

In honorem – Răzvan Theodorescu, volum coordonat de Dana Jenei, Editura Oscar Print, București, 2021, 376 p., apărut sub egida ACADEMIEI ROMÂNE, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”, BUCUREȘTI, director: Adrian-Silvan Ionescu

Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române a găzduit miercuri, 19 mai 2021 un eveniment deosebit: Academia Română, prin Secția de arte, arhitectură și audiovizual a lansat volumul *In honorem – Răzvan Theodorescu*. Pentru sărbătorirea împlinirii frumoasei vârste de 80 de ani în anul 2019 de către distinsul istoric al culturii, profesor și academician, vicepreședinte al Academiei Române, președintele Secției de arte, arhitectură și audiovizual, s-a conturat un frumos proiect – un volum omagiu care a văzut lumina tiparului în primăvara acestui an.

Lucrarea a apărut în condiții grafice deosebite la Editura Oscar Print sub coordonarea dr. Dana Jenei, cercetător în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Cele 376 de pagini sunt grupate în două mari secțiuni *Laudatio* și *Studia in honorem*. Studiile sunt scrise de renumiți istorici, istorici de artă, critici, cercetători umaniști din România, Franța, Italia, SUA, Bulgaria precum și membri ai AIESEE.

Primele pagini ale amplului volum sunt dedicate unei impresionante *Tabula Gratulatoria*, unei scurte biografii și bibliografii ale academicianului Răzvan Theodorescu, actualizate la nivelul anului 2019.

Cuvintele academicianului Ioan-Aurel Pop, președintele Academiei Române, deschid secțiunea *Laudatio*, urmând academicianul Bogdan C. Simionescu, vicepreședinte al Academiei Române, acad. Sabina Ispas, directorul Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, acad. Marius Porumb, Valeriu Râpeanu, Titus Vâjeu, Adrian Guță. Cu toții aduc un elogiu Omului, Istoricului culturii, Profesorului, Intelectualului Răzvan Theodorescu și apreciază calitățile Domniei Sale precum și uriașa activitate în viața cetății.

Citez aici un fragment din *Răzvan Theodorescu – scriitor și făuritor de istorie*, textul academicianului Ioan-Aurel Pop: „Viața de istoric și de cetățean a academicianului Răzvan Theodorescu a dobândit, de câteva decenii, o asemenea relevanță încât se confundă cu viața intelectuală a României, este parte a evoluției spirituale a acestui popor, este dătătoare de ton pentru scrisul istoric românesc. Răzvan Theodorescu este, începând cu ultimul sfert al secolului XX, o emblemă a școlii istorice românești contemporane. Domnia Sa este produsul moștenirii sale biologice – Theodoresții erau așa de deștepți încât unora le venea greu să creadă că sunt români! – dar, și al unei generații de profesori ai Facultății de Istorie de la Universitatea din București, cum nu fuseseră nici înainte, pe vremea lui Iorga, și nici după, prin anii '80 ai secolului trecut.”

Partea a doua a volumului *Studia in honorem* reunește 29 de studii științifice aparținând unor cercetători, profesori universitari prestigioși din țară și străinătate, reprezentativi pentru științele umaniste – istoria artei, istorie, lingvistică, sociologie, muzicologie.

Primul studiu, *l'association internationale d'études de sud-est européen, un pont entre l'est et l'ouest de l'Europe*, semnat de Guy Burgel, specialist în geografie urbană, profesor universitar la Universitatea din Paris Nanterre, se oprește asupra activității asociației, a sesiunii din 2019 care a avut loc la București.

Vlad Bedros, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și lector la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte București, în studiul „*Provincia*” moldovenească la sfârșitul secolului al XV-lea și participarea ei la polemica anti-unionistă: dovezi ale istoriei artei evidențiază subiectul referitor la receptarea modelului cultural de tradiție bizantină în cultura și arta Moldovei de la sfârșit de secol XV, făcând în același timp paralele între ceea ce înseamnă centru-periferie, metropolă provincie. Este subliniat faptul că Moldova „această provincie artistică a interpretat amprenta bizantină într-o manieră foarte liberă și a coroborat-o cu influențe occidentale...”.

Policarp Chițulescu, arhimandrit, evidențiază în *O evanghelie din epoca lui matei basarab păstrată în Biblioteca Patriarhiei Ierusalimului. Repertoriul inedit al ilustrațiilor sale* frumusețea miniaturii,

transmiterea mesajului sacru prin vizual, importanța simbolului, al „împodobirii” literei inițială. Pentru toate acestea realizează prezentarea Evangheliei Anastasis nr.1 ca pe o operă de artă, unică.

Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române semnează studiul *O miniatură recent publicată din Codicele Impărațesc, ilustrat de letopisește, al lui Ivan cel Groaznic și imaginea asediul Constantinopolului de la Mănăstirea Moldovița* în care insistă asupra importanței ilustrației de carte în prezentarea momentelor istorice, vorbind mai ales despre unele asedii ale Constantinopolului.

Victor A. Friedman, lingvist, profesor emerit în științe umaniste la Universitatea din Chicago ne propune lucrarea *The aromanian presumptive and its place in the balkan linguistic league*.

Sunt remarcabile amplele studii aparținând lui Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Astfel, descoperim *Balurile de societate, auroră a modernizării românești*. Diplomatie și filantropie 1800–1859; autorul ne dezvăluie secretele vremurilor de demult apuse, atmosfera precum și rolul acestor petreceri în prima jumătate a secolului al XIX-lea, importanța acestora în realizarea legăturilor dintre Occident și societatea românească

Din studiul semnat de dr. Adrian Majuru, manager al Muzeului Municipiului București, *Valoarea antropologică a patrimoniului muzeistic* aflăm despre rolul major pe care l-a avut profesorul de anatomie și creatorul școlii de antropologie de la București, prof. Francisc Iosif Rainer (1874–1944) în argumentarea elementelor de evoluție morfologică, somatologică, de etologie pentru ultimii 500 sau o mie de ani, despre cercetarea antropologică.

Iulia Mesea, istoric de artă, ne propune studiul intitulat *Lumini și umbre. „Perla” Colecției Brukenthal: bărbat cu tichie albastră de Jan Van Eyck, dedicat celebrei picturi aflată în Colecția de pictură europeană Brukenthal*.

În domeniul muzical se remarcă studiul *folclor, cântec patriotic, românități* aparținând lui Marian Lupașcu, etnomuzicolog, cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” și secretar științific al Secției de arte, arhitectură și audiovizual a Academiei Române. Acesta analizează și evidențiază particularitățile folclorului românesc, descrie componența unui taraf prin analizarea unor lucrări de pictură, identifică instrumentele muzicale și concluzionează cu importanța „monumentului de patrimoniu cultural” care este *Hora Unirii*.

Contribuțiile științifice cuprinse în volumul omagial *In honorem – Răzvan Theodorescu* reflectă o tematică variată și analizează subiecte interesante. Totul este prezentat într-o manieră științifică, iar cele peste 150 de imagini reproduse au importanța lor, susținând prezentările astfel încât lucrările sunt interesante, atât pentru specialiști cât și pentru necunoscători. Lucrarea este un instrument indispensabil în biblioteca oricărui pasionat de artă și istorie.

Studiile autorilor acestui volum sunt, în același timp, omagii aduse operei și personalității academicianului Răzvan Theodorescu. Volumul este o imagine a pluridiversității ontologice precum și a personalității *uomo universalis* al timpurilor noastre, reprezentate de marele Profesor.

„Una dintre cele mai proeminente personalități ale culturii române, acad. Răzvan Theodorescu este doctor în istorie, expert în artă veche românească și artă medievală sud-europeană și profesor la Universitatea Națională de Arte din București. Din anul 2018, este vicepreședinte al Academiei Române, iar din 2012, președinte al Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual. A fost director al Institutului de Istoria Artei, șeful primei catedre UNESCO din România și Ministru al Culturii și Cultelor în perioada 2000–2004. Actualmente este secretar general al Asociației Internaționale de Studii Sud-Est Europene, membru al Academiei Europene de Științe, Arte și Litere și ambasador național al programului ONU „Alianța Civilizațiilor”. Doctor Honoris Causa al mai multor universități din țară, academicianul Răzvan Theodorescu a fost distins cu Premiul „Herder” al Universității din Viena și cu Ordinul Artelor și Literelor al Republicii Franceze, în grad de Cavaler și în grad de Comandor, precum și cu titlul de Mare Ofițer al Ordinului Național pentru Merit.” (*Comunicat de presă*, Biroul de comunicare al Academiei Române, 18 mai 2021 – lansarea volumului *In honorem – Răzvan Theodorescu*).

Pentru profesionalismul care îl caracterizează în tot ceea ce realizează, pentru eleganța și tactul pedagogic, pentru dragostea față de semeni insuflată studenților, doctoranzilor săi, colaboratorilor, suntem bucuroși pentru că avem șansa și prilejul să-l omagiem, să-l cinstim cum se cuvine, să-i mulțumim pentru tot ceea ce ne oferă de când îl cunoaștem și de când ne este alături.

Luminița Gliga

ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Baluri în România modernă, 1790–1920*, Ed. Vremea, București, 2020, 268 p. + il.

Vive le Carnaval de notre Vie! – Distracția ridicată la rang de artă – așa s-ar putea sintetiza această carte.

„Jocul de-a istoria este cuceritor, copleșitor și recompensant! Nu este aceasta o viață dusă într-un perpetuu carnaval? Poftiți să o vizitați. Sau, să o citiți. Căci între aceste coperti se află rădăcinile și sămânța vieții mele din vis!” spune autorul cărții, Adrian-Silvan Ionescu, încheindu-și *Precuvântarea* (p. 13).

Anul trecut, în 2020, vedeam în centrul Bucureștiului afișe care ilustrau portretul inconfundabil al cunoscutului istoric de artă Adrian-Silvan Ionescu și în care era anunțată lansarea cărții *Baluri în România modernă 1790–1920 la Editura Vremea* (Fig. 1). Nu a fost doar un afiș și o lansare a cărții pe măsura importanței ei, ci și un dar făcut de Adrian-Silvan Ionescu nouă, celor care, până acum ne puteam doar imagina ceea ce însemna un bal sau o petrecere acum 100 sau chiar 130 de ani.

Am devorat cartea în luna august 2021, iar după o lungă și plăcută meditație, am simțit nevoia să aștern câteva emoții pe care le-am trăit intens pe parcursul lecturii.

Știu că poate părea exagerat, dar parcurgând capitol după capitol și analizând fotografiile reproduse am perceput această lucrare ca pe o enciclopedie a balurilor și petrecerilor tratată foarte serios din punct de vedere documentar. Fiind vorba de un asemenea subiect cred că și exagerările au locul lor, bine convenit, câteodată.

O numesc enciclopedie pentru că este deosebit de bine documentată atât istoric cât și iconografic. În contextul descrierii balurilor ținute de diverse personalități, acestea sunt adevărate lecții de istorie. Cartea este fundamentul unei minunate documentări transpusă pe hârtie cu talent și multă pasiune care, inevitabil, te transpun în acele vremuri și te fac parte din ele. Aș putea spune că este o carte interactivă care relaționează cu cititorul. Pe măsură ce este parcursă devii automat unul dintre invitați. Un invitat de onoare care analizează balul scenă cu scenă, trecând de la un an la altul, de la epocă la epocă simțind parcă mirosul de parfum al doamnelor, al mâncărilor rafinate și așteptând cu sufletul la gură să se dea semnalul pentru cotillonul.

Este atât de frumos scrisă și surpriza ce va face deliciul și mai mare este că lucrarea începe cu un capitol în care autorul ne descrie pasiunea sa pentru baluri și petreceri. Adrian-Silvan Ionescu, copil precoce și născut cu o maturitate a gândirii impresionantă, ne poartă în lumea copilăriei sale, în care balul devenise o tradiție de familie. Crescut și educat într-o familie frecvent prezentă la balurile de mare clasă ținute de personalități artistice și culturale, a fost susținut de părinți să își exprime creativitatea și spiritul liber organizând baluri anuale „în familie”, după anul nou. Sunt reproduse invitațiile realizate chiar de autor (Fig. 2) și fotografii care surprind momente din timpul activităților menite să distreze „invitații”, confecționate chiar de el împreună cu tatăl său. Cred că sunt momente unice care probabil au inoculat această pasiune, care totodată a rămas definitiv în inima autorului ca fiind momente unice, încărcate de dragoste și umor, alături de familie.

Cititorul este invitat să trăiască emoția alături de autor atunci când acesta descrie momentul în care a devenit celebru și și-a stabilit notorietatea câștigând premiul al II-lea la numai 10 ani cu un remarcabil costum popular gorjenesc, de schiler, purtat pe 10 ianuarie 1962, la carnavalul de la Palatul Pionierilor (Fig. 3).

Cartea este structurată pe mai multe capitole care descriu, în funcție de perioadă, obiceiurile și modele vremurilor. Parcurgând aceste capitole cititorul poate afla totul despre dansuri, vestimentație (până la cel mai mic amănunt) și manierele românilor în cei 130 de ani cuprinși de autor. Descoperim nu doar ritualul distracției, dar și identitatea și moștenirea culturală a României de atunci (care a intrat în sângele românilor și cu care ne mândrim și astăzi). Aceste petreceri nu însemnau doar niște evenimente ci și obligația de a avea o conduită impecabilă în viața de zi cu zi.

Balul a reprezentat una dintre principalele activități ale înaltei societăți europene. Erau prilejuri care aveau să le consolideze relațiile, să închege familii și câteodată chiar să creeze legături diplomatice importante. Câte prietenii diplomatice nu a legat Martha Bibescu cu ocazia balurilor fastuoase organizate la Palatul Mogoșoaia și nu numai? Cu această ocazie, conștiința mă împinge să amintesc și de regina balurilor



Fig. 1. Afiș promoțional al cărții.

din toate timpurilor, care deși nu era româncă a scris istorie în acest domeniu: marchiza Luisa Casati (1881, Milano – 1957, Londra) care și-a dedicat viața balurilor și care a cheltuit averea colosală lăsată de tatăl său doar organizând cele mai luxoase și extravagante petreceri. Sigur că a murit săracă din această cauză, însă balurile ei au susținut zeci de ani Italia din punct de vedere economic ajutând artiști, creatori de modă, bijutieri, decoratori, cofetari și restauratori, și care a dat de lucru italienilor în perioade grele.

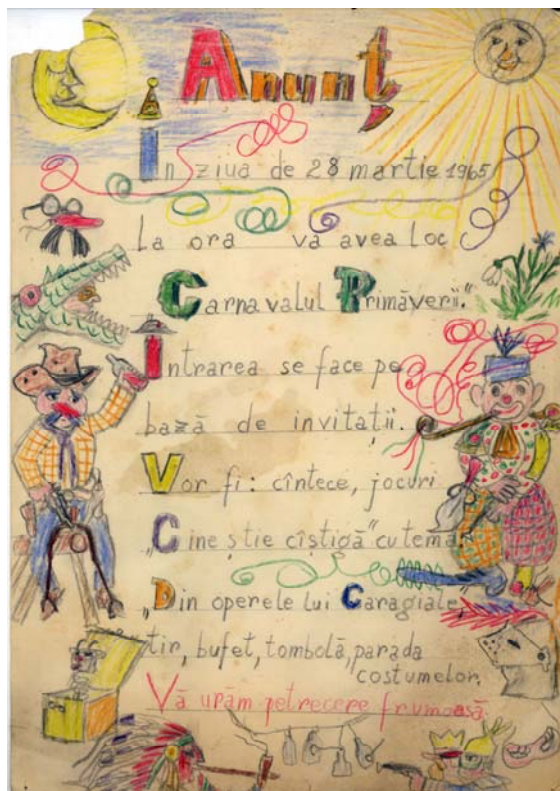


Fig. 2. Afîș de bal.



Fig. 3. Autorul la 10 ani, premiat pentru costum la un bal pionieresc.

Organizarea și prezența la baluri este asociată cu decoruri fastuoase, costume, design, care implică multă creativitate. De aceea cred că ar putea fi considerată o manifestare ce ține de ramura artistică. Aceste evenimente sunt strâns legate de domeniul estetic și creativitate artistică.

Autorul numește, în mod judicios, balul mascat (mascarada) „Instituția distracției totale” și cred că această instituție ar trebui reînființată pentru a putea ține o cronică riguroasă a petrecerilor și de ce nu, o „autoritate” care să supravegheze unele petreceri din ziua de azi pentru a respecta câteva reguli anti-kitsch și o anume etică. Însă autorul se referă la importanța cronicii de bal, la minuțioasele statistici „after party” și la cât de important era ca organizarea să fie impecabilă, pentru că o recenzie proastă pentru un organizator sau chiar participant era cel mai rău lucru care se putea întâmpla.

De la început până la sfârșit, cititorul este delectat cu povestiri (susținute de documentație istorică și fotografică) nu doar despre importanța balului ci și despre lumea spectacolului, maniere și regulile societății din acele vremuri. Am numit-o enciclopedie pentru că sunt detaliate inclusiv distinsele supeuri cu felurile de mâncare, cofetăriile, furnizorii balurilor, casele de modă, băuturile servite, inclusiv felurile de țigări care se pretau la astfel de evenimente.

Găsesc esențial capitolul dedicat lui Mișu Văcărescu care publica delicioasele lui cronici sub pseudonimul Claymoor. Sunt detaliate câteva dintre cele mai importante cronici ale sale, dar dezvăluie și amănunte *importantissime* din viața personală și filosofia acestui mare jurnalist român.

Cartea se încheie cu inedite și savuroase citate, epistole, poezii și imnuri închinare balului de-a lungul timpului scrise de cronicari, umoriști și scriitori renumiți din toată țara, de la Iorgu Caragiali și N. T. Orășanu, până la publicații cu ștaif precum „La Voix de la Roumanie” sau „Albina Românească”.

Cartea se încheie cu inedite și savuroase citate, epistole, poezii și imnuri închinare balului de-a lungul timpului scrise de cronicari, umoriști și scriitori renumiți din toată țara, de la Iorgu Caragiali și N. T. Orășanu, până la publicații cu ștaif precum „La Voix de la Roumanie” sau „Albina Românească”.

Aș vrea să scriu mai multe însă nu ar fi corect, căci aș strica surpriza și bucuria cititorului. Este o carte scrisă cu umor și pe înțelesul oricui, care se adresează atât celor din lumea artelor și istoriei (din orice domeniu), dar pe care o recomand și ca lectură în zilele în care dorim să ne delectăm și să evadăm puțin din lumea noastră cotidiană. Minunat, nu-i așa?

Vive la vie! Vive le jeu!

Adela Mara

ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Baluri în România modernă. 1790–1920*, Editura Vreimea, București, 2020, 268 p. + il.

O carte despre dans, baluri, maniere, mascarade, și alte ocupații de umplut timpul liber din secolul al XIX-lea pare o inspirație firească pentru un istoric de artă pasionat de societate și de mentalități urbane, în anul pandemiei prelungite de Covid-19 care ne-a forțat să ne confruntăm cu distanțarea fizică și izolarea socială. Adrian-Silvan Ionescu ne invită într-o călătorie în lungul și strălucitorul secol al XIX-lea dintr-un punct de plecare aparent restrâns, acela al unui subiect ce, în fapt, operează noi deschideri către „istoria mare”. Continuând și dezvoltând preocupările academice anterioare, demersul științific al acestui nou volum este însoțit de o subtilă reflectare a trecutului prin lentilele prezentului ce lasă impresia, în context, unei adieri de aer proaspăt.

După o substanțială introducere, în care autorul relevă începuturile aventurii sale spirituale de călător în timp prin intermediul artei și al obiectelor, volumul este compus din șase părți în care informația este organizată în ordine cronologică, dar și reluată contrapunctiv: de la perioada războiului ruso-otoman (1787–1791) și prezența prințului Potemkin la Iași, cel care a introdus în capitala Moldovei moda balurilor din Europa, la militarii români prizonieri în Germania (1916–1918) care puneau în scenă piesele lui Caragiale pentru a alunga plictiseala și dorul de casă. Fiecare capitol are un motto potrivit perioadei istorice delimitate, conform documentației din scrierile cronicarilor, memorialiștilor sau poezilor, fiecare fiind ilustrat cu un bogat material iconografic.



Autorul cu masca și bicornul din copilărie, ca Napoleon al V-lea (!).
11.06.2020

În *Precuvântare sau viața în carnaval* autorul face o introducere în subiect prin imersia în propria copilărie, începând cu primele povestiri despre baluri pe care le-a aflat de la părinții săi, continuând cu balurile costumate la care a participat ca elev sau ca student în vremurile triste și apăsătoare ale regimului comunist. Rememorând câteva momente amuzante de la petrecerile de acasă cu marionete și animale de pluș, descriind câteva jucării remarcabile precum masca lui Napoleon, decupată și pictată de tatăl său, distinsul portretist și caricaturist Silvan, sau Balurile Bobocilor organizate de Uniunea Arhitecților Români, autorul translează, treptat, de la jocul inocent al copilului către atitudinea *iocari serio* a viitorului specialist.

Ca muzeograf angajat la Muzeul Municipiului București, în anii 1980, a organizat mai multe expoziții și parade de costume istorice, aceasta fiind „momentul astral al reîntâlnirii mele cu bogatul veac al XIX-lea și al orientării definitive a carierei mele către studiul societății urbane românești sub toate aspectele ei dar, cu precădere, al artei plastice, al celei fotografice și vestimentare”¹. Interesul pentru fotografie și costum, haine civile și militare², s-a extins cu timpul către pasiunea de colecționar ce l-a condus, mai târziu, la înființarea primului grup de reconstituire istorică din România³. Cu spiritul unui „jucător” sau „actor” al istoriei, Adrian-Silvan Ionescu ne propune (din recluziunea unui „lazaret”) lectura unei captivante cărți ce conține, așa cum mărturisește, „rădăcinile și sămânța vieții mele din vis”⁴.



Franz Mandy, Pr. Maria Princesse Lontaine,
Bal la Palatul Cotroceni, 1896, BAR

Primul capitol cuprinde perioada dintre ultima decadă a secolului al XVIII-lea când voga balurilor ajunge în Moldova odată cu ofițerii din armata Imperiului Rus, și anul Unirii Principatelor Române, 1859, perioadă caracterizată de un amestec explicabil de limbaje și vestimentații orientale (fanariote) și vestice (franceze), asocieri bizare și exotice ale unor tendințe vetuste și contemporane. După cum subliniază autorul, balurile costumate, mascate sau de caritate au contribuit la reînnoirea vieții sociale și economice, având un efect civilizator: „Pe lângă dansurile și toaletele la modă, aceste petreceri au rafinat gusturile locale, au cizelat manierele și au impus rigoarea de prezentare într-un cadru exclusivist. La nivelul elitelor politice, balurile au contribuit la deprinderea acestora cu diplomația (și obediența!) față de reprezentanții marilor puteri și le-a exersat în practicarea actelor filantropice menite a-i face plăcuți (dacă nu neapărat iubiți) de clasele de jos, beneficiare ale fondurilor adunate din distracția celor aleși”⁵.

Capitolul intitulat *Mascarada – o instituție a distracției totale* aduce în discuție înmulțirea petrecerilor dansante după 1859, cu precădere balurile mascate, cele mai gustate divertismente datorită libertății oferite participanților care puteau aborda o paletă largă de travestiri, distracții ce încurajau comportamentele amuzante, frivole, uneori haotice sau chiar răutăcioase. Sunt descrise costume, locații, tipuri de dansuri și evenimente particulare care au atras atenția presei în mod special, subliniind frenetica activitate a artizanilor, pictorilor, muzicienilor, croitorilor și cofetarilor în timpul perioadei carnavalurilor. Capitolul îl anticipează firesc pe următorul, *Cronica mondenă/ Cronică de bal*, în care se

¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 1990; Idem, *Balurile din secolul al XIX-lea*, Fundația Culturală „D’ale Bucureștilor”, București, 1997; Id., *Un spectacol de istorie vie – parada de modă veche*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor”, nr. 8, 1987; *Un secol de modă românească*, în „Arta”, nr. 12, 1988; *Moda românească 1790–1850. Între Stambul și Paris*, Ed. Maiko, București, 2001; *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006; *Căsătorii, divorțuri și aventuri galante în ținuturile românești în vremuri de tranziție (1800–1859)*, în Irina Gavrila (coord.), *Celălalt autentic. Lumea românească în literatura de călătorie (1800–1850)*, Ed. Oscar Print, București, 2010; *Le portrait d’enfants – entre statut social et art photographique*, în *RRHA*, tome 52, 2015.

² Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă. 1790–1920*, Ed. Vreamea, București, 2020, p. 10.

³ Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, Ed. Oscar Print, București, 2016.

⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă...*, p. 13.

⁵ Idem, *op.cit.*, p. 63.

analizează scrierile unor binecunoscuți publiciști din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Ulysse de Marsillac, Claymoor (Mișu Văcărescu), Constantin Bacalbașa, Constanța Dunca, și ale căror portrete sunt îmbogățite cu noi amănunte din documente inedite până acum.

În capitolul *Inspirația istorică și etnografică a toaletelor* se aduce în discuție moda costumului popular românesc purtat cu diferite ocazii, nu numai la balurile tematice, ale cărei promotoare erau soțiile celor aflați la conducere, de la Marițica Bibescu la Elena Cuza și apoi Elisabeta de Wied, modă adoptată progresiv de înalta societate. Inspirația de origine istorică a costumelor fanteziste este analizată în ansamblul unor diverse tipuri de baluri, de la cele de curte, la cele mascate, unde tematica include mai ales copii deghizați în mici generali romani, prinți și marchizi din secolele XV–XVIII, războinici, surugii, ofițeri de tot soiul, autohtoni sau străini⁶.



Balurile la Curtea regală sunt descrise ca evenimente marcante ale societății, caracterizate prin abundență și sobrietate totodată, ocazia ideală pentru doamne de a-și etala cele mai luxoase rochii și scumpe bijuterii, iar pentru domni de a stabili relații politice: „Departate de a fi simple petreceri mondene, Balurile Curții în vremea domniei regelui Carol I ofereau imaginea cea mai veridică a mișcării politice interne și internaționale a momentului, favorurile și dizgrațiile în care se aflau unii dintre participanți, generozitatea ori cupiditatea gazdei, dispoziția sau indispoziția acesteia. Într-un cuvânt, apelând la titlul uneia dintre schițele lui I.L. Caragiale, atentul observator al timpurilor în care trăia: *politică și delicatețe!*”⁷.

Volumul este bogat ilustrat cu reproduceri de litografii sau fotografii aflate în importante colecții, ca aceea a Bibliotecii Academiei Române, marea majoritate a lor făcând parte din colecția personală a autorului, ce cuprinde imagini realizate de Carol Popp de Szathmari, Franz Mandy, Franz Duschek, Nestor Heck, Ludwig Angerer, Fridolin Hess și alții.

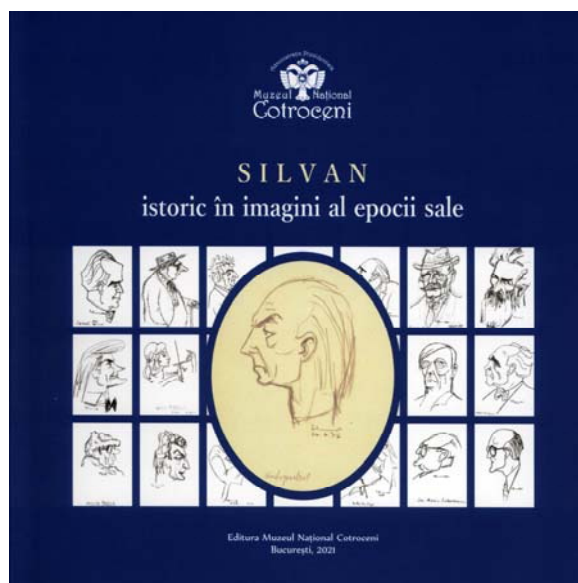
Baluri în România modernă. 1790–1920 este o sinteză a celor mai recente cercetări în domeniul istoriei artei și societății românești din secolul al XIX-lea, o contribuție ce oferă o profuzie de informații și inspirație pentru noi perspective și investigații, un studiu riguros și, în același timp, o lectură agreabilă.

Virginia Barbu

ADRIAN-SILVAN IONESCU (coord.), *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, Ed. Muzeul Național Cotroceni, București, 2021, 230 p. + il.

Numele maestrului Silvan Ionescu (1909–1999) era o prezență constantă în periodicele culturale din anii 1960–1980. Semnătura sa inconfundabilă, elegantă, lungă, întinsă sub portretul ce-l identifica drept autor, o întâlneai adesea. Era vremea când în presă erau reproduse ilustrații de artist, desene, vignete, picturi ce înfrumusețau pagina. Iar chipurile de oameni importanți pentru cultura, muzica, plastica, literatura, teatrul, opera sau sportul momentului erau creionate de graficieni de talent. Neagu Rădulescu, Clenciu, Anestin sunt doar câteva nume.

Între ele Silvan se evidențiază prin linia sa fină, modulată, și prin preferința pentru chipurile actorilor și scriitorilor noștri. Le vedeam în *Contemporanul*, *Gazeta Literară*, *Luceafărul*, *Teatrul*, *Neuer Weg*, *Amfiteatrul*, *Secolul 20* și chiar în periodicele din provincie, care mai ajungeau în Capitală, *Argeș*, *Ateneu*, *Cronica*, *Steaua*, *Ramuri*, *Tribuna*.



⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁷ *Ibidem*, p. 166.

Fiul artistului a donat Muzeului Național Cotroceni o suită de lucrări reprezentative pentru opera grafică a tatălui. Din generoasa selecție făcută a fost constituită expoziția intitulată *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, ce a fost deschisă în spațiile medievale ale Palatului Cotroceni (cuhnia) între 29 octombrie și 4 decembrie 2021. Pentru a însoți această expoziție a fost tipărit un volum cu același titlu. Acesta nu este tocmai un catalog, deși cuprinde întreaga suită a operelor donate, cu fișele lor. Nu este un catalog pentru că este o lucrare mai amplă, cu studiu introductiv semnat de coordonator, cu un cuvânt înainte sub semnătura directorului general, Liviu Sebastian Jicman – care elogiază gestul donatorului și-l prezintă ca pe un vechi și statornic prieten al muzeului – și *Un mic omagiu pentru un mare portretist* de Anastasia Stoiciu. La acestea se adaugă câteva extrase din amintirile inedite ale artistului, o antologie critică – în care se găsesc cronici plastice scrise de importanți critici de artă ai secolului XX: Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Horia Horșia, Virgil Mocanu, Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Octavian Barbosa, Tudor Octavian, M. N. Rusu, Marina Preutu, Cristina Angelescu, Victoria Anghelescu, François Pamfil și Aurelia Mocanu. Tot în acest segment al volumului sunt inserate și două interviuri ce i-au fost luate artistului pentru periodical *Cotidianul*, de Georgeta Pop. O cronologie foarte detaliată, adusă până la zi, și o bibliografie selectivă completează volumul.

Pe lângă bogata ilustrație cu lucrările lui Silvan, care acoperă 134 pagini din economia volumului, în ultimele pagini a fost plasată o selecție de fotografii ale artistului, de la vârsta cea mai fragedă până la senectute, când a împlinit 90 de ani și a fost serbat de U.A.P. aducându-i-se un coș cu flori. Poate fi văzută acolo figura naivă a băiețelului de un an, îmbrăcat în rochiță și urcat pe un scaun, alături de mamă și de fratele mai mare, la moșia bătrânească de la Dobrun, județul Romanați pe atunci, acum Olt. Apoi elevul de liceu, la Ploiești, care a debutat cu caricaturi în revista satirică a lui Ionel Fernic, *Să nu te superi că te-njur*; apoi studentul la Politehnica din Berlin și audientul la cursurile Academiei de Arte din același oraș; apoi elevul sergent din timpul ultimului război și cursantul Școlii de Film a lui Jean Georgescu, marele nostru regizor. După care se întâlnesc imagini-document din expozițiile sale de la Galeria Simeza, îmbrățișat de poetul boem Tudor George-Ahoe sau de la vernisajul ultimei sale apariții pe simeză, în 1980, la Galeriile de Artă ale Municipiului București (GAMB), alături de Răzvan Theodorescu, în timp ce-și rostea alocuțiunea. În alte fotografii îl vedem pe maestru la lucru, fie la birou, fie în pat, cu o planșetă pe genunchi, așa cum îi plăcea să-și creioneze modelele. Aceasta pentru că nu a avut niciodată un atelier, ca alți colegi plasticieni. Sunt și imagini postume, ocazionate de vernisajul retrospectivei din 2006 de la Galeria Artis, cu Dan Hăulică rostind cuvântul de deschidere și cu afișele aceluia eveniment.

Așa l-am cunoscut și eu, în intimitate, și i-am făcut mai multe fotografii. Am fost onorat cu prietenia Maestrului căruia îi făcea plăcere să converseze cu mine despre situația socială și politică din țară și din lume. Era un om comunicativ și glumeț. Mi-a schițat și mie câteva portrete în timp ce discutam, căci, deși atent la firul dialogului, mâna nu avea astâmpăr și purta creionul pe filele aflate la îndemână.

Câteva invitații la expozițiile avute în 1968, 1972, 1976 și 1980, două cărți de vizită și premiul obținut la Salonul Umorului de la Tulcea, din 1985, unde este numit „Doctor Humoris Causa”, încheie volumul. Nici nu se putea un final mai potrivit decât această plăcuță de marmură albă pe care stă scris, cu litere de aur, titlul acesta, dat în derâdere pentru a coincide cu tematica hilară a evenimentului.

Portretele reproduse în volum – care îl transformă și într-un album de mare valoare și interes – sunt grupate în funcție de specialitatea modelului: scriitori (cei mai mulți, din care se poate trage concluzia că artistul avea o slăbiciune pentru ei), artiști plastici, muzicieni și actori. În unele cazuri se întâlnesc mai multe portrete, sau mai multe variante ale chipului aceluiași model. Folosesc termenul de „model” pentru că artistul lucra totdeauna după natură, nu-i plăcea să folosească fotografiile celui pe care trebuia să-l schițeze și pe care, adesea, redacțiile revistelor la care colabora i le trimiteau, pentru a economisi timp și a eluda o întâlnire dintre portretist și cel ce trebuia portretizat care putea fi timid sau emotiv la o ședință de poză. Acest detaliu este dat în studiul introductiv semnat de fiul artistului (p. 21). De aceea portretele sale par atât de vii, de elocvente către privitor. Șerban Cioculescu apare în 4 ipostaze, executat la date diferite (p. 82–93). Într-una, marele critic literar și respectatul director al Bibliotecii Academiei Române este surprins în plină disertație, schițând un rânet cinic și ridicând, interogativ, degetul. Un alt instantaneu îl surprinde la senectute, cu barbă și o privire întrebătoare, trimisă parcă din altă lume. George Călinescu apare retoric, cu o mână ridicată, ca oratorii din Agora (p. 77). Arghezi te străpunge cu ochii săi sfredelitori chiar dacă are în mână o sapă și se pregătește să plivească grădina de la Mărțișor. Bacovia este epuizat, copleșit de viață și de angoasele sau nervii săi de primăvară sau din întregul an. Cele două portrete amintite sunt și unele dintre puținele pe care

este aplicată și culoare (acuarelă sau guașă). Bacovia este plumburiu și violet, Arghezi este lucrat în acorduri primăvăratice, de galben, albastru și verde. Un alt chip colorat în tonuri calde este unul dintre cele 4 ale lui Liviu Rebreanu. Sadoveanu este prezentat încântat de persoana sa, sigur pe sine, cu mâinile în buzunare și capul dat pe spate, cu mândrie și aroganță (p. 111) sau preocupat de jocul de șah or agil ca o pasăre de pradă, cu nasul său vulturesc și privirea rece, necruțătoare de sub sprâncenele încruntate (p. 110). Mateiu Caragiale, suficient și distant, apare obosit și plictisit în cele trei schițe ale lui Silvan (p. 72–73).

Portretele lui Silvan trebuiesc citite, uneori, și în cheie anecdotică atunci când sunt cunoscute detaliile legate de amicitățile sau inamicitățile dintre anumite personalități ale condeiului. La Café de la Paix se derulau zilnic mici drame pe care artistul le suprindea și le consemna. Așa era dușmănia profundă dintre Alexandru Cazaban și Alexandru Stamatiad, desenați stând la mese spate în spate, dar spionându-se cu coada ochiului (p. 80). Sau o imagine aproape identică, în care protagoniști sunt Mihail Sorbul și, din nou, arțăgosul Alexandru Cazaban, la Capșa, în 1937.

Sunt portrete paginate în așa fel încât să se creeze un dialog alert între ele. Acela dintre poezii Mircea Micu și Tudor George (Aho) este relevant pentru că amândoi erau mari amatori de băutură și adesea împărțeau masa la Casa Scriitorilor, dar se mai luau și la harță (p. 94).

Unele imagini dau impresia de animație. Așa este cazul cu Marin Sorescu mâncând ciorbă și picurându-i un strop din lingura dusă spre gură (p. 113) sau mersul aceluiași, cu picioarele crăcănate și vârfurile pantofilor în afară, ca suferinzii de platfus (p. 82). Sau agitația și elocvența lui Petru Comarnescu surprinsă în mișcările sale teatrale, la o conferință (p. 129). Cel mai bine sunt surprinse gesturile elegante ale dirijorilor: Sir John Barbirolli are o multiplicare a degetelor de la mâna stângă pentru a evoca comandarea unui vibrato din partea orchestrei (p. 144) sau George Georgescu impunând un lento (p. 148) sau un largo, la Ghenadi Rojdestvenski (p. 147) sau Lorin Maazel cu un fortissimo (p. 151). Și la alți muzicieni este sugerată viteza interpretării – mișcarea arcușului la Ion Voicu (p. 156–157), David Oistrach și Yehudi Menuhin (p. 153) sau pasionala aplecare asupra clapelor la Sviatoslav Richter (p. 154) și Arthur Rubinstein (p. 155).

Putem găsi anumite personalități sub alt chip decât acela obștește cunoscut, fapt ce dă valoare de document acelor imagini. Așa este cazul cu Amza Pellea fără mustață, într-un portret datat 1962, când actorul se afla la începuturile carierei, înainte de a fi bărbosul Mihai Viteazul sau Decebal pentru marele ecran sau Nea Mărin pentru micul ecran. Silvan l-a surprins în toate aceste ipostaze (p. 174–175). La fel, un Ion Frunzetti, necunoscut marelui public în tinerețe, cu mustăcioară, când bătea la ușile redacțiilor, ca poet și, apoi, la maturitate, ca intransigentul profesor universitar și omnipotentul critic de artă (p. 127).

Acest aranjament inspirat al lucrărilor se datorează Oanei Răitaru care a asigurat grafica de calitate a acestui volum.

O contribuție importantă la cunoașterea, în profunzime, a artistului o constituie cele câteva pagini de mărturisiri care văd pentru prima dată lumina tiparului în acest volum. De acolo se poate afla cum lucra și cum înțelegea el portretul. Mi se pare necesar să fie date aici câteva citate care lămuresc genul de portret pe care l-a practicat Silvan. El spunea într-o notiță din 28 martie 1998: „Personal am considerat că nu are rost să «fotografiez» prin linie chipul unui personaj, unui model, care seamănă cu realitatea – gen numit «portret» – sau, în unele cazuri, să exagerez nasul, sau ochii, sau gura, numind în felul acesta *caricatura*.

Avem portrete prin cuvinte, prin propoziții și fraze, în literatură – cu alte cuvinte o *descriere*. Eu am încercat această descriere să o fac prin linii. Dar ce faci cu psihologia modelului? Nu trebuie să arăți și impresiile pe care ți le lasă opera, creația lui? Am considerat că doi autori cu opere complet diferite nu trebuie să-i desenez cu aceeași linie ci trebuie să le arăți chipul astfel ca privitorul chipului să simtă ceva din impresia ce ți-o lasă lectura operei acestuia. Am căutat să nu neglijez caracteristica psihologică și impresia pe care ți-o lasă literatura respectivului desenat, să marchez personalitatea prin prezentare analitică. Ce este rău iese la suprafață mai devreme sau cu întârziere”. O altă destăinuire, datată 6 noiembrie 1984, are valențe de panseu: „La desenele mele nu se râde. Cel mult dau de gândit. Se adresează judecății, de ce le-am făcut așa”. În același capitol se găsesc amintiri despre întâlnirile cu Principesa Ileana, la Berlin, și o vizită la George Bacovia.

Volumul *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, editat foarte elegant de Muzeul Național Cotroceni, este o publicație necesară pentru cunoașterea operei și biografiei unui mare portretist din secolul XX.

Aurelian Stroe



Fig. 1. Coperta volumului.

Bogdan Iorga, artist vizual, fost gazetar cu un condei alert, om spiritual și de gust, pasionat de experimentarea vieții militare de altădată prin participarea la reconstituiri istorice de proporții pe tot întinsul Europei, a decis să dedice un album epocii glorioase a Marelui Napoleon. Prin acest nou volum el continuă un proiect ce l-a început cu ani în urmă și s-a materializat în albumul *Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI* (Ed. Institutul Cultural Român, București, 2018 – vezi recenzia noastră în SCIA, A.P., Serie nouă, tom 8/2018, p. 243–244) transformat, ulterior, într-o teză de doctorat vocațional la Universitatea Națională de Arte București – parcurgând, astfel, un traseu invers, atipic, de la o operă preexistentă la o dizertație academică.

Cititorul care poate ar fi atras de titlu sperând că va găsi informații total inedite despre o participare românească la campaniile napoleoniene va fi dezamăgit: în armata republicană sau în cea imperială nu au existat unități valahe cum nu exista nici fotografia în acele vremuri de la începutul secolului al XIX-lea. Autorul se referă doar la

spectacolele de reconstituire a acelor vremuri, înscenate de diverși pasionați ai istoriei – printre care și conaționalii săi din Asociația „6 Dorobanți” – care îmbracă uniforma de fusilier, grenadier, sapeur, cuirasier, husar sau dragon și trăiesc, pentru câteva zile, ca în urmă cu 200 de ani.

Iorga savurează acele experiențe căpătate pe câmpul de luptă și în campament, în bubuit de tun și miros de pucioasă sau în câtec lin și poveste voioasă zisă la foc de tabără, cu un blid de fiertură și o stacană cu vin dinainte. El retrăiește epoca, o simte, se contopește cu ea, se scufundă în istorie și iese reînviat, refăcut, ca un erou din vechile legende germane din „Inelul nibelungului”.

Iorga nu este unicul „reporter” al înclășărilor acelei epoci romantice, deschizătoare a unui secol al fărâmițării sociale și al renașterii naționale pentru multe popoare (italieni, germani, români). Mulți alți fotografi s-au dedicat temei, au luat portrete sau și-au încercat puterile în compoziții mai complicate, cu mișcări de trupe și bătălii crâncene. Fie înnobilând articole de specialitate, fie volume monografice, chipul combatantului din intervalul 1792–1815 este restituit, somatic și psihic, prin trăsăturile reînscenatorilor contemporani. După cinci ani de lucru, de vizite anuale la reconstituirea bătăliei de la Waterloo începând cu anul 2009, fotografii britanice Sam Faulkner a realizat un amplu portofoliu de portrete adunate sub genericul *Unseen Waterloo: The Conflict Revisited*, de la Napoleon reîncarnat de Mark Schneider, la ultimul grenadier sau toboșar al Marii Armate, cu care a organizat expoziții – ca aceea din 2015, aniversarea de 200 de ani a marii confruntări armate, de la Somerset House, reședința din Londra a lui Wellington – sau a editat elegantul album omonim¹ și a ilustrat diverse publicații². Pentru pasionații epocii napoleoniene au fost publicate ediții speciale în seria „Re-enactment”, precum aceea dedicată reînscenării bicentenare de la Austerlitz din 2005³ sau în seria „Europa Militaria” scoasă de editura britanică Crowood⁴. Un alt fotograf de

¹ Sam Faulkner, Nicholas Foulkes, Satish Padiyar, *Unseen Waterloo: The Conflict Revisited*, Impress, Exeter, 2015

² Frédéric Granier et Sam Faulkner, *Dans la peau d'un soldat de l'Empire*, în „Geo Histoire” No. 21/Juin-Juillet 2015, p. 60–65; Sam Faulkner, *History Reloaded*, în „The Telegraph Magazine”, 23 July 2015, p. 19–32.

³ Miguel Angel Martin Mas, Manuel Santiago Arenas, Ronald Brighouse, *Austerlitz, 1805. The Battle of the Three Emperors*, Re-enactment Series Andrea Press, Madrid, 2006.

⁴ Torsten Verhulsdonk, Carl Schulze, *German Napoleonic Armies Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 9, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1996; Stephen E. Maughan, *Napoleon's Line Cavalry Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 10, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1997; *Idem*, *Napoleon's Line*

artă, Christian Buffa (n. 1965) a executat, în intervalul 2008–2010, o suită de fotografii de reconstituire napoleoniană, toate luate noaptea, cu savante efecte de ecleraj ce puneau în valoare strălucirea fireturilor, eghileților și nasturilor, luciul metalic al muschetelor și baionetelor, sau ochii modelelor, privirile concentrate, sigure, încruntate, speriate, îngrozite în timpul încleștării corp la corp. O selecție sub genericul *Reconstitutions. Instantanés napoléoniens*, a fost expusă, în 2012, la Palatul Fesch, importantul muzeu de artă din Ajaccio, amenajat în fastuoasa reședință a cardinalului Fesch, unchiul lui Napoleon. Între chipurile expuse l-am recunoscut pe Mark Schneider – interpretul împăratului – precum și câțiva superiori și camarazi de arme de la întâlnirile anuale: căpitanul Kamil Madera, Jakoub Samek, Ringo. O compoziție spectaculoasă fusese regizată, tot noaptea, în fața monumentului lui Napoleon din Place d’Austerlitz: militarii se aliniaseră pe două rânduri de-o parte și de alta a aleii ce urca, în pantă ușoară, spre soclul în trepte al statuiei. Toți aveau torțe iar efectul flăcărilor pâlpâitoare era sublim!



Fig. 2. Mareșalul Ney, Austerlitz.

Iorga nu este o singularitate pe plan internațional, dar este primul și unicul fotograf de artă care, pe plan național, practică fotografia de reînscenare istorică stimulat de o lăudabilă acribie științifică, bazată pe nenumărate zile și luni de cercetare a surselor primare, stampe și desene din epoca pe care o ilustrează. Aceasta îi conferă lejeritatea de expresie și de compunere în concordanță cu sintaxa plastică a măștrilor care au asistat la evenimente.

În imaginile sale digitale, Iorga recrează aura demult apusă a Imperiului. Învechește suportul ca și când timpul și-a pus amprenta asupra hârtiei, ca și când ar fi fost atinse de nenumărate generații de mâini nespălate, unsoruoase și neobișnuite a umbla cu piese istorice. Pe lângă cadrajul ce, de multe ori, urmează compozițiile artiștilor de scene istorice și de luptă contemporani sau ulterioari epocii împăratului, Antoine-Jean Gros, François Gérard, Henri Félix Emmanuel Phillipoteaux, Horace Vernet, contribuția lui Iorga este esențială în conferirea aerului vetust al fotografiei sale. El se străduiește să urmeze sintaxa măștrilor din secolul al XIX-lea.

Infantry & Artillery Recreated in Colour Photographs, „Europa Militaria Special” No. 11, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1998; Idem, *Napoleon’s Imperial Guard Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 12, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1999.



Fig. 3. Grenadierul în fața Monumentului Păcii de la Prazen.



Fig. 4. Grenadierul.



Fig. 5. Napoleon însoțit de mareșalul Ney, Austerlitz.

Volumul este structurat în funcție de campaniile la care a participat, atât europene cât și locale, când au fost regizate și la noi lupte din perioada respectivă: Râșnov, Leipzig, Austerlitz, Jena (îi lipsește Waterloo, unde nu a fost prezent). Pe lângă ilustrațiile cu legende, uneori glumețe, autorul a inserat și texte în care descrie trăirile sale sub focul inamic sau sub cortul prietenos. Comentariile sunt, totuși, cam prea colocviale și ironice pentru marea dramă ce-și propune să o prezinte. În argumentul lucrării – intitulat *De la Darth Vader la Napoleon (dus-întors)* – Iorgă își explică pasiunea ce o are pentru Marele Om prin suprapunerea personajului fictiv din filmele seriei „Războiul stelelor” peste personajul real, istoric, și felul cum a ajuns la acesta datorită peliculei „Dueliștii” a regizorului Ridley Scott.

Trăind el însuși existența simplă de militar în campanie, Iorgă a înțeles ce însemna să urmezi gloriosul drapel al împăratului. În toate cadrele sale se resimte mândria pe care o afixau soldații francezi oriunde s-ar fi aflat. Știau că sunt duși la victorie, iar aceasta aducea cu ea solda, apoi hrană mai bună, cazare confortabilă, zile de recuperare, cârciumi primitoare unde își puteau potoli setea și chefui după pofta inimii pentru că se aflau încă în viață și întregi, fără vreun membru amputat sau un ochi scos de o baionetă. Galanți și curtenitori cum numai francezii știu să fie, se înconjurau de femei drăguțe cărora le furau inima simțitoare, plină de compasiune, cu relatările lor, rostite cu fatuitate și umor, despre aventurile prin care trecuseră. Pe lângă scene de instrucție, de marș, de luptă sau de solemnitate în prezența împăratului și a mareșalilor săi (parăzi și reviste ale trupelor, înainte sau după bătălie), Iorgă a surprins în cadrele sale viața cotidiană din tabără. O atmosferă animată se revărsa din aceste imagini pline de căldură: grupuri mai mari sau mai mici strânse în jurul focului, lângă o tigaie înegrită de fum unde sfârâie mâncarea pentru cină; toți râd și vorbesc deodată, cu voioșie; femei zglobii, cu bonete albe și fuste în dungii, stau de vorbă lângă hârdăul unde spală niște vase ori, încălțate cu saboți, urmează trupele pe front și, în pauzele dintre două înclăștări, oferă soților și iubiților apă, mere, portocale sau bomboane, pentru a-i revigora; soldați în ținută de cazarmă cărând lemne sau apă pentru pregătirea mesei; așezați pe buturugi, își curăță armele, își potrivesc penajul sau ciucurii la căciulă, ori își încheie jambierele, înaintea parăzii; procurarea paielor și umplerea sacului ce va deveni salteaua pentru binemeritul somn este și ea documentată în aceste fotografii; în zori, rebegiți după o noapte friguroasă, își freacă mâinile și se îndreaptă spre ceaunul fumegând pentru a-și umple cana cu ceai; unul, fercheș din fire, își răsucesce, cu insistență, mustața pleoștită de umezeală. Când s-a servit masa pentru toate trupele, un camarad, îngreunat de echipament, pușcă și raniță, a avut neșansa să scape gamela din mână și privește, cu disperare și obidă, atât recipientul căzut la picioarele sale cât și conținutul acestuia – un piure de cartofi cu bucățele de carne – care i-a împroșcat pieptul tunicii și jambierele albe. Într-o etapă a marșului, mareșalul Ney, coborât din șaua focosului său bidiviu, pare că a uitat epoca în care l-a transportat uniforma purtată și personalitatea ce o întrupează, și și-a aprins o țigaretă cu filtru (absolut interzisă în asemenea călătorii în istorie...) din care trage, cu nesaț, ascunzând-o în mână (sau, în termen argotic, „palmând-o”). Asemenea

anecdote vizuale conferă o notă de optimism compozițiilor lui Iorga și-i revelă spiritul șugubăț, mereu atent la ironiile sorții pe care le poate valorifica în opera sa. Urmând modelul uneia dintre primele comedii din istoria cinematografului imaginată și filmată de frații Lumière, „Stropitorul stropit”, Iorga immortalizează o parafrază a acesteia în „Fotograful fotografiat”: el și un camarad pasionat de luat imagini expresive au îndreptat, amândoi deodată, obiectivele unul spre celălalt, ca într-un duel amical.



Fig. 6. Trei valahi sub stindardul împăratului, Austerlitz.

Între realizările de marcă ale autorului trebuie amintite și portretele surprinse pe câmpul de bătaie sau în tabără. Gros plan sau plan american, în imaginile sale apar chipuri mustăcioase sau bărboase de grenadieri sau sapeur-i, de fusilier-i sau dragoni și cuirasieri, obosite, murdare, voioase sau triste, gânditoare sau încrâncenate, îndârjite, furioase și feroce, ce ilustrează trăirile soldatului napoleonian sau ale oponentului său austriac, german ori rus. O duioasă icoană a dragostei paterne și a aceleia filiale este immortalizată în trăsăturile sapeur-ului Jeannot, bărbos și cu o căciulă mare, de urs, cam turtită după luptă, de care se lipește nevârstnicul său fiu, Luca, al cărui ceacou îi cade peste urechi, aproape coplesindu-i făptura firavă. Pentru a-și dovedi bărbăția în luptă, părintele își arată degetele murdare de praf de pușcă și podul palmei pe care se văd cercurile negre lăsate de gura țevii muschetei pe care încercase să o curețe, după o îndelungă și eficientă întrebuințare. Și autorul este un bun tată care și-a adus cei doi fii în jocul („serios”) de-a războiul spre a deprinde istoria „pe viu”! Lor le-a venit acest uvraj, printr-o dedicație scrisă de mână sub prima imagine unde sunt reprezentați, tată și fii, cu bicornuri pe cap și uniforme specifice.

Inspecția armelor este un alt episod al vieții de ostaș din acea vreme pe care autorul a dorit să o deslușească celor ce vor răsfoi aceste file. După luptă și revenirea în tabără, prima grijă a soldatului este aceea de a-și curăța armamentul: un ceainic sau ibric, plin cu apă caldă, stă alături de fiecare combatant și aceasta este turnată pe țeava puștii până când lichidul ce se scurge prin lumină (orificiul prin care încărcătura din interiorul țevii este aprinsă de pulberea din tigăiță după ce cocoșul a produs scânteia) iese curat. Apoi, cu vergeaua pe care a fost înfășurată o bucată de pânză albă, țeava este ștearsă. La scurt interval, se face adunarea companiei și un subofițer verifică armele să vadă dacă sunt curate. Vai de cel a cărui armă mai păstrează, sub cocoș sau în fundul țevii, urme negre de praf de pușcă! Pedepsele sunt variate și umiltoare și, în vreme ce alții sunt liberi să mănânce, să se relaxeze sau să meargă la birtul taberei, el continuă să trudească la lustruirea armei până când iese lună și o poate prezenta, din nou, gradatului... O scenă nostimă este aceea în care comandantul restituie arma unuia dintre subordonați, aruncându-i-o de la distanță.

După o zi de luptă crâncenă, vlăguitul contingent valah din armia lui Napoleon „Bunăparte”, cu o tărie de 11 baionete, a găsit puterea de a se aduna pentru o fotografie de grup în poziția „l’arme au bras”, avându-l în mijloc chiar pe autor, în uniformă sa albastru deschis de chirurg militar, cu bicornul „en bataille”. Și tot după o luptă, au fost primiți în audiență de împărat care, cu bunăvoință, le-a acceptat darul ce i-a fost adus – un album cu imagini din cariera lor de „soldați de duminică” – și le-a lăudat bravura. Iar în final, când și-au luat bun-rămas, un grenadier voinic, entuziasmat de onoarea ce le fusese făcută, l-a ridicat în brațe pe împărat, stârnindu-i acestuia un râs homeric.



Fig. 7. Valahii din oastea lui Napoleon la Leipzig.

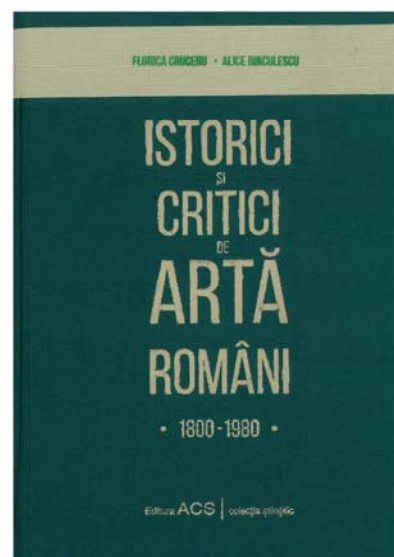
În pofida fotografiilor de calitate, a unghiurilor îndrăznețe din care au fost luate și a investigații psihologice a personajelor portretizate volumul pierde foarte mult din atractivitate prin grafica total neinspirată a copertii, ce trimite la Neoplasticismul lui Mondrian în loc să evoce Neoclasicismul imperial. Nu printr-un carioaj în nuanțele tricolorului francez putea fi reprezentată marea epopee a debutului Epocii Moderne și nici prin cei doi fii cu țevele armelor îndreptate, amenințător, spre cititor/privitor, pe coperta a IV-a!

Adrian-Silvan Ionescu

FLORICA CRUCERU, ALICE DINCULESCU, *Istorici și critici de artă români, 1800–1980*, Ed. ACS, București, 2021, 279 p. + il.

În sfârșit, a apărut!

De ani de zile era necesar un asemenea dicționar al truditorilor din cadrul istorie și teoriei artei. Pentru multe alte meserii artistice sau liberale au apărut demult asemenea necesare instrumente de lucru, doar criticii, cronicarii și istoricii de artă a fost văduviți, până acum, de o asemenea recunoaștere și de adunarea numelor lor, trecătoare, între coperti destinate eternității. Octavian Barbosa a dat la lumină, încă din 1976, *Dicționarul artiștilor români contemporani*¹. Nu peste mult timp, Constantin Prut a încheiat un *Dicționar de artă modernă* în care erau incluși mai mulți artiști români, pe lângă aceia străini care erau preponderenți². Paul Constantin a fost autorul unui complex și bine documentat *Dicționar universal al arhitecților*, în care maeștrii locali ai planșetei, echerului și compasului erau foarte bine reprezentați³. În *Dicționarul de estetică generală* al lui Gheorghe Achiței și colectiv, între definiții și explicații de concepte, erau strecurate și voci dedicate diversilor esteticieni români⁴. La Paris, Ionel Jianu a editat un fel de



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

² Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982.

³ Paul Constantin, *Dicționar universal al arhitecților*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

⁴ Gheorghe Achiței, Marcel Breazu, Ion Ianoși, V.E. Mașek, Ion Pascadi, Liviu Rusu, Grigore Smeu, Radu Sommer, Gheorghe Stroia, D. I. Suchianu, *Dicționarul de estetică generală*, Ed. Politică, București, 1972.

dicționar al plasticienilor din diaspora, *Les artistes roumains en Occident/Romanian Artists in the West* (1986)⁵. După același model, între 1996 și 2012, Al. Cebuc a dat la lumină șapte volume ale *Enciclopediei artiștilor români contemporani*⁶, lipsită de un sistem riguros de selecție și de o fișă standardizată, așa cum se cuvine într-o lucrare de acest gen. În aceeași perioadă, Mircea Deac a semnat volumul cu pretenții enciclopedice (dar cu foarte multe regretabile erori...), *300 de pictori români*⁷. În sfârșit, datorat eforturilor aceleiași dedicate muzeografe și cercetătoare cu propensiune pentru arhivarea și elaborarea utililor instrumente de lucru, Florica Cruceru, în ultimul deceniu și jumătate, au apărut *Artiști dobrogeni. Un dicționar și mai mult decât atât*⁸ și *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1700–1920*⁹ – lucrare de excepție, greu de depășit de un alt autor intrepid care s-ar încumeta la așa o muncă migăloasă. Trebuie precizat că, între vocile consacrate pictorilor, sculptorilor, gravurilor, zugravilor, scenografilor și decoratorilor, au fost inserate și câteva dedicate istoricilor de artă.



Adrian-Silvan Ionescu prezentând cele două dicționare în Galeria Națională a Muzeului Național de Artă al României, 16 octombrie 2021, foto A.Stroe.

Mai trebuie menționate lucrări de aceeași anvergură și utilitate din alte domenii umaniste: *Enciclopedia istoriografiei românești*, coordonată de acad. Ștefan Ștefănescu¹⁰, *Dicționarul etnologilor români*, în trei volume, de Iordan Datcu¹¹, *Cinematografiștii. 2345 cinești, actori, critici și istorici de film* de Bujor T. Rîpeanu¹² și *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, impozantul uvraj, în opt volume, al lui Viorel Cosma¹³.

⁵ Ionel Jianu, *Les artistes roumains en Occident/Romanian Artists in the West*, American Romanian Academy of Arts and Sciences, Paris, 1986.

⁶ Alexandru Cebuc, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Ed. Arc 2000, București, 1996–2012.

⁷ Mircea Deac, *300 de pictori români*, Ed. Noi Media Print, București, 2008.

⁸ Florica Cruceru, *Artiști dobrogeni. Un dicționar și mai mult decât atât*, Ed. Muntenia, Constanța, 2005.

⁹ Florica Cruceru, Dana Postolache, Ioan Darida, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1700–1920*, Ed. ACS, București, 2019.

¹⁰ Ștefan Ștefănescu (coord.), *Enciclopedia istoriografiei românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

¹¹ Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, Ed. Saeculum I. O., București, 1988–2001.

¹² Bujor T. Rîpeanu, *Cinematografiștii. 2345 cinești, actori, critici și istorici de film și alte persoane și personalități care au avut de-a face cu cinematograful din România sau care sunt originare de pe aceste meleaguri*, Ed. Meronia, București, 2013.

¹³ Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, Ed. Muzicală, București, 1989, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006.



Moment din timpul lansării celor două dicționare, 16 octombrie 2021, foto A. Stroe.

În substanțiala lucrare elaborată de Florica Cruceru și Alice Dinculescu sunt adunate nume prestigioase (sau mai puțin...) ale truditivilor în sfera istoriei și criticii de artă. Dar, din lecturarea anumitor voci (fișe), se poate realiza că unii chiar **sunt** iar alții doar **se cred** și **se pretind** a fi profesioniști în domeniu, fapt ce te cam înspăimântă...

Într-un lămuritor *Argument*, semnat de Alice Dinculescu, reputat critic de artă dobrogean, curator de expoziții și organizator de tabere de creație, multe orientate spre arta ceramicii, prezintă, cu eleganță și o notă de nostalgie pentru petrecerea din această lume, în primăvara lui 2021, a inițiatoarei proiectului, Florica Cruceru, începuturile acestui ostenitor travaliu. Și încheie, cu diplomatie – nelipistă de fină ironie ce a caracterizat-o întreaga viață – aruncând mânușa inerenților critici, aproape în spiritul lui V. Alecsandri din poezia „Unor Critici”: „Celor care vor formula critici la adresa prezentului volum, le adresăm succes într-un demers similar, menit să întregască panorama bibliografiei naționale în domeniu.” (p. 9).

Departa de noi intenția de a critica acest salutar efort de sinteză cu atât mai mult cu cât suntem admiratori fără rezervă al celor două autoare. Dorim doar să atragem atenția asupra amendamentelor ce ar trebui avute în vedere la o nouă ediție, substanțial adăugită. Atâta vreme cât volumul își propune să acopere o perioadă de aproape 200 de ani, de la 1800 la 1980, ne miră absența din paginile dicționarului a unor nume importante de cronicari din secolul al XIX-lea, pionieri ai genului care, prin încercările lor, uneori naive, alteori chiar ridicole și deplasate în aprecieri, mai familiare pentru exegeza literară decât pentru creațiile de șevalet, au statuat, totuși, rubrica de comentariu plastic în paginile periodicelor bucureștene și, treptat, ale provinciei. Ne referim aici la C. I. Stăncescu, Alexandru Lăzărescu al cărui pseudonim era Laerțiu, Constanția de Dunca, Mișu Văcărescu-Claymoor (care, pe lângă cronică mondenă, făcea și cronică de expoziție), Nicolae Predescu, Nicolae Petrașcu, N. E. Idieru, Ulysse de Marsillac, Frédéric Damé, Ange Pechméja, Rocărescu (pseudonimul lui Antonin Roques), Jeanjaquet și Delavrancea (acesta din urmă figurând, totuși, în *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1799–1920*, p. 320–321). Caragiale putea fi și el inclus, deși nu și-a folosit decât arar măiestrul condei în redactarea unei cronici plastice, mai ales atunci când i se oferea prilejul să ironizeze pe expozanți, fie ei oficiali, fie independenți, între care nu prea sesiza vreo diferență (vezi „Două saloane” în „Epoca literară” nr. 5/ 13 mai 1896). Apoi, din prima jumătate a secolului XX lipsește unui dintre cei mai avizați și acizi cronicari, Horia Igiroșanu, el însuși plastician și cineast, dar și gazetar, fondator al revistei „Clipa” în care își publica articolele. Ce-i drept, el este inclus, ca sculptor, în celălaltă valoros op realizat de Florica Cruceru, menționat mai sus, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1799–1920* (p. 542). Tot din acel interval de timp, nu i-am găsit pe Günther Ott, primul monografist al familiei Storck (ce-i drept, emigrat ulterior în Germania) și nici pe George Dragomirescu –

coautor, alături de Ion Frunzetti, al monografiei *G. D. Mirea*, pe Barbu Teodorescu (monografistul lui Constantin Lecca), pe Elena Zara (autoare a biografiilor reunite ale lui Gheorghe Panaiteanu Bardasare și Constantin Stahi) și Jacques Wertheimer-Ghica (care a semnat cea mai documentată prezentare a vieții și operei lui Gh. Tattarescu, încă nedepășită până astăzi). Între incisivii cronicari interbelici era necesar să fie menționat și C. Cristobald, columnist harnic și inspirat, ce putea acoperi orice subiect de la literatură, teatru și istorie la plastică, în prestigioase periodice precum „Scena”, „Ordinea” și „Bis” din anii 1940–1945.

În același *Argument*, semnatara și-a luat măsuri de precauție contra celor care ar reclama lipsa unor anumite persoane ce ar fi fost îndrituite a se afla incluse în dicționar, spunând: „Pentru cititorul surprins sau dezamăgit de absența unor nume cunoscute, precizăm că aceasta se explică prin schimbarea domeniului de activitate al unora dintre cei care au emigrat, prin condițiile de sănătate ale altora dintre ei și, într-un număr foarte redus, prin lipsa de răspuns la invitația de a fi incluși în volum.” Argumentația este irefutabilă dar chiar și în situațiile menționate, se cuvenea a fi prevăzută, la final, o anexă cu lista celor care au activat cândva în domeniul istoriei și criticii de artă, fie chiar și fără a fi oferite date biografice sau o minimă bibliografie a operei. O simplă enumerare a lor ar fi fost utilă pentru cercetătorul avizat sau pentru începătorul dornic de documentare, care s-ar putea mira a nu întâlni nume care altădată erau frecvente în coloanele presei culturale sau al celei cotidiene, la rubrica de artă. Vom încerca, în cele ce urmează, să suplinim această lacună, în speranța că la o dorită reeditare a acestui op, să fie completat cu numele ce le sugerăm și, poate, cu multe altele care vor apărea între timp pe firmamentul exegezei artistice. Spre a fi mai ușor de reperat vom organiza suita de nume în funcție de instituțiile unde aceștia au activat sau, în cazul celor neinstituționalizați, zona în care s-au afirmat plenar:

Muzeul de Artă al R. S. R. (actualmente Muzeul Național de Artă al României): Paula Constantinescu, Stela Ionescu, Viorica Dene, Maria Kiss-Grigorescu, Anca Lăzărescu, Ana Dobjanschi, Rodica Matei, Eugenia Antonescu, Magda Avram, Constanța Baleca, Iordana Borilă-Ceaușescu, Micaela Pupeza, Marina Văzdăuțeanu, Pia Paleologu, Ruți Damadian, Anatolie Teodosiu, Mihai Pocloș, Rodica Teodorescu-Ciocârdel, Samoil Rozei, Mihaela Rădulescu, Cristina Panaite, Mariana Dragu, Alexandra Isabela Beldescu, Elena Dobre, Mariana Vida, Elena Olariu, și Roxana Theodorescu (lungă vreme director general al acelei instituții).

Muzeul de Artă Craiova: Nicole Borteș, Florin Rogneanu, Minuna Mateiaș.

Muzeul de Artă Iași (parte din Complexul Muzeal Național „Moldova”, Iași): Claudiu Paradaiser (mult timp director al acelei instituții și prolific autor de volume monografice), Maria Paradaiser, Virginia Vasilovici, Maria Hatmanu, Maria Podoleanu, Minola Iuțiș, Corina Cimpoeșu, Viorica Frunză, Marcelina Brândușa Munteanu.

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”: Emil Lăzărescu, Dumitru Năstase, Maria Ana Muzicescu, Roswith Capesius, Mihai Nadin, Viorica Andreescu, Florentina Dumitrescu, Carmen Liiceanu, Elena Mateescu, Alexandru Paleologu, Mihai Rădulescu, Irina Fortunescu, Cornelia Pillat, Alina Șerbu, Constanța Costea și Ioana Iancovescu (chiar dacă ultimele două au îmbrăcat rasa monahală și s-au rupt de lume, deși continuă să fie membre ale Uniunii Artiștilor Plastici și să își achită cotizația anuală).

Dacă în dicționar figurează, pe merit, Karin Schuller-Procopovici este nedrept ca soțul ei, Radu Procopovici, să lipsească, el fiind unul dintre cei mai activi cronicari și critici de artă din deceniul al optulea al secolului XX, colaborator la „Arta” și la alte publicații culturale. Cum, la fel, nedreaptă este absența lui Theodor Redlow și a lui Virgil Mocanu, care aveau rubrică permanentă în revistele „Arta” și, respectiv, „România Literară” (cel din urmă fiind, din 2020, beneficiar al pensiei de merit petru critică a U. A. P.). Tudor Octavian a fost, de asemenea, un prolific cronicar publicând în multe periodice, de la „Amfiteatru” și „Viața Studentească” în anii 70, la „Tribuna Românei” în anii 80–90, și autor de volume în care reevalua opera unor artiști uitați. Viorel Harosa a mânuit și el condeiul de cronicar și a prefăcut mai multe cărți de artă; Modest Morariu, lungă vreme redactor la Editura Meridiane, s-a remarcat prin câteva valoroase traduceri din literatura de specialitate (Marcel Brion, Jean Grenier, Henri Lhote, Eugène Fromentin) și prin coordonarea câtorva albume dedicate operei unor artiști de marcă (Goya, Toulouse-Lautrec, Douanier-Rousseau); Smaranda Roșu, monografista lui James Ensor; Marcel Petrișor, autor al unui album Grünwald și al unor volume de estetică; Deși, la bază poet, Grigore Hagiu a fost lungă vreme semnatul cronicii plastice în revista *Luceafărul*; Vasile Nicolescu, semnatul al mai multor albume din seria *Maeștrii picturii universale* a Editurii Meridiane (Caravaggio, Vermeer, Monet, Turner, Constable, Whistler). Reputat curator și promotor al artiștilor contemporani din zona Sibiului și nu numai, Liviana Dan își avea locul între aceste coperti. La fel Grigore Arbore, afirmat pe plan internațional, cu o strălucită carieră italiană după părăsirea țării în anii 80. Carmen Popescu, viguroasă promotoare a culturii românești în Franța și autoare de monografii despre arhitectura națională și stilul neoromânesc era necesar să figureze aici. Chiar dacă nu a scris prea mult, Constantin Chirculescu a fost o prezență constantă și agreabilă în galeriile de artă, cu aerul său timid,

rezervat, aparent necomunicativ. Coleg și colaborator cu Ruxanda Beldiman – în a cărei memorie a fost dedicat acest volum – Mircea Hortopan este un profund cunoscător al patromoniului monarhiei, al fastului aulic și al edificiilor de aparat, cu o bună specializare în artele decorative, ce-și merita locul în volum. De asemenea, Gerhard Hugel (n. 1945) sau Claus Stephani (n. 1938), muzeograf la Muzeul Simu, redactor-șef adjunct la *Neue Literatur* (1967–1990). Au fost de notorietate profundele animozități din ultimii ani dintre autoarele volumului și concetățeanca și fosta lor colegă Doina Păuleanu ce au dus la refuzul categoric al acesteia de a figura în prezentul op. Fie și așa, numele ei nu poate și nu trebuie lăsat deoparte. Și nu în ultimul rând, acela al lui Árvay Árpád, care s-a ocupat de artiștii de origine maghiară afirmați în spațiul moldo-valah al secolului al XIX-lea.

După cum se prezintă, volumul de față este selectiv și nu exhaustiv, așa cum ar fi de așteptat și cum se dorește de la un dicționar sau lexicon. Într-o asemenea antrepriză îndrăzneată și de anvergură, omisiunile sunt explicabile și scuizabile dar, în cazul de față, acestea sunt în exces și nu doar accidentale...

Ne simțim deja acoperiți de mulțumiri din partea autoarelor și a redacției – așa cum, într-o notă de pe pagina de gardă au promis că vor face față de aceia care le-ar putea furniza informații care să completeze anii nașterii sau ai morții unora dintre cei incluși în dicționar – pentru că putem oferi data exactă a morții venerabilului Dumitru Dancu (și nu Dâncu!), autorul monografiilor *Suzanne Valadon*, *Jacques Callot*, *Daumier* și coautor, alături de soție, a monumentale lucrări *Pictura țărănească pe sticlă*: 21 februarie 1996.

Volumul este temeinic constituit, cu lista abrevierilor și modelul fișei de autor (vocea) plasate la începutul lucrării și inerentul indice de nume, așa cum prevăd toate lucrările academice. Vocile sunt completate și înobilate de portretele celor prezentați. Avem, însă, mare rezervă în privința fotografiei dată pentru Radu Florescu provenind din arhiva unui periodic („Ziarul de Iași” din 20 august 2020). Profesorul Florescu ne-a fost magistrul drag ce ne-a călăuzit pașii timizi în primul an de studii, introducându-ne în tainele arheologiei și ai artei antice. Așa că trăsăturile sale ne sunt binecunoscute și putem da mărturie că acela din fotografie nu este cel ce s-ar dori a fi!

O lucrare de asemenea anvergură era dificil a fi dată la lumină fără inerentele scăpări care sunt, totuși, amendabile în viitoarele ediții. Este un bun început ce poate și trebuie continuat. Să ne bucurăm împreună de această necesară apariție și de ajutorul ce ni-l va aduce atât nouă, profesioniștilor de azi, cât și urmașilor noștri, fie ei specialiști, fie amatori.

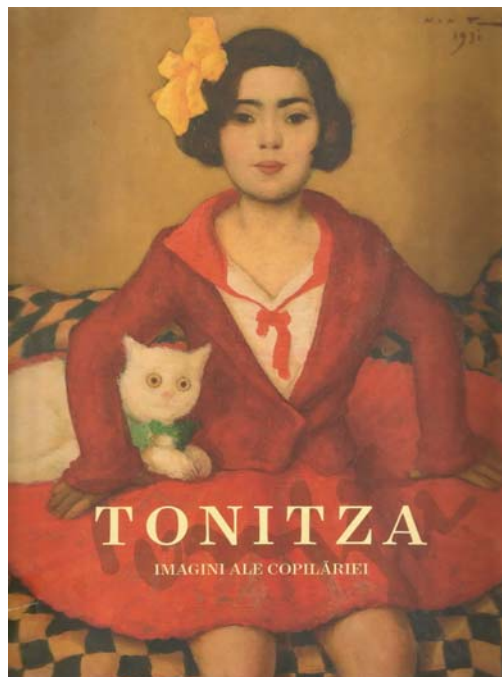
Adrian-Silvan Ionescu

IOANA VLASIU, IOAN ȘULEA, CORA FODOR (coord.), *Tonitza. Imagini ale copilăriei*, Muzeul Județean Mureș, Târgu Mureș, 2019, 282 p + il.

Pendant al expoziției omonime care a fost deschisă în mai–iunie 2019 la Palatul Culturii din Târgu Mureș și itinerată la București în cadrul festivalului Art Safari din același an, lucrarea *Tonitza. Imagini ale copilăriei* propune o perspectivă integratoare, dinamică, asupra unui segment aparte al creației lui Nicolae Tonitza, abordare în care istoriografia de artă, antropologia, sociologia, textul literar și critica construiesc împreună un discurs muzeografic coerent, admirabil articulat.

Textele care prefăteză catalogul propriu-zis nu țințesc spre o definire exhaustivă a problematicei, ci mai curând sunt menite să incite la o lectură complexă, nuanțată, a creației marelui artist.

Interesul lui Tonitza pentru pedagogie și raportul preocupărilor sale cu portretistica sa infantilă sunt analizate de Ioana Vlasiu („*Plodul*” e un fenomen aparte.” *Nicolae Tonitza și pedagogia*) atât din perspectiva globală a operei, cât și contextualizat, ca reverberație a unei epoci „în care preocupările legate de copil și copilărie se ramifică în numeroase discipline ale cunoașterii”. Experimentele și concepțiile pedagogice ale lui Tonitza, consonante cu viziunea despre copil/copilărie,



alimentate de ideile unor scriitori, artiști și pedagogi vizionari conduc la idea unei asumări a paradigmei moderne a copilăriei înțeleasă ca o etapă specială a vieții, ca un spațiu de dezvoltare și bunăstare emoțională și psihologică a copilului a cărui asigurare devine responsabilitatea adulților (Paula Fass, 2013).

Studiul Corei Fodor intitulat *Odaia cu copii*, ce are ca punct de plecare o analiză în oglindă a două lucrări de Tonitza aflate în patrimoniul Muzeului Județean din Târgu Mureș: „Odaia copiilor” și „Muza pamfletarului”, invită la un inedit și captivant periplu prin pictura românească modernă. Cele două tablouri pe care autoarea le consideră ca polarizând „două lumi ale copilului pe care Tonitza le-a surprins în multitudinea de portrete și compoziții cu infinitele nuanțe emoționale” canalizează discursul curatorial și implicit pe cel critic spre detalierea particularităților de limbaj plastic care evocă tema copilăriei.

Contribuția Teodorei Gliga, *Odaia copiilor. Scurtă privire asupra contextului sociologic și psihologic* se concentrează asupra modului în care a evoluat percepția asupra copilăriei și câștigurile epocii moderne legate de cunoașterea nevoilor psihice ale copilului în care jocul are un rol crucial. Printr-o abordare psiho-sociologică, autoarea evidențiază importanța cunoașterii și a cercetărilor științifice pentru o mai bună înțelegere a particularităților copilului. Recurgând la literatura occidentală de specialitate, Teodora Gliga tratează copilăria ca un construct social, ale cărui sensuri și reprezentări se reconfigurează în timp.

Andra Tonitza, descendentă a pictorului, îl evocă pe Tonitza scriitorul, de această dată nu în calitatea sa bine-cunoscută de cronicar de artă, ci, într-o substituie emblematică pentru contextul acestui proiect, ca autor a cărui voce imită imaginația vioaie, gândirea și sensibilitatea copilului (*Gella*, povestire din ciclul de texte *Din jurnalul unui copil*). În *Reprezentări ale feminității și copilăriei în publicistica românească (sfârșitul secolului al XIX-lea – primele decenii ale secolului al XX-lea)*, Georgeta Fodor discută din perspectiva extrem de actuală a genului problema imaginilor feminității și copilăriei în epoca modernă, pornind de la reflexul acestora în publicistica vremii considerând că ea „poate să ofere pulsul transformărilor-preocupărilor-intereselor, dar și crizelor traversate de o societate la un moment dat”. Autoarea studiului susține că publicistica românească, predominant masculină, stereotipează profilul feminin și-l leagă de spațiul privat, de familie și maternitate, pentru ca sub impactul războiului și al proiectului politic posterior anului 1918 acest profil să suporte ajustări.

Textul Aureliei Diaconescu *Jocuri și jucării din universul copilăriei* reconstruiește traseul istoric al obiectelor specifice vârstei copilăriei surprinzând ritmul în care ele intră în scenă și accentuând diferențele inerente datorate cadrului social și nivelului economic, punctând particularitățile jocului în anumite circumstanțe, ca apropierea de ritual ori de funcția sa socială. Aplecându-se asupra jucăriilor din lumea rurală, studiul punctează inventivitatea și creativitatea intrinsecă domeniului, originalitatea obiectelor și preferința pentru materiale preluate/obținute din mediul înconjurător, caracteristice unei societăți rurale puțin permeabilă la produsele industriale. Interesul din partea etnografilor, și nu numai, transformă jucăria în obiect de studiu și deschide calea patrimonializării și transformării jucăriei în artefact muzeal.

Copilăria ca interfață ludică a culturii. O privire din perspectiva antropologiei sintetizând problematica copilăriei și jocului în literatura antropologică universală și românească, corelează noțiunile de joc și cultură care, în contextul expoziției amintite, au menirea de a amplifica aria de semnificație a subiectului. În a doua parte a textului, Marc Dorel deconstruiește printr-un demers multidisciplinar, sociologic și antropologic, demersul expozițional, aducând în prim-plan raportul dintre artefacte și temporalitate/istorie.

Ioan Haplea (*de-a...*) propune o analiză din perspectivă antropologică a temelor jocului și copilăriei cu interesante focalizări legate de relația dintre percepție, sensibilitate, imaginație și formele de expresie ale ludicului. Fragmentele literare (*Drăcovenii*) datorate scriitorului Dragomán György încheie extrem de potrivit, într-o notă specifică, discursul despre copilărie și joc.

Catalogul include o secțiune dedicată reperelor biografice prin intermediul căreia se conturează traseul formativ și cariera ramificată a lui Tonitza, contribuțiile în domenii conexe, pictură, arte grafice, pedagogie artistică, materializate într-o amplă activitate expozițională și instituțională. Volumul se încheie cu o selecție de texte și evocări semnate de Nicolae Tonitza, Barbu Brezianu, Tudor Arghezi, Ionel Teodoreanu, Petru Comarnescu, Eugen Ionescu ș.a., ce nuanțează din perspectiva tematică aspecte ale operei și preocupărilor intelectuale ale pictorului.

Expoziția și catalogul aduc în atenția publicului și a specialiștilor o temă însemnată din creația artistului, în jurul căreia se articulează experimente și introspecții, reflecții despre condiția umană, elemente de pedagogie artistică și interese culturale, desemnându-l pe Tonitza drept „reprezentant de excepție al modernității” (Ioana Vlasiu).

În egală măsură, lucrarea recuperează copilul/copilăria ca tematică de cercetare și cunoaștere, atenuând invizibilitatea istorică a acestuia. Prin intermediul unui dialog inedit ce reunește studiile de istoria artei cu cele socio-istorice, i se oferă cititorului subiecte mai puțin explorate precum opera de artă cu tematică infantilă sau cultura materială a copilăriei.

Corina Teacă, Ramona Caramelea

MEGAN BRANDOW-FALLER (ED.), *Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood, 1700–Present*, ed. Bloomsbury Visual Arts, New York, 2018, 332 p. +il.

Seria *Material Culture of Art and Design* a editurii Bloomsbury Visual Arts a debutat cu un volum dedicat relației dintre artă și cultura materială a copiilor. Interesul editoarei, Megan Brandow-Faller, pentru artă și design a premers proiectului editorial, după cum o demonstrează cercetările și expozițiile dedicate mișcărilor artistice din Viena secolelor XIX și XX.

Childhood by Design reunește paisprezece capitole semnate de istorici, istorici de artă și arhitectură, juxtapuse tematic în trei secțiuni. Lucrarea se deschide cu introducerea autoarei, o incursiune istoriografică ce pornește de la o precizare cu valoare de axiomă: noțiunile de copil, copilărie, cultură materială nu sunt statice, ci istorice și culturale (p. 2). Cultura materială a copiilor a căpătat statut de subiect de cercetare și a beneficiat de studii solide recent, odată cu recuperarea istorică a acestor actori „tăcuți”. Tendința istoriografică dominantă a tratat jucăriile ca reflecții ale ideilor și atitudinile socio-culturale despre copil, înțeles ca receptor și consumator pasiv și a supralicitat adesea efectele lor formative, nesocotind experiențele de viață ale copiilor.

Autoarea trece în revistă schimbări structurale cu impact asupra subiectului, petrecute în intervalul cronologic analizat. Probabil, cea mai importantă a fost ideea jocului ca „ocupație” pentru copii și necesitatea unor obiecte special create pentru acest scop, un fenomen modern care a însoțit „invenția” socio-istorică a copilăriei. S-au adăugat aspecte tehnologice (producția jucăriilor la scară mare), metode de producție cu impact asupra designului (miniaturizarea și un nou vocabular estetic), „descoperirea” copilului și pedagogiile centrate pe copil în secolul XX și o linie de demarcație tot mai estompată între cultura materială a copiilor și adulților în societatea contemporană.

Prima secțiune *Inventing the Material Child: Childhood, Consumption and Commodity Culture* se articulează în jurul interconexiunii dintre copilărie, consum și cultură.

Training the Child Consumer: Play, Toys, and Learning to Shop in Eighteenth-Century Britain, Serena Dyer. Extinderea gamei produselor de consum în secolul al XVIII-lea și viziunea societății asupra copiilor, considerați subiecți economici iraționali, ce pot cădea ușor pradă tentației consumului excesiv, au stârnit temeri sociale cu privire la ruina financiară și decăderea morală a familiilor. Alfabetizarea materială și economică a copiilor, educarea unor deprinderi pentru a rezista impulsurilor consumului excesiv și pentru a-i transforma în consumatori raționali au devenit focusul pedagogilor. Autoarea analizează literatura, jucăriile și alte artefacte destinate copiilor din perspectiva unor instrumente didactice prin care pedagogii încearcă să formeze un consumator infantil idealizat, să-l deprindă cu modele optime de consum. Această literatură moralizatoare și prescriptivă îi învață pe consumatori nu numai practici de consum, ci și cunoștințe despre proprietățile materiale și circulația bunurilor.

Ariane Fennetaux (*Transitional Pandoras: Dolls in the Long Eighteenth Century*) se oprește asupra păpușilor „Pandora”. Destinate inițial adulților – utilizate de comercianți pentru a-și prezenta articolele vestimentare sau textilele și de colecționari drept cabinete de curiozități –, aceste artefacte sfârșesc prin a fi transformate în jucării, intrând în posesia fetelor. Angajând instrumente analitice împrumutate de la binecunoscuții teoreticieni ai jocului, Johan Huizinga și Roger Caillois, autoarea discută o fațetă mai puțin anticipată a acestor obiecte: reconfigurarea lor în acord cu intențiile utilizatoarelor. Acestea din urmă cooptează păpușile în ritualuri și comportamente adulte, emancipatoare, divergente de scopurile pedagogice, disciplinatoare, atribuite de adulți.

Articolul semnat de Sarah A. Curtis (*The Playthings of Childhood: Mass Consumption and Its Critics in Belle Epoque France*) este relevant pentru modul în care jucăriile reflectă anxietățile politice și ideile culturale din Franța sfârșitului de secol XIX, o perioadă în care dominația Germaniei era percepută ca amenințătoare. Prima parte a articolului surprinde diversificarea ofertei de jucării și aportul companiilor de

marketing ale producătorilor/marilor magazine – expoziții, cataloage, articole în presă – la consumul de masă. La această tendință a contribuit inclusiv transformarea culturală a modului în care părinții percepeau copiii, preocupările pentru bunăstarea emoțională și materială a celor din urmă. Consumul excesiv și formele jucăriilor un suscitau critica artiștilor, colecționarilor de jucării și reformatorilor sociali. Parte dintr-o mai amplă mișcare reformatoare ce urmărea să răspândească educația artistică în rândul maselor, artiștii au găsit cooptarea copilului ca centrală în reușita procesului, elaborând recomandări privind educarea acestuia prin intermediul unui nou model estetic de jucărie.

Legătura dintre consumul excesiv și aflulul de jucării străine, în special germane, a generat anxietăți cu privire la o potențială dominație culturală germană, care, într-un sens mai larg reflectau tensiunile politice și economice dintre două state.

Colin Fanning, *Building Kids: LEGO and the Commodification of Creativity*, analizează istoria uneia dintre cele mai populare jucării, urmărind cum aspirațiile adulților și strategiile companiei producătoare se reflectă în design și în discursurile despre jucărie/joc. Imediat după Al Doilea Război Mondial, discursul european despre regenerare și reformă este asumat de segmentul bunurilor de consum destinate copiilor. Astfel se conturează noi idei despre jucării „sănătoase”, iar LEGO se situează în cadrul acestui discurs. Începând cu deceniul opt, strategia companiei se orientează către noțiunea de creativitate și de *narrative play*, cu accent pe dorințele copilului, nu pe discursul prescriptiv al adulților. Schimbarea s-a reflectat în designul jocului, producătorii operând modificări cromatice și formale.

Partea a doua a lucrării, *Child's Play? Avant-Garde and Reform Toys*, discută contribuțiile artiștilor la designul jucăriilor în strânsă legătură cu reprezentările celor dintâi despre copilărie.

Istoricul de artă Andrea Korda discută în capitolul *Cultivating Aesthetic Ways of Looking: Walter Crane, Flora's Feast, and the Possibilities of Children's Literature* o contribuție mai puțin cunoscută în biografia lui Walter Crane: ilustrația cărților pentru copii. Aplicând o analiză iconografică și contextuală specifică istoriei artei (p. 114), autoarea discută simbolismul ilustrației din *Flora's Feast* și semnificațiile ideologice care semnalează opțiunile politice ale lui Walter Crane. Iconografia utilizată de Crane trimite la „Aesthetic Dress” sau „Artistic Dress”, mișcare ce milita pentru reforma vestimentară și pentru înlocuirea rigidei mode victoriene cu rochii simplificate, din materiale ușoare. Semnificațiile mișcării depășeau sfera estetică; piesa vestimentară dobânda conotații medicale, sociale și politice, fiind angajată în efortul de reformare socială. Crane se implicase activ în mișcare alături de James McNeill Whistler, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti ș.a.; crease modele de rochii ce reflectau noua estetică și expusese într-o serie de texte viziunea utopică despre artă și societate. Ultima parte a articolului investighează participarea copiilor artistului la realizarea cărții.

Studiul lui Bryan Ganaway, *The Unexpected Victory of Character-Puppen, Dolls, Aesthetic and Gender in Imperial Germany* arată că dezbaterile adulților cu privire la consumul copiilor nu sunt atât de recente pe cât am crede. Autorul privește păpușile din perspectiva unor obiecte ale culturii materiale cărora adulții și copiii, deopotrivă, le atribuie sensuri și semnificații multiple. Asociată cu identitatea feminină a clasei de mijloc, păpușa a fost un subiect intens disputat în Germania Imperială, fiecare grup angajat discursiv împărtășind propria viziune cu privire la funcțiile acesteia și la modelele estetice dezirabile. Antreprenorii se declarau adepții verismului și al standardizării, în timp ce, la polul opus, grupul reformator alcătuit din artiste, pedagogi și intelectuali propuneau o nouă estetică bazată pe individualizare, simplitate și abstractizarea trăsăturilor. Ganaway urmărește cum acest artefact iese din sfera ludicului și coagulează dezbateri critice despre statutul femeii, maternitate și copilărie. Autorul analizează implicarea câteva artiste care, profitând de Secesiunea germană, de Mișcarea Arts and Craft și de interesul pentru artele decorative și artizanat, găsesc o nișă în care să se manifeste liber și creativ, și propun un model de păpușă prin care încearcă să remodeleze rolul femeilor în societatea modernă.

Michelle Millar Fisher (*Work Becomes Play: Toy Design, Creative Play, and Unlearning in the Bauhaus Legacy*) abordează o fațetă mai puțin documentată a Școlii Bauhaus: creația de jucării. Mobilierul pentru copii și jucăriile au fost o sursă semnificativă de venituri în prima etapă de existență a instituției (1919–1926). Angajarea în producția de jucării trebuie privită din această perspectivă, ca o activitate economică menită să echilibreze veniturile școlii ce nu poate fi asociată cu un interes pentru tematica copilului. Totuși jucăriile destinate comercializării li s-au adăugat, într-un număr mai restrâns, altele concepute pentru proprii copii sau chiar pentru membrii școlii. Primele, dar mai ales cele din urmă aduc în discuție fascinația creatorilor pentru experiențele ludice cu dimensiunile lor spirituale, artistice și pedagogice, pentru noțiunea de joacă creativă și experiment. Autoarea discută produsele Școlii Bauhaus din perspectiva avangardei și a înțelegerii copilăriei ca spațiu al creativității.

Cathleen M. Giustiano, *Simply Child's Play? Toys, Ideology, and the Avant-Garde in Socialist Czechoslovakia before 1968* mută discuția în Cehoslovacia socialistă, argumentând că producția de jucării nu a fost controlată în totalitate de regimul politic ceea ce a permis unele continuități la nivel formal și ideatic cu perioada interbelică și o participare, chiar și limitată, a designerilor și copiilor, la fabricarea (semnificațiilor) jucăriilor (p. 17). Autoarea semnalează odată cu instaurarea regimului comunist schimbarea radicală a discursului despre jucării, transformarea acestora în „agenți ai construirii comunismului” (p. 175), apariția unor tipuri și forme agreate, potrivite cu specificul organizării comuniste și cu așteptările partidului. În perioada *Dezghetului*, relativa liberalizare și distanțarea de realismul socialist s-au reflectat pe mai multe paliere: în noi semnificații atribuite jucăriilor, în diminuarea constrângerilor ideologice în materie de design și în accentuarea dimensiunii ludice. În tot acest interval, a existat, în paralel cu modelele agreate, o nișă ce oferea posibilitatea unor creații mai puțin supuse constrângerilor partidului și ideologiei: jucăriile inspirate de arta populară și de avangarda interbelică.

Studiul realizat de Karen Stock și Katherine Wheeler, *Reconstructiong Domestic Play: The Kaleidoscope House*, discută un experiment artistic ce a dat naștere unei case pentru păpuși. Apărută ca urmare a proiectului inițiat de compania de jucării Bozart Toys ce-și propune să coopteze artiști contemporani în producerea jucăriilor/jocurilor pentru copii și adulți, *Kaleidoscope House* este o casă miniaturală, modernistă, proiectată de arhitectul Peter Wheelwright și artista Laurie Simmons, cu mobilier și decorație interioară realizate de artiști și designeri americani contemporani. Articolul reconstituie traseul în urma căruia a luat naștere *Kaleidoscope House* urmărind cum se decantează la nivel formal și simbolic modele, imagini, teorii de arhitectură, utopii sociale. Mișcarea De Stil, cu lucrările lui Theo van Doesburg și cu teoria culorii, idealul Modernist cu agenda sa socială i-au inspirat pe cei doi creatori în acest experiment artistic, adresat deopotrivă copiilor și adulților, ce sfidează stereotipurile arhitecturale și de gen și se dorește o critică la adresa consumerismului.

Instrumentalizarea politică a jucăriilor reprezintă tema ultimei părți a volumului.

În *Material Culture in Miniature: Nuremberg Kitchens as Inspirational Toys in the Long Nineteenth Century*, James E. Bryan se oprește asupra bucătăriilor miniaturale (*Puppenküchen*) punând în discuție funcția educațională atribuită acestora. Autorul arată că miniaturizarea, amplificarea dimensiunii estetice, ornamentația abundentă au încurajat adoptarea rolurilor tradiționale, făcând ocupația domestică atractivă fetelor, dar au eșuat în a le oferi acestora exemple de bune practici de administrare a gospodăriei. Analiză formală a jucăriilor relevă sincronicitatea cu mișcările artistice și tendințele de design interior (Art Nouveau, Arts and Crafts, Wiener Werkstätte) aplicate în locuințele adulților, dar și cu inovațiile tehnologice sau igienice ale momentului.

Lynette Townsend discută un obiect realizat de copii, un caz excepțional dacă ne raportăm la faptul că adulții sunt producătorii culturii materiale a copilăriei. Studiul, *Making Paper Models in the 1860s New Zealand: An Exploration of Colonial Culture through Child-Made Objects*, analizează diorama unui sat model, ca punct de plecare pentru o istoria socială și culturală a creatorilor în context colonial. Diorama, executată din machete și modele de hârtie, a fost realizată în anul 1864 în familia unor coloniști britanici, stabiliți la mijlocul secolului al XIX-lea în Noua Zeelandă. Ea aparține tipologiei jocurilor de hârtie constând în forme de hârtie decupate ce trebuiau asamblate pentru a crea orașe sau sate model. Reproducând clădiri sau orașe emblematice din Imperiul Britanic, jocul reprezenta pentru locuitorii coloniilor o modalitate de a cunoaște centrul imperiului, dar și un element de comparație între lumea colonială și modul de viață lăsat în urmă. Autoarea lansează în a doua parte a studiului o discuție pe marginea culturii materiale a copiilor din colecții publice, surprinzând raționamentele diverse din spatele practicilor instituționale de constituire a colecțiilor.

Interferența dintre imperialism, colonialism și cultura materială a copiilor se menține ca temă și în articolul *Toys for Empire? Material Cultures of Children in Germany*. Jakob Zollmann arată că Africa a pătruns în cultura materială destinată copiilor anterior expansiunii coloniale, iar reprezentările artistice, enciclopediile, narațiunile de călătorie ce vehiculau o imagine exotică a acestui spațiu au substituit absența cunoștințelor științifice, servind ca sursă de inspirație producătorilor de jucării. Intensificarea colonizării Africii a alimentat interesul științific și popular pentru continent și a influențat modul în care această parte a lumii a fost prezentată copiilor. Producătorii au creat o nouă tipologie de jucării: soldați coloniali, figurine animaliere (Massetiere), păpuși cu fizionomii africane, în care subiecte coloniale contemporane fuzionau cu viziunea exotică preexistentă. Studiul evidențiază dimensiunea politică a acestor obiecte: soldății de plumb după modelul trupelor coloniale mențineau vie memoria evenimentelor militare, păpușile de culoare obiectificau prin lentila rasială africanii, în siajul narațiunilor colonialiste ale vremii.

Valentina Boretti realizează un studiu comparativ al jucăriilor în perioada Republicii Chineze și primul deceniu comunist (*The „Appropriate” Plaything: Searching for the New Chinese Toy, 1910s-1960s*). Ambele regimuri politice (republican și comunist) au manifestat un interes susținut față de copii și față de metodele de educație prin care puteau fi formați „noi cetățeni”, cooptând o cohortă de experți în producerea de jucării „adecvate” dezideratelor politice. Autoarea surprinde plasticitatea discursurilor despre jucării și granițele difuze dintre tradiție și modernitate de-a lungul regimurilor politice. Studiul evidențiază continuități între cele două perioade la nivelul semnificațiilor și sensurilor atribuite educației (ideea de timp liber util), copiilor și culturii materiale (jucăria educativă).

În *Public Nostalgia and the Infantilization of the Russian Peasant: Early Soviet Reception of Folk Art Toys*, Marie Gaspar-Hulvat discută receptarea de către adulți a jucăriilor populare în intervalul dintre moartea lui Lenin și opresiunea stalinistă din 1936. Aceste jucării contopesc viziunile despre două populații „primitive”, copiii și țăranii. Retorica sovietică infantilizează creatorii de jucării (țăranii) asimilându-i cu copiii. Împrumutând producătorilor atribute de la consumatori, retorica alimentă ideea că ambele categorii, cu o identitate ce trebuia modelată, aveau nevoie de ghidare. Infantilizarea țăranilor este contextualizată de autoare și privită în legătură cu politica agricolă comunistă și tentativele de lipsire de agentivitate a populației rurale, dar și ca o modalitate prin care populației urbane i se oferă constructe ideologice și instrucțiuni pentru a se raporta la populația rurală ce migrează spre orașe. Nostalgia pentru jucăriile de artă populară s-a intensificat simultan cu ideologizarea și inserarea jucăriilor în logica comunistă. Studiul analizează preocupările sovietice timpurii pentru jucăriile populare, reflectate în muzee, presă, literatura pentru copii. Acordă o atenție deosebită lucrărilor științifice de artă cărora le atribuie meritul transformării jucăriilor de artă populară într-un subiect demn de a fi studiat. Autoarea atribuie interesul științific unei conjuncturi de factori: popularitatea jucăriilor în societatea contemporană, interesul colecționarilor, argumentele istoricilor de artă care identificau în cultura țărănească o dovadă istorică a „revoluției proletare” (p. 278).

Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-Present combină studiile socio-istorice tratând reprezentările și imaginile adulților despre copil, copilărie și jucării, cu studiile de istoria artei și designului ce pun accent pe creator, tehnică și stil și pune într-un dialog productiv surse vizuale, materiale și narative. Oferă o privire istorică și contemporană asupra designului jucăriilor în care se proiectează așteptări, direcții estetice, reforme și utopii sociale, ideologii politice, în care semnificațiile jucăriilor se construiesc și se renegociază continuu de către copii și adulți.

Ramona Caramelea

ELENA OLARIU, LIGIA MACOVEI, *Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Cuvânt înainte de Adrian Majuru, Ed. Municipiului București, 2018, 256 p.

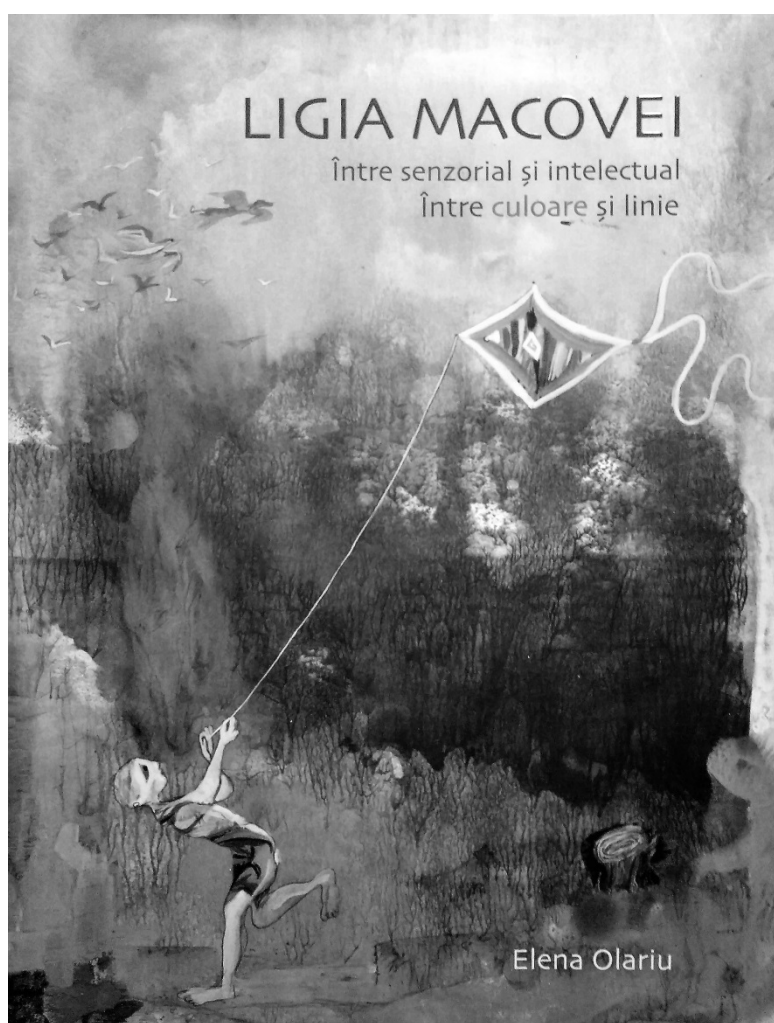
Pictoriță și graficiană cunoscută îndeosebi pentru inspirata interpretare a poeziei eminesciene, Ligia Macovei (1916-1998) a lăsat posterității nu numai o operă plastică bogată în sensuri și expresivități, dar și o importantă colecție de artă, constituită de-a lungul timpului împreună cu soțul său, arhitectul și diplomatul Pompiliu Macovei (1911–2008).

„Colecția de artă Ligia și Pompiliu Macovei”, adăpostită în casa cumpărată de cei doi soți în 1952, donată Muzeului Municipiului București (MMB) în 1992 și deschisă publicului în anul 2002, cuprinde lucrări de pictură și grafică românească și străină, obiecte rare de artă decorativă sau populară din diferite zone ale lumii, mobilier de epocă și o bibliotecă impresionantă. O parte semnificativă a creației Ligiei Macovei se află aici, în imobilul din strada 11 Iunie, nr. 36–38, în care proprietarii au trăit și pe care și-au dorit să-l lase neschimbat ca un muzeu, restul operei fiind răspândit în patrimoniul altor muzee și colecții, ansamblu ce nu beneficiază de un studiu monografic recent. Din această perspectivă, catalogarea lucrărilor din patrimoniul MMB reprezintă un prim pas în cunoașterea aprofundată a operei artistei, demers care, prin atenția acordată biografiei și contextualizării ei pe fundalul istoric al prefacerilor societății românești de-a lungul secolului XX, depășește genul strict al unui repertoriu.

Autoarea volumului, dr. Elena Olariu, director adjunct al MMB, orchestrează într-un tablou general bine redat parcursul sinuos al unei creatoare de mare disponibilitate expresivă ce a abordat o varietate considerabilă de teme, limbaje și tehnici în evoluția sa stilistică, metamorfoze care reflectă atât schimbările de paradigmă estetică survenite din sfera ideologicului, cât și rezistența universului imaginativ propriu printr-o vocație care răzbate dincolo de limitări.

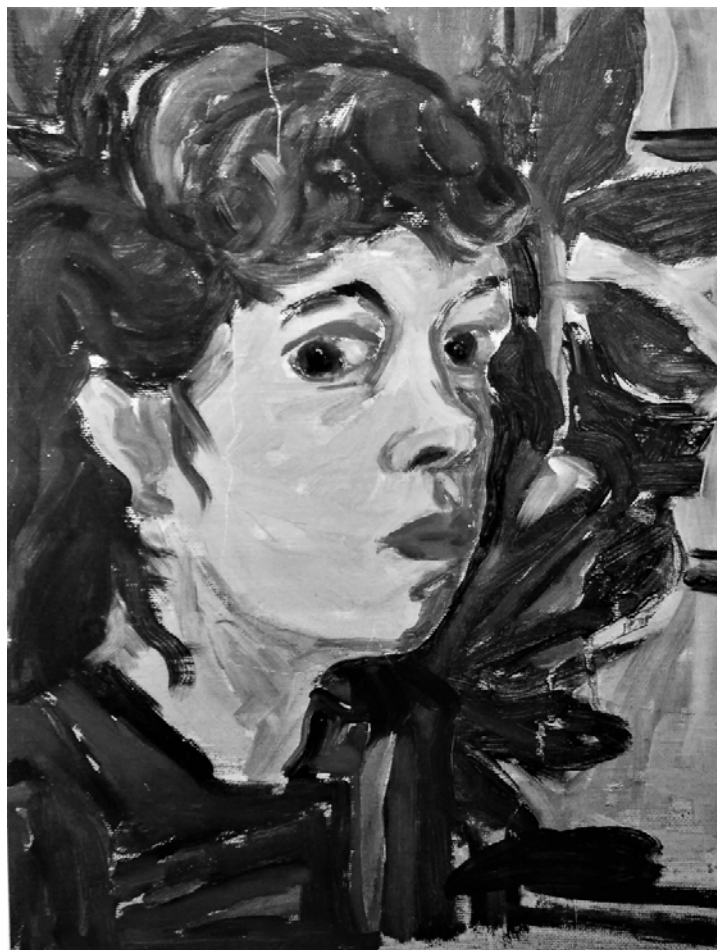
Volumul bilingv (română/engleză) este structurat în două părți. Cea introductivă prezintă, după un *Cuvânt înainte*, semnat de directorul MMB, Adrian Majuru, studiul care oferă chiar titlul volumului *Ligia Macovei. Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie* și o extinsă secțiune de *Repere istorice și biografice*, iar cea de-a doua parte cuprinde catalogul ilustrat cu lucrările artistei, realizate în principalele perioade ale creației cuprinsă între anii 1930 și 1980, structurat pe tehnici, după cum urmează: pictură în ulei, cărbune, acuarelă, guașă, lacuri colorate, desen în tuș, monotip cu intervenție de guașă, ilustrație.

Coperta volumului este ilustrată cu o lucrare mai puțin cunoscută a Ligiei Macovei din 1968, intitulată „Zmeul”, un poem închinat copilăriei și zborului, în care silueta luminoasă și delicată a unui copilaș agățat de zmeul lui de hârtie este proiectată pe fundalul înalt al cerului irizat, peisaj sugerat de hazardul culorilor amestecate prin imprimare. Tehnica rară a monotipului, inventată și practică mai mult de gravori, combinată cu grafica, apare aici ca modalitatea specială de a exalta împreună cele două calități ale artistei: capacitatea de a se exprima atât prin culoare, pe care o simte intens, cu îndrăzneală și savoare, cât și prin linie, trasată cu siguranță și suplețe, cu nuanțe care îi conferă autonomie. Nu întâmplător autoarea catalogului a ales această lucrare ca ilustrație a copertei pentru a sublinia binomul *senzorial și intelectual/ culoare și linie* sub semnul căruia poate fi apreciată complexitatea destinului artistic al Ligiei Macovei.



Absolventă a Școlii de Belle-Arte din București (1934–1939), Ligia Macovei a studiat cu Cecilia Cuțescu-Storck, Jean Al. Steriadi și Corneliu Medrea, debutând pe simezele bucureștene în 1938 cu genurile tradiționale ale naturii statice, portretului și peisajului, în continuarea liniei deschise de maeștri ca Pallady, Tonitza, Petrașcu, sau Iser. În 1939, după terminarea studiilor, se căsătorește cu Pompiliu Macovei, absolvent al Școlii Superioare de Arhitectură, apreciat deja ca desenator în marile birouri de arhitectură ale lui Paul Smărandescu, Octav Doicescu și Horia Creangă. Reprezentanți ai unei strălucite elite intelectuale,

cei doi au format un cuplu talentat și inteligent care frecventa importante cercuri literare și muzical-artistice într-o epocă ce tocmai se încheia. Au reușit să-și păstreze mondenitatea, printr-o flexibilitate dificil de înțeles doar prin concesiile făcute regimurilor politice succesive, dincolo de anii zbuciumați ai celui de-al doilea Război Mondial.



Ligia Macovei, *Autoportret*, ulei pe carton, 1938.

Pe parcursul anilor 1940, Ligia Macovei îl însoțește pe Pompiliu Macovei, devenit arhitect la Ministerul Propagandei și numit comisar al unei expoziții de artă populară românească, în călătoriile din țările în care expoziția a fost itinerată (Austria, Germania, Italia și Elveția), experiență care-i prilejuiește contactul cu arta occidentală a momentului și, mai cu seamă, cu expresionismul german care i-a înrăurit opera timpurie. Deschide o importantă expoziție personală la Veneția, la Galleria de Cavallino, unde expune alături de Eugen Drăguțescu. Participă prima oară la Salonul Oficial de pictură de la București. După 1944 abordează grafica militantă, realizează afișe propagandistice, ilustrații la organele de presă de stânga, se implică progresiv în reorganizarea Sindicatului Artelor Frumoase și va face parte, în 1948, din comitetul de inițiatori și organizatori ai expoziției Flacăra. În deceniile 1950–1970 va avea o activitate prodigioasă în străinătate, urmând treptele ascensiunii politice a soțului ei care ocupă funcții din ce în ce mai înalte (aderase la PCR încă din 1945), de la arhitect șef al Capitalei (1952), la Ministru al Culturii (1965–1971) și Ambasador UNESCO (1971-1977). Călătorește în URSS, RDG, China, Cehoslovacia, Iugoslavia, Bulgaria, Franța, Italia, Asia Mică, Nordul Africii, va organiza numeroase expoziții personale în străinătate și va participa la importante expoziții de grup internaționale, cum sunt Bienalele de la Veneția și Saloanele UNESCO.

Ligia Macovei evoluează rapid, de la faza clasicismului picturii românești a anilor '20, preluând cromatismul și decorativismul structural al lui Tonitza și Cecilia Cuțescu Storck, sau sinteza rafinată a lui Pallady, în direcția unui fovism plin de candoare și vitalism. Sub influența expresionismului german, în

contextul întunecat al războiului, pictura sa trece printr-un monocromism existențialist sau satiric-grotesc, mai ales în portretul de factură psihologică. Artista își adaptează treptat limbajul plastic la distorsiunile venite pe cale ideologică, adoptând estetica militantă „antirăzboinică” a anilor '40, urmată de cea a viziunii realist-socialiste din anii '50. Călătoria în China (1953) are ca rezultat un ciclu de acuarele de tipul reportajului pe teme proletare, industrializarea sau viața satelor, care îi va aduce un nou Premiu de Stat, contribuind, pe de altă parte, la îmbogățirea experienței în tehnicile desenului și culorilor de apă, sub influența subtilă a artei tradiționale chineze. De la mijlocul anilor '60, în contextul relativei deschideri culturale a regimului comunist, creația artistei cunoaște o eferescență datorată reîntoarcerii la stilurile picturii interbelice și la inspirația oferită de mari creatori universali, precum Picasso, atingând perioada deplină de maturitate a artei sale în anii '70.



Lăgia Macovei, *Cântec mut*, ilustrație la poezia lui Tudor Arghezi, monotip cu intervenții de guașă și tuș, 1966.

Autoarea catalogului înregistrează succint, cu atenție, toate etapele creației artistei, oferind „o imagine multifacțată a modului în care se naște și este construită opera de artă: prin evoluție stilistică sau tematică, prin abordarea tehnică dar ținând cont și de contextul istoric concret, de regimurile politice în care a fost creată”¹⁴. Elena Olariu defrișază și reconstituie un complicat material biografic al istoriei recente, corelând aceste date cu cele ale parcursului artistic al Ligiei Macovei, de o mare diversitate, ce prezintă porțiuni din istoria receptării critice încă nedocumentate, rămase în umbră, realizând un studiu solid, un fundament de la care se poate porni în investigarea separată, detaliată, a unor diferite aspecte ale operei artistei.

¹⁴ Elena Olariu, *Lăgia Macovei, Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Cuvânt înainte de Adrian Majuru, Ed. Municipiului București, 2018, p. 7.

Prezentând biografia soților Macovei ca parte a unui destin mai larg, reprezentativ pentru o generație de români a căror viață a cuprins aproape întreaga istorie zbuciumată a secolului XX, autoarea subliniază ideea artei ca refugiu în fața presiunii social-politice, percepție în lumina căreia înfățișează pasiunea pentru artă a Ligiei și Pompiliu Macovei ca fiind „cea mai importantă sursă de împlinire personală”¹⁵, o frumoasă cheie de interpretare a destinului lor.

Virginia Barbu

DEBORAH ASCHER BARNSTONE, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*, University of Michigan Press, 2016, 256 p. + il.

Istoric al arhitecturii și arhitect în același timp, Deborah Ascher Barnstone conduce astăzi Școala de Arhitectură a University of Technology, Sydney (Australia). Interesul ei constant pentru Germania interbelică și în special pentru curentul modernist s-a concretizat în numeroase articole, capitole de cărți și în patru volume de autor.

Cartea de față își propune un obiectiv ambițios și în bună măsură inedit: reconstituirea vieții artistice a unuia dintre cele mai importante orașe din Germania Republicii de la Weimar. Deși în anii '20 Germania era puternic urbanizată (orașenii formau două treimi din populație și jumătate dintre ei locuiau în orașe mai mare de 500 000 de locuitori), nu existau până la acest volum lucrări dedicate „caracterului cultural” al unui oraș german, cu excepția evidentă a Berlinului. Autoarea analizează modul în care viața urbană a Breslului, problemele și oportunitățile sale specifice au interacționat, condiționat și impulsionat viața culturală și i-au dat un caracter specific, distinct.

Principalul oraș al Sileziei, provincie aflată la granița estică a țării, incorporată în Prusia la mijlocul secolului al XVIII-lea, dar la care Imperiul Habsburgic nu a renunțat decât cu greu și după un alt lung război, Breslau a fost perceput ca un oraș periferic, plasat în estul mai puțin dezvoltat și civilizat. Începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea elitele locale vor fi, individual și instituțional, tot mai interesate de susținerea culturii și în special a artelor, recuperând parțial diferențele față de orașe germane care aveau deja o puternică tradiție culturală în momentul în care în Breslau abia se stingeau ecourile războaielor care au răvășit provincia. După 1918 orașul a fost puternic afectat de redesenarea granițelor în estul Europei, atât prin pierderea unei părți a hinterlandului economic în favoarea noului stat polonez, cât și datorită aflului de germani care se refugiază din fostele teritorii prusace. Pe de altă parte, lipsa unei tradiții culturale rigide, osificate; caracterul multietnic și relativ tolerant, au permis ca mediul cultural din Breslau să fie unul mult mai deschis și primitiv, ceea ce a făcut ca între 1900 și 1930 orașul să atragă numeroși artiști și arhitecți importanți.

Lucrarea este structurată pe șase capitole, fiecare propunându-și să trateze o problemă diferită a vieții culturale a orașului, relevantă pentru problematica mișcării moderniste din Germania anilor '20. Primul discută relația dintre evoluția arhitecturii și eforturile de planificare urbană și construire de locuințe. Fenomene specifice Breslului de secol XIX, la care se adaugă în anii '20, dublul impact al valului masiv de refugiați sărăciți, și al colapsului sectorului privat de construcții în haosul economic postbelic, explică de ce autoritățile locale preiau în anii '20 sarcina construcției de locuințe. Autoarea evidențiază importanța contextului în care se manifestă ideile arhitecturale moderniste. Conservatorismul elitei locale, inclusiv al decidenților politici, a reprezentat o frână, în timp ce nevoile stringente de locuințe decente, la prețuri accesibile tuturor, au impus noi metode și tehnici de construcție, o revoluție în planimetria internă ca și în modul în care au fost gândite urbanistic noile cartiere. Nu trebuie uitate cerințele igienice: în lotizările de locuințe ieftine din Breslau, majoritatea apartamentelor au propria baie (departe de a fi o trăsătură comună locuințelor din Germania epocii). Soluțiile alese reflectă aceste presiuni contradictorii, ce au dus la o sinteză între tradițional și modern. Volumetria modernă a fost îmbrăcată în cărămida tradițională sileziană folosită pentru fațade, ansamblurile, compuse din locuințe multifamiliale (o idee modernă) au fost plasate într-un generos spațiu verde, măturie a asimilării ideilor orașului grădină de către proiectanți. Evitarea monotoniei, în special prin plasarea variată a construcțiilor în planul urbanistic, dat și prin alte metode (precum alternarea diferitelor tipuri de acoperișuri) a fost o preocupare majoră a proiectanților.

¹⁵ *Ibidem*, p.15.

Capitolul al doilea analizează în detaliu expoziția de arhitectură *Wohnungund Werkb und Ausstellung* ce a avut loc la Breslau în 1929. Aceasta marchează apogeul înfloririi culturale a Breslului interbelic, după această dată consecințele crizei economice mondiale și apoi ale instaurării regimului nazist făcându-se din plin simțite. Expoziția este rezultatul eforturilor elitei culturale locale de a schimba percepția de provincialitate asociată adesea orașului și provinciei lor, dar a constituit în același timp și un demers ce viza creșterea vizibilității și atractivității economice a Breslului, puternic afectat de război și de consecințele sale. Marea majoritate a proiectelor au fost construite până la începerea expoziției, din materiale durabile, ele existând și astăzi.

Manifestarea se înscrie într-un curent expozițional marcat în special de expoziția ținută la Stuttgart în 1927 și care a reprezentat o vitrină a curentului modernist și a avangardei arhitecturale din Germania. Analiza relevă semnificative diferențe între cele două manifestări arhitecturale. Expoziția de la Breslau, care adună doar arhitecți locali, nu este un manifest ideologic precum cea din Stuttgart. Rezultat al unor numeroase compromisuri, expoziția reflectă diversitatea practicii arhitecturale locale, trăsătura caracteristică reprezentând-o combinarea dintre tendințe moderniste și elemente tradiționale practicate în diverse forme de arhitecturii selectați să participe. De asemenea, este subliniată varietatea mai largă a expresiilor estetice folosite, comparativ cu canonul mult mai reducăționist și uniform al arhitecturii moderniste, așa cum era el imaginat de avangarda timpului.

Academia de Arte Frumoase din Breslau este subiectul celui de al treilea capitol și un prilej pentru autoare de a scoate în evidență o altă caracteristică aparte a vieții culturale din oraș. Academia locală a fost de la început diferită de academiile tradiționale, datorită fuziunii programatice, prezentă de la înființare, dintre artă și meserii. Începând cu anii 1880, o serie de directori introduc reforme profunde, care au făcut ca unii istorici să o considere „un Bauhaus înainte de Bauhaus”. În Academia de la Breslau erau predate o mare varietate de tehnici artistice, iar atelierelor erau conduse de un profesor și de un maestru, cel de-al doilea responsabil cu partea tehnică (inovație multă vreme atribuită școlii Bauhaus). Cu mult înainte de Bauhaus, artele aplicate sunt combinate în curiculă cu artele plastice consacrate în epocă. Autoarea afirmă cu justețe că aspectul cel mai important a fost pluralitatea formativă și diversitatea educației artistice oferite de Academie, argumentând că modelul de la Breslau este practic cel folosit astăzi în majoritatea universităților de arte.

În anii '20 Academia din Breslau a căpătat notorietate și apreciere în Germania. Interesantă este și analiza rolului jucat de Academie în viața culturală a orașului: ea atrage în Breslau artiști de nivel național, și totodată le oferă principalul suport material, în condițiile unei piețe de artă nu foarte dezvoltate și relativ conservatoare. Tot Academia este motorul unora dintre cele mai importante evenimente artistice și culturale. Autoarea continuă această analiză în capitolul al patrulea, însă subiectul este acum reprezentat de „consumatorii” de artă: instituții muzeale, asociații de promovare a artei și colecționari. Sunt puse în evidență diferențele față de alte mari centre din Germania, cu o mult mai lungă tradiție, dar și viteza cu care Breslau recuperează unele din decalaje. Pe bună dreptate se insistă pe fragilitatea fenomenelor locale: deși regăsim unii dintre cei mai importanți colecționari din Germania, fenomenul este restrâns la o elită mult mai redusă numeric decât în alte orașe de dimensiuni comparabile, iar prezența masivă a evreilor în rândul colecționarilor a constituit un alt factor care, în contextul persecuțiilor și confiscărilor din anii '30, a dus la dezagregarea acestor colecții.

Capitolele cinci și șase sunt structurate similar: scurte analize ale principalilor arhitecți, respectiv artiști plastici care au activat în Breslau în anii '20. În cazul arhitecților, autoarea combină investigarea ideilor exprimate în scris cu studierea operei construite. Demersul este mai dificil în cazul artiștilor plastici, deoarece, din diverse motive, pentru unii dintre acești artiști o parte semnificativă a operei nu a supraviețuit; adesea nici istoriografia nu le-a acordat atenția cuvenită.

Contribuția cea mai importantă a acestor capitole o reprezintă contestarea argumentată a separației clasice dintre discursul modern și cel tradițional. Arhitecții din Breslau nu sunt nicidecum antimoderniști, dimpotrivă îmbrățișează ideile moderne pe multiple planuri: de la expresii estetice la noii tehnologii constructive, de la planimetrie interioară la materiale de construcție. Ei nu acceptă să adere la un singur stil, unii dintre ei, în scrierile lor refuză însăși ideea de stil, opunând modernismului rigid și ideologizant libertatea de exprimare.

Mediul variat și tolerant din Breslau, care încurajează diversitatea, a reprezentat o atracție inclusiv pentru artiști care părăsesc școala Bauhaus, deoarece se simt încorsetați de rigiditatea ideologiei artistice promovate acolo. Tocmai atmosfera foarte deschisă de aici, care le permite artiștilor să evolueze în diverse direcții și îi face dificil de clasificat, a constituit un obstacol pentru istoriografia mai veche, centrată pe școli și curente. Trebuie adăugat refuzul, uneori explicit, al acestor artiști de a adera la grupuri construite în jurul

unor canoane stilistice, sau traiectorii marcate de afiliieri de scurtă durată, dar numeroase și foarte variate în decursul carierei.

În încheiere autoarea analizează evenimentele din 1929-1933, care schimbă rapid și radical situația mediului cultural al Breslului: progresul extrem de spectaculos al extremei drepte pe scena politică, desființarea Academiei de arte care reprezentase din punct de vedere material principala ancoră pentru artiști, ostilitatea tot mai violentă a presei și a unor membri ai elitei politico-sociale față de orice formă de modernism, etichetat ca negerman și străin, toate pe fondul conservatorismului cultural al mării majorități a populației. După 1933 direcția culturală impusă de regimul nazist este evidentă, și numeroase lucrări ale artiștilor activi în Academia din Breslau în anii '20 se regăsesc în „expozițiile” de „artă degenerată”. În acest context majoritatea artiștilor alege să părăsească Breslau. Unii vor suferi persecuțiile regimului, alții reușesc să plece din Germania, împrăștiindu-se prin lume și luptând cu dificultățile vieții de refugiat. În ambele cazuri traiectoria lor artistică a suferit, și opera lor a intrat într-un puternic și lung con de umbră.

Volumul se încheie cu note, index și bibliografie. Din păcate sistemul (adesea impus de edituri) al plasării notelor la sfârșitul volumului și într-o formă prescurtată face ca cititorul să trebuiască să caute în mai multe locuri din carte până când reușește să obțină o referință bibliografică. Numeroase ilustrații acompaniază textul.

Volumul de față oferă o perspectivă inedită și importantă asupra mișcării moderniste din Germania anilor '20. La capătul acestei lecturi, imaginea clasică și clișeizată a luptei dintre conservatori și moderni este înlocuită de una mult mai complexă, care evidențiază numeroasele drumuri posibile către modernitate, și pluralitatea de forme pe care o îmbracă aceasta. Pentru arhitecții și artiștii analizați în lucrare, modernitatea nu este incompatibilă cu tradiția, dimpotrivă este continuarea firească a trecutului. Acesta, fără să fie constrângător sau să ofere rețete este considerat o sursă de inspirație pentru artistul care trebuie să fie ancorat în contemporanitate. Deborah Ascher Barnstone își pune întrebări și probleme care ar merita abordate și în istoriografia română, lucrarea sa fiind utilă atât din punct de vedere metodologic cât și din perspectivă comparativă.

Simion Câlția