

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Ferdinand Hodler, Wahlverwandschaften von Klimt bis Schiele*, Leopold Museum, Viena, 13 octombrie 2017–22 ianuarie 2018

O mare retrospectivă Ferdinand Hodler a fost găzduită de Muzeul Leopold din Viena în toamna lui 2017 și la începutul lui 2018. În ea era evidențiată relația solid clădită și bazată – așa cum o arată și titlul manifestării – pe afinități electice dintre importantul artist elvețian și mai mulți confrați vienezi care s-au stins, la fel ca el, în anul 1918, ca vârful ale elitei artistice austriece Klimt, Schiele și Moser.

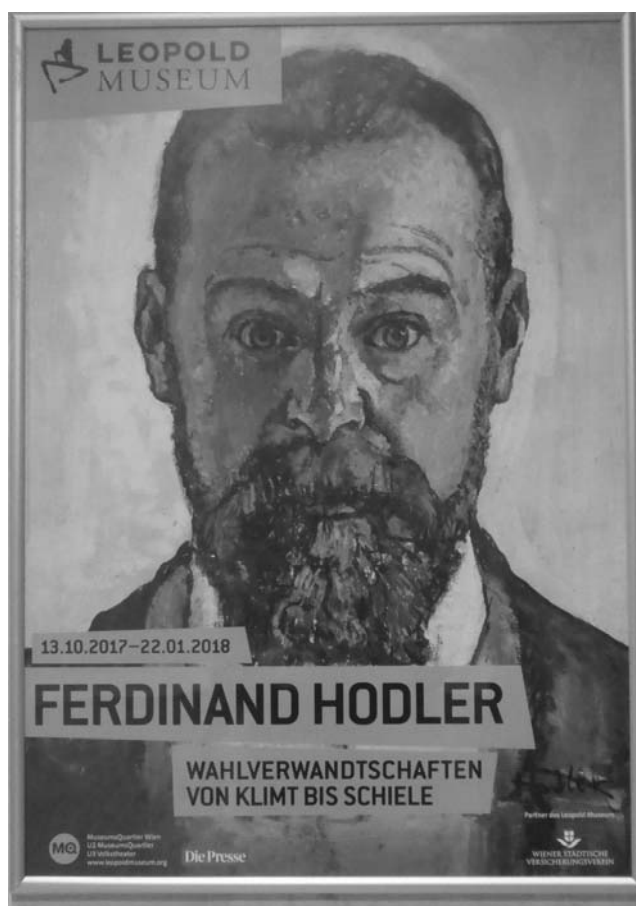


Fig. 1. Afișul expoziției.

Aceasta a fost cea mai amplă expoziție dedicată pictorului, pe pământ austriac, reunind 100 de picturi, 40 de desene, pe lângă fotografii, documente, scrisori, cataloage și obiecte personale precum acordeonul artistului care iubea foarte mult muzica.

Ferdinand Hodler (1853–1918) s-a născut la Berna. Era fiul cel mai mare al unui dulgher care a murit când el avea doar 8 ani. Mama sa, de condiție la fel de modestă – bucătăreasă – s-a recăsătorit cu un zugrav

de firme care l-a luat ca ucenic pe nevârstnicul Ferdinand. Așa a început relația sa cu pictura. La 14 ani a fost trimis să deprindă arta de șevalet cu un pictor local care elabora mici vederi, comercializate ca suveniruri. Acolo a învățat să picteze peisaje de munte pe care le vindea turiștilor amatori de drumeții și escaladări alpine. Aceea a fost prima perioadă de învățătură în preajma unui dascăl. Restul l-a învățat singur studiind în muzee, făcând copii după maeștrii din vechime. Spre pildă, la muzeul din Basel s-a concentrat pe capodoperele lui Hans Holbein, în special pe mișcătorul tabloului *Crist în mormânt* – tema morții îl va obseda și o va trata adesea în pânzele sale. În 1871 a plecat pe jos la Geneva pentru a copia, în Muzeul Reth, lucrările peisagiștilor specializați în compoziții montane François Diday și Alexandre Calame pe care-i aprecia în mod deosebit. Acolo a fost remarcat de directorul Școlii de Arte Frumoase și întâiul profesor de pictură al acesteia, Barthélemy Menn care, om cu inimă mare ce i-a observat pasiunea și talentul nativ, l-a înscris, fără plată, la instituția sa. Hodler a studiat acolo timp de 5 ani. În 1877, șederea de câteva luni la Madrid l-a adus în ambianța lui Velasquez și Titian la Muzeul Prado, unde s-a exersat, cu multă abnegație. Revenit în țara natală, a fost atras de științe și a audiat, la Universitatea din Geneva, cursuri de anatomie comparată și geologie. În 1881 și-a amenajat un atelier în Grand Rue în care a activat, fără întrerupere, 21 de ani.



Fig. 2. Autoportret (la Paris), ulei pe pânză, 1891, Musée d'art et d'histoire, Geneva.

Portretist de forță și peisagist, aceste genuri i-au statuat o oarecare celebritate și i-au adus clienți. Cadrarea modelelor avea totdeauna ceva special: fie imposta trupul, figură întreagă, pe o linie oblică, așa cum e cazul în reprezentarea Gertrudei Müller (1911), îmbrăcată în nuanțe de roz, fie trupul descriind o linie sinuoasă având capul înclinat, șăgalnic, spre umărul stâng, ca în cazul Emmei Schmidt-Müller (1915) (Fig. 3). Un capitol important din creația sa îl constituie autoportretele: artistul a părut obsedat de propriile trăsături la diverse vârste și în diverse stări de spirit, pictându-se constant de la 19 până la 65 de ani. Sunt cunoscute

115 autoportrete care evocă atât evoluția stilului său de lucru cât și evoluția – sau involuția! – sa fizică. Ele sunt o adevărată autobiografie în imagini. De fiecare dată folosea altă cadrare și altă expresie, fie privind, aprig, peste umăr, în semiprofil și *à contre jour*, într-o cadră din 1891 de la Paris (Fig. 2), fie într-o frontalitate de sfînx, în pictura datată 1912, cu ochii dilatați și privirea întrebătoare, mirată și sfredelitoare până la chin. Poate marcat de această ritmicitate a autoreprezentării lui Hodler a devenit Egon Schiele atât de preocupat de chipul său pe care l-a redat în atât de multe imagini. Oricum, este știut că tânărul pictor austriac poseda 2 albume cu reproduceri din opera lui Hodler și i-a imitat stilul de a picta copaci.



Fig. 3. Portretul Emmei Schmidt-Müller, ulei pe pânză, 1915, Erica Stiftung, Elveția.

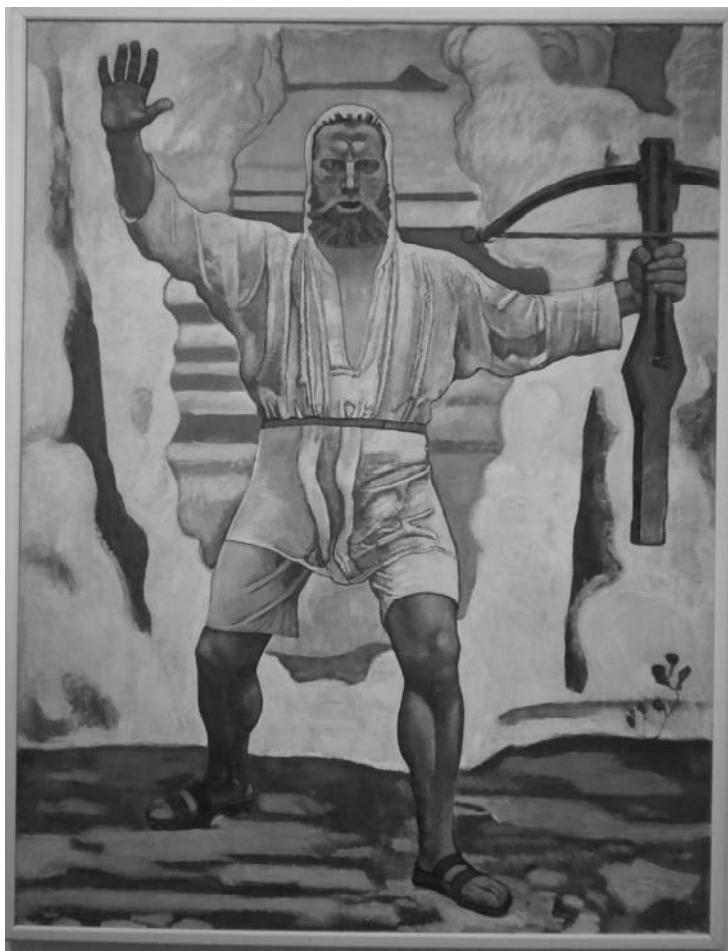


Fig. 4. Wilhelm Tell, ulei pe pânză, 1896-97, Muzeul de Artă, Solothurn.

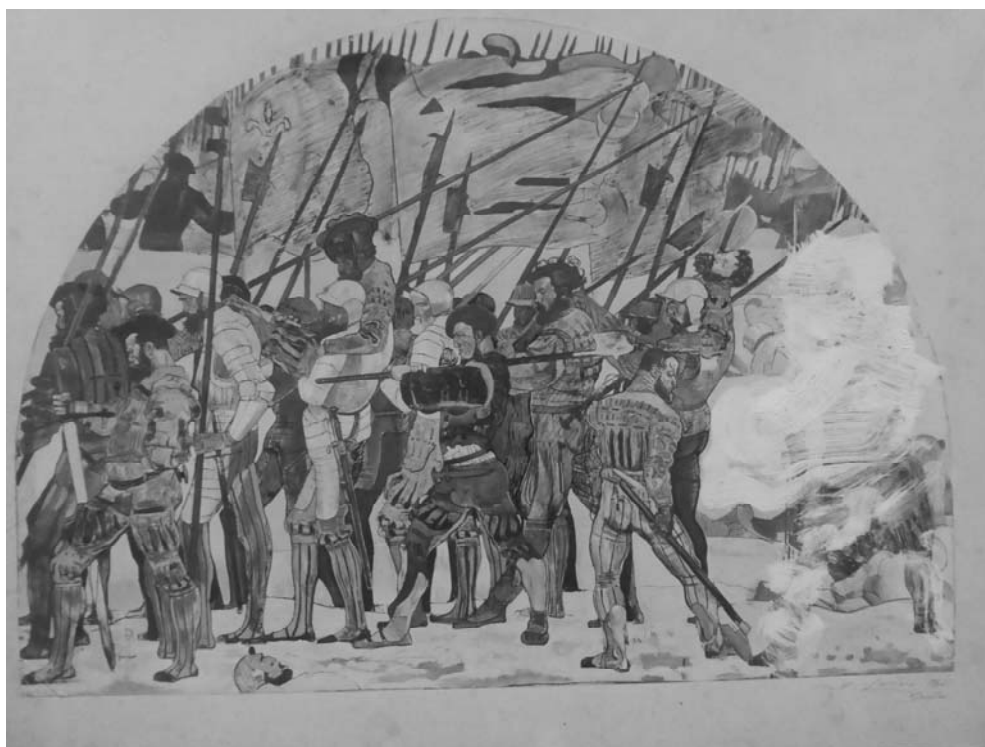


Fig. 5. Retragerea de la Marignano, fotografie cu intervenții de cerneală, acuarelă, ulei, Arhiva Jura Bruschweiler, Geneva.

Începând cu 1890 Hodler a fost atras de subiecte mai sofisticate, mai profunde, cu o înaltă încărcătură emoțională și mesaj simbolic. El a făcut o firească legătură între viziunea romantică a artistului posedat și a angoaselor de tot felul din opera confratelui elvețian Henry Fussli sau din decorativismul melancolic al germanului Philipp Otto Runge și simbolismul adoptat de mulți contemporani ai săi precum Gustave Moreau, Odillon Redon, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, Ferdinand Knopff, Franz von Stuck și, înaintea acestora, nazareenii germani și prerafaeliții britanici. Hodler își numea simbolismul „paralelism” considerându-l o altă ipostază a realității, abordată în ton fantastic. Compoziția de mari dimensiuni *Noaptea* l-a relevat ca un admirabil cunoscător al anatomiei și un vizionar în felul de a interpreta somnul, moartea, coșmarul și visul suav. Dar lucrarea a produs scandal din cauza nudității personajelor adormite și pânza a fost exclusă din expoziția oficială a anului 1889 din Geneva, fapt ce l-a ofensat foarte tare și a înaintat un protest. Iar în 1891 a prezentat-o, cu un fulminant succes, la Paris. Aceasta i-a statuat celebritatea. Anul următor a fost invitat la Salonul Rose+Croix, iar în decembrie 1897 a primit o invitație de la Gustav Klimt pentru a participa la prima expoziție a Uniunii Artiștilor Austrieci pe anul următor pe care însă el nu a onorat-o. Abia peste câțiva ani buni avea să ajungă la Viena, unde a fost primit în glorie. Pe Gustav Klimt l-a influențat în mod hotărâtor tocmai în zona dialogului viață-moarte.



Fig. 6. Plecarea studenților germani în Războiul de Independență în 1813, fotograf necunoscut, Arhiva Jura Bruschweiler, Geneva.

Hodler a abordat și pictura istorică sau compoziția cu temă rurală. În prima categorie se încadrează *Wilhelm Tell* (Fig. 4), eroul național al Elveției, realizat la dimensiuni grandioase, un trup vânjos, hotărât, făcând gesturi categorice precum o divinitate mitologică sau biblică – între Zeus, Hercules și Moise – profilată pe o spărtură a norilor ce par a se fi desfăcut spre a-i face loc să se arate din țării. În a doua categorie se plasează *Tăietorul de lemne*, surprins în plin efort de a doborî un arbore cu barda care, pentru reprezentativitatea sa rustică, în 1908, a fost preluat pe o bancnotă.

Atras de istoria țării sale, în 1899-1900 a executat două panouri cu tema *Retragerea de la Marignano* (Fig. 5) unde, între soldații elvețieni ce fuseseră înfrânți de Francisc I la 1515, toți cu bărbi stufoase și trăsături aspre, a introdus chipuri ale cunoscuților și prietenilor precum acela al amicului sculptor James Vibert – ce-i lucrase un bust foarte expresiv – care era posesorul unei respectabile bărbi roșii ce i se resfira pe pieptul lat. Monumentala lucrare, abordată într-o simili-manieră arhaică de împletire între romanic și gotic și pentru care a folosit o tehnică a picturii murale pe bază de caseină, a făcut senzație și i-a adus consacrarea

europăeană, după ce a fost arătată în acel ultim an al veacului al XIX-lea la a 8-a expoziție a Secesiunii vieneze, între 3 noiembrie și 27 decembrie. A fost ales membru corespondent al grupului secesionist. O nouă prezență pe simeza vieneză a avut loc în decembrie 1901 – ianuarie 1902. Atunci a expus o compoziție plină de poezie și cu varii traiecte ale decodificării, *Cea aleasă*, care era o euritmie obținută din trupuri de tinere femei, figură întreagă – amintind de Fecioarele cuminți din iconografia goticului târziu – înveșmântate într-un fel de chiton grecesc, alb, sugerând puritatea și cuvioșenia. Lucrarea este mult apreciată pentru ermetismul ei și dr. Anton Loew îi comandă o replică pentru care Hodler vine iar la Viena, în prima parte a anului 1903, petrecând șapte săptămâni și împrietenindu-se cu artiștii locali. În toamna aceluiași an, artistul a fost vizitat de Koloman Moser și Carl Moll pentru a face o selecție de lucrări în vederea participării la următoarea ediție a expoziției în pregătire.



Fig. 7. Afîșul celei de-a 19-a Expoziție Secession 1904, Arhive Jura Bruschweiler, Geneva.



Fig. 8. Sala Hodler la a 19-a Expoziție Secession 1904, Arhive Jura Bruschweiler, Geneva.



Fig. 9. Sala Hodler la a 19-a Expoziție Secession 1904, Arhive Jura Bruschweiler, Geneva.

Cu efluvii de entuziasm, artistul le-a scris „Vive Vienne, vive la Secession!” . Avea toate motivele să fie bucuros: la a 19-a expoziție a Secesiunii din 1904 a fost prezent cu 31 de picturi și s-a remarcat plenar în fața celorlalți invitați, Edvard Munch și Hans von Marées. La acel eveniment i s-a făcut onoarea de a executa el afișul manifestării (Fig. 7). I-au fost achiziționate atunci multe pânze și a scăpat astfel de jena financiară cu care fusese obișnuit. „Vinezii m-au scos din mizerie” – nota artistul și, în altă parte, spunea „Mi-au făcut șederea în Viena cât s-a putut de confortabilă și agreabilă. Am fost îndeajuns celebrat. Secesiunea mi-a organizat chiar o serbare. Pe scurt, sunt tratat absolut nobiliar dar, după cum se spune, un profet nu are onoruri în propria țară.”



Fig. 10. Valentine Godé-Darel, ulei pe pânză, c. 1909, colecție particulară, Ticino.

Prezența sa în mediul artistic vienez a avut efecte imediate, așa cum deja s-a menționat mai sus. Un alt artist care a suferit influența sa a fost Moser care s-a simțit atras de paleta lui Hodler, adoptând în picturile făcute în ultima parte a vieții culorile complementare oranj-violet și galben-albastru. La fel, impresionat de frontalitatea și simetria folosită de elvețian în portrete și-a pictat și el un autoportret perfect frontal și simetric prin 1916.

S-au păstrat mai multe fotografii ale sălilor unde erau aranjate lucrările lui Hodler în acea expoziție (Fig. 8, 9). De altfel, fotografia a jucat un rol major în viața artistului. El, personal, nu lucra fotografie, dar îi plăcea să fie pozat, fie în atelier, concentrat asupra șevaletului, fie când se relaxa cântând la acordeon de care era tare îndrăgostit și poseda cel puțin 6 modele diferite. Pe lângă aceasta, îi plăcea să-și aibă picturile fotografiate de profesioniști ceea ce demonstra conștiința valorii operelor sale și dorința de a avea o documentație completă asupra ei, ca un adevărat catalog. De asemenea, colecționa fotografii cu opere ale confrăților. Folosea fotografia drept model pentru detalii de draperie, de gestică și expresie pentru anumite personaje din compozițiile ce le pregătea. De multe ori intervenea direct pe fotografii cu diverse nuanțe sau contururi în creion ori tuș, sau chiar decupând părți din poză, spre a se exersa și a-și clarifica anumite aspecte ale pânzei în lucru (vezi Fig. 5).

În 1907 i-a fost comandat, pentru noua clădire a Universității din Jena, pictura murală *Plecarea studenților germani în Războiul de Independență în 1813* pe care o va onora în stilul deja consacrat, ușor plat, în două registre, cel de sus pur decorativ și ritmat de marșul infanteriștilor încolonați ce înaintează în monom, fără accidente formale, iar cel de jos foarte agitat, plin de evenimente, cu niște camarazi din cavalerie ce îmbracă, precipitați, uniforme, își iau echipamentul și încalecă pe bidivii gata pregătiți (Fig. 6).

Preocupat și de teoria artei, a ținut o conferință „Datoria artistului”, iar în ianuarie 1909 i-a fost publicat eseu „Despre opera de artă” în revista „Morgen”. În 1910 a început să lucreze compoziția murală *O vedere a infinitului* pentru scara de onoare a noului edificiu Kunsthaus din Zürich.

Începuseră anii săi cei mai buni. Cu averea acumulată, în 1913, și-a cumpărat un elegant apartament într-o zonă exclusivistă a Genevei, Quai du Mont Blanc, pe care l-a mobilat cu piese proiectate de alt prieten vienez, arhitectul Josef Hoffmann, și executate la Wiener Werkstätte. În 1908 a cunoscut o franțuzoaică, Valentine Godé-Darel care-i va deveni model și iubită (Fig. 10), deși el era însurat. Soția, Berthe, a avut

multă înțelegere pentru infidelitatea artistului și nu a obiectat nici atunci când a apărut rodul acestei iubiri de maturitate, o fetiță, Paulette, ce va fi crescută în familie după moartea prematură a iubitei pariziene. Atinsă de aripa morții, Valentine s-a stins de cancer sub ochii artistului, în 1915, vegheată până în ultima clipă de acesta, care i-a documentat suferința și degradarea fizică în multe desene și picturi. Dispariția iubitei l-a marcat profund. În expoziție, o sală mai mică era rezervată desenelor și picturilor, cu notă foarte dramatică, lugubră chiar, ce urmăreau agonia și expierea Valentinei.

La izbucnirea Marelui Război, Hodler va redacta o scrisoare de protest aflând că artileria germană a distrus catedrala din Reims. Aceasta a avut drept rezultat excluderea sa din toate asociațiile de limbă germană și scoaterea lucrărilor de pe simeze. Între 1916 și 1917 a predat cursuri săptămânale de desen la Școala de Arte Frumoase din Geneva, fapt ce i-a hrănit ego-ul pentru că astfel își certifica recunoașterea unanimă. Dar începuse să aibă probleme de sănătate la căile respiratorii – probabil o moștenire de familie căci tatăl, mama și câțiva frați muriseră de tuberculoză, fapt ce-l obsedase întreaga viață și se ferise de contaminare. Nu se mai putea deplasa și, în ultimele luni ale vieții, a executat circa 20 de peisaje cu Lacul Geneva ce se vedea de la fereastra casei sale. În această fază, colțurile de natură au început să fie tot mai abstracte, mai eterice, sub penelul său.

Ferdinand Hodler s-a stins pe 19 mai 1918 vegheat de soția sa Berthe și de fiica Paulette, vâstarul dragostei cu Valentine. Vigurosul și inovativul artist elvețian lansat în ambianța Secesiunii vieneze se plasa al doilea din suita marilor dispăruți ai acelui an fatidic, după Gustav Klimt pe 6 februarie, și înaintea lui Moser și Schiele, decedați pe 18 și respectiv 31 octombrie. A lăsat în urma sa o operă puternică, bine conturată și cu valoare perenă.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Figura feminină în grafica lui Iosif*. Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române, iunie–octombrie 2018

La împlinirea a 60 de ani de la moartea lui Iosif Iser (1881–1958), Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române a găsit un bun prilej de a apela la rezervele sale ce conțin o bogată colecție de desene și gravuri ale pictorului, înfățișând publicului la Sala de expoziții „Theodor Pallady” o selecție grupată sub titlul *Figura feminină în grafica lui Iosif Iser*. Amploarea creației grafice a lui Iser a impus realizarea expoziției în doi timpi, Partea I-a: desene și culori de apă, expoziție deschisă în perioada 4–17 iunie 2018, și Partea a II-a: *Iosif Iser gravor*, prezentată în perioada 10–20 octombrie 2018. Tematica expoziției a fost și ea, în parte, determinată de numărul impresionant de lucrări aflate la Cabinet prin donațiile unor însemnați colecționari și ale artistului însuși (700 desene și 60 planșe gravate), răspunzând, pe de altă parte, unui curent mai larg de reafirmare a feminității pe simezele contemporane.

Pe lângă demersul comemorativ, inițiativa de a aduce în prim-plan grafica lui Iser a fost motivată și de năzuința de a pune bazele unei ulterioare reexaminări a operei artistului, care nu a cunoscut retrospective importante în ultimile decenii (cea mai recentă a fost organizată în 2011, la Muzeul Național Cotroceni), încercând, din interiorul vastului atelier grafic iserian, să ofere o modalitate de a radiografa ansamblul creației sale.



Fig. 1 – Caricatură (*Femeie cu cravașă și personaj sub braț*), guașă, în jur de 1908, B.A.R., inv. 20086.



Fig. 2 – *Balerină* (bust-semiprofil),
creioane colorate, 1928-1931, B.A.R., inv. 4475.



Fig. 3 – *Țărancă cu tulpan*,
tuș negru, laviu, 1916, B.A.R., inv. 11650.



Fig. 4 – *Țărăroaică cu vâl*, conté, acuarelă, 1920-1923, B.A.R., inv. 4513.

În egală măsură desenator și colorist, cu o vocație certă pentru linia sintetică și forma sculpturală, Iser a rămas întipărit în memoria publicului ca grafician mai ales sub aspectul activității sale timpurii de ilustrator satiric la publicațiile din țară („Adevărul”, „Belgia Orientului”, „Furnica”, „Facla”, „Flacăra”) și din străinătate („Jugend”, „Simplizissimus”, „Le Témoin”, „Le Rire”, „El Papitu”, „Lustige Blätter”) precum și ca autor al șarjelor portretistice faimoase în epocă din *Flacăra*, parțial adunate în abumul „50 figuri de contemporani” (1913). După ce am admirat în expoziția de anul trecut¹ realismul hiperlucid și ritmul sacadat al desenelor sale de pe front, în limbajul cvasi-cubist al tendințelor din prejma Primului Război Mondial, anul acesta am avut ocazia de a aprecia simțul de observație neobișnuit de acut cu care Iser a scrutat chipul și corpul feminin, subiect plastic ce a constituit pentru el o provocare continuă, o temă complexă și inepuizabilă.

În prima parte a expoziției, din luna iunie, au fost cuprinse toate fazele stilistice prin care a trecut artistul, pornind de la lucrările academice de sorginte müncheneză, trecând prin Jugenstil și expresionismul german, prin simbolism și fovismul francez, până la contactul cu Școala din Paris, moment în care, din al doilea deceniu al secolului XX, Iser atinge o sinteză personală ce nu mai poate fi reatașată vreunui curent artistic.

Întreaga tipologie a figurilor feminine din pictura lui Iser se reflectă și în lucrările realizate pe hârtie sau carton, în creion, cărbune, peniță sau acuarelă: femei mondene, cu pălării elegante, surprinse în cadru citadin, la plimbare, la teatru sau în cafenea, femei cu trăsături aspre, tătăroaice din Dobrogea și țărânci din Argeș, Muscel sau Iași, văzute în mediul lor auster, odalisce și cadâne senzuale în atmosfera interioarelor orientale, acrobate robuste și balerine melancolice, în decoruri de scenă sau în culise.

Fie că sunt portrete sau nuduri singulare, fie parte din grupuri restrânse sau mai largi, caracterizate de apartenența la un anumit mediu social, figurile feminine create de Iser ilustrează, așa cum s-a observat, un fel de iconografie a singurătății². O amărăciune fundamentală a ființei umane transpare de sub particularitatea stărilor și expresiilor fiziognomice pe care le înregistrează, o tensiune întâlnită la expresioniștii germani și la unii dintre pictorii de care Iser a fost mai apropiat în șederile sale la Paris: André Derain, Otton Friesz, Jules Pascin.

Expresia de pe chipul tătăroaicelor ghemuite pe pământ sau al țărâncilor încremenite cu mâinile în poală capătă uneori sensuri spirituale mai profunde și misterioase, ca amprente ale unei înțelepciuni impenetrabile, alteori duritatea trăsăturilor feței intră în contrast cu seninătatea și plenitudinea corporală, situații pe care Iser, cu talentul său de caricaturist, le „rezolvă” cu umor prin îngroșarea caracteristicilor de *mască* ale figurii, dovedind o deosebită subtilitate în folosirea recuzitei simbolice curente în pictura interbelică. Aceast tip de inteligență artistică îl apropie de verva creativă a lui Picasso, mai mult decât temele cu arlechini și colombine, așa cum s-a încercat, de-a lungul timpului, o timidă comparație între Iser și artistul spaniol, prezentă și în catalogul expoziției actuale.

Vigoarea și voluptatea cu care artistul observă și redă modelul în toate nuanțele și pliurile lui psihofizice se desfășoară într-un registru grav realist, conferind portretelor și nudurilor o monumentalitate clasică care se regăsește la maeștrii picturii universale. Rigoarea construcției sculpturale a corpurilor, dificultățile raccourci-urilor, variația compozițională, nuanțarea mijloacelor plastice în acord cu bogăția stărilor și expresiilor surprinse, fac din subiectul feminin o temă majoră în articularea operei grafice a lui Iser și o cheie în plus pentru înțelegerea personalității sale de excepție.

Catalogul care a însoțit expoziția *Figura feminină în grafica lui Iosif Iser*³ are o structură ce a urmat îndeaproape etapele dificilei selecții a lucrărilor din întreg și a expunerii lor pe simeză, prezentând și un concis aparat critic: un studiu introductiv, o biografie bine punctată cu fotografii de epocă, o bibliografie selectivă. În introducere sunt formulate unele impresii proaspete, din unghiuri neașteptate, asupra temei feminine din grafica lui Iser, se readuc în atenție vechi analize și încadrări ale operei sale, invitând la punerea lor în balanță și încurajând noile studii, din perspectiva prezentului.

Lucrările au fost înregistrate cronologic, cu datele tehnice complete, în patru secțiuni: lucrări din expoziție, studiile pentru gravură, alte lucrări care nu au figurat în expoziție și un album de desene. Albumul donat de artistul însuși, datat 1944, conținând însă și schițe de la sfârșitul anilor '20, a constituit o revelație în cadrul expoziției, iar reproducerea lui în catalog prelungește răgazul de a medita asupra modului de lucru al lui Iser.

Asemenea lui Pallady în carnetele sale, Iser creionează figuri și situații observate în moment, fixând rapid, printr-un sistem lapidar de notație, coordonatele principale ale subiectului: proporții, raporturi

¹ *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din Colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*, București, 5–31 octombrie 2017, catalog de Cătălina Macovei, consultant științific Adrian-Silvan Ionescu.

² Vezi Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 74–75.

³ Cătălina Macovei, *Figura feminină în grafica lui Iser, Partea I (desen și culori de apă)*, Biblioteca Academiei Române, București, 2018, 198 p. + il.

compoziționale, luminația generală, accente expresive. Studiile compoziționale cu teme diferite: portrete și nuduri, izolate sau în grup, de tătăroaice, odalisce, țărânci din Argeș, spaniole, arlechini și balerine, au pe de-o parte un rol mnemotehnic, servind exigenței artistului de a introduce elemente variate, vitale și autentice în lucrările finisate în atelier, și, pe de altă parte, ilustrează preocupările sale profunde pentru construcția tabloului și pătrunderea psihologică a personajelor.

A doua secvență a expoziției, prezentată la aceeași galerie în luna octombrie 2018, a cuprins gravuri în care, alături de tema portretului sau a nudului feminin, sunt prezente și câteva peisaje. Compoziții care înglobează figura feminină în peisaj tratează ipostaze ale acesteia ca parte naturală a decorului apăsător, arid și accidentat, în peisajele din Dobrogea, de la Balcic, fie ca sinteză a bucuriei de viață și a *loisir*-ului occidental, în scenele de plajă din sudul Franței.

Printre lucrările lui Iser au fost incluse câteva gravuri ale unor artiști străini cu care acesta a intrat în contact la Paris, prima dată într-o ședere de scurtă durată, în 1908, și a doua oară, între anii 1920—1930, când a studiat la Academia Liberă a lui Othon Friesz. Peisajele citadine sau compozițiile cu figuri de André Derain și D. E. Galanis (împreună cu care Iser a expus în 1909 la București), precum și altele de Dunoyer de Segonzac, Raoul Dufy și Jules Pascin, cel care l-a inițiat în tainele gravurii, ilustrează din plin contextul în care artistul s-a format și a evoluat, în acord cu preocupările constructive și figurative ale Școlii din Paris.

Plăcerea conturului și a formei sculpturale este și mai evidentă în inciziile pe care Iser le face pe placa de metal, tehnica gravurii cu acul (*pointe sèche*) constituind pentru artist un prilej ideal pentru a-și afirma siguranța și suplețea mâinii care conduce linia. Pe lângă un număr limitat de compoziții mai încărcate prin numărul personajelor și atmosfera pe care artistul vrea s-o redea prin mijloacele mai complexe ale gravurii în acvaforte, dar și mai dificile și greu de stăpânit, majoritatea portretelor sau a nudurilor sunt figuri singulare, sau grupate câte două-trei, decupate ca din foarfecă din spațiul larg al hârtiei, lucrate în *pointe sèche*. Această din urmă tehnică pare să fie preferata lui Iser, desenul cu acul pe placa de cupru fiind similar desenului în creion conté pe hârtie, având o duritate asemănătoare, însă producând efecte de negru cu profunzimi și catifelări speciale.

Subtilitățile stampeii în alb-negru l-au inspirat pe artist în abordarea unei teme exotice rare în creația sa, tratând câteva figuri de femei africane, modele din mediul parizian, redată bust sau în poziție semiculcată. Provocarea căruia îi răspunde artistul a fost, pe de-o parte, redarea contrastului între cromatică trupului și luminozitatea fundalului, și, pe de altă parte, sugerarea precisă a trăsăturilor specifice rasei doar prin intermediul desenului. Sunt lucrări exemplare pentru capacitatea artistului de portretizare și pentru instinctul său de a capta surpriza descoperirii psihologice și de a o transmite privitorului⁴.

Grafica lui Iser revelează, încă o dată cu ocazia expoziției *Figura feminină în grafica lui Iosif Iser*, resorturile intime ale operei sale bazate pe rigoarea arhitecturală, reliefarea haptică a formelor, modularea ductului liniei anguloase sau unduioase raportată la conținut, capacitatea de extragere a esențialului, concentrarea specificului și a culorii locale, caracteristici prin care Iser s-a definit ca unul dintre marii maeștri ai picturii românești interbelice.

Virginia Barbu

Expoziția *WIEN 1900. Klimt, Moser, Gerstl, Kokoschka*, Leopold Museum, Viena, 18 ian. – 10 iunie 2018

Expoziția *Egon Schiele. Die Jubiläumsschau*, Leopold Museum, Viena, 3 martie – 4 nov. 2018

Anul 2018 marchează centenarul dispariției a mai multor iluștri plasticieni vienezi cărora le-au fost organizate expoziții la Muzeul Leopold din Viena: Moser, Klimt, Schiele.

Toți trei au fost promotori ai înnoirii limbajului plastic și decorativ. Toți trei au fost stâlpi ai mișcării Secession de la cumpăna dintre veacuri ce a impus un stil specific, plin de libertate și de farmec.

Koloman Moser (1868–1918) (Fig. 1) a studiat mai întâi la Academia de Arte Frumoase între 1886 și 1892, apoi la Școala de Arte și Meserii între 1893 și 1895, având o înclinație nativă pentru decorațiunile de interior, astfel devenind primul designer în adevăratul înțeles al cuvântului. În acea perioadă l-a cunoscut pe Gustav Klimt cu care s-a împrietenit. După un an petrecut ca membru în Künstlerhaus (societatea artiștilor vienezi) în 1897 demisionează, împreună cu Klimt, ambii dezamăgiți de închistarea și imobilismul acelei organizații prea tradiționaliste pentru aspirațiile lor. În luna aprilie a anului 1897 ambii au fondat Uniunea Artiștilor Austrieci – Secession unde s-au afirmat cu pregnanță și au putut pune în practică toate ideile lor reformatoare.

⁴ Cătălina Macovei, *Figura feminină în grafica lui Iser, Partea II (gravură)*, Biblioteca Academiei Române, București, 2018, p. 7 (ilustrații cat. 44, cat. 61, cat. 62).



Fig. 1. Koloman Moser 1868–1918.



Fig. 2. Schiță pentru afișul primei mari expoziții de artă Secession, 1897, Leopold Museum.



Fig. 3. Afișul celei de-a XIII-a expoziție Secession, 1902, colecție particulară, Viena.

Moser a fost foarte activ în zona graficii și a proiectării expozițiilor acestei organizații: multe dintre afișele manifestărilor anuale au fost executate de el (Fig. 2, 3), la fel și copertile și ilustrațiile din „Ver Sacrum”, organul de presă al secesioniștilor, publicat în intervalul 1898–1903. În 1899, complexul artist a început să predea la Școala de Arte și Meserii pe care o absolvise cu patru ani mai înainte ocupând catedra de pictură decorativă și desen.

Un inovator al formelor și inventator de obiecte utile cu încărcătură estetică, Moser a fondat, în 1903, Wiener Werkstätte, o întreprindere producătoare de mobilier și decor interior. L-a avut alături pe importantul architect Josef Hoffmann, ambii deținând poziția de designeri. În expoziție puteau fi văzute câteva dintre piesele importante proiectate și executate de el: o suită de pahare din sticlă colorată, o veioză foarte simplă din metal alb, bățut și abajur din ciucuri de sticlă, un scaun cu trei picioare (Fig. 4), un garderob cu intarsii (Fig. 5) și un fotoliu – cele două făcând parte din garnitura de mobilier executată pentru apartamentul doctorului Hans Eisler von Terramare. Ideea lui Moser era ca obiectele uzuale ale vieții zilnice să fie investite cu mari calități artistice și să fie făcute din materiale de bună calitate. Pe lângă mobilier, artistul a proiectat și bijuterii de mare efect îmbinând linii și forme simple, geometrice, și pietre semiprețioase neșlefuite sau bucăți de sticlă colorată care aminteau de caboșoanele din orfevrerie carolingiană. Un colier format din pătrate plate, de argint, perforate de alte pătrate mai mici – sugerând reburile unei mașini ce stanțează piese modulare – legate între ele prin lanțușoare fine, a fost lucrat pentru Klimt, care l-a oferit în dar partenerei sale Emilie Flöge, ea însăși creatoare de modă.



Fig. 4. Fotoliu c.1901, Leopold Museum.

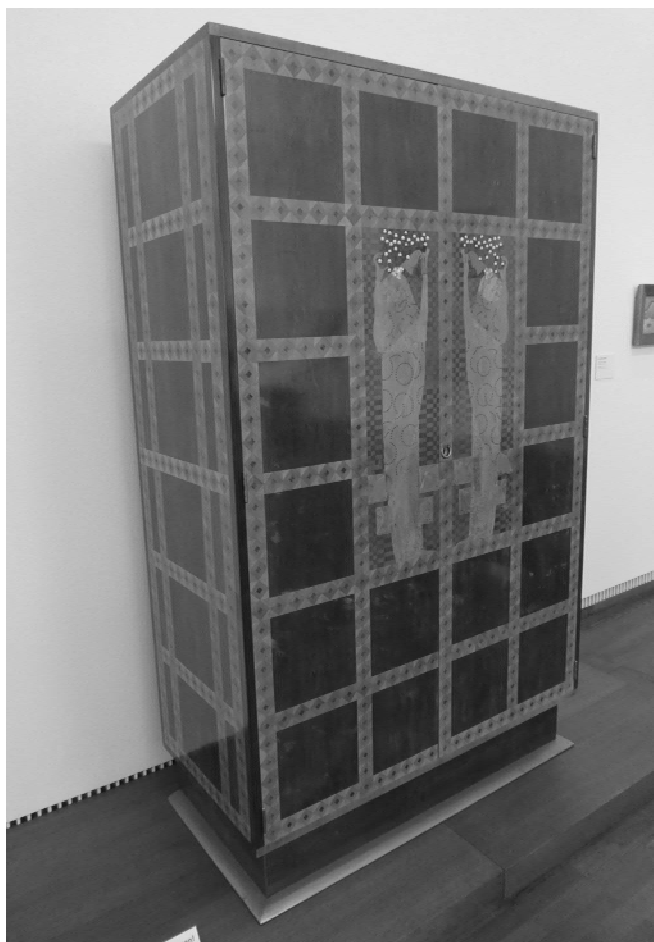


Fig. 5. Garderob pentru apartamentul lui Eisler von Terramare, 1903, Leopold Museum.



Fig. 6. Schiță pentru vitraliul cu îngeri pentru biserica Sf. Leopold, Steinhof, 1905, Leopold Museum.

Încercător în talentul și viziunea înnoitoare a lui Moser, în 1905, arhitectul Otto Wagner l-a luat colaborator la finisarea bisericii Sf. Leopold de la Steinhof. Artistul a făcut schițele pentru vitraliile celor două mari ferestre cu arc în plin cintru care străpungeau pereții de nord și de sud ai naosului precum și pentru altar. Desenele pentru sfinții și sfintele reprezentate, învăluiți în straie simple, cu falduri euritmice, au linii anguloase ca de xilogravură din Renașterea germană, în stil Hans Holbein sau Albrecht Dürer (Fig. 6). Autorul a figurat deasupra și dedesubtul fiecărui personaj sacru o abundență de ornamente, între care literele cu care sunt scrise numele acestora ca și citatele biblice devin parte componentă a decorului. Îngerii cu mâinile adunate în rugăciune ce încadrează, în partea de sus a uneia dintre ferestre Duhul Sfânt iar în cealaltă Sfânta Față de pe Năframa Sf. Veronica, au aripi colorate ca penele de păun. Decorativismul și sintetismul susținute de o paletă destul de sobră, total străină de strălucirea cromatică a vitraliilor medievale, caracterizează această lucrare majoră a lui Moser. Ea a fost primită cu relativ entuziasm de prelatul care

coordona programul iconografic al lăcașului, teologul Heinrich Swoboda, dar schițele pentru altar au fost respinse, cu indignare, sub cuvânt că îngerii seamănă cu niște doamne cochete, cu flori în coafura la modă, care fac bezele enoriașilor. Spre a se descotorosi de artist, eforii bisericii i-au plătit vitraliile în 1907, dar i-au reziliat contractul pentru altar. Dezamăgit, Moser i-a scris lui Wagner „Te rog, abandonează-ți visul de a avea o operă de artă totală!”

În 1907 artistul a părăsit Wiener Werkstätte și și-a acordat mai mult timp pentru pictură. Era atras de peisaj și de compoziții simboliste pe care le trata în tonalități puternice. Atât în paletă cât și în tematică a fost influențat de elvețianul Ferdinand Hodler pe care îl cunoscuse când acesta a participat la expozițiile grupării Secession. Pe simeza de la Muzeul Leopold figura o mare pânză inspirată de vechile legende germane și de opera lui Richard Wagner, *Elixirul dragostei (Tristan și Isolda)* (Fig. 7). Cei doi protagoniști stau față în față, bărbatul a aruncat rapiera la pământ și pare surprins de faptul că-i este întins bolul cu licoarea fermecată. Compoziția este străbătută de o exagerată teatralitate. De altfel, în aceeași perioadă, Moser a făcut și decoruri de teatru. *Venus în grotă* este o altă compoziție care face legătura dintre tematica alegorică de sorginte barocă și tratarea contiguă contemporaneității autorului care opta pentru prezentarea unui nud de femeie modernă, departe de canonul atic, și folosirea unei palete sărace, de-a dreptul seacă, preferând păstrarea desenului viguros ce-l apropia mai mult de grafică decât de pictură. O lucrare plină de mister și de o deosebită ingeniozitate a paginării este *Peisaj din Semmering la apus* unde, în prim-plan sunt plasate siluetele a doi brazi cam anemici, profilați pe o pată întinsă de gri neutru, care corespunde munților cu viroage învăluite în ceață ce-și au doar linia piscurilor luminată de o geană galben-aurie, dată de discul solar, în degradeuri orifice, care coboară spre asfințit, părând în același timp un glob din decorul pomului de Crăciun uitat pe o cracă (Fig. 8).



Fig. 7. Elixirul dragostei (Tristan și Isolda), 1913–1915, ulei pe pânză, Colecția particulară Leopold.

Într-un autoportret cu bustul gol, aflat în patrimoniul Albertinei, era evidențiată fizionomia foarte specială, dominată de ochii negri, penetranți, cu scilipiri electrice, lucind straniu de sub sprâncenele foarte arcuite, ca niște semne de întrebare, pe care orice doamnă din Fanar le-ar fi invidiat.



Fig. 8. Peisaj la Semmering la apus, 1913, Colecția particulară Leopold.

După o activitate atât de variată și bogată în rezultate – deși nu de foarte lungă întindere în timp – care i-a adus porecla de „artistul cu o mie de talente”, Koloman Moser se stinge pe 18 octombrie 1918, răpus de cancer.

Spiritul cel mai avântat al epocii a fost Gustav Klimt (1862–1918). După studiile la Kunstgewerbeschule (Școala de Arte Aplicate), fiul gravorului din Baumgarten s-a consacrat picturii istorice, fiind cooptat de pictorul Franz Matsch, împreună cu fratele său mai tânăr, Ernst, în proiectul decorației murale de la Kunsthistorisches Museum și de la Burgtheater din Viena. În aceeași perioadă au elaborat, la solicitarea Casei Regale a României, copii după măștrii din vechime pentru completarea colecției de tablouri a Castelului Peleş din Sinaia. Au mai primit comenzi pentru pictarea tavanului de la Platul Sturnay, pentru acela al clădirii băilor din Karlsbad și pentru Vila Hermes, un refugiu favorit, în afara Capitalei, al împărătesei Elisabeta/Sissi. Împăratul Franz Joseph avea să-l decoreze, în 1888, cu Goldenes Verdienstkreuz (Crucea de Merit de aur) pentru contribuția sa în domeniul artelor, deși la acea dată încă nu își dovedise marile calități de inovator al plasticii timpului său. În 1892 și-a pierdut atât tatăl cât și fratele cu care colaborase atât de bine. O nouă lovitură avea să o primească anul următor când Ministerul de resort a refuzat să-i confirme numirea ca profesor la Academia de Arte Frumoase, un loc ce-l merita cu prisosință. În 1896 i-au fost comandate 3 compoziții monumentale pentru plafoanele Universității, Filosofia, Medicina și Jurisprudența dar proiectele au părut mult prea moderne și i-au fost refuzate.

În 1897, Klimt a părăsit organizația de breaslă a plasticienilor, Künstlerhaus, și a fondat grupul Secession al cărui prim președinte a fost ales. Acolo s-a manifestat plin pentru înnoirea genurilor de șevalet și crearea unui stil modern, potrivit epocii. Anul următor și-a început apariția revista organizației, „Ver Sacrum” unde au fost reproduse multe dintre lucrările membrilor acesteia. Prin eforturi reunite, a fost ridicat un edificiu special pentru manifestările grupului, operă a arhitectului Josef Maria Olbrich. În 1902, la a 14-a expoziție Secession, Klimt a realizat pentru acea clădire *Friza Beethoven*, spre a acompania sculptura policromă a lui Max Klinger ce-l reprezenta pe marele compozitor. Fusesse gândită ca o lucrare temporară, așa că artistul a așternut-o direct pe perete în tehnica *al secco*, presupunând că după respectiva manifestare peretele va fi curățat. Dar lucrarea, care a creat multe controverse în epocă pentru conotațiile sale sexuale, s-a păstrat până astăzi.

Anul următor, artistul a făcut o călătorie în Italia, la Veneția, Florența și Ravenna, unde l-au impresionat mozaicurile bizantine, cu fond de aur. Acela va fi debutul perioadei de aur din opera sa, dezvoltată în intervalul 1903–1910. Tot în acea epocă începe să combine suprafețele plate, decorative, cu volumele figurilor personajelor pe care le portretiza sau le includea în compoziții cu mesaj. În 1904 i-a fost comandat proiectul unui mozaic parietal pentru Palais Stoclet din Bruxelles a cărui montare a început în 1909, prilej cu care artistul a vizitat Parisul și a luat contact cu opera confrăților francezi Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Bonnard și Matisse. Din cauza unor disensiuni legate de viziunea artistică, în 1905, Klimt s-a retras din gruparea Secession al cărei inițiator fusese. Un succes meritat a fost reputat la A 9-a Bienală de la Veneția, din 1910. Anul următor, una dintre lucrările sale de marcă, *Moarte și viață* – prezentă acum pe simeza de la Leopold Museum – a fost premiată la Expoziția Internațională de Artă de la Roma, eveniment care i-a ocazionat o călătorie în Cetatea Eternă urmată de Florența, Bruxelles, Londra și Madrid. După moartea mamei, în 1915, paleta i s-a întunecat iar peisajele pe care le picta au început a fi monocrome. Recunoașterea i-a venit abia în 1917 când a fost ales membru onorific al Academiei de Arte din Viena și din München.



Fig. 9. Fată așezată, c. 1894, Leopold Museum.

În expoziția de față a fost prezentat un Klimt așa cum puțini și-l pot închipui, pendulând între un portretist academic de mare forță, un autor de studii cuminiți, de școală (nud de bărbat întors spre dreapta, datat 1883) și un peisagist de factură postimpresionistă. Între portretele perioadei de început sunt de menționat *Tânăra fată așezată* (c. 1894) (Fig. 9), un *Cap de țărancă din Hana* – executat cu precizia

maestrului suedez Anders Zorn –, *Portretul unui bătrân* (c. 1896) (Fig. 10) și *Portretul unui domn vârstnic din profil* (c. 1896) cu efecte de negru și gri în maniera lui Eugène Carrière.



Fig. 10. Portret de bătrân, c.1896, colecție particulară.

În peisaje – precum *Pe Lacul Altersee* (1900) (Fig. 11) sau *Marele plop II (apropierea furtunii)* (1902–03) (Fig. 12) – a adoptat un divizionism îndrăzneț care îl apropie de colegii francezi, chiar dacă tonalitățile folosite de el sunt îndeobște mai închise, mai saturate. Toată această pregătire solidă, secondată și de exercițiul de copiere a vechilor maeștri, au stat la baza „jocurilor” sale de mai târziu, la excursul în decorativism, la profuzia de ornamente geometrice în care făcea să răsară chipuri de un puternic realism, ca un volum dintr-o masă amorfă, plată. Lucrările cu care este îndeobște obișnuit marele public erau absolut colaterale și în minoritate, precum deja amintita pânză *Moarte și viață* (Fig. 13). Am putut vedea astfel un Klimt departe de ermetismul *Sărutului* reprodus pe obiectele cele mai banale (eșarfe, cravate, pungi, pudriere, cutii de ochelari, etc.) până la anonimarea autorului. Artistul a fost doborât de un atac de cord pe 6 februarie 1918.

Făcând legătura cu operele de la Leopold Museum, la Muzeul de Arte Aplicate, unde se păstrează cartoanele pentru mozaicul de la Palais Stoclet, era prezentat un experiment *Klimt's Magic Garden. A Virtual Reality Experience* (*Grădina fermecată* a lui Klimt. O experiență a realității virtuale) datorat cineastului Frederick Baker ce putea fi văzut între 7 februarie și 7 octombrie anul curent. Cu ajutorul unor ochelari electronici privitorul putea fi purtat într-o lume feerică unde lujerele și inflorescențele concepute de Klimt prindeau viață și copleșeau cu grandoearea lor virtuală, beneficiind de un fond muzical potrivit compus de George Taylor. Astfel, visul grafic închipuit de Klimt căpăta o concretețe impalpabilă prin mijloacele moderne de vizionare 3D.



Fig. 11. Pe Lacul Attersee, 1900, ulei pe panza, Leopold Museum.



Fig. 12. Plopul cel mare II, 1902–1903, Leopold Museum.

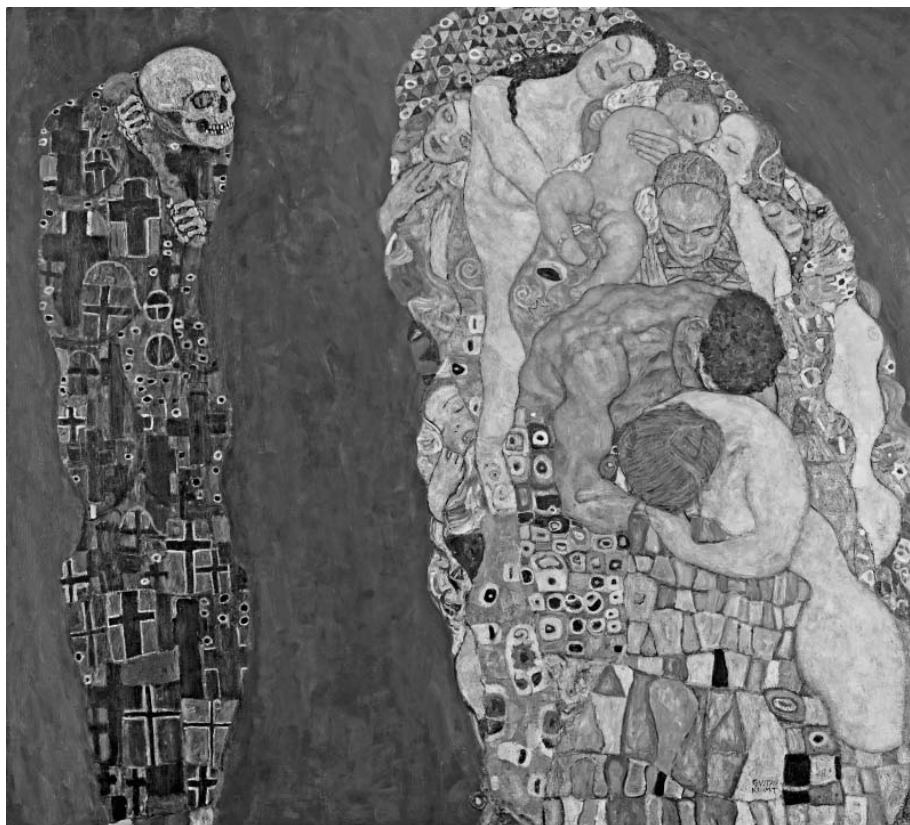


Fig. 13. Moarte și viață, 1910–1911, ulei pe panza, Leopold Museum.

Tot la Leopold Museum a fost deschisă ampla manifestare *Egon Schiele. Die Jubiläumsschau* (Expoziția Jubiliară) în care au fost prezentate lucrări mai puțin cunoscute ale prolificului și enigmaticului plastician. Instituția organizatoare posedă cea mai mare și însemnată colecție din lume de opere ale artistului – peste 40 de picturi și circa 180 de lucrări de grafică – achiziționate de Rudolf Leopold, la prețuri modice, în anii 50, când Schiele fusese uitat și creația sa nu era încă prețuită la justa valoare. În acele timpuri, grafica se putea obține mai pe nimic iar o pictură de mari dimensiuni putea atinge, eventual, prețul unui automobil banal, în vreme ce azi ar fi estimată la milioane de euro. Dar Leopold a avut fler și a știut în ce să investească!

Fiu al șefului de gară din Tulln, Egon Schiele (1890–1918) (Fig. 14) și-a manifestat de la vârstă fragedă talentul năvalnic: desena, cu frenezie, trenuri și gări. La școală nu a fost un elev silitor pentru că tot timpul și-l consacra schițelor sale. În 1904 tatăl a decedat în urma unei pareze cauzată de sifilis și tutela lui Egon a fost preluată de un unchi matern cu principii conservatoare. În 1906 a fost primit la Academia de Arte Frumoase unde nu s-a putut adapta din cauza stricteții programei analitice și a profesorilor care nu acceptau libertățile pe care încerca să și le ia neînregimentabilul student. Cunoștința și apropierea de Gustav Klimt a avut efecte benefice asupra artei sale în faza formativă. În 1909, cu ajutorul noului său prieten, Schiele este prezent pe simeza Expoziției Internaționale de Artă din Viena. În același an, mai mulți colegi care intraseră în conflict cu profesorul lor de pictură fondează Neukunstgruppe (Grupul Arta Nouă) în care Schiele a cumulat funcțiile de președinte și secretar. Răzvrățiții au deschis o expoziție într-o sală din centrul Capitalei, în Schwarzenbergplatz. Pentru eveniment tânărul plastician a redactat un manifest în care sintetizase aspirațiile generației sale: „Artistul nou trebuie să fie absolut el însuși; trebuie să fie un creator; are nevoie de o bază pe care să construiască în interiorul său, imediat și prin el însuși, fără a folosi tot ceea ce i s-a transmis din trecut.” Personal a urmat, nestăruțat, acest program, enunțat ca o frondă la arta practică în Academie și de absolvenții mai puțin inspirați și dotați ai acesteia. Din 1910 creația sa a luat o orientare expresionistă. Cu acceptul unui medic ginecolog, a făcut studii de femei gravide și copii la Spitalul Universitar, astfel dezvoltând o suită de teme care îl preocupau până la obsesie precum sexualitatea, fertilitatea, gestația, fragilitatea ființei umane și moartea. Dialogul viață-moarte, preluat de la Klimt, a fost dus până la grotesc și macabru-scabros cu producerea sinesteziilor precum sugestia duhului cadavrelor în purtefacție.



Fig. 14. Egon Schiele la 16 ani, 1906, colecția particulară Leopold.



Fig. 15. Gustav Klimt în halat albastru, 1913, creion și guașă pe hârtie, colecția particulară Leopold.

Celebrul arhitect Otto Wagner, sesizându-i talentul, l-a sfătuit să se dedice portretizării oamenilor celebri și bogați spre a-și statua numele și a avea un câștig sigur, oferindu-se a-i fi el însuși model. Nonconformistul tânăr a încercat acest gen, dar stilul său era departe de a satisface clientela fiind prea aspru, prea direct și oarecum apropiat de caricatură prin linia sa nervoasă și simplificatoare, ori aluziile licențioase (Fig. 15).



Fig. 16. Egon Schiele la vreme de război, (detaliu) 1916.

Nudul va deveni o temă predilectă a sa. Modelul preferat, Wallburga Neuzil, alintată Wally, i-a devenit amantă. S-au mutat împreună la Krumau, în Boemia, orașul mamei artistului. Dar din cauza vieții prea libertine pe care o duceau și a faptului că Wally îi poza nud în grădină, în văzul trecătorilor, a scandalizat comunitatea și au trebuit să părăsească localitatea. Necazurile nu se opriseră acolo: mutat în sătucul Neulengbach din preajma Vienei, a fost acuzat de violarea unei minore și de molestarea unor copii. După cercetări a fost absolvit de aceste crime dar a suferit totuși o condamnare la 3 zile de încarcerare pentru imoralitate, din cauză că adusese adolescenți în atelierul unde avea expuse nuduri. Întemnițarea, fie și pe durată atât de scurtă, a fost traumatizantă pentru artist. Spre a-și uita necazurile a plecat într-un voiaj la Triest unde a pictat peisaje marine și bărci, apoi la München unde a luat legătura cu artiștii expresioniști și a început să expună. În 1913 a trimis lucrări la manifestările din acest oraș ca și la Dresda, Düsseldorf, Berlin și Budapesta. Dezvoltând relații foarte bune în mediul german unde îi fuseseră achiziționate lucrări, artistul se gândea chiar să se mute la Berlin sau München. Dar izbucnirea Marelui Război a pus capăt oricăror planuri. În primul an de conflict armat nu a fost concentrat fiind considerat inapt.

Stabilit definitiv la Viena, și-a luat un atelier pe Hietzinger Hauptstrasse. De cealaltă parte a străzii locuia o familie pe ale căror două fiice Schiele începe să le curteze, în mod egal, prin scrisori și întâlniri, în primele luni ale anului 1914 continuându-și, totuși, coabitarea cu Wally. Un an mai târziu, a trebuit să rupă vechea legătură amoroasă, la cererea imperativă a surorii asupra căreia i se concentraseră toate sentimentele, Edith, și dorea exclusivitate în viața artistului. Aveau să se căsătorească foarte curând. Dar, în aceeași perioadă, în urma unui nou control medical mașina imperială de război l-a declarat potrivit a îmbrăca uniforma militară și a trebuit să-și ia rămas bun de la proaspăta soție. Nu a fost trimis chiar în prima linie dar a săpat tranșee în jurul Capitalei și a păzit prizonieri (Fig. 16). Aceasta până în luna mai a anului 1916 când a

fost detașat la un lagăr pentru ofițeri ruși din sudul Austriei, la Mühling, unde a avut timp suficient să se dedice artei. A făcut multe portrete ale nefericiților militari internați acolo: figuri trase, triste, demoralizate, lipsite de orice marțialitate dar spiritualizate, cu o zbuciumată viață interioară specific slavă. În ianuarie 1917, superiorii dându-și seama de valoarea sa de plastician care era mai importantă decât poziția sa insignifiantă de combatant sau paznic de lagăr, l-au trimis la Viena unde s-a reangrenat la mișcarea artistică. I s-a permis să locuiască și să activeze în propriul atelier dar primise sarcina de a organiza, în Prater, Expoziția Războiului. A putut trimite lucrări la expoziții în Amsterdam, Stockholm și Copenhaga. Nici în timpul primei perioade a concentrării nu fusese total rupt de viața culturală, ci doar îndepărtat de ea: în decembrie 1915, lucrarea sa *Levițiație* figurase în expoziția Secession de la Berlin, alături de marea pânză *Moarte și viață* a prietenului Klimt. La a 49-a expoziție a Secesiunii vieneze din 1918 – pentru care el a executat afișul reprezentându-și confrății adunați la o masă, versiune modernă a *Cinei celei de Taină*, unde locul lui Klimt, fondatorul grupării, era gol, pentru că acesta decedase recent (Fig. 17) – a prezentat 19 picturi în ulei și 30 de desene. Acolo a reperat cel mai mare succes: 5 pânze i-au fost cumpărate de diverși amatori iar Galeria Austriacă i-a reținut portretul soției, aceasta fiind prima achiziție din partea statului. Din păcate, Schiele nu s-a putut bucura prea multă vreme de laurii succesului pentru că, pe 28 octombrie, soția sa însărcinată a decedat în urma contractării gripei spaniolă de care s-a contaminat și artistul, murind trei zile mai târziu. Avea doar 28 de ani. Ultimele sale cuvinte au avut o rezonanță profetică: „S-a terminat războiul – trebuie să plec și eu. Picturile mele vor fi prezentate în toate muzeele lumii.”

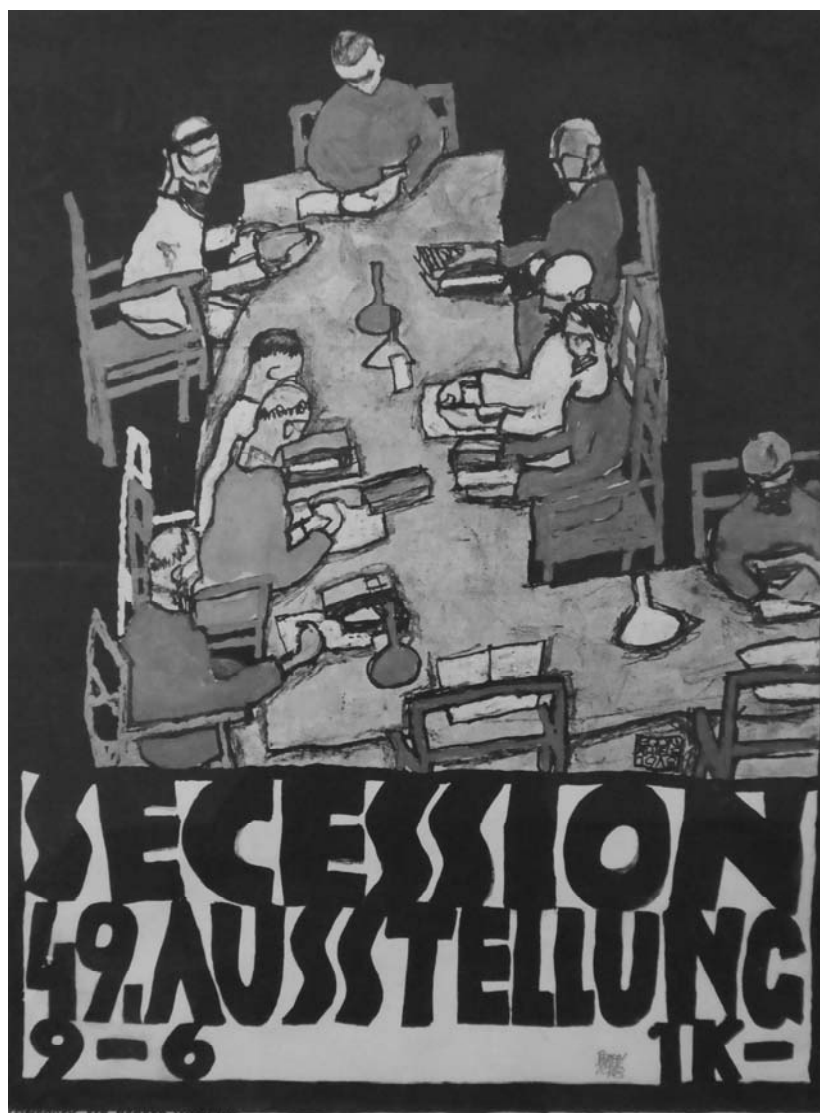


Fig. 17. Masa rotundă. Afișul celei de-a 49-a expoziție Secession, 1918, litografie, colecție particulară.

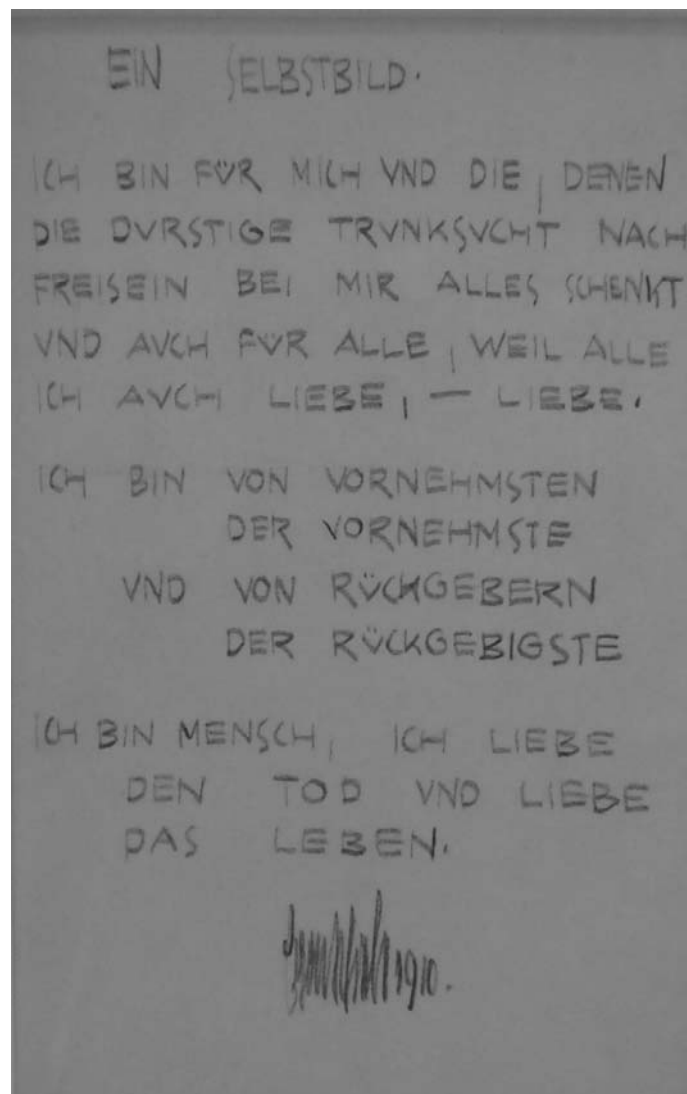


Fig. 18. Poezie de Egon Schiele, Un autoportret, 1910.

Independent de opera sa plastică, în săli a fost adunată o bogată documentație (acte, scrisori, fotografii, invitații) care îi conturează firul prea scurt al vieții, sub toate aspectele sale: student nemulțumit de profesori, artist în căutare de clienți, expozant dornic a fi prezent la diverse manifestări, soldat în vâltoarea Marelui Război. Misivele către cele două surori Adele și Edith erau pline de candoare, voalat aluzive la sentimentele sale născânde. Epistolele către mamă erau duioase, afectuoase, cele către cumnat erau informative. Corespondența cu diverși colecționari sau organizatori de expoziții era curtenitoare și oficială. Scurta notă prin care anunța că a fost încorporat este încărcată de o mușcătoare ironie.

O latură abia acum relevată este aceea a creațiilor sale lirice: era poet și-și scria citeț, cu litere mari – aproape ca niște opere de grafică – plâsmuirile poetice. Ca și arta sa plastică, poemele sunt criptice și conțin formulări ciudate, uneori contradictorii, de genul: „văd aerul sălbatic”, „construiesc nori albi și spumă de curcubeu”, „agonie de gândire”, „iubesc moartea și iubesc viața”, „totul este mort de viață” (Fig. 18).

Era un om profund și trăia intens, în grabă, ca și când și-ar fi știut sfârșitul aproape. Era preocupat de propria imagine nu din fatuitate ci din interes psihologic, sinele fiind în directă relație cu aspectul său fizic. În opera sa, autoportretul ocupă un loc foarte important: un chip îmbujorat de adolescent cu privire cercetătoare și sigură, sau unul scofâlcit de tânăr chinuit de întrebări, de dureri fizice și morale, avid de dragoste și obosit de practicarea ei excesivă. Adesea figura îi era deformată de un rictus amar, ca pe coperta revistei „Der Ruf” din 1912, număr dedicat războiului, unde artistul a decis să-și prezinte carnația într-un roșu aprins, de sânge, așternut plat, fără vreun modelu care ar fi evidențiat volumetria (Fig. 19). Alteori fizionomia sa oscilează între *Strigătul* lui Edvard Munch și obrazul desfigurat al marilor invalizi de război,



Fig. 19. Autoportret pe coperta revistei „Der Ruf”, 1912, colecția particulară Leopold.

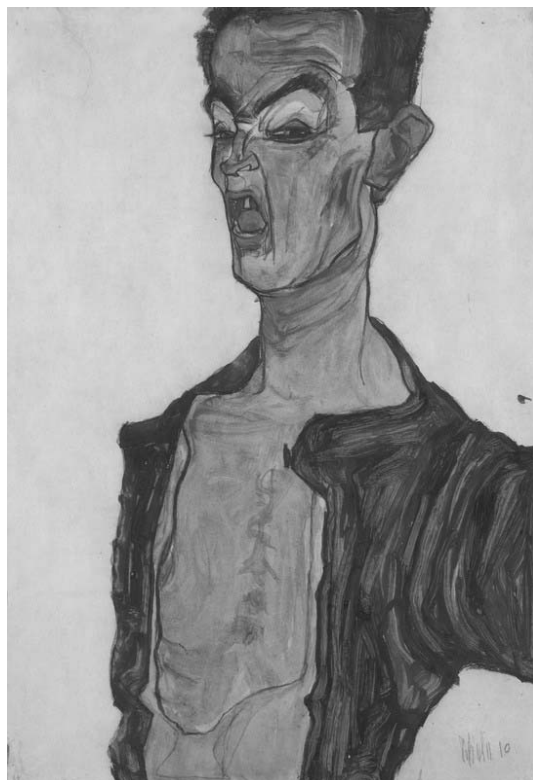


Fig. 20. Autoportret strâmbându-se, Leopold Museum.



Fig. 21. Autoportret nud, 1910, cretă și guașă pe hârtie, Leopold Museum.



Fig. 22. Autoportret, 1918, piatră artificială, Leopold Museum.

creionați grotesc de Georg Grosz (Fig. 20). De multe ori reprezentat nud, cu o constituție firavă, surprins sub diverse unghiuri ascendente sau descendente, cu racursi foarte îndrăzneți, artistul se analiza constant și voia să-și consemneze evoluția și/sau decăderea fizionomică aproape la fel ca Rembrandt. Măinile cu degete lungi, noduroase la articulații, apar adesea în compozițiile sale (Fig. 21). În întregul creației sale au putut fi numărate 170 de autoportrete.



Fig. 23. Masca mortuară a lui Egon Schiele, 1918, ghips, Leopold Museum.

Un experiment interesant a fost suita de portrete pe care i-a făcut-o fotografii Anton Josef Trčka, unde artistul a luat diverse atitudini, când visător, când impertinent, când indiferent sau profund, făcând anumite semne cu degetele rășchirate în unghiuri ciudate, ascuțite sau drepte, parcă pentru a transmite niște mesaje codificate, ori strângând ochii și ținând buzele într-o schimonosire de mască în genul celor ale sculptorului din secolul al XVIII-lea Franz Xaver Messerschmidt (astăzi expuse la Belvedere). În 1917, artistul și-a modelat un autoportret, turnat în piatră artificială în 1965 (Fig. 22). În acest bust miniatural autorul s-a reprezentat cu fața ridicată, semnificând aspirația către înălțimi dar cu găvanele ochilor goale, ca un orb în căutarea luminii; prin aceasta încerca să sublinieze faptul că oricât de mult și-ar dori cunoașterea absolută, aceasta nu poate fi căpătată din cauza limitelor umane firești. Masca mortuară era expusă în apropiere, într-o altă vitrină (Fig. 23).

Deși s-a format și a debutat în epoca de rodire a stilului languros și înflorat al Secessionului dominat de spiritus rector Klimt, Egon Schiele s-a distanțat repede de acesta și și-a căutat propriul drum în zona mai descărnată, mai hâdă, a expresionismului dramatic, în care a realizat opere de mare forță.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Otto Wagner*, Wien Museum-Karlsplatz, Viena, 15 martie – 7 octombrie 2018

Totdeauna m-am întrebat de ce Wien Museum-Karlsplatz este amenajat într-o clădire total lipsită de personalitate, comparativ cu majoritatea instituțiilor muzeale vieneze aflate în palate impozante, în pofida faptului că adăpostește exponate de primă mână legate de istoria și arta orașului și găzduiește expoziții temporare foarte interesante și atractive. M-a intrigat cu atât mai mult cu cât imobilul cu aspect banal de bloc de locuințe din anii '60 se află în preajma mărețului lăcaș de cult care este Karlskirche, expresie dezlănțuită a barocului austriac. Răspunsul mi-a fost dat de expoziția retrospectivă „Otto Wagner”, ocazionată de centenarul morții ilustrului arhitect și deschisă în amintitul muzeu între primăvara și toamna anului 2018.

Acolo am aflat că unul dintre ultimele proiecte grandioase ale marelui inovator de stil și primenitor de gust, a fost un muzeu orășenesc care, însă, nu a fost agreat de edilii care nu înțelegeau modernismul ce-l propunea el. Complexul muzeal fusese gândit pe exact același amplasament unde se află azi construcția atât de ștearsă și neatractivă. Pentru a convinge pe primar și consilierii municipali, Wagner a ridicat chiar o fațadă 1/1 dar aceasta nu a ajutat la nimica. S-au păstrat doar schițe amănunțite și machete ale aceluia impunător proiect, majoritatea prezente în expoziție (Fig. 1). Dezbaterile fuseseră foarte fierbințe în epocă: vienezii nu puteau accepta părțile vizibile din structura de oțel a clădirii și lipsa ornamentelor bogate, eclectice – mai ales că muzeul urma să se afle în preajma bisericii din secolul al XVIII-lea atât de abundant decorată. Inclusiv umoriștii găseau acolo un subiect atractiv precum caricaturistul periodicului „Die Zeit” care îi desenase, față în față, pe Otto Wagner și pe înaintașul architect Johann Bernhard Fischer von Erlach, autorul lui Karlskirche, care încerca să își încurajeze confratele mai tânăr: „Consolează-te, dragul meu Wagner, cu gândul că am construit Karlskirche și, la fel ca tine, am distrus la vremea mea peisajul urbanistic al Vienei. Dar peste o sută de ani lumea o să îl iubească.” (Fig. 2) Dar, să nu anticipăm.

În intervalul 1857–1863, Otto Wagner (1841–1918) a studiat, pe rând, la Technische Hochschule (Politehnica) din Viena, la Bauakademie (Academia de Arhitectură) din Berlin și, din nou la Viena, la Akademie der bildenden Künste (Academie de Arte Frumoase). Din chiar anul absolvirii a avut un succes cu proiectul pentru Kursalon – eleganta clădire pentru festivități din Parcul Orășenesc unde chiar și azi sunt organizate concerte pentru turiști. În 1873 a fost terminată sinagoga din Budapesta după planurile sale. Dar consacrarea sa ca mare arhitect s-a produs în 1879, când a proiectat o elegantă marchiză imperială pentru parade în cinstea Nunții de Argint a kaiserului Franz Joseph cu Elisabeta de Bavaria, frumoasa împărăteasă Sissi. De atunci au început să-i fie comandate lucrări importante, precum clădirea de birouri pentru Länderbank – mult apreciată la finisare, în 1884. Anul 1894 a fost unul dintre cei mai buni din viața sa: atunci a fost distins cu premiul întâi la concursul pentru sistematizarea Vienei, a primit comanda pentru stațiile de metrou ale Capitalei – cel mai însemnat proiect al întregii sale cariere – și a fost numit profesor la Academia de Arte Frumoase. Anul următor a fost ales membru în Comisia pentru Arte din Ministerul Culturii și Educației, precum și în Consiliul Artistic. Astfel a devenit un personaj foarte influent și a putut să dea un impetus modernizării aspectului orașului. Peste trei ani, în 1898, a fost invitat să facă parte din colegiul director al Muzeului Austriac de Artă și Industrie (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie).



Fig. 1. Intrarea în expoziție și macheta Muzeului Orășenesc executată, în 1988, de Hans Kropf, Wien Museum.



Fig. 2. Oamenii din Karlsplatz, caricatură din „Die Zeit”, 9 ianuarie 1910.

Frumoasele stații de metrou de la Karlsplatz s-au aflat în mare pericol de a fi demolate când acolo s-a creat un mare nod de legătură în sistemul feroviar subteran vienez, în deceniul al optulea al secolului XX. Dar, la protestele populației, construcțiile au fost demontate și reasezate pe locul lor, în 1977 – la 79 de ani de când fuseseră inaugurate – însă fiind ridicate cu 1,50 m față de nivelul de călcare inițial (Fig. 3, 4).

Wagner nu a fost doar un creator, un proiectant înnoitor, ci și un teoretician al acestei necesare modernizări a urbei: opiniile despre un mod nou de a construi, renunțând la stilul istorist și eclectic, împământenit atât în Capitală cât și în întreg Imperiul Habsburgic, le-a adunat în volumul *Moderne Architektur*, publicat în 1896 la editura Anton Schroll & Co.

Simțindu-se atras de suflul proaspăt al mișcării Secession și de grupul de artiști mult mai tineri decât el, ce se adunaseră, în 1897, în jurul fondatorului acesteia, Gustav Klimt, Wagner demisionează, în 1899, din conservatoarea organizație Künstlerhaus și li se alătură. Din acel moment începe să folosească un bogat repertoriu decorativ Art Nouveau, cu linii moi, unduioase și multe asimetricii pentru fațadele clădirilor sale, în special pentru acelea cu apartamente de pe Linke Wienzeile, vis-à-vis de Naschmarkt: Casa cu Maiolică este o adevărată inflorescență de roz, verde și albastru deschis (Fig. 5, 6); lipită de aceasta, la colțul cu Köstlergasse, o alta cu frunze și crengi aurite, care încadrează niște medalioane cu efigii de femei diafane, având pe coronament, la colțuri, niște genii despletite, din bronz, care, într-un gest dramatic, ridică mâinile, pâlnie, în dreptul gurii, pentru a trimite un strigăt mut spre eternitate (Fig. 7, 8). Pentru edificiile oficiale

motivistica era mai restrânsă și mai sobră: la Postsparkasse (Fig. 9), terminată în 1906, zidurile sunt punctate, geometric, repetitiv și fastidios, pe întreaga suprafață, cu niște butoni, pentru ca ornamentele să se concentreze pe coronamentul împodobit cu o sugestie de coroane de verdeață, ușor funebre, din metal, și la colțuri, cu două victorii înaripate care, la rândul lor, țin în mâini niște coroane stilizate (Fig. 10).



Fig. 3. Stația de metrou Karlsplatz – fațada principală cu intrarea în pavilionul unde se află o expoziție documentară dedicată arhitectului Otto Wagner, foto A.S. Ionescu.



Fig. 4. Stația de metrou Karlsplatz – fațada cu intrarea spre peron, foto A.S. Ionescu.



Fig. 5. Casa cu Maiolică, Linke Wienzeile, foto A.S. Ionescu.



Fig. 6. Casa cu Maiolică (detaliu), Linke Wienzeile, foto A.S. Ionescu.



Fig. 7. Clădire de apartamente de pe Linke Wienzeile la colțul cu Köstlergasse, foto A.S. Ionescu.



Fig. 8. Clădire de apartamente de pe Linke Wienzeile la colțul cu Köstlergasse (detaliu), foto A.S. Ionescu.



Fig. 9. Postsparkasse, foto A.S. Ionescu.



Fig. 10. Postsparkasse (detaliu), foto A.S. Ionescu.

În 1902 a fost demarat proiectul pentru muzeul orășenesc, derulat pe mai mulți ani și niciodată finisat, așa cum s-a arătat mai sus. Au rămas o suită de planuri, secțiuni, elevații și perspective cavaliere sau *à vol d'oiseau* care dovedesc eforturile creatorului și concepția sa integratoare pentru un muzeu reprezentativ al istoriei orășenești. Avea o mână exersată de talentat grafician așa cum o arată desenele sale libere de edificii și ornamente, schițe de intenție, amplasamente în peisaj, toate pline de expresivitate și plasticitate. Ca orice artist complet, el avea o viziune integratoare asupra edificiului pe care îl proiecta, asigurând atât decorația interioară și exterioară cât și mobilierul și utilitățile.

Arhitectul a fost atras și de proiectarea unui lăcaș de cult elaborând, începând cu anul 1902, planuri pentru o biserică de concepție modernă, departe de standardele acreditate, gotice sau baroce, încă în uz la acea dată – *Votivkirche* fusese ridicată cu doar 50 de ani în urmă ca un edificiu de perfect stil gotic! Monumentul gândit de Wagner, mult prea revoluționar pentru vremea respectivă, a fost „izolat” în parcul unui spital de boli nervoase dintr-o periferie a Capitalei, Steinhof (Fig. 11, 12). Biserica se află pe culmea unei coline, înconjurată de arbori, înălțându-și cupola aurie deasupra coroanelor acestora. Atât interiorul cât și exteriorul sunt foarte simple, din piatră și paramente de marmură albă. Deasupra pergolei de la intrare sunt plasați patru îngeri în rugăciune, cu aripi de aur. Pe două turnulețe ce preced cupola sunt plasate două statui de sfinți cu aureole de aur modelați de sculptorul Othmar Schimkowitz (Fig. 13). Pronaosul are o boltă semicilindrică iar naosul o boltă în cruce, susținută de niște arce puternice. Sursele de lumină naturală sunt cele două ferestre foarte mari, cu vitralii, ce străpung pereții spre nord și sud. Candelabre ca niște ciorchini de struguri coboară din boltă. Totul este redus la minimul formal și cromatic. Aghiazmatarul din marmură are deasupra doi bulbi luminoși. Candelele sunt și ele de forme stilizate, amintind de orfevreria carolingiană sau ottoniană. Această aparentă sărăcie evocă perioada paleocreștină. Când a avut loc sfințirea bisericii cu hramul Sf. Leopold, pe 8 octombrie 1907, între architect și arhiducele Franz Ferdinand a izbucnit un diferend cauzat de imposibilitatea moștenitorului tronului de a înțelege și accepta stilul modern în arhitectură. Schimbul de cuvinte dintre cei doi este memorabil: arhiducele prezent la eveniment – un fervent catolic la fel ca și împăratul Franz Joseph, unchiul său – nu a criticat direct construcția ci a făcut o remarcă plină de înțeles cum că stilul din vremea împărătesei Maria Tereza era cel mai frumos. La care Wagner a replicat, foarte inspirat, că pe atunci, tunurile aveau țevile decorate cu basoreliefuli ceea ce nu mai era cazul în contemporaneitate. În pofida acestui răspuns scilicet ce putea fi luat drept o glumă reușită, arhiducele a rămas ferm în părerea sa iar valorosului architect nu i-au mai fost făcute comenzi importante din partea statului după acel episod. De aceea, în 1914, când cronprinzul a fost asasinat la Sarajevo – fapt ce a declanșat Războiul cel Mare – Wagner a simțit o ușurare sperând că interdicția asupra sa va fi ridicată și va putea să își continue programul de înnoire a aspectului orașului. Dar nevoile frontului au făcut ca fondurile pentru construcții să fie drastic reduse, așa că architectul nu a mai putut să își materializeze ideile. A continuat să deseneze și să-și sintetizeze gândirea în articole sau volume teoretice: în 1914 și-a reeditat vechea lucrare, revizuită și mult adăugită, sub titlul *Die Baukunst unserer Zeit* (Arta arhitecturii din timpul nostru) iar în 1917 a publicat un articol, *Viena după război*, în periodicul „*Neue Freie Presse*” în care recomanda să fie ridicate noi edificii culturale, monumente și memoriale dedicate conflagrației. În ultimul an de viață se apucase să schițeze o nouă construcție importantă pentru Capitală, *Künstlerhof* (Palatul Artiștilor).

Piederea, în 1915, a soției mult mai tânără decât el, pe care o adora, l-a afectat profund. A început să țină un jurnal în care i se adresa defunctei. După portretele fotografice ale soției și al său, a modelat în ceară două efigii aflate pe care le avea mereu sub ochi, în acest fel având impresia că dialoghează constant cu ea.

În 1917 a fost immortalizat de doi artiști, un sculptor și un pictor: tânărul Gustinus Ambrosi i-a modelat un bust, turnat ulterior în ghips (Fig. 14), iar Friedrich von Radler i-a executat un portret în ulei. Ambele îl prezintă pe architect slăbit, obosit, trist și îmbătrânit. Niciuna dintre lucrări – aflate azi în patrimoniul Muzeului Vienei – nu i-au plăcut modelului. Este drept că erau foarte diferite și depărtate de portretele ideale, în mărime naturală, pe care le excutase, cu 21 de ani în urmă, în pastel, Gottlieb Theodor Kempf von Hartenkampf, unde architectul și soția sa, Louise, apar în toată vigoarea și splendoarea conferite de succesul în carieră și de dragostea împărtășită ce-i lega: amândoi purtau toalete de seară, ea roche neagră, decoltată, cu dantelă fină pe margine, bijuterii somptuoase și o egretă înfipită în coafură, el cu frac, cămașă cu plastron scrobit și gulere tare sub care avea aninate două înalte ordine în grad de comandor, iar pe umeri aruncat paltonul cu gulere amplu de astrahan și țilindru de mătase lucioasă în mână (Fig. 15). Fusese un bărbat frumos, înalt, distins, cu nas fin și ochii albaștri, purtând barbișon și mustăți lungi, blonde.



Fig. 11. Sf. Leopold, Steinhof, foto A.S. Ionescu.



Fig. 12. Sf. Leopold, Steinhof – interior, foto A.S. Ionescu.



Fig. 13. Sf. Leopold, Steinhof (detaliu) – sculptură de Othmar Schimkowitz, foto A.S. Ionescu.

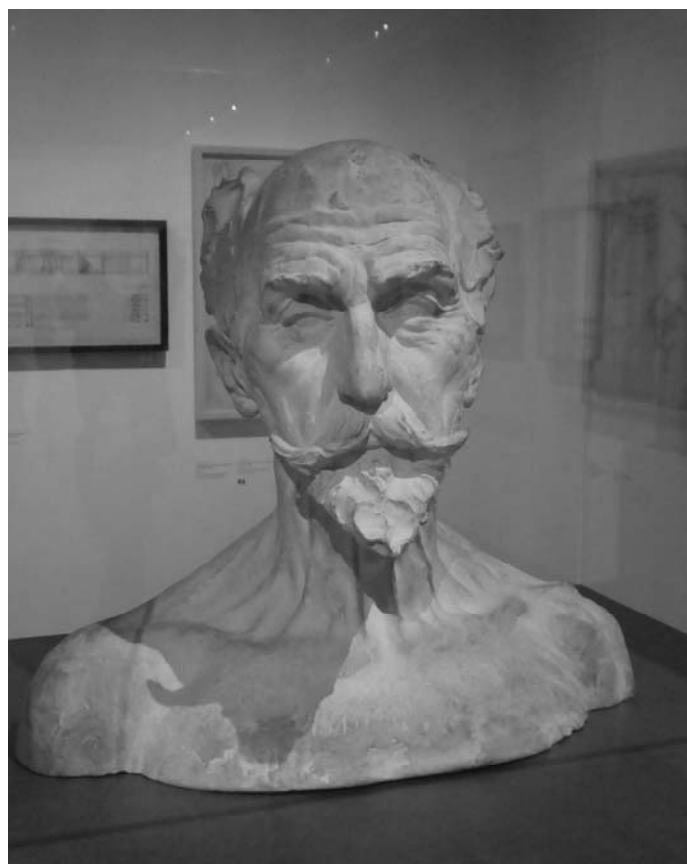


Fig. 14. Gustinus Ambrosi, Bustul lui Otto Wagner, 1917, ghips, Wien Museum.



Fig. 15. Gottlieb Theodor Kempf von Hartenkampf, Otto Wagner, 1896, pastel, Wien Museum.

Era un om jovial, optimist, comunicativ care își încuraja și susținea studenții, colaboratorii și colegii. Legase prietenie cu Gustav Klimt, bazată pe mare admirație reciprocă. Pe Egon Schiele îl îndemnase să facă portrete oamenilor însemnați ai momentului – începând cu al său! – spre a-și crea celebritate și a-și asigura clientela constantă. Cu Koloman Moser a colaborat la biserica Sf. Leopold pentru care plasticianul a elaborat vitraliile și schițele pentru altar, cele din urmă fiindu-i refuzate ca nepotrivite cultului. Arhitectul Josef Maria Olbrich, autorul clădirii Secession cu a sa cupolă din frunze aurite, era graficianul atelierului de arhitectură al lui Wagner. Lui i se datorează motivul cu floarea soarelui ce decorează intrările în stația de metrou de la Karlsplatz (vezi Fig. 3). Într-o fotografie de prin 1898 este reprezentat profesorul și discipolii într-o atitudine plină de căldură și cordialitate colegială, toți zâmbitori, sclipindu-le ochii de buna dispoziție, speranță și încredere tinerească, vizibilă și în privirea magistrului, aflat în plinătatea vigoriei și a succesului. Wagner s-a plasat în extrema stângă și nu în mijlocul lor, cum se proceda în asemenea imagini de marcă a condescendenței și relației strict reglementată și distanțată dintre severul conducător al catedrei și învățăceii necopti. Însuși faptul că stă călare pe scaun, la fel ca studenții și colaboratorii săi, denotă ghidușia și spiritul său tineresc (Fig. 16).



Fig. 16. Otto Wagner (primul din stânga, așezat, îmbrăcat în halat și cu trabucul între degete), între studenți și colaboatori, Josef Maria Olbrich (primul din stânga, în spatele magistrului), Josef Plečnik, urmașul lui Wagner la catedră (al doilea din dreapta, așezat), Josef Hoffmann (în spatele acestuia), fotografie din 1898.

Otto Wagner s-a stins pe 11 aprilie 1918, de erizipel, după două luni de la dispariția prietenului Klimt. Fiind conștienți de valoarea inegalabilă a operei marelui dispărut, factorii de decizie ai municipalității au hotărât, pe 30 septembrie același an, în plină perioadă de haos și criză financiară provocate de iminenta încheiere a războiului, în defavoarea Puterilor Centrale și destrămarea imperiului, să achiziționeze mare parte din documentele, planurile, desenele și obiectele personale rămase de la el. Astfel au fost salvate o operă și memoria unei personalități de maximă importanță pentru aspectul actual al Capitalei austriece, piesele respective oferind bogatul inventar al expoziției de față ai cărei curatori au fost Andreas Nierhaus și Eva-Maria Orosz. Cu această ocazie a fost editat un impozant catalog, foarte bogat ilustrat.

Otto Wagner a acoperit aproape toate temele și obiectivele așteptate de la un arhitect – urbanism și sistematizare, proiectarea de clădiri pentru birouri și locuințe, edificii publice și utilitare, lăcașuri de cult și construcții cu finalitate cultural-artistică – marcând aspectul Vienei la cumpăna dintre veacuri cu opere de valoare perenă.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Un pictor de front: Aurel Băeșu (1896–1928). Portrete*, Complexul Muzeal Județean Neamț – Muzeul de Artă Piatra Neamț, 1 august – 19 noiembrie 2018

La Muzeul de Artă din Piatra Neamț a fost organizată, în vara anului 2018, o expoziție dedicată unui plastician ce și-a legat numele și activitatea de acel oraș, Aurel Băeșu (1896–1928) (Fig. 1). Se născuse la Fălticeni dar a rămas orfan de la vârstă fragedă. Deosebit de talentat, a fost remarcat de omul de cultură G. T. Kirileanu care l-a îndemnat – și ajutat financiar – să intre, în 1915, la Școala de Belle-Arte din Iași. Intrarea României în conflictul armat, alături de Aliați, în 1916 i-a întrerupt perioada de formare ce și-o va continua abia în 1920, când va beneficia de doi ani de specializare în Italia, la Academia de Artă din Roma.



Fig. 1. Aurel Băeșu, fotografie dăruită lui Iorgu Lălu, 1923.

Valurile imprevizibile ale istoriei au adus pe mulți oameni pașnici – bieți civili cu ocupații total străine de militarie – sub arme, să își facă datoria față de patrie. În acest joc al sortii au fost chemați sub drapel, în timpul Primului Război Mondial, și plasticienii. Prin Ordinul Circular Nr. 9400 emis de generalul Constantin Prezan pe 23 iunie 1917, au fost concentrați majoritatea artiștilor, pictori și sculptori aflați la Iași, fie sub arme fie încă în civilie, printre ei numărându-se foarte tânărul Aurel Băeșu.

Pe lângă stringenta sa utilitate de a produce opere de artă cu valoare de document, menite a forma nucleul unui muzeu militar, acest ordin avea în el și un grăunte de umanitate căci în loc să-i lase la cheremul unor comandanți obtuși ce i-ar fi trimis în prima linie dacă ar fi fost repartizați la unități combatante, mulți dintre plasticienii afiliați Marelui Cartier General erau astfel salvați de la o moarte sigură și plasați într-un loc unde talentul și inspirația lor se puteau face mult mai utile, iar rezultatele puteau fi folosite în anii de după încheierea ostilităților, ca istorie în imagini a campaniei. Acesta a fost chiar cazul lui Băeșu care fusese deja concentrat și primele luni a fost confruntat cu rigorile campaniei, foamea, nopțile friguroase în tranșee, dormitul pe pământul gol și lipsa echipamentului adecvat. Toate acestea au dus la contractarea tuberculozei care îl va secera la numai 10 ani după încheierea ostilităților. Într-o misivă artistul sintetiza această situație dramatică, a cărei rezolvare favorabilă a constituit-o selectarea sa în grupul plasticienilor în uniformă: „În 1916 luna octombrie, am fost trimis la Școala militară Dorohoi de undă după 4 luni am fost trimis regimentului 29 Dorohoi ca elev plutonier în acest regiment, în tranșee, ploaie, frig, fără mâncare (sau mizerabilă), marșuri extraordinare, etc., până în iunie când cu începerea ofensivei, am fost atașat M. C. G. [Marelui Cartier General], Secția III adjutantură, ca pictor militar, împreună cu alți artiști, din ordinul M. S. Regelui, prin stăruința sculptorului Severin”.

Așa cum am mai spus în alte materiale, toți cei care au activat în acest grup au fost asimilați unui grad de ofițer și au primit solda cuvenită în schimbul operelor ce aveau să le execute. Acest lucru îl specifica și Băeșu în corespondența sa: „Avansat sublocotenent (nu știu cu ce dată) am plecat înapoi pe front împreună cu sculptorul Severin, regiunea Cașin-Mărășești în timpul ofensivei, de unde am luat schițe și am executat 2 tablouri mari atunci pentru Ministerul de Război”.

Activitatea artiștilor-soldați a fost relativ scurtă, din iunie până în septembrie, când a fost organizată în sălile Școlii de Belle-Arte din Iași o primă expoziție, cu circuit închis, destinată cadrelor de conducere și diriguitorilor acestui demers în zona iconografică, atât de străină preocupărilor militare, care voiau să analizeze roadele acestei munci, să-i deceleze utilitatea imediată în zona propagandei și aceea de perspectivă în consemnarea unor evenimente istorice, înainte de a fi, mai apoi, arătată marelui public. Prezentarea publică s-a făcut în același loc, în intervalul 26 ianuarie – 27 februarie 1918, bucurându-se de o mare audiență.

Imaginea câtorva dintre lucrările expuse cu acea ocazie, a fost păstrată în revista de scurtă apariție, din anul 1935, „Pictura și Sculptura”, organul oficial al Sindicatului Artelor Frumoase, al cărei redactor era sculptorul I. Iordănescu, el însuși participant la război, inclus în grupul de artiști de la Marele Cartier General. După aproape 20 de ani de la încheierea ostilităților, în acele pagini au fost date publicității operele inspirate de război ce intraseră în patrimoniul Muzeului Militar. Acolo au fost selectate și cele două pânze ale lui Aurel Băeșu executate în vremea când s-a aflat sub drapel: *Masa în tranșee* și *În repaus* sau *Citirea ziarelor în tranșee*.

În expoziția de la Piatra Neamț nu au figurat aceste pânze mari despre a căror soartă nu se mai știe nimic acum. În schimb, o suită de schițe în creion, așternute pe un carnet de mici dimensiuni, potrivit a fi purtat în buzunar, dau măsura muncii înfrigurate a lui Băeșu: chipuri de militari, grade inferioare sau ofițeri, majoritatea din profil, cu capela sau chipiul înfundat pe cap sau dat pe ceafă, cu privirea ascunsă de umbra cozorocului sau luminată de soare, atitudini hotărâte de soldați oțeliți, trecuți prin multe, sau naive și speriate, mirate și dezorientate, de ostași abia ajunși pe front. Unii sunt aplecați asupra unei uniforme pe care o cârlesc sau a corespondenței pe care o scriu, în orele libere; alții stau la fereastră, alții citesc sau conversează; unul se bărbiereste; altul este căzut pe gânduri, sprijinindu-și capul în palmă; un ofițer face demonstrații cu masca de gaze. Un studiu de portret are chiar o legendă amuzantă, în franceză: „L'un de mes amis. Un ami fou”. Există și compoziții mai complicate cu soldați în tranșee, cu arma la umăr, ochind prin ambrazură, pregătindu-se să întâmpine dușmanul, cu baioneta întinsă, stând de santinelă sau atins de o schijă ori cântând, de mama focului, la chitară în preajma adăpostului. Toate aceste schițe provin de la Muzeul de Artă Bacău și Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”. A fost expusă și o scenă alertă, de luptă, *La atac*, de relativ mici dimensiuni (42 x 70 cm), pictată în ulei, unde soldații, bine observați în poziția de tragere de la marginea unei păduri, susțin un foc viu asupra inamicului în vreme ce un grup compact de camarazi se pregătesc a lua cu asalt poziția adversă, înaintând, la baionetă, din desiș (Fig. 2).



Fig. 2. La atac, ulei pe carton, Muzeul Național Cotroceni.

Picturile în ulei de pe simeză fac parte din colecțiile muzeului organizator și din acelea ale Muzeului Național de Artă al României, Muzeului Național Cotroceni, Complexul Muzeal Național „Moldova” –

Muzeul de Artă Iași, Muzeul de Artă „Ion Irimescu” Fălticeni și din câteva colecții particulare. Tema aleasă pentru expoziția de față a fost portretul pentru că, în scurta sa carieră, Aurel Băeșu s-a afirmat ca un excelent portretist, lăsând o suită foarte expresivă de chipuri, în ulei, pastel, laviu sau creion, în care a adunat expresii, mentalități și destine: copii naivi, domnișoare și doamne cochetând din privirile galante și promițătoare, tineri ghiduși sau aroganți și siguri pe ei, bărbați maturi copleșiți de preocupările majore ale existenței sau pătrunși de importanța lor socială, muzicanți concentrați asupra instrumentului, clerici afabili, bătrâni înțelepți și gânditori, săteni aprigi sau osteniți. Între acestea se detașează trei portrete de militari, camarazi de arme: *Simion Kirileanu* cu mustața răsucită și tunica de infanterist, cu petlițe roșii, încheiată, reglementar, până la copca gulerului; un altul, executat vara, al unui tânăr artilerist blond, cu ochii albaștri, blazați, pe al cărui obraz și frunte se joacă o rază aurie de soare, executat cu mare delicatețe, în pastel (Fig. 3); în sfârșit, al treilea, executat iarna, cu un tânăr ofițer cu nas fin și ochi mijiți, vicleni, impenetrabili, strâns în mantaua cu guler lat de blană cu care barba sa neagră pare a face corp comun și o căciulă mare înfundată pe cap (Fig. 4).

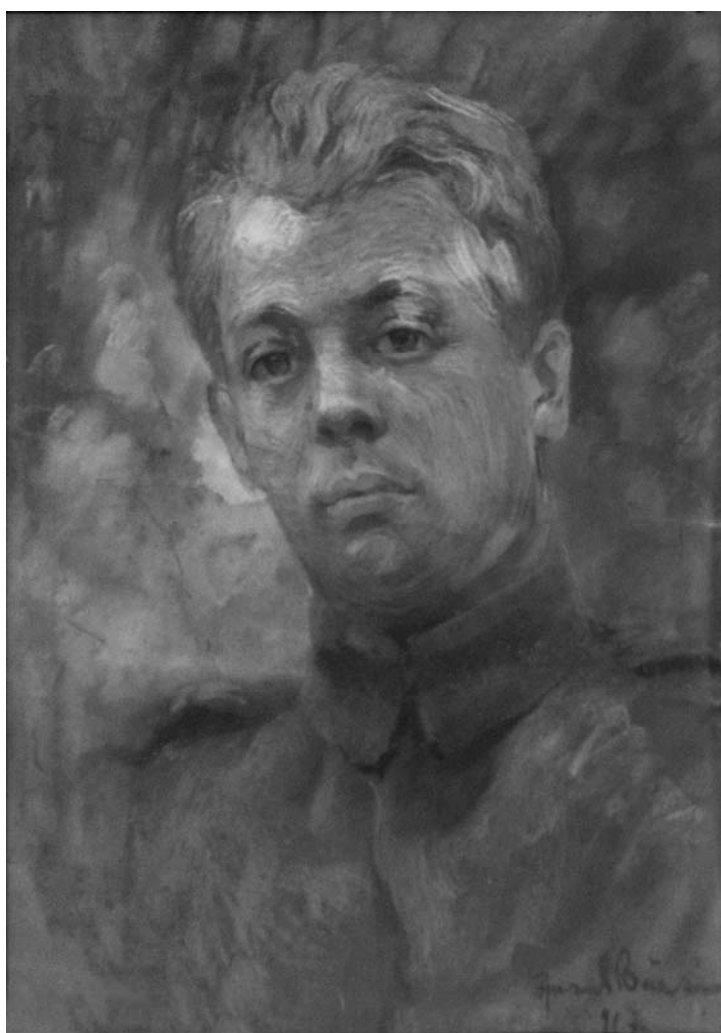


Fig. 3. Portretul unui ostaș, pastel pe carton, Muzeul de Artă Piatra Neamț.

Ca portretist, Băeșu era un fin psiholog, pătrundea în sinele modelului și-i decela toate detaliile ascunse: jovialitatea și bonomia hâtră (Laurențiu Sadoveanu, Fig. 5), generozitatea și comunicativitatea (Alina Grigore Antipa, Fig. 6), malițiozitatea (Al. Ciurea), curiozitatea penetrantă (Iorgu Lalu), blândețea (Magda Nemțeanu), suficiența (Domnul AGE), oboseala și sfătoșenia vârstei (Profirița Vergopol), apatia și melancolia (C. I. Motaș), pioșenia și duioșia (Elena Motaș), siguranța de sine vecină cu impertinența (Profira Sadoveanu). Din felul cum sunt executate, prin vivacitatea trăsăturilor, prin lucirea ochilor și a buzelor fremătătoare, portretele crează un dialog cu privitorul. Uneori modelul era plasat în peisaj, în contra luminii, spre a obține un nimb auriu în jurul siluetei, ca în cazul chipurilor Elizei Lalu sau al lui Manon Vorel.



Fig. 4. Portret de combatant, ulei pe pânză lipită pe carton, Muzeul de Artă Bacău.



Fig. 5. Portret de tânăr (Laurențiu Sadoveanu), ulei pe carton, Muzeul de Artă Piatra Neamț.



Fig. 6. Portretul Alinei Grigore Antipa, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Bacău.

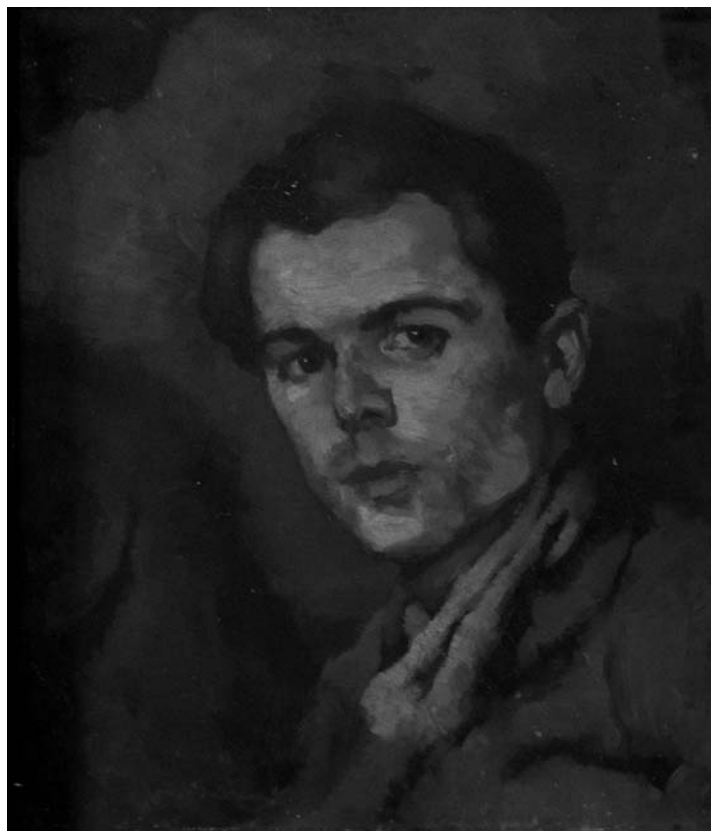


Fig. 7. Autoportret, ulei pe carton, Muzeul de Artă Piatra Neamț.



Fig. 8. Autoportret, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Bacău.

Cel mai bine se reprezenta pe el însuși în cele câteva autoportrete: un bărbat frumos, suplu, cu trăsături fine, ochi inteligenți, sclipitori, ce denotau o viață interioară foarte bogată, dar și o tristețe funciară, cauzată de boala necruțătoare (Fig. 7). Fie din joacă, fie din cochetărie, se reprezenta mai totdeauna cu capul acoperit, fie de o căciulă albă, fie de un fes roșu, o șapcă de apaș (Fig. 8) sau o pălărie moale, cu bor mic, dată pe ceafă.

În toate lucrările sale se observă o foarte bună stăpânire a tehnicii, o cunoaștere a manierei măștrilor din vechime și o aspirație spre experimente moderne: de la absorbțiile în umbră și efecte de clar-obscur pe filiera manieristilor asimilați de academismul secolului al XIX-lea spre o epurare a volumetriei și o tratare decorativă, plată, a formelor.

În pofida pretimpuriei sale dispariții, Aurel Băeșu a lăsat o operă solidă și un nume respectat în arta națională.

Frumoasa expoziție monografică de la Muzeul de Artă Piatra Neamț, însoțită de un amplu catalog, bine ilustrat și documentat, a fost rodul eforturilor conjugat a două valoroase muzeografe, Mihaela-Cristina Verzea și Violeta Dinu.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Anders Zorn*, Paris, Petit Palais, 15 sept. – 17 dec.2017

Parisul, prin expoziția de la Petit Palais, în ciuda numelui, un mare palat, îi pune la dispoziție lui Anders Zorn (1860–1920) celui mai cosmopolit dintre artiștii plastici suedezi, un spațiu considerabil pentru a-i onora memoria, după un secol de cvasi-absență de pe scena franceză.

Zorn a excelat în mai multe domenii ale artelor plastice: acuarelă, ulei, gravură, guașă, sculptură. Admirabil în toate dar și inegal. Aproape un pic supărător de strălucitor, de atrăgător, posedând ceva magic, înrudit cu perfecțiunea, greu de definit, în mai tot ce a pictat, desenat, modelat, realizat. Parcă puțin prea frumos, prea idilic, sau, cum i s-a mai reproșat prea fotografic. Să nu căutăm nod în papură. O bună parte din uleiurile sale, mai ales portretele, sunt, incontestabil, de mare valoare. Multe din gravurile executate de Zorn intră în categoria celor remarcabile. Câțiva critici l-au desemnat ca fiind cel mai însemnat gravor de la Rembrandt încoace, în orice caz, indiscutabil cel mai scump la preț dintre contemporanii săi.

Despre Zorn se poate afirma că rămâne un mare artist care stăpânește pe deplin resursele măiestriei. Nu întotdeauna. Are și opere mai puțin inspirate sau mai puțin reușite ca execuție.

Cel mai important? Adică cel mai mare artist suedez? Așa pretinde muzeul Zorn din Mora, din pitoreasca regiune centrală Dalecarlia, de pe malul lacului Siljan, care bine înțeles își promovează odrasla meleagului. Locul întâi în palmaresul notorietății este controversat. Să-l declarăm ex-aequo cu minunatul Carl Larsson. Unii critici, mai ales suedezi, au folosit epitetul *genial* la adresa lui Zorn. Nu știm dacă să acceptăm calificativul, stăm în cumpănă și regretăm indecizia. Poate fi Zorn calificat drept genial? Talentul său impresionează, este evident, neîndoielnic. Însă n-a lansat o nouă tendință, idee, modă artistică, vreun curent, n-a fost un artist revoluționar, vizionar, n-a posedat un stil propriu, o manieră deosebită care să-l distingă, de la prima vedere, de artiștii plastici contemporani. Se remarcă doar un clasicism modern, viu, superb, fascinant prin mișcare, colorit, autenticitate. A fost un clasic și prin temele tratate: portrete, nuduri, peisaje acvatice, baluri în saloane, dansuri, sărbători populare, scene interioare. Un meșteșugar desăvârșit, mai ales al apei, al mării, afirmații enunțate într-un concert aproape unanim de elogii. Se găsesc și câteva voci discordante care îl suspectează că se folosește de procedee fotografice.

Bărbatul cu care mama viitorului artist a avut o scurtă legătură a recunoscut copilul. Anders nu s-a întâlnit niciodată cu tatăl său, Leonhard Zorn. Acesta a murit la Helsinki, în Finlanda, când fiul avea 12 ani, lăsându-i o mică moștenire. Copilul crește înconjurat de dragostea bunicilor din partea mamei, lângă localitatea Mora care acum se mândrește cu moștenirea artistică a marelui Zorn.

În 1872, este trimis la o școală medie în orașul Enköping, unde rămâne 3 ani. Acolo, talentul său evident este remarcat de profesori. Bani primii de la răposatul părinte plus o bursă de la asociația berarilor din care tatăl său făcuse parte, îi permit să plece la Stockholm, să se înscrie la Academia Regală de Artă, la secția sculptură și să facă față cheltuielilor. Acuarela însă, îl atrage și mai mult. La 20 de ani, în 1880, prezintă, la expoziția studenților, portretul unei tinere fete în doliu care place bunei societăți din capitala țării.

În 1881, la 21 de ani, este solicitat în calitate de pictor promițător de către o familie înstărită și cultivată din Stockholm să facă portretul unui băiețel. În felul acesta, o întâlnește pe viitoarea soție, Emma Lamm care-l însoțea pe nepoțel, la ședința de pozare. De la prima vedere, s-a născut între ei o atracție puternică. Legătura lor sufletească a rezistat apoi la mai bine de patru ani de despărțire, grație unei corespondențe asidue. Zorn plecase în Anglia să caute glorie și să strângă destui bani ca s-o poată întreține decent și cere pe Emma în căsătorie. Ea a așteptat răbdătoare întoarcerea iubitului cu care se logodise pe ascuns. Alegerea lui Zorn s-a dovedit a fi judicioasă. Familia Emmei l-a introdus în societatea bună nu numai din Stockholm, ci, prin relații, și în lumea distinsă (și bogată) din alte capitale. Zorn era progenitura unei familii de țărani cumsecade, modești, drăguți dar săraci, simpli și fără cultură. Viitoarea soție aparținea unei clase sociale superioare, cosmopolite, care frecventa arta, vorbind curent franceza, engleza, germana. Se trăgea dintr-o familie de evrei asimilați, integrați, care a dat academicieni și profesori universitari de istoria literaturii suedeze. Deci nimic comun între cele două familii. Cu toate aceste diferențe, prin felul ei deschis și prietenos, Emma a trecut cu ușurință peste obstacole și s-a simțit ca acasă în orașul Mora, aproape de mama și bunicii lui Zorn. Discretă dar perseverentă, a avut un rol important în cariera artistului soț. Ea îi înlesnea legăturile cu înalta societate, ea se ocupa de mai toate aspectele practice, lăsându-i timp lui Anders să se consacre laturei artistice.

Cursurile sunt ținute de profesori, ei înșiși pictori conservatori, fără fantezie. Tânărul student Zorn se simte încorsetat, ca de altfel mai mulți colegi dornici să rupă convențiile depășite, prăfuite ale artei academice, aseptizate. O dispută cu directorul Academiei de Artă, care îi reproșa că petrece mai mult timp cu clientela, făcând portrete ca să câștige un ban, decât în incinta școlii, îl determină să părăsească învățământul, oricum prea scrobit, prea rigid pentru gustul său. Stereotipurile artistice ale epocii îi displac. Eroul nostru părăsește Academia fără diplomă și fără regret. Își va încerca norocul și talentul în lumea largă, Suedia părăndu-i prea provincială, prea îngustă ca spirit pentru a-i cuprinde talentul. Simțea că nimeni nu este profet în țara sa. Recunoașterea, consacrarea, celebritatea vor veni din străinătate. Complexul țării îndepărtate, periferice, fără mare renume, asemănător cu cel al artiștilor români, îl resimțea desigur și tânărul Zorn. Succesele incipiente din patrie îi dăduseră curajul să se arunce în necunoscut.

Energia și capacitatea de organizare de voiaje a tânărului, la început acuarelist, apoi gravor și, mai târziu pictor, sunt uimitoare.

Aproape toată viața sa, Zorn a colindat lumea. Călător neobosit, parcurge o mulțime de țări. Peste tot pictează, face schițe, acuarele, guașe.

Nu putem menționa toate voiajele făcute, toate orașele vizitate de tânărul artist împreună cu un prieten, sau de perechea Zorn. Pomenim în treacăt: în voiajul lor de nuntă, în drum spre Constantinopol, s-au oprit la Kronstadt (Brașov), în 1885, unde a surprins în acuarelă și guașă o *Forjă țigănă* care se află la Muzeul de Artă din Göteborg.

Periplul este întrerupt de o grea încercare. La Istanbul, se îmbolnăvește de febră tifoidă. Se află la doi pași de moarte. Emma îl îngrijește cu devotament. Boala îi apropie și mai mult. După însănătoșire, călătoriile își reiau cursul.

6 luni în Spania, 4 ani în Anglia, 8 ani în Franța, verile petrecute în Suedia, un adevărat semi-nomad căruia totul i-a reușit, grație talentului, tenacității, abilității și propriei lansări, de la bun început, pe o orbită înaltă, bine plasată.

Pe unde trece, stabilește contacte cu confrății, cu societatea bună, de calitate. Devenim admirativi și perplecși când ne gândim la locurile parcurse îndelung de harnicul voiajor: Anglia, Spania, Franța, deja amintite, fiecare devenită aproape o a doua patrie (străbătute nu numai o dată, ci în repetate rânduri), Algeria, Grecia, Italia, Statele Unite (de 7 ori !), Mexic, Cuba, Germania, Polonia, Rusia. Peste tot, relații selecte, ploaie de comenzi, banii curg șiroaie, ca să nu spunem torente. Spre sfârșitul vieții, deși inspirația divină îl cam părăsise (se repeta cu nuduri mai puțin reușite), devenise unul din cei mai bogați oameni din Suedia și totodată un fel de monument național, alături de bunul amic Carl Larsson, deopotrivă înzestrat de zâne.

Scandinavia este cuprinsă, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX de o efervescentă, în toate sectoarele: literatură (Strindberg, Selma Lagerlöf, Hjalmar Söderberg), presă, industrie (SKF, Alfa-Laval), urbanizare (partea frumoasă a Stockholmului ia naștere în acei ani). Înființarea premiului Nobel (datorită dinamitei) trezise Academia suedeză (18 membri), din somnolența ce cuprinsese onorabila instituție de aproape un secol.

Totul se dezvoltă, se modernizează, arta prosperă, tehnica de asemenea, iar desprinderea Norvegiei de regatul suedez nu produce cataclismul temut.

Nenumărate distincții, premii, ordine, decorații franceze, italiene, suedeze, Legiunile de onoare, laureat, numit organizator-director al participării suedeze la mai multe saloane în străinătate, medalii, membru în jurii, invitat la palatele regale și la Casa Albă. Mărturiile de considerație abundă îl încântă, îl flatează.

Fără legătură directă cu retrospectiva din Paris, simțim obligația de a consemna sălașurile privilegiate ale artei suedeze fericit conjugate cu o natură fermecătoare, trei la număr. Toate trei găzduiesc tablouri de Zorn. Două se afla aproape în inima Stockholmului pe peninsula Djurgarden. Primul este palatul Thielska Galeriet construit de inspiratul arhitect Ferdinand Boberg în 1907. El adăpostește într-un cadru feeric colecția de picturi, sculpturi și desene a bancherului Thiel.

Nu departe de el se află conacul prințului Eugen, fratele regelui Gustav al V-lea, pe locul numit Waldemars Udde, adică promontoriul lui Waldemar. Alcătuiește cadrul nespus de idilic al operelor acumulate de generosul mecena, protector al confrăților artiști. Este conceput tot de F. Boberg. Prințul era el însuși pictor.

Al treilea loc magic este castelul-fortăreață Gripsholm situat la vreo 70 km de Stockholm. Masiv, cu turnuri rotunde, înconjurat de apă și de turnuri străvechi, apariție ca din basme, adăpostește peste 4000 de portrete de personalități, începând din Evul Mediu și până în ziua de astăzi.

În cinema, Gunnar Hellström joacă rolul principal, al lui Zorn și asigură regia unui film dedicat artistului. Liv Ullmann o interpretează pe Emma Zorn, geloasă, rănită de infidelitățile soțului și de prezența, în casa lor din Mora, în 1898, a unei apetisante rivale, amanta pasageră, mondena Emily Bartlett, separată de sculptorul american Paul Bartlett. O criză profundă are loc între soții Zorn.

Filmul din 1994 există în versiunea de 2 ore pentru săli de cinema și sub forma a 3 episoade TV de 55 minute.

Reiese, nu numai din film, dar și din diverse materiale, că Zorn a fost un iubitor de băutură, de femei bine făcute și de petreceri. O urmare stânjenitoare a abaterilor de la cumpătare a fost un sifilis la vârsta de

37–38 de ani care, pe acea vreme, se trata anevoios și nesatisfăcător cu un derivat de mercur. Anders Zorn a călătorit enorm de mult ca pasager dar a și navigat mii de mile nautice, stând la cârma propriei ambarcațiuni, însoțit de prieteni (uneori de prințul pictor Eugen, de prozatorul-desenator Albert Engström) făcând înconjurul Suediei și escale în țările învecinate. O viață trăită cu o rară intensitate, mereu în mișcare, mereu în goană, rapid în execuția lucrărilor, cu momente de destindere în Mora, locul copilăriei, mai ales vara.

Zorn a iubit viața, băutura, femeile, luxul, succesul, până la exces. Și-a scurtat existența fumând și iubind trupește modelele apetisante de sex opus.

Expoziția este o nouă revelație, după expoziția lui Carl Larsson, tot de la Petit Palais și cea denumită *Visions du Nord* sau «*La peinture Scandinave 1885–1905*» de la Musée d'Art Moderne din Paris, din toamna 2007 – iarna 2008 care i-a dezvăluit pe tulburătoarea finlandeză de origină suedeză Helene Schjerfbeck și pe August Strindberg ca pictor, nu numai dramaturg și romancier.

Mult mai grăitoare mi se pare vizionarea tablourilor prin mijloacele moderne, care vă stau la dispoziție, decât o descriere prin cuvinte. Și mai tentantă și revelatoare ar fi parcurerea sălilor consacrate expoziției Zorn la primitorul Petit Palais din centrul elegant al Parisului. Este o desfătare pentru ochi și suflet de care nu ne îndoiim. Ieși cu impresia unui moment de înălțare, a unei vizite într-o lume frumoasă, senină, uneori idilică sau mondenă – depinzând de tema abordată. Cele două lumi îndepărtate, cea aristocratică și cea rurală, modestă, oferă în egală măsură prilej de satisfacție estetică, de încântare. Autoportretul în costum stacojiu din 1915 este poate piesa cea mai remarcabilă care te întâmpină din prima sală. Zorn se reprezintă fără menajamente, burtos, nu se înfrumusețează, însă degajează autoritate, siguranță, trăsături firești la un om atât de curtat și proslăvit.

Establishmentul cultural francez a ignorat timp de decenii anumiți artiști. Brusc, la un moment dat, după zeci de ani de tăcere, peste o sută în cazul de față, unii sunt scoși din uitare și declarați figuri majore ale secolului. Între timp, Monet, Manet, Toulouse-Lautrec, Picasso și alți câțiva rămân valorile sigure, indestructibile. Zorn are totuși dreptul la patru rânduri în Petit Larousse și chiar la 14 rânduri în ediția mare în 15 volume. Nu este chiar atât de rău. Este natural că petrecând 8 ani buni în Franța și-a câștigat privilegiul de a figura în Parnasul artei și de a primi, în fine, un fotoliu în locul strapontinei de până acum.

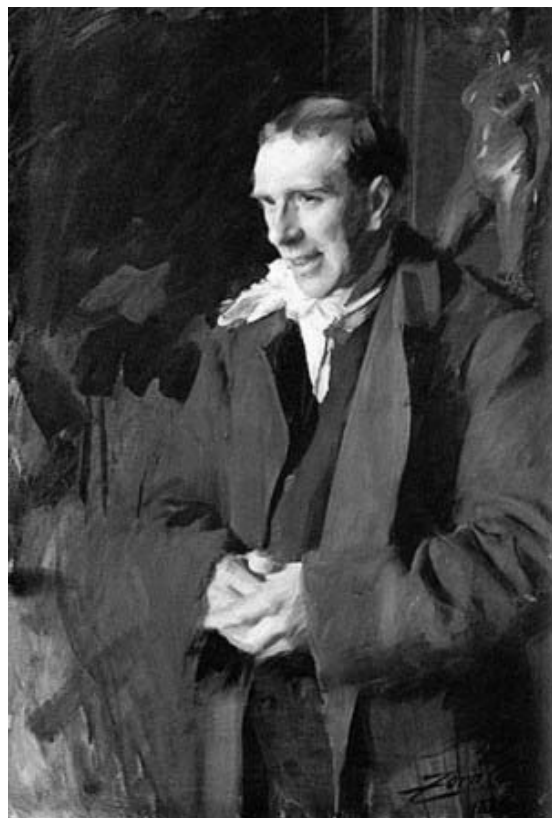


Fig. 1. Actorul Coquelin Cadet.



Fig. 2. Dans în miezul verii.



Fig. 3. Doamna I.S. aranjează flori.



Fig. 4. Reflexe nud, 1889.



Fig. 6. Autoportret, 1915.

Orășelul Mora datorează mult familiei Zorn. Au donat bani pentru înființarea unei școli populare, unei biblioteci parohiale, unui cămin al copiilor, unui club de lectură, unei societăți de artizanat, la tot felul de instituții filantropice, de binefacere, pentru o însuflețire durabilă a vieții culturale și sociale a localității. Un premiu Zorn a fost instituit, în 1906, pentru a revitaliza muzica folclorică pe cale de a dispărea. Muzeul pentru care Emma, în ciuda amărăciunii legată de infidelitățile soțului, însă convinsă de imensul talent și de misiunea ei, a trudit, după moartea acestuia, timp de 20 de ani, pentru crearea lui, atrage în fiecare an mii de vizitatori. În afară de clădirea memorială, construită după moartea artistului, soții au achiziționat în timpul vieții lui Zorn, patruzeci de case țărănești din bârne de lemn, au mutat, amenajat, organizat un mini muzeu al satului, al tradițiilor populare ale regiunii. Tot ce Zorn a strâns din călătoriile sale, obiecte de artă, tablouri, inclusiv toate clădirile ridicate, cumpărate, îmbunătățite, totul a fost oferit statului suedez.

Se știe prea puțin că Zorn a redat viață unui monument cultural și gastronomic al capitalei, în care cîntase celebrul trubadur Carl Michael Bellman, loc favorit de întâlnire a intelectualității, faimosul restaurant, instituția legendară «Gylene Freden» (Pacea de aur), un fel de «Carul cu Bere», dar mult mai vechi. Zorn l-a cumpărat și donat prin testament Academiei Suedeze după ce a investit o avere, echivalentul a milioane de euro din zilele noastre, în refacerea bolților subsolului, la renovarea și extinderea lui. Zorn n-a apucat să asiste la redeschiderea îndrăgitului local, dar dorințele sale au fost respectate întocmai. Tot la capitolul generozitate, adăugăm că soții Zorn au înființat și dotat în 1920, anul morții artistului, premiul Bellman de poezie (devenit important, prestigios) care urma a fi decernat de sus-numita Academie.

Este lesne să te lași antrenat de farmecul care emană din picturile sau acuarelele lui Zorn. De fapt, de ce trebuie să i te împotrivești? Este oare prea atrăgător, prea facil? Poate. Dar are autenticitate, are forță, cutezanță. Erosul apare ca un triumf al frumuseții corpului, al naturii feminine. Nu denotă ceva lasciv. Este natural. Poate puțin stânjenitor. Lasă-te atras în mrejele naiadelor nordice, de portretele distinșilor domni, ale elegantelor doamne, nu este rușinos. Recunoaște că ești cucerit! Alții nu numai că au fost ademeniți de talentul lui Zorn, mulți magnați, doi regi, trei președinți ai Statelor Unite, prinți, oameni de vază, ci și-au dezlegat larg baierile pungilor ca să fie immortalizați de marele maestru.

Petre Banuș

Expoziția *Dobrogea – spațiu multietnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară* de Elena Obrocea, Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, august–octombrie 2018

La Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului din orașul de la poalele Tâmpiei a fost organizată o foarte interesantă expoziție *Dobrogea – spațiu multietnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară* care, aparent, purtau vizitatorul în universul magic al copilăriei și al marionetelor. Dar aceasta era doar o impresie superficială pentru că intenția era cu totul alta. Autoarea, Elena Obrocea, secretar literar la Teatrul „Jean Bart” din Tulcea, a dorit și a reușit să ilustreze în acest chip ludic, mozaicul etnic din acel colț îndepărtat de țară (Fig. 1).

Artistă cu varii preocupări și pasiuni, abilă în plastica de șevalet și în cea tridimensională, Elena Obrocea are o propensiune pentru confecționarea păpușilor. Nu este vorba de păpuși destinate pentru jocul fetițelor sau pentru teatrul de marionete – deși creațiile ei au mult din arta măștrilor pe care le realizează protagoniștii scenei pentru publicul infantil – ci de păpuși exponat, cu valoare sculpturală și documentară.

Suita de față, destinată a ilustra *Dobrogea ca spațiu multietnic*, își are locul potrivit într-un muzeu etnografic sau într-unul antropologic și ar putea să constituie baza pentru niște diorame investite cu umor și fantezie, pornind de la o observație foarte atentă a consătenilor din ținutul în care locuiește. În succintul argument al manifestării autoarea evocă vecinii și prietenii de diverse etnii și absoluta frăție ce stăpânește în acea zonă: „Ca locuitor al acestui oraș, este imposibil să nu sărbătorești împreună cu ceilalți: Crăciunul «pe nou», Crăciunul «pe vechi», Paștele catolic, Bairamul turcesc, Hanukkah evreiască. Este imposibil să nu ai un vecin grec, un coleg de service ucrainean, un prieten tătar, un lipovean de la care cumperi pește, un aromân de la care iei brânză sau o turcoaică de la care poți învăța rețeta de baclavale.”



Fig. 1. Imagine din expoziția Elenei Obrocea *Dobrogea – spațiu multiethnic*. Păpuși simbolice cu marcă identitară.

Fină portretistă, pătrunzând adânc psihologia și analizând, cu har, fizionomia specifică fiecărei naționalități conlocuitoare, Obrocea obține niște tipuri imposibil de dat uitării. Fiecare dintre cele 14 păpuși au un facies și o expresie reprezentativă pentru naționalitatea respectivă. Mai mult, artista le-a dat tuturor câte un nume, comun în cadrul comunității din care provin. Costumele sunt realizate cu o migală și o acuratețe impresionantă, rod al unei cercetări minuțioase a surselor documentare, muzeistice. Fiecare exponat își are propria fișă, riguros redactată și bogată în informații atât despre etnia ilustrată cât și despre tehnica și dimensiunea păpușii. În funcție de impostare, în picioare sau așezate, ele variază ca înălțime între 51 cm și 83–84 cm.

Domină tipurile feminine, cu o gracilitate de zâne din poveștile vârstei întrebărilor. Lipoveanca Varvara, blondă, cârnă și cu ochii albaștri poartă pe cap un kokoșnik auriu, cu mărgelile și perle strălucitoare și este îmbrăcată în sarafan albastru, ca o întruchipare a boieroaicelor sau țărinelor din basmele rusești (Fig. 2); bulgăroaica Milena, șatenă, are flori în păr și o pafta mare, de argint, la centura ce-i strânge mijlocul (Fig. 3); Ana ucraineanca (sau hohola, după numele pe care și-l dau chiar acei locuitori ai Deltei) este tot blondă, dar de o nuanță mai închisă, are mari ochii albaștri cu privire naivă, poartă o parură din flori și fructe pe cap, un pieptar roșu, brodat cu fir auriu peste o cămașă înflorată și cizme roșii (Fig. 4); tătăroaica Serin, cu ochii migdalați și gene lungi, are cozi groase, împletite, ce-i ajung până sub talia suplă, salbă de galbeni la gât, inele, brățări și cercei, iar de tocă îi anină un voal de borangic (Fig. 5); nemțoaica Elsa, cu obraz prelung, marmorean, ochi albaștri, puțin oblici și păr blond-pai, are o bluză albă, cu mâneci bufante și un corsaj strâns cu șireturi încrucișate pe bust – extracție directă din basmele fraților Grimm (Fig. 6); turcoaica Canan, înveșmântată în mătăsuri fine, cu conduri cusute cu fir, stă trântită pe o pernă moale (Fig. 7); româncă Maria, cu capul lăsat galeș pe umărul drept, poartă cămașă cu altiță, catrință și opincute de piele (Fig. 8); armeanca Anaid are cosițe lungi, negre, ce-i atarnă de sub boneta brodată, ochii căprui cu nuanțe aurii și straie cărmizii, măiestrit cusute (Fig. 9); Chira, macedoneanca (numită și fârșerotă sau aromâncă), are salbă de bani la gât și roche roșie; stând cu picioarele strânse sub ea, țiganka musulmană Floarea poartă șalvari, șirag de bani la gât, alți galbeni împlețiți în cosițe și țechini pe marginea barișului cu care-i este legat capul cu păr bogat – ochii ei verzi, puțin triști și figura cu trăsături serioase, chiar severe, denotă viclenie și cupiditate, accentuată și de mâna cu care ține, posesiv, un sipet lângă ea (Fig. 10). Toate au mâini elegante, cu degete lungi, care schițează gesturi delicate, de balerine.



Fig. 2. Varvara.



Fig. 3. Milena.



Fig. 4. Ana.



Fig. 5. Serin.



Fig. 6. Elsa.



Fig. 7. Canan.



Fig. 8. Maria.



Fig. 9. Anaid.



Fig. 10. Floarea.



Fig. 11. Aaron.



Fig. 12. Aris.



Fig. 13. Istvan.

Bărbații sunt la fel de expresivi și de poetic realizați, doar cu o doză mai mare de ironie: evreul Aaron are o claie de păr creț și roșu pe care kipa abia se ține pe creștet (Fig. 11); grecul Aris are trăsături melancolice și strânge în mână un buzuki încrustat cu sidef, pregătit a cânta o melodie tradițională – cepchenul său este bogat ornamentat cu arnici, fustanela este învoaltă și de fesul roșu atârână un lung canaf de mătase (Fig. 12); ungurul Iștvan, cu mustață groasă și păr zbârlit, are pantaloni cu găitane negre înfundați în cizme, chimir lat de piele, vestă neagră și cojoc alb, lung, aruncat pe umeri (Fig. 13); italianul Marco seamănă cu un gondolier venețian, cu pantaloni negri, scurți până la genunchi, ciorapi și cămașă albă, strânsă într-un brâu roșu, cu capetele atârânănd și ciucuri amplii.

Toate aceste păpuși dau măsura talentului și inspirației portretistice a Elenei Obrocea, plasându-i creația între un teatru ghiduș al civilizațiilor tradiționale și un studiu aplicat de etnografie comparată.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Anton Romako. Beginn der Moderne*, Leopold Museum, Viena, 6 aprilie – 18 iunie 2018

La Leopold Museum din Viena a fost deschisă în această primăvară o amplă expoziție retrospectivă a unui pictor totalmente atipic, afirmat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Intitulată *Anton Romako: începutul modernismului*, expoziția reunea lucrări din patrimoniul mai multor instituții muzeale vieneze: Belvedere, Albertina, Wien Museum Karlsplatz, Academia de Arte Frumoase, Muzeul Militar, la care se adăugau muzeul gazdă și câteva colecții particulare.

Fără a se ridica la celebritatea lui Schiele sau Klimt, dar avându-și locul său bine stabilit de inovator și artist controversat pentru felul nonconformist de abordare a multor genuri ce-și aveau trama definitiv statuată, Romako este destul de puțin cunoscut amatorilor de artă români. Artistul a trăit multă vreme în Italia unde și-a încheiat o sintaxă plastică foarte personală în care împletea o volumetrie acuzată cu un decorativism sintetic ori cu zone neutre, aproape netratate cromatic, în fundal.



Fig. 1. Anton Romako, fotografie, fără dată, Belvedere.

Anton Romako (Fig. 1) s-a născut pe 20 octombrie 1832 la Atzgersdorf, la sud de Viena. Era unul dintre copiii nelegitimi a unui fabricant de textile și al menajerei acestuia. Rămas orfan, cu mica moștenire lăsată de tatăl natural își permite să se înscrie la Academia de Arte din Viena, în 1847. Dar, în anul următor, la izbucnirea revoluției, tânărul cu idei progresiste se alătură mișcării de emancipare, devine toboșar al Legiunii Academice și ia parte la mișcările de stradă. Pentru a se depărta de focarul revoluției și de posibilele repercusiuni ale participării sale active, în 1849 se mută la München unde studiază, pentru un an, la Academia Regală Bavareză de Arte, sub îndrumarea marelui pictor academist Wilhelm von Kaulbach, care îl inițiază în tematica istorică, atât de apreciată în acel moment. Din 1850 până în 1853, Romako s-a aflat din nou în capitala Imperiului Habsburgic studiind în atelierul lui Carl Rahl. În 1854 are primul contact cu Italia, clătorind la Veneția unde s-a împrietenit cu acuarelistul german Carl Werner în a cărui companie a făcut, în 1856, o lungă peregrinare prin Spania unde a luat contact cu opera lui El Greco și Goya care-l vor influența profund. La finele aceluiași an s-a mutat la Roma unde s-a apropiat de comunitatea artistică germană și a început să fie cunoscut, să expună și să-și vândă bine lucrările. Regele Ludovic I de Bavaria i-a achiziționat 2 pânze, ceea ce i-a asigurat celebritatea.

Și-a înfiripat o familie însurându-se, în vara anului 1862, cu o fată bogată și cu relații sus-puse. La nuntă, muzica pentru slujba religioasă a fost compusă și interpretată de însuși Franz Liszt. Au avut cinci copii: un fiu și patru fiice. Din acel moment a început o viață plină de succes și opulență pentru pictor: locuia în Palazzo Pacca din Piazza Campitelli unde adesea dădea petreceri cu mulți invitați din lumea bună și dineuri cu bucate alese. Primea comenzi de la amatori cu sânge albastru și era bine remunerat. Lucrările trimise la expozițiile de la Künstlerhaus din Viena erau mult apreciate. În 1867, a fost ales să-și reprezinte țara prin picturile sale la Expoziția Universală de la Paris. La invitația lordului Henry Francis Makins, pe care îl cunoscuse la Roma, a petrecut 4 luni în Anglia, din primăvara până în toamna lui 1873. A fost un bun prilej să cunoască pictura britanică, în special opera prerafaeliților și portretistica lui Thomas Gainsborough care îi vor marca opera ulterioară.

Dar, începând cu anul 1876, soarta i-a devenit potrivnică: soția l-a părăsit, fugind la Constantinopol cu amantul ei. Artistul s-a mutat la Viena și a lucrat și expus acolo. În anii următori a călătorit destul de mult: în primăvara lui 1878 a stat la Paris, anul următor a mers la Veneția și în Ungaria, apoi la Roma pentru a reveni la Viena în 1880. Împăratul Franz Joseph i-a achiziționat o lucrare cu tematică istorică. Dar, în 1882, a fost sever criticat pentru o alertă și foarte inspirată scenă de luptă, *Amiralul Tegetthoff în bătălia navală de la Lissa*, ce nu a fost nici înțeleasă nici agreată de contemporani pentru noutatea tratării (Fig. 2). Tot în acel an, având mare nevoie de bani, a organizat o licitație a lucrărilor sale în propriul atelier care, însă, a fost un eșec. În toamnă a călătorit la München, Nürnberg, Montreux și Geneva. În 1883 a solicitat să execute decorația murală a sălii de consiliu a Primăriei vieneze, dar schițele sale au fost refuzate.

O lovitură pentru artist a constituit-o inexplicabila sinucidere simultană a două dintre fiicele sale, în 1887, la Roma. Zdrobit de durere, plin de datorii și considerând că talentul nu i-a fost recunoscut și răsplătit după merit, artistul s-a stins, la doar 56 de ani, în 1889.

Deși s-a considerat pictor de scene istorice el a abordat o tematică mult mai largă în care se înscriu portretul – în special de copii pe care l-a practicat cu asiduitate mai ales în ultima parte a vieții –, scena de gen și peisajul.

Scena de luptă mai sus-amintită care i-a adus atâtea necazuri și întristare era foarte originală prin impostarea personajelor și sugerarea tensiunii încheștării. Gândită pe două registre, în cel de sus artistul plasase pe amiralul Tegetthoff pe puntea de comandă într-o atitudine total atipică pentru un personaj atât de însemnat care repurtase o răsunătoare victorie asupra flotei italiene pe 20 iulie 1866: cu picioarele mult desfăcute pentru a-și ține echilibrul – printre care se strecoară teacă sabiei într-un mod deloc flatant – cu mâinile înfundate în buzunarele pantalonilor și șapca pusă neglijent pe vârful capului, cu cozorocul într-o parte, total nemilitărește. Amiralul are o mină posomorâtă, aparent indiferentă față de gravitatea momentului. De-o parte și de alta se aflau ofițerii săi, privind, neliniștiți, evoluția luptei. Pentru trăsăturile tuturor au fost folosite portretele fotografice, deoarece lupta se derulase cu 16 ani în urmă, artistul nu asistasese la ea și nici nu-i cunoscuse pe protagoniști, iar amiralul murise deja de 11 ani. În registrul inferior erau concentrați patru marinari care mânuiau, cu efort, marea timonă, având expresii de maximă concentrare sau de extremă teamă, aproape caricaturali, cu ochii dilatați și buzele strânse, în așteptarea șocului ce urma să-l producă executarea manevrei prin care trebuiau să străpungă, cu pintelul prorei, nava inamică. Legătura dintre cele două registre o face un alt marinier care, întors cu spatele la acțiune, are capul ridicat spre comandantul său, pentru a-i anunța victoria, agităndu-și bereta în mână. Detaliile sunt evitate și restul pânzei este acoperit de norii exploziilor. Prin această pictură de mici dimensiuni Romako a revoluționat compoziția bataillistă navală unde amănuntele legate de velatură, bocaporți și gurile de tun sau armamentul marinariilor la abordaj, și

impecabila lor reprezentare constituiau o regulă de netrecut. Lucrarea mai are o variantă și la baza ei au stat multe schițe pregătitoare. Acestei picturi și evenimentului ce a suscit-o i-a fost dedicat, în 2010, un întreg volum editat de Agnes Husslein-Arco¹.



Fig. 2. Amiralul Tegetthoff în bătălia navală de la Lissa, ulei pe lemn, 1882, Belvedere.

Abordând, într-un stil foarte personal o scenă de luptă de infanterie, a realizat o lucrare ce l-ar fi putut încânta pe belgianul James Ensor: *Dans macabru pe câmpul de luptă în fața unor ruine în flăcări*, unde taberele ce se confruntau, cu violență, străpungându-se cu săbiile și baionetele, fără însă a cădea, erau formate din soldați-schelete cu hârci rânjite și uniforme zdrențuite ca într-un „Dans al morții” de genul aceluia instituit de artiștii germani de la cumpăna goticului târziu cu Renașterea. Într-o altă compoziție istorică, *Prințul Eugen de Savoia în bătălia de la Zenta (1697)* trupele imperiale austriece și cele otomane par, la fel, niște zombie dezlănțuiți dirijați de un geniu malefic reprezentat de un efeb nud ce-și încordează arcul. Personajul titular abia se distinge undeva, în extrema stângă a pânzei, călare, cu bastonul său de mareșal și înconjurat de statul major.

Romako și-a încercat mâna și în zona mitologică executând lucrarea *Odiseu în fața lui Circe* (Fig. 3). Eroul, cu sabia în mână și casca strălucitoare pe cap, cere frumoasei vrăjitoare să redea chipul adevărat tovarășilor săi pe care-i transformase în capre. Dar atotputernica stăpână a insulei nu pare a fi impresionată de privirea dramatică a lui Odiseu și nici dornică a-i îndeplini solicitarea ci, mai degrabă, a flirta cu el, aruncându-i priviri languroase în vreme ce-și mângâia șiragul de perle de la gât. Decorul din jur pare unul de teatru în care sunt concentrate tot felul de plante exotice scăldate într-o lumină trandafirie, de ceas al apusului.

¹ Agnes Husslein-Arco (editor), *Anton Romako. Admiral Tegetthoff in the Naval Battle of Lissa*, Belvedere, Vienna, 2010.



Fig. 3. Odiseu în fața lui Circe, ulei pe pânză, 1884–1885, Leopold Museum, colecție particulară.



Fig. 4. Portretul Mathildei, fiica lui Romako, ulei pe pânză, nedatat, colecție particulară.



Fig. 5. Fetița cu iepure în brațe, ulei pe pânză, 1885, Landessammlungen Niederösterreich.

În portrete a creat compoziții total diferite de genul convențional al momentului. În 1883 a pictat chipul *Împărătesei Elisabeta* – celebra și îndrăgita Sissi – folosind tonuri întunecate de brun și umbra artă. Suverana ținea în mână un evantai strâns și alături avea un mătăhălos câine St. Bernard. Unele portrete, de femei sau de copii au o stranietate, un rictus sinistru, macabru chiar, ce prefigurau chiar suprealismul. Privirea fixă, penetrantă a ochilor albaștri și buzele întredeschise într-un zâmbet ce-i dezvălește dinții Isabellei Reisser sugerează un portret postum, de cadavru frumos machiat. Obrazul alb, marmorean, părul blond și bogatele șiraguri de perle ale Contesei Maria Magda Kuefstein, lucrate minuțios, contrastează cu eboșarea fondului și a rochiei, tratate din câteva tușe străvezii, ca și când totul ar fi din voal transparent și tremurător.

Chipurile infantile l-au preocupat foarte mult. *Băiatul de pescar italian*, cârând năvodul pe umerii plăpânzi ca pe o pelerină de paradă și un coș cu pești sifidii ca pe o comoară prețioasă, are o claie de păr negru în dezordine și o privire malefică, deloc copilărească. Multe dintre aceste mici ființe delicate au trăsături ce anunță o prematură îmbătrânire, producătoare de aprehensiune. *Portretul Mathildei, fiica lui Romako*, la vârsta de aproximativ trei ani, este marcat de o seriozitate și tristețe nepotrivită vârstei sale (Fig. 4). Ea ține în mână un toiag de pelerin, de care anină o scoică St. Jacques, simbol al celor porniți pe drumul Compostellei. În prim-plan are un buchetel de crini albi, semn al purității. Acest portret are o

încărcătură premonitoare pentru sfârșitul dramatic al acestei progeneruri care și-a luat viața. A executat și câteva portrete senine și jucăușe de copii precum *Fetița cu iepure în brațe* (Fig. 5) sau *Fetiță cu buchet de liliac*, unde gracilele ființe au priviri angelice, naive și duioase. Câteva dintre aceste pânze cu fete nevinovate au fost semnate în oglindă, Okamor, ca o marcă personală și o glumă a artistului.

O interesantă scenă de gen este *Domn și doamnă în salon (interior în stil Makart)* (Fig 6), unde un cuplu din elită, foarte elegant îmbrăcați în ținută de seară, se bucură de un mediu fastuos. Domnul, așezat pe un fotoliu comod, cu o frapieră la picioare, admiră în lumină, culoarea șampaniei din cupa ridicată pe când doamna își ridică, grațios, trena cu o mână, iar în cealaltă ținea o scrisoare. Între ei, pe o meschioară, este pregătită o gustare selectă, în care sunt sesizabile niște stridii. Stilul enunțat al camerei face referire la opulența picturilor dar și a atelierului și locuinței confratelui contemporan, Hans Makart, unul dintre cei mai celebri și apreciați plasticieni austrieci.



Fig. 6. Domn și doamnă în salon (interior în stil Makart), ulei pe lemn, 1887, Wien Museum Karlsplatz.

Alte picturi interesante și insolite prin unghiurile folosite, sunt cele inspirate de viața locuitorilor din munți. *Doi vânători de capre în munți* îi prezintă pe aceștia înaintând cu precauție pe un pisc stâncos, decupându-se pe cer. Tot o compoziție care produce emoție este *Fetiță traversând un torent de munte* (Fig. 7) unde micuța se află într-un echilibru foarte riscant pe o punte din două trunchiuri, pășind deasupra genunii cu valuri înspumate. *Culegătorul florii de colț* (Fig. 8) este surprins dintr-un unghi montant spre a accentua pericolul la care se expunea întinzându-se peste marginea stâncii pentru a prinde mănunchiul de flori, proptit foarte precar în vârful degetelor picioarelor desculțe. Aceste compoziții sunt deosebit de îndrăznețe și anunță marile înnoiri ale picturii în secolul următor.



Fig. 7. Fetiță traversând un torent de munte, ulei pe pânză, 1880–1882, Leopold Museum.



Fig. 8. Culegătorul florii de colț, ulei pe pânză, 1880–1882, Leopold Museum, colecție particulară.

Prin întreaga sa operă, prin tematică și tratare, Anton Romako a fost un artist atipic, de o deosebită originalitate, ce a marcat zorile artei moderne.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Les Impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870–1904*, Petit Palais, 18 iunie – 14 octombrie 2018

O abordare foarte originală a mișcării impresioniste, încă nelansată și nestatuată la ea acasă, a constituit-o expoziția organizată la Petit Palais în vara și toamna anului 2018. Expoziția fusese inițial deschisă la Tate Britain între 2 noiembrie 2017 și 7 mai 2018, având drept comisar pe Caroline Corbeau-Parsons, după care a fost itinerată la Paris.



Fig. 1. Claude Monet, Parlamentul Londrei, efect de soare în ceață, 1904, ulei pe pânză, Musée d'Orsay.

Războiul franco-prusian din 1870 a adus mare mizerie în Franța și în special în Parisul aflat sub asediul trupelor germane și apoi sub flamura roșie a Comunei ce a dezbinat țara și a instituit haosul. Piața pentru artă fiind anihilată de lipsuri materiale și de exilul sau dispariția clientelei cu sânge albastru după căderea Celui de-al Doilea Imperiu francez, artiștii și negustorii și-au căutat un refugiu peste Canalul Mânecii. Simțind pericolul, galeristul Paul Durand-Ruel s-a mutat printre primii la Londra spre a-și pune la adăpost familia și importanta colecție de tablouri. Își deschisese o galerie pe New Bond Street unde expunea și vindea opere ale artiștilor țării sale, peisagiștii din Barbizon având cea mai mare căutare printre englezi. În timpul Expoziției Universale din 1871, organizată în capitala britanică, când din Franța nu au putut fi trimise lucrări, el a putut amenaja un pavilion de artă franceză cu piesele importante ce le poseda.

Spectrul foamei se instalase peste Paris: după ce fuseseră consumați căței și pisicile familiei, s-a trecut la șobolani, care deveniseră o delicată. Animalele din menajerii au sfârșit și ele pe mesele restaurantelor cele mai selecte. Ruina a fost accentuată după proclamarea Comunei pe 28 martie 1871. Printre primii refugiați a fost unul dintre cei cu probleme politice, sculptorul Jules Dalou, care participase la această mișcare de stânga care destabilizase republica și fusese condamnat, în contumacie, la muncă silnică pe viață. A avut șansa să-l întâlnească pe pământ englez pe fostul său prieten și coleg, gravorul și pictorul Alphonse Legros, stabilit acolo încă din 1863, unde își crease o situație foarte prosperă. Pe lângă Dalou, Legros a ajutat pe mulți dintre concetățenii săi. Pe rând au sosit Jean-Léon Gérôme, Claude Monet, Camille Pissaro, Jean-Baptiste Carpeaux, Edouard Lanteri, Jacques-Joseph Tissot, Gustave Doré, Charles-François Daubigny – ultimii doi având deja o experiență britanică anterioară. Majoritatea nu stăpâneau limba engleză și s-au adaptat cu greu în noul mediu. Și-au găsit locuințe cam în aceeași zonă a metropolei, în Soho sau Leicester Square.

Monet a ajuns în toamna lui 1870, dar a avut dificultăți, nu i-a plăcut atmosfera englezească, a lucrat doar șase peisaje cu Tamisa și parcurile orașului. Tablourile i-au fost refuzate a fi expuse la Royal Academy of Art și nici nu a putut vinde nimic, fapt ce l-a demoralizat și a părăsit Anglia, petrecând vara lui 1871 în Olanda și apoi s-a reîntors în Franța. Avea să revină după mulți ani, în 1899 și 1901, aureolat de celebritatea binemeritată, și abia atunci s-a dedicat pictării Parlamentului, sub diverse lumini și la diferite ore ale zilei (Fig. 1).

Ajuns pe insulă în decembrie 1870, Pissaro și-a întâlnit mama și fratele împreună cu familia acestuia, stabiliți mai de mult acolo. A executat 17 peisaje la Upper Norwood, unde locuise o vreme. L-a interesat mai mult mediul natural decât cel urban. În doar două pânze apare, în depărtare, Crystal Palace, siluetă indecisă a mării săli din metal și sticlă ce revoluționase sistemul de construcție și care găzduise prima Expoziție Universală din 1851. Durand-Ruel i-a achiziționat două pânze dar nu le-a putut vinde mai departe. Fără bani și perspective, Pissaro s-a reîntors în patrie unde și-a găsit locuința jefuită de soldații prusaci.



Fig. 2. Jacques-Joseph-James Tissot, Șantierul naval din Portsmouth, c. 1877, ulei pe pânză, Tate Britain.

Cel stăpânit de o deplină admirație pentru civilizația britanică era Tissot care, din acest motiv, își schimbase, în 1859, prenumele în James. El avea să devină artistul de succes al protipendadei, prin operele în care o descrisese, cu eleganță, dar și oarecare decelabilă ironie. În 1873 a fost admis în Arts Club, s-a împrietenit cu James Whistler și cu John Everett Millais. Față de ceilalți colegi francezi pentru care Londra a fost doar o scurtă etapă în carieră, Tissot a zăbovit 11 ani, s-a îmbogățit, și-a luat o locuință somptuoasă într-o suburbie elegantă, St John's Wood și s-a îndrăgostit de o localnică. Moartea acesteia în urma ftiziei l-a determinat pe artist să se repatrieze. Tissot a fost pictorul răsfățat al saloanelor pe care le-a frecventat și unde își găsea modelele: doamne și domni în toalete șic, la serate muzicale, petreceri, ceaiuri în case luxoase sau picnicuri în parcurile de pe domeniile nobiliare, la spectacole de operă sau de circ, la baluri pe puntea unor nave de croazieră, unde uniforme roșii ale trupelor de uscat sau acelea bleumarin ale flotei punctau suita de rochii elegante, în culori trandafirii sau azurii, ale elitei feminine care cochetează cu militarii. „*Liniște!*” intitulat și *Concertul*, *Vacanțe*, *Galeria de pe HMS Calcutta (Portsmouth)*, *Șantierul naval din Portsmouth* (Fig. 2) sunt compoziții de societate, plăcute protipendadei ce era inclusă ca personaj principal în ele. În cel din urmă se văd, într-o ambarcațiune ușoară ce se strecoară printre navele din șantier, două drăguțe domnișoare, cu pleduri în carouri pe umeri, ce încadrează un chipeș sergent din trupele scoțiene (Highlanders) ce privește, galeș, spre una dintre companioane care îi întoarce, cu grație, atenția. O compoziție cu mare încărcătură sentimentală și mesaj politic în același timp este *Împărăteasa Eugenia și Prințul Imperial în parcul de la Camden House, Chislehurst* (Fig. 3), unde fosta suverană, în mijlocul unui peisaj dezolant, de toamnă, îmbrăcată în mare doliu după moartea lui Napoleon al III-lea, își ține, cu afecțiune, fiul de braț. Acesta poartă uniforma de artilerist în armata britanică. Grupul imperial pare izolat, părăsit, plasat excentric, spre stânga, având în preajmă un câțel negru iar la oarecare distanță, câteva personaje indistincte, ce se pierd printre crengile ruginii.



Fig. 3. Jacques-Joseph-James Tissot, *Împărăteasa Eugenia și Prințul Imperial în parcul de la Camden House, Chislehurst*, 1874–1875, ulei pe pânză, Muzeul Național al Palatului Compiègne.



Fig. 4. Jules Dalou, George Howard, 1877, teracotă, Colecția Castelului Howard.

Gustave Doré mai vizitase Londra în 1869, se familiarizase cu atmosfera, cu discrepanțele dintre cartierele bogate și cele foarte sărace din East End, luase schițe pe care le-a îmbogățit în 1871 și, un an mai târziu, a publicat o mapă cu 180 de gravuri, intitulată *London: A Pilgrimage* în care și-a adunat impresiile grafice susținute de textul amicului său, gazetarul William Blanchard Jarrold. În 1875 avea să editeze această lucrare și pentru publicul francez.

Sculptorii au avut ceva mai mult succes decât pictorii. Dalou, susținut de prietenul Legros, a dat lecții de modelaj și s-a impus cu sculpturile sale, portrete sau compoziții de gen, pe gustul publicului local. Deși a stat 9 ani în Anglia, până s-a putut întoarce în Franța după acordarea unei amnistii generale, nu a putut deprinde limba engleză. Lecțiile sale erau eminamente practice, fără explicații verbale: se apuca să demonstreze în fața elevilor cum trebuie modelat un portret după natură pe care îl termina într-o ședință de câteva ore. După o totală muțenie în timpul lucrului, în final sculptorul declama, victorios dar sintetic, atât cât îi permitea bagajul său limitat de cunoștințe ale limbii: „You do so!” (Faceți așa!) Metoda sa a cucerit elevii și a impus stilul „à la française” în mediul englez. Lucrările lui Dalou au fost primite, cu mult entuziasm, la manifestările anuale de la Royal Academy: în 1873 a expus *Țărancă franceză alăptând* care a fost apreciată ca o Madonă modernă. Sculptorul percepușe foarte bine propensiunea amatorilor britanici pentru scenele de gen cu încărcătură sentimentală și morală în același timp. A executat multe portrete, la comandă. George Howard, membru al Parlamentului provenind din aristocrația rurală, l-a primit la castelul său unde i-a făcut portretul, foarte reușit (Fig. 4).

Carpeaux, maestrul lui Dalou, nu s-a putut impune la fel de bine. Lucările executate în timpul celor 10 luni de ședere, *Flora* și *Daphnis și Chloe* nu au produs senzația ce ar fi meritat-o. Inspirația din mitologie nu era pe gustul insularilor. Tot în acest interval se pare că sculptorul a modelat bustul împăratului Napoleon al III-lea, fostul său patron, pe care până atunci nu-l mai reprezentase și avea să-l finiseze mai târziu, după întoarcerea sa la Paris (Fig. 5). Nu este chipul suveranului glorios ci acela al unui învins, al unui om copleșit de griji și de întrebări.

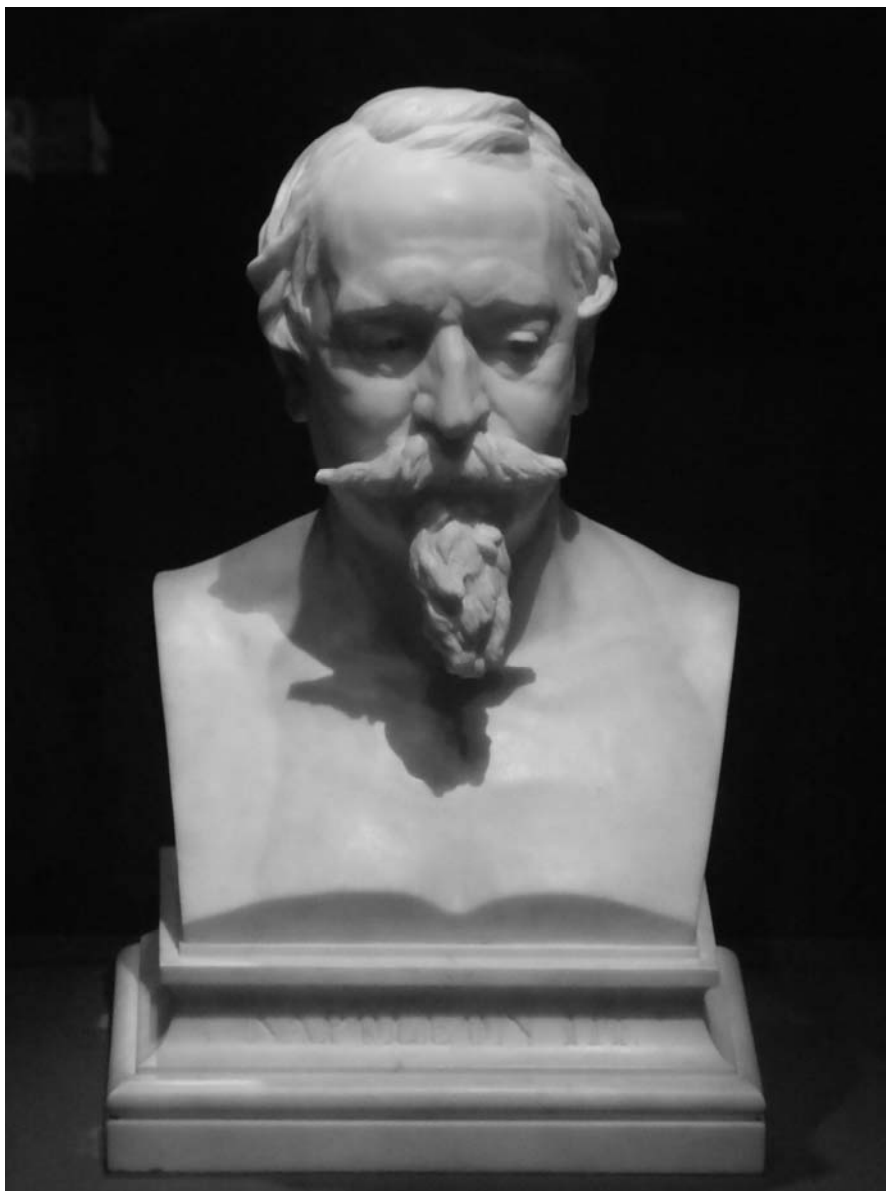


Fig. 5. Jean-Baptiste Carpeaux, Napoleon al III-lea, 1874, marmură, Victoria and Albert Museum.

Monet nu s-a simțit bine în timpul exilului din 1870. Avea să descopere Londra mult mai târziu, lumina sa difuză prin ceața dimineții, abia în 1899, când a revenit și a realizat celebrele sale lucrări cu Parlamentul și Tamisa. În expoziție figurau cinci pânze cu Parlamentul, așezate una lângă alta, care proveneau de la diverse muzee – Orsay, Le Havre, Brooklyn, Art Institute of Chicago și Metropolitan – ce ofereau ocazia unei potrivite analize comparative.

Într-un spațiu de trecere, pe un întreg perete transformat în ecran, se derula o animație inspirată de una dintre pânzele timpurii ale lui Monet, *Marină, efect de noapte*, care oferea o plăcută tranziție spre pânzele sale atât de celebre de mai târziu. Intitulată *Traversați Canalul Mânecii împreună cu Claude Monet* (Fig. 6), vizitatorul – plasat aparent în spatele balustradei punții unui vas pe care se afla – era purtat, prin efecte

sinestezice, pe o mare învolburată, cu întunericul brăzdat de raza unui far depărtat și pescărușii ce zburau pe deasupra navelor în luptă cu valurile.



Fig. 6. Traversați Canalul Mânecii împreună cu Claude Monet, animație.

Poate a părut ciudată prezența pe simeză a imaginilor din Londra semnate de pictorul fov André Derain, dar acesta admirase fără rezervă operele lui Monet și, în 1906, fusese subvenționat de negustorul de artă Ambroise Vollard pentru a picta în orașul de pe Tamisa. Derain a ales aproape aceleași colțuri ale orașului pe care le pictase și ilustrul său înaintaș, în acest fel omagiindu-l după cuviință.

Expoziția *Impresioniștii la Londra. Artiști francezi în exil 1870–1904* de la Petit Palais a prezentat un aspect mai puțin cunoscut al carierei acestor artiști, cu greu acceptați și impuși în propria patrie, care totuși au revoluționat arta finelui de secol XIX și au marcat pentru lungă vreme și în mod definitiv mișcarea artistică a veacului următor.

Adrian-Silvan Ionescu

Amprente contemporane în spațiu milenar: Simpozionul de ceramică monumentală „Costel Badea”, Constanța 2018

Lutul milenar al Dobrogei, din care s-au zămislit capodoperele neolitice ale culturii Hamangia – cum sunt celebrul „Gânditor” și perechea sa, „Femeie șezând” – sau ale culturii Gumelnița – precum acele vase cu funcții ritualice –, a constituit, asemenea luminii speciale a Coastei de Argint pentru pictorii interbelici ai Școlii de la Balcic, un miraj care a alimentat imaginația unei pleiade de ceramiști și sculptori. După ce civilizațiile care s-au succedat apoi pe acest teritoriu – greacă, romană, bizantină, otomană – au lăsat toate în pământ urme stratificate, între care numeroase artefacte de ceramică (amfore, opaițe, figurine antropomorfe

sau zoomorfe etc.), acestea, descoperite de arheologi începând din epoca modernă, au devenit surse de inspirație pentru mulți artiști contemporani.

În 1971 se deschidea prima tabără de ceramică de la Medgidia, inițiată de Patriciu Mateescu. Următoarele ediții au fost coordonate de Costel Badea și au continuat până în 1977. Taberele de la Medgidia au condus la crearea a cca 80 de lucrări de ceramică monumentală, care au fost donate de artiști orașului, pentru a decora artistic diverse spații publice – parcuri, piațete sau faleza Canalului. Din păcate, azi se mai păstrează doar aproximativ o zecime dintre acestea, majoritatea fiind distruse odată cu reluarea lucrărilor de construcție a Canalului Dunăre-Marea Neagră la sfârșitul anilor '70 / începutul anilor '80. Taberele de la Medgidia au avut meritul de a schimba statutul ceramicii românești: dacă până atunci ceramica era privită ca un mediu de expresie – fie și cu valențe artistice – apt mai ales pentru obiecte mici, utilitare, din zona funcționalului sau cel mult destinate îmbodobirii interioarelor, prin artiștii sus-menționați, colegii și discipolii lor, ceramica a virat fundamental spre monumental, spre dimensiuni care o apropiu de sculptura de for public. Ceramica a transgresat astfel două granițe: de la dimensiunile mici la scara monumentală, pe de o parte; de la spațiul interior / privat la cel exterior / public, pe de altă parte. După mai bine de 40 de ani, fenomenul taberelor de la Medgidia rămâne ca manifestarea culturală profesionistă cea mai semnificativă pentru ceramica monumentală românească.

Mai aproape în timp, au avut loc mai multe demersuri menite a readuce în prim-plan ceramica dobrogeană: Simpozionul internațional de ceramică „Hamangia” (inițiat de Ghe. Fărcașiu, la Constanța, cu zece ediții: 1993–2002) sau Salonul național de ceramică „Costel Badea” (coordonat de ceramistul Eusebiu Spînu, critic Alice Dinculescu, cu prima ediție în 2010, la Constanța).

Totodată, simpozionul, organizat de Asociația UMA ED România, cu sprijinul AFCN, este cel mai nou dintr-o serie de evenimente culturale exploratorii, pe care asociația le-a dedicat constant creației ceramice românești, în ultimii ani: 2015 – Tabăra de creație „Maraton Raku” (experiment de ardere, ceramică raku, instalație); 2016–2017 – „SinCronic” – practici colaborative în arta contemporană: ceramică sculpturală, instalație, multimedia (curator Igor Mocanu; expoziție deschisă la Constanța, apoi itinerată la Deva, București și Cluj-Napoca); 2017 – „Biotop Art Bucharest” – experiment colaborativ: ceramică, sculptură, știință, biodiversitate (crearea de obiecte de artă-habitat pentru Parcul Natural Văcărești).

Simpozionul de ceramică monumentală „Costel Badea”, desfășurat la Constanța în perioada iulie–septembrie 2018, se înscrie astfel în continuarea acestui istoric și aduce tribut memoriei maestrului căruia îi împrumută numele, constituindu-se într-o nouă tentativă de revitalizare a semnificației culturale a Dobrogei – un spațiu care și-a definit de-a lungul timpului un specific artistic unic.

Cinci artiști vizuali: ceramiștii Gheorghe Fărcașiu – un discipol direct al lui Costel Badea –, Florentin Sîrbu (ambii din Constanța) și Oana Florică (din București), sculptorul Vasile Filip (din Constanța) și artistul sticlărilor Iliya Yankov (din Varna, Bulgaria) sunt autorii a patru lucrări de ceramică monumentală, create în cadrul Simpozionului, în hala de producție a fabricii SC Keramikon SRL, unde au avut loc atât procesul de modelaj, cât și cele de finisare, colorare (cu oxizi metalici, angobe) și ardere a lucrărilor într-un mare cuptor pe gaz (la o temperatură de 1100–1160 grade, pentru a obține nuanțele finale dorite de artiști, dar și duritatea necesară operelor expuse în aer liber și menite a rezista la intemperii).

Lucrările au fost apoi amplasate în spațiul public, într-o zonă de mare vizibilitate din centrul orașului: pe faleza „Esplanada” (între așa-zisul „bloc-creion” și biserica greacă „Metamorphosis”), în imediata vecinătate a vestigiilor Porții de Nord din zidul de apărare al vechii cetăți Tomis (intersecția străzilor Mircea cel Bătrân și Dragoș-Vodă). Inserate în țesutul urban, cele patru lucrări de ceramică monumentală dialoghează vizual cu arhitectura, vegetația și albastrul mării din vecinătate, devenind un nou nucleu de atracție culturală pentru localnici, dar și pentru turiștii estivali.

„Însemne arheologice” este un ansamblu monumental compus dintr-un personaj (cu dominantă verticală), creat de artistul ceramist **Gheorghe Fărcașiu**, și un zid de cărămidă (desfășurat preponderent pe orizontală), „construit” în situ de artistul sticlărilor **Iliya Yankov**. Ambele componente ale lucrării fac trimitere, direct sau indirect, la antica cetate Histria, întemeiată de coloniștii greci din Milet la Pontul Euxin, în secolul VII î.Hr.: personajul este inspirat de așa-zisa statuie-menhir antropomorfă, descoperită într-un tumul din localitatea Baia (fostă Hamangia), jud. Tulcea, datând de la începutul mileniului III î.Hr. și aflată azi în Muzeul Arheologic Histria, iar zidul amintește de edificiile distruse ale cetății. Executat din gresie șamotată, în tehnica modelajului liber, personajul evocă, într-adevăr, prin silueta robustă și înaltă de peste 2 m, acele blocuri de piatră brută, sumar cioplită, înfipite vertical în pământ, numite „menhire” și care constituiau monumentele megalitice. Volumele sunt puternic stilizate, iar detaliile anatomice, reduse la esențial: ochii,

nasul, gura – redate prin ușoare incizii; brațele (cel stâng semi-flexat din cot) sunt puțin reliefate, sugerând mai degrabă un basorelief decât un ronde-bosse, și fac corp comun cu trunchiul masiv, accentuându-i prezența impozantă, monumentală, de tip monolitic. Între idol păgân și stihie primordială, degajând o mare forță telurică, personajul lui Fărcașiu poate fi văzut și ca un ultim, dar vajnic aparător al cetății, al trecutului mitic. Silueta umanoidă se proiectează pe zidul lui Yankov, ridicat din cărămizi rebutate (provenite de la o fabrică locală, din Cobadin). Pe de o parte, geometria rectangulară a cărămizilor, ca și a zidului pe care acestea îl formează, contrastează cu formele antropomorfe curbe (arcul umerilor, chipul ovoidal). Pe de altă parte, această geometrie se regăsește în anumite „accesorii” ale unui potențial „veșmânt sacerdotal” al personajului, reliefate la nivelul toracelui (un fel de „pieptar” stilizat, rezumat la două dreptunghiuri), bazinului (o „centură” cu angularități) și în partea inferioară (două „triunghiuri” oblice în dreptul picioarelor). Culoarea roșu-brun a personajului, rezultată în urma arderii controlate în cuptor, este potențată de accentele mai puternice de roșu și orange ale cărămizilor. Viziunea fragmentară a zidului evocă ruinele unei cetăți antice (ce poate fi, în egală măsură, Tomis, Callatis sau Histria) și, totodată, sugerează ideea că zidul ar putea fi extins, invitând privitorul să imagineze vizual posibila sa continuare. Ansamblul monumental pare să exprime un adevăr profund uman: omul – în ipostaza de ctitor al cetății, dar și ca distrugător al ei, investit totodată cu o vitală putere a reconstrucției.

„*Așteptare*”, de sculptorul **Vasile Filip**, este un simbol concentrat al ideii propuse de titlul lucrării. O femeie amintind stilistic de seria micilor figurine preistorice numite generic „Venus” (inclusiv din culturile Hamangia și Gumelnița), cu bazinul supradimensionat, ca atribut al fertilității, și cu capul mult micșorat, accentuând perspectiva monumentală, este concepută de artist aproape în mărime naturală. Femeia este așezată pe o prismă a cărei geometrie formează la un moment dat un unghi, ce reia în ecou forma genunchilor îndoiți, sugerând frângerea. Prisma nu este un simplu soclu, ci parte integrantă a operei, iar textura suprafeței sale trimite la stratificarea geologică, la memoria epocilor anterioare, dar și la motivul stilizat al valurilor, datorită desenului cu linii unduitoare. O atitudine aproape hieratică – asemenea celei din statuara Egiptului Antic – pare să surprindă momentul de gestație a așteptării, a dorului etern sau îndelung, ca stare nedefinită a spiritului. Introvertit, introspectiv și contemplativ, personajul feminin transmite interiorizarea gândului și a emoției și nu lăsa loc manifestărilor exterioare. Așteptarea se consumă ca ardere internă, fără drame și gestică emfatică, asemenea unui strigăt mut. În chip firesc, problematica timpului este înglobată în ecuația plastică: ireversibilitatea, dar și modul în care „natura umană gestionează emoțional timpul, trecerea timpului percepută ca sedimentare a gândurilor, emoțiilor, trăirilor”, după cum declara artistul. O poetică a visării, la malul Mării Negre sau pe alte meridiane, capătă astfel accente de universalitate. Gambele alungite în manieră Giacometti și lipite una de alta evocă o coadă de sirenă. Această „Lorelei” (nume simbolic al mai multor personaje feminine din creația sculpturală și grafică a artistului) – naiadă care, potrivit legendei, vrăjește cu farmecul vocii ei călătorii mărilor și oceanelor, pentru ca, în cele din urmă, să-i distrugă – apare astfel și ca întrupare a eternului feminin, a arhetipului „femeii fatale”, așa cum a fost redefinit în sec. al XIX-lea, sau a binomului Eros și Thanatos.

„*Aspirație*” – lucrarea ceramistei **Oana Florică** – pare să răspundă / corespundă definiției frumosului pe care suprarealiștii, în frunte cu André Breton, obișnuiau să o dea prin joc, pornind de la celebra frază a contelui de Lautréamont (Isidore Ducasse), din „Les Chants de Maldoror” (1869): „Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie” („Frumos ca întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele”). Astfel, se privilegia pe atunci o estetică a surprizei, a hazardului (controlat), a asociațiilor insolite sau bizare. În acest sens, „Aspirație” propune o compoziție spațială hibridă, rezultată în mod deliberat din coabitarea expresivă a formelor industriale cu cele organice / antropomorfe: registrul feminin – baza lată, asemenea bazinului unei femei – și registrul masculin – verticala cu conotații falice –, întrepătrunse conform conceptului filosofiei orientale Yin-Yang. Trecerea dintre cele două registre (feminin-masculin) este marcată, la nivel median, printr-o zonă puternic volumată, în formă de torsadă („frânghie răsucită”), motiv frecvent utilizat în decorul arhitectural, dar și în arta ceramicii sau a textilelor. În lucrarea de față, motivul poate conota și spirala ADN (acid dezoxiribonucleic) din structura cromozomilor, ca substrat molecular al eredității și amprentă genetică ce conferă unicitatea individului. O arhitectonică a construcției pe verticală – sugerând „aspirația” spre înalt – este marcată de volumele geometrizeate ale unui „aspirator”, ca obiect cu design utilitar, „însuflețit” prin „contaminarea” cu formele organice. Menit a-și exercita funcția pe orizontala unei podele imaginare, „aspiratorul” se dovedește a fi, de fapt, nefuncțional („aspiră” în sus). Artista glosează cu inteligență și ironie post-modernă asupra limitelor și cutumelor, dar și asupra capacității umane de a le depăși, invitând privitorul să reflecteze la relația omului cu zbuciumul unei lumi tot mai puternic mecanizate/electronizate.



"Însemne arheologice" - Gheorghe Fărcașiu & Iliya Yankov



"Așteptare" - Vasile Filip



"Aspirație" - Oana Florică



"Geneză" - Florentin Sîrbu



©umaed.ro 2018 foto Marian Adochitei

„*Geneză*”, de ceramistul **Florentin Sîrbu**, își trage esența din amforele epocilor greacă și romană, abundant descoperite pe teritoriul Dobrogei (și dintre care multe se găsesc azi în aer liber, în Parcul Arheologic Constanța, sau sunt adăpostite în sălile Muzeului de Istorie Națională și Arheologie al orașului). Totodată, lucrarea trimite la un imens cuptor de ardere a obiectelor ceramice, aducând un omagiu implicit „artelor focului”. Titlul cu rezonanțe biblice se referă însă mai puțin la „Cartea Facerii” vetero-testamentară și mai degrabă la actul demiurgic al creației unui artist universal și atemporal. Volumul masiv pornește de la o bază solidă, stabilă, rotunjită (cu un diametru de cca 80 cm), pentru ca, pe măsură ce se înalță, să se îngusteze, dând naștere unui gât alungit și curbat în mod expres, pentru a imprima o anumită fluiditate și un traseu dinamic în compoziția tridimensională. În jumătatea inferioară, pe o anumită parte, apare o zonă arcuită concavă, ce reia, prin procedeul „mise-en-abyme”, forma de ansamblu. Zona concavă are o culoare mai deschisă, cu reflexe de bronz auriu, asemenea vetrei de cuptor incandescente, ce contrastează cu roșul-brun închis din jur, obținut prin folosirea angobei. Concavitatea induce ideea obiectului spart sau ciobit, păstrat fragmentar, ca referință la modul în care se prezintă adesea artefactele ceramice găsite de arheologi. Totodată, această zonă prezintă o textură diferită, modelată cu minuțiozitate și care sugerează atât stratificarea geologică, cât și pe cea a memoriei. Acestei suprafețe îi corespunde, diametral opus, o altă zonă cu textură similară, dar mai restrânsă și păstrată în convexitatea volumului general. Pornind de la vechile amfore – ca vase de păstrare a uleiurilor și a vinurilor – artistul transformă obiectul utilitar (antic) într-unul artistic (contemporan), înlocuind principiul funcționalității formei cu cel pur estetic, al bucuriei de a privi.

Deși fiecare operă poartă amprenta creatorului – la propriu și la figurat –, cele patru lucrări împărtășesc – atât prin morfologia imaginii tridimensionale, cât și prin titlurile sugestive – inspirația comună din patrimoniul ceramicii milenare a Dobrogei, adăugându-se ele însele acestui patrimoniu, revizitat cu sensibilitatea artistului contemporan.

Eduard Andrei

Conferința Alan Griffiths, *Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities*, Biblioteca Academiei Române, Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”, 23 octombrie 2018

La sfârșitul lunii octombrie, la invitația Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, pasionatul cercetător al istoriei fotografiei, Alan Griffiths, a susținut conferința *Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities*. Alan Griffiths a prezentat auditoriului proiectul ambițios la care lucrează de peste 16 ani: enciclopedia online de istorie a fotografiei, *Luminous-Lint*¹. Alan Griffiths nu este un simplu pasionat al fotografiei, ci un cercetător cu pregătire în domeniul arheologiei², fapt ce transpare în modul în care a construit web-site-ul *Luminous-Lint* și în abordarea pe care o are față de cercetarea științifică a fotografiei, nu numai ca formă de expresie artistică, ci și ca progres tehnologic, produs comercial și manifestare a istoriei culturale și sociale.

Alan Griffiths și-a început conferința cu descrierea succintă a interfeței platformei on line pe care o administrează, după care a vorbit despre complexitatea metodologică presupusă de alcătuirea unei istorii a fotografiei, arătând cum poate *Luminous-Lint* să faciliteze accesul la documente iconografice și, astfel, să ușureze munca cercetătorului. *Luminous-Lint* este o bibliotecă digitală care reunește un adevărat tezaur documentar de peste 85 200 de fotografii, adunate din 3 271 colecții private și instituționale (precum Metropolitan Museum of Art din New York și Victoria and Albert Museum din Londra), organizate în 1 031 de serii tematice. În plus, pe site pot fi consultate scurte biografii ale celor 8 608 de artiști fotografi, ale căror opere alcătuiesc baza de imagini. Datorită categoriilor în care sunt încadrate zecile de mii de fotografii stocate pe site, căutările se pot rafina pe criterii cronologice, geografice, tematice, tehnice, stilistice sau în funcție de autor, rezultatele constituind puncte de pornire pentru cercetări iconografice și istoriografice, desfășurate pe mai multe niveluri. Simpla accesare a unei fotografii generează o serie vizuală de imagini relaționate, modalitate prin care cercetătorul are ocazia să descopere imagini care nu îi erau cunoscute anterior, ajutând astfel la alcătuirea diferitelor micro sau macro istorii ale fotografiei. Aceste serii vizuale aduc și un alt beneficiu important, și anume, stabilirea de conexiuni tematice, stilistice, geografice, etc., între miile de colecții prezente pe *Luminous-Lint*, care în lipsa unui astfel de instrument digital ar fi mult mai dificil de identificat.



Fig. 1. Alan Griffiths conferențiind, foto Sorin Chițu.

¹ Platforma *Luminous-Lint*: <<http://www.luminous-lint.com/app/home/>> accesat în 25.10.2018

² Alan Griffiths și-a început cariera ca arheolog specializat în preistoria Sardiniei, după care a lucrat în consultanță IT și cercetare academică. A predat cursuri de multimedia la Universitatea Sheffield din Marea Britanie, a fost lector la Universitatea din Pittsburgh și profesor invitat la Universitatea din Massachusetts; în plus, a susținut numeroase conferințe.



Fig. 2. Alan Griffiths, foto Sorin Chițu.

Luminous-Lint nu ușurează doar munca cercetătorilor, ci și pe cea a curatorilor, care prin intermediul acestei baze documentare pot concepe și ordona cu multă eficiență o expoziție de fotografie, fiindu-le puse la dispoziție pe web-site toate detaliile tehnice și de proveniență, dar și o schiță de contextualizare istorică pentru fiecare fotografie în parte. De asemenea, aducerea la un loc a atât de multor documente iconografice și posibilitatea ordonării lor în funcție de criteriul dorit, poate pune într-o nouă lumină domenii de cercetare considerate ca fiind deja epuizate, prin scoaterea la iveală a unor materiale inedite sau neglijate din punct de vedere curatorial sau istoriografic.

Titlul conferinței, *Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory*, a fost excelent reflectat pe parcursul expunerii, Griffiths folosind metafora „țesutului” diferitelor fire ale cercetării, pentru urzirea unei istorii cât mai cuprinzătoare a fotografiei. Una din cele mai valoroase contribuții aduse de Alan Griffiths, prin intermediul site-ului său aflat într-o continuă dezvoltare, este punerea în evidență a principalelor narațiuni ale istoriei fotografiei și, în același timp, identificarea golurilor din această mare țesătură, goluri care așteaptă să fie umplute de noi cercetări.

După expunere a urmat o sesiune de întrebări și răspunsuri, care l-au stimulat pe conferențiar să aducă completări și lămuriri esențiale materialului prezentat. Apoi a fost invitat să viziteze Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, unde i-au fost arătate câteva dintre comorile colecției: calotipiile lui Constantin Sturza-Șcheianu, clișee pe sticlă și fotografii de Carol Popp de Szathmari, imagini din București și tipuri din popor de Ludwig Angerer, fotografii din Războiul de Independență și poze din târgurile de pe străzile comerciale ale Capitalei interbelice datorate lui Nicolae Ionescu. Alan Griffiths a fost entuziasmat de cele văzute și a prelungit șederea mult peste programul stabilit, savurând și comentând cu pertinentță fiecare cadru.



Fig. 3. Alan Griffiths admirând fotografiile lui Nicolae Ionescu arătate de Dragoș Andriana la Cabinetul de Stampe în prezența drd. Adriana Dumitran, foto A.S.I.



Fig. 4. Alan Griffiths la Muzeul Național Peș, foto A.S.I.

A doua zi i-a fost oferită o excursie de studii la Ploiești și Sinaia unde au fost vizitate Muzeul Ceasurilor, Muzeul Casei de Târgoveț Hagi Prodan și Muzeul Național Peș, unde a beneficiat de competentul ghidaj în limba engleză al Macrina Oproiu, muzeograf șef.

Ioana Apostol

Conferința *România și evenimentele istorice din perioada 1914–1920. Desăvârșirea Marii Uniri și Întregirea României*, Ateneul Român, 18 septembrie 2018

În ziua de 18 septembrie la Ateneul Român s-a desfășurat conferința internațională *România și evenimentele istorice din perioada 1914–1920. Desăvârșirea Marii Uniri și Întregirea României* sub înaltul patronaj al Președintelui României. Coordonatorul sesiunii care a reunit istorici de înaltă ținută academică a fost acad. Victor Voicu, vicepreședinte al Academiei Române și președintele Secției de științe medicale. Coordonatorul a deschis sesiunea de comunicări anunțând că evenimentul a fost organizat ca un omagiu pentru cei care au desăvârșit Unirea.

A urmat mesajul Președintelui României care a subliniat importanța cunoașterii științifice în domeniul istoriei, necesitatea cunoașterii factorilor și a modului în care s-a realizat Marea Unire. Președintele a mai amintit semnificațiile moștenirii Centenarului și faptul că serbarea evenimentului trebuie să fie un factor de coeziune pentru români. Un scurt recital de vioară susținut de Alexandru Tomescu a încheiat prima secțiune a conferinței.

A doua parte a conferinței a debutat cu expunerea președintelui Academiei Române, Ioan-Aurel Pop, *Cum s-a făurit România modernă: treptele edificiului național*. Președintele Academiei a subliniat rolul comemorărilor și celebrărilor pentru comunitate și a precizat că sesiunea de comunicări, pe lângă dimensiunea intrinsecă de cunoaștere, este o comemorare a milioanele de morți căzuți pe câmpul de luptă. Președintele Academiei a făcut un excurs istoric ce a pornit de la etnogeneză și s-a încheiat odată cu formarea României Mari, al cărui fir roșu a fost ideea națională.

Prof. Michael Metzeltin (Universitatea din Viena, Academia de Științe din Austria) a urmărit în comunicarea *De ce a fost posibilă constituirea României? Devenirea României ca stat național* ideea formării statului național și demersurile culturale și politice destinate să contribuie la construirea identității naționale.



Fig. 1. Deschiderea conferinței de către acad. Victor Voicu, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.

Prof. Jean-Paul Bled (Universitatea Sorbona) și-a centrat expunerea, *Le Journal de guerre du capitaine Marcel Fontaine*, asupra figurii căpitanului Marcel Fontaine și a jurnalului de război redactat de acesta. De formație profesor, Marcel Fontaine a sosit în 1916 în România, ca membru al Misiunii Berthelot. Tânărul căpitan avea să-și lege destinul de noua patrie vreme de câteva decenii, alegând să se întoarcă după încetarea războiului în România, ca profesor de franceză. Jurnalul documentează perioada 1916–1918

surprinzând cu distanțare și profesionalism relațiile interumane dintre militari, mișcările de front și viața cotidiană din teritoriile afectate de război.



Fig. 2. Conferențieri și participanți la manifestare, de la stg. la dreapta Florian Kühner-Wielach, Josef Wolf, Francesco Guida, Hans-Christian Maner, Michael Metzeltin, Victor Voicu, Jean-Paul Bled, Sergiu Nistor, Marius Oprea, Dennis Deletant, Paul E. Michelson, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 3. Prof. Dennis Deletant, Georgetown University, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 4. Prof. Paul E. Michelson, Huntington University, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 5. Public participant la conferință, Sala Ateneului Român, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.

Prof. Francesco Guida (Universitatea Roma Tre) a prezentat comunicarea *Primul Război Mondial și o filieră istoriografică italo-română*, în care, după un excurs istoriografic pe marginea relațiilor româno-

italiene, a evocat câteva gesturi de colaborare născute în contextul Primului Război Mondial, de la activitatea publicistică, la participarea unor corpuri de voluntari români în Italia.

Prof. Hans-Christian Maner (Universitatea „Johannes Gutenberg” Mainz) a analizat în comunicarea *Primul Război Mondial în Ardeal și în România prin lentila unor militari și istorici din mediul german* narațiunea contemporanilor germani despre războiul din România, operând o pertinentă analiză critică a câtorva tipuri de surse: literatură, presă și scrisori de pe front, dublată de o riguroasă contextualizare. Concluzia autorului a fost că nu există o descriere obiectivă sau naivă și că scrierile reflectă interese individuale, politice sau economice ale autorilor, interese care, am completa noi, s-au confundat în destule cazuri cu cele ale Germaniei.

Prof. Dennis Deletant (Georgetown University), *Romania: Creating the Nation-State, 1918 and Beyond* a realizat o analitică prezentare în care a interogat limitele principiului autodeterminării, noul context statal care a îndeplinit o serie de așteptări, dar în aceeași măsură a generat și aspirații conflictuale. De asemenea, autorul a sintetizat principiile politicii românești interbelice: colaborare și alianțe cu statele nou- create, continuarea relațiilor cu Franța și participarea în Liga națiunilor percepută ca un garant al integrității teritoriale.

Prof. Paul E. Michelson (Huntington University) a realizat în comunicarea *Greater Romania and the Post-World War New Normal*, o radiografie a societății românești de după Unire. Autorul a trecut în revistă curente de gândire, modele de dezvoltare economică și politicile statului român de după Unire, a conturat imaginea unei țări nepregătite pentru situația de după război, dominată de o economie agrară puțin eficientă, cu o populație majoritar rurală.

Prof. Josef Wolf (Institutul pentru Istoria și Geografia Regională a Șvabilor Dunăreni, Tübingen) a urmărit prin comunicarea *Loialități în schimbare. Remodelarea identitară a minorității germane din România după Primul Război Mondial, 1918–1922* remodelarea identitară a minorității germane și modul în care administrația românească a facilitat și sprijinit procesul de regermanizare în anii imediat următori Marii Uniri.

Sesiunea de comunicări a fost încheiată într-o notă personală de Dr. Florian Kühner-Wielach de la Institutul pentru Cultura și Istoria Germană din Sud-Estul Europei, München. Intitulându-și comunicarea *Viziunea de la Alba Iulia și realitatea interbelică. O perspectivă (trans)regională* autorul a oferit o reflecție pe marginea situației contemporane din România și Europa și a identificat câteva probleme din societatea contemporană a căror sorginte o plasează în lumea interbelică.

Conferința a arătat că aniversarea Centenarului poate fi un prilej de reflecție și de exercițiu istoric matur. Ea a venit ca o contrapondere la festivismul ieftin și la discursurile de un patriotism sonor și declamativ ale celor care, din diverse motive, au acaparat subiectul Centenarului. În realitate, pe fondul acestui festivism Marea Unire riscă să treacă neobservată, deși evenimentul ar trebui să fie înțeles în primul rând ca un prilej de a cunoaște mai bine o perioadă din istoria României, încărcată emoțional, dominată de proiecte ambițioase, de optimism și speranțe. Centenarul trebuie să prilejuiască exerciții istorice sincere, analize intelectuale și științifice riguroase, asumări mature, să trateze subiecte încă insuficient explorate ce țin de societatea românească în toată diversitatea ei socială, etnică sau culturală.

Ramona Caramelea

Conferința 11 Iunie 1848. Ziua victoriei Revoluției Române pașoptiste. Academia Română, 12 iunie 2018

Pe data de 12 iunie la Academia Română s-a desfășurat sesiunea omagială *11 Iunie 1848. Ziua victoriei Revoluției Române pașoptiste*. Evenimentul s-a desfășurat în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române și a reunit membri ai Academiei Române, istorici și istorici de artă.

Președintele Academiei Române, academician Ioan-Aurel Pop, a deschis sesiunea de comunicări amintind importanța acestui moment istoric și subliniind rolul excepțional pe care l-a jucat Transilvania în cadrul evenimentelor de la 1848. Academicianul a amintit contribuția pe care lucrarea *Supplex Libellus Valachorum* a istoricului David Prodan a adus-o la cunoașterea Secolului Luminilor. Evocând revoluția din Transilvania, academicianul a punctat rolul celor trei adunări de la Blaj, insistând în mod special asupra celei de a treia, precum și asupra rolului lui Avram Iancu care „a reușit să creeze un nucleu de țară românească în Munți Apuseni”.



Fig. 1. De la stânga la dreapta acad. Ioan-Aurel Pop, acad. Dorina Rusu, dr. Adrian-Silvan Ionescu, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 2. De la stânga la dreapta acad. Dorina Rusu, acad. Dan Berindei, acad. Ioan-Aurel Pop, dr. Adrian-Silvan Ionescu, dr. Adrian Niculescu credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.

Academicianul Dan Berindei, Președintele de onoare al Secției de științe istorice și arheologice, a făcut o expunere asupra revoluției de la 1848 din Țările Române, din perspectiva unui fenomen european, punctând sincronizarea la „problematica continentală”. În expunerea sa a prezentat rolul „tinerilor bonjuriști” în coagularea evenimentelor, a discutat noțiunea de „frățietate” ca variantă a ideii de fraternitate, a insistat asupra transferului ideilor de sorginte occidentală și asupra interferenței dintre programele politice românești și cele străine. Academicianul a trecut în revistă acțiunile anterioare anului 1848 care au pregătit contextul intervenției revoluționarilor, desfășurarea evenimentelor și atitudinea domnitorului Gheorghe Bibescu. Comunicarea a mai conturat și contribuția câtorva personalități care și-au legat numele de evenimente, între care s-au numărat C. A. Rosetii, frații Brătieni, frații Golești, Ion Ghica, etc. Academicianul a reliefat importanța acestui eveniment care a orientat traseul viitor al Principatelor așezându-le pe harta europeană.

Dr. Dorina N. Rusu, membru corespondent al Academiei Române, a realizat o prezentare exhaustivă a programelor Revoluției de la 1848. Ca și în cazurile expunerilor anterioare, s-a specificat că fenomenul revoluționar românesc trebuie integrat în contextul general european, autoarea identificând o serie de elemente comune între proiectele românești și cele europene (desființarea rangurilor și a privilegiilor), egalitatea, înființarea instituțiilor, drepturi și libertăți publice, siguranța persoanelor. Autoarea a expus prevederile din programele de revendicări sau propuneri redactate în timpul evenimentelor punctând elementele de modernitate. Petițiunea proclamațiune cuprindea 35 de puncte dintre care amintim doar prevederile referitoare la desființarea cenzurii, necesitatea respectării legii, propuneri privind administrația publică și dezvoltarea economică. Proclamația de la Islaz, un program al intelectualilor de formație liberală care stipula libertăți individuale și propuneri de creare sau reformare a instituțiilor publice. Autoarea a mai prezentat și alte documente programatice precum Prințiipiile noastre pentru reformarea patriei, Dorințele partidei naționale în Moldova, Proclamația de la Blaj, Petiția bucovinenilor, subliniind modul în care programele propun înființarea instituțiilor esențiale pentru funcționarea statului (armată, biserică, școală, bănci, porturi, industrie și comerț), drepturi politice și civile, rezolvarea problemei agrare sau măsuri economice.



Fig. 3. C. D. Rosenthal, *România revoluționară*.

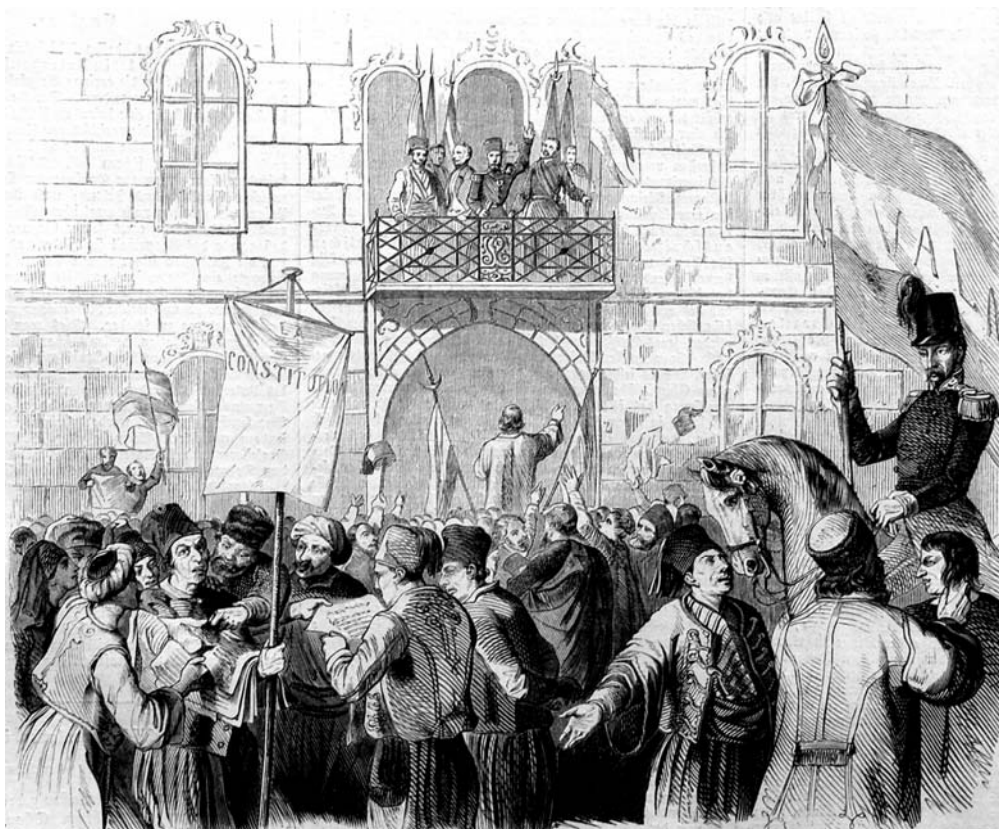


Fig. 4. C. D. Rosenthal, *Proclamarea Constituției*.

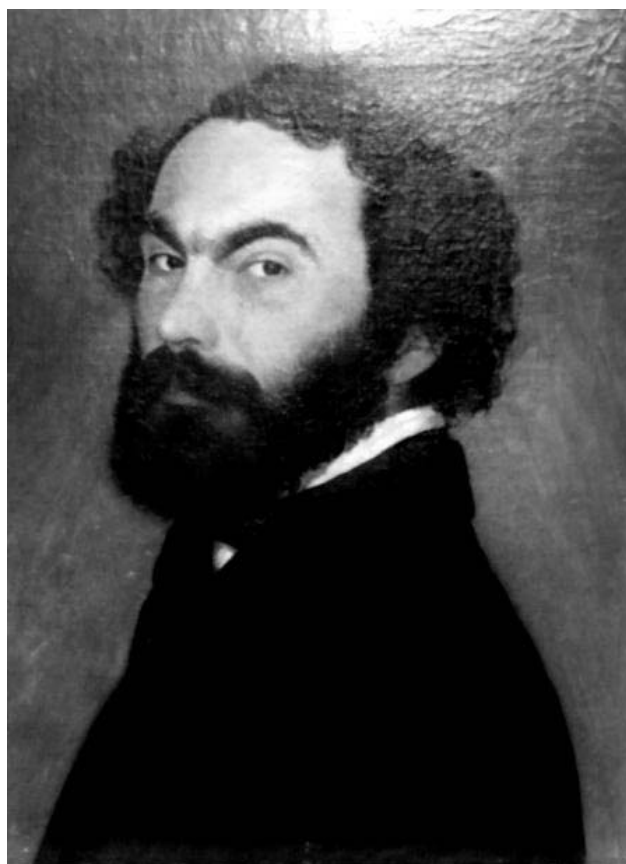


Fig. 5. Ion Negulici, *Autoportret*.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu, Directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, a prezentat lucrarea *Artiștii pașoptiști martiri ai cauzei*. Prezentarea a început cu o expunere a istoriografiei problemei și cu mențiunea autorului că de-a lungul timpului iconografia Revoluției de la 1848 a devenit cunoscută atât cercetătorilor cât și publicului larg. Prezentarea s-a construit în principal în jurul pictorilor Ion Negulici, C. D. Rosenthal și Barbu Iscovescu autorul reconstituind contribuțiile artistice ale celor trei la crearea unei iconografii simbolice legată de momentul 1848 și subliniind interferențele între creațiile artistice, literare și politice ale celor trei. Un bogat material vizual care a inclus atât iconografia revoluției, cât și imagini ale personalităților politice ale momentului (domnitorul Gheorghe Bibescu, soția sa Marițica Bibescu) a însoțit expunerea.

Istoricul de artă și-a încheiat intervenția cu evocarea tristului moment în care la Casa de licitații Artmark s-a vândut o colecție de tablouri datând din secolul al XIX-lea, cu valoare patrimonială, câteva dintre tablouri fiind realizate chiar de pictorii evocați. În ciuda apelurilor specialiștilor (autorul fiind semnatarul unei scrisori deschise către Ministerul Culturii) statul nu s-a arătat interesat să achiziționeze tablourile respective și să le restituie Muzeului Național de Artă de unde au fost retrocedate, reintroducându-le astfel în circuitul public.

Conf. Univ. Dr. Adrian Niculescu, de la Facultatea de Științe Politice – Școala Națională de Studii Politice și Administrative a început prin a prezenta inițiativa publică de a decreta ziua de 11 iunie, zi națională oficială, apoi a insistat asupra importanței pe care evenimentele politice de la 1848 le-au avut pentru democrația românească, 1848 fiind în opinia autorului unul dintre momentele în care drepturile și libertățile cetățenești s-au afirmat cu rigoare. Conferențiarul a enumerat libertățile menționate în programele politice, importanța apariției primului ziar asupra căruia nu s-a mai aplicat cenzura, „Pruncul român”. Istoricul susține că unul dintre documentele care au inspirat Constituția de la 1866 a fost, alături de Constituția belgiană, Proclamația de la Islaz.

Ca o concluzie a prezentărilor nu putem decât să punctăm că programele revoluționare au formulat o serie de principii mai actuale decât oricând, care au definit modernitatea: libertatea persoanei, a cuvântului, a instituțiilor, desființarea cenzurii. Aceste principii au conturat un program politic conceput de o elită care studiasse în vest și care luase contact cu ideile politico-filosofice din spațiul respectiv. Ideile politice ale generației de la 1848. un proiect politic în jurul unor idei-cheie: libertăți publice, suveranitatea națiunii, legitimitatea națională, limitarea puterilor executivului vor grefa proiectul politic ulterior și modernizarea principatelor. Momentul 1848 a avut urmări și în plan artistic, acum asistăm la construcția iconografică a evenimentului prin utilizarea unei picturi cu încărcătură simbolică ce reflectă retorica politică a revoluționarilor.

Ramona Caramelea

Urban Renewal and Resilience. Cities in Comparative Perspective, Conferința Societății Europene de Istorie Urbană 29 august – 1 septembrie 2018, Roma Tre

În perioada 29 august – 1 septembrie 2018 la Roma s-a desfășurat cea de a 14-a conferință a Societății Europene de Istorie Urbană: ***Urban Renewal and Resilience Cities in Comparative Perspective***. Societatea Europeană de Istorie Urbană a fost înființată în anul 1989 cu sprijinul Uniunii Europene și a avut drept scop crearea unei platforme multidisciplinare pentru studiul orașului, care să reunească istorici, istorici de artă și arhitectură, geografi, sociologi și antropologi.

Conferința de anul acesta s-a desfășurat pe parcursul a patru zile fiind structurată în mai multe sesiuni și mese rotunde organizate pe diferite teme, desfășurate paralel. Comunicările s-au desfășurat în sediile a două facultăți din cadrul Universității Roma Tre (Departmentul de Arhitectură și Școala de Studii Economice).

Manifestarea a fost deschisă în ziua de miercuri cu prelegerile profesorilor Brigitte Marin de la Université d'Aix-Marseille - «La forme d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel»... De la perception des changements urbains dans les sociétés européennes (XVIe–XIXe siècles) și Richard Roger de la Edinburgh University cu comunicarea „City Limits?”, ce au oferit perspective complementare asupra mediului urban.

Sesiunile de comunicări au avut loc în zilele de joi, vineri și sâmbătă (patru sesiuni în primele două zile și două în ultima zi). Programul științific s-a încheiat sâmbătă printr-o ceremonie desfășurată în „Sala della Protomoteca” a primăriei, situată în monumentală Piazza del Campidoglio de crearea căreia și-a luat numele Michelangelo.

Temele abordate în cadrul panelurilor au tratat subiecte variate și au acoperit cronologic toate perioadele istorice. Fără să intenționăm o prezentare exhaustivă a conferinței, imposibilă de altfel din cauza suprapunerii panelurilor, ne vom mărgini la a prezenta doar câteva teme subsumate domeniului istoriei arhitecturii. Conceptul de urban heritage a constituit una dintre punctele de interes ale conferinței și a reprezentat subiectul câtorva sesiuni: „Historical Interpretation of the Regimes of Urban Heritage” și „Urban Histories of Heritage: Emotion and Experience in Comparative and Transnational Perspective, 1750”. Cercetătorii au discutat ideea de patrimoniu arhitectural din perspectivă istorică, nașterea ideii de protecție a patrimoniului urban și sensurile pe care ideea a căpătat-o de-a lungul timpului, politicile și implicarea establishmentului politic și a comunităților locale în protejarea moștenirii culturale urbane precum și efectele pe care procesul de modernizare le-a avut asupra acesteia.

O serie de paneluri au fost dedicate programelor arhitecturale, temele au variat de la programul arhitectural al tribunalelor și prezența justiției în orașele europene în secolele XIX–XX, la turnuri și domuri din secolele 15–19 ca poli vizuali ai orașului și elemente de memorie urbană. Planificarea urbană, circulația bunurilor în oraș, reglementarea vieții urbane, muzee, dar și subiecte actuale precum imigranți și refugiați în orașele Europei de Vest în diverse perioade istorice s-au numărat printre temele discutate în cele trei zile.

În ziua de 31 august 2018 am susținut în cadrul sesiunii „Women Professionals in the Urban Environment: Struggles for Autonomy in Early 20th Century” comunicarea „Virginia Haret Andreescu: the Professional Trajectory of a Woman Architect in Interwar Romania” în care am prezentat traseul formativ al arhitectei contextualizându-l, precum și prolifica sa activitate de proiectare în domeniul programelor arhitecturale publice și private, activitate în mare măsură necunoscută astăzi. Sesiunea a fost dedicată profesiilor feminine legate de mediul construit și modului în care femeile și-au construit la începutul secolului XX cariere profesionale în domeniul arhitecturii, urbanismului, protecției monumentelor istorice. Prezentările au inclus patru studii de caz evocând figuri feminine din spații diferite. Comunicarea „From Chicago urban settlement to the transnational expertise: Dr. Alice Hamilton, an emblematic female pathway through the early 20th c. social reform” a profesoarei Judith Rainhorn s-a centrat în jurul activității doctoriței Alice Hamilton, artizana a unor experimente sociale menite să îmbunătățească viața diferitelor categorii sociale și a unor inițiative în domeniul politicii de asistență socială. María Cristina García González a evocat în comunicarea „The European trips of Catherine Bauer Wurster. From Domestic Architecture to "Modern Housing"” exemplul Catherinei Bauer (1905–1964) prezentând activitatea și viziunea acesteia cu privire la locuire și planificare urbană. Stéphanie Bouysse-Mesnager a discutat în comunicarea „To be or not to be registered: dilemma for women. The Ordre des Architectes, Ile-de-France Region, 1940–1970 (France)” modul în care arhitectele au interacționat cu Ordinul Arhitecților din regiunea Ile-de-France și felul în care instituția le-a influențat traseul profesional. Comunicările au evidențiat o serie de elemente comune mai ales între traseele profesionale ale arhitectelor din Franța și România.

Conferința a reunit personal universitar, cercetători și muzeografi din întreaga lume, din domenii conexe (istorie, istoria arhitecturii, istoria artei, arhitectură) interesați de problematica orașului și a vieții urbane în toate aspectele ei: istorie, urbanism, patrimoniu arhitectural, alimentație, locuire, etc. Întâlnirea a oferit participanților posibilitatea conectării la tendințele istoriografice contemporane, a facilitat schimburile de idei și stabilirea unor relații interprofesionale și nu în ultimul rând îmbogățirea culturală prin contactul cu remarcabilul patrimoniu arhitectural și artistic din „*Città Eterna*”.

Ramona Caramelea