

Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης, *Εγχειρίδια ζωγραφικής στο Βυζάντιο Η μαρτυρία του κώδικος I.M. Παντελεήμονος 259. Έκδοση, κριτικὸ ὑπόμνημα καὶ σχολιασμός*, Andy's Publishers, Αθήναι 2017/ Vapheiadēs M. Constantinus, *Tractationes byzantinae de picturae. Testimonium codicis Panteleimoniensis Gr. 259. Editio, apparatus criticus et adnotatio*, Athenae MM XVII, 269 p.

Importantul volum publicat de Konstantinos Vafiadis, intitulat *Manuale de pictură în Bizanț. Mărturia codicelui Pantelimon gr. 259 (text, aparat critic și comentarii)* este rezultatul unei cercetări postdoctorale întreprinse de autor la Universitatea din Atena în 2014–2017, asupra unui manuscris cvasinecunoscut, aflat în colecția Mănăstirii Pantelimon (Roussikon) din Muntele Athos: ms. Pantelimon gr. 259. Manuscrisul are în total 56 de file și cuprinde un text complet, neîntrerupt, intitulat *Erminia zugravilor* (1r-37v), urmat de câteva alte secțiuni adăugate aparent dezordonat (f. 38r-56v).

Ediția critică, adnotată și comentată, publicată de Vafiadis, este compusă din: o prezentare introductivă și o analiză generală a manuscrisului (p. 35–66); textul propriu-zis al *Erminiei*, cu indicațiile surselor și comentarii (p. 67–196); un apendice în care sunt comparate relațiile dintre Pantelimon gr. 259 și alte erminii post-bizantine păstrate, până la *Erminia* lui Dionisie din Furna (p. 233–258); volumul este completat de abrevieri bibliografice și indici.

Textul propriu-zis al *Erminiei* din ms. Pantelimon gr. 259 este compus din două secțiuni, inegale ca mărime și conținut. Primul capitol și cel mai extins (1r-33r) conține în principal descrieri ale fizionomiei unor sfinți, împreună cu citate din apoftegmele lor. Textul începe cu descrierea scenei Judecării de Apoi (1r-2v.8). Urmează o scurtă referire la programul iconografic al cupolei, punându-se accent pe descrierea fizionomică a anumitor profeți și a evangheliștilor și menționându-se și textele care îi însoțesc (2v.8-3v.11). Urmează o descriere sumară a cincizeci și doi de ierarhi, care sunt numiți patriarhi, împreună cu inscripții de pe filactere pentru șase dintre ei (3v.11-5r.8). Șaptezeci și unu de nume sunt enumerate mai jos, cuprinzând personalități ale monahismului, cu descrieri fizionomice și douăzeci și șapte de citate (5r.15-10v.2). Textul continuă, enumerând numele celor șapte Macabei (11v.8-13), al celor șapte tineri din Efes (11v.13-18) și al celor patruzeci de mucenici, cu o scurtă descriere fizică a lor (11v.19-12r.24). Următoarea listă este a celor șaptezeci (= 67) apostoli, deși titlul capitolului se referă la cei doisprezece (12v.1-14v.13). Următoarele descriu pe scurt martiriul fiecăruia dintre cei doisprezece apostoli (14v.17-15r.7). În continuare apar numele celor șapte mirofore (15r.7-17), femeii martire (15r.18-21), douăsprezece femei cu viață sfântă (15r.21-15v.2) și sfinte femei din luna septembrie (15v.2-11). Apoi, scribul manuscrisului introduce, fără motive evidente, două liste, compuse în vers iambic de douăsprezece silabe: una a împăraților bizantini până la domnia lui Andronic II Paleologul (15v.21-17r.1) și una a patriarhilor din Constantinopol, până la patriarhul Isaia (17r.2-18r. 10).

Urmează o serie de stihuri către Maica Domnului, epigrame utilizabile pentru picturi, sfinte vase și alte obiecte (18r.13-18n.11; ex. „Făcutu-s-a pântecule tău masă sfântă”, pentru panaghiare, 19r.21-19v.4), [la avva Sisoe] (epigrama *Ὁρῶν σε τάφω*, pusă sub un titlu laconic, „versuri la mormânt”; 19r.10-21), la Arhanghelul Mihail (19v.4-9), Apostolul Petru, Ap. Pavel, Sfântul Efrem Sirul, la Arborele lui Iesei (19v.17-20r.9), Judecata de Apoi (20r.9-20v.10) și la Sfânta Treime (20v.11-21r.18). Urmează o serie de citate din profeți (21r.18 -30n.14). Secțiunea se încheie cu apoftegme ale filosofilor antici (30v.14-31r.22) și cu „dialogul celor șapte filozofi despre Hristos” (31v.16-33r.2).

Cea de-a doua parte a textului *Erminiei* (33v-37v) constituie o scurtă secțiune tehnică, care cuprinde rețete pentru producerea de lianți și câteva instrucțiuni pentru aurire.

Vafiadis demonstrează cu argumente convingătoare că textul original după care a fost copiat ms. Pantelimon gr. 259 a fost compus în perioada bizantină târzie. Dovada cea mai solidă o constituie cele două liste versificate de împărați și patriarhi ai Bizanțului. Ultimele versuri din lista împăraților fac referire la Andronic II Paleologul (1282–1328) și la moștenitorii lui, co-mpăratul Mihail (1294/1295–1320) și fiul acestuia Andronic III (co-împărat dinainte de 1313): „piosului Andronic, cu minte minunată, fără seamăn; celui de trei ori strălucit Mihail Paleologul, cu adevărat împărat în cuvinte și fapte; și copilului Andronic, care ești pe calea harurilor” (16v.19-17r.1). Lista patriarhilor se încheie cu Isaia, „excelentul în fapte” (1323-1332). Acesta a fost susținătorul lui Andronic III și a devenit patriarh al Constantinopolului în 1323. Faptul că ultimele șase versete ale listei de nume imperiale constituie o laudă la adresa dinastiei Paleologilor din intervalul domniei împăratului Andronic II arată dincolo de orice îndoială, după remarca lui Vafiadis, că autorul listei versificate în stilul folosit de Nichifor Kallist Xanthopoulos (posibil aparținându-i chiar acestuia), era favorabil Paleologilor. Este evident că lista împăraților datează de când Andronic III era copil, iar cea a patriarhilor, de când Isaia a devenit patriarh. Astfel, prima listă trebuie să fi fost compusă înainte de 1320, iar cea de-a doua, imediat după 1323. Aceste repere plasează textul erminiei undeva în jurul ultimei date, ca *terminus post quem* (p. 58–59).

Și alte indicii converg către o datare a textului original al *Erminiei* în perioada bizantină târzie. Una dintre cele mai grăitoare este indicația culorii albe a veșmintelor apostolilor, în scena Judecării de apoi. Aceasta coincide cu o opțiune iconografică folosită în Bizanț de la începutul secolului al XII-lea și până în secolul al XIV-lea (biserica Sf. Ioan Teologul din Kissos, Creta, post 1310). În perioada postbizantină, în schimb, apostolii au tunici colorate. Textul indică și inscripțiile care urmează a fi scrise pe cărțile deschise, iar citatele indicate sunt unele folosite curent în secolul al XIII-lea (biserica Sf. Petru din Kalyvia, Attica) (p. 56–57). Preferințele iconografice ale autorului textului, în ceea ce privește descrierea fizică a profeților, relevă înrudiri cu tradiția Menologului lui Vasile II (Vat. gr. 1613, sf sec. X – înc. sec. XI) și nu cu fizionomiile mai târzii, postbizantine (p. 57–58). Un alt aspect surprinzător îl constituie prezența profețiilor filosofilor antici. Ele se păstrează în principal în manuscrise din secolul al XIV-lea, perioada paleologă manifestând o preocupare pentru a compune un corpus de profeții ale filosofilor greci precreștini privind Întruparea lui Hristos. Acest lucru se întâmplă în paralel cu răspândirea, în secolul al XIV-lea, a temei iconografice a Arborelui lui Iesei, contextul iconografic în care sunt înfățișați filosofii. Însă, trebuie subliniat că în manualele postbizantine, cum este cel al lui Dionisie din Furna, textele sunt însoțite de descrierea fizionomică a filosofilor și de instrucțiuni referitoare la felul și locul în care vor fi pictați în biserică. Lipsa oricăror descrieri fizionomice din textul reprodus în Pantelimon gr. 259 indică faptul că citatele nu sunt încă puse în legătură cu pictura la acel moment, orientându-ne, astfel, către o perioadă mai timpurie ca dată a redactării *Erminiei* (p. 60–61).

Este de menționat și că, printre numeroasele inscripții și versete redată, apare și cunoscuta epigramă pusă pe seama lui avva Sisoe, *Ὁρῶν σε τάφει*. Numele sfântului Sisoe nu apare menționat, dar se indică locul (sau scena?) unde va fi folosită inscripția: „versuri la mormânt”. Se revelează, astfel, că epigrama aparține vremurilor târziu-bizantine și nu post-bizantine, cum s-a crezut, putând fi pusă în relație cu poezia bizantină târzie.

Având în vedere trăsăturile paleografice, prezența unor erori de omofonie, repetiții, omisiuni, glose, precum și o notă marginală pe care Vafiadis o identifică a fi din 1603, autorul ediției demonstrează că *Erminia* din ms. Pantelimon gr. 259 este o copie a unui text scris probabil în deceniul trei al secolului al XIV-lea de un pictor monah, posibil la Muntele Athos. Prezentul manuscris este datat de editor în secolul al XVI-lea, în principal după grafie (p. 40, 53–54).

Foile de la 38 la 56 au fost legate la date ulterioare, fiind scrise de alte mâini și neavând o legătură cu textul principal al manuscrisului. Ele cuprind fragmente evanghelice, secțiuni din Cartea profetului Daniel, din Înțelepciunea lui Solomon, Pentateuh, Legenda Sf. Constantin și a Sf. Cruci, din Minunile lui Hristos și Evangheliile ale Penticostarului, comentarii la pilde evanghelice, liste de nume de sfinți, pasaje iconografice, rezumatul celor șapte sinoade ecumenice, apoftegme ascetice, epigrame, rețete (o rețetă de preparat cerneală, f. 41r). La f. 53r, apar mai multe titluri ale scenelor martiriului Sf. Gheorghe. În partea de jos, la f. 43r este desenată cu cerneală Fecioara în picioare, care ține Pruncul, și un ierarh, identificat de Vafiadis drept Chiril al Alexandriei. La f. 44r se găsesc două reprezentări în schiță a Răstignirii lui Hristos, sub pasaje adaptate din Apocalipsă. Ținutele voluminoase și sofisticate ale hainelor sunt caracteristice perioadei postbizantine (p. 45–46).

La f. 56r apare semnătura unui Damaschin ieromonah, pe care Vafiadis îl identifică drept pictorul Damaschin ieromonahul din Ioannina, activ la Muntele Athos la începutul secolului al XVIII-lea. Zugravul

pare să fi consultat la un moment dat manuscrisul și să-l fi folosit în picturile sale, dovadă că aceleași greșeli din pasajele scripturistice și patristice ale manuscrisului se repetă exact în inscripțiile de pe filacterele călugărilor și profeților pictate de călugărul Damaschin în catolicul Mănăstirii Karakallou (1717) și în biserica Panagia Koukouzelissa de la Marea Lavră (1719) (p. 50–51).

Erminia nu conține nicio informație cu privire la modul în care se pictează personajele și subiectele sacre, așa cum conține, de pildă, textul din Vaticanus Palatinus gr. 209 (c. 1355)¹. Cea mai mare parte a textului redă citate biblice, citate patristice și apoftegme, inscripții și epigrame. Pictorul a compus manualul utilizând material din texte bizantine cunoscute, printre care *Chronicon Pascale*, sinaxare (care oferă uneori și detalii despre viața sfinților și o scurtă descriere fizică a lor), apoftegme, cronici, epigrame versificate etc. O singură scenă apare descrisă, Judecata de Apoi, dar și aici accentul cade tot pe numeroasele inscripții pe care trebuie să le conțină scena. Cele câteva sfaturi tehnice de la sfârșitul textului *Erminiei* privesc materialii adezivi și nu practica picturii în sine. Autorul manualului pare a pune accentul pe inscripții și epigrame și nu pe tehnica picturii sau iconografie. Compendiul pare să fi fost menit să ofere o pregătire teologică adecvată pentru pictor, nu să-i furnizeze informații despre arta picturii. Doar câteva capitole din text sunt asociate cu iconografia, ca descrierile – extrem de sumare – ale fizionomiei sfinților, ale martiriilor apostolilor, textele de pe filacterele sfinților. Dar nici aceste epigrame nu sunt ordonate după necesități iconografice. Listele de inscripții din *Erminia* lui Dionisie din Furna sunt însoțite de indicații referitoare la scenele în care vor fi folosite, dar aceste indicații de ordin iconografic lipsesc din manualul de la Mănăstirea Pantelimon. Același lucru este valabil și pentru textul *Dialogului* filosofilor greci, care, datorită structurii și întinderii sale, nu corespunde unor necesități de ordin iconografic. Toate acestea indică faptul că erminiile bizantine de pictură nu constituiau colecții de informații tehnice și iconografice, ca cele postbizantine, ci ofereau în principal un corpus de pregătire teoretică necesară pentru edificarea spirituală a artistului (p. 61–66). Lipsa evidentă de structură a textului și lipsa instrucțiunilor practice pentru practica picturii relevă, în opinia lui Vafiadis, că *Erminia* din ms. Pantelimon gr. 259 aparține unei o faze incipiente a erminiilor de pictură. Această fază poate fi plasată cu relativă certitudine în ultima sută de ani din existența Imperiului Bizantin (p. 66), când iconografia sfinților și scenele sacre erau atât de familiare pictorilor încât nu mai era nevoie de mementouri scrise. Acest lucru sugerează indirect că manualele au fost create într-un moment în care iconografia era demult cristalizată și consolidată. Iar această epocă, remarcă Vafiadis, nu poate fi alta decât cea bizantină târzie (p. 250–251).

Ultimul capitol al cărții oferă o analiză comparativă a erminiilor postbizantine și a relațiilor dintre acestea și Pantelimon gr. 259. Primul analizat este codicele păstrat în Biblioteca Sf. Mormânt de la Ierusalim (Taphou gr. 214) datat în 1674, conținând o *Erminie* compusă de preotul Daniel. *Erminia* se păstrează și într-o copie, comandată de Porfirie Uspenski, la Biblioteca Națională Rusă din Sankt Petersburg (Petropolitanus gr. 255). Vafiadis subliniază existența unor asemănări izbitoare între acesta și Pantelimon gr. 259, ca deschiderea textului cu descrierea scenei Judecării de Apoi. La fel de evidentă este afinitatea celor două texte cu privire la succesiunea materialului și la inscripții. Și în Taphou 214, descrierea fizionomică a sfinților, extrem de concisă este însoțită, de obicei, de un extras din Biblie sau de unul patristic. Acest lucru diferă substanțial de practica textelor din secolul al XVIII-lea, cum este cel al lui Dionisie din Furna. Cele de mai sus certifică faptul că utilizarea inițială a manualelor de pictură nu a depășit nivelul unor informații tehnice sumare. În schimb, se pune accent pe înregistrarea atentă a inscripțiilor.

Unele erori din text se regăsesc în inscripțiile din pictura capelei Sf. Ioan Teologul de la Mănăstirea Dionysiou, zugrăvită în 1608 de preotul Daniel. De asemenea, în pictura paraclisului Sf. Gheorghe din Mănăstirea Dionysiou, datând din 1609, corespondența numărului, selecției scenelor ciclului vieții Sf. Gheorghe și inscripțiilor lor cu cele redată în textul *Erminiei* din Taphou 214 este impresionantă. Pictorul capelei, care este același preot Daniel, s-a bazat, se pare, pe acest ghid în picturile sale de la Dionysiou. Luând în considerare legăturile dintre ms. Taphou 214 și pictura paracliselor Sf. Ioan Teologul și Sf. Gheorghe de la Dionysiou, Vafiadis datează textul original al *Erminiei* undeva în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și până în 1608 și îl atribuie unui pictor din Muntele Athos, un călugăr (preotul Daniel), cel mai probabil din Mănăstirea Dionysiou. Este foarte probabil ca autorul original al manualului din Taphou 214 să fi cunoscut textul din Pantelimon 259 (p. 237–238).

¹ Georgi R. Parpulov, Irina V. Dolgikh, Peter Cowe, *A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting*, DOP 64 (2010), p. 201–216.

Mai departe, autorul analizează și identifică unele relații între cod. Pantelimon 259 și: ms. British Library Add MS 40726 (sec. XVIII), Benaki 40 (sec. XVIII), Benaki T.A. 35 (sfârșitul sec. XVIII – începutul sec. XIX) și Parisinus Graecus 1248 (sec. XIX), considerate de Athanasios Papadopoulos-Kerameus ca formând tradiția athonită în care se înscrie și Erminia lui Dionisie din Furna. Constituirea acestei tradiții este databilă, după Vafiadis, între a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea. În contextul bizantinismului și al reînvierii activității intelectuale și artistice în marile comunități monahale athonite din secolul al XVI-lea, colectarea și înregistrarea informațiilor în scopul păstrării tradiției iconografice era firesc să ocupe interesul călugărilor. Concluziile studiului privind originile erminiilor bizantine în secolul al XIV-lea și al celor post-bizantine athonite după mijlocul secolului al XVI-lea constituie un remarcabil avans față de cercetările anterioare, care plasau aceste texte în a doua parte a secolului al XVII-lea².

Elisabeta Negrău

Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България/ Corpus of mural paintings from the first half of the 19th century in Bulgaria, Union Académique Internationale. Corpora of Pre-Modern Christian Orthodox Mural Paintings 3, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia 2018, 898 p.

Inițiativa pentru crearea unor repertorii de pictură murală bizantină a fost lansată la începutul anilor '80 de bizantinistul Manolis Chatzidakis (1909–1998). Savantul grec a adunat atunci o serie de specialiști de vârf – Elka Bakalova (Bulgaria), Mara Bonfioli (Italia), Robin Cormack (Marea Britanie), Vojislav Djurić (Iugoslavia), Jacqueline Lafontaine-Dosogne (Belgia), Athanasios Papageorgiou (Cipru), Marcell Restle (Germania), Tania Velmans (Franța) și Panagiotis Vokotopoulos (Grecia) – pentru a crea un vast proiect internațional de repertoriere a picturilor bizantine. În 1984, echipa a propus către Union Académique Internationale (prestigioasă organizație, fondată în 1919) un proiect intitulat *Corpus de la peinture monumentale byzantine*. Acest proiect se desfășoară până în zilele noastre, sub coordonarea Academiei din Atena. Până în prezent, au fost publicate repertorii de pictură bizantină pentru insula Kythira, Muntele Athos, Macedonia de Est – Tracia de Vest, două provincii din Suedia. Catalogele urmează principiul regional și se opresc cu repertorierea materialului la secolul al XV-lea.

În Bulgaria, unul dintre obstacolele în aplicarea modelului grec a fost imposibilitatea repertoriei picturii din acest spațiu, întinse pe perioada secolelor V–XV, respectând criteriul regiunilor. Începând cu anii '90, au fost repertoriate, folosindu-se un criteriu cronologic, frescele din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea (Ivanka Gergova, Elena Popova, Elena Genova, Nikolay Klisarov, *Корпус на стенописите в България от XVIII век*, Sofia, 2006; Bisserka Penkova, Tsveta Kuneva, *Корпус на стенописите от XVII век в България*, Sofia, 2012). S-a acumulat experiență, atât în repertorierea inscripțiilor, cât și în cea a picturii, și în cadrul proiectului *Pictori greci în Bulgaria după 1453*, desfășurat între 2001–2008 (E. Mutafov, I. Gergova, A. Kuyumdzhev, E. Popova, E. Genova, D. Gonis, *Гръцки зографи в България след 1453 г.*, Sofia, 2008).

Proiectul prezent și rezultatele sale se bazează în principal pe cercetările realizate de Aleksandr Kuyumdzhev în cadrul unui proiect individual desfășurat la Institutul de Istoria Artei din Sofia al Academiei Bulgare de Științe (2011–2014), având ca subiect repertorierea picturilor murale din Bulgaria din prima jumătate a secolului al XIX-lea. La inițiativa sa, a fost adunată o echipă sub îndrumarea lui Emmanuel Moutafov, directorul Institutului, și tema a fost extinsă ca un proiect colectiv de cercetare, reunindu-i pe Alexander Kuyumdzhev, Emmanuel Moutafov, Ivan Vanev, Ivanka Gergova, Elena Popova, Elena Genova, Margarita Kuyumdzheva, Maya Zaharieva, Mariela Stoykova, Mina Christemova, Svetla Moskova, Christo Andreev, Nikolay Klissarov, Katerina Dyulgerova, Nevena Dzhurkova, Julia Varbanova. În 2016, au fost

² Emmanuel Moutafov, *Europeanisation on Paper. Treatises on Painting in Greek during the first half of the 18th century* (în lb. bulgară), Sofia 2001, 5–27; idem, *Post-Byzantine hermeneiai zographikes in the eighteenth century and their dissemination in the Balkans during the nineteenth century*, *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 30 (2006), no. 1, p. 79; Georgios Kakavas, *Dionysios of Fourna: Artistic Creation and Literary Description*, Leiden 2008, p. 288–291.

întreprinse acțiuni pentru pregătirea unui proiect-cadru sub auspiciile UAI, intitulat *Corpora of Pre-modern Christian Orthodox Mural Painting*, în colaborare cu colegi de la Academia Sârbă de Științe și Arte, Academia Română și Academia Albaneză de Științe. Acesta este primul proiect internațional de acest fel inițiat și condus de o instituție bulgară, iar prezentul volum este prima ediție a acestei serii sub egida UAI.

Structura repertoriului a fost îmbunătățită considerabil în comparație cu cele anterioare ale seriei Institutului bulgar de Istoria Artei. În prezentul Corpus, sunt prezentate 52 de biserici iar, întrucât obiectivul propus a fost acela de a acoperi cât mai multe dintre monumentele bulgărești din prima jumătate a secolului XIX, aproximativ 40 de biserici care, din diferite motive, nu au fost incluse ca intrări de catalog separate, au fost examinate de către A. Kuyumzhiev în Introducerea volumului (p. 15–63). Printre ele, se acordă o atenție deosebită frescelor care au fost incorect încadrate în literatura de specialitate ca opere din prima jumătate a secolului XIX și a căror excludere din prezentul repertoriu este argumentată pe larg în Introducere. Monumentele care nu s-au păstrat sunt documentate din sursele scrise și vizuale. Bisericile pictate parțial sau doar cu câteva scene au fost, de asemenea, incluse.

În Introducere, Aleskandr Kuyumzhiev prezintă principalele dificultăți legate de repertorierea picturilor murale din secolul al XIX-lea. Dintre cele aproximativ 4.000 de biserici din Registrul Național al Bisericilor din Bulgaria, puțin peste 1000 au fost construite sau reconstruite în secolul al XIX-lea și peste 300 dintre ele au fost pictate în această vreme. Chiar și doar aceste statistici arată că publicarea Corpusului de picturi murale din secolul XIX în Bulgaria nu se poate realiza într-o singură ediție. Prin urmare, prezentul volum s-a restrâns la bisericile pictate din prima jumătate a secolului. Această împărțire este complet formală, iar scopul ei este doar acela de a limita numărul monumentelor și de a le face posibil de gestionat pentru cercetare și publicare.

Încă de la începutul proiectului, autorii au ajuns la concluzia că nu va fi posibilă realizarea unui corpus, chiar și al monumentelor de până la jumătatea secolului, care să nu pună probleme controversate legate de incertitudinea unor informații despre o serie de biserici. Există multe monumente care nu au fost studiate suficient. Din acest motiv, Corpusul a fost conceput ca un studiu științific cuprinzător, care să verifice și să amendeze bibliografia mai veche asupra picturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În plus față de repertoriile bulgare anterioare de fresce din secolele XVII și XVIII, s-au introdus câteva modificări pentru a reflecta specificul monumentelor secolului al XIX-lea. Informațiile despre fiecare ansamblu sunt prezentate cu mai multe detalii. Scopul urmărit a fost acela de a se prezenta și verifica diferitele ipoteze despre fiecare monument. În acest scop, fișele au fost concepute în forma extinsă a unui articol științific și nu s-au restrâns la o structură enciclopedică sau de catalog. O atenție deosebită a fost acordată menționării restaurărilor arhitecturii și frescelor bisericii, de cele mai multe ori acestea fiind prezentate cu mai multe detalii decât în repertoriile anterioare.

Întrucât, menționează autorii, a fost imposibil a se realiza o prezentare a dezvoltării picturii grupată pe perioade artistice sau să se prezinte individual pictorii, monumentele au fost dispuse în ordine cronologică, un sistem simplu, vizat nu numai pentru că ușurează căutarea monumentelor în text, dar și pentru că prezintă evoluția picturii de la un monument la altul. În cazurile în care o biserică păstrează mai mult decât un strat de fresce din secolul al XIX-lea, acestea sunt prezentate în ordine cronologică, pornind de la cea mai timpurie pictură păstrată. S-a ales ca monumentele să nu fie grupate pe dioceze, deoarece, spre deosebire de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când pictorii marginali, care nu se bucurau de popularitate mare pentru a primi comenzi în diferite regiuni, lucrau în satele vecine (diocesele constituind un reper stabil care permite astfel urmărirea activității pictorilor), în prima jumătate a secolului împărțirea eparhială nu constituia încă un criteriu pentru pictori.

În privința bibliografiei, autorii subliniază că nu a existat o publicație științifică generală care să poată servi drept bază pentru întocmirea listei monumentelor din prima jumătate a secolului XIX, cu câteva excepții punctuale, monografiile ale unor regiuni precum cea a Prof. Elena Genova despre a doua generație de pictori din Samokov (Elena Genova, *Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа. Димитър Христов Зограф, Йоан Николов Иконописец и Костадин Петрович Вальов*, Sofia, 2012). Monumentele din Samokov alcătuiesc aproximativ o cincime din frescele pictate în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Bulgaria.

Sarcina principală a autorilor Corpus-ului a fost una de descriere completă și corectă a picturilor murale, de citire a inscripțiilor, de expunere a istoriei și arhitecturii fiecărui monument, toate însoțite de o

documentație vizuală bogată. În acest scop, au fost realizate fișe individuale ale monumentelor, care includ: date generale (zonă, municipiu/sat, eparhie, amplasare, hram, funcție, statut, date documentare despre monument și istoria lui), arhitectura (tip de arhitectură, dimensiuni, tip de construcție și decorare plastică, perioade de construcție, meșteri, restaurări), pictura (prezentare generală, inscripții de donație, atribuire, datarea picturii și etapele ei, tehnica picturii, restaurări, desfășurătorul iconografic – altar, naos, pronaos, spații exterioare –, inscripțiile picturii, relieve), iconostas și icoane (deseori, pictorul care a lucrat picturile murale a executat și icoanele iconostasului și uneori își lasă semnătura pe acestea). Fiecare fișă se încheie cu o bibliografie a monumentului. Din cauza volumului uriaș de literatură al unora dintre monumente, selecția bibliografică a vizat indicarea doar a principalelor publicații referitoare la arhitectura, pictura, inscripțiile bisericilor, istoria și sursele textuale cu referire la respectivele ansambluri. În aproape toate cazurile, sursele sunt citate în original, evitându-se citările indirecte. Această structură a catalogului, justifică autorii, este în concordanță cu specificul frescelor din secolul XIX, despre care există mai multe informații păstrate decât pentru cele din secolele anterioare.

Nu se fac trimiteri în text la alte monumente zugrăvite de aceiași pictori, pentru a se evita supraîncărcarea cu referiri încrucișate. În schimb, a fost inclusă la sfârșitul volumului o listă a pictorilor și a ansamblurilor pe care le-au lucrat. De asemenea, nu s-au mai analizat separat ciclurile iconografice, datorită faptului că, la multe dintre monumentele secolului XIX, structura ciclurilor iconografice este o chestiune de studiu specială, deoarece varietatea meșterilor care au pictat aceste biserici duce la o varietate iconografică și de distribuire a frescelor în fiecare biserică. Volumul conține însă, un indice iconografic al picturilor murale și al icoanelor.

Ultima problemă metodologică a constituit-o modul de prezentare a bisericilor cu capele. În cazuri precum catholiconul Mănăstirii Rila, la care s-au adăugat organic capele, este firesc ca acestea să fie prezentate împreună, într-o singură fișă. Cu toate acestea, nu atât de ușor de rezolvat au fost cazuri precum biserica Buna Vestire (Ribna) din Asenovgrad, unde există o capelă separată, Sf. Ioan Botezătorul, care nu este parte organică a bisericii ci este, practic, o biserică independentă. Cu toate acestea, chiar și în astfel de cazuri, bisericile cu capele sunt prezentate într-o singură fișă, pentru a se evita repetarea datelor generale ale monumentelor. Cazul Bachkovo a fost și mai complicat, mănăstirea având trei spații care sunt interconectate arhitectonic: catholiconul, biserica Sf. Arhangheli și spațiul de dedesubt, care nu este cert dacă ar trebui să fie interpretat ca o galerie externă a catholiconului, ca un vestibul al bisericii Sf. Arhangheli, sau poate ca o unitate separată, care ar putea fi considerată un pasaj. Aici a fost necesar să se explice mai întâi conexiunea funcțională dintre aceste spații și abia apoi acestea să fie delimitate ca subcapitole ale fișei.

Coordonarea cercetării științifice a fost asigurată în cea mai mare parte de Aleskandr Kuyumdzhiev, directorul adjunct al proiectului. Volumul publicat este dedicat aniversării a 80 de ani a Prof. Elka Bakalova, o pionieră în cadrul acestui tip de cercetări.

Elisabeta Negrău

Robert Ousterhout, *Eastern Medieval Architecture. The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands* (Onassis Series in Hellenic Culture), Oxford University Press, USA (2019), 783 p.

This volume is the first complete textbook of Byzantine architecture written so far. It was a challenge that Robert Ousterhout has taken on during his teaching career at the University of Pennsylvania, initially in response to the needs of the teaching process. The other existing reference treatises used in universities, Richard Krautheimer's *Early Christian and Byzantine Architecture* (first edition 1965, the fourth edition 1986, revised with Slobodan Ćurčić) and Cyril Mango's *Byzantine Architecture* (1972), were already outdated at the level of interest and interpretation, which five decades ago were still suffering from a series of prejudices against the aesthetic and artistic value of Byzantine architecture. The author's doctoral training and encounter of Slobodan Ćurčić at the University of Illinois, which led to a lasting friendship and collaboration, and Professor Ousterhout's over 30 years of research on Byzantine architecture from the perspective of its craftsmen and construction techniques form the main ground of this extensive work. The author dedicates the volume to the memory of Professor Slobodan Ćurčić.

This textbook has been shaped over time as a result of the author's lengthy discussions with students about the needs and content of a synthesis of Byzantine architecture. Its publication also brought a new challenge: the need to create a volume that address to a wider audience and that can also serve as a handbook, in which the chapters can be read independently, as self-contained narratives.

The resulted textbook covers more than just the architecture of the Byzantine Empire; it presents in a single volume a coherent overall view of the history and the changing character of Eastern Medieval architecture, from Italy to North Africa, from Constantinople to Greece and the Balkans, and from Egypt and Jerusalem to Syria, Asia Minor, Mesopotamia, Georgia, Armenia, and Russia, from the 4th to the 16th centuries and beyond. The author goes beyond the formalist method of R. Krautheimer – although well-grounded in archaeology – and the historical method of C. Mango, who read the Byzantine architecture primarily as a document. Professor Ousterhout's preoccupation with Byzantine architecture as a regionally-based phenomenon, following established workshop practices determined by local concerns and devotional habits (p. xix) led him to a different approach, starting from the craftsmen, techniques and devotional traditions which in the East were less formally organized than in the West and were lacking a standardized architectural typology. The formal analysis is used as a first interrogation step towards understanding the cultural context of architecture, which equally preoccupies Ousterhout: “how does a building reflect the concerns of the society that produced it, symbolically? How does it reflect the social or economic situation of the day? How was it used on a daily basis?” – since the architecture is also “a social construct, an emblem of power, prestige and identity; it represents the combined efforts of artisans of varying backgrounds and social values; it is the product of intention, a social contract orchestrated within a hierarchy of command, technical knowledge, and labor” (p. xxiii–xxiv).

Robert Ousterhout is the advocate of broadening the field of study to allow a discourse on architecture that addresses all levels of society. Moreover, buildings are forever in a process of becoming and to reduce them to a single moment in their history means to diminish our understanding of them. But in this approach he draws attention to the risk of interpreting Byzantine architecture as a subset of archaeology or social history, of seeing function as our main concern, with structure as a distant second and aesthetics rather absent, rightly stressing that “the Byzantine viewer understood a great building as a work of art and responded to it accordingly. Thus, an emphasis on the aesthetics of architecture, an approach that has fallen out of favor, remains valid to our discussion”. In short, “a more integrated approach is necessary if we are to understand historical architecture in its many contexts” (p. xxv).

As in any treatise on art history, the periodization and terminology of historical epochs has a well-defined place in Ousterhout's synthesis. Terms such as Late Antique, Early Christian, Byzantine, and Eastern Medieval (preferred by the author) are discussed, concluding that none of them is very accurate and depends on which specific historical event one takes as a marker. The book is divided into four main parts: I. Late Antiquity, third to seventh centuries; II. The transitional period, seventh to ninth centuries; III. The middle Byzantine period, ninth to twelfth centuries; IV. The late Byzantine and post-Byzantine period, thirteenth to sixteenth centuries. Each of them contains several chapters, 27 in total, which detail regions and their architectural developments. Each chapter ends with short conclusions. Among these chapters some are dedicated also to Seljuk architecture and its influences from Byzantium and on Armenia, and to the Ottoman architecture of the 16th century and its competition with the Byzantine heritage. A small chapter in the last part is dedicated to the architecture of Wallachia and Moldavia (14th to 16th centuries), and to Russia. The synthesis closes with an epilogue entitled *An enduring legacy*, which discusses the relevance of Byzantine architecture legacy in the modern and contemporary period, from the 19th to the 21st centuries. It contains a particular discussion on the Neo-Byzantine national styles of Bulgaria, Russia, and Serbia and the problem with interpreting Byzantine past as evidence for nascent national identities, especially with historical maps that are difficult to draw against competing territorial claims. A bitter remark about the use of the Byzantine legacy in modernity is that all too often, “the Byzantine form and style have taken on a political context” (p. 708). But the author concludes in an optimistic note the view on this legacy, which he places beyond political and nationalist interpretations: “the enduring legacy of Eastern medieval architecture goes far beyond the bounds of Byzantium and far beyond the confines of Orthodoxy” (p. 713). The books also contain a glossary, a general bibliography in world languages including a further-reading rubric that summarizes the existing syntheses on Byzantine architecture, and an index.

The importance of the textbook, beyond the usefulness of providing an overarching view of Byzantine architecture, is also a technical one. Terms, types of craftsmen, materials, construction techniques are discussed in detail, and the author proves an expert understanding of them, of terrain requirements and of the need for extensive strengthening superstructures, which also acquire adjacent uses. He also gets into urban planning problems. The textual and visual sources are discussed in detail. Aesthetic analyzes are provided, where the style is divided into standard and experimental forms. The relationship with the liturgy and the development of architecture in connection with it, with the life of society, and with monasticism is also pursued by the author, like also the relationship between the architectural type and the system of pictorial decoration developed simultaneously during the Middle Byzantine period. He discusses terms such as style, school, architectural idiom (p. 595) and Palaiologan Renaissance (p. 614). Following Gabriel Millet, R. Ousterhout names regional variations “regional styles” and “schools”, defined by an architectural training that came through participation in a workshop, which he sees comports “like a school of fish which cluster together because of their similarities, rather than as an educational institution”. Slobodan Ćurčić preferred the term “architectural paradigm” instead of “school”, but both terms were used to reflect a remarkable regional consistency to the architecture (p. 412–413).

Ousterhout’s approach is solidly grounded in archaeology and construction techniques. He sees architecture from the perspective of its builders – a perspective that has been overlooked – closely examining aspects of design and technology. First, architectural style and construction techniques are different matters, although they are often confused. Traditional art history, based on formal analysis and dealing with influences and appropriations, normally addresses style rather than technical concerns, since the stylistic aspects of a building can be discussed without a specific knowledge of how it was built (p. 526, 528). But the construction techniques are based on specialized knowledge that could only be transmitted through active participation in a workshop, while formal elements could have been seen and imitated long after a building was completed, both conditions offering two different types of approaches to models. The author insists that the aesthetic dimension had the final importance in the building design, and he sees this dimension strongly locally contextualized: “complexity is not simply the result of cultural interchange or hybridity of techniques; rather, it seems to have been an aesthetic choice –one that resonated locally and regionally” (p. 592).

Apart from nuancing formalism, Professor Ousterhout brings another important critique, of understanding art predominantly from the perspective of patronage. Perhaps more importantly, the cultural experience of the patron is not necessarily the same as that of the artisan. The history of medieval art and architecture is often written as a history of patronage because the sources tell us about the patrons and not about the artists or builders. “We must acknowledge that a work of architecture is the result of the participation of numerous individuals, involving negotiations and compromises, and not simply the single-minded vision of an omniscient patron”. For architecture, patrons could dictate certain requirements, such as budget, scale, materials, and liturgical necessities, but in the end, “it was up to the masons to translate the patron’s wishes into architectural form”, and “we should not assume that because a patron was familiar with the monuments of Paris or Constantinople that his masons came equipped with the same knowledge” (p. 528). Ousterhout defines thus hybrid forms such as the Crusaders’ Gothic more as Oriental than Western, a product of local labor and regional traditions rather than a clear reflection of the Western origin of their patrons.

Professor Ousterhout offers a vivid view of Eastern Medieval architecture, reconstructing the historical context in which it was created and functioned. The textbook is dense, comprehensive, but easy to navigate. It condenses an enormous amount of information into a single volume without becoming cluttered or overloaded. It presents more than a history of architecture, be it archaeologically and historically consistent: it offers an immersion in the daily history of urban life, of inhabited, commercial, utilitarian, religious, and symbolic spaces, of buildings sites, builders, materials and construction techniques, of tastes, aesthetic preferences, and fashions. This enables him to understand more profoundly the history of architectural styles as phenomena of regional development. As a type of approach, we can compare it to another example of a textbook of Byzantine art history recently published, that of Liz James, *Mosaics in the Medieval World, From Late Antiquity to the Fifteenth Century* (Cambridge University Press, 2017) that shares the same vivid recovery of regional craftsmanship and techniques in the discourse on art.

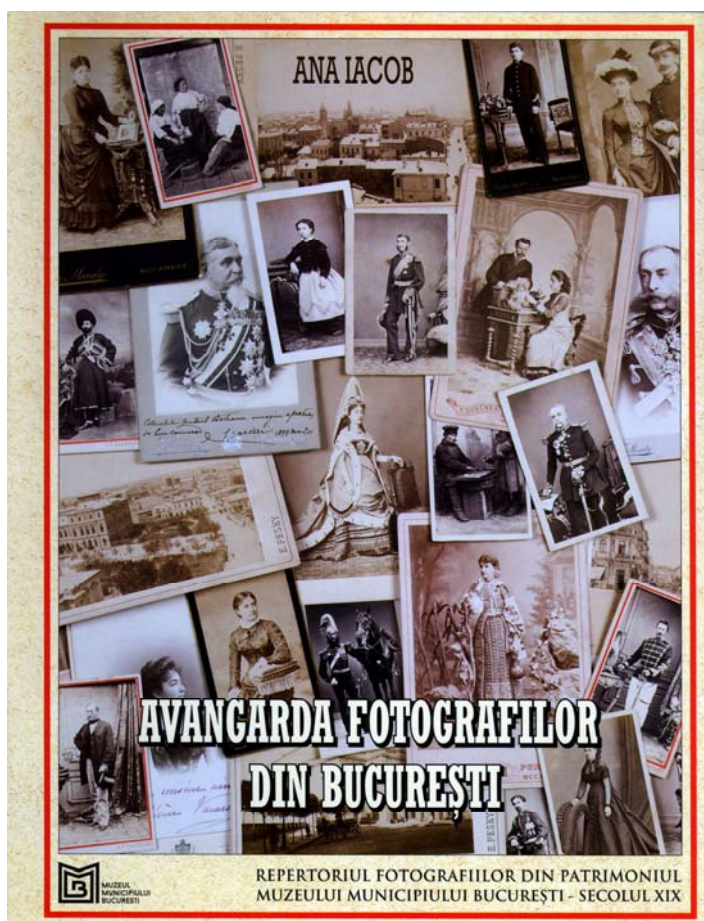
Elisabeta Negrău

În ultimii ani, Muzeul Municipiului București a luat laudabila inițiativă de a da la lumină cataloage de colecții. În acest fel, marele public este informat asupra valorilor tezaurizate în patrimoniul instituției. A venit și rândul amplei colecții de fotografie, extrem de importantă pentru iconografia urbană a Capitalei, acoperind atât trama stradală și documentarea monumentelor arhitectonice de pe traseu cât și componenta umană.

Lucrarea se dorește, așa cum o precizează titlul, un repertoriu. Dar ea nu este, în realitate, decât un opus, un inventar al colecției muzeului! Un repertoriu trebuie organizat alfabetic, în funcție de numele artiștilor fotografi, spre a fi util atât cercetătorului cât și novicei dornic să găsească, rapid, un autor sau o lucrare. Ana Iacob a ales însă formula cea mai simplă, de minimă rezistență, urmând „succesiunea în ordinea crescătoare a numărului de inventar” (p. 8). Cu alte cuvinte, a urmărit inventarul colecției. Nu este de mirare că anumite imagini se repetă de la o pagină la alta, același personaj în aceeași poziție, imortalizat în același atelier fotografic se regăsesc de mai multe ori în cadrul ilustrației, precum C. A. Rosetti întâlnit la p. 34 (nr. inv. 49.055) și la p. 40 (nr. inv. 97.880), Matei Millo care apare atât la p. 37 (nr. inv. 73.637) cât și la p. 43 (nr. inv. 108.084), generalul Constantin Năsturel Herescu ce apare la p. 66 (nr. inv. 52.145) și din nou la p. 73 (nr. inv. 52.480), sau maiorul de artilerie Ștefan Fălcoianu la p. 65 (nr. inv. 49.058) și iar la p. 70 (nr. inv. 52.367). Din aceasta reiese ineficiența organizării repertoriului după numerele de inventar... De ce au fost necesare aceste repetiții? Nu puteau fi alăturate respectivele fotografii? Ori, mai bine, putea fi făcută o notă prin care să se precizeze că, în colecție, există mai multe copii ale aceleiași imagini urmând a fi specificat numărul de inventar al acestora. În acest fel se făcea o economie de spațiu și puteau fi reproduse alte cadre în locul dubletelor...

Din când în când, în album este inserată câte o planșă cu spatele cartonului fotografului a cărei suită de imagini este grupată pe paginile care urmează. Dar acest lucru nu este specificat, așa cum s-ar fi convenit, într-o notă asupra repertoriului ce trebuia plasată la începutul volumului. Totuși, ordinea alfabetică nu a fost urmărită nici aici în aranjarea acestor serii de imagini-semn al autorilor selectați. Astfel, discursul imagistic debutează cu Szathmari – e drept, cel mai important fotograf bucureștean –, urmat de Angerer, apoi de Baer și Duschek, după care se sare la Reiser, care este urmat de Mandy, Pesky, Spirescu (în cazul acestuia fără a se preciza care dintre ei, căci au fost doi cu același nume dar cu prenume diferit, Mihai și Ioan) – ordine alfabetică firească la cei trei din urmă! –, după care este plasat Franz Duschek jr. și se încheie cu Waber. Aici sunt amestecate ierarhia valorică, ordinea cronologică și aceea alfabetică, fapt ce oferă o imagine haotică pentru privitor...

La acestea se adaugă mari curențe în identificarea personajelor, unele dintre ele chiar foarte cunoscute și importante. Astfel, la p. 158, portretul de bărbat (nr. inv. 85.246) realizat de I. Spirescu îl reprezintă pe valorosul actor și dramaturg Matei Millo la vârsta senectuții. „Ofițerul de poliție în uniformă de mică ținută cu ulancă” de la p. 59 (nr. inv. 53.030) este prefectul poliției Mihail Marghiloman care a ocupat această funcție în intervalul 1860–1861 și 1863–1865. Cele „Două personaje masculine” (nr. inv. 108.083) de la p. 42 îi reprezintă pe Ludovic Wiest (1819-1889), talentatul compozitor, violinist, capelmastru, dirijor al orchestrei



Teatrului Național și profesor la Conservatorul de Muzică din București al cărui cofondator a și fost, ținut de braț de reputatul tenor Franz Steger (1824–1914). „Portretul de băiat” de la p. 80 (nr. inv. 83.915) nu este altcineva decât Horia Rosetti, unul dintre fiii literatului, gazetarului și omului politic C.A. Rosetti. În sfârșit, „Ofițerul inferior din armata prusacă” de la p. 36 (nr. inv. 53.095) este prințul Friedrich Eugen Ludwig de Hohenzollern-Sigmaringen (1843–1904), fratele mai mic al principelui domnitor Carol I. La aceeași pagină 36 s-a mai strecurat a regretabilă eroare de identificare: ofițerul superior de marină (nr. inv. 52.507) NU este, așa cum crede autoarea, Romulus Magheru, fiul generalului Gh. Magheru – care nu avea nici o legătură cu flota ci făcea parte din arma artileriei și, prin studiile de specialitate în țară și în Germania, ajunsese ofițer de stat major – ci Ioan Murgescu (1846–1913), experimentat lup de mare, cu studii la Școala navală de la Brest, și după revenirea în țară, comandant al yachtului domnesc „Ștefan cel Mare”, apoi al navelor „România” și „Fulgerul”, iar în timpul Războiului de Independență devenit comandant al Corpului Flotei și participant, ca voluntar, la atacul unei șalupe canoniere rusești asupra unui monitor otoman pe brațul Măcin, pe care îl scufundă. Trebuie să recunoaștem că autoarea a stabilit relativ corect datarea, „după 1872”, dar, dacă se documenta mai mult și cerceta „Anuarul Armatei” și „Monitorul Oastei”, ar fi putut fi mult mai exactă și ar fi aflat că Murgescu – și nu Magheru ! – a fost avansat la gradul de maior în 1875.

În pofida faptului că unicul consultant științific al autoarei a fost Horia Vladimir Șerbănescu, la care a apelat pentru probleme legate de uniformă, se constată mari erori tocmai în acest domeniu, la identificarea gradelor, tipurilor de ținute și armelor cărora le aparțin mulți dintre militarii portretizați în volum. Lista este destul de lungă și, cu riscul de a plictisi cititorul, o vom consemna mai jos în speranța că, după aceasta, se vor avea în vedere cuvenitele corecturi, măcar în fișierul muzeului dacă nu într-o eventuală următoare ediție a acestui uvraj ce merită completat și îmbunătățit. Locotenentul de geniu de la p. 35 (nr. inv. 52.382) nu este în uniformă de mare ținută cum pretinde autoarea ci în mica ținută de servici; „Potretul de bărbat în uniformă civilă” de la p. 46 (nr. inv. 139.858 și 139.859) este, de fapt, un jandarm pedestru; ofițiantul de clasa a IV-a al Corpului Telegrafo-Poștal – acesta era termenul și rangul corect, și nu „funcționar” cum apare în volum, la p. 58, (nr. inv. 52–352) – este în uniformă de mică ținută deoarece poartă șapcă pe cap în vreme, ce pentru mare ținută ar fi avut bicorn cu penaj bicolor, negru și roșu; ofițerul din garda civică de la p. 67 (nr. inv. 52.162) este căpitan și nu locotenent cum afirmă Iacob, iar acest lucru este evident din cele trei trese care formează nodul ungueresc de pe mânecă; militarul etichetat drept „subofițer de roșiori în uniformă de mică ținută”, p. 68 (nr. inv. 52.181) nu face parte din armata de linie, sau regulată, în care erau incluse cele două regimente de roșiori dinainte de 1877, ci din miliție care era uniformată la fel ca trupele de cavalerie doar că brandenburgurile erau negre pe fondul de postav negru al tunicii; Alexandru Lipoianu – unul dintre conjurații care au pătruns în palatul domnesc în noaptea de 11 februarie 1866 și au cerut abdicarea prințului Alexandru Ioan I, semnată chiar pe spatele său din lipsa unei mese – apare la p. 85 (nr. inv. 109.194) în uniformă de mare ținută de vânători pedestri și nu în mică ținută cum dezinformează etichetarea; Theodor Văcărescu, mareșalul Curții și autor al valorosei lucrări *Luptele românilor în Resbelul din 1877–1878* (1887), era maior de călărași și nu de roșiori așa cum este scris sub portretul său, figură întregă, la p. 91 (nr. inv. 131.988); Constantin C. Manu de la p. 132 (nr. inv. 116.843) mai întâi nu este ofițer ci militar în termen, iar apoi nu își făcea serviciul la roșiori ci la călărași; Ioan Manu, de pe aceeași pagină (nr. inv. 116.847) nu avea gradul de colonel de roșiori cum îl consemnează Iacob ci pe acela de locotenent-colonel, așa cum o arată cele două trese de deasupra galonului de fir de la manșetă și de pe banda chipiului. Se poate vedea din cele de mai sus că problemele cele mai mari i le-au creat autoarei identificarea corectă a uniformelor de cavalerie care, desigur, au multe arcanse pentru necunoscători... Dar, cu o documentație mai serioasă ar fi putut evita aceste greșeli!

Alte gave erori sesizăm în cazul folosirii titlurilor pentru suverani și familia regală. În două locuri, la p. 88 (nr. inv. 126.515) și p. 121 (nr. inv. 95.628) făcând referire la principesa apoi regina României, autoarea aplică eticheta „Elisabeta de Wied-Hohenzollern” or, prin mariaj ea nu și-a adăugat la numele de familie acela al familiei princiarului ei soț. Așa că ar fi fost corect să fie consemnat fie Elisabeta de Wied-Nieuwied, fie Elisabeta a României, în ultimul caz, când este reprezentată la vârsta când era deja regină. Este curios că, la paginile 116–117, 120, 122–124, 128 autoarea a scris corect... Altă eroare apare la p. 101 (nr. inv. 52.067 și 52.068) unde sunt reproduse portretul regelui Carol I împreună cu nepoții. Voind să fie – ori să pară – explicită pentru lector, Iacob folosește termeni incorecți: venerabilul monarh nu-l putea ține pe genunchi pe „principele Carol al II-lea” pentru că, la acea dată, 1897, nu exista un alt principe cu același nume care să fi fost numerotat cu II! Pur și simplu în legendă nu trebuia folosit numeralul alături de nume. În acel moment, nevârstnicul principe nici măcar nu era încă desemnat ca moștenitor, acel titlu revenindu-i tatălui său, principele Ferdinand. Dacă autoarea voia să fie foarte riguroasă și să dea detalii suplimentare de identificare, putea doar să precizeze că acela avea să fie „viitorul rege Carol al II-lea”. Dar nu a procedat așa și a comis o regretabilă inadvertență.

După ce termini de răsfoit acest volum foarte bine ilustrat te întrebi: unde sunt restul imaginilor din patrimonial Muzeului Municipal, cunoscut pentru bogăția sa? Între aceste coperti a fost adunat doar un infim procent din vasta și inestimabilă colecție a instituției căreia îi fusese repartizată o mare parte din fabuloasa colecție a Muzeului Al. Saint-Georges după desființarea acestuia la finele anilor 50.

Ca fost muzeograf timp de 15 ani la Muzeul Municipal avem o bună cunoștință asupra colecțiilor pe care le-am valorificat, atunci sau mai târziu, în mai multe expoziții și publicații, așa că știm de existența multor altor fotografii care ar fi trebuit incluse în acest volum. După ce că suferă de multiple curențe, acest repertoriu nu este nici măcar exhaustiv!!! În situația de față, de ce a mai fost pornit acest demers incomplet?!? Doar pentru o oferi o imagine trunchiată a colecției? Doar ca „un traseu turistic”, cum afirmă autoarea în introducere? Ea continuă în același sens, încercând să se pună la adăpost de eventualii critici, afirmând că lucrarea „nu se dorește a fi atât un instrument finit de lucru cât, mai degrabă, un bogat material de studiu, care să suscite interesul unor cercetători viitori” (p. 7–8). Dacă a intenționat să facă doar un „ghid fotografic”, cum îl descrie ea la p. 8, de ce și-a luat curajul de a-l intitula, atât de pretențios, „repertoriu”? Căci repertoriul este o lucrare științifică de mare anvergură, care solicită o înaltă calificare pe care autoarea este departe de a o poseda! Mai jos face o afirmație total lipsită de acoperire: „*Totalitatea pieselor* conținute în colecția de fotografie pe teritoriul Bucureștiului, *este redată în paginile următoare*, marea majoritate a imaginilor trec astfel pentru întâia oară pragul spațiului de depozitare.” (p. 8) (*s. ns., A.S.I.*). Dacă între paginile ce urmează ar figura „totalitatea pieselor conținute în colecție” cum pretinde Iacob, atunci de ce lipsesc nume sonore, de mare importanță pentru perioada de pionierat a fotografiei bucureștene, ale căror creații se găsesc, din abundență în colecțiile muzeului? Ne referim aici la maeștri fotografi de primă mărime, cu ateliere în centrul Capitalei, nu la cei activi în cartierele marginase, precum: I. Heck, W. Wollenteit, J. Marie, K. F. Zipser, Bertié sau Berthié, B. Engels, K. Hanny, Schajer, J. Rudnicki, A. Ihalsky, G. Theodorovits, Szöllösy, M. Wandermann, F. T. Fakirov. Unele dintre aceste nume sunt menționate, în treacăt, într-un text ce se dorește o prezentare sintetică a fenomenului fotografiei din Capitală (p. 23), dar de ce nu se întâlnesc reproduceri ale operelor acestor maeștri în volum?

Când se referă la unii dintre fotografi pe care i-a inclus în selecția sa, autoarea face afirmații care denotă slaba cunoaștere a subiectului, ca în cazul lui Moritz Benedict Baer despre care spune că „a lăsat un număr redus de fotografii”, fapt total greșit: Baer a avut o operă amplă atât ca fotograf cât și ca litograf, uneori împletind cele două tehnici prin folosirea rezultatelor obiectivului ca sursă de inspirație pentru stampe. În această prezentare preia, fără a verifica, diverse anecdote picante – dar lipsite de sursă documentară credibilă, ca aceea despre aventuroasa Marie Szöllösy, p. 22 – din scrierile unuia dintre autorii dedicați tematicii fotografice, dar străin de studiul documentelor arhivistice lămuritoare și irefutabile ca informație.

Acest text ca și unul anterior – *Evoluția tehnicii fotografice* (p. 9–15) – în care este făcută o succintă istorie a invenției și răspândirii fotografiei în Europa și în ținuturile noastre, este ilustrat cu portrete fotografice ale părinților acestei arte. Unele provin de la Biblioteca Academiei Române, fără a fi specificată, însă, sursa. Dar altele, precum chipurile lui Daguerre, Bayard, Archer, Blanquart-Evrard, Disdéri, Eastman și Angerer nu se pot găsi în patrimonial nici unei instituții locale și sunt, cu certitudine, supuse dreptului de autor (copyright). Ne întrebăm de ce nu a specificat autoarea sursa acelor imagini care, chiar dacă pot fi găsite pe internet nu fac, totuși, parte din „domeniul public” și nu pot fi folosite fără o aprobare specială a posesorului?

Din bibliografia selectivă lipsesc titluri de maximă însemnătate așa cum este cercetarea lui Theodor Enescu despre albumul executat de Szatmari pentru principesa Elena Cuza¹, studiul lui Anton Holzer despre Ludwig Angerer², sau acela chiar al colegei de muzeu al autoarei, Lelia Zamani, despre același inspirat fotograf austriac, publicat atât în revista instituției³ unde ambele activează cât și în volum⁴. Și chiar dacă noi înșine suntem citați cu mai multe titluri, totuși, era necesar să consulte și alte lucrări care ne aparțin, ce i-ar fi oferit o vedere mai amplă asupra activității și rezultatelor maeștrilor locali ai camerei obscure, precum dicționarul fotografilor activi în ținuturile românești⁵ și studiul despre fotografia urbană⁶.

¹ Theodor Enescu, *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szatmary cu vederi din București*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie” I (1955), p. 291–299.

² Anton Holzer, *În umbra Războiului Crimeii. Expediția fotografică a lui Ludwig Angerer la București (1854–1856). O serie de fotografii redescoperite la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale Austriece*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere*, Brăila, 2006, p. 239–266.

³ Lelia Zamani, *București 1856. O fotografie inedită a lui Ludwig Angerer*, în „București. Materiale de Istorie și Muzeografie” XXI/2007, p. 357–364.

⁴ Idem, *Oameni și locuri din vechiul București*, București, 2008, p. 125–143.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Photographers in Romania 1840–1940. A Dictionary*, în „Muzeul Național” XX/2008, p. 49–107.

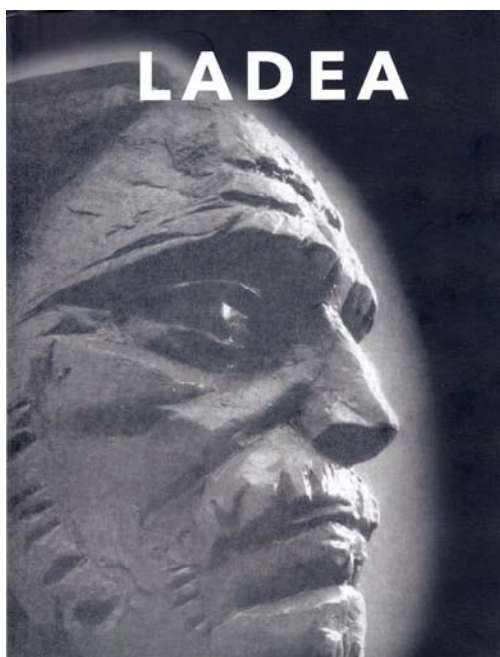
⁶ Idem, „*The City of Pleasure*”: *Romantic Bucharest through the 19th Century Travellers's Eyes and Pioneer Photographers' Lens*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 4 (48)/2014, p. 29–75.

În prefața semnată de dr. Adrian Majuru, vrednicul director al Muzeului, se precizează că acesta este „cel dintâi volum care valorifică astfel patrimoniul foto al M.M.B., urmând să fie pregătite în anii următori proiecte editoriale similare, care vor recupera în imagini istoria secolului XX” (p. 5). Dar încă nu s-a spus totul despre secolul al XIX-lea, iar patrimoniul instituției mai posedă încă zeci de mii de alte cadre din acel bogat veac al renașterii noastre naționale.

Calitatea volumului Anei Iacob constă în condițiile tehnice excelente ale imaginilor pe care le pune în circulație. Este o „carte cu poze”, agreabilă la răsfoit, dar nefolositoare prin informațiile pe care le frunzează, de cele mai multe ori, eronate sau fanteziste.

Adrian-Silvan Ionescu

ADRIANA BOTEZ-CRAINIC, *Ladea*, Monitorul Oficial, București, 2017 (400 p. cu ilustr. alb-negru, note, bibliografie, index de nume; sumar și prefață și în limba franceză, trad. Luminița Brăileanu)



Criticul și istoricul de artă Adriana Botez-Crainic¹ revine în atenția cititorilor cu o nouă monografie, cea a sculptorului Romulus (Romul) Ladea (n. 17.05.1901, Jitin, com. Ciudanovița, jud. Caraș-Severin – d. 27.08.1970, Arcuda, com. Joița, jud. Giurgiu). Volumul continuă preocupările autoarei pentru nume de referință din istoria sculpturii românești, reflectate în lucrări precum *Arta formei* (tratat despre structurile spațiale în sculptura românească a secolului XX), eseurile reunite sub titlul *Brâncuși* sau studiul monografic despre Ștefan Ionescu-Valbudea².

Volumul reprezintă, negreșit, un act de necesară recuperare a vieții și operei unuia dintre cei mai importanți sculptori români ai secolului XX, afirmat în perioada interbelică și activ apoi în primele trei decenii ale regimului totalitar. După cum îl definește însăși autoarea, Ladea a fost „român prin patriotism și etnie, european prin spirit și formație” (p. 27). Puținele încercări de studii monografice consacrate artistului până la volumul de față³, ca și articolele răspândite în presa vremii⁴, nu au reușit să reconstituie decât parțial anvergura și semnificația operei artistului sau au subliniat doar câteva aspecte punctuale. În acest sens, cartea Adrianei Botez-Crainic este cel

mai aprofundat studiu despre Ladea din istoriografia de artă românească și un reper bibliografic esențial pentru orice cercetător care își va dori de acum înainte să se aplece asupra creației sculptorului, în particular, sau asupra fenomenului sculpturii românești din perioada 1920–1970, în general.

¹ Absolventă a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, secția Istoria și teoria artei (1960) – unde i-a avut profesori pe Ionel Jianu, Eugen Schileru, Ion Frunzetti, Catul Bogdan, Ovidiu Drimba, Constantin Suter –, Adriana Botez-Crainic a avut și privilegiul de a audia, în anii 1968–1969, cursurile unor profesori ca Pierre Francastel, Rene Huyghe, Jean Cassou, Claude Levi-Strauss, la Universitatea Sorbona din Paris. Timp de peste trei decenii (1962–1994), a predat, în învățământul artistic mediu și universitar, cursuri de: Istoria artei universale, Istoria artei românești, Istoria culturii și civilizației, Estetică. În continuitatea activității sale didactice, a elaborat o serie de manuale de specialitate, care au servit drept prețios instrument pentru studiul artei românești și universale unor întregi generații de elevi și studenți: *Istoria artelor plastice. Vol. 1. Antichitatea. Evul Mediu*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1994 (reed. 1997, 1998, 2004); *Istoria artelor plastice. Vol. 2. Renașterea. Barocul*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1997 (reed. cu titlul *Renastere. Manierism. Baroc*, 2011); *Istoria artelor plastice. Vol. 3. Clasicism. Rococo*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2000; *Arta românească modernă și contemporană*, Ed. Sigma, București, 2000; *Istoria artelor plastice. Arta modernă și contemporană*, Ed. Niculescu, București, 2001.

² *Arta formei. Structuri spațiale în sculptura românească a secolului XX*, Ed. Orator, București, 1993; *Brâncuși. Șapte eseuri – Seven Essays* (ediție bilingvă română-engleză), Fundația Brâncușiana; *Valbudea*, Ed. Meridiane, București, 1982.

³ Nicolae Crișan, *Ladea*, Ed. Meridiane, București, 1968. Dorian Grozdan (coord.), *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare* [volum omagial], Ed. Facla, Timișoara, 1979. Negoită Lăptoiu, *Romul Ladea*, Ed. Meridiane, București, 1985.

⁴ Semnate, între alții, de Al. Căprariu, P. Comarnescu, A. Cotruș, I. Frunzetti, V.I. Gherghinescu, Șt. Gomboșiu, B. Gruia, D. Hăulică, S. Ianovici-Jecza, Al. Jelebeanu, I. Jianu, N. Lăptoiu, V. Papilian, E. Schileru, P. Sfetca, R. Șorban, M. Țoca, Gh. Vida.

După cum mărturisește autoarea în prefață, factorul declanșator al scrierii monografiei a fost „șocul afectiv puternic” pe care l-a resimțit atunci când a vizitat expoziția retrospectivă a sculptorului de la sala Dalles, în 1958⁵. Cercetarea laborioasă, întinsă pe câteva decenii, ce a stat la baza cărții, a scos la lumină un număr semnificativ de materiale inedite (între care, de pildă, fotografia bustului din bronz al regelui Ferdinand I, ce fusese dezvelit în 1933) și a presupus documentarea autoarei în Arhivele Banatului, în arhiva familiilor Ladea și Piso, vizite în orașele bănățene ale copilăriei și adolescenței artistului și călătorii repetate la Paris pentru a fotografia locurile unde sculptorul a studiat și locuit în anii 1924-1925, ca și pentru a discuta cu Cléopâtre Sevastos-Bourdelle, soția sculptorului Antoine Bourdelle, sau pentru documentare în Atelierul Brâncuși (aflat pe atunci în Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁶). În plus, în ultima decadă a vieții maestrului, Adriana Botez-Crainic a avut șansa de a-l cunoaște personal pe Ladea, cu care a purtat, în atelierul lui din Cluj, numeroase dialoguri pe tema artei. Aceste întâlniri au ajutat-o să înțeleagă în profunzime concepția artistului și semnificația operei sale. De asemenea, a cunoscut-o pe a doua soție a sculptorului, pictorița Lucia Piso, și a strâns mărturii provenite de la prietenii din tinerețe ai artistului, scriitorul Virgil Birou și sculptorul Ștefan Gomboșiu, sau de la elevii și discipolii săi. Informații suplimentare au fost furnizate de o serie de artiști – pictori, sculptori, profesori, între care Ion Jalea, Mac Constantinescu, Catul Bogdan, Iuliu Podlipny, Ion Vlasiu, Mircea Ștefănescu, Nicolae Kruch, Nicolae Crișan. Nu în ultimul rând, soțul autoarei, profesorul Liviu Crainic, a fost acceptat în tinerețe în familia Ladea, ca prieten apropiat al fiului sculptorului, iar amintirile sale au contribuit la substanța textului. Cercetarea de arhivă, de teren și mărturiile, orale sau scrise, ca surse primare, coroborate cu informații preluate din volumele monografice anterioare, publicate de scriitorul Dorian Grozdan și istoricul de artă Negoită Lăptoiu, au constituit scheletul documentar, obiectiv al cărții, pe care autoarea și-a inserat propriile reflecții estetice și interpretări, completând astfel marele „puzzle” al vieții și operei artistului.

Volumul acoperă întregul spectru al creației lui Ladea – de la relief la ronde-bosse, de la portretul-bust la statuara monumentală, de for public, de la lucrări modelate în ghips, la cele cioplite în piatră, în lemn sau turnate în bronz – și este structurat pe trei secțiuni.

Prima secțiune cuprinde nouă capitole, care se succed pe principiul cronologic, urmând traseul biografic. Capitolul I este dedicat copilăriei și adolescenței viitorului artist, petrecute în atmosfera cosmopolită a regiunii vestice de graniță. Autoarea ambiționează zugrăvirea unei ample fresce istorice și socio-culturale a Banatului românesc din epocă, pe atunci parte a Austro-Ungariei, pe care proiectează datele biografiei artistului: născut la Jitin în primul an al secolului XX, Ladea a urmat, pe rând, cursuri la Gimnaziul din Oravița, la Școala normală din Caransebeș, apoi la Școala Superioară de Arte și Meserii din Timișoara, unde și-a descoperit vocația artistică și pe care a absolvit-o în 1919, cu diplomă de maestru sculptor. Drama Primului Război Mondial a fost dublată, în plan familial, de pierderea tatălui, urmată de cea a fratelui său, Toma, căzut în luptele din Italia. După război și înfăptuirea României Mari, ce cuprindea din 1919 și Banatul, tânărul Ladea a putut urma studiile superioare în capitala țării: București. Capitolele II–IV abordează etapele formației artistice – mai întâi, la Academia de Belle Arte din București (1921–1924), unde l-a avut profesor pe Dimitrie Paciurea, iar apoi în mediul artistic parizian (1924–1925), grație călătoriilor de studii care i-au permis să frecventeze cursuri libere, atât cu idolul său, Antoine Bourdelle, la Académie de la Grande Chaumière, cât și la Académie Julian. Acestora li s-au adăugat vizitele constante la Muzeul Luvru pentru a face studii de desen după capodopere ale sculpturii universale. În 1925 ajunge să ucenicească în atelierul lui Brâncuși din Impasse Ronsin. În ciuda neînțelegerilor la care au ajuns însă în scurt timp, trebuie că va fi fost marcat de viziunea revoluționară a marelui sculptor, prin esențializarea volumelor și sublimarea în abstract. În același an, Expoziția Internațională Art Déco de la Paris, pe care a vizitat-o împreună cu prietenul său, sculptorul Mac Constantinescu, a avut o influență semnificativă în înnoirea vocabularului său plastic și deschiderea spre modernitate. Capitolul IV consemnează întoarcerea artistului în țară și impactul experiențelor pariziene în cristalizarea stilului Ladea, prin noi morfologii cu valoare expresiv-decorativă, în lucrările din prima sa expoziție personală, deschisă la Palatul Culturii din Arad, în 1926. În plan familial, perioada este marcată de bucuria nașterii primului său fiu, în 1925, dar și de suferința profundă cauzată de dispariția acestuia după doar câteva luni și apoi, la scurt timp, a primei soții, Maria Kis. Capitolele V–VI îl prezintă pe Ladea ca om, ca artist și ca profesor de sculptură, cu reală vocație didactică și adevărat „șef de

⁵ Aceasta a fost urmată de marea retrospectivă postumă din 1971, deschisă la Muzeul de Artă din Cluj (și itinerată apoi la București). Cu acest prilej, a fost lansat catalogul *raisonné* al operei artistului, însumând 205 lucrări, realizat de istoricii de artă Negoită Lăptoiu și Alexandra Rus, ajutați de pictorița Lucia Piso, cea de a doua soție a sculptorului. Vezi Negoită Lăptoiu, Alexandra Rus, *Expoziția retrospectivă Romul Ladea. Catalog raisonné*, Muzeul de Artă Cluj, 1971.

⁶ Mutat din 1977 în imediata vecinătate a Centrului Pompidou și reconstituit în 1997 de arhitectul Renzo Piano.

școală”, admirat și iubit de studenții săi, la recent înființata Școală de Belle Arte din Cluj (cu regim de academie), în anii 1927–1933, și apoi la Timișoara, unde instituția de învățământ a fost mutată⁷. Cea de-a treia ipostază îi prilejuește autoarei un excurs în istoria Clujului universitar al epocii. Instaurarea regimului comunist, având drept consecință arta de propagandă cu tematică impusă, controlată autoritar de cenzură, este fundalul pe care se construiește Capitolul VII, în care autoarea pune accentul pe creația artistului ca artă „de rezistență”, împotriva curentului oficial. Capitolul VIII este rezervat mării expoziții retrospective de la sala Dalles din 1958, care îi aduce recunoașterea națională, iar Capitolul IX, ultimei decade a vieții și creației (1958–1970), când Ladea atinge deplina maturitate artistică.

Secțiunea a doua a volumului, bogat ilustrată, este consacrată operei sculptorului, coagulate în jurul „marilor teme” ale creației, care, în opinia autoarei, ar fi: *eroicul, mitul, iubirea, idealul de frumos, familia (maternitatea și paternitatea), spiritul sacru, mentorii*.

Cea de-a treia secțiune, cu care se încheie volumul, este un fel de mini-catalog, care reia, în chip concluziv (și oarecum redundant, ca „lecție recapitulativă”), perioadele creației (disecate cu acribie în cele nouă capitole ale primei secțiunii), regrupând operele (parțial deja) ilustrate potrivit următoarei cronologii: *Influența rodiniană 1922–1924; Experimentele 1925–1927; Ciclul istoric 1928–1933; Ciclurile tematice 1933–1946* (între care ciclul „Iovan Iorgovan”); *Stilul 1946–1958* (ce corespunde perioadei Suceag, sat în care artistul lucrează în izolare, retras din viața universitară); *Deplinătatea personalității 1958–1970* (cu capodopera „Școala Ardeleană”, grup statuar amplasat la Cluj). Această delimitare ușor forțată, cu scop mai degrabă didactic, între criteriul tematic (secțiunea a doua) și cel cronologic (prima și a treia secțiune), este totuși compensată de considerațiile de ordin estetic-filosofic, care acționează ca liant în interiorul volumului, reușind să îi confere coerență și să plaseze opera lui Ladea în rețeaua confluențelor⁸ și distanțărilor stilistice, în contextul sculpturii europene și românești.

Aparatul critic consistent – incluzând note, bibliografie și un index de nume – este, desigur, foarte util cititorului, reflectând baza documentară a lucrării și bibliografia fundamentală a temei.

Eduard Andrei

RODICA BUZOIANU, EDUARD ANDREI, OANA FLORICĂ, *Patrimoniu cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane*, București, Asociația UMA ED ROMÂNIA, 2019 (306 p., ediție bilingvă română-engleză, cu ilustr. alb-negru și color, note, bibliografie; trad. în engleză Crina Cranta, design grafic Lavinia Vereș)

La sfârșitul anului 2019, asociația UMA ED ROMÂNIA a finalizat proiectul de cercetare asupra taberelor de ceramică de la Medgidia din anii '70 ai secolului trecut, concretizat prin publicarea unui volum bilingv dedicat patrimoniului artistic creat aici, artiștilor ceramiști participanți și fenomenului Medgidia în ansamblul său, precum și moștenirii contemporane a acestuia. Prezenta publicație vine în continuarea unei preocupări susținute a asociației față de revigorarea și aducerea în atenția publicului a artei ceramicii monumentale, ce a fost punctată în 2018 cu organizarea Simpozionului de Ceramică Monumentală „Costel Badea” de la Constanța. Rezultat al unei ample cercetări desfășurate de echipa formată din Rodica Buzoianu, Eduard Andrei și Oana Florică, volumul de față recuperează istoriografic și critic o manifestare artistică insuficient studiată de specialiști, nereprezentată muzeistic, și restituie memoria unui fenomen semnificativ pentru artele sculpturale și decorative românești, care risca altfel să cadă în uitare prin treptata dispariție a martorilor direcți și a participanților la simpozioanele de la Medgidia și prin distrugerea lucrărilor create în cadrul lor.

Patrimoniu cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane cataloghează lucrările realizate în cadrul celor șapte ediții ale taberelor din intervalul 1971–1977, amplasate preponderent pe faleză canalului Carasu, dar și în alte spații publice ale orașului (parcuri, piațete). Volumul impresionează prin înalta ținută a tipăriturii și designul grafic realizat de

⁷ Deschiderea oficială a Școlii de Belle Arte din Cluj fusese anunțată pentru noiembrie 1925, dar cursurile au debutat, în fapt, abia în ianuarie 1926. În 1933, Școala a fost transferată la Timișoara, fiind desființată treptat în anii 1940–46.

⁸ Rețin atenția, între altele, reliefurile bizantinizante din anii 1939–1944 (perioada timișoreană) și ronde-bosse-urile cu capete de copii, în care poate fi decelat filonul Renașterii florentine, din anii imediat următori (Vezi p. 174–175).

Lavinia Vereș, inspirat de catalogul *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*¹, din care sunt reproduse în facsimil textele introductive semnate de Costel Badea și Horia Horșia și profilele artiștilor participanți la edițiile din anii 1971–1976, completate de autorii prezentului volum cu participările de la simpozionul din 1977 (p. 14–23).



Fig. 1. Facsimil din *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*, apud Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică, *Patrimoniu cultural revizitat...*, p. 18.

¹ *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*, volum publicat de Uniunea Artiștilor Plastici din R.S. România și Consiliul Popular al Orașului Medgidia, editat de Fondul Plastic – Artis, f.d. (1977).

Lucrarea debutează cu un fragment memorialistic semnat de Patriciu Mateescu, figură influentă a ceramicii monumentale românești, ce are rolul de a-i introduce pe cititori în fenomenul Medgidia, punct de cotitură pentru ceramica națională de for public (p. 4–5). Eduard Andrei, istoric de artă și artist vizual, semnează studiul introductiv intitulat *Portret de grup al unui patrimoniu aproape pierdut*. Autorul încadrează fenomenul din punct de vedere istoric, punctând implicațiile politice ale dezghețului ideologic de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, care a dus, printre altele, și la dezvoltarea taberelor de creație ce au proliferat în acea perioadă (p. 6). Pe lângă circumstanțele politico-ideologice favorabile, taberele de ceramică au găsit la Medgidia un mediu propice de desfășurare datorită materiei prime, respectiv argila, găsită aici din abundență, cuptoarelor de mari dimensiuni de la fabrica „Bazaltul”, dar și deschiderii instituționale cu care a fost întâmpinat proiectul de către Primăria orașului Medgidia, Muzeul de Artă din Constanța și Uniunea Artiștilor Plastici (p. 6–7). De asemenea, autorul creionează receptarea critică a ceramicii monumentale, făcând apel la textele unor figuri de autoritate din epocă, precum Gheorghe Vida și Mihai Drișcu, care au interpretat ceramica de for public drept o ieșire a ceramiștilor din zona artei decorative și din spațiul galeriilor de artă și pătrunderea lor în spațiul public, pe care îl remodelau estetic (p. 6). Volumul cuprinde profilurile actualizate ale artiștilor ceramiști participanți la simpozioanele de la Medgidia, cu datele lor biografice, portofoliul de expoziții la care au participat de-a lungul carierei, operele create (atât cele executate în taberele de la Medgidia, cât și din creația anterioară și, mai ales, ulterioară), distincțiile și premiile cu care au fost onorați, urmate de texte semnate de critici de artă și de mărturiile artiștilor înșiși, totul ilustrat cu reproduceri fotografice ale unor lucrări reprezentative realizate de aceștia (p. 24–221). Pe lângă creațiile lui Costel Badea și Patriciu Mateescu, dintre care menționăm ansamblul *Forța pământului* (1971), astăzi dispărut (p. 130–132), rețin atenția lucrări de înaltă valoare artistică și conceptuală realizate de ceramistele asociate fenomenului Medgidia, precum sunt cele ale Magdei Csutak (p. 84–89, p. 291), *Păzirea pământului* (1972), *Hard as Bone* (1976) și *Basis Operations* (1979), compozițiile și panourile modulare ale Terezei Panelli (p. 168–171) și compozițiile din gresie ale Cristinei Popescu Russu (p. 172–175), atât cele din anii '70, numite de Mihai Drișcu „obiecte de gândit”, cât și cele mai recente precum *Arhipelag* (2009) și *Impresie după ploaie* (2014).



Fig. 2. Parcul de ceramică monumentală, Medgidia, cca. 1971–72. Foto: Eugeniu Lupu, apud Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică, *Patrimoniu cultural revizitat...*, p. 11.

Capitolul intitulat *Album de familie* întregeste ilustrația volumului cu fotografii inedite de epocă, cu portrete de grup, precum și cu imagini ale operelor create în cadrul taberelor de la Medgidia (p. 222–231). Urmează un capitol ce reproduce articole de presă și comentarii critice despre fenomenul Medgidia (p. 232–279), așa cum a fost el receptat în epocă, dar și după ce simpozioanele nu au mai fost organizate, din care amintim textul semnat de Marina Preutu, *Jocul cu nepăsarea*², în care autoarea trăgea un semnal de alarmă privitor la riscul ca operele de ceramică monumentală de la Medgidia să fie complet deteriorate și pierdute, după dezafectarea esplanadei artistice de pe malul Carasu, în contextul reluării lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80. Din păcate, avertismentul Marinei Preutu nu a fost ascultat și majoritatea lucrărilor – peste 50 dintre ele – au fost distruse (p. 7–8). Ultimul capitol este dedicat *Supraviețuitorilor*, adică celor doar 11 lucrări care s-au păstrat până astăzi, unele doar fragmentar și/sau reamplasate în alte spații decât cele cărora le-au fost dedicate inițial (p. 280–293). Lucrarea se încheie cu textul Cristinei Popescu Russu, o salutară intervenție ce articulează principalele direcții și practici artistice contemporane din zona ceramicii românești (p. 294–297).

Volumul valorifică un material documentar și arhivistic inedit, provenind din surse orale și din arhivele personale ale artiștilor ceramiști, martori și protagoniști ai taberelor de la Medgidia, din arhiva privată a operatorului de film Eugeniu Lupu și cea a regizorului Ion Crișu, dar și din arhive publice precum Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici, Arhiva Primăriei Orașului Medgidia și Arhiva Națională de Filme, unde a fost găsit documentarul *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul*³, care a fost proiectat în noiembrie 2019, la dubla lansare a volumului, la Biblioteca Municipală din Medgidia și la Centrul Cultural al Municipiului București – ARCUB. Autorii au publicat în premieră dosarul integral din Arhiva UAP privind dislocarea, în 1980, a lucrărilor de ceramică monumentală de la Medgidia și harta de reamplasare a acestora, descoperită în arhiva fostului Institut Județean de Proiectări Constanța (reprodusă pe copertele interioare II–III)⁴. Cercetarea este întregită de studierea literaturii de specialitate și parcurgerea textelor esențiale care au tratat subiectul în intervalul 1971–2019: lucrări generale, monografii, cataloage de expoziții, studii și articole, toate fundamentând critic și istoriografic prezenta lucrare, care devine, astfel, *unicul titlu de referință pentru bibliografia temei*.

Ioana Apostol

RON TYLER, *Western Art, Western History. Collected Essays*, University of Oklahoma Press, Norman, 2019, 300 p. + il.

Între cercetarea operei de artă și cercetarea faptului istoric arar se încearcă a fi făcute conexiuni, deși cele două sunt interdependente. Istoricul de artă analizează doar fenomenul artistic, mai totdeauna exclus din contextul istoric, evidențiază rezultatul efortului pictorului, sculptorului, graficianului și aportul respectivilor creatori la patrimoniul național ori universal, în vreme ce istoricul cercetează epoca de care este interesat excluzând elementul plastic, ilustrația, pictura cu tematică militară și bataillistă care atât de mult ajută înțelegerea evenimentelor. Ca dovadă, majoritatea volumelor de istorie care apelează la iconografie folosesc aproape același material ilustrativ, de multe ori cu legende greșite și mai totdeauna fără a acorda creditul cuvenit autorilor acelor imagini, ignorând total contribuția plasticienilor la lămurirea evenimentelor, în pofida faptului că unii au fost chiar martori oculari.

Ron Tyler (n. 1941) este unul dintre acei puțini istorici deveniți istorici de artă pentru că și-a dat seama, încă din tinerețe, de importanța deosebită a imaginii pentru înțelegerea istoriei evenimentiale și de necesitatea ca aceasta să însoțească slova scrisă a tratatelor de istorie. În Introducere – căreia autorul i-a găsit un foarte potrivit subtitlu „A Field for Historical Art” și care oferă substanțiale informații despre formarea și cariera sa – Tyler mărturisește că: „(...) mi se părea natural ca arta documentaristă să fie considerată o parte a mărturiei istorice la fel de mult ca sursele tradiționale așa cum sunt manuscrisele, memoriile și documentele guvernamentale.” (p. 3). Șansa de a-și putea materializa interesul pentru arta cu caracter documentar a zonei

² Marina Preutu, *Jocul cu... nepăsarea*, în *Scînteia*, 19 februarie 1984.

³ *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul*” (12 min.), regia Mirel Ilieșiu, imaginea Doru Segall, studioul „Alexandru Sahia”, 1978.

⁴ *Proiect de reamplasare și montare obiecte ceramice muzeu în aer liber cu piese desenate*, arh. Teodor Ion, Medgidia, decembrie 1981.

natale căreia se hotărâse a i se dedica, întinsul stat Texas, a fost angajarea sa ca muzeograf pe probleme de istorie dar și de artă, în 1969, la Amon Carter Museum of Western Art din Fort Worth (p. 4, 11). Acolo, într-un mediu dedicat exclusiv artei cu tematică western constituit din colecția de pictură și sculptură a magnatului presei locale, Amon G. Carter, a luat contact cu opera lui Frederic Remington și Charles M. Russell care formau grosul patrimoniului dar și a altor plasticieni care cutreieraseră, în diverse perioade, Vestul american. Acolo a fișat lucrări, a organizat expoziții și a întocmit cataloage. Aceasta a fost o foarte bună școală pentru el, care, peste ani, după o perioadă petrecută ca profesor de istorie la University of Texas din Austin (1986–2006) și director al Texas Historical Association (1986–2005), a revenit în 2006, ca director al instituției unde își făcuse ucenicia și de unde s-a și pensionat în 2011.

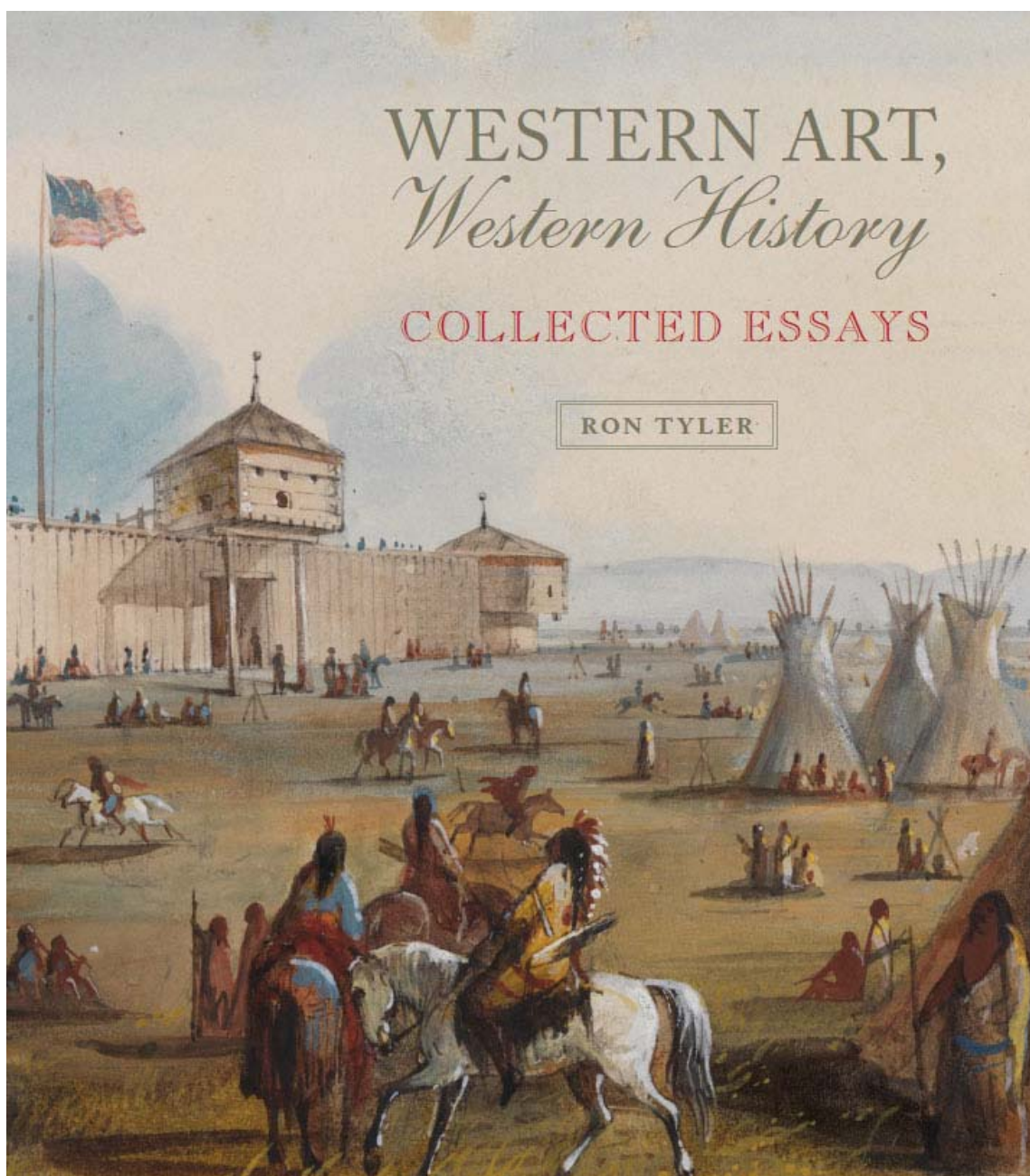


Fig. 3. Western Art, *Western History* by Ron Tyler.

Mă leagă o lungă prietenie de dr. Ron Tyler care, în 1974 a fost comisarul ce a însoțit ampla expoziție „Vestul american”, deschisă la Sala Dalles din București și apoi itinerată la Iași și Timișoara. (Acea expoziție a prilejuit și unica mea colaborare la prestigioasa revista de cultură „Luceafărul” unde mi-a fost publicată

cronica acelei expoziții.¹⁾ Atunci l-am cunoscut pe Ron, am participat la conferințele ținute la Biblioteca Americană, ne-am întâlnit în timpul său liber, mi-a oferit câteva diapozitive din cele proiectate în timpul expunerilor iar apoi, ani de zile am întreținut o constantă corespondență, împărțându-ne reciproc realizările științifice și făcând schimb de publicații.

Introducerea volumului *Western Art, Western History* este o autobiografie a autorului care își revede, succint, lunga activitate în slujba artei Vestului, trecând în revistă expozițiile organizate, titlurile de cărți publicate și omagiindu-și mentorii. De aici prind contur traiectele ce vor fi urmărite în această culegere de texte, edite și inedite.

Volumul este conceput cronologic, debutând cu analiza operei unui plastician ucrainean de origine germană, Louis Choris, care a însoțit expediția în jurul lumii întreprinsă, între 1815–1818, de Otto von Kotzebue, navigator german aflat în serviciul Rusiei. Este interesant de observat că doi dintre eroii scrierilor lui Tyler au avut conexiuni colaterale cu ținuturile românești: locotenentul Kotzebue era fiul dramaturgului de succes August von Kotzebue iar acesta mai avea doi fii, frații marinarului, pe Karl von Kotzebue, consul rus la Iași, și pe Wilhelm von Kotzebue, călător, diplomat și scriitor, stabilit prin căsătorie, în Moldova, autor al savurosului volum, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*, tradus în românește sub titlul *Din Moldova. Tablouri și schițe din 1850* și al romanului *Lascăr Viorescu*, inspirat de moravurile elitei moldovenești. Celălalt personaj este prințul Maximilian zu Wied-Nieuwied, unchi al principesei, mai târziu reginei Elisabeta a României, ce a făcut o explorare în preeriile nordice, în ținutul indienilor Mandan, în mijlocul cărora a petrecut o iarnă. Rezultatul acestei excursii a fost monumentală lucrare în două volume *Reise in das innere Nord-Amerika in den Jahren 1832 bis 1834*, publicată la Koblenz, care se afla în biblioteca regelui Carol I, purtând cifra acestuia. Prințul Maximilian și-a angajat un artist elvețian care să ilustreze peisajele, itinerariul și aventurile de pe parcursul expediției. Capitolul al doilea îi este dedicat acestuia, *Karl Bodmer and the Plains Indians* (p. 55–94). Trebuie să precizăm că, în anul 2015, Ron Tyler a acceptat să publice, în exclusivitate, acest valoros studiu în paginile revistei noastre „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, sub titlul *Karl Bodmer and the American West*².

Tyler face o pertinentă analiză a fenomenului plastic plasat în context istoric, social, politic și cultural. Bazându-și argumentele și concluziile pe o vastă bibliografie și un bogat material de arhivă, uneori greu accesibil deoarece se află în afara teritoriului american, în Germania, Scoția, Franța sau Mexic. Notele finale sunt impresionante prin complexitatea lor. Din studiile sale poate fi reconstituit un portret complex, psihologic și intelectual, al personajelor de care se ocupă. Corespondența dintre artist și patronul său i-a fost de mare ajutor pentru a le desluși caracterele. Spre pildă, prințul Maximilian era, ca orice om de știință german, extrem de riguros și-i cerea lui Bodmer să-i arate constant schițele executate iar, după revenirea în Europa, să-i trimită planșele finite ce urmau a fi litografiate, spre a se asigura de corectitudinea lor. Pentru una dintre ele, ce-l reprezenta pe Pehirska-Ruhpa, i-a cerut artistului să o refacă nefiind mulțumit de rezultat. Când gravorul a pierdut unul dintre desenele lui Bodmer la care Maximilian făcea punctuale referiri în relatările sale, artistul a sugerat că fie înlocuit cu altul spre a nu mai pierde timpul cu refacerea, stabilind să fie, însă, păstrată legenda inițială, ceea ce Maximilian nu a acceptat. Prințul era extrem de econom așa că nu a trimis recenzorilor, așa cum se obișnuia, albumul de litografii ce însoțea cele două volume de text, acesta fiind scump pentru acea dată la prețul de 120 dolari (echivalentul a 3.960 dolari de azi...) (p. 73). Din acest motiv, albumului nu i s-a făcut o suficientă reclamă și nu a avut vânzarea așteptată în Statele Unite. De aceea, s-a sugerat ca planșele să fie vândute cu bucata. Pe lângă marele album – numit Atlas – prințul i-a permis lui Bodmer să facă și un volum de mai mici dimensiuni pe care să-l comercializeze în interes personal.

Alexander von Humboldt a apreciat foarte mult lucrarea. În aceeași perioadă, George Catlin, care precedase cu un an expediția prințului Maximilian, își lansase propria carte ilustrată *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*, căreia Maximilian nu-i găsea nici o calitate și-l considera pe autor un „șarlatan”, mai ales că amândoi vizitaseră aceleași locuri iar prințul putea judeca din proprie experiență autenticitatea desenelor competitorului său. Când s-a aflat la Paris cu a sa „Galerie Indiană”, Catlin a făcut o prezentare privată pentru regele Ludovic Philippe al Franței împreună cu un grup de indeini aduși de peste ocean. Dar monarhului i-au plăcut mai mult litografiile lui Bodmer căruia i-a trimis o scrisoare de felicitare însoțită de un inel cu diamant, drept dar (p. 72). Ulterior, planșele lui Bodmer au început să fie reproduse în reviste ilustrate, de multe ori chiar fără a-i fi dat creditul cuvenit. Un editor a crezut că autorul fusese chiar prințul Maximilian!

¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Vestul american*, în *Luceafărul* nr. 10 (619)/sâmbătă 9 martie 1974, p. 8.

² Ron Tyler, *Karl Bodmer and the American West*, SCIA, A. P., serie nouă, tom 5 (49)/ 2015, p. 9-43.



PETER RINDISBACHER : Călăreț din clanul „Picioarelor negre”, la vânătoare

PLASTICA

Vestul american

Sala Dalles este gazda unei ample expoziții dedicată Vestului American, expoziție organizată de Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, Texas.

Ca privitor ești absorbit în mirificul vest al lecturilor de copilărie. Preria imensă cutreierată de turme de bizoni, pădurea virgină, muntele fără cărări și canyoni, în toată măreția lor primară, pe care ni le înfățișează peisagiștii precum Thomas Moran, Albert Bierstadt, Thomas Hill, James M. Alden sau Sanford R. Gifford, devin mediul unor scene spectaculoase. Este imposibil de disociat arta dedicată vestului american de istoria sa : și ceea ce ne este prezentat nouă în expoziție este o adevărată panoramă istorică, cronologic începând cu imaginea (destul de convențională de altfel și foarte idealizată de George Caleb Bingham) lui Daniel Boone conducându-și familia în Kentucky, apoi întâlnirea expediției Lewis & Clark, cu indienii Chinook, pe Columbia River (acuarela de Charles M. Russell) ; Trezind prin epoca de glorie a comerțului cu blănuri, cu pitoresțile ei figuri de trapperi, bărboși (desenul lui Russell reprezentându-l pe Radisson întorcându-se la Quebec cu 350 de pirogi cu blănuri : se ajunge la vremea marii expansiuni spre vest a coloniștilor minajii altă de „Manifest Destiny” cit și de lozinca „Go West young man, go West” lansată de Horace Greeley, redactorul revistei New York Tribune — (Frederic Remington schițază cu celeritate, în penel, trei tipuri de coloniști : american, mexican și francez ; iar Fanny F. Palmer, care are un întreg ciclu „Străbătând continentul” într-o litografie prezintă carele cu coviltir (wagon trains) ale emigranților în drum spre pământul făgăduinței. Vestul își pierde liniștea de altădată ; comerțul cu vite și nepăsătorul cow-boy devin constanta unor lucrări. Diligența e o altă constantă : terificul răstăcirii prin bezna necunoscută din „Pursă de furtună” a lui Remington este echilibrat de umorul figurilor caricaturale ce le folosește Russell în portretizarea celor jefuiți de banditul Big Nose George, pe ruta spre Deadwood.

Perioada războaielor indiene, este bine reprezentată de pinzele lui Charles M. Russell : „Atacul” și „Duelul lui Buffalo Bill cu Yellowhand” — compoziții ample, cu acțiune violentă, gesturi descompuse expresiv (plurixialitatea poziției lui Buffalo Bill), impozitate într-un peisaj deschis, vast, aerat, cu ecleraj crepuscular aproape nevrosimil prin spectacularul său, ce dă corpurilor străluciri de violet și roz, tratat cu o vădită tendință impresionistă.

Foarte recente (din 1971) tușuri ale lui Leonard Baskin sînt încercări de portretizare a celor trei personaje ale bătăliei de la Little Big Horn, marea victorie indiană din 1876 : Generalul George Armstrong Custer, cel căzut în luptă, încadrat de opoziții săi indieni, căpeteniile Sitting Bull și Crazy Horse — tratați oarecum hieratic, ca săpați în piatra istoriei. Sfirșitul trist al acestei conflagrații — închiderea în rezervații a indienilor — e vizibil în lucrarea pictorului naiv William J. Fuller : „Rezervația Crow Creek, Dakota”. Și o recitare a evenimentelor istoriei agitate a vestului, în spectacolele de circ ale lui Buffalo Bill Cody, pasăsat mai tirziu de alții, ne apare cu o notă de anecdotă și factice din afișul pentru „Tiger Bill's Wild West”.

Încă o dată trebuie subliniat faptul că arta vestului devine practic incomprehensibilă fără a-și găsi istoria, artiștii ce și-au dedicat opera acestui subiect, fiind mai degrabă ilustratori.

Indianul — acel „noble savage” — stă în axul compozițional al acestei expoziții. Pictura documentaristică îl consemnează în toată strălucirea sa, inexorabil apărător

al pământurilor sale de vânătoare, mindru, demn, plin de probitate așa cum îl cunoaște pictorul George Catlin ce și-a dedicat viața spre a deveni istoricul cu penel al indienilor. Patriarh al picturii documentariste, Catlin lasă lucrări unice, pline de o vivacitate datorate desigur faptului că lucra direct cu culorile pe pinză : „Eh-ke-nah-kawak-pick sau Ultima cursă” — acesta de o inestimabilă valoare pentru etnologie, căci tribul Mandanilor decimat în 1837 de variolă, Catlin e singurul alb care putuse prinde pe pinză insoțit de ceremonie O-kee-pa, a acestora, în 1832. Și parcă pentru o glorioasă încheiere a celor văzute, pentru a ne obliga să ne întoarcem din mit la realitate, ne sînt prezentate câteva accesorii ale oamenilor vestului (pălării, cisme, pîteni, o șă, un lasso) și ale indienilor — excelente expozate de la Smithsonian Institution și nu producție modernă, îmbibată de stridentă, făcute pentru o piață a albilor, ce le-am văzut nu demult într-o expoziție cu un titlu ce se voia exhaustiv, fără a reuși, „Arta indienilor din America” — mocasini, câteva robe, punji de tutun, un calumet, un tomahawk, un scalp, o învelitoare de tepee pe care e pictografiată lupta în care e ucis Sitting Bull...

Ni s-a desfășurat înaintea ochilor o expoziție impresionantă prin faptul că ne aduce aerul tare al preriei cu spații deschise, pe unde hălăduiesc încă indieni, bizoni și mustangii, unde apare încet dar sigur civilizația, lărgindu-ne imaginea ce o avem despre Bătrînul Vest.

Adrian-Silvan Ionescu



FREDERIC REMINGTON :
Vînător indian



Fig. 2. Vestul american, în Luceafărul nr. 10 (619), sâmbătă 9 martie 1974 (1).

O altă colaborare între un aristocrat și un plastician de care se ocupă Tyler în capitolul al treilea, intitulat *Alfred Jacob Miller and the Rendezvous of 1837*, este cea dintre căpitanul de origine scoțiană William Drummond Stewart și pictorul Miller, originar din Baltimore, cu un stagiu de un an ca audient al Școlii de Belle-Arte din Paris când fusese poreclit „Rafaelul american”. Este interesant de observat că atât prințul Maximilian cât și lord Stewart erau, la origini militari, veterani ai războaielor napoleoniene, amândoi participanți la Bătălia de la Waterloo, unul în armata feldmareșalului Blücher celălalt în aceea a lui Wellington. Stewart, în etate de 41 de ani, era un pasionat vânător și se afla de mai mult timp în Statele Unite unde se refugiase după ce devenise tatăl unui copil nelegitim al unei tinere servitoare. În Scoția natală nici nu prea avea ce face fiind al doilea născut ce nu putea beneficia de titlul nobiliar și de domeniul familiei. Așa că venise în Lumea Nouă și cutreiera Vestul, ducând o viață liberă și voioasă, printre vânători și indieni.

Comerțul cu blănuri scumpe își trăia ultimele zile de glorie. Stewart l-a angajat pe tânărul artist de 27 de ani spre a documenta marea întâlnire dintre trapperi și negustori, care era programată primăvara, prilej de mare bucurie, de legare a prietenilor, de chefuri, festinuri, jocuri de noroc și întreceri de tot felul (călărie, tir, trântă). Stewart era cunoscut și iubit de toți iar sosirea sa a fost primită cu multă bucurie, mai ales că era om generos și nu uita să facă daruri celor pe care-i prețuia. Spre pildă, lui Jim Bridger, celebrul vânător, i-a oferit o cuirasă și o cască din dotarea trupelor de gardă călare britanică (Life Guards) care l-a făcut pe acest om al munților, obișnuit cu moliciunea și comoditatea hainelor din piele de căprioară să se ferece în hainele de oțel și să se fandosească în fața confrăților ca un adevărat cavaler medieval pregătit pentru un turnir, imortalizat de Miller într-un desen (p. 108–109, 110). Căpitanul Stewart, înalt și suplu, cu un nas acvilin, proeminent, se adaptase mediului pe care-l îndrăgea și umbla îmbrăcat, ca toți ceilalți, în cămașă și jambiere de piele, cu franjuri, și încălțat cu mocasini, toate comandate unei indience. Dar continua să se poarte ca un senior și ca un soldat: dădea ordine, impunea reguli stricte, era irascibil și nu ezita să-i pedepsească pe aceia care nu le respectau. Între patron și artist s-a iscat un conflict pe tema supunerii sale la îndatoririle generale ale celorlalți membri ai expediției anume îngrijirea și hrănirea calului, ridicarea și strângerea cortului personal ori efectuarea serviciului de gardă, ignorându-i specializarea pentru care fusese angajat. Când Miller a replicat reproșurilor șefului său spunând „Dacă aveam o jumătate de duzină de perechi de mâini le-aș fi făcut pe toate!” acesta a răspuns, flegmatic ca un adevărat britanic, printr-o glumă „Aceasta ar fi o mare nenorocire. Ar fi foarte costisitor din cauza mânușilor.” (p. 104) Într-o altă situație, pentru a-i arăta pictorului că, în preerie trebuie să fi totdeauna în gardă fiindcă îți poți pierde foarte ușor viața, pe când acesta lua, liniștit, schițe cocoțat pe o stâncă, Stewart s-a strecurat în spatele lui și l-a înșfăcat de gât ținându-l așa, fără să rostească o vorbă, preț de vreo 5 minute, spre spaima de moarte a tânărului. Apoi i-a explicat că trebuie să fie prudent și să nu se concentreze atât de mult pe opera de artă căci, în locul său, putea fi un indian adevărat care demult i-ar fi luat scalpul. (p. 106) Toate aceste detalii anecdotice au fost consemnate de Miller în memoriile scrise mulți ani după călătoria în Munții Stâncoși și întâlnirea (rendezvous) ce a ținut trei săptămâni. În acest interval, a realizat cam 200 de schițe în creion și 87 laviuri și acuarele. După care, în atelier, a finisat câteva dintre ele, selectate de Stewart, și le-a transpus în ulei pe pânză, executând 18 picturi, unele de mari dimensiuni, precum *Peace Pipe at the Rendezvous*, în mărime de 100 x 177 cm (p. 115). Câteva dintre primele picturi terminate în 1838 au fost expuse, cu mare succes, în orașul său, Baltimore, iar anul următor, când erau gata toate cele 18 pânze comandate de Stewart, le-a prezentat la Galeria Apollo din New York, unde au făcut senzație, punând în umbră expoziția lui George Catlin deschisă tot acolo ceva mai înainte. Între timp, fratele mai mare al lui Stewart murise iar el moștenise titlul de nobleță și Castelul Murthly din Scoția unde, în vara anului 1840, l-a invitat pe pictor și l-a tratat princiar, ca pe un membru al familiei. Acolo acesta a mai executat câteva lucrări în timpul unei șederi de doi ani. Multe erau, însă, compoziții cu evenimente pe care nu le cunoștea dar care-i fuseseră relatate de patronul său ce și le dorea imortalizate, așa cum a fost *Attack of the Crow Indians*, întâmplare dramatică petrecută în 1833, cu 4 ani înaintea începerii colaborării dintre cei doi.

Stewart plănuia să fie făcută o suită de litografii după picturile lui Miller dar acesta s-a opus de teamă că nu vor avea succes, piața fiind deja acoperită de producțiile lui Catlin, Bodmer și James Otto Lewis. Dar mai era un motiv: primise deja comenzi din partea altor amatori pentru picturi cu subiecte ce-i erau familiare și nu dorea ca aceștia să prefere doar litografiile, mult mai ieftine și nepretențioase.

Format în spiritul romantismului european și hrănit cu multă literatură contemporană, lui Miller i se putea reproșa că a romanțat motivele abordate, că în portretele de indieni sau trapperi metiși îndulcise trăsăturile, după standardele faciesului caucazian iar caii arătau nu ca niște ponei neșesălați ci semănau cu niște

exemplare de pur sânge arab, ca în picturile lui Delacroix și Gericault. Și nici la peisaj nu era prea priceput preferând mai degrabă o redare imaginară decât o consemnare a realității văzute. Cu toate acestea, el a fost unicul artist alb care a documentat un asemenea important eveniment, așa cum conchide Tyler: „În ciuda acestor considerații, documentarea excursiei din 1837 a lui Alfred Jacob Miller la acel rendez-vous încă reprezintă una dintre cele mai bune surse de informare pe care o deținem despre preeriile și munții din Vest” (p. 128).

Ron Tyler este un profund cunoscător al operei lui Miller asupra căreia s-a aplecat cu mulți ani în urmă coordonând, în 1982, o monumentală lucrare definitivă de 480 de pagini despre creația acestuia, însoțită de un foarte util catalog *raisonné*³.

Un alt subiect care l-a preocupat multă vreme pe autor a fost activitatea de ornitolog și de ilustrator al păsărilor Americii a lui John James Audubon – semnând, în 1993, volumul *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America*⁴ – , artist căruia i-a fost rezervat al patrulea capitol în care tratează, însă, o lucrare mai puțin cunoscută și lipsită de succesul primei sale opere majore, anume mamiferele patrupeze ale Lumii Noi.

Urmează alte două capitole în care Tyler prezintă împletirea dintre știință și artă prin modul în care au fost folosiți plasticienii pentru a ilustra rapoartele expedițiilor geografice, cartografice, geologice și, într-o oarecare măsură, antropologice și etnografice organizate de guvernul american pentru a cunoaște teritoriile vestice, încă neexplorate sistematic. Este vorba despre Capitolul 5, *Illustrated Government Publications Related to the American West, 1843–1863* și Capitolul 6, *Alfred E. Mathews and the Mountain West*. Acelea erau niște ilustrații mai reci, mai puțin vibrante plastic, din care nervul artistic și impresia de moment a desenatorului erau, de obicei, excluse în favoarea rigurozității științifice a redării peisajului cu exactitatea înălțimii munților și a întinderii lacurilor sau cu trama stradală a noilor orașe apărute în ținuturile apusene.

Pictorului George Caleb Bingham, „The Native Talent”, i-a fost consacrat capitolul al șaptelea. Artist autodidact, și-a găsit o clientelă fără prea mari pretenții pentru portrete între locuitori cu oarecare stare de pe malul lui Missouri, departe de civilizație. Dar marea celebritate și-a căpătat-o prin executarea a două suite de compoziții tematice: una cu barcagii de pe fluviu și o alta cu alegerile într-un comitat din Vest. O primă lucrare care a făcut să fie remarcat îl lega pe autor de opera lui Miller, reprezentând, într-un cadru plin de liniște și de nostalgie, *Fur Traders Descending the Missouri* (1845): într-o luntre ușoară, vâslită, molcom, de un trapper vârstnic, cu pipa în gură, un tânăr stă tolănit pe balotul cu piei de animale – rodul efortului lor din acel sezon. La proră era legat un pui de urs care simboliza triumful civilizației asupra sălbăticiei.

Pentru transportarea mărfurilor pe Missouri erau folosite niște barcazuri cu fundul plat ai căror vâslași și cârmaci beneficiau de mult timp liber când pluteau duși de curent și se puteau deda la tot felul de distracții: jocul de cărți, cântatul la scripcă ori drâmbă și dansul. *The Jolly Flatboatmen, Raftsmen Playing Cards* și *Jolly Flatboatmen in Port* sunt pânze care l-au consacrat pe Bingham ca artist pur american, dedicat tematicii naționale. Lucrările i-au fost litografiate și reproduse în reviste ilustrate, cunoscând o largă răspândire și asigurându-i un succes unanim. Dar existau și critici aspre formulate de cei care nu puteau accepta teme desprinse din existența cotidiană preferând tematica alegorică, mitologică sau istorică, așa cum era cronicarul periodicului *The Literary World* care într-un număr din octombrie 1847 eticheta lucrarea *The Jolly Flatboatmen*, drept „un subiect vulgar, tratat cu vulgaritate” (p. 231). Totuși, concetățenii și gazetarii din statul Missouri îl prețuiau nespun de mult pe pictorul apărut din mijlocul lor, etichetându-l drept „un meteorit vestic al artei”. Iar laudele mergeau și mai departe, așa cum afirma, cu mândrie, editorul ziarului *The Daily Missouri Republican*: „Bingham și-a făcut o situație concepând un teren totalmente nou pentru pictura istorică” (p. 234)

O impresie deosebită au făcut lucrările din suita alegerilor, narative și ironice, gândite serial: *County Politician* (1849) cu varianta *Canvassing for a Vote* (1852) (candidatul pornit în turneu prin ținut spre a-i convinge pe alegători, în discuții de la om la om, să-i dea votul), *Stump Speaking* (1853–1854) (candidatul ce se adresează mulțimii) *The County Election* (1854) (alegătorii, la coadă, pentru a ajunge la urnă și diverși agenți electorali care încearcă, prin gesturi de excesivă amabilitate sau prin mituire cu băutura să le câștige încrederea și votul) și *The Verdict of the People* (1858–1859) (anunțarea rezultatului alegerilor și reacția fiecăruia dintre candidați sau suporteri). Lucrările lui Bingham, chiar dacă sarcastice în multe privințe, erau o reflectare vie a vieții politice și a democrației americane, departe de a fi ideală. El însuși se lansase în viața

³ Ron Tyler (editor), *Alfred Jacob Miller, Artist of the Oregon Trail*, with a Catalogue Raisonné by Karen Dewees Reynolds and William R. Johnston, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1982.

⁴ Idem, *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America*, University of Texas Press, Austin, 1993.

politică și învățase, pe cont propriu ce însemna aceasta. Așa că putea să o reprezinte din proprie experiență, din interior. Bun observator, a întreprins o analiză psihologică și a obținut o suită de tipuri reprezentative pentru societatea americană provincială: credulul, naivul, scepticul, infatuatul, umilul, elocventul, oportunistul, cârcotașul, pedantul, abilul, studiosul, superficialul, optimistul, defetistul, învingătorul și învinsul. Fără o educație artistică sistematică și fără cunoștințe serioase de istoria artelor, Bingham reușise performanța de a ilustra moravurile contemporanilor în compoziții de mare amploare, cu zeci de personaje, la fel cum făcuse William Hogarth în secolul al XVIII-lea în Anglia, chiar dacă este foarte puțin probabil ca artistul american să fi văzut stampele britanicului.

Chiar dacă au fost executate la distanță unele de altele, este evident că artistul gândise ca aceste lucrări să fie expuse împreună, pentru ca narațiunea să fie urmărită de la una la alta. Pentru acel moment, realizarea lui Bingham era remarcabilă iar artistul avea motive întemeiate de a afirma, într-o scrisoare către un prieten: „Sunt cel mai mare între toți discipolii penelului pe care țara mea natală i-a produs” (p. 242)

În 1860, pictorul și-a oferit suita spre achiziționare Bibliotecii Congresului dar, neexistând fonduri, a fost refuzat. Sperând a găsi cumpărători, și-a expus seria Alegerilor la Washington, D.C., Philadelphia și Cincinnati dar fără a avea succesul scontat. După care le-a împrumutat pe termen nelimitat la St. Louis Mercantile Library Association.

Poate dezamăgit de acest insucces, în timpul Războiului Civil și după aceea a pictat foarte puțin și nu a mai abordat teme majore, preferând să se angajeze în diverse funcții lucrative și apoi, din 1877, să predea cursuri de artă la Universitatea Missouri.

Complexa activitate a lui Frederic Remington, ilustrator, pictor, sculptor, scriitor și mare cunoscător al cailor, este tratată în ultimul capitol al volumului. În timpul unei destul de scurte dar foarte prolifere cariere, Remington a executat circa 3000 de ilustrații pentru majoritatea revistelor ilustrate ale vremii precum prestigioasele *Harper's Weekly*, *Scribner's*, *Century* și altele. Deși se născuse și trăise în Est până la 20 de ani când a făcut prima sa călătorie, în 1881, în ținuturile apusene, a îndrăgit Vestul și i s-a dedicat trup și suflet, deși a continuat să trăiască și să lucreze în statul New York. Încă din timpul vieții sale, un critic a afirmat, cu mult adevăr că „Populația din Est și-a format părerea despre cum este viața în Vestul Îndepărtat mai mult din ceea ce a văzut în imaginile dlui Remington decât din oricare alte surse.” (p. 249). Această măgulitoare apreciere nu avea nimica ironic în ea așa cum fusese cazul cu aceea a lui Oscar Wilde la adresa unui maestru al timpului său când se exprimase că „Natura a început să semene cu picturile domnului Whistler!”

A fost prieten cu viitorul președinte al S.U.A., Theodore Roosevelt, și el tot un om născut pe Coasta de Est, în New York City, și îndrăgostit de Vest, de vânătoare, de cowboys și de cai. I-a ilustrat unele dintre scrierile inspirate de aventurile vestice⁵.

Remington a făcut o primă călătorie în Montana, după care a cumpărat unui mic ranch în Kansas, vândut la scurt timp pentru a investi într-un magazin de fierărie și într-un saloon în Kansas City – din care asociații l-au eliminat prin înșelăciune, dar spre binele său căci tânăra soție aflând că este coproprietar de cârciumă l-a părăsit spre a se întoarce, dezgustată, la părinții ei. Astfel și-a salvat căsnicia și s-a reîntors pe Coasta de Est. Dar Vestul a rămas prima dragoste și, odată cu angajarea ca grafician pentru *Harper's Weekly*, în 1885, a fost trimis în New Mexico și Arizona pentru a asista la ultima fază a războaielor cu indienii apași, conduși de Geronimo. A devenit expert în probleme legate de indieni, de cowboy și de armata din garnizoanele vestice, astfel că editorii îl solicitau ori de câte ori aveau o nuvelă sau un articol cu asemenea temă. A fost în preajma câmpului de luptă de la Wounded Knee, în decembrie 1890, când ultima rezistență a indienilor din preerie a fost înăbușită în sânge. În 1892 a ilustrat deja clasică lucrare *The Oregon Trail*, a celebrului și venerabilului istoric Francis Parkman care a fost încântat de rezultat. În 1893 a avut prima expoziție personală în New York, care i-a statuat celebritatea. A reușit să vândă multe lucrări la prețuri foarte bune.

La izbucnirea Războiului Americano-Spaniol din 1898 a fost trimis de redacție în Cuba dar nu a putut vedea cu proprii ochi asaltul de la San Juan Hill condus de prietenul său Theodore Roosevelt deși, ulterior, a pictat o pânză cu acest subiect.

Dar Vestul pe care îl îndrăgise atât de mult se schimba cu repeziciune. Într-o scrisoare către soție, trimisă din Sant Fe, în 1900, artistul nota, cu mare durere și dezamăgire: „Nu mai vin vreodată în vest. Peste tot sunt construcții de cărămidă – pălării melon și salopete albastre – îmi distruge primele iluzii – iar acelea erau capitalul *meu*.” (p. 359). Acela a fost momentul de cotitură al carierei lui Remington: s-a apucat de

⁵ Theodore Roosevelt, *Ranch Life and the Hunting Trail*, The Century Co., New York, 1888; Idem, *Stories of the Great West*, The Century Co., New York, 1909.

scris, a publicat volume de beletristică, a făcut sculptură mică, turnată în bronz și a abordat stilul impresionist pentru picturile sale, executând multe nocturne spectaculoase. Din acest punct de vedere el a adaptat impresionismul la tematica specific americană distanțându-se de ceilalți impresioniști americani Childe Hassam, Theodore Robinson, Willard Leroy Metcalf, Julian Alden Weir și John Henry Twachtman care au transplatat în țata lor subiectele preferate ale confrăților francezi (plimbări cu barca pe lac sau prin pădure sau la câmp, în zile de vară, picnic pe iarbă, străzi pavoazate în zile de sărbătoare națională etc.).



Fig. 1. Ron Tyler și A.S. Ionescu, reîntâlnire după 37 de ani, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, 12.11.2011.

Astfel, Remington a perpetuat un Vest imaginar care, după apariția și generalizarea cinematografului, a fost preluat de film. Dar el nu a mai trăit să vadă această transformare radicală: a murit în 1909, la 6 ani după ce „The Great Train Robbery” în regia lui Edwin S. Porter, considerat primul film western din lume, fusese lansat și încă nu apucase să formeze o școală și mulți emuli. Moștenirea sa este foarte importantă pentru iconografia Vestului, chiar dacă a fost criticată de niște puriști care analizau din punct de vedere exclusiv etnografic ornamentica și vestimentația indienilor din picturile sale și constatarea că nu sunt corecte și nu aparțineau unuia sau altuia dintre triburi fără a fi capabili a analiza efectul plastic general de mare valoare.

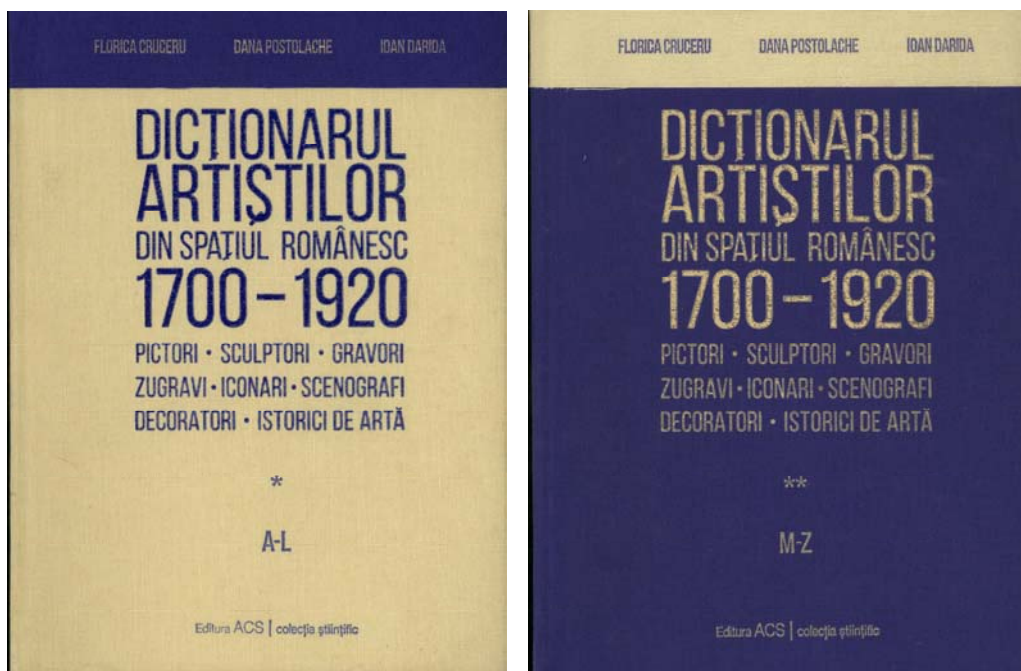
Volumul se încheie cu o amplă bibliografie și un util indice de nume, făcând din lucrare un uvră academic de primă importanță.

Cu talent și inspirație, Ron Tyler îmbină informația anecdotică, uneori hilară, extrasă din memoriile sau corespondența privată cu rigoarea documentului de arhivă și cu actul oficial emis de o autoritate guvernamentală, oferind, echilibrat, o lectură plăcută și informativă atât pentru amator cât și pentru cercetătorul avizat.

Începându-și volumul cu zorile explorării ținuturilor vestice – acestea coincidând cu apariția stilului documentar în artă – și terminându-l cu apusul acestora și încheierea, în 1890, a epocii frontierei, Ron Tyler explică, prin cuvânt și imagine elocventă, înaintarea civilizației de factură europeană spre Coasta de Vest, într-un cuvânt, marea epopee romantică a cuceririi Vestului care a dat aripi imaginației generațiilor de tineri din toată lumea și a creat un stil specific în artele vizuale.

Adrian-Silvan Ionescu

FLORICA CRUCERU, DANA POSTOLACHE, IOAN DARIDA, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc, 1700–1920*, Ed. ACS, București, 2019, vol. I, 728 pag., vol. II, 708 pag. + il.



La istoriografia de specialitate a fost adăugat acest valoros dicționar care acoperă, în chip salutar, un mare gol. Este rodul unui îndelungat travaliu de adunare a informațiilor și de parcurgere a unei bibliografii uriașe, pe care foarte puțini istorici de artă au avut posibilitatea să o consulte în integralitatea sa. Prin caracteristica acestei ramuri a Marii Istorie, este dificil ca un studios al domeniului să fie cunoscător, în profunzime, al tuturor epocilor creatoare existând specializări cu anumite limitări cronologice, stilistice, tehnice sau tematice. Cu atât mai însemnat este acest op în două masive volume cu cât el oferă informații de bază asupra creativității plastice din intervalul a două secole și două decade de pe întreg teritoriul românesc.

Un dicționar al artiștilor este un instrument de lucru – acesta este deja un truism! Sunt, însă, dicționare și... dicționare, unele foarte corecte din punct de vedere al informației și exhaustivității, altele care ar fi fost mai bine să nu existe datorită gravelor erori pe care semnatarii le lansează fără a realiza efectul pernicios, peste timp, al acestui demers iresponsabil.

Din prima categorie citez lucrări temeinice, precum *Benezit*, *Thieme-Becker Künstler-Lexikon* sau, mai recentul, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon* – adevărate Evanghelii pentru toți cercetătorii lumii care au găsit în ele reperele necesare studiilor ce le întreprindeau. Din a doua... ne abținem să menționăm vreun titlu sau autor. Aceasta nu neapărat pentru că unii dintre autori sunt încă printre noi – și ar putea să aibă reacții imprevizibile – ci pentru că nu dorim a le oferi o posteritate ce nu o merită fie și prin simpla consemnare aici.

Artiștii și arta românească nu este prea favorizată în domeniul acestui tip de publicație, concisă dar bogată în date. Enumerăm doar câteva asemenea volume. Cel rezervat plasticienilor contemporani, semnat de Octavian Barbosa¹ și-a statuat demult valoarea atât între specialiști cât și între amatori, devenind un îndreptar indispensabil pentru colecționarii și anticarii formați, în număr mare, după cotitura din '89. Dar și acesta se cere, cu necesitate, actualizat pentru că, între 1976, data apariției, și ziua de astăzi, s-au afirmat multe alte nume însemnate în lumea artelor vizuale naționale. Arta transilvăneană și maeștrii din vechime și-au găsit locul între copertile unui dicționar semnat de acad. Marius Porumb². Un colectiv de tineri cercetători ai Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, coordonați de Ioana Vlasiu, au elaborat, în anii din urmă, o solidă lucrare rezervată plasticienilor dedicați tridimensionalului³. Un altul, rezervat pictorilor din

¹ Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridane, București, 1976.

² Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII*, Ed. Academiei Române, București, 1990.

³ Ioana Vlasiu (coordonator), *Dicționarul sculptorilor din România, Secolele XIX–XX*, Ed. Academiei Române, București, 2011–2012.

secolul al XIX-lea, căruia i s-a consacrat în ultimii ani același vrednic colectiv științific, se află chiar acum sub tipar. Gabriel Badea-Păun a încheiat un repertoriu al pictorilor români care au studiat și s-au afirmat în Franța în timpul unui secol, de la 1834 la 1939⁴.

Opul de față, coordonat de Florica Cruțeru – distins istoric de artă, fost director al Muzeului de Artă Constanța la a cărei organizare și îmbogățire a trudit multă vreme, până la pensionare – este o lucrare amplă și ambițioasă, menită să acopere o lungă perioadă de timp din istoria artei românești ocupându-se, în egală măsură, de pioșii meșteri iconari și de maeștrii adulați ai artei moderne și contemporane. Rezultatul este pasionant: te invită să-l parcurgi, să te muți, nerăbdător, de la o fișă – sau, mai corect, „voce” (așa cum se numesc articolele unui asemenea uvraj) – la alta, să te cufunzi în bogăția de informații, să dorești a afla mai mult despre fiecare plastician inclus, unii abia cunoscuți, alții complet uitați. Autorii fac un frumos dar cititorilor, restituind trăsăturile artiștilor repertoriați, majoritatea învăluite în negura timpului, cu care mulți dintre cei care au în mână aceste volume, nu sunt familiarizați. S-a făcut apel mai ales la reproducerea autoportretului autorului tratat sau, dacă acesta nu exista, la portretul făcut de un coleg, fie el chiar caricaturist (ca în cazul lui Horia Creangă desenat de Marcel Iancu, sau Vasile Dobrian schițat de Cik Damadian, Marcela Cordescu de Iosif Ross sau H. H. Catargi și Neagu Rădulescu de Silvan) sau la fotografie. De fiecare dată s-a avut în vedere specificarea sursei aceluși portret, fie proveniența sa din patrimoniul unui muzeu sau colecție, fie cartea sau catalogul din care a fost reprodus, ceea ce denotă seriozitate și corectitudine față de surse. Mai mult, urmând exemplul dat de Benezit, ilustrul înaintaș și creator al modelului ce a fost urmărit aici, s-au străduit să dea și semnătura artiștilor de care se ocupă, astfel completând portretele schițate, cu rigoare și devoțiune, în cuvânt și dată calendaristică.

Într-o lucrare de asemenea anvergură este dificil să nu fie făcute și erori. Semnalăm doar câteva, legată de iconografie: autoportretul dat ca aparținându-i lui Alexandru Asachi este, de fapt, al părintelui său, cărturarul Gheorghe Asachi (vol. I, p. 68) iar acela dat ca reprezentându-l pe Barabás Miklós (preluat dintr-un dicționar al lui Vasile Florea și Gheorghe Székely) este, probabil Barabás Marton (vol. I, p. 95) fiindcă la vocea acestuia din urmă apare inserat autoportretul binecunoscut al celui dintâi (vol. I, p. 94). Este, poate, o simplă inversare de imagini dar care, pe un necunoscător, l-ar putea pune în dificultate... La vocea rezervată lui Amedeo Preziosi este dat, în chip greșit, ca autoportret portretul ce i l-a făcut artistul maltez amicului său Carol Popp de Szathmari în timp ce lucra, pe teren, cu carnetul de schițe pe genunchi și pălăria pe cap (vol. II, p. 336). Mai grav este că această schiță a fost preluată din lucrarea noastră *Preziosi în România* unde făceam o identificare clară a personajului reprezentat – Szathmari și **nu** Preziosi – rectificând astfel erorile altor autori⁵. Ne întrebăm de ce nu a fost preluată legenda corectă ce fusese dată de noi?! În același volum se aflau reproduse două portrete fotografice ale lui Preziosi, unul chiar datorat obiectivului marelui artist fotograf parizian Nadar ce ar fi putut fi selectat pentru dicționar. O altă uimire ce ne urmărește este faptul că vocea pentru Carol Popp de Szathmari este inserată nu la litera S, așa cum s-ar fi convenit, ci la P (vol. II, p. 326–327) și nu înțelegem ce a dictat această opțiune a autorilor!

Lucrarea are un caracter, să-i spunem enciclopedic, pentru că nu se ocupă exclusiv de mânuitorii penelului, peniței sau eboșoarului ci și de mânuitorii condeiului, de aceia care au scris despre artiști, criticii, cronicarii și istoricii de artă mai importanți din acel interval de timp. Vor fi întâlnite numele lui Delavrancea, H. Blazian, I. D. Ștefănescu, Oskar Walter Cisek, G. Oprescu, Al. Busuioceanu, Aurel Broșteanu, Coriolan Petranu, Ion Frunzetti, Barbu Brezianu, Radu Bogdan, Amelia Pavel, Mircea Popescu, Ionel Jianu, Raoul Șorban, Petre Constantinescu-Iași, Ștefan Nenițescu, Alexandru Naum, Tudor Arghezi, G. Călinescu, N. Carandino etc.

La lumina zilei sau în ceas de seară, să ne aplecăm asupra paginilor *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc*, în care au fost teaurizate numele și opera atâtor personalități ale plasticii naționale spre a ne îmbogăți informațiile și a ne bucura de multitudinea traiectelor din creația pe care ei și-au așternut semnătura. Adresat cercetătorului pasionat, dar și amatorului, lucrarea de față poate fi răsfoit din simplă curiozitate sau cu scopul de a găsi o informație absolut necesară spre completarea unui studiu avut în lucru. Și unul și celălalt vor fi răsplătiți în egală măsură.

Adrian-Silvan Ionescu

⁴ Gabriel Badea-Păun, *Pictori români în Franța, 1834-1939*, Ed. Noi Media Print, București, 2012.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Preziosi în România*, Ed. Noi Media Print, București, 2003, p. 23.

Binecunoscuta revistă *PhotoResearcher*, editată de European Society For The History of Photography din Viena, dedică ultimul său număr exclusiv României. Nu este prima dată când prestigioasa revistă abordează, exclusiv, teme naționale¹. Apariția unui număr dedicat exclusiv României se datorează puterii de convingere a lui Adrian-Silvan Ionescu, cercetător consacrat al istoriei fotografiei românești și director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. Adrian-Silvan Ionescu este cel care a propus și a reușit, nu ușor, ca un număr din *PhotoResearcher* să fie dedicat exclusiv României, cu atât mai mult cu cât contribuția României la fotografia din ultimul secol și jumătate este foarte puțin cunoscută, atât în lumea specialiștilor, cât și a publicului internațional².

Editorialul semnat de Adrian-Silvan Ionescu (și Ulla Fischer Westhauser și Uwe Schögl, editorii permanenți ai revistei) face o largă trecere în revistă a evoluției fotografiei din România³. Povestea fotografiei în România începe la 1840 (dagherotipii), trece pe la nemțoaica Wilhelmine Priz (primul fotograf profesionist din București), continuă cu Carol Popp de Szathmari (primul fotograf „de guerre” din istorie în timpul conflictului ruso-otoman din 1853–1854), și face un scurt popas la fotografia etnografică⁴, ilustrată, admirabil, de Ludwig Angerer, iarăși Carol Popp de Szathmari, Franz Duschek, K. F. Zipser. Urmează marii fotografi activi în Transilvania ca Wilhelm Auerlich, Leopold Adler, sasul Emil Fischer, Alexandru Roșu, Theodor Galtz sau Camilla Asbóth. Autorul editorialului pune accentele cuvenite în punctele importante ale dezvoltării acestei arte: boierul Alexandru Bellu pentru regiunea Prahovei, balurile mascate din Principate⁵, prezente în imaginile lui Franz Mandy sau Nestor Heck, fotografiile lui Moritz Wandelmann cu actori. Accentul pentru Marele Război în fotografie este pus pe extraordinarele eforturi depuse Serviciul Fotografic al Armatei⁶. Urmează fotografiile documentariști moderni din perioadă interbelică, cu Iosif Berman, Nicolae Ionescu și Willy Prager, ultimul destul de cunoscut și în lumea specialiștilor internaționali în domeniu. Perioada socialistă – 1947–1989 – este analizată prin realizările sale, atrăgându-se atenția că tot ceea ce a apărut a fost cu voie de la cenzură. Încercările de a scrie istoria fotografiei în România sunt trecute în revistă, Adrian-Silvan Ionescu omagiind, astfel, pe predecesorii săi în domeniu.

Numărul special dedicat României are șase mari articole care acoperă o arie tematică extrem de variată, întinsă de la începuturile fotografiei până în zilele noastre.

Prima contribuție este, cumva, atipică, dar de foarte mare interes: *Photography and Archaeology in Romania*, semnată de arheologul Cătălin I. Nicolae. Sursele articolului sunt fotografiile și clișeele aflate la Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” din București, moștenitor al arhivei Muzeului Național de



¹ *PhotoResearcher*, No 21/2014, *175 Years of Photography in Spain*.

² *PhotoResearcher*, No 34/2020 In Focus: *Photography in Romania*, p. 1 (în continuare, *PhotoResearcher Romania*).

³ Folosim expresia „fotografia din România” și nu „fotografia românească” din mai multe motive pe care le puteți găsi în Editorial (*PhotoResearcher Romania*, p. 1.).

⁴ „România a fost întotdeauna un paradis al etno-fotografiilor” (Editorial, *PhotoResearcher Romania*, p. 4.).

⁵ Vezi și ultima apariție editorială sub semnătura lui Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă 1790–1920*, București, Editura Vremea, 2020.

⁶ Vezi și Adrian-Silvan Ionescu, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc. 1916–1919*, București, Editura ICR, 2014.

Antichități. Articolul este deschis de un foarte scurt istoric al apariției și evoluției săpăturilor arheologice în Principate, ulterior în România, după care urmează analiza întâlnirii dintre arheologie și fotografie: arheologul german Franz Bock care face începutul cu fotografiile sale ilustrând tezaurul de la Pietroasa (1861). Tezaurul menționat a fost prezentat și în imaginile lui Robert Henry Soden Smith, în cartea sa, apărută, în 1869, la Londra, *The Treasure of Petrossa and Other Goldsmith's from Roumania*, precum și de francezul Paul Dujardin, în cartea lui Alexandru Odobescu, *Le trésor de Petrossa*, din 1889. Monumentul de la Adamclisi, *Tropaeum Traiani*, este bine documentat fotografic, inclusiv aducerea pieselor la București. Săpăturile au fost realizate, în anii '80 ai secolului XIX, sub conducerea lui Grigore Tocilescu, succesorul lui Odobescu la conducerea Muzeului Național de Antichități. Unele dintre fotografiile realizate în timpul acestor săpături sunt semnate: de exemplu, Sámuel Fenichel, pentru campania din 1889, sau francezul Anatole Magrin, fotograf activ la Constanța, unde se stabilise definitiv. Autorul se oprește mai mult, și pe bună dreptate, la doi remarcabili fotografi care au realizat și fotografii de arheologie: Nicolae Țațu și Iosif Berman. Cătălin I. Nicolae analizează, cu minuțiozitate, din punct de vedere documentar, dar și estetic materialul fotografic pe care ni-l prezintă, ceea ce este un mare plus al articolului său. Considerăm că au fost folosite pentru a ilustra articolul mult prea multe fotografii cu autori necunoscuți (9 din 13), în detrimentul celor cu autori cunoscuți, ca, de exemplu Nicolae Țațu. Nu este menționată o altă direcție importantă a fotografiei de arheologie: fotografia aeriană, reprezentată, cu mare talent și foarte bune rezultate, de Alexandru Simion Ștefan, în prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX⁷.



Fig. 1. Fotograf necunoscut, Tezaurul de la Petrossa, 1885
(*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 12).



Fig. 2. Carl Muschalek, Potir din tezaurul Bisericii Negre, ca. 1890
(*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 36).

Al doilea material (articol) este semnat de Camelia Neagoe, *Discovering South-Eastern Transylvania in a Late 19th Century Photo Collection*. Când ne referim la istoria fotografiei pe teritoriul actual al României, prima provincie la care ne gândim este Transilvania. Când discutăm despre istoria fotografiei în Transilvania, ne gândim, în primul rând, la fotografiile sași și cei maghiari. Iată de ce prezența studiului Cameliei Neagoe în paginile revistei *PhotoResearcher*, numărul dedicat României, este mai mult decât binevenită, putem spune că este chiar obligatorie. Camelia Neagoe prezintă în studiul său fotografiile a doi

⁷ Irina Oberlăder-Târnoaveanu, „Proiecte de fotografie aeriană în România”, în *Angvstia*, 14, 2010, p. 397–398 (14-Revista-Angvstia-14-2010-arheologie-etnografie-educatie-muzeala-20%20(1).pdf, ultima accesare, 13 Decembrie 2020). Este adevărat că ceea ce a lucrat Alexandru Simion Ștefan ca fotografie aeriană nu se află în arhiva Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan”, dar, considerăm, că subiectul este prea important pentru fotografia de arheologie pentru a nu fi amintit în cadrul acestui articol.

foarte importanți fotografi sași⁸ din Brașov, Carl Muschalek și Leopold Adler (care erau și cumnați), aflate, astăzi, în depozitele Arhivelor Statului, filiala Brașov. Colecția cu donațiile de fotografii ale celor doi fotografi a fost alcătuită de arhivistul Frederich Stenner, la sfârșitul secolului XIX. Studiarea și inventarierea modernă a fotografiilor a fost făcută de arhivistul Gernot Nussbächer (1939–2018), ale cărui merite în studierea trecutului orașului său natal, Brașovul, în varii domenii, sunt excepționale. Cei doi fotografi nu sunt chiar total necunoscuți în mediul specialiștilor în fotografia central-europeană⁹. Marele merit al studiului Cameliei Neagoe este acela de face cunoscut specialiștilor și publicului internațional operele celor doi mari fotografi brașoveni, mai ales că, astăzi, fotografiile pot fi vizualizate pe site-ul Filialei Brașov a Arhivelor Statului.



Wandelmann  BUCUREȘTI
CALEA VICTORIEI 43.

Fig. 3. Moritz Wandelmann, Constantin Nottara în rolul lui Luca Arbore din piesa „Apus de soare” de Barbu Șt. Delavrancea, ca. 1900 (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 6).



Fig. 4. Carl Muschalek, Friedrich Stenner în musicalul „Valentin Bakosch”, 1900 (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 30).

⁸ Leopold Adler era, de fapt, evreu ceh, stabilit la Brașov în 1873, unde a și murit în 1924 (*Die Sibenbürger Sachsen. Lexikon. Geschichte, Kultur, Wissenschaften, Wirtschaft, Lebensraum Sibenbürgen [Transsilvanien]*, Thaur bei Innsbruck 1993, p. 16–17). Carl Muschalek era sas, născut în Brașov, unde a și murit.

⁹ Vezi, mai ales, studiile lui Konrad Klein, publicate în Germania.



Fig. 5. Adolphe Chavallier, Țărăncă încălzind lapte pentru prepararea brânzei (Colecția ASI).



Fig. 6. Iosif Berman, În scrânciob (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 72).

Urmează Adrian-Silvan Ionescu, cu *E. O. Hoppé and Romania*. Editorul invitat al numărului din *PhotoResearcher* dedicat României, Adrian-Silvan Ionescu, dovedește, încă o dată, la ce rezultate remarcabile pot duce strădaniile eficace. Întâlnindu-se de mai multe ori cu Graham Howe, director al Curatorial Assistance din Pasadena, deținătoare a fotografiilor lui E. O. Hoppé, Adrian-Silvan Ionescu a reușit să-l convingă să facă o cuprinzătoare expoziție la Biblioteca Academiei¹⁰ cu fotografiile realizate de Hoppé în România. Concomitent cu această expoziție a apărut volumul *Hoppé's Portrait of A Country. Photographs of Greater Romania*, Editors: Graham Howe, Adrian-Silvan Ionescu, Published by Curatorial Books, 2019, Pasadena, California. E. O. Hoppé este primul artist fotograf străin care scoate în străinătate o carte de călătorie ilustrată, cu fotografii făcute în România, în urma voiajului său în această țară – *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, London, 1924, cu 32 de fotografii. Acest „jurnal de călătorie” este extrem de interesant, plin de date de tot felul, cu ample și pitorești descrieri, după cum afirmă Adrian-Silvan Ionescu. Volumul ne poate face o idee despre „aventurile” prin care puteau trece artiștii și, mai târziu, fotografiile documentariști călători prin Principate și, mai apoi, România Mare. Cartea ar merita, cu prisosință, tradusă, ea oferind un text spumos, o adevărată oglindă a societății românești imediat după Marele Război. Începuturile voiajului lui E. O. Hoppé pe meleagurile României au fost încurajate de Casa Regală și de unii politicieni români. Trebuie amintit și faptul că era foarte apreciat de regina Maria, care nota în jurnalul său: „I had also Hoppé, the wonderful photographer with me who is really an artist into bargain photographer”¹¹. Apreciem faptul că Adrian-Silvan Ionescu a ales pentru ilustrarea articolului său suita de portrete de la paginile 56–57 pentru că aceste fotografii probează una dintre marile calități ale fotografului Hoppé: aceea de portretist. Emil Otto Hoppé este și astăzi un fotograf cunoscut, opera sa fiind pusă la dispoziția publicului și analizată prin numeroase articole și cărți¹².

Suita de studii continuă cu cel semnat de Adriana Dumitran, *The Fulfillment of a Photojournalist Career in Interwar Romania*. Sub acest titlu istoricul Adriana Dumitran îl prezintă pe Iosif Berman (1890–1941), „cel mai cunoscut fotoreporter român al timpului său”¹³, și analizează, atât cât spațiul i-a permis, opera sa. Iosif Berman este fotograf în pas cu timpul său, cu nimic mai prejos ca pregătire, abordare, artă fotografică, metode de lucru, subiecte¹⁴ cu ceea ce se întâmpla în mediile reportajului și presei profesionale europene sau americane de top. Nu este chiar un fotograf necunoscut pe plan internațional din moment ce a publicat fotografii în prestigioase ziare, reviste sau trusturi de presă: *L'Illustration*, *Le Mirroir*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *The New York Times*, *Associated Press Agency*. A fost, poate, semnalat în mediile profesionale sau ale istoricilor fotografiei ca o ciudățenie, iar studiul de față așează personalitatea și opera lui Berman în locul pe care-l merită. Adriana Dumitran a fost și este fascinată de fotograf, după cum o dovedește și articolul de față. Autoarea a studiat arhive, a citit interviurile cu cei, încă în viață, care l-au cunoscut, a parcurs multă presă, a studiat fonduri și colecții de fotografii, începând din 2013¹⁵. După șapte ani de cercetări, Adriana Dumitran poate spune că este o autoritate în materie de Berman. Oriunde s-ar afla materiale scrise, fotografii sau orice altă sursă privind opera lui Berman și Berman-omul, autoarea reușește, din câteva mișcări, să (re)assembleze pe fotograful Berman. Berman este cubul lui Rubik al Adrianei Dumitran. Articolul are câteva puncte „tari” pe care trebuie să le amintesc: precizarea anului de naștere al fotografului; portretul pe care-l face artistului chiar la începutul studiului; faptul că tatăl Berman a fost naturalizat ca urmare a participării, în cadrul armatei române, la Războiul de Independență; Berman a participat, ca fotograf pe lângă un regiment al armatei române, la Marele Război. Adriana Dumitran afirmă că nu cunoaște circumstanțele în care a devenit fotograf și, mai apoi, fotojurnalist. Autoarea ne dă, însă, parțial, răspunsul la această întrebare prin fotografiile care ilustrează articolul – fotografia lui Berman, din 1917, în care apar regina Maria și viitorul rege Carol al II-lea și fotografia pe care Berman o face, în 1929, cu

¹⁰ Itinerată, apoi, la Brașov.

¹¹ Apud, *PhotoResearcher Romania*, p. 50.

¹² Philip Prodger, *E. O. Hoppé – The German Work, 1925–1938*, Göttingen, 2015, carte pe care o putem găsi și la Librăriile Cărturești.

¹³ Adriana Dumitran, *PhotoResearcher Romania*, p. 61.

¹⁴ A fotografiat extrem de mult și de variat, astfel, încât, ar fi putut să denumească, generic, opera sa cu titlul cărții lui E. O. Hoppé, din 1924, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania* (vezi studiul lui Adrian-Silvan Ionescu).

¹⁵ Expoziția Berman organizată de Biblioteca Națională, în 2013. Curator și autoare de catalog: Adriana Dumitran.

ceata de băieți la colindat cu steaua. Diferențele dintre cele două fotografii demonstrează evoluția lui Berman din fotograf de studio în cea de fotojurnalist. Considerăm că Iosif Berman este, *mutatis mutandis*, un Mihail Sebastian care folosește în locul condeiului aparatul de fotografiat. A murit părăsit de prieteni, dar opera sa se bucură astăzi de mari expoziții și de recunoașterea internațională.

Fotografia sub semnul comunismului este abordată, în articolul său, de Andrei Pande, *Photography in the "Golden Age Ceaușescu" (1965–1989)*. Partea leului – fotografia de pe coperta numărului dedicat României – îi revine lui Andrei Pande. Tot lui i se datorează cel mai dificil, ca abordare și realizare, articol din acest număr: fotografia în România în „Epoca de aur”. De la început simțim nevoia să precizăm că, indiferent de autor, un studiu cu acest subiect este unul subiectiv. Este și cazul lui Andrei Pande. Autorul începe articolul cu un *flash* despre România, care, din păcate, mai mult încurcă cititorul. Urmează o prezentare a condițiilor de viață din „Epoca de aur”, în care accentul ar fi trebuit, credem, pus pe confiscarea libertății de expresie și nu pe lipsa bunurilor și precaritatea serviciilor de primă necesitate. Este accentuat rolul nefast al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care, prin strictă supraveghere și cenzură, hotăra totuși în domeniul publicistic. Nu sunt amintite, însă, adevăratul ochi necruțat al „geniului Carpaților” – Secția de Presă a Comitetului Central¹⁶, mult mai periculoasă decât CCES, și nici Legea presei din RSR, din 1974. Tot aici, autorul spune că FIAP¹⁷ era o instituție total irelevantă, afirmație care, credem, nu-și are acoperire. Andrei Pande afirmă, în acest context, că o serie întreagă de fotografi „ignorau prețioasele indicații ale Partidului Comunist”. Oare chiar așa să fie? Atunci cum de mai puteau publica când știau și știm cu toții astăzi că totul trecea și era aprobat sau respins de Secția de Presă? Cea mai citită secțiune a articolului, cel puțin în România, va fi „Cei mai buni fotografi români pe care i-am cunoscut în această perioadă”. Sunt enumerați mulți fotografi de pe tot teritoriul țării. Cei importanți, vechi sau mai noi, se regăsesc. Lipsește însă un nume important – e vorba de Mihai Oroveanu, mai ales că articolul e dedicat fotografiei în România, în ansamblu. Subliniem afirmația că, în 1977, Edmund Höfer, Aurel Mihailopol și Armand Rosenthal erau considerați vârful ierarhiei fotografiilor români. Spațiul de care a beneficiat autorul era limitat, așa că era foarte greu ca Andrei Pande să scrie, mai pe larg, despre toți cei selecționați de el. Mă opresc, cu câteva observații, asupra lui Edmund Höfer¹⁸ pe care l-am cunoscut bine¹⁹. În primul rând, pentru a-l înțelege pe acest mare fotograf și felul în care gândea și crea, era suficient ca autorul să menționeze că între Edmund Höfer și Liviu Ciulea a fost o veche și strânsă prietenie. În al doilea rând, cred că autorul ar fi trebuit să facă referire nu la micul album *Viena*, ci la cea mai importantă carte la care Edmund Höfer a făcut fotografiile: Renata M. Erich (Text), Edmund Höfer (Photographien): *Ojster: Das Schtetl in der Moldau und Bukowina heute*, Wien: Verlag Christian Brandstätter, 1988. Acolo pot fi găsite fotografiile care caracterizează opera lui Edmund Höfer. Fotografia cu Nicolae Ceaușescu în vizită de lucru, în noaptea cutremurului din 1977, nu este, opinăm, reprezentativă pentru opera sa. Reafirm, în final, că această microrecenzie este una total subiectivă, așa cum este și articolul însuși.

Suita de articole se încheie cu cel al lui Eugen Negrea, *The Association of Photographer Artists of Romania. 1956–2020*. Președintele Asociației Artiștilor Fotografi din România, Eugen Negrea, face, prin acest articol, o serioasă, metodică și echilibrată sinteză a activității AAFR (indiferent de numele purtate de-a lungul timpului). Sunt evidențiate începuturile, în perioada interbelică; numărul de membri la diferite date; activitățile zilnice – din care nu lipsea diplomația membrilor conducerii în a ocoli sau a pune surdina directivelor și hotărârilor Secției de Presă a Comitetului Central, astfel încât membrii asociației să rămână, pe cât posibil, FOTOGRAFI și să nu devină niște simpli executanți ai directivelor partidului; afilierea la FIAP – pentru a menține, legal, legături externe; publicațiile asociației; saloanele fotografice naționale sau

¹⁶ Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, București 2006, p. 503 (https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/article/RAPORT%20FINAL_%20CADCR.pdf, ultima accesare, 12 Ianuarie 2021).

¹⁷ Federation Internationale de l'Art Photographique, fondată, oficial, în 1950. Printre fotografi medaliați cu Excellence FIAP s-au numărat și Edmund Höfer și Aurel Mihailopol.

¹⁸ Amintesc că Emanuel Tânjală a scris, în cartea sa din 2013, că, dintre toți fotografi care se reuneau pentru a fotografia un anumit subiect/eveniment, Edmund Höfer făcea cele mai bune fotografii (Emanuel Tânjală, *Jurnalul unui fotograf*, Editura Humanitas, București, 2013).

¹⁹ În perioada 1980–1988, mă vedeam, aproape zilnic, cu Edmund Höfer, în studioul fotografic al ziarului *Neuer Weg*, de la Casa Scânteii. Am continuat să ne scriem și să vorbim la telefon și după 1988, anul plecării sale în Germania. S-a stins la München și, pentru cei care încă nu știu, Edmund Höfer s-a întors acasă, urna sa fiind înhumată, în 2014, la cimitirul Bellu catolic.

internaționale pe care le organiza AAFR, dar și starea de astăzi, mai mult decât precară, la limita (re)dispariției – insuficiența fondurilor, cauzată, în special, de dezinteresul fotografiilor mai tineri de a intra în asociație sau de a lucra prin intermediul asociației; arhiva documentară și cea fotografică²⁰ care este adăpostită în două cămăruțe ale unei locuințe private (!), dezinteresul public din ziua de azi²¹ față de FOTOGRAFIE, în favoarea POZEI, făcută oricum și oriunde.

Studiul lui Eugen Negrea este cel care încheie, din păcate, într-o notă pesimistă, numărul. Mai urmează două pagini cu foarte scurte biobibliografii ale autorilor celor șase articole. Avem, totuși, de ce să fim optimiști prin apariția, tipărit (!), a acestui număr – preocuparea pentru fotografie și istoria ei este în creștere. Cu alte cuvinte, Fotografia, Fotografii și cercetătorii artei fotografice au viitor.

Aurelian Stroe

²⁰ Dintre care o bună parte a fost pierdută sau iremediabil deteriorată în timpul nenumăratelor trambalări de colo-colo, ca urmare a deselor evacuări.

²¹ În care copii de 7–8 ani umblă la gât cu aparate digitale, scumpe sau foarte scumpe, cu care nu fac nimic altceva decât se joacă.

