

TREI MONUMENTE DESTINATE ARTEI ÎN BUCUREȘTII ÎNCEPUTULUI DE VEAC XX

ELEONORA COSTESCU

În cele ce urmează voi prezenta numai trei exemple — de fapt, trei tipuri — de construcții menite să adăpostească opere de artă, începute, două dintre ele chiar terminate, la începutul veacului nostru: fostul Muzeu Național de Artă Populară Carol I (actualmente Muzeul Țăranului Român), Muzeul Simu și Muzeul Storck.

Ne-am restrâns atenția, pentru moment, numai la monumentele menționate, pornind de la două considerente. Mai întâi o prezentare, chiar sumară, a mai multor muzee și colecții de artă bucureștene ar fi greu de realizat în cadrul unui articol de proporții reduse. În al doilea rând, cele trei exemple alese — profund diferite la prima vedere — posedă totuși o trăsătură fundamentală comună, anume faptul că au fost edificii care au avut, încă de la început, o destinație precisă: aceea de a colecționa, de a conserva și de a prezenta opere de valoare muzeală, altfel zis, de a fi fost inițial gândite ca muzee de artă¹. În afară de această trăsătură comună, fiecare din cele trei muzee amintite reprezintă însă un tip distinct de instituție de acest fel, atît din punctul de vedere al stilului arhitectonic, cît și al concepției care a stat la baza alcătuirii și funcționării lor,² ca rezultat al faptului că inițiatorii, comanditarii

și realizatorii lor au avut — așa cum vom vedea — obiective cultural-artistice diferite.

Nu este cazul să amintim aici, decît pe scurt, vicisitudinile prin care a trecut Muzeul Național de Artă Populară Carol I pînă să ia ființă.

Intențiile generoase ale generației care, la 1864, propusese înființarea unui muzeu erau — după mai mult de 40 de ani — departe de a fi îndeplinite. Există, e drept, un așa-zis muzeu care a funcționat, încă de la înființare, ca o anexă, în cadrul Universității. La începutul secolului nostru, acest muzeu — îmbogățit treptat — cuprindea, într-o dezordine incredibilă, obiecte din cele mai eteroclite: « arme și zeități ale sălbaticilor Americii de Sud » [. . .], « un ciomag de queleracho din tribul Tobas », « un evantai din pene de papagal », alături de « idoli din China, Batavia »³, amestecate cu tot felul de obiecte cu caracter artistic, dar și « curiozități » occidentale. Între ele se aflau însă și tezaure ale artei autohtone antice și medievale, precum și nenumărate piese de etnografie și de artă țărănească.

Primul lucru care se cerea făcut era să se găsească localuri care să adăpostească diferitele categorii de obiecte, în funcție de specificul lor. Cei care organizaseră, cu fonduri serioase, Expoziția jubiliară din 1906 s-au gândit să dea o folosință diverselor pavilioane construite cu acel prilej, în pripă și fără mult discernămint. Erau însă total improprie, astfel încît și cei mai convingși susținători ai acestui punct de vedere au trebuit să renunțe³. În bugetul Casei Artelor pe anul 1906 s-a prevăzut atunci înființarea, pe ziua de 1 oct., a unui « Muzeu etnografic, de artă națională, artă decorativă și industrială », numit mai tîrziu, mai simplu și mai adecvat: « Muzeul de etnografie și artă națională »⁴, muzeu care a funcționat la început în aripa stîngă a fostei Monetării a Statului de pe Șoseaua Kiseleff, precum și în sălile nou construite în acest scop. Se prevedea însă construirea unui nou și impozant

¹ Muzeul Kalinderu iese din această categorie deoarece s-ar părea că, în epoca de care ne ocupăm, Ion Kalinderu urmărea mai curînd să obțină anumite avantaje decurgînd dintr-o donație de obiecte de artă făcută statului (scutiri de impozite, de diferite taxe — inclusiv cele vamale — etc.) decît să perfecteze actele necesare trecerii în patrimoniul statului a noii sale construcții — o casă-muzeu — pentru care, la 30 iunie 1906, cerea Primăriei o scutire de a plăti anumite taxe. La 21 dec. 1911, adresa o nouă cerere — de data aceasta Ministerului de Finanțe — pentru a fi scutit de taxele successorale pentru moștenirea lăsată de vărul său, M. Eustatiadis, tocmai în vederea construirii unei case-muzeu. Valoarea moștenirii era de 610.000 lei, sumă pe care, spunea el, o întrebunțase la clădirea acelei case, întărind din nou « intențiunea de a transmite Fundațiunea Statului Român ». (Al. Tzigara-Samurcaș, *Colecția Kalinderu*, în « Minerva » din 30 dec. 1913 și *Colecția Kalinderu și drepturile statului*, ibidem, 27 ian. 1914. Articole republicate, cu un studiu introductiv, cronologie, bibliografie și note de C. D. Zeletin, în Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, București, Editura Meridiane, 1987, p. 282—289.

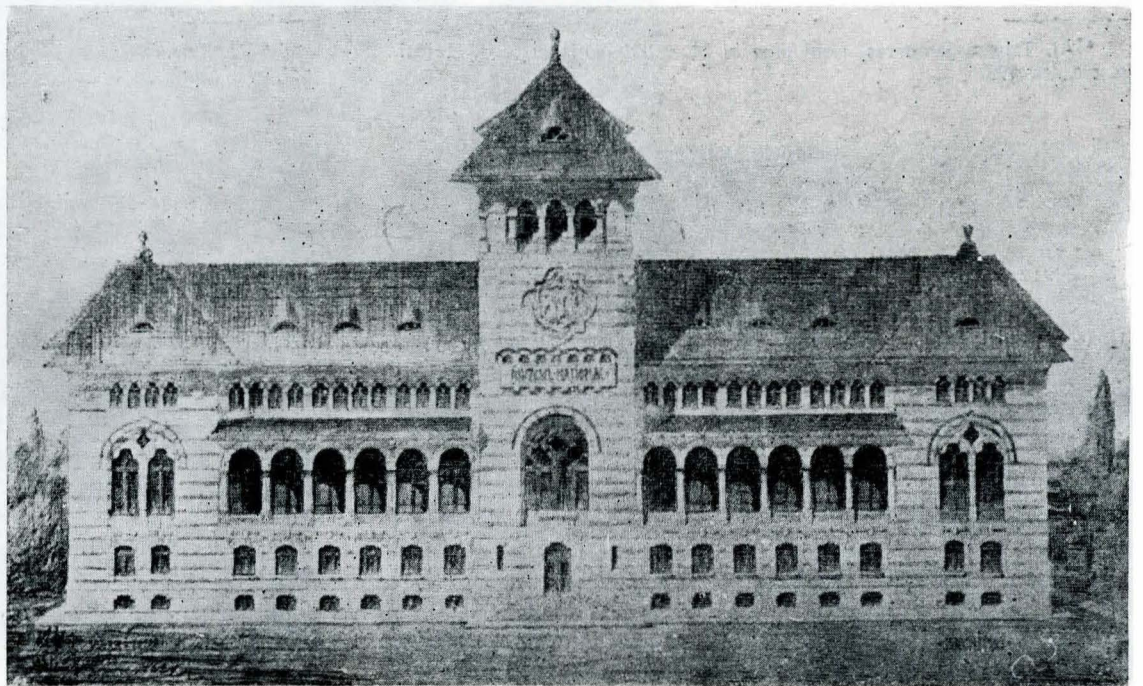
Muzeul Kalinderu s-a deschis abia după stingerea din viață a lui Ion Kalinderu, survenită în 1915.

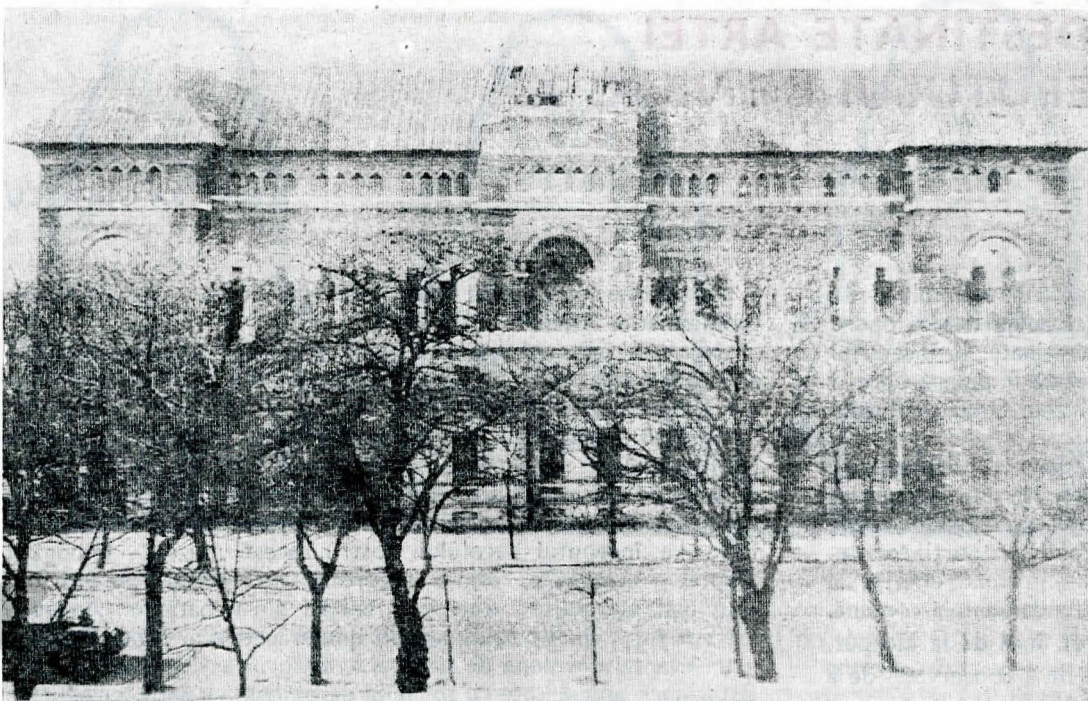
² Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeul nostru Național*, în « Viața Românească », iunie 1906, republicat de C. D. Zeletin, *op. cit.*, p. 170.

³ Al. Tzigara-Samurcaș, *Noul plan al Muzeului Național*, în « Convorbiri literare », febr. 1907, republicat de C. D. Zeletin, *op. cit.*, p. 191—194.

⁴ Al. Tzigara-Samurcaș, broșură la Editura Minerva, 1910, republicată de Zeletin, *op. cit.*, p. 215.

Proiectul inițial al clădirii Muzeului Național de Artă Populară, de N. Ghika-Budești (fotografiile prezentului studiu au fost executate de Minerva Văleanu după fotografiile de epocă)





Starea clădirii Muzeului în 1930

Starea clădirii după întreruperea lucrărilor din 1934

Curtea centrală a Muzeului; se vede noul acoperiș în beton armat

edificiu ce urma să cuprindă, într-una din aripile sale, și Școala de Arte Frumoase⁵.

Deși oficial înființat în 1906, atunci când — prin adresa nr. 1210 din 19 sept. — arhitectul N. Ghika-Budești a fost însărcinat cu întocmirea planurilor viitorului muzeu, iar — prin decretul nr. 2777 din 10 oct. tot 1906 — Al. Tzigara-Samurçaș a fost numit director al instituției nou create, lucrările n-au început efectiv decât în 1912. De atunci datează și Actul de Fundație din 17/30 iunie 1912, act din care un exemplar a fost îngropat, de către principele moștenitor Ferdinand și de către mitropolitul primat al României, la temelia edificiului, iar al doilea a fost dat în păstrare muzeului. Petre Popovăț, actualul responsabil cu arhiva muzeului, nu a dat, însă, pînă acum de el.

Planul întocmit de N. Ghika-Budești în 1906 nu a fost ulterior mult modificat, cel puțin în ceea ce privește aspectul exterior. Este drept că ideea inițială a fost ca, spre Bulevardul Filantropiei (ulterior Colonel Mihail Ghica, 1 Mai), să se amenajeze două curți interioare *cu arcade*, lucru la care s-a renunțat curînd, ca și la intenția ca într-una din aripile laterale să funcționeze Școala de Arte Frumoase. În spațiul amintit dinspre Bulevardul Filantropiei s-au transportat metopele monumentului de la Adamclisi, lucru pe care Al. Tzigara-Samurçaș l-a criticat întotdeauna, socotind, pe bună dreptate, că a fost o greșeală să se știrbească monumentului antic aspectul original, ducîndu-se la

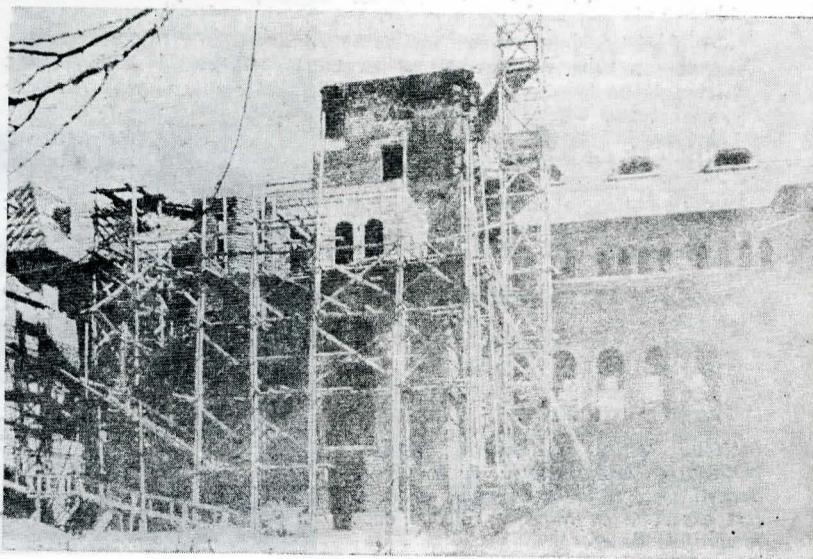
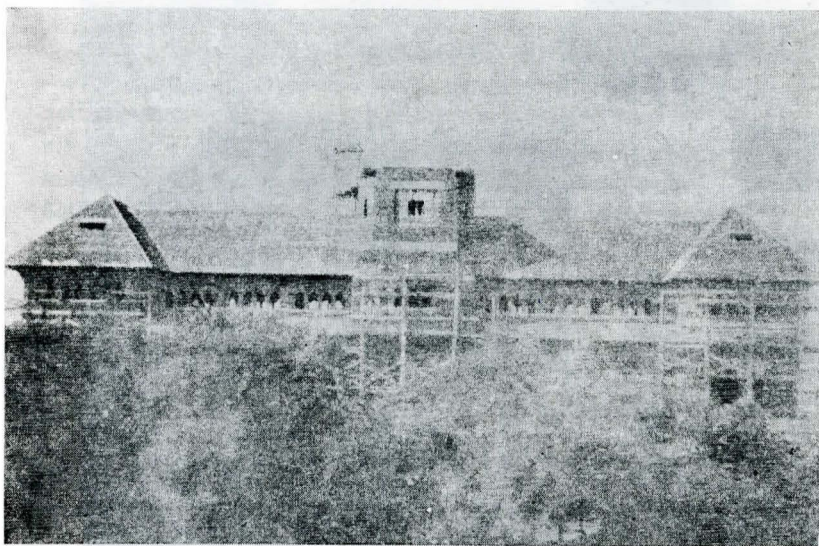
⁵ Al. Tzigara-Samurçaș, *Noul plan al Muzeului Național*, vezi Zeletin *op. cit.*, p. 195.

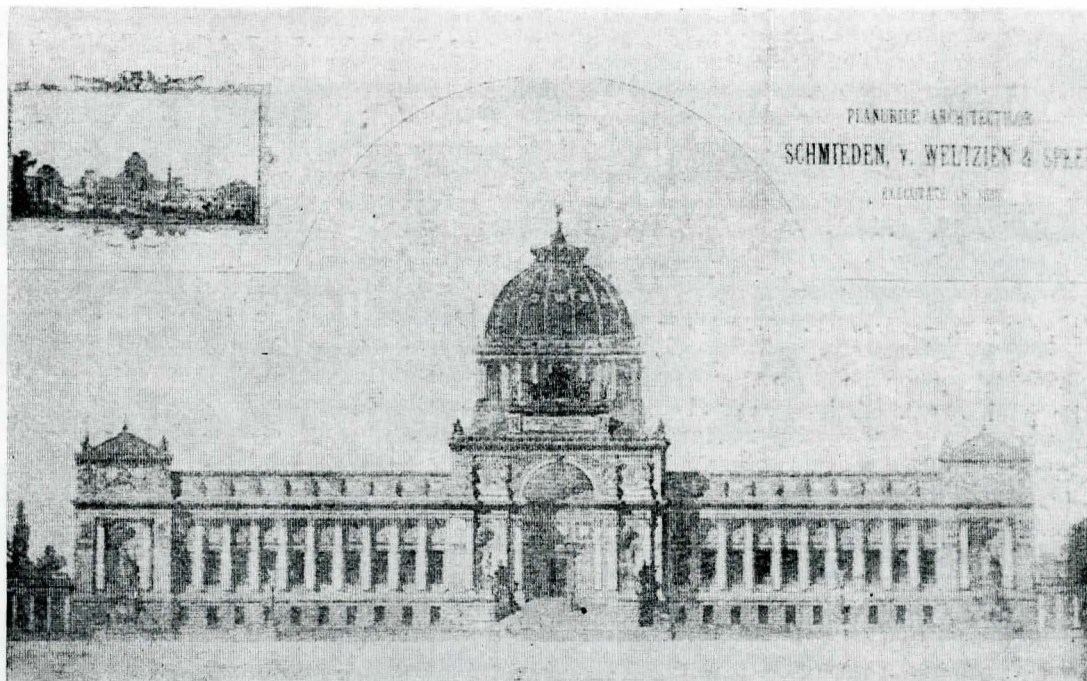
București fragmente din el, nucleul rămîinînd, din fericire, pe loc⁶. După cum se știe, abia relativ recent această eroare a fost îndreptată prin readucerea la locul de baștină a sculpturilor ce-i aparținneau, realizîndu-se astfel la Adamclisi un complex arheologico-muzeal de cea mai mare însemnătate.

Am început rîndurile de mai sus cu Muzeul Național de Artă Populară nu numai pentru că el a fost primul edificiu nou construit, destinat de la început unui asemenea scop, dar și pentru că el reprezintă un exemplu tipic despre modul cum s-a încercat să se rezolve la noi, în epoca respectivă, problema creării unui stil de arhitectură civilă, *monumentală*, pornindu-se de la vechile tradiții constructive și decorative autohtone.

Deși cunoscute, e bine, poate, să reamintim condițiile în care mulți dintre arhitecții români — de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui actual — au ajuns la concluzia necesității de a-și îndrepta întreaga atenție *nu* în direcția asimilării formulelor arhitectonice acreditate — în vremuri mai mult sau mai puțin îndepărtate — în alte părți ale Europei, ci în aceea a elaborării unei arhitecturi civile, *de anvergură*, care să reprezinte cît mai bine cu putință spiritualitatea și gustul nostru artistic. Se știe ce răsunset extraordinar a avut, în ultimele decenii ale veacului trecut, și ce scandal a suscitat în mediul oamenilor de specialitate — dar și în opinia publică, în general — modul cum au fost « restaurate » unele dintre cele mai valoroase edificii ale evului mediu românesc,

⁶ Al. Tzigara-Samurçaș, *Punerea pietrei fundamentale a Muzeului Național*, în broșura de la Editura Minerva și Zeletin, *op. cit.*, p. 241.





Planurile arhitecților Schmieden, V. Weltzien & Speer executate în 1887 — Primul proiect (nerealizat) al Muzeului din București.

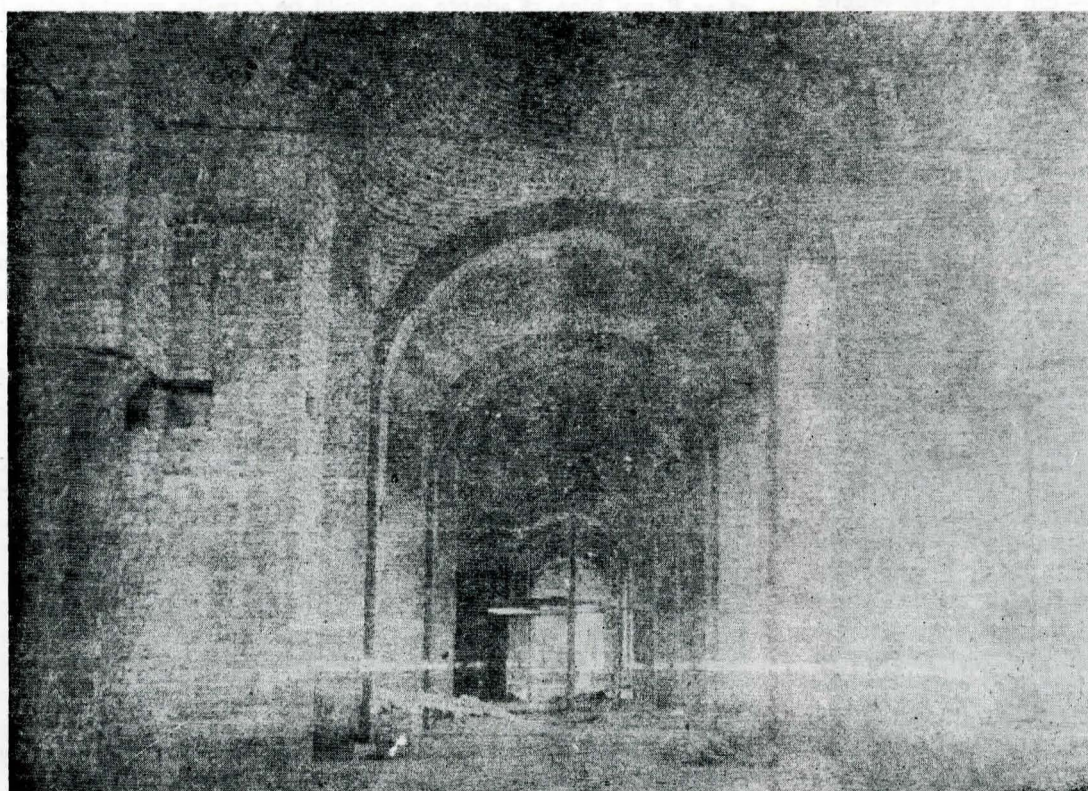
de către arhitectul francez Lecomte du Nouÿ, elevul lui Viollet-le-Duc, o somitate în ceea ce privește înțelegerea și punerea în circuitul interesului artistic a arhitecturii medievale gotice.

Dacă cineva a parcurs publicațiile cu caracter istoric și arheologic, precum și presa vremii, vede cu ușurință că ceea ce s-a imputat așa-ziselor restaurări efectuate la noi de Lecomte du Nouÿ nu a fost lipsa de acuratețe profesională de care el ar fi putut da dovadă — din acest punct de vedere execuția lui a fost perfectă — ci faptul că nu a încercat totul pentru ca să le restaureze efectiv și nu să le înlocuiască cu altele noi. Modul cum a procedat Lecomte du Nouÿ a trezit un val de indignare nu numai din partea arhitecților, a arheologilor și istoricilor, dar și a oamenilor de cultură, în general.

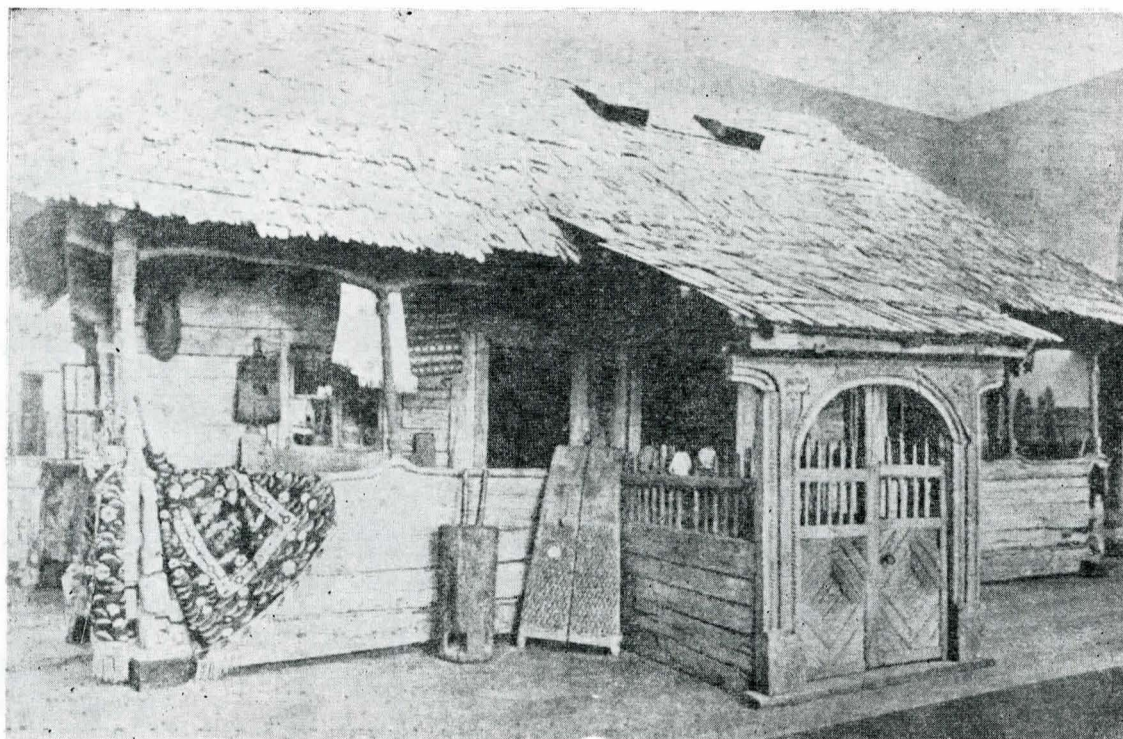
Din studiul și străduințele teoretice și practice, mai ales ale arhitecților vremii, s-au desprins două tendințe de repunere în valoare a vechiului patrimoniu cultural național. Prima l-a avut drept protagonist pe Ion Mincu, care a optat mai mult pentru adaptarea, la un tip de clădire care nu atingea însăși structura acestuia, a unor elemente de ordin decorativ, avînd drept motiv principal un șir de plăci de ceramică smălțuită și colorată în puține,

dar puternice culori: roșu, albastru, galben, verde, ornamente placate pe fațadă în scopul sublinierii arcadelor ușilor și ferestrelor, a diferențelor de niveluri, a încheierii edificiului înaintea streașinii acoperișului. Așa a procedat el la fosta Școală Centrală de fete din strada Icoanei, la Școala «Comunală» de la Mavrogheni, sau la așa-zisul Bufet de la Șosea, toate din București. Soluția lui Mincu nu era însă nici măcar o jumătate de soluție, căci nu se face o adevărată arhitectură pornindu-se — și oprindu-se —, la partea ei secundară, de împodobire, de decorație.

Cea de-a doua tendință — în care se încadrează strălucit Muzeul Național proiectat de arh. N. Ghika-Budești — a necesitat un mult mai mare efort de gândire și de creație, rezultate serioase neputîndu-se obține decît după ani de tatonări, adică, pînă s-a putut găsi o formă adecvată intențiilor artistice și cerințelor funcționale legate de conceperea unui monument arhitectonic de amploare. Alături de construcții particulare — ca edificiul datorat arh. Gr. Cerchez, unde a funcționat, înainte de cel de-al doilea război mondial, Institutul de Cultură Italiană, actualmente Institutul de Istoria Artei și Biblioteca Academiei de Arte Frumoase, sau casa pictorului G. Demetrescu-Mirea de pe Șoseaua Kiseleff



Perspectiva sălilor boltite din catul I, rezervate artei religioase (fotografiile de la 2 la 6 executate de Gh. Dumitru după ilustrații din volumul Muzeografia românească, publicat în 1936).



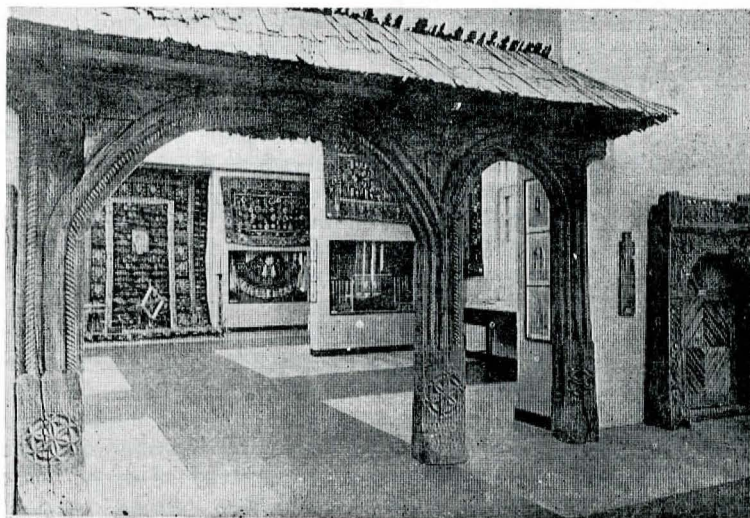
Casa lui Mareș, expozat în cadrul Muzeului Național

Muzeul Național — Poartă gorjencească

nr. 35—37, cumpărată, în primul deceniu al secolului, de familia Miclescu, pînă de curînd în custodia Uniunii Artiștilor Plastici din București, și a altor cîtorva pe care nu e cazul să le amintim aici — clădirea cu mult cea mai importantă pentru această a doua tendință de acreditare a unui stil românesc în arhitectură, pentru epoca ce ne interesează, a fost, așa cum am mai spus, Muzeul Național Carol I.

Cred că nu avea dreptate prof. I. D. Ștefănescu atunci cînd mi-a spus — în timp ce pregăteam o lucrare de seminar la prof. G. Opreșcu în legătură cu arhitectura secolelor XIX—XX în București — că ideea de a face edificii publice de amploare pornind de la forma și ornamentica tradiționale nu e viabilă, deoarece nu se poate face o arhitectură cu adevărat monumentală numai prin ridicarea la scară a unor elemente gîndite inițial a fi construcții de proporții modeste. Recurgînd la construcții reduse, spunea el, meșterii noștri din trecut erau în acord nu numai cu posibilitățile materiale din acele vremi, dar și cu toposul nostru geografic specific, căruia nu-i este firesc «gigantismul». Oricum, adăuga el, oricît s-ar dimensiona proporțiile unei astfel de construcții, ea ar fi lipsită de «monumentalitate», adică de principala însușire care se cere unui edificiu public. Se pot găsi și astăzi — din punct de vedere constructiv — unele deficiențe clădirii de pe Șoseaua Kiseleff, numai lipsa de monumentalitate cred că nu i se poate imputa. S-ar putea discuta, de asemenea, în ce măsură muzeul la care ne-am referit a corespuns, în trecut și acum, funcțiilor pentru care a fost destinat. Dar aceasta ar fi o problemă care ar depăși cadrul pe care ni l-am propus aici. Oricum, monumentalitatea nu se află într-un raport direct cu mărimea unei opere de artă, căci e bine știut azi, pentru a da un exemplu din domeniul picturii, că ceea ce se admiră, în primul rînd, la un portret de Corneille de Lyon sau de François Clouet, la unul de Holbein sau chiar de Cranach, portrete care nu depășesc adesea mărimea unei foi de hîrtie, e tocmai monumentalul, în contrast cu «marile mașinării» ale unor academiști din veacul trecut, care s-au străduit — cu mult meșteșug adesea — să umple uriașe suprafețe de pînză. Însăși arhitectura noastră țărănească, chiar atunci cînd e concepută la scară modestă, prin justetea proporțiilor și prin ampla viziune de ansamblu nu deșteaptă niciodată în mintea privitorului impresia miniaturalului.

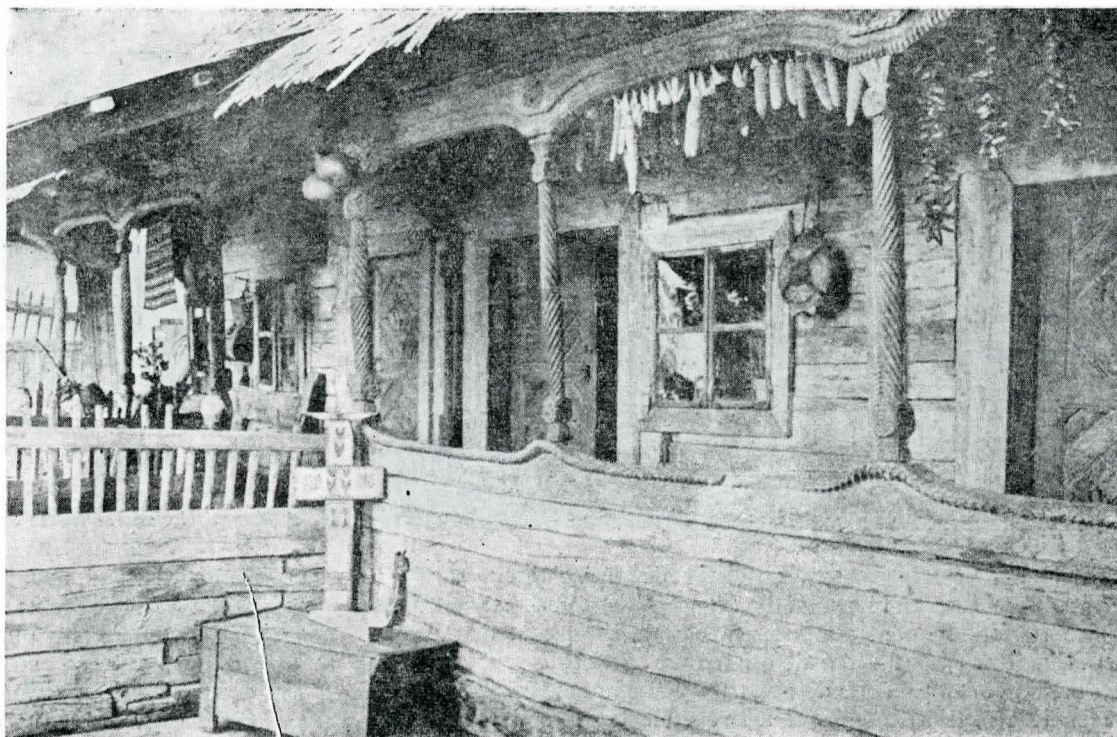
Diferențele care se observă în starea actuală a monumentului față de proiectul din 1906 al lui Ghika-Budești sînt de mică importanță și se referă mai mult la forma așa-zisei cule centrale — poate mai puțin grăoasă în proiectul inițial, precum și la renunțarea la marea stemă sculptată în piatră de pe axul central al edificiului. În urma Congresului Internațional al Muzeelor, organizat din inițiativa Institutului de Cooperare Intelectuală, ținut la Madrid în toamna anului 1934, și în urma discuțiilor purtate cu acel prilej, directorul muzeului Al. Tzigara-Samurçaș a ajuns la concluzia



că ar fi mai bine să adopte principiul pe care l-a enunțat atunci Louis Hautecœur în ceea ce privește accesul într-un muzeu, acces ce trebuie să fie cît mai facil și confortabil. În urma acestei sugestii, Al. Tzigara-Samurçaș a renunțat la cele 14 trepte descoperite de la intrare, înlocuindu-le printr-un portic acoperit, spre care conduc două pante line. Tot în urma discuțiilor purtate în cadrul aceluiași congres, conducătorul instituției a întreprins și unele transformări interioare, dintre care cea mai însemnată a vizat micșorarea bolții sălii centrale de la primul etaj — cu o înălțime inițială de 17 m — în scopul creării unei mai mari independențe a fiecărui etaj, prin mărirea culoarelor de acces dintr-o parte în alta a clădirii⁷, ceea ce, din punctul de vedere al circuitului, a reprezentat, desigur, un avantaj important.

Transformările amintite au fost cu puțință deoarece anul 1934 a fost un an norocos pentru muzeu. Lucrările, demarate cu greutate în 1912, au încetat, după scurt timp, din lipsă de fonduri și apoi din cauza primului război mondial. Timp de 20 de ani orice activitate, de oarecare însemnătate, de ordin constructiv, a încetat la Muzeul Național. Și tocmai în anul cînd a avut loc Congresul de la Madrid, în 1934, muzeul obține de la Casa de Depuneri un împrumut de 20 de milioane lei pentru continuarea lucrărilor, împrumut defalcat în rate anuale, care trebuiau însă a fi rambursate de ministerul de resort tot în rate anuale. Odată, însă, cu schim-

⁷ Al. Tzigara-Samurçaș, *Muzeul nostru național în lumina conferinței muzeografice din Madrid*, în «Convorbiri literare», nov.-dec. 1934; Zeletin, *op. cit.*, p. 247—258.



Muzeul Național. Elemente de arhitectură țărănească

Muzeul Național. Secția de țesături.

barea guvernului — și deci a miniștrilor Victor Slăvescu la Finanțe și dr. C. Angelescu la Instrucțiune care acordaseră creditul —, adică la numai un an, împrumutul pe 1935 a încetat și, implicit, încă din 1935 au sistat și lucrările de construcție propriu-zisă a muzeului. A urmat, după puțini ani, cel de-al doilea război mondial.

În 1945 când am luat în primire primul meu post de muzeograf — care s-a întâmplat să fie tocmai la muzeul amintit, sub conducerea nou numitului director, Mircea Nădejde⁸ — în funcțiune se afla numai aripa sudică, dinspre Muzeul Antipa, unde, la demisol, împreună cu Marcela Focșa⁹, desfăceam lăzile cu obiecte de

⁸ Mircea Nădejde (20 oct. 1912—1 sept. 1946) a fost unul din puținii studenți care, la vremea lui, și-a ales specialitate istoria artei. În 1934, când își ia licența, este trimis — la recomandarea prof. G. Oprescu — cu o bursă de studii în Spania. Reîntors în țară este asistent — împreună cu Teodora Voinescu — la catedra de Istoria artei și, concomitent, la Muzeul Toma Stelian. Curînd după instaurarea regimului de democrație populară, Mircea Nădejde — cunoscut în cercurile intelectual-politice de la noi prin ideile sale de stînga și prin capacitatea sa profesională — este numit director al Muzeului de Artă Populară. Dispariția sa prematură, cînd încă nu împlinise vîrsta de 34 de ani, a însemnat o grea pierdere pentru studiul istoriei artei și pentru muzeografia românească. De remarcat studiile sale publicate între 1943—1947 în «Analecta»: 1) *Problema principiilor de bază în istoria artei* («Analecta» I, 1943, p. 155—172); 2) *Începuturile sculpturii romanice în Spania* (*ibidem*, II, 1944, p. 157—182); 3) *Preliminarii la o istorie a artei românești* (*ibidem*, III, 1946, p. 81—89); 4) *Însemnări monografice pe marginea artei populare* (*ibidem*, IV, 1947, p. 5—9).

⁹ Marcela Focșa, muzeograf și șef de secție la Muzeul de Artă Populară. S-a specializat mai ales în studiul țesăturilor și al covoarelor. A publicat o

artă țărănească împachetate și puse la adăpost din cauza bombardamentelor. În parterul aceleiași aripi se aflau birourile și dulapurile cu cărți ale bibliotecii. Apucasem însă să văd, ca studentă, prin 1938—1939, primele secții pe care muzeul le deschisese în sept. 1931 în aripa sudică a etajului I: secția de ceramică, secția lemnului și secția țesăturilor¹⁰, secții care, după cîte îmi amintesc și după cum apar și în imaginile noastre, erau tot ce se putea face mai bine în materie de expunere muzeografică, în condițiile de atunci.

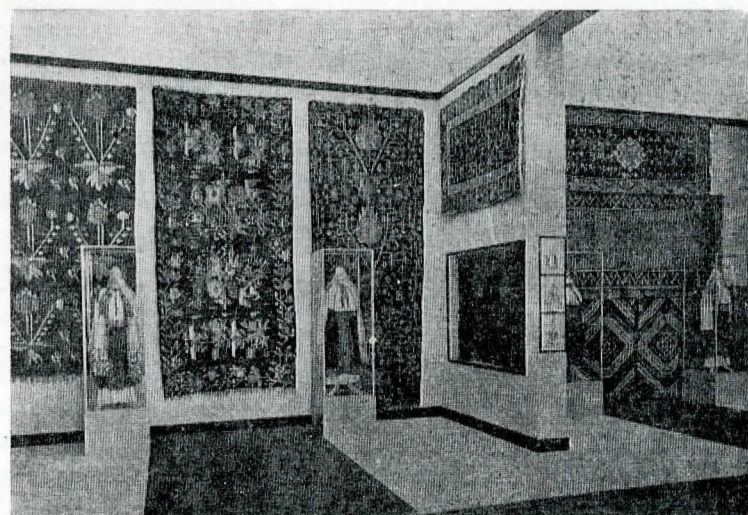
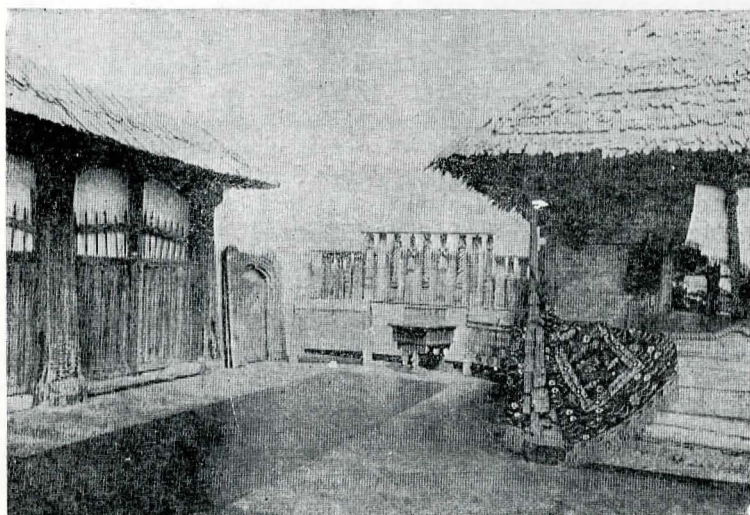
Interesul meu pentru muzeografie nu se îndrepta însă decît în subsidiar către arta țărănească așa încît, îndată ce s-a ivit primul post vacant la Muzeul Toma Stelian, prin demisia lui Ion Frunzetti, am trecut la acel muzeu, poate cel mai bine organizat și mai valoros — pentru arta străină și românească modernă —, din acea vreme. Desigur, însă, că n-am putut rămîne indiferentă la transformările extraordinare prin care a trecut Muzeul Național. Datorită priceperii și influenței de care Mircea Nădejde se bucura în cercurile oficiale și apoi — după timpuria și regretata sa încetare

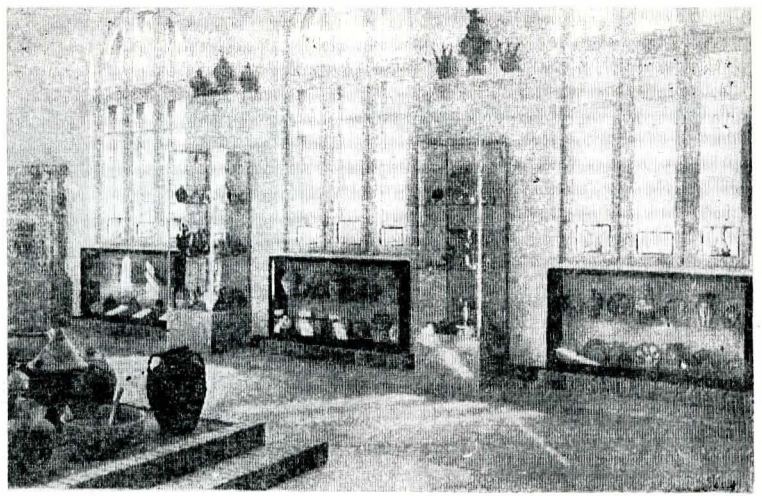
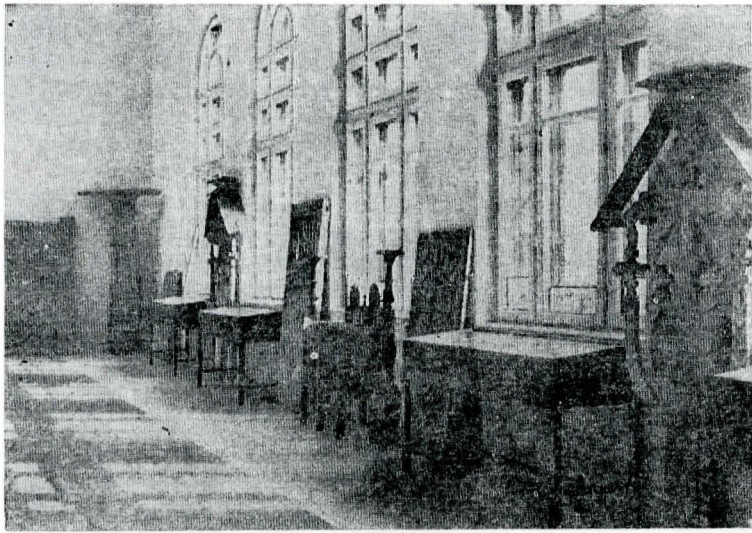
lucrare de bază în această privință: *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară*, București, 1970.

Împreună cu Cornel Irimie, a publicat *Îcoane pe sticlă*, Editura Meridiane, București, 1969.

¹⁰ *L'art paysan en Roumanie — À l'occasion de l'ouverture des sections provisoires du Musée d'Art National*, par Al. Tzigara-Samurcaș, Bucarest, oct. 1931.

Musée National Carol I, Catalogue de la Section d'Art paysan, par Al. Tzigara-Samurcaș, Bucarest, Imprimerie Nationale, 1937. (Asupra datei deschiderii celor trei secții, vezi *Catalogue* . . . p. 25, nota 1).





Muzeul Național. Aspecte din secția de ceramică

◀ Muzeul Național. Obiecte de sculptură în lemn

din viață —, grație perseverenței Teodorei Voinescu, care i-a urmat la conducerea Muzeului din Șoseaua Kiseleff, acesta a obținut suficiente fonduri pentru a putea fi reparat, completat și amenajat astfel încât să ajungă — din nefericire pentru foarte scurt timp — cel mai important muzeu de acest tip din țara noastră. S-ar părea că unele amenajări interioare fuseseră efectuate chiar în timpul celui de-al doilea război mondial, prin placarea cu marmoră a sălilor de la parter, cu prilejul organizării unei expoziții de tehnică germană (informație obținută de Eugenia Zaharia — muzeograf după plecarea mea la Muzeul Toma Stelian —, de la personalul administrativ al Muzeului Național).

Istoric al artei medievale românești și vechi muzeograf, Teodora Voinescu — ale cărei competență și gust în punerea în valoare a exponatelor dintr-un muzeu erau demult recunoscute și apreciate — a reușit să găsească soluțiile cele mai potrivite pentru amenajarea imensului spațiu interior al edificiului proiectat în 1906 de arhitectul N. Ghika-Budești. Pentru scurt timp au fost incluse în acest vast muzeu de artă națională atât secția de artă feudală (adusă în majoritate de la Comisiunea Monumentelor Istorice din palatul Krețulescu), secție condusă de Teodora Voinescu, ajutată fiind de muzeografi de o, încă de pe atunci, exemplară seriozitate profesională, ca Eugenia Zaharia și Corina Nicolescu, cât și cea de artă țărănească unde — după dispariția lui Mărcea Nădejde și meteorica trecere la direcție a lui Gheorghe Pavelescu de la Cluj — Marcela Foțsa dirija, cu tact și competență, un colectiv de laboranți dintr-o categorie dispărută odată cu pensionarea sau cu săvârșirea lor din viață. Alături de Marcela Foțsa a mai lucrat — până la desființarea Muzeului Național, cred, — și bătrânul Octav Roguski, admirabil desenator, cel care a ilustrat multe din lucrările lui Al. Tzigara-Samurcaș, singurul supraviețuitor din lunga perioadă a directoratului acestuia. Din nefericire, nimeni nu s-a gândit, la vremea respectivă, să adune bogatele informații de care dispunea Octav Roguski în legătură cu etapele de dezvoltare ale Muzeului Național, cu modul cum au fost adunate obiectele aflate în patrimoniul acestuia etc. În afara celor două secții de bază — cea feudală și cea de artă țărănească —, mai fuseseră transportată aici și Pinacoteca Statului (adăpostită mai înainte în localul micului Observator astronomic din Str. Amiral Urseanu), pinacotecă avându-l drept șef pe entuziastul artist și om, pictorul Octav Angheluță și ca muzeografi pe neuitații Rozeta Niculescu și Adina Condurache. S-au discutat chiar posibilitățile aducerii în cuprinsul importante instituții muzeale, a cărei fizionomie începea să se contureze cu tot mai mare claritate, și a Muzeului de Antichități, sub conducerea prof. Ion Nestor, sector ce urma să includă și un lapidariu închis, așa cum preconizase, încă de la început, Al. Tzigara-Samurcaș.

Ducerea la bun sfârșit a acestui proiect ar fi însemnat o realizare fără precedent, până la acea dată, în țara noastră. Ce rol va fi jucat în procesul imediat următor, proces de distrugere sistematică a valorilor culturale naționale, organizarea expoziției omagiale de artă românească deschisă la Moscova în cinstea lui Stalin, chiar în anul 1949—1950? Greu de avansat un răspuns în această privință. Cert este că după întoarcerea sa din capitala sovietică, un zelos revoluționar, inspector pe atunci în Ministerul

Culturii — al cărui nume nu doresc să-l dau aici — i-a propus Eugeniei Zaharia arderea unor icoane (relatarea acesteia, aprilie 1991). Se va fi referit numai la cele care, după cunoștințele sale, « nu aveau » valoare artistică, la cele care nu aveau acte justificative, sau la cele care nu corespundeau cu obiectele predate sau preluate? Cel care a executat cele mai multe din aceste operații — requiescat în pace! — era lipsit de orice pregătire muzeografică, astfel încât dacă nu s-au semnalat mai multe nereguli în această problemă a fost numai pentru că cei la care se prezenta să ridice obiectele de artă din custodia lor — muzeografi de profesie, adesea și de vocație —, știau cum să procedeze în asemenea situații.

Îndată după cele relatate a urmat dezmembrarea, în ritm rapid, a Muzeului Național din Șoseaua Kiseleff. Pinacoteca și cu secția feudală au trecut la nou înființatul « Muzeu al R.P.R. », iar secția de etnografie și de artă țărănească în Palatul Știrbey din Calea Victoriei nr. 15, total impropriu, prin dimensiunile sale reduse, a adăposti un patrimoniu de asemenea amploare, adunat cu grijă și mîgală de-a lungul multor decenii, când încă mai era cu putință să se descopere comori nebanuite de autentică artă țărănească autohtonă. În locul muzeului desființat a luat ființă — cu uriașe cheltuieli, dar cu rezultate muzeografice din cele mai jalnice — « Muzeul de istorie a partidului », conceput — semnificativă coincidență —, ca un gigant mausoleu, lipsit total de lumina zilei, formulă muzeală care — la ordinele exprese ale C.C.E.S. —, a proliferat cam în toată țara, desfigurînd multe din edificiile cu tradiție cum ar fi, între multe alte exemple, Palatul Cultural din Arad, de stil Secession, potrivit pentru a adăposti — așa cum a făcut-o timp de decenii — un muzeu de artă, în care a fost însă instalat — cu multe cheltuieli și cu rezultate discutabile — un muzeu de istorie. Închis ermetic spre orice sursă de aer și de lumină, nu numai exponatele au fost supuse degradării, dar și clădirea ca atare, iar pentru supraveghetorii de săli șederea, mai ales în timpul verii, într-un asemenea « cavou », a reprezentat ani de adevărat supliciu.

Era vorba, fără îndoială, de o acțiune premeditată, probabil aceea de a șterge orice urmă a instituțiilor « burgheze » căreia i-au căzut victimă, cam în aceeași vreme, și alte două muzee de prestigiu: Muzeul Toma Stelian și Muzeul Simu. La primul mă voi referi doar în treacăt. Mai întîi, pentru că el nu poate fi integrat în niciuna din categoriile de muzee enunțate la începutul acestui articol. A fost inițial o somptuoasă locuință particulară a unei distinse personalități științifice, Toma Stelian, profesor de drept comercial la Universitatea din Iași și apoi la cea din București, unul dintre avocații cei mai iluștri ai vremii, ministru de Justiție în 1907. La moartea sa, survenită în 1926, el și-a lăsat întreaga avere pentru adăpostirea și îmbogățirea unui muzeu ce avea să-i poarte numele. Situat pe Șoseaua Kiseleff la nr. 10, Muzeul Toma Stelian a devenit cu timpul, grație mai ales competenței, perseverenței și îndelungatei experiențe în domeniul artei ale profesorului George Oprescu, cel de-al doilea director al său, o instituție muzeală în fața simezelor căreia și-au educat gustul, și unii din ei și-au făcut ucenicia, întreaga generație a artiștilor din anii '30—'40. Alături de splendide exemplare de artă occidentală,

orientală și extrem-orientală, muzeul poseda și colecție unică, pe atunci cu exemplare de referință, de pictură și sculptură modernă românească.

Începând din 1949, Muzeul Toma Stelian a încetat practic să mai existe. Cu excepția colecțiilor de gravuri și desene, întregul său patrimoniu a fost transportat și înglobat în ceea ce urma să devină «Muzeul de Artă al R.P.R.» La început, conducătorii din acea vreme ai Ministerului Culturii s-au gândit totuși să folosească, în scop muzeal, un edificiu de asemenea importanță, făcând din el un Muzeu de gravură și desen ce urma să se deschidă printr-o mare expoziție «tematică» (deja!): *Caricatura politică în opera lui Daumier, Gavarni și a contemporanilor lor*. Dar în acest fel, distrugerea nu ar fi fost totală, astfel încât nici sub această nouă formulă Muzeul Toma Stelian nu a putut supraviețui, bogatele sale colecții de gravuri și desene trecând și ele în patrimoniul muzeului nou înființat în fostul Palat Regal. Edificiul muzeului lăsat prin testament de Toma Stelian, edificiu de un atât de sobru și elegant stil franțuzesc, a fost transformat într-o Școală de literatură (sic!), cu cantină, dormitoare și săli de lectură (respectiv, de «creație»), pînă în momentul cînd și cei mai opaci dintre factorii de decizie au înțeles absurditatea unei astfel de instituții iar clădirea a devenit unul din sediile Uniunii Scriitorilor (la demisol, acolo unde fusese expusă odinioară secția extrem-orientală, funcționa casieria Fondului Literar). Departate însă de sediul central al Uniunii Scriitorilor — situat în fosta casă Lăscăruș Catargi din Calea Victoriei, edificiul Muzeului Toma Stelian nu-și afla însă o utilitate precisă, astfel încît, ulterior, el a devenit o locuință particulară exagerat de fastuoasă pentru un diplomat străin. Nimeni nu s-a gândit să i se redea vechea sa funcție muzeală — stipulată prin testament —, pentru a deveni un Muzeu de Artă decorativă, sau, așa cum s-a preconizat în primele momente ale desființării Muzeului Toma Stelian, un Muzeu de Gravură și Desen, lipsind, astfel, fondul cultural național de utilizarea uneia dintre cele mai frumoase edificii ale Capitalei țării.

Mai mult nu s-ar putea scrie, deocamdată, despre ceea ce a fost Muzeul Toma Stelian decît aceste puține amintiri pe care le-am evocat în rîndurile de mai sus. Am lucrat în cadrul lui, ca asistent, din 1947 pînă în 1950 cînd am fost transferată, împreună cu ce mai rămăsese din patrimoniul său grafic, la Muzeul de Artă al R.P.R. Pînă în 1958, cînd am fost îndepărtată din funcția de șef de secție al Cabinetului de Stampe și al Secției Grafice și trimisă la o muncă total necorespunzătoare meseriei pentru care mă pregătisem, am păstrat cu mare grijă tot ceea ce se referea la Muzeul Toma Stelian (planurile clădirii, transformările suferite ulterior pentru a corespunde mai bine cerințelor unui muzeu de artă, testamentul donatorului, numeroase alte acte de donații, importanțele, prin cosemnatarii lor, procese-verbale ale

Consiliului artistic al muzeului, într-un cuvînt, o întreagă arhivă grație căreia s-ar fi putut reconstitui, chiar într-un viitor care, în anii aceia mi se părea foarte departat, o pagină importantă din viața cultural-muzeală a țării, într-o epocă de deosebită efervescență creatoare, cea interbelică. Nu se știe la inițiativa cui, în ce moment și unde această arhivă a fost «vărsată», dacă se va mai găsi vreodată sau astfel împrăștiată, încît cu greu se va putea reconstitui ceva din trecutul monumentului de arhitectură care a adăpostit, o vreme, cel mai de seamă și unicul muzeu modern de artă.

Revenind la tema propusă inițial, spre deosebire de muzeul acesta, Muzeul Național Carol I a fost, cum spuneam, primul edificiu destinat încă de la început să adăpostească opere de artă, altfel spus, a fost gândit ca muzeu, cu tot ceea ce acest gen de edificii îl implică. Deoarece, însă, scopul pe care ni l-am propus nu a fost acela de-a încerca aici o analiză din punct de vedere arhitectonic și constructiv a singurelor monumente destinate inițial a adăposti, în Bucureștii începutului de veac, opere de artă — acest lucru intrînd în sfera altor specialități, respectiv, a altor specialiști — vom aminti acum celelalte două edificii care se pot integra în această categorie: Muzeul Simu și Muzeul Storck.

Început la 21 mai 1907, Muzeul Simu și-a deschis porțile pentru public trei ani mai tîrziu, tot la 21 mai, anul 1910. Concepția formală a construcției aparține integral, credem, fondatorului, căci nu se știe numele arhitectului după ale cărei planuri să se fi ridicat edificiul. El oglindește aspirațiile și gustul lui Anastase Simu. Aceasta în ceea ce privește modul cum a crezut el că trebuie luminat și cum să arate, la exterior, un muzeu, mod poate cam mult debitor trecutului. În ceea ce privește, însă, gustul său în materie de artă plastică, el a fost, în multe privințe — mai ales raportat la vremea lui — deosebit de evoluat.

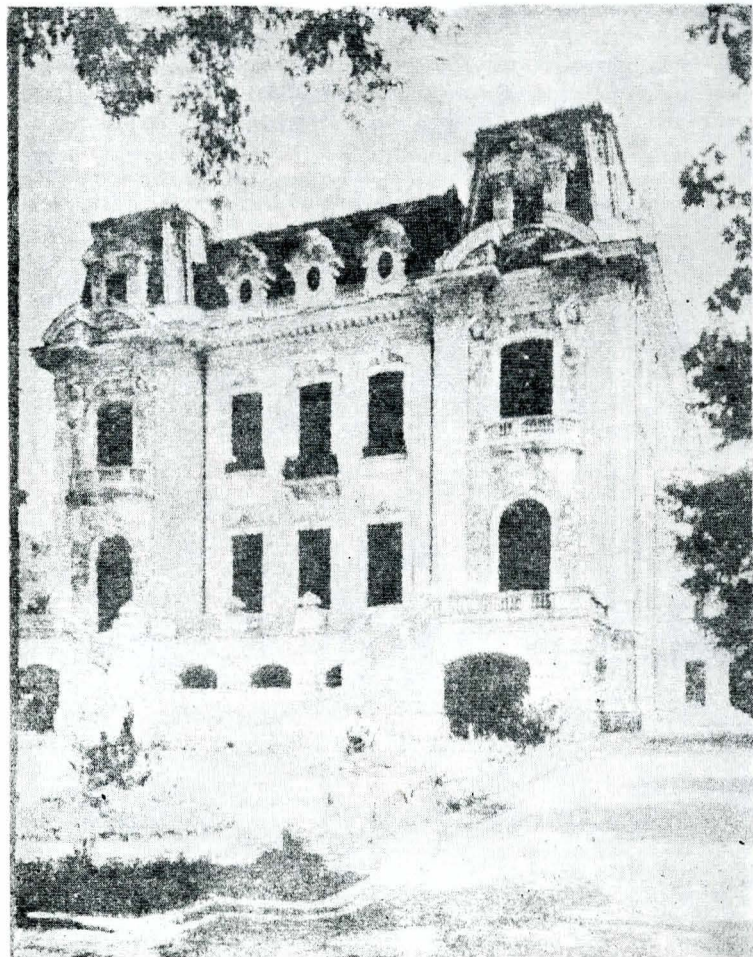
Educația sa îngrijită, primită mai întîi la unul dintre cele mai stricte unități de învățămînt liceal ale epocii — Institutul Theresianum din Viena — și apoi studiile de drept urmate la Paris și de științe politice la Bruxelles¹¹ l-au determinat, probabil, să aleagă acea formă clasică de templu grec, formă care, dacă nu strălucea prin originalitate, avea însă proporții armonioase, de o nobilă simplitate. Chiar și faptul care l-a întristat toată viața, anume că un vecin nu a voit să-i vîndă o parte din terenul lui, lucru care i-ar fi permis să-și construiască muzeul paralel cu bulevardul cel mai important din capitală¹², avea un oarecare farmec, așa cum fermecătoare ni se par anumite vestigii arhitectonice greco-romane, în care uneori apar ruinele unei construcții ce se detașează asimetric față de restul complexului arheologic, punînd astfel întregului ambient un accent plasticospațial inedit, într-un ansamblu poate ușor monoton în desăvîrșita și riguroasa sa ordine geometrică.

Așa cum s-a deschis el în 1910, Muzeul Simu avea două portice: unul la intrare și altul la ieșire — în care erau expuse cîteva sculpturi — și cinci încăperi în anfiladă, dintre care cea din mijloc dispunea de proporțiile cele mai impozante. Ceea ce i se poate imputa, de la început, Muzeului Simu — ca instituție muzeală — se referă la modul de prezentare a operelor de artă, mod pe care, lapidar, l-am putea exprima astfel: eclecticism în criteriile de selecție și prolixitate în expunere. Această trăsătură nu-i aparține însă în exclusivitate, căci ea ne întîmpină — ca o marcă a gustului unei epoci — la majoritatea așezămintelor similare din cele mai multe părți ale Europei.

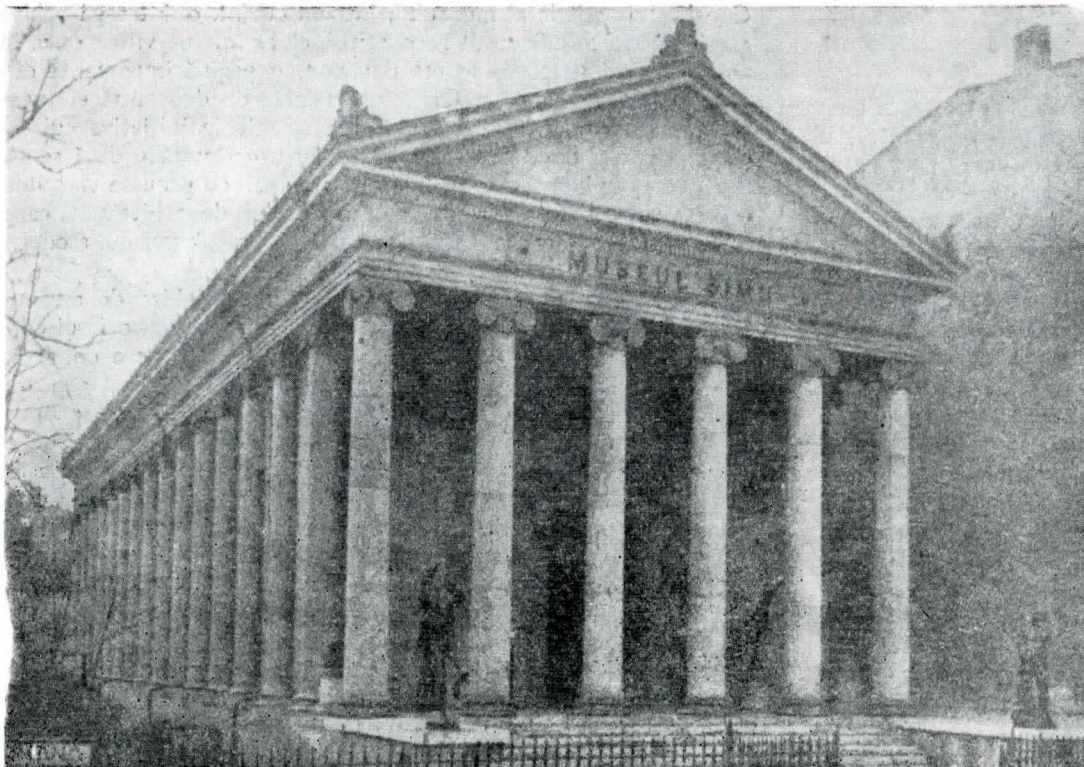
Ca un colecționar pasionat ce era, Simu a voit să adune cam tot ce se credea, în acel moment, că ar reprezenta valori artistice certe, dar mare parte din ele, între timp, și-au pierdut mult din interes. Astfel încît, alături de opere de prima mîină, se aflau și altele de-a doua sau chiar de-a treia mîină și — de multe ori — chiar copii, achiziționate, cred, de el în scop educativ și prezentate, de altfel, ca atare. Aceasta poate și dintr-o nobilă dorință de a pune la dispoziția publicului un număr cît mai mare de lucrări, din toate timpurile și din diverse arii de cultură. Era mult prea

¹¹ Marius Bunescu, *Actele Fundației Anastase Simu*, București, Fondul Anastase Simu, Imprimeria Națională, 1944, p. 76.

¹² Petre Oprea, *Colecționarul Anastase Simu*, în «Revista muzeelor și monumentelor» — Muzeu, 1975, nr. 4, p. 16—18.



Clădirea Muzeului Toma Stelian în 1940



Clădirea — monument de arhitectură — adăpostind Muzeul Simu. Fațada din fosta stradă Mercur (foto din 1939)

Plan

Planul locuinței

Muzeul Simu, sala a IV-a

Clădirea Muzeului Simu și casa unde au locuit soții Atanase și Elena Simu

▼ Muzeul Simu, sala I

mult pentru un muzeu de asemenea proporții. Dacă pentru școlile de artă modernă europeană, lucrul nu era prea greu de realizat, problema se complica mult atunci când era vorba de a se achiziționa obiecte din antichitatea greco-romană, din Renașterea, din baroc etc. și încă mai mult din arta chineză, japoneză, persană și așa mai departe. În aceste cazuri, era peste puțin să se obțină originale, și chiar în caz afirmativ, ceea ce-i putea fi la îndemână erau lucrări de valoare uneori discutabilă. Astfel, Muzeul Simu a posedat un număr destul de mare de copii și de mulaje, puțin potrivite pentru a figura într-un muzeu de importanță și cu posibilitățile materiale de care dispunea fondatorul lui, alături însă de o serie de opere de valoare muzeală incontestabilă, de prim rang.

Ca un corolar al achizițiilor masive, nu suficient selecționate, rezultând și din faptul că Anastase Simu — se pare — nu a avut de la început o viziune de ansamblu asupra profilului pe care urma să-l aibă așezământul fondat de el, muzeul s-a trezit, la un moment dat, într-o lipsă acută de spațiu. Dacă în 1910, la deschidere, avea un patrimoniu de 624 de lucrări¹³, în 1927, atunci când este cedat statului, muzeul număra 1182 piese de inventar. Cum uneori, însă, la aceeași poziție figurau mai multe lucrări dintr-o serie, în realitate, în Muzeul Simu — la moartea fondatorului, survenită la 28 februarie 1935¹⁴, — se aflau 1839 opere de o valoare, așa cum am amintit, destul de inegală.

Faptul că prin testamentul lui Anastase Simu, din 15 oct. 1934 (cu codicilul din 26 oct. același an și cu codicilele din 5 ian. și 10 ian. 1935¹⁵), cât și prin testamentul soției sale, decedată cu un an înainte, s-a donat muzeului și casa unde au locuit aceștia, noua clădire a rezolvat, pentru moment și într-o oarecare măsură, lipsa de spațiu pentru expunerea lucrărilor donate. Directorul

pe viață al Muzeului Simu, pictorul Marius Bunescu, a folosit cu mult discernământ și pricepere noul edificiu pe care-l avea acum la îndemână, pentru a da un aspect aerat, muzeal, celor opt noi săli de expoziție din casa muzeu (de fapt odăi de locuit), deschisă tot într-o zi de 21 mai, doi ani mai târziu, în 1937¹⁶. Se pune însă serios problema construirii — în cea mai mare parte din bogatele fonduri lăsate de soții Simu atât pentru îmbogățirea muzeului lor, cât și în diferite alte scopuri culturale¹⁷ — a unei noi clădiri care să lege cele două edificii¹⁸, lucru, credem, nu ușor de rezolvat, dat fiind contrastul dintre aspectul de templu antic al Muzeului Simu și casa-muzeu, într-un stil amintind Renașterea franceză. Evenimentele ulterioare au rezolvat, în mod radical, gordian, problema lipsei de spațiu din cadrul Muzeului Simu.

Poate că problema aceasta s-ar fi putut rezolva și altfel decât printr-o nouă construcție. Ar fi fost suficient să se pună în depozite obiectele care, fie de o valoare mai puțin muzeală, fie neputând fi integrate într-o expunere relativ coerentă, puteau aștepta să



¹³ Marius Bunescu, *Actele Fundației Simu* . . . p. 56.

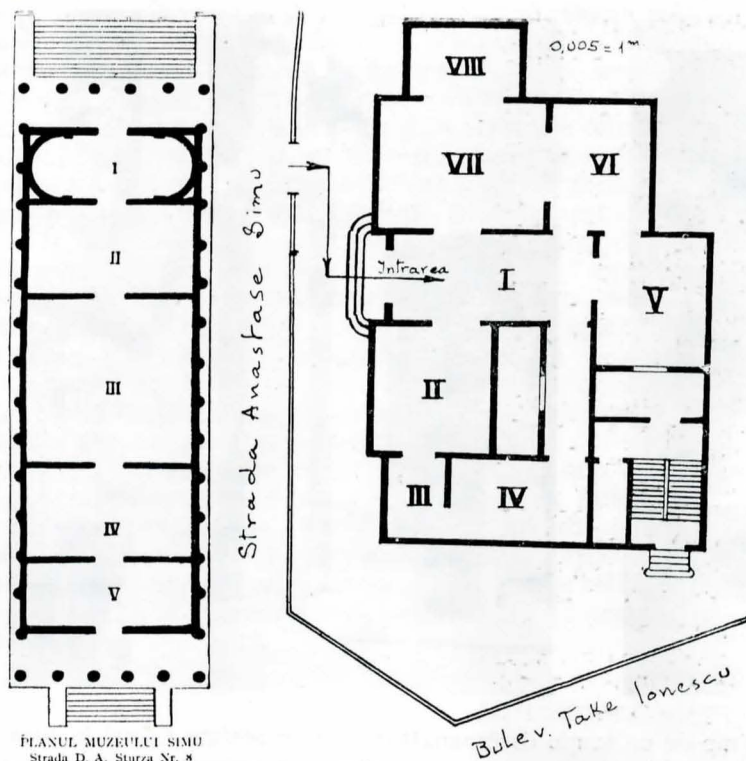
¹⁴ *Ibidem.*, p. 57.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 11—18.

¹⁶ Ministerul Cultelor și Artelor, *Muzeul Simu și Casa-Simu-Muzeu, Catalog*, București, Fondul Anastase Simu, 1937.

¹⁷ « Anastase Simu a instituit, încă de la reînființarea Salonului Oficial în 1924, un număr de premii. Începând cu două premii, s-a ajuns la opt: 3 pentru pictură, 3 pentru sculptură și 2 pentru grafică ». (*Actele Fundației Anastase Simu* . . . p. 60—61). Din suma lăsată prin testament Academiei Române de către Elena Simu, sumă care în 1934—35 se ridica la 3.100.000 lei, s-au tipărit opere referitoare la artă, istorie și științe. În ceea ce privește arta, în « Publicațiile Elena Anastase Simu », scoase sub egida Academiei Române, au apărut unele din cele mai importante lucrări elaborate în cadrul catedrei de Istoria artei de sub conducerea prof. G. Oprescu (Cf. și Marius Bunescu, *op. cit.*, p. 51).

¹⁸ *Actele Fundației Anastase Simu* . . . p. 55.



PLANUL MUZEULUI SIMU
Strada D. A. Sturza Nr. 8

le vină rîndul, în cadrul unor expoziții tematice, în care și-ar fi aflat firesc locul. Inconvenientul era că nu fuseseră prevăzute asemenea depozite, în măsură să adăpostească, în condiții specifice de conservare, nenumăratele lucrări care, la nici un muzeu din lume, nu sînt sortite să iasă în permanență în prima linie de bătaie, decît în anumite ocazii. Ele formează « rezervele » (chiar așa sînt ele numite în unele țări), problemă-cheie a bunei desfășurări a vieții și dezvoltării unui muzeu, care — asemenea unui iceberg — nu are decît o mică parte la suprafață, în raza de vedere a publicului vizitator. Trebuie însă să recunoaștem că în epoca lui Simu, acest aspect al vieții muzeale — neexceptînd nici centre de mai veche tradiție artistică — era departe de a constitui o problemă majoră, chiar pentru oamenii de specialitate. Din nefericire, ea nu este nici măcar astăzi înțeleasă pretutindeni în toată importanța ei.

În ciuda deficiențelor la care ne-am referit, în trecut, Muzeul Simu — primul lăcaș destinat artelor plastice din Bucureștii înce-



(1590—1650), 4 lucrări de Daumier, 10 de Delacroix (în majoritate, grafică), Courbet, barbizoniști ca Daubigny, Diaz de la Pena, Julien Dupré, Millet, Théodore Rousseau; preimpresioniști ca Boudin și Lebourg; impresioniști și post-impresioniști ca Monet (două lucrări, dintre care una înfățișînd soția artistului, Camille), Pissarro (tot două lucrări, dintre care « Primăvara », pînză semnificativă pentru depășirea fazei post-barbizoniste și începutul impresionismului propriu-zis, în opera acestui pictor), Renoir, Signac, James Ensor, Forain; sculptori ca Barye (4 lucrări), Carpeaux (3 lucrări), Dalou (4 lucrări), Rodin (1 lucrare) și Bourdelle cu nu mai puțin de 10 sculpturi, unele din ele de referință¹⁹. Lucrări care, în majoritatea lor (exceptînd pe cele provenind din colecția Zambaccian), fac pînă azi modesta fală, în materie de pictură modernă franceză, a actualului Muzeu Național de artă.

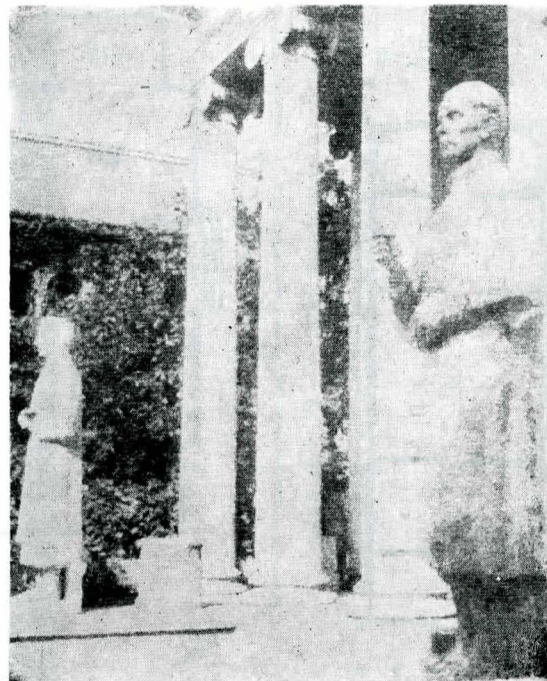
Muzeul Simu merită, în încheierea rîndurilor pe care i le-am consacrat, să mai fie amintit și pentru o imensă calitate decurgînd tocmai din faptul că fondatorul lui s-a gîndit să dea fundației sale forma — anacronică în acea vreme — a unui templu antic. În acest fel, lumina sub care vizitatorul putea să vadă obiectele expuse nu venea nici de la dreapta, nici de la stînga, ci din plafon: întreg acoperișul încăperii centrale era din sticlă, cu pante necesare scurgerii apei. Din punctul de vedere al eclerajului, o asemenea lumină n-a mai putut fi înlocuită ulterior cu nici un alt fel de iluminare, oricît de sofisticată și de « matematic » studiată ar fi fost ea²⁰.



putului de veac — conținea valori muzeistice neprețuite. În el se aflau, cu prilejul deschiderii din 1937: 26 lucrări de N. Grigorescu, 7 de Ion Andreescu, 15 de Șt. Luchian, 3 de Th. Pallady, 11 de Gh. Petrașcu, 2 de C. Brîncuși, 3 de Ion Georgescu, 7 de D. Paciurea, pentru a nu numi decît culmi ale artei românești. Alături însă figurau și un Parmigianino (1503—1540) și un Padovanino

¹⁹ Ministerul Cultelor și Artelor, *Muzeul Simu ... Catalog*, 1937.

²⁰ A se vedea, în această privință, rezultatele negative obținute, în timpuri foarte recente — anii '71—72 — de constructorii Centrului Pompidou din Paris. În acord cu concepțiile aceluia început de deceniu, de negare — pe de-o parte — a artei, ca atare, de asimilare a ei cu tehnica — de alta — în « Rafinările Pompidou », cum îi spun francezii, s-a reușit un tur de forță: să se edifice un colos de sticlă, metal și materii sintetice, în care lumina naturală să trebuiască a fi înlocuită cu cea artificială, și să se ridice cheltuielile de întreținere a unei astfel de construcții, desfășurată toată « în afară » — necesitînd, așadar, probleme de încălzire iarna și de climatizare vara — la,



Oricum, edificiul ridicat în 1910 de Anastase Simu pentru a adăposti un muzeu de artă a constituit timp de aproape o jumătate de veac un punct de reper în viața artistică a capitalei țării. Deposedat de operele sale cele mai valoroase în 1950, Muzeul Simu a vegetat câțiva ani, interesul public pentru acest venerabil lăcaș de cultură fiind din nou suscitată prin 1954, atunci când sculptorul Gheorghe Anghel a expus, de-o parte și de alta a fațadei dinspre curte a Muzeului, două statui monumentale înfățișând pe cei doi ctitori ai picturii românești moderne: Andreescu și Luchian. Dacă nobila imagine, dătătoare de nădejde, a Luceafărului poeziei noastre ne mai întâmpină încă ori de câte ori trecem prin grădina Ateneului, cele două lucrări majore amintite, de sculptură monumentală, ale lui Anghel au dispărut definitiv. Obligat să și le ridice înaintea demolării Muzeului Simu, pe locul căruia urma să fie o porțiune dintr-un bloc a cărui construcție a necesitat și alte pierderi de importanță națională (casa Titu Maiorescu, de pildă, centrul vieții literar-culturale românești timp de decenii, casă situată peste drum și puțin mai departe de Muzeul Simu), Gheorghe Anghel a trebuit să-și trunchieze lucrările pentru a le putea adăposti în micuța curte de lângă mizerul atelier-locuință din strada Levănțica nr. 13.

Din relatările Teoderei Kițulescu la 28 aprilie 1991, reiese că, primind aprobarea directorului din acea vreme al Muzeului Simu, Constantin Puleț, Gheorghe Anghel și-a expus cele două statui menționate: Andreescu și Luchian; pentru a fi vizionate de o delegație a Ministerului Culturii, după ce în prealabil trebuiau să fie evaluate de Comisia de evaluare pentru sculptură a Fondului Plastic, comisie condusă de sculptorul Szobotka. Acesta a refuzat să evalueze asemenea lucrări căci, spunea, el nu înțelege o asemenea sculptură. Denigrate de un grup de potențai ai artei din acea vreme (Maxy, Cova, Perahim, Labin etc.) ca opere dușmănoase statului român, statuile lui Anghel au trebuit să fie desfăcute în bucăți de Teodora Kițulescu (ajutată de pictorul Marius Bunescu și de un om de serviciu de la Muzeul Simu). Lucrul s-a petrecut conform indicațiilor telefonice ale sculptorului, care a refuzat să fie de față, pretextând că este bolnav, de fapt, probabil, pentru a nu fi de față la mutilarea lor. Din cele două opere capitale ale sculpturii românești contemporane nu s-a mai păstrat decât capul lui Luchian (în colecția arh. Anghel Marcu, informație primită de la aceasta, la 28 aprilie 1991, cu prilejul înhumării arh. Constantin Joja).

Opere fără pereche în arta statuară românească contemporană, lucrările amintite, neputând fi transpuse de autor într-un material durabil, ne-au parvenit numai sub formă de fragmente și, sperăm, chiar numai ca simple fotografii, asemenea celor executate de noi în vara anului 1955. Dacă ar fi beneficiat din

timp de un spațiu corespunzător, chiar modelate numai în gips, ele ar fi putut supraviețui, așa cum s-au petrecut lucrurile cu statuia *Monseniorului Ghica*, transferată de la Muzeul Toma Stelian la Muzeul de la Palat unde n-a putut fi expusă decât sub un titlu inventat ad-hoc, *Cărturarul*.

Voi trece acum la ultimul tip de edificiu muzeal cu caracter artistic, Casa-muzeu-Storck, la care voi avea de adus contribuții cu caracter inedit, subiectul fiindu-mi destul de familiar prin cercetarea — timp de două ierni, 1986—1987 — a arhivei Storck, aflată acum în patrimoniul Cabinetului de manuscrise al Bibliotecii Academiei Române. Arhivă preluată de puțini ani, specialiștii Cabinetului de manuscrise n-au avut până acum răgazul să prelucrez decât o parte din imensul ei material — aproape 50 de pachete mari cu bibliorafte înțesate de documente, registre, acte de tot felul, tăieturi din ziare, cataloage etc. — astfel încât, de cele mai multe ori, nu-mi va fi cu putință să fac trimiteri mai precise la numerele de dosar, cu atât mai puțin la paginile de unde am luat multe din informațiile pe care le voi reproduce în cele ce urmează.

Pentru a stabili individualitatea Muzeului Storck în raport cu celelalte două muzee amintite mai înainte, vom încerca mai întâi o mică recapitulare. Primul tip de muzeu de care ne-am ocupat a fost Muzeul Național de artă țărănească, reprezentativ pentru așa-zisul «stil românesc» în arhitectura de la începutul veacului. A fost necesar ca inițiatorii să lupte timp de aproape jumătate de secol pentru ca lucrările să continue — uneori la intervale de decenii — el neputând fi desăvârșit nici până în ziua de azi. Am văzut cum fondurile alocate continuării lucrărilor erau când aprobate, când tăiate, în funcție de schimbările de guverne, respectiv, de persoanele care conduceau ministerul de resort. Față de cei 50 de ani necesari construirii Muzeului Național, Muzeul Simu și-a deschis porțile la numai trei ani de la punerea pietrei fundamentale. Fondatorul lui avea și mijloacele materiale trebuitoare, și energia, și pasiunea de a duce la bun sfârșit ideea înființării unui așezământ de cultură care să îmbogățească patrimoniul artistic al țării. Mai mult decât atât. Din Actele Fundației Anastase Simu reiese că, la moartea lor, fiecare din cei doi soți au lăsat prin testament dispoziția să se mai vîndă aproape tot ce-a mai rămas de la ei (bijuterii, mobilă, etc.) și, din suma rezultată, la care se adăugau și importante valori lichide, să se înstiuie un fond care să permită premiarea anuală a câte trei pictori, trei sculptori și doi graficieni, precum și editarea de către Academia Română a unor scrieri referitoare la arta românească. În acest fel au apărut, înainte de cel de-al doilea război mondial, o serie de studii importante, redactate, îndeobște, în cadrul Seminarului de Istoria Artei.

Muzeul Storck reprezintă — așa cum spuneam încă de la început — un al treilea tip de instituție muzeală, un tip în care inițiatorii, comanditarii și realizatorii au fost unii și aceiași. Este vorba de soții Frederic (Fritz) Storck și Cecilia, — primul, sculptor, soția, pictor — al căror muzeu poartă amprenta faptului că fondatorii lor *au fost ei înșiși artiști*. Este drept că pe fațada laterală a edificiului se află o placă, săpată în piatră, cu inscripția: «Acestă casă a fost clădită în anii 1912—1913 arhitect fiind

— așa cum mi s-a spus, 100 de milioane franci anual. Ulterior nu s-au mai repetat asemenea greșeli. Atît Neue Pinakothek din München, cît și mare parte din Muzeul Van Gogh din Amsterdam, Muzeul Walraff-Richartz și colecția Ludwig din Köln, pentru a nu mai vorbi de abia deschisul Muzeu d'Orsay din Paris, toate au avut constructori care s-au străduit să folosească preponderent lumina naturală, indispensabilă percepției nefalsificate a unei opere de artă plastică.

A. Clavel iar proprietari și colaboratori Frederic Storck, sculptor și soția sa Cecilia, pictor». De fapt arhitectul Clavel a întocmit — și chiar aici doar în strînsă colaborare cu cei doi soți — numai planurile viitoarei construcții, pentru care, în dec. 1911, el primește un avans de 800 lei²¹. N-am găsit din actele cercetate pînă acum cînd și cum i-a fost achitat restul. De altfel suma modestă pe care o primește la data menționată pledează tocmai pentru faptul că aportul lui nu a fost deosebit de important.

De fapt, realizatorii casei din strada V. Alecsandri nr. 16, devenită mai tîrziu Muzeul Storck, au fost cei doi soți Storck și ea reprezintă — așa cum spuneam — un tip special de instituție muzeală, o fundație a doi artiști plastici care, prin specificul meseriei lor, s-au completat admirabil în decorarea locuinței lor, rezultatul fiind un unicat în ansamblul construcțiilor muzeale de la noi. Nu numai decorațiile artistice ca atare (sculpturi, picturi), dar chiar și lucrări cu caracter mai mult sau mai puțin meșteșugăresc au fost executate de cei doi soți. Astfel, la o dată ce nu figurează în corespondența lui Fritz Storck cu furnizorii — în orice caz după 20 iulie 1913 — sculptorul declină oferta făcută de I. N. Socolescu de a-i executa un mozaic precizînd: „[...] amîndoi fiind artiști, dacă ne decidem la un mozaic relativ scump, apoi preferăm să-l facem absolut artistic, după o concepție a noastră originală”²².

atunci, erau total necorespunzătoare numeroaselor comenzi cărora sculptorul — de departe cel mai solicitat din epocă — trebuia să le facă față. În manuscrisul *Studiu despre Frederic Storck, 1872—1942*, capitolul *Artistul în atelierul său*, Cecilia Cuțescu-Storck descrie astfel situația: «Prin 1906, Fritz Storck lucra în fundul unei curți din Calea Griviței, nu departe de gară [...]. În 1909 cînd ne-am căsătorit, el a clădit cele 4 ateliere [din str. V. Alecsandri, n.n.]. Două din aceste ateliere îi serveau pentru lucrul său: în cel mic modela busturi sau statuete, iar în cel mare realiza lucrările monumentale pentru care avea nevoie de mult spațiu și de un tavan înalt. Celelalte două ateliere serveau lucrătorilor artizani, care măreau lucrările în mod mecanic, punctîndu-le în piatră cu compasul, sau turnîndu-le în ghips pentru a fi în urmă realizate în bronz. Pe cele în marmoră le executa el singur [...].»²⁵. După ce Muzeul Storck a trecut în patrimoniul Statului, aceste ateliere au fost atribuite Uniunii Artiștilor Plastici care le repartizează la fiecare doi ani — începînd din luna mai — la cîte doi bursieri pentru sculptură și la cîte doi bursieri pentru pictură.

Construcția Casei Storck — devenită ulterior muzeu — a fost începută, așa cum aminteam, în 1912 și terminată în 1913. Terminată, desigur, din punctul de vedere al construcției propriu-zise, pentru care a avut, așa cum se întîmplă întotdeauna în asemenea



Clădirea Muzeului Storck, str. Vasile Alecsandri nr. 16, construită de arh. Clavel între 1912—1913, sub îndrumarea artiștilor Cecilia Cuțescu-Storck și Fr. Storck (fotografiile înfățișînd Muzeul Storck sînt de la Editura Meridiane)

Cumpărarea terenului din str. V. Alecsandri, nu departe de Piața Victoriei, s-a făcut încă din 1909, iar prețul de cumpărare a fost deosebit de ridicat pentru atunci: 22.233 lei²³. Îndată au început construcțiile, dar nu cu locuința propriu-zisă, ci cu atelierul de sculptură din fundul grădinii. Începute chiar în anul cumpărării localului, 1909, ele au fost terminate la numai un an, în 1910.

Motivul care l-a îndemnat pe Fritz Storck să dea prioritate construirii atelierelor față de locuință a fost, probabil, faptul că cele două ateliere din Calea Griviței²⁴, în care lucrase pînă

cazuri, destulă bătaie de cap²⁶, căci decorația ei interioară — pictată și sculptată — va continua și mai tîrziu. Pînă a se ajunge însă la această fază finală, suma cheltuită cu cumpărarea terenului, cu construcția atelierelor și a locuinței a fost de 100.402,93 lei²⁷, sumă imensă pentru acea vreme, pe care Fritz Storck n-a putut

stlerische Laufbahn]Niedergeschrieben für seine jüngeren Geschwister, von Karl Storck, junior. — Arhiva Storck, dosar cu mențiunea: «Primit prin Beata Jacobi, dosar fost al Juliei Jacobi (geb. Storck) (aduse 22.I.75).

²⁵ Cecilia Cuțescu-Storck, *Studiu despre Frederic Storck, 1872—1942*, capitolul *Artistul în atelierul său*, manuscris cu 218 p. dactilografiate, p. 133—136 (Arhiva Storck).

²⁶ La 15 oct. 1912, meșterul Zank a terminat să așeze lemnăria etajului; în consecință, Fritz Storck îl cheamă iritat pe meșterul E. Krasprosky să înceapă zidăria «căci vremea înaintază». La 13 nov. 1912 îi scrie din nou lui E. Krasprosky din str. Filaret 44, reproșîndu-i că acoperișul a fost pus prost, astfel că va trebui să fie reparat în primăvară. La 30 nov. e atît de nemulțumit de Krasprosky încît îl anunță că va da altcuiva lucrarea. La 29 apr. 1913 scrie lui Branitsky și Rosazza la Buzău în legătură cu țiglele care sînt inegale și de calitate proastă. La 24 mai scrie acelorași mulțumindu-le că sînt dispuși să-l despăgubească pentru țiglele defecte. Din 12 oct. 1913 datează o factură a lui Clemente Santalena certificînd că a primit 1174,70 lei pentru furnizarea plăcilor de marmoră. (Arhiva Storck, *Copier des Lettres*... 11 sept. 1912.

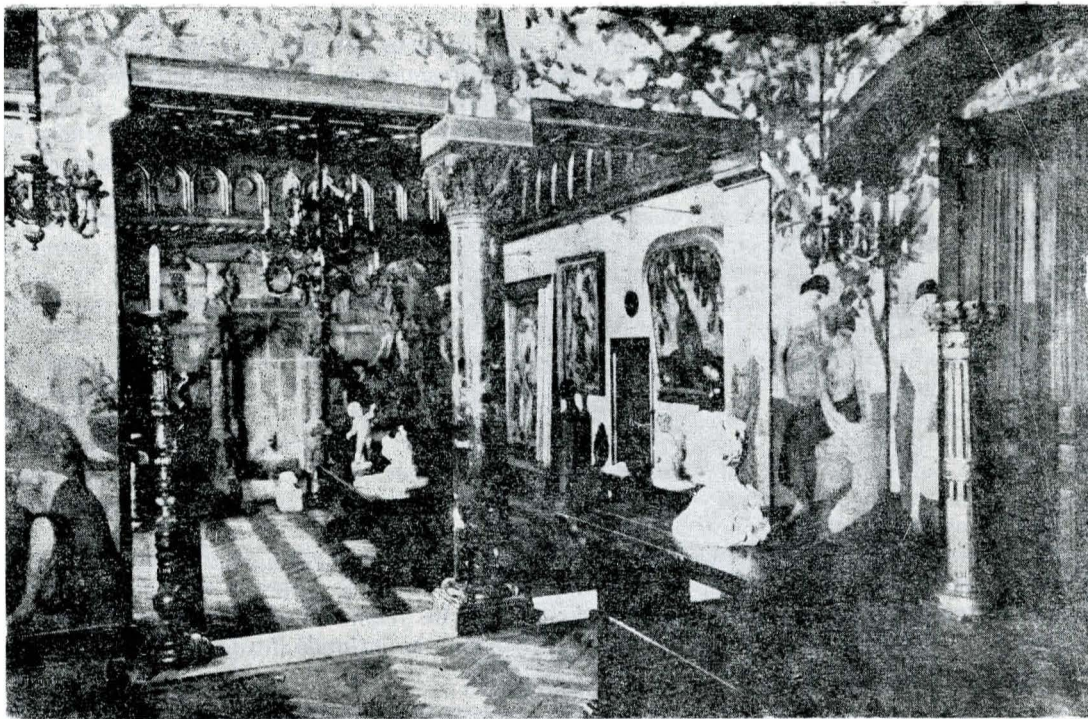
²⁷ Arhiva Storck, *Contul sumelor date pentru instalare*...

²¹ Arhiva Storck, mic registru purtînd titlul: «Contul sumelor date pentru instalare...», în care, după socotelile pe care Fritz Storck le avea cu întreprinderea de turnătorie V.V. Rășcanu din str. Dr. Felix, se menționează — în mare — și cheltuielile avute cu casa din str. V. Alecsandri.

²² Registrul: «Copie des Lettres Fritz Storck/14 Juni 1904 București, Cal. Griviței 138 pînă în dec. 909.

²³ «Contul sumelor date pentru instalare...»

²⁴ Și tatăl sculptorului Fritz Storck, Karl Storck, avusese, începînd din 1875, timp de 10 ani, un mare atelier de sculptură în piatră în Calea Tîrgoviștei, devenită ulterior Calea Griviței. În 1885, proprietara dorind să construiască, în locul atelierelor, o casă «cu etaje», Karl Storck — la numai doi ani înainte de moarte — a trebuit să-și mute atelierul în strada Luminei nr. 4 (în apropiere de Piața Amzei) (Cf. *Carl Storck's senior, Leben und kün-*



Muzeul Storck. Detaliu din imaginea anterioară. Pictură murală, Dragostea pămîntească, de Cecilia Cuțescu-Storck, (foto de la Editura Meridiane)

Muzeul Storck. Vedere din hol, spre atelierul pictoriței Cecilia Cuțescu-Storck

s-o aibă integral la dispoziție, deși în acei ani — din 1902 pînă în 1914 — el a realizat cîștiguri serioase, însumînd, după socoteala mea, suma de 108.824, 38 lei²⁸. Pentru a face față cheltuielilor, la 23 martie 1913, el contractează la Banca de Credit Român un împrumut de 40.000 lei²⁹.

Încă de la început, soții Storck și-au alcătuit o colecție mică de obiecte de artă, unele dintre acestea aduse din locurile pe unde au trecut în tinerețe: mobilier, broderii, brocarturi etc., dar mai

ales sculpturi în lemn găsite de Cecilia Cuțescu în Bretania, într-o vreme cînd asemenea lucrări mai puteau fi achiziționate la prețuri modeste. De la un mic anticar din Morlais, în Bretania, scrie ea, a cumpărat «sfinții sculptați în lemn în mărime naturală, care au făcut fala atelierului meu din Paris și împodobesc și azi pe cel din București»³⁰. Sculpturile acestea sînt plasate acum în culoarul ce ducea în atelierul sculptorului Fritz Storck. Acesta, a rîndul lui, cumpărase — sau primise în dar ori în schimb —

²⁸ Cîștigul net pe 1902/3=9486,43; pe 1903/4=7823,54
Cîștigul net pe 1904/5=10.748,29; 1905/6=11.849,72
Cîștigul net pe 1906/7=12.832,35; 1908/9=22.282,30

(toate aceste sume figurează în Registrul comenziilor nr. 1 *Dare de seamă despre lucrările sculptorului Fr. Storck, începute la 5 apr. stil vechi 1902 — 5 apr. 1909*)

Cîștigul net pe 1909/10=22.473,15 (numai pe 9 luni pînă la 1 ian. 1910)

Cîștigul net pe 1910=11.327,60;

Cîștigul net pe 1911=27.274,10; pe 1912=36.060,65;

Cîștigul net pe 1913=29.220,95; pe 1914=20.871,75.

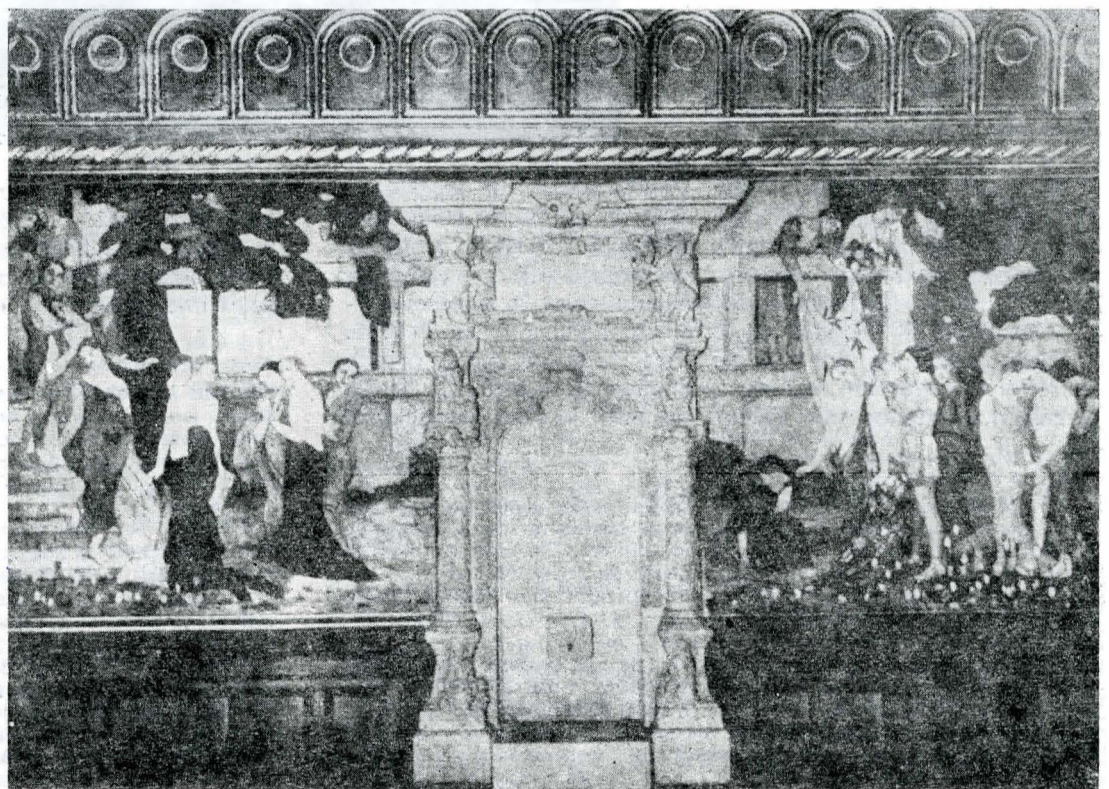
(toate în Registrul comenziilor nr. 2, 5 apr. 1909 — 1 ian. 1914) Deși încasările din 1902 pînă în 1914 au fost însemnate, ridicîndu-se la suma de 100.824,38 lei,

trebuie să se țină seama de faptul că atelierul său implica mari cheltuieli de regie, mai ales că multe din materialele pe care le folosea proveneau din alte părți ale Europei (piatră de Vrața și de Rusciuc-Bulgaria, granit roșu și negru din Suedia, marmură de Carrara și din alte părți ale Italiei, etc.). În general, aceste materiale erau expediate în așa fel încît cea mai mare parte din traseul românesc să se facă pe Dunăre pînă la anumite puncte, de unde agenții lui Fritz Storck le recepționau și le trimiteau apoi spre locul unde artistul avea de executat vreo lucrare (multe din ele în provincie).

²⁹ Arhiva Storck, *Contul sumelor date pentru instalare...*

³⁰ Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, București, 1944, p. 122.

Muzeul Storck. Vedere spre peretele cu fîntînă (copie după chenarul în piatră de la intrarea în Biserica Colțea)



Muzeul Storck. Pictură murală în hol, de Cecilia Cuțescu-Storck



lucrări care i-au plăcut, fie de la colegii de la «Tinerimea Artistică», fie de la alții dintr-o generație anterioară sau ceva mai tineri. Cecilia Cuțescu-Storck menționează că, în salonul lor, se aflau tablouri de «Verona, de Petrașcu, două de Luchian, peisagii de Grigorescu, de Strîmbulescu [...], de Steriadi, de Popescu (Ștefan), Ressu, Mützner, Vermont, Mărculescu și alții. Avea și sculpturi de Paciurea și Mirea (e vorba de fratele — sculptor — al pictorului G. Demetrescu-Mirea), iar eu aveam câteva de Brâncuși»³¹. În urma reorganizării muzeelor, acestea nu se mai află astăzi la Muzeul Storck. Mi s-a spus că au trecut fie în patrimoniul Muzeului Național de Artă, fie repartizate în alte muzee de către acesta. Lucru ce s-a petrecut fără să aducă prejudicii importante Muzeului Storck, deoarece acesta are o fizionomie specială, în care nici un fel de operă nu ar putea figura decât în subsidiar, cum e coridorul cu sculpturi medievale și baroce ce ducea în atelierele sculptorului. Aceasta pentru simplul motiv că, în cazul

³¹ Ibidem, p. 292.

de față, e vorba de un ansamblu muzeal — arhitectonic și plastic — bine gândit și încheiat încă de la început, rod al unei concepții artistice unitare.

Ceea ce dorim să subliniem este faptul că în cazul Muzeului Storck nu este vorba de o clădire *adăpostind numai opere de artă*. Întreg edificiul Storck a fost conceput ca o operă de artă în sine, în care arhitectura — funcțională, desigur — este în același timp suportul pe care se desfășoară și se pun reciproc în valoare mari suprafețe de pictură murală, dar și de sculptură — figurativă sau decorativă — cu o viață de sine stătătoare, uneori; cel mai adesea într-o inextricabilă conexiune cu întreg edificiul. Rezultatul este crearea unui ambient — scopul spre care ar trebui să năzuiască orice muzeu urmărind să acționeze asupra sensibilității vizitatorului pentru a-l pune pe acesta într-un «Stimmung» propice receptării artei — al cărui farmec îl simțim, în cazul Muzeului Storck, fie că ne aflăm în interiorul lui, fie în curtea de acces, sau în grădina închisă, gândită ca un fel de patio, cu un bazin înconjurat de sculpturi răspândite aparent la întâmplare, dar de fapt de un gust artistic din cele mai sigure.

Câteva cuvinte despre picturile murale realizate de Cecilia Cuțescu-Storck în holul și în imensul său atelier, încăperea — de fapt cea mai importantă — din punct de vedere muzeal, dar și prin dimensiuni — din întreg edificiul. Artista a început, cum era firesc, îndată după terminarea construcției propriu-zise, în 1913, cu împodobirea «holului», cum îl numește ea. Dar așa cum a fost realizat acesta, el reprezintă un fel de «propilee», introducând pe vizitator dintr-o dată în miezul însuși al concepției artistice care a stat la baza întregului edificiu. Ideea pe care a voit s-o exprime Cecilia Cuțescu-Storck — cu acel dar cu totul remarcabil de a desfășura compoziții de o atît de expresivă simplitate — a fost, așa cum mărturisește ea însăși, aceea de «Pace și Armonie». Plasate în partea inferioară, de fiecare parte a largilor deschideri spre atelier — la dreapta — sau spre cele două săli — din stînga — făpturi umane, epurate parcă de orice element temporal, susțin — asemenea unor nobile cariatide — edenică, luxuriantă vegetație care închide, ca o boltă, spațiul unei încăperi în care Cecilia Cuțescu-Storck a investit întreg capitalul artistic de care dispunea încă de pe atunci.

Șchițele pe care artista le-a făcut în vederea realizării acestei picturi murale sînt cu totul altceva decît niște sumare eboșe luate la fața locului și care urmează a fi apoi amplificate și prelucrate în atelier. Ea ne povestește cum, în fiecare dimineață, pornea cu căruciorul în care se afla prima ei fetiță, Gabriela, spre Serele de plante de la Șoseaua Kiselef, ducînd cu sine suluri de hîrtie de 3—4 m lungime. Căzînd în primăvara 1914 de pe schelă și trebuind să stea în pat, a cerut ca patul să-i fie instalat în apropierea lucrării, astfel încît să poată privi oricînd spre părțile neter-



minate, pe care le imagina cum vor trebui să arate în final, le completa cu gândul și le corija, astfel încât în momentul în care a fost în măsură să urce din nou pe schele, compozițiile pe care urma să le realizeze erau, într-o oarecare măsură, precizate în liniile lor mari³².

După terminarea decorației holului, Cecilia Cuțescu-Storck a început de îndată pictarea atelierului său, despărțit de «hol [...] printr-o intrare monumentală susținută de un monolit de marmoră de o culoare verde antic, cu baza și capitelul de bronz ajurat (la fel celui de la catedrala San Marco din Veneția)». Atelierul avea 8 m lungime, 7 m lățime și 5 m înălțime. «Din plafonul împărțit în benzi pentagonale în relief și aurite, atîrnă un imens candelabru de bronz, ale cărui brațe sunt ornămentate cu păsări bizantine și trîmbițași medievale (sic) [...] în axa peretelui din fund, se ridică o monumentală fîntînă de piatră [...] Printre motivele ce o ornamentează în stil renaissance combinat cu bizantin (sic), apa curge lin și discret și îmi dă iluzia unui izvor, în murmurul căruia îmi place să lucrez. (Ușa fîntinei sunt copii ale ușei de lemn cu chenarul de piatră de la vechea biserică din curtea Spitalului Colței)»³³. Inutil să reamintim că absolut tot ce a fost sculptură în piatră, lemn, bronz sau marmoră a fost executat de mîna lui Fritz Storck.

De o parte și de alta a fîntînii din mijlocul peretelui atelierului se află cea de-a doua pictură monumentală executată de Cecilia Cuțescu-Storck în cuprinsul casei Storck, avînd drept temă: *Dragoste pămîntească și dragoste spirituală*. Tema ne duce ușor cu gândul la celebra pînză a lui Tițian de la Galeria Borghese din Roma, pe care desigur artista a văzut-o și admirat-o, așa cum se cuvine, în desele ei călătorii peste hotare. Într-o scrisoare nedată — inclusă într-un pachet de corespondență cu soțul ei înainte unei scrisori din 22 aug. 1920 — Cecilia Cuțescu-Storck se referă, însă din Paris, la un text literar, anume la o carte publicată de scriitoarea Ellén Kay: *De l'Amour et du Mariage*, din care, precizează ea, a scos un pasaj pe care l-a așternut, pe fond negru, chiar în cuprinsul frescei mai sus amintite: «A iubi este a ne pierde într-un suflet în care sufletul nostru găsește un sprijin, fără a-și pierde libertatea; este a găsi o gîndire care previne sentimentele noastre exprimate și neexprimate; este a întîlni o privire care vede realitatea în promisiuni; este a simți o mîină întinsă mîinilor noastre în clipele agoniei [...]»³⁴.

Am reproduces acest lung citat, care multora ar putea să li se pară ușor desuet, în orice caz, pură literatură gen 1900, deoarece l-am socotit în măsură să ne dezvăluie un ultim aspect pe care am dorit să-l punem în evidență în legătură cu Muzeul Storck, anume apartenența sa la stilul Secession. Aceasta ni se pare a fi un exemplu reprezentativ pentru un anumit «gust» (în sensul pe care Lionello Venturi îl dă acestui termen) al societății intelectuale și artistice de la noi — într-o oarecare măsură — dar avînd și un caracter mai general, legat de mișcarea artistică a Secessionismului european din anii de cotitură de la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru, mișcarea în care, alături de un repertoriu formal destul de eclectic, — aspect asupra căruia nu ne vom opri aici în ceea ce privește ornamentica Muzeului Storck — răzbate adesea foarte multă literatură. În privința influenței pe care Secessionismul german a putut s-o exercite asupra gustului artistic al ambilor soți Storck, hotărîtori ni se par a fi fost anii formării lor artistice la München, prin frecventarea asiduă a Glyptothecii — cu pereții ei interiori zugrăviți în roșu pompeian și în albastru de peruzea — dar mai mult încă, prin impresia de neșters resimțită la contemplarea — cu mărturisită admirație și ușoară invidie — a locuințelor celor doi corifei ai picturii müncheneze din acea vreme: Franz von Lenbach și Hans von Stuck, locuințe gîndite și ele de la început a deveni muzee; muzee de un tip special, sui-generis, pe care, împrumutînd un termen aparținînd altei discipline artistice, le-am putea numi «muzee de autor».

Revăzînd în vara lui 1987 Münchenul, am încercat să refac itinerariul spiritual al celor doi soți, privînd, la acea dată, *din perspectiva Muzeului Storck*, roșul pompeian din anumite interioare ale Glyptothecii, sau din exteriorul Teatrului Național, al Sălii

³² *Ibidem*, p. 280—281.

³³ *Ibidem*, p. 278.

³⁴ Arhiva Storck, Dosarele: *Corespondența Cecilia Cuțescu-Storck—Fritz Storck* (dosare nenumerotate la data consultării).

de Concerte cu fațada spre Hofgarten, sau al altor edificii publice cu caracter cultural, care și-au aflat pandantul bucureștean în culoarea — insolită la noi — a fațadei Muzeului Storck, sau a celei uneia din încăperile din stînga holului de intrare³⁵. Tot astfel, albastrul de peruzea din alte încăperi ale Glyptothecii se regăsea în cea de-a doua încăperă din stînga holului de intrare, dar și în atelierul de lucru al sculptorului Storck, culoare în măsură să pună în valoare finețea de execuție — calitate pe care acesta o aprecia în mod deosebit în sculpturile sale — precum și cele două mari reproduceri ce-i împodobeau pereții și pe care artistul dorea să le aibă oricînd sub ochi: friza Partenonului și Judecata din urmă a lui Michelangelo.

Mai mult însă decît Glyptotheca din München, un rol decisiv în modul cum soții Storck și-au gîndit locuința l-au avut cele două case-muzeu mai sus amintite: Villa Stuck și Lenbachhaus. În prima, am reîntîlnit plafoane cu casetoane în reliefuri aurite, frize sculptate încastrate în pereți, un plafon cu zodiacul pe fond albastru și un somptuos roșu pompeian în sala de muzică și într-o sală unde erau expuse lucrări ce aminteau, chiar prin titlurile lor cu un ușor iz literar de tip Secession, titluri similare din operele soților Storck: «Wächter des Paradiese», «Orpheus» și «Die Sünde». Despre Villa Stuck, aceștia ne-au lăsat mai puține mărturii³⁶. În schimb, despre Casa Lenbach, atît Fritz Storck, cît și Cecilia Cuțescu-Storck vorbesc cu o admirație fără seamăn, ca de «un adevărat templu al artei». Atelierul lui Lenbach reprezenta «o mare atracție pentru artiștii și vizitatorii străini, printre care românii erau cei dinții care veneau să-l viziteze. Erau curioși să privească ultimul portret *in curs de execuție* (s.n.), așezat pe șevaletul de lîngă masa de model și pe fondul de mătăsuri somptuoase de un roșu tizzianesc (sic). Aveau ocazia să descifreze pe îndelete procedeele de lucru al pictorului și notele caracteristice ale concepției și temperamentului marelui artist contemporan. Atelierul era plin de opere diferite [...]. Vizitatorul se lăsa îngînat de murmurul unei ape cristaline ce picura alene într-un bazin în care se jucau pești strălucitori. De abia pe urmă descoperia el mica încăperă de unde venea murmurul încîntător, *din peretele ornamental*» (s.n.)»³⁷. Ne amintim că și Cecilia Cuțescu-Storck își instalase o asemenea fîntînă în atelierul ei, dovadă a impresiei de neșters pe care i-o lăsase casa-muzeu Lenbach cu aproape un sfert de veac mai înainte.

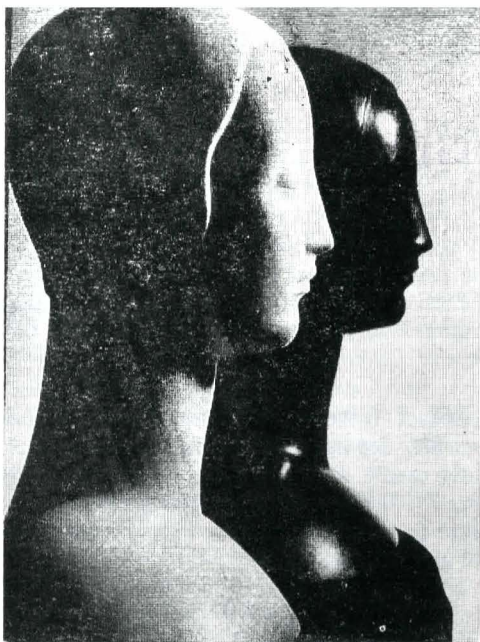
S-ar putea crede că asemenea muzee, celebre odinioară, n-ar mai avea multe șanse de supraviețuire în conștiința omului contemporan care a asistat, mai ales în ultimele decenii, la o succesiune tot mai rapidă de modalități de exprimare plastică, toate într-o vădită contradicție cu concepția care a stat la baza atît a caselor-muzee Lenbach și Stuck, cît și a casei-muzeu Storck. Și totuși, lăsînd la o parte farmecul pe care asemenea edificii le exercită tocmai prin faptul că sînt atît de diferite de ceea ce se poate vedea în mod obișnuit — explicînd afluența de public care se îngrămădește zilnic mai ales în grădina din fața casei-muzeu Lenbach — mai există modalități multiple de a aduce asemenea instituții muzeale în actualitate.

În încheierea acestei prezentări, vom menționa numai cîteva din aceste modalități, pe care le-am putut înregistra, atît la cele două muzee müncheneze, cît și la Muzeul Storck din București. Astfel casei-muzeu Lenbach i s-a dat, de un timp încoace, o utilitate depășind cu mult exemplul locuinței unui artist la modă într-un anumit moment al gustului public. Specialiști muzeografi contemporani au înțeles să folosească în mod remarcabil palatul-locuință al lui Lenbach, păstrîndu-i — în mare — destinația de bază, dar lărgindu-i în mod substanțial tematica, prin transformarea unei părți din încăperile de la etaj, a unei *expoziții paralele, tot permanentă, dedicată generației contemporane sau imediat următoare lui Lenbach*. Prin noua sa funcție, casa-muzeu Lenbach a devenit astfel unul din punctele de atracție ale Münchenului contemporan nouă, prilejuind apropieri dintre cele mai neașteptate între artiști ale căror concepții estetice păreau ireconciliabil opuse, dar mai ales dînd ocazia vizitatorului de a lua contact

³⁵ În prezent, una din încăperile din stînga holului a fost rezugrăvită într-o culoare de un roz rece, distonat și fără nici o legătură cu tonul inițial.

³⁶ Despre Villa Stuck, Cecilia Cuțescu-Storck relatează numai că era «concepută într-un stil roman, cu o fațadă ornată cu statui» (*Studiu despre Fritz Storck*... p. 15—16).

³⁷ Cecilia Cuțescu-Storck, *Studiu despre Fr. Storck*... p. 18—20.



Fr. Storck. Două variante (în marmură și bronz) ale lucrării expuse sub titlul *Madona*

Fr. Storck. Sculptură în Casa-muzeu, Căința ((1922?), bronz

nemijlocit cu diversitatea de forme artistice sub care se manifestă spiritualitatea unei epoci.

Pentru a putea organiza o asemenea *dublă expoziție permanentă* este nevoie însă — ca în cazul casei-muzeu Lenbach — de un spațiu suficient și de un număr de lucrări adecvate, ceea ce la muzeele cu un patrimoniu mai redus nu e posibil de realizat. Însă chiar în asemenea condiții, se poate face ceva și anume să se împropăteze periodic interesul vizitatorului prin *expoziții temporare*. Am văzut astfel într-unul din anii trecuți, chiar la casa Lenbach, o retrospectivă Franz Marc, iar în vara 1987 o retrospectivă August Macke, doi dintre protagoniștii expresionismului german. Tot în vara, lui 1987, la Villa Stuck, era deschisă o expoziție complexă: grafică, sculptură și pictură, expoziție avînd drept temă *Mitul Beethoven*. În ultimii ani și la Muzeul Storck s-a introdus acest obicei. O expoziție a fost organizată în încăperile de la etaj, cuprinzînd lucrări din ultima donație făcută Statului român de cea de-a doua fiică — cea rămasă în viață — a soților Storck, donație constînd în peste o sută de opere datorate lui Carol Popp de Szathmary (acuarele, desene, litografii). Expoziția aceasta a dovedit încă o dată extraordinarele calități ale acestui artist, de departe cel mai interesant artist român din veacul trecut care a practicat exclusiv grafica. A urmat expoziția fostei — preferate — eleve a Ceciliei Cuțescu-Storck, Teodora Popp (sculptură, grafică), soția pictorului Sabin Popp, artist care, în ciuda dispariției sale premature, a adus în pictura românească un timbru specific, am îndrăzni să-l numim «transilvan».

Un alt aspect sub care un edificiu muzeal, reprezentativ pentru spiritul unei anumite epoci, ar putea interesa publicul actual, este acela de-a face din el un important agent de mass media. Astfel, Muzeul Storck ar putea dobîndi un mai larg interes cultural dacă, pe lîngă expunerea operelor unor artiști — importanți, e drept, pentru un anumit moment artistic, forțamente de departe de problematica actuală a artei — i s-ar găsi și o utilitate, mai la curent cu unele modalități de prezentare și de atragere a interesului public. Ne gîndim, de pildă, la spectacole evocatoare de sunet și lumină, la filmări de epocă, în care accentul să fie pus, între altele, și pe modul cum societatea bucureșteană a timpului a înțeles să asimileze și să adapteze sugestii ale diverselor stiluri occidentale — în cazul de față, *Sucession* — la gustul și mentalitatea artistică a societății noastre. În această privință, la Muzeul Storck s-au putut înregistra, în ultimul timp, unele realizări interesante. Astfel, în 1987, regizorul Dan Pița a filmat aici — recurgînd și la unele elemente de arhitectură provenind de la numeroasele edificii de importanță arhitectonică majoră sistematic demolate în «anii lumină» — anumite secvențe din producția sa artistică: «*Romanță de iarnă*».³⁸ Posibilitățile de aducere a unor astfel de instituții muzeale în atenția publicului amator de artă și de cultură sînt însă mult mai vaste și depinde numai de interesul și capacitatea imaginativă a muzeografilor respectivi pentru a le actualiza și a le pune în valoare și în felul acesta.

Ne-am oprit mai mult asupra Muzeului Storck deoarece, dacă istoriografia și critica de artă românească s-au mai ocupat, la anu-

mite ocazii, de unul sau altul dintre artiștii din familia Storck, nu credem ca așezămîntul muzeal înființat de aceștia să fi atras pînă acum atenția cercetătorilor noștri pentru a sublinia importanța unei instituții muzeale la baza căreia fondatorii lor au pus atîta tragere de inimă și devotament. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că am dorit să punem în umbră celelalte două muzee amintite mai înainte: Muzeul Național de Artă Populară și Muzeul Simu, poate mai importante — în sensul complexității — din punct de vedere muzeistic. Ele ni s-au părut însă mai bine cunoscute deoarece, la vremea lor, s-a mai scris cîteceva — nu atît cît s-ar fi convenit — în legătură cu caracterele lor stilistice și cu circumstanțele în care au luat ființă, lucru care nu s-a întîmplat pînă acum cu Muzeul Storck. Faptul însă că trei construcții muzeale, concepute cam în același timp, au oglindit tendințe arhitectonice ca și atitudini artistice atît de diferite ni se pare tocmai o dovadă a vitalității culturii românești de la începutul secolului al XX-lea, secol pe care, cu cît ne apropiem de sfîrșitul lui, cu atît ni se pare că solicită o repunere în discuție — într-un context mai larg — a unor momente artistice peste care generațiile anterioare au trecut fără să le acorde, poate, importanța meritată.

Într-o comunicare ținută la Muzeul de Istorie și Artă al municipiului București, avînd drept titlu *Muzeul Toma Stelian, trecut și prospecție*, Virgil Teodorescu a pledat și el, bazat pe documente de arhivă, pentru repunerea în circulație a valorilor culturale naționale ale muzeului, prin reînființarea lui. (N.R.)

SUMMARY

Its about three museums in Bucharest dating from the beginning of our century. What they have in common is the fact that unlike other similar institutions in the capital of Romania, they were not transformed afterwards in order to become museums but they were conceived as they are from the very beginning. The first example we offer is The National Museum of Ethnography and Folk Art designed by architect N. Ghika-Budești in 1906, whose foundation was laid in 1912 by prince Ferdinand, future king Ferdinand I, The Reunifying King. Owing to the cost necessary for the building of an edifice of such proportions, the works went on with difficulty, with long periods of stagnation (suspension). The foundation of a complex museum was laid in 1950, museum which was to include autochthonous art from prehistory to our times. The museum was done away with, its patrimony being scattered (spread) to different other museums. The Party's History Museum, based more on photographs many of which being forgeries, was set up in its place. The works for the restoration of a museum representing under many aspects the artistic creation of the Romanian peasant have started after the Revolution of December 1989.

In comparison with "The Romanian Peasant's National Museum", an edifice built at the state's expences in a period of almost half a century, "The Anastase Simu Museum" was created by a lover of art who invested his whole fortune with a view to giving our country's capital a museum in which Romanian and foreign works of great artistic value existed. The museum was demolished at the end of the 1950's to make place for a modern and utilitarian block-of-flats ensemble.

The third museum we speak about, "The Fritz and Cecilia Storck Museum", is neither a museum built at an official initiative as the National Museum, nor one belonging to an art collector as The Simu Museum. It was conceived and built by two artists, Fritz Storcksculptor and Cecilia Cuțescu-Storck-painter and it reflects the artistic taste and preferences of these two. The Storck Museum has escaped the official devastating initiative of systematically destroying our cultural past, being more isolated, in a district in which the image of the town's history was not too much in the way of the earnest accomplishers of the taste and directives coming from the autocracy of the yesterday's power.

³⁸ Informație de la fostul muzeograf al Muzeului Storck, Cătălin Gădei.