

CRISTINA COJOCARU, ELISABETA NEGRĂU, SULTANA-RUXANDRA POLIZU, monahia ATANASIA VĂETIȘI, *Iconostase din București. Secolele XVII–XIX*, Ed. Cuvântul Vieții, București, 2017, 270 p. + il.

Lucrarea *Iconostase din București. Secolele XVII–XIX* prezintă 15 tâmples „cele mai vechi și reprezentative exemplare, toate restaurate în ultimii ani (p. 5). Chiar dacă argumentul prevalent al selecției pieselor este unul oarecum arbitrar – starea foarte bună de conservare a acestora – calitatea cercetării, a ilustrației și a prezentării grafice conferă lucrării, în contextul istoriografiei de artă românească, o valoare științifică și educativă incontestabilă.

Arta sacră din bisericile de confesiune ortodoxă situează iconostasul, ca importanță, imediat după ansamblul arhitectural și cel pictat. Într-adevăr, tâmpla sau catapeteasma, cum mai este denumit iconostasul, se află în directă legătură cu arhitectura, din formele căreia chiar preia împrumuturi în faze târzii (secolele XVII–XIX), dar și cu pictura monumentală a cărei iconografie o rezumă în ansamblul său de icoane. În ciuda importanței sale, constatăm că există destul de puține lucrări de cercetare consacrate iconostaselor românești, în cea mai mare parte monografice, sintezele rămânând un deziderat, satisfăcut, deocamdată, doar de repertoriul de tâmples brâncovenești inclus studiului Florentinei Dumitrescu, *Sculptura în lemn brâncovenească*, în „Pagini de veche artă românească” din 1974.

Inițiativa forurilor ecleziastice de a publica o lucrare semnificativă și reprezentativă asupra artei iconostaselor aflate în biserici din București, în „anul omagial al iconarilor și pictorilor bisericești”, declarat astfel de Sinodul BOR, se dovedește salutară și exemplară. Ea este susținută de un colectiv complex format din istorici de artă, restauratori, arhitecți, fotografi și graficieni, astfel încât rezultatul final al proiectului se adresează deopotrivă amatorilor de artă, cât și specialiștilor.

În introducerea semnată de monahia Atanasia Văetiși („«Unind cele două lumi». Despre iconostase și rolul lor. Preliminarii la o istorie a iconostaselor bucureștene din secolele XVII–XIX”, p. 8–15) se face o scurtă prezentare a evoluției iconostasului, de la *cancellum*-ul din bisericile paleocreștine, prin intermediul *templon*-ului (secolul al VII-lea), la iconostas (secolele XI–XII), precizându-se conținutul, sursele liturgice și semnificația registrelor de icoane, cu scopul de a se configura „structura clasică a unui iconostas”, la care cititorul să se poată raporta în înțelegerea etapelor târzii ale tâmpleslor bucureștene. În continuare, autoarea prezintă succint caracteristicile stilistice ale acestor etape, ilustrate în lucrare de cele 15 iconostase selectate și grupate „în cinci categorii stilistice denumite oarecum convențional: brâncovenesc, postbrâncovenesc, neobaroc, neogotic și neoclasic” (p. 12). Pentru a se înlătura orice nedumerire legată de criteriile selecției pieselor incluse în lucrare, se precizează: „În bisericile bucureștene există desigur mult mai multe iconostase care pot fi încadrate în categoriile stilistice amintite, după cum există și alte categorii care ar fi putut fi cuprinse în volum.” (p. 13) Intenția inițiatorilor proiectului a fost însă „aceea de a identifica piesele reprezentative pentru un anumit stil, care au fost restaurate în ultimii ani...”.



Lucrarea propriu-zisă are o structură simplă și clară: fiecare dintre cele cinci categorii stilistice, în care au fost încadrate iconostasele bucureștene selectate, sunt caracterizate în mod detaliat, cu referințe la tâmpile prezentate, dar, ceea ce este de apreciat, și la alte iconostase din București sau din țară, cu care acestea se înrudesc. Elisabetei Negrău îi revin textele de sinteză privind categoriile iconostaselor brâncovenești, neobaroce și neogotice, iar Cristinei Cojocaru cele referitoare la tâmpile postbrâncovenești și neoclasic.

Categoria iconostaselor brâncovenești, cea mai amplă, cuprinde ansamblurile de la biserica mănăstirii Cotroceni, azi în Muzeul Național de Artă al României din București (fișă de Elisabeta Negrău, în continuare EN), din biserica Colțea (fișă de Cristina Cojocaru, în continuare CC), din biserica Răsvan (CC), din biserica Sfântul Gheorghe-Nou (EN), din biserica Sfinții Apostoli (EN), din paraclisul patriarhal Sfântul Gheorghe (fișă de monahia Atanasia Văețiși, în continuare AV) și din biserica mănăstirii Stavropoleos (AV), ultimele două, deși databile la un deceniu sau două după încheierea domniei lui Constantin Brâncoveanu, fiind incluse artei brâncovenești în virtutea ideii că atelierul care le-au realizat ar fi fost active în timpul acelei domnii.

Celelalte categorii stilistice sunt ilustrate de câte două iconostase. Astfel, tâmpile postbrâncovenești analizate sunt cele de la Biserica Albă (AV) și biserica Sfântul Ioan – Piață (CC), stilul neoclasic este reprezentat de iconostasele din bisericile Sfântul Nicolae Dintr-o zi (CC) și Sfântul Ilie Rahova (CC), iconostasele neobaroce selectate sunt cele din Catedrala Patriarhală (AV) și din biserica mănăstirii Radu-vodă (EN), în sfârșit, tâmpile neogotice prezentate aparțin bisericilor Zlătari (EN, CC) și Sfântul Spiridon-Nou (EN). Încă din introducere, monahia Atanasia Văețiși făcuse binevenita precizare, referitoare la tâmpile din secolul al XIX-lea, dar care poate fi extinsă și la cele din a doua jumătate a veacului anterior, anume că acestea „nu aparțin unui stil pur, deoarece în repertoriul lor decorativ intră combinații de elemente renascentiste, baroce, rococo și neoclasic” (p. 12). De aceea, tentativa de stabilire a unor grupe tipologice de iconostase în această perioadă este destul de relativă, majoritatea ansamblurilor fiind eclectice din punct de vedere stilistic, astfel încât dominantă stilistică a determinat încadrarea lor într-o grupă tipologică sau alta.

Textele de sinteză asupra celor cinci categorii stilistice stabilite în lucrare evidențiază cercetarea laborioasă a autoarelor, care nu se limitează la arta din București, ci se raportează la o arie vastă, depășind Țara Românească, trecând nu de puține ori în Moldova și chiar în zonele învecinate (Bulgaria, Albania, Macedonia sârbească) și apelând deseori la analogii cu arta Greciei și Rusiei. Această abordare erudită, extinsă și la textele analitice consacrate fiecărui ansamblu analizat, le permite înțelegerea fenomenului complex al artei românești în epoca sa premodernă, când au fost asimilate cu ușurință și relativă rezeziune influențe occidentale venite pe filieră rusească sau grecească.

Fișele analitice prezintă datele istorice ale bisericii în care se află, proveniența piesei, reconstituirea etapelor istorice din existența acesteia – cu precizarea elementelor dispărute de-a lungul timpului, atunci când martorii păstrați permit această reconstituire, dar și a pieselor (frize sculptate sau icoane) care înlocuiesc pe cele pierdute sau deteriorate în timp –, descrierea și analiza iconografică și stilistică a sculpturii în lemn, precum și a picturii ansamblului de icoane. Sculptura în lemn a iconostaselor valahe din secolele XVII–XIX este deosebit de bogată, luxuriantă și minuțios executată, prezentarea ei solicitând cunoștințe aplicative și erudite în cadrul fiecărei fișe. Cele trei autoare – istorici de artă oferă informații bogate și avizate referitoare la repertoriul ornamental și la structurile decorative, abordând în mod sistematic analiza acestui domeniu artistic. Cu aceeași probitate științifică sunt tratate problemele picturii icoanelor din tâmpile, fie că se argumentează „moda” folosirii iconarilor ruși, în veacul al XVIII-lea, care introduc în Țara Românească stilul occidentalizant al pictorilor din atelierul Țarului de la Orujinaia Palata (AV, p. 91), fie că se dezvoltă ideea răspândirii, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a manierei școlilor de zugrăvie de la Căldărușani, Cernica și Buzău (CC, p. 154–155).

Interesante și demne de apreciat sunt demersurile de atribuire a paternității operelor de sculptură și pictură, chiar dacă acestea nu conving întotdeauna. Este cazul atribuirii iconostaselor de la Cotroceni și Sfântul Gheorghe-Nou, dar și a celor de la mănăstirea Hurezi, Mitropolia Târgoviștei și Costeștii din Vale (jud. Dâmbovița), din care se păstrează doar ușile împărătești, atelierului lui Istratie lemnarul, reprezentat în fresca din pridvorul bisericii mănăstirii Hurezi (EN, p. 21, 23), fără a se oferi argumente care să lege imaginea meșterului Istratie de ipotetica sa operă de sculptură. De asemenea, puțin convingătoare ni se pare atribuirea icoanelor tâmpilei din biserica Sfinții Apostoli autorului icoanelor *Sfinții Constantin și Elena și Maica Domnului cu Pruncul*, din 1699, provenind probabil de la Mitropolia Târgoviștei, prezumtivul zugrav Athanasie (Constanța Costea, *Constantinopolul în iconografia târzie din Țara Românească*, în SCIA.AP, 1993, p. 53, n. 2), a cărui manieră impresionează printr-un modelaj al chipurilor mai elaborat decât în cazul icoanelor din București și un rafinat simț decorativ. Precizăm că, în ceea ce-l privește pe „Petru, iconograf de

la Mare(a) Russi(e)”, zugravul icoanelor din tâmpla de la Stavropoleos, ni se pare cu totul improbabilă identificarea, de altfel destul de timid propusă (p. 105, n. 9), cu Piotr Homiakov (atribuire Natalia Komashko, Moscova), autorul icoanei împărătești *Sfântul Ioan Botezătorul* (datată 1706) din fostul iconostas al bisericii Sfântul Nicolae din Rădăuți, măcar pentru motivul obiectiv că icoanele de la Rădăuți au fost pictate, conform inscripției de pe icoana *Maica Domnului cu Pruncul*, la Moscova. În schimb, atribuirea icoanelor tâmplei din paraclisul patriarhal lui Tihon Filatjev Ivanov, semnat pe unele icoane din muzeul mănăstirii Sinaia, se dovedesc pertinente și convingătoare (AV, p. 91).

Fiecare fișă de iconostas este însoțită de o prezentare a stării de conservare de-a lungul timpului – desigur, în măsura în care dovezile o permit – și de informații documentate asupra procesului de restaurare, texte semnate de Sultana-Ruxandra Polizu. Considerăm că de o deosebită importanță sunt releveele de arhitectură ale tâmplelor, însoțind fiecare fișă în parte, redactate de Florea Barbu Turbatu și Daniela Elena Turbatu, din cadrul IORUX Restorations, Laborator de conservare-restaurare pictură, ca și marcarea cromatică a etapelor istorice pe aceste relevee, realizate grafic de diacon Laurențiu Drăghiceniou în colaborare cu Daniel Mihail Constantinescu, conform datelor stabilite de autoarele fișelor. În fine, dar nu în ultimul rând, o apreciere specială se cuvine calității ilustrației, bogată, elocventă și expresivă în raport cu textul pe care îl însoțește, fotografiile realizate de George Ioniță și Mihaela Matei.

Lucrarea-album *Iconostase din București, secolele XVII–XIX* reprezintă un material de referință pentru studierea artei iconostasului românesc și totodată un model de redactare demn de urmat, pentru noi sinteze privind acest bogat și interesant domeniu al artei sacre.

Marina Sabados

ALEXANDRU MEXI, *Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural*, Simetria, București, 2017, 168 p. + il.

Volumul *Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural* semnat de Alexandru Mexi este rezultatul unei cercetări desfășurate în cadrul programului de Master CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii) al Universității București și al Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu.

Alexandru Mexi pornește de la aserțiunea că arhitectura grădinilor castelului Peleş este un instrument de afirmare politică și simbolică a tânărului monarh Carol I, programul iconografic fiind destinat să reflecte identitatea monarhiei, să o ancoreze în conștiința publică contribuind astfel la construirea mitologiei regale. Autorul analizează limbajul arhitectural și peisager al grădinilor oprindu-se asupra elementelor morfologice și asupra semnificațiilor simbolice. Mexi propune drept concept de lucru noțiunea de „peisaj regal” pentru a desemna parcursul mitologic, alegoric și iconografic pus în slujba legitimării monarhice (p. 11, și capitoul „*Peisaj regal*” și *grădinile castelului Peleş*). Autorul inserează cazul grădinilor Peleşului într-un fenomen cu îndelungată tradiție istorică: grădina ca expresie a programului politic și cultural. Cartea valorifică materiale inedite de arhivă și este structurată în patru capitole, concluzii, anexe și bibliografie.

Primul capitol, *Castelul Peleş. Istoria și construcția unui mit*, reconstituie episodul construcției castelului și al transformărilor suferite în intervalul 1890-1914. Autorul aderă la ipoteza prezentă în literatura de specialitate, conform căreia transformările arhitecturale ale castelului reflectă istoria politică a statului și monarhiei, respectiv trecerea de la chalet-ul elvețian, cu „o evidentă notă domestică” de la începutul domniei tânărului monarh, la construcția monumentală, de aparat, ce reflecta situația politică a unui stat prosper și independent.

Cel de-al doilea capitol, intitulat *Cultul dinastic în arta grădinilor. Elemente de reprezentare* inventariază mijloacele artistice și tehnicile angajate în amenajarea peisagistică. Cópia și citatul, tehnici predilecte ale fenomenului istorist, sunt principalele tehnici angajate în crearea ansamblului. Similar construcțiilor, grădina stă și ea sub auspiciile istorismului sintetizând liber și creator elemente și principii din Renașterea italiană, barocul francez și italian, curentul *gardenesque*, principii peisagistice de inspirație manieristă. Sursele de inspirație sunt multiple, de la arhitectura reședințelor regale și nobiliare din Europa la grădinile publice italiene.

Capitoul „*Peisaj regal*” și *grădinile castelului Peleş* discută opțiunea monarhului pentru cadrul natural – pădurea, peisaj sălbatic și virgin – și analizează istoric și compozițional parcul, documentând principalele etape de construcție și identificând caracteristicile acestuia.

În capitolul *Castelul Peleş. Iconografia teraselor* autorul aplică un demers iconografic de citire și interpretare a artei statuare ce decorează terasele castelului. Grădinile terasate stabilesc un spațiu al ierarhizărilor, al rațiunii și stabilității ce face trecerea de la natură la arhitectură, „de la sălbăticie la ordine și disciplina caracteristică instituției monarhice”. Programul iconografic al teraselor recurge la un instrumentar simbolic compus din mituri, simboluri precreștine, hagiografie creștină, referințe culturale din istoria medievală germană și cea europeană, elemente din istoria locală. Ansamblurile sculptural-peisagistice combină într-o manieră originală tematici, modele și vocabulare istorice din istoria europeană și cea locală. Regăsim copii după modele romane și replici din grădinile de la Versailles, statui animaliere, elemente cu semnificații politice (tunuri capturate de armata română în Războiul de Independență, poarta demontată de Armata Română după luptele de la Vidin, adusă de Carol I trofeu de război), alegorii sculpturale, zeități, grupuri statuare și alegorice (Fântâna lui Neptun unde statuia zeului copiază pe cea a lui Okeanos de la Fontana di Trevi din Roma), statuile Regelui Carol I și Reginei Elisabeta, numeroase obiecte de decor arhitectural (bănci, vase, statui de lei, medalioane cu reprezentări mitologice greco-romane).

Scurtele biografii ale autorilor amenajărilor peisagistice, cu accent pe contribuția acestora la comenzile monarhiei, și în mod direct la Castelul Peleş, și listele cu plantele din serele și parcul castelului completează sub aspect documentar cercetarea. Nu în ultimul rând trebuie menționat aspectul grafic excepțional atât în privința calității reproducerilor, cât și al concepției, care face lectura ușoară și plăcută.

Lucrarea *Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural* este binevenită prin perspectiva novatoare de tratare a subiectului, prin parcursul captivant al expunerii, prin informația narativă și vizuală pusă în circulație. Completează în chip fericit seria studiilor dedicate monarhiei, la care au adus contribuții valoroase Shona Kallestrup, Marian Constantin și Ruxanda Beldiman, și deschide un șantier până acum neglijat: istoria grădinilor și a peisajului cultural.

Ramona Caramelea

LIGIA FULGA, GABRIELA CHIRU, *Discursul ritual și costumele tradiționale din sud-estul Transilvaniei*, Muzeul de Etnografie Brașov, Brașov, 2018, 220 p. + il.



În societatea noastră urbanizată și, în general, indiferentă la semnificația articolului de îmbrăcăminte, decodificarea mesajului ascuns al vestimentației pare ciudată, incomprehensibilă și inutilă. Știm că trebuie să luăm haine groase sau subțiri, în funcție de sezon și de temperatură. Știm – sau ar trebui să știm! – ce înseamnă termenul „ținută de rigoare” sau „de seară”, anume că trebuie purtate anumite haine sobre ca tăietură și tonalitate (de obicei închise la culoare) iar bărbații să aibă cravată la gât. Dar, în rest, se acodă prea puțină atenție felului în care ne îmbrăcăm, fie zi obișnuită, fie zi de sărbătoare. Tonalitatea, forma rochiei, a fustei sau a hainei au prea puțină importanță. Ne îmbrăcăm cum ne este mai comod și cum ne este mai la îndemână, ignorând părerea celor din jur, chiar cu riscul de a răni ochiul aproapelui sau chiar de a-i jigni simțul moral sau pe acela al gustului... Cine se mai gândește azi la transmiterea unui mesaj prin piesa vestimentară în afara manifestațiilor protestatari care folosesc anumite culori sau anumite lozinci imprimate pe tricouri?

Totuși, în trecutul nu prea îndepărtat, atât la oraș cât și la sat – și mai ales acolo – vestimentația era investită cu o anumită simbolică și supusă unor reguli prestabilite pe care toată lumea le cunoștea și le respecta. În anul 2018 a apărut un fastuos volum dedicat Centenarului Marii Uniri semnat de Ligia Fulga și de Gabriela Chiru, *Discursul ritual și costumele tradiționale din sud-estul Transilvaniei* care amintește de aceste lucruri pe nedrept uitate de cetățeanul modern, pierdut în turbionul existenței cotidiene. Cele două autoare deschid o fereastră spre

comunitatea rurală, așezată și conservatoare, care se ghida după reguli imuabile menite a asigura fertilitatea femeilor, a ogoarelor, a turmelor, spre fericirea și prosperitatea obștească.

Încă din preambul, autoarele dau cheia de înțelegere a discursului ce urmează în cele 217 pagini de text prin definirea termenilor de *port* și de *costum* precizând că „portul are un sens restrictiv, folosit de membrii comunităților rurale care dețin aceleași coduri de comunicare vestimentară, după norme îndătinat” (p. 7). Ele optează pentru termenul de *costum tradițional* căruia îi revelă valoarea de meta-limbaj în ritualuri ce punctează viața satului: nașterea, căsătoria, moartea, sărbătorile religioase sau laice.

Cititorul este introdus într-o lume care comunică prin coduri de semne cu înțelesuri simbolice, o lume a oralității și a gesturilor rituale ce se revendică de la gândirea simbolică, de la un act primordial cu model mitic. Sunt studiate riturile de trecere în care, prin gradarea ceremonialului și prin piesele de costum adăugate ori eliminate este specificată pierderea identității anterioare și intrarea într-alta pentru a completa cercul existențial. Ceremonialul nunții tradiționale este impregnat de simbluri și de rituri cu un repertoriu formal cu valoare protectoare. Este subliniată binaritatea timp sacru – timp profan, spațiu sacru – spațiu profan, fast – nefast, benefic – malefic.

Trecerea de la statutul de fată la acela de femeie măritată este specificat prin vestimentație. Pentru nuntă sunt parcurse trei faze de împodobire rituală care se acordă la trei registre ale gătelii nupțiale: cap, poale și cămașă. Capul beneficiază de găteala cea mai spectaculoasă căreia i se aplică serii de accesorii ce marchează anumite praguri.

Găteala capului are rol de semnificant al vârstei și al perioadei premaritale: până la 15 ani este purtat un anumit ornament pe cap iar după această vârstă, un altul atunci când fata „intră în joc” adică iese la horă pentru a fi văzută de flăcăi și a-și găsi bărbatul. Toate aceste articole au denumiri cu rezonanțe străvechi, de la izvoarele constituirii comunității rurale: *hir*, *zgărdan*, *căiță* purtate până la 15 ani și *creața*, *căița cu bortițe*, *zgărđița*, *coronița*, *cârpa de vălitoare* sau *coiful*, purtate după vârsta de 15 ani. Cel din urmă era un obiect strălucitor menit a atrage atenția feciorilor. Însemnele se înmulțesc și se diversifică în găteala capului – asupra căreia se concentrează atenția rituală – într-un răstimp din ce în ce mai alert înainte de sorocul măritășului, trei, două și respectiv o săptămână. În această găteală există piese invizibile, așezate dedesubt și altele vizibile, deasupra, toate având valoare magică iar ignorarea stratificării ar încălca rosturile apotropaice ale vestimentației și ar pune în pericol pe purtătoare/mireasă.

Pe lângă piesele de îmbrăcăminte rezervate exclusiv miresei, mai erau și alte elemente în ceremonialul nunții care aveau semnificații precise în stabilirea echilibrului social între familiile ce se înrudeau și neamurile lor: mărul mirelui și al nașului, colacul legat de brâul miresei, mânecile cusute de mireasă pentru soacră și ștergarul dat de soacră nurorii.

Cu trecerea timpului unele forme s-au modificat și și-au pierdut simbolistica: de la brâul roșu care, în vechime era înțeles ca semn al măritășului, s-a ajuns astăzi la niște cârpe roșii prinse la șold, cu rol pur decorativ, vechea încărcătură simbolică fiind uitată.

Doar nuanța și-a păstrat mesajul peste timp: roșul desemnează fetele nemăritate, negrul sau tonalitățile închise pe aceea a tinerei măritate.

De altfel, cătrința nupțială avea o conotație erotică prin nuanță și felul de prezentare: formată din două piese de culoare roșie, confecționate special pentru nuntă, erau purtate spre casa mirelui, puse în vârful unei prăjini, ca un steag. Decorul avimorf țesut în cătrința ce mireasa o poartă la spate este legat de simbolistica procreației. Același înțeles i se dă și oului țesut în ornamentica șorțului, identificat prin termenul local de *ochiuleț*. Tocmai din cauza acestei simbolistici sexuale imanentă costumului de nuntă, despre copiii din flori, în Bistrița-Năsăud se spune, foarte poetic, că au fost „făcuți din zadie”.

Mai departe, autoarele atrag atenția asupra dualității și stratificării costumului de nuntă: peste ia de fată se îmbracă ia de nevastă decorată numai pe umeri, cu motive specifice, în satul Fântâna. În partea de jos a corpului sunt suprapuse diverse piese: peste *șurțul de casă*, compus din trei foi și confecționat din lână neagră se pune *șurțul ăl cu patru bujori*, tot negru dar cu patru rozete făcute din panglici roșii și verzi, plasate la poale, în grupe de câte trei. În talie este prinsă *cârpa roșie de mireasă* precum și două baticuri, tot roșii, numite *cârpe de călărași* (adică de flăcăi). Prin această stratificare a pieselor de îmbrăcăminte și ornamentica lor sunt definite cele patru faze ale ritului nupțial. Năframa sau baticul, brâul sau panglicile roșii sunt menite a desemna fata nemăritată pe când cele negre sau albastre o arată pe femeia măritată.

Descrierile celor două cercetătoare nu se rezumă doar la ritualul nunții. Ele își extind analiza și asupra altor ceremonialuri în care este prezentă simbolistica fertilității. Năframe în aceleași nuanțe ca acelea purtate de mirese (albe, negre, roșii) decorează *turca* (capra) pe care o joacă flăcăii de Crăciun. Acestea dau turcii statut feminin iar jucarea ei este în directă legătură cu fecunditatea pământului și a oamenilor. Și turca are legătură cu ritul de trecere la sexul masculin, glisarea de la băieți la feciori. Tinerii se adunau în ziua de Sf.

Nicolae la o gazdă – un gospodar din sat – unde învățau cântările potrivite colindatului și coseau turca. Dintre ei erau aleși cei mai vrednici pentru a îndeplini funcțiile de *ghirău* (capul sau șeful grupului care încasa banii dați de săteni pentru urări, din care erau apoi plătiți lăutarii ce-i însoțeau și erau acoperite alte cheltuieli, inclusiv procurarea năframelor agățate pe turcă), *crășmar* (cel care aduna băutura cu care-i cinsteau gospodarii) și *colăcar* (cel care aduna colacii oferiți pentru prestația lor artistică de valoare apotropaică și care se ocupa de ospătarea grupului). Ritualul avea mai multe faze: în ajunul Crăciunului flăcăii colindau întreaga seară și noapte, începând cu notabilitățile satului și continuând cu fiecare casă în parte. La casele cu fete de măritat erau interpretate jocuri specifice: *ardeleanca*, *învârtita* și *sârba*. În ziua Crăciunului se mergea la „zorit”, la gospodarii cu nume de sfinți. A treia zi colindeții se retrăgeau la gazdă și petreceau acolo, iar într-a patra zi se travesteau în *burdăhoase*: își mânjeau fețele cu funingine și îmbrăcau strai colorate, zdrențuite, pentru a întrupa pe mire, mireasă și nuntașii dintr-o ceremonie nupțială la „corturari”, pe care o ridiculizau, prilej cu care își permiteau o sumedenie de glume și farse fără perdea. Tovarășii de colindat îi urmau pe travestiți cu o prăjină pe care erau înșirați cârnații și colacii primiți de la cei colindați. În sfârșit, de Sf. Ion se mergea, la urat, la sătenii ce purtau acest nume, după care ceata se desfăcea, semn al terminării sărbătorilor de iarnă.

Au fost cercetate, cu aceeași atenție și profundă înțelegere a fenomenului, comunitățile săsești și ceangăiești din Țara Bârsei: Roadeș, Ticușul Vechi, Cârța, Măieruș, Apața. În cazul acestor comunități, un rol însemnat îl avea ceremonia religioasă a Confirmării, oficiată în bisericile reformate, când se purtau straietele albe ale purității. Costumul săsesc prevedea purtarea pieptarelor de catifea neagră, brodate, pelerina de biserică (Kirchemunkel) pe umeri, centura metalică decorată cu bucăți de sticlă colorată, amintind de pietrele prețioase și *borten* pe cap (cilindru de carton, înalt de circa 20 cm, acoperit de catifea neagră) de care atârnă panglici lungi, brodate. Un număr de 14 ace de păr, cu capetele sferice, bogat decorate cu pietre roșii sau cu email, sunt înfipite, în această complicată coafură de sărbătoare.

Indiferent de etnie, schimbarea nuanțelor pieselor vestimentare marchează metamorfozarea miresei în femeie.

Lucrarea de față este rodul unor cercetări de teren ce depășesc un sfert de secol, din 1992 până în 2018. Ilustrația este admirabil aleasă și organizată, cu vederi din față și din spate ale subiecților înveșmântați în straiul specific, cu detalii de costum și cu fazele de îmbrăcare ale acestuia. După planșele color sunt inserate aceleași imagini în alb/negru pe care sunt date, foarte didactic, explicațiile necesare, cu identificarea fiecărei piese de îmbrăcăminte. Pe lângă fotografiile actuale, de teren, sunt folosite, din loc în loc, imagini de arhivă, cu datările aferente. De altfel, fiecare ilustrație are precizat anul când a fost luată, cu ocazia efectuării cercetării. Legendele sunt bilingve (română și engleză) și fiecare capitol este urmat de un scurt rezumat în englezește, fapt ce dă lucrării deschidere internațională, așa cum, de altfel, merită. La începutul fiecărui capitol este plasată o hartă a zonei cu marcarea localităților ce au fost studiate. Ca o formă de omagiere și recompensare a informatorilor care au ajutat, dezinteresat, pe dedicatele cercetătoare să adune date corecte despre piesele vestimentare și folosința lor rituală, în volum sunt reproduse și portretele acelor țărânci și țărani de ispravă, păstrători ai tradițiilor strămoșești. Volumul se încheie cu trei pagini de bibliografie selectivă.

Redactată într-un stil elegant, elevat și uneori chiar pedant, folosind termeni specifici antropologiei și etnografiei, volumul inspirat intitulat *Discursul ritual și costumul tradițional din sud-estul Transilvaniei* este o valoroasă contribuție la cunoașterea straiului ceremonial de nuntă al comunităților rurale din arcul intracarpatic. Prin ilustrația de foarte bună calitate și descrierile detaliate ale pieselor de port ea poate fi folosită ca instrument de lucru pentru orice studios dedicat veșmintelor tradiționale. Prin lucrarea de față, distinsele autoare, Ligia Fulga și Gabriela Chiru ne învață limbajul ascuns al gătelii de sărbătoare și ne îndeamnă să ne dedicăm deprinderii sale pentru a ști să citim și singuri bogatul mesaj plurisemantic pe care îl conține.

Adrian-Silvan Ionescu

MAGDA PREDESCU, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variațiile canonului artistic*, Idea Design&Print, Cluj, 2018, 524 p.

Deși istoria artelor românești din perioada comunistă s-a bucurat de-a lungul ultimului deceniu de interesul specialiștilor, care au adus cu regularitate contribuții fundamentale domeniului, terenul rămâne în continuare unul ofertant pentru noi cercetări. Lucrarea Magdei Predescu, cercetător la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, abordează problematica artelor postbelice românești din perspectiva proiectului comunist instituțional și ideologic, trasând o istorie a Uniunii Artiștilor Plastici (UAP), ca entitate deținătoare a monopolului în domeniul

artelor și ca vehicul de articulare și impunere a discursului și esteticii oficiale a realismului socialist. Miza demersului este analizarea modului în care a fost implementat modelul cultural sovietic în România, în ce a constat noul canon estetic, evoluția sa de-a lungul anilor '50-'60 și care au fost strategiile artiștilor și criticilor pentru a reuși să se adapteze și să avanseze pe scara ierarhică profesională.

Operând cu o delimitare cronologică între deceniile șase și șapte ale secolului XX, autoarea urmărește cum, sub umbrela ideologiei marxist-leniniste exprimate formal prin realismul socialist, au existat oscilații stilistice și variațiuni locale de organizare a politicilor culturale, în raport cu modelul pe care îl emulau. Autoarea preia de la Michel Foucault conceptul de *heterotopie* pentru a arăta că diferențierile și abaterile de la norma și ordinea oficială, *utopică*, au determinat apariția unor formule autohtone de practici instituționale și estetice.

Lucrarea este structurată în două părți, prima tratând problema artelor românești în anii '50, cea de-a doua analizând transformările survenite după 1960. Plecând de la fundamentul instituțional, autoarea urmărește pârgھیile prin intermediul cărora noua putere comunistă a acaparat întregul câmp al artelor plastice. UAP, creată pe structura interbelică a Sindicatului Artelor Plastice, a eliminat orice formă de asociere privată și a făcut din artiști și critici funcționari de stat și actori politici. Magda Predescu arată că, în primii ani de la înființare, UAP s-a impus prin „mecanisme disciplinare cu rol în reglarea comportamentului artiștilor, unele identice cu cele din URSS” (p. 67): comisii de îndrumare și supraveghere ideologică, practica criticii și autocriticii, stabilirea unei ierarhii în care primau criteriile politice și apoi cele estetice. Cartea este o istorie instituțională și o istorie a orientărilor și practicilor artistice în timpul comunismului.

Autoarea dezvăluie cum, în siajul luptelor de putere la vârful conducerii de partid din RPR și URSS, politicile administrative și de supraveghere estetică ale Uniunii Artiștilor Plastici au trecut de la fazele de restrângere și control, la faze de relaxare. Momentele de destindere au fost cele care au favorizat deplasările ideologice și de canon, adică *episoadele heterotopice*, urmărite pe parcursul cărții. Un prim exemplu de discontinuitate în câmpul ideologizat al artei este cel al restructurării din 1957 a UAP-ului pe criterii profesionale, și nu politico-ideologice. Atunci au fost primiți în cadrul uniunii sau numiți în funcții de conducere artiști și critici de artă din generațiile mai vechi, anterior marginalizați de regim – personalități cu important capital simbolic precum Ion Jalea, Cornel Medrea, Gheorghe Anghel, Rudolf Schweitzer-Cumpăna, Lucian Grigorescu, G. Oprescu, Eugen Schileru, de pe urma cărora reputația uniunii a sporit în prestigiu. În paralel cu reprofesionalizarea uniunii, s-a desfășurat și un proces de reevaluare a artiștilor consacrați în timpul regimurilor politice anterioare – Theodor Pallady, Iosif Iser, Camil Ressu, Jean Al. Steriadi – calificați la începutul anilor '50 drept formalști. Restructurarea instituțională și canonică a condus la afirmarea unui alt tip de realism socialist, cu rădăcini stilistice interbelice, practicat de artiști din noile generații, ca Alexandru Ciucurencu, Vasile Celmare, Ion Gheorghiu, Constantin Piliuță etc. (p. 162–165). În continuarea tendinței de deschidere a canonului artistic, finalul deceniului șase a adus recuperarea critică, istoriografică și estetică a lui Constantin Brâncuși, ceea ce le-a permis unor creatori precum Virgil Almășanu, Ion Nicodim, Ion Bițan, Camilian Demetrescu să-și cultive aplecările spre abstracționism și hieratism. Autoarea prezintă astfel primele manifestări ale *agentivității* oamenilor de artă, care prin eludarea regulilor impuse ideologic, au modificat, din interiorul sistemului, puterea și modurile de exercitare a puterii. Desigur, chiar și în acest context de deschidere și „dezgheț”, UAP a rămas același canal de propagandă oficială iar canonul nu s-a deschis suficient de mult pentru a-l integra, în timpul vieții sale, pe un artist precum Ion Țuculescu.

De-a lungul celor 20 de capitole ale cărții, autoarea ilustrează dinamica perioadelor de contractare ideologică și de control, care au alternat cu perioade de destindere, favorizând *episoade heterotopice* cum au fost: discursul lui Dan Hăulică din 1963, restructurarea UAP și a sistemului expozițional din a doua jumătate a deceniului șapte, promovarea tendințelor experimentale, recuperarea formală a curentelor moderne și a artei populare, încorporarea în canonul estetic a artei abstracte sub forme vernaculare sau de inspirație occidentală, abordarea teoriilor structuraliste și psihanalitice în critică și în demersul artistic, ca alternativă la discursul oficial.

În analiza evenimentelor și fenomenelor prezentate, Magda Predescu utilizează un aparat teoretic specific poststructuralismului francez și științelor sociale, preluând de la Michel Foucault și Pierre Bourdieu concepte precum *subiectivare*, *habitus*, *agentivitate*, atunci când decriptează tacticile de negociere ale artiștilor cu puterea totalitară, în fapt *heterotopiile* ce constituie motivul recurent al cărții. Căutând să înțeleagă relația membrilor UAP cu regimul, autoarea apelează la noțiunile de *violență simbolică* și *capital simbolic*, identificând prin intermediul lor mecanismele de cooptare a intelectualilor de către puterea comunistă care își arogă în propriul beneficiu prestigiul acestora, recompensându-i cu funcții și privilegii, exercitând totodată o presiune semnificativă pentru alinierea lor ideologică și politică.

Cartea are la bază o cercetare sistematică în Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (Fondul Informativ și de Rețea), Arhivele Naționale Istorice Centrale (Fondul UAP) și Archives de la Critique d'Art, Rennes. Alte surse folosite sunt scrierile epocii din periodice precum *Contemporanul*, *Arta Plastică*, *Steagul roșu*, *Scânteia*, *Scânteia tineretului*, *Secolul 20* etc., menite să illustreze cum erau formulate textele de critică și teorie angajată ale realismului socialist. Pentru redarea punctelor de vedere retrospective ale unora dintre protagoniștii evenimentelor relatate, autoarea apelează la volume și texte memorialiste publicate în postcomunism de Paul Cornea, Ion Ianoși, Petre Oprea, Radu Bogdan etc. La acestea se adaugă sursele secundare ale literaturii de specialitate, autoarea intrând într-un dialog istoriografic cu bibliografia fundamentală a subiectului abordat.

În ciuda valorii lucrării prezentate, trebuie menționate și o serie de lipsuri. În introducerea lucrării, Magda Predescu își anunță intenția de a juxtapune arhiva UAP cu cea a CNSAS-ului, într-un demers de coroborare a arhivei oficiale cu cea secretă: „Analiza discursurilor în vederea localizării subiecților în spațiul putere-cunoaștere arată că unii indivizi sînt prezenți simultan în mai multe tipuri de arhive, inclusiv în dosare de colaborare din arhivele Securității. Aici se vede cel mai bine dispersarea sinelui, trecere la un sistem de comunicare la altul, de la tăcere sau ezitare la avalanșa discursului. Aici se dezvăluie identitățile eterogene, fragmentare, multiple, paradoxale ale unor actori din câmpul artei” (p. 14). Totuși, în corpul lucrării autoarea nu aprofundează analiza pe aceste coordonate, abandonând practic intenția inițială, deși pe parcursul relatării există exemple recurente de indivizi care își fac apariția în ambele arhive. Astfel, este ratat demersul de analiză a colaborării criticilor și artiștilor cu Securitatea, din punctul de vedere al *teoriei identității*. De asemenea, lucrarea ar fi beneficiat de pe urma unei analize mai profunde a cazului Ion Țuculescu, ca practician heterotopic în câmpul artelor anilor '50. Nu în ultimul rând, cartea ar fi putut fi un mai bun instrument de lucru dacă era însoțită, la final, de un indice de nume și de bibliografia completă a lucrării, și nu de una selectivă.

Plecând de la un material arhivistic inedit, coroborându-l cu scrierile epocii și cu texte memorialiste, trecându-l printr-un filtru conceptual și teoretic relevant, cartea Magdei Predescu, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variațiile canonului artistic*, rămâne un demers remarcabil, constituindu-se într-un titlu de referință pentru bibliografia temei.

Ioana Apostol

FLORICA CRUCERU, *Muzeul de Artă Constanța. Imagini și documente, 1960-1984*, StudIS, Iași, 2019, 416p. text + il. alb-negru și color, prefețe de Adina Nanu și Marin Gherasim, index de artiști, critici de artă și colecționari, ISBN 978-606-45-0256-9.

Cunoscută atât ca istoric de artă, mai ales prin volumele pe care le-a dedicat artei din Dobrogea¹, și editor al scrierilor postume ale lui Ion Frunzetti², pe care le-a publicat într-un interval de 21 de ani (1997-2018), cât și ca primul director al Muzeului de Artă din Constanța, pe care l-a condus, de asemenea mai bine de două decenii (1961-1984), dr. Florica Cruceru și-a lansat, în data de 28 iunie 2019, la sediul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, ultima sa carte – o adevărată monografie a muzeului constănțean, cu a cărei istorie și-a împletit propria existență din acei ani.

Volumul „Muzeul de Artă Constanța. Imagini și documente, 1960-1984” are două prefețe (ambele datate 2008): prima, intitulată „O carte scrisă pentru viitor”, este semnată de istoricul de artă Adina Nanu, iar a doua, cu titlul „Un muzeu exemplar”, aparține regretatului pictor Marin Gherasim și este reprodușă în facsimil, cu scrisul olograf al maestrului.

¹ *Muzeul de Artă Limanu*, Întreprinderea Poligrafică Dobrogea, Constanța, 1964; *Muzeul de Artă Constanța*, București, 1967 (coautor Viorel Lungu); *Stavru Tarasov*, București, 1968; *Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă – Topalu. Jubiliar*, București, 1970; *Arta monumentală a litoralului, orașului și județului Constanța*, București, 1973; *Donația doctor Gheorghe D. Vintilă de la Muzeul de Artă Constanța*, Constanța, 1974; *Artiști dobrogeni*, București, 1977 (lucrare colectivă); *Nicolae Tonitza în muzeele din Constanța și Topalu*, București, 1979 (lucrare colectivă); *Artele plastice în Dobrogea 1878-1940*, Constanța, 2002; *Artiști dobrogeni. Un dicționar și mai mult decât atât*, Constanța, 2005; *Artele la malul mării*, Constanța, 2006 (prefață de Adina Nanu); *Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă Topalu. Repere identitare*, Constanța, 2007.

² *Scrieri – prietenii mei artiștii*, Constanța, 1997 (prefață de Amelia Pavel); *În căutarea tradiției*, București, 1998 (prefață de Dan Grigorescu); *Studii critice*, București, 2000 (prefață de Andrei Pleșu); *Disparate*, București, 2002 (prefață de Ruxandra Demetrescu); *Despre sculptori*, București, 2018 (prefață de Adina Nanu).

Între literatură testimonială, cercetare de arhivă, pagini de jurnal și catalog „raisonné” al operelor din patrimoniul Muzeului de Artă Constanța din perioada menționată în titlu, volumul evocă un capitol fast din istoria instituției al cărei director a fost Florica Cruceru. Meritul său major a fost acela de a schimba radical profilul muzeului, dintr-unul cu lucrări preponderent de factură realist-socialistă, așa cum a fost înființat, într-unul dedicat prioritar perioadei interbelice, fără a neglija arta contemporană, datorită politicii susținute de achiziții pe care a demarat-o: de la 451³ de lucrări care au constituit nucleul inițial al muzeului, Florica Cruceru a lăsat, la plecarea din funcție, un patrimoniu de 6640 de opere, între care multe semnate de numele cele mai importante ale artelor plastice românești: Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian (pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea), Pallady, Petrașcu, Tonitza, Iser, Șirato, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Sabin Popp, Vasile Popescu, Ghiță ș.a. (pentru perioada interbelică), mergând până la reprezentanții avangardei – Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, M. H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch – și artiștii celei de a doua jumătăți a secolului XX – Baba, Ciucurencu, Țuculescu, Ion Gheorghiu ș.a., în privința picturii. Sculptura muzeului include opere de Paciurea, Oscar Han, Jalea, Medrea, Gh. D. Anghel, Milița Petrașcu, Constantin Baraschi ș.a.

În deschiderea evenimentului de lansare, dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, a apreciat volumul ca pe „o monografie exemplară, o istorie a istoriei artei”, care prezintă fenomenul nașterii unui muzeu, cuprinzând bogate informații privind achizițiile, categoriile de personal, numeroase documente de arhivă și fotografiile de epocă – totul într-o „operă de restituire și repertoriere a istoriei artei românești”.

A luat apoi cuvântul prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu, care a considerat lucrarea drept „un omagiu adus lumii dobrogene”, reflectând acel „miraj al Dobrogei”, care înseamnă „nu doar Balcicul, ci și Constanța sau Mangalia”, o carte care evocă „atât istoria muzeului, cât și a clădirii în care se află” (cu referire la episodul din anii 1980, când școala nr. 12 a fost transformată, în secret, în sediul actualului muzeu), care prezintă atât Muzeul de Artă Constanța, cât și muzeele-satelit, din subordinea sa – Muzeul de Sculptură Ion Jalea și Muzeul de Artă Populară din Constanța, Muzeul Dinu și Sevesta Vintilă din Topalu, Muzeele de Artă de la Limanu și Medgidia⁴. Dr. Demetrescu a amintit o vizită pe care a făcut-o la Medgidia în 1983, pe când lucra la Muzeul Municipiului București, și a asistat la o prezentare făcută de Florica Cruceru, descoperind astfel semnificativa viață artistică a unui oraș mic. A menționat apoi aparatul documentar al cărții, care îmbină arhiva cu memoria personală de tip cronică, și contribuția la istoria colecționismului din România (prin înglobarea în patrimoniul muzeului a unor importante colecții de artă – donațiile dr. Vintilă, dr. Maria Avramescu, Cella Serghi etc). În finalul intervenției sale, dr. Demetrescu a remarcat că pasiunea Floricăi Cruceru pentru arta modernă (și contemporană) a făcut ca Muzeul de Artă Constanța să devină „un loc în care poți descoperi mai bine modernitatea”, cu trimitere la operele unor artiști ca Aman, Pallady sau Schweitzer-Cumpăna, și a subliniat „dimensiunea colaborativă”, prin faptul că autoarea i-a menționat pe toți colegii cu care a interacționat, reușind să coaguleze „o echipă, o lume conectată, fără de care nu se poate construi”.

Următoarea alocuțiune a aparținut istoricului de artă dr. Adina Nanu, prietena de o viață a autoarei. Pornind de la un mesaj inspirațional pe care și l-a autoimpus în ultimii ani – „Să faci ce doar tu poți să faci” –, aceasta a afirmat cu umor: „Muzeul de Artă Constanța nu putea fi scos la lumină decât de mama și tatăl lui, adică Florica Cruceru”, care, „ca în legenda meșterului Manole, și-a zidit sufletul” în acel muzeu. Adina Nanu a mărturisit că o cunoaște pe autoare de când erau colege, studente la Belle Arte (1945), și a menționat că „gustul rafinat” al acesteia – format timp de o viață întreagă, nu doar prin educația artistică „organizată” instituțional – a fost cel care a făcut ca muzeul să fie „nu doar un loc de informare, ci și un loc pe care să îl iubești”. În acest sens, a menționat că Florica Cruceru și-a petrecut copilăria la Mangalia, loc de pelerinaj artistic „mai puțin cunoscut, dar mai selectiv decât Balcicul”. „Copilul Rica” (numele de alint al Floricăi

³ Patrimoniul inițial al muzeului a fost format din așa-zisul „Fond Vechi”, care însuma operele provenite de la expoziția din octombrie 1928, dedicată sărbătoririi semicentenarului Dobrogei și organizată de profesorul Constantin Brătescu în opt saloane ale Cazinoului din Constanța (salonul 7 fiind ocupat de „artele frumoase”) – opere care au fost reținute de Primărie în vederea dotării viitoarei Pinacoteci a orașului, deschisă abia în 1930 și găzduită inițial în aripa dreaptă a Palatului Primăriei, iar din 1935 în imobilul familiei juristului-poet I.N. Roman din Bulevardul Carol (azi, Tomis) nr. 115 (sediul actual al Școlii Populare de Artă) – și lucrările provenite din patrimoniul Muzeului Comunal Balcic, predate Primăriei Constanța de autoritățile bulgare în 1940. Patrimoniul pinacotecii a suferit pierderi semnificative din cauza condițiilor în care au fost transportate operele și a bombardamentelor din 1944. La data preluării de către Muzeul Regional de Arheologie Dobrogea, în 1960, acest patrimoniu totaliza 199 lucrări. La acestea s-au adăugat: 37 de lucrări din colecția doctorilor Coralia și Dumitru Cornățeanu din Constanța, confiscate în 1959; 71 de lucrări de la expoziția „Imagini dobrogene”, organizată la Cazinoul Constanța în 1960; 23 de lucrări donate în 1960 de o serie de artiști dobrogeni sau legați afectiv de acest spațiu; 121 de lucrări de artă modernă și contemporană (pictură și sculptură), acordate în custodie de Muzeul de Artă al R.P.R. în 1960 și care vor deveni proprietate a muzeului constănțean, prin transfer, în 1966.

⁴ Din păcate, ultimele două nu mai există, fiind desființate după directoratul Floricăi Cruceru: muzeul de la Limanu, în 1987, iar cel de la Medgidia, în 2009.

Cruceru) a trăit, așadar, în proximitatea unor mari artiști și profesori la Belle Arte, i-a privit pe „refugiații” care își instalau șevaletul la Mangalia – între care Steriadi, Șt. Constantinescu, Ghiață, Lucian Grigorescu, Paul Miracovici, Șt. Dimitrescu, Wanda Sachelarie, Șirato, Lucia Dem. Bălăcescu (care își cumpărase și o casă acolo, lângă biserica greacă), Al. Istrati și Natalia Dumitrescu; a văzut tablourile care „se nașteau” sub penelul lor, le-a auzit părerile despre artă, făcând comparații... Această „trăire a nuanțelor” din copilărie – este de părere Adina Nanu – a ajutat-o pe Florica Cruceru, mai târziu, ca director, „să aleagă” cu un ochi sigur, să se debaraseze treptat de lucrările realist-socialiste și să aducă, în schimb, lucrări de valoare. La început, proaspăt numită director, Florica Cruceru a fost „aruncată în apă să înoate singură”. A călătorit în țară pentru achiziții, iar Adina Nanu a însoțit-o o dată în Transilvania, fiind martoră la modul în care gustul Floricăi Cruceru funcționa ca un „instrument perfecționat”: „mergea la sigur”. Caracterizând-o drept „om de cultură și de instinct”, trăind „bucuria de a strânge și pune laolaltă lucrări în sălile muzeului”, Adina Nanu și-a încheiat discursul în mod metaforic: „sufletul Floricăi Cruceru din acei ani a rămas în Muzeul din Constanța”.

La finalul evenimentului a luat cuvântul însăși autoarea volumului, dr. Florica Cruceru, care a anunțat că în prezent este în curs tipărirea memoriilor doctorului Ghițescu, renumitul profesor de anatomie artistică, cel care, împreună cu soția, Iulia, de prin 1942 „stătea vara în pensiune la mama”, la Mangalia, și care, pe când ea avea 18 ani, a îndemnat-o să studieze artele plastice. Urmându-i sfatul, a intrat la facultate în București, la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, la clasa profesorului Nicolae Dărăscu (frecventând în următorii doi ani și clasa lui Camil Ressu), și a fost colegă, între alții, cu Gh. Iacob, Adina Nanu, Ala Jalea, Ovidiu Maitec, Doina Schobel, Șt. Sevestre, Eugen Mărgărit, Clelia Ottone, Marie Jeanne Werner, Iadviga Formagiu... Când era însă studentă în anul III, părinții ei, Radu și Maria Pospai, au fost evacuați din Mangalia, primind domiciliu obligatoriu în Vrancea, și a trebuit să îi urmeze. A fost nevoită să își întrerupă studiile și să funcționeze pentru o vreme ca profesor de liceu suplinitor la Panciu. După cum a mărturisit, „singurul lucru bun” din acea perioadă a fost nașterea fiicei sale, Dana Postolache. Și-a putut relua studiile universitare abia mai târziu, printr-un nou examen, de data aceasta la mai nou-înființata secție de istoria și teoria artei, avându-i profesori pe G. Oprescu, Constantin Suter, Paul Constantin, Tancred Bănățeanu, Eugen Schileru, Ovidiu Drimba, Adina Nanu (fosta sa colegă, devenită între timp conferențiar) și Raoul Șorban (care îi va fi apoi conducător de doctorat).

După absolvire, în 1960, a solicitat Direcției Muzeu a Ministerului Învățământului și Culturii, un post la muzeul din Galați, dar i s-a oferit, la alegere, să fie muzeograf la Muzeul Peleş din Sinaia, la secția de artă a Muzeului Județean din Timișoara (unde i s-a părut prea departe) sau la viitoarea secție de artă din Constanța (Muzeul de Artă Constanța a fost conceput inițial ca secție a Muzeului Regional de Arheologie Dobrogea, condus pe atunci de Vasile Canarache, iar Florica Cruceru a avut gentilețea de a-l recunoaște drept „fondator” al noii secții de artă / viitorului muzeu). Repartizată, conform propriei opțiuni, la Constanța, a ajuns la post abia în 14 octombrie 1961 (muzeul se deschisese la 1 mai 1961, fiind condus provizoriu de Marcel Atzel) și a funcționat timp de o lună ca muzeograf, pentru ca de la data de 15 noiembrie 1961 să devină oficial primul director al instituției nou-create, Muzeul Regional de Artă Dobrogea (instituție independentă de la acea dată, devenită, din 1965, Muzeul de Artă Constanța). A lucrat singură timp de zece ani (1961-1971), fără a avea personal de specialitate. Abia mai târziu îi vor fi repartizate primele колеge muzeografe cu studii de istoria artei: mai întâi, Doina Păuleanu, în 1971, apoi Simona Urziceanu (Rusu), în 1973, și Alice Dinculescu (Fărcașiu), în 1975. A considerat că a avut noroc, căci, născută la Mânăstirea (jud. Călărași), a locuit de la 6 ani – odată cu mutarea părinților (tatăl era „secretar de plasă” – conform vechii împărțiri administrative a României) – la Mangalia, într-o lume de forme și culori cu parfum oriental, într-un mediu multietnic (români, germani, greci, turci, tătari etc.) și multiconfesional, unde „prietenia și respectul erau la cote înalte”, iar aceste valori, inculcate din copilărie, au călăuzit-o apoi toată viața. Deși avea un „dosar greu” (fratele său fusese condamnat politic), a compensat „muncind peste măsură”, neglijându-și adesea casa și copilul pentru a se dedica slujbei de la muzeu – „un muzeu pe care l-am iubit din prima clipă”. Florica Cruceru a menționat și numele unor persoane care – în diverse moduri – au sprijinit-o, precum Vasile Vâlcu, pe atunci prim-secretarul de partid al județului, care „nu i-a împiedicat aplicarea ideilor pentru dezvoltarea instituției” (precum schimbarea profilului sus-menționată) sau arhitectul Gh. Dumitrașcu, pe atunci director al Institutului Județean de Proiectări Constanța. Acestuia din urmă i se datorează ideea, încolțită în 1976 și aplicată din 1977, de a transforma Școala nr. 12⁵ (din B-dul Tomis nr. 84) în noul sediu al muzeului (clădirea, adaptată noii sale funcțiuni, va fi transferată muzeului abia în 1987, și va fi inaugurată în 1990, după pensionarea Floricăi Cruceru), căruia, în 1982, i s-a adăugat un corp nou-construit (cu trei

⁵ Fosta Școală Primară de băieți și fete nr. 2, clădire monument istoric, construită în anii 1891-1893, după planurile arh. I. N. Socolescu.

niveluri), prezentat inițial ca „sală de sport” a respectivei școli, pentru a nu trezi suspiciunile autorităților în legătură cu extinderea muzeului, căci o hotărâre de guvern în vigoare interzicea explicit „construirea de clădiri pentru muzee”.



Fig. 1. Afișul evenimentului de lansare a volumului.



Fig. 2. Autoarea, dr. Florica Cruceru (stânga), și dr. Adina Nanu (dreapta), 28 iunie 2019. Foto: Sorin Chițu.



Fig. 3. Imagine din timpul lansării, 28 iunie 2019. Foto: Sorin Chițu.

Încă din 1962, Florica Cruceru a început achizițiile (transferând în paralel lucrările de realism-socialist către alte instituții, cum ar fi Muzeul Delta Dunării Tulcea, Muzeul Marinei Constanța sau Consiliul Popular Medgidia). În acest sens, autoarea a contextualizat procesul pe fundalul unei adevărate drame: era o epocă în care se descompuneau mari colecții – ale unor doctori, foști moșieri etc, care se vedeau nevoiți a-și vinde lucrările agonisite pentru a supraviețui. Vizitând casele colecționarilor în scopul de a face achiziții pentru muzeu, a venit în contact și a empatizat cu soarta „nemeritată” a acestora. Pentru a-i ajuta cât mai repede, a instituit un sistem de plată imediată. Au intrat astfel în patrimoniul muzeului colecții precum cea a academicianului Simion Mehedinți, a doctorului Aurel Siligeanu, a lui Octavian Moșescu (fostul primar al Balcicului) și a fiicei acestuia, istoricul de artă Balcica Moșescu-Măciucă ș.a. În privința expunerii, a încercat să așeze alături artiști egali ca valoare, evocând, pe baza memoriei vizuale, o „ipotetică simeză”, unde Dărăscu stă alături de Șt. Dimitrescu. Florica Cruceru a vorbit și despre un episod trist: la cutremurul din 1977, vechea clădire a muzeului⁶ (care la acel moment găzduia retrospectiva Ressu, organizată de Georgeta Peleanu de la Muzeul Național de Artă) s-a rupt în trei, iar dezastrul a fost, desigur, raportat la București. Autoritățile centrale au cerut atunci transferarea patrimoniului muzeului la Posada, în fostul castel al Marthei Bibescu. Florica Cruceru a avut curajul să refuze acea decizie, conștientă de faptul că lucrările ar fi putut să nu se mai întoarcă niciodată, și a invocat că, din rațiuni de conservare, lucrările nu pot fi mutate dintr-un mediu marin într-unul alpin. Din nou, „norocul” i-a surâs: lucrările au putut fi depozitate temporar (până la găsirea unui nou local propriu) în sediul unei clădiri de pe strada Traian, din vecinătatea Tribunalului din Constanța, care i-a fost oferită „la cheie”.

Autoarea a amintit apoi de Tamara Dobrin de la Consiliul Culturii, „un geniu rău al muzeelor”, care îi cerea să dea afară muzeografi (căci în funcție de numărul lor „se normau colecțiile”). Atunci, pentru a nu face concedieri și a spori numărul de lucrări, a apelat la artiștii contemporani pe care îi cunoștea pentru a face donații: Vasile Grigore, Ion Pacea, Gina Hagi Popa, Lucia Dem. Bălăcescu etc.

În final, Florica Cruceru a afirmat că a început să lucreze la prezentul volum încă din 2002, cu unele întreruperi – pentru a se dedica, pe rând, dicționarului de artiști dobrogeni, culegerii și publicării scrierilor lui Frunzetti, apoi dicționarului de artiști români din epoca modernă și contemporană –, și că, în prezent, are în lucru un nou dicționar, de data aceasta, al istoricilor și criticilor de artă români.

În „mărturisirea” de la începutul volumului, Florica Cruceru scrie: „Cei care peste vremuri vor studia cultura perioadei 1960-1989, vor constata că, în acel timp special și dificil, au existat oameni care, slujind artele și muzeele, au reușit să navigheze printre legi, decrete, hotărâri, decizii și indicații, promovând și ocrotind inestimabile valori naționale. Mă bucur că m-am numărat printre ei.”

Eduard Andrei

⁶ Clădirea cu trei niveluri care a găzduit inițial muzeul se afla în strada Elena Pavel (numită apoi strada Muzeelor, azi strada Arhiepiscopiei) nr. 12, în zona peninsulară a Constanței.

ALEXANDRU GHEORGHIU, *Hoțul de culori. De la grația pușcăriei, la grația divină, 1989-2018*, Ed. Aureo, Oradea, 2019, 118 p. + il.

Pe la mijlocul primului deceniu de libertate de după '89, în sistemul penitenciar național a fost semnalat un fenomen: un pușcăriaș ce-și descoperise vocația de plastician, Alexandru Gheorghiu. Pentru rigidul și închistatul sistem de reclusiune, condus de milițieni obtuși formați în regimul comunist, acest condamnat reprezenta un neașteptat și salutar exemplu de recuperare și reeducare pe care s-au grăbit să-l fructifice mai mult în scop personal, spre a-și mai adauga încă o stea pe epolet, decât pentru beneficiul bietului mânăitor de penel. I-au fost organizate câteva expoziții la sala Universității Populare „Ioan I. Dalles” din București și la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj, s-au scris cronici și i-au fost luate interviuri la radio și TV. După eliberare, brașoveanul Gheorghiu, reîntors în urbea natală, a continuat să se ocupe cu îndeletnicirea sa preferată și să-și câștige existența prin pictură, reușind să călătorească în străinătate (Elveția, Germania, S.U.A.) și să-și expună operele, fie în mici galerii particulare fie pe stradă, la fel ca plasticienii parizieni din Montparnasse. Altele i-au fost organizate la Centrul Cultural „Reduta” din Brașov.

Recent, Gheorghiu a decis să își scrie și publice memoriile. Volumul, de dimensiunea unei cărți de buzunar, se intitulează *Hoțul de culori. De la grația pușcăriei, la grația divină, 1989-2018*. Editarea și tipărirea acestor pagini a fost încurajată și susținută material de Fundația Svasta din București.

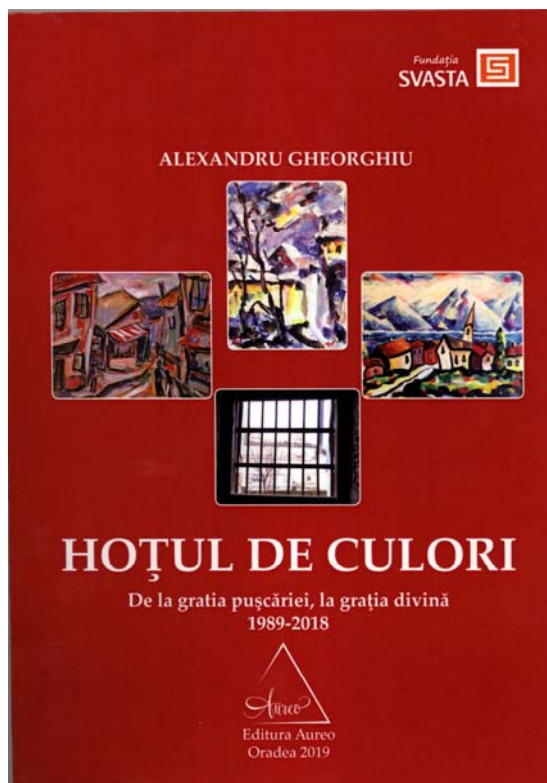
Plasat între Papillon – dar fără performanțele de evadare ale acestuia – și „Jucătorul de șah” al lui Stefan Zweig, Gheorghiu și-a câștigat libertatea interioară prin artă, în spatele gratiilor.

El a ilustrat, fără tăgadă, fenomenul Utrillo chiar dacă, la vremea când și-a descoperit vocația pentru plastică, probabil că încă nu auzise de bietul „Litrilo”. Gheorghiu lucra după ilustrate turistice, la fel ca alcoolicul artist francez ce-și plătea nesațul pentru băutura cu pânzele pe care le așternea, cu febrilitatea setei ce-l mistuia, într-o odaie vecină cârciumii unde auzea clinchetul sticlelor, râsul și glasurile stridente ale chefliilor, tovarășii săi de pahar. Acestea îl stimulau să termine cât mai repede lucrarea spre a se putea adăpa după pofta inimii dar și după dimensiunea pânzei care dicta generozitatea – sau cupiditatea – cârciumarului. Model pentru peisajele sale pariziene erau cărțile poștale furnizate de patronul localului. Maurice Utrillo lucra în închisoarea propriului viciu. Gheorghiu lucra într-o închisoare convențională unde ispășea o pedeapsă concretă. Între patru pereți reci, de beton, înconjurați de ziduri înalte, nu putea avea contact cu motivul propice picturii, cu peisajul natural. În consecință, modelele sale au fost tot cărțile poștale sau imaginile din periodicele găsite la gunoi ori primite, prin diverse mijloace, în celulă. Cretă, creioane de tâmplărie, apoi bai și duco de la atelierul de mobilă unde își ducea activitatea diurnă, au fost primele sale materiale de lucru. Pensule și-a făcut dintr-un pământuf pentru bărbierit. Așa au fost începuturile sale! Absolut primitive. Dar motivate de o mare pasiune și de starea de bine pe care a simțit-o după obținerea primelor forme, stângace, de pictură ce le obținuse. Se minuna el însuși de propriile posibilități de care nu fusese vreodată conștient!!! Apoi a apărut în viața sa persoana providențială, pictorul clujean Vasile Gheorghiuță, care i-a dat sfaturi și i-a coordonat activitatea plastică.

Atunci a început devenirea sa artistică!

Gheorghiu nu este un reproducător ci un interpretator. El nu pictează ceea ce vede ci doar ceea ce simte. (A nu se uita că, în timpul detenției, nici nu prea putea vedea motive demne de a fi pictate, poate doar dacă ar fi avut înclinarea spre morbid și spre masochism a lui Piranesi de a ilustra „Carceri”, ceea ce nu era cazul fiindcă artistul pușcăriaș tindea spre eliberarea spiritului tocmai de aceste carceri fizice în care era... încarcerat!) A pictat Veneția – aceea a imaginației, a visului său de captiv. Dar Veneția sa nu seamănă nici cu aceea a lui Canaletto sau a lui Guardi – aceasta pentru că nu se pricepe să traseze perspectiva – și nici cu aceea, mai apropiată de el, a lui Baba sau Petrașcu.

Prin lipsa studiilor academice de specialitate – căci absolvirea, după eliberare, a Școlii Populare de Arte nu înseamnă că a devenit profesionist – el se plasează între un artist amator și unul naiv. Gheorghiu are



entuziasmul, frenezia, de a lucra a amatorului în căutarea propriei personalități artistice, chiar dacă drumul acestuia (nu este vorba de el ci de un „amator” generic) se află paralel cu adevărata artă. Este acea nevoie funciară de a se exprima în unicul limbaj pe care îl stăpânește și care simte că îl reprezintă. Din volumul de față se poate face o comparație între memorialistica autorului și pictura sa. Iar balanța trage, evident, mult mai greu înspre cea din urmă, unde este explicit, elocvent, spritual, sclipitor (însă fără a orbi!) pe când, în firul amintirilor – chiar dacă au fost stilizate de un mânuitor experimentat al condeiului, Cezar Boghici – se simte frustețea colocvialității unui om simplu, fără cultură și fără lecturi de bază. Am putea asemăna scrierea sa, tematic și stilistic, cu *Istoria vieții mele (Autobiografie din 1845)* de Teodor Vrânav (Ed. Vremea, București, 2016): aceeași existență picarescă pe care nu se sfiește să o descrie, cu excesele ei (beții, scandaluri, bătaii, preacurvie, furțișaguri) care l-a dus, după o experiență traumatizantă în închisoare, către o salvare morală și spirituală prin artă.

Expresionismul a fost stilul pe care îl adoptase și care corespundea perfect trăirilor sale interioare. Poate nici nu-și dăduse seama că mima maniera expresioniștilor germani, neavând încă un muzeu imaginar decent încheșat. În picturile sale toate clădirile aveau pereții înclinați, zidurile strâmbе, canaturile ușilor și ferestrelor oblice, și nicăieri nu exista vreun unghi drept. Părea un decor smuls din capodopera filmului expresionist, „Cabinetul doctorului Caligari sau felul cum vede un nebun lumea” din 1919, în regia lui Robert Wiene și cu decoruri de Herman Warm, Walter Reimann și Walter Röhring. De asemenea, paleta era cantonată în tonalități închise de albastru, gri murdar, violet, câteva tușe de grenă și contururi groase, negre. Totul era deprimant, apăsător – la fel ca existența sa în spatele gratiilor. În vremea aceea încă nu insera ființe bipede în compoziții pentru că încă nu avea curajul să abordeze motivul uman. Aceștia au apărut mai târziu, ca niște siluete filiforme, indistincte, realizate din câteva tușe clădite pe axele principale ale anatomiei.

Publicarea autobiografiei lui Alexandru Gheorghiu, punctată cu reproduceri ale unora dintre creațiile sale, nu face decât să statueze un fenomen plastic, acela al „pușcăriașului-pictor”, care și-a construit, cu tenacitate, o carieră – la nivelul său de artist amator – recunoscută pe plan național și internațional.

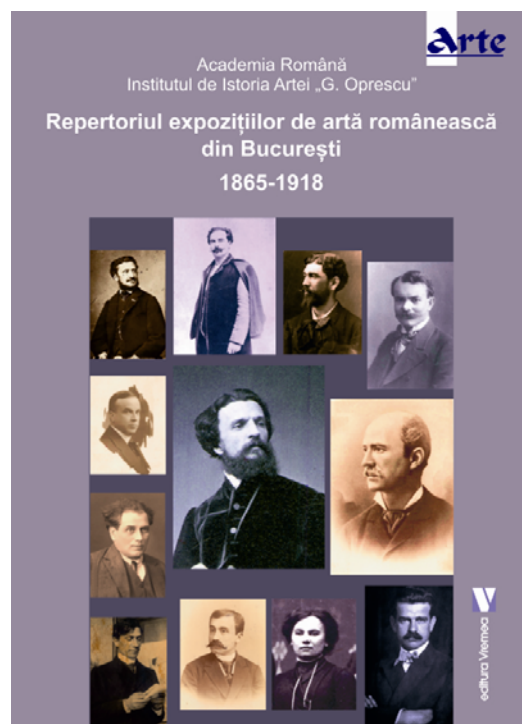
Adrian-Silvan Ionescu

THEODOR ENESCU, IOANA VLASIU, IRINA FORTUNESCU, CARMEN LIICEANU, VIORICA ANDREESCU, ELENA MATEESCU, GHEORGHE COSMA, SANDA AGALIDI, *Repertoriul expozițiilor de artă din București: 1865-1918*, Editura Vremea, colecția „Arte”, București, 2019, 192 p. + il., prefață de Adrian-Silvan Ionescu, postfață de Ioana Vlasiu, ediție îngrijită de Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramelia, Corina Teacă sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu.

Volumul *Repertoriul expozițiilor de artă din București: 1865-1918* poate fi văzut ca „un copil cu două perechi de părinți”, născut în urma unui „travaliu” de aproape... 40 de ani.

Tot sub semnul dublului, volumul a avut parte de două lansări: prima, în cadrul Târgului de carte „Bookfest”, la standul editurii Vremea, în data de 1 iunie 2019 – au vorbit atunci Silvia Colfescu, directoarea editurii, și drd. Virginia Barbu, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” (IIAGO); a doua, la librăria Humanitas-Cișmigiu, la 29 iunie 2019, volumul fiind prezentat, de această dată, și de către istoricul de artă dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul IIAGO.

Revenind la istoria volumului, trebuie precizat că aceasta a înregistrat mai multe etape de lucru. După cum se menționează atât în prefața semnată de dr. Adrian-Silvan Ionescu, cât și în postfața istoricului de artă dr. Ioana Vlasiu, *Repertoriul...* a fost elaborat la începutul anilor 1980, de o echipă de cercetători din cadrul sectorului de artă românească modernă al IIAGO, la propunerea și sub coordonarea regretatului Theodor Enescu. Însușind un uriaș efort colectiv de documentare sistematică, cercetările au debutat în 1971, cu o echipă din care făceau parte inițial Viorica Andreescu, Ioana Popovici (Vlasiu) și Irina Fortunescu, cărora, în anul următor,



li s-au adăugat Gheorghe Cosma (până în 1973) și Sanda Agalidi. După cum a amintit dr. Adrian-Silvan Ionescu, pe baza dosarului cu planurile de lucru ale Institutului din intervalul 1971-1974, ambiția de atunci a cercetătorilor era ca *Repertoriul...* să acopere tot teritoriul țării și un interval de peste 80 de ani – 1865-1947 –, în două faze, corespunzând perioadelor 1865-1916, respectiv 1917-1947. În cele din urmă, echipa a restrâns aria de investigație la București și a reușit să acopere doar primul interval, pe care l-a extins însă cu doi ani, ajungând până în 1918 (inclusiv). Laboriosul material a rămas pentru câteva decenii în manuscris, fiind cunoscut doar în cercul restrâns al celor care l-au conceput și al cercetătorilor istoriei artei românești, fără a vedea lumina tiparului. Cu toate acestea, o copie dactilo a fost păstrată, din fericire, de către una dintre autoare, Irina Fortunescu, care i-a oferit-o, cu ani în urmă, Ioanei Vlasiu. La rândul său, aceasta, conștientă de valoarea documentului, l-a dat la legat în câteva exemplare, dintre care unul a ajuns la biblioteca Muzeului Național de Artă al României, altul, la Muzeul Municipiului București și încă unul, la biblioteca IIAGO.

În timpul cât a fost secretar științific al IIAGO (2013-2017), dr. Alin Ciupală a avut inițiativa de a digitaliza manuscrisul din biblioteca Institutului, proces finalizat abia după încheierea mandatului său, în 2018. În fine, ultimul episod al acestei istorii a fost publicarea volumului la editura Vremea, în colecția „Arte”, în 2019, ediția fiind îngrijită de o parte dintre membrii actualei echipe a departamentului de artă modernă al IIAGO – Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramelea, Corina Teacă –, sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu.

Informațiile din volum sunt structurate cronologic, sub forma unui tabel care conține următoarele rubrici: „Data” / „Expoziția, Locul de desfășurare” / „Informație bibliografică”.

Volumul debutează astfel cu prima „Expoziție a artiștilor în viață” (deschisă la 25 aprilie 1865, în „Sala mare de la Ministerul Cultelor”) și se încheie cu expoziția personală Ary Murnu (1918, Casa Filip).

În legătură cu cea de-a doua rubrică, potrivit afirmațiilor Virginiei Barbu, volumul reprezintă și o „geografie culturală a vechiului București”. Într-adevăr, în cazul multor expoziții cuprinse în lucrare, este menționat locul de desfășurare – fie acesta un muzeu, o galerie, o sală de expoziție sau, uneori, chiar un magazin. Această topografie a spațiilor expoziționale este, de altfel, punctată de Ioana Vlasiu în postfața volumului și a fost reluată de Silvia Colfescu în cuvântarea sa de la lansare, atunci când a vorbit despre București ca orașul ei „preferat”. Astfel, pe lângă locurile consacrate – ca Sala Stavropoleos, apoi Atheneul Român, Sala Pinacotecii din Palatul Academiei (azi, clădirea Universității) –, cititorul află și despre existența unor spații mai puțin cunoscute, improvizate sau „neconvenționale”, așa cum sunt, de pildă, vitrinele de magazine – precum cele de muzică, Gebauer și Sandrowitz, sau J. Feder, Mașota, Bercovici, Darnet (din fața Grădinii Episcopiei), Ion Alessiu (din Piața Teatrului) – sau librăriile (Rănișteanu, Bișovski, Grave, Librăria națională), hotelurile (Union, Herdan), redacțiile unor jurnale („Adevărul”, „L'Indépendance Roumaine”, „Trompeta Carpaților”) și chiar unele biserici sau alte spații improvizate, ca cele din Pasajul Român, de pe străzile Sărindari, Doamnei, Academiei, Vămii, Calea Victoriei sau vag desemnate, prin sintagme ca „peste drum de palat”. Mai mult, expozițiile erau găzduite în epocă și în reședințe private, precum casa-atelier a lui Theodor Aman, Casele Lahovary și Casa Strat de pe Calea Victoriei, Casa Filip de pe Câmpineanu, Casele Blarenberg de pe Episcopiei, casele Greceanu de pe bd. Elisabeta, casele Ioanide, casa Brus vizavi de Capșa, Casa Joji pe str. Regală, stradă pe care se afla și un atelier oferit artiștilor, pentru a lucra și a expune, de cunoscutul colecționar Alexandru Bogdan-Pitești.

Grație efortului echipei de editori, volumul beneficiază de un indice de nume, extrem de util, ca și de o bogată ilustrație cu imagini de arhivă, unele extrem de rare, provenite de la Biblioteca IIAGO, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, Biblioteca Muzeului Național de Artă al României și din colecția personală Adrian-Silvan Ionescu. Marele merit al acestui grupaj de fotografii este acela de a restitui „parfumul epocii” și, mai ales, de a „da chip” unor artiști care, pentru mulți cititori, sunt cunoscuți poate doar prin nume și/sau opere.

Volumul se dovedește, așadar, un valoros instrument de lucru, în primul rând pentru istoricii de artă, cercetătorii preocupați de scena artistică românească bucureșteană din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și până la sfârșitul Primului Război Mondial. În acest sens, în prefața volumului, dr. Adrian-Silvan Ionescu mărturisește: „*Repertoriul...* este o lucrare utilă atât specialistului, cât și amatorului cu interes pentru închegarea și evoluția vieții artistice românești, iar primii beneficiari vom fi noi, studioșii pe tărâmul istoriei artei naționale, care am trudit la adunarea sa în slovă tipărită pe aceste file”.

Eduard Andrei

