativ, iar moda de a avea un portret fotografic a fost îmbrățișată și de cei cu venituri modeste.

După terminarea Primului Război Mondial, România cunoaște o uimitoare dezvoltare economică și culturală. Leul românesc are aceeași cotație cu a francului elvețian de aur, convoaie de barje încărcate cu grâu din Bărăgan urcă pe cursul Dunării spre țările din vestul Europei, iar Bucureștiul, înfrumusețat de către vestiți arhitecți nemți sau francezi, primește denumirea de „Micul Paris”. În imaginile realizate în acea perioadă pe Calea Victoriei, cea mai importantă arteră a Bucureștiului, se văd femei elegante, bărbați în costume impecabile și automobile de lux trecând prin fața unor clădiri monumentale.

Willy Pragher, un cunoscut fotograf de origine germană care a trăit o mare parte a vieții sale în România, nota că Bucureștiul este *un oraș în devenire care trăiește o metamorfoză în salturi*. Ca un element de curiozitate, menționăm că el a realizat sute de fotografii în elegantul cartier Cotroceni, unde a avut o casă situată foarte aproape de actualul sediu al AAFR. Perioada de avânt economic i-a îndemnat pe români să privească cu și mai mult optimism spre Occident preluând cu mult entuziasm obiceiurile, moda și cultura vestică. Pasiunea pentru fotografie s-a răspândit cu repeziciune nu doar în Capitală, ci și în marile orașe ale țării. La magazinul Fotoglob sau la librăria Alcalay se vindeau din ce în ce mai multe aparate fotografice de cea mai bună calitate, filme și ustensile de laborator.

În 1936 în București existau 56 de ateliere de fotografie, dar, totodată, numărul fotografiilor amatori era în permanentă creștere. O mocnită tensiune între cei ce trăiau din fotografie și cei care o considerau un simplu hobby a dus la necesitatea apariției unor forme de organizare similare breslelor meșteșugărești.

În data de 16 decembrie 1934 ia ființă Asociația Fotografilor Amatori (FAR) avându-l drept președinte pe dr. Spiru Constantinescu, directorul unui important institut medical bucureștean. De numele lui se va lega pentru mulți ani organizarea mișcării fotografice românești, dar și racordarea ei la valorile artistice europene (Negrea, 2014).

Ședințele Asociației aveau loc de două ori pe lună, în zi de vineri, în sala mare a restaurantului „Elveția”, acolo unde fotografiile amatori își stabileau noi căi de afirmare.

O modalitate de a se face cunoscuți era participarea la concursurile internaționale, fotografiile români având lucrări acceptate la saloanele de la San Francisco, Zagreb sau Budapesta. În același timp, dr. Spiru Constantinescu participa la majoritatea întâlnirilor fotografilor europeni, stabilind astfel relații internaționale ce au devenit foarte folositoare în următorii ani. Extrem de utilă a fost apariția, între anii 1935 și 1941, a revistei „Fotografia” (Fig. 3), buletinul informativ al FAR. Cu șase ediții pe an, ea a oferit cititorilor informații despre evoluția aparatelor fotografice, lecții de fotografie, dar și o rubrică de critică fotografică unde erau analizate lucrările mai tinerilor fotografi. În anul 1938 FAR avea 600 de membri răspândiți în 60 de localități din țară; din păcate, numărul celor ce plăteau cotizația anuală era mult mai mic. Din acest motiv apariția revistei proprii a fost posibilă doar datorită donațiilor generoase făcute de câțiva fotografi privilegiați. În fiecare număr erau reproduse lucrări realizate de membrii FAR, revista fiind trimisă multor altor organizații similare din străinătate, astfel că artiștii români erau tot mai apreciați, dovadă fiind și numărul relativ mare de acceptări la diferite saloane de prestigiu.

Iminenta izbucnire a celui de-al Doilea Război Mondial a dus la suspendarea activităților membrilor FAR, pentru ca în anul 1941 FAR să dispară complet din peisajul cultural al țării. Odată cu instaurarea regimului comunist se anunțau vremuri grele pentru fotografiile români.

ORGANIZAREA

Sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial a adus cu sine un nou regim politic care, cu o înrâncenată furie, a călcat în picioare toate valorile morale, religioase și culturale ale poporului român. A fost declanșată o teribilă prigoană a elitelor. Remarcabili oameni de cultură, preoți, politicieni sau simpli oameni care se împotriveau noii orânduiri, au ajuns în cele mai înfiorătoare temnițe unde au fost exterminați moral și fizic. Toate eforturile ideologice s-au concentrat pe făurirea omului de tip nou al cărui unic crez trebuia cristalizat sub lozinca „Noi muncim, noi nu gândim”.

Într-un ultim interviu acordat cu 3-4 ani în urmă (Iacob, 2015, p. 16), Clara Spitzer (Fig. 4), ultimul supraviețuitor din rândul membrilor fondatori ai AAFR, îmi spunea, nu neapărat cu tristețe, cât mai mult cu o nobilă detașare: *Paradoxul vieții mele a fost că deși am luat cu brio examenul de admitere la Facultatea de Medicină din Timișoara, am fost dată afară de la cursuri deoarece regimul comunist*

nu agreea originea mea evreiască. Ca să-mi câștig existența, am plecat la București unde buna mea prietenă Hedy Loffler m-a ajutat să mă angajez fotografia cooperativa <Decorativa>. Așa am ajuns să susțin cu fotografiile mele propaganda unui regim care mi-a ucis visul de a ajunge medic.

Conducătorii politici ai vremii, cei mai mulți dintre ei importați direct de la Moscova, cunoșteau foarte bine rolul fotografiei în vasta acțiune de popularizare a mărețelor realizări ale oamenilor muncii, așa că au oferit multor fotografi condiții relativ bune de muncă. Se poate spune că cei mai mulți dintre ei erau fotografi cu o bogată cultură generală și competențe profesionale desăvârșite, fiind ajutați în munca lor și de o dotare tehnică de cel mai înalt nivel (Simionescu, 2016 și Constantinescu, 1964). Mulți dintre ei au realizat, în afara lucrărilor ce le erau comandate, și imagini cu reale valențe artistice doar așa, „*pour l'amour de l'art*”.

În această conjunctură oarecum favorabilă, a fost posibilă înființarea, în 1957, a Asociației Artiștilor Fotografi din R.P. Română. În fapt, era o renaștere a fostei asociații FAR de unde au fost preluate regulamentul de funcționare, statutul de organizare, o parte dintre membri și chiar președintele ei, astfel că dr. Spiru Constantinescu (Fig. 5) a devenit primul președinte al AAF.

Pentru început, sediul Asociației a fost în holul unui cinematograf (Negrea, 2014) situat pe principalul bulevard al orașului, dar în scurt timp minunea avea să se întâmple. În anul 1960, AAF primește gratuit spre folosință un spațiu generos, în centrul Capitalei, la parterul Palatului Universul din strada Brezoianu nr. 24. Construcția clădirii cu 7 etaje a început în jurul anului 1884, pentru ca în perioada 1926-1930 ea să se extindă cu două noi corpuri de clădire. În partea din față era redacția ziarului „Universul”, cel mai influent ziar al epocii, iar în spate era o tipografie. Spațiul de la mezanin a fost cedat AAF, acolo unde a fost amenajată o Galerie de artă fotografică, singura de acest fel din România, în care, de-a lungul unei jumătăți de secol, au fost organizate expoziții cu lucrări ale unor artiști fotografi din țară și din străinătate. Alăturat exista o sală unde au fost amenajate birourile personalului Asociației și o mică bibliotecă. Buna funcționare a Asociației era asigurată de președintele ei și de 4-5 dactilografe, remunerate modest de către Ministerul Culturii.

Pentru a asigura membrilor săi condiții prielnice creației artistice, AAF a obținut un alt spațiu, pe strada Schitu Măgureanu, în care a fost amenajat un studio cu o dotare tehnică de excepție pentru vremea respectivă: aparate de fotografiat și de mărit, surse de lumini, instrumente pentru dezvoltarea filmelor și fotografiilor alb-negru sau color. A existat și un mic punct de vânzare a materialelor fotosensibile la prețuri preferențiale pentru membrii AAF. La Combinatul Azomureș, cea mai mare și mai performantă întreprindere de acest fel din Europa de Est, se produceau filme alb-negru sau color, filme cinematografice sau radiologice, precum și hârtie fotosensibilă în mai multe sortimente. Calitatea acestora nu se putea compara cu produsele marilor fabricanți, dar era cu mult peste materialele fotosensibile fabricate în alte țări est-europene învecinate. De la an la an, cererile de înscriere în Asociație deveneau tot mai numeroase, ele fiind semnate atât de fotografi profesioniști, cât și de amatori entuziaști. Primii dintre ei erau angajați la diverse instituții de presă, turism sau publicitate, aveau în folosință aparatură profesională achiziționată de statul român și făceau fotografii de cea mai bună calitate. Amatorii, proveniți de

regulă din rândurile celor ce aveau o situație financiară bună, își exersau pasiunea în condiții tehnice modeste, dar cu mult entuziasm, și adesea obțineau rezultate cu nimic mai prejos decât ale profesioniștilor. Meritul acestei prime forme de organizare, realizată la un nivel de neimaginat până atunci, revine cu certitudine președintelui dr. Spiru Constantinescu. El a fost și cel care, în anul 1964, a pregătit primul album de fotografie (Fig. 6) care reunea lucrările a 116 artiști fotografi români. Multe dintre fotografiile reproduse în acel album ar fi apreciate și în ziua de azi la orice mare salon internațional de fotografie.

Un an mai târziu, apare al doilea album intitulat la fel ca primul, *„Arta fotografică în România”*, de data aceasta sub îngrijirea noului președinte, Silviu Comănescu. În album sunt reproduse 141 de fotografii din cele 1000 de lucrări primite de la membrii AAF.

Fiind singura formă de organizare a fotografilor, AAF a cunoscut o dezvoltare rapidă. Creșterea constantă a numărului de membri a condus la necesitatea organizării a 8 filiale regionale menite să coordoneze activitățile fotografice pe plan local. Totodată, au apărut numeroase fotocluburi, peste 100 în anul 1980, nu doar în marile orașe, ci și în localități mai mici, dar care aveau potențial economic. Aceste fotocluburi erau finanțate de sindicatele din fabrici, uzine sau unități de învățământ, ele având la dispoziție însemnate resurse financiare pentru activitățile cultural-sportive. Pe lângă școli sau așa numitele „case ale pionerilor”, erau organizate cursuri de fotografie sau film, se organizau tabere de creație și concursuri de fotografie, lucrările fiind jurizate de membri consacrați ai AAF.

VIAȚA DE ZI CU ZI

Sediul AAF din strada Brezoianu a fost locul ideal de afirmare a fotografilor români. Situat în centrul orașului, el era compus dintr-o sală de aproximativ 120 mp, fără nicio fereastră, dar cu o ușă uriașă de acces, unde se organizau expoziții de artă fotografică. Aici expuneau membrii AAF, dar și mulți fotografi de talie internațională. A fost singura galerie din țară dedicată exclusiv fotografiei de artă. În scurt timp acolo s-a creat un climat favorabil creației artistice, dar și stabilirii a multor relații de amicitie. Era de neconceput ca un fotograf din alt oraș să vină în capitala țării fără să treacă pe la sediul AAF, măcar pentru a da „bună ziua” celor de acolo și a se interesa de ultimele noutăți în arta fotografică. Lipită de sala mare era o altă încăpere, mai mult lungă decât lată, unde se afla o masă de mari dimensiuni, în jurul căreia se puteau așeza cel puțin 20 de persoane. Alte câteva mese mici erau destinate președintelui Asociației, doamnelor secretare și contabilului.

Până în anul 1964, președintele AAF a fost dr. Spiru Constantinescu, urmat de un alt membru fondator, Ion Hananel. El a ocupat această funcție doar pentru câteva luni deoarece nu a supraviețuit unui accident de mașină.

Pentru mai bine de 40 de ani, președintele AAF a fost Sylviu Comănescu (Fig. 7), un om de mare caracter, generos și înzestrat cu un stil diplomatic desăvârșit. Cu multă inteligență și abilitate, a condus AAF atât în perioadele de bunăstare, cât mai ales în epoca în care dictatura comunistă a devenit de nesuportat. Trebuie reținut faptul că AAF a beneficiat de sediu spre folosință în mod gratuit, proprietar de drept fiind tipografia Universul. Se pare că directorul tipografiei era un mare iubitor de fotografie, de aceea a cedat un spațiu pe care oricum nu-l folosea.

Activitatea zilnică la sediul AAF se derula în doi timpi total diferiți. Dimineața era un iureș total, mașinile de scris nu conțineau nicio clipă, deoarece erau foarte multe documente de dactilografiat. Pentru orice acțiune, oricât de mică și neînsemnată, trebuia scrisă o cerere spre aprobare. În partea a doua a zilei, activitatea devenea tot mai relaxată. Încet-încet, în jurul mesei celei mari se adunau membrii AAF, atât cei mai în vârstă, cât și cei tineri. Erau discuții foarte interesante, uneori în contradictoriu, dar întotdeauna purtate cu mult respect reciproc. Chiar dacă era mare diferență între cunoștințele tehnice ale unui fotograf profesionist și ale unui amator, nu exista nicio urmă de superioritate sau aroganță în ton. Erau adevărate lecții de fotografie predate cu eleganță, competență și multă bunăvoință. Fotografii profesioniști frecventau cu regularitate sediul AAF cel puțin din două motive: aici se primeau comenzi pentru realizarea de fotografii necesare pentru pliante publicitare, cărți poștale, calendare sau diverse publicații, ceea ce însemna venituri suplimentare destul de consistente. În al doilea rând, era un aspect de care trebuiau să țină cont atât fotografi profesioniști, cât și cei amatori: doar prin AAF se putea participa la saloane internaționale de artă fotografică. În acest scop, au fost confecționate mai multe mape din carton, fiecare inscripționată cu o literă. Atunci când vreun fotograf simțea nevoia să arate lumii întregi creațiile sale, depunea lucrarea în mapa care conținea inițiala numelui său. Comisia artistică a AAF, alcătuită din cei mai cunoscuți fotografi, se reunea periodic și alegea din respectivele mape lucrările ce urmau a fi trimise la saloanele internaționale. Criteriile conform cărora unii fotografi participau cu patru fotografii, iar alții doar cu una, rămân și astăzi un mister. Un avantaj deloc de neglijat era legitimația de artist fotograf, posesorul ei putând să deschidă multe uși care, în mod obișnuit, rămâneau închise cetățeanului de rând (Fig. 8).

VIAȚA FOTOCLUBURILOR

În data de 29.10.1969, în Cluj Napoca, a fost fondat Fotoclubul Studențesc „Universitatea” Cluj-Napoca, aparținând Universității „Babeș-Bolyai”, în contextul în care în Centrul Universitar Cluj mai existau 6 fotocluburi – toate într-un oraș în care trăiau nu mai mult de 200.000 de oameni. Acest fotoclub, cu o importantă contribuție la dezvoltarea artei fotografice românești, este totodată și un foarte bun exemplu al modelului după care au fost organizate fotocluburile din țară.

Organizat inițial sub formă de club fotografic studențesc, cu o medie anuală de 100 de membri, a devenit, în 1971, fotoclub coordonat de către un președinte ales din trei în trei ani și condus de către un student ales anual. În anul 1973, s-a înființat, în cadrul fotoclubului, o formație specială, „Diaclubul U”, promovând imaginea sub formă de proiecții de diapozitive, diasonuri și diaporame. În fiecare an se organizau diverse manifestări fotografice, sesiuni de comunicări, concursuri, expoziții și saloane de fotografie naționale sau internaționale. Primul Colocviu de fotografie (Fig. 9) a avut loc în zilele de 24-25.04.1971, unde s-au prezentat „probleme de tehnică, artă și psihologie fotografică în domeniile alb-negru și color”. Iar prima ediție a Salonului audio-vizual AUDIA a avut loc în 1974, manifestare artistică ce se desfășoară și în ziua de azi sub patronajul AAFR.

Fotoclubul „Universitatea” a fost nominalizat în Revista Minolta Mirror (numărul din iulie 1990) drept unul dintre puținele fotocluburi care, prin fotografie,

a generat deschidere internațională într-o perioadă deosebit de restrictivă. La Cluj-Napoca, doar fotoclubul „Universitatea” a supraviețuit timpului, în prezent el activând sub titulatura Asociația Art Image.

Mai mari sau mai mici, localizate în mediul urban sau rural, fotocluburi au existat în aproape toate orașele României, activitatea lor fiind cuantificată prin numărul de expoziții, tabere de creație sau saloane organizate. Astfel, în Timișoara avea loc salonul „Contralumina”, la Ploiești a fost „Experiment”, la Craiova „Portretul”, în Vulcan a fost salonul „Folclor”, iar la Oradea s-a organizat „Premfoto”, salon internațional de prestigiu în care se acceptau doar fotografii care nu fuseseră jurizate până atunci. Niciunul dintre aceste saloane nu mai există în prezent. Mai bine de 75 de fotocluburi și-au încetat activitatea după anul 1989. În schimb, în ultimii 30 de ani au fost înființate doar 2 fotocluburi.

SALONUL ROMÂNIEI

Cu siguranță, cea mai importantă realizare a AAF a fost organizarea, din doi în doi ani, a Salonului Internațional de Artă Fotografică al României. Dorința de racordare a fotografiei românești la standardele europene a fost atât de mare, încât prima ediție a Salonului României a avut loc în 1957. Printre laureații primei ediții s-au numărat fotografii români Ion Hananel, Hedy Loffler, Sandu Mendrea, Clara Spitzer și Gheorghe Vulpas.

Prima menționare în istoria FIAP a unui salon românesc de fotografie se referă la „12e Salon International de l'Art Photographique de R.S. de Roumanie”, ediție care a avut loc în anul 1979 sub Patronaj FIAP nr. 1979/046.

Al 13-lea Salon Internațional de Artă Fotografică al R.S. România (*Fotografia*, 1983) s-a bucurat de patronajul FIAP 81/36 și a avut loc în perioada 8-28 iunie 1981, la Sala Dalles din București. Jurizarea lucrărilor primite din 49 de țări de pe toate continentele s-a făcut în perioada 13-30 aprilie 1981, cei 7 membri ai juriului, în totalitate fotografi români, au avut nevoie de 14 ședințe de lucru pentru a stabili ierarhia Salonului. Au fost judecate 4826 de fotografii din care 3216 alb-negru, 685 color și 915 diapozitive. Au fost acceptate 943 de lucrări din care 508 alb/negru, 136 color și 299 diapozitive. Marele câștigător al celei de-a 13-a ediții a Salonului, cu 8 lucrări acceptate și medalia de aur FIAP, a fost Aurel Mihailopol, considerat a fi cel mai important fotograf român.

În perioada 23.05-23.06.1983, la Sala Dalles din București a avut loc cea de-a XIV-a ediție a Salonului Internațional de Artă Fotografică al RSR (Fig. 10). Desfășurat sub patronajul FIAP 83/11, la salon au fost trimise 7037 lucrări din 43 de țări, jurizarea lor având loc în perioada 8-28 martie de-a lungul a 15 ședințe de jurizare. Au fost acceptate 427 fotografii alb/negru, 244 color, 348 diapozitive. În afara proiecțiilor de diapozitive, au mai fost prezentate numeroase filme documentare privind istoria artei fotografice, obținute prin amabilitatea unor instituții culturale din Marea Britanie, Franța și Germania.

Organizarea unui salon internațional înaintea erei digitale, dar mai ales într-o țară comunistă izolată practic de restul lumii, implica nu doar o muncă extrem de dificilă, la care participau zeci de voluntari, ci și abilitatea de a evita cu diplomatie tot felul de restricții de ordin politic. De exemplu, prin solicitarea nr. 548/28.12.1985, adresată Oficiului Patrimoniului Cultural Național, se arată că în

perioada 17.06 -17.07.1985 s-a organizat cel de-al 15-lea Salon Internațional de Artă Fotografică al R.S.R., sub patronajul Comitetului Național Român pentru Anul Tineretului (AIT) și al Federației Internaționale de Artă Fotografică (FIAP) și se cere aprobarea de a trimite câștigătorilor medaliile FIAP de aur, argint și bronz. Cererea era însoțită de o expertiză tehnică atestând că medaliile sunt din alamă, fiecare fiind doar aurită, argintată sau patinată bronz. Chiar și cu această explicație tehnică, medaliile nu sunt primite la poștă fără acordul organelor competente, așa că se solicită sprijin.

Într-un alt document, purtând titlul Act de colaborare nr. 528/17.12.1985, se solicită aprobarea pentru restituirea lucrărilor artiștilor fotografi participanți la Salon. Ceea ce însemna 491 de colete pentru care s-au plătit taxe poștale în valoare de 67.226 lei (aproximativ 3734 USD), o sumă care depășea cu mult bugetul AAF.

REVISTA „FOTOGRAFIA”

Cotizația anuală a membrilor AAFR era de aproximativ 8,5 USD și includea primirea revistei „Fotografia” (Fig. 11) cu o apariție trimestrială. De-a lungul a peste 30 de ani, revista a apărut în mod regulat, chiar dacă uneori înregistra mari întârzieri în apariție sau calitatea reproducerilor era foarte scăzută. Calitatea tiparului era însă o boală frecventă într-o țară în care tipografiile erau dotate doar cu mașini vechi, de proveniență sovietică, care tipăreau pe o hârtie ce nu se încadra în niciun standard tehnic. „Fotografia” a fost singura sursă de informare pentru membrii AAF privind evoluția fotografiei la nivel mondial. Revista era trimisă atât la FIAP, cât și la majoritatea asociațiilor naționale din întreaga lume, la agenții de presă sau producători de echipamente fotografice. Astfel s-a creat un sistem internațional de schimb de reviste, de cărți de specialitate sau albume fotografice, se obțineau reclame sau chiar donații de aparate foto. În felul acesta s-a alcătuit o mică bibliotecă de la care, printr-o programare riguroasă, se puteau împrumuta cărți sau reviste care nu existau în librării.

Conform directivelor de partid din acele vremuri, orice publicație care se tipărea în România obținea bunul de tipar doar dacă avea pe prima pagină portretul conducătorului partidului comunist și o odă la adresa sa. În revista „Fotografia” însă, nu a apărut niciodată o imagine sau un text cu referire la activitatea politică, chiar dacă costurile de producție a revistei erau suportate de către Ministerul Culturii, care ar fi putut să dea „indicații prețioase” privind educația patriotică a artiștilor fotografi. O hotărâre de partid din anul 1975 a condus la dispariția multor reviste de cultură care nu proslăveau ideologia comunistă și aceeași soartă ar fi avut-o și revista AAF dacă președintele Sylviu Comănescu nu ar fi avut geniala inspirație să schimbe denumirea de „revistă” în cea de „buletin informativ intern”, ceea ce însemna că ea nu era pusă la vânzare la chioșcurile de ziare. Cert e că cenzura a ignorat această publicație, la fel cum și revista ignora enorma muncă de propagandă dusă cu frenezie în favoarea regimului comunist.

Editarea revistei presupunea o muncă benevolă din partea celor ce fie cunoșteau valoarea cuvântului tipărit, fie aveau cunoștințele necesare pentru a scrie articole de tehnică fotografică. Sumarul revistei a fost practic neschimbat de-a lungul anilor. Primele pagini erau rezervate recenziilor expozițiilor vernisate în orașele din țară, în paginile de mijloc era prezentat portofoliul unui fotograf român

sau străin, iar la sfârșitul revistei erau noutățile din industria fotografică, rețete de revelator și calendarul saloanelor internaționale cu patronaj FIAP. Cele 32 de pagini ale revistei „Fotografia” au fost pentru mulți artiști fotografi români singura sursă de documentare și de cunoaștere a evoluției fotografiei artistice la nivel mondial.

ALTE REGULI, ALT REGIM

În anul 1989, AAF avea 1474 membri, din care 644 aveau plătită cotizația la zi, iar în 1992 număra 1615 membri, dar doar 350 dintre ei au plătit cotizația anuală (Fig. 12). Dacă până atunci Federația Internațională de Artă Fotografică (FIAP) aprecia foarte mult activitatea AAF, treptat relațiile s-au răcit considerabil, ajungându-se la neplăcuta situație în care președintele federației, Emile Wanderscheide, a solicitat explicații oficiale privind situația confuză în care se adâncea AAF. Singura acțiune notabilă din acea perioadă a fost legată de schimbarea denumirii, din AAF în AAFR.

Aruncată pe nedrept în stradă în 1994, AAFR a încercat să-și recapete identitatea culturală și influența în rândul fotografilor, dar niciun demers nu a avut consistența necesară. Fără niciun sprijin din partea autorităților locale și numai prin mijlocirea unor relații personale, AAFR este tolerată într-o cameră a Muzeului Sticlei și Ceramicii din București. Un loc unde membrii AAFR nu se mai puteau întâlni deoarece, din rațiuni necunoscute, intrarea în respectiva clădire era păzită de soldați înarmați. Singurul avantaj a fost că arhiva AAFR și colecția de fotografii erau ferite de capriciile vremii. Dar nu avea să fie pentru mult timp, deoarece în anul 2002, AAFR a primit decizia de evacuare din încăperea pe care tocmai o primise spre folosință, așa că arhiva și colecția de fotografii au fost depozitate sub cerul liber iar AAFR și-a încetat practic activitatea.

În prezent, sediul legal al AAFR este în București. Acte contabile cu valoare de document, corespondență purtată de-a lungul unei jumătăți de secol și aproximativ 2000 de fotografii, majoritatea alb-negru și format 30 x 40 cm, și-au găsit locul în două mici încăperi la demisolul unei case proprietate privată. Din păcate, multe dintre aceste documente nu au mai putut fi salvate, mucegaiul sau rugina distrugând sute de fotografii. Condițiile de păstrare se mențin în limite decente, în anotimpul rece este asigurată o temperatură constantă dar, cu toate astea, lipsa unor dotări adecvate va conduce în timp la deteriorări irevocabile. Consecința firească care s-a impus a fost digitalizarea și arhivarea tuturor fotografiilor din colecția AAFR, proces care se desfășoară în prezent prin mijloace tehnice modeste.

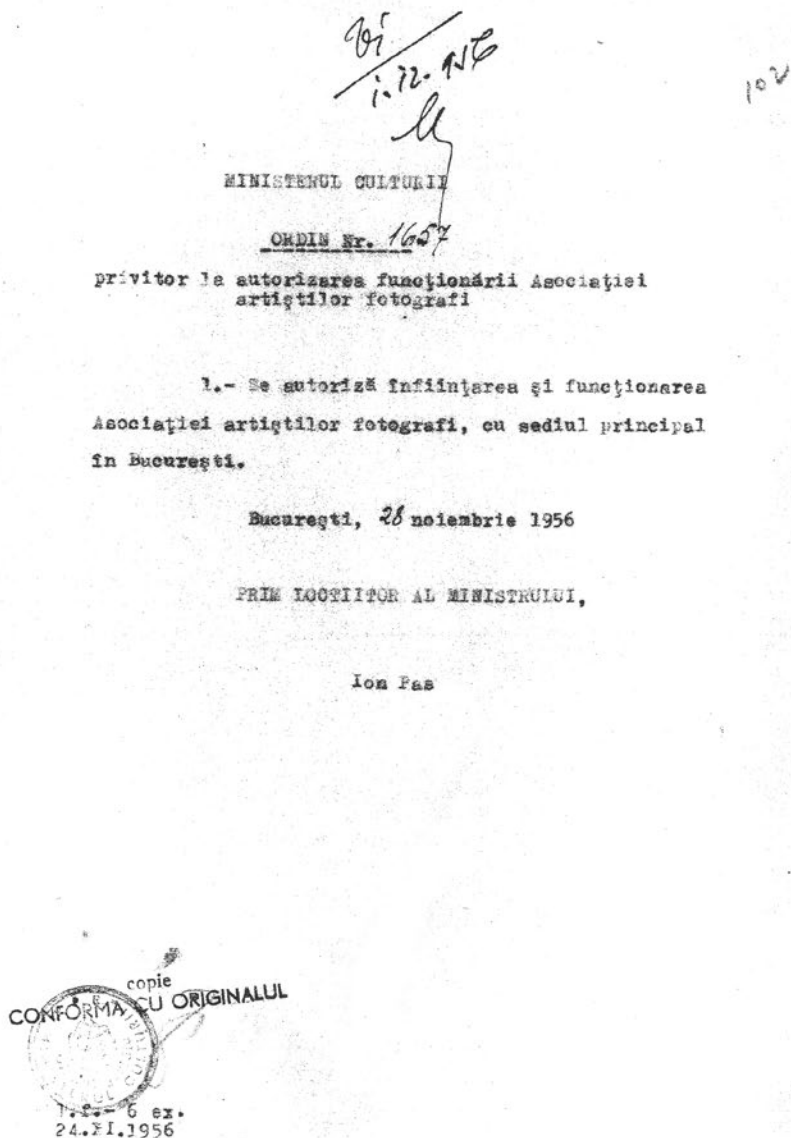


Fig. 1 Copie după Ordinul Ministerului Culturii din anul 1956, privind înființarea Asociației Artiștilor Fotografi. Documentul original se păstrează în Arhivele Statului.

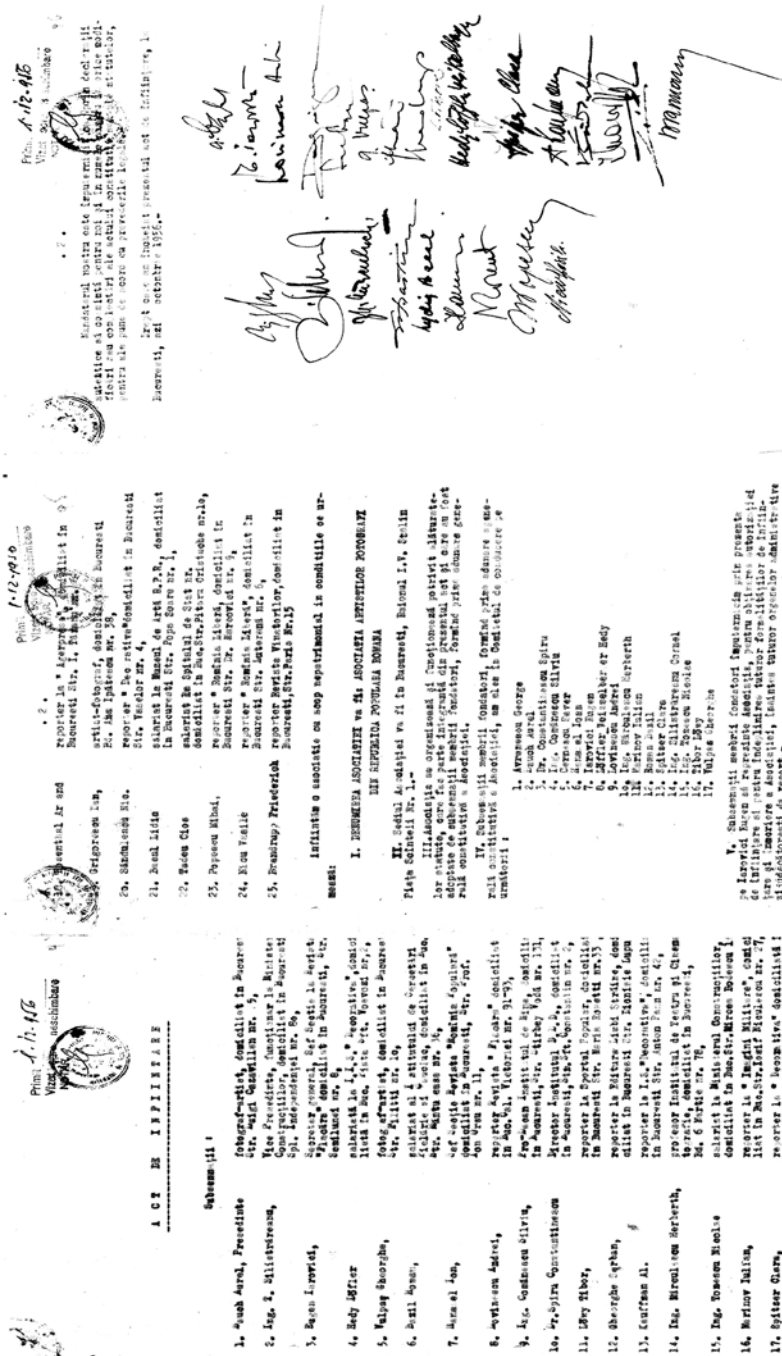


Fig. 2 Copie după „Act de înființare” a AAF și semnăturile celor 25 de membri fondatori.



In al patrulea an

Asociația F. A. R. și revista noastră „Fotografia” au intrat în al patrulea an de existență. Nu prețindem că am fi putut face încă prea mult pentru amatorismul fotografic la noi în țară. Ceiace vroim să realizăm, aproape nu poate suferi comparație cu ceiace am putut face până acum. Suntem cei dintâi însă cari să ne dăm seama, și de aci și tot entuziasmul, că totul este în funcție de timp... și bineînțeles și de oameni...

Totuș putem fi mulțumiți că, deși timpurile în care am început să lucrăm sunt poate mai puțin prielnice decât oricând, am reușit să strângem și până acum câteva sute de amatori din toate colțurile țării (din peste 60 orașe și comune).

Putem fi mulțumiți că am făcut să existe și o revistă românească de fotografie, reușind s-o aducem în al patrulea an de apariție; publicație care a fost apreciată atât în țară, cât și mai ales în străinătate...

Putem fi mulțumiți apoi că am pus amatorismul fotografic românesc în legătură cu cel din străinătate, reușind să culegem succese cu lucrările expuse în diferite saloane străine. Țara noastră, care până la alcătuirea F. A. R.-ului nu era reprezentată în asemenea manifestări decât în mod ca totul excepțional, de câțiva ani numără zeci de lucrări admise.

În fine putem fi mulțumiți că am reușit să determinăm o mișcare, cât de mică, în rândurile amatorilor existenți. Și aceasta fie prin însăși faptul grupărei noastre, fie prin articolele și lucrările publicate. Câteva cercuri noi de amatori au luat ființă, altele sperăm că le vor urma. Expozițiile de fotografie au devenit apoi mai dese, și mai ales au început să fie apreciate așa cum se cuvine.

Dar totul nu constituie decât un început, modest ca orice început !...

Ceiace vroim este însă ca înalte de orice să fim din ce în ce mai numeroși, așa încât să putem asigura existența grupărei și revistei noastre.

Odată această griji înlăturată, vom putea trece la realizarea întreg programului ce ne-am propus : cercuri în toate centrele principale, cursuri de inițiere și perfecționare, schimburi de albume, expoziții, publicarea de lucrări de specialitate, etc.

În fine, și mai presus de orice, o vie propagandă în rândul tineretului spre a-l putea câștiga pentru amatorismul fotografic. Reușita, în această direcție, va fi cel mai de seamă succes.

Deopotrivă, o propagandă intensă și în rândurile celor mai în vârstă, care în fotografie vor găsi ori când o preocupare de ordin într-adevăr înalt. În țările din occident foto-cluburile sunt cele mai apreciate grupări și poate și la noi vor deveni într-un viitor nu prea îndepărtat.

Terminând, reînnoesc încă odată apelul ce l-am făcut în ultimul timp, ca fiecare din noi să înscrie cel puțin 1—2 membrii. Puțină bunăvoință și lucrul nu va fi atât de greu. Din partea noastră, promisiunea că activitatea ce va fi desfășurată va mulțumi pe toți : și pe cei vechi, și pe cei noi !...

Dr. SP. CONSTANTINESCU

Președintele Asociației F. A. R.

Fig. 3 Primul număr al revistei „Fotografia” din anul 1938, prima publicație românească dedicată exclusiv artei fotografice.



Fig. 4 Ultimul portret al Clarei Spitzer, cel din urmă supraviețuitor din grupul membrilor fondatori ai AAF (Foto: Eugen Negrea, 2012).



Fig. 5 Dr. Spiru Constantinescu (1899 - 1964), primul președinte al AAF și singurul fotograf român ales vice-președinte al Federației Internaționale de Artă Fotografică (FIAP).



Fig. 6 Primul album cu lucrări ale fotografilor români, cu o prefață semnată de dr. Spiru Constantinescu, tradusă în 4 limbi străine.



Fig. 7 Sylviu Comănescu, președinte al AAF pentru aproape 40 de ani (Foto Nic Hanu, 1983).



Fig. 8 Cea mai veche legitimație de membru AAF. La 84 de ani, Dan Bădescu rămâne un fotograf extrem de activ.



Fig. 9 Invitație la primul Colocviu de fotografie care a avut loc la Cluj, în 1971, prima manifestare de acest gen din țară.



Fig.10 Vernisajul celei de-a XIV-a ediții a Salonului Internațional de Artă Fotografică al României, București, Sala Dalles, 1983 (Foto Nic Hanu).



Fig. 11 Câteva numere ale revistei „Fotografia”.
Întreaga colecție se păstrează în arhiva AAFR.

					Rest	1979	1978	1980
CERNESCU	SEVER	M.F.	dec 1956	Buc	✓ 60	—	—	—
COMĂNEȘCU	SYLVIU	M.F.	aug. dec 1956	Buc	✓ 13	—	—	—
CIOȘ	TADEU	M.F.	dec 1956	Buc	✓ 24	—	—	—
CRISTOVANU	M. KAI	artefact	1956	Buc	✓ 37	—	—	—
EUCU	V. LE	artefact	1958	Buc	✓ 51	—	—	—
EUGA	ALEX.	medie	1960	Buc	✓ 118	534	—	—
ERĂCEA	EMILIAN	medie	1964	Buc	✓ 134	—	—	—
COJOCARU	IOAN	medie	1964	Buc	✓ 135	854	—	—
CONSTANTINESCU	D. TRU	repetee	1964	Buc	✓ 31	—	—	—
CARTOJAN	ATANASIE	repetee	1966	Buc	✓ 88	—	—	—
CAHANE	OSER	repetee	1965	Buc	✓ 211	—	—	—
CONSTANTINESCU	SPIRU	medie	dec 1956	Buc	✓ 2	—	—	—
BOBACEANU	MARTIN	medie	1965	Trmp	✓ 169	—	—	—
CRISTEANU	VICTOR	artefact	1965	Trmp	✓ 226	763	—	—
CARTIS	LIVIU	artefact	dec 1957	Oradea	✓ 89	786	—	—
DAN. CALINESCU	MIHAI	artefact	1957	Reoue	✓ 111	—	—	—
CONCU	D. E. TIN	artefact	dec 1964	Reoue	✓ 136	820	—	—
CORCODEL	GH.	artefact	1965	Reoue	✓ 255	—	—	—
COCORA	GABRIELA	repetee	1966	Buc	✓ 217	—	—	—
COCIALU	SANDU-MIHAI	medie	1966	Buc	✓ 225	580	—	—
COSTEA	MIRCEA	artefact	1967	Buc	✓ 229	830	—	—
CRANIE	V. TIBERIU	artefact	1967	Oradea	✓ 232	—	—	—
CALANCOA	ROMEO	artefact	1968	Sucava	✓ 280	—	—	—
CRISTESCU	AURELIA	artefact	1968	Buc	✓ 281	—	—	—
EICU	NICOLAE	artefact	1969	Rta	✓ 300	—	—	—
EIUCEANU	RADU	artefact	1970	Buc	✓ 314	—	—	—
EIOCEANU	C. TIN	artefact	1970	Buc	✓ 315	—	—	—
CONSTANTINESCU	DINU	artefact	1970	Buc	✓ 325	—	—	—
CIÎMBEANU	SULIA	artefact	1971	Buc	✓ 364	—	—	—

Fig. 12 Repertoarul oficial cu persoanele înscrise în Asociație între anii 1956-2003. Pe aceeași pagină apar numele lui Spiru Constantinescu și Sylviu Comăneșcu.

PORTRETUL ÎN VIZIUNEA UNOR ARTIȘTI ROMÂNI AI SECOLULUI XX LUCRĂRI AFLATE ÎN COLECȚIA „C.I. ȘI C.C. NOTTARA”

*Corina Margareta Iliescu*¹

Abstract: The “C.I. and C.C. Nottara” Collection includes a series of paintings and sculptures, mostly portraits, signed by important artists, such as Corneliu Baba, Ghelman Lazăr, Nicolae Grimani, Ion Dimitriu-Bârlad, Milița Petrașcu, Mihai Onofrei, Ion Vlad, Boris Caragea, Gh. Stănescu, all presented in the paper.

Keywords: Museum, collection, theatre, painting, sculpture, portraiture.

La sfârșitul sec. al XIX-lea, pictura românească reușise să se sincronizeze cu marile școli de pictură europene. Artiștii noștri străbătuseră aceleași poteci prin pădurile de la Fontainebleau sau Barbizon, alături de artiștii francezi sau de cei veniți ca și ei, de pe alte meleaguri...²

Încă de la începutul secolului, Țările Române s-au „conectat” la mișcările socio-politice europene, începând cu perioada Revoluției lui Tudor Vladimirescu, continuând cu Revoluția de la 1848, Unirea Principatelor din 1859 și culminând cu Războiul de Independență din 1877-1878. Artiștii nu mai puteau fi asimilați doar unor „meseriași” fie ei și talentați, ci își asumau un rol important în cadrul societății, devenind în mod conștient formatori spirituali. Pentru prima oară în istorie, aveau un program și un țel: trezirea conștiinței naționale și educarea gustului artistic al poporului (Alterescu, Costa-Foru, Flegont, Florea, Gitză, Elemer, Krasser, Mancaș, Nădejde, Popescu, 1965, pp. 307-320), în sprijinul acestor obiective venind înființarea instituțiilor superioare de artă și cultură din marile orașe.³

Curentele literare și artistice precum neoclasicismul, romantismul, academismul și apoi realismul s-au suprapus tendințelor artistice tradiționale aflate sub influența Orientului și a stilului autohton, brâncovenesc.

Artele plastice românești nu numai că au ajuns cumva din urmă culturile vest-europene demult consacrate, dar s-au străduit să preia ceea ce era specific național, dând o nouă valoare peisajului rural sau citadin și portretisticii.

Școliți la Paris, München, Berlin sau Viena, artiștii români⁴ au întemeiat primele școli superioare de artă atât în București, cât și la Iași: Academia de Belle-Arte din București, Școala de Arte Frumoase din Iași, Conservatorul de Artă Dramatică și Lirică din București și Iași, iar ceva mai târziu, Școala Superioară de Arhitectură.

1 **Corina Margareta Iliescu**, muzeograf MMB, Colecția „C.I. și C.C. Nottara”; *coriliescu65@gmail.com*.

2. La sfârșitul sec. al XIX-lea, Franța a oferit un cadru propice formării elitei artistice europene. Lucrând împreună, artiștii beneficiau de un schimb de idei și experiențe benefice tuturor. Printre cei ce ieșeau în „plein-air” la Barbizon, alături de românii N. Grigorescu și Ioan Andreescu, erau artiști cehi, maghiari, belgieni, elvețieni etc. Principalii exponenți francezi ai Școlii de la Barbizon erau: J.B. Corot, Th. Rousseau, J-F. Millet.

3. Începând cu 1860, se înființează școli superioare de artă purtând diferite denumiri, la București și Iași, apoi la Cluj și în celelalte mari orașe ale României.

4. Întemeietorii învățământului artistic în România: Th. Aman, Gh. Tattarescu, Karl Storck, Ion Georgescu, W. Hegel și alții.

În cadrul picturii, al sculpturii și ulterior al graficii, portretistica ce luase avânt în special la sfârșitul sec. al XVIII-lea era și ea un mijloc de consolidare și afirmare a poziției sociale, având ca scop declarat „imortalizarea” chipului comanditarului sau a familiei acestuia. Astfel, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, deși se inventase fotografia – fapt ce avea să detroneze la un moment dat pictura realist-naturalistă – marii noștri artiști, ca Th. Aman sau Gh. Tatarescu, performau în realizarea portretelor în care asemănarea cu modelul era prioritară. Această abordare s-a păstrat până în contemporaneitate, în paralel cu noile concepte și viziuni influențate de curente europene, ca de exemplu impresionismul sau modernismul, remarcându-se în mod deosebit artiști precum: N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, Karl Storck și Carol Storck, I. Georgescu, Șt. Ionescu-Valbudea, N. Tonitza, Th. Pallady, Constantin Brâncuși, C. Ressu, C. Baba, Milița Petrașcu și alții.

Dacă primele portrete cunoscute, realizate la sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, erau încă tributare convenționalului, unele fiind oarecum naive ca exprimare artistică⁵, altele aparțineau unor foști iconari, ceea ce conducea la o anumită rigiditate a expresiei fizionomice, accentele căzând pe detaliile vestimentare⁶. Pictorii pașoptiști⁷ vor realiza valoroase portrete-document ale personalităților cu rol important în istoria țării, pentru ca, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, influența școlilor europene și studiile aprofundate ale tinerilor artiști să determine un salt calitativ spre naturalețe și spre observarea modelului, chiar dacă persistă idealizarea acestuia⁸.

Noutatea epocii ce a urmat după 1900 a constat apoi în faptul că artistul căpăta libertatea maximă de exprimare și de alegere a subiectului. Ideea *revoluționară* fiind aceea de a realiza *artă pentru artă*, s-a ajuns la *dizolvarea formei* și apoi chiar a *conținutului* (Hofmann, 1972, p. 158).

Astfel, colecțiile particulare și ulterior muzeele se îmbogățesc nu doar cu portretele unor personalități politice sau culturale cunoscute în epocă, ci și cu portretele unor modele anonime, ajungându-se mai târziu chiar la reprezentări ale unor ființe imaginare, la suprarealism.

Colecția „C.I. și C.C. Nottara” din cadrul Muzeului Municipiului București s-a constituit în două etape, începând cu anul 1956, prin donația Anei Nottara, soția muzicianului C.C. Nottara și prin achiziția din 1995. Muzeul reconstitua, în cea mai mare parte, atmosfera vieții private a familiei, într-o clădire ridicată în 1931, supranumită de prietenii, colegii și admiratorii celor doi artiști „Căminul Nottara”.

Vechea familie bizantină Notaras⁹ a dăruit spațiului cultural românesc doi mari artiști: pe actorul, regizorul și profesorul Constantin I. Nottara¹⁰ și pe fiul acestuia, violonistul, dirijorul, compozitorul și, de asemenea, profesorul Constantin C. Nottara¹¹.

5. Referință la portretele pictorilor numiți și „zugravi de subțire”, ca Nicolo Livaditti, Giovanni Schiavoni, de origine italiană, stabiliți în Moldova.

6. De exemplu, Anton Chladek, ceh de origine, profesorul lui N. Grigorescu.

7. De exemplu, C. Daniel Rosenthal, I. Negulici, B. Iscovescu.

8. De exemplu, Th. Aman, Gh. Tatarescu, N. Grigorescu, I. Andreescu.

9. Numele grecesc “Notaras” a fost latinizat în sec. al XIX-lea, devenind „Nottara”.

10. Constantin I. Nottara (1859-1935).

11. Constantin C. Nottara (1890-1951).

Dintre cele cinci niveluri ale imobilului, spațiul de expunere ocupa două, parterul și etajul întâi. Apartamentul de la parter, în care și-a trăit ultimii ani de viață Maestrul Nottara, cuprindea două încăperi și un salon, iar cel de la etaj care aparținea fiului acestuia și soției sale, relua același plan. Comunicarea se realiza lesne, prin intermediul scării principale și printr-o scară de serviciu.

Patrimoniul foarte divers este format atât din obiectele necesare vieții cotidiene ale familiei Nottara, cum sunt: mobilierul, covoarele, documentele, obiectele personale, din piese necesare studiului, precum: instrumentele muzicale, cărțile și partiturile, dar și din obiecte colecționate anume sau primite în dar: fotografii, medalii, artă plastică și decorativă, colecții bogate de reviste și jurnale.

În ceea ce privește artele plastice, sunt prezente toate categoriile, de la pictură în ulei, desen în creion, cărbune sau pastel, la grafică și sculptură, tema predilectă a acestora fiind portretistica, pe lângă câteva peisaje și naturi moarte.

Datate între 1846 și 1960, portretele, foarte diferite ca abordare stilistică și tehnică, acoperă o perioadă de peste o sută de ani. Cel mai vechi portret este din 1846, o amintire de familie, *Portretul lui Ioan Hagiopol* semnat Siko¹². Realizat în pastel pe hârtie, este o schiță de mici dimensiuni, având o notiță a actorului C. Nottara, sub desen: „*Ioan Hagiopol, fratele bunicului meu, Nicolae Hagiopol*”¹³. Desenul delicat și îngrijit redă chipul bărbatului matur, cu grijă pentru realizarea asemănării fizice, dar și pentru detaliile vestimentare și cadru, semn al condiției sociale a personajului.

Având în cea mai mare parte un rol evocator, majoritatea portretelor colecției îl înfățișează pe Maestrul C.I. Nottara. Celelalte îl au ca subiect pe muzicianul C.C. Nottara, la care se adaugă prieteni de familie sau anonimi. Unele au fost comandate artiștilor cu prilejul unor aniversări sau comemorări, altele, în schimb, au fost primite în dar de la autorii acestora. Din punct de vedere tehnic, pictura are dimensiuni dintre cele mai variate, de la 15/20 cm la 70/110 cm, iar sculptura prezintă sub forma *ronde-bosse*-ului – busturile și a basoreliefului – plachetele (din bronz, praf de marmură sau ipsos) are dimensiunile în concordanță cu scara umană, sau puțin supradimensionată, în special sculptura menită expunerii în spații exterioare.

Privite în ansamblu, portretele actorului C.I. Nottara prezintă un element de originalitate, prin faptul că oferă publicului două perspective diferite asupra personalității Maestrului. Pe de o parte, conțin imaginea omului obișnuit, ceea ce se poate numi „portret de aparat”, atunci când actorul e reprezentat „civil”, așa cum ni-l redau pictura lui Corneliu Baba (Fig. 1) sau sculptura Miliței Petrașcu (Fig. 2) și, pe de altă parte, e reprezentarea sa inspirată de anumite roluri jucate. De exemplu, Th. Vasilescu a considerat că *Shylock*¹⁴ este personajul cel mai sugestiv din repertoriul shakespearian al artistului și de aceea l-a ales pentru desenul său de mari dimensiuni, realizat în cărbune. Portretul, executat după o fotografie¹⁵, pare să fi surprins un instantaneu, pentru că actorul nu „pozează” ca în alte situații, ci pare a fi în

12. Siko Miklos, pictor maghiar transilvan de la jumătatea sec. XIX.

13. Mama actorului Constantin I. Nottara se numea Elena Hagiopol, provenind tot dintr-o familie de origine grecească.

14. Personajul principal din piesa lui W. Shakespeare, „Neguțătorul din Veneția”. C. Nottara a fost printre primii actori români care au interpretat acest personaj, în primul deceniu al sec. XX.

15. Arhiva Colecției „C.I. și C.C. Nottara”.



Fig.1 Corneliu Baba, C.I. Nottara
Foto: Cristian Oprea



Fig. 2 Milița Petrașcu
C.I. Nottara

mijlocul unei replici. De asemenea, expresia chipului e în concordanță cu momentul, iar costumul renascentist, ce respectă toate detaliile, completează imaginea.

Nicolae Grimani¹⁶, un pictor român de origine italiană, a realizat în jurul anilor 1900 un portret compozițional (u/p), fiind desigur impresionat de spectacolul lui C. Bacalbașa „*Mort fără lumânare*”, în care C. Nottara tânăr deținea rolul principal. Cromatica se supune contrastului clar-obscur, reconstituind atmosfera întunecată și misterioasă care pe scenă se realizează cu ajutorul reflectoarelor, ceea ce ne duce cu gândul la pictura barocă italiană sau olandeză. Mai există un mic portret în cretă al lui I. Sahighian¹⁷ din 1920, cu Nottara la vârsta senectuții, în rolul lui *Luca Arbore* din „*Viforul*” de Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Acesta jucase în toate cele trei piese ale trilogiei¹⁸ lui Delavrancea și rămăsese în memoria colectivă ca o „emblemă” a personajelor istorice românești.

Se poate adăuga, la aceste exemple, o caricatură a lui N. Petrescu-Găină¹⁹, cu Nottara – Hamlet, intitulată „*Sărmanul Yorick*”. Maestrul, sau Meșterul cum îi spuneau elevii săi cu afecțiune, este reprezentat în rolul Prințului danez, evocând momentul culminant al tragediei din punct de vedere filozofic, în care acesta descoperă craniul bufonului regal – moment devenit simbol universal și care a fost ales tocmai pentru notorietatea sa.

În ceea ce privește portretele „civile” ale maestrului Nottara, se remarcă în mod deosebit cel semnat de Corneliu Baba²⁰. În 1935, când s-a stins Nottara,

16. Nicolae Grimani (1872-1925), pictor român de origine italiană.

17. Ion Sahighian, regizor la Teatrul Național din București, coleg cu C.I. Nottara, în anii '20. Tatăl actriței Lia Sahighian.

18. Trilogia lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea cuprinde piesele „*Apus de soare*”, „*Viforul*” și „*Luceafărul*”.

19. Nicolae Petrescu-Găină (1871-1931), caricaturist. A făcut parte din grupul artiștilor nemulțumiți de Salonul Oficial din 1896, expunând la Salonul Artiștilor Independenți, alături de Șt. Luchian, N. Vermont, C. Artachino și alții.

20. Corneliu Baba (1906-1997), pictor apreciat în mod deosebit pentru portretele și autoportretele sale.

pictorul avea 29 de ani, astfel încât avusese ocazia să-l admire în creațiile ultimilor ani – întruchipări complexe ale unor roluri de compoziție. *Portretul lui C.I. Nottara* a fost executat însă mult mai târziu, în 1960, la comanda Anei Nottara, pentru a comemora 25 de ani de la încetarea din viață a Maestrului. Făcând parte dintr-un triptic, alături de portretele părinților acestuia, Ion și Ana, toate trei tablourile au fost realizate după vechi fotografii²¹.

Executat după o fotografie din 1915, anii maturității artistice, C. Baba a ales o abordare clasică, de un realism profund: fundal și veșminte simple, întunecate, pe care se detașează chipul, evidențiat și mai mult de gulerul alb, totdeauna „scrobit” al cămășii. Lumina clar-obscur, amintindu-ne de Rembrandt – unul dintre măștrii preferați ai lui Baba – îi subliniază trăsăturile, precum în luminile rampei, fascicoul razant al reflectoarelor evidențiază la maxim expresivitatea și trăirile interpretului. Nottara, în viziunea pictorului, degajă mai ales forță spirituală, acesta din urmă căutând totdeauna în portretele sale, în special în cazul unor personalități (precum M. Sadoveanu, T. Arghezi, M. Sorbul, Zambaccian și alții), să dezlege misterul din spatele trăsăturilor anatomice. Atitudinea calmă a personajului este concentrată în privirea sa mai degrabă introspectivă, mesajul general fiind de siguranță și liniște, mesajul unui om împlinit. Cromatica restrânsă, în tonuri calde, are doar câteva accente și tușe mari, precise, fără a se pierde în detalii inutile.

În pictura Colecției Nottara, portretele feminine sunt prezente în trei variante, diferite ca abordare stilistică: *Elena Nottara*, autor Corneliu Baba; *Elena Cremer*, nesemnat, dar atribuit lui Don; *Țărancă cu pepene*, autor Lazăr Ghelman. Și actrița Eleonora Nottara, soția actorului, a fost portretizată sensibil și expresiv, într-un desen în creion al lui Gahl, un artist interbelic constănțean. Gahl i-a desenat pe cei doi soți în 1922, pe când aceștia aveau puțin peste șaiszeci de ani, cu un realism din care răzbate tandrețea față de chipurile aflate în pragul senectuții.

Revenind la *Portretul Elenei Nottara*, marele portretist C. Baba ne înfățișează o tânără de o simplitate ascetică, dar de o eleganță aristocratică. Chipul liniștit și melancolic, încadrat de o pieptănatură simetrică, specifică jumătății de sec. XIX, ce ne amintește de cea a Elenei Cuza²², degajă armonie și resemnare.

Lucrarea de mari dimensiuni inspirată după fotografia sus amintită se încadrează în categoria „portret cu mâini”, după canonul clasic. Tehnic, e realizată în ulei pe pânză, urmărind redarea asemănării, dar personajul este prezentat doar pe trei sferturi, în „plan american” cum am spune noi astăzi, preluând un termen cinematografic. Artistul sintetizează, eludează întregul decor prezent în fotografie, reliefează doar chipul și mâinile, iar ținuta vestimentară este simplificată și mai mult. Paleta e caldă dar restrânsă, iar tușele largi, sugerând formele fără a le detalia, își modifică „traseul” atunci când trebuie să redea trăsăturile feței. Cu grijă și „religiozitate”, pictorul adaugă chipului cu trăsături fine, de sorginte grecească, o mai mare intensitate a privirii și un plus de tristețe. Mâinile au povestea lor, pentru că ne amintesc de pasiunea lui Baba pentru pictura

A avut o mare înrăurire asupra generației de artiști români postbelici.

21. Cele ale părinților săi, Ion și Elena Nottara. Foto 1870, Carol Pop de Szathmary (arhiva Colecției „C.I. și C.C. Nottara”).

22. Elena Cuza, soția domnitorului Alexandru Ioan Cuza, primul domnitor al României (1859-1866), după realizarea Unirii Principatelor Române de la 1859.

spaniolă, îndeosebi de Velázquez. Felul în care sunt doar enunțate ca două pete de culoare difuză, le conferă grație și duc personajul feminin într-o zonă imaterială. De asemenea, artistul subliniază asemănarea fizionomică a Elenei cu fiul său, în special în ceea ce privește ochii mari, ușor exoftalmici. În felul acesta, artistul vrea să ne transmită, prin limbajul nonverbal specific picturii, taina „modelului” său, principala sa preocupare fiind tocmai cea a descifrării tainei fiecărui chip, celebru sau anonim.

În cazul Elenei Nottara rămasă văduvă la 28 de ani (cu doi copii mici – Constantin, viitorul actor, și sora sa, Maria), umbra adăugată de pictor asupra ochilor arată îngrijorarea mamei, privind spre viitorul copiilor săi. O premoniție indusă personajului de pictorul ce știa deja că, nu peste mulți ani, Elena Nottara se va stinge din viață la numai treizeci și doi de ani.

Corneliu Baba spunea adeseori: *Pictura mea nu trebuie să placă, ea trebuie să emoționeze!* (Baba, 1997) și acest lucru cred că l-a reușit cu prisosință.

Un alt portret feminin, cu tușă clasică și cu „parfum” de epocă, este *Portretul Elenei Cremer*. Cu toate că în actele donației este menționat ca autor Don, nu am putut stabili dacă exista vreo legătură cu desenatorul craiovean Don, din prima jumătate a sec. al XX-lea, cunoscut pentru caricaturile sale. E puțin probabil. Având în vedere stilul pictural și perioada în care a trăit fiul Elenei Cremer, respectiv muzicianul Robert Cremer (1889-1928), tabloul se poate data în jurul anului 1900.

Realizând un fel de „efigie”, pictorul a surprins sobrietatea ce deriva din atitudine și ținută, de la pieptănătură la vestimentație, urmărind cu siguranță asemănarea cu modelul. Elena Cremer era o persoană cultă și rafinată, aflată la vârsta maturității în momentul comandării tabloului. A fost o mamă tenace și iubitoare, care și-a îndrumat fiul spre o carieră muzicală de la vârsta miciei copilării. Robert Cremer, un talentat și prolific compozitor, care s-a stins prematur din viață la 39 de ani, a fost coleg la Conservatorul de Muzică din București cu Constantin C. Nottara, fiul marelui actor²³. Portretul realizat în tehnica ulei pe pânză, din profil, respectă tradiția vechilor maeștri. Pe fundalul dominat de nuanțe întunecate de verde, se detașează chipul în tonuri calde, luminoase, acestea continuându-se firesc pe gât și decolteu. Rochia neagră, simplă, se pierde în fundal. Două elemente abia sugerate, accesoriile vestimentare de pe cap și piept, devin accente decorative care dau viață personajului și compoziției. Lumina clar-obscur, tușele de culoare consistente și pensulația discretă dar liberă, ne amintesc de Aman, Andreescu sau Grigorescu. Din pricina poziției alese, nu-i putem analiza privirea, dar îi putem observa totuși atitudinea reflexivă. Astfel, mai degrabă „ghicim” personalitatea și trăirile femeii, un anume „quelque chose” rămânând învăluit în mister.

Cu ultimul portret feminin spre care privim, ne apropiem de o altă epocă, de cea a artei moderne. De data aceasta însă, ne referim la un portret compozițional al unui personaj anonim.

Țărancă cu pepene, semnat Ghelman Lazăr²⁴, face parte din categoria obiectelor de patrimoniu deținute de tânăra familie Nottara, cea a compozitorului și

23. Compozitorul C.C. Nottara a urmat Conservatorul de Muzică și Declamație din București între anii 1906 și 1908.

24. Ghelman Lazăr (1887 - 1976), pictor român, evreu de origine.



Fig. 3 Lazăr Ghelman
Țărancă cu pepene

a soției acestuia (Fig. 3). Un artist prolific, pe nedrept uitat, Ghelman Lazăr a pictat peisaje, compoziții cu personaje, naturi moarte și portrete. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Charlottenburg, la München și la celebra Academie Julian din Paris. E foarte posibil să-l fi întâlnit pe muzicianul C. Nottara în aceste călătorii de studii, deoarece aparțineau practic aceiași generații, iar acesta studiasse, de asemenea, la Paris și fusese prim-violonist al Orchestrei din Charlottenburg în 1914.

Întors în țară după Primul Război Mondial²⁵, pictorul frecventa mediile culturale bucureștene, realizând portretele unor personalități diverse, precum C.I. Parhon, P. Constantinescu-Iași, dar și ale actorilor G. Storin, Al. Giugaru și ale altora.

În cazul de față, deși după titlul *Țărancă cu pepene* se pare că subiectul este un personaj feminin anonim, e posibil să fi „pozat” soția artistului. Este o lucrare de mari dimensiuni, cu o concepție modernă. Paleta cromatică largă, luminoasă și caldă, urmărește să redea atmosfera idilică a unei zile de vară, la țară, în concordanță cu dispoziția artistului și cu personalitatea acestuia. Poate că experiențele nefericite din timpul lagărului german au avut efectul contrar de a-i induce mai mult optimism. „Țărancă” este o femeie tânără, frumoasă, cu trăsături armonioase, aflată într-un cadru natural completat firesc de o „natură moartă”, de altfel plină de viață. Tușele vibrante, amintind impresionismul, au ca scop plastic efectul de spontaneitate al lucrării. Subiectul este doar un pretext pentru redarea jocurilor subtile ale luminii prin frunzișul grădinii, pe fața albă de masă, pe flori și pe fructe. Aceste „pete multicolore” conferă dinamism, dar și unitate compoziției. Atitudinea simplă a femeii înveșmântată în ia românească – ce devenise celebră la Paris în acea perioadă, mulțumită lui Matisse²⁶ – zâmbetul ușor șăgalnic și privirea sa deschisă, invită vizitorul la un „dejun”, fără urmă de echivoc.

Închei prezentarea portretelor din cadrul picturii cu *Portretul muzicianului C.C. Nottara*, autor fiind Sorin Ionescu²⁷.

Cu oarecare reminiscențe impresioniste, pictura lui Sorin Ionescu este „așezată” pe baza solidă a desenului, formată la Academia de Arhitectură. Cu timpul, personalitatea sa discretă, misterioasă și plină de farmec s-a identificat cu cea a artei sale. Preferând în special peisajele, natura captată de paleta luminoasă și pură era transfigurată de artist, aflat după cum spunea chiar el într-o „fază imaginativă”.

Din dorința de a reda caractere puternice, a ales să portretizeze doar personalități: poeți ca Mihail Eminescu și Al. Pușkin, sau actori precum Emil Botta,

25. Pictorul a fost deținut într-un lagăr din Germania, timp de doi ani (artindex.ro, „Biografia recuperată a unui pictor: Lazăr Ghelman”, 29/08/2014).

26. Henri Matisse (1869-1954), pictor francez, principalul reprezentant al fovismului. În 1940, expune la Paris tabloul intitulat „La blouse roumaine”.

27. Sorin Ionescu (1913-1999), pictor român.

Marcel Anghelescu, Moni Ghelerter și alții. Modelele alese constituiau un anumit tip uman, căutând în fiecare dintre acestea să dezlege misterul sufletului celui ce era practic „ieșit din comun”. Nu a realizat multe portrete, de aceea, cel al muzicianului C.C. Nottara, aparținând Colecției „C.I. și C.C. Nottara”, este cu atât mai valoros.

Portretul compozitorului, comandat de Ana Nottara în 1960 a fost executat în tehnica ulei pe pânză, după o fotografie din anii '30, deoarece C.C. Nottara nu mai era în viață din 1951. Acest fapt a conferit lucrării o anumită „aură” romantică și sentimentală. Desenul viguros urmărește cu strictețe asemănarea cu „modelul”, pictorul dorind să-l recunoaștem dintr-o privire pe muzician, așa cum era acesta în anii maximei afirmări artistice, având o fizionomie armonioasă și un aer distins. În schimb, cromatica luminoasă și caldă, plină de vitalitate, ne captează atenția cu tușele sale mari, libere și pline de prospețime. Ca și în *Țărancă cu pepene* de L. Ghelman, chipul muzicianului e scăldat în lumină solară, de zi, spre deosebire de portretele de factură clasică sau romantică descrise mai sus, a căror lumină artificială, „de atelier”, le aducea mult mai aproape de un studiu îndelung elaborat. Sorin Ionescu, având pe atunci 47 de ani, îl cunoscuse desigur pe compozitor, îl văzuse dirijând sau interpretând la vioară pe scena Ateneului și ascultase compozițiile acestuia pitorești, pline de vioiciune. Inspirat de personalitatea dar și de muzica lui Nottara, pictorul Sorin Ionescu reușește să alăture într-un mod original două stiluri diferite de abordare plastică: chipul și mâna dreaptă vizibilă sunt tratate clasic, centrul de interes al tabloului e privirea profundă dar blândă și „albastră”, evidențiată de orange-ul complementar din fundal; în rest, sacoul întunecat cu reflexe ultramarin, accesoriizat cu cravata cu dungi roșii-violet oblice și batista albă – o urmă gestuală „aruncată” savant cu cuțitul de paletă, constituie zona în care pictorul se eliberează de orice constrângere formală. Tușele devin „nervoase”, dar „jucăușe”, exact ca ritmurile muzicale din „Suitele în stil românesc” ale compozitorului. Ineditul acestui „dialog” ne trimite cu gândul la îmbinarea fericită a celor două arte: pictura și muzica.

În Țările Române, sculptura s-a definit ca artă de sine stătătoare abia în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, până atunci subordonându-se arhitecturii, unde avea doar un rol decorativ.

Tematica sculpturii din epoca respectivă era dominată de portret și de compoziția istorică. Aceste preocupări erau urmarea dezideratului inițial al artiștilor, de educare a spiritului național și cultural al publicului. Pe de altă parte, era necesitatea asigurării traiului. Așadar, în mod special, portretistica deservea latura practică a artei, comanditarii fiind anumite societăți sau persoane particulare înstărite.

Portretul în sculptura sfârșitului de sec. XIX și a primei jumătăți a sec. XX parcurge cam același traseu cu cel al picturii. Indiferent de evoluția manierei de lucru, prima, în mod firesc, asemănarea cu modelul. Desigur, excepția confirmă regula, dacă ar fi să ne gândim la marele Constantin Brâncuși²⁸. Nu este însă cazul sculpturii din cadrul Colecției „C.I. și C.C. Nottara”. Bronz, ipsos patinat sau marmură, sub forma *ronde-bosse*-ului sau a basoreliefului, aceasta se situează în

28. Constantin Brâncuși (1876-1957), sculptor român, stabilit la Paris. Elev al lui A. Rodin, se desprinde de sub influența puternică a acestuia, creându-și propriul stil. Prin reducerea la esență a formei, a revoluționat la vremea respectivă sculptura pe plan mondial.

sfera romantismului, a neoclasicismului mai mult sau mai puțin academic sau a realismului, uneori cu trimiteri simboliste. Născuți la sfârșitul sec. al XIX-lea, autorii sculpturilor au în comun faptul că au studiat la Academia de Arte Frumoase din București, după care și-au continuat studiile la Paris, Roma, Viena sau München²⁹.

Artiști prolifici, majoritatea dintre aceștia au excelat în portretistică: Ion Dimitriu Bârlad, Milița Petrașcu, Mihai Onofrei, Ion Vlad, Boris Caragea și Gh. Stănescu.

Atât busturile, cât și plachetele, având un caracter memorialistic, au fost realizate după 1935, anul încetării din viață a actorului Constantin I. Nottara și respectiv după 1951, anul decesului muzicianului Constantin C. Nottara. Excepție face placheta realizată în 1925, de Gh. Stănescu, cu prilejul aniversării a 50 de ani de teatru ai Maestrului C.I. Nottara. Sculptorul Gh. Stănescu (1881-1968), cunoscut mai ales ca medalist în perioada interbelică, a studiat la București și Viena. Basorelieful din bronz redă cu fidelitate trăsăturile anatomice ale modelului, profilul actorului având caracter de efigie prin expresivitate și prin volumul scăzut, cu treceri sensibile între planuri, virtuozitate ce anunța viitoarele lucrări medalistice (Vlasie, Barbu, Beldiman, Cărăbaș, Nițș, Ionescu, Stavilă, Șotropa, Teacă, Vida, 2012, pp. 288-289).

O altă plachetă, dar din ipsos patinat, îl reprezintă pe compozitorul C.C. Nottara³⁰. Milița Petrașcu³¹, originară din Chișinău, a studiat inițial artele la Moscova și apoi literele și filozofia la Sankt-Petersburg. În 1910, la München, a reluat pictura cu Vasili Kandinsky³², revelându-i-se noile orientări artistice europene. Atrasă de arta de avangardă, l-a avut profesor la Paris pe Henri Matisse și a lucrat câțiva ani în atelierul lui Constantin Brâncuși. Formația sa artistică riguroasă și clasică a fost totuși influențată de studiul în proximitatea „coloșilor” artei sec. XX, *preluând din lecțiile lui Brâncuși, abia sesizabile deviații formale care dau prospețime lucrărilor sale* (*Ibidem*, p. 216). Ulterior, arta sa va prelua diversele tendințe ale epocii. Portretul muzicianului redat din semiprofil arată înțelegerea profundă a artistei față de personalitatea sensibilă și ușor melancolică a acestuia. Lucrarea realizată după 1950 tratează modern volumele, stilizând și eludând detaliile. În partea de jos a plăcii, a adăugat prin scrijelire câteva rânduri de portativ, simțind nevoia să sugereze profesia și pasiunea modelului său.

Aceeași autoare a realizat și bustul din bronz al marelui actor C.I. Nottara, care a fost expus până de curând în fața Muzeului Memorial³³.

Stabilindu-se la București în 1925 prin căsătoria cu Emil Petrașcu³⁴, Milița va crea numeroase opere de artă, apreciate în mod deosebit de critica de specialitate, cu atât mai mult cu cât femeia-sculptor era o raritate în peisajul artistic al vremii. Mozaicul „Fântânii Miorița” din zona Muzeului Dr. Nicolae Minovici din București

29. Gh. Stănescu a fost numit, în 1937, șeful Secției de medalistică de la Monetăria Statului.

30. Varianta din bronz a fost comandată de Ana Nottara pentru monumentul funerar al familiei, de la cimitirul Sf. Vineri din București (arhiva Colecției „C.I. și C.C. Nottara”).

31. Melania Nicolaevici (1892-1976).

32. Wassily Kandinsky (1866-1944), pictor rus de orientare expresionistă, care va emigra la München unde va fonda împreună cu Franz Marc, în 1911, grupul Der Blaue Reiter și, în 1912, Almanahul cu același nume.

33. În Colecția „C.I. și C.C. Nottara” a intrat în anii '60 varianta din ipsos patinat, urmând ca în 1972 să fie comandat bustul din bronz și soclul (arhiva Colecției Nottara).

34. Emil Petrașcu (1890-1967), inginer, profesor la Academia Militară în perioada interbelică și în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Atât el, cât și soția sa, Milița Petrașcu, au fost persecutați de regimul comunist.

sau monumente precum cel din Constanța închinat Eroilor și cel al Ecaterinei Teodoroiu din Tg. Jiu, monumente funerare, alături de numeroase busturi ale unor personalități ale lumii artistice și culturale românești, arată o energie creatoare ieșită din comun și un talent aparte.

Respectând canoanele din punct de vedere formal, bustul maestrului Nottara, înfățișat în anii maturității artistice, concentrează întreaga expresivitate a unui destin împlinit. Dincolo de ținuta vestimentară convențională, caracteristică lui Nottara, atitudinea sa conține o oarecare detașare față de lume, impresie ce decurge din poziția mândră a capului, din privirea ochilor ușor exoftalmici – atât de caracteristici familiei sale levantine – și din zâmbetul abia schițat din colțul gurii.

Un alt portret realist al lui C.I. Nottara e semnat Ion Dimitriu-Bârlad³⁵. Absolvent al Școlii de Belle-Arte la clasa lui Paciurea, dar și al Academiei Julian din Paris, a studiat mult, călătorind în Italia, Grecia și Spania. Sculptura sa cu origini academice capătă în timp valențe expresioniste, încercând să surprindă caracterul modelului ales și să redea personajul sub forma sa de maximă expresivitate. Personalitatea pe care o înfățișa trebuia să corespundă imaginii unanim recunoscute de societate.

Sfârșitul sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. XX se caracterizează printre altele și prin tendința societății de a-și arăta recunoștința față de contribuția anumitor personalități la ridicarea țării, prin intermediul numeroaselor comenzi de busturi. Acestea erau menite să evidențieze spațiile publice și să educe tinerele generații. Profesor de desen și apoi inspector, I. Dimitriu-Bârlad a fost preocupat în mod deosebit de aceste aspecte, realizând mai multe monumente ale eroilor primului Război Mondial și zeci de busturi³⁶ pentru mai multe localități și instituții din țară³⁷. A avut numeroase participări la expoziții și Saloane Oficiale³⁸, fiind recompensat cu distincții și merite culturale.

Sculptorul Boris Caragea³⁹ este și el prezent cu lucrarea *Compozitorul C.C. Nottara*, un cap de bronz pe soclu de marmură. Piesa a intrat în Colecția „C.I. și C.C. Nottara” în anii '70, fiind relocată cu ocazia desființării Muzeului Simu⁴⁰. Artist cu viziune monumentală, Boris Caragea este descris de critică astfel: *un clasic cu temperament romantic, cu gesturi largi, patetice, cu linii agitate dar cu o plasticitate senzuală a suprafețelor* (Oprescu, 1965). Este unul dintre creatorii basoreliefurilor care decorează fațada Operei Române, alături de Ion Vlad, un alt portretist al muzicianului C.C. Nottara. *Ronde-bosse*-ului ce ni-l înfățișează pe compozitor este corect din punct de vedere fizionomic, este expresiv, degajând o forță aparte. Este forța energiei creatoare a muzicianului, dar și a sculptorului, totodată!

Închei expunerea cu două busturi ce au în comun preocuparea autorilor de a sintetiza și de a transmite lumii nu două înfățișări anatomice, ci două simboluri: teatrul și muzica!

35. Ion Dimitriu-Bârlad (1890-1964), sculptor român.

36. Sculptorul a realizat busturile mai multor personalități ale culturii române: Titu Maiorescu, Vasile Pârvan, Generalul Dragalina, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Nicolae Iorga, dar și ale actorilor Ion Manu, Nicolae Leonard, Ion Anestin, Bulfinski și alții.

37. Lucrările lui I. Dimitriu-Bârlad se află expuse în București, Bârlad, Galați, Iași, Târgu Mureș și Câmpulung.

38. A primit diverse distincții cu prilejul participării la Saloanele Oficiale din 1911, 1943, 1949, 1952.

39. Boris Caragea (1906-1982).

40. Arhiva Colecției „C.I. și C.C. Nottara”.

Bustul⁴¹ Maestrului Nottara, realizat de Mihai Onofrei⁴² este eliberat de orice localizare temporală, aproape fără identitate, cu toate că artistul a ales să respecte fizionomia acestuia din anii senectuții. Măcinat de boli și neputințe fizice, Nottara urca totuși pe scenă, unde se transfigura! Sculptorul ni-l prezintă pe Nottara cumva „descărnat” de propria materialitate. Părea că actorul i-a „împrumutat” sculptorului chipul său, pentru ca acesta să poată reda esența spiritului dramatic și astfel întruchiparea plăsmuită să emane forța unui zeu. Bustul modelat liber, cu urmele eboșoarului vizibile, lasă dezgolit pieptul personajului ca și când ar vrea să scape de orice conveniență socială. În același timp, pare că artistul ne invită în culise, acolo unde actorul se pregătește pentru un nou rol, asistând cum acesta se naște iar... pentru a trăi încă o viață!



Fig. 4 Ion Vlad
C.C. Nottara

În pandant, printr-un limbaj plastic diferit, bustul din bronz al muzicianului C.C. Notara creat de Ion Vlad⁴³ (Fig. 3), pare a fi un simbol al creației muzicale, dar și al devotamentului artistului, în general. Lucrarea ne transmite o emoție aparte, ca și când am fi martorii unui moment de grație. E clipa în care violonistul se pregătește, clipa în care pentru el, noi, publicul său, suntem invizibili, pentru că el se află în dialog numai cu lumea sa interioară. Expresia se situează undeva între visare și concentrare.

În plan material, sculptorul sugerează toate acestea prin elementele figurativului, traversează însă de atributele modernismului, când decide să includă în compoziție forme fragmentate, încărcate cu rol simbolic: mâna și vioara. Chipul artistului matur, cu trăsături bine precizate pentru a putea fi ușor identificat, se înclină vag către vioară, relaționând tainic cu aceasta. Împreună cu mâna, vioara formează un tot unitar, un instrument de care violonistul doar se servește, pentru a ne putea transmite gândul, sentimentele, muzica. Precum odinioară marele Rodin⁴⁴, și-a încununat munca de o viață cu minunata lucrare dedicată mâinilor și totodată devotamentului – actului creator. Volumele conturate clar de modelajul general riguros lasă să se întrevadă o oarecare libertate gestuală.

Deceniile ce au urmat celui de-al Doilea Război Mondial au adus transformări social-politice de multe ori devastatoare, de la care artiștii nu s-au putut sustrage... În ciuda schimbărilor radicale din arta românească, portretistica a rămas o constantă oarecum neutră, a cărei valoare incontestabilă a rezistat timpului.

41. Lucrarea lui Mihai Onofrei aflată în Colecția Nottara este din ipsos patinat.

42. Mihai Onofrei (1896-1980), sculptor român.

43. Ion Vlad (1920-1992), sculptor român.

44. Auguste Rodin (1840-1917), sculptor francez. Referire la lucrarea sa, *Catedrala*.

Arta plastică, alături de celelalte obiecte de patrimoniu ce aparțin Colecției „C.I. și C.C. Nottara”, a contribuit șase decenii la educarea și îmbogățirea spirituală a publicului. Este imperios necesară conservarea și restaurarea lor în continuare, pentru a se putea împlini scopul creării și păstrării lor, ca parte integrantă a culturii noastre naționale.

BIBLIOGRAFIE:

- Alterescu, Simion; Costa-Foru, Anca; Flegont, Olga; Florea, Mihai; Gitza, Letiția; Elemer, Jancso; Krasser; Harald, Mancaș, Mircea; Nădejde, Lelia; Popescu, Ana Maria, *Istoria Teatrului în România*, Vol. I, *De la începuturi până la 1948*, Institutul de Istoria Artei, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965.
- Baba, Corneliu, *Însemnările unui pictor din Est*, Fundația Culturală Română, 1997.
- Barbosa, Octavian, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridiane, București, 1976.
- Cosma, Viorel, *Lexicon- Muzicieni din România*, vol. VII, Editura muzicală, București, 2004.
- Florea, Vasile, *Th. Aman*, Editura Meridiane, București, 1972.
- Florea, Vasile, *Arta românească modernă și contemporană*, Editura Meridiane, vol. II, București, 1982.
- Francastel, Pierre, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972.
- Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 1991.
- Georgescu, Mihai Petru, „Lucrări inedite ale sculptorului Gh. Stănescu”, în *Materiale de istorie și muzeografie*, vol. XXIII, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2014.
- Goldsheider, Cecile, *Rodin 1886-1917*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1968.
- Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, 1973.
- Lhote, André, *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971.
- Majuru, Adrian; Olariu, Elena, *Istoria fizionomiilor urbane - de la copilărie la senectute*, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2017.
- Opreșcu, George, *Sculptura românească*, Editura Meridiane, 1965.
- Prut, Constantin, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Editura Polirom – Colecția de artă, București, 2016.
- Teodorescu, Virgiliu, „Informații referitoare la activitatea sculptorului I.C. Dimitriu-Bârlad”, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, vol. XVIII, București, 1987.
- Vlasiu, Ioana (coord.), Barbu, Virginia; Beldiman, Ruxanda; Cărbăș, Irina; Nițiș, Olivia; Ionescu, Adrian-Silvan; Stavilă, Tudor; Șotropa, Adriana; Teacă, Corina; Vida, Gheorghe, *Dicționarul sculptorilor din România: secolele XIX-XX*, Institutul de Istoria Artei „George Opreșcu”, Editura Academiei Române, București, 2012.

PEISAJELE LIGIEI MACOVEI

dr. Nazen Peligrad¹

Motto:

...„Liniile în tuș pipăie irealitatea sau pun în partitură nostalgiile, extatismul, depărtările, umbra, valul, vuietele pădurii și altele ca acestea, atât de specific poetului”...

Ligia Macovei²

Abstract: Ligia Macovei's creation is a significant one within the patrimony of the Bucharest Municipality Museum, being exhibited in the memorial house sheltering an important collection donated by Ligia Macovei and her husband, diplomat and architect Pompiliu Macovei. Among the interesting works, the artist left behind illustrations of poems written by Mihai Eminescu and Tudor Arghezi.

Keywords: "Ligia and Pompiliu Macovei" Collection, donation, memorial museum, book illustration, graphics.

Creația Ligiei Macovei este una însemnată, în cadrul patrimoniului Muzeului Municipiului București, fiind expusă în mare parte la casa memorială care îi poartă numele. Reprezentantă de seamă a artei românești contemporane, arta ei a reușit să-și păstreze spontaneitatea culorii și a liniei. Artista a găsit bucuria, dragostea și omenia de a crea și de a lăsa posterității o artă vie, încărcată de simboluri și transcendențe metafizice, care ne încântă ochiul și inima.

Ligia Macovei s-a născut pe 18 iulie 1916, la București. A urmat cursurile Liceului „Carmen Sylva” din București, absolvind în anul 1934, apoi s-a înscris la Școala de Belle-Arte din Capitală, la Secția de artă decorativă, avându-i ca profesori pe: Jean Alexandru Steriadi, Costin Petrescu (o scurtă perioadă), Cornel Medrea, Cecilia Cuțescu Storck și arhitectul Horia Teodoru. În anul 1939, Ligia Tomescu s-a căsătorit cu Pompiliu Macovei, frecventând elita societății bucureștene și a cercurilor de artiști. Între anii 1940 și 1942, artista a călătorit în Austria, Germania, Italia și Elveția (Olariu, 2018, pp. 15-17). A fost o oportunitate pentru a vizita muzee, pentru a-și îmbogăți maniera de lucru prin schițele și lucrările elaborate în această perioadă. Studiile anatomice au devenit o preocupare reală, mai ales după ce a vizitat Italia. În perioada 1941-1942, Ligia Macovei a expus guașe, acuarele, desene în peniță și creion la Veneția, la Galleria del Cavallino. Aprecierile nu au întârziat să apară, iar galeristul și colecționarul Carlo Cardazzo i-a achiziționat câteva lucrări. Reîntoarsă în țară, în 1943, a participat la Salonul oficial de pictură de la București cu lucrări legate de viața copiilor. În anul următor a expus din nou la Saloanele de pictură și grafică din București, primind premiul Anastase Simu. După 23 august 1944, a devenit colaboratoare la presa de stânga a vremii (*România Liberă*, *Veac*

1. **Dr. Nazen Peligrad**, pictor și istoric, având peste zece ani de experiență profesională de curator și coordonator academic. În prezent este muzeograf la Pinacoteca Bucureștiului; nazen.peligrad@gmail.com.

2. Constantin Ciopraga, *Cronica*, nr. 16, 19 aprilie 1985.



Ligia Macovei

Autoportret
Foto: Cristian Oprea

Nou, Scânteia Tineretului, Urzica, Flacăra etc.), făcând afișe propagandistice. A făcut parte din echipele de artiști care au mers în fabrici, uzine și pe șantierele de construcții, unde a făcut schițe în maniera noii ideologii politice. După 1966, creația artistei a început să se depărteze de arta de propagandă a partidului comunist, îndreptându-se către ilustrațiile de carte.

Printre cele mai frumoase și elocvente serii de ilustrații de carte sunt cele dedicate lui Mihai Eminescu și Tudor Arghezi. Din anul 1950, începea lucrul pentru ilustrarea poemelor eminesciene, realizând: albumul „Somnoroase păsărele”, la Editura Tineretului, în 1954; „Poezii” la Editura pentru literatură, în 1964; „Gedichten” la Editura Meulenhoff, Armsterdam, în 1968; „Poezii/ Poems”, Ediție bilingvă, Editura Dacia, 1980; „Poezii”, Editura Ion Creangă.

În anul 1970 apărea volumul „Poezii” al lui Tudor Arghezi, ilustrat de Ligia Macovei, la Editura Minerva; în 1976, „Poezii alese”, Editura Universității Princeton, SUA.

În anul 1979, Ligia Macovei a câștigat premiul I la Concursul „Cântarea României”.

Soții Macovei au făcut donații semnificative statului român (cărți, reviste, obiecte de artă populară, decorativă, artă plastică). În anul 1990, cei doi au donat Primăriei Municipiului București casa în care au locuit, peste 1756 de obiecte și peste 8000 de cărți. Din 31 martie 2002, casa memorială „Ligia și Pompiliu Macovei” a fost deschisă publicului. Este o metaforă pe care artista a folosit-o cu îndemănare în opera sa: *Nădejdea rezistând tuturor cataclismelor, nădejdea care se furișează* (Peleanu, 1966, pp. 11-12). Desenul este piesa de rezistență a creației artistei, iar perioada pe care a petrecut-o în străinătate a însemnat însușirea unor abilități în fluidizarea petelor de culoare, cu tușe elaborate, volume expresive, raporturi tonale echilibrate, distribuite pe suprafața spațiului compozițional.

Peisajul este o temă predominantă în opera Ligiei Macovei, în care sunt surprinse diferite colțuri de natură, cu arhitectură variată, unde rafinamentul



Arbori la Copăcenii
Foto: Cristian Oprea



Călin III
Foto: Cristian Oprea



Lacul albastru al codrilor
Foto: Cristian Oprea

limbajului plastic atinge principiul de unitate și diversitate. Fie că sunt în ulei pe pânză, acuarele pe hârtie sau monotipuri cu intervenții de guașă și tuș, peisajele sunt pline de culoare, amintind de expresionismul german, prin tușele vibrante, viguroase de multe ori, prin care răzbate albul grundului, cu suprafețe ferm delimitate (*Case și grădini*, ulei pe carton pânzat, 35 x 27,5 cm, nr. inv. 100; *Peisaj cu pod*, ulei pe carton, 50 x 35 cm, nr. inv. 101; *Peisaj cu barcă*, ulei pe carton, 50 x 34,5 cm, nr. inv. 102; *Parc*, ulei pe placaj, 34,5 x 50,3, nr. inv. 103 etc.) sau pline de melancolie, cu tonuri sumbre ca în *Autoportret*, ulei pe carton, 61 x 50 cm, nr. inv. 108. Chipul îngândurat al artistei, acoperit pe jumătate de mâna ei dreaptă și cu coatele sprijinite pe o masă de lemn, dă o stare de apăsare. Fundalul are copaci goi, cu crengi ascuțite, cu o dinamică liniară care pornește de la masa redată în perspectivă, se continuă cu verticalitatea trunchiurilor și zonele cromatice orizontale de griuri, ocru, rozuri și brunuri care compun planul tridimensional. Este o lucrare a unei introspecții care vorbește indirect prin fundalul cromatic existențial, despre pustietatea unei lumi care pare că nu aduce nimic bun.

Acuarelele au o prospețime dată chiar de tehnica în sine, unde tonurile liniare pierd din vigoare, umbrele și modelele se îmbină armonios și interesul pentru detaliu este mai prezent (*Arbori la Copăcenii*, acuarelă pe hârtie, 32 x 41,5 cm, nr. inv. 187; *Portul Dubrovnic*, acuarelă pe hârtie, 47,5 x 60,5 cm, nr. inv. 189; *Boka Kotorska*, acuarelă pe hârtie, 41,5 x 55,5 cm, nr. inv. 188 etc.).

O lucrare plină de tonalități cromatice vibrante este și *Grup de țărânci*, guașă pe hârtie, 50,5 x 70 cm, nr. inv. 140. Centrul de interes îl reprezintă grupul de țărânci îmbrăcate în port popular, cu capetele acoperite de basmale colorate și cu coșuri împletite în mâini. Toată atmosfera este animată de tușele vii de culoare care se armonizează și de micul grup de țărânci. Tonurile reci din fundal susțin cromatic exuberanța tonală din prim-plan. Trăsăturile fizionomice nu sunt individualizate, interesul fiind exclusiv orientat către peisajul cromatic și raporturile între suprafețele compacte, suprapunerile grafice sau laviurile alternate cu albul hârtiei.



Revedere
Foto: Cristian Oprea



Târziu de toamnă
Foto: Cristian Oprea

Inovatoare în privința tehnicii folosite este și combinarea monotipurilor³ (*Ibidem*, p. 26) cu intervenții de guașă și tuș pe hârtie, obținând plasticități cromatice neobișnuite și compoziții îndrăznețe, așa cum vedem în ilustrațiile pentru operele lui Eminescu sau ale lui Tudor Arghezi (Mihai Eminescu: „Călin III”, „Lacul albastru al codrilor”, „Frumoasă-i”, „Deșertul cel de gheață”, „Revedere” etc. și Tudor Arghezi: „Târziu de toamnă”, „Cântec mut”, „Inscripție pe Biblie”, „În grădina-n care scriu”, „Transfigurare”, „Parada”, „Crucea Veche”, „Cuvinte stricate” etc.). Pitorescul și valoarea poetică se metamorfozează în povestea din poveste a Ligiei Macovei prin straturile de culoare subțiri sau dense, cu tonalitățile cromatice pline de poezie ale viziunii scenografice a acestor ilustrații. Bogăția melodică a versurilor celor doi poeți a fost convertită în spații plastice în care laviurile suprapuse au căpătat senzualitate, sugestivitate, îmbinate cu limbajul personificării (Mihai Eminescu: „Călin III”, „Scrisoarea a IV-a”, Tudor Arghezi: „Transfigurare”, „Cuvinte stricate”, „Închinăciune” etc.). Ilustrațiile pentru opera lui Eminescu au însemnat transfigurarea versului în linie și culoare expresive. Lejeritatea tușei ei a surprins „Luceafărul” asemeni unei stele polare îndepărtate, a cărei strălucire imaculată este pusă în raport cu partea lumească redată prin Cătălina. Fatalitatea timpului din „Trecut-au anii”, cu fața brăzdată de încercările nesfârșite ale acestei lumi, sau bătrânul dascăl din „Scrisoarea I” se conturează din fluiditatea liniei, într-un context complex de conținuturi de viață. Simbolul și metafora au căpătat acorduri poetice de înaltă valoare hermeneutică prin contribuția artistică proprie a Ligiei Macovei. Eugen Schileru, Vasile Nicolescu și Dan Hăulică au vorbit despre înțelegerea naturii eminesciene și despre dialogul vizual simbolic al fluidității compoziționale (Macovei, 1978). Desenul ei intelectual transmite stări de melancolie, definind relația dintre om și natură, prezentă în poemele lui Arghezi, printr-un desen incisiv și aspru.

3. În jurul anilor 1960, Ligia Macovei a experimentat frotajul, datorită multitudinii de plasticități și expresivități cromatice.

Tehnica monotipului redă fluiditatea materiei în spațiu descriind, prin catifelarea culorii și expresia desenului, înțelegerea ireversibilității timpului. Interesul pentru spațiu s-a manifestat prin respectul pentru calitatea tonală a contrastelor de culoare, a suprafețelor compoziționale care nu se mai definesc prin perspectiva liniară, ci a întrepătrunderilor cromatice. Acestea sunt doar câteva observații de stil legate de ilustrațiile operelor lui Mihai Eminescu și Tudor Arghezi.

Ionel Jianu surprindea puterea desenului artistei într-un mod elocvent în „Semnalul” din 5 decembrie 1947: *E un desen sigur, continuu, fără ezitări, curgător, plin de semnificații, spiritualizat, lipsit de podoabă, un simplu grafic care își desfășoară dantela subțire și arabescul liniar dând o deosebită putere de sugestie albului hârtiei...* (Apud Bușneag, 1987, p. 12).

Creația Ligiei Macovei este o călătorie în timp, definitivată într-un context social dur al societății românești din a doua jumătate a secolului trecut.

Prin avantajul de a avea soțul diplomat și porțile străinătății deschise, artista a putut evolua frumos și cursiv, pentru a lăsa posterității o operă elegantă, delicată, presărată pe alocuri cu ironie fină, sarcasm la adresa moravurilor societății în care a trăit, perpetuate, de altfel, din generație în generație.

În pleiada artistelor române, Ligia Macovei apare ca o pată de culoare neastâmpărată și sugestivă care vorbește, prin tușe energice și un desen sensibil, despre omenia personajelor și dragostea ei pentru natură.

BIBLIOGRAFIE:

Bușneag, Olga, *Ligia Macovei*, Editura Meridiane, București, 1987.

Ciopraga, Constantin, *Cronica*, nr. 16, 19 aprilie 1985.

Macovei, Ligia, „Itinerar eminescian”, *Secolul XX*, nr. 205-206, 1978.

Olariu, Elena, *Ligia Macovei, între senzorial și intelectual, între culoare și linie*, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2018.

Peleanu, Geogeta, *Ligia Macovei*, Editura Meridiane, București, 1966.

ATELIERUL ARTISTULUI CA SPAȚIU SACRU¹

Theodor Aman, *Atelierul artistului* (u/p, 1885; Muzeul „Th. Aman”, inv. 10)

Greta Șuteu²

Abstract: Theodor Aman (1831-1891), the one who introduced most of the genres in Romanian painting, marked the debut of the *studio scenes* which, although considered genre scenes, deserve a special approach as they have enjoyed important representations covering all the painter's stages of creation. The studio can be considered almost a character, the creator's constant partner, and a very accurate witness of the realities in various illustrated moments, but also an objective barometer in Aman's stylistic evolution.

The works in the Theodor Aman Museum patrimony are eloquent for perceiving the spectacular rise of the artist from his realistic beginnings, when he hinted at Courbet's influence, up to the pre-Impressionism shown in the last studio sequences. Moreover, his *Studios* are inestimable documents “speaking” to anyone about the life of those moments, about the atmosphere, fashion, customs, about family, about the way Aman used to work approaching the act of creation. We find out information about Bucharest in those times, about how the interiors – especially the artist's studio – were set, what was Aman's social status, what activities were going on there. The *Studios* represent the most efficient “counsellor” in remaking the epoch, helping the on-lookers go back from one century to another, while more easily penetrating the fascinating 19th century.

Key words: Theodor Aman, painting, creator, creation, artist's studio, holy space.

Atelierul artistului poate fi asimilat aproape unui jurnal personal și este o prezență recursivă în opera lui Theodor Aman, începând cu atelierul parizien din timpul studiilor și finalizându-se într-un veritabil regal creator, cu scenele din celebrul atelier al casei pe care a construit-o pe strada Clemenței. Indiferent unde și când sunt pictate, scenele de atelier au în comun un concept, care le unifică și le leagă identitar de Aman. În fiecare dintre ele, artistul își repictează cu mare fidelitate tablourile existente în acel moment, *Atelierele* sale – tablouri în tablou, devenind „fotografiile” pe care artistul le face periodic operelor sale în scop mnemonic. Această caracteristică transformă *Atelierele* într-un instrument foarte eficient pentru datarea lucrărilor sau asimilarea lor unei perioade restrânse, dar și pentru identificarea unora al căror parcurs în timp ne este necunoscut.

Întâmplarea face ca patrimoniul Muzeului „Theodor Aman” să conțină, poate, cea mai spectaculoasă secvență din atelierul artistului, pe care, dincolo de realizarea tehnică, profunzimea conceptuală o transformă într-o capodoperă fascinantă și indiscutabilă. Lucrarea nu este nici semnată, nici datată, dar, indiferent de gradul de rigurozitate cu care tratează ansamblul, artistul își repictează și aici cu mare atenție și fidelitate tablourile expuse în acel moment pe pereți. Recunoaștem

1. Articolul a apărut fragmentar în revista *Contemporanul*, nr. 8 (821), august 2020.

2. Greta Șuteu este istoric de artă; din 2014, muzeograf MMB – Muzeul „Theodor Aman”. Între 2010 și 2016 a fost cadru didactic asociat, Universitatea București, Facultatea de Istorie, Secția Istoria Artei. Publică în mod curent articole pe teme de istoria și teoria artei, participă la sesiuni de comunicări, organizează expoziții în cadrul Muzeului „Theodor Aman”; greta.suteu@yahoo.com.



Atelierul artistului

Foto: Cristian Oprea

fără tăgadă aproape fiecare tablou și îl putem încadra într-o anumită perioadă, ghidându-ne după cele date. De exemplu, în scena noastră este foarte vizibilă o lucrare celebră a lui Aman, *Țigancă*, aflată la M.N.A.R. (inv. 580), semnată și datată 1884. Această certitudine ne ajută să plasăm lucrarea nu mai devreme de 1884 și, cel mai probabil, nu mai târziu de 1885. Dacă dilema datării este, cumva, rezolvabilă, cu o marjă de eroare redusă, o altă necunoscută așteaptă să fie elucidată. Tabloul, enigmatic și derutant, a fost mereu considerat neterminat. Începând cu inventarul³ făcut în 2 iunie 1904 în prezența doamnei Aman și a lui Costin Petrescu, ca reprezentant al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în care la pagina 3, poziția 24 este trecut: „*Atelierul artistului (personagele nesfârșite)*” și până astăzi, în întreaga ei existență lucrarea a trecut drept neterminată.

Poate a venit momentul unei alte abordări. Dacă aceasta ar fi fost singura lucrare a lui Aman ce pare nefinalizată, am fi preluat informația ca atare. Faptul că există mai multe lucrări cu o astfel de aparență înșelătoare trebuie, totuși, să ne dea de gândit, așa încât suntem tentați să considerăm *Atelierul* ca intrând mai degrabă în categoria *non-finito*, artificiu ales intenționat de artist pentru transmiterea unui anume mesaj. Apelul la *non-finito* ne implică direct, ne invită la meditație și fiecare dintre noi are dreptul să găsească o dezlegare a mesajului ascuns, bazată pe propriile argumente. Această invitație de implicare în opera de artă făcută receptorului este, poate, latura cea mai fascinantă a artei moderne și Aman își dovedește încă o dată modernitatea și avansul spiritual pe care-l are în raport cu contemporanii săi.

3. *Inventarul de tablouri și obiecte de artă ale decedatului pictor Theodor Aman*, anexă la Actul de vânzare nr. 5107 / 4 iunie 1904 (Arhiva Muzeului „Theodor Aman”).

Primul nivel de receptare

Vom propune aici două interpretări, fără pretenția epuizării variantelor posibile, lăsându-i privitorului libertatea de a alege sau de a dialoga el însuși cu creatorul și de a-și plăsmui propria poveste. Prima variantă este cea directă, în care ținem seama doar de ceea ce ne oferă imaginea propusă. Suntem în fața unei scene de gen, reprezentând un colț din atelierul artistului, aflat în actualul muzeu. Pot fi recunoscute mobilele aflate și acum aici, dar și majoritatea tablourilor expuse pe pereți. Central se află șevaletul poziționat cu pânza spre fereastră, iar în fața lui este așezat Aman, care pictează, înconjurat de oaspeți – unii reprezentați clar, alții doar sugerați, care participă la procesul de creație ca la un spectacol al cărui personaj principal este artistul, cel care, cu o infinită generozitate, permite publicului accesul la tainele la care, în mod normal, doar atelierul de creație este martor. În spatele pictorului, spre dreapta, este reprezentat foarte fidel un bărbat care privește spre șevalet. În jurul unei mese poziționate în extrema dreaptă stau trei doamne, dintre care una în rochie neagră este pictată integral, a doua are doar capul finalizat, corpul fiind sugerat, iar a treia este redată sub forma unei imagini neclare, blurate. În restul atelierului se intuiesc diverse personaje, rămase în stadiul de eboșă, inclusiv o fetiță așezată pe dușumea, în fața șevaletului. În plan secund stânga, în dreptul unui scaun, este evidentă o pată albă, fără o formă recognoscibilă, rămasă la nivelul grundului de preparare, care anunță un eventual personaj absent sau în curs de realizare. Acest amestec de zone finalizate și zone în curs de finalizare, avându-l în centru pe artist lucrând, poate fi interpretat ca o ilustrare a procesului de creație, aflat în desfășurare, dar și ca o invitație. Suntem acceptați să fim martorii acestui proces și luăm parte la desăvârșirea actului artistic. Dacă ni se prezenta un tablou finalizat, noi nu mai eram participanți din interior, ci doar privitori din exterior, departe de tainele ascunse în profunzimile operei de artă.

Al doilea nivel de interpretare

O a doua variantă presupune un bagaj suplimentar imaginii oferite în tablou. Cheia se află în casă. Casa lui Aman (actualul muzeu), gândită de artist în integralitatea ei, urmărește, de la exterior la interior, un program coerent, materializat în mesaje, revelate prin intermediul simbolurilor. Simbolurile sunt ascunse în elementele ce par pur decorative, doar că în această casă, care este în sine o operă de artă, nimic nu este pur decorativ. Totul trebuie privit ca o provocare adresată rațiunii noastre. Nu vom dezvolta aici toate componentele programatice ale casei. Ne vom raporta doar la mesajul principal, construit piesă cu piesă din mesajele secundare. Casa este guvernată de ideea de nemurire și „citind” cu atenție și răbdare mesajele împletite într-o amplă narațiune, putem afirma că Aman ne propune aici o rețetă a nemuririi. Programul casei se dezvoltă pe un palier independent de cel al picturii și din acest motiv am afirmat la început că scena de atelier pe care o analizăm este cea mai spectaculoasă. Ea poate fi asimilată în programul casei, dacă acceptăm să o privim ca pe o trimitere la ideea de nemurire. Din fericire, scena noastră de atelier vine să deslușească această rețetă a nemuririi.

În imaginea propusă frappează de la bun început claritatea și rigurozitatea cu care sunt repictate tablourile aflate pe pereții atelierului. Ele reprezintă însăși Creația. Creația este cea care aduce nemurirea. Cui? Creatorului lor – Aman, pe care-l recunoaștem în mijlocul atelierului – locul creației. Suntem invitați să



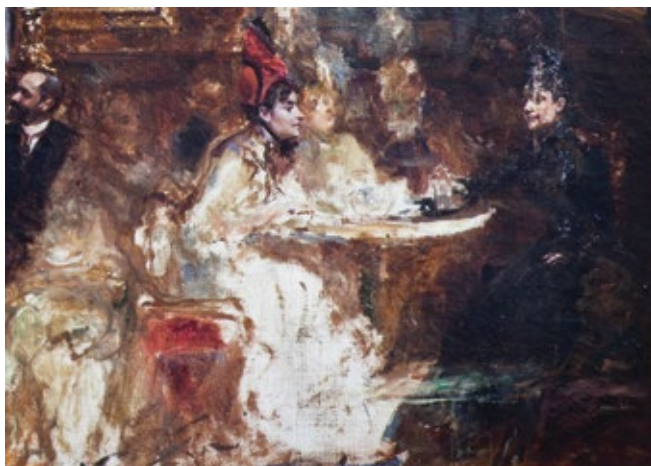
Frații
Detaliu

percepem acest spațiu ca pe un *loc special*, în sens platonician, un loc care nu poate fi determinat prin limite, dar este locul cu calități roditoare în care se formează materia: *...există locul, care este veșnic, nefiind supus nimicirii, și care dă loc de așezare tuturor celor care se nasc, putând fi perceput fără ajutorul simțurilor, printr-un fel de raționament hibrid, dar fiind ceva greu de crezut. El este de bună seamă cel pe care îl vedem ca într-un vis, atunci când spunem că tot ceea ce există trebuie neapărat să se aștepte într-un anumit loc și să ocupe un anumit spațiu, căci ceea ce nu este nici undeva pe pământ, nici undeva prin cer nu e nimic* (Platon, 1993, p. 167).

Suntem, așadar, în fața unui loc fără limite fizice sau temporale. Invitându-ne să pătrundem în acest loc, Aman, în spirit platonician, ne deslușește calea spre însăși lumea creației, făcând apel la rațiunea și la capacitatea noastră de a depăși forma, spre a pătrunde în lumea ideilor pure.

În spațiul propus doar două personaje mai sunt finalizate. În dreapta, așezat lângă artist, un bărbat privește cu interes către pânza la care se lucrează. Este Iorgu Aman, fratele artistului, decedat pe 24 august 1882 la București. Așadar, în momentul pictării acestui tablou, Iorgu nu se mai afla în lumea reală, ci plecase în lumea veșnică și nu mai exista decât în memoria celor rămași, iar memoria lui Aman îl ia și pe fratele său în nemurire. Al doilea personaj finalizat, doamna în negru așezată la masă, este Maria Aman, soția lui Iorgu, decedată în 1867. Este îmbrăcată în negru nu pentru că ar purta doliu, ci pentru că așa erau înmormântate femeile măritate. Pictorul o finalizează tocmai pentru că nu mai este vizibilă în viața materială, proiectând-o în culoarul veșniciei, unde și-a câștigat un loc alături de soțul ei, datorită faptului că au făcut vremelnice parte din viața pământească a nemuritorului Theodor Aman.

Un alt personaj recognoscibil este doamna așezată la masă, în stânga. Are capul finalizat, astfel încât putem intuit că personajul o înfățișează pe doamna Aman, care pare să aibă asigurat un loc în veșnicia artistului, favoare pe care acesta i-o face, ținând seama de statutul ei de soție a lui Theodor Aman. Corpul ei rămâne cu bună știință nefinalizat tocmai pentru a sublinia faptul că nu aparține încă lumii din care fac parte cumnații ei. Este vie, trăiește în lumea materială, dar are asigurat „pașaportul” pentru nemurire.



Soția și cumnata
Detaliu

Celelalte personaje existente în atelier sunt doar sugerate. Nu se încadrează în discursul privitor la nemurire. Se află acolo doar pentru a ne facilita nouă înțelegerea faptului că în tablou sunt ilustrate două lumi diferite – lumea reală/ materială și lumea imaginară/ sensibilă. Sunt vii, sunt anonimi, sunt trecători vremelnici prin viața și atelierul creatorului. Prin extensie, putem spune că suntem chiar noi. De acolo, din timpul lui, Aman ne-a reprezentat și pe noi, anonimii care trec zilnic prin atelierul lui, mereu și mereu alții. Este remarcabilă răsturnarea procesului de percepție: lumea materială este doar sugerată, intuită și devine vizibilă lumea ideilor, lumea sensibilă.

Atenția ne este dirijată spre stânga, unde, pe un scaun, tronează un gol, o zonă complet nelucrată, rămasă la stadiul de grund de preparare. Analizând poziția artistului, ne dăm seama că acolo este locul modelului, al muzei inspiratoare, dar locul modelului este gol. Golul vizibil trimite la ideea de *non creato* și la faza în care materia nu s-a supus încă operei ordinatorie a formei. *Non creato* (categorie în care este asimilat Iisus) presupune generare prin putere divină și nu creație umană, astfel încât, făcând legătura cu Creația și Creatorul reprezentate de Aman în această scenă, realizăm că doar munca și educația nu sunt suficiente în plăsmuirea capodoperei. Este nevoie de ceva ce vine din exterior, este un dat, pe care doar cei aleși îl primesc, este harul și acesta are origine divină. În golul lăsat de Aman în compoziție sălășluiește însuși Dumnezeu și fără El nimic din ceea ce vedem nu ar fi existat. Prezența divină este marcată și prin poziționarea în atelier a unui element care în mod firesc nu-și află rostul acolo. În fața ușii de intrare este așezată o coloană secționată. Gândul ne duce la cele două coloane așezate la intrarea în Templul lui Solomon, care fac demarcația dintre spațiul profan de la exterior și spațiul sacru din templu. Coloanele nu sunt identice, ci au capiteli diferite. Din poziția în care suntem, putem vedea doar o coloană și atunci artistul apelează la un artificiu, secționând coloana. Reprezentând-o fără capitel, sugerează ambele coloane – Iachin și Boaz. Se realizează, astfel, o separare de spații: dincolo de ușă domină spațiul profan, iar atelierul, ca loc al creației, este văzut de artist ca spațiu sacru, eternizat prin grația divină. Aman joacă pentru noi rolul îngerului care a marcat cu trestia detaliile



Non creato
Detaliu



Coloană
Detaliu

templului ierusalimitan, copie a Ierusalimului ceresc, doar că pictorul folosește pensula ca instrument determinant și revelator al spațiului sacru pământean, copie a arhetipului celest.

Iată-ne, așadar, în fața uneia dintre șaradele lui Aman, șaradă ascunsă în această lucrare, ce poate fi privită și ca un experiment tehnic și conceptual, în care rigoarea academistă se îmbină cu sugestia impresionistă, invitând privitorul să mediteze și să încerce să interpreteze propunerile creatorului.

BIBLIOGRAFIE

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 2005.

Ioan, Augustin, *Întoarcerea în spațiul sacru*, București, Editura Paideia, 2004.

Manolescu, Anca, *Simbolica spațiului în răsăritul creștin*, București, Editura Paideia, 2002.

Platon, *Timaios*, București, Editura Științifică, 1993.

Arhiva Muzeului „Theodor Aman”.

SCHIȚE PENTRU ETERNITATE – „PAUZE” ȘI DESENE PREGĂTITOARE ALE MAESTRULUI GHEORGHE TATTARESCU, AFLATE ÎN PATRIMONIUL MMB

dr. Liana Ivan-Ghilia¹

Abstract: Sketches preserve, like no other documents, indicatives of a painter's skill and intelligence. It is the case with a few inedited sketches by the Romanian 19th century painter Gheorghe Tattarescu. These sketches, traditionally called “*pauses*” by church painters, were used in wide scale church wall paintings. Tattarescu's “*pauses*” are even more interesting, as he was a pioneer of “occidentalizing” Romanian Christian Orthodox mural painting.

Keywords: Romanian Orthodox mural painting, sketches, Occidental art training.

Sub penelul lui Gheorghe Tattarescu, personajele biblice au dobândit consistența certitudinilor pe care le caută, uneori, conștiința hrănită de idealuri. Picturile sale bisericești au deschis orizonturi nemaîstiute până atunci, în zidurile opace ale lăcașurilor de cult muntenești. Prea „vaticanești” pentru unii, elementele de noutate introduse de Tattarescu în lucrările sale murale se prefigurau, de fapt, din modernitatea Școlii de zugrăvie de la Buzău; după veacuri de reluări și perpetuări ale canoanelor bizantine inevitabil secătuite, adesea, prin mediocritatea executanților, de seva lor valorică ancestrală, la Buzău, în prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea, se simțea nevoia antrenării învățăcelilor în tainele picturii sacre, prin includerea...



*Iisus Pantocrator (pauză) - laviu siena,
cu pensula, pe hârtie ocru;
152,5 x 95,5 cm, (detaliu)
Foto: Cristian Oprea.*

portretisticii în sfera de studiu. Era, aceasta, evident, o tendință convergentă cu evoluțiile estetice ale momentului și cu deschiderea spre Occident, cu o optimizată înțelegere a culturii apusene, cu nevoia completării datelor locale prin aporturi europene insuflate de noile centre de influență. Chiar înainte ca Franța să preia primul civilizator al continentului nostru, aprecierile superlative ale unor români importanți – pentru evoluția artelor românești – se îndreptau către Italia, desigur în contextul valorizării sorginții latine a românismului (incontestabila „*insulă de latinitate*”). Gheorghe Asachi, de pildă, declara: *Dorința de a atinge fântâna cercărei*

1. Dr. Liana Ivan-Ghilia, licențiată în filologie (1986), istoria și teoria artei (1995), doctor în filologie (2003), autor de texte literare, traduceri, articole, cu experiență de peste douăzeci de ani în activități editoriale și participări la expoziții organizate în cadrul MMB, unde deține funcția de muzeograf; ivanliana950@gmail.com.

filologice și amorul pentru lucrurile antice m-au îndemnat, încă din cele întâi a mele junete, a merge la Roma cea mărită. (Apud Ispir, 1984, 65) Confirmarea preocupării pentru înnoirea limbajului artei ecleziastice autohtone vine din actul încurajării instrucției culturale occidentale a tinerelor talente (precum avea să devină Nicolae Grigorescu; precum a fost precursorul Gheorghe Tattarescu, format inițial de unchiul și totodată părintele său adoptiv², Nicolae Teodorescu – îndrumător al elevilor Școlii de zugrăvie de la Buzău³).

Tattarescu ajungea la Roma cu sprijinul Episcopiei Buzăului – prin implicarea directă a episcopului Chesarie al Râmnicului, om „cult, patriot, luptător înfocat pentru progres” (conform descrierii lui Jacques Wertheimer-Ghika). Anii petrecuți în capitala artelor italiene, 1845-1851, au fost, într-adevăr, esențiali pentru pictorul Gheorghe Tattarescu; același biograf, Jacques Wertheimer-Ghika, sintetiza: *Tattarescu plecase din Buzău în 1845, cu o pregătire rudimentară pentru un om instruit. La întoarcerea sa, în 1851, el vorbește și scrie curent trei limbi: română, franceză și italiană. (...) În timpul studiilor a făcut cunoștință cu așii picturii și a învățat să distingă stilul epocilor. Printre cărțile sale expediate de la Roma în țară, se găsesc operele unor clasici ai literaturii ca: Homer, Plutarh, Dante Alighieri, Petrarca și Torquato Tasso, pe care le-a citit.*

El a contemplat capodoperele Antichității, ale Renașterii, ale Barocului în arhitectură, sculptură și pictură, și a vizitat majoritatea galeriilor renumite ale Europei.

Pornind din ținuturile partiarhale ale Buzăului, a văzut Herculanum și Pompei răsărind de sub lava Vezuviului, a călătorit cu vaporul cu aburi și cu trenul cu aburi, a observat și s-a interesat de telegraful optic, de telegraful electric. A vizitat expozițiile industriale din Italia și cea mai grandioasă de atunci, cea de la Londra; a văzut animalele cele mai rare și cele mai stranie, necunoscute atunci în țară.

Pe scurt, „zugravul de subțire” Tattarescu revine în țară cu o cultură care îl situează în primele rânduri ale reprezentanților intelectualității noastre de atunci. (Wertheimer-Ghika, pp. 104-105)

Recontextualizând seria capodoperelor lăsate nouă moștenire de marele deschizător de drumuri în arta românească modernă (prin pictura sa de șevalet, prin inovațiile tehnice și stilistice aduse în pictura murală, prin contribuția la fondarea învățământului artistic românesc și a primei pinacotechi bucureștene, prin exemplul personal de instructor dedicat al generațiilor mai tinere de artiști, prin amenajarea casei sale – atelier, devenită muzeu) – care a fost Gheorghe Tattarescu, – trebuie să evocăm, științific și subiectiv, în același timp, o epocă fascinantă prin capacitatea ei formativă: o perioadă exemplară pentru ceea ce poate însemna (istoricește) victorie, reușită – în geneza unui neam, a unui popor. În Vest erau civilizația, universitățile, academiile, monumentele, muzeele; spre Răsărit, pe meleaguri danubio-carpatine, în prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea, zilele de trudă pașnică încă alternau cu tensiunile invaziilor, când singurul refugiu, în vâltoarele tăvălugurilor militare (ce nu țineau cont de vreun criteriu al evoluției omenești, aducând în cotidian atrocități greu de imaginat), era Credința – ea, singura, oblăduind bruma de cultură locală

2. În 1826, Smaranda și Mihai Tattarescu, părinții pictorului, mureau, răpuși de ciumă. Copiii, Gheorghe și fratele său cu cinci ani mai tânăr, Dumitru, au fost adoptați de unchiul lor, Nicolae Teodorescu, apreciat „zugrav” de biserici.

3. Școala de „zugrăvie” de la Buzău a fost înființată de Episcopul Chesarie, în anul 1831.



Profeții Isaia și Ilie (pauză)

Laviu siena, cu pensula, pe hârtie ocru

152,5 x 95,5 cm.

Foto: Cristian Oprea.

și zestrea de tradiții. Nu numai că este explicabil cum, în acele condiții, opere de artă se realizau puține, dar este chiar uluitor că exista, totuși, preocupare pentru creația artistică – nu atât spre desfătarea oamenilor „de rând”, cât mai ales întru slava divină, pentru „viața de apoi” și împlinirea existenței într-un *Dincolo* care să contrabalanseze neajunsurile, să refracte, ca în oglindă, dificultatea faptului de a fi în *Lume*, printr-o contrapondere eshatologică beatifică, reconfortantă. Unii călători străini, descriind Valahia medievală, menționaseră fastul veșmintelor și al podoabelor, bogăția festinurilor și, prin contrast, precaritatea locuirii în construcții provizorii, bune de ars din calea năvălitorilor (sau *de către* năvălitori), în vreme ce oamenii, sub amenințarea permanentă a restriștilor, erau pregătiți oricând să-și adune în grabă bruma de bunuri și să ia calea munților protectori. Așa fusese pe timpul vechilor voievozi, când Câmpia Română era presărată cu bordeie dintre care răsărea câte o turlă de biserică; la fel a rămas Bărăganul în nu prea îndepărtatul veac al nouăsprezecelea. *Valahia* – consemna James Caterly, în lucrarea sa „*Românii*” tradusă în românește de Eugen Lovinescu – (...) *a fost în totdeauna un loc de întreținere însemnat al drumurilor Orientului. Acestei situații i-a datorit ea multă vreme soarta ei nenorocită, disputată de puterile dușmane ce o înconjurau și neîncetat călcată în picioare de armatele vrăjmașe* (...) (Caterly, 7)

Spre a-și salva copiii, tatăl și unchiul lui Gheorghe Tattarescu au trăit tensiunea unor evenimente ce amintesc de episoadele *Fugii în Egipt* și *Uciderii pruncilor*: pe vremea lui Tudor Vladimirescu, în mai 1821 grecii lui Ipsilanti omorau la Focșani vreo nouăzeci de turci din cetatea Brăila, veniți în căutare de provizii și refugiați în mănăstirea Sf. Ioan. Dar, după moartea lui Tudor și fuga lui Ipsilanti, turcii se întorc și se răzbună, jefuind și omorând. Locuitorii Focșanilor se refugiau prin schituri îndepărtate însă și acolo erau ajunși și uciși în cazne, așa cum s-a întâmplat la schitul Găvanul din districtul Buzău. Ca și în vremea năvălirilor barbare ultimul ascunziș erau munții Vrancei.

Nicolae Teodorescu cu soția și copiii, cu sora și cumnatul său, Mihai Tattarescu, sînt printre fugari. În octombrie 1820 Smaranda Tattarescu născuse primul ei copil, un fiu.

Pruncul care îndură și el peripețiile vremurilor nu a împlinit anul (...). Acest copil este Gheorghe M. Tattarescu. (Wertheimer-Gika, 1958, pp.6-7)

Rămas – la vârsta de șase ani – orfan de ambii părinți, Gheorghe Tattarescu a crescut în atmosfera bisericilor pictate de părintele adoptiv, însoțindu-l pe acesta la lucru, ajutându-l, observând. Abia ajuns la Roma, ca bursier, Tattarescu scria acasă: *Crede-mă, iubite unchiule, că după stilul nostru nu prea sînt p-aici, dar eu voi căuta ca cel ce cunosc stilul a vă face unul întocmindu-l bine cu un bun desen și colorit...* (Wertheimer-Gika, 1958, 33) Cuvintele acestea conțin dovada asumării unui ambițios program înnoitor, pentru împlinirea căruia Tattarescu își mobiliza voința și capacitatea de a se perfecționa.

Tradițional, decorul lăcașurilor de cult românești era realizat în tehnica frescei, cu un program iconografic strict, după maniere de lucru și conform unui stil de reprezentare stabilite în sinoade și prin canoane consacrate, rod al strădaniilor seculare de sublimare a figurativului, de eludare a „lumescului”, spre a nu distrage, prin imagini prea trupești, cugetul credincioșilor, absorbit în meditații evlavioase, menirea mesajelor artistice fiind tocmai înlesnirea evadării din concretul înconjurător, către zările rarefiate ale simbolului și, eventual, chiar mai sus, în nimbul iconoclasmului pur. Istoria artei consemnează momente de scurtcircuitare a culturilor nedoritoare să se accepte reciproc; creștinii erau luați în răs de musulmani, pentru că s-ar fi închinat la oi (cu referire, firește, la imaginea Bunului Păstor); occidentalii disprețuiau stilul picturii „schismaticilor” – este suficient să amintim dezavuarea lui Giorgio Vasari față de tipul de reprezentare sacră, de stil bizantin (schematică, hieratică, sintetică, decorativă). Realismul prea accentuat al picturii religioase occidentale nu a scăpat necriticat: în plină eră a Renașterii, celebrul călugăr dominican Fra Girolamo Savonarola dezavua public pictarea sfinților din biserici după modele reale, cu consecința recognoscibilității, sub forma vreunei madone, a cine știe cărei târgovețe știute de toată lumea⁴.

Și totuși, realismul a câștigat teren, chiar și în teritoriile valahe ortodoxe, bizantinizate⁵; formarea, ca pictor, a lui Nicolae Grigorescu, de exemplu, s-a putut iniția în contextul apreciativ instalat din vremea – și prin contribuția – lui Gheorghe Tattarescu. Cât privește „tradiționalismul”, un pictor autentic nu putea rămâne, în veacul al nouăsprezecelea, cantonat în cuviosia anonimatului normat de șabloanele erminiilor. Paradoxal, Tattarescu a fost acuzat că ar fi lucrat după „șabloane”. Pictura

4. A se vedea Pasquale Villari, *Storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, Firenze, 1882; André Chastel, *Artă și umanism la Florența, în vremea lui Lorenzo Magnificul*, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 186, p. 191.

5. Proscrie de Conciliul de la Hieria (754), reabilitate de Conciliul de la Niceea (787), interzise din nou, în a doua perioadă iconoclastă (814-842), icoanele reprezintă tentativa umană de evocare vizuală a existenței spirituale, pe baza relației, după chip și asemănare, între om și divinitate. Pornind de la imaginile „*nepictate de mână de om*”, *acheiropoieta*, pictorii de secvențe sacre au perpetuat, în Răsărit, formule iconografice riguros concepute conform dogmelor ecleziastice. Personaje istorice cu rol important în elaborarea canoanelor bizantine au fost Dionisie din Furna și Theodor Studitul. Istoricii de artă consemnează influențe răsăritene asupra picturii bisericești occidentale (amplificate după evenimentele din 1204 – după devastarea Constantinopolului de către participanții la a patra Cruciadă).

bisericească se executa, într-adevăr, după schițe de mari dimensiuni – numitele „pauze” – care, în cazul lui Tattarescu, sunt spectaculoase grație capacității lor de a certifica, prin spontaneitate și expresivitate, calitatea profesională a maestrului: schița, desenul au, înainte de toate, rolul de martori ai inteligenței plastice și ai capacității de evocare, în condițiile în care un bun pictor este, inevitabil, un bun desenator. Dacă printre ingredientele „zugravului” de biserici se recunosc indiciile culturii sale vizuale, cu atât mai bine; nu putem imputa lui Tattarescu faptul de a se fi instruit prin muzeele europene, prin siturile arheologice ale Italiei, cercetând creații celebre, afine gustului său. Schițelor realizate de el ca student în Italia li s-au adăugat – mai subtile, dar decelabile în roadele ulterioare ale muncii sale – impresiile păstrate în mintea sa din experiențele vizuale complexe. Periplul lui Tattarescu de întoarcere din Italia, în 1851, însumează, practic și afectiv, lecția de cultură a întregului continent european, cuprinzând: Florența, Bologna, Modena, Parma, Mantova, Verona, Veneția, Milano, Torino, Genova, Marsilia, Lyon, Paris, Londra, Ostende, Antwerp, Bruxelles, Amsterdam, Haga, Rotterdam, München, Viena – de unde s-a îmbarcat spre Giurgiu. Asemenea traseu inițiativ explică și justifică novatorismul revoluționar al proiectului tattarescian privitor la felul cum trebuiau decorate bisericile ortodoxe românești spre a le conferi magnificența cuvenită ca lăcașuri de cult și de cultură. Visul său avangardist (*avant la lettre*) devenea realitate prin suportul autorităților ecleziastice ale timpului, care i-au înțeles ambițiile și au apelat la intervențiile sale.

Bucurându-se de succes, Tattarescu a lucrat mult la pictarea de biserici – prea mult, spun unii, în detrimentul portretisticii sale admirabile. Ceea ce este cu-adevărat regretabil este caracterul relativ caduc al tehnicii sale murale; degradări dramatice au pus restauratorii în fața unor probleme cu soluții uneori radicale: este cunoscut cazul ansamblului de la biserica Sf. Nicolae „Negustori”, din București, unde s-a procedat la decaparea picturilor tattaresciene, cu beneficiul puțin consolator al decopertării stratului mai vechi de frescă (atribuit elevilor lui Pârvu Mutu). A fost, totuși, păstrată și restaurată imaginea lui Iisus Pantocrator, din cupola principală, acompaniată de secvențe decupate, juxtapuse, ici-colo, scenelor de frescă mai vechi, alăturarea inovativă generând o atmosferă hibridă (s-ar zice de-a dreptul postmodernă, de/re-constructivistă) prin spectacolul contrastului rezultat din ciocnirea între ere. Printre chipurile sacre desenate, păstrate în Muzeul „Gheorghe Tattarescu”, se regăsesc unele ce vor fi contribuit la execuția acelei compoziții din turla principală a bisericii „Negustori” (supraviețuirea vicisitudinilor climatice și a unei concepții de restaurare în care privitorul de rând ar putea bănuși reverberația disprețului pentru neoclasicismul – „academismul” – importat din Occident, precum cel al picturii în ulei tattaresciene, confruntat direct cu maniera multiseclară a școlii bizantine, generatoare a unui tip de pictură murală considerat de „patrioți” mai „românesc”, mai adecvat locului, decât importurile „extravagante” din Apus).

Personajele schitate de Tattarescu aduc, în planul elevat al investigației științifice, mărturia inteligenței⁶, perspicacității tehnice și a spontaneității de execuție mai apreciable azi decât erau pe vremea autorului lor, când vizibilitatea tușei

6. Giorgio Vasari considera că desenul, avându-și originea în inteligență extrage, dintr-o multitudine de obiecte particulare, o judecată generală; el este forma sau ideea tuturor obiectelor naturale (Apud Chastel, 75).

într-un tablou, de exemplu, era considerată carență de finisaj. Nu avea să treacă mult până ce schițele însele aveau să fie semnate – în Occident. Desigur, Tattarescu nici în gând nu s-ar fi pretat la asemenea infatuat demers, dar însemnările sale olografe, atât cât ni s-au păstrat, sunt, azi, cu atât mai impresionante. Comentariul lui A. Chastel asupra desenului quattrocentist este adecvat și pentru pauzele tattaresciene: *trebuie ca desenul să devină un mijloc de explorare pentru artistul la lucru și să adopte nuanțele gândirii sale* (Chastel, p. 77).

Quattrocento-ul consacra două elemente definitorii ale modernității actuale: *non-finito*-ul și schița. *Schița devine un moment privilegiat al activității artistice și proba condiției sale poetice. (Ibidem, p. 79)* Cât privește *non-finito*-ul, consacrarea i se datorează lui Michelangelo, cel ce refuza să restaureze (în sensul completării) fragmentarul tors „Belvedere” și oferea umanității „Sclavii” săi purtători eterni ai misterului translației de la inerția blocului de marmură la personalitatea capodoperei sculptate. Modernitatea revaloriza cele două formule plastice, sesizând potențialul lor expresiv, în privința ecuației gândire–reprezentare, unde termenul al doilea este înțeles ca generat de primul și condiționat de acesta.

Schița – indiciu al tensiunii creatoare – revelează astăzi un potențial estetic și documentar considerabil. „Pauzele” rămase ca martori ai activității de „zugrav” de biserici a lui Gheorghe Tattarescu, constituie un adevărat tezaur demn de a fi popularizat în contextul celebrării (fie doar conform datelor furnizate de biograful G. Wertheimer-Ghika⁷) a aproximativ două veacuri de supraviețuire discretă.

7. Din cauza inexistenței condicilor de stare civilă care să ateste fără dubii nașterea cetățenilor, ziua de naștere a lui Tattarescu suferă de incertitudine. Pentru stabilirea acesteia, urmașii pictorului s-au raportat la o scrisoare pe care artistul a trimis-o din Roma, ea fiind datată în 27 ianuarie 1851. În aceasta, Tattarescu a afirmat că a intrat în cel de al 31-lea an al vieții lui, fapt care indică anul 1820 ca an al nașterii. Din registrul de nou născuți din anul 1866, 30 iulie, zi în care s-a născut fiul său - Mihai Tattarescu, Gheorghe Tattarescu apare ca având patruzeci și cinci de ani. Acest al doilea argument validează pe primul pentru că indică același an de naștere - 1820. Locul de naștere este certificat de registrul morților din Focșani în care Tattarescu apare că s-a născut în acest oraș. De asemenea, actul de partaj al fraților Tattarescu din anul 1853, cu privire la averea părinților, vorbește de casa părintească din Focșani. Ca urmare, o concluzie generală a urmașilor săi, artistul s-a născut la Focșani în luna octombrie 1820. Dumitru, fratele, s-a născut cu cinci ani mai târziu, deci în anul 1825. – se menționează, concentrat, în https://ro.wikipedia.org/wiki/Gheorghe_Tattarescu#endnote_IntemA. Unii cercetători consideră anul 1818 drept anul nașterii lui Gheorghe Tattarescu.



Iisus Pantocrator

Creion conté negru, cretă albă și laviu de tempera neagră,
cu pensula, pe hârtie ocru

125 x 99 cm (detaliu)

Foto: Cristian Oprea



Mandylion

Schiță în creion negru, pe hârtie albă

20,5 x 13,5 m (detaliu)

Foto: Cristian Oprea



Iisus Pantocrator (pauză)
laviu siena, cu pensula, pe hârtie ocru
152,5 x 95,5 cm (detaliu)
Foto: Cristian Oprea



Profetul Ilie (pauză)
Laviu siena, cu pensula, pe hârtie ocră
152,5 x 95,5 cm (detaliu)
Foto: Cristian Oprea



Apostolul Pavel
Schiță, creion negru pe hârtie bleu-vernil
21,5 x 17,3 cm (detaliu)
Foto: Cristian Oprea



Înger - schiță
creion negru pe hârtie ocru deschis
24,7 x 17 cm (detaliu)
Foto: Cristian Oprea



Fecioara cu pruncul (pauză)
Laviu siena cu pensula pe hârtie ocră
52,5 x 95,5 cm
Foto: Cristian Oprea

BIBLIOGRAFIE:

- Caterly, James, *Românii* - traducere din engleză de Eugen Lovinescu, Librăria Socec & Co., București, Tipografia M. Saidman, Fălticeni, 1910.
- Chastel, André, *Artă și umanism la Florența, pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, Editura Meridiane, București, 1981.
- Frunzetti, Ion, *Pictorii revoluționari de la 1848*, Editura Meridiane, București, 1988.
- Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, Editura Meridiane, București, 1984.
- Marcu, Alexandru, *Tattarescu*, Editura Ramuri, Craiova, 1931.
- Nanu, Adina, *Gheorghe Tattarescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954.
- Oprescu, Gheorghe, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1945.
- Voinescu, Teodora, *Gheorghe Tattarescu*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, București, 1940.
- Wertheimer-Gika, Jacques, *Gheorghe M. Tattarescu, un Pictor român și veacul său*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.
- Vasari, Giorgio, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Fotografii după schițe și desene din patrimoniul Muzeului „Gheorghe Tattarescu”.

EVOLUȚIA TEATRULUI ȘI CONDIȚIA ACTORULUI ROMÂN ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

dr. Daniela Dumitrescu¹

Abstract: The 19th century was marked by historical events and various prejudices about the art of the actor, and the actors were initially deprived of the society's consideration. That is why the "Literary Society" appeared in 1827, which campaigned for the development of a Romanian theater and a National Theater, an idea that will be continued within the "Philharmonic Society" between 1833 and 1836. From the statute of the Philharmonic Society, some articles provided the transition from the status of amateur actor to professional, by establishing general culture courses and the actor's art for young "students", in accordance with national-specific literary productions and dramatic literature, able to cultivate the taste of the public and developed by personalities like Ion Heliade-Rădulescu, Costache Aristia, Ion Câmpineanu. With the opening of the National Theater in Bucharest, in 1852, cultivating the theatrical taste of the public became a priority for personalities such as Vasile Alecsandri, Matei Millo, Costache Caragiale, Costache Negruzzi, Grigore Manolescu, Mihail Pascaly, Aristizza Romanescu, Constantin Nottara and many others. They campaigned for the recognition of Romanian values, even if the repertoire was often eclectic regarding Romanian and universal dramaturgy. Foreign theater and opera troupes were supported by the aristocracy to the detriment of the Romanian actors who represented too few dramatic productions for an open and receptive audience. In parallel with these productions were played melodramas, checkers, vaudevilles, comedies, couplets - many of them translations of Parisian boulevard plays - on the provincial stages, and in the Bucharest summer gardens, chansonettes, couplets or light scenes, but also repertoire from the Romanian and the universal dramaturgy; in search of new contracts which would ensure their existence, the actors had to face less favorable conditions, thus contributing to the development of the Romanian theater in all Romanian provinces.

Keywords: status, actors, Bucharest National Theater, tours, summer gardens.

Reprezențiile teatrale în București au fost menționate înainte de anul 1817, dar începând de atunci vor avea caracter permanent în cadrul Academiei Școlii Grecești. Tot de atunci sunt menționați oamenii de cultură care s-au implicat în promovarea teatrului românesc. Fiica lui Vodă Caragea, domnița Ralu, însuflețită de admirația pentru teatru, poruncește să se construiască, la Cișmeaua Roșie, *o sală de club* (Filimon, 1970, p. 214).

Spectacole dramatice au loc între anii 1818 și 1820, în cadrul teatrului de la Cișmeaua Roșie, în care se afirmă tânărul actor Costache Aristia. Evoluția sa continuă cu ocazia vizionării unor spectacole ale lui Talma la Paris și a cursurilor de teatru sub îndrumarea acestuia (Massoff, Băilescu, 1935, p. 13), apoi a frecvențării cursurilor Academiei Ionice din Corfu în 1925, iar demersurile sale artistice se vor

1. **Dr. Daniela Dumitrescu** este muzeograf în cadrul Colecției „C.I. și C.C. Nottara”, MMB. Studii: Universitatea de Teatru și Film, secția Teatrologie (Management cultural, Jurnal teatral), promoția 2004; Facultatea de Istorie Spiru Haret, master Cultură și civilizație românească, promoția 2009-2011; danieladumitrescu2019@gmail.com.

concretiza mai apoi prin înființarea, la București, a Societății Literare, în anul 1827. Profesor particular în casele serdarului Ghica, Costache Aristia pune în scenă mici fragmente din piese de teatru în limba greacă, ca „Fii lui Brutus” sau „Orest”, alături mulți alți tineri entuziaști, unde regiza și interpreta roluri care cereau forță, determinare și studiu intens. Elevii de la Sf. Sava, coordonați de Costache Aristia (Alterescu, 1965), au jucat frumoasa tragedie a lui Euripide, „Hecuba”, tradusă de A. Nănescu în limba română, apoi „Fanatismul” de Voltaire, tradus în versuri de Ion Heliade-Rădulescu sau „Ceasul de seară” de Kotzebue, jucate în limba română, spre nemulțumirea unor boieri și a stăpânirii, care nu dorea afirmarea teatrului cult. Susținător al spectacolelor dramatice puse în scenă și de multe ori jucate de Costache Aristia, pe care le urmărea cu interes, Alexandru Vodă Suțu emite pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819, de constituire a unei Eforii a teatrelor prin care se spunea: *Reprezentarea dramelor s-a dovedit că este școala bunelor năravuri, cu atât mai ageră și puternică, cu cât are în vedere înlăturarea relelor și triumful virtuții, arătându-ne ce să alegem între viciu și virtute.* (Acterian, 1937, p. 41)

Evoluția teatrului a fost întreruptă apoi de război și de venirea rușilor, care au încetinit evoluția firească a teatrului, până la înființarea Societății Literare, în anul 1827. Majoritatea boierilor pământeni, printre care și frații domnitorului Grigore Ghica, Dinicu Golescu, Stanciu Căpățâneanu formaseră o confrerie și au înființat Societatea Literară, pe baza căreia au dezvoltat un proiect cu șapte articole, ultimele două pentru *a acționa pentru cultura limbii românești și înaintarea literaturii și întinderea muzicii vocale și instrumentale în Prințipat și spre aceasta formarea unui Teatru Național* (Ollănescu, 1981, p. 125).

Dezvoltarea teatrului românesc s-a produs datorită dezvoltării principalelor forme de expresie artistică a literaturii, a muzicii în general – și, odată cu acestea, a urmat constituirea unei școli de artă dramatică în care elevii urmau să joace piese de teatru în limba română, – a unei reviste complete care să cuprindă articole despre demersurile unui conținut teatral, lucruri care se vor concretiza între anii 1833 și 1836. Anterior acestora, odată cu schimbările politice aduse de venirea rușilor, veștile de pe câmpul de luptă trebuiau citite și răspândite, astfel că I. Heliade-Rădulescu și Constantin Golescu, sub acest pretext, propun și reușesc publicarea unui ziar. Așa a luat naștere „Curierul românesc”, la data de 8 aprilie 1829 (*Ibidem*, p. 130), și apoi, la o ușoară distanță, foaia „Aduș literar”, care cuprindea felurite lucrări literare și didactice. La Sf. Sava, actorul Costache Aristia ține nenumărate prelegeri privind literatura dramatico-eroică, iar I. Heliade-Rădulescu susține tumultul tinerilor îndrăgostiți recitând versuri înflăcărâte în cadrul spectacolelor, ce vor contribui la formarea gustului artistic al tinerei generații. El va face apel pentru scrierea pieselor de teatru originale, iar ziarul „Curierul românesc” din 15 iunie 1831 publică îndemnuri de scriere a unor tragedii inspirate din a noastră istorie, bogată în fapte de vitejie.

Cei trei cărturari români, Ion Heliade-Rădulescu, Ion Câmpineanu și Costache Aristia, pun bazele Societății Filarmonice, care va funcționa între anii 1833 și 1836, la București, așa cum anunța articolul „Curierul Românesc”, numărul din 7 ianuarie 1834. În casele pitarului Dinică Boerescu, apoi în alte locuri din București, s-au ținut cursurile pentru învățaceii artei actorului. Între timp este aprobat regulamentul Societății Filarmonice, iar articolul cinci al acestuia prevedea

cultivarea și dezvoltarea limbii române, a unei literaturi naționale ce va duce formarea unui teatru național. Tot aici, s-a stabilit trecerea de la statutul actorului diletant la cel profesionist, prin susținerea unor cursuri de cultură generală și arta actorului pentru tinerii „elevi”, în concordanță cu producțiile literare și dramatice. În sprijinul actorilor elevi ai Filarmonicii au venit profesorii Costache Aristia, Ion Heliade-Rădulescu, Eduard Wachmann, Costache Mihalache, Schalf și mulți alții. Între timp, apar foi periodice sub titlul „Gazeta Teatrului”, iar anul următor, 1835, Comitetul Societății Filarmonice înființează o *școală publică de muzică vocală și instrumentală pentru tinerimea română* (*Ibidem*, p. 144) sub conducerea lui Ioan Wachmann și închiriază de la Ieronim Momolo sala pentru lecții și repetiții; în paralel, protipendada bucureșteană asista la un repertoriu al trupelor nemțești de operă, ca cea a basistului Zimmermann sau a lui Muller (*Ibidem*, p. 145). În toată această perioadă, în afara traducerilor, repertoriul a fost alcătuit din piese care să înfățișeze realitățile timpului, cu un repertoriu îmbogățit cu piese originale inspirate din moravurile societății sau comedii. Odată desființate cele două societăți, în anul 1836, Costache Aristia rămâne credincios artei dramatice și se ocupă cu și mai mult elan de publicarea traducerilor sau a lucrărilor dramatice, pune în scenă „Saul” de Alfieri și traduce „Iliada” de Homer. Datorită lor, teatrul devine o tribună socială care va avea efect asupra conștiinței întregului popor. Premergător Revoluției de la 1848, programul „Daciei literare” milita pentru dezvoltarea unei literaturi dramatice originale, inspirată din istoria țării, folclor și natură. Teatrul românesc trebuia să lupte împotriva imitațiilor și a tendinței generale de a juca doar piese străine, unele dintre ele cu caracter de divertisment. Educarea gustului artistic al publicului era necesară (Vasilie, 1967, p. 39). Alexandru Ghica a încurajat și sprijinit teatrul românesc, înființând un teatru național cu două secții, cea română și cea franceză, și doar ultima s-a jucat pe scena Teatrului Momolo, bucurându-se de succes și de sprijinul autorităților. Trupa franceză va fi un model pentru cea română, repertoriul prezentându-se în paralel pentru ambele trupe. La scurt timp, ajutorul bănesc dat de Alexandru Ghica lui Costache Aristia este retras, iar Ieronim Momolo nu îi mai găzduiește spectacolele care în final încetează și, odată cu acestea, își încetează activitatea, în 1836, și Societatea Filarmonică. Următorii ani, producțiile teatrale românești vor fi sporadice, întâmplătoare, datorate cenzurii ce se înăsprise, jucându-se în 1838 doar „Saul” de Alfieri. Teatrul companiilor străine de operă ale lui Sansoni, ale Henrietei Karl sau ale unei alte companii franceze de tragedii, drame, comedii, sau vodeviluri vor determina pe câțiva elevi ai fostei Școli Filarmonice să joace în București piese de teatru scrise de Costache Caragiale, C. Bălăcescu sau din repertoriul deosebit de bogat al lui Vasile Alecsandri, piese ce vor fi jucate de Costache Caragiale, Costache Mihăileanu și alți câțiva actori ai perioadei respective. Lipsa unei literaturi dramatice care să reflecte realitățile imediate a fost înlocuită cu câteva traduceri, care, chiar dacă nu dintre cele mai bune, au contribuit substanțial la pregătirea acelor viitoare piese de teatru menite să cultive gustul publicului. Alte trupe de teatru care se vor forma pentru susținerea teatrului românesc vor fi conduse de Matei Millo și Costache Costache Halepliu (Ollănescu, 1981, p. 220), apoi, în 1845, vornicul Barbu Știrbei va încerca să înființeze din nou o școală dramatică și va sprijini construirea Teatrului Național inaugurat ulterior de trupa de teatru a lui Costache Caragiale și Ioan Wachmann, în 1852 (*Ibidem*,

p. 221). Societatea Filarmonică din București a influențat dezvoltarea literaturii dramatice originale și, datorită ei, s-au dezvoltat mijloace artistice și de comunicare care au contribuit la constituirea Teatrului Național din București.

Privind retrospectiv evoluția teatrului românesc, putem afirma că acesta cunoscuse o ușoară înflorire, odată cu încercările dramatice ale lui Vasile Alecsandri, cu „Iași în carnaval” sau „Un complot de vis”, pusă în scenă în 1945 la Teatrul Național din Iași, alături de jocul veridic al lui Matei Millo sau al lui Costache Aristia, ca mai apoi să se reprezinte „O bună educațiune” de Costache Bălăcescu. *De la Costache Caragiale aflăm că tineretul școlar și mica funcționărie n-au părăsit teatrul în clipele cele mai grele, când biletele stăteau teancuri la casă. Sala era înghețată și prost luminată, căci direcția operei italiene, însușindu-și cota de lemne hărăzită teatrului românesc la reprezentațiile acestuia, sala era neîncălzită, școlarii și angajații subalterni își aduceau sfașul ca să poată bieții actori să lumineze teatrul pe jumătate* (Massoff, 1961, p. 300), iar Ludovic Wiest, fără vreun interes material, cânta arii naționale pentru publicul spectator. Datorită talentului său neobosit, lui Matei Millo i se pun în scenă numeroase piese de teatru, ca „Femeiușca dracului”, „Samson și Spiridon”, „Cei ce se aseamănă între ei”, piesă jucată în limba franceză, iar în 1847, tot pe scena Teatrului din Iași, s-au reprezentat trei piese originale din dramaturgia română – „O soare de mahala” de Costache Caragiale, „O bună educație” de Costache Bălăcescu, „Piatra din casă” de Vasile Alecsandri, spectacole elogiate de „Albina românească” (Burada, 1922, p. 14). Continuarea acestora a fost firească în anii care au urmat, pentru că aduceau în prim-plan talentul lui Matei Millo de „dascăl și îndrumător artistic” (Vasiliu, 1967, p. 47). Cu o literatură dramatică aflată la început de drum, ideile mărețe ale literaturii universale erau rareori împărtășite publicului. Educația artistică trebuia realizată prin acceptarea pieselor de teatru originale ale dramaturgilor români, și nu prin acceptarea acelor piese de teatru de factură străină, de *bon ton*, susținute de influențele străine, apreciate de protipendadă, extrem de jucate, la modă în perioada respectivă (Gîță, 1959, p. 44). Teatrul era cel care trecea printr-o grea și încercată existență datorată influenței cu care era primit și privit de către clasa conducătoare. Privind retrospectiv, ideea reorganizării unui teatru românesc a fost însuflețită de Matei Millo, combătând și satirizând realitățile imediate ale momentului, totdeauna încercat de mari deziluzii, umilit, însă însuflețit de dorința de îmbogățire a repertoriului teatral, ca și Costache Caragiale și trupa lui de teatru, care au dus o luptă pentru păstrarea teatrului românesc. Piese de teatru ale lui Costache Caragiale s-au jucat alături de un public entuziast, chiar dacă condițiile în care se repetau erau dintre cele mai grele și, cu toate astea, numărul afișelor creștea în fiecare săptămână, odată cu schimbarea repertoriului. Zile încep să fie agitate și, odată cu înăbușirea revoluției, teatrul se închide, iar reprezentațiile în limba română încep să se joace abia în anii următori. Cu cenzura prezentă, Costache Caragiale este nevoit să facă concesii privind repertoriul. Se joacă comedii, prelucrări din piese străine, melodrame, vodeviluri, dar și alte piese cu un repertoriu mai bogat din punct de vedere compozițional. Odată mutată trupa lui Costache Caragiale la Teatrul Național din București, asociat cu muzicianul Eduard Wachmann, Costache Caragiale întâmpină o concurență neloială din partea trupei de operă a lui Papanicola și este ușor marginalizat de autoritatea lui Matei Millo,

care devenise, datorită versatilității scenice, unul dintre cei mai populari actori ai Teatrului Național din București. Chemat la conducerea Teatrului cel Mare, Matei Millo reușește în scurt timp, alături de muzicianul Ludovic Wiest, să facă față tuturor adversităților, reformând arta teatrală din capitala Țării Românești, sprijinind astfel mișcarea culturală care a răspândit și susținut Unirea Principatelor, el însuși fiind un militant al acestei mișcări (Vasiliu, 1967, p. 72). Activitatea sa organizatorică și regizorală a fost aceea de reformator teatral, iar marele său merit a fost acela că nu s-a abătut de la regulamentul teatral pe care îl instituisese pentru actori (*Ibidem*, p. 48), reușind astfel de cele mai multe ori să-i plătească pe cămătarii care îl asaltau de fiecare dată. Matei Millo instituisese încă din 1846 acest regulament privind reorganizarea teatrului, prezentând rolul pe care îl are regizorul, *care să privegheze asupra bunei desfășurări a repetițiilor și reprezentațiilor, să controleze costumul, machiajul, recuzita și decorul fiecărei reprezentări și să aibă mai ales de „îndatorire tot ce se atinge de izbucnirea scenică a bucăților* (Manual Administrativ al Principatului Moldovei, 1856, pp. 367-375). Condiția esențială a contractului instituit din 1846 era aceea că Matei Millo se angaja, în calitate de director de scenă, *să realizeze un ansamblu scenic unitar și armonios* (Vasiliu, 1967, p. 48) și *a întrebuințat toată energia să desobișnuiască pe actori de nepăsarea și monotonia cu care făcea repetițiile* (C.I. Nottara, 1960, pp. 136-137). Astfel, cu piesele „Prăpăstiile Bucureștilor”, „Bătălia de la Călugăreni” de Vasile Marin, „Ștefan cel Mare” de Millo, „Mihnea și baba” de D. Bolintineanu sau „Jianu” de I. Anestin, alături de o trupă bine constituită cu artiști de talent, ca Mihail Pascaly, Daniil Dragulici, Mali Cronibace, Ralița Mihăileanu, Matilda Maior, M. Ferbariad, Ioan Gestian, Cecilia Caragiale, Frosa Saradi, el realizează spectacole de neegalat. Forța sa creatoare a fost umbrită de fiecare dată de creditorii care îl asaltau și de dobânzile care de cele mai multe ori ajungeau până la 30% pe an. Reprezentațiile își urmau cursul firesc al unei existențe ale cărei dezastre financiare erau datorate clasei conducătoare, care a pus bazele cămătăriei și a cărei sete de îmbogățire a dat naștere corupției.

Sala Momolo a fost închiriată de către Matei Millo și Costache Mihăileanu în anul 1853, cu prețul unor uriașe demersuri și chiar umilinte, căci creditul financiar acordat de cămătari putea fi acoperit doar din vânzarea biletelor, cu o cotă-parte pentru achitarea întregii datorii. (Vasiliu, 1967, p. 68) Reprezentațiile au adus un public mic burghez, dar și locuitori ai mahalalelor bucureștene, pentru că repertoriul era format din vodevilurile „Avocatul bărbier”, „Un director de teatru” sau alte piese ce au avut un succes mai vechi – „Vicentele de Letoriere”, comedie de Bayard și Dumanoir, tradusă de Millo, „Creditorii”, scrisă tot de acesta sau „Muza de la Burdujeni” de Costache Negruzzi. Frumoasele sale iluzii privind aducerea spectatorilor la teatru începeau să se năruiască. Destinul teatrului era mereu la cheremul cămătarilor, publicul mai puțin numeros, iar salariile actorilor, și așa mizerabile, erau plătite doar în perioada stagiunii și tocmai de aceea, pentru a supraviețui, actorii creează sistemul „beneficiilor” teatrale în folosul unui actor sau pentru achitarea imediată a unei polițe financiare (*Ibidem*, pp. 69-70). Odată cu terminarea concesiunii Teatrului cel Mare din București, în anul 1864, pe scena căruia se jucaseră „Barbu Lăutaru”, „Coana Chirița”, „Coana Chirița la Paris”, „Paracliserul”, „Căsătorie silită” de Molière sau alte piese, Vasile Alecsandri îl prezintă pe Matei Millo lui Mihail Kogălniceanu, ca fiind singurul artist de mare

talent, încercat de-a lungul vieții, care și-a părăsit averea, rangul, pentru a-și croi un drum al devenirii artistice, cel care a creat roluri care formau baza repertoriului național, singurul antreprenor exigent care corespunde viitoarelor concesiuni ale Teatrului Național. Primește o subvenție de 100.000 lei, stabilește de trei ori pe săptămână reprezentații și se obligă ca alegerea pieselor să fie *din cele mai morale și mai instructive, spre îndreptarea bunelor moravuri și biciuirea viciului* (*Ibidem*, p. 86). Teatrul trebuia să fie un *templu al comunității ideilor, sentimentelor, pasiunilor poporului nostru, școala morală a oamenilor și mai cu seamă a celor săraci, pentru a deștepta inteligența prin idei sublime și a încălzi inima prin sentimente mari și adevărate*². Pierderile financiare au fost considerabile din pricina trupei italiene care își desfășura activitatea în incinta Teatrului cel Mare și care acapara sala pentru repetițiile periodice pe care le avea, în defavoarea trupei române de teatru, la reprezentațiile căreia participau prea puțini spectatori, față de protipendada care se afișa de fiecare dată pentru susținerea acestor artiști străini ai operei italiene. Directorul-antreprenor nu reușea să plătească salariile actorilor, iar aceștia au făcut numeroase plângeri, și astfel s-au sfârșit cei zece ani ai lui Matei Millo de direcție-antrepriză a Teatrului cel Mare.

Marele om de teatru Mihail Pascaly, datorită practicii sale actricești, reușește să impună principii de estetică teatrală în cadrul Societății Dramatice de la Teatrul (Sala) Bossel, pe scena Teatrului Național, pe cea a Teatrului Dacia, a grădinii de vară Guichard sau pe arena cercului Shur (Gîtză, 1959, p. 27). Mai târziu, alături de soția sa, Matilda Pascaly, oferă publicității broșura „Apel și protestare”, prin care prezintă sistemul de antrepriză a Teatrului Național din București sub conducerea lui Matei Millo și cere tuturor intelectualilor să sprijine această instituție (Vasiliu, 1967, p. 33). Se aduceau în discuție *formarea unui conservator în care să se predea teoria și practica teatrală și muzicală, fixarea sezonului teatral la opt luni, dreptul de pensie dar și drepturi ale autorilor*, iar principiile de funcționare ale societății erau: *Artă în toată puritatea ei, încurajarea și dezvoltarea literaturii dramatice, perfecționarea și înobilarea jocului, reinălțarea teatrului la rangul de instituție națională care are de scop poleirea moravurilor, luminarea spiritelor, înălțarea nobilei sentiment al națiunii, și aceasta prin frumos, prin bun, prin artă* (Proiect de reorganizare a Teatrului, Arh. Stat. Buc., 1863, f. 18). La rândul său, Matei Millo răspunde în numele Artiștilor Asociați cu o altă broșură, „Ilusiuni și realități”, și este de acord cu principiile enunțate, ale reorganizării teatrului. Ca element de noutate dorește *dublarea subvenției și neapărata calitate de funcționari publici pentru slujitorii scenei* (Gîtză, 1959, p. 35). C.A. Rosetti va fi cel care îl sprijină pe Mihail Pascaly, oferindu-i ajutorul financiar de care avea nevoie pentru ca teatrul să renască în sala de baluri și recepții a lui Bossel, situată vizavi de Teatrul Național din București (*Ibidem*, p. 36).

Subvenționate de stăpânire, trupele străine de varietăți, de operă, melodrame, drame sau vodevil au continuat să joace aproape întreaga perioadă a secolului XIX pentru protipendada bucureșteană, obișnuită cu aceste genuri de spectacole de *bon ton*. Matei Millo și Mihail Pascaly au neobosită putere de a birui de fiecare dată,

2. *Gazeta Teatrului Național* nr. 2, 1835, *apud* Simion Alterescu, „Începuturile criticii teatrale românești”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, 1955.

atunci când sunt disprețuiți, iar jertfele lor închinat teatrului nu rămân de prisos. Ziarele vremii aduc în discuție acest lucru, fără însă să fie înțelese și fără câștig de cauză pentru actori (*Ibidem*, p. 44). Odată cu detronarea lui Alexandru Ioan Cuza și aducerea în țară a unui prinț străin, a lui Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, *are loc o radicalizare a conceptului de teatru național*, ce devine instituție de stat care, după 1877, s-a aflat sub sistemul societariatului (Alterescu, Costa-Foru, Flegont, Florea, Gitză, Elemer, Papadima, Zamfirescu, 1971). Apar între anii 1866 și 1878 douăsprezece partide politice înființate de Lascăr Catargiu, Ion Ghica, C.A. Crețulescu, Ștefan Golescu, I.C. Brătianu, Dimitrie Ghica și Mihail Kogălniceanu, A.G. Golescu, Em. Costache Epureanu, iar Ion Ghica, din nou Lascăr Catargiu, generalul I. Em. Florescu, apoi Em. Costache Epureanu și apoi I.C. Brătianu. Aceasta a generat o situație socială, economică și politică precară, ce a avut, bineînțeles, repercusiuni defavorabile asupra teatrului românesc. Odată începută stagiunea la sala Bossel din București, Ștefan Vellescu, Eufrosina Popescu, Ioan Christescu, Maria Constantinescu, Maria Flechtenmacher și mulți alții înființează compania „Artiștilor asociați” și lansează un repertoriu nou, iar apelul este publicat în Monitorul oficial din 28 octombrie 1871, către toți autorii dramatici, pentru a scrie opere naționale, apel care ulterior va fi sortit eșecului. Stagiunea „Artiștilor asociați” s-a deschis la 7 noiembrie 1871, la sala Bossel, cu „Căsătoria lui Figaro” de Beaumarchais în traducerea lui Millo, apoi „Parizienii” de Theodore Barriere, „O glumă serioasă”, vodevil de Ștefan Vellescu, „Haimanaua” de Vasile Alecsandri, „O răzbunare” de G. Marian, „Barbu Lăutaru” și drama „Bastardul”, ce au avut succes până în 1871, când compania s-a desființat (Vasiliu, 1967, p. 102). Cu un an înainte, în 1870, fără un program artistic bine definit și fără buget, Teatrul Național își închidea porțile.

Presa anunță tristul eveniment, oamenii sunt dezorientați, apar astfel numeroase revolte, dar talentul interpreților se afirmă și pe alte scene, cum sunt cele ale orașelor din Brașov, Arad, Galați sau Iași. Asistăm deci la „afirmarea genului dramatic național” odată cu turneele din anii 1868-1871, iar presa vremii semnalează acest lucru, în special turneul din Transilvania, când „Gazeta Transilvaniei”, „Familia”, „Albina”, „Federațiunea” anunțau venirea trupei lui Pascaly la Brașov, Sibiu, Lugoj, Timișoara, Oravița sau Arad (Gitză, 1959, p. 65). Printre reprezentații se cuvine să amintim „Mihai Vodă după lupta de la Călugăreni”, episod dramatic de D. Bolintineanu, „Un poet romantic”, comedie scrisă de Matei Millo, „Sterian Pățitul” de Pantzi Ghica sau alte piese dramatice jucate în perioada respectivă. Iosif Vulcan lansează în jurul Companiei Dramatice o intensă publicitate, mai exact în cadrul revistei „Familia” realizează un apel moralizator în cele trei limbi de circulație, română, maghiară și germană. Odată cu întoarcerea sa la București, dezbate, împreună cu Constantin Aricescu, problema teatrului, reiterând principalele chestiuni ce țin de buna administrare a Teatrului Național din București, și anume: concesiunea pe termen de trei ani a teatrului, ca să se poată restabili un echilibru al stabilității, să se poată acoperi cheltuielile ce țin de buna funcționare a spectacolelor și a retribuțiilor care trebuiau acordate personalului contractual, reforme teatrale ce vor dinamiza viața cultural-artistică a capitalei (*Ibidem*, p. 83). Erau principii stabile ale funcționării unui teatru ce avea în subordinea sa artiști și figuranți, ce voiau să construiască un repertoriu uniform

pentru publicul mult iubit, care, din păcate, nu se vor realiza. Dacă la sala Bossel, în 1863, alături de trupa lui Pascaly, jucau și trupe străine aflate în trecere prin București, acesta a fost nevoit să adapteze și să transforme în 1874 arena circului Shur în sală de spectacole, unde se vor ține reprezentații cu piese ale lui William Shakespeare, Corneille, Molière sau alți autori dramatice. Va folosi arena utilizând spațiul artistic pentru o mai bună desfășurare (*Ibidem*, p. 94). În timp, primește concesiunea Teatrului cel Mare din București, vreme de cinci ani, fără subvenție din partea guvernărilor; cu sprijinul lui Alexandru Odobescu renovează sala teatrului și introduce iluminatul cu gaz aerian, ce va da o altă lumină decorurilor, costumelor, actorilor, creând o imagine ce se desprinde parcă dintr-o feerie a unui spectacol vizual ce se dorea a fi o istorică sărbătoare (*Ibidem*, p. 98). Totuși, Mihail Pascaly, cu a sa Companie Dramatică, trebuia să se supună directorului companiei de operă italiană, lui Franchetti, și astfel să subînchirieze sala de trei ori, să folosească sala pentru necesarele repetiții doar sub anumite rigori și să achite o cotă-parte din vânzarea biletelor (*Ibidem*).

Odată dizolvat, partidul conservator condus de Lascăr Catargiu, puterea este preluată de alte partide. Apar în presa timpului diferite încurajări privind soarta teatrului românesc și sprijinirea învățământului, care au combătut cenzura teatrală, precum și diferite măsuri legislative ce au propus subvenționarea teatrului, dar soarta teatrului nu se schimbă (Gitza, 1959, p. 101). Începând cu aprilie 1877, odată cu Războiul de Independență, artiștii au fost însuflețiți de faptele de vitejie ale soldaților, astfel că, de exemplu, trupa lui Pascaly a fost cea care a jucat în grădina de vară Guichard piese de factură patriotică ce au reușit să stârnească sentimente patriotice publicului spectator (*Ibidem*, p. 102). Directoratul lui Ion Ghica la conducerea Teatrului cel Mare aduce un proiect legislativ aprobat la 30 martie 1877, pentru buna administrare și organizare a teatrelor din România, și se constituie Societatea Dramatică, pentru prima oară sub diriguirea statului, o societate care își dorea să reprezinte interesele tuturor artiștilor români în cadrul aceleiași companii. Mihail Pascaly devine societar și director de scenă, calitate în care va pune la dispoziția teatrului un număr de reprezentații și, pentru fiecare spectacol, se obligă să stabilească un buget prestabilit (*Ibidem*, p. 103). De-a lungul timpului, Mihail Pascaly a jucat mai mult repertoriu eclectic, conștient de valoarea acestuia, stabilind un stil propriu de interpretare; cu aceste drame, imperfecte pentru unii, a considerat că numai așa se puteau înmulți producțiile dramatice, drept pentru care închiriază, la începutul lui iunie 1878, grădina de vară Guichard, iar la începutul lui iunie 1878, anunță începerea reprezentațiilor cu scopul de a răspândi gustul teatrului între toate păturile sociale, spre binele și progresul celor chemați să împărtășească aceleași viziuni artistice.

În Bucureștiul sec. al XIX-lea, erau deja trupe de teatru ambulante române și străine care jucau la Rașca, la Valhala, la Orfeu, la Paradis și în majoritatea grădinilor birturilor cu oarecare deschidere sau vad. În timp, scenele grădinilor de vară încep să fie dominate de trupe românești, care au facilitat apariția unor piese de teatru autohtone, precum „Însurat cu o minciună”, „Doi surzi”, „Găgăuții”, „Maior Buimăcilă” sau spectacolele de varietete ce cuprindeau cuplete, șansonete, anecdote, iar mai apoi melodrame, vodeviluri și comedii cu un repertoriu boulevardier parizian (Molea, 2011, p. 13). Trupa recunoscutului I.D. Ionescu de la Union era cea mai

căutată, având un succes răsunător, dar Mihail Pascaly a avut un alt repertoriu, total diferit de cele care se ofereau seara bucureștenilor. El abordează un stil sobru, patriotic, mai rafinat, pentru toate gusturile, mijloc de educare a maselor, pentru că își propune un repertoriu inspirat din Războiul de Independență sau din „comediile locale” (*Ibidem*, p. 112). Cu o altă chirie și un alt spațiu, în incinta Teatrului Dacia, avea să-i ofere satisfacții profesionale piesa „Alexandru Lăpușneanu”, în care joacă cu multă dăruire și patriotism (*Ibidem*, p. 114). Reîntors la Teatrul Național din București, joacă alături de C.I. Nottara și Grigore Manolescu „Cazacii și polonii” de P. Derondelle, cei care vor deschide drumul către arta interpretativă realistă. După moartea sa, teatrul românesc va avea o evoluție asigurată, completă și desăvârșită cu C.I. Nottara și Grigore Manolescu. Mihail Pascaly a fost unul dintre susținătorii ardenti ai acestei instituții, datorită extraordinarei sale forțe artistice, și a tenacității în slujba acestei minunate arte.

Teatrul românesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea a înfruntat gustul cosmopolit și diletantist, dar stăruința tuturor actorilor români, aceea de a păstra tradiția jocului realist instituit de Millo, a contribuit la dezvoltarea ideilor despre teatru ale scriitorilor V. Alecsandri, Al. Russo, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, M. Eminescu, B.P. Hașdeu sau I.L. Caragiale. Toți cei chemați în slujba artei românești au creat o artă superioară, construind idealuri artistice, instituindu-se împotriva imitațiilor, a favoritismului și tendințelor de degradare a artei. Situația materială a acestor actori a constituit unul dintre cele mai dureroase aspecte pe care actorii noștri le-au trăit în timpul veacului trecut. Sunt evocatoare cererile pe care le-au făcut autorităților, de-a lungul timpului, văduva lui Costache Caragiale, Ralița Mihăileanu, Frosa Sarandy, trista soartă pe care au întâmpinat-o către bătrânețe (Mancaș, 1957, p. 13). Autonomia și dreptul la o viață mai puțin expusă vicisitudinilor politice au dus rareori la schimbări în rândul actorilor.

Rolul politic a fost covârșitor în numirea directorilor de teatru, în abordarea repertoriului și, odată cu el, în recunoașterea valorii, de aceea, nu de puține ori, au fost menținute piese de teatru comerciale în defavoarea celor de înaltă ținută artistică (*Ibidem*, p. 14). Într-o stagiune scurtă, cu salarii mici, actorii își încercau norocul pe alte scene: Aristizza Romanescu devine pentru scurt timp chantonetistă, cântând în grădina Hotelului de Pesta împreună cu Grigore Manolescu și Frosa Sarandy, sau cântă la Union Suisse cu I.D. Ionescu, iar la Galați alcătuiește „mici piese comice cântate” în cadrul unor programe de „cafe chantant” (*Ibidem*, p. 15). *Piese de teatru au jucat apoi Aristizza Romanescu (Manolescu), C.I. Nottara sau Amelia Welner, Nicu Poenaru, Grigore Manolescu, Mihail Mateescu, Ștefan Iulian, Nicolae Hagiescu, Grigore Gabrielescu, Mary Fenelly, George Moceanu, pe scenele grădinilor de la Union-Suisse, Orfeul Român, Rașca, Stavri, Dacia, Jignitza.* (Molea, 2011, p. 18) O luptă intensă pentru afirmarea dramaturgiei românești s-a dus în toată această perioadă, iar actori ca Matei Millo, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, C.I. Nottara, Iancu Petrescu, P. Sturza, Frosa Sarandy și Athena Georgescu, deși nu au fost lipsiți complet de „beneficii”, au continuat cu perseverență și au învins toate greutățile materiale pe care le-au avut, pentru că au fost uniți și atașați valorilor pentru care și-au dovedit măiestria actricească și respectul față de valorile românești. Alături de ei, nu putem să nu evocăm figura lui Ion Ghica, cel care a sprijinit și încurajat arta actorului, cel datorită căruia Aristizza

Romanescu și Grigore Manolescu au plecat ca bursieri la Paris, să dezvolte această profesie în care talentul era determinat de studiu și reflexivitatea rolului (Mancaș, 1957, p. 18).

Ei au știut să găsească mijloace de studiu datorate influenței franceze și să le adapteze stilului personal printr-un efort continuu pentru realizarea unui repertoriu variat, care ulterior le va pune talentul în valoare (Ibidem, p. 21), deși nu de puține ori aveau parte de decepții și umilințe trecătoare, datorate momentelor stânjenitoare atunci când, înfometați fiind, jucau repertorii compuse din melodrame, farse, comedii de salon sau drame bulevardiere, total diferite de crezul lor artistic. *După închiderea primei stagiuni a Teatrului Național din București, s-au alcătuit 2-3 trupe din actorii teatrului și au colindat vara toată, dând reprezentații prin provincie.* (Nottara, 1960, p. 48) Și, cu toate acestea, actorii aveau parte de suferință, strâmtorare și zgârcenie în împărțirea gratificațiilor bănești acordate actorilor pentru realizări suplimentare, fără înțelegere în acordarea concediilor de boală, ce au măcinat ani de-a rândul sănătatea actorilor Teatrului Național din București (Mancaș, 1957, p. 57). Actrița Aristizza Romanescu, după ce ani în șir a plătit creditorilor turneul de la Viena pe care l-a întreprins alături de Grigore Manolescu, slăbită, epuizată, a fost nevoită să demisioneze, pentru a atrage atenția asupra condițiilor de viață ale actorilor și implicit asupra dramaticii ei existențe, amintindu-ne, printr-rândurile scrise, momentele de surmenaj în care lipsurile materiale îi împiedicau munca (Romanescu, 1960, p. 152). Chiar dacă decorată în trecut pentru meritele sale artistice cu medalia Bene-Merenti clasa I, a îndurat sărăcia și boala cu stoicism, sfârșind în cele din urmă în mizerie, uitată fiind de autorități.

Începuturile artei lui Grigore Manolescu au fost pe scena teatrului Bossel, în rolul Tochembourg, în vodevilul „Un bal în lumea mare”, alături de Matei Millo și Frosa Sarandy, în 1873; apoi, angajat canțonettist de I.D. Ionescu, joacă cu partenerele Frosa Sarandy și Aristizza Romanescu, când la Dacia, când la Staat-Pest, când la Union-Suisse. Prin jocul său captivant, a fost întotdeauna animat de închegarea unor formațiuni teatrale, una dintre ele alături de Mihai Mateescu, Ion Hagiescu, Gr. Manolescu sau Aristizza Romanescu. Obligat să joace ceea ce plăcea publicului în sala Dacia și alte săli din București, spectacolele au constituit o reală experiență artistică și regizorală mai târziu, care, dublată de o cultură sistematizată, a contribuit la crezul său artistic (Gitza, 1959, p. 27). La începutul carierei sale artistice, C.I. Nottara avea să joace alături de Grigore Manolescu în 1886-1887 „Savero Torelli”, tradusă de T.M. Stoenescu, piesă în care Manolescu juca impunător, cu forță și sensibilitate, apoi „Patrie” de Sourdou îi aduce din nou împreună, împărțind iluziile artei și ale vieții, dar și nevoile materiale, care îi apărau pe artiști. Îndurau cu bărbăție toate necazurile, fiindcă sufletele actorilor erau încălzite de flacăra artei, care mistuia toate greutatea ivite în calea lor.

Anii următori se joacă piese de teatru atât la Teatrul Național, cât și la Sala Bossel, cu „Baba Hârca”, „Coana Chirița la expoziția de la Viena”, „Apele de la Văcărești” sau în stagiunea 1876-1877, în sala Alcazar (fostul circ Suhr), spectacole combinate cu muzică sau varietăți (Vasiliu, 1967, p. 113). *Farsa revuistică inaugurată de Matei Millo pe scena bucureșteană prin ale sale „Apele de la Văcărești” va deschide drumul către scenete sau cuplete inspirate din actualitatea timpului.* (Molea, 2011, p. 13) și tot atunci apar revistele „Apele de la Văcărești” și „Cer cuvântul”, iar ultima

devine piesă de teatru jucată de nenumărate ori la sala Bossel, în care au evoluat Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu sau Mihail Pascaly. Însuflețit de dorința de a aduce schimbări în repertoriul pe care îl constituise de-a lungul timpului, Matei Millo scrie, în 1877, cântoneta „Haine vechi-zdrențe politice” și, alături de „Apele de la Văcărești” și „Cer cuvântul”, vor atinge punctul culminant al creației sale.

Actorii acelor vremuri erau angajați șase-șapte luni din an în cadrul Teatrului Național din București, iar vara cutreierau țara, jucând pe scene putrezite de trecerea timpului, cu decoruri sărăcicioase, dormind pe unde se putea, în hoteluri sărăcicioase, sacrificându-și de cele mai multe ori cele mai nobile sentimente față de artă. Viață grea, pâine amară. Drama acestor actori călători, cu suflete pustiite, ai unei existențe efemere, era pe câte se poate de reală. Bătălia nu era pierdută. *Turneele deveniseră unica posibilitate a actorilor de a-și asigura continuitatea unei existențe modeste.* (Vasiliu, 1967, p. 114) Erau de cele mai multe ori întâmpinați cu căldură și prietenie la Brașov, Iași, Brăila, chiar când călătoreau cu poștalioane vechi înfruntând ploaia, arșița sau ploaia, înfometati de cele mai multe ori, amanetându-și recuzita sau garderoba, făcându-și reclamă pentru vânzarea билетelor, frământați de problemele financiare. Uniți pentru o cauză nobilă, participau de fiecare dată, prin jocul lor, la construirea teatrului românesc (*Ibidem*, pp. 120-121). Odată cu turneul trupei lui Matei Millo în Transilvania, revista „Familia” condusă de Iosif Vulcan elogia comediile și vodevilurile scrise de acesta. Entuziasmul artistic a cuprins și orașele Cluj, Orăștie, Brașov, Sibiu, Abrud, Alba-Iulia, Năsăud, Oradea, Lugoj, Oravița: un tur de forță realizat cu multă dăruire artistică și devotament în slujba răspândirii dramaturgiei românești. Peregrinările prin țară ale „căruței sale cu paiațe”, în anii 1890, 1891, 1893 și 1895, au contribuit substanțial la popularizarea operelor sale dramaturgice, a literaturii dramatice românești și la formarea unor ansambluri de diletanți, pentru susținerea unui teatru românesc, pentru dezvoltarea culturii naționale (*Ibidem*, p. 125). Artistul-cetățean Matei Millo, devotat cauzei sale pentru răspândirea culturii românești, a fost artistul căruia i se recunoșteau eforturile pentru organizarea teatrului românesc, dobândite prin forța sa artistică (*Ibidem*, p. 115), dar degringolada financiară în care se zbătea de ani de zile Teatrul Național din București făcea ca de multe ori să se înfățișeze publicului spectacole cu o mai mică valoare artistică, ce de multe ori îndepărtau publicul spectator.

Cu toate aceste probleme de repertoriu, actorii români au militat pentru dezvoltarea unei dramaturgii cu specific național, dar au susținut și repertorii eclectice pe scenele din stațiunile estivale sau alte scene, ca Dacia, Orfeu, din grădinile de vară bucureștene, din cuprinsul provinciilor românești, aducând cu ei un spirit nou, al jocului interpretativ modern și înfloritor, asemenea celui de la Berlin, Viena sau Paris. Aducem un omagiu pios acestor actori care de cele mai multe ori și-au sacrificat sănătatea, construind și consolidând arta actorului. Și cum am putea să facem acest lucru, decât amintind tuturor că au existat, că nu au fost doar niște nume de afișe vechi, au fost Actori pentru care Teatrul era însăși Viața!

BIBLIOGRAFIE:

Acterian, Haig, *După un veac de teatru românesc*, Editura pentru Literatură și Teatru, București, 1937 (Extras din *Rânduiala*, vol. II, Caietul 6-7).

Alterescu, Simion; Costa-Foru, Anca; Flegont, Olga; Florea, Mihai; Gitză, Letiția; Elemer, Jancso; Krasser, Harald; Mancaș, Mircea; Nădejde, Lelia; Popescu, Ana Maria, *Istoria Teatrului în România*, Vol. I, *De la începuturi până la 1948*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965.

Alterescu, Simion; Costa-Foru, Anca; Flegont, Olga; Florea, Mihai; Gitză, Letiția; Elemer, Jancso; Krasser, Harald; Mancaș, Mircea; Nădejde, Lelia; Popescu, Ana Maria, *Istoria Teatrului în România*, Vol. II, *De la începuturi până la 1948*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.

Burada, Teodor T., *Istoria Teatrului în Moldova*, Vol. II, Tipografia „H. Goldner”, Iași, 1922.

Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi*, Editura Albatros, București, 1970.

Gitză, Letiția, *Mihail Pascaly*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.

Mancaș, Mircea, *Aristizza Romanescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

Masoff, Ioan; Băilescu, George, *Teatrul Românesc acum 100 de ani*, Editura Vremea, 1935.

Masoff, Ioan, *Istoria Teatrului Românesc*, Vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1961.

Molea, Vera, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, Editura Biblioteca București, 2011.

Nottara, C.I., *Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

Ollănescu, Dimitrie, *Teatrul la români*, Editura Eminescu, București, 1981.

Romanescu, Aristizza, *30 de ani. Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

Vasiliu, Mihail, *Matei Millo*, Editura Tineretului, București, 1967.

Alterescu, Simion, „Începuturile criticii teatrale române”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, 1955.

Proiect de reorganizare a Teatrului, Arhivele Statului, București, fond Teatrul Național, dosar 169/863, f. 18.

Manual Administrativ al Principatului Moldovei, tom I-II, Tipografia Buciumului Român, Iași, 1856.



IV. CONCEPTE EXPOZIȚIONALE

CORNELIU BABA ȘI ELEVII SĂI

Muzeul de Artă Modernă și Contemporană Pavel Șușară, 28 iulie - 28 august 2020

Curator: dr. Pavel Șușară¹, critic și istoric de artă

Abstract: Besides Vasile Kazar - another exemplary personality in Romanian culture -, no other artist has marked so strongly his following generations as Corneliu Baba, although there were other important interwar artists around him, like the exuberant, solar Alexandru Ciucurencu.

Why was the somber, thoughtful, vainglorious, nocturnal Corneliu Baba more persuasive than the luminous, fortifying, ever happy Alexandru Ciucurencu? Why did one create a school, building distinct personalities and strong characters among his fellow disciples, and the other subtly dissolve in a simple state of spirit of a vague epigonism? How come Baba's apparently anachronical painting has managed to be more convincing in the absolute, than the spontaneous, free gesture so firmly anchored in the living joy of the moments? The article tries to answer these questions.

Keywords: contemporary Romanian art, Corneliu Baba, Modern and Contemporary Art Museum, Pavel Șușară

În afară de Vasile Kazar, o altă personalitate exemplară a culturii române, niciun alt artist nu și-a pus amprenta atât de puternic asupra generațiilor care i-au succedat, așa cum a făcut-o Corneliu Baba. Și asta în condițiile în care, alături de el, încă mai erau activi câțiva importanți artiști interbelici și, în paralel, exuberant și solar, se manifesta Alexandru Ciucurencu.

Prin ce a fost mai convingător, la urma urmelor, sumbrul, îngânduratul, orgoliosul și nocturnul Corneliu Baba decât luminosul, stenicul și fericitul Alexandru Ciucurencu? De ce unul a creat școală, a construit personalități inconfundabile și caractere tari, iar celălalt s-a dizolvat subtil într-o simplă stare de spirit și s-a rătăcit în lăstărișul unui vag epigonism? Cum a reușit o pictură aparent anacronică și încremenită în convenția muzeistică să fie mai convingătoare în absolut, decât privirea spontană și gestul liber, atât de solid ancorate în timpul viu și în bucuriile clipei?

Răspunsurile, oricât de numeroase și de neașteptate ar fi întrebările, se regăsesc pe deplin în opera pictorului, în direcțiile privirii sale niciodată mulțumită cu aparențele, în orizontul gândirii sale profunde și sistematice, în spațiul vast al conștiinței sale morale și, evident, în moștenirea pe care a lăsat-o prin elevii săi. Și abia la această privire, cea retrospectivă, dinspre elevi spre maestru, se văd, cu o claritate exemplară, atât complexitatea personalității artistice a lui Corneliu Baba, cât și diversitatea stilistică a ceea ce, în mod curent, înțelegem prin școala Baba.

1. **Dr. Pavel Șușară** este autor, critic și istoric de artă, monograf, poet, publicist și scriitor, specializat în artă contemporană. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, expert în artă, atestat de Ministerul Culturii și membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Este Președinte al *Asociației Experților și Evaluatoarelor de Artă din România*. În 2018 a deschis în București Muzeul de Artă Modernă și Contemporană Pavel Șușară, instituție privată care promovează arta românească; pavelsusara@gmail.com.



Spre deosebire de școala Ciucurencu, fiindcă tot l-am amintit și pe celălalt mare artist al epocii, care a consacrat o stilistică unitară și o atitudine ușor de recunoscut față de limbaj și față de motiv, a cărei dominantă este contemplația solară și trăirea hedonistă, școala Baba se caracterizează, în primul rând, prin implicarea intelectuală, prin natura reflexivă și prin vocația cercetării. Extrem de diferiți stilistic și formal între ei, uneori până la pierderea oricărei coeziuni de grup fie el și extrem de larg, elevii lui Corneliu Baba nu pictează aproape niciodată realitatea vizibilă ca atare, ci folosesc pictura ca pe o cale de acces către o mai profundă înțelegere a lumii, ca pe un instrument de investigație a realului și ca pe o tehnică de extensie a cunoașterii.

În acest vast univers, pe care l-au generat pictura și personalitatea lui Corneliu Baba, se manifestă cele mai diferite și mai surprinzătoare tipologii artistice, de la Liviu Lăzărescu la Florin Ciubotaru, de la Henry Mavrodin la Mihai Cismaru, de la Vladimir Zamfirescu la Niculiță Secrieriu, de la Ștefan Câlția la meteoricul Ionel Munteanu, de la Sorin Ilfoveanu la Zamfir Dumitrescu, de la Sorin Dumitrescu la tragicul paradiziac Constantin Cerăceanu, de la subtila și rafinata Aneta Drăgușanu la sculpturalul și metafizicul Ghiorghei Petrov, de la monumentalul Ionel Popovici la carnalul și voluptuosul Virgil Parghel sau de la reflexivul Semproniu Iclozan la fantastul Dimitrie Gavrilean, pentru a-i aminti doar pe câțiva dintre ei.

Într-o ipotetică expoziție care să cuprindă în totalitate moștenirea lui Corneliu Baba în arta românească a ultimelor 5-6 decenii s-ar putea vedea nu numai cea mai viguroasă și mai coerentă imagine a fenomenului nostru artistic, în întregul lui, ci și cele mai consistente fapte de conștiință și cele mai profunde răspunsuri la provocările dramatice și paradoxale pe care istoria ni le-a oferit, în această perioadă, cu o generozitate de multe ori cinică și necruțătoare.



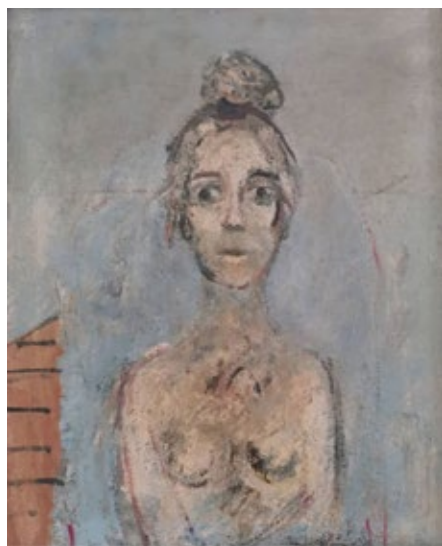
Corneliu Baba, *Autoportret*



Constantin Cerăceanu, *Peisaj industrial*



Ștefan Câlția, *Băiatul cu floarea roz*



Niculiță Secrieriu, *Portret de femeie*



Vladimir Zamfirescu, *Arlechin*



Gheorghe Petrov, *Carcase*



Dorin Coltofeanu, *Autoportret cu pește*



Virgiliu Parghel, *Compoziții cu păpuși*

VASILE MUREȘAN - MURIVALE, ECCE HOMO

Muzeul de Artă Modernă și Contemporană Pavel Șușară, 1-30 septembrie 2020

Curator: drd. Dalina Bădescu¹, critic și istoric de artă

Abstract: The article presents an event displaying the creations of Vasile Mureșan, the artist also known as Murivale, concerned with the profound communication between the artist and the world, working with the ineffable, the spiritual transcending the corporeal.

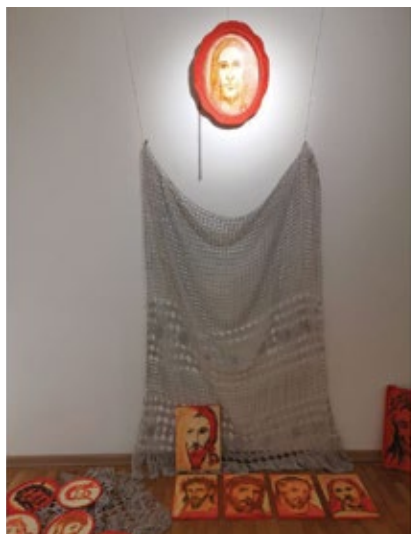
Keywords: art, artist, the spiritual matter.

Vasile Mureșean, sau Murivale, așa cum îl cunoaște lumea artistică și întreaga comunitate de fani virtuali, căci artistul este probabil cea mai activă prezență în mediul online, reprezintă una dintre marile enigme ale artei românești contemporane. Artă lui nu încearcă să recupereze, așa cum ar părea la prima vedere, materialul, suportul perisabil și imediat reciclabil, ci un lucru mult mai important, acela al comunicării profunde, atât între privitor și lucrare, ca relație pasivă, cât și între artist și lumea întreagă, obișnuită astăzi să treacă nepăsătoare pe lângă miile de imagini violent omniprezente.



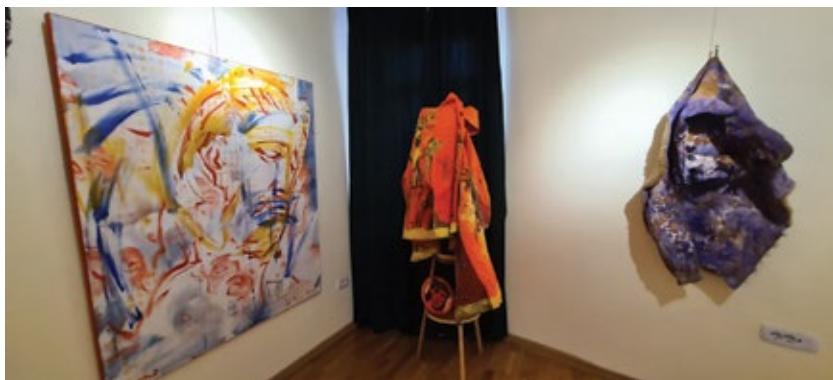
Această prezență singulară, unică prin programul său artistic atât de coerent și bine susținut, lucrează în mod fundamental cu inefabilul, cu spiritul care transcende corporalitatea lucrurilor, cu existența eliberată de limitele materiei. Lucrările lui Murivale fac referire la speranța dăinuirii dincolo de singurătate și disoluție, la o cale de salvare a individului prin recuperarea simbolică a arhetipului. Identitățile reale se desprind de învelișul exterior narativ și devin contururi liniare puternice, profile antice sau bizantine care păstrează doar trăsăturile definitorii care sparg fundalul uniform și indefinit, într-o încercare de separare și, simultan, de contopire cu acesta.

1. **Drd. Dalina Bădescu** este critic și istoric de artă, doctorand al Școlii doctorale a Universității de Arhitectură Ion Mincu, artist plastic. Vicepreședinte AEEAR, evaluator ANEVAR; dalina.badescu@gmail.com.



În această lume postmodernă în care nu reciclarea este miza artistului, ci recuperarea, mântuirea prin rememorare, portretele devin efigii, semne ale unei existențe efemere a cărei singură salvare este arta, ca încercare de prelungire în memoria celor care sunt și a celor care au să fie. Temele pe care Murivale le repetă în mod sistematic fac referire la marile drame fondatoare ale civilizației noastre, fie că sunt scene din textele sacre sau reinterpretări după lucrările vechilor maeștri. Imaginile-reper sunt dezgolate de orice particularitate inițială, de orice artificiu plastic inutil și sunt reduse la enunțuri pure și definitive, trasate cu o suplețe a gestului de care doar o mână hiperexersată este capabilă. Scenele biblice pe care Murivale le reia pe materiale diverse, recuperate de multe ori din neantul utilității lor pierdute (parbrize sparte, platouri de unică folosință, ambalaje goale de conținut) nu au rolul de a ascunde natura materialului, de a-l folosi ca pe un simplu suport, ci pe acela de a-i da un nou sens, o nouă șansă la existență, de a fi relevant în afara istoriei proprii în care atât nimicnicia trecutului individual, cât și speranța prezentului pentru un posibil viitor sunt vizibile simultan. Murivale nu pictează icoane, nu propune neapărat un act religios, ci un sistem de credință în puterea artei, în capacitatea ei

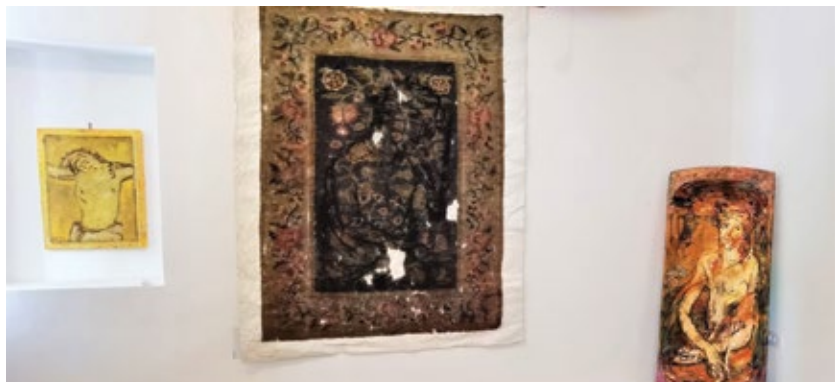
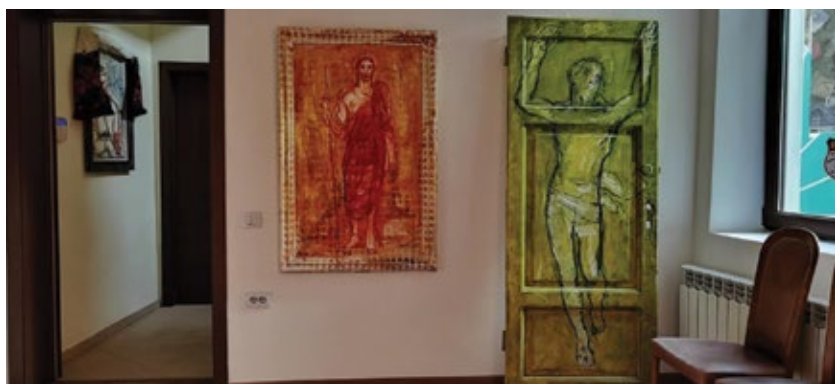
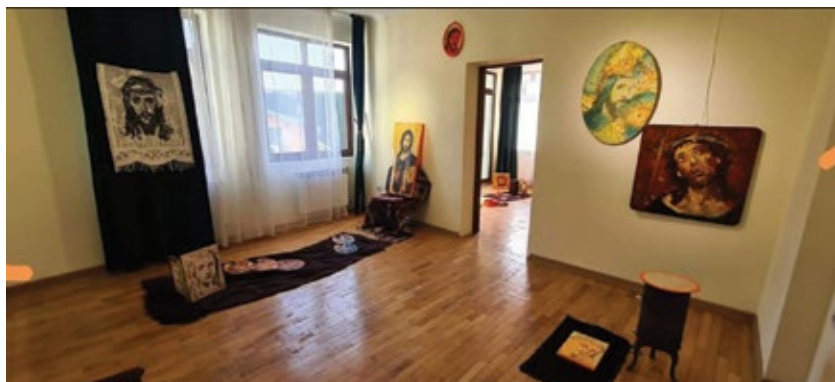




de a reconstrui lumea, de a reînvia dialogul și de a alunga tăcerile disolutive prin rememorarea colectivă, prin apelul la imagini atemporale și arhetipale.

Expoziția „Ecce Homo” reunește lucrări având ca laitmotiv chipul hristic, realizate pe diverse suporturi, de la tradiționala pânză de pictură până la tăvi de alimente, mobilier, covoare sau textile recuperate. Portretele postmoderne, citând din marii maestri renascentiști, devin expresii ale propriului sine al artistului, un jurnal de stări complexe, alternând de la o melancolie duioasă la o tristețe sfâșietoare.

Interpretările libere, în care grafica minimalistă, aducând aminte de linia lui Pallady, decupează chipul de fundalul de multe ori monocrom, aduc în contemporaneitate tema milenară a portretului sacru, de data aceasta plasându-se în afara oricărei funcții liturgice, politice sau ideologice, acționând ca un cod universal de comunicare între artist și privitor.



V. RESTAURARE

HÂRTIA ULEIATĂ UTILIZATĂ PENTRU FERESTRE:
„HÂRTIA UNSĂ”, „HÂRTIA ULEIATĂ”
SAU HÂRTIA PENTRU „LIPITUL FERESTRELOR”
(ultima jumătate a secolului al XVIII-lea - prima jumătate a secolului al XIX-lea)

Ovidiu Moț¹

Abstract: In Wallachia, Moldavia, Transylvania, in the Balkans, in general, and in the Eastern area the windows of some public buildings (inns, post offices, pubs a.s.o.) or those of private buildings (most of them belonging to low class categories) were padded with paper, during the first half of the 19th century. While, during the previous centuries, other materials have also been in use to replace glass windows, the use of paper for this purpose generalized, starting with the end of the 18th century, in parallel with the increased use of glass (initially for large brick constructions, meant to be rulers' residences, noblemen's residences, metropolitan churches, bishoprics a.s.o.). Many paper mills, mostly from the Italian area, even imposed a special type of such specially conceived paper on the market.

Thus, during the 19th century, a period of transition is recorded from the use of pig bladder to the use of glass - an intermezzo when oiled paper was used, during the first three or four decades.

During 1822-1859, the transition from anointed paper to glass for the habitations' windows was accelerated, the fact also having a socio-psychological significance, as a transition from enclosed refuge-homes to habitations intermediating connection with the external environment. Oil smeared paper did not allow natural light in, during daytime, nor the possibility to look outside so, for a long time, the dwellings in the countryside were only used as bedrooms.

Keywords: Paper padded windows, oil smeared paper, paper mills.

În Țara Românească, Moldova, Transilvania, în Balcani și în general în spațiul răsăritean, ferestrele unor imobile publice (hanuri, stații de poștă, cârciumi etc.) sau particulare (aparținând în general unor categorii sociale defavorizate) sunt adesea căptușite cu hârtie în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Dacă în secolele anterioare erau folosite și alte materiale înlocuitoare pentru geamuri, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea utilizarea hârtiei în acest scop se generalizează, în paralel cu creșterea utilizării sticlei (inițial pentru construcții mari de zid, cu funcție de reședință domnească, conace boierești, Mitropolie, Episcopii ș.a.). Multe mori de hârtie, în special cele din spațiul italian, impun pe piață chiar un sortiment special de hârtie în acest scop.

Astfel, secolul al XIX-lea impune o perioadă de trecere de la utilizarea „bășicii” la cea a sticlei, un intermezzo fiind constituit de folosirea „hârtiei uleiate”, în primele trei sau patru decenii.

În perioada 1822-1859 se accelerează trecerea de la utilizarea „hârtiei unse” la cea a geamurilor pentru ferestrele imobilelor, faptul în sine având și o semnificație socio-psihologică, făcându-se trecerea de la locuința-refugiu, închisă, la locuința care intermediază legătura cu mediul extern: hârtia unsă nu permitea

1. **Ovidiu Moț** este expert restaurator suport papetar la Muzeul Municipiului București; h1st33oria@yahoo.com.

nici iluminarea pe timp de zi cu lumină naturală, nici posibilitatea de a „privi pe fereastră”, iar pentru multă vreme locuința avea să aibă în mediul rural doar funcție de dormitor. Chiar după înlocuirea treptată a „hârtiei unse” cu geamuri, hârtia rămâne cu un rol: acela de a „căptuși” sau „lipi” ferestrele. În practică, după prinderea pe rame a foilor de geam cu niște cuișoare, se treceau, pe zonele interioare de contact între ramă și sticlă, fâșii de hârtie cu clei de oase. Tehnica aceasta este bunica chituirii.

În perioada 1822-1859 întâlnim, pentru multe clădiri, atât ferestre realizate integral din „hârtie unsă” sau „hârtie uleiată”, cât și ferestre „căptușite cu hârtie” sau „lipite cu hârtie”: în cazul secund poate fi vorba de „chituire”.

Termenii din „hârtie unsă” sau „hârtie uleiată” se traduc printr-o tratare a hârtiei cu untdelemn, ceară etc., care îi modifică proprietățile². Hârtia tratată devine aproape deloc hidrofilă și capătă un anumit grad de transparentă. Totuși, o astfel de hârtie tratată devenea destul de repede dură, casantă, din cauza acțiunii luminii și a variațiilor de temperatură și umiditate. Mai mult încă, putea să se „spargă” fără a fi lovită, din cauza tensiunilor create pe de o parte de lipirea acesteia pe cadru, pe de altă parte de „îmbătrânirea” favorizată de contactul cu lumina și de variațiile de temperatură și umiditate.

Pornind de la aceste considerații, credem că „hârtia uleiată” supraviețuia un timp scurt, trebuind să fie adesea schimbată. Nu este vorba de o fereastră perpetuă, pentru că în fiecare anotimp nevoile sunt diferite. Vara, de multe ori ferestrele apar doar parțial acoperite cu hârtie, în vreme ce iarna aceste ferestre nu reușeau să asigure o minimă izolație. Toate aceste lucruri conduc însă la ideea utilizării unei importante cantități de hârtie pentru ferestre sau doar pentru izolarea acestora, în contextul în care operațiunea trebuia repetată, cu hârtie nouă, de mai multe ori pe an.

Informații legate de ferestrele de hârtie sau ferestrele lipite cu hârtie apar în notițele călătorilor străini sau în condicile de venituri și cheltuieli ale diferitelor așezăminte. Călătorii străini amintesc uneori ferestrele căptușite cu hârtie „unsă” ale imobilelor din Țara Românească. Sunt vizate în special bordeiele semiîngropate, dar și locuințe de suprafață (stații de poștă) și chiar construcții de zid (hanuri, cârciumi). Situația este recurentă în tot spațiul românesc, este întâlnită în Basarabia, Moldova și Transilvania. Astfel, în Transilvania, în Țara Oltului mai precis, un călător observă la 1824 că: *la ferestre aveau hârtie cerată, locuitorii nefiind ajunși la gradul de lux al folosirii sticlei – deși în alte privințe sunt foarte avuți*. (Cernovodeanu et al., 2005, p. 125)³

Uneori întâlnim în descrierile călătorilor străini și judecăți generalizatoare: *Casele [...] în Moldova, Țara Românească și Basarabia [...] (au) ferestre făcute din hârtie unsă cu ulei și numai pe alocuri din sticlă*. (Ibidem, p. 383)⁴

Așa cum afirmam mai sus, datorită tehnicii de căptușire cu hârtie, ferestrele nu aveau rolul de a media între interiorul și exteriorul imobilului, ci de a izola un mediu de celălalt, fiind întrucâtva o continuare firească a pereților. Un călător nota în acest sens: *Am vrut să mă uit afară, dar nu se vedea, deoarece fereastra era lipită*

2. Aceeași soluție pentru obișnuitele, în epocă, felinare de hârtie, de origine orientală. Metoda este folosită și pentru abajururi.

3. Robert Walsh, „Descrierea călătoriei prin Țara Românească și Transilvania (1824)”.

4. Berndt Johan Rosenström, „Aspecte din războiul din 1828”.

cu hârtie unsă. (*Ibidem*, p. 454)⁵ Era vorba aici de odaia unei cărciumi rurale, cu program de han, din Țara Românească.

Ferestrele sunt descrise adesea ca „astupate cu hârtie unsă”, „lipite cu hârtie”, „ferestre din hârtie unsă cu ulei” (Cernovodeanu et al., 2006, pp. 229, 385, 392, 394), „ferestre de hârtie” (Cernovodeanu et al., 2007, p. 422).

Uneori, în descrierea ferestrelor, întâlnim și această situație, consemnată pentru un han de munte din județul Prahova: *Ferestrele camerei joase erau în parte astupate cu hârtie uleiată, în parte nu, pentru aerisire nestingherită. Aici nu există geamuri. (Ibidem, p. 568)* Pe baza propriei experiențe, același călător riscă și o generalizare: *O casă de oaspeți sau han [...] este o încăpere goală, cu patru pereți, cu ferestre lipite cu hârtie. (Ibidem, p. 568)*

Stațiile de poștă sunt alte construcții dotate cu ferestre de hârtie. La finele anului 1816, Ludovic, fiul internunțului von Stürmer, în călătoria sa din Austria la Constantinopol, amintește, alături de „înțeparea și afumarea” corespondenței la carantină, de stațiile de poștă din nordul județului Argeș: *căsuțe de lut, acoperite cu paie și având la ferestre hârtie unsă în loc de geamuri* (Iorga, 1929, pp. 73-74). De asemenea, agentul prusac von Schladen, trecând prin Țara Românească, la întoarcerea de la Constantinopol, îl amintește, la 1820, pe căpitanul stației de poștă Sălătruc (jud. Argeș) care oferea călătorilor *locuința sa cu ferestre de hârtie sparte* (*Ibidem*, p. 96). Situația nu avea să cunoască schimbări fundamentale în deceniile ulterioare. În deceniul 4 al secolului al XIX-lea, tot o fereastră lipită cu hârtie avea și coliba șefului de stație de poștă Ipotești, jud. Olt (Cernovodeanu et al., 2006, p. 392) sau, în deceniul 6, o stație de poștă din apropierea Bucureștilor: *colibă joasă [...] (cu) ferestre de hârtie* (Bușă et al., 2010).

Despre locuințele rurale din Țara Românească avem doar aprecieri generalizatoare. Totuși, unele informații sunt legate de contextul războiului ruso-turc din 1853-1854. În Oltenia, la Calafat, în 1853 casele erau bordeie semiîngropate, comandantul turc ocupând, în 1853, un astfel de bordei în care *lumina pătrundea printr-un fronton, unde peretele de noroi fusese înlăturat și modelat sub forma unei ferestre făcută din hârtie sleioasă* (*Ibidem*, p. 120).

Știm că bordeiul ocupat de Tevfik bey era unul dintre cele mai mari de la Calafat, unde toate bordeiele erau „cu ferestre unse (iar lumina) intra pe horn” (Ionescu, 2001, p. 7). După altă descriere, bordeiul ocupat de comandantul turc avea *trei ferestre [...] pe ramele lor fiind întinse hârtii unse cu ulei, care nu este în niciun caz un bun substitut al sticlei* (*Ibidem*).

Alte informații interesante ni le oferă pictorul Barabás, în memoriile sale privind viața bucureșteană la 1831-1833. În odăile unde a fost găzduit inițial de familia Raimondi, la București, acesta notează că *Ferestrele fiind însă proaste... am cumpărat o tiste de hârtie și clei, toată ziua am lipit ferestrele cu tovarășii mei... În felul acesta închis cinci ferestre, lăsând numai una din mijloc și acoperind geamurile celorlalte cu hârtie de împachetat am ajuns să am un atelier de pictură minunat* (*Ibidem*).

Hârtia pentru lipitul ferestrelor apare în condicile de venituri și cheltuieli ale diferitelor așezăminte sau instituții publice: la Casa Zmintiților între 1842-

5. Ernst Cristoph Döbel, „Relatarea călătoriei prin Transilvania și Moldova (1830-1831)”.

1850⁶, la Casa Cerșetorilor între 1842 și 1850⁷, iar Episcopia de Râmnic indică între cheltuielile pe 1847 și *lipitul ferestrelor* (*Analele Parlamentare ale României*, 1909, pp. 135-147). Probabil în toate aceste cazuri vorbim doar despre izolarea cu hârtie a ferestrelor de sticlă. Aceasta, pentru că cerșetorii și bolnavii psihic împart spațiul de la mănăstirea Mărcuța în această perioadă și mai cu seamă pentru că avem informații despre montarea geamurilor. Astfel, în 1842 au fost cheltuiți 94,60 lei *pentru punerea a 57 de geamuri la ferestrele de la odăile zmintiților și pentru lipitul lor* (*Analele Parlamentare ale României*, 1902, p. 289), iar în 1844 sunt consemnate cheltuieli *pentru punere de geamuri, hârtie pentru lipitul ferestrelor* (*Analele Parlamentare ale României*, 1905, p. 477) la odăile cerșetorilor.

În general, hârtia utilizată pentru lipitul ferestrelor este raportată laolaltă cu multe alte cheltuieli, în doar două cazuri, pentru hârtia folosită la lipitul ferestrelor cerșetorilor, fiind trecută doar valoarea acestui articol: 22 lei în 1842 (*Analele Parlamentare ale României*, 1902, p. 273) și 16 lei în 1843 (*Analele Parlamentare ale României*, 1905, p. 413).

Desigur, intrând în zona consumabilelor cu viață scurtă, ferestrele de hârtie din primele decenii ale secolului al XIX-lea nu au putut traversa vremea, pentru a ajunge bunuri culturale mobile în colecțiile publice sau particulare. Asupra existenței acestora, singurii martori sunt multele sau puținele însemnări, suficiente pentru a documenta o perioadă de tranziție, de la utilizarea bășicii la cea a sticlei pentru ferestre, tranziție ce a presupus folosirea „hârtiei uleiate”, material mai ieftin, dar cu o rezistență mai mică.

BIBLIOGRAFIE:

- Analele Parlamentare ale României*, Tom XIII, I, București, Imprimeria Statului, 1902.
Analele Parlamentare ale României, Tom XIV, I, București, Imprimeria Statului, 1905.
Analele Parlamentare ale României, Tom XV, I, București, Imprimeria Statului, 1908.
Analele Parlamentare ale României, Tom XVI, I, București, Imprimeria Statului, 1909.
Analele Parlamentare ale României, Tom. XVII, I, București, Imprimeria Statului, 1914.
 Cernovodeanu, Paul, Feneșan, Cristina, Filitti, Georgeta, et al ; coordonatori: Cernovodeanu, Paul, Bușă, Daniela, *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, Serie nouă, Vol. II (1822-1830), București, Editura Academiei Române, 2005.
 Cernovodeanu, Paul, Bușă, Daniela, Feneșan, Cristina, et al ; coordonatorul volumului: Bușă, Daniela, *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, Serie nouă, Vol. III (1831-1840), București, Editura Academiei Române, 2006.
 Cernovodeanu, Paul, Bușă, Daniela, Gheorghe, Adriana, et al ; coordonatorul volumului: Bușă, Daniela, *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, Serie nouă, Vol. IV (1841-1846), București, Editura Academiei Române, 2007.
 Bușă, Daniela, Achim, Venera, Ardeleanu, Constantin, et al ; coordonatorul volumului: Bușă, Daniela, *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, Serie nouă, Vol. VI (1852-1856), București, Editura Academiei Române, 2010.
 Ionescu, Adrian-Silvan, *Cruce și Semilună. Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri și imagini*, București, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2001.
 Iorga, Nicolae, *Istoria românilor prin călători*, vol. III, ediția a II-a, București, Editura Casei Școalelor, 1929.

6. *Analele Parlamentare ale României*, 1902, p. 289; 1905, p. 471; 1908, p. 231; 1909, pp. 189, 425; 1914, pp. 306, 1080.

7. *Analele Parlamentare ale României*, 1902, p. 273; 1905, pp. 413, 477; 1908, pp. 211, 213; 1909, pp. 173, 407; 1914, pp. 292, 1060.

GEORGES VAN DEN BOS, DE LA PARIS LA BUCUREȘTI

Simona Predescu¹

Abstract: One of the most valuable paintings owned by the Bucharest Pinacothèque is signed by the reputed Flemish, Belgian and French painter Georges Pierre Marie Van den Bos (1853-1911), painted in Paris, and entitled "Waiting". The article describes the restoring processes the work underwent, in order to be exhibited.

Keywords: restoration, infrared analysis, canvas preparation type, cleaning, consolidation.

Una dintre donațiile valoroase și consistente făcute Pinacotecii Municipiului București este cea a familiei Ioan și Elena Movilă, ea constituindu-se și într-unul dintre nucleele în jurul cărora s-a dezvoltat, prin donații și achiziții, Pinacoteca. Printre lucrările de artă donate în memoria colecționarului Ioan I. Movilă de către soția sa, Elena I. Movilă, și fiul său, Sever I. Movilă, conform Procesului-Verbal încheiat pe 31 mai 1937 între Elena I. Movilă și Sever I. Movilă, *ca predatori* și dr. Gheorghe Severeanu, sculptor Teodor Burcă și Elena C. Marin, directorul, conservatorul și respectiv secretara Pinacotecii Municipiului București, *ca primitori*, la poziția 455 se regăsește pictura „*Lattente*”, *ulei/pânză, 206 x 102,8 cm*, realizată de **Georges Van den Bos**. În prezent, această pictură din donația Ion I. Movilă figurează în patrimoniul Pinacotecii cu titlul „*Așteptare*”.

Pictura a intrat în Laboratorul de restaurare pictură al MMB cu probleme de conservare, ce reclamau intervenții de restaurare.

Georges Pierre Marie Van den Bos (flamand, belgian, francez, 1853-1911), originar din Ghent, și-a făcut studiile la Academia de Artă din Ghent și la cea din Bruxelles, completându-și pregătirea la Paris (Benezit, Dictionary of Artists, Paris, 2006). A obținut medalia de aur în mai multe expoziții organizate la Bruxelles și Paris. În anii 1890 trăia la Paris. S-a ocupat cu precădere de peisaje și portrete, lucrări figurative, multe dintre picturile sale fiind prezente în colecții muzeale. S-a manifestat creator în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima decadă a secolului XX. Pictura sa capătă forță și marca specifică în perioada *La Belle Époque*. Sunt considerate cele mai bune lucrări ale sale reprezentările figurilor feminine caracterizate prin eleganță și rafinament. Pictura din Muzeul Municipiului București are elemente de simbolism atât din punct de vedere iconic, cât și în ceea ce privește tehnica picturală.

Modelul feminin care apare în pictura de la Pinacoteca Municipiului București este unul dintre cele preferate de pictor atunci când aborda teme cu tentă simbolică. În pictura *Doamna cu iris* se pot observa atât aceeași structură facială, cât și toate reperele de fizionomie pe care le are personajul din pictura de la București.

Lucrarea „*Așteptare*” a fost realizată în mai multe etape, inițial fiind întinsă

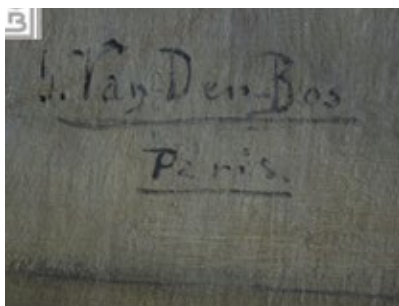
1. **Simona Predescu**, pictor, restaurator; specializată în artă monumentală și restaurare, este expert atestat în domeniul pictură în ulei (2003). Beneficiară a unei burse de specializare (restaurare pictură) la J. Paul Getty Museum, California (1990-1991) și a unui stagiu de pregătire post-universitară în cadrul Laboratorului de restaurare pictură din MNAR; simonapredescupsi@yahoo.com.



L'Attente (Așteptare)



Dame met iris (Doamna cu iris)



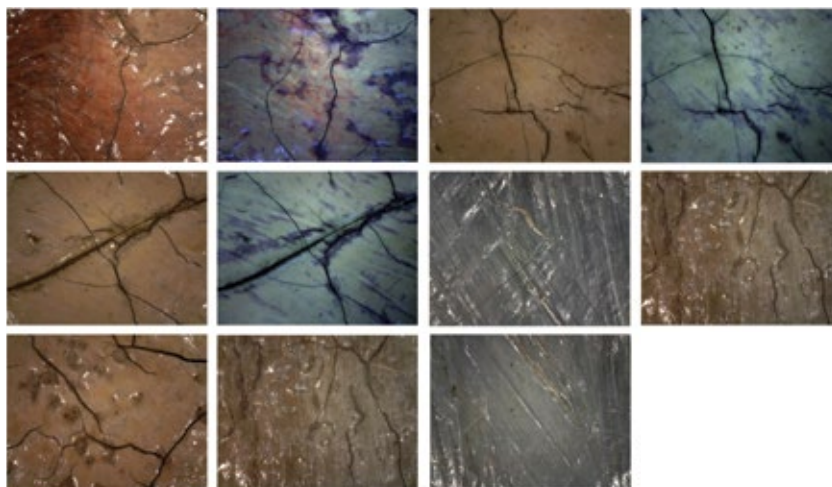
Detaliu lumină laterală/ reflectografie în IR și NIR 2 - semnătura și localizarea

pe un șasiu mai mare. A fost pictată în culori de ulei aplicate în strat consistent pe o pânză de in cu trama deasă și cu țesătura în diagonală, unde firul de băteală sare progresiv peste firul de urzeală preparată industrial.

Lucrarea este semnată și localizată în partea stângă jos în culoare de ulei negru „*G. Van Den Bos Paris*”.

Reflectografia în infraroșu a pus în evidență existența în substrat a unei prime semnături și localizări făcute de pictor, peste care acesta a revenit cu culoare și a aplicat semnătura care este vizibilă cu ochiul liber în prezent. De asemenea, sunt vizibile în substrat mici modificări ale portretului personajului.

Semnătura este aplicată pe culoarea crudă, dar cu mai puțin liant și mai mult solvent pentru fluidizare. Drept urmare, fluorescența la lumină ultraviolet este ușor violacee.



Micro 50x. Cracluri de bătrânețe, cracluri timpurii, aglomerări de ulei, murdărie și vernis degradat

Șasiul mobil, încheiat la 90° de tip nut și feder este din lemn de brad, cu pantă, pene și traverse în cruce, iar marginile picturii, foarte generoase, au fost întoarse pe spate pe alocuri, dar în cea mai mare parte au fost îndoite, presate, cu urme de frecare și pierderea locală a stratului pictural.

Tipul de șasiu, ca și pânza preparată și modul de întindere cu rezervă al pânzei sunt întâlnite la multe dintre picturile de dimensiuni generoase realizate de Georges Van den Bos.

Preparația semiabsorbantă, pe bază de praf de cretă și clei animal, a fost aplicată peste o încheiere prealabilă. Peste aceasta, pictorul a aplicat un priming de culoare gri. La nivelul preparației există cracluri mecanice produse în urma mișcării firelor din țesătura suportului. Craclurile de bătrânețe s-au transmis în straturile de culoare. Sunt prezente, de asemenea, cracluri timpurii, de tehnică, atât la nivelul ultimului strat de culoare, precum și în substrat, urma lor încărcată de materie picturală fiind vizibilă. Cracluri de tehnică foarte pregnante sunt vizibile în zona luminilor de pe bustul și fața personajului, ceea ce demonstrează că ultimele intervenții ale pictorului au fost făcute după ce deja stratul de culoare, aplicat anterior, se uscaseră.

Tratamentul a constat în consolidarea stratului pictural în jurul lacunelor și în îndepărtarea aglomerărilor de murdărie aderentă dintre șasiu și pânză, care produceau deformări. Suportul a fost și el consolidat prin reîntinderea locală pe șasiu, fixarea marginilor desprinse din cuie, îndreptarea deformărilor și întinderea suportului de pânză prin baterea în pene a șasiului.

Operațiunile de îndepărtare a prafului și murdăriei aderente de pe suprafața lucrării, precum și subțierea și egalizarea stratului de vernis care fusese aplicat inegal s-au făcut în etape, apelând la controlul luminii ultraviolet.

Pictura „*Lattente*” realizată la Paris la sfârșitul secolului al XIX-lea de Georges Van den Bos, o lucrare valoroasă, demnă de a sta pe simezele oricărui muzeu de artă, a fost achiziționată de către colecționarul Ioan I. Movilă. Această pictură a ajuns de la Paris la București datorită pasiunii și dragostei pe care Ioan



Ansamblu lumină laterală înainte de restaurare/ în timpul restaurării/ după restaurare



Ansamblu lumină ultraviolet înainte de restaurare/ în timpul restaurării/ după restaurare

I. Movilă a manifestat-o pentru artă și generozității familiei Movilă care a donat colecția de artă, în memoria sa, Pinacotecii Municipiului București.

În urma procesului de restaurare, pictura a fost stabilizată din punctul de vedere al conservării și a revenit la aspectul original, fiind pregătită pentru valorificarea expozițională.

CÂTEVA ASPECTE PRIVIND RESTAURAREA-CONSERVAREA MUZEULUI THEODOR AMAN ȘI A PATRIMONIULUI DEȚINUT

Nicoleta Ene¹

Abstract: The present article aims at going over some aspects related to the current activity of a museum curator, starting from the particular case of the “Theodor Aman” Museum which, during 2004-2013, has been closed for vast works of consolidation and restoration. The curator’s activity has its peculiarities, ensuring the observation of the norms of objects preservation, both in storage rooms, and in exhibition halls, even in unpredicted situations arisen while such a complex site is being restored and the patrimony needs re-location – situations involving the cooperation between other museum specialists.

Keywords: Museum, curatorial endeavors, patrimony, preservation, conservation.

Casa Memorială „Theodor Aman”, care intră în componența Muzeului Municipiului București, este primul muzeu de artă care s-a deschis în capitală. Clădirea, ce se află pe strada C.A. Rosetti, nr. 8 (fostă Clemenței) și în care a locuit maestrul Theodor Aman, a fost gândită și construită după planul lui și a devenit muzeu după trecerea lui în neîntință. Acest lucru a fost îndeplinit în anul 1908 de către soția marelui artist, Ana Aman.

În cei 112 ani de existență, casa a reușit să supraviețuiască celor două războaie mondiale, cutremurelor din 1940 și 1977 și revoluției din 1989. În toți acești ani, imobilul a beneficiat de mai multe reparații la acoperiș, fațadă, tâmplărie și mici intervenții de restaurare la pictura murală.

După 1990, în perioada lucrărilor ce au avut loc la noul corp „Boema” al Bibliotecii Centrale Universitare, din cauza vibrațiilor și a deranjării pânzei freatice, clădirea a avut de suferit. S-au creat fisuri și crăpături ale pereților, inclusiv pe cei cu pictură murală sau cu tapet, au avut loc infiltrații ascensionale majore, care au pătruns și au deteriorat pereții pictați, favorizând apariția mucegaiului. În plus, deteriorările de la nivelul acoperișului au determinat infiltrații ce au dus la degradarea fațadei și la desprinderea multor elemente decorative din teracotă.

Toate aceste degradări impuneau consolidarea și restaurarea urgentă a clădirii, motiv pentru care trebuia să se găsească o soluție de salvare a muzeului într-un timp foarte scurt. Sensibilizată de frumusețea edificiului, Kiki Skagen Munshi, Consilier de presă și cultură al Ambasadei Statelor Unite la București, a pledat pentru cauza monumentului, rezultatul fiind un parteneriat încheiat în 2001 între Ambasada Statelor Unite și Muzeul Municipiului București, prin care ambasada dona muzeului suma de 25000 \$ pentru realizarea proiectului de restaurare, necesar demarării procesului de începere efectivă a lucrărilor la Muzeul „Theodor Aman”. Și Ambasada Norvegiei a făcut donații pentru restaurare.

În același an, în cadrul muzeului a avut loc o acțiune ce avea drept scop strângerea de fonduri în vederea restaurării picturilor lui Theodor Aman.

1. **Nicoleta Ene** este conservator - gestionar la Muzeul „Theodor Aman”, din cadrul Secției Artă a Muzeului Municipiului București; *nico_nicole34@yahoo.com*.

Participanții au avut ocazia să aleagă pictura preferată, pentru care au donat sumele necesare restaurării lor. Lucrări precum *Profesorul George Capșa la vârsta de 8 ani*, *În grădina pictorului*, *Portița din grădină*, *La fântână*, *Portret de femeie în costum de epocă*, *Două femei dau în cărți*, *Privind în album*, *Bătălia cu facle a lui Vlad Țepeș*, *Pe malul lacului Herăstrău*, *Atelierul pictorului*, *O vedere din Bughea*, *Privire din atelierul cel mic al pictorului*, *Cireșe*, *Corabie în portul Constanța*, *Car cu boi*, *Stejarul*, *După culesul viei*, *Primul atelier al pictorului în Casa Prager*, *Horă la țară* au fost restaurate grație sponsorilor noștri: Kiki Skagen Munshi, Anca Vlad, Catherine Sofianou, François Chappuis, Dan David (prin Natalia Ghimișescu), Iulius Senderski, Dan Matei Agathon, Leonard Pașcanu, Cristinel Popa, Radu Lupu, Virginia Skagen².

Câțiva ani mai târziu, în 2008, Adriano Mengotti, proprietarul italian al unui magazin exclusivist de modă din București, a susținut financiar restaurarea a două dintre lucrările lui Theodor Aman, *Femeie în vernil* și *Frații Aman*. După restaurare una dintre lucrări, *Femeie în vernil*, a fost expusă în cadrul evenimentului „Moda italiană, artă și cultură în România”, organizat la Ambasada Italiei din București.

În mai 2014, Exelența sa, Dl. Matei I. Hofmann, Ambasadorul Germaniei la Budapesta, a sprijinit restaurarea *Portretului doamnei Fălcoianu*. Lucrarea a fost expusă în atelierul pictorului în cadrul unei expoziții-eveniment, împreună cu alte 15 lucrări de mici dimensiuni pictate față-verso, încadrate într-un caseton special, realizat de către restauratorii de pictură pentru a face accesibilă privitorilor ambele fețe.

Lucrările au fost restaurate în Laboratorul de restaurare pictură din cadrul Muzeului Municipiului București de către restauratorii Ioan D. Popa și Simona Predescu, majoritatea participând la expoziția dedicată sponsorilor, realizată în aprilie 2009, în trei săli ale Muzeului „Theodor Aman” care nu era încă deschis oficial pentru public.

Încă de la început, Clubul Rotary s-a implicat în strângerea de fonduri pentru restaurarea Muzeului Aman. Astfel, în aprilie 2004, a organizat evenimentul „Balul Rotary Marriott 2004”, iar sumele adunate au fost folosite în acest scop.

Lucrările propriu-zise, începute în toamna anului 2004, au fost finanțate de Primăria Municipiului București și realizate de către *Aedificia Carpați*, după proiectul întocmit de S.C. Proiect București S.A., fapt ce a impus eliberarea clădirii și mutarea patrimoniului.

Muzeul „Theodor Aman” se bucură de o colecție impresionantă de obiecte de patrimoniu, predominând cele cu o structură de natură organică – pictură, grafică, textile, cărți, piele, os, lemn, dar și anorganică – medalii, monede, obiecte din ceramică, sticlă.

În momentul în care toate demersurile pregătitoare pentru restaurarea imobilului au fost finalizate, toate obiectele de patrimoniu au fost pregătite pentru transport. În funcție de tipul morfologic, de formă și dimensiuni, obiectele au fost ambalate, cele de dimensiuni mari (pictură, mobilier, textile) în foiță neutră și folie de polietilenă cu bule pentru protejarea și siguranța lor, fiecare având notat numărul de identificare, iar în cazul lucrărilor de pictură s-au adăugat și date tehnice de recunoaștere a poziției în care vor fi așezate. Obiectele ce țin de

2. Este posibil ca lista sponsorilor să nu fie completă. Informațiile pe care le oferim se bazează doar pe datele existente în arhiva Muzeului „Theodor Aman”.

istoria memorială, cărți, instrumente de lucru, sticlute au fost împachetate în foiță neutră și aranjate în cutii din carton, iar lucrările de grafică – gravura, acuarela, creionul, penița – au fost puse în foiță neutră și așezate prin suprapunere (maxim 15 lucrări), în funcție de gradul de susceptibilitate și vulnerabilitate la factorii de microclimat. Având în vedere că spațiul destinat depozitării obiectelor de patrimoniu pe parcursul lucrărilor de consolidare și restaurare a muzeului a fost oarecum restrâns, s-a recurs la confecționarea unor stelaje care să le ofere stabilitate, siguranță și confort, precum și la modalități de depozitare compatibile cu fiecare tip de obiect – în cazul mobilierului, chiar dacă unele piese au fost dezmembrate, cea mai mare parte a rămas în poziția lui funcțională. Pictura a fost așezată într-un stelaj din lemn, cutiile cu grafică puse pe polițe fixe, iar obiectele mici au rămas în cutii având o evidență bine stabilită, și fiind ușor de găsit. Acolo unde a fost cazul, a fost blocată pătrunderea luminii naturale în incinta încăperii. S-a elaborat un catalog topografic, în care a fost notat locul fiecărui obiect, pentru a putea fi identificat într-un timp cât mai scurt și pentru a evita nenumăratele manipulări atât de dăunătoare obiectelor de patrimoniu. Pe toată perioada cât muzeul a fost închis publicului, s-au desfășurat activități de depozit, conservare-restaurare, dar și de valorificare a patrimoniului prin expoziții tematice.

Obiectele au fost supravegheate permanent pentru a putea depista eventuale degradări (deformări ale suporturilor, atacuri biodegradabile – cari, molii, mucegai), cauzate de schimbarea microclimatului, beneficiind de operațiile curente ce țin de conservarea preventivă.

În intervalul 2004-2014, lucrările de pictură (peste 100 de lucrări), ce urmau să facă parte din expoziția permanentă, au trecut prin Laboratorul de restaurare pictură al Muzeului Municipiului București, cele mai multe dintre ele pentru intervenții ample de restaurare.

Majoritatea pieselor de mobilier au fost restaurate sau au trecut prin operații de conservare curativă, realizate de restauratorul de lemn, Mihail-Tudorel Crișmăriuc.

Armele și obiecte de artă decorativă din metal au fost curățate sau restaurate, tot în cadrul Muzeului Municipiului București, de către restauratorii de metal, Gheorghe Ionescu și Petronela Fotea.

Tot mobilierul și partea decorativă din lemn (lambriuri) au fost duse în etape (7 transporturi) la Institutul Național de Cercetare-Dezvoltare pentru Fizică și Inginerie nucleară „Horia Hulubei” pentru tratarea cu radiații ionizante împotriva atacului biologic activ.

De asemenea, piesele textile din colecție au fost supuse unor intervenții de conservare activă (curățare, pulverizare cu substanțe biocide, depozitarea prin aplicarea corectă a pozițiilor și materialelor adecvate), cu participarea restauratoarei Angela Filofteia Vechiu. Au avut loc intervenții de conservare curativă la nivelul câtorva obiecte cu piele de Cordoba, realizate de restauratorii Muzeului Municipiului București, coordonați de Rodica Antonescu, sub asistența tehnică a unui specialist de la Institutul Național de Cercetare Dezvoltare pentru Textile și Pielărie.

În aceeași perioadă s-au efectuat și operații ce vizau identificarea obiectelor prin consemnarea datelor tehnice: măsurarea obiectelor pentru stabilirea dimensiunilor necesare documentației de evidență și proiectării viitoarelor depozite de la Muzeul Aman și pentru proiectul expoziției permanente.

Proiectul pentru depozitul de pictură a fost realizat după principiul tipodimensionării, în funcție de încăperea destinată. Din acest motiv am optat pentru stelajul compartimentat din lemn, deși panoul metalic mobil este cel mai adecvat pentru lucrările de pictură. În spațiul destinat depozitului, luând în calcul caloriferele și ferestrele, s-au realizat două stelaje (pictură și grafică). Ținând cont de faptul că cele mai reprezentative dintre picturile lui Theodor Aman erau în proces de restaurare pentru expunere, acestea au fost suficiente. În final, proiectarea depozitului s-a dovedit a fi un real succes, mai ales ținând cont de faptul că au fost eliminate nenumăratele manipulări, dăunătoare pentru toate categoriile de obiecte, eliminând astfel și riscul accidentelor involuntare, știut fiind că, pe lângă factorii endogeni, cel uman este unul dintre factorii care, de cele mai multe ori, degradează obiectele de patrimoniu. Catalogul topografic s-a realizat odată cu proiectul, astfel încât, în momentul revenirii în noul depozit, se știa locul fiecărui obiect în parte.

Pentru expoziția permanentă, pe lângă proiectul scriptic, ușor modificat în final, împreună cu muzeograful Marilena Murariu și Ionela Bucșa-Șerban în lipsa unor mijloace tehnice digitale, s-a realizat o machetă la scară redusă a muzeului cu amplasarea imaginilor printate ale picturilor pe fiecare sală.

Deși muzeul a fost închis pentru public în această perioadă, lucrări din colecție au putut fi admirate pe simezele altor muzee, participând la expoziții, unele chiar de mare anvergură. În 2006 – Galeria DIALOG din cadrul Primăriei sectorului 2 a organizat expoziția „Parfum de epocă – Mărturie din timpul domniei lui Carol I”, solicitându-ne două lucrări. În colaborare cu muzeele Secției Artă a Muzeului Municipiului București în 2007-2008, s-a organizat, la Palatul Suțu, expoziția „Gheorghe Tattarescu și contemporanii săi în arta plastică românească”, Muzeul „Theodor Aman” fiind prezent cu 11 lucrări de pictură, 14 gravuri și o sculptură.

În anul 2008, intenționând să marcheze 200 de ani de la nașterea lui Napoleon al III-lea, Muzeul Național de Artă al României, împreună cu Domeniul Național de la Compiègne și Blérancourt din Franța au organizat, la București și Compiègne, expoziția „Napoleon al III-lea și Țările Române”, iar lucrarea cu care a participat Muzeul Aman este o copie după Salvator Rosa (*Bătălie*), realizată de Theodor Aman în perioada studiilor sale pariziene.

În anul 2011, Muzeul Național Cotroceni a organizat o mare expoziție „Theodor Aman, pictor și gravor” cu participarea a 12 muzee din București și din țară, unde Muzeul Aman a participat cu 49 de lucrări (pictură, gravură și obiecte personale ale artistului). În același an pictura lui Theodor Aman, *Portretul doamnei Elena Cuza*, a fost inclusă în două expoziții care i-au fost dedicate soției domnitorului Alexandru Ioan Cuza: „Un destin în slujba României, doamna Elena Cuza”, la Muzeul Național Cotroceni și „Principesa Elena Cuza – Un destin pentru România”, la Muzeul Național de Istorie a Moldovei din cadrul Complexului Național Muzeal Moldova, Iași. În anul 2012 alte două lucrări au făcut parte din Expoziția „Mitul Național. Contribuția Artelor la definirea identității naționale”, de la Muzeul Național de Artă al României.

La începutul anului 2009, după terminarea lucrărilor de consolidare și restaurare a clădirii, personalul muzeului a putut reveni în birourile din clădire. Din acest moment au început pregătirile necesare aducerii obiectelor de patrimoniu

„acasă” și totodată pregătirea redeschiderii muzeului pentru publicul vizitator, însă mai erau de finalizat etape importante ale restaurării, legate de componentele artistice ale monumentului.

În perioada imediat următoare, s-a consolidat pictura murală din holul central și s-au restaurat vitraliile și tapetul. Intervențiile de la pictura murală au fost realizate de o echipă condusă de Silviu Petrescu, expert restaurator. Tapetul a fost extras de pe pereți în anul 2005, de către restauratoarea de hârtie Rodica Antonescu, iar în 2010, cu sprijinul Clubului Rotary, prin Paul Popescu, s-a cooptat o echipă de restauratori din Austria, din care au făcut parte Bernadette Klasz, Markus Klasz, Kadri Kallaste, John Rogers de la „Institut für Papierrestaurierung Schloss Schönbrunn”, care au restaurat tapetul original din biroul artistului, realizat din hârtie ce imită pielea de Cordoba într-o manufactură franțuzească Paul Balin (1874-1877), model unic în România. Tot Clubul Rotary este cel care a sponsorizat înlocuirea parchetului, care a fost refăcut după modelul celui original (traficul intens din ultima sută de ani, precum și atacul biologic activ au făcut imposibilă recuperarea parchetului original), restaurarea felinarelor de la intrarea în muzeu, achiziționarea unor corpuri de iluminat, a centralei termice și a aparaturii de monitorizare a parametrilor microclimatici.

De asemenea, au fost remontate sobele ce fuseseră dezasamblate pe parcursul consolidării, a fost reîntregit candelabrul din atelierul mare (deteriorat în timpul bombardamentelor din 1944), iar statuile au fost restaurate și amplasate în nișele de pe fațada nordică a casei.

După trecerea celor șase luni necesare eliberării poluării alcaline dintr-un spațiu nou renovat și a stabilizării microclimatului, s-au început amenajările stelajelor având la bază proiectul propriu-zis, necesare depozitării obiectelor de patrimoniu care nu făceau parte din expunere, iar pentru etalarea picturilor în expoziție s-au achiziționat simeze a căror rezistență să fie corelată cu greutatea lucrărilor acroșate.

La sfârșitul anului 2010 și în ianuarie 2011 a început aducerea pe rând a obiectelor de patrimoniu, o parte intrând în depozit, cealaltă fiind rezervată expunerii.

Personalul Muzeului Aman, împreună cu restauratorii de pictură și restauratorul de obiecte din lemn – care a restaurat și o parte a ramelor picturilor –, a realizat înrămarea lucrărilor restaurate. Această operațiune a fost destul de dificilă, având în vedere înrămarea defectuoasă din trecut, când lucrările aveau geam și erau fixate în ramă prin baterea în cuie, iar renunțarea la acest sistem a creat diferențe de dimensiuni între ramă și lucrare. Acest lucru a impus găsirea unor soluții de corectare a diferențelor prin folosirea materialelor neutre (lemn balsa, materiale tampon între falțul ramei și lucrare) și protejarea spatelui picturii cu carton neutru, necesar contracarării efectelor negative ale variațiilor microclimatice, extrem de dăunătoare întrucât pot da naștere reacțiilor chimice ireversibile. Pentru lucrările de grafică s-au achiziționat paspartuuri din hârtie neutră și rame.

Amenajarea spațiului expozițional a urmărit păstrarea atmosferei existente în casă în timpul vieții artistului, atmosferă recreată pornind de la picturile lui în care ne prezintă interioarele casei sale, având în vedere că, în 1908, soția artistului a lăsat în colecție foarte multe piese ce apar în acele picturi.

Deși în expunerea muzeului se găsesc 355 de obiecte, reprezentând 30% din totalul obiectelor deținute, acestea sunt piese de dimensiuni mari (pictură, aproape

toate piesele de mobilier) și cele mai reprezentative, acoperind toate laturile artei în care s-a manifestat Theodor Aman. În depozit au rămas lucrări nerestaurate din perioada de debut a artistului și piese de dimensiuni mici fără o relevanță specifică pentru actuala expunere.

Există în expunere obiecte mai rar întâlnite în muzee, așa cum este violoncelul la care cânta artistul sau un craniu uman de studiu, așezat pe locul unde stătea și în timpul vieții lui Aman, în biblioteca acestuia. O altă categorie de obiecte mult mai vulnerabile, așa cum sunt textilele, de exemplu, pe care trecerea timpului le-a afectat într-o măsură mai mare, nu pot fi însă expuse, dar sunt păstrate în depozit pentru valoarea lor documentară; este vorba despre piesele de costum popular românesc și cele de factură orientală ce făceau parte din fondul de recuzită al pictorului.

După o absență de nouă ani, muzeul a fost redeschis aproape integral pentru vizitatori (cu excepția unei săli), la 18 mai 2013, de Ziua Internațională a Muzeelor, participând la evenimentul „Noaptea muzeelor”. Ultima sală a reintrat în circuitul publicului în decembrie 2014, cu o expoziție dedicată naturilor moarte ale lui Theodor Aman (ultimul lot de lucrări restaurate), „Vindecări miraculoase. Misterele picturii lui Theodor Aman”, organizată de restauratorii Ioan D. Popa și Simona Predescu, cu participarea muzeografei Greta Șuteu.

Din acest moment, muzeul a putut oferi publicului o imagine cuprinzătoare a operei lui Theodor Aman, păstrând, în același timp, atmosfera autentică a vremurilor în care a trăit artistul.

Spațiul dedicat expoziției permanente a Muzeului „Theodor Aman” nu suportă foarte multe schimbări. Cu toate acestea, s-au găsit soluții pentru dinamizarea vieții muzeului prin realizarea unor expoziții tematice, integrate în expunerea de bază, cea în care ne-am propus prezentarea acuarelei artistului: *Opera inaccesibilă – Acuarela lui Theodor Aman* (28.09.2018 - 31.08.2019) sau cea dedicată plăcilor de gravură *Aman Negativ – Vitagen Nama* (18.09.2019 - 25.10.2020).

BIBLIOGRAFIE:

Moldoveanu, Aurel, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2010.
Arhiva Muzeului „Theodor Aman”.



DEPOZITE LA STANDARDE EUROPENE LA MUZEUL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

Madelena Stăncioiu¹

Abstract: After a long time when the objects owned by the Bucharest Pinacothèque were stored in various spaces, often not conforming to the Law of Patrimony Preservation, these have finally found their suited place in the Filipescu-Cesianu House – a real architectural jewel proudly preserved for more than 150 years. The building, recently restored and renovated, had housed for a while, after 1990, the patrimony of the Municipal Museum of Bucharest. Today, it shelters the modern painting collection of the Bucharest Pinacothèque.

Keywords: museum collection storage, conservation.

După o lungă perioadă de timp în care obiectele Pinacotecii Bucureștiului au fost depozitate în diferite spații, uneori neconforme cu Legea conservării patrimoniului, în vigoare, acestea și-au găsit, în sfârșit, locul potrivit în Casa Filipescu-Cesianu, o bijuterie arhitecturală ce se păstrează de mai bine de 150 de ani. Clădirea, reabilitată recent, a găzduit, pentru o bună perioadă de timp, după 1990, depozitul de patrimoniu al Muzeului Municipiului București. În prezent, aici este depozitată colecția de pictură aparținând epocii moderne.

Capodoperele sunt organizate în cele 5 incinte, în baza Proiectului de tipodimensionare avizat de managerul Muzeului Municipiului București, dr. Adrian Majuru.

Dintre toate fazele care constituie organizarea unui depozit, cea mai importantă este elaborarea proiectului conform Normelor de conservare în vigoare, art. 11.b, folosind metoda tipodimensionării, prin care se stabilește contextul așezării lucrărilor de pictură, tipul și mărimea modulelor. Proiectarea asigură condițiile necesare pentru desfășurarea optimă a tuturor operațiilor care compun această activitate complexă. S-a stabilit prin proiect locul unde a fost așezat fiecare obiect, modul de așezare, felul și mărimea modulelor/ panourilor/ tamburilor.

Astfel au dispărut nepotrivirile dintre dimensiunile lucrărilor față de dimensiunile rafturilor. De cele mai multe ori, acestea au creat probleme pentru starea de sănătate a obiectelor. Totul s-a derulat pe hârtie, obiectele mișcându-se o singură dată, la final, evitându-se astfel mișcările pe cât de inutile, pe atât de dăunătoare.

Elaborarea proiectului de organizare a depozitului a permis executarea mobilierului necesar, în concordanță cu dimensiunile obiectelor care au fost așezate și a spațiului pus la dispoziție. S-a ținut seama de natura obiectelor eterogene și anume de suportul de carton, lemn, pânză, metal. De asemenea, s-a luat în calcul că lucrările de pictură pe suport de carton sunt bunuri culturale foarte vulnerabile, datorită materialului celulozic ce intră în componența suportului, susceptibil la anumite degradări. Prin urmare, aceste lucrări de pictură care nu pot fi așezate în

1. **Madelena Stăncioiu** este conservator în cadrul Pinacotecii Bucureștiului, Secția de Artă a Muzeului Municipiului București; *madiflory62@yahoo.com*.

poziție verticală au fost depozitate în poziție orizontală, relaxată, pentru a elimina tensiunile, într-un modul din lemn, cu polițe. Lucrările sunt învelite în hârtie specială, cu calități neutre din punct de vedere chimic.

La depozitul de pictură din Casa Filipescu-Cesianu, lucrările de pictură pe suport de pânză, cu șasiu și ramă, au fost depozitate pe panouri mobile, din plasă metalică, ce culisează pe șine fixe, cu roată de ghidaj, distanța dintre șine fiind de 30 de cm. Ambele fețe ale panoului se completează ținând seama de regula de bază a depozitării obiectelor: obiectele mari și grele sunt aranjate în partea de jos a panoului, iar cele mici, în partea superioară. Lucrările de pictură sunt agățate cu ajutorul anourilor din inox foarte rezistente pe panourile din plasă metalică. Acest mod de depozitare permite aranjarea unui număr cât mai mare de lucrări într-un spațiu relativ mic, ceea ce constituie un mare avantaj. În spațiul de acces spre cele trei depozite, ce a avut în trecut destinația de hol, întrucât configurația incintei nu permitea amplasarea panourilor mobile, pentru utilizarea cât mai eficientă a spațiului alocat s-au montat panouri fixe, din plasă metalică, transformându-l, astfel, într-un spațiu de depozitare a lucrărilor de pictură universală. Lucrările de pictură în ulei pe pânză, de mari dimensiuni, fără șasiu, au fost rulate pe tamburi cu diametrul de 60 cm, cu stratul pictural în exterior, pentru evitarea tensiunilor între straturile picturale și apariția degradărilor. Lucrările în ulei pe pânză, fără șasiu, de mici dimensiuni au fost depozitate într-un dulap din lemn bine uscat, cu sertare mobile ce culisează pe șine cu ajutorul unor rulmenți, proiectat în funcție de dimensiunea medie a obiectelor. Aici obiectele sunt suprapuse, așezate în poziție orizontală, despărțite de hârtia de protecție, dar nu mai mult de trei.

Codificarea spațiului și a modulelor este o operație preliminară proiectării propriu-zise. Codul, care indică locul precis unde este repartizat obiectul, este fundamental. Acesta se referă la denumirea depozitului (sala), numărul panoului și poziția obiectului pe panou, respectiv față-verso. Catalogul topografic și inventarul electronic sunt instrumentele elaborate pentru regăsirea rapidă a obiectului, pentru că indică locul unde se află acesta.

Având în vedere poziția geografică a Casei Filipescu-Cesianu, clădire încadrată în clasa *monumentelor istorice*, cât și grosimea pereților, se poate vorbi despre un microclimat constant, cu fluctuații mici și lente în funcție de anotimp. Astfel, parametrii *Temperatură* și *Umiditate Relativă* sunt în limite admise. S-au achiziționat și umidificatoare, dezumidificatoare, termohigrometre, cu ajutorul cărora se poate menține microclimatul aproape constant.

În afară de lucrări de pictură aparținând perioadei moderne, Pinacoteca mai deține și un bogat fond de *lucrări de artă contemporană* și de *grafică*. În anul 2019, acestea au fost mutate într-o clădire modernă și spațioasă. Colecția de pictură contemporană este depozitată în două încăperi separate, despărțite de un perete. În plus, este prevăzută o încăpere cu destinația de cameră de carantină, unde se introduc obiectele înainte de a fi depozitate. Mobilierul este compus din module din lemn bine uscat, fără asperități, cu separatoare între obiecte, pe două și trei niveluri. S-a respectat regula de bază a aranjării obiectelor, conform căreia lucrările de mari dimensiuni sunt așezate pe polița de jos, situată la 10 cm de pardoseală, iar cele mici în partea superioară. Aici, depozitul este dotat cu aparatură performantă pentru monitorizarea microclimatului, capabilă să regleze parametrii T și UR și să-i

mențină constanți, conform Normelor de conservare în vigoare. După mulți ani, și colecția de grafică, provenită din depozitul situat în Muzeul „Gheorghe Tattarescu” unde a fost găzduită cu titlul de provizorat până la obținerea unui sediu destinat Pinacotecii, și-a găsit locul într-o incintă la etajul aceleiași clădiri menționate mai sus.

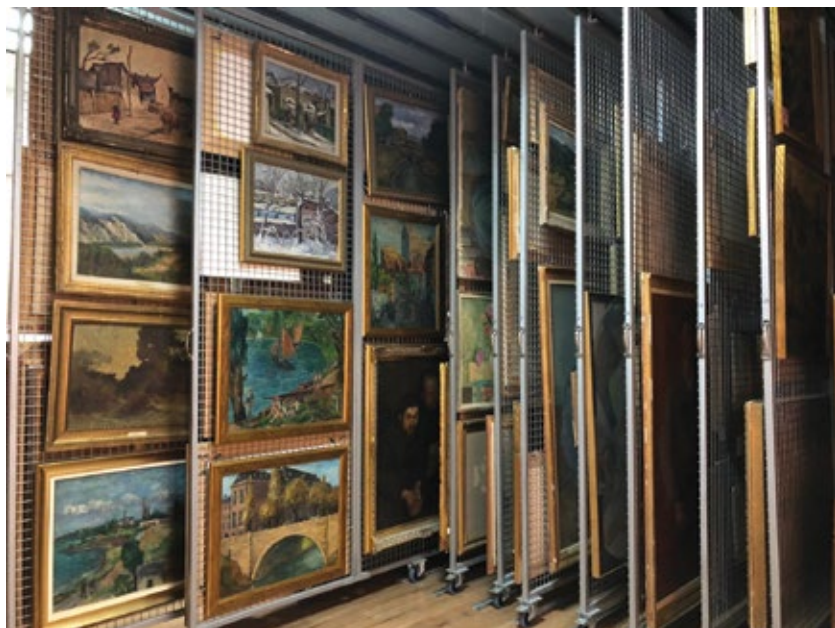
Lucrările ce compun gestiunea de grafică sunt organizate în funcție de caracteristicile specifice. Ținând seama de autor și de dimensiunile lucrărilor de grafică executate în aceeași tehnică, s-au stabilit două formate. În funcție de acestea s-au montat polițele unui modul din lemn, cu uși, iar pe aceste polițe s-au așezat mapele confecționate din carton pânzat. Fiecare mapă conține maxim 10 lucrări de grafică, separate prin foița de protecție. Modulul din lemn a fost confecționat în urma unei tipodimensionări, așa încât fiecare obiect să-și ocupe locul stabilit. Astfel, lucrările de grafică românească și universală sunt așezate pe polițe, fiecare obiect regăsindu-se în catalogul topografic și electronic. Separat, lucrările de grafică ce au făcut obiectul unor expoziții și au fost împrumutate sunt așezate într-un rastel special amenajat.

Plăcuțele de gravură, protejate de hârtia specială, sunt introduse în plicuri, iar acestea într-o cutie din carton cu calități neutre chimic. Icoanele, protejate de foița specială, sunt depozitate în conformitate cu cerințele care se impun. Codificarea modului conduce la o regăsire facilă a obiectelor. Clădirea este prevăzută cu sisteme antiefracție și antiincendiu.

Sistemele de depozitare prezentate sunt o investiție importantă care situează Muzeul Municipiului București la nivel european din punctul de vedere al condițiilor de depozitare a patrimoniului, acest aspect reflectându-se în starea de conservare a obiectelor.

BIBLIOGRAFIE

Moldoveanu, Aurel, *Conservarea Preventivă a Bunurilor Culturale*, Ediția a 2-a, București 2003.
Normele de Conservare Preventivă a Bunurilor Culturale aprobate prin Hotărârea de Guvern 1546 din 2003.



VI. RECENZII

Aurélien Gaborit (coord.), Philippe Beaujard, Manassé Esoavelomandroso et al., *Madagascar, Arts de la Grande Île*, Paris, Editura Actes Sud, Musée du Quai Branly, 2018, 304 p., 367 fig., ISBN: 978-2-330-10143-5

drd. Luciana-Florentina Ghindă¹

Lucrarea de față reprezintă un catalog colectiv coordonat de către responsabilul colecțiilor de arte africane de la Muzeul Quai Branly „Jacques Chirac”, Aurélien Gaborit, ce reunește specialiști în domeniul studiilor africane și oceaniene, demersul abordat fiind unul axat pe interdisciplinaritate. Publicația este aferentă expoziției ce s-a derulat în perioada 18 septembrie 2018 - 01 ianuarie 2019 în cadrul aceluiași muzeu din Paris, sub titlul de *Madagascar, Arts de la Grande Île*². Catalogul se structurează pe trei paliere împărțite fiecare în diferite subcapitole tematice aducând cititorului o viziune complexă asupra istoricului și mozaicului cultural al societăților tradiționale malgașe. Prima parte, intitulată sugestiv: *Situer Madagascar* (pp. 22-106), ne aduce informații din punctul de vedere geo-istoric al insulei. Poziționarea sa geografică între Canalul Mozambicului și Oceanul Indian, a situat Madagascarul la confluența culturilor venite atât din Africa de Est, cât și din Asia (din Africa provenită prin ramura populațiilor bantu și pe ramura asiatică, prin intermediul populațiilor de origine indoneziană, indiană, malaeziană, austroneziană, inclusiv arabă). În perioada entuziasmului îndreptat către monopolul comercial și explorările de peste mări și țări, Madagascarul este reperat de către portughezi în secolul al XVI-lea. Treptat, marile puteri occidentale au încercat să controleze regiuni ale insulei și să aibă conexiuni directe cu șefii locali malgași, în intenția desfășurării negoțului, în mod implicit al celui cu sclavi.

Mai departe, lucrarea expune epoca imperiilor malgașe, până la căderea în mâinile forțelor politice colonizatoare – deopotrivă britanice și franceze (pp. 74-103). De la perioada Imerina, sub conducerea regelui Andrianampoinimerina, în secolul al XVIII-lea, la recunoașterea de către europeni a primului rege al Madagascarului, Radama I (1793-1828), până într-un final la transformarea în colonie a Franței, în anul 1896, și abolirea regalității odată cu intervenția generalului Joseph Gallieni, în anul 1897 (p. 92).

După introducerea în istoricul insulei, al doilea segment al lucrării ne poartă către punctul său esențial dedicat artei malgașe: *L'Art Malgache jour au jour*. Autorii au ales să înceapă parcursul prin patrimoniul fotografic al anilor 1850-1960 – ce ne indică stilul vestimentar al vremii și biodiversitatea spectaculoasă a locurilor. De asemenea, ni se aduce la cunoștință universul artelor plastice și al sculpturii elaborate în mediul școlilor coloniale de arte. Artă tradițională este însă una deosebită în care de multe ori funcția utilitară se îmbină cu cea decorativă, dar neîndoielnic și cu dimensiunea spirituală, cum observăm în cazul împletirii

1. **drd. Luciana-Florentina Ghindă**, Școala Doctorală de Istorie, Universitatea din București; luciana_eichel@yahoo.com.

2. Pentru mai multe detalii referitoare la expoziție, a se vedea: <http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/madagascar-37982/>, accesat la data de 12 august 2020.

coșurilor și pălăriilor din fibră vegetală, dar și în cazul făuririi mobilierului, a lingurilor din lemn sau din corn de zebu, întrebuințate pentru servirea orezului.

Un aspect care ne atrage atenția rezidă în obiectele confecționate în vederea asigurării unei protecții împotriva forțelor negative sau a îmbolnăvirii. Acest tablou al credințelor malgașe este trasat în ultima parte a catalogului denumit *Le Monde intermédiaire*. Malgașii își păstrează un sistem ancestral, divinitatea supremă fiind reprezentată printr-un singur zeu apelat *Zanahry*, alături de acesta fiind acceptate alte spirite care poartă diverse nume. Pentru ocrotirea unei persoane, se obișnuiește purtarea amuletelor *ody* sau *mohara* executate în corn de zebu și decorate cu numeroase mărgeluțe ce au o simbolistică, totodată, fiind un semn al statutului. Acestea, prin forma lor sferică, ilustrează ideea de unitate și plenitudine, iar în funcție de culoare exprimă, de exemplu, puterea, asociată cu roșul, sau sacralitatea, dacă este vorba de culoarea albă. Ele sunt plasate pe porțiunile sacre ale corpului precum: cap, frunte, umeri, gât și totdeauna în dreapta, aceasta fiind considerată partea cea mai eficientă. Rolul acestor mărgeli în mentalitatea malgașilor este bine ilustrat, fapt evocat și prin proverbul: *viața este ca o înșirare de mărgeli*. (p. 246)

În final, autorii menționează caracteristica cea mai cunoscută în cultura malgașă, și anume a stâlpilor funerari *aloalo* ce aparțin populației *mahafaly*, situată în zona de sud a Madagascarului. Arta funerară ocupă un loc important în rândul acestora, întrucât constituie un mediator între lumea celor vii și cea ancestrală. Stâlpii sunt sculptați în lemn și prezintă elemente zoomorfe sau antropomorfe, de obicei aflate în concordanță cu rangul social al defunctului. Reprezentarea unei bovine zebu este cea mai familiară, deoarece este animalul venerat de către malgași.

Atât catalogul, cât și expoziția și-au propus să aducă în prim-plan redescoperirea pluralității socio-culturale a Madagascarului prin intermediul obiectelor. Corpusul lucrării bogat documentat, glosarul de termeni și prezența imaginilor ce ne ilustrează estetica remarcabilă a pieselor vin ca o lectură plăcută de explorat pentru orice pasionat al artei extraeuropene și, desigur, pentru oricine vrea să descopere noi orizonturi de cunoaștere. Se cuvine să notăm faptul că scrieri considerabile în direcția analizării artelor vernaculare malgașe nu au fost numeroase de-a lungul timpului, însă mai amintim pe această cale o altă carte publicată în anul 2015 de către Goy Bertrand, *Arts Anciens de Madagascar*, Milano, Editura 5 Continents, 320 p., – aceste două studii fiind de altfel printre puținele inițiative recente care aduc o privire de ansamblu asupra artelor din Madagascar, nu foarte cercetate în prezent.

Recenzie Album: *Ligia Macovei – între senzorial și intelectual, între culoare și linie*

Cuvânt înainte: dr. Adrian Majuru, Manager MMB.

Editor: dr. Elena Olariu, Director adjunct Artă, Restaurare, Conservare.

Editura Muzeului Municipiului București, 2019

dr. Liana Ivan-Ghilia

Destinele umane sunt, evident, marcate de vremurile pe care le străbat, dar unele poartă însemnele epocilor mai mult decât altele – sau, poate, sensul lor istoric este dat de concentrația și intensitatea aparte a evenimentelor derulate pe durata acestor destine. Povestea Ligiei și a lui Pompiliu Macovei – doi dintre cei mai importanți colecționari donatori ai Bucureștiului – este relatată în recentul album dedicat carierei artistice a Ligiei Macovei – pictoriță și graficiană, considerată o mare interpretă, în desen, a poeziei eminesciene, ce a avut inspirația și șansa de a ilustra multe alte importante opere scriitoricești. Reperele biografice ale celor doi soți sunt documentat expuse, integrate contextului dens al evoluțiilor temporale, între care coordonatele politice primează, prin caracterul lor esențial, căci soții Macovei, culti, rafinați, talentați, beneficiari ai unei instrucții artistice dinainte de cezura fatidică 1940, și-au profesat pasiunea pentru artă într-un mediu ostil și reticent tocmai față de valorile constitutive ale artei specifice zonei europene. În perioade în care noblețea obârșiei se putea solda cu ani grei de temniță, când granițele se închideau pentru cei mulți, iar capodoperele lumii nu mai ajungeau la public decât filtrate prin entități ministerial-culturale special constituite, când aprecierea creațiilor „capitaliste” era ilicită, iar proprietatea privată dezavuată, soții Macovei au reușit să creeze, să călătorească, să adune sub acoperișul propriu mostre de frumusețe din multe colțuri de lume, cărora le-au adăugat, ca buni cunoscători de artă, capodopere românești competent selectate. Nu de puține ori, datele biografice ale celor doi – senzaționale prin constanța ascensiunilor vertiginoase în plan profesional, social și, implicit, politic – par derulate într-un tainic contratimp cu restricțiile din juru-le. Ca studentă la secția de arte decorative a Școlii de Belle-Arte din București, Ligia Macovei a avut drept profesori pe pictorii Costin Petrescu, Jean Al. Steriadi, Cecilia Cuțescu Storck, pe sculptorul Corneliu Medrea, pe arhitectul Horia Teodoru, iar drept colegi pe Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Mariana Petrașcu (fica pictorului Gheorghe Petrașcu), Nuni Dona (nepoata lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea), Eugen Drăguțescu, Lucia Cosmescu. Aprecierea de care s-a bucurat ca plasticiană, a fost dublată de o activitate intensă de organizatoare de expoziții, personale și colective, naționale și internaționale. Prolixitatea Ligiei Macovei este remarcabilă; lucrările pe care le-a abordat, odată văzând lumina tiparului sau a simezelor, sunt urmate de alte și alte succese editoriale și expoziționale, alimentate de o serie impresionantă de călătorii – singură sau însoțindu-și soțul pe meridianele globului. Albumul, publicat de Editura Muzeului Municipiului București, aduce în prim-plan fațeta artistică a pictoriței și desenatoarei în a cărei activitate neobosită se numără colaborări la periodice între care *Scânteia*, *România liberă*, *Veac Nou*, *Scânteia Tineretului*, *Lumină și culoare*, *Arcades*, *L'art dans la République Populaire Roumaine*, *Orizont*, *Tribuna Poporului*, *Rampa*, *Contimporanul*, *Universul literar*, *Gazeta literară*,

Flacăra, Urzica, La Roumaine, Revue Roumaine, Amfiteatru, Tribuna României, Cronica, Ramuri, Secolul 20, România literară, Manuscriptum, Teatrul, Muzica, ilustrații pentru volume semnate de scriitori precum Eugen Jebeleanu, Maxim Gorki, Mihail Lermontov, Lucia Demetrius, Nina Cassian, Victor Tulbure, Mariana Alcoforado sau Frații Grimm, dar mai ales Tudor Arghezi și Mihai Eminescu.

Printr-un impecabil demers editorial, ...pentru prima oară, publicul iubitor de artă are în fața sa un volum biografic detaliat al Ligiei Macovei, oferindu-se o imagine a secolului XX artistic românesc și cu precădere bucureștean. Autoarea acestei repertorii riguroase realizate este Elena Olariu, director adjunct al Muzeului Municipiului București. Ea reușește să ofere, prin plusul de disciplină al studiului și experienței profesionale, o cartografiere biografică și artistică dificilă și teribil de complexă prin varietatea problemelor atinse – sintetiza, în nota de prezentare, dr. Adrian Majuru, managerul Muzeului Municipiului București. Volumul aduce în fața publicului contemporan o surprinzătoare simbioză între asperitățile socio-politice ale climatului totalitar și elanurile atent strunite ale unei creativități debordante. Dar, ca în orice societate totalitară, arta a rămas un permanent refugiu, o formă de conservare a valorii individuale, de păstrare a propriei identități creatoare, o formă de revoltă subliminală în fața unei societăți care promovează uniformizarea sau produsul industrial – explică dr. Elena Olariu. Nu știm cum ar fi evoluat pictorița și graficiana Ligia Macovei într-un context prielnic libertății și creativității individuale; urmărind, însă, firul realității expus în discursul textului susținut de bogata ilustrație, publicul va descoperi în album o fuziune expresivă între planul concretului prozaic și universul de meditație și visare al artei.



PINACOTECA BUCUREȘTI

